



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Олександр КЛЕКОВКІН

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ТЕАТР ПРИ СТОЛИКУ

МЕТОДОЛОГІЯ ТЕАТРОЗНАВСТВА

Подорожній щоденник

Київ
Фенікс
2013

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К-48

Затверджено до друку Вченою радою ІПСМ НАМ України

Науковий редактор
д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб. А. О. Пучков

Рецензенти
д-р мистецтвознав., проф. М. Ю. Ржевська
канд. мистецтвознав., проф. В. О. Фіалко

*Запрошення до столу
приємніше за частування.*

Макс ГЕРРМАНН¹

Клековкін Олександр

К-48 Театр при століку. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник [Текст] / Олександр Клековкін ; Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2013. — 432 с.

ISBN 978-966-136-114-9

Пропоновану розвідку присвячено подорожі довкола столика — письмового столика, при якому, залежно від методу — чи то завдяки крутінню тарілки, чи то завдяки яким іншим пристосуванням — в уяві дослідника-театрознавця з'являються духи театрів. Природа цих марень визначається не лише намірами автора, а й очікуваннями публіки, що зібралася довкола столика.

Здійснено спробу описати класичні й сучасні методи театрознавчого дослідження у зв'язку з методологією літературознавства і мистецтвознавства, простежити зміну аспектів дослідження, залежно від потреб сценічного мистецтва і суспільства.

Деякі з аналізованих пам'яток викликали в автора бажання створити до них, за словами Меґґерхольда, низку «смачних ремарок», інші — щоб не ображати грічну господиню — проковтнути мовчки, із заплещеними очима.

Всупереч авторському намірові, у цій вибірковості безперечно виявилось суб'єктивне начало. Але інакше у театрі при століку й не буває.

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2

ISBN 978-966-136-114-9

© О. Ю. Клековкін, 2013
© ІПСМ НАМ України, 2013
© Вид-во «Фенікс», 2013

¹ *Herrmann M. von. Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. — B., 1914. — S. 503.*

Цей есей своєю появою завдячує багаторічним діалогам з ровесниками, старшими й молодшими колегами, а також кількома поколіннями студентів, які вміли ставити гарні запитання.

У першому діалозі молодший колега скаржився на театрознавців, які створюють плутанину, подаючи неузгоджену інформацію: одні кажуть, що найвидатнішим генієм усіх часів і народів був Есхіл, інші — Шекспір, а ще якісь обирають Чехова.

У другому діалозі старший колега скаржився, що молодь деградує, адже зовсім не читає Чехова, Арбузова, Володіна та інших авторів недалекого минулого. Кепсько, звісно, що не читають минулих, однак гарно, що цікавляться сучасністю — творчістю фон Трієра і Кустуріці, Тарантіно і Роберта Вілсона, Андруховича і ще багатьох інших — які формують мову сучасного мистецтва і кого із насолодою дивляться сьогодні молоді, та й не тільки.

У третьому діалозі майже ровесник намагався довести, що і Софокл, і Шекспір писали свої твори, спираючись на психологізм, реалізм і ще якісь актуальні для XIX століття принципи, підсвідомо йдучи до методу дійового аналізу, а їхні твори — побудовані за законами, відкритими у XX столітті; тобто вони заздалегідь знали те, чого ще не було — на те вони й генії.

До цього можна додати ще й діалог, у якому колега стверджував, що у світовому мистецтві існує вершинне явище — здається, Леонардо да Вінчі; і діалог, у якому інший колега запевняв, що хтось має еталонний смак; і діалог, у якому політичний театр обговорювався як узагалі «не театр», через те, що він — політичний (отже, позаестетичний).

Нарешті останнє зіткнення — з твердженнями, що театрознавство спирається на такі спеціальні методи: аналітичний (аналізу і синтезу, аналітико-синтетичний), аналогій, дедуктивно-індуктивний (індуктивний, індукції й дедукції), діалектичний, евристичний, емпіричний, критичний, описовий, пошуковий, ретроспективний, систематизації й узагальнення, теоретичний і навіть... *театрознавчий метод дослідження*.

Можна пригадати ще цілу низку не менш пікантних, але й пізнавальних діалогів — усе про одне й те саме: про універсалії мистецтва — про його закони, ієрархії і т. ін.

Ця розвідка народилася із бажання розібратися у цих питаннях або принаймні трохи розкуйовдити їх, але не шляхом аргументації (адже довести, як відомо, можна все, що завгодно), а лише розклавши перед собою те, що можна вважати більш-менш безперечними фактами (саме фактами, а не точками зору) і методами, якими ми ці факти видобуваємо.

Приміром, твердження, що якийсь із драматургів — вершина світової драматургії — не факт; це лише побита міллю точка зору, конвенція смаку, умовна точка відліку, канон, нічого більше.

Однак піратські копії шекспірівських творів — це факт, який дає право для більш-менш вірогідного припущення, що у театрі XVII століття твори Шекспіра були шлягерами (інакше б навіщо їх передруковувати піратам?!).

Так само не факт, що якась із п'єс Шекспіра є вершинним явищем світового репертуару; це — лише точка зору, успадкована від батьків, учителів і друзів маніфестація смаку.

Факт в іншому — що з початку XIX століття котрась із п'єс Шекспіра актуалізується і стає унісонною, гарно віддзеркалюючи настрої часу, його хитання і невпевненість, втрату цілісності і т. ін., що й підтверджується кількістю постановок цієї п'єси.

Отож, аби розібратися в усіх цих питаннях, автор вирішив, ідучи услід за видатним французьким мандрівником Ксав'є де Местром (1763–1852), повторити його подвиг («Я замислив і

здійснив подорож навколо своєї кімнати. Цікаві спостереження і задоволення, отримані під час подорожі, спонукали мене оприлюднити подорожній щоденник, а бажання бути корисним дало рішучого стусана», — Ксав'є де Местр).

Однак, на відміну від свого видатного попередника, цього поважного джентльмена, автор скоротив свій маршрут і здійснив подорож лише довкола столика: того самого письмового столика, при якому — чи то завдяки крутінню тарілки, чи то завдяки іншим яким хитромудрим пристосуванням — в уяві дослідника-театрознавця народжується, *неначе марення, якийсь новий театр*.

Свою подорож — *мітіюкі*² — автор здійснював навколо ідей, уявлень та інструментів, за допомогою яких вивчається театр; головним чином, — театр давніх часів.

Утім, якщо читачеві не подобається японське *мітіюкі*, він може замінити його англійським *travelogue*, що дістав поширення у зв'язку з популярністю жанру *подорожнього щоденника*.

На відміну від дедуктивних подорожей — із заданою метою і заздалегідь визначеним висновком — ця подорож здійснювалася *навпомацки*, адже *обмацування* — це єдиний продуктивний спосіб пізнання світу.

Вирушаючи у подорож, автор не мав наміру дістатися з пункту А до пункту В, до якоїсь нової доктрини; адже *мета подорожі* — *подорож і спостереження*, а не остаточний, немов постріл у скроню, висновок.

Серед пам'яток, які обстежував автор, одні викликали радість, інші — зніяковіття, ще якісь — сум.

² *Mitiooki* — це структурний елемент вистави у традиційному японському театрі, подорож героїв, під час якої, всупереч очікуванням європейського глядача, вихованого на поняттях нормативної теорії драми XIX століття, не відбувається жодних драматичних подій, лише споглядання; мітіюкі — це диверсія проти войовничих понять нормативної теорії, що базується на уявленнях про *діалектику конфлікту, психологічну мотивацію, життєподібність* та ін.

Здійснивши мандрівку, автор *ніби* повернувся додому; отже, нікуди *ніби* й не їздив. Однак дім, у який він повернувся, став іншим: звичні стіни у багатовимірній історичній проекції перестали тиснути й обмежувати, перетворившись на шарнірну конструкцію, котра розсувається від найменшого дотику.

І нарешті — останні застереження читачеві, який наважився вирушити у цю подорож разом із автором; застереження, написані після того, як автор повернувся з подорожі.

Вирушаючи у подорож, автор прагнув відокремити дослідницькі методи й історичні пам'ятки від біографій авторів, які їх створили, та історичних обставин. Тому цілий ряд імен визначних дослідників театру відсутній у цій *праці, в якій здійснено спробу дослідити історію методів, а не визначних постатей.*

Однак, що далі посувався автор у часі, то помітнішою ставала *залежність методу від біографії*, як і навпаки. Це й зумовило поступову зміну співвідношення між методами і біографічними відомостями у процесі викладу матеріалу. В кінцевому рахунку автор дійшов висновку, що *метод, історичні обставини і біографія — взаємозалежні*. Отож, не варто надто захоплюватися методами. Бо інакше, поставивши крапку у рукописі, збагачений подорожніми враженнями автор мусив би змінити свої *стратегії* — переписати цю книжечку і відчайдушним рухом розпочати *нове життя*.

Інше застереження стосується цитованих джерел: у більшості випадків, прагнучи точності у передачі нюансів значень, автор віддавав перевагу розлогому цитуванню джерел, а не переказуванню їх, адже останнє могло би перекрутити інколи й без того не завжди прозорий зміст; з цієї ж причини низка джерел, інтонація і смислові відтінки яких можуть бути втрачені у перекладі, подані мовою оригіналу; врешті, *смак документу* інколи важливіший за його раціональний зміст.

І ще — не треба чекати від цієї книжечки відповідей, адже подорож не відповідає — вона розпитує і ставить запитання, інко-

ли гарні. Відповіді ж ми знаходимо лише у собі — в усвідомленому і неусвідомленому досвіді.

Так само не треба чекати від цієї праці періодизації: мовляв, спочатку всі рухалися в один бік, опинилися у глухому куті, потім, так само разом, озирнулися, схаменулися і повернули в інший; нарешті знову потрапили в якусь халепу, доки, вкотре вже, не зійшло нове сонце і не осяяло шлях до нової методології.

Періодизація — це вузли якогось сюжету, який насправді нам невідомий. Тому автор і не хоче вводити в оману ні себе, ні свого читача, удаючи, ніби знає, в який бік рухається розповідь. Він лише шукає його, цей сюжет. Власне, пошуку при столику й присвячено цей подорожній щоденник.

Автор щиро вдячний своїм першим читачам і супутникам у його подорожі, які допомогли зробити звіт про цю подорож переконливішим і зрозумілішим:

– науковому редакторові цієї праці Андрієві Олександровичу Пучкову;

– рецензентам — Майї Юріївні Ржевській і Валерію Олексійовичу Фіалку;

– літературному редакторові — Світлані Михайлівні Кулінській.

Насамкінець автор із задоволенням піднімає келих за усіх своїх супутників, які відгукнулися на запрошення, прийшли до столика, і вирушили у запропоновану автором подорож.

Гарної подорожі!

СЮЖЕТ ПОДОРОЖІ, або ж СПОСІБ ДУМАННЯ

Вирушаючи у подорож, мусимо — бодай у загальних рисах — визначити правильний шлях — *μέθοδος*, *метод*, *сюжет мандрівки*, або ж *спосіб думання*. Адже «методичні питання — це завжди питання про шлях. Однак питання про вихідний пункт і мету завжди передують питанням про шлях. Це показує, що про метод історії мистецтва можна говорити, лише усвідомлюючи умовність цього словосполучення»³.

Незважаючи на умовність словосполучення, за час свого короткого існування мистецтвознавство виробило таких методів, тобто способів думання, чимало.

У XVIII столітті, так само як і літературознавство, мистецтвознавство розпочалося з систематичного опису, вивчення і розробки принципів аналізу пам'яток мистецтва, що поєднувало *археологічний, джерелознавчий та іконологічний метод* (твір мистецтва як пам'ятник історії в контексті письмових джерел та «історичного побуту»).

Стрімко розвиваючись упродовж XX століття, методологія театрознавства зазнавала впливу багатьох суміжних галузей — передусім літературознавства, загальної історії, етнології, філології, археології, соціології, естетики, культурології. Інколи цей вплив був прихованим, однак від цього не ставав менш відчутним.

Тому й *вивчення методів театрознавства мусить здійснюватися на тлі відповідних практик в інших галузях — передусім у галузі літературознавства*.

³ Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. — СПб.: Аxioma, 2000. — С. 9.

Тут, звісно, можна звернути увагу на те, що, спираючись на методи літературознавства, театрознавство ігнорує методи музикознавства та інших виконавських мистецтв, образотворчого мистецтва, архітектурознавства та інших дисциплін, у яких можна знайти цілий ряд плідних для театрального мистецтва ідей⁴. Однак у свідомості XIX століття театр ще надто залежав від літератури (*а у країнах консервативної культури літературний театр ще й досі залишається панівною формою сценічного мистецтва*). Закономірно, що й фундатори театрознавства, за незначним винятком (як Б. Алперс, Я. Мамонтов та ін.), отримали освіту на *історико-філологічному факультеті* (М. Драгоманов, В. Перетц, О. Кисіль, В. Резанов, П. Рулін, С. Мокульський, Б. Варнеке, С. Радлов, П. Марков, Г. Шпет; врешті, й Макс Геррманн — «фундатор наукового театрознавства» — вивчав саме філологію в університетах Фрайбурга, Геттінгена і Берліна; Олексій Гвоздев упродовж восьми років вивчав філософію, мовознавство, літературу в університетах Петербурга, Ляйпціга, Мюнхена і ще три роки готувався до професорського звання; К. Державін і А. Піотровський виховувалися у сім'ях академіків-філологів; В. М. Соловйов був визнаним театральним педагогом, знавцем італійського театру доби Відродження; деякі з них, як Іван Франко, навчалися на філософському факультеті університету або, як Василь Василько, прийшли від режисури).

Отже, *історико-філологічне забарвлення класичного театрознавства* — явище невинне.

⁴ Див., зокрема, працю: Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / ИПСМ АИУ. — К.: Феникс, 2008. У праці обґрунтовується підхід, який базується на уявленні, що все, про що можна говорити щодо античної архітектури, не побоюючись вийти за її власні рамці, може бути описано і / або інтерпретовано за допомогою особливим чином виокремлених феноменів, існування яких зумовлене формами письма і мови, «пізнання античного світу за допомогою слів про цей світ» (С. 666–667); такий підхід перегукується з актуальними в останні десятиліття напрямками — «історією термінів» та «історією ідей».

Академік ВУАН Федір Іванович Шміт (1877–1937)⁵, якого 1924 року було призначено *директором Інституту історії мистецтв*, що у Ленінграді, писав з цього приводу: «Удивительно было положение *искусствоведения* в дореволюционной официальной системе наук. Прежде всего: ни о каком едином искусствоведении не было речи, а была “теория и история изящных искусств” и множество иных специальных наук теоретического и исторического характера. Между теорией и историей искусства никакой органической связи не было: теории искусств были науками “философскими”, “эстетическими”, строились на отвлеченных предпосылках идеалистического миропонимания, с историческими фактами не имели ничего общего и на практике приложимы не были никак; а историки искусств имели дело только с фактами, повествовали и описывали, что и как было, никаких выводов не делали и годились разве что для того, чтобы поставлять иллюстративный материал для курсов всеобщей (т. е. политической) истории. Искусствоведение расщеплялось по специальностям, по от-

дельным “искусствам”, да так расщеплялось, что эти специальности между собою не имели никакой оформленной связи и расценивались каждая совершенно обособленно. *Привилегированное место занимала литература*. Изучалась преимущественно именно литература, т. е. индивидуальные письменные, профессиональные мастерские произведения словесного искусства, а вовсе не все искусство слова в целом. Но, даже и литература изучалась в двух резко разграниченных направлениях: филология имела дело только с языком, как таковым, как строительным материалом для литературных произведений, и ни в какой мере к области искусствоведения не относилась; а теоретики и историки литературы отмежевались всячески от филологов, о языке говорили только постольку, поскольку это требовалось для характеристики индивидуальных “стилей”, занимались сюжетами памятников словесности. Достойными пристального изучения признавались произведения русской литературы — по признакам “*любви к отечеству и народной гордости*”, а затем, конечно, “*классическая*” (т. е. греко-римская) и “*европейская*” (т. е. романо-германская) литературы — по признаку “*общекультурной*” или даже “*общечеловеческой*” ценности <...> Под “*изящными искусствами*” в дореволюционной России понимались одни пластические искусства — живопись, валяние и зодчество. Относящийся к ним отдел искусствоведения был в загоне. В Российской Академии Наук, где языку и литературе на разных отделениях было отведено почетное место, по штатам не полагалось ни единой кафедры теории и истории пластических искусств. Разработка этих вопросов была предоставлена Академии Художеств, Университетам (в списке кафедр Историко-филологических факультетов на последнем месте значилась “теория и история искусств”) и, наконец, частным обществам — двум столичным Археологическим, одесскому Истории и Древностей и другим менее значительным <...>

⁵ Основні мистецтвознавчі праці Ф. Шміта: Киевский Софийский собор. — М., 1914; Законы истории. Введение к курсу всеобщей истории искусств. — Х., 1916. — Вып. 1: Введение. Искусство Египта. Искусство Месопотамии. Искусство критско-микенское; Искусство древней Руси-Украины. — Х., 1919; Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. — Х., 1919; Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. — Х., 1919; О психологии рисования. — Х., 1919; Психология малювання. — К., 1921; Об исследовании и издании памятников древнерусского искусства // Наука на Украине. — 1922. — № 3; Искусство как предмет обучения. — Х., 1923; Искусство. Основные проблемы теории и истории. — Л., 1925; Искусство. Проблемы методологии искусствоведения. — Л., 1926; Предмет и границы социологического искусствоведения. — Л., 1928. Див. також: Сумцов Н. Ф. Труды Ф. И. Шмита по истории искусства. — Х., 1912; Побожій С. І. З історії українського мистецтвознавства: Зб. ст. — Суми, 2005; Павлова О. Г. Наукова і педагогічна діяльність Ф. І. Шміта — професора Харківського університету // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна: Історія. — 2001. — № 526. — Вип. 33.

Что касается музыки, драмы, танца — их изучение было целиком частным делом. Ни одно официальное исследовательское учреждение ими не интересовалось»⁶.

З коментаря Ф. І. Шміта до історичних обставин видно, як невиправдане звеличення значення слова й предметного світу вплинуло на науковий статус науки про театр у ХІХ столітті.

З іншого боку, на той час і саме літературознавство ще не остаточно визначилося у предметі свого дослідження: писане слово чи усне, художня література чи взагалі будь-яка фіксація у слові? Так, в одній зі спроб початку ХІХ століття визначити зміст звичного сьогодні поняття «художня література» було сказано: «Издатели с удовольствием слышали возражение многих любителей словесности против выражения “прекрасная проза” (так названа ими особая статья в объявлении об “Украинском вестнике”). Такое внимание сколько показывает тонкое чувство, столько и строгость суждений. Это заставляет издателей быть крайне разборчивыми и вместе ободряет их тем, что они будут трудиться не для грубых и хладнокровных людей, но для образованной публики, которая, замечая недостатки, не оставит, конечно, по справедливости оценить и то, что в самом деле найдет хорошим. “Как должны мы понимать вашу “прекрасную прозу”? Конечно, вы наперед ручаетесь за то, что она будет прекрасна? Или проза, составляющая статью сию, должна быть прекрасна?” — Ни то, ни другое, милостивые государи! В обоих случаях издатели слишком бы много надеялись на себя. Под именем “прекрасной”, или “изящной”, или, как некоторым угодно, “отборной” прозы разумеем мы такие прозаические сочинения, в которых описывается изящная, или прекрасная природа. И поелику сия природа является нам в двух видах, — т. е. или мы принимаем за об-

разец ее лучшие черты и картины; в таком случае речь, будучи только простым, но точным списком, делается прекрасною; или когда к действительным прелестям природы примешивается нечто от воображения и все это облекается приличным образом. Но мы не берем на себя должности эстетиков-учителей, будучи уверены, что читатели наши и без того имеют хорошее понятие об изящном, или прекрасном. Напомним только, что прекрасное может и тихо действовать на душу, и потрясать ее приятным образом. А чтобы избежать всякого двусмыслия, мы будем впредь называть статью сию “Живописная проза”»⁷.

Як самостійна наукова галузь театрознавство стало стверджуватися лише у ХХ столітті, хоча перші кроки на цій ниві були здійснені ще Аристотелем («саме слово “театроведение” [в СРСР] уперше стало вживатися з середини 20-х років нашого століття»⁸; поняття «театровед» и «театроведение» вигадав В. Всеволодський-Гернгросс⁹). Утім, витоки театрознавства зазвичай відшукують у давнині: «...основи театрознавства в Європі були створені давніми греками»¹⁰: таким чином, у поле зору потрапляють Аристофан (критика Еврипіда), Аристотель, Гораций, Тит Лівій, Цицерон, Вітрувій, Тертуліан та ін.

Не порушуватимемо цієї традиції й ми: *почнемо нашу подорож від яйця.*

⁷ Разумник Гонорский. Живописная проза // Украинский вестник. — 1816. — Кн. 1 // Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: У 3 кн.: Навч. посіб. — К.: Либідь, 1996. — Кн. 1. — С. 27.

⁸ Дмитриев Ю. А. Истоки советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 6.

⁹ Всеволодская-Голушкевич О. В. Первый этнографический театр: воспоминания // Советский балет. — 1990. — № 4; Пушкирев В. Г. В. Н. Всеволодский-Гернгросс и его концепция «живого» музея (к истории возникновения термина) // Рябининские чтения — 2007. — Петрозаводск, Музей-заповедник «Кижы», 2007.

¹⁰ [Бояджиев Г. Н.] Театр // История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. — М.: Наука, 1963. — С. 28.

⁶ Шмит Ф. И. Государственный институт истории искусств // Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., МСМХХV. — № 1. — С. 60–62.

AB OVO

«Як звуть цього законодавця мистецтва, цього *Мойсея*, котрий дав десять заповідей мистецтву: мистецтво повинно, мистецтво не повинно, завданням мистецтва не може бути, — ставив риторичне запитання наприкінці XIX століття один з творців модерного театру Отто Брам, і сам відповідав. — *Цього Мойсея звали Аристотелем...*»¹¹

Авторитет Аристотеля й досі надзвичайно потужно «опромінює» своїми ідеями театрознавство, а надто у випадках, коли обстоюються позаісторичний універсалізм і «науковість» «аристотелівського» театру. Можливо, саме тому альтернативні теорії (Бертольт Брехт, Августо Боаль та ін.) зазвичай заперечували саме постулати Аристотеля. Свою драму Брехт називає «неаристотелівською», Августо Боаль йде далі, приписуючи Аристотелеві взагалі жахливі речі: «трагедія іде глибоко у серця глядачів і через глибокі емоції [катарсис — О. К.] змінює їхні думки і поведінку, щоб вони не допускали вчинків, небажаних для суспільства і для тих, хто ним керує <...> Це поширення економічної влади через поетичну владу автора»¹².

Причому претензії до Аристотеля — інколи у напівжартівливій формі — стали лунати ще у XVII столітті, коли його авторитет був майже непохитний. Так, неодноразово згадує Аристотеля Мольєр (у передмові до «Критики “Школи жінок”» він пише: «Здоровий глузд, який робив ці спостереження у давнину, робить

їх і сьогодні — без допомоги Горація й Аристотеля»), але ще дошкульніше він шпиняє Аристотеля у репліках персонажів, головним чином, Сганареля, роль якого зазвичай сам він і виконував:

Сганарель. До біса таких учених, які нічого не хочуть чути! Невипадково кажуть, що наставник його Аристотель — лише пустомеля («Шлюб мимоволі»).

Сганарель. От, біда з цими жінками! Правду казав Аристотель: баба — гірша за біса!

Мартина. Дивись, який вчений знайшовся! Дуже мені потрібен твій невіглас Аристотель («Лікар мимоволі»).

Сганарель. Аристотель казав... чимало цікавого.

Жеронт. Охоче вірю.

Сганарель. О, це був видатний чоловік!

Жеронт. Поза сумнівом.

Сганарель. Справді великий! От настільки (показує рукою) більший за мене... («Лікар мимоволі»).

Сганарель. Щоб там не казав Аристотель, та й уся філософія разом із ним, ніщо у світі не можна порівняти з тютюном («Дон Жуан, або Кам'яний Бенкет»).

Такі самі глузливі репліки зустрічаємо й у «Ревнощах Барбульє», «Надокучливих», «Критиці “Школи жінок”».

Таким чином, Мольєр виставляє Аристотелеві рахунок, який впродовж віків лише збільшуватиметься.

Причини для такого ставлення й справді були. І не лише у Мольєра. Адже, незважаючи на гальмування, створене потужним авторитетом філософа, а ще більше традицією його пристосування до мінливих вимог сучасності, поряд зі старозавітним «аристотелівським театром» протягом принаймні вже понад тисячоліття цілком легітимно існує й неаристотелівський «антитеатр», вистави якого об'єднуються прагненням до заперечення принципу «цілісної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі — загальноприйнятих і унормованих прийомів театральності, притаманних певній добі (перші ознаки

¹¹ Брам О. *Натуралізм и театр // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия.* — СПб.: СПбГАТИ, 2004. — С. 48.

¹² Boal A. *The Aesthetics of the Oppressed.* — N.Y.: Routledge, 2006. — P. 71.

невдоволення існуючими формами театральності зустрічаємо ще у Солона, задовго до народження театру в Афінах).

Але чи існував «неаристотелівський» театр і «антитеатр» за часів Аристотеля, а якщо існував, то чому у своїй «Поетиці» Аристотель залишив його поза увагою?

І чому міф «аристотелівського театру» і досі панує у нашій свідомості, стійко асоціюючись з уявленням про домінуючу модель сценічного мистецтва і про «достеменний» театр?

З якої причини, у разі необхідності, цей міф так легко прилаштовується до панівної естетичної доктрини: коли треба, він визнається єдино «народним», а коли естетичні доктрини змінюються, так само легко перетворюється на «найвище досягнення духовної культури нації» й «елітарний» театр?

Утім, як зауважив (не без уїдливої іронії) Августо Боаль, «очевидно, не всі грецькі трагіки дотримувалися настанов “Поетики”. Одні повстали проти неї; інші померли раніше, ніж вона була написана; деякі взагалі так і не дізналися про її існування»¹³.

Однак критикували Аристотеля не лише з лівого, а й з правого боку. Так, Олексій Лосєв, вказавши на формалістичні ухили і всі можливі недоліки «Поетики», дійшов такого висновку: «Усі ці неохайності у викладі “Поетики”, допущені невідомо ким (самим Аристотелем, вірогідно, найменше), перетворюють “Поетику” на щось позбавлене зв’язку»¹⁴, а «головна біда з “Поетикою” полягає у тому, що в неї завжди було надто багато читачів, які з поваги до високого авторитету її автора дивилися крізь пальці на суцільну суперечливість і збірний характер тексту трактата, а то й взагалі цього не бачили»¹⁵.

Здавалося б, чи варто у такому разі взагалі обговорювати працю Аристотеля?

¹³ Boal A. Theatre of the Oppressed. — L.: Pluto Press, 2008. — P. XIX.

¹⁴ Лосєв А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М.; Х.: АСТ: Фолио, 2000. — С. 519.

¹⁵ Там само. — С. 520.

Насправді — варто, адже на міркуваннях Аристотеля і пізніших його коментаторів, тлумаченнях коментаторів до коментаторів і досі тримаються наші уявлення про драму, її завдання, архітектуру тощо. І проблема, на думку автора, не в тому, «правильні» ці уявлення чи ні; вона полягає у тому, що ці коментарі сприймаються позаісторично, *переносячи на твори класиків відмінні від їхніх уявлень про драму структури*.

Більшість праць, на сторінках яких обговорюються питання теорії драми (насправді слід було б говорити не про теорію, а про історичні концепції або *теорії драми* у множині), характеризується еволюціоністським есенціалістичним підходом, коли кожне наступне явище ніби витікає з попереднього¹⁶ і головним об’єктом дослідження стає, таким чином, поступове зміцнення реалістичних, психологічних, діалектичних та інших тенденцій, доки не народжуються, завдяки досягненням сучасності, «високохудожні твори», на які через світоглядну обмеженість нездатні були класики (на біса нам такі розумово обмежені класики?).

Насправді, однак, процес цей не мав еволюційного характеру і відрізнявся радше драматичними зіткненнями уявлень (згадаймо дивні долі самих античних трагіків з їхніми вигнаннями і несподіваними смертями, скандал із «Сідом» Корнеля, провал «Чайки» А. П. Чехова на сцені Александринського театру, несприйняття архітектурних принципів Вс. Мейерхольда і Леся Курбаса не лише владою, а й глядачем, вихованим на інших структурах).

¹⁶ Див. приміром: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967; Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — М.: Наука, 1972; Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. — М.: Наука, 1980; Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М.: Наука, 1983; Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. — М.: Наука, 1988.

Структура драми, якщо унаочнити її, виходячи із сучасних уявлень, нагадуватиме геометричну фігуру на кшталт піраміди — шлях від зав'язки до розв'язки або від вихідної до головної події. Ці кістяки, наші лекала, зберігаються у шафах, аби в разі необхідності можна було їх витягти, накласти на живе тіло драми і перевірити на відповідність очікуваному діагнозу.

Відсутність відповідності бентежить, адже суперечить уявленню, що всі драматурги — від античності до сьогодення — користувалися одними й тими самими лекалами. Збентеження заважає помітити відмінність драматичних структур Есхіла і Софокла від тих, що утворені на основі узвичаєних методик аналізу.

Так само воно заважає помітити хоча й архаїчні (на перший погляд), однак зовсім не безглузді елементи античної драми на кшталт парода, епіпарода, епісодія, стасима, коммоса, ексода, які для давньогрецьких трагедіографів важили набагато більше, ніж відомі будь-якому грекові «запропоновані обставини» й події міфу; так само, як і елементи античної комедії (приміром, парабаза, в якій автор розповідав про себе, про свої задуми, обговорював політичні проблеми тощо).

На ці пізніші інтерпретації, котрі засмітили наше уявлення про античну трагедію чужорідними очікуваннями, звертав увагу ще Віктор Ярхо, який у своїй блискучій, однак, на жаль, майже непоміченій театрознавством праці писав про забобони, що нашарувалися на сприйняття античної трагедії у XVIII–XIX століттях: «Існує переконання, що будь-яка трагедія є зіткненням непримиренних суперечностей, котрі невблаганно ведуть героя до загибелі або до взаємного знищення антагоністів, і з цим важко сперечатися, маючи перед очима трагедії Шекспіра <...> Існує переконання, що герой трагедії у своїй поведінці впадає в якусь “трагічну вину”, незалежно від того, чи буде це надмірна довірливість Отелло, незагнуждана гордість Коріолана або надлишкова зарозумілість Гамлета. Відповідно шукають трагічну вину в Едіпа, Антигони, Гіпполіта <...> Еді-

пові інкримінують безвідповідальну безтурботність у юнацькі роки <...> Існує уявлення, що уся давньогрецька трагедія розвивалася під знаком “року”»¹⁷. Навівши за приклад фінали дев'яти щасливих трагедій з тридцяти однієї відомої нашому часові, Ярхо ставить питання руба: «виявляти у трагедії те, що у ній написано, а не те, чого в ній нема»¹⁸. Про цю ж помилку «преконцепції» пише Ярхо і в іншій праці, звертаючи увагу, що «до творів давньогрецьких трагіків підходять так, неначе за плечима їхніх авторів стояв не лише багатовіковий досвід класичної європейської драматургії, а й уся теорія трагічного, від Гегеля до Ясперса»¹⁹.

Міркування В. Ярхо про перенесення вимоги архітектури одного типу драми на драматургію, зведену за іншими законами, на жаль, стосуються не лише античності. Так само вони стосуються Шекспіра і Мольєра, Бомарше і Метерлінка, Брехта і Кокто, не кажучи вже про драматургію абсурду, котра «перекреслила» цілий напрям теорії драми, висунувши нові принципи формування театрального тексту і руйнування структур, отже, й лекал.

З іншого боку, мусимо розуміти, що, спираючись на досвід античного театру, ми насправді маємо справу лише з його, сказати б, уламками. Адже відомо, що за правління римського імператора Адріана (117–138) з майже трьохсот п'єс Есхіла, Софокла й Евріпіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, були відібрані і дбайливо збережені лише ті декілька десятків, що відповідали духу часу, хоча відомо, що за два з половиною століття в Афінах було виставлено понад півтори тисячі трагедій, з яких до нас дійшло лише тридцять дві трагедії Есхіла, Софокла й Евріпіда, а також дві сатирівські драми і комедії

¹⁷ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М.: Худож. лит., 1978. — С. 5–6.

¹⁸ Там само. — С. 6.

¹⁹ Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». — М.: Высш. шк., 1986. — С. 25.

Аристофана. Клаптиковість зумовлена ще й відсутністю повних «комплектів» трилогій (крім «Орестеї» Есхіла), адже ціле античної вистави сприймалося давніми греками лише у комплексі трьох трагедій і драми сатирів.

У найзагальнішому вигляді «аристотелівський» театр (або просто «драматичний» театр, вершиною якого, за Брехтом, став «психологічний театр»), — театр вишуканого удавання й імітації переживання, театр, форму якого обстоювали Станіславський та його однодумці, театр, чий прапори ще й досі бадьоро майорять над коном, — може бути визначений як одна з історичних, тобто мінливих, а не константних сценічних форм, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання «навіщо» персонаж здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином «дійсність», «аристотелівський» театр створює суцільну, психологічно вмотивовану, конфліктну і композиційно завершену (таку, що має початок, розвиток і кінець) дію. Це каузальний театр, театр причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», про яку у 336–322 рр. до Р. Х. писав Аристотель («Трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і *мета трагедії — дії людей, а не їх властивості* <...> Тому-то діють у трагедії не для того, щоб відтворювати характери»²⁰; «Трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо буває ж ціле і без усякого обсягу. *Ціле — це те, що має початок, середину і кінець*»²¹).

Трактат Аристотеля «був мало відомий в античності»²², а відтак і не міг уплинути на розвиток античного театру і, можемо припустити, критично сприймався сучасниками (хоча інтерес

філософа до проблематики, пов'язаної із театром, або принаймні з драматургією, простежується й у назвах інших праць, які були відомі античності, але, на жаль, не дійшли до нашого часу: «Настанови з поетики», «Піфійські переможці», «Спростування про піфійських переможців», «Діонісійські переможці», «Про трагедії», «Театральні списки [Дидаскалії]» та ін.²³.

Так само й далі, впродовж майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів і, головне, практиків театру, доки на хвилі відродження старожитностей на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля не взялися завзяті інтерпретатори, котрі й сформулювали закони єдності місця й дії (П. Ветторі, 1560), а згодом приписали Аристотелеві закон трьох єдностей (А. Кастельветро, 1570), який, за традицією, ще й досі виводиться з «Поетики» Аристотеля²⁴. Згодом тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, просвітителі, реалісти, звісно, К. Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й усі його послідовники та інші шанувальники міметичного театру. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, *ніби* з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії європейської драми («Поетику» Аристотеля) з «теорією перевтілення» Станіславського. Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського («суцільна» і «наскрізна» дія) *ніби* збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний причинно-наслідковий театр як універсальну, позаісторичну «магістраль» світового театру і, відповідно, про доміную «аристотелівського театру», на тлі якого усі інші моделі — *ніби* тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці, глухі кути, у кращому разі — дитячі забавки й експерименти.

²⁰ Аристотель. Поетика / Пер. Б. Тена. — К.: Мистецтво, 1967. — С. 48–49.

²¹ Там само. — С. 50.

²² Кобів Й. «Поетика» Аристотеля — нев'яуча пам'ятка естетичної думки // Аристотель. Поетика / Пер. Б. Тена. — К.: Мистецтво, 1967. — С. 31.

²³ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — 2-е изд. — М.: Мысль, 1986. — С. 195–196.

²⁴ Паві П. Аристотелівський театр // Паві П. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 50.

Проте чи й справді вимоги Аристотеля мають універсальний характер, і чи й справді «аристотелівський» шлях є магістраллю світового театру? Чи й справді логічний аполлонівський театр домінує над театром екстатичного сп'яніння і психоделіки, втілених снів і унаочнених марень?

Чи не найвідоміший випадок ігнорування вимог Аристотеля — скандал у справі «Сіда» за участю Академії й самого кардинала Ришельє. Найцікавіше у цьому скандалі — не аргументація Академії і навіть не кволі спроби Корнеля захистити своє дітище. Найцікавіше — обраний ним спосіб уникнути пастки.

Отже, окреме видання трагедії 1637-го року відкривається зверненням до герцогині Д'Егійон («Ваша світлість! Я підношу вам...»), після чого йде передмова, в якій, серед іншого, наводиться і такий аргумент: «Аристотель висловлюється у своїй “Поетиці” не настільки прозоро, щоб ми могли наслідувати філософів, котрі тлумачать його на свій лад для підкріплення власних суперечливих думок; оскільки ж філософія — сфера для багатьох зовсім невідома, то найпалкіші прихильники “Сіда” сприйняли закиди зоїлів буквально і вирішили, що спростують їх, оголосивши, що для них немає значення, чи написаний “Сід” за правилами Аристотеля, чи ні; Аристотель, мовляв, вивів свої правила для свого часу і для Греції, а не для нашого часу і не для Франції».

Здавалося б, ось аргумент, за який мусив би вхопитися Корнель! Однак не за віком розумний тридцятирічний драматург цього не робить — рано прокинувшись, дипломатичний хист підказує йому набагато далекогляднішу конструкцію, і він пише: «Цей другий забобон, вкорінений через моє мовчання, однаково образливий і для Аристотеля, і для мене. Ця видатна людина так глибоко проникла у поетику, що відкриті нею закони придатні для всіх часів і народів <...> І я перший засудив би “Сіда”, якби

він погрішив проти великих і непорушних заповітів нашого філософа...»²⁵.

Читаючи ці рядки, важко втриматися від замилювання: Корнелем, мотивами його зречення, політико-естетичними обставинами тридцять сьомого року і роллю опудала, виконавцем якої довелося стати у цій придворній комедії Аристотелеві.

Отож, і враження, що вчення Аристотеля було сприйнято одностайно усіма діячами XVI–XVII століть, мало відповідає дійсності. Вислизнути з-під його впливу намагалися не лише практики, а й теоретики тодішньої драми. Так, Франческо Патріці, котрий найрадикальніше заперечував теорію драми Аристотеля, ще 1586 року видрукував працю «Про поетику», в якій писав, що «Поетика» Аристотеля — праця неясна, плутана, а «Поетичне мистецтво» Горация теж не може задовольняти сучасні вимоги. Отож, «ми прагнемо створити працю про [поетичне] мистецтво, адже всі праці древніх втрачені, і вони не можуть принести нам ніякої користі, а також тому, що коментатори Аристотеля і Горация, як і автори поетик, кружляють навколо правил, яких було небагато і які були недостатні або помилкові, а інші узагалі не підходять, ставши зайвими»²⁶.

Прикметний підхід, з точки зору пізнішого сприйняття цих понять, продемонстрував Олексій Лосев, який у параграфі з промовистою назвою «Формалістичні особливості трактата [“Поетика”]» охарактеризував «всю систему викладу у “Поетиці” як визначений і дуже *впертий формалізм*»²⁷. (Ось, виявляється, хто був фундатором формалізму!) І найпершою мішенню

²⁵ Корнель П. Сид: Трагедия // Корнель П. Театр: В 2 т. — М.: Искусство, 1984. — Т. 1. — С. 225.

²⁶ Нааро Б. Т. Из предисловия к поэтическим опытам (1517) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Сост. и ред. С. С. Мокульский. — М.: Искусство, 1953. — Т. 1. — С. 264.

²⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М.; Х.: АСТ: Фолио, 2000. — С. 516.

для своєї тези Лосев обрав саме аспект, пов'язаний з архітектурою драми: «Вчення про те, що трагедії краще класифікувати не за самими фабулами (!), а за їхніми зав'язками і розв'язками, <...> є уповні завершеним формалізмом»²⁸.

А далі у Лосева, коли він пише про *фабулу* (латинський термін, який лише дуже умовно може бути зіставлений з аристотелівським поняттям «міф»!), з'являється абсолютно блискучий пассаж: «Саме визначення зав'язки і розв'язки в Аристотеля не тільки формалістичне, але й абсолютно неправильне»²⁹. Навівши відповідну цитату з Аристотеля, Лосев, ледь стримуючи обурення, підбиває підсумки: «Виходить, таким чином, що трагедія тільки й складається із зав'язки і розв'язки <...> Це і формалістично, і неправильно (адже, якщо у трагедії є тільки зав'язка і розв'язка, то де ж у ній найголовніша і найцентральніша частина?)»³⁰.

Неважко помітити, як у гнівному викритті Лосев намагається нав'язати Аристотелеві думку про необхідність *кульмінації* і *накласти на античну драму пізніше лекало*. Метода Лосева не була, однак, надто оригінальною, адже продовжила давню традицію *привласнення і тлумачення класиків*.

Перший переклад «Поетики» Аристотеля латиною був здійснений ще за доби середньовіччя, однак поширення він не дістав. У XII столітті коментар до «Поетики» арабською мовою написав Аверроес, а у XIII столітті цей коментар був перекладений латиною і 1481 року видрукуваний у Венеції³¹ (повторно — 1522 року). Наступне видання було здійснено латиною — офіційною мовою середньовіччя — у перекладі з грецької (1498, вдруге — 1536). Однак переклади ці були «темні», вимагали пояснення і коментарів. Крім того, тодішні естетичні уявлення

коливалися між настановами Аристотеля, з одного боку, «Мистецтвом поезії» і «Посланням до Пізонів» Горация, з іншого (у працях останнього, зокрема, вперше з'являється термін, який дістане поширення у театральній теорії доби Відродження — *decorum*, що можна перекласти як *відповідність, узгодженість*, а у контексті самої праці — *цілісність, відповідність оздоблення* та ін., що згодом сприяло формуванню поняття про мистецьку мотивацію; у нього ж гуманісти запозичають настанову про завдання поезії: «Подобатися або повчати — мета, до якої прагнуть поети; або одне разом з іншим: корисне разом з приємним»³²; він же висуває вимогу, щоб у п'єсі було п'ять дій і не більше трьох виконавців одночасно³³).

1548 року професор *Франческо Робортелло* (1516–1567) здійснив новий переклад «Поетики» і у праці «Тлумачення сатири, епіграми і комедії», в якій, володіючи мистецтвом «виправлення класиків», «прояснив» Аристотеля: «До мистецтва створення комедії, — писав Робортелло, — має відношення також вміння розмітити її дію між розв'язкою (*solutio*)³⁴ і зав'язкою (*connexio*)³⁵. Зав'язкою називається все від початку твору до місця, де у нагромадженні подій відбувається перелом <...>; розв'язкою називається частина, котра йде від початку цієї зміни до завершення фабули»³⁶. «Досі, — пише Робортелло, — я роз'яснював сутнісні частини комедії; про її частини у кількісному відношенні і про те, які вони, каже Донат: *це пролог, експлікація (prothesis)*,

²⁸ Там само. — С. 68.

²⁹ Там само. — С. 71.

³⁴ *Solutio, onis* / [solvo] 1) розв'язаність <...>; рішення, роз'яснення (*Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Русский язык, 1976. — С. 940).

³⁵ *Connexio, onis* [conecto] — зв'язок, з'єднання (*Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь... — С. 229).

³⁶ *Робортелло Ф.* Толкование всего, относящегося к комедии // Эстетика Ренессанса: В 2 т. — М.: Искусство, 1981. — Т. 2. — С. 115.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само. — С. 516–517.

³¹ *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — С. 106.

кульмінація (*epitasis*), кінцівка (*catastrophe*)»³⁷. При цьому «слід пам'ятати, — пише Робортелло, — що *пролог* Аристотель розуміє інакше, ніж латиняни: у пролозі, першій частині фабули, мусить бути якийсь *epicodij*, що прикрашає фабулу, інакше пролог був би коротким і надто легковажним»³⁸ (у цитованому сучасному перекладі несподівано з'являються «кульмінація» і «кінцівка»). А далі — найцікавіше: «Думаю, що саме про це писав Аристотель у другій книзі “Поетики”, котра, як відомо, загинула»³⁹ (на решті з'являється щось схоже на обіцяний спиритичний сеанс із викликанням духу Аристотеля!).

Своїми працями Робортелло спровокував іншого мудрагеля, Карла Сигонія, «присвятити» йому декілька томів, у яких той із занудством, притаманним схоластичній науці, перелічив помилки, яких припустився Робортелло: тут він Цицерона процитував неправильно, там не зрозумів авлетіку і кіфаристику. Можливо, цим він і вкоротив вік професорові Робортелло, який пішов із життя на п'ятдесят першому році, однак встиг при цьому перелічити у праці «*Тлумачення всього, що стосується комедії*» такі складові: «Їх п'ять або, на думку інших, шість: *фабула*, звичай, судження (*sententia*), мова, декорація (*apparatus*) і мелодія...»⁴⁰.

Одним з найавторитетніших теоретиків літератури XVI століття був *Юлій Цезар Скалігер* (1484–1558) який у праці «*Poetices libri septem*» (Ліон, 1561, посмертно), теоретично спирався на Аристотеля та Елія Доната (на якого посилається у розділі про тогату і табернарію)⁴¹. Попри звичне уявлення про працю Скалігера виключно як про твір, у якому зібрані настанови, насправді

це була блискуча енциклопедія байдикування і мистецької творчості, в якій автор намагався описати всі здобутки античності у царині красних мистецтв — літератури, видовищної культури тощо. Поряд з трагедією, комедією і мімом він розглядає поняття *Theatrum* (театр), *Ludi Romani*, *Nemea*, *Megalenses*, *Apollinares*, *Liberales*, *Scenici*, *Cereales*, *Capitolini*, *Funebres*, *Seculares* (ігри романські, немейські, мегалезійські, лібералії, сценічні ігри, церемоніальні ігри, поховальні ігри, секулярні ігри) та ін. Утім, зауважує О. Дживелегов, «усе теоретично цінне у Скалігера було запозичене ним у Робертелло, але викладено популярніше і доступніше»⁴².

Діяч єзуїтського театру *Якоб Понтан* у своїй «Поетиці» («*Poeticarum Institutionum libri tres*», 1594) розпочинає виклад з мотивування наміру: «Праці Аристотеля у цьому напрямі [поетики драми] відштовхують читача своєю незрозумілістю, крім того, вони складені з уривків, незавершені <...> Про праці Скалігера казати не буду»⁴³.

Постійні коливання між Аристотелем і Горацієм призвели врешті до того, що Аристотель став сприйматися крізь призму Горація й навпаки, адже гуманісти вважали, «що Горацій йшов за Аристотелем, розвиваючи й доповнюючи принципи “Поетики” і “Риторики” одночасно»⁴⁴.

Внаслідок цього, попри неістотні, здавалося б, термінологічні відмінності, теорія драми XVI століття, все ще посилаючись на Аристотеля, впровадила *принципи іншої — латинської драми*. Закраяна на риторичі, вона дала поштовх для подальшого розвитку теорії впродовж декількох століть саме у напрямі красномовства, що призвело, врешті, до народження поняття

³⁷ Там само. — С. 119.

³⁸ Там само.

³⁹ Там само. — С. 111.

⁴⁰ *Робортелло* Ф. Толкование всего, относящегося к комедии // *Эстетика Ренессанса*: В 2 т. — М.: Искусство, 1981. — Т. 2. — С. 113.

⁴¹ *Select translations from Scaliger's Poetics*. — N.Y.: Henry Holtr and Company, 1905. — P. 48.

⁴² *Дживелегов* А. Теория драмы в Италии XVI века // *Дживелегов* А. Избранные статьи по литературе и искусству. — Ереван: Лингва, 2008. — С. 134.

⁴³ *Резанов* В. И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910. — С. 247.

⁴⁴ *Аникст* А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — С. 106.

«розмовна драма» (англ. spoken drama). Це означає, що ті з драматургів, які опинилися під впливом латинізованого Аристотеля, дбали більше про розподіл розповіді, ніж про драматичну боротьбу; на перше місце мусили вийти питання форми, зовнішній поділ домінував над внутрішнім, що й не дивно, адже більша частина тодішнього репертуару спиралася на запозичені сюжети, в аранжуванні яких драматурги і виявляли свій хист.

Можливо, для історії філософії, котра прагнула пізнати останню істину і вірила — інколи всупереч елементарним фактам — в її існування, такий підхід доцільний, однак в історії мистецтва, яке взагалі не переймається (чи переймається?) «істиною», намагаючись проникнути у різні світи, такий шлях веде лише у глухий кут. Адже «амбівалентність можливих інтерпретацій свідчить про силу драматургії»⁴⁵.

Отож, історія ця — про Аристотеля як Мойсея сучасного театрознавства — видається дивною. Бо виходить, що молилися — про людське око — одним богам, а вірили — в інших⁴⁶.

Упродовж XVII–XVIII століть молитви Аристотелеві втратили свою натхненність, однак сама логіка — спиратися у процесі аналізу мистецького твору на висунуті кимось правила — в основному, залишалася незмінною.

Вважається, що початки театрознавства в Російській імперії тягнуться від теоретичних праць Феофана Прокоповича⁴⁷, перших театральних-критичних видань («Северная пчела» Ф. Булгаріна, праці В. Белінського, А. Григор'єва), історичних досліджень М. Лонгінова⁴⁸, А. Вольфа⁴⁹, театрознавчих вкраплень в історичних працях різних авторів: І. Забеліна, який вважав, що вивчення історії мусить базуватися на студіюванні матеріальної історії і «зовнішнього побуту»⁵⁰; Ф. Буслаєва⁵¹ і М. Косто-

⁴⁷ Прокопович Ф. De arte poetica [О поэтическом искусстве] // Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. — М.; Л.: АН СССР, 1961.

⁴⁸ Лонгинов М. Н. Русский театр в Петербурге и Москве (1749–1774). — СПб., 1873. — Приложение к XXIII тому Записок Имп. Акад. наук. — № 2; Лонгинов М. Н. Управление русскими театрами в Петербурге и Москве // Русский архив. — 1870. — Изд. 2-е. — М., 1871.

⁴⁹ [Вольф А. И.] Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I–II. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. — СПб., 1877; Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года / Сост. А. И. Вольф. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. — СПб., 1884.

⁵⁰ Забелин И. Е. Записные книжки. 50-е годы XIX века / Публ. [вступ. ст. и примеч.] Н. А. Каргаполовой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. — М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. — [Т.] V. — С. 123–138; Забелин И. Е. История русской жизни с древнейших времен. Сочинение Ивана Забелина. — М., 1908; 1912. — Ч. I–II; Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. — М., 1869.

⁵¹ Буслаев Ф. Об эпических выражениях украинской поэзии: (По поводу Сборника украинских песен, изданных М. А. Максимовичем в Киеве в 1849 году) // Москвитянин. — 1850. — Ч. 5. — № 18. Отд. III (то же: Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — СПб., 1861. — Т. 1).

⁴⁵ Эсслин М. Театр абсурда. — СПб.: Балтийские сезоны, 2010. — С. 108.

⁴⁶ Див.: Клековкін О. Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект / ІПСМ НАМ України — К.: Арт Економі, 2012.

марова⁵², дослідження яких суміжні до *міфологічної школи*; спеціальних театрознавчих досліджень І. Беляєва⁵³, С. Фамінцина⁵⁴, досліджень *порівняльно-історичної школи* Олександра Веселовського (хоча останній, на відміну від свого брата Олексія⁵⁵, не залишив праць, присвячених театру, радше окремі репліки, однак заклав принципи літературознавчої школи, які згодом були запозичені й театрознавством)⁵⁶.

До цього слід додати також праці, котрі внаслідок забобонної традиції залишаються поза увагою театрознавства, інколи стосовно цих досліджень кидають зневажливу риторичну репліку: а що дають ці дослідження розвитку національного театрознавства? Це свідчить, що ідеї, закладені у нашу свідомість «боротьбою із космополітами», пустили глибоке коріння.

Цьому недоумкуватому псевдопатріотичному погляду, спрямованому на «підтримку власного товаровиробника», протистоїть, однак, інший — орієнтований на плідний діалог зі світовою культурою; за цим стоять і цілі покоління істориків театру, — причому саме театру, а не літератури. Здебільшого — це *історики античного театру*, праці яких стоять на межі класичної філології й археології, інколи — технології театру. Пізніше театрознавство виштовхнуло їх на узбіччя з двох причин: їхній підхід надто відрізнявся від традиційного літературознавчого, а крім того, вони вивчали не національний театр, а театр зарубіжний, що в Російській імперії в усі часи вважалося справою непатріотичною. Хоча європейська традиція дослідження, приміром, античного театру тягнеться не від греків, а від німців В. Дерпфель-

да та Е. Рейша (W. Dorpfeld, E. Reusch, 1895), француза Наварра Октава (Navarre Octave, 1895), англійців А. Е. Хая (A. E. Haigh, 1896) і В. А. Пікард-Кембридж (W. A. Pickard-Cambridge, 1946), американця Флікенгера (R. S. Flickenger, 1918) та ін., праці яких вже давно стали класикою. Причому інколи «незацікавлений», здавалося б, *погляд Стороннього* виявлявся набагато спостережливішим, ніж замулений погляд того, хто надто довго перебував поряд: так, сучасний італійський театрознавець Луїджі Лунарі вважає, що «першим, хто прочитав Гольдоні як автора, що писав для акторів, був російський італіаніст О. К. Дживелегов»⁵⁷.

У Російській імперії античному театру були присвячені праці багатьох видатних дослідників:

Петра Васильовича Нікітіна (1849–1916) — віце-президента Академії наук (1910–1916), який отримав 1879 року кафедру класичної філології у Ніжинському інституті кн. Безбородка, з 1879 року працював доцентом, а з 1883 року — професором Петербурзького університету⁵⁸.

Василя Васильовича Латишева (1855–1921) — випускника Петербурзького історико-філологічного інституту (1876), який у 1880 році був відряджений на два роки до Греції для занять епіграфікою, а у 1882–1883 роках здійснив подорож Україною, відвідав Харків, Феодосію, Севастополь, Одесу, Херсон і списував давні епіграфічні пам'ятники, що збереглися. У 1883 році він повернувся до Петербурга, до викладацької діяльності, з 1893 року — член Петербурзької Академії наук, у 1903–1918 роках — директор Історико-філологічного інституту⁵⁹.

⁵² Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К.: Либідь, 1994.

⁵³ Беляєв И. О скоморохах // Временник императорского Московского общества истории и древностей российских. — 1854. — Кн. 20.

⁵⁴ Фаминцын Ал. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1889.

⁵⁵ Веселовский А. Старинный театр в Европе. — М., 1870.

⁵⁶ Дмитриев Ю. А. Истоки советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981.

⁵⁷ Цит. за: Скорнякова М. Г. Стрелер и «Пикколо тьеатро ди Милано». — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. — С. 146.

⁵⁸ Никитин П. В. К истории афинских драматических состязаний. — СПб., 1882; Никитин П. В. Аристофан. Фесмофории / Пер. и материалы для коммент. П. В. Никитина. — Пг., 1917.

⁵⁹ Латишев В. В. Очерк греческих древностей. — СПб., 1888. — Ч. 2: Богослужебные и сценические древности.

Георгія Крескентійовича Лукомського (1884–1952) — сина інженера-технолога, збіднілого дворянина Подільської губернії, згодом видатного художника. Після закінчення Академії мистецтв він улаштував виставки власних картин, друкував на сторінках журналів «Зодчий», «Аполлон», «Старые годы» статті і книжки про пам'ятки архітектури у містах України — Кам'янець-Подільському, Чернігові, Києві, Львові та ін. У лютому 1919 року його призначено хранителем колекції Б. і В. Ханенків. У жовтні 1919 року він виїхав до Константинополя⁶⁰.

Дмитра Федоровича Беляєва (1846–1901) — філолога і візантіста, професора Казанського університету, члена-кореспондента Імператорської Академії наук за розрядом класичної філології й археології⁶¹. В його працях значну увагу приділено театральному елементу в обрядовості.

Окремі аспекти історії античного театру досліджували також *Адольф Ізраїлевич Сонні* (1861, Ляйпціг — 1922, Київ; філолог-класик, заслужений ординарний професор Імператорського університету св. Володимира у Києві⁶²), *Григорій Григорійович*

Павлуцький (1861–1924, історик мистецтва, доктор теорії та історії мистецтв, заслужений ординарний професор Імператорського університету св. Володимира, чие ім'я у театрознавстві майже невідоме⁶³) та ін.

Так само історії зарубіжного театру присвячували свої праці І. Іванов⁶⁴, Д. Петров⁶⁵ та ін. Праця Д. Петрова цікава передусім з точки зору оголошених ним принципів дослідження. Називаючи своїм «наставником» академіка Олександра Веселовського, перший розділ праці «Нариси побутового театру Лопе де Веги» починає з «Плану і завдань дослідження», де обґрунтовує необхідність «класифікації драматичних творів Лопе» за жанрами, сюжетними мотивами, персонажами тощо. У другому розділі «Сім'я в любовній комедії Лопе де Веги» він розглядає роль батька, братів, жіночих типів; у третьому розділі «Драми честі» — братів-месників, батька-месника, чоловіка-месника і т. ін.; у четвертому розділі «Чесні жінки» — сюжети, генезу та ін.

Значний внесок у накопичення театрознавчого знання належить виданню Київської духовної академії, на сторінках якого від середини ХІХ століття друкувалися дослідження, присвячені

⁶⁰ Лукомский Г. К. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. — СПб., 1913. — Т. 1.

⁶¹ Беляев Д. Ф. ВYZANTINA. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям: В 3 кн. — СПб., 1891–1906.

⁶² Сонни А. Несколько заметок к Эсхилу «Агамемнону» // Журнал Министерства народного просвещения. — 1887. — Май. — Отд. 2; Сонни А. К Эсхилу (Agam. 1316–1329 W, 1447 W) // Филологическое обозрение. — 1893. — Т. IV. — Отд. 1; Сонни А. Несколько заметок к «Лягушкам» Аристофана // Филологическое обозрение. — 1893. — Т. IV. — Отд. 2; Сонни А. De duobus Agamemnonis Aeschyleae locis // Филологическое обозрение. — 1893. — Т. IV. — Отд. 2; Сонни А. К Аристофану // Филологическое обозрение. — 1893. — Т. V. — Отд. 1; Сонни А. Аристофан и аттический разговорный язык: По поводу книги Д. П. Шестакова «Опыт изучения народной речи в комедии Аристофана», Казань, 1913 // Журнал Министерства народного просвещения. — 1916. — Янв. — Отд. классич. филол. — С. 6–34; Февр. — С. 35–90 (також окремих відбиток); Пучков А. А. Адольф Сонни, киевлянин: Из истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. — К.: Феникс, 2011.

⁶³ Павлуцкий Г. Сkenография у греков. Вторая публичная лекция, читанная 11 мая [1888 г.] для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусства / Павлуцкий Г. О началах искусства в Греции. Сkenография у греков: Две пробные лекции, читанные в Университете св. Владимира. — К.: Типография Императорского университета св. Владимира, 1888. — С. 15–28 // Републікація А. О. Пучкова у зб.: Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІ теорії та історії архітектури і містобудування. — К.: НДІПІАМ, 2002. — Вип. 5; Павлуцкий Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. — Изд. 2-е, испр. и доп. — К., 1897.

⁶⁴ Иванов И. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII-го века // Ученые записки Императорского Московского университета. Отдел историко-филологический. — М., 1885.

⁶⁵ Петров Д. Очерки бытового театра Лопе де Веги // Записки историко-филологического Императорского С.-Петербургского университета. — СПб., 1901. — Ч. LX.

українському шкільному театру, здійснювалися публікації самих драм і т. ін.⁶⁶.

Однак у цілому до театрознавства XIX століття можна застосувати слова Стефана Мокульського, сказані ним 1959-го року: «Щоправда, серед учених-філологів кінця XIX і початку XX століття багато хто спорадично торкався у своїх дослідженнях питань західноєвропейського театру, і головним чином драматургії. Назвемо імена видатних професорів історії літератури, як Олексій Веселовський, Ю. О. Веселовський⁶⁷, М. І. Стороженко, І. І. Иванов, П. О. Морозов, Ф. Д. Батюшков, Д. К. Петров, М. М. Розанов, К. Ф. Тіандер. Однак у більшості названих учених історія театру не була предметом основних занять, а історико-театральні теми виникали більш або менш випадково у зв'язку з вивченням творчості драматургів. Посутньо, ці дослідники займалися не історією театру, а історією драматичної літератури, залишаючи поза увагою специфічні проблеми сценічного мистецтва»⁶⁸.

⁶⁶ Петров Н. Мистерии и комедии учителя пиитики в Киевской Академии иеромонаха Митрофана Довгалевского (1736–37) // Труды Киевской духовной академии. — 1865. — № 2; Петров Н. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году // Там само. — 1866. — № 7, 11, 12; 1867 — № 1, 3; Петров Н. Трагедокомедия нарицаемая Фотий учителя пиитики в Киевской академии Георгия Щербацкого / С прим. Н. Петрова // Там само. — 1877. — № 12; Петров Н. Киевская искусственная литература XVIII в., преимущественно драматическая // Там само. — 1879. — № 4, 6, 10; 1880 — № 6, 8; Малинин В. Д. И. Фонвизин как автор комедий // Там само. — 1893. — № 3; Две драматические пьесы прошлого столетия (Сильвестра Ляскоронского): I) Трагедокомедия, изданная в академии Киевской честным иеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем поэтики, 1729 года; II) Образ страстей мира сего образом страждущего Христа исправия / Изд. С. Голубева // Там само. — 1877. — № 9 та ін.

⁶⁷ Веселовський Юрій Олексійович (1872–1919) — поет, перекладач і критик, син Олексія Миколайовича Веселовського, у своїх працях спирався на культурно-історичний метод.

⁶⁸ Мокульський С. А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра // Мокульский С. О театре. — М.: Искусство, 1963. — С. 383.

В Україні відлік історії театрознавства зазвичай ведеться від театральних нарисів Григорія Квітки-Оснoв'яненка, літературознавчих досліджень і театральних рецензій Івана Франка⁶⁹.

Однак, ураховуючи жанр *нарис*у Квітки-Оснoв'яненка⁷⁰, від якого ведеться цей відлік, немає причин для того, щоб не доповнити цей список нарисами і рецензіями Євгена Гребінки⁷¹, Леоніда Глібова⁷², Павла Чубинського⁷³, Пантелеймона Куліша⁷⁴,

⁶⁹ Костюк Ю. Г. Украинский театр // История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1985. — С. 12.

Поряд із цим існує точка зору, що «його [театрознавства] початок закономірно було б віднести до реалій т. зв. “шкільної драми” XVI — першої половини XVIII ст. Починаючи від “діалогів” (інакше — “декламаций”) типу “Профоніми...” (1591), і до сталих драматургічних форм (як-от широковідомої трагікомедія “Володимир” Ф. Прокоповича) їх очевидна театрознавча суть (зрозуміло, не виокремлена з художньої сфери), водночас означенням певних, а не інших драматургічних форм, їх оригінальною структурованістю тощо, — та все ж існувала» (Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків — до рубежу XIX–XX століть) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — Вип. 9. — С. 264).

⁷⁰ Квітка-Оснoв'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Оснoв'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 7.

⁷¹ Гребінка Є. Путевые и театральные впечатления. Лубны. — Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840 — Ч. 3. — IX. — С. 15–120 // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 3; Гребінка Є. Провинциальные театры // Литературная газета. — 1840. — № 85 // Там само; Гребінка Є. Опера в Лубнах // Иллюстрация. — 1845. — Т. 1. — № 36. — С. 574 // Там само.

⁷² Глібов Л. О представлении «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня // Черниговский листок. — 1863. — 18 черв. — № 7 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К.: Наук. думка, 1974. — Т. 2.

⁷³ Чубинський П. П. Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. — 1862. — Кн. 3.

⁷⁴ Кулиш П. Об игре г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль чаривный» // Русский вестник. — 1857. — Т. 12, дек. — Кн. 2; Кулиш П. Артемовский-Гулак // Основа. — 1861, март; Кулиш П. Характер и задачи украинской критики // Основа. — 1861, февр.

Олександра Кониського⁷⁵, рецензіями та історичними розвідками Агатангела Кримського⁷⁶ та інших авторів, чії дослідження хоча й не вписуються в академічну традицію (якої на той час ще не існувало), однак відповідають найголовнішій вимозі — вони спрямовані на отримання знання про театр.

Одним з найяскравіших українських авторів у жанрі фізіологічного театрального нарису був Микола Черняєв⁷⁷, праці якого розповідають про акторів і «актерш», про репертуар, у якому вони виступали, про манеру сценічного виконання (один з акторів, «производивший постоянно сильное впечатление на неприхотливых зрителей, хотя все трагическое искусство сводилось к диким крикам, которые сменялись каким-то свистящим шёпотом, причём артист пощелкивал зубами, выворачивал глаза и в сильном пафосе, со всего размаха, бросался во весь рост на пол»⁷⁸); про театр, в якому «одна из лож принадлежала профессорам университета»⁷⁹; про заборону студентам відвідувати театр, «что объясняется тем, что студенты взяли

слово с какого-то бездарного актера, что он не будет им мозолить глаза своей игрой, когда же он не сдержал своего обещания, забросали его арбузными корками и всякой дрянью и произвели страшный скандал в театре, причём произошла схватка с полицией, во время которой были пущены в ход в качестве метательных орудий стулья и скамьи»⁸⁰; про те, як «в театре разыгралось побоище студентов с полицией вследствие устроенного ими скандала какой-то актрисе, что они ее ошкаркали, освистали, оборвали её платье и т. д.»⁸¹; про те, як «обязанности капельдинеров, по приказанию губернатора, исполнялись и, между прочим, питомцами «классического пансиона»: у каждого входа для отбирания билетов стояло «по два кадета с ружьями»⁸²; про те, як «актеры и «актерши» того времени имели ещё один источник доходов: они сами развозили билеты на свои бенефисы по домам зажиточных людей, и получали так называемые призы. Богатый театрал платил за билеты вдвое, втрое, ради чего и предпринимались путешествия по городу. «Поощритель искусства» высылал деньги через лакея и поручал ему угостить актера или «актершу»⁸³; про «Правила для артистів», на які з 1843 року спиралися у своїй роботі керівники і виконавці у харківському театрі (на думку М. Черняєва, автором документа був кн. О. Шаховської); про популярні у Харкові 1840-х років «балаганы со зверинцами, восковыми фигурами, вольтижерами, акробатами и другими фокусами приезжих артистов для детей и простолюдинов — марионетки, собачьи комедии, панорамы и проч.»⁸⁴; про «старовинних акторів» («он актер старинный, классический, воспитанный ещё в той трагической школе, когда на сцену выходили торжественно, когда

⁷⁵ Маруся К. [Кониський О.] Критичний огляд української (руської) драматичної літератури // Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філол. наук, проф. М. Ф. Нечитайлука. — Львів, 2002. — Т. 2.

⁷⁶ Кримський А. Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1972. — Т. 2: Художня проза. Літературознавство. Критика; Кримський А. Ю. Трупа Деркача // Зоря. — 1891. — № 3 // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1974. — Т. 4: Сходознавство.

⁷⁷ Черняєв Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчука. — Х.: Экограф, 2010. Основні праці Черняєва: «Старинный харьковский театр», «Харьковский театр во времена Млотковского (1833–1843)», «Харьковские гастроли известных актеров и актрис с конца 20-х годов до 1880 года», «Очерки по истории оперы в Харькове», «Исторический очерк балета в Харькове (1780–1880)», «Уездная Мельпомена. Театр в уездных и заштатных городах Харьковской губернии», «Харьковские сценические деятели пришлого времени», «Из харьковской театральной старины. Времена Екатерины II-й, Павла и Александра I-го» та ін.

⁷⁸ Там само. — С. 71.

⁷⁹ Там само. — С. 41.

⁸⁰ Там само. — С. 69.

⁸¹ Там само.

⁸² Там само. — С. 40.

⁸³ Там само. — С. 41.

⁸⁴ Там само. — С. 171.

по ней не ходили, а выступали, и выступали величественно»⁸⁵; про тодішні театральні приміщення, в яких доводилося виступати акторам («о тех храмах искусства, в которых приходилось играть артистам и артисткам Штейна, можно судить по тому, что роменский театр, обыкновенно набитый во время Ильинской ярмарки, был покрыт соломой. Штейну приходилось давать представления и в сараях, и в наскоро сколоченных балаганах»⁸⁶; про «синтетичних» акторів і акторок («она играла первые роли и в трагедиях, и в комедиях, и в водевилях и, кроме того, продолжала в качестве балерины танцевать в балетах»⁸⁷; «трагики», «комики», «благородные отцы», «резонеры» и «любовницы» — «по нужде» обращались в басов, баритонов, теноров, контральто, сопрано и после нескольких репетиций распевали целые оперы»⁸⁸) і ще про багато інших речей, котрі можна охопити загальним поняттям «театральне життя».

Сам Микола Черняєв жив і працював у Харкові, належав до відомого дворянського роду, закінчив юридичний факультет Харківського університету, «состоял помощником присяжного поверенного округа Харьковской судебной палаты»⁸⁹, «продолжал заниматься адвокатской практикой»⁹⁰, а «на дозвіллі», на хвилі загального тодішнього захоплення старожитностями і сценічним мистецтвом, зацікавився історією театру рідного міста, став збирати матеріали, писати і друкувати на сторінках періодичних видань («Южный край» та ін.) статті про окремі періоди в історії харківської сцени, її репертуар і діячів, а з цих дописів урешті цілком органічно й утворився розлогий літопис харківського театру XVIII–XIX століть. Помер він молодим — на п'ятдесят

сьомому році життя. Людиною, мабуть, був толерантною, закоханою у власну дружину (їй присвятив збірку статей про Пушкіна), а в некролозі про нього написали, що відрізнявся він «необыкновенной добротой, прямолинейностью и природным живым юмором»⁹¹, що цілком підтверджують його театральні публікації; судячи ж з його політичних публікацій, був він людиною глибоко релігійною, принаймні ідея самодержавства у його викладі мала не так політичний, як містичний характер⁹².

В одній зі своїх книжок — у «Театральному альманасі» 1900-го року — він видрукував бібліографію власних праць з історії Харківського театру, додавши до неї таку супровідну записку: «Перечисляем эти статьи, не придерживаясь хронологического порядка, а располагая их в той системе, которая могла бы быть принята при издании их отдельной книгой, если они когда-нибудь его дождутся. Сначала мы перечисляем статьи, излагающие историю Харьковского театра вообще, затем статьи по тем или

⁹¹ Там само. — С. 7.

⁹² Про містичний характер його політичних переконань свідчить такий уривок: «Не следует ли дополнить титул Императора и Самодержца Всероссийского титулом: Кесарь? <...> Слово кесарь хорошо известно всему православному славянскому миру по евангельскому повествованию об искушении Христа саддукеями по вопросу: следует ли платить дань кесарю, и вообще, из Евангелия. Краткий титул Его Величества сделался бы яснее и доступнее народному пониманию, если бы принял такую форму: Император, Кесарь, Царь и Самодержец» (Черняев Н. Из записной книжки русского монархиста. LXXXVII–CVIII // Мирный труд. — № 8. — X., 1904. — С. 77). Прикметно, що у своїй програмній політичній праці, присвячуючи окремі розділи письменникам і драматургам, Черняєв підпорядковує аналіз їхньої творчості саме політичній концепції; окремі розділи цієї праці називаються «Шекспир, как монархист и политический мыслитель», «Теоретики русского Самодержавия. I. Посошков. II. Татищев. III. Болтин. IV. Екатерина II. V. Державин. VI. Жуковский. VII. Гоголь. VIII. Белинский. IX. Лермонтов» та ін. // Черняев Н. И. Необходимость самодержавия для России, природа и значение монархических начал. Этюды, статьи и заметки Н. И. Черняева. — X., 1901. Див. також: Черняев Н. И. Мистика, идеалы и поэзия русского Самодержавия / Вступ. ст., коммент. М. Б. Смолина. — М., 1998 (Пути русского имперского сознания).

⁸⁵ Там само. — С. 131.

⁸⁶ Там само. — С. 66.

⁸⁷ Там само. — С. 262.

⁸⁸ Там само. — С. 352.

⁸⁹ Там само. — С. 5.

⁹⁰ Там само. — С. 6.

другим отделах харьковской старины и, наконец, биографические очерки харьковских сценических деятелей»⁹³.

Незважаючи ні на дворянський родовід, ні на те, що він був «представителем правого, реакционного крыла русской журналистики»⁹⁴, ні на те, що він «категорически отказывался считать Щепкина одним из основоположников реализма в актерской игре»⁹⁵, ні навіть на те, що «Черняев, вслед за Щепкиным, не смог разглядеть главного в драматургии Островского»⁹⁶ і «недооценивая драматургию Островского, Черняев отрицал прежде всего эстетику народничества»⁹⁷, ніхто й ніколи праць Черняєва не забороняв; однак протягом тривалого періоду вони були відомі, головним чином, історикам російського монархізму і надзвичайно вузькому колу істориків театру «южного края» («и другие исследователи, со ссылками или без ссылок, пользовались материалами, собранными этим человеком»⁹⁸).

Історичні праці Черняєва — це не академічна історія театру на кшталт праць його ж сучасників — Олександра Веселовського і Володимира Перетца, це радше данина популярному з середини ХІХ ст. жанру «фізіологічних нарисів», у яких він подає дуже багато, якщо скористатися сленговим виразом американського театру, «м'яса» («meat») — побутових і соціально-психологічних подробиць, котрі характеризують і практику тодішньої сцени, і особливості тогочасного глядача, і театральний побут у цілому.

Незважаючи на монархічні переконання Черняєва, здається, що його зовсім не спокушає слава партійного крити-

⁹³ Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Материалы для истории Харьковской сцены. — Х., 1900. — С. 77.

⁹⁴ Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчука. — Х.: Экограф, 2010. — С. 4.

⁹⁵ Там само. — С. 13.

⁹⁶ Там само. — С. 14.

⁹⁷ Там само.

⁹⁸ Там само. — С. 4.

ка на кшталт «неистового Виссариона». Виникає враження, що театральне життя він майже не аналізує, а лише фіксує, фіксує й фіксує, неначе мандрівник у часі, все, що потрапляє йому на очі. Однак саме завдяки його фіксації перед читачем, неначе перед глядачем, постає динамічна багатофігурна композиція — театр ХVІІІ–ХІХ століть у його звичаях, термінах, датах і персоналіях.

Поряд із жанром фізіологічного нарису в Україні на початку ХХ століття з'явилися перші джерелознавчі праці у царині театрального мистецтва⁹⁹.

До цього періоду належать і перші праці, на сторінках яких здійснено спроби окреслити методологію літературознавчого, отже, й театрознавчого дослідження (адже театрознавство у цей час усе ще перебувало у лоні літературознавства).

Так, Борис Алперс навіть на початку ХХ століття все ще обстоював «театрознавство — як частину літературознавства», а літературознавство «як історію громадського життя»¹⁰⁰. Хоча саме проти цієї формули виступатиме згодом Лесь Курбас («підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і згук, а не література є засобом театру»¹⁰¹).

З таких самих позицій виходив і В. Всеволодський (Герн-гросс), коли писав, що «до цих пір історія театру зазвичай вилівалася в опис подій театрального життя і найчастіше зосереджувалася на театральних анекдотах; до них приєднувалися урядові розпорядження, височайші укази і постанови; весь цей матеріал розташовувався у хронологічній послідовності,

⁹⁹ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906). Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906; До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.

¹⁰⁰ Алперс Б. Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985. — С. 5.

¹⁰¹ Курбас Л. На грані // Мистецтво. — 1919. — № 1 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 59.

і підпорядковувався театру панівних класів; на перший погляд здавалося, що іншого театрального стилю, інших видів театру в дану епоху і не існувало... Справжня ж історіографія є аналітичний опис боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов...»¹⁰².

«Незрозуміння драми-п'єси й трактування її як мовного чи літературного пам'ятника, а не як сценічного матеріалу, — писав Григор Лужницький, — було цією основною помилкою історії літератури, яка не тільки опізнила розвиток театрознавства, але й у великій мірі припинила його ріст»¹⁰³.

Перебування у лоні літературознавства тривало так довго, що дало право Вс. Мейерхольдові на іронічний вислів: «Ви кажете *театрознавство*, — зневажливо зауважив він, — а я не знаю, що це таке. Вчені сперечаються між собою про далекі, кінцеві висновки науки, але всі згодні, що при температурі у сто градусів вода кипить. А в нашій галузі ще не встановлені подібні азбучні істини. В усьому цілковита різноголосиця! Перше завдання так званого театрознавства — встановлення єдності термінології й формування азбучних істин. Лише тоді воно може претендувати на те, щоб називатися наукою»¹⁰⁴.

Щодо методів, на які спиралися дослідники, до переважної більшості театрознавчих праць кінця ХІХ століття можна застосувати формулу М. М. Лонгінова (1823–1875), відомого літератора, письменника, поета, мемуариста, бібліографа, історика літератури і театру, губернатора Орловської губернії (1867–1871), головного цензора Росії, начальника головного управління в справах друку Міністерства внутрішніх справ (з 1871 року —

до дня смерті). У передмові до однієї зі своїх праць він писав: «Таким образом составилъ представляемый здесь *хронологический указатель* данных для истории Русского театра за первое двадцатипятилетие его существования. Сведения, в нем изложенные, могут быть разделены на следующие четыре группы: 1) Факты непреложные, сохранившиеся в современных документах или в печати. Они подтверждаются у меня ссылками на источники. 2) Факты вероятные, выведенные из различных показаний, из которых я выбирал наиболее согласное с фактами непреложными <...> 3) Сведения приблизительно точные <...> 4) Предположения по некоторым предметам, разъяснение которых особенно интересно, но до сих пор еще невозможно в точности»¹⁰⁵.

В основі більшості, навіть «найпрогресивніших» тогочасних праць простежується залежність від безсмертної формули «офіційної народності», що була обґрунтована 1832 року товаришем міністра (тобто його заступником) народної освіти графом Сергієм Семеновичем Уваровим (1786–1855) у записці на ім'я імператора: «истинно русские охранительные начала *Православия, Самодержавия и Народности*, составляющие якорь нашего спасения и вернейший залог силы и величия нашего отечества»¹⁰⁶. Слід зауважити, однак, що, крім одіозної формули, у записці Валуев пропонував інше: «Желаю возобновить угасшую деятельность профессоров, имел я еще в виду и то, что посредством сего журнала [«Ученые Записки Московского Университета»] внушить молодым людям охоту ближе заниматься историей отечественной, обратив больше внимания на узвание нашей народности <...> Не подлежит сомнению,

¹⁰² Всеволодский (Гернграсс) В. История русского театра: В 2 т. — Л.; М., 1929. — Т. 1. — С. 23.

¹⁰³ Лужницький Г. Історія українського театру. Ч. I. Стара доба українського театру від XI ст. до 1619 р. // Записки НТШ. — Т. CLXXI. — Збірник Філологічної Секції. — Т. 30. — Нью-Йорк; Париж, 1961. — С. 135–136.

¹⁰⁴ Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. — М.: СТД РСФСР, 1990. — Т. 2. — С. 276.

¹⁰⁵ Лонгинов М. Н. Русский театр в Петербурге и Москве (1749–1774). — СПб., 1873. — Приложение в XXIII тому Записок Имп. Академии наук. — № 2. — С. 3–4.

¹⁰⁶ Цит. за: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. По подлинным делам Третьего отделения собств. Е. И. Величества канцелярии. — Изд. 2-е. — СПб., 1909. — С. 83.

что таковое направление к трудам постоянным, основательным, безвредным, служило бы некоторою опорой против влияния так называемых “европейских идей”, грозящих нам опасностью, но силу коих, обманчивую для неопытных, переломить нельзя иначе, как чрез наклонность к другим понятиям, к другим занятиям и началам. *В нынешнем положении вещей и умов нельзя не умножать, где только можно, число “умственных плотин”*»¹⁰⁷.

Наступного року Микола I призначив Уварова міністром народної освіти і академічне театрознавство (як, утім і інші гуманітарні науки), перебуваючи на міцному ланцюгу університетської системи, не могло відійти надто далеко від патріотичної директиви, впровадження якої у життя здійснювало міністерство.

Більше того, на думку автора, приховавшись глибоко у підсвідомості, ця формула надзвичайно активно впливала на розвиток радянського театрознавства, і автор не наважився би впевнено стверджувати, що вона втратила чинність на початку ХХІ століття.

Однак саме завдяки цьому дискурсу було створено «Журнал Министерства народного просвещения» (СПб., 1834–1917), який був першим й упродовж тривалого часу єдиним науково-популярним журналом Росії, де друкували свої праці ледь не всі вчені Росії, у тому числі й театрознавці — М. Тихонов, О. Веселовський, В. Перетц і багато інших.

Незважаючи на «умственные плотины» та інші особливості тодішнього гуманітарного дискурсу, театрознавчі праці ХІХ століття і досі залишаються цінним джерелом з історії театрального мистецтва і — скарбницею некритично сприйнятих наступними поколіннями висновків, припущень, оцінок і забобонів.

На щастя, тодішнє театрознавство ще не стало навчальною дисципліною, отже, не зводилося до штудіювання «обов’язкової літе-

ратури» й зазубрювання нікому не потрібних дат. Про це пише, зокрема, В. Адріанова-Перетц, посилаючись на спогади Володимира Перетца, який навчався на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету: «В. Н. Перетц с признательностью вспоминал профессора философии А. И. Введенского, которому принадлежность к неокантианству не помешала отшлифовать мозги не одного поколения учащихся, склонных по гимназическим навыкам к догматическому мышлению <...> Преподавание классической филологии было обеспечено в те годы блестящими специалистами, среди которых особой популярностью пользовался проф. Ф. Ф. Зелинский <...> [Александр] Веселовский уже избегал излагать в лекциях такие темы, о которых студент мог прочитать в учебнике. Он щедро делился своими свежими мыслями и наблюдениями как в лекциях, так и в докладах Неофилологического общества, куда ходили и старшие студенты, интересовавшиеся вопросами теории и истории литературы. Здесь перед ними прошли все главы “Исторической поэтики” Веселовского»¹⁰⁸.

Утім, у ХІХ столітті уявлення про систему освіти, здається, узагалі істотно відрізнялися від сучасних. Так, відомий філолог П. М. Леонтьев (1822–1874) казав: «*Университетское же преподавание, напротив, должно вводить в область исследований, сомнений, заблуждений; оно обязано знакомить студентов с вопросами спорными, со всем разнообразным множеством взглядов и теорий, нередко смутных и противоречивых*»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Адріанова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. — М.; Л.: Наука, 1962. — С. 208–211.

¹⁰⁹ Цит. за: Пучков А. А. Юлиан Кулаковский: профессор и лекции // Кулаковский Ю. А. История римской литературы от начала Республики до начала Империи в конспективном изложении / Изд. подг. А. А. Пучков. — К.: Издательский дом А+С, 2005. — С. XIX.

¹⁰⁷ Там само. — С. 84.

МІЖ АКАДЕМІЗМОМ І ПУБЛІЦИСТИКОЮ

Відправною точкою розвідки про методологію театрознавства може бути така теза: «*Театрознавча методологія трактує про способи, якими здобувається знання про театр*»¹¹⁰. Додамо до цього: *бажано — практичне знання про театр*; адже, як зауважував Пітер Брук, «історія як така мене мало цікавить», позаяк «значення шматка вугілля для нас починається і закінчується тим, що він, згораючи, дає нам світло й тепло»¹¹¹.

Щоправда, у пошуках «тепла» надто легко збитися на манівці, особливо ж, якщо повторювати безперестану, услід за авторами радянських енциклопедій, твердження про метод соціалістичного реалізму, *театральну критику як складник театрознавства* та ін.: «*Театрознавство — це галузь мистецтвознавства, що вивчає розвиток театру, його роль і значення у суспільному житті. До сфери театрознавства належать історія і теорія театру, зокрема драматургії, акторської творчості, режисури, театральної архітектури, театрально-декораційного мистецтва, театральної освіти, і т. ін., а також театральна критика, що відображає й узагальнює роботу театру і значною мірою спрямовує його ідейно-художній розвиток <...> В історії театрознавства виразно виступають два основні напрями, що перебувають у боротьбі: прогресивне театрознавство, що відстоює реалістичне, ідейне театральне мистецтво, і реакційне театрознавство, пов'язане з антиреалістичними тенденціями в театральному мистецтві,*

¹¹⁰ Барбой Ю. М. К теории театра: Уч. пос. — СПб.: СПбГАТИ, 2008. — С. 4.

¹¹¹ Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. — С. 122.

що пропагує його “незалежність” від суспільного життя і класової боротьби, теорію “мистецтва для мистецтва”»¹¹².

Наприкінці 1960-х років у статтях, написаних фахівцями, ці помилки виправили і галузі роз'єднали: «*Театральна критика — сфера літ[ературної] творчості, що відображає поточну діяльність театру. Т[еатральна] к[ритика] існує у формі узагальнювальних статей (напр., про творч[ий] шлях окремих театрів, про окремі проблеми театр[ального] мистецтва і т. н.), рецензій на вистави, творч[их] портретів акторів, режисерів і т. ін. Розглядаючи різноманітні зв'язки сценіч[ного] мистецтва з дійсністю, узагальнюючи мистец[ький] досвід театру, т[еатральна] к[ритика] визначає завдання, які висуває перед театром життя, виявляє гол[овні] тенденції його розвитку. Т[еатральна] к[ритика] безпосередньо стикається з театрознавством і залежить від його рівня. У той же час вона більш злободенна, швидше відгукується на події сучас[ного] життя, дає багатющий матеріал для театрознавства. Т[еатральна] к[ритика] пов'язана також з літ[ературною] критикою і літературознавством. У т[еатральній] к[ритиці] віддзеркалюється стан естетичної думки епохи і сама вона, у свою чергу, сприяє формуванню різних театральних систем. Т[еатральна] к[ритика] розглядає й оцінює значення театру на різних етапах його історії, репертуар, гру акторів, режисуру, декораційне оформлення, організацію театральної справи. Театральна критика в Росії з'явилася в сер[едині] XVIII ст. разом з виникненням проф[есійного] публічного театру»¹¹³. (Остання репліка варта окремої уваги, адже примушує замислитися і про саме поняття «професійного театру», і про зв'язок між критикою і театром державним).*

¹¹² [Гусев А. И.] Театроведение // Большая Советская Энциклопедия. — М., 1956. — Т. 42. — С. 87.

¹¹³ Ан[атолий] А[льтишуллер], К[онстантин] Р[удницкий]. Театральная критика // Театральная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — Т. V. — С. 135.

Так само відмежовує театрознавство від театральної критики і Даріуш Косінські: «Критика театральна — розділ культурної публіцистики, присвячений сучасному театру, аналізу й оцінці поточного репертуару, творчості артистів, окремих колективів тощо <...> Народження театральної критики у XVIII столітті пов'язане зі становленням постійних публічних театрів і журналістики. До грона найвідоміших критиків належали Г. Е. Лессінг...»¹¹⁴.

На відміну від театральної критики, зосередженої на поточному театральному житті, «театрознавство — це наука, що вивчає історію і теорію театру. Як самостійна наукова дисципліна сформувалася в ХХ ст. у зв'язку з загальним підйомом театр[ального] мистецтва. У Росії передумови для виникнення т[еатрознавства] з'являються ще наприкінці XVII–XVIII ст. Праці цього періоду були засновані на естетиці французького класицизму <...> У першій половині XIX ст. пробуджується інтерес до історії російського театру <...>»¹¹⁵.

В українській енциклопедії, виходячи з практики організації театрознавчої освіти, було здійснено поворот до об'єднання театрознавства і критики: «Театрознавство — наука про театр, галузь мистецтвознавства. До т[еатрознавства] належать теорія та історія театру (зокрема, акторського і режисерського мистецтва, драми, сценографії), психологія сценічної творчості і сприймання її глядачем, техніка сцени, критика (аналізує окремі вистави і визначає їхню ідейно-художню цінність), планування і керування театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія. Т[еатрознавство] вивчає всі види і форми сценічного мистецтва: драматичний театр, оперу, балет, оперету, пантоміму, дитячий, ляльковий, телевізійний

і радіотеатри. Т[еатрознавство] вивчає як професійний, так і самодіяльний театр. Т[еатрознавство] як наука склалося у 20-ті рр. ХХ ст. Проте зародки його є і в працях античного періоду, зокрема в Аристотеля (“Поетика”) <...> [Наприкінці XIX ст.] вийшли перші праці з укр[аїнського] т[еатрознавства] — І. Франко, М. Вороний, С. Чарнецький <...> *Радянське т[еатрознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму*»¹¹⁶.

На такі самі «синтетичні» уявлення про «театрознавство» і «театральну критику» спирається і Ю. Костюк, який на сторінках праці, присвяченої *історії театрознавства*, пише: «У 1920-ті роки на сторінках періодичних видань з питань театру і драматургії особливо часто виступали І. Александровський, О. Білецький, Д. Грудина, Остап Вишня, Я. Мамонтов, Ю. Меженко, М. Рильський, П. Рупін, Я. Савченко, Ю. Смолич, Х. Токкар, І. Туркельтауб, В. Чаговець, Й. Шевченко та ін. У 1930-ті роки в українську театральну критику влився новий загін: І. Волошин, Я. Ган, С. Гец, Ю. Дольд-Михайлик, Ю. Іваненко, М. Йосипенко, Й. Кисельов, Ю. Костюк, І. Піскун, К. Полонник»¹¹⁷.

В іншій енциклопедичній праці визначення відрізняється хіба що переліком прізвищ: «Театрознавство, наука про театр, вивчає різні аспекти сценічного мистецтва, його історію й теорію. На Україні т[еатрознавство] сформувалося як окрема дисципліна в ХХ ст., йому передувало в 1860–1917 рр. поживлене зацікавлення театром та обговорення (на стор. “Основи”, “КСт.”, “ЛНВ”, “Зорі”, “Діла”, “Правди”, “України”, “Неділі”, “Сяйва”, “Української Хати” та ін. преси) можливостей його розвитку, в якому брали участь І. Франко, М. Вороний, В. Доманицький, Б. Грінченко, Г. Коваленко, М. Комаров,

¹¹⁴ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków: Zielona Sowa, 2006. — S. 82–83.

¹¹⁵ Ан[атолий] А[льтшуллер], Ю[рий] Д[митриев], Б[олеслав] Рос[тоцкий]. Театроведение // Театральная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — Т. V. — С. 159.

¹¹⁶ Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К.: УРЕ, 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175.

¹¹⁷ Костюк Ю. Г. Украинский театр // История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1985. — С. 22.

О. Кониський, А. Кримський, П. Куліш, В. Левицький, В. Науменко, Є. Олесницький, С. Петлюра, С. Русова, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко, Г. Хоткевич, Г. Цеглинський, С. Чарнецький та ін. Піонером укр[аїнського] Т[еатрознавства] треба вважати І. Франка, який у численних ст[аттях] і зокрема в праці “Русько-український театр” (1894) відмежував т[еатр] від літературознавства і дав першу спробу іст[оричного] нарису укр[аїнського] театру до 1870-х рр. Над історією новішого періоду укр[аїнського] театру працювали пізніше М. Старицька-Черняхівська (“Двадцять п’ять років укр[аїнському] театру”, в ж[урналі] “Україна”, XXII, 1907) й І. Стешенко “Історія укр[аїнської] драми”, 1908), багато театрознавчого матеріалу є у праці М. Вороного (“Театр і драма”, 1913) <...>¹¹⁸.

Інше визначення запропонував А. Юфіт: «Театрознавство — наука, яка вивчає своєрідність театру як самостійного виду мистецтва, його походження і розвиток, місце і роль в суспільстві, зв’язок з іншими видами мистецтва, художню і технологічну структури, процеси творчості і сприйняття, економіку й організацію»¹¹⁹.

Відмінне від наведених визначення пропонує Даріуш Косінські: «Театрологія — наука про театр, а також про драму та інші тексти, призначені для театру. Охоплює історію театру, теорію театру <...> Багатоаспектність театрального мистецтва і театального життя дозволяє трактувати театрологію як науку про мистецтво, що включає історію інституцій, постановок і навіть історію ідей <...>. Народження театрології як науки пов’язане з ідеєю “ретеатралізації” театру, що була спрямована на пошук його “сутності” <...> Під кінець XIX століття історію театру стали вивчати в найбільших університетах Європи

(Сорбонна, 1896) і США (Гарвард, 1895), однак цілісну програму вивчення театру сформулював німецький дослідник Макс Геррманн, який створив 1923 року Інститут театрології у Берліні <...> Підтвердженням театрології як самостійної науки було створення 1955 року Міжнародного товариства дослідження театру FIRT (La Fédération internationale pour La Recherche Théâtrale). Головні напрями сучасної театрології — семіологія театру, антропологія театру, соціологія театру і різноманітні методологічні пропозиції, пов’язані з широким застосуванням ідей постструктуралізму (фемінізм, гендерна теорія, теорія перформенсу тощо). Польська театрологія пошла з історії театру — праць К. Естрейхера, Л. Шіллера <...> 1951 року Л. Шіллер створив Відділ історії і теорії театру в Інституті мистецтв Польської академії наук у Варшаві»¹²⁰.

Одна з ознак, за якою роз’єднуються театрознавство і театральна критика — система жанрів, на яких базуються ці дискурси — академічний і публіцистичний.

Так, у критиці вирізняються: літературний портрет; філософський дослід (essai); імпресіоністський етюд; стаття-трактат; публіцистична або агітаційна критика (стаття-інструкція); критичний фейлетон; літературний огляд; рецензія; критичне оповідання; літературний лист; критичний діалог; пародія; памфлет на письменника; літературна паралель; академічний відгук; стаття-гlossa; критичний афоризм; письменницький некролог; відгук про публічне читання¹²¹.

Для роз’єднання «театрознавства» і «театральної критики» можна скористатися формулою Б. Бернштейна: «Мистецтвознавство тяжіє до того, щоб пізнавати цінності та ціннісні відношення “іззовні”, позаоціночно. Причому що більше воно прагне до точних і строгих методів дослідження, то менше здат-

¹¹⁸ Театрознавство // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка. — Р.; Н.У.: Молоде життя, 1976. — Т. 8. — С. 3157.

¹¹⁹ Юфіт А. З. Вопросы театроведения // Наука о театре: Межвуз. сб. — Л., 1975. — С. 4–5.

¹²⁰ Kosiński D. Słownik teatru. — Kraków: Zielona Sowa, 2006. — S. 205–206.

¹²¹ Гроссман Л. Жанры художественной критики // Искусство. Журнал Гос. акад. худож. наук. — М., 1925. — № 2.

не робити висновок про актуальні цінності мистецького твору. Критика, навпаки, функціонує “всередині” сфери цінностей і виступає не як інструмент пізнання цінностей, але як регулятор ціннісних відношень. Тому критикові невідома дилема духовної реконструкції твору згідно з втраченими способами художнього сприйняття <...> Нехай він більш підготовлений, ніж протистий реципієнт, апарат його художнього сприйняття ізоморфний апарату сучасної йому публіки. Навпаки, вчений повинен цей апарат перебудувати або зовсім ним не користуватися»¹²².

Роз’єднання театрознавства і театральної критики — це не лише розмежування сфер діяльності — академічної і журналістики, а й способів мислення і жанрів.

Взявши до уваги обставини народження театральної критики, краще зрозуміємо її природу.

Так, у Російській імперії театральна критика була дозволена, а ще краще сказати — створена — завдяки *Фаддєєві Булгаріну*. У Записці «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», написаній ним 1826-го року, невдовзі після подій на Сенатській площі, він запропонував уряду оригінальний спосіб, як надалі забезпечити державу не лише від подібних грудневих інцидентів, а й узагалі — навіть від згадок про них. Прагнучи зберегти приналежність стилю, процитуємо його мовою оригіналу: «...Истинных литераторов, владеющих языком, начитанных, знающих Россию и её потребности и способных распространить, изложить, украсить всякую заданную тему — должно сознаться ко стыду, — также мало. Но как у нас всякий стихотворец и памфлетист пользуется в обществе некоторым преимуществом и даже имеет влияние на свой круг общества, то вовсе бесполезно раздражать этих людей, когда нет ничего легче, как привязать их ласковым обхождением и снятием запрещения писать о безделицах, например, о театре и т. п. <...> Главное дело состоит

в том, чтобы дать деятельность их уму и обращать деятельность истинно просвещенных людей на предметы, избранные самим правительством, а для всех вообще иметь какую-нибудь одну общую маловажную цель, например, театр, который у нас должен заменить суждение о камерах и министрах. Весьма замечательно, что с тех пор, как запрещено писать о театре и судить об игре актеров, молодые люди перестали посещать театры, начали сходиться вместе толковать вкось и впрямь о политике, жаловаться на правительство <...> Искусный писатель, представляя ей [“матушке России”] священный предмет в тысяче разнообразных видов, как в калейдоскопе, легко покорит умы нижнего состояния, которое у нас рассуждает более, нежели думает...»¹²³.

Керівникам III Відділення ідея сподобалася, і невдовзі Булгаріну, поки що єдиному в Імперії, було надано право писати рецензії на театральні вистави. Так відбулася інкультурація нового, відносно нещодавно витвореного у Франції жанру¹²⁴ в простір інтелектуального дозвілля Російської імперії.

Невдовзі у Росії з’явилися літератори-професіонали, а серед них і професійна критика (В. Белінський та ін.): «наприкінці XVIII — на початку XIX ст. у дворянському середовищі (а саме з цього середовища вийшла переважна більшість літераторів того часу) домінувала установка на літературну творчість як на розвагу у години відпочинку, а не працю, за яку можна отримати грошову компенсацію»¹²⁵.

¹²³ Булгарин Ф. О цензуре в России и о книгопечатании вообще. Цит. за: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. По подлинным делам Третьего отделения собств. Е. И. Величества канцелярии. — СПб., 1909. — С. 240–241.

¹²⁴ 28 січня 1800 року паризька газета «Journal des Debates» вклала додатковий аркуш — *feuilleton* — у свій номер. На цьому аркуші стали друкувати оголошення, новини, вірші, загадки, шаради, моди, театральні рецензії.

¹²⁵ Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи // НЛЮ: Научное приложение. Вып. XXVIII. — М.; СПб.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 8.

¹²² Бернштейн Б. М. История искусств и художественная критика // Советское искусствознание. — М.: Наука, 1974. — С. 263–264.

Ясна річ, розвиток критики не був монолітним: поряд з офіційним підходом, спрямованим на догоджання державі, існували й інші. Так, Пантелеймон Куліш писав: «Не его [народа] дело, как развивающейся инстинктивно массы, работают в мире отвлеченных идей: это дело его литературных органов. Они то, не переставая идти в рядах своего народа, должны *объяснять наиболее развитой его части внутреннний процесс эстетических впечатлений и влиянье их на здоровье и возрастание духа народного*, — для того, чтобы предохранить всех и каждого от нарушения своей народности в литературе. Строгое соблюдение ее во всех без различия беллетристических произведениях полезно потому, что *народ, которого достоянием должны делаться эти произведения, сознает, посредством них, свое украинское я, и следовательно крепнет в своей народности, и следовательно делается в своей массе солидарнее, и следовательно могущественнее противостоит всякому разлагающему влиянию другой народности*. Вот оно, благотворное, жизненное действие легких произведений лирики и комизма, в которых может не быть и намека на моральную идею, и в этом отношении Шевченко, в своей элегии “Нащо мені чорні брови”, такой же великий деятель, как и в своей поеме “Катерина”. И там, и здесь он заставляет *сердце Украинца сознать себя украинским*, а не каким либо сердцем, а между тем заслуги его, как автора, различны в обеих пьесах»¹²⁶.

Однак практика виявилася ширшою, а подеколи, отже, й брутальнішою, що, врешті, й сформувало зневажливе ставлення до критики з боку митців: «Ми оценщики <...> ми цінителі <...> цінителі ізदेशняго театра <...> Нас шесть человек: трое еврейчиков і трое русских <...> Ми сідаем у разні міста, так нас госпадін Турпідралов учіл, і такой гвалт піднімаєм, і так в долоні плескаем, што потом вшы публіка за нами плескает <...> Формальне клакерство, на закордонний лад <...> Перед начало

¹²⁶ Кулиш П. Характер и задачи украинской критики // Основа. — 1861. — №2. — С. 162.

спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плескать, а кому не надо, кому больше вызывать, а кому меньше... А когда до ніво пріехал одін артист, так он сказал нам: “Обсвистивайте його!” І ми обсвістали»¹²⁷.

Невипадково ж Володимир Перетц неодноразово повторював, що «*примітивним видом* вивчення [літератури] була *літературна критика*»¹²⁸.

У радянський час інститут критики було вдосконалено: «Наша театральна критика мусить позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вона не ховалась. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. Театральна рецензія мусить бути не лише голим визнанням, або запереченням, але спробою аналізу спектаклю як мистецького явища, соціально значного й мистецьки цінного, мавши при цім на увазі такі основні моменти: а) оцінку роботи автора, б) оцінку постановки (в якій мірі режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку; в якій мірі він зумів використати для цього формальні досягнення сучасного радянського театру), в) оцінку акторського виконання; в якій мірі правильно виявлені акторами (класові) типи»¹²⁹.

¹²⁷ Кропивницький М. Л. Нашествіе варварів. Комедія у двох діях // Київська старовина. — 1994. — №3. — С. 76.

¹²⁸ Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг.: Academia, 1922. — С. 13.

¹²⁹ «Тези про театральну критику» Відділу друку ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К.: Мистецтво, 1966. — С. 187.

Ці завдання цілком збігаються з уявленнями про критику, що наведені у «Літературній енциклопедії» 1935 року, де подано академічне визначення рецензії: «*Рецензія* — один з поширених критичних жанрів <...> — критичний розбір твору — літературно-мистецького, наукового, публіцистичного характеру тощо, — що дає інформацію про цей твір і оцінку його в таких межах, що короткий відгук не переростає в критичний етюд <...> Рецензія розпадається на три частини: 1. Бібліографічно точне позначення рецензованої книги <...> 2. Виклад змісту книги. Для інформації про художній твір необхідно переказати фабулу, для наукової роботи — короткий переказ змісту за главами. 3. Оцінка книги. Остання частина найістотніша <...> У найпередовіших журналах минулого рецензія завжди відіграла роль бойового застрільника в боротьбі проти відсталих і класово-чужих творів <...> Сучасна марксистська рецензія повинна бути строго науковою й одночасно актуально-публіцистичною <...> Рецензент повинен здійснити науковий аналіз матеріалу і висвітлити результати свого дослідження з точки зору політичних завдань робочого класу. Оцінка повинна не привноситися ззовні, а витікати органічно з факту, з його природи, яка визначає значення твору для соціалістичного будівництва. Рецензент повинен вміти показати досягнення або помилки автора, піддати критиці останні; він повинен вміти давати соціальні характеристики не тільки ідей, але й усіх інших елементів твору. Абстрактні визначення в рецензії на кшталт “широкий задум, оригінальна і гостра фабула, цікава форма” тощо не дають в руки читачеві критерію для оцінки ні художньої, ні ідейної сторони твору <...>»¹³⁰.

При цьому А. Луначарський і В. Полянський в енциклопедичній статті про критику поділяють її за напрямками:

¹³⁰ Бельчиков Н. Рецензия // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. — Т. 9. — С. 642–643.

«1. *Догматична і метафізична критика* (критик вважає, що існують якісь непорушні правила, якісь іззовні дані, абсолютні критерії і канони, які слід лише точно застосовувати, щоб зуміти поцінувати твір мистецтва як гарний або поганий, розрізнити в ньому позитивні і негативні сторони <...>.

2. *Імпресіоністська критика* (критика безпосереднього смаку, в корені якої лежать судження “мені подобається” або “мені не подобається” і виражається свого роду фіоритурами на цю тему, в словесних вишивках, що мусять переконати в правильності смакового судження інших) <...> Імпресіоністська критика і критика догматична мають у собі щось спільне: і там і тут відсутні докази правильності самих критеріїв <...>.

3. *Просвітницька критика* з’являється завжди там, де новий, сильний клас вступає в суспільне життя і для його перемоги потрібне попереднє руйнування сталих і ворожих цьому класу цінностей. Ніяких непорушних авторитетів такий молодий клас не має. Просте посилення на свій індивідуальний смак, природне для атомізованого суспільства, для пухких класів, для нього недостатнє; такому класу потрібно, щоб критичне судження згуртувало його для подальшої боротьби, посилювало його свідомість. Тому переконливість, доказовість тут особливо важливі <...>.

4. *Історична критика*. Пролетаріат, коли він починає підніматися до влади, несе з собою набагато більшу глибину соціологічного аналізу і не потребує гарних гасел. Він може бачити перед собою і проповідувати безпосередню істину <...>.

5. *Марксистська критика*. Плеханову¹³¹ належить величезна заслуга визначення об’єктивної генетичної критики, загальних її методів. Згідно з принципами діалектико-матеріалістичної критики кожен художній твір, кожна художня школа, стиль, епоха розглядаються як необхідне закономірне

¹³¹ Свою критику Плеханов називав *науково-публіцистичною*.

вираження розвитку суспільства. Знайти, чому цей твір такий і не може бути іншим, означає пояснити його до кінця; це є не-мовби граничне завдання *генетичної критики*. Плеханов проте чудово усвідомлював, що цим важливим завданням, однаково обов'язковим при аналізі творів минулих і нинішніх, критика все ж не може обмежитися. По-перше, він справедливо стверджував, що ніколи не може бути забутий формально-естетичний бік даного твору <...> При цьому ще треба пам'ятати, що виразне для однієї групи може виявитися зовсім невиразним для іншої. Не тільки побутовий, емоційний та інший зміст твору мистецтва, але і його зовнішня форма може бути в один час оцінена як недосяжно досконала, а в інший — як неправильна»¹³².

До цього слід додати, що й одному з героїв цієї статті — Г. В. Плеханову, і одному з її авторів — А. В. Луначарському належать театральні публікації, що й досі не втратили вартості¹³³.

Як би не ставитися до цих теоретичних уявлень сьогодні, на практиці, однак, вони були реалізовані інакше:

«Існуючі в нас три типи, або певніше — три штампи театральних рецензій, — писав Олександр Борщаговський, — майже ви-

¹³² Луначарский А., Полянский В. Критика // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — Т. 5. — [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1931. — С. 589–673.

¹³³ Праці Г. В. Плеханова: «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Генрик Ибсен», «Идеология мещанина нашего времени», «Сын доктора Стокмана» та ін. у кн.: Плеханов Г. В. Избранные философские произведения: В 5 т. — М., 1958. — Т. 5. Також: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: В 2 т. — М.: Искусство, 1978.

Праці А. В. Луначарського: Луначарский А. В. Об искусстве: В 2 т. — М.: Искусство, 1982; А. В. Луначарский. О массовых празднествах, эстраде и цирке. — М.: Искусство, 1981. Статті: «Синяя птица» на сцене Художественного театра»; «Заметка по поводу “Рогоносца”»; «О Театре Мейерхольда. Предисловие к сборнику “Кугель А. Р. Профили театра”»; «Гёте и его время»; «Коммунистический спектакль»; «К десятилетию Камерного театра»; «К столетию Малого театра»; «Пути Мейерхольда»; «Еще о театре Мейерхольда»; «Театр Мейерхольда»; «Кратко о “Ревизоре”» та ін.

ключають аналіз спектаклю як образного, сценічного втілення життя. Це штампи *нарисово-описової рецензії*, *шкільно-відміткової рецензії* і нарешті, так би мовити, *історично-культурної*, яка може відтворювати і справжню ерудицію автора, і повну відсутність такої при деякому вмінні користуватися відомостями, почерпнутими з енциклопедичних словників і хрестоматій.

Перший тип рецензій нагадує репортерський запис, зроблений по ходу дії. У ній багато знаків оклику, вигуків, коротких захоплених фраз, це популярний коментар до спектаклю. Майже такі саме досвідчені і меткі журналісти, що добре знають спорт, коментують по радіо футбольні матчі, не залишаючи поза увагою навіть невеликих подробиць гри. Навпаки, дрібниці в рецензіях такого типу часто превалюють над основними думками, бо оку поверхового *спостерігача*, що поставив перед собою завдання описати спектакль, доступна тільки поверхня предметів і зовнішній зв'язок явищ, а не їхня духовна суть і глибока внутрішня суперечність.

Рецензія-нарис пишеться переважно в тих випадках, коли критик має намір без застережень хвалити спектакль. Написана безталанним критиком рецензія-нарис читається з таким же захопленням, як перша-ліпша інвентарна книжка, але користь суспільству приносить незрівнянно меншу. З неї цікавий актор узнає, що в такому-то місці спектаклю він опустився на коліна (хоч це ясно було і за ремаркою автора), у такому-то гордо випростався і презирливо оглянув оточуючих, в іншому — вирозно позіхнув, зобразив на обличчі сум або радість, гнів або презирство. І все це без спроби аналізувати, без уміння зв'язати розрізнені деталі і дрібниці глибокою, живою думкою, що критикує спектакль, образ або виявляє в ньому справжні, а не уявні достоїнства <...>.

Найрозповсюдженішою є *оціночно-відміткова рецензія*. Її дуже легко написати на самому спектаклі, на наступний

ранок після спектаклю і через місяць після нього. З неї остаточно зникає всяка подоба темпераменту, душі, якою підтримують метеликове існування рецензії-нарису. Рецензент-цінувальник не завантажує себе психологічним аналізом образів, творчим спором з театром. Він не припускає, щоб тінь вагання або сумніву лягла на його суворе чоло судді. Йому все ясно, і кожна жива, трепетна думка спектаклю, всякий вияв людського в театрі в його убогому словнику має свій синонім, яким він і користується з гнітючою одноманітністю. За кількома загальними і правильними фразами про п'єсу, за старанним визначенням ідеї і теми іде докладний список виконавців з такими додатками до власних іменників: а) епітет, що визначає місце і становище актора в театрі взагалі (майстер, видатний актор, талановитий, обдарований або просто: арт.), б) комплімент (якщо критик хоче в наступній фразі сказати, що актор не справився зі своїм завданням), в) оцінка ("справився", "не справився", "переконливо грає", "створює яскравий образ", "хвилюючий образ", "тепло і щиро", "не вдалося", "вдалося" і т. д., і т. п.)»¹³⁴.

Зі зміною культурних умов проблема розмежування театрознавства і критики стає ще гострішою — і не лише для радянського театру¹³⁵.

Отже, критика перетворилася на галузь, що «встановлює літературні репутації»¹³⁶, отже, й ринкову вартість. Вважається, що вона керується при цьому критеріями, що їх висуває

¹³⁴ Борщаговський О. Про критику // Театр. — 1939. — № 4. — С. 32.

¹³⁵ Див.: Дискуссия о критике. — Театр. — 1992. — № 4-8; Любимов Б. Профессия — критик // Театральная критика: история и теория. Сб. науч. тр. — М., 1989; Любимов Б. Театроведение и современная наука // Театральная правда. Сб. ст. — Тбилиси 1981; Проблемы зарубежной театральной критики: Сб. науч. тр. — Л.: ЛГИТМиК, 1983; Рогофф Г. Вымершее ремесло: Роль критика в американском театре // Театр. — 1989. — № 9.

¹³⁶ Гаспаров М. Критика как самоцель // Гаспаров М. Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 110.

«теорія театру», однак такої у природі не існує — існують *теорії різних театрів* — ситуативна, історична поетика саме цього театру, зумовлена саме цим хронотопом (у цьому сенсі надзвичайно показовий висновок робить Ю. Барбой у праці, присвяченій «теорії театру»: «Про історико-театральну гілку нашого знання вже можна і треба говорити як про науку, про теорію так говорити передчасно. У Західній Європі чи в Америці, напевно, думають інакше. І навряд чи в XXI столітті наукоподібна наука перестане думати, що театральна теорія, що не відірвалася від традиційної "гуманітарності", як і раніше не вміє або не хоче піднятися над жахливою плутаниною, яку постійно вносять у справу теоретичні екзерсиси практиків сцени і ліричне свавілля критики, поводиться таким ганебним чином з причини її невігластва, боязкості й непоправної загальної відсталості <...> Адже горезвісна "гуманітарність" для нашого театрознавства — це принцип <...> Зрештою, нашим сучасним театральні-історичним знанням є, що показати. Теоретичним, на мій погляд, немає. Є прозріння і просто думки; є спостереження, і є гіпотези»¹³⁷).

Ігнорування цієї хисткості й мінливості уявлень про театр зумовлює поширення сприйнятих на віру догм і замовлянь (високохудожній / малохудожній), які не можуть бути перевірені ні логікою, ні досвідом, вони спираються лише на *догмат про непогрішимість критики*, а тому нібито й не підлягають обговоренню. Хоча насправді кожне твердження критика мусило би супроводжуватися запитанням: ця вистава високохудожня, стверджуєте ви, а що це означає?

¹³⁷ Барбой Ю. М. К теории театра: Учеб. пос. — СПб.: СПбГАТИ, 2008. — С. 232.

ПОЧАТКИ ТЕАТРОЗНАВСТВА

Ще не знаючи, до чого все це призведе і не виокремивши театрознавство в самостійну науку, XVIII століття почало накопичувати емпіричну інформацію про театр — головним чином, з двох боків: з одного боку, інтенсивніше, ніж раніше, домовлятися про терміни, з іншого, — збирати факти, факти і факти. Причому відбувалося це здебільшого за межами академічної науки.

1754 року у Парижі було видрукувано працю, котра фіксує появу нової потреби і від якої розпочинається *історія нового жанру* — це було перше довідкове видання з питань театрального мистецтва під назвою «Кишеньковий театральний словник...» Антуана де Лері¹³⁸. Згодом жанр театрального словника, з усіма його різновидами, дістане значне поширення у західному театрознавстві. На відміну від «Поетики» Аристотеля, праць теоретиків шкільного театру і класицизму, зосереджених на *драматичній поезії*, перший театральний (а не драматичний) словник переорієнтував увагу насамперед на практику сцени. І не будемо вважати випадковим збігом обставин, що саме у ці роки з'являється й праця Франсуа Ріккобоні, у назві якої чи не вперше зафіксовано словосполучення «*Мистецтво театру*» («*L'art du theatre*», 1750). Які б закиди ми не робили на адресу цього видання сьогодні, тоді, у 1754 р., це був *перший у світі театральний словник*, цікавий не лише як зібрання сценічних старожитностей. Передусім це видання унаочнило потребу в упорядкуванні світу театру, починаючи з персоналії і завер-

¹³⁸ *Leris A. de. Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris. — P., MDCCLIV [1754].*

шуючи самими творами. Врешті й «словники інколи дозволяють виявити і підкреслити деякі умови існування людей, які ці словники друкували»¹³⁹; і не тільки умови існування людей, а й систему їхніх уявлень — про завдання, засоби і правила гри у театр.

1767 року у Парижі виходить друком ще одне видання — «Словник паризьких театрів»¹⁴⁰. Це також довідник акторів, композиторів, драматургів і творів, що виставлялися на французькій сцені. Термінологічні вкраплення на сторінках видання поки що мають випадковий характер і не утворюють системи.

У 1776 році у Парижі з'явиться наступне довідкове видання з питань сценічного мистецтва: тритомний «Драматичний словник...» С. Шамфора і Ж. де Лапорта¹⁴¹. Цей довідник, окрім творів, виставлених на французькій сцені, містить ряд термінів, які можна сприймати як прототеоретичні: *Академія королівська музична, акт, актор, алегорія, антистрофа, Арлекін, мистецтво театральне (art théâtral!)* тощо.

У 1787 році мода на театральні словники дійшла до Російської імперії, де й було видрукувано «Драматической словарь...», що містив стислу інформацію про російські й іноземні драматичні твори. Незважаючи на те, що це видання сьогодні може сприйматися як доволі курйозне, воно й досі залишається надзвичайно цінним джерелом для вивчення театральної культури XVIII ст. Що ж до курйозності, вона визначена вже у варту цитування передньому слові: «К счастью нашему, время оное

¹³⁹ *Февр Л. Бои за историю. — М.: Наука, 1991. — С. 118.*

¹⁴⁰ *Dictionnaire Des Théâtres De Paris, Contenant toutes les Pièces qui ont ete representees jusqu'a present sur les differens Theatres Francois & sur celui de l'Academie Royale de Musique: les Extraits de celles qui ont ete jouees par les Comediens Italiens. — P.: M. DCC. LXVII [1767]. Т. 1–7.*

¹⁴¹ *Chamfort S.-R.-N. et Laporte J. de. Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, et des Réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. — P.: chez Lacombe, 1776.*

переменилось; просвещение торжествует, благонравие и нежность в обхождении; жестокость исчезает, забавы буйственныя оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно...», отже, чи не єдине, на що й досі скаржаться піддані імперії: «для чего на Французском языке есть Anecdote Drammatick, а на Российском нет»¹⁴².

У 1808 році в польському місті Познань, на території, окупованій Пруссією, друкується анонімний «Словничок театральный» (проте вже в XIX ст. було відомо, що авторами його були тогочасні діячі польського театру Л. Дмушевський і А. Жулковський¹⁴³).

У Парижі впродовж 1809–1812 рр. тривав друк дев'ятитомного «Драматичного літопису, або Словника театру»¹⁴⁴. Головну увагу цього видання, як і в усіх його французьких попередників, було зосереджено на лібрето сценічних творів, на короткій літературно-сценічній історії, а також на біографічних відомостях про акторів і драматургів.

Невдовзі виходить «Словник давніх англійських п'єс»¹⁴⁵...

Тут, однак, поставимо три крапки, адже поряд з'являються нові жанри, які сприяли подальшому розвитку театрознавства: спочатку, у 1830-х роках — *хроніка*¹⁴⁶.

¹⁴² Драматической словарь, или Показанія по алфавиту всех Российскихъ театральныхъ сочинений и переводовъ, съ означеніемъ именъ известныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и где и въ которое время напечатаны. Въ пользу любящихъ театральныя представленія. — СПб., 1787.

¹⁴³ Dmuszewski L., Żółkowski A. Dykcyonarzyk Teatralny. — Poznań, 1808.

¹⁴⁴ Annales dramatiques, ou Dictionnaire general des Théâtres. — P., 1809–1812. — Т. 1–9.

¹⁴⁵ A Dictionary of old English plays existing either in print or in latin manuscript, from the earliest times to the close of the seventeenth century; including also notice of latin plays written by English authors / By James O. Halliwell, ESQ., F.R.S. — L., M. DCCC. LX.

¹⁴⁶ «Початок історіографії театру покладено у першій половині XVIII ст. — вважає Є. С. Лебедева. — Він співпав із загальним процесом пробудження

національної свідомості й устремлень італійського суспільства до політичного відродження країни <...> Для історії драматичного театру на першому етапі її розвитку характерним був зв'язок з історією літератури. Одним з найдавніших і розвиненіших напрямів історіографії було видання драматургічних текстів. Ще у XVI–XVII століттях було видрукувано збірники сценаріїв комедії dell'arte, загальні збірники театрального репертуару, драматургічні каталоги, щорічники, календарі й антології. Цей матеріал передував появі перших історичних досліджень про театр і став для них основою» (Лебедева Е. С. Театр в Италии // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М.: Наука, 1966. — С. 159–160).

У Росії першим виданням у цьому жанрі була праця Пимена Арапова і Августа Ропольта (Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей / Изд. П. К. Арапова и А. Ропольта. — М., 1850). Видання відкривається «Очерком постепенного хода и усовершенствования русского театра», де, зокрема, йдеться про «жарти» («жарт» (т. е. шутки)» — С. II), з яких, на думку авторів розпочався театр у Російській імперії. Згадується також Києво-Могилянська академія, де студенти виспівували канти і на святки ходили з вертепом. «Первые подражания киевским представлениям начались в Москве при царе Алексее Михайловиче» (С. III). 1861 року Пимен Арапов видрукував нову працю (Летопись русского театра / Сост. П. Арапов. — СПб., 1861), в якій писав: «Во всех просвещенных государствах театр признан необходимым развлечением для публики и составляет, можно сказать, нераздельную связь с нравственностью народного быта, а иногда и с пользою государства в политическом отношении. Все иностранные театры, существующая с давних времен, имеют свои летописи, свою историю...» (С. I). У першому розділі («Театр від початку містерії 1673 року до 1759 року. Царювання імператриці Єлизавети Петрівни») Арапов подає короткий нарис історії театру в Європі і початки російського театру веде від київських вистав. Другий і третій розділи присвячені періодам від 1762 до 1796 і з 1801 до 1825 відповідно. Найцінніша складова цього видання — саме хроніка, в якій день за днем Арапов намагався зафіксувати укази, дати прем'єр та інші події, цитуючи при цьому історичні документи тощо.

1877 року у цьому жанрі з'явилася праця Абрама Іаковича Вольфа ([Вольф А. И.] Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. — СПб., 1877. — Ч. I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета; Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. — СПб., 1877. — Ч. II: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета; Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года / Сост. А. И. Вольф. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. — СПб., 1884).

Попри зовнішню невибагливість і зверхнє ставлення до нього концептуалістів, можливості жанру невичерпані, він не втрачає своєї актуальності і у ХХ столітті: «Практичний висновок такий: бажано створювати документи. Під цим я маю на увазі: монографії про виданих людей, нариси соціальних структур, точну і придатну до негайного використання інформацію про людську природу і героїчне зображення людського життя, — все з типових точок зору й у такий спосіб, щоб форма не знищувала можливості практичного застосування цих творів»¹⁴⁷. Жанр і досі залишається актуальним, про що свідчать праці сучасних дослідників¹⁴⁸.

1908 року у цьому жанрі з'являється ще одна праця (*Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров (Опыт исторического обзора)*: В 3 кн. — СПб., 1908). У цьому дослідженні автор подає, крім хроніки, надзвичайно цікаві розділи: «Первая оркестровая музыка в Москве в 1606 году»; «Амплуа артистов»; «Первый артистический дисциплинарный устав»; «Историческое развитие вопроса о приеме пьесы на сцену»; «Покупка Столыпинских артистов»; «Законоположения по театрам...», включаючи положення «Учреждение репертуара и постановление пьес», «О бенефисах», «О гардеробе», «О экипажах»; «Бегство Дирекции Московского театра из Москвы в Кострому 31 августа 1812 г.»; «Наполеоновский Императорский театр в Москве» та ін.

До цього жанру належить також праця Миколи Ілліча Ніколаєва (1865–1918): *Николаев Н. Драматический театр в Киеве 1803–1893*. — К., 1898.

¹⁴⁷ *Брехт Б. Маленький совет: создавайте документы // Брехт Б. О литературе*. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 51.

¹⁴⁸ *Анісов В., Серєда Є. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка*. — К.: Дніпро, 1976; *Бернацька Р., Бурмистренко С. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура*. — К.: Мистецтво, 1966, 1968; *Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в четырех томах*. — М.: ВТО, 1971; *Гончар О. І. Григорій Квітка-Основ'яненко. Семінарії*. — К.: Вища шк., 1974; *Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества*. — М.: Наука, 1966; 3 «Літопису життя і творчості Марії Заньковецької» // *Український театр*. — 1994. — № 4; *Иванова М. С. Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т.* — М.: Искусство, 1995. — Т. 2; *Культурная жизнь в СССР. 1917–1927. Хроника*. — М., 1975; *Культурная жизнь в СССР. 1928–1941. Хроника*. — М., 1976; *Культурная жизнь в СССР. 1941–1950. Хроника*. — М., 1977; *Культурная жизнь в СССР. 1951–1965. Хроника*. — М., 1979; *Марко Лукич Кропивницький. 36 ст., спо-*

згодом — у 1840-х роках — з'являється ще один жанр: *фізіологічний нарис*¹⁴⁹.

«Театрознавчі книги цієї доби мають цінність не завдяки думкам, а завдяки фактам», — пише О. Л. Фінкельштейн, коментуючи стан французького театрознавства першої половини ХІХ ст. І ці слова можна застосувати до тодішнього стану європейської науки про театр у цілому. Однак до цього судження Фінкельштейн справедливо додає: «Книжки, автори яких дбайливо збирали факти, і досі зберігають своє значення. Це зазвичай праці, які висвітлюють якийсь один бік життя театру (театральну архітектуру, декорації, костюми, акторські біографії, театральну цензуру, театральне право і т. ін.)»¹⁵⁰. Приблизно такої самої точки зору дотримувався й Олександр Анікст, який писав: «Особливість усієї старої театрознавчої літератури полягає в тому,

гадів і матеріалів // Упоряд. П. Долина, П. Перепелиця. — К.: Мистецтво, 1955; *Рыбакова Ю. П. Краткая летопись жизни и творчества В. Ф. Комиссаржевской // Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы*. — Л.; М.: Искусство, 1964; *Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества*. — М.: ВТО, 1962; та ін.

¹⁴⁹ *Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов / Под ред. Н. Некрасова*. — СПб., 1845. — Ч. I, II; *Булгарин Ф. Очерки русских нравов или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого*. — СПб., 1843; *Квітка-Основ'яненко Г. Ярмарка // Современник*. — 1840. — Т. XX. — Кн. 4 // *Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т.* — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 4; *Гребінка Є. Опера в Лубнах // Иллюстрация*. — 1845. — Т. 1. — № 36. — С. 574 // *Гребінка Є. Твори: У 3 т.* — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 3; *Глібов Л. Затруднения черниговского летописца по поводу преизбытка счастья. Выдумка, опровергнутая одним ученым. Черниговские удовольствия: живые картины, концерты и проч // Черниговский листок*. — 1863. — № 1, 7 трав. // *Глібов Л. Твори: У 2 т.* — К.: Наук. думка, 1974. — Т. 2; *Воробкевич. С. Наш театр у повітовім містечку Н. // Месяцеслов буковинско-русский на обыкновенный год 1879*. — Чернівці, 1878 // *Воробкевич С. Вибрані твори*. — К.: Дніпро, 1987; *Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчука*. — Х.: Экограф, 2010.

¹⁵⁰ *Финкельштейн Е. Л. Театр во Франции // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в.* — М.: Наука, 1966. — С. 111.

що вона не зіставляє факти з естетичною сутністю театрального мистецтва тієї або іншої доби»¹⁵¹.

У більшості праць театр у цей час ще майже не вивчається, або вивчається не як самостійний вид мистецтва, а лише як одна з форм літературної творчості. І лише 1856 року «[Петро] Пекарський¹⁵² — першим серед російських дослідників — звернув спеціальну увагу на акторів [на театр]»¹⁵³.

Власної методології театрознавство у цей час ще не має і спирається на досвід літературознавчих шкіл. Очевидно, саме до цього періоду й слід віднести жарт Крістофера Бальме: «*Наука про театр має двох ворогів — театр і науку*»¹⁵⁴ (режисери з цього приводу інколи висловлюються ще радикальніше — у дусі «остаточного вирішення» театрознавчого питання). А весь подальший шлях науки про театр — це, здається, перманентні спроби визначитися: для кого вона, ця наука, призначена: для практики театру чи для наук, які з усіх боків його оточили: народознавства, літературознавства, культурології, суспільствознавства і багатьох інших, не менш поважних сфер людського мудрування.

¹⁵¹ Аникст А. Возникновение научной теории театра // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. — М.: Наука, 1977. — С. 7.

¹⁵² Пекарський Петро Петрович (1828–1872) — дослідник російської літератури й історії. Освіту здобув на юридичному факультеті Казанського університету; служив у канцелярії міністерства фінансів, у державному архіві. У 1863 р. обраний ад'юнктом за відділом російської мови й словесності Академії наук, у 1864 р. — академіком. Серед театральних досліджень: Мистерии и старинный театр в России // Современник. — 1857. — Т. 61. — № 2; — Т. 62. — № 3); Мистерии и старинный театр в России при Петре Великом. — СПб., 1862. *Машкова М. В. П. П. Пекарский (1827–1972): Краткий очерк жизни и деятельности.* — М.: Всесоюз. кн. палата, 1957.

¹⁵³ Дмитриев Ю. А. Театр в России // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М.: Наука, 1966. — С. 270.

¹⁵⁴ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. — С. 11.

На початковій стадії театрознавство перебувало у лоні літературознавства, принципи якого у XVIII столітті щойно почали формуватися.

Вважається, що початки «наукового» вивчення літератури й фольклору сягають доби романтизму і популярних на той час ідей Фридріха Шеллінга про *національний дух*, який виявляється в усіх матеріальних формах життя, зокрема й у мистецтві. На думку Шеллінга, міф — це першообраз поезії, з якої постає філософія, наука і ледь не уся гуманітарна сфера. У «Філософії мистецтва» (1802–1803) він доводив, що міфологія є необхідною умовою і первинним матеріалом для всякого мистецтва. Найповніше *теорія міфології як природної релігії* викладена Шеллінгом в лекціях 1845–1846 років¹⁵⁵.

Подібні думки висловлювали також: Фридріх Шлегель («Ядро, центр поезії слід шукати в міфології і у давніх містеріях»¹⁵⁶;

¹⁵⁵ Фридрих Шеллинг: pro et contra. Творчество Фридриха Шеллинга в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. — СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 2001; Шеллинг Ф. Философия мифологии: В 2 т. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. — Т. 1: Введение в философию мифологии. — Т. 2: Монотеизм. Мифология; Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966; Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии. Историко-критическое введение в философию мифологии. Книга первая // Шеллинг Ц. В. Й. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1989. — Т. 2; Шеллинг Ф. В. Й. Об искусствоведении в университетском образовании // Шеллинг Ф. В. Й. Лекции о методе университетского образования. — СПб.: Мир, 2009.

¹⁵⁶ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского / Гос. акад. искусствознания. Ин-т лит. — Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. —

відтак відродження літератури можливе лише на основі міфотворчості, джерелом якої є національна культура), Август Шлегель, гейдельберзькі романтики (Людвиг фон Арнім, Клеменс Brentano, Йоганн Геррес) та учні останніх — брати Вільгельм і Якоб Грімми (вважали, що народна поезія має «божественне походження»; з міфу в процесі його еволюції виникли казка, епос, легенда тощо; фольклор — несвідома і безособова творчість колективної народної душі).

Переносючи на вивчення фольклору *методологію порівняльного мовознавства*, представники міфологічної школи виводили подібні явища зі сфери фольклору різних народів до спільної для них найдавнішої міфології, до праміфу (за аналогією з «прамовою»). На їхню думку, споконвічні міфологічні традиції особливо добре збереглися в німецькій народній поезії. Погляди Гріммів теоретично узагальнені у праці «Німецька міфологія» (1835)¹⁵⁷.

Порівняльно-міфологічний метод вивчення витоків, специфіки національної культури і *національного духу* бр. Гріммів пов'язаний з романтичними концепціями універсализму, синтезу, ідеалізацією народу і поганських (дохристиянських) вірувань. Разом з тим ще М. Чернишевський звернув увагу на те, що «...однією з найголовніших пружин, що покликали до життя праці цього великого дослідника [Я. Грімма], була однобока тевтоманія, прагнення довести науковим шляхом, що германці від початку були племенем, яке випереджало всі інші племена за своїми розумовими і моральними рисами, своїм суспільним розвитком»¹⁵⁸. «Слабкою стороною у діяльності

бр. Гріммів, — вважав В. Перетц, — була сентиментальна ідеалізація “свого”, “давнього”, “німецького”, а також узагалі усього “народного”»¹⁵⁹.

У Російській імперії до міфологічної школи належали Ф. Буслаєв (1818–1897), О. М. Афанасьєв (1826–1871) та ін.; частково погляди міфологічної школи поділяли О. Потебня (1835–1891) й О. Пипін (1833–1904).

У ХХ столітті ідеї міфологічної школи дістали розвиток у *неоміфологічній теорії*, в основі якої лежить вчення Карла Густава Юнга про архетипи — продукти «безособового колективного несвідомого».

В етнології міфологічною школою називають напрям, який сформувався до початку ХІХ ст. у Німеччині під впливом *порівняльно-історичного індоєвропейського мовознавства*, в умовах національного піднесення та зростання інтересу до народної культури. Напряму зазнав сильного впливу німецького романтизму. Прийнято розрізняти фундаторів міфологічної теорії (брати Я. і В. Грімми у Німеччині, Ф. І. Буслаєв в Росії) і молодших міфологів (М. Мюллер, Г.-В. Кокс в Англії; А. Пікте, М. Бреаль у Франції; А. Кун, В. Шварц, В. Маннгардт в Німеччині; А. де Губернатіс в Італії; О. М. Афанасьєв, І. А. Худяков, О. О. Котляревський та ін. в Росії). Основою міфологічної школи було уявлення про міф та інші форми духовної культури народу як про висловлення народної свідомості, «духу» народу. Характерна спроба виявити земне коріння міфу (уособлення й обожнювання атмосферних явищ, небесних світил і т. ін.).

ких сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Книги второй половина первая // Современник. — 1855. — №9. — С. 3–81 // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. — М.: Гослитиздат, 1949. — Т. II. — С. 736.

¹⁵⁹ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914. — С. 77.

С. 182. Див. також: Шлегель Ф. История европейской литературы. История древней и новой литературы. Философия истории // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М.: Искусство, 1983. — Т. 2.

¹⁵⁷ Гримм Я. Немецкая мифология // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.

¹⁵⁸ Чернышевский Н. Г. Рецензия на книгу: Архив историко-юридичес-

Спільною для всіх міфологів була ідея про єдину основу міфології індоєвропейських народів. Звідси — уявлення про регрес культури, зневіра у творчих силах народу¹⁶⁰.

Ідеї міфологічної школи вплинули і на практику театру ХХ століття, про що свідчать і репліки Леся Курбаса («База. Тут ми маємо. Перше. Релігія (міфологія), громадський лад, політика, суспільна мораль, побут, злоба дня, історія. Друге. Драматург (режисер) — (інсценізатор)»¹⁶¹), Антонена Арто («Французькому театру потрібен міф!», адже «створювати міфи — ось справжня мета театру»¹⁶²), Григора Лужницького (він мріяв про «расово чисту, українську національну драму»¹⁶³); ці ж ідеї значною мірою визначили і сюжет праці Альфреда Розенберга «Міф ХХ століття», на сторінках якої значну увагу приділено міфу й естетиці, кривій сонячного міфу і нордичної філософії, раціоналізму і неовіталізму, сонячному міфові і законам природи, расовому ідеалу краси та ін.¹⁶⁴ Щоправда, впродовж другої половини ХХ століття наповнення ключового для міфологічної школи терміна «міф» істотно змінилося, а питання про те, «яким чином продукуються міфи», ототожнюється з іншим — «яким способом здійснюється маніпуляція суспільною свідомістю»¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Свод этнографических понятий и терминов: Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы. — М.: Наука, 1988. — С. 124.

¹⁶¹ Курбас Л. Продовження лекції «Аспект і театральні жанри». 3 березня 1926 р. // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — С. 100.

¹⁶² Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. — М.: Мартис, 1993. — С. 127.

¹⁶³ Лужницький Г. Поворот у 320-ліття української драми // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Зб. праць. — Львів, 2004. — Т. 2: Статті, рецензії. — С. 10.

¹⁶⁴ Розенберг А. Миф ХХ века. Оценка духовно-интеллектуальной борьбы фигур нашего времени. — Tallin: Shildex, 1998.

¹⁶⁵ Діалоги на межі століть: Стенограми міждисциплінарних семінарів імені Івана Лисяка-Рудницького, Київ, 1996–2000 рр. — К., 2003. — С. 41.

Інший напрям у дослідженні літературних творів, що народився за доби романтизму — *біографічний метод*, фундатором якого був француз Шарль Огюстен де Сент-Бев (1804–1869). Серед його *літературних портретів* — праці про П'єра Корнеля, Дені Дідро, Віктора Гюго, Альфреда де Мюссе та ін.¹⁶⁶.

Однією з перших праць, що сприяла формуванню біографічного методу, була робота Джоржо Вазарі «Життєпис найвидатніших художників, ваятелів і зодчих» (1550–1568)¹⁶⁷.

Біографічний метод — це спосіб вивчення літератури, для якого контекст життєвого досвіду письменника та його особистість розглядаються як головний чинник творчості, отже, пояснюють її.

На становлення методу вплинув романтизм і герменевтична теорія Ф. Шлейєрмахера¹⁶⁸, який стверджував, що ідеї та цінності не можуть бути зрозумілі без аналізу їхньої генези, й, отже, без звернення до біографії конкретного автора. Кожна людина, за Шлейєрмахером, глибоко індивідуальна, і для розуміння тексту слід наблизитися до неї з об'єктивного та суб'єктивного боку (тобто через розуміння її мови і фактів зовнішнього і внутрішнього життя). Інтерес до особистості письменника був скори-

¹⁶⁶ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М.: Худож. лит., 1970.

¹⁶⁷ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Альфа-книга, 2008; Вазари Д. Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів. — К.: Мистецтво, 1970.

¹⁶⁸ Шлейєрмахер Ф. Герменевтика. — СПб.: Европейский Дом, 1970.

гований соціологічними установками Огюста Конта, філософа-позитивіста, на мислення якого вплинула технічна освіта.

Основоположник, а може й єдиний послідовний представник біографічного методу — Шарль Огюстен де Сент-Бев («Літературно-критичні портрети», 1836–1839), на думку якого, на формування творчої особистості письменника (отже, й творів) впливають його генеалогія (спадковість), літературне (учні, опоненти і навіть вороги) і політичне оточення.

Одна з ключових тез Сент-Бева: «Біографи вважали, невідомо чому, що вся історія письменника зводиться до його творів, і поверхова критика не змогла роздивитися у поеті людини»¹⁶⁹.

Інші тези такі: «Література, літературне творіння — невіддільні для мене від усього іншого в людині, від її натури; я можу насолоджуватися тим або іншим твором, але мені важко судити про нього без розуміння самої людини; я би сказав так: яке дерево, такі і плоди. Ось чому вивчення літератури абсолютно природним чином приводить мене до вивчення психології»¹⁷⁰. «У мене залишилося тільки одне задоволення: я аналізую, я складаю гербарії, я натураліст у сфері людського розуму. Я хотів би створити природну історію літератури. Зараз, більш ніж будь-коли, необхідні судження, засновані на правильному смаку, але відтепер ідеться вже не про винесення риторичних суджень. Історія літератури створюється за зразком природної історії — шляхом *спостережень* і класифікації»¹⁷¹.

Дослідник створеного Сент-Бевом жанру *літературного портрета* визначає його основні особливості:

¹⁶⁹ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 48.

¹⁷⁰ Сент-Бёв Ш. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: МГУ, 1987. — С. 40.

¹⁷¹ Сент-Бёв Ш. Мысли и максимы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: МГУ, 1987. — С. 51.

1. Літературний портрет формується на перетині кількох жанрових традицій: салонного портрета XVII століття, біографії, академічної промови, літературно-критичної статті; елементи цих жанрів використовуються Сент-Бевом як засіб руйнування, підривання зсередини нормативності, педантизму, серйозності й аїсторизму догматичної критики.

2. Основним об'єктом художнього дослідження в літературному портреті є «геній», «розум» письменника, які сприймаються як особливість його обдарування, що виявляється не тільки в його творіннях, а й у різних обставинах його біографії.

3. Жанровий зміст літературного портрета — не твір, а його автор в аспекті вивчення архітектоники його художньої свідомості.

4. Особливості літературного портрета у Сент-Бева: лаконізм, монофігурність, тричастинна композиція, нерубрикована структура, наявність стислого біографічного сюжету (*curriculum vitae*, лат. «шлях життя»), ідеалізація героя, що досягається «поетикою лакун і замовчувань», оптикою «подвійного бачення».

5. Структура літературного портрета у Сент-Бева складається зі вступу, біографічного сюжету (*curriculum vitae*) і висновку.

7. Вступ до літературних портретів Сент-Бева — есеїстичний, їхнє призначення — сформулювати естетичні позиції автора і заявити установку на створення образу особистості митця: таким чином у розповіді про письменника реалізуються декларовані у вступі ідеї та підходи, що ілюструють авторські інтенції.

8. Оповідальне ядро літературного портрета — *curriculum vitae* — гранично стисла, концентрована розповідь про життя письменника від народження до смерті (тут Сент-Бев орієнтується на традицію академічної мови з її мистецтвом побудови лаконічного, згорнутого біографічного оповідання)¹⁷².

Установка на вивчення генези творчості робить біографічний метод почасти психологічним.

¹⁷² Трыков А. П. Французский литературный портрет XIX века. Автореф. ... д-ра филол. наук. — М., 1999.

Біографічний метод вплинув на становлення *культурно-історичного методу*, принципи якого були сформульовані Іполітом Теном, а згодом — Георгом Брандесом, який назвав свій метод *історико-психологічним* (разом з оцінкою творчої особистості Брандес приділяє велику увагу ідеологічній детермінованості), а європейська література постає у нього у вигляді єдиного процесу, який залежить від специфіки національно-історичних умов конкретної країни. Призначення літератури, за Брандесом, — сприяти прогресу суспільства.

Основні поняття біографічного методу — біографія, автор, психологія, літературний портрет.

З кінця XIX століття жанр портрета з певними методичними додатками і модифікаціями дістав поширення у театральній критиці¹⁷³ і був орієнтований на втоптування в історичну

пам'ять: біографії (звісно, міфологізованої), соціальних обставин, які гіпотетично вплинули або не вплинули на героя міфу, правильної — нарешті! — оцінки й інтерпретації його творів (гідне місце у рейтингу з відповідною заміною епітетів нижчого рівня на вищі), міфологічного сюжету і метаморфози (перетворення вчорашнього «високохудожнього» на «антихудожнє» або навпаки), тобто суцільне «тлумачення сновидінь».

¹⁷³ Алтерс Б. В. Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985; Алтерс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. — М.: Искусство, 1977; Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. — Л.: Искусство, 1985; Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий / Предисл. Е. И. Замятина: В 2 т. — Л.: Искусство, 1991; Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. — М.; Л.: Асадеміа, 1929; Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989; Вороний М. К. Твори. — К.: Дніпро, 1989; Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М.: СТД РСФСР, 1990; Громов В. А. Михаил Чехов. — М.: Искусство, 1970; Кокто Ж. Портреты-воспоминания. — М.: Известия, 1985; Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты / Предисл. С. А. Воскресенского. — М.; Л.: Театропечать, 1928; Кугель А. Р. Театральные портреты / Вступит. ст. и примеч. М. О. Янковского. — Л.: Искусство, 1967; Марков П. А. О театре: В 4 т. — М.: Искусство, 1974. — Т. 2: Театральные портреты; Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. — М.: Искусство, 1973; Полякова Е. И. Станиславский-актер. — М.: Искусство, 1972; Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. — М.: Наука, 1969; Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість. — К., 1929; Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов: Проблемы режиссуры. — Л.: Искусство, 1977; Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. — Л.: Искусство, 1987; Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1979; Туровская М. И. Бабанова: Легенда и биография. — М.: Искусство, 1981; Товстоногов: Собираемый портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб.: Балтийские сезоны, 2006; Портреты режиссеров. — Л.: Искусство, 1972. — Вып. 1: М. Кедров, Н. Акимов, Г. Товстоногов, В. Плу-

чек, О. Ефремов; Портреты режиссеров. — Л., 1977. — Вып. 2: Ю. Завадский, Ю. Мильтинис, Б. Равенских, Ю. Любимов; Портреты режиссеров. — Л.: Искусство, 1982. — Вып. 3: Р. Симонов, Л. Вивьен, Д. Алексидзе, И. Владимиров, Л. Хейфец; Портреты режиссеров. — Л.: Искусство, 1986. — Вып. 4: А. Дикий, С. Данченко, А. Шапиро.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА

Один із перших дослідників історії літератури в Російській імперії — Микола Тихонравов (1832–1893), декан історико-філологічного факультету (1876), ректор (1877–1883) Московського університету, ординарний академік Петербурзької Академії наук (з 1890 р.), *представник культурно-історичної школи*, що постала у другій половині XIX століття внаслідок надзвичайно активного розвитку суспільних наук, що спиралися на ідеї *позитивізму* (принцип «*позитивних фактів*», які можуть бути перевірені дослідним шляхом; позитивісти вважали, що справа науки — накопичувати і систематизувати факти, а не пояснювати їх, адже будь-яка гіпотеза — суб'єктивна, отже — ненаукова).

Основні поняття культурно-історичного методу — цивілізація, раса, середовище, момент, характер народу, дух народу.

Цілий ряд праць Тихонравов присвятив питанням історії драматургії й театру, здійснив перші наукові публікації визначних пам'яток драматургії тощо¹⁷⁴. Особливе місце серед них

¹⁷⁴ Основні театральні праці Тихонравова: Воскресение мертвых, в пяти действиях, показанное трудом Георгия Кониссаго // *Летописи русской литературы и древности*, издаваемые Николаем Тихонравовым. — М., 1861. — Т. 3; Жалостная комедия об Адаме и Еве. Вместо предисловия, статья: Начало русского театра // Там само. — М., 1861. — Т. 3; Интермедия на три персоны: Смерть, воин и хлопец // Там само. — М., 1861. — Т. 3; М. С. Щепкин и Н. В. Гоголь // *Сочинения Н. С. Тихонравова*. — М., 1898. — Т. 3. — Ч. 1: Русская литература XVII и XVIII в.; Начало русского театра // Там само. — М., 1898. — Т. 2: Русская литература XVII и XVIII в.; Первое представление «Ревизора» на московской сцене // Там само. — М., 1898. — Т. 3. — Ч. 1: Русская литература XVII и XVIII в.; Первое пятидесятилетие русского театра // Там само. — М., 1898. —

належить праці, присвяченій питанням *методології дослідження*¹⁷⁵.

Олександр Пипін, розгорнутим нарисом якого відкривалося видання праць Тихонравова, писав: «Той напрям, який від початку мали праці Тихонравова з історії літератури, віддзеркалював цілий науковий рух, який в основі своїй був пов'язаний з рухом “сорокових років” <...> У питаннях історії літератури нова точка зору була й справді несхожа з тією, що панувала у *художньо-історичній критиці* Белінського <...> Нова школа тлумачення народної давнини, що панувала вже у Німеччині і була представлена братами Гріммами, проникла нарешті і в наше наукове середовище»¹⁷⁶.

Далі, пишучи про *«історичну школу вивчення народної словесності»*, Пипін звертає увагу, що, на відміну від його учителів, у Тихонравова «не було ні сентиментальності Шевирева, ні *слов'янофільського містицизму*»¹⁷⁷ (сам Олександр Пипін, який залишив цю характеристику методології Тихонравова, представляв метод, який сучасники називали *«суспільно-*

Т. 2: Русская литература XVII и XVIII в.; Рождественская драма // *Летописи русской литературы и древности*, издаваемые Николаем Тихонравовым. — М., 1862. — Т. 4; Русские драматические произведения 1672–1725 годов: В 2 т. — СПб., 1874; Русские интерлюдии первой половины XVIII века // *Летописи русской литературы и древности*, издаваемые Николаем Тихонравовым. — М., 1859. — Т. 2; Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» // *Журнал Министерства Народного Просвещения*. — СПб., 1879. — Май; Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» // *Сочинения Н. С. Тихонравова*. — М., 1898. — Т. 2: Русская литература XVII и XVIII в.; Трагедокомедия Варлаама Лашевского о мзде в будущей жизни // *Летописи русской литературы и древности*, издаваемые Николаем Тихонравовым. — М., 1859. — Т. 1.

¹⁷⁵ *Тихонравов Н. С.* Задачи истории литературы и методы ее изучения. Рецензия на сочинение А. Галахова «История русской словесности древней и новой». — СПб., 1863, 1868, 1875 // *Сочинения Н. С. Тихонравова*. — М., 1898. — Т. 1: Древняя русская литература.

¹⁷⁶ *Пипин А. Н.* С. Тихонравов и его научная деятельность // *Сочинения Н. С. Тихонравова*. — М., 1898. — Т. 1: Древняя русская литература. — С. XVI.

¹⁷⁷ Там само. — С. XXX.

історичним», спрямованим на те, щоби «брати до розрахунку самі умови існування літератури, суспільну обстановку, її дійсний (часто ясно невиявлений) зміст»¹⁷⁸).

Сам Тихонравов обстоював «порівняльно-історичний метод» і відкидав принципи *естетичного підходу*: «Сьогодні література посіла чільне місце в ряду наук історичних; вона перестала бути збірником естетичних розборів обраних письменників, визнаних класичними»¹⁷⁹.

Інколи дослідження М. Тихонравова зараховують до «культурно-історичної школи, близької до напряму, очолюваного [Олександром] Веселовським»¹⁸⁰.

Так само до цієї самої школи класифікують інколи різножанрові дослідження Миколи Івановича Петрова (1840–1921), професора, члена-кореспондента Петербурзької академії наук (1916), а згодом академіка Всеукраїнської академії наук¹⁸¹ і Во-

лодимира Івановича Резанова (1867–1936), професора, члена-кореспондента Української академії наук¹⁸². Однак, з *точки зору саме методології*, це об'єднання різножанрових праць не видається надто точним. Володимир Перетц у рецензії на праці Резанова писав: «Автор предлагает вниманию читателя в своем “Экскурсе” слишком много черной работы, того “багажа учености”, который обычно относится в приложении или, если публикуется в тексте исследования — то лишь тогда, когда сам служит объектом исследования, а не справочным материалом»¹⁸³. «Во всяком случае, — завершує свою рецензію Перетц, — ценность опубликованных в разбираемом труде текстов — значительна, и мы уверены, книга проф. Резанова займет почетное место среди сборников пьес из репертуара старин-

неправдоподобные в окружающей их крестьянской среде» (С. 425). Ще показовішу характеристику він дає драмам М. Старицького: «“Не судилось” — серьезное, старательное произведение...» (С. 455); «Язык в драме [“Не судилось”] правилен и речь везде соответствует мыслям» (С. 457) та ін.

¹⁸² *Основні праці В. Резанова*: К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам // Известия Отделения русского языка и словесности Импер. Акад. Наук. — 1913. — Т. 18. — Кн. 1; К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910; Школьные драмы польско-литовских иезуитов. — Нежин, 1910; Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині; Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу; Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу; Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1928. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні; Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1929. — Вип. 6: Драма-мораліте; До питання про генезу українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1930.

¹⁸³ *Перетц В. Н.* Новый труд по истории украинского театра. — СПб., 1911. — С. 8. [Рецензії на праці В. Резанова: К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910; Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. — М., 1910; Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII–XVIII вв. Приложение к исследованию «Из истории русской драмы». — Нежин, 1907.]

¹⁷⁸ Пыпин А. Н. История русской литературы. — СПб., 1898. — Т. 1. — С. 26.

¹⁷⁹ Пыпин А. Н. С. Тихонравов и его научная деятельность // Сочинения Н. С. Тихонравова. — М., 1898. — Т. I: Древняя русская литература. — С. XLV.

¹⁸⁰ Дмитриев Ю. А. Истоки советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 22.

¹⁸¹ Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — К., 1884. У цій праці він писав: «В виду тенденциозности существующих взглядов на украинскую литературу и важности объективного изучения её, мы решаемся сделать опыт такого изложения украинской литературы нынешнего века, в котором менее всего было бы априорных взглядов и поболее фактических данных» (С. 2). Головну увагу М. Петрова зосереджено на періодизації української літератури. Українську ж драматургію він розглядає поза зв'язком з театром, переважно на рівні переказу сюжетів і оцінки, з точки зору життєподібності. Так, про Марка Кропивницького він пише: «...Пьесы г. Кропивницкого как будто написаны по правилам прежних героических трагедий и выводят на сцену лиц с могучими страстями и сильными характерами, которые едва ли встречаются в обыденной жизни, особенно деревенской. Для обнаружения силы характера и страсти этих лиц автор иногда поставяет их в такие необыкновенные и неожиданные столкновения, которые являются у него как по мановению волшебного жезла и отзываются преднамеренной искусственностью. Местами у него уже очень сентиментальные сцены,

ного русского театра <...> Вот почему, полагаем мы, главная цель автора обширного исследования осталась недостигнутой. Но вместе с тем, нельзя не признать, что в русской научной литературе до появления книги проф. Резанова не было столь обстоятельно и трудолюбиво сделанного подбора материала, который послужит дальнейшим исследователям путеводною нитью в их разысканиях»¹⁸⁴. Утім, висловлені Перетцом міркування аж ніяк не применшують значення праць В. Резанова, вони лише уточнюють їхній жанр, із чим, можливо, погодився б і сам Перетц, якби поблажливіше поставився до назви однієї з рецензованих праць — «*Екскурс*» [лат. *excursus* — відхилення, відступ] — відхилення від головної теми для висвітлення (уточнення) другорядних питань. З усього, однак, видно, що Перетц не сприймав метод Резанова й у пізніших дослідженнях. У листі від 3 грудня 1926 року до Агатангела Кримського він писав: «Разбор трудов В. И. Резанова уже верстается. Когда будут оттиски, я пришлю Вам экземпляр + 1-ю корректуру и Вы сможете убедиться, что я сколько мог вычеркнул все обидные места. Я в корректуре их подчеркнул и смягчил ряд выражений: и это не ради его лично, а лишь ради Вас как главы академического Издательства, сделавшего все, чтобы выпустить в наилучшем виде эту работу»¹⁸⁵. Разом з тим, Перетц віддавав належне Резанову як одному з перших, хто почав досліджувати театр, а не літературу¹⁸⁶.

З іншого боку, Дмитро Чижевський зараховував дослідження російських учених І. Срезневського і М. Тихонравова, українських О. Огоновського, М. Петрова, М. Дашкевича та інших

до філологічного напрямку¹⁸⁷.

До культурно-історичної школи належать також дослідження П. О. Морозова (1854–1920), випускника Петербурзького університету (магістерська дисертація «Феофан Прокопович як письменник», 1880), члена-кореспондента Академії наук (1912)¹⁸⁸.

У вступі до своєї «Історії російського театру» він писав: «Джерелами для моєї праці були переважно друковані і рукописні тексти старовинних драматичних творів, і головне моє завдання полягало в тому, щоб представити якомога повніший літературно-історичний і побутовий коментар до цих творів»¹⁸⁹.

Пафосні висновки, якими Морозов завершує свою працю, також характеризують метод репрезентованої ним школи: «Таким образом, наш старый театр, духовный и светский, академический и площадной, не дал особенно крупного вклада в нашу литературу, не обогатил общественного сознания какими-нибудь новыми, плодотворными идеями; но тем не менее он все-таки сослужил службу русскому обществу <...> Сведя все сказанное о первоначальном периоде нашей сцены к одному общему результату, мы должны будем признать, что результат получается скорее отрицательный, чем положительный <...> Но и в этом скудном и жалком литературном мусоре, среди отбросов европейской сцены, все-таки уцелело и пробивалось на свет Божий здоровое зерно — животворное начало народности <...> В этом стремлении к народности заключался завет нашего старого театра новому, — завет, дающий поучительные указания для

¹⁸⁷ Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму / Укр. Вільна Акад. Наук у США. — Нью-Йорк, 1956. — С. 10.

¹⁸⁸ Морозов П. О. Феофан Прокопович как писатель. — СПб., 1880; Морозов П. О. Пушкин в русской критике. — СПб., 1887; Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII ст. — СПб., 1888; Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII ст. — СПб., 1889; Морозов П. О. История драматической литературы и театра. — СПб., 1903. — Т. I.

¹⁸⁹ Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII ст. — СПб., 1889. — С. III.

¹⁸⁴ Там само. — С. 40.

¹⁸⁵ Епістолярна спадщина Агатангела Кримського: В 2 т. / Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАН України. — К.: Стило, 2005. — Т. 2. — С. 151–152.

¹⁸⁶ Перетц В. Н. Несколько мыслей о старинном русском театре // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 / Под ред. А. С. Полякова. — Пг., 1922. — С. 223.

всього дальнішого розвитку нашої драматическої літератури, даже до сьогодняшнього дня и даже для будущего»¹⁹⁰.

Праця Морозова свого часу викликала чимало нарікань у зв'язку з компілятивністю; це була критика від перших публікаторів текстів, першовідкривачів, авторів концепцій і т. ін. Однак існують жанри (підручник, навчальний посібник, нарис), завдання яких полягає саме в цьому — в узагальненні. Саме так, з компіляції, починалися і театр, і сама історія у Римі: «Світову історію не написати було на самих свідченнях живих очевидців, тож потрібний був новий метод, а саме — *компіляція*. Треба було зшити історію, мов ковдру, з різноманітних шматків — матеріалів, узятих від “авторитетів”, себто з праць попередніх істориків, що вже написали історії конкретних суспільств у конкретні часи. Це є те, що я називаю методом “ножиць і клею”, себто *компілятивним історичним методом*»¹⁹¹.

Олександр Веселовський (1838–1906) — російський історик літератури, професор Петербурзького університету (з 1870), академік (з 1877), навчався на історико-філологічному факультеті Московського університету у професорів Ф. Буслаєва, О. Бодяньського і П. Кудрявцева.

«Теоретичний пафос усієї праці життя О. М. Веселовського як ученого, — писав 1940-го року у передмові до видання його вибраних праць В. Жирмунський, — в ідеї побудови історії літератури як науки»¹⁹². І далі, характеризуючи Веселовського як позитивіста, Жирмунський продовжує: «Розвиток історико-літературних поглядів Веселовського видавався його пізнішим критикам *шляхом від історії культури до історичної поетики. З точки зору формалізму, який намагався спертися на авторитет Веселовського, це означало — від історії ідей до історії форм*. Таке формалістичне протиставлення спотворює дійсний зміст “Історичної поетики”: хоча Веселовський підійшов до проблем поетики не відразу, в основу його концепції поетичного розвитку покладено культурно-історичний принцип, висунутий в його перших теоретичних роздумах про завдання історії літератури як науки. Для Веселовського цей принцип означає зв'язок розвитку літератури з розвитком суспільства в цілому, погляд на літературу як на відображення суспільного життя, включення її закономірностей

¹⁹⁰ Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII ст. — СПб., 1889. — С. 397–398.

¹⁹¹ Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії. — К.: Основи, 1996. — С. 87–88.

¹⁹² Жирмунский В. Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 3.

в ширші закономірності суспільного розвитку. “Факти життя пов’язані між собою взаємною залежністю, — заявляє молодий учений у своєму кандидатському звіті 1862 р., — економічні умови викликають певний історичний лад, разом вони зумовлюють той або інший рід літературної діяльності, і немає можливості відокремити одне від іншого”. Ця декларація показує, що Веселовський як історик культури часом дуже близько підходить до матеріалістичного розуміння суспільно-історичних передумов літературного процесу. Недарма ак. Н. Я. Марр характеризує його як “історика літератури і теоретика з яскравими соціологічними моментами у дослідженнях”¹⁹³.

Сам Олександр Веселовський вважав, що «історія літератури може і повинна існувати у цьому сенсі, замінивши собою ті гнилі теорії прекрасного і високого, якими нас зацікавлювали досі»¹⁹⁴.

З неприхованою іронією ставлячись до дослідження, що спирається на принципи дедукції, біографічний і *психологічний методи*, Веселовський писав: «Історія поетичного роду — найкраща перевірка його теорії: вона зробить неможливими занадто широкі, хоча б і поетичні узагальнення, вкаже належне місце і тим блискучим, критичним нотаткам, якими наповнена книга Шпільгагена, і видалить з “теорії роману” характер рецептури, що рідко, але різко б’є в очі. Нам, звісно, цікаво буває проникнути разом із поетом, романістом у секрети його майстерні, однак все це — матеріал для характеристики зовнішніх прийомів того або іншого романіста; ми ніколи не пізнаємо таємниці єднання автора з його героями, яка змусила, наприклад, Тургенєва плакати над останніми сторінками свого роману “Батьки й діти”. Процес особистої творчості “покритий завісою, якої ніхто і ніколи не піднімав і не підніме” (Шпільгаген); але ми можемо ближче визначити його межі, стежачи за віковою історією літературних течій і намагаючись усвідомити їхню внутрішню законність, що обмежує особистий, хоча б і геніальний почин»¹⁹⁵.

Серед багатьох нових підходів, висунутих О. Веселовським, особливе значення для театрознавства мають ідеї, що стосуються *еволюції жанрів, соціального статусу митця і громадської функції поезії, розвитку художньої мови і поетики сюжетів*.

Методологічні аспекти дослідження частково сформульовані Веселовським у лекції «Про методи і завдання історії літератури як науки» (1870):

«Ви вивчаєте, приміром, якусь добу; якщо ви бажаєте виробити свій власний самостійний погляд на неї, вам необхідно ознайомитися не тільки з її видатними явищами, але і з тими життєвими дрібницями, які зумовили їх; ви спробуєте простежити між ними зв’язок причин і наслідків; для зручності роботи ви станете підходити до предмета по частинах, з якогось одного боку: щоразу ви прийдете до якогось висновку або до ряду окремих висновків. Ви повторили цю операцію кілька разів стосовно різних груп фактів; у вас вийшло вже кілька рядів висновків, і водночас з’явилася можливість їх взаємної перевірки, можливість працювати над ними, як ви досі працювали над голими фактами, зводячи до ширших принципів те, що в них трапилося загального, спорідненого, інакше кажучи, залишатися на ґрунті логіки, але з постійною фактичною перевіркою другого ряду узагальнень. Таким чином, простуючи далі і далі, ви прийдете до останнього, найповнішого узагальнення, яке по суті і виявить ваш кінцевий погляд на досліджувану сферу. Якщо ви надумаєте зобразити його, цей погляд надасть вашому узагальненню природне забарвлення і цілісність організму. *Це узагальнення можна назвати науковим*, зрозуміло, настільки, наскільки в ньому дотримана поступовість роботи і постійна перевірка

¹⁹³ Там само. — С. 8.

¹⁹⁴ Там само. — С. 5.

¹⁹⁵ *Веселовский А. Н. История или теория романа? // Веселовский А. Н. Избранные статьи.* — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 22.

фактами, і наскільки у вашому узагальненні не опущено жодного члена порівняння»¹⁹⁶.

Інший важливий принцип, на який спирався у своїх дослідженнях останніх років Олександр Веселовський, — принцип виокремлення відносно незалежних одиниць аналізу — сюжетних мотивів (мотивом Веселовський називав «формулу, яка відповідає на початковій стадії громадського життя на питання, поставлені людині природою <...> Ознака мотиву — його образний, одночленний схематизм; такі нероздільні елементи нижчої міфології і казки: сонце хтось викрадає (затемнення), блискавку-вогонь зносить з неба птах»¹⁹⁷; метою диференціації мотивів мусило б стати створення «словника типових схем і положень, до яких фантазія звикла звертатися для вираження того або іншого змісту»¹⁹⁸.

Про порівняльний метод, який «у справі історико-літературних досліджень заступив методи естетичний, філософський, і, якщо завгодно, історичний», Веселовський казав: «Це метод зовсім не новий, він не пропонує якогось особливого принципу дослідження: він є лише розвитком історичного, той самий історичний метод, тільки повторений у паралельних рядах, у видах досягнення найповнішого узагальнення <...>. Вивчаючи ряди фактів, ми помічаємо їхню послідовність, відношення між ними подальшого і попереднього; якщо це відношення повторюється, ми починаємо підозрювати в ньому певну законність; якщо воно повторюється часто, ми перестаємо говорити про попереднє і наступне, замінюючи їх причиною і наслідком. Ми

¹⁹⁶ Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы, как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского. — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 44–45.

¹⁹⁷ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собрание сочинений — СПб., 1913. — Т. 2. — Вып. 1. — С. 3.

¹⁹⁸ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 499.

навіть схильні піти далі і охоче переносимо це тісне поняття причинності на найближчі із суміжних фактів: вони або викликали причину, або є відлунням слідства. Беремо на перевірку паралельний ряд схожих фактів: тут ставлення даного попереднього і даного подальшого може не повторитися, або якщо випаде, то суміжні з ними члени будуть різні, і навпаки, виявиться схожість на віддаленіших ступенях рядів. Згідно з цим, ми обмежуємо або розширюємо наше поняття про причинність; кожен новий паралельний ряд може принести з собою нову зміну поняття; що більше таких перевірочних повторень, то більша вірогідність, що отримане узагальнення підійде до точності закону»¹⁹⁹.

«На завершення, — казав Веселовський, — мені б хотілося дати визначення у кількох словах поняття історії літератури. Історія літератури в широкому сенсі цього слова — це історія громадської думки, наскільки вона виявилася в русі філософському, релігійному, поетичному і закріплена словом. Якщо, як мені здається, в історії літератури слід звернути особливу увагу на поезію, то порівняльний метод відкриє їй у цій тіснішій сфері абсолютно нове завдання — простежити, яким чином новий зміст життя, цей елемент свободи, що надходить з кожним новим поколінням, пронизує старі образи, ці форми необхідності, в які неминуче скочувався всякий попередній розвиток. Але це її ідеальне завдання»²⁰⁰.

Інша методологічна праця Веселовського — «Зі вступу до історичної поетики»²⁰¹ — пронизана запитаннями: чому це сталося? звідки? чому не сталося? чим пояснюється? Власне, цим запитанням — чому? — і завершується праця.

¹⁹⁹ Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы, как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского. — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 47.

²⁰⁰ Там само. — С. 52.

²⁰¹ Там само.

Володимир Перетц, один з учнів Олександра Веселовського, писав: «Как профессор, А. Н. [Веселовский] сразу вводил слушателей в научную работу, не спускался до них, как это бывает порою с ищущими популярности преподавателями, а старался поднять слушателей до себя. *Первою его задачей было создать учеников.* Он понимал, что их искусственно нельзя создать, ни купить стипендиями и командировками. Величайший из русских ученых филологов и единственный из историков всеобщей литературы по широте познаний и силе научного творчества — А. Н. [Веселовский] *был врагом бесплодных теоретических разговоров на темы об “измах”,* не опирающихся на солидный фундамент точных фактов и наблюдений. А. Н. [Веселовский] не смущался тем, что в университете на созданном им германо-романском отделении было немного слушателей; он не гнался за толпой, да и не мог иметь многочисленной аудитории — он достиг лучшего и более важного: его идеи имеют верных пропагандистов и продолжателей в ряде учеников, из которых назовем хотя бы Жданова, Батюшкова, Ланге, Брауна, Аничкова, гр. Де-Ла-Барта, Петрова, Тиандера, Гливенка, Шишмарева, Евлахова и других, которые являются посредниками между ним и публикой. Как человек, А. Н. [Веселовский] отличался крайней простотой; несколько трудно было его заставить, но тот, кому удавалось похитить у покойного проф[ессора] несколько времени для беседы, выносил из неё много нового и интересного. А. Н. [Веселовский] был совершенно чужд педантизма, который порою считается признаком истинной учености; он не разделял предрассудка, согласно которому “профессор должен все знать”: порою, в ответ на вопрос вопрошавший получал: “а почему знаю, я не занимался этим”. Но там, в тех областях, которые его интересовали, А. Н. [Веселовский] являлся неугомонным разыскателем истины, строгим и придирчивым прежде всего к самому себе. Более всего ненавидел он догматизм и тупое отворачивание от смелой мысли,

если она исходит не от авторитета. И его искания, владевшие его душой, несмотря на её расторженность, воодушевляли и его слушателей и учеников <...> Вспоминая об А. Н. [Веселовском], я не могу миновать той особой черты его, которая меня лично в юности поражала и смущала — *юношеской подвижности его души и ума.* Это был, по своему складу, как бы человек эпохи Возрождения, сверкавший какою-то ясной, вечной молодостью духа. В вечном кипении он выпускал в свет до самой смерти *новые работы, богатые новыми идеями.* Кто видел его пламенные черные глаза, его жгучий пронизательный взор, оживленный искрящийся изящным умом — тот никогда не забудет этого, скажу, “*Моцарта*” в науке, расточавшаго с блеском свои идеи, и никогда зависть холодных “Сальери” не поколеблет великого памятника, созданного покойным ученым и нашим учителем»²⁰².

Іншу, не менш виразну барву додає до цього М. Трубицин у статті, присвяченій пам'яті Олександра Веселовського: «Его жизнь протекала тихо, однообразно и очень скромно — в кабинете среди книг или в очень тесном кругу друзей — *сово-просников* <...> Меньше стало у нас таких, я бы сказал, рыцарей науки... Скучно...»²⁰³.

У радянський період ідеї Веселовського були сприйняті спочатку співчутливо («...Форма всех изысканий работы Веселовского, необычайное многообразие нагроможденных бесчисленных фактов различных литератур и культур, фрагментарный и чисто аналитический характер наиболее капитальных и ценных его трудов — все это делает научное наследие Веселовского малодоступным для широкой публики. Эти же особенности его

²⁰² Перетц В. Н. А. Н. Веселовский, как профессор и преподаватель // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — К., 1907. — Кн. XX. — С. 27–29.

²⁰³ Трубицын Н. Александр Николаевич Веселовский // Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. — 1907. — Т. 12. — Кн. 3. — С. 50.

гениальных исследований легко объясняют и тот факт, что образовавшаяся в свое время вокруг имени Веселовского сравнительно-историческая школа (К. Тиандер, Е. Аничков, Д. Петров, Ф. Батюшков, В. Шишмарев, — наконец, уже в дальнейшем, Ф. де Ла-Барт) фактически не только не сумела успешно продолжать “дело” его жизни, но и не успела даже полностью раскрыть всю его глубокую историко-литературную и теоретическую концепцию <...> Необыкновенная судьба научного наследия Веселовского весьма поучительна. Она наглядно показывает, что одних принципов “историзма”, “эмпиризма” и внешнего “объективизма” методологически далеко недостаточно для решения тех сложных социально-исторических проблем литературоведения, к-рые впервые были выдвинуты основоположником “Исторической поэтики”. Большая часть его виртуозных аналитических изысканий могла иметь чрезвычайно крупное, а иногда и решающее значение лишь в ту эпоху, когда закладывались самые основы сравнительной истории литературы. По общему методологическому замыслу все они представляют интерес и для нашего времени. Но не этим работам Веселовского принадлежит будущее. Фактически они уже давно успели потерять свое актуальное значение, оставшись почти неиспользованными для непосредственного строительства науки о литературе <...> Веселовский являлся едва ли не *основоположником эволюционно-социологического метода в применении к изучению формальных явлений поэтического стиля и к основным проблемам теоретического характера*, которые составляют содержание его “Исторической поэтики”. Построенное на позитивно-социологической основе это грандиозное, хотя и далеко незаконченное теоретическое сооружение должно было представлять собой самое высшее обобщение и синтез всей его долгой и необыкновенно плодотворной научной деятельности»²⁰⁴).

²⁰⁴ *Якобсон Л.* Веселовский Александр Ник. // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — Т. 2. — [М.]: Изд-во Ком. акад., 1929. — С. 194–201.

Невдовзі, однак, поширення ідей Веселовського було унеможливлено пануванням жданівської концепції мистецтва²⁰⁵, а сам Веселовський був оголошений космополітом і родоначальником «низкопоклонства перед западом».

Щодо подальшого розвитку порівняльного аналізу, то «у статті 1943 р. Ренато Поджіолі дійшов висновку, що наприкінці XIX ст. в літературній компаративістиці існувало чотири головні напрями досліджень: перший — тематичний, вивчення фольклорних тем, походження і трансміграції легенд і середньовічних оповідей <...>; другий напрям — морфологічний, або дослідження жанрів і форм, котре тоді означало перш за все дарвінівську теорію l'évolution des genres, позицію, яку обстоював Фердинанд Брюнетьер; третій — визначення джерел, або crenologia, від грецького “krene” (джерело); і четвертий — вивчення письменницької fortune (фортуни, щастя, талану), що, своєю чергою, означало увагу до посередників цієї fortune, тобто журналів, перекладів і т. ін.»²⁰⁶.

Дмитро Наливайко пише про типологічний метод у компаративістиці: «Типологічний метод посилив теоретико-узагальнювальні підходи до літератури й літературного процесу і розширив, фактично до необмеженості, діапазон компаративних досліджень. Він охоплює різні сфери й рівні літературних знань — від зіставлень літератури різних регіонів і культурно-історичних спільнот (наприклад, літератур Європи й Далекого чи Близького Сходу, Західної і Східної Європи, Європи й Латинської Америки тощо) до зіставлень окремих творів або й певних їхніх інгредієнтів. Здійснюється це порівняльно-типологічне

²⁰⁵ Протів буржуазного лібералізму в літературоведенні: (По поводу дискуссии об А. Веселовском) // Культура и жизнь. — 1948. — 11 марта. — С. 3; *Тарасенков Ан.* Космополиты от литературоведения // Новый мир. — 1948. — № 2.

²⁰⁶ *Гільєн К.* Систематизації // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія. — К.: Києво-Могилянська академія, 2009. — С. 289.

вивчення на різних типологічних рівнях, визначених і розроблених теорією літератури: на рівні: тематологічному (тем, мотивів, сюжетів, міфів тощо); морфологічному (складників літературних структур, їхнього функціонування і взаємодій); генологічному (родів, жанрів, жанрових форм); течій і стилів, історичних конфігурацій, інтертекстуальності тощо»²⁰⁷.

Інколи компаративістика сприймається надто широко: «Літературна компаративістика — дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими, як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, — з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії»²⁰⁸.

Таким чином, складається враження, що ігноруються *основні ознаки порівняльно-історичного методу, унаочнені в його поняттях* — історична поетика, зіставлення, порівняння, ряд, психологічний паралелізм, мотив, сюжет.

В Україні одним із перших питаннями методології дослідження мистецького твору зацікавився *Михайло Драгоманов*, який писав: «Як звісно, тепер серед європейських учених є *три методи такого пояснення* [літературних творів]:

1) *міфологічно-племінна* (школа Куна, Грімів, М. Міллера й і[нш]), яка змагає звести схожі оповідання до найдавніших міфо-космічних формул, що були спільні всьому арійському племені;

2) *літературно-інтернаціональна* (школа Бенфея), яка пояснює схожість оповідань *перейманням* їх одним народом від другого через обопільний *вплив* не лише усної, але й писаної словесності різних народів;

3) *антропологічна* (школа Андрю Лянга, що пішов слідами Тейлора), яка пояснює схожість оповідань *конциденцією* способів мислення, однакового у різних народів, звертаючи, як і перша школа, увагу головно на оповідання міфологічного характеру, але пояснюючи їх не з поконвічних міфо-космічних фраз, а як останки дикого світогляду й звичаїв, які збереглися в словесності більше цивілізованих народів»²⁰⁹.

«Огляд української методологічної думки, — писав один із перших дослідників методології Драгоманова, — слід було б властиво починати з Максимовича, Бодяньського, Куліша й Костомарова, що вже застосовували певні методологічні засади

²⁰⁷ *Наливайко Д.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні // Там само. — С. 21.

²⁰⁸ *Ремак Г. Г.* Літературна компаративістика: її визначення та функції // Там само. — С. 44–45.

²⁰⁹ *Драгоманов М.* Слов'янські переробки Едіпової історії // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. — Львів, 1907. — Т. IV. — С. 7.

в своїх критичних працях, і особливо *Куліша, що поклав початок українській критиці* в справжньому розумінні цього слова. Але значення Куліша, приблизно від шістдесятих років, починає падати. Куліш не раз ще висловлюється в справах літературних, особливо в своєму листуванні, але великого впливу, поширення думки його не мають. Тоді бо вже почалось глибоке розходження між ним і цілим українським громадянством. Куліш не зважував нового характеру доби, посідаючи крайні праві позиції, не бажаючи дійти згоди з новими прагненнями української буржуазії. Дальше слово належало вже іншим суспільним силам; як ідеолога цих сил слід згадати насамперед Михайла Драгоманова. Його погляди набули особливо великого значення через те, що він репрезентував найпоступовішу частину української буржуазії²¹⁰. Відзначивши вплив на дослідника *соціологічних ідей, «методу зрівнюючого»* (М. Драгоманов), урешті, на думку Є. Кирилюка, Драгоманов еволюціонував «у напрямку *історично-порівняльної школи»*²¹¹. «Дальший розвиток методологічних шукань Драгоманова йде в напрямку *синтезування поодиноких теорій*, застосованих у досліді над українською поетичною творчістю. Так у тій же статті “Слов’янські перерібки Едипової історії” він називає три головних методи в європейській науці за допомогою яких аналізується літературні явища: 1) Міфологічна, племінна (Куна, Грімів, Н. Мюллера та інші); 2) літературно-інтернаціональна (Бенфея), 3) антропологічна (Тейлора, Андрю Ланга), але використовує ці методи не еклектично, а будує свій власний *синтетичний метод* <...> Аналізуючи порівняльний метод Драгоманова, нам не може не впасти в око спільність цього методу з методом російського вченого *Олександра Веселовського»*²¹².

²¹⁰ Кирилюк Є. До питання про літературну методологію Михайла Драгоманова // Літературний архів. Двомісячник літературознавства. — Х., 1930. — Кн. I–II. — С. 25.

²¹¹ Там само. — С. 29.

²¹² Там само. — С. 30.

«Літературу [Драгомановим] вперше ставиться в зв’язок із соціально-політичними обставинами свого часу, тобто відкидається погляд на національний, індивідуальний характер літературної творчості, ставляться перед літературою певні *утилітарні завдання*, встановлюється хай примітивний, але послідовний зв’язок надбудови з одною з найближчих ланок базису»²¹³. На думку Є. Кирилюка, «основна теза, з якою Драгоманов береться оцінювати новішу українську літературу, така: “Українська муза тільки тоді давала свіжі й дужі твори, коли завдавалась загально-європейсько-російськими ідеями й напрямками”»²¹⁴. «Нарешті, — завершує Євген Кирилюк, — ми мусимо зважити впливи Драгоманова на Франка, що ввесь вийшов з його школи, на всю молодшу генерацію літературних і громадських діячів. В цьому й полягає велике значення методологічних поглядів Драгоманова»²¹⁵.

Проблеми наукового методу Драгоманов обговорював також в іншій праці (щоправда, у галузі етнографії, однак, попри відмінності, що існують між спорідненими науками, ознаки методу залишаються спільними; адже *метод — це спосіб думання*)²¹⁶.

Ці ж методичні принципи Драгоманов застосовував не лише в процесі аналізу літературного твору, а й у розвідках, — на жаль, нечисленних, — присвячених історії театру²¹⁷.

²¹³ Там само. — С. 33.

²¹⁴ Там само. — С. 34.

²¹⁵ Там само. — С. 38.

²¹⁶ Драгоманов М. П. Науковий метод в етнографії // Розвідки Михайла Драгоманова про українську словесність і письменство. — Львів, 1906. — Т. III. — С. 117–128.

²¹⁷ М. Т. [Драгоманов М. П.] К вопросу о вертепной комедии на Украине // Киевская старина. — 1883. — № 12 (дек.). — С. 547–555; Драгоманов М. П. До справи про вертепну комедію на Україні // Розвідки Михайла Драгоманова про українську словесність і письменство. — Львів, 1899. — Т. I. — С. 145–152; М. Т. [Драгоманов М. П.] Две южнорусские интермедии начала XVII в. // Там само. — С. 652–664; Драгоманов М. П. Дві українські інтермедії початку XVII ст. // Розвідки Михайла Драгоманова про українську словесність

ІВАН ФРАНКО — МИКОЛА ВОРОНИЙ

Іван Франко, від якого, вважається, почалося українське театрознавство й у наукових інтересах якого театр посідав помітне місце, не залишив праці, присвяченої методології вивчення сценічного мистецтва.

Однак погляди Франка — часом надто динамічні, а тому й суперечливі — стосовно методології дослідження літератури, зокрема й драматичної, стосуються й сценічного мистецтва.

У праці 1891 року Франко виявив своє *негативне ставлення до біографічного методу*: «Історія літератури у нас (говорю про Галичину і Буковину) майже від першого кроку стала на широкій дорозі — історії культури, загального розвитку думок літературних, політичних і освіти нашого народу. І коли найновіша і найобширніша праця руська на тім полі — кількатомова «Історія літератури руської» д-ра Омеляна Огоновського — стала на іншій дорозі, держиться *методу біографічного*, так що з-поза життєписів поодиноких авторів ми майже не можемо добачити розвою літератури, то при всіх великих заслугах сього діла, при всій пильності і старанності в громадженні подробиць, при всім уміркованні в осудах, при тій симпатичній тенденції, якою

і письменство. — Львів, 1899. — Т. 1. — С. 174–184; Драгоманов М. П. Найстарші руські драматичні сцени // Розвідки Михайла Драгоманова про українську словесність і письменство. — Львів, 1899. — Т. 1. — С. 185–216. Йому ж належить авторство (спільно з М. Старицьким) комічної опери «Андрашіада» (Ревуцький Д. «Андрашіада» — опера М. Лисенка на текст М. Драгоманова та М. Старицького (1866) // Збірник музею діячів науки та мистецтва України / ВУАН. — К., 1930. — Т. 1.

навіяне ціле діло, ми все таки мусимо сказати, що «Історія літератури руської» проф. Ом. Огоновського з *погляду на метод* становить *регрес* в порівнянні хоч би з працею Я. Головацького»²¹⁸.

У передньому слові до «Нарисів історії українсько-руської літератури до 1890 р.» Франко послідовно обґрунтовував принципи «*культурно-історичного підходу*»: «Першою моєю пробою дати *нарис історії літератури та духового життя українського народу* була стаття «Южнорусская литература», написана 1904 р.»²¹⁹.

Такий погляд на початку ХХ століття мав значне поширення у національних гуманітарних школах. Так, у «Народній енциклопедії Харківського товариства поширення у народі грамотності», у розділі «Історія літератури як історія самоусвідомлення суспільства», було сказано: «*Історія літератури є історією духовного життя* того або іншого народу, того або іншого суспільства. Завдання її — простежити розвиток цього духовного життя народу, суспільства. Точніше завдання літератури можна визначити як з'ясування історії самосвідомості того або іншого народу, того або іншого суспільства. Історія літератури вивчає ті твори, в яких віддзеркалився погляд суспільства на себе»²²⁰.

У праці 1894–1895 років Франко писав: «На полі науки історії літератури стоять в нашій часі супротив себе два напрями, дві школи, що різняться між собою принципіально, самим

²¹⁸ Франко І. Я. Задачі і метод історії літератури / Руська школа. — 1891. — Т. 1. — Вип. 2 // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 7.

²¹⁹ Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 194.

²²⁰ История литературы, как история самосознания общества // Народная энциклопедия научных и прикладных знаний / Сост.: С. Г. Вилинский, Н. Н. Дурново, П. С. Коган, С. М. Кулебякин, Н. Н. Соколов, М. Р. Фасмер / Харьковское общество распространения в народе грамотности. — М., 1911. — Т. VII: Языкознание и история литературы. — С. 218–219.

розумінням предмета. Є *се школи критично-естетична і культурно-історична*. Перша з них, будучи впливом ідеалістичного світогляду, вважає кожний твір літературний впливом ідеї, в першому ряді ідеї краси. Означивши рядом логічних заключень і метафізичних спекуляцій суть тої ідеї, унявши в певну систему всі її розгалуження і всю різноманітність її проявів, *школа критично-естетична* підходить до оцінювання творів літературних з готовою вже абстрактною мірою і, йдучи від загальних принципів до спеціальних явищ, поступає *дедуктивно і априорно*. Першою її задачею є класифікація творів літератури, встановлення між ними певної драбини ранг в міру того, чи вони повніше і досконаліше вочлочують в собі ідею, всесторонніше виявляють її, чи противно, показують тільки слабкі її пробіски, показують її серед примішок елементів чужих їй, а то й зовсім з нею незгідних. От тим-то ся школа не тільки класифікує, але і цензурує твори літературні. Вона признає одним творам високу, другим меншу стійність в міру того, чи вони більше чи менше відповідають ідеї і відведуваним із неї естетичним правилам; вона в кінці виключає від своєї уваги множество творів письменських, котрі хоча служать або служили колись до заспокоєння чисто духовних, не фахово вчених або практичних потреб людських, та проте формою своєю не відповідають усвяченим традицією правилам естетики. Таким робом, концентруючи свою увагу на перворядних творах, на добах найкращого розцвіту, так сказати, на самих сонячних шпильях літератури, школа ся займається головню творами, найкращими творами літературними; їх критично-естетичний розбір, їх оцінку згідно до вираженої в них ідеї і до абстрактно виробленої форми, в якій проявилася та ідея в данім творі, вважаючи за свою найвищу задачу. Життєві обставини автора, культурний стан даної епохи важні для естетичного критика хіба остільки, оскільки вони потрібні для розуміння творів літературних. З інших поглядів виходить і іншою дорогою по-

ступає друга вище названа школа — *культурно-історична*. Виходячи з так званого позитивного чи радше матеріалістичного світогляду, т. є. вважаючи все життя і весь розвій земної кулі впливом певних іманентних сил і прикмет матерії, вважаючи відповідно до того і історію людськості впливом розвою і організації людської одиниці і людських громад, впливом фізіології і психології індивідуальної соціальної, школа культурно-історична думає, що духовне життя як чоловіка, так і народу чи і всієї людськості, яко найвищий і найбільше скомплікований вицвіт всього світового розвою і що зрозуміти його вповні, у всій глибині і різноманітності його проявів, збагнути закони його прогресу, застою і регресу можна тільки тоді, коли зглибимо, зрозуміємо весь матеріальний підклад того життя, всі ті різноманітні і суперечні з собою явища, змагання і конфлікти особистих, громадських, суспільних і державних інтересів, котрі так чи інакше впливають на підйом людського духу, забарвлюють його творчість, формують його смак, його уподобання, його духові ідеали. От тим-то *розуміння духового життя даної епохи*, розуміння її смаку, її духових і літературних уподобань і ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури після думок *школи культурно-історичної*²²¹.

Окремі міркування Франка про методологію розпорошені на сторінках його рецензій («Галахов міряв, напр., стару руську літературу естетичним ліктем»²²² — іронізує він; «В просторім вступі автор подає огляд різних міркувань на тему, що таке є історія літератури. Від сухого реєстру імен писателів, їх біографій і бібліографій вона дійшла до історично-естетичної критики,

²²¹ Франко І. Я. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894–1895] // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 34–36.

²²² Франко І. Я. Рец.: А. И. Пыпин. История русской литературы // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — С. 335.

до психологічної і культурно-історичної студії. На тій останній як на найширшій і зупиняється автор, бачачи в літературі відблиск історичного життя і народу»²²³).

Однак Франко не був кабінетним ученим, він був ще й літературним і театральним критиком, що істотно вплинуло на методологію його дослідницької праці.

Вважаючи Аристотеля «першим літературним критиком», Франко писав, що «задача історика літератури зовсім інша, ніж задача критика біжучої літературної продукції»²²⁴; одночасно він обстоював «наукову критику»: «Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або *безідейно-суб'єктивна*, як у Леметра, або *безідейно-догматична*, як у Брюнетьєра, в усякім разі нібито артистична, т. є. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість»²²⁵. Так само, критикуючи принципи М. Добролюбова, Франко писав: «Політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики; дискутувати їх треба з спеціальною для кожної науковою підготовкою»²²⁶.

«Значить, чим же повинна бути вона [критика]? — ставить питання Франко і пояснює. — Ми, певно, всі згодимося на те, що вона повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах — не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів. Ми згодимося на те, що літературна критика не те саме, що історія літератури, хоча історія літератури може і мусить у великій мірі користуватися здобутками літературної критики. Значить, літературна критика, по нашій думці, не буде наукою історич-

ною і історичний метод може мати для неї тільки підрядне значення»²²⁷.

І нарешті — загальний висновок: «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послугується сучасна психологія <...> А в таких разі й основана на ній *критика мусить бути психологічною* і, тільки будши такою, може користуватися й тими науковими методами досліду, які виробила сучасна психологія, — значить, може зробитися вповні науковою, спосібною до дійсного розвою, а не залежною від капризів та моди»²²⁸.

Проаналізувавши театральні рецензії, написані І. Франком упродовж 1883–1893 років на сторінках українських і польських видань, чіткіше можна виявити деякі особливості його методу²²⁹.

²²⁷ Там само. — С. 51–52.

²²⁸ Там само. — С. 53–54.

²²⁹ З усієї кількості рецензій, видрукуваних І. Франком (*Гравіська Г. І.* До проблеми бібліографії театрознавчих статей Івана Франка на шпальтах часопису «Kurjer Lwowski» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — Львів, 2011. — № 6 (217). — Ч. I) для аналізу вибрані ті, що видрукувані в академічних виданнях: *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1980–1981. — Тт. 26–29 (після назви рецензованого твору подається номер тома, в якому надруковано матеріал); *Франко І.* Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — К.: АН УРСР, 1957 (після назви рецензованого твору позначено як 36.[ірник]). Перелік рецензій: «Ворог народу» Г. Ібсена // Kurjer Lwowski. — 19.12.1891. — Т. 28; «Ворог народу» // Kurjer Lwowski. — 20.12.1891. — Т. 28; «Гальшка Острозька» О. Огоновського // «Prawda» (Варшава). — 05.09.1887. — 36.; «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького та «Вихованець» М. Янчука // Kurjer Lwowski. — 02.04.1892. — Т. 28; «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 25.11.1890. — Т. 28; «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 09.10.1888. — Т. 27; «Дай серцю волю...» М. Кропивницького і «Крути, та не перекручуй» Панаса Мирного // Kurjer Lwowski. — 01.11.1893. — Т. 29; «Добуш» А. Ф. Стечинського // Діло (Львів). — 28.04.1883. — Т. 26; «Добуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888. — Т. 27; «Дочка Фабріція» Вільбранта // Kurjer Lwowski. — 04.12.1890. — Т. 28; «З житейського моря» Г. Борковського // Kurjer Lwowski. — 10.12.1890. — Т. 28; «Загибель Содом» Г. Зудер-

²²³ Там само. — С. 337–338.

²²⁴ *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості. — Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 1. — Кн. 1–6 // *Франко І. Я.* Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — С. 50.

²²⁵ Там само. — С. 49.

²²⁶ Там само. — С. 53.

Сам Франко, здається, ставився доволі критично до своєї критичної діяльності («Хоч я не критик з професії...»²³⁰).

Водночас, артистичну критику Франко поділяє на критику «естетичну» і «публіцистичну»²³¹, віддаючи перевагу першій (про що свідчить характерна репліка: «Що Вам за охота лазити по смітнику нашої літератури і підбирати та віяти всяке сміття, яке, власне, при допомозі Вашої критики житиме довше, ніж би жило без неї?»²³²).

мана // Kurjer Lwowski. — 22.11.1891. — 3б.; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського // Kurjer Lwowski. — 21.10.1893 — Т. 29; «Запорожець за Дунаєм», «Пан мандатор» // Kurjer Lwowski. — 02.12.1890. — Т. 28; «Катря Чайківна» Н. Кибальчич // Kurjer Lwowski. — 07.12.1893. — Т. 29; «Лимерівна» Панаса Мирного // Kurjer Lwowski. — 18.03.1892. — Т. 28; «Лихий день» Г. Цеглинського і «Пошилися у дурні» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 13.10.1888. — Т. 27; «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 14.03.1892. — Т. 28; «Мужичка» К. Писанецького // Kurjer Lwowski. — 01.12.1893. — Т. 29; «Наталка Полтавка» І. Котляревського // Kurjer Lwowski. — 31.10.1888. — 3б.; «Натан Мудрий» Г. Е. Лессінга // Kurjer Lwowski. — 24.03.1889. — Т. 27; «Не в свої сани не садись» Островського // Kurjer Lwowski. — 13.11.1890. — Т. 28; «Не судилось» М. Старицького // Kurjer Lwowski. — 18.11.1890. — Т. 28; «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» В. Александрова — М. Старицького та «Чорноморці» Я. Кухаренка // Kurjer Lwowski. — 01.11.1893. — Т. 29; «Павло Полуботок» І. Барвінського // Kurjer Lwowski. — 03.11.1888. — 3б.; «Пилип Музика» М. Янчука // Kurjer Lwowski. — 29.03.1892. — Т. 28; «Пошилися в дурні» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 28.10.1893. — Т. 29; «Пошилися у дурні» М. Кропивницького і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 21.03.1892. — Т. 28; «Різдвяна ніч» М. Старицького — М. Лисенка // Kurjer Lwowski. — 18.12.1890. — Т. 28; «Тато на заручинах» Г. Цеглинського // Kurjer Lwowski. — 25.03.1892. — Т. 28; «Хто винен?» Карпенка-Карого (І. Тобілевича) // Kurjer Lwowski. — 09.11.1889. — Т. 27; «Шляхта ходачка» Г. Цеглинського // Kurjer Lwowski. — 16.10.1888. — 3б.; «Ярополк» К. Устияновича // Kurjer Lwowski. — 29.11.1890. — Т. 28; «Lena». Dramat w czterech actach Mariana Jasińczyka // Kurjer Lwowski. — 04.10.1888. — Т. 27.

²³⁰ Франко І. Українська література в Галичині за 1886 рік // Prawda. — 1887. — № 2, 6. — Т. 27. — С. 51.

²³¹ Франко І. Рец.: «Степ». Херсонський белетристичний збірник // Prawda. — 1887. — № 49. — Т. 27. — С. 115.

²³² Франко І. Я. Лист до С. О. Єфремова. 19 лют. 1905 р. // Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916). — С. 263.

У структурі театральної розправи Франка можна виявити цілий ряд повторюваних елементів, до яких належать:

1. Місце, час дії і виконавці.

2. Драматичний твір у театральному контексті (вибір драматичного твору, репутація автора і твору).

3. Публіка та її поведінка (компліменти і зауваження публіці).

4. Зміст і структура драми.

5. Критерії оцінки (техніка драми, ідейність, правдоподібність, логіка і вмотивованість).

6. Діагноз (компоненти вистави: декорації, костюми, ефекти, танці, музика, режисура, дирекція, акторське виконання).

7. Прогнози, анонси, реклама.

На перший погляд, така структура мало відрізняється від сучасної рецензії і може скластися враження, що впродовж століття зі значним гаком жанр, принаймні у своїй структурі, майже не зазнав змін. Однак це помилкове враження, адже відмінності слід шукати в іншій площині — в інструментарії, що його використовує критик.

Вчитавшись у зміст оцінок, якими наповнена структура розправи, ми виявимо низку спільних ознак.

Передусім впадає в очі, що набір інструментів рецензента надзвичайно скромний; головним чином, це розмиті епітети, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави.

До таких інструментів належать постійні повторення і *варіації декількох оцінок*:

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 поставити... («гарно задумані сцени»²³³; «гарна музика»²³⁴; «вчорашня вистава була гарною»²³⁵; «він співав і грав так гарно, що його викликали багато разів»²³⁶; «артистки зіграли свої ролі дуже гарно»²³⁷; «дуже гарно зіграв роль Білінга п. Валецький»²³⁸; «цей твір, старий, але завжди свіжий, виконано дуже гарно»²³⁹).

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 зіграв (зіграла); добре обдумані щодо малюнку характерів; п'єса збудована добре; добре показали; добре справилася; доброю грою артистів і доброю режисурою; добру гру; дуже добре зіграв; дуже добре зіграли; менші ролі були зіграні також добре; обидві ці ролі були виконані добре; п'єса була поставлена добре і добре була прийнята публікою; п'єса добра; роль зіграла, як завжди, дуже добре...

Вдало: вдала вистава; вдала п'єса; вдала постать; вдалих вибір; вдалих твір... (загалом «вдало / невдало» трапляється понад двадцять разів).

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

²³³ Франко І. Рец.: «Довбуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888. — Т. 27. — С. 231.

²³⁴ Франко І. Рец.: «Запорожець за Дунаєм», «Пан мандатор» // Kurjer Lwowski. — 02.12.1890. — Т. 28. — С. 107.

²³⁵ Франко І. Рец.: «Lena». Dramat w czterech actach Mariana Jasińczyka // Kurjer Lwowski. — 04.10.1888. — Т. 27. — С. 227.

²³⁶ Франко І. Рец.: «Різдвяна ніч» М. Старицького — М. Лисенка // Kurjer Lwowski. — 18.12.1890. — Т. 28. — С. 110.

²³⁷ Франко І. Рец.: «Хто винен?» Карпенка-Карого (І. Тобілевича) // Kurjer Lwowski. — 09.11.1889. — Т. 27. — С. 343.

²³⁸ Франко І. Рец.: «Ворог народу» // Kurjer Lwowski. — 20.12.1891. — Т. 28. — С. 216–217.

²³⁹ Франко І. Рец.: «Наталка Полтавка» І. Котляревського // Kurjer Lwowski. — 31.10.1888. — 36. — С. 194.

Висновки Франка стосовно виконавців ролей, за виїмком декількох окремих 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.

Кінцівкою у Франка зазвичай є репліка про кількість глядачів («Глядачів на обох виставах було багато»²⁴⁰, про гру акторів, про громадські справи або прогнози і сподівання стосовно подальшої долі вистави у репертуарі театру («Сподіваємось, що “Лена” довго триматиметься в нашому театральному репертуарі»²⁴¹; «Поминувши деякі похибки, котрі можна би легко справити, штука так зі взгляду на тенденцію, як і на прехорошу музику, котру доробив до неї наш звісний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені»²⁴²).

Обговорюючи подеколи питання режисури, Франко, судячи з його зауважень, орієнтувався, головним чином, на театр зразка майнінгенців, в якому режисура здійснює організацію правдоподібних декорацій, реквізиту, масовки тощо: «Гарні зразки того, як виглядали східні патріархи, режисура могла б знайти на ставропігійській виставці, а не повинна була фантазувати»²⁴³; «П'єса не належить до архітворів, грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції та психології, однак постановка її здійснена на високому рівні»²⁴⁴; «Незважаючи на численні

²⁴⁰ Франко І. Рец.: «Запорожець за Дунаєм», «Пан мандатор» // Kurjer Lwowski. — 02.12.1890. — Т. 28. — С. 107.

²⁴¹ Франко І. Рец.: «Lena». Dramat w czterech actach Mariana Jasińczyka // Kurjer Lwowski. — 04.10.1888. — Т. 27. — С. 227.

²⁴² Франко І. Рец.: «Добуш» А. Ф. Стечинського // Діло (Львів). — 28.04.1883. — Т. 26. — С. 290.

²⁴³ Франко І. Рец.: «Натан Мудрий» Г. Е. Лессінга // Kurjer Lwowski. — 24.03.1889. — Т. 27. — С. 272.

²⁴⁴ Франко І. Рец.: «Пошились у дурні» М. Кропивницького і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 21.03.1892. — Т. 28. — С. 254.

скорочення, яких зазнала сама п'єса, вона справила вчора на слухачів, що зібралися у великій кількості, глибоке і сильне враження, не стільки своїм сюжетом, скільки скоріш, чудовою патріотичною тенденцією, текучою і плавною мовою, доброю грою артистів і доброю режисурою»²⁴⁵; «За блискуче виконання цього дуже складного акту слід похвалити не тільки артистів <...>, а також і режисуру (Валевського), яка домоглася незвичайного досягнення, показавши на сцені “народ” як справжню сукупність живих постатей, що рухаються, кричать і галасують кожна по своєму, вільно і *природно*, а не як колекцію дерев'яних ляльок»²⁴⁶; «Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці, то дуже помилилися»²⁴⁷; «Постановку, ще й таку гарну, такої важкої опери, як “Різдвяна ніч”, слід вважати великою заслугою українського театру і доказом того, що трупа та її керівництво не їдять даремно місцевий хліб»²⁴⁸.

На рахунок режисури Франко відносив і *питання антрактів* («...недоліки в режисурі: з короткими картинами, ледве 10-хвилинними, чергувались довгі, 15–30-хвилинні антракти, надуживаючи терпінням публіки, яка задихалася в щільно заповненому — погано провітрюваному залі»²⁴⁹; «Антракти були дещо довгі»²⁵⁰). Невіддільною від режисури була й оцінка праці

²⁴⁵ Франко І. Рец.: «Павло Полуботок» І. Барвінського // Kurjer Lwowski. — 03.11.1888. — 36. — С. 195.

²⁴⁶ Франко І. Рец.: «Ворог народу» Г. Ібсена // Kurjer Lwowski. — 19.12.1891. — Т. 28. — С. 211.

²⁴⁷ Франко І. Рец.: «Довбуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888. — Т. 27. — Т. 27. — С. 230–231.

²⁴⁸ Франко І. Рец.: «Різдвяна ніч» М. Старицького — М. Лисенка // Kurjer Lwowski. — 18.12.1890. — Т. 28. — С. 110.

²⁴⁹ Франко І. Рец.: «Катря Чайківна» Н. Кибальчич // Kurjer Lwowski. — 07.12.1893. — Т. 29. — С. 94.

²⁵⁰ Франко І. Рец.: «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 14.03.1892. — Т. 28. — С. 251–252.

дирекції театру («Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці публіці, то дуже помилилися»²⁵¹; «Перед нами повинно виникнути питання, що, власне, спонукало дирекцію її [п'єсу] виставити, в той час як стільки інших шедеврів новішої драматургії, таких як “Ворог народу” Ібсена, його “Гедда Габлер” і т. п., не кажучи вже про польські п'єси, не можуть дочекатися постановки. Бо щоб наша сцена належала до того картелю, який зараз існує у німців і має завдання просувати певні речі за допомогою різноманітної реклами, без уваги на їх вартість, цього, звичайно, ми припустити не можемо. Отже, залишається хіба одне припущення, що або дирекція наосліп пішла на принаду цієї реклами, або хотіла зловити на неї публіку»²⁵²; «Що спонукало “Руську бесіду” порадити дирекції ставити її [п'єсу] на сцені — не знаємо. Артисти грали добре. Глядачів було дуже мало»²⁵³).

Мова рецензента — прозора, коли йдеться про громадські проблеми, про літературні чесноти або хиби драми, про поведінку публіки, репутацію драматурга, касовий успіх вистави тощо, несподівано змінюється, коли Франко переходить безпосередньо до обговорення вистави: мова, звична до точності формулювань і пружних метафор, стандартизується, втрачає пластичність, а система оцінок так само стає спрощеною і шаблонною.

Ці особливості свідчать, що у Франка, всупереч проголошеним принципам, «ідейність» домінувала над «естетичним», а саме «естетичне» інколи тяжіло до нормативності. На це звертав увагу ще *Дмитро Чижевський*, який писав: «На другому боці стоять

²⁵¹ Франко І. Рец.: «Довбуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888. — Т. 27. — Т. 27. — С. 230–231.

²⁵² Франко І. Рец.: «Загибель Содомы» Г. Зудермана // Kurjer Lwowski. — 22.11.1891. — 36. — С. 204.

²⁵³ Франко І. Рец.: «З житейського моря» Г. Бораковського // Kurjer Lwowski. — 10.12.1890. — Т. 28. — С. 109.

в часи поромантичні прибічники *соціально-політичного дослідження літературних творів*. З українських дослідників дуже гостро поставив вимогу такої методи М. Драгоманов ще в 70-х рр. Завершенням дослідження літератури в цьому напрямі була відома “Історія української літератури” Сергія Єфремова. Після большевицької революції соціально-політичний підхід починає опановувати історію української літератури, все посилюючися після розгрому Української Академії Наук, а потім після другої світової війни. Старіші дослідники стояли майже виключно на засадах народництва, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. *Літературні твори часто розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу*. Правда, тоді, як народники приходили до своїх висновків унаслідок вільного дослідження, сучасні радянські дослідники стоять під тиском різних “директив”, що часто вже наперед визначають ті висновки, до яких дослідники мусять прийти. *Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролетаріату”, “революції” і т. д.* Сама по собі така оцінка може і не шкодила б дослідженню пам’яток, але для дослідження здебільшого вибирають пам’ятки, що відрізняються “народолюбством” або подібними “позитивними” властивостями, а з другого боку оцінюють старі пам’ятки не з погляду їх доби, а з погляду сучасних дослідникам політичних програм, що робить суди дослідників неісторичними та необ’єктивними. І дехто із згаданих вище представників філологічної школи не вберігся від поверхових судів соціально-політичного характеру (напр., Пипін, а іноді й Франко)²⁵⁴. До такої ж думки — про *соціально-по-*

²⁵⁴ *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: УВАН, 1956. — С. 10–11.

літичний характер праць Франка про театр схиляється й сучасна дослідниця²⁵⁵.

З іншого боку, важко не погодитися зі спостереженням Ростислава Пилипчука, який пише: «Якщо ж зважити ще й на те, що дослідження зв’язків І. Франка з театром зумовлене не тільки його драматургічною творчістю (*що є предметом літературознавства, хоч і театрознавства теж*), а й його не до кінця з’ясованою діяльністю як театрального критика та історика театру (що є предметом театрознавства), то подальше вивчення цієї теми справді залишається актуальним»²⁵⁶.

Можна припустити, що театрознавча складова посилилася б у незакінченій праці Франка²⁵⁷, в якій питанням форми він приділяє більше уваги, ніж в інших своїх дослідженнях, які концентруються переважно на драматургії. Однак це не більше, ніж припущення.

Крім Франка в Україні у цей період працювали й інші театрознавці, синтезуючи у своїй праці методологічні принципи попередників. Деякі з них тяжіли до нормативного погляду на мистецтво і завдання критики (І. Стешенко²⁵⁸), інші — залишали поза увагою театр, розглядаючи драматургію переважно

²⁵⁵ «Основна ідея, що пронизує всі театрознавчі й театральні-критичні праці І. Франка і яку він адресує читачам, — це *національне самоусвідомлення* (згідно з традиціями, які вже склалися в українській культурології)» (*Красильникова О.* Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків — до рубежу XIX–XX століть) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — Вип. 9. — С. 264).

²⁵⁶ *Пилипчук Р.* Ранні театральні зацікавлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». — 2006. — Вип. 6. — С. 3.

²⁵⁷ *Возняк М.* Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру // Річник українського театрального музею. — К., 1930.

²⁵⁸ «Наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма» (*Стешенко І.* Історія української драми. — Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — Т. 1. — С. 2).

з літературної точки зору (М. Возняк²⁵⁹), сприяли накопиченню значного масиву фактів (М. Комаров²⁶⁰, С. Чарнецький²⁶¹), сприймали театр переважно як одну з форм літературної творчості (М. Вороний)²⁶². Переважно соціально-політичний характер має аналіз театру і драматургії й у Володимира Радзиковича²⁶³.

Сергій Єфремов, якого згадує Дмитро Чижевський, характеризуючи основні методи дослідження літератури, у праці «Дорогою синтезу» пише про «історичний метод» О. Бодяньського, Я. Головацького, І. Вагилевича, О. Пипіна, М. Петрова, «психологічний принцип», «перевагу психологічним дослідям», «історично-порівняльного додержуючи методу» в Івана Франка²⁶⁴.

²⁵⁹ Основні театрознавчі праці М. Возняка: Історія української літератури. — Львів: Світ, 1992; Початки української комедії: 1619–1819. — Львів, 1919; Стара українська драма і новіші досліди над нею // Записки НТШ ім. Т. Шевченка. — Львів, 1912. — Т. СХІІ; Стосунки М. Кропивницького з галицькими українцями // Річник театрального музею. — К., 1930; До історії тексту п'єси Франка «Украдене щастя» // З життя і праці Івана Франка. — К., 1955.

²⁶⁰ Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 рр.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906; До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.

²⁶¹ Чарнецький С. Золотий вік українського театру (управа Гриневецького і Біберовича). — Львів, 1916.

²⁶² Радзикович В. Короткий курс історії українського письменства. — Львів, 1922.

²⁶³ «Діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки і таким чином улегшити можливість засвоєння зложеної інтуїтивно автором в твір ідеї» (Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосяжар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 169–170).

²⁶⁴ Єфремов С. Дорогою синтезу: Огляд історіографії українського письменства // Сергій Єфремов: Статті, наукові розвідки, монографії. — К.: Наук. думка, 2002.

Тут, однак, слід взяти до уваги не лише точку зору Єфремова на методологію Франка, а й побачити, якими очима, крізь призму яких саме уявлень сприймав він ці питання.

Сучасна дослідниця пише про метод Єфремова: «Єфремов був схильний дещо спрощувати природу творчого процесу, якщо підвладний був дещо химерному, на теперішній погляд, симбіозові неонародницького “романтизму” із позитивістськими ідеями, із сцієнтизмом початку століття, — в цьому активно виявляв себе інтелектуальний та методологічний “клімат” доби, своєрідно, індивідуально виразимий і витлумачений. Але, прагнучи підсумкового висновку, не забуваймо і те, що Єфремов — саме сумарно, в кінцевому рахунку — яскравий представник культурно-історичного методу»²⁶⁵.

1914 року на ці методологічні особливості звернув увагу Іван Стешенко у рецензії на збірку статей С. Єфремова: «В більшій своїй частині книга має публіцистичну вдачу і відповідну фразеологію; решта, не маючи характеру наукових дослідів, межує з ними, бо постать думки про смисл творчості Шевченка, або про нього самого (се одне дає вже змогу розмовляти про збірку), у Єфремова на сторінках наукового органу, а деякі особливості уваг автора роблять се навіть потрібним. До чистої публіцистики відносяться такі уступи книги, як “Пропала книга”, “Клерикали проти Шевченка”, “Нечуваний ювілей”. Інші статті пересипано публіцистикою, або цілком присвячені вивченню Шевченка. І от в сій частині ми знаходимо такі речі, що, на нашу думку, трохи розминаються з істиною і через те, з погляду навіть публіцистичного, можуть внести деякі зайві пункти в національно-громадську свідомість. Головна помилка автора, або вірніше, ряд її однакового типу, виправляє з деякого передузяття автора, — в відносинах до Шевченка. Для д. Єф[ремо]ва остання є предмет великої любові, яку ми поділяємо разом

²⁶⁵ Соловей Е. На шляхах до синтезу // Єфремов С. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1993. — С. 12.

з ним; але він є для Єф[ремо]ва ще більшим — предметом по-божності, яким пишеться великими літерами — “Великий”, “Поет” (стор. 262). При таких ревливих стосунках до предмета Любові легко перейти межу в точності і навіть у вірності, легко погрішити проти даних науки. З уваг д. Єф[ремо]ва виходить, що рівного Ш[евчен]ку нема навіть у всесвітній літературі, що він трохи як не впав з неба, одно слово, що Ш[евчен]ко є з геніїв геній. Твердження, проти яких застерігають і показали логічні помилки і теоретики творчості»²⁶⁶ (принагідно слід зауважити, що позиція Івана Стешенка, який дорікав Єфремову у суб’єктивізмі, була також бездоганною; крім суб’єктивізму, його праця вирізняється ще й схильністю до школярського догматизму: «Наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма, але цю вказівку вона може зробити не інакше, як покликаючись на історичну науку»²⁶⁷. Далі, імітуючи порівняльний метод, а посутньо — вибірково конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Тихонравова та інших дослідників, — Стешенко періодично ділиться своїми роздумами на кшталт: «Великий (!) французький письменник [Вольтер] *ще більшого письменника (!) Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем*»²⁶⁸. Оперуючи загальними уявленнями, він розводиться про «драму, яко внутрішню діяльність, що має на меті естетичне задоволення» (хто цю мету визначив?), про «народні романо-германські обряди», про «весільну драму», про «виконавців народної обрядовості — скоморохів» (про

яких насправді нічого путнього невідомо), доки не підходить до висновку, що «критерієм до систематики нашої старої драми і викладу її в якомусь порядку мусить стати історичний розвиток західноєвропейської драми», адже «всі романо-германські, а також слов’янські народи, переходили з різними одмінами однаковий шлях драматичного розвою»²⁶⁹ (звичний до дедуктивного підходу із домішками догматизму Стешенко не зупиняються перед тим, що історичні обставини формування «шляху» істотно відрізнялися). Такий само характер мають і загальні висновки Стешенка: «Такі й інші риси даної п’єси ставлять її досить *високо* в низці подібних же шкільних п’єс, наперекір думці д. Петрова, доказами не вґрунтованій»²⁷⁰. Утім, не слід дорікати Стешенкові, скромні завдання якого лежали у площині шкільництва й педагогіки (він викладав, зокрема, у музично-драматичній школі М. В. Лисенка спочатку історію драми, а згодом логіку та інші допоміжні дисципліни), а не історико-теоретичного дослідження; на ці методологічні особливості — «суб’єктивність», «дифірамічність», «гіперболізацію», домінування політичних мотивів над науковими, «нежелание осматриваться на старинную малорусскую литературу» і т. ін. — звертав увагу ще А. Кримський у рецензії на одну з праць Стешенка²⁷¹).

Подібної точки зору щодо методології Єфремова дотримується і Марія Овчаренко: «Від ранньої молодості цікавився Єфремов українським театром, бачачи в ньому, подібно, як усі наші діячі того часу, важливий чинник культурного розвитку народу. Ще в молодості написав він ряд статей і дописів про наш театр та в його обороні перед нагіркою урядових чинників. У молодих

²⁶⁶ Стешенко І. М. Рецензія на збірку статей С. Єфремова «Шевченко» (К., 1914) [рукопис] // *Рева Л.* Тарас Шевченко в критиці: Іван Стешенко проти Сергія Єфремова (За архівними джерелами Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського) // Волинь—Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2010. — № 21. — С. 144–145.

²⁶⁷ Стешенко І. Історія української драми. Т. І. Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — С. 2.

²⁶⁸ Там само. — С. 2.

²⁶⁹ Там само. — С. 151.

²⁷⁰ Там само. — С. 306.

²⁷¹ *Крымский А.* Рец.: *И. Стешенко.* Пoesия И. П. Котляревского. — К., 1898 // *Этнографическое обозрение.* Издание Этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — 1901. — № 3.

роках зіткнувся також з творчістю Карпенка-Карого і від тієї пори став його гарячим поклонником. З методологічного боку ця праця збудована подібно, як монографія про Коцюбинського. І тут так само Єфремов визбирує всі біографічні деталі та аналізує творчий шлях Карпенка-Карого під кутом певних ідей»²⁷². І далі: «На ідеологічний підхід до творчості К. Карого в цій монографії звернув увагу один з його сучасників: “Коли взяти, наприклад, працю Єфремова про Карпенка-Карого, то можна легко бачити, що в ній критик головно простежує те, як з Карпенка-Карого став свідомий українець, свідомий поступовий громадянин та театральний діяч. Трохи в тіні залишається в Єфремова, під якими впливами розвивався Карпенко-Карий як драматург, характеристику його драм подано тільки за допомогою характеристики типів з цитатами, супроводженими замилюванням критика до тих ідей, речником яких був Карпенко-Карий — письменник” (К. Копержинський. Українське наукове літературознавство за останніх десять років // Всеукр. Академія Наук. Студії з історії України науково-дослідчої кафедри історії України в Києві. — К.: Державне Видавництво України, 1929. — С. 41)»²⁷³.

Інколи, всупереч методу, Єфремов упереджено ставився до мистецьких явищ і схилився до «естетичної критики»: «Метерлінку, напр., пришла в голову странная, чтобы не сказать более, мысль — “сделать пьесу для театра марионеток (?) на манер “Шекспира”, и он действительно произвел, выражаясь менее почтительными словами Макса Нордау — “выборку из драм Шекспира для детей или жителей Огненной Земли: из образов Шекспира понаделаны роли для театра обезьян”»²⁷⁴.

²⁷² Овчаренко М. Сергій Єфремов як літературознавець // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці історично-філософської секції. Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою. — Париж; Чикаго, 1962. — Т. CLXXIII. — С. 171.

²⁷³ Там само. — С. 182.

²⁷⁴ Єфремов С. В поисках новой красоты // Киевская старина. — 1902. —

Явища театрального мистецтва Єфремов сприймав очима літературознавця: «Нарешті зібрався піти на Курбасів “Газ”, що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і “балеретто”, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от “балеретто” й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують “промовці”), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не “штука”, а простісеньке собі штукарство <...> Зате рецензенти бачуть тут “революцію в театрі” та “величезні досягнення”. П. Филипович збирається цілу розправу писати — “Од Наталки-Полтавки до Газа”. Гадаю, що коли прохолонуть трохи розпалені почування, то й побачуть люде, що тут — що нове, те негарне, а що гарне, те не нове»²⁷⁵.

З погляду театру, безперечно, найбільший інтерес викликають праці поета, театрального критика і режисера *Миколи Вороного* (1871–1938), формування театральних поглядів якого відбувалося під впливом Івана Франка, Марка Кропивницького, професорів Віденського і Львівського університетів. Саме від публікацій Вороного в українському театрознавстві починається відхід від літературознавства народницького штибу

№ 10–12 // Єфремов С. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1993. — С. 62. Ця стаття викликала спростування І. Франка, Лесі Українки, Г. Хоткевича та ін.

²⁷⁵ Єфремов С. О. Щоденники: 1923–1929. — К.: Газета «РАДА», 1997. — С. 36–37.

й оновлення театрознавчої термінології, отже, й системи понять про театр²⁷⁶. 1934 року проти Вороного було порушено попереднє слідство (він був засланий спочатку до Воронежа, а потім до Бежиці і Новоукраїнки), навесні 1938 року його знову заарештовано («за участь у контрреволюційній військово-повстанській організації») і засуджено до розстрілу.

²⁷⁶ Основні театрознавчі праці Миколи Вороного: Дещо про міміку і рухи тіла // Театральне мистецтво (Львів). — 1923. — Вип. 2; Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної діяльності Любові Ліницької. — Львів, 1924; Лист до театральних діячів // Неділя. — 1912. — Ч. 36 // *Вороний М.* Театр і драма / Упор., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989; Марко Кропивницький // Зоря. — 1897. — № 24 // *Вороний М.* Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. — К.: Дніпро, 1989; Походження театральних афіш // Сяйво. — 1913. — № 1. — С. 29 // *Вороний М.* Театр і драма / Упорядкув., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989; Режисер. Театральний підручник. — Львів, 1925; Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» // *Старицький М.* Ніч під Івана Купала: З увагами Миколи Вороного. — Львів: Укр. театр, 1925. Про нього: *Білецький Л.* Микола Вороний — перший свідомий поет форми // Українська трибуна. — 1921. — 8 лют. (чис. 31); *Г. М.* Микола Вороний // Театральне мистецтво. — 1923. — Р. II. — Вип. I; *П. П. М.* Вороний і театр // Українська трибуна. — 1922. — 5 лют. (чис. 29); *Русова С.* Микола Вороний // Літературно-науковий вістник. — К., 1918. — Т. LXXII. — Кн. X–XI.

ФЕРДИНАНД БРЮНЕТЬЄР

Фердинанд Брюнетьєр (Ferdinand Brunetière, 1848–1906) — французький літературознавець, послідовник Іполіта Тена, наприкінці 1880-х років здійснив спробу побудувати історію літератури на еволюційному принципі Дарвіна (еволюційний або біологічний, як його інколи називають, метод), як історію літературних видів (жанрів), намагаючись дати відповіді на такі питання: чи існують літературні види самостійно, незалежно від волі митців; як відбувається їхнє народження й диференціація; які умови забезпечують за ними не лише *теоретичне*, а й *історичне* існування; які умови призводять після їхньої *фіксації до модифікації, трансформації і розпаду*; чи існують загальні закони еволюції літературних видів або кожен з них має свою власну закономірність. В результаті Брюнетьєр дійшов висновку, що в літературі, як і в мистецтві, після впливу особистості найголовнішим є вплив одних творів на інші, тобто жанрова залежність, тиск жанрової традиції. Інколи цей вплив виявляється парадоксально — у прагненні змагатися з попередниками і таким шляхом утверджувати нові прийоми²⁷⁷.

«Коли натуралісти, — писав Брюнетьєр, — хочуть одним словом передати сутність прогресу, що відбувався в їхній науці приблизно останні сто років, вони кажуть, що природна історія зі споглядалної або описової перетворилася на пояснювальну

²⁷⁷ *Арсеньєв К. К.* Новая французская критика // Вестник Европы. — СПб., 1897. — № 6; Новое течение во французской критике // Вестник Европы. — СПб., 1889. — № 11; Новый опыт французской критики // Вестник Европы. — СПб., 1890. — № 12; Les époques du théâtre français. — P., 1892.

або ж історичну. Те саме відбулося і з критикою. У минулому пояснення літературного твору означало його опис, аналіз або коментар, — зауважимо між іншим, що і сьогодні починати потрібно саме з цього. Критика чисто описова, бібліографічна або граматична, філологічна або аналітична, лише почасти втратила своє значення і колишню зарозумілість, проте вона, як і раніше, викликає інтерес і так само, як і раніше, необхідна. Навіть серед нас мало хто вміє читати текст, а ще менше тих, хто може усвідомити його зміст. Однак тепер від критики вимагається більше: вона повинна встановити зв'язки окремого твору із загальною історією літератури, із законами, властивими жанру, із середовищем, в якому він виник, і, нарешті, з його автором. Ось що називається поясненням»²⁷⁸. Для пояснення, вважав Брюнетьер, «слід вийти за межі національної літератури і встановити місце твору в загальній історії літератури... Якщо в літературі і мистецтві є природні групи, подібні до видів, — *жанри*, то ми, слідом за природознавцями, можемо поставити собі за мету їх виокремити <...> з іншого боку, кожен може побачити, що існують жанри вищі і нижчі, а це дозволяє встановити їхню ієрархію, і така класифікація також є метою критики. Пояснивши літературні твори, ми повинні розбити їх на класи і, визначивши їхню подібність або відмінності, визнавши їх вищими або нижчими, звести їх у таку класифікацію, яка б відображала і містила в стислому вигляді саму їхню історію і практику»²⁷⁹.

Ідеї Брюнетьера співчутливо сприйняті марксистами (Г. Плеханов), формалістами (В. Шкловський) і сучасною жанрологією²⁸⁰.

²⁷⁸ Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв: Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во Московского университета, 1987. — С. 97–98.

²⁷⁹ Там само. — С. 99–100.

²⁸⁰ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? — М.: Едиториал УРСС, 2010; Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010.

Основні ідеї *естопсихологічного методу* француза Еміля Геннекена (Emile Hennequin, 1858–1888) викладені у праці, що була перекладена і видрукувана у Росії 1892 року²⁸¹. Геннекен виходив з того, що літературні твори слід розглядати з трьох точок зору: *естетичної, психологічної та соціологічної*. Відтак дослідник мусить насамперед з'ясувати особливості емоцій, що їх викликає твір, і засоби (мова, персонажі, сюжет, композиція та ін.), якими вони викликаються; потім описати властивості психіки письменника, що пояснюються властивостями його мозку, і нарешті встановити зв'язок між митцем і суспільством (твори, які впливають на читача, втілюють психічні особливості, подібні до його психічних особливостей; за пам'ятками мистецтва можна відтворити психологію суспільства, але не тому, що середовище зумовлює їхню появу, а через те, що твори дістають популярність у шанувальників, чії психічні риси подібні до рис автора, персонажів тощо). *Естопсихологія*, — вважав Геннекен, — є прикладною психологією — народів і особистості. Розглядаючи стосунки митця та його шанувальників, можна порівняти їх зі стосунками видатних осіб і маси, що зумовлено принципом наслідування. Процедура вивчення твору за естопсихологічним методом передбачає: аналіз складових частин твору (того, що він виражає, і способу вираження); побудову на основі наукової психології психофізіологічної гіпотези; розгляд твору для вияву психології тих, кому він подобається.

²⁸¹ Геннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). — СПб., 1892.

УЖИТКОВЕ ТЕАТРОЗНАВСТВО

Якщо не брати до уваги праць Аристотеля й Елія Доната, нормативних праць з поетики шкільної драми²⁸², в яких було здійснено спробу відповісти на питання «як зроблено твір», до перших праць ужиткової театральної тематики слід зарахувати праці Франсуа Ріккобоні²⁸³.

У XIX ст. новий заповіт драмі дав інший автор, який у вступі до своєї праці писав, «что техника драмы не представляет собой ничего постоянного, неизменного», однак одразу ж переходив у наступ: «можно считать несомненным, что некоторые законы драматического творчества сохраняют навсегда свою силу <...> Мы вправе сказать, без всякого самовозвеличения, что условия высших художественных воздействий в драме и употребления технических приемов яснее для нас в настоящее время, чем они были для Лессинга, Шиллера и Гете»²⁸⁴.

²⁸² European Theory of the Drama. An Anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the Present day / By B. H. Clark. — Cincinnati, 1918; Дживелегов А. Теория драмы в Италии XVI века // Дживелегов А. Избранные статьи по литературе и искусству. — Ереван, 2008; Резанов В. И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910; Прокопович Ф. De arte poetica libri tres (1705) // Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. — М.; Л.: Наука, 1961.

²⁸³ Риккобони Ф. Искусство театра // Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны: Док. хроника 1741–1750. — М.: Наука, 2005. — Вып. 2. — Ч. 2.

²⁸⁴ Фрейтаг Г. Техника драмы. Введение. Перевод с 6-го исправленного издания (Лейпциг, 1890) // Артист. — М., 1891. — № 15. — С. 58. Починаючи з цього номера, впродовж 1891–1894 рр., у журналі зі значними перервами друкувалися уривки з праці Г. Фрейтага.

Наївна зверхність останнього твердження могла б навіть викликати поблажливе замилювання, коли б не виявляла так яскраво одну з найголовніших рис забобонної свідомості — бачити лише те, що вона хоче і може бачити; отже, насправді — нічого не бачити, не бути здатною до сприйняття уявлень іншого часу, країни й автора.

Цю спробу — теоретичного обґрунтування нових архітектурних ідей у драмі — здійснив Густав Фрайтаг (1816–1895), який написав працю «Техніка драми», котра неодноразово перевидавалася впродовж XIX століття. Для теорії драми Фрайтаг зробив надто багато, щоб можна було згадати про нього лише побіжно, та й інформація про нього надто розкидана у малодоступних джерелах; отож, він заслуговує на те, щоб, бодай у межах конспекту, придивитися до нього прискіпливіше і віддати належне.

Закоханій, з одного боку, у державний порядок, а з іншого, таємно, — в академіка Ежена Скріба та його «гарно скроєну п'єсу», він розвинув поширене у драматичному театрі поняття «мотивації» (котре вживали творець Rationaldramen Лессінг, Гегель), маючи на меті створення такого собі креативного верстата для безпомилкового тиражування на сцені драматичної форми; відтак він унормував деякі принципи драми у вигляді алгоритму, котрий згодом дістав назву «піраміди Фрайтага»²⁸⁵.

У передмові до другого авторизованого американського перекладу праці «Техніка драми», видрукуваного після смерті автора, про Фрайтага сказано: отримавши університетську освіту, цей «вчений, поет, романіст, критик, драматург, редактор, солдат, публіцист», став працювати у драматургії й журналістиці (керував

²⁸⁵ Якщо не брати до уваги Лоуренса Стерна, який став креслити схеми розвитку дії у своєму романі, здається, саме Фрайтаг поклав початок моді на графіки і діаграми у драмі. Після нього кресленики створювали А. Чехов і М. Чехов, І. Клейнер і Л. Виготський, К. Станіславський і ще багато інших... Можливо, саме у впровадженні геометричних фігур і полягала історична місія Фрайтага?

літературно-політичною газетою «Die Grenzboten» у Ляйпцігу) і продемонстрував схильність до діалектики, лаконічну манеру письма, ясність мислення і чистоту стилю. 1854 року створив найвідомішу свою п'єсу «Журналісти», котра на час написання передмови все ще залишалася однією з найпопулярніших драм на німецькій сцені, зображуючи політичні махінації упродовж виборчої кампанії. Перший великий роман Фрайтага, в якому оспівано підприємливість молодого німецького буржуа на тлі єврейства, був перекладений англійською мовою як «Дебет і кредит» (1859) і «став класикою». 1862-го року Фрайтаг розпочав серію історичних оповідань «Картини німецького минулого», зобразивши у них «виставку благородства німецького характеру» й оспівавши «славу німецького народу». Нарешті, 1863 року написав «Техніку драми». Згодом Фрайтаг став редагувати нове видання — «Im Neuen Reich» («У Новому Райху»), а 1879 року, у віці шістдесяти трьох років, відійшов від громадського і політичного життя²⁸⁶.

Набагато стриманіше і з іншими акцентами писала про Фрайтага радянська «Коротка літературна енциклопедія»: син лікаря (в інших виданнях — бургомістра, хоча насправді — лікаря, котрий став бургомістром), у 1835–1838 роках він вивчав германістику в університетах Бреславля (сьогоднішній Вроцлав) і Берліна, симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізму, дістав критичний відгук Л. Толстого за філістерство і націоналістичну тенденційність (натомість мав поблажливий відгук від І. Франка, який, пишучи про «великих сучасних поетів», ставив його в один ряд із Діккенсом, Золя, Міцкевичем, Тургенєвим і Толстим²⁸⁷), у 1872–1878 рр. написав серію з шес-

ти романів «Предки» («Die Ahnen»), в якій простежив історію Німеччини від 337-го до 1870-го року і провів містичну думку про войовничу спадкоємність представників одного німецького роду²⁸⁸. Невипадково ж у 1896–1898 рр. в Ляйпцігу було видрукувано зібрання його творів у двадцяти двох томах посмертно.

«Політичне обличчя» Фрайтага «Театральна енциклопедія» характеризується мінливістю поглядів і «переходом на бік реакції». Згодом він стає «апологетом буржуазного порядку». Що ж до «Техніки драми», вона, на думку авторів енциклопедії, «розробляє реалістичну теорію буржуазної драми» (простіше кажучи, «гарну теорію поганої драми»). Із цією думкою важко не погодитися: незважаючи навіть на те, що словосполучення на кшталт «буржуазного мистецтва» нам давно набридли, західні митці й досі ведуть боротьбу із буржуазним театром. У критиці марксистського спрямування спадщина Фрайтага розглядалася переважно крізь призму буржуазності й антибуржуазності: «від допоміг їй [буржуазії] скинути з себе ідеалістичну шкіру й убраться в маммоністичну» (Франц Мерінг)²⁸⁹. Відтак твори його не пропагувалися, хоча сама техніка драми, суголосна матеріалістичним ідеям, не заперечувалася і, в цілому, сприймалася співчутливо.

Тим часом у самій Німеччині та в інших країнах Європи твори Фрайтага постійно перевидавали, йому була присвячена низка фундаментальних досліджень, видрукувана бібліографія праць про нього, ім'ям Фрайтага названо вулиці у декількох містах.

1863 року, коли Фрайтаг здійснив спробу кардинальної гармонізації різних технологій драми, від Аристотеля аж до Скріба, в Європі все ще легітимною залишалася поетика шкільної драми: принаймні у німецьких і французьких театральних слов-

²⁸⁶ Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag / An authorized translation from the six german edition. — Second ed. — Chicago, 1896. — P. VII–IX.

²⁸⁷ Франко І. Из поезій Павла Думки // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 90.

²⁸⁸ Девицкий И. И. Фрайтаг // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. — М.: Сов. энцикл., 1975. — Т. 8. — С. 144.

²⁸⁹ Театральная энциклопедия: В 5 т. — М.: Сов. энцикл., 1967. — Т. 5. — С. 544.

никах початку XIX століття як актуальні фіксуються терміни протазис, епітазис, катастазис та ін. Отже, спроба Фрайтага, яка називалася «Техніка драма», була революційною. Це засвідчив і Отто Брам — той самий, який був одним із фундаторів німецької режисури і ставив питання про те, «як звати цього Мойсея»²⁹⁰. На сторінках першого тому своїх критичних праць він одинадцять разів згадує Фрайтага²⁹¹, а у другому — навіть присвячує йому окреме дослідження²⁹².

У Російській імперії праця Фрайтага була сприйнята майже беззастережно. Принаймні, вже 1863 року, невдовзі після виходу першого німецького видання, одне з найпопулярніших тодішніх видань анонсувало (рекламувало) «Техніку драми» Фрайтага абзацем, який — заради розуміння, в який контекст потрапила книжка, — варто навести повністю: «Эта книга имеет практическую цель: представить молодым драматургам главные технические правила искусства и объяснить их примерами. Каждый любитель драматической поэзии извлечет многое из книги Фрейтага. Труд его представляет плоды основательного изучения, большой опытности и зрелой мысли. Ясность и простота развития, точность определений составляют ее достоинства, которыми нельзя довольно нахвалиться. Сочинитель обладает пониманием индивидуальных особенностей каждого поэта (сравн. Отдел характеристик Шекспира, Гете, Шиллера) и главного различия между древней и новой драмой. Вообще, многие замечания его о древней трагедии вполне достойны внимания»²⁹³.

²⁹⁰ «Як звать цього законодавця мистецтва, цього Мойсея, котрий дав десять заповідей мистецтву: мистецтво повинно, мистецтво не повинно, завданням мистецтва не може бути? Цього Мойсея звали Аристотелем...» (Брам О. Натурализм и театр // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб.: СПбГАТИ, 2004. — С. 48).

²⁹¹ *Brahm O. Kritische Schriften.* — В., 1915. — Bd 1.

²⁹² *Brahm O. Gustav Freytag // Brahm O. Kritische Schriften.* — В., 1915. — Bd 2. — S. 52–59.

²⁹³ Литературная летопись // Отечественные записки. — 1863. — Т. CL. — С. 59.

Про сприйняття праці Фрайтага свідчить і використання його термінів у «Проекті постановки...» О. К. Толстого: «Борьба происходит не между главным героем и его оппонентами (*Spiel und Gegenspiel*)...»²⁹⁴ і «основная идея»²⁹⁵. 1870-го року на сторінках праці «Старовинний театр у Європі» публікацію Фрайтагом драми «Авраам» Гросвіти у дисертації 1839 року згадав Олексій Веселовський²⁹⁶.

Журнал «Артист», на сторінках якого впродовж 1891–1894 років друкувалася «Техніка драми», так характеризував творчість Фрайтага: «Писатель с великим усердием передумывал и обсуждал различные происшествия немецкой истории, приведшие, наконец, к учреждению империи под главенством прусского монарха. Фрейтаг усиленно искал в прошлом параллелей для современных событий и в результате этих поисков явился ряд романов: они воскрешали историю, отражали только что пережитую эпоху в иллюстрациях, почерпнутых из архивов, но по существу оставались чуждыми современным жгучим интересам <...> Публика видела историка, одаренного художественным иллюстраторским талантом, но не видела поэта <...> Такая деятельность одного из немногих безусловно даровитых писателей была горьким разочарованием для немецкой публики»²⁹⁷.

Один із найцікавіших серед видрукованих у Росії документів про Фрайтага віддзеркалює системність його поглядів на мистецтво і, більше, ніж інші, варті бути наведеним розлогою цитатою. 1870-го року автор публікації «Корреспон-

²⁹⁴ *Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Вестник Европы.* — 1868. — № 12. — С. 508.

²⁹⁵ Там само. — С. 507.

²⁹⁶ *Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки.* — М., 1870. — С. 16.

²⁹⁷ *И. И. Объединенная Германия на поприще художественного творчества // Артист.* — М., 1895. — № 45. — С. 71.

денция из Берлина — Парламентские прения о смертной казни» у журналі «Вестник Европы» писав: «Хотя я, может быть, и слишком утомляю ваших читателей законодательными предметами, но должен еще поговорить о прениях союзного сейма относительно защиты прав авторов, которая по союзному уложению принадлежит к предметам союзной власти». Далі автор подає інформацію «относительно литературной и вообще умственной собственности», стосовно якої у парламенті з ініціативи п. Брауна розгорнулися дебати як у сенсі «законності авторської власності як принципу», так і стосовно термінів дії авторського права на літературні твори («таково в самом деле убеждение крайней фракции экономистов, увлекающихся свободой торговли: перепечатку они считают правом свободной торговли» і т. ін.). Однак «тотчас после речи Брауна появилось заявление наиболее уважаемых немецких писателей, в том числе: Густава Фрайтага, Берт[ольда] Ауэрбаха, Теод[ора] Моммзена (историка), Юлиана Шмидта, которые, восстав против речи Брауна, отдают проекту закона, внесенному на сейм, полную справедливость как в отношении продолжительности срока литературной собственности, так и в отношении ограничения ее таким сроком. Через несколько дней явилось подобное же заявление Карла Гуцкова. Борьба продолжалась с особенным оживлением в газетах, и защитники [авторского права, отчислений и пр.] одержали полнейшую победу»²⁹⁸.

Під завісу автор цитованого звіту подарував читачеві репліку, котра варта того, щоб її узяти на озброєння: «В области belle-тристики господствует затишье, но есть слухи о готовящихся трудах замечательных писателей и поэтов...»²⁹⁹. Це дає право припустити, що між голосінням про авторські права, пірамідами і «затишком» існує ще невідома науці кореляція.

²⁹⁸ К. Корреспонденция из Берлина: Парламентские прения о смертной казни // Вестник Европы. — 1870. — Кн. 4. — С. 873–875.

²⁹⁹ Там само. — С. 877.

Лише за сорок років після першої публікації «Техніка драми» була перевидана шість разів у Німеччині, тричі в Америці і т. ін. Згодом вона досягла такої популярності, що стала «біблією» американського театру й кіно, була підтримана багатьма західними (Ю. Баб, М. Карр'єр, Р. Гессен) і радянськими (В. Волькенштейн³⁰⁰, Я. Мамонтов³⁰¹) дослідниками; на думку Дж. Г. Лоусона, вплив Фрайтага на розвиток техніки драми був надзвичайно потужним, — з точки зору заподіяної ним шкоди³⁰²; цієї ж думки дотримувався і В. Г. Сахновський-Панкеев, який вважав технологію Фрайтага «схоластичною»³⁰³. Однак на практиці фрайтагівська технологія пустила міцне коріння і навіть створила певні передумови для методу дієвого аналізу.

Архітектурні ідеї Фрайтага дістали поширення і в Україні («тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)»³⁰⁴, хоча самі терміни «зав'язка», «розв'язка», «катастрофа» в українському театрі фіксуються раніше — у 1860-х³⁰⁵; у «Протоколах станції фіксації і систематизації досвіду "Березоля"» від 15 грудня 1924 р. основні елементи вистави визначалися таким чином: «Композиція спектаклю <...> Установлення ментів: наростання, ослаблення, катастрофа, розв'язка, акти, ударні

³⁰⁰ Волькенштейн В. Драматургия. — М.: Федерация, 1929; Волькенштейн В. Драматургия. — М.: Сов. писатель, 1973.

³⁰¹ Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967.

³⁰² Лоусон Дж. Г. Теория и практика написания пьесы и киносценария. — М.: Искусство, 1960. — С. 352.

³⁰³ Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л.: Искусство, 1969. — С. 72–73.

³⁰⁴ Вороний М. Театр і драма / Упорядкув., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 126.

³⁰⁵ Див.: Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К.: Арт Економі, 2011.

місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін.; весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками й означеннями»³⁰⁶; у протоколі станції від 8 березня 1925 року перелічена навчальна література: «Техніка драми» Г. Фрайтага, та «Біля витоків драматургії» [Исидора] Клейнера³⁰⁷; у протоколі від 18 травня 1925 року ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага “Техніка драми”»³⁰⁸).

Оголосивши Софокла і Шекспіра своїми кумирами (насправді він був орієнтований на техніку «гарно скроєної п'єси» Скриба) і постійно апелюючи до Аристотеля, Фрайтаг мав амбітний намір — створити, спираючись на техніку драми попередніх поколінь, алгоритм безпомилкової драми, а відтак і внормував деякі принципи у вигляді знаменитої «піраміди». У вступі до своєї праці він висуває положення, що «техніка драми не є абсолютною», однак поряд із цим пише про універсальний характер законів драми («деякі закони драматичної творчості зберігають свою силу назавжди...»), адже «система різноманітних приписів, надійно вкорінена у народній традиції обмежень у виборі сюжетів і побудові п'єси, у різні часи були найкращою опорою для творчих устремлінь». Відтак формулювався і головний висновок Фрайтага: «Ми страждаємо не від суворих обмежень, а навпаки, від повної відсутності дисципліни і форми»³⁰⁹.

Далі він пише: «Приблизно за дві тисячі років після “Едіпа в Колоні” Софокла Шекспір, наступний могутній геній, дав без-

смертний зразок драматичного мистецтва, створивши трагедію “Ромео і Джульєтта”. Він створив драму германської раси (“He created the drama of the Germanic races”). Його обробка трагічного і побудова дії, його манера розвивати характер, передавати рухи душі й підводити їх до кульмінації встановили технічні закони, яких ми й досі дотримуємося»³¹⁰.

Про які ж закони писав Фрайтаг? І чи не йому адресував Бернард Шоу дошкульну репліку про те, що драматичні твори пишуться за «залізними законами», яких, однак, ніхто не знає?

У «Техніці драми» Фрайтаг подає такі розділи: «Що таке драматичне?», «Єдність», «Вірогідність», «Конструкція драми» («The construction of the Drama»); до цього розділу, зокрема, входять підрозділи: «Гра і Протигра» (англ. Play and Counterplay, нім. Spiel und Gegenspiel; згодом це поняття перетвориться у Станіславського на «наскрізну» і «контрнаскрізну» дію), «П'ять частин і типи кризи», «Германська драма» (таку назву в американському виданні має розділ, до якого входять параграфи «Сцена Шекспіра та її вплив на структуру його п'єс», «Побудова “Гамлета”»³¹¹; у німецькому виданні цей розділ має назву «Drama der Germanen» — з підрозділами «Bühne des Shakespeare» тощо³¹²), «Побудова подвійної драми» та ін.

Найголовніші терміни, на фундаменті яких зводить свою будівлю Фрайтаг, — ідея і мотив, що, з функціональної точки зору, — майже одне й те саме: ідея — чому, навіщо створена драма; мотивація — чому здійснює вчинок персонаж (за Фрайтагом, це «обґрунтування подій у драмі»).

³⁰⁶ *Лесь Курбас*: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924 / Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 29.

³⁰⁷ Там само. — С. 22; тут внесено правку — у назві книжки І. Клейнера, що була видрукувана у Ленінграді 1924 р.

³⁰⁸ Протокол № 35 засідання Режштабу від 28.08.1925 // *Курбас Л.* Філософія театру. — К.: Основи, 2001. — С. 476.

³⁰⁹ Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag / An authorized translation from the six german edition. — Second ed. — Chicago, 1896. — P. 7.

³¹⁰ Там само. У сучасному виданні цей текст подано так: «Er schuf das Drama der Germanen» (*Freytag G.* Die Technik des dramas. — B.: Autorenhaus Verlag, 2003. — S. 13).

³¹¹ Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag / An authorized translation from the six German edition. — Second ed. — Chicago, 1896. — S. 181–192.

³¹² *Freytag G.* Die Technik des dramas. — B.: Autorenhaus Verlag, 2003. — S. 157.

Положення про ідею драматичного твору, з якого Фрайтаг розпочинає свою працю, ілюструється прикладами з Шіллера («Підступність і кохання») й Шекспіра («Ромео і Джульєтта»). Переповівши події шекспірівської трагедії, він стверджує, що послідовність інцидентів не має жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподівана сутичка сил викликають рух подій і катастрофу. Розмірковучи про «ідею», він наводить приклади її визначення: у «Марії Стюарт» і «Підступності й коханні» Шіллера, в «Отелло» Шекспіра це — ревності.

Пояснюючи «вірогідність і причини», Фрайтаг спирається на поняття мотиву і мотивації (нім. Motive, Motivieren, англ. motive, motivation). Тобто життєві події під впливом визначеної автором ідеї трансформуються в авторській уяві і реалізуються у п'єсі передусім у системі мотивів поведінки персонажів.

Розглядаючи услід за Гегелем «драматичне», Фрайтаг пише: «Драматичны те сильны душевные движения, которые могут окрепнуть до степени воли и поступка, и те душевные движения, которые вызываются каким-либо душевным поступком — следовательно, внутренние процессы, чрез которые проходит человек, начиная от вспышки ощущения и кончая страстным хотением, равно как и впечатления, производимые на душу собственными и чужими поступками — следовательно, изливание силы воли из глубины души во внешний мир и проникновение определяющих влияний из внешнего мира вглубь души — следовательно, возникновение какого-либо поступка и его воздействие на душу. Не драматично — действие само по себе и страстное движение само по себе. Не изображение страсти, как таковой, а изображение страсти, ведущей к поступку, есть задача драматического искусства; не изображение события, как такового, а изображение его воздействия на человеческую душу — есть задача драматического искусства»³¹³.

³¹³ Фрайтаг Г. Техника драмы // Артист. — 1891. — № 15. — С. 63.

Головним матеріалом, на якому Фрайтаг демонстрував мотиваційний метод, були вже канонізовані твори Софокла, Шекспіра, Шіллера і Гете, які й справді були зручною ілюстрацією для пропонованого методу. Щоправда, окремі твори класиків не витримували критики Фрайтага: часто-густо поведінку персонажів він уважав невмотивованою, композиція, на його думку, рясніла «зайвими» сценами, одне слово, автори непослідовно втілювали ідею.

Сама «піраміда» мала у Фрайтага такий вигляд:

– *вступ* (нім., англ. exposition, рос. вступление, акт вступления), інколи у формі прологу;

– *момент збудження* (нім. Steigende Handlung mit erregendem Moment, англ. beginning incentive moment, causes downplayed, effects stressed; рос. возбуждающий момент) — посилення за допомогою «моментів збудження» (зав'язка);

– *кульмінація і перипетія, найвищий пункт* (нім. Höhepunkt und Peripetie, англ. climax, reversal, peripeteia — посилення, ускладнення, сходження і перипетія; рос. повышение в нескольких степенях, акт повышения и кульминационный пункт);

– *спад дії, що переривається завдяки ретардації* (нім. Fallende Handlung mit Retardierendem Moment, англ. denouement, falling action);

– *катастрофа* (нім. Katastrophe, англ. end resolution)³¹⁴.

В аналізі Фрайтаг уживає терміни «трагічний момент» («Гамлет закалює Полонія»), «поворот» («Вступительная промежуточная сцена. Фортинбрас и Гамлет в пути»)³¹⁵, «уточнює» Аристотеля: «Перипетією називається у греків трагічний момент, який штовхає волю героя і тим самим дію у напрямі, відмінному від первинного, внаслідок якоїсь події»³¹⁶.

³¹⁴ Фрайтаг Г. Драма германцев // Фрайтаг Г. Техника драмы // Артист. — М., 1894. — № 37. — С. 99.

³¹⁵ Там само. — С. 99–102.

³¹⁶ Freytag G. Die Technik des dramas. — В.: Autorenhaus Verlag, 2003. — S. 83.

Інша дотепна особливість концепції Фрайтага пов'язана з колом авторів, спираючись на яких, він зводить свою піраміду. На це звертав увагу ще Л. Копелев. Описуючи надзвичайно інтенсивний розвиток німецького театрознавства у середині XIX століття, він вирізняє ключові постаті цього руху — Фридріха Геббеля, Отто Людвіга, Густава Фрайтага, і «тільки із застереженнями після них можна назвати ще й Ріхарда Вагнера»³¹⁷. Однак «прикметно, — пише О. Фінкельштейн, — що Фрайтаг просто виключив зі свого розгляду іспанський і французький театр, стверджуючи, що “досягнення і недоліки Кальдерона і Расіна не для нас; ми не можемо нічого навчитися в них”»³¹⁸. Отже, «загальні» закони Фрайтага діють лише на території окремих творів античної драматургії й однієї окремо взято країни? (згадаймо, що й Шекспіра він прописує у розділі «Германська драма»).

Надзвичайно точну характеристику теорії драми Фрайтага залишив С. Владимиров у праці «Дія в драмі», котра вперше була видрукувана сорок років тому: «Жанр так званої “гарно скроєної п'єси” дістав обґрунтування як вершина розвитку драми у книзі німецького теоретика Г. Фрайтага “Техніка драми”. Г. Фрайтаг та його численні послідовники вивели формулу ідеальної, зразкової драми, перетворивши досвід світового театру на арсенал технічних прийомів»³¹⁹. І далі: «Драма інтриги залишається в арсеналі сучасного театру. Вона завжди до послуг поверховості і безідейності. Її вплив продовжує відчуватися на наших теоретичних поглядах про природу драми.

В англійському виданні поняття «перипетія» подається як «Revolution (Peripeteia)» (Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag / An authorized translation from the six German edition. — Second ed. — Chicago, 1896. — P. 101).

³¹⁷ [Копелев Л. З.] Театр // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М.: Наука, 1966. — С. 133.

³¹⁸ Там само. — С. 139.

³¹⁹ Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб.: СПбГАТИ, 2007. — С. 20.

До таких, приміром, належать звичні погляди на композицію як на певну схему розвитку дії. Вона походить від Фрайтага та його послідовників <...> Таким чином, поняття зав'язки, кульмінації, розв'язки примушують нас переносити на драматичну дію властивості інтриги, тобто зводити будь-яку драму до п'єси інтриги...»³²⁰.

Наївно думати, що Фрайтаг був самотній у бажанні накреслити архітектурні універсали і золоті перерізи драми, спрямованої на пропаганду чітко визначеної, неначе в агітці, ідеї. Майже одночасно з ним у Франції для характеристики творів морально-дидактичного напрямку Александр Дюма запровадив термін «п'єси на тезу» (франц. *pièce a these*; англ. *thesis play*), конструкція яких вибудовується, неначе теорема, дія якої доводить висунуту на початку драми моральну тезу.

Інший французький архітектор драми, Жорж Польті, відштовхуючись від жарту Карло Гоцці, який стверджував, що існує лише тридцять шість трагічних ситуацій (у чому з Гоцці погоджувалися Шіллер і Гете), обстежив майже півтори тисячі драматичних творів, охопивши світову драму від Есхіла до Лабіша, від середньовічного міраклія до Бальзака і Мюссе, від трагедії до опери, і «довів», що універсальні ситуації й справді існують, і їх лише тридцять шість»³²¹.

Станіславському тільки завдяки притаманній йому наївності вдалося вислизнути з цупких обіймів Фрайтага та інших есенціалістів. Адже «штамп», «шаблон», «схема» — це не його шлях. Прагнучи до врізноманітнення форм, він радів, коли їх знаходив, і занотовував: «Відкриття (важливе). Шекспір настільки неосяжний, що кожен його твір вимагає своєї особливої форми постановки»³²², отже, й структури. Однак тінь тіні

³²⁰ Там само. — С. 192.

³²¹ *Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situation.* — N.Y.: Ridgewood, 1916.

³²² *Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т.* — М.: ВТО, 1986. — Т. 2. — С. 68.

лягла і на нього, і на його послідовників. Наслідком чого стало створення Станіславським і подальша розробка його учнями і послідовниками — М. Кнебель, Г. Товстоноговим, П. Єршовим, А. Васильєвим — надзвичайно ефективного, саме у річчї гегелівсько-фрайтагівської концепції, методу дієвого аналізу, який, шукаючи стереоскопію, розсунув архітектурні межі драми і знайшов її витоки за межами звичної конструкції — у вихідній запропонованій обставині, вихідній події та ін.

Щоправда, надто швидко «термінологія Станіславського і Немировича-Данченка, — писав Георгій Олександрович Товстоногов, — втратила свій первинний сенс і перетворилася на набір формальних словесних позначок, в кожному з яких режисер вкладає лише йому зрозумілий зміст»³²³. Причому відбулося це у межах однієї школи, адже одні автори називають подією факт, що відбувся, інші — процес, який розгортається. Відтак відрізняються й підходи до визначення структурно важливих елементів драми. Інколи майстри у своїй практиці навіть отожднюють подію й інші елементи аналізу: «провідна обставина, подія, кусок — суть одне й те саме»³²⁴.

Найістотніші корективи у розуміння системи, отже, й архітектури драми, вніс Анатолій Васильєв, який казав: «Спадщину Станіславського перевернули, перевернули разом з тим і те, що він розумів під дією. Дія — складний, спонтанний, підсвідомий акт, який неможливо визначити якимось словом <...> Спочатку у теорії режисури 40-х років з'явився метод фізичних дій, котрий дуже грубо віддзеркалював сутність системи Станіславського. Потім на зміну методу фізичних дій, котрий завів весь театр у глухий кут у 50-ті роки, прийшла система за-

вдань. Її приніс “Современник”. Система завдань на якийсь час оновила театр. Але це був короткий період. Невдовзі театр опинився під руїнами цієї системи. Єфремов у деяких своїх виставах намагався наблизитися до дії як акту, але лише інтуїтивно. В якийсь момент схаменувшись, він повертався до системи завдань <...>. Він все звів до відповідей на запитання “що я роблю?”, до мови завдань <...>. Вистава втратила свою глибину, опинилася на найповерховішому рівні, зникли зосередженість та інтелігентність...”³²⁵.

Яку б іронію не викликали праці Густава Фрайтага і Жоржа Польті сьогодні, однак саме вони знаменували поворот тодішнього театрознавства в інший бік — обличчям до практики, до *методів ужиткового літературо- і театрознавства*.

³²³ Товстоногов Г. Зеркало сцени: Стаття. Записи репетицій: В 2 ч. — Л.: Искусство, 1984. — Ч. 1. — С. 217.

³²⁴ Товстоногов Г. Лекція 23 ноября 1975 г. // Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. М. Лосева. — СПб.: Балтийские сезоны, 2007. — С. 258.

³²⁵ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 174–175.

КІНЕЦЬ СТОЛІТТЯ

Підбиваючи підсумки століття, Матвій Никанорович Розанов (1858–1936), майбутній академік АН СРСР, представник «культурно-історичної школи» у літературознавстві й автор декількох праць, присвячених театру³²⁶, здійснив спробу визначення основних методів вивчення літературних творів, серед яких вирізняв:

– *філологічний метод* (найточніший, на думку Розанова, базується на текстологічній критиці й інтерпретації тексту; найдоречніший у випадку, коли твір належить далекій епосі);

– *історичний* (метод варто застосовувати, коли необхідно виявити генезу літературного пам'ятника);

– *психологічний* (неминучий, коли розглядається поезія нового часу — з її ускладненим психічним життям; без нього можна обійтися при дослідженні поезії середньовіччя);

– *естетпсихологічний* (метод Геннекена — естетичний — спирається переважно на аналіз форми; варто застосовувати за відсутності достатніх біографічних даних);

– *порівняльно-історичне літературознавство* (необхідне при вивченні поезії, що відрізняється «порівняно сталими» формами і змістом — середньовічна та народна поезія)³²⁷.

³²⁶ Основні театральні праці М. Розанова: Театральные представления во Франции в конце XV века // Книга для чтения по истории средних веков. — М., 1898. — Вып. 2; Розанов М. Драмы Гёте в прозе // Гёте И. В. Соб. соч.: В 13 т.: Юбилейное издание / Под общ. ред. Л. Б. Каменева, А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — М.; Л.: ГИХЛ, 1933. — Т. 3; Розанов М. Н. Драмы Гёте в стихах // Там само. — Т. 4.

³²⁷ Розанов М. Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений // Русская мысль. — 1900. — № 4.

Приблизно такого самого висновку, підбиваючи підсумки попереднього століття, дійшов і професор Московського університету Микола Ілліч Стороженко (1836–1906), автор нарисів «Артистки-суперниці» (про акторські індивідуальності Марії Дюменіль і Клерон), «Щепкін і Шевченко»³²⁸, низку праць, присвячених творчості Шекспіра³²⁹.

У підготовленому учнями і шанувальниками посмертному виданні праць Розанова було сказано: «Подробный разбор главнейших критических теорий, оценка методов эстетического, исторического, сравнительного и других завела бы нас слишком далеко. Приходится ограничиться только заявлением, что в каждой из существующих критических теорий много справедливого; несправедливо только притязание каждой из них на исключительное преобладание. Так как литературное произведение есть явление сложное, заключающее в себе несколько сторон, то и критика его не должна впадать в односторонность, а постараться выяснить все стороны известного произведения»³³⁰.

І це була не показна толерантність або індіферентність у ставленні до методологічних питань. У самому тексті лекцій Стороженко чітко визначав ознаки, які мусили відстежуватися

³²⁸ Стороженко Н. Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии. Издание учеников и почитателей. — М., 1902.

³²⁹ Основні шекспірознавчі праці Стороженка: Шекспировская критика в Германии // Вестник Европы. — 1869. — Т. V. — № 10; «Клеопатра» на московской сцене [Юбилейный бенедикс г-жи Федотовой] // Русские ведомости. — М., 1887. — № 27. — 28 января; Артистические воспоминания Ристори // Русские ведомости. — М., 1888. — № 92. — 3 апреля; Дилетантизм в шекспировской критике // Русская мысль. — 1889. — № 10. — Отд. X: Лекции о Макбете. — М., 1889; Прототипы Фальстафа // Артист. — 1891. — № 15; Психология любви и ревности у Шекспира // Вестник Европы. — 1899. — № 9; Шекспир и Белинский // Мир Божий. — 1897. — № 3 та ін.

³³⁰ Стороженко Н. И. Очерк западно-европейской литературы. Лекции, читанные в Московском университете. Издание учеников и почитателей. — М., 1908. — С. 4.

у процесі аналізу творів: середовище, дух часу, ідеї доби, світ ідеалів митця та його літературне оточення, оцінка твору з художнього боку, порівняння сюжетів (оригінальний — запозичений), оцінка типовості образів, стилю, психологічної достовірності і т. ін.

Цим загалом мирним і переконливим міркуванням стосовно методологічних підвалин літературознавства заважало лише одне — *мистецькі маніфести*, в яких обґрунтовувалися творчі принципи того або іншого мистецького напрямку і які дістали поширення у другій половині XIX ст. На відміну від поетик, які мали характер теоретичного обґрунтування й пояснення прийомів, апробованих практикою мистецтва, маніфести — це радше войовничі заклики й обіцянки з претензією на роль вчення, отже, школи, причому школи агресивно налаштованої, спрямованої на знищення усього, що не відповідає її духу.

Що означали ці маніфести з точки зору театрознавства та його методів?

Крах або принаймні кризу — кризу, що примусила Івана Франка у його методологічній розвідці пригадати спостереження Мішеля Монтеня: *«Тепер люди більше займаються толкуванням толкувань, чим толкуванням самої речі; більше вузликів на вузликах, чим на самих предметах; ми те тільки й робимо, що пояснюємо одні одних; аж кишить коментаріями на авторів, аж рвуться всі за ними. Головна і найважливіша наука нашого віку чи ж не є наука розуміння учених?»*³³¹.

Незадоволені мистецтвознавчими «толкуваннями толкувань», митці самі заходилися навколо інтерпретації своєї творчості і власних, ще нестворених, шедеврів.

³³¹ Цит. за: Франко І. Я. Метод і задача історії літератури // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 15.

У пластичних мистецтвах, які через свою специфіку були менш залежним від сфери слова, тим часом відбувалися істотні зрушення.

Так, *Якоб Буркгардт* (1818–1897)³³², який у своїх дослідженнях спирався на методи позитивізму, у праці «Культура Італії доби Відродження» сформулював концепцію *«держави як твору мистецтва»*³³³ і заклав підґрунтя для *«історії мистецтва без імен»*³³⁴.

³³² Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Возрождения. — СПб., 1876; Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Возрождения: В 2 т. — СПб., 1904–1906; Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Возрождения: Опыт исследования. — М.: Интрада, 1996.

³³³ Государство как произведение искусства: 150-летие концепции / Ин-т философии РАН; Московско-Петербургский философский клуб. — М.: Летний сад, 2011.

³³⁴ Всупереч поширеній точці зору, що ідею «історії мистецтва без імен» першим виголосив Вельфлін, Андрій Пучков уточнює: «Однак раніше за Вельфліна і Барта сформулював уявлення про «історію без імен великих людей і навіть без імен народів» Огюст Конт (1877), а ще раніше — у 1801 році — Фридріх Шлегель заявив, що оскільки індивідуальне начало має цілком випадковий характер, важливо не це, але стиль твору, зміна стилів» (Пучков А. Юлиан Кулаковский: профессор и лекции // Кулаковский Ю. А. История римской литературы от начала Республики до начала Империи в конспективном изложении. — К.: Изд. дом А+С. — С. XLVIII).

У Росії цю ідею послідовно розвивали представники російської школи «формалістичного аналізу». Своїми попередниками вони вважали Воррінгера, Вельфліна, Конрада Фідлера, Адольфа фон Гільдебранда та ін. «Першим історичним документом цього напрямку є брошура В. Б. Шкловського «Воскресіння слова», видрукувана у 1914 році» (Медведев П. Н. [Бахтин М. М.]

Подальший розвиток і поширення ця ідея дістане завдяки *Генрихові Вельфлінові* (Wölfflin, 21.06.1864 — 19.07.1945), швейцарському історикові й теоретикові мистецтва, з іменем якого пов'язується становлення *історії мистецтва як самостійної наукової дисципліни* і створення методу формально-стилістичного аналізу («дихотомічна концепція стилю») пам'яток мистецтва («Я серед істориків мистецтва — “формаліст”. Це звання приймаю як почесний титул, адже йдеться про те, що я завжди вважав головним завданням історика мистецтва аналіз пластичної форми»)³³⁵.

Основні ідеї Вельфліна сформульовані в його працях «Ренесанс і бароко» (Мюнхен, 1888; СПб., 1913; СПб., 2004), «Класичне мистецтво» (Мюнхен, 1899; СПб., 1912) і «Основні поняття історії мистецтв: Проблеми еволюції стилю у новому мистецтві» (Мюнхен, 1915; Л., 1930).

Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // *Бахтин М. М.* (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 234). «Певне значення у процесі розвитку формального методу мали роботи і лекції акад. В. М. Перетца з методології літературознавства <...> Самі ж праці [В. Перетца] були взірцем *академічного еkleктизму* <...> Визначили формалізм найрадикальніші течії літературної творчості і найрадикальніші устремління пов'язаної з цим творчої теоретичної думки. Головна роль тут належала футуризму і передусім Велимирові Хлебнікову <...> Цей вплив футуризму на формалізм був настільки потужним, що, якби справа завершилася збірниками ОПОЯЗ'у, формальний метод став би об'єктом науки про літературу лише як теоретична програма одного з відгалужень російського футуризму» (там само. — С. 237). «Принциповим для “формалістів” є питання не про методи вивчення літератури, а про літературу як предмет дослідження» (Б. Эйхенбаум // Там само. — 254).

³³⁵ Основні праці Г. Вельфліна: *Ренессанс и барокко*. — СПб., 1913; *Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса*. — М., 1934; *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. — М.; Л.: Academia, 1930; *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения*. — Пг.: Алетейя, 1999. Див. також: *Недошивин Г. А.* Генрих Вельфлин // *История европейского искусствознания: Вторая пол. XIX — нач. XX века*. — М.: Наука, 1969. — Кн. 1.

В основі теорії Вельфліна — ідея про різні «*методи бачення*», притаманні кожній історичній добі, відповідно до з чого він прагнув *проаналізувати стилі за опозиційними парами формальних категорій* (лінійне — живописне, площинне — глибинне, замкнена і відкрита форма, множинність і єдність, абсолютна і відносна ясність). «Можна, звісно, розглядати Рафаеля з точки зору душевного настрою, — писав Вельфлін, — але сутність його художніх намірів відкриється лише тому, хто від душевних переживань здатен перейти до формального аналізу»³³⁶.

Наслідком популярності ідей Вельфліна стало його обрання членом Пруської Академії наук (це був перший академік, який отримав звання за праці у галузі мистецтвознавства).

Після Першої світової війни, коли дістала популярність концепція М. Дворжака («*історія мистецтва як історія духу*»; відгуки цієї ідеї можна виявити у Сергія Єфремова та ін.) та «іконологічна» школа Е. Панофскі³³⁷, «формальний» метод Вельфліна був підданий критиці. Натомість Ганс Зедльмайр (1896–1984) сформулює тезу про «історію мистецтва як історію мистецтва»³³⁸.

³³⁶ Вельфлин Г. *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения*. — Пг.: Алетейя, 1999. — С. 87.

³³⁷ Панофски Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. — Изд. 2-е, испр. — СПб.: Изд. Андрей Наследников, 2002.

³³⁸ Зедльмайр Г. *Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. — СПб.: Аxiома, 2000.

НАРОДЖЕННЯ ТЕАТРУ

Поряд зі зрушеннями у методології вивчення театру відбувалися зміни важливіші: театр — нарешті! — був визнаний мистецтвом.

Давні греки були б дуже здивовані, коли б дізналися, що їхні трагедії й комедії ми називаємо «театральним мистецтвом». Так само римляни і візантійці, услід за ними — організатори середньовічних містерій і навіть виконавці шекспірівських комедій.

У XVII ст. грецьке «*Τέχνη*» (techne), латинське «*ars*» (згодом — «art», «artes») все ще застосовуються до будь-якої форми ремісничної діяльності і лише набагато пізніше відмінність «мистецтва» від інших ремесел починає позначатися новими словосполученнями «*belle arts*» (італ.), «*fine arts*» (англ.), «*изящные искусства*» (рос.) або українським виразом «*красні мистецтва*».

Саме ж словосполучення «театральне мистецтво», здається, уперше фіксується у назві праці Франсуа Ріккобоні «*L'art du theatre*»³³⁹ (переклад якої за правління Єлизавети Петрівни був здійснений і у Росії, а сама праця до кінця XVIII століття використовувалася як посібник з «майстерності актора»; до річниці коронування Єлизавети Петрівни було здійснено показ «Прологу», в якому, серед інших, на сцені виступало й Театральне мистецтво). Невдовзі, 1759 року, це ж словосполучення

³³⁹ Риккобони Ф. Искусство театра // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750 / Сост. Л. М. Старикова. — М.: Наука, 2005. — Вып. 2.

(«*Considerations sur l'art du theatre*» («Міркування з приводу театрального мистецтва») застосує й Ж.-Ж. Руссо; згодом словосполучення «театральное искусство» трапляється й у російських словниках³⁴⁰). Однак поки що це «театральне мистецтво» дуже далеке від уявлень про театр у XIX, а надто у XXI столітті.

Процес диференціації термінів та розширення їхньої семантики³⁴¹ призводить до появи нових словосполучень: «театральное искусство, изволите видеть, есть часть наук или, лучше сказать, цепь связующая науки с искусством, переход от одной к другой. Я писал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в “Телеграфе”...»³⁴².

Подальші зміни термінології свідчать, що система уявлень про театральне мистецтво у його сучасному розумінні формується лише наприкінці XIX століття, у той самий час, коли у багатьох європейських мовах з'являється нове словосполучення «художній» («артистичний») театр або «театр мистецтв» (про театр XVIII століття суворий у судженнях Куліш написав: «Театр іще й не починався, містеріями пробавлявся»³⁴³. Театр сприймався виключно як забава («к умноженію увеселенія, губернатор

³⁴⁰ Полный немецко-русский Лексикон, из большого грамматально-критического словаря господина Аделунга составленный, с присовокуплением всех для совершенного познания немецкого языка нужных словоизречений и объяснений; издано Обществом Ученых людей. — СПб., 1778. — Ч. 2. — С. 368.

³⁴¹ Див. про це: Клековкін О. Про часи, коли «театр іще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К.: Фенікс, 2010. — Вип. VII; Клековкін О. *Theatrica* / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника / ІПСМ НАМ України. — К.: Арт Економі, 2011.

³⁴² *Квітка-Основ'яненко Г.* Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе // Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840. — № 3 // *Квітка-Основ'яненко Г.* Збір. тв.: У 7 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 1: Драматичні твори. — С. 36.

³⁴³ *Куліш П.* Грицько Сковорода. Староруська поема // Сочинения и письма П. А. Кулиша. — К., 1909. — Т. 3: Стихотворения 1893–1897 pp. — С. 307.

предложил основать театр»³⁴⁴, «между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр»³⁴⁵, «в театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)»³⁴⁶, адже «театр завсігди і в усі часи був поперед усього місцем одпочинку, розваги, місцем осолоди художніми утворами, поезією художніх (або й часом нехудожніх) ідеалів типів людськості, а потім вже його зробили місцем для проповідування усяких тенденційних високих, а часом навіть і невисоких ідей»³⁴⁷. Питання ж про те, що таке театр, не вважалося розв'язаним. «Чим, власне, має бути театр, — розмірковував Іван Франко, — чи підйоמוю поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти або, вкінці, місцем вистави дамських туалетів, місцем сходин для молодезі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки перешкодою?»³⁴⁸ І навіть в офіційних документах кінця XIX століття питання про театр усе ще залишається відкритим: «Циркуляры же разъяснили, что под словом “театр” нужно понимать «спектакль», а не здание...»³⁴⁹. Ще 1922 року

³⁴⁴ Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // *Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т.* — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 7: Историчні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. — С. 91.

³⁴⁵ Там само. — С. 90.

³⁴⁶ Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявский // *Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв.: У 7 т.* — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 143.

³⁴⁷ Нечуй-Левицький І. С. Марія Заньковецька, українська артистка // *Зоря.* — 1893. — № 10 // *Нечуй-Левицький І. С. Збір. тв.: У 10 т.* — К.: Наук. думка, 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. — С. 158.

³⁴⁸ Франко І. Я. Наш театр // *Народ.* — 1892. — № 9–10, 15–18 // *Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т.* — К.: Наук. думка, 1980. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). — С. 287.

³⁴⁹ *Старицький М. П.* Доповідь на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів // *Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей.* — М., 1898. — Ч. 2. // *Старицький М. П. Твори: У 6 т.* — К.: Дніпро, 1989. — Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. — С. 362.

Г. Шпет надрукував статтю під полемічною, як на той час, назвою — «Театр як мистецтво»³⁵⁰, а наступного року Лесь Курбас у статті «Жовтень і театр» еретично запевняв, що «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недаром його мистецтвом тільки недавно патентували»³⁵¹. Невипадково ж і польський філософ Владислав Татаркевич писав: «Люди XIX сторіччя полюбили ходити на фарси та оперетки, але багато хто запротестував би, коли б комусь заманулося вважати оперетки [навіть Оффенбахові] за мистецькі твори»³⁵². Зрештою, на думку Ю. Лотмана, «твором мистецтва є все те, що певна аудиторія сприймає як мистецтво»³⁵³. Але так само і у зворотному напрямі: все те, чого аудиторія не сприймає як мистецтво, не є мистецтвом.

«Остаточне» перетворення театру на мистецтво завершиться десь на початку XX століття, коли він відвоював собі місце в естетичній свідомості глядачів. Саме цим і визначатиметься зміст і значення розпочатої європейськими режисерами ще наприкінці XIX століття *Великої реформи театру*, що й спровокувало народження театрознавства у його новій іпостаті.

³⁵⁰ Шпет Г. Театр как искусство // *Шпет Г. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии и культуры.* — М.: РОССПЭН, 2007. Те саме у зб.: *Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сборник трудов.* — М.: ГИТИС, 1988.

³⁵¹ Курбас Л. Філософія театру / Упор. М. Лабінський. — К.: Основи, 2001. — С. 576.

³⁵² Татаркевич В. Історія шести понять. — К.: Юніверс, 2001. — С. 29.

³⁵³ Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб., 2000. — С. 603.

ШКОЛА ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА

У Росії початку ХХ століття однією з найфундаментальніших праць, на сторінках якої досліджувалися питання методології історії літератури, зокрема, драматургії, а врешті й театру³⁵⁴, була

³⁵⁴ Найголовніші театрознавчі праці В. Перетца: 1. Упорядкування збірників: *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.*: Сб. — Пг., 1923 (також його стаття «К постановке изучения старинного русского театра»); *Старинный спектакль в России*. — Л., 1928 (до збірника увійшли праці: *Адрианова-Перетц В.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв.; *Перетц В.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII вв.; та ін. 2. Окремі праці: *К исследованию о литературных источниках оперы И. Котляревского «Москаль Чаривник»* // Киевская старина. — 1894. — № 3. — С. 548–551; *Кукольный театр на Руси*. Исторический очерк. — СПб., 1895; *Письмо в редакцию* // Київська старовина. — 1897. — № 7/8. — С. 34–36 [звернення до читачів з проханням відповісти на запитання анкети про розвиток лялькового народного театру]; *Новый труд по истории украинского театра*. — СПб., 1911 [рец. на праці В. Резанова]; *Итальянские комедии и интермедии*, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1773–1735 гг. Тексты. — Пг., 1917; *Несколько мыслей о старинном русском театре* // Ежегодник Петроградских Государственных театров / Под ред. А. С. Полякова. — Пг.: Изд. Петр. Гос. театров, 1920; *К истории польского и русского народного театра*. — СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1905–1909; *Памятники русской драмы эпохи Петра Великого*. — СПб.: Изд. Императорской акад. наук, 1903; *Театральні ефекти в старовинному театрі* // Науковий двохмісячник «Україна». — 1926. — Кн. 1.

Про В. Перетца-театрознавця: *Пилипчук Р. Я.* Славетний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца] // Український театр. — 1970. — № 1.

Див. також: *Гудзій М. К.* Пам'яті академіка В. М. Перетца (1870–1935) // Рад. літературознавство. — 1965. — № 12; *Дзира Я. І.* Першовідкривач українських старожитностей, будівничий Київської філологічної школи: (До 100-річчя

праця професора Імператорського університету св. Володимира і Музично-драматичної школи М. В. Лисенка *Володимира Перетца* (1870–1935), якому в історії українського, та й не тільки, театрознавства належить визначне місце: «В ХІХ і на поч[атку] ХХ ст. чимало дослідників працювали над старим укр[аїнським] театром, але це були літературознавці й вони цікавилися, власне, драматургією. Над цими питаннями працював І. Франко, що присвятив спеціальні праці укр[аїнському] вертепові, інтермедіям тощо, В. Щурат («Драма, посвячена Мазепі», «Неділя», І. 1911; «Христос Пасхон», ЗНТШ, СХVІІ–XVІІІ і ін.), а особливо **багато В. Перетц** («Кукольный театр на Руси», П., 1895; «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», П., 1903; «До історії вертепної драми», ЗНТШ, LXXXV і багато ін.»)³⁵⁵.

Дід Володимира Перетца — Абрам Ізраїлевич Перетц (1770?, Любартов, Люблінське воеводство — не раніше 1833 р., Петербург) — російсько-єврейський громадський діяч, відкупник, банкір. Син рабина в Любартові (Галичина), він узяв шлюб з дочкою відомого вченого і мецената, управителем маєтку

від дня народження В. М. Перетца // Укр. іст. журн. — 1970. — № 1; *Ляховський В.* «Семінарій російської філології» В. Перетца і його учасники: (До 90-ї річниці від дня створення) // Бібл. вісн. — 1997. — № 3; *Махновець Л.* Володимир Перетц: (До 100-річчя від дня народження корифея рос. та укр. філології) // Рад. літературознавство. — 1970. — № 1; *Оглоблин О.* Життєпис академіка Володимира Перетца: (3 приводу 35-ї річниці його наук. діяльності) // Зап. Іст.-філол. відділу УАН. — К., 1927. — Кн. 12; *Шахматов О. О., Котляревський Н. А.* Записка про наукову діяльність та наукові праці Володимира Миколайовича Перетца: (До 1913 р. включно) // Зап. Іст.-філол. відділу УАН. — К., 1927. — Кн. 12; *Щербань Т.* Видатний внесок у становлення української науки // Вісн. НАН України. — 1995. — № 1/2; *Щербань Т.* Організатор Київської філологічної школи // Слово і час. — 1995. — № 1.

³⁵⁵ *Ревуцький В., Б. М.* Театр, музика, танок // Енциклопедія українознавства. Загальна частина: Перевидання в Україні / НАН України, Інститут української археографії; НТШ у Сарселі; Фундація Енциклопедії України в Торонто. — Репринтне відтворення видання 1949 року. — К.: Ін-т української археографії АН України, 1995. — Т. 3. — С. 840.

ясновельможного князя Г. О. Потьомкіна, р. Йошуа Цейтліна. У 1780-х він став представником банкірського дому Цейтліна у Санкт-Петербурзі, висунувся тут як підрядник з кораблебудування. У 1801 р. Павло I подарував йому звання комерції радника. Уклав контракт з урядом на відкуп кримської солі, у зв'язку з чим з'явилася приказка «де сіль, тут і Перетц». Перетц мав великі зв'язки у вищих колах російського суспільства; але особливо близький був зі Сперанським. Перетц підтримував контакти з діячами берлінської Хаскалі, з ним до Петербурга приїхав його колишній вчитель Л. Невахович, що виконував його ділові доручення; в його будинку жив один з піонерів єврейського просвітництва М. Сатановер (вчитель старшого сина). Він надавав широку підтримку ходатаям, що приїжджали в столицю від громад, і фактично став одним з лідерів єврейської громади Петербурга, що тільки зароджувалася. Під час війни 1812–1814 років Перетц вклав все своє майно в організацію продовольчого постачання російської армії, проте скарбниця затримувала платежі, і він був змушений оголосити себе банкрутом (майно Перетца було продано за півтора мільйона рублів, хоча його претензії до скарбниці, так і не розглянуті, становили чотири мільйони).

У 1813 р. Перетц з дітьми прийняв лютеранство і взяв другий шлюб (з німкеню). Старший син Перетца, Григорій, декабрист, був засланий до Сибіру (помер в Одесі)³⁵⁶. Дочка від першого шлюбу, Софія, була дружиною сенатора барона Гревеніца. Онук — Перетц Єгор Абрамович (1833–1899) був державним секретарем³⁵⁷.

Правнук Абрама Ізраїлевича Перетца — *Володимир Миколайович Перетц*, закінчивши історико-філологічний

³⁵⁶ *Перетц В., Перетц Л.* Декабрист Григорій Абрамович Перетц. — Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1926.

³⁵⁷ Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем / Под ред. д-ра А. Гаркави и д-ра Л. Кацнельсона. — СПб.: Изд. Общ. для Научных Еврейских Изданий и Издательства Брокгауз-Ефрон, 1913. — Т. 12. — С. 209–210.

факультет Петербурзького університету, викладав у середніх і вищих навчальних закладах Петербурга, а з 1903 року — був обраний екстраординарним, а згодом і ординарним професором Імператорського університету св. Володимира у Києві³⁵⁸.

Важливе, з точки зору формування *методологічних принципів дослідника*, спостереження наводить дружина Перетца — В. П. Адріанова-Перетц: «Вспоминая свои студенческие годы, В. Н. признавал, что большое влияние на выработку его интереса к древнерусскому искусству и оценки памятников этого искусства оказали лекции проф. Н. П. Кондакова. До конца 1880-х годов была еще новостью в школьном понимании “прекрасного” выдвигавшаяся Кондаковым мысль об *относительности эстетических оценок*, которую он проводил в своем курсе “Эстетическая пропедевтика”»³⁵⁹.

Ще у студентстві Перетц захопився театром. «К студенческим годам относится увлечение В. Н. Перетца театром. Будучи на первом курсе, он поступил даже в драматическую школу Литературно-художественного общества, где учился под руководством Н. П. Анненковой-Бернар и отчасти М. И. Писарева, и участвовал в любительских спектаклях»³⁶⁰.

Тож не випадково одну з перших публікацій Перетца, учня Олександра Веселовського й Олексія Соболевського³⁶¹, було

³⁵⁸ До Києва Перетц поїхав за порадою О. Соболевського: «Если Вы вообще хотите пытаться счастья, не боясь неудач и мелких неприятностей; вот Вам мой совет — немедленно составьте прошение или докладную записку к Ванновскому и проситесь в Киев. Я имею некоторый опыт в писании деловых бумаг и готов Вам помочь; нужно кратко и ясно» (*Робинсон М. А.* Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917 — начало 1930-х годов). — М.: Индик, 2004. — С. 236).

³⁵⁹ Там само. — С. 209.

³⁶⁰ *Адрианова-Перетц В. П.* Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // *Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. — М.; Л.: Наука, 1962. — С. 212.

³⁶¹ *Берков П.* Перетц // *Литературная энциклопедия*: В 11 т. — [М.], 1929–1939. — Т. 8. — М.: ОГИЗ РСФСР, «Сов. Энцикл.», 1934. Сам Соболевський

присвячено саме театру. Досліджуючи джерело сюжету «Москаля-чарівника» І. Котляревського, Перетц вступав у полеміку з професором Миколою Павловичем Дашкевичем (1852–1908), професором Імператорського університету св. Володимира (1884 р.), який «поместил весьма любопытное разыскание о возможных литературных источниках народной малорусской оперы И. П. Котляревского “Москаль Чаривнык” <...> Г. Дашкевич³⁶² в заключении своего разыскания, в котором довольно подробно и обстоятельно указаны западно-европейские разработки сюжета “Москаля Чаривныка”, приходит к выводу, что И. П. Котляревский заимствовал схему своей пьесы у французского либретиста, хотя и внес в нее свежую мысль и обновил свежими подробностями “вековой сюжет”. Не касаясь достоинств этого разыскания, мы остановимся лишь на одной подробности, которая для нас кажется весьма любопытной. Автор всецело стоит на стороне заимствования с запада, вероятно, отчасти и потому, что ему известен из восточных рассказов лишь один, находящийся в “Панчатантре”, стоящий в слабой относительно связи с позднейшими версиями того же сюжета. Мы, в свою очередь не можем не остановиться на предположении иного источника пьесы Котляревского, непосредственно знакомого каждому. Этим источником мы считаем малорусскую народную сказку (а не наоборот), сложившуюся под влиянием, и при том весьма продолжительном, — востока с его богатым запасом сказочного материала»³⁶³.

також досліджував театральне мистецтво. Йому належать публікації: Неизвестная драма М. Козачинского // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — 1901. — Кн. XV; та ін.

³⁶² Дашкевич Н. Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник» // Киевская Старина. — 1893. — № 12. — С. 451–482.

³⁶³ Перетц В. К исследованию о литературном источнике оперы И. П. Котляревского «Москаль Чаривнык» // Киевская Старина. — 1894. — Т. 44. — № 3. — С. 549.

Твір Котляревського, на думку автора, дав лише поштовх до загострення давнішої дискусії стосовно методології дослідження. Ще 1877 р. у вступній (зауважимо, доволі пафосній за формою і мляво-вторинній за ідеями) лекції М. Дашкевич виклав свої погляди на ці проблеми: «...Вопрос об ее [истории литературы] задачах сводится к вопросу об её содержании, которое выделяло бы её в ряду других наук, посвященным изображению развития умственной в широком смысле слова деятельности человека, к вопросу о том, последовательное развитие чего она должна воспроизвести, как ветвь исторической науки, потому что, как сказано, до сих пор еще не согласились о том, на что преимущественно должно обращать внимание при изучении литературных произведений, к которым можно приступать с самыми разнообразными требованиями <...> литературные произведения должно принимать как не подходящие под категорию строго научных, в которых выражается преимущественно точное и абстрактное познание и заключается по возможности объективное изображение действительности. Историк литературы должен иметь в виду те имевшие более или менее общее значение и вообще выдающиеся произведения, в которых выражено в устно передающемся или записанном слове свободное и живое отношение индивидуального и общественного. <...> Я придаю при этом мало значения форме произведения»³⁶⁴. І далі: «История литературы относится к разряду исторических наук и имеет своим специальным предметом внутреннюю жизнь человечества, как она выражается в литературных произведениях»³⁶⁵. Навряд чи подібні погляди могли залишити Перетца байдужим. Щоправда, іншої праці

³⁶⁴ Дашкевич Н. Постепенное развитие науки истории литературы и современные ее задачи (Вступительная лекция в курсе истории литературы, читанная в Университете св. Владимира 19 сентября 1877 года) // Университетские известия. — К., 1877. — С. 732–733.

³⁶⁵ Там само. — С. 732–744.

Дашкевича³⁶⁶, що принесла йому, крім премії графа Уварова³⁶⁷, широке визнання сучасників і нащадків, Перетц вже не обговорював: очевидно, не лише тому суперечки про періодизацію він уважав «марними і теоретично зайвими»³⁶⁸, а й через те, що висновки Дашкевича, які співпали з настроями української інтелігенції, спиралися на вельми непевну методологію.

Наступна театральна публікація Перетца³⁶⁹ викликала критичні зауваження його учителя, Олексія Соболевського, який писав: «Книгу Вашу прочитав. Складена акуратно і цікаво, але має великий недолік: немає особистого знайомства. У Вас Петрушка — лише те, що у Ровинського, і те, що в Алфьорова; але можна було б сказати, далекі, в десять разів більше»³⁷⁰. Далі Соболевський ділився своїми міркуваннями стосовно принципів постановки п'єс у вертепах, рекомендував Перетцові книги для рецензування, підбадьорював.

Перетц, очевидно, не мав наміру припиняти дослідження, про що свідчить лист до редакції «Київської старовини», видрукуваний за два роки після публікації його праці про театр ляльок: «Мы получили от приват-доцента Петербургского университета В. Н. Перетца просьбу опубликовать нижеследующее письмо его, обращенное к лицам, могущим оказать ему свое

просвещенное содействие в предполагаемом его труде». І далі йшов текст самого листа В. Перетца, який вартий не лише розлогого цитування, а й наведення його повністю, адже сформульовані у ньому *методологічні ідеї* згодом будуть розвинуті у працях П. Руліна³⁷¹ і П. Богатирьова³⁷² та інших дослідників:

«М[илостивые] Г[осудари].

Всестороннее изучение народности продвигается в России быстрыми шагами; но до сих пор исследователи наименее уделяли внимание народному театру. Лишь в последнее время наблюдается некоторое оживление интереса к этому виду народного творчества. Что до театра марионеток в России, то единственными в своем роде являются работы г. Алфорова (“Петрушка и его предки”) и моя (“Кукольный театр на Руси. Исторический очерк”). Предпринимая работу по исследованию развития кукольного народного театра и нуждаясь в русских и других материалах по интересующему меня вопросу, покорнейше прошу вас, м. г., не отказывать в сообщении ответов на нижеследующие пункты:

I. Существует ли в той местности, где вы живете постоянно или временно, кукольный театр: а) религиозный (вертеп, бетлейка, шопка) или б) светский (“Петрушка” или чтонибудь в этом роде). (Местность обозначать точно).

II. Каково отношение а) местных жителей и б) главным образом — полиции к показывателям кукольного театра? Если существуют какие-либо циркулярные или местные распоряжения полиции, запрещающие кукольные представления, прошу не отказывать в сообщении (в точных копиях).

³⁶⁶ Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия // Отчет о двадцать девятом присуждении награды г. Уварова. Приложение к LIX т. Записок Импер. акад. наук. — № 1.

³⁶⁷ Уваров Сергій Семенович (1786–1855) — російський державний діяч, міністр народної освіти, почесний член (1811) і президент (1818–1855) Російської Академії Наук, граф (1846); саме йому належить формула про «истинно русские охранительные начала Православия, Самодержавия и Народности, составляющие якорь нашего спасения и вернейший залог силы и величия нашего отечества».

³⁶⁸ Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг.: Academia, 1922. — С. 109.

³⁶⁹ Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. — СПб., 1895.

³⁷⁰ Цит. за: Робинсон М. А. Судьбы академической элиты: отечественное славноведение (1917 — начало 1930-х годов). — М.: Индрик, 2004. — С. 230.

³⁷¹ Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1930.

³⁷² Богатырев П. Г. Народный русский театр. Программа по собиранию сведений о народном театре // Богатырев Г. И. Чешский кукольный и русский народный театр. — Берлин; СПб.: Изд. ОПОЯЗ, 1923 // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. — М.: ГИТИС, 1988.

III. Кто обыкновенно занимается устройством и показыванием кукол? а) национальность, вероисповедание, возраст, имена и фамилии показывателей и музыканта (если таковой сопровождает кукольника и участвует в представлении); б) от кого усвоили это искусство показыватели кукольной комедии и почему избрали это занятие? Вознаграждение, получаемое ими?

IV. Каково устройство кукольного театра: сцены и кукол? (если возможно — прошу сообщить план, рисунок или хотя бы набросок).

V. На каком языке происходит представление? Содержание их? Прошу записать текст представляемой куклами пьесы; а если представление ведется по печатной книжке (редко), то сообщить точное заглавие этой книжки (списать титульный лист ее). Записывать устный текст следует с соблюдением особенностей произношения показывателя, не стесняясь современной принятой орфографией. Так как существует два рода пьес: одни удобные для смешанной публики, другие неудобные, то прошу обратить особенное внимание на последние: эти пьесы кукольники остерегаются показывать кому попало или когда заподозрят присутствие полицейского надзора. Особенно тщательно прошу отметить имена действующих в пьесах лиц.

VI. Существует ли в вашей местности панорама (раек)? Сообщите устройство его (план, рисунок, список картин), а также текст. Нет ли текста на самих картинах? Где последние обретаются и часто ли меняются? У кого учатся раешники?

Ответы прошу адресовать:

С.-Петербург. Екатерингофский проспект, д. 59. кв. 19, приват-доценту Императорского С.-Петербургского Университета Владимиру Николаевичу Перетцу³⁷³.

18 вересня 1903 року Володимир Перетц, згідно з традиційними вимогами, прочитав інавгураційну лекцію, в якій, зокрема,

³⁷³ [Перетц В.] Письмо в редакцию // Киевская старина. — 1897. — Т. 58. — № 7–8, июль-авг. — Отд. 2. — С. 34–36.

казав: «Не без некоторого волнения вступаю я на кафедру, которую долгие годы украшали такие крупные представители нашей науки, как первый профессор русской словесности, М. А. Максимович, имя которого никогда не изгладится в летописях истории русской литературы и этнографии; как А. А. Котляревский <...>; И. Н. Жданов <...>; как мой ближайший наставник, академик и профессор А. И. Соболевский <...>. Согласно обычаю я должен был бы ознакомить уважаемых коллег и слушателей со своими научными взглядами. Но курс, который мне предстоит читать в этом году, слишком специален, почему я и прошу позволения остановиться на нескольких более общих вопросах, касающихся судеб и древней и новой русской литературы. Я желал бы побеседовать о некоторых основных настроениях, проникающих русскую новую литературу после петровского периода, и попытаться выяснить их генезис»³⁷⁴. І далі Перетц формулює свої погляди стосовно генези методології дослідження, подаючи такі основні історичні етапи:

– «примітивна критика»;

– «збирання предметів, які належало вивчати», коли історія літератури «набула вигляду каталогу авторів з переліком їхніх праць»;

– «естетична оцінка літературних творів з точки зору півної теорії прекрасного»;

– «порівняльне, історичне вивчення творів»;

– «*Völkerpsychologie*» (нім. народна психологія)³⁷⁵.

«Первая из особенностей, отличающих развитие русской литературы, — вважав Перетц, — это бросающаяся в глаза смена идеалов этических и эстетических в зависимости от пережи-

³⁷⁴ Перетц В. О некоторых основных настроениях русской литературы в ее историческом развитии (Вступительная лекция, читанная 18 сентября 1903 года) // Университетские известия. — 1903. — № 10. — С. 1.

³⁷⁵ Там само. — С. 2.

ваемого русской интеллигенцией исторического момента»³⁷⁶. Виходячи з цього, він і простежував коливання інтересів митців між етичними та етичними ідеалами 1720-х. Обґрунтовуючи етичне значення «реалізму», Перетц робив висновок, що «наш одухотворенний реалізм — это живое воплощение скрытого в каждом цельном, не пресыщенном жизнью человеке порыва к свету и правде. И в какие бы области не заводил этот порыв ищущих правды, — для нас важнее всего этот *самый факт искания*. Откуда это искание, эта тоска по ином мире, по воплощении идеального содержания наших мечтаний в жизненные формы? <...> Такими корнями, питающими наших гениальных поэтов, является древнерусская литература, под воздействием идеалов которой росла русская интеллигенция в течении восьмисот лет <...> Так боролся и томился русский интеллигент — и русский писатель внимательно отмечал все перипетии этой борьбы, создавая галерею типов, тянущихся сквозь весь XIX век вплоть до нашего времени. Ряд этих мятежных и слабых духом типов свидетельствует о тех тяжелых годах душевного смятения, которые приходится переживать русскому интеллигенту вот уже третье столетие, с того момента, когда в душе его впервые загорелась искра сомнения: “Да правда ли, что наш третий Рим, Москва, — есть идеал государства, и формы жизни её, включая и религиозные отношения, — крайний и высший предел святости и совершенства?”»³⁷⁷.

А вже у березневому номері «Київської старовини» за 1904 рік повідомлялося: «В текущем полугодии в здании университета в Киеве устроен Историческим Обществом Нестора-летописца ряд публичных лекций, среди которых заслуживают особенного для нас, южан, интереса лекции проф. В. Н. Перетца по истории малорусской литературы, начиная от древнейших времен. До сих пор почти всегда обычно древний период южно-русской (мало-

русской) литературы вносился в общий курс русской письменности, хотя, для единства картины культурной жизни нашего юга, гораздо правильнее план уважаемого профессора В. Н. Перетца — рассмотреть в последовательном ряде литературных фактов, как шло развитие письменности в Южной Руси под влиянием разнообразных условий, как исторических, так и бытовых, пока с совершенно определенной физиономией не обозначилась типичная малорусская литература в XVI и особенно XVII-х веках. Лекции проф. В. Н. Перетца охотно посещаются публикой и вызывают в слушателях глубокий интерес»³⁷⁸.

Із цього повідомлення вийшов казус: неухажно (або й упереджено) прочитавши повідомлення, деякі читачі вирішили, що лекції читаються у навчальному процесі університету (отже, порушують вимоги навчального плану), хоча насправді читалися лекції лише у приміщенні університету, отож, і сам Перетц, і редакція «Київської старовини», розуміючи, до яких наслідків і для Перетца, і для університету це може призвести, мусили вносити уточнення для нетямущих: «Мы сообщали уже, что в минувшую зиму в здании Киевского Университета устроены были историческим обществом Нестора-летописца публичные лекции проф. В. Н. Перетца по истории украинской литературы с древнейших времен до И. П. Котляревского. Как и следовало ожидать, нашлись и тут добрые люди, которые хотели из самого обыденного факта создать что-то сверхсметное. Так, “Галичанин” в одном номере оповестил, что проф. В. Н. Перетц читает в университете св. Владимира курс истории украинской литературы, а в другом номере намечтал заметку г. Яворского, что проф. В. Н. Перетц читает курс истории западно-русской литературы 17–18 вв., т. е. читает *один отдел из общего курса русской литературы*. По поводу этих заметок в “Галичанине” напечатано в “Ділі” письмо проф. В. Н. Перетца, в котором он

³⁷⁶ Там само. — С. 3.

³⁷⁷ Там само. — С. 6–10.

³⁷⁸ Лекции по истории малорусской литературы [проф. В. Н. Перетца] // Киевская старина. — 1904. — № 3. — Отд. 2. — С. 117–118.

заявляє, що «это извещение г. Яворского неверно, так как общего курса русской литературы в текущем и минувшем полугодии в университете св. Владимира не читал никто»». Далі цитувався лист Перетца: «Считаю нужным заявить, что в текущем полугодии я читаю курс начального и среднего периода малорусской литературы в ряду других публичных курсов (не только для студентов, но и для публики), а университет предоставляет только помещение и ничем иным не касается моих лекций равно как и лекций других профессоров»³⁷⁹.

1904 року Перетц заснував і очолював упродовж десяти років «Семинарий Русской Филологии» при Університеті св. Володимира у Києві³⁸⁰ (у деяких джерелах подається інша дата: «Десятого октября 1907 г. докладом слушательницы Киевских высших женских курсов»³⁸¹ Варвары Павловны Адриановой «Филология, ее задачи и методы» начал свою деятельность Семинарий русской филологии проф. В. Н. Перетца, вошедший впоследствии в историю русской филологической науки <...> В состав Семинария входили студенты Университета, слушательницы Высших женских курсов и слушательницы Частных женских историко-филологических курсов, директором которых был Владимир Николаевич. Занятия слушательниц Частных курсов

³⁷⁹ К вопросу о публичных лекциях проф. В. Н. Перетца в Киеве // Киевская старина. — 1904. — № 4. — Отд. 2. — С. 33.

³⁸⁰ Інтереси Перетца та його учнів виходили далеко за межі «русской филологии», адже він досліджував і українську філологію й літературу, а у системі сучасних понять, так само, як і М. Драгоманов, міг би бути названий культурологом.

³⁸¹ На Вищих жіночих курсах (Велика Підвальна, 36; у цьому ж приміщенні було зареєстровано редакцію Записок Українського Наукового Товариства) викладали також Г. Павлуцький, В. Резанов, А. Сонні та інші професори Університету («Весь Киев» на 1914 г. С. М. Богуславского. — К., 1914. — С. 568–569); В. М. Перетц, так само як і Г. Г. Павлуцький, викладав історію театру в Театральному училищі Київського Товариства мистецтва і літератури (Театральное училище Киевского общества искусства и литературы, Фундуклеевская, 10 // Там само. — С. 640).

происходили по вечерам в помещении частной женской гимназии на Большой Владимирской улице (ныне — ул. Владимирская, № 7), куда курсистки входили по особым билетам за подписью своего директора. Такие же билеты были выданы всем участникам Семинария, в том числе и студентам. «Итак, — писал я домой 6 октября, — я теперь не только студент, но и «слушательница Высших женских курсов», как значится на билете». Об этой любопытной детали в жизни Семинария одни, поступившие позже, просто не знали, а другие, знавшие, вскоре забыли»³⁸²; насправді йдеться про трансформацію семінару у процесі його «формалізації» — від «спецсеминару» до «наукового гуртка»³⁸³.

З 1903 року Володимир Перетц викладав у Києві, в Імператорському університеті св. Володимира, який до революції 1917 року взагалі був надзвичайно потужним центром гуманітарної думки. Тут викладали всесвітньо відомі вчені Михайло Максимович і Микола Костомаров, Михайло Драгоманов і Микола Дашкевич, Юліан Кулаковський і Адольф Сонні, Володимир Антонович; у різний час вчилися — Микола Лисенко і Михайло Старицький, Левко Ревуцький і Володимир Самійленко, Ярослав Івашкевич, Микола Бердяєв і Євген Тарле, Михайло Булгаков і Костянтин Паустовський, Максим Рильський і Сигизмунд Кржижановський, Павло Губенко (Остап Вишня) і Марк Алданов, Дмитро Антонович і Василь Василько (Міляєв). Саме університет надав Володимирові Перетцу підтримку в публікації давніх п'єс: «Это издание сценариев итальянских пьес, представленных при дворе императрицы Анны Иоанновны

³⁸² Назаревский А. А. Из воспоминаний о молодых годах В. П. Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1974. — Т. XXIX. — С. 33.

³⁸³ Адрианова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. — М.; Л.: Наука, 1962. — С. 218.

в 1733–1735 годах, было задумано нами давно, около десяти лет тому назад, но только в 1913 г., благодаря средствам, данным Императорским Университетом св. Владимира, можно было приступить к печатанию текстов»³⁸⁴.

У створеному ним семінарії Перетц об'єднав відомих у недалекому майбутньому дослідників (учні Перетца називали себе «перчанами»³⁸⁵), серед яких — В. П. Адріанова-Перетц, С. Д. Балухатий, Л. Т. Білецький, М. К. Гудзій, І. Огієнко та ін.³⁸⁶; лекції Перетца слухали О. Бургардт (Юрій Клен), О. Дейч³⁸⁷, О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров (Віктор Петров «декларує свою та й інших неокласиків належність до кола В. Перетца»³⁸⁸; «неокласики вийшли з середовища Київського університету», а «їхніми науковими школами були семінари професорів Володимира Перетца та Андрія Лободи»³⁸⁹). Дослідження Перетца високо цінував Іван Франко, про що свідчить не лише їхнє листування,

³⁸⁴ *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. — Пг., 1917. — С. III.

³⁸⁵ *Полонська-Василенко Н.* Лист до І. Огієнка від 6 жовтня 1958 р. // Листи громадських діячів, представників української науки, культури і церкви до Івана Огієнка (Митрополита Іларіона) 1910–1969. — К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2011. — С. 484.

³⁸⁶ Невдовзі саме історико-філологічний факультет Університету закінчили майбутні театрознавці Петро Рулін (1916) і Стефан Мокульський (1918).

³⁸⁷ *Дейч Олександр Йосипович* (1893–1972) — автор низки театрознавчих праць: Гейне. — М.: Журнально-газ. об-един., 1933; Тальма. — М.: Журнально-газ. Об-един., 1934; Красные и черные. Актеры в эпоху Французской революции. — М.; Л.: Искусство, 1939; Гейне и театр. — М.: Искусство, 1956 (вступ. ст., сост., ред. и комментарии); Луначарский и театр // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: Избр. ст. — М.: Искусство, 1958. — Т. 2; Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. — М.: Искусство, 1966.

³⁸⁸ *Гірняк М.* До проблеми «взаємин» формалізму і В. Петрова-Домонтовича // *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. — Львів: Літопис, 2004. — С. 69.

³⁸⁹ *Павличко С.* Роман як інтелектуальна провокація / *Павличко С.* Теорія літератури. — К.: Основи, 2002. — С. 643.

а й рецензії та інші документи. Дмитро Чижевський відзначав також, що «В. Перетц <...> зумів зацікавити чимало молодих учених суто-українськими темами та виховати цілий шерег учнів-українознавців»³⁹⁰. Більше того: саме Володимирові Перетцу, молодому тоді ще, тридцятишестирічному професорові Київського університету належить стаття «К вопросу об учреждении украинских кафедр в университете», в якій він обстоював потребу у створенні таких кафедр: «Надеюсь, что наши южные университеты найдут в себе столько научной объективности, что и идейно, и на практике поспособствуют учреждению украинских кафедр»³⁹¹. Багато років потому, у документах ДПУ з'явилося й таке свідчення: «Ефремов высказался, что в вопросе — какой национальности должны быть члены организации, надо не делать ограничений, а подходит к делу практически, в каждом конкретном случае. Национальность значения не имеет, а имеет значение отношение к делу освобождения Украины и желание работать для этой цели. Он также называл фамилии людей не украинского происхождения — Шрага, академиком Петрова, Перетца, Гринченко, принимающих участие в украинском культурном строительстве»³⁹².

Основні «*принципи роботи семінарію*» В. Перетц сформував в окремій праці: «Давно уже один из старых Дерптских профессоров писал, что “целью пребывания студентов в университетах не должно считать слушание лекций и заучивание “записок” или составленного профессором данной науки печатного учебника, а занятия наукою” [А. Брикнер]. Лекции

³⁹⁰ *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: УВАН, 1956. — С. 12.

³⁹¹ *Перетц В.* К вопросу об учреждении украинских кафедр в университете // Киевская старина. — 1906. — № 5/6. — С. 49.

³⁹² Із щотижневого зведення секретного відділу ДПУ УСРР № 43/157. 21–25 жовтня 1929 р. // Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 604.

должны служить только средством привлечения университетской молодежи к научным занятиям; или профессор даёт руководящие указания, вводит в состояние науки, попутно отмечает то, что ещё не обследовано и требует работника для детального изучения, искание научной истины и привлечение к этому исканию новых свежих сил — вот что составляет главный интерес университетского преподавания. Естественно, что при этом на первый план выступают две задачи: 1. расширение общего научного кругозора слушателей, чтобы они, погрузившись в исследование частных вопросов, — не забыли об общем смысле и значении их; 2. ознакомление студентов с важнейшими приёмами техники научного исследования, что подразумевает постоянное трактование вопросов методологии, ибо существенными промахами в работах начинающих — являются именно методологические ошибки»³⁹³. І вже у вступі до цієї праці Перетц формулює одну з вимог: «Главное, чего мы мы старались избегать — тем, где можно отделаться компиляцией по готовым пособиям, не обращаясь к источникам. Каждый должен научиться работать над сырым материалом, на “черном дворе науки”, как говорят некоторые ученые-белоручки; ибо без “черного двора” — нельзя попасть в блестящие чертоги подлинного, прочного знания»³⁹⁴.

Діяльність семінарію Перетц висвітлював в окремих розгорнутих звітах, на сторінках яких друкували основні результати «екскурсій», спрямованих на вивчення пам'яток давньої літератури. Один із цих звітів починався так: «В последних числах февраля 1911 г. мною была организована четвертая экскурсия семинария русской филологии — в С.-Петербург с попутным посещением г. Вильна. Мы воспользовались свободным време-

³⁹³ Семинарий русской филологии при Императорском Университете св. Владимира. 1907–1912. Первое пятилетие. Издание семинария русской филологии. — К., 1912. — С. 5–6.

³⁹⁴ Там само. — С. 7.

нем — неделей масляницы и первой неделей Великого поста <...> С разрешения г. Ректора и пользуясь пособием со стороны Правления, назначившего руководителю 50 руб. и 11 студентам — 110 р., на путевые расходы, экскурсанты выехали из Киева в ночь на 13-е февраля. В понедельник 14-го экскурсанты прибыли в г. Вильно, и направились в Публичную Библиотеку, причем лица, впервые посетившие Вильно, осмотрели древние рукописи и старопечатные книги, имеющие отношение к культурной жизни Западной Руси XV–XVIII вв. Некоторые из экскурсантов успели сделать заметки и даже копии с интересовавших их списков древней славянской литературы. Во вторник 15-го февраля, по прибытии в Петербург экскурсанты, найдя помещение, распределились по группам и направились в намеченные библиотеки для исполнения работ, предложенных руководителем <...> 21-го февраля в заседании Неофилологического Общества при СПб. Университете следующие участники экскурсии сделали сообщения <...> 25 февраля члены филологического семинария выступили с докладами в Импер. Обществе Любителей Древней Письменности. Здесь были сделаны следующие доклады <...> К субботе 26-го февраля намеченные работы были более или менее закончены и экскурсанты выехали в обратный путь и прибыли в Киев утром 1-го марта. Таков вкратце дневник экскурсии. Перехожу к деталям и сначала изложу результаты докладов, читанных в Петербурге, а затем — представлю итоги самостоятельных занятий участников поездки»³⁹⁵. Серед театральних тем, був, зокрема, такий звіт: «М. Аф. Драй занимался рукописью, заключающей

³⁹⁵ Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербурге 13–28 февраля 1911 года. — К., 1912. — С. 1–2. Див. також: Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербурге 20 февраля — 6 марта 1910 года. — К., 1910; Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Полтаву и Екатеринослав 1–9 июня 1910 года. — К., 1910; Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Житомир 21–26 окт. 1910 года. — К., 1911.

в себе одинадцять інтермедій XVIII в. <...> Содержание “Интермедий” — бытовые сценки, отмечающие в преувеличенном, карикатурном виде отношения между замужней женщиной и влюбившимся в нее кавалером» і т. ін.³⁹⁶.

У літописі занять семінарію зафіксовано, зокрема, такі напрями досліджень:

– *методологічний* («Філологія та її методи» — В. Адріанова, «Завдання історії літератури за Теном і Веселовським» — І. Часовников; «Мета історико-літературних досліджень» — А. Буршина; «Критика порівняльно-міфологічної школи» — М. Чистяков, «О. О. Потебня про завдання літературної критики» — Є. Тимченко);

– *театрознавчий* («Форми пам’яток російської драматичної літератури кінця XVII — початку XVIII ст.» — А. Сохранський; «Драматичні твори Г. Кониського» — Є. Бражников; «До питання про джерела Успенської драми св. Димитрія Ростовського» — І. Огієнко)³⁹⁷ та ін.

Результати діяльності семінарію вражали. Так, після відвідання членами семінарію Петербурга академік О. О. Шахматов (1864–1920) писав Перетцові: «Все не успевал Вам написать несколько благодарственных строк по поводу того удовольствия, которое Вы доставили нам, познакомив нас с Вашими учениками. Честь Вам и слава! Некоторые из них, несомненно, станут скоро украшением которого-нибудь из наших университетов»³⁹⁸.

З 1904 року, крім викладання в Університеті, Перетц читав лекції з «Історії зарубіжного театру і драми» у музично-драма-

тичній школі М. В. Лисенка, писав рецензії на вистави театру Соловцова³⁹⁹.

1907 року Перетц видрукував працю, в якій полемізував з поширеною точкою зору про початки російського театру 1756 року, що пов’язувалося з ініціативою Ф. Волкова і створенням першого постійного публічного театру у Росії. Суть полеміки у напівавтоматичному — можливо, підсвідомому, однак надзвичайно показовому для певного типу мислення — *асоціюванні «початків» театру зі створенням «державного» театру*, що й намагався роз’єднати у своєму дослідженні Перетц: «В известных слоях публики, да и среди лиц, прикосновенных к научной разработке истории русского театра, до сих пор довольно прочно держится убеждение, что начало свое театр в России получил только с 1756 г. по инициативе Федора Волкова с товарищами <...> Однако ближайшее знакомство с репертуаром этого последнего театра обнаруживает шаткость вышеприведенного утверждения...»⁴⁰⁰. І далі він ставить питання: «Что знала средняя интеллигенция начала XVIII в. в области теории драмы, откуда она черпала свои сведения и какая была — относительно, конечно — цена этих последних?»⁴⁰¹. Це призводить його до зіставлення описів манери акторського виконання зі шкільними поетиками і повідомленнями преси. Перетц робить висновок: «Нельзя делать “официальную дату” — датой исторической»⁴⁰².

Коли Перетца було обрано академіком Імператорської Академії наук, він переїхав до Петербурга і почав читати лекції

³⁹⁶ Перетц В. Н. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербурге 13–28 февраля 1911 года. — К., 1912. — С. 91.

³⁹⁷ Семинарий русской филологии при Императорском Университете св. Владимира. 1907–1912. Первое пятилетие. Издание семинария русской филологии. — К., 1912.

³⁹⁸ Робинсон М. А. Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917 — начало 1930-х годов). — М.: Индрик, 2004. — С. 242.

³⁹⁹ Адріанова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. — М.; Л.: Наука, 1962. — С. 221.

⁴⁰⁰ Перетц В. Н. Из начального периода русского театра // Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. — 1907. — Т. 12. — Кн. 3. — С. 181.

⁴⁰¹ Там само. — С. 182.

⁴⁰² Там само. — С. 224.

в університеті, що, за спогадами сучасників, викликало суперечливе враження у зв'язку з надто наступальним характером його лекцій: «С осені 1914 г. приступил к чтению лекций и к ведению семинария по древней русской литературе в Петербургском университете акад. В. Н. Перетц, переехавший в Петербург из Киева после избрания академиком. (Большой соблазн объединиться вокруг Перетца.) Вся наша группа пушкинистов присутствовала на вступительной лекции В. Н., но его грубые нападки на изучение русской литературы XIX века вообще и на пушкиноведение в частности оттолкнули меня и моих ближайших друзей (Тынянов, Маслов, Комарович) от приобщения к этому кладезю филологической науки. Мы предпочитали его книгу тому, что он читал»⁴⁰³.

У 1920-х роках до кола Володимира Перетца входили також відомі фольклористи і театрознавці: «Секция поэтического фольклора собиралась со своими фольклорными словесными проблемами обычно на квартире Владимира Николаевича [Перетца] и Варвары Павловны [Адрианової-Перетц]. На заседаниях, кроме обоих руководителей, всегда бывали тогда еще начинавшие ученые — А. М. Астахова, В. Я. Пропп, А. И. Никифоров, И. В. Карнаухова и др. Нередко присутствовали председатель крестьянской секции проф. К. К. Романов и театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс, иногда — В. М. Жирмунский и Э. Г. Иогансон»⁴⁰⁴.

Стриманіше оцінював наукову діяльність В. Перетца Ілля Олександрович Шляпкін (1858–1918) — історик російської літератури і книжкової справи, на той час екстраординарний професор історико-філологічного факультету Петербурзького

університету⁴⁰⁵. Коли Перетц навчався у Петербурзькому університеті, Шляпкін уже викладав (Перетц високо цінував його, вважаючи, що у Шляпкіна «была своеобразная “антикварная” хватка: ни один сколько-нибудь ценный предмет, попавший в поле его зрения, не миновал его рук»⁴⁰⁶).

Шляпкін виступив з рецензією на працю В. Перетца («Из истории развития русской поэзии», Т. III) — рецензією нищівною й зверхньою, хоча вона й завершувалася поблажливо: «Подводя итоги всему вышесказанному, нельзя не заметить, что ценная находка г. Перетца много бы выиграла, если бы автор сократил свою книгу и не торопился обнародованием своей огромной, но скоро написанной для получения степени доктора работы. Во всяком случае, и в данном виде она составляет фактическое приобретение для специалистов и друзей истории русской литературы, которые уже получили и надеются получить новые вклады в родную специальность от *молодого и трудолюбивого автора*»⁴⁰⁷. Не виключено, що ця поблажливість у поєднанні із загальним тоном рецензії найбільше й зачепили Перетца.

⁴⁰⁵ Основні театрознавчі праці І. О. Шляпкіна: Святой Димитрий Ростовский и его время. — СПб., 1891 (у виданні, зокрема, подано «Ростовське дійство» Д. Ростовського); «Ужасная измена сластолюбивого життя» (вновь открытая комедия XVII века). — СПб., 1882; Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. — СПб., 1898; К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче (Заметки) // Журнал министерства народного просвещения. — 1903. — Март; Старинные действия и комедии петровского времени, извлеченные из рукописей и приготовленные к печати И. А. Шляпкиным. — Пг., 1921. Його перу належать також праці: К истории полемики между москвичами и малорусскими учеными в конце XVII в. // Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1885. — № 10); История русской литературы. Юго-Западная Русь XVI–XVII в., лекции, читанные в 1908–09 в СПб. Университете. — СПб., 1911.

⁴⁰⁶ *Перетц В. Н.* Описание собрания рукописей профессора И. А. Шляпкина // Археографический ежегодник за 1959 год. — М., 1960. — С. 364.

⁴⁰⁷ *Шляпкин И. А.* [Рец. *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. — Т. III] // Журнал Министерства народного просвещения. — 1902. — Сент. — С. 239–240.

⁴⁰³ *Чудакова М. О.* Комментарии // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 454.

⁴⁰⁴ *Колпакова Н. П.* Двадцатые годы // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. — Т. XXIX. — С. 40.

Він зіткнувся із тим, на що ніколи не міг реагувати стримано: із логічною помилкою, адже *методологія для нього була передусім проблемою логіки*, а не національних, класових, партійних, чи релігійних інтересів. Не виключено, що зачепило Перетца й інше зауваження: «молодой и трудолюбивый автор». Кому і чому він мусив пояснювати свою «поспішність»? Невже мусив розповідати усім про легеневу хворобу, що супроводжувала його з молодих років, змусила відмовитися від викладацької діяльності і так відчайдушно *«носпішати»*?!

Темперамент Перетца не дозволив йому мовчки проковтнути логічну помилку, він не полінувався і — відповів. Одну з тез відповіді, надзвичайно важливу з точки зору методології, сформульовано так: «Среди возражений г. Шляпкина я нахожу несколько совсем особого свойства. Эти собственно возражения ко мне непосредственно не относятся. *Самый простой способ критики — вести речь не о том, что есть в книге, а о том, чего в ней нет*⁴⁰⁸. То же делает и г. Шляпкин, но едва ли с пользой для дела. Так, он, например, находит, что мне необходимо было воспользоваться указаниями о Глюке митрополита Евгения, Эверса, Энгельгардта, Пекарского... Может быть,

⁴⁰⁸ Може скластися враження, що цей аргумент Перетц застосовує лише для захисту власних хитких позицій, однак це враження будле помилковим, адже Перетц постійно спирається на цей принцип. Так, у праці 1893 року він пише: «Напрасно многие видят в современной русской народной песне исключительно результат разложения и падения: как трудно предположить, что род человеческий, начав с благородного первобытного состояния, опускался затем всё ниже и ниже, также маловероятно будет то же предположение относительно народной песни; вряд ли её историческая задача заключается в том, чтобы угасать и служить как бы доказательством ослабления творческой силы народа. И напрасно многие ищут в новой песне того, что им нравится в старинной, и не найдя, чего искали, осуждают и не обращают на неё внимания: они забывают, что эта песня — неизбежная переходная ступень в жизни народного творчества; что она — законное явление, ибо появление её вытекает прямо из условий исторической жизни народа» (*Перетц В. Н. Современная русская народная песня. Сравнительные этюды.* — СПб., 1893. — С. 5.).

это и так, но я предпочитаю показания подлинных документов свидетелям из третьих рук, к тому же весьма сомнительного достоинства <...> Я же думаю, что нагромождение библиографического балласта полезно лишь тогда, если нет под руками первоисточника»⁴⁰⁹.

Стриману оцінку діяльності Перетца дав і видатний у недалекому майбутньому літературознавець Павло Берков⁴¹⁰, який

⁴⁰⁹ *Перетц В. Н.* Ответ И. А. Шляпкину // Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1902. — Окт. — С. 490.

⁴¹⁰ Павло Наумович Берков (1896–1969) — літературознавець, бібліограф, джерелознавець, фахівець в галузі російської літератури XVIII століття, член-кореспондент Академії Наук СРСР (1960), іноземний член Німецької Академії Наук (1967). Народився у місті Аккерман (тепер Білгород-Дністровський Одеської області), з 1917 року навчався на класичному відділенні історико-філологічного факультету Новоросійського університету в Одесі. У 1921 році вступив на відділення порівняльної семіології та слов'янської філології факультету філософії Віденського університету, де 1923 року захистив тезу «Віддзеркалення російської дійсності кінця XIX століття у творах Чехова» й отримав ступінь доктора філософії. Того ж року отримав радянське підданство і переїхав в СРСР, оселився в Петрограді, служив по відомству відділу народної освіти, а з 1929 року — старший науковий співробітник, завідувач навчальної частини Інституту порівняльної історії літератури і мов Заходу та Сходу при Ленінградському державному університеті. 1929 року захистив кандидатську дисертацію «Ранній період російської літературної історіографії» (1929). Обіймав посади старшого наукового співробітника та завідувача навчальної частини інституту. У 1929–1933 роках — викладач історії книги на Вищих курсах бібліотекознавства. З 1933 року до кінця життя П. Н. Берков був науковим співробітником Інституту російської літератури (Пушкінського Дому) і викладачем (доцентом) Ленінградського інституту філософії, літератури та історії, читав курси зі вступу до літературознавства. У 1936 році захистив докторську дисертацію «Ломоносов і літературна полеміка його часу, 1750–1765», у 1938 році отримав звання професора (1938–1941, 1944–1969) філологічного факультету Ленінградського державного університету, завідувач кафедри російської літератури в 1937–1941 роках. Старший науковий співробітник ленінградського Інституту мови і мислення АН СРСР (1938–1941). 17 червня 1938 року Беркова було заарештовано, а в серпні 1939 року — звільнено. Серед його театральних досліджень: Театр Фонвизина і русская культура // Русские классики и театр. — Л.; М.: Искусство, 1947; «Хроника русского театра» Ив.

в енциклопедичні статті 1934 (!) року писав: «Упродовж своєї сорокарічної наукової діяльності (перша друкована робота його вийшла в 1892) Перетц стояв на відверто ідеалістичних позиціях, що особливо відбилася в його працях, спеціально присвячених проблемам методології, яким Перетц, на противагу своїм вчителям (за винятком О. Веселовського), приділяв серйозну увагу (“О некоторых основных настроениях русской лит-ры в ее историческом развитии”, Київ, 1904; “Из лекций по методологии истории литературы”, Київ, 1914; “К вопросу об основаниях научной литературной критики”, “Ученые известия Самарского университета”, 1919, II; “Краткий очерк методологии истории русской литературы”, П., 1922). Перетц не створив цілісної історико-літературної концепції, будучи характерним представником старого академічного еkleктизму, але на відміну від інших своїх сучасників підводячи під нього “теоретичну” базу. Літературою він вважає “те, що, будучи виражено у слові, незалежно від будь-яких цілей і намірів автора вселяє нам, сугестує відомі настрої, змушує в силу своєї форми переживати і відчувати ідеї поета”. У цьому визначенні характерні і неувага до ідеї, що організує форму та звільнення цієї форми від будь-яких цілей і намі-

Носова (Страница из истории русского театроведения) // Ученые записки Ленинградского педагогич. института им. Герцена. — 1948. — Т. 47; К двухсотлетию нового русского театра (Театральные дебюты Ф. Г. Волкова в Петербурге) // Вестник Ленинградского университета. — 1950. — № 10; Русская комедия и комическая опера XVIII в. // Русская комедия и комическая опера XVIII в. — М.; Л.: Искусство, 1950; История русской журналистики XVIII в. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952; К истории русского театра 1720-х гг. («Диалог о Гофреде, победившем сарацины») // ТОДРЛ. — 1954. — Т. 10; Введение в технику литературоведческого исследования. — Л.: Учпедгиз, 1955; Из истории театральной терминологии XVII–XVIII вв. («комедия», «интермедия», «диалог», «игрище» и др.) // ТОДРЛ. — 1955. — Т. 11; Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адолфе» // ТОДРЛ. — 1957. — Т. 13; История русской комедии XVIII в. — Л.: Наука, 1977. Див. також: Огрызко В. Обвиненный в австрийском шпионаже // Литературная Россия. — 2012. — 13 янв. — № 01.

рів автора. Звідси при історико-літературному вивченні випливає “формальна точка зору, єдино для нас можлива”. Це зізнання Перетца об’єктивно відкривало широку дорогу тим формалістським штудіям, які почали з’являтися в 1914–1916 рр. Механічно розриваючи “форму” і “зміст”, Перетц вважає, що “вивчення літературних творів істориком літератури корисно для з’ясування еволюції їхньої форми”. Було однак помилкою кваліфікувати методологію Перетца тієї пори як формалістську: визнаючи формальний (“філологічний”) метод “основою і головним, якщо не єдиним шляхом” літературознавства (“Из лекций по методологии истории литературы”, С. 216–222), Перетц водночас стверджував, що “універсального методу немає, є різні методи, шляхом яких ми вивчаємо, досліджуємо матеріал, співвідносячи з якість і поставленим завданням” (“Краткий очерк методологии”, С. 8, 29–30). Єдиний організуючий метод емпірично розмінювався ним на серію окремих прийомів. Літературну критику, яка, згідно з поглядами Перетца, є “примітивним різновидом (літературознавчих) досліджень” (“Краткий очерк методологии”, С. 13), він протиставляє історії літератури, вважаючи останню безкласовою і при дотриманні відомих методичних вимог абсолютно об’єктивною (“Из лекций по методологии истории литературы”, С. 20–25, “Краткий очерк методологии”, С. 17–18). Тому, вважає Перетц, “не можна зобов’язувати науку” історії літератури “стежити за відображенням у літературі” класових суперечностей, “як цього вимагає марксистська критика (Фріче)” (“Из лекций по методологии истории литературы”, С. 86), і хоча “належність художника до того чи іншого класу, його класові симпатії неминуче відбиваються в його творчості”, але для представника безкласової науки, “історика літератури, пам’ятники літературні важливі зовсім не тому, що відображають класові інтереси і симпатії, а тому, що самі в собі утворюють свою своєрідну історію” (там само, С. 86–87). Не вмючи піднятися до розуміння класової суті творчості, Перетц обмежував цю класовість авторською

біографією. У своїй літературознавчій практиці Перетц нерідко зупинявся на проблемах соціального походження досліджуваного явища <...> Лише останнім часом в роботах Перетца став намічатися зрушення у бік марксистського методу <...> “Подальша розробка історії українського літературознавства, — підсумовує Перетц, — повинна йти шляхом застосування діалектичного методу на основі (?) марксизму”⁴¹¹.

Доволі однобоко, на думку автора, сприймав методологічні принципи Перетца і Віктор Петров, який, залишивши поза увагою значний шар саме театрознавчих досліджень, писав: «Порівнюючи “Исследования” Вол. Перетца, “Історію літератури” Грушевського та “Історію літератури” Дм. Чижевського, не важко помітити між ними істотну різницю. Вол. Перетц у своїх “Исследованиях” переважно публікує нові, доти неопубліковані матеріали. “Історія літератури” М. Грушевського значною мірою носить хрестоматійний характер; вона розростається за рахунок впровадження в текст переказуваного і перекладеного матеріалу. Чижевський воліє організувати матеріал. “Я схилиюсь до структуралізму” — визначає Чижевський свої методологічні позиції в літературознавстві (ст. 3). Він виходить від образу епохи. Для нього важать не факти в їх множинній роздрібненості, а система фактів в їх взаємопідпорядкованості центральному поняттю епохи»⁴¹².

Іншими очима дивилися на праці Перетца молоді дослідники. Так, колишній випускник Колегії Павла Галагана, а згодом і Університету св. Володимира Павло Филипович писав 1928 року: «1908 р. в першій книжці “Записок Українського наукового товариства в Києві” В. М. Перетц, нині член Всеукраїнської і Всесоюзної Академії наук, тоді професор Київського університету на кафедрі російської літератури та мови, вмістив статтю “Найближчі

завдання вивчення історії української літератури”. В цій статті констатовано, що історія українського письменства ще зовсім мало розроблена і що дослідницька робота настроюється в цій галузі доволі трудно. В. М. Перетцові здавалося, що причина цьому не лише в політичних обставинах, а і в тому, для чого влучне формулювання знайшов акад. В. М. Істрин: “С одной стороны, иные не умеют изучать, с другой — еще не ясно, что изучать”. В. М. Перетц робив спробу накреслити, що саме треба студіювати, спиняючись виключно на старій літературі і звертаючи головну увагу на бібліографічні дослідження та на видання пам’яток драматичних, віршових та інших XVI–XVIII віків. Щодо нової літератури української, то жодних desiderat’ів у статті не було висловлено. Чому, — видно з того місця в короткому огляді історично-літературних праць, де говориться: “XIX вікові — здавалося б, на перший погляд, — пощастило більш, ніж давній і середній українській літературі: тут відома книжка проф. [М. І.] Петрова і широка критика на неї проф. [М. П.] Дашкевича; досить добре викладено сей відділ проф. [Ом.] Огоновським; маємо ще значну кількість окремих істор.-літ. і критичних статей в наукових і загальних енциклопедичних журналах. Але лихо в тому, що сливе все, що відноситься до XIX віку, — дуже близьке до нас, і спроби опрацювання літературного матеріалу за цей період неминуче хиблять через надмірну сторонність, суб’єктивність, і тому що вони, власне кажучи, є творами “публіцистичного пера”, вони вже занадто далеко стоять від самого скромного ідеалу науковості <...> В. М. Перетц, накресливши план студій з старого українського письменства, взявся до певної міри і здійснювати його в семінарі “русской филологии” при Київському університеті, хоч, як зазначав сам керівник (у цитованій статті 1908 р.), “праця в Київському університеті притягла до вивчення української літератури дуже невеликий гурт”. Цей гурт пізніше збільшився, низка доповідей членів семінару була надрукована в “Записках наукового товариства”, що і викликало донос відомого чорносотенця-

⁴¹¹ Берков П. Перетц // Литературная энциклопедия: В 11 т. — М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. — Т. 8.

⁴¹² Петров В. Проблеми літературознавства за останні 25-ліття (1920–1945) // Світання: Науково-літературознавчий збірник. — 1946. — С. 22.

українофоба С. Щоголева. У своїй книзі «Украинское движение, как современный этап южно-русского сепаратизма» він писав: «Семинарий, следовательно, существующий при Императорском университете и даже пользующийся его денежной поддержкой, был исполнительным органом украинской партии в Киеве и питомником для украинизации русской учащейся молодежи»⁴¹³.

Так само, на думку дослідників, *ідеї Перетца стосовно еволюції форм* вплинули на погляди Павла Маркова, випускника історико-філологічного факультету Московського університету (1921), а згодом — відомого театрального критика⁴¹⁴.

У цитованій Филиповичем праці Перетц чітко сформулював завдання українського літературознавства, що стосуються й науки про театр, адже йдеться і про драму як складову театру: «Не вважаючи на те, що недавно з'явилась історія української драми І. Стешенка, давніше вийшли праці Франка, Павлика, Петрова й інш., сама історія зародження української драми показує багато темного і невиясненого. Працями Житецького⁴¹⁵

⁴¹³ Филипович П. П. Українське літературознавство за 10 років революції // Література. — К., 1928. — Зб. 1 (Видання Комісії новітнього українського письменства УВАН за редакцією С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича) // Филипович П. П. Літературно-критичні статті / Упоряд., авт. передмови і приміт. С. С. Гречанюк. — К.: Дніпро, 1991. — С. 238–239.

⁴¹⁴ Любимов Б. Н., Тимофеева А. С. П. А. Марков // Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития: Сб. научн. трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1987. — С. 169.

⁴¹⁵ Житецький Павло Гнаатович (1836–1911) — український мовознавець, лексикограф, педагог, громадський діяч. Доктор російської словесності (1908), член-кореспондент Петербурзької АН (1898), дійсний член Історичного товариства Нестора-літописця (1879), Наукового товариства імені Шевченка (1903). Упродовж 1864–1868 років працював учителем російської мови у Кам'янець-Подільській чоловічій гімназії, з 1868 — в кількох гімназіях Києва; в 1874–1893 — у Колегії Павла Галагана. Основні праці: Русский патриотизм // Основа. — 1862. — № 3; Очерк звуковой истории малорусского наречия: Соч. на степень магистра русской словесности // Университетские известия. — К., 1875. — № 2–10; Теория сочинения с хрестоматией. — К., 1895; Очерки из истории поэзии: Пособие для изучения теории поэтических произ-

і Петрова намічені тільки загальні контури для вивчення драми XVII і XVIII віків, але ці контури вимагають тіні, детального розроблювання, а перш над усе — критичного, наукового видання самих пам'яток української драми»⁴¹⁶.

Цей документ вартий цитування й далі, адже висунуті Перетцом завдання і досі не втратили актуальності:

– «перше, що необхідно потрібне — се заохотити українську молодь до серйозної роботи над питаннями історії української літератури і притому не тільки нової, але й давнішого періоду <...>

ведений. — К., 1898; Теория поэзии. — К., 1898. Приділяв увагу питанням методології дослідження: *Житецкий П.* Заметки о разных методах изучения малорусских народных дум // Этнографическое обозрение. — 1895. — № 4. У цій праці він, зокрема, писав: «До недавнього времени существовал один только метод изучения народных дум. Я разумею *метод исторический*. Как в лучших изданиях дум — Максимовича, Антоновича и Драгоманова, так и в лучших исследованиях и думам — Костомарова и Драгоманова, мы имеем *только исторический комментарий к думам*. Думы семейного содержания, которых нельзя приурочить к тем или иным историческим событиям, не привлекали внимания ученых историков. А между тем это *единство формы при разности содержания есть явление в историко-литературном отношении очень важное*. Оно должно было бы предохранить думы от смешения их с песнями исторического содержания, чего не видим мы в исследованиях историков, которые очень часто называют песни думами. Чтобы устранить эту путаницу в понятии о думах, я решился заняться *исследованием поэтической формы дум, точнее говоря, исследованием происхождения этой формы*» (109). Неважко уявити, з яким задоволенням Володимир Перетц процитував працю П. Житецького у присвяченій йому ювілейній статті: «Звичайно я йду індуктивним тором від частного до загального, або від частин до цілого, і такої думки, що в історико-літературнім творі чисто дедуктивна дорога поки що неможлива, або принаймні — непевна». У цій же статті Перетц підкреслює методологічні принципи Житецького: «Стаття кінчиться тим твердженням, що перша річ в науці — то метод; але метод не вичерпує науки, він міниться залежно від часу й матеріалу» (*Перетц В.* Павло Житецький. До ювілею 45-літньої наукової діяльності // Записки Українського наукового товариства в Києві. — К., 1908. — Кн. II. — С. 33–34).

⁴¹⁶ *Перетц В. Н.* Завдання вивчення української літератури // Записки Українського наукового товариства в Києві. — К., 1908. — Кн. I. — С. 20.

– друге — потрібно взятись до розроблювання загального начерка історії української літератури з хрестоматією, починаючи з давніших часів <...>;

– скласти українську бібліографію, починаючи з перших спроб друкування книжок <...>;

– видати збір драматичних творів давньої української літератури XVII–XVIII вв.»⁴¹⁷.

Першу і надзвичайно гостру (за постановкою питань й отриманими на них відповідями) працю Перетца, що була присвячена питанням методології дослідження, видрукувано у Києві 1914 року. У передмові до цієї праці Перетц писав: «Мы не возлагаем несбыточных надежд на издаваемый нами *компилятивный курс*, составленный, главным образом при помощи известных методологических пособий и лишь отчасти — на основании личных наблюдений и опыта»⁴¹⁸. На сторінках праці, задовго до Юрія Тинянова, Перетц сформулював проблему «*литературного факту*» («все согласны, что предметом истории литературы являются литературные факты»⁴¹⁹) й обґрунтував завдання вивчення методології, вважаючи, що «обсуждение методологических вопросов и анализ приемов исследования:

1. Создает привычку к методологически правильному мышлению, что особенно важно во всех областях научного исследования.

2. Практическим последствием методологического обсуждения является ослабление и уничтожение готовых, принимаемых на веру предпосылок, предвзятых идей и тезисов, опирающихся на традиции, на привычки наши к определенным представлениям.

⁴¹⁷ Там само. — С. 22–23.

⁴¹⁸ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Коррекционное издание на правах рукописи. — К., 1914. — С. 2.

⁴¹⁹ Там само. — С. 3.

3. Изучение методологии, придавая нашему мышлению в новой области возможно большее единство, последовательность и согласованность, — делает наши заключения гораздо более убедительными и для себя, и для других.

4. Устанавливая общие принципы исследования, методология дает возможность более быстрого понимания друг друга, благодаря чему люди, не тратя напрасно сил на споры, или соглашаются, или убеждаются в принципиальном разногласии своих построений и принципиальной невозможности согласовать пути и выводы рассуждений вследствие различия исходных точек зрения»⁴²⁰.

Далі Перетц, посилаючись на Лампрехта і Євлахова, пропонує таке визначення: «Применяемый к изучению явлений жизни и творчества “культурно-исторический метод исходит из того соображения, что исторические события образуют одну непрерывную цепь причин и следствий»⁴²¹. Й одразу ж, з перших сторінок, він ставить питання про причинову залежність: «Почему, изучая процесс литературного развития, можно говорить не о причинной, а о функциональной зависимости <...> Литература не только создается в известной степени исторической жизнью, но и наоборот, участвует в создании исторической жизни <...> Прежде ставили вопрос “почему” обнаруживается то или другое явление, и пытались объяснить происхождение факта из воображаемых причин более или менее грубо. В новый период научной мысли не ставят уже вопроса о “причинах”. Достаточно спрашивать, “как” произошло, совершилось или возникло то или иное явление»⁴²².

Перетц розрізняє два шляхи вивчення літературних явищ: *нометричний* (об'єднує дані, отримані у процесі спостереження за допомогою загальних понять) та *ідіографічний*

⁴²⁰ Там само. — С. 6–7.

⁴²¹ Там само. — С. 9.

⁴²² Там само. — С. 11.

(вивчає неповторність об'єкта)⁴²³. І нарешті: «Задача всякої науки состоит в том, чтобы восходить от массы отдельных фактов сначала к частным обобщениям, а затем к истинам, имеющим всеобщее значение. Цель науки — отыскание законов»⁴²⁴ (в цьому точка зору Перетца збігається з думкою Всеволода Мейерхольда, Сергія Ейзенштейна, Леся Курбаса і багатьох інших дослідників і практиків театру ХХ століття).

Відповідно до цієї мети, Перетц намагається *розмежувати суб'єктивне й об'єктивне, отже, критику і літературознавство, журналістику і науку*: «Разница между “субъективным” и “объективным” в нашей науке, именно — в приемах научной истории литературы и литературной критики. Констатирование явлений в жизни поэтического творчества и определение его генезиса — одно; оценка этих явлений — эстетическая, моральная — другое, и относится к области литературной критики. Для работающего над объяснением литературных памятников — едва ли не самой крупной ошибкой является смешение этих двух приемов — подмена суждения оценкой»⁴²⁵.

Далі Перетц перелічує «привидів», які заважають дослідникові. Серед них на першому місці: панівні поняття, панівна мораль, панівна естетика, панівні судження попередників, довільні узагальнення, сумарні судження: «Мы строим науку на основании фактов, объединенных в нашем сознании идеей причинности, зависимости; таким образом, как бы рассматриваем реальное сквозь призму наших теорий и отвлеченных понятий, созданных логическим путем, в согласии с требованиями критически мыслящего разума, но из субъективных оценок отдельных явлений вытекает — оценка эпох и периодов столь же субъективная, оценка и определение “упадков” и “расцветов”»⁴²⁶. Одне з ме-

тодологічних суджень Перетца дає навіть підстави для його звинувачення: «Если данные памятника не дают достаточно оснований для утверждения того или другого мнения или для решения того или другого вопроса, — единственно честным выходом является “агностицизм”, т. е. признание в своем неведении»⁴²⁷.

Аж ось ще одна дратівлива теза — стосовно поняття, що й досі жваво використовується у гуманітарній лексичі: «Но мы вправе задать вопрос: что такое “художественное”? Имеет ли оно абсолютное значение и т. д., наконец, каковы объективные критерии для эстетической классификации литературных произведений?»⁴²⁸.

Початки формування прийомів вивчення пам'яток поетичної творчості Перетц знаходить в античності, в добу Пейсидрати, коли у Греції з'явився інтерес до збирання «історико-літературного матеріалу», а далі веде до Главкона й Аристотеля, акцентуючи увагу на тому, що Аристотель першим розмежував у поетичній творчості зміст і форму, «що» виражено і «як»⁴²⁹. Нарешті, у ХVІІ столітті з'являється термін «історія літератури» (1659), щоправда, для характеристики тодішніх літераторів Перетц наводить слова Вахлера, письменника кінця ХVІІ століття: «Литератором [у значенні літературознавцем] первой величины считали того, кто знал наизусть год рождения и смерти и генеалогию каждого ученого, год издания, формат и число страниц каждой книги. Литераторы, полагая достаточным знать мысли других, оставляли свой ум в покое, не тревожа его ни единою собственною мыслью»⁴³⁰.

Переломним моментом, який дав поштовх методології літературознавчого дослідження, Перетц вважає поширення, надто повільне, ідей Френсіса Бекона, який повернувся від *дедукції* —

⁴²³ Там само. — С. 12.

⁴²⁴ Там само.

⁴²⁵ Там само. — С. 19.

⁴²⁶ Там само. — С. 21.

⁴²⁷ Там само. — С. 23.

⁴²⁸ Там само. — С. 33.

⁴²⁹ Там само. — С. 35.

⁴³⁰ Там само. — С. 59.

до спостереження й досвіду⁴³¹, а також виокремив історію мистецтва із загальної історії⁴³².

І нарешті наприкінці XVIII ст. історія літератури, на думку Перетца, вивільняється з-під панування біографії й теорії поезії⁴³³ (не приховуючи глузливого ставлення, «теоретиками-естетиками» Перетц називає Н. Буало, Г. В. Ф. Гегеля, В. Белінського та ін.⁴³⁴).

Підійшовши до XIX століття, Перетц звертає увагу на невідомість самого поняття «література» (за аналогією, те саме можна сказати й про театр), що й створює підґрунтя для непевності методів дослідження. Наводячи визначення «літератури», Перетц демонструє безпорадність багатьох дослідників, у т. ч. професора О. С. Архангельського⁴³⁵, чиє визначення літератури Перетц розмалював знаками запитання: «Проф. Архангельский беспомощно начинает “выбирать” из этого материала то, что “сильнее (?), ярче (?) отразило на себе минувшую жизнь народа, — лишь произведения, в строгом смысле (?) “литературные”, т. е. “поэтические” <...> Как видим, у проф. Архангельского условный термин “литература” стоит вперемежку с понятием “литературы в строгом смысле слова” — две вещи мало совместимые»⁴³⁶. Поважний професор і член-кореспондент Імператорської академії наук Олександр Семенович Архангельський (1854–1926) прийняв виклик і відповів Перетцо-

ві у формі самостійного дослідження⁴³⁷. Не менш дошкульно Перетц процитував і визначення, запозичені в інших авторів. Перетц пояснює своє неприємняття подібних підходів: «Наука “истории литературы” должна быть независимой от воздействия временных общественных направлений и симпатий»⁴³⁸ — симпатій політичних, класових, національних, естетичних та ін.

Обстоюючи свою позицію, Перетц посилається на Олександра Веселовського, «который давно и непоколебимо выдвинул тезис: история литературы занимается *формой* литературных произведений <...> Для Веселовского, в конце концов, история литературы свелась к изображению “эволюции поэтического сознания и его форм”»⁴³⁹. Цю тезу Перетц завершує таким чином: «Каждая эпоха имеет свои излюбленные образы и формулы и, независимо от наших оценок, от признания этих формул “поэтическими”, “художественными” или “не поэтическими”, “не художественными” — мы должны считаться с их развитием, возникновением и исчезновением с литературного горизонта»⁴⁴⁰. Проблема не в тому, що Перетц «не любив» саме цих понять, суть в іншому — він підкреслював, що поняття живуть лише в межах певного історичного простору й часу, і переносити поняття однієї доби на іншу — це приблизно те саме, що вимірювати вагу сантиметрами.

Простежуючи історичну динаміку зміни об'єкту дослідження, Перетц вирізняє такі основні етапи: «Расчленение и специ-

⁴³¹ Там само. — С. 60.

⁴³² Там само. — С. 61.

⁴³³ Там само. — С. 74.

⁴³⁴ Там само. — С. 75.

⁴³⁵ Архангельский Александр Семенович (1854–1926) — філолог, професор історії російської літератури, член-кореспондент Імператорської академії наук (1904). Основне театральне дослідження: Театр допетровской Руси. — Казань, 1884.

⁴³⁶ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914. — С. 85.

⁴³⁷ Архангельский А. С. Из лекций по истории русской литературы; Несколько заметок по поводу книги: Проф. В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914. — СПб., 1914.

⁴³⁸ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914. — С. 87.

⁴³⁹ Там само. — С. 88.

⁴⁴⁰ Там само. — С. 89.

ализация историко-литературных изучений повлекла за собою создание бок-о-бок существующих областей исследования: примитивные — *литературную критику* (первый этап), *литературную историю* (второй этап) (Litteraturgeschichte, histoire litteraire), обнимающую все написанное на данном языке, содержащую сведения об авторах и памятниках. Следующие этапы литературных изучений — *история литературы* (Geschichte der Literatur, histoire de la literature) — внутренняя история литературы и, наконец, *высший род литературного изучения — историческая поэтика, теория литературного творчества, основанная на исторических изучениях*⁴⁴¹.

Нарешті, останні сторінки першого розділу своєї праці Перетц присвячує улюбленій темі — критиці літературної критики: «Цели критики — прежде всего анализ и истолкование произведений с точки зрения момента, переживаемого самим критиком: эстетический, публицистический и т. п.»⁴⁴², а тому «идеальным для нас является: сознательное разделение задач критики и истории литературы»⁴⁴³, адже, на відміну від літературознавства, яке мусить бути вільним, «некоторый догматизм неизбежен в литературной критике»⁴⁴⁴.

Наступний розділ праці («Методи») — Перетц починає з методів суб'єктивних і об'єктивних, вважаючи суб'єктивними:

– *естетичний метод* (витоки якого веде від Аристотеля, Буало, Готшеда і саме в цьому розділі виголошує одну з найголовніших своїх тез: «Искусство, имея целью “как”, а не “что”...»⁴⁴⁵ і критикує борців за «правду», «красу», «моральність», «добро» і «вічні закони мистецтва»⁴⁴⁶);

– *етичний метод* (Скалігер, який услід за античністю висунув морально-утилітарну точку зору, Лессінг, Сент-Бев, Лев Толстой);

– *публіцистичний метод* (Белінський, Добролюбов).

До об'єктивних Перетц зараховує такі методи: *історичний*; *історико-політичний* («последователь историко-политического взгляда на историю литературы убежден, что расцвет её, как и других искусств, всегда совпадает с расцветом общественного самосознания»⁴⁴⁷); *історико-психологічний* (Сент-Бев), *психопатологічний* (різновид психологічного); *культурно-історичний* (І. Тен); *естопсихологічний*; *порівняльно-історичний* (Олександр Веселовський); *еволюційний* (Ф. Брюнетьер, О. Веселовський); *еволюційно-етнографічний* (О. Веселовський); *філологічний*.

Наступна праця Володимира Перетца, в якій було розвинено основні положення «Лекцій...» і яка у царині методології літературознавчого дослідження й досі залишається засадничою⁴⁴⁸ (невипадково 2010 року її перевидано у Москві⁴⁴⁹), його стиль стає

⁴⁴⁷ Там само. — С. 12.

⁴⁴⁸ *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг.: Academia, 1922. Цій темі була присвячена також попередня праця: *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. — К., 1914.

⁴⁴⁹ Так само раніше у Москві перевидано й інші праці Перетца: Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв. — М.; Л.: Наука, 1962; Кукольный театр на Руси. — М.: Самовар, 1991; Новые труды по источниковедению древнерусской литературы и палеографии. Критико-библиографический обзор. XXXVII–XLVI. С приложением украинских песен по рукописи XVIII в. — М.: Pubmix, 2013; Из истории пословицы. — М.: Pubmix.com, 2013; Памятники Русской драмы эпохи Петра Великого. — М.: Pubmix.com, 2013 та ін. Ще раніше, 1970-го року, до сторіччя з дня народження Перетца, що відзначалося ЮНЕСКО, німецьке видавництво «Gruyter Mouton» у серії «Slavistic Printings and Reprintings Series» видрукувало згадану вже працю Перетца «Из лекций...» (1914). У цей же період винесена почалося обговорення проблеми, винесеної на обкладинку одного з досліджень: *Розов Н. Н.*

⁴⁴¹ Там само. — С. 91.

⁴⁴² Там само.

⁴⁴³ Там само. — С. 92.

⁴⁴⁴ Там само. — С. 93.

⁴⁴⁵ Там само. — С. 101.

⁴⁴⁶ Там само. — С. 102.

стриманішим, однак основні положення залишаються майже незмінними, і він вирізняє такі *методи вивчення літератури*:

– *естетичний* (найпримітивніший — метод естетичних оцінок відповідно до ідеалу «прекрасного»);

– *етичний* (морально-утилітарна точка зору, що базується на умовному критерії «добра»; частково Ш. Сент-Бев, В. Белінський, М. Добролюбов);

– *публіцистичний* (явища життя і літератури прийнятні для історика літератури настільки, наскільки відповідають його громадському ідеалу; публіцист оцінює твір незалежно від його мистецького й історичного значення, керуючись класовою або груповою зацікавленістю⁴⁵⁰ — М. Добролюбов);

– *історико-політичний метод* (політичне життя народів, на думку представників цього методу, створює ідеї і настрої мас, що виявляються у творчості окремих письменників);

– *історичний метод* (об'єктивний метод, який полягає у систематичному і хронологічно послідовному вивченні тво-

О возрождении традиций академика В. Н. Перетца в археографических экспедициях // Археографический ежегодник за 1971 год / АН СССР, Отд-ние истории, Археогр. комиссия. — М.: Наука, 1971.

⁴⁵⁰ Публіцистичне сприйняття художнього твору поширене не лише у літературознавстві, а й у мистецькій практиці доби загалом. Так, С. Венгеров, оцінюючи стан російської літератури й особливості її впливу на літературу європейську, писав: «...Такое центральное положение русской литературы не могло не сообщить ей особенностей, резко отличающих ее от литературы других европейских народов. Главная из них та, что наша литература никогда не замыкалась в сфере чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось поучительное слово. Все крупные деятели нашей литературы в той или другой форме отзывались на потребности времени и были художниками проповедниками» (Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. 2-е изд. — СПб., 1907. — С. 5). І далі: «Идейно-проповеднический характер новейшей русской литературы неизбежно ведет к тому, что в истории ее совсем особое место должна занимать история теоретической русской мысли» (Там само. — С. 16). Це означає, що публіцистичний метод був цілком адекватний об'єкту аналізу і потребам часу.

рів на тлі історичних подій, у зв'язку з якими розвивається література; той, хто засвоїв історичну точку зору, завжди пам'ятає, що кожна доба має *свої* характерні особливості, ознаки й критерії для оцінок);

– *історико-психологічний* або *біографічний метод* (спрямований на вивчення основних стимулів творчості митця й обставин, що вплинули на його творчість; Ш. Сент-Бев);

– *культурно-історичний метод* Іпполіта Тена (розглядає людську творчість як факти і продукти, особливості яких треба виявити і причини яких слід з'ясувати; історія видається І. Тенові ужитковою психологією; спираючись на психологічні дані, історик мусить відкрити закони, що керують рухом історії; причину літературних явищ слід шукати у стані духу митця, що залежить від трьох первинних сил: раси, середовища і моменту⁴⁵¹);

– *естопсихологічний метод* (запропонований Геннеке-ном для вивчення генези літературних творів, появи «видатних митців», ролі читача і мистецьких норм у цьому процесі);

– *порівняльно-історичний метод* (ретельне порівняння в цілому і в частинах літературних пам'яток у межах однієї або декількох різних літератур, беручи до уваги історичну перспективу; застосовується для аналізу літературних творів всіх епох);

⁴⁵¹ Тэн И. Происхождение современной Франции. — СПб., 1907; Тэн И. Критические опыты. — СПб., 1869; Тэн И. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. — СПб., 1871. — Ч. I–II.; Тэн И. Новейшая английская литература в современных ее представителях. — СПб., 1876; Тэн И. Чтения об искусстве. — СПб., 1889; Тэн И. Философия искусства. — М., 1933; Тэн И. О методе критики и об истории литературы. — СПб., 1896; Тэн И. История французской революции. — X., 1906–1913. — Ч. 1–6; Тэн И. Философия искусства. — М.: Республика, 1996.

Основні принципи *культурно-історичного-методу* закладені Гегелем; на відміну від культурно-історичного методу, *художньо-історичний метод* (Я. Буркгардт) акцентував увагу на естетичних проблемах мистецького твору, на його структурі, формі та ін. (Виннер Б. Р. Заключение // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М.: Наука, 1966. — С. 319).

– еволюційний метод (Фердинанд Брюнетьер, Олександр Веселовський⁴⁵²); ідеї Веселовського перегукувалися з підходами інших дослідників, які здійснювали спроби виявити найдрібніші *першоелементи* у міфології і казці, пропонуючи для цього різні одиниці виміру: «*типи*» (А. Аарне⁴⁵³), «*драматичні ситуації*» (Ж. Польті⁴⁵⁴; В. Перетц доволі поблажливо поставився до цієї праці і навіть розлого процитував⁴⁵⁵), «*міфемі*» (К. Леві-Строс), «*історична топіка*» (Е. Курціус⁴⁵⁶), «*мотивемі*» (Е. Дандіс); це також праці дослідників, які у той або інший спосіб обстоювали ідеї формальної школи у літературо- і мистецтвознавстві; передусім — праці театрознавчої школи О. Гвоздева, окремі праці Бориса Варнеке⁴⁵⁷

⁴⁵² Питання методу сформульовані О. Веселовським у 1870 р. (Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки (1870) // Веселовский А. Н. Собр. соч. — СПб., 1918. — Т. 1; Те саме у кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст., и прим. В. М. Жирмунского. — Л.: Гослитиздат, 1940; Те саме: Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1870. — № 152).

⁴⁵³ Андреев Н. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. — Л., 1929; Андреев Н. Антти Аарне // Художественный фольклор. — 1926. — № 1.

⁴⁵⁴ Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situations. — New Jersey, 1916.

⁴⁵⁵ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914. — С. 208.

⁴⁵⁶ Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. — Львів: Літопис, 2007. «Літературознавство, що вдалося до філософствувань, — іронізує Курціус, — вишукує в літературі метафізичні та етичні проблеми (наприклад, смерть і кохання). Воно хоче видавати себе за «історію духовності»» (С. 21). Ставлення до загальних мистецтвознавчих понять Курціус ілюструє в'їдливіми запитаннями на кшталт: «Шекспір — це ренесанс чи бароко?». Звісно, відповіді на ці запитання можна, але чи буде ця відповідь корисною? Чи не корисніше замислитися про користь (або її відсутність) від маніпулювання категоріями, які створюють ще одну ілюзію?

⁴⁵⁷ Варнеке Б. В. Техника Островского. 1. Прологи // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР/ Ред. Е. Ф. Карский. — Л.: Изд-во АН СССР, 1928. — Т. I. — Кн. 1. — С. 134–140; Варнеке Б. В. Техника Островского. II. Монологи // Известия по русскому языку и словесности Академии

та Ісидора Клейнера⁴⁵⁸, дослідження Володимира Проппа⁴⁵⁹, Ольги Фрейденберг⁴⁶⁰, Михайла Гаспарова⁴⁶¹; Бориса Ярхо⁴⁶²; Юрія Лотмана⁴⁶³ і багатьох інших дослідників;

– *філологічний метод*, який, власне, й обстоював В. Перетц (вивчає факти, що утворюються в результаті творчості людини у слові; всебічне вивчення літературних пам'яток в аспекті мови, способу передачі, походження, часу і місця народження, способу проникнення у певне літературне середовище;

наук СССР. — Л.: Изд-во АН СССР, 1930. — Т. III. — Кн. 1. — С. 29–42.

⁴⁵⁸ Клейнер И. У истоков драматургии: опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. — М.: Академия, 1924; Клейнер И. Театр Мольера. Анализ производственной деятельности. — М.: Гос. акад. художеств. наук, 1927; Клейнер И. Мастерство Мольера. — М.: ОГИЗ, 1934.

⁴⁵⁹ Пропп В. Морфология сказки. — М.: Наука, 1969; Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. Схвальний відгук на працю В. Проппа дав В. М. Перетц, який писав: «З тим більшою утіхою слід вітати книжку В. Я. Проппа, присвячену морфології казки <...> Кожна наукова праця цікава остільки, оскільки автор подає дещо своє, нове. Це нове у Пропповій праці полягає в тому, що він визначає значення *функцій* казкових елементів, на які розпадається, коли їх аналізувати, кожна казка» (Перетц В. Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. — 1930. — № 9. — С. 187–188).

⁴⁶⁰ Фрейденберг О. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театр. вузов. — М.: ГИТИС, 1988; Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Гослитиздат, 1936; Фрейденберг О. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 2.

⁴⁶¹ Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. — М.: Наука, 1989; Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. — М.: РГГУ, 1999.

⁴⁶² Ярхо Б. Простейшие основания формального анализа // Ars poetica. — 1927. — Вып. II; Ярхо Б. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. — М.: Языки славянских литератур, 2006.

⁴⁶³ Лотман Ю. Семиотика театра // Театр. — 1980 — № 1; Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. — М.: Искусство, 1970; Лотман Ю. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Театральное пространство: Материалы науч. конф. (1978). — М.: Сов. худож., 1979; Лотман Ю., Успенский Б. К семиотической типологии культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. — М.: Наука, 1974.

спирається на допоміжні науки — бібліографію, палеографію, історію мови, хронологію, біографію, історію)⁴⁶⁴.

Сам Перетц тяжів не так до фіксації, як до типологізації явищ театрального мистецтва, про що свідчить, зокрема, видрукуваний за його редакцією збірник «Старовинний театр в Росії»⁴⁶⁵, про який Григорій Хайченко справедливо писав: «Збірник цей знаменує собою *рішучий поворот* істориків російського театру до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва — акторського виконання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени <...> Автори “Старовинного театру” не ставлять перед собою мети реставрувати окремий конкретний спектакль, їхні дослідження мають *типологічний характер*, вони прагнуть виявити сам тип старовинної вистави шкільного і світського театрів, його характерні особливості, своєрідність поєднання у ньому п’єси, акторського виконання, постановочних прийомів і ефектів, декораційного оформлення»⁴⁶⁶.

Осмислюючи питання методології, В. Перетц визначив «обставини», «які заважають виявленню наукової істини»:

«1. Воспитание в духе господствующих в окружающей среде исследователя понятий о привилегированности, избранничестве какого-либо общественного класса (вспомним презрение образованных людей XVIII в. к “подлой”, т. е. низкой мужицкой песне).

2. Воспитание в духе господствующих понятий о “художественном”, “прекрасном” (вспомним оценку Шекспира в XVIII в.

⁴⁶⁴ Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг.: Academia, 1922.

⁴⁶⁵ Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей / Под ред. акад. В. Н. Перетца. — Пг.: Academia, 1923.

⁴⁶⁶ Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 70.

представителями французского классицизма и провал “Чайки” Чехова в 1896 г.).

3. Воспитание в духе господствующей морали и приличий (вспомним оценку Гоголя в 1830–40 гг., как “безнравственного” и “неприличного” писателя).

4. Привычка повторять готовые, хотя бы и ошибочные мнения старых руководств (например, о “романтизме” Жуковского). Вследствие косности, свойственной человеческому мышлению, склонность повторять без критики мнения “авторитетов” свойственна иногда крупным представителям гуманитарных наук <...>.

7. Стремление схематизировать явление, закрывая глаза на то, что при этом порою весьма существенное остается за пределами схемы (напр., характеристика XVIII века в русской литературе, как “века классического”, в то время как “классицизмом” в сущности питалась ничтожная часть публики, верхи общества).

8. Тенденция все примирять и искать компромисса для устранения противоречий во мнениях, что, по справедливому замечанию Ланглуа, является “противоположностью научному духу”.

9. <...> Предпочтение ленивой мысли пользоваться чужими мыслями в ущерб фактам»⁴⁶⁷.

1922 року, коли було видрукувано «Короткий нарис методології...», з’явилася невеличка за обсягом, зі скромною назвою «Декілька думок<...>», однак надзвичайно радикальна розвідка, в якій Перетц чітко сформулював *вихідні принципи вивчення давнього театру* і чи не першим у Російській імперії *висунув завдання вивчення саме театру*, а не драматургії, отже, *сформулював принципи театрознавчого аналізу*:

«Попытки возводить начало русского театра <...> к народному хороводному действию — невозможны. О деятельности

⁴⁶⁷ Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг.: Academia, 1922. — С. 17.

носителей “народной драмы” скоморохов — мы знаем очень мало, и то, что знаем — не укрепляет нас в мысли искать у них зародыша первых сценических представлений на русской почве <...> Отсюда — тесная и неизбежная связь изучений старинного русского театра с изучениями театра европейского, без которых всякая речь о прошлом театра на Руси будет *праздным пустословием*»⁴⁶⁸. Далі Перетц писав: «К изучению театра в его прошлом можно подходить с разных сторон. Но всё многообразие подходов в итоге можно свести к двум: к изучению *литературной, словесной* стороны театрального представления — и к изучению *изобразительной*. Не касаюсь сейчас *материальной стороны*, о ней стоит говорить особо»⁴⁶⁹.

Особливу увагу Перетц приділяв історичній психології: «От рабского театра XVII и XVIII вв., отчасти крепостного и в начале XIX в., — до “Художественного театра” — целая пропасть, которая может быть перейдена лишь внимательным изучением психики русского общества и театральной среды названного времени <...> Установив это, мы поймем почему старинный русский театр не знал той утонченности духа, которую отличается современная драма <...> Но можем ли мы настолько проникнуть в процесс игры на сцене старинного русского театра, чтобы объективно и документально утверждать, что эта условность и схематичность — не выдумка, не игра нашего воображения? Отчасти и во многих случаях можем. Стоит только изучить *режиссерские ремарки* к старинным пьесам, — и мы убедимся, что хотя эти пьесы сохранили мелкие и, на первый взгляд, не всегда существенные указания автора и режиссера, однако все же здесь мы имеем достаточно выступающее указание на характер игры. При этом, в силу своей господствующей схемати-

зации, порывы в реальности (см. в Гамлете) — роковым образом превращались в свою противоположность»⁴⁷⁰.

«Русский старинный театр до недавнего времени изучался лишь с одной стороны — со стороны историко-литературной, притом и то односторонне, именно в отношении источников пьес старинного репертуара. Это была первоочередная задача, и можно только приветствовать труды Тихонравова, Морозова и немногих их последователей. Но все прочее, относящееся не столь к истории драматической поэзии, сколь именно к истории *самого театра*, изучалось у нас случайно и неглубоко. Несколько публикаций об устройстве театра, о бутафории и костюмах, о выписке актеров — вот и все, что осталось от архивных разысканий ученых XIX ст. Этому были и свои причины: театром, собственно историей драмы, занимались у нас исключительно историки литературы, чуждые театру, как таковому. Вот почему едва ли не впервые серьезно обратил внимание на *театральную* сторону старинной драмы только проф. Резанов <...> Довольно много было сделано г. Всеволодским-Гернгроссом, работы которого, невзирая на некоторые дефекты, в свое время и мною отмеченные, все же остаются крупными и значительными приобретениями для истории русского старинного театра»⁴⁷¹.

Далі Перетц висуває вимоги, що, на його думку, мусять визначати *принципи вивчення старовинного театру*:

- створення бібліографії старовинного театру;
- вивчення сюжетності драм старовинного театру;
- вивчення літературного стилю п'єс;
- зіставлення сюжетних схем і окремих ситуацій у творах російського й українського театру з сюжетикою театру західноєвропейського;
- вивчення теоретичних уявлень доби для розуміння естетичних підвалин цього театру;

⁴⁶⁸ Перетц В. Н. Несколько мыслей о старинном русском театре // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 / Под ред. А. С. Полякова. — Пг., 1922. — С. 217–218.

⁴⁶⁹ Там само. — С. 218.

⁴⁷⁰ Там само. — С. 222.

⁴⁷¹ Там само. — С. 223.

– вивчення організації театру, культурного й освітнього рівня акторів, «умов, у яких жили діячі театру», «культурного рівня середовища»;

– вивчення «прийомів гри як засобу викликати ті або інші естетичні емоції у глядача»;

– вивчення «взаємодії глядачів і акторів»⁴⁷².

Вивчення «культурного й освітнього рівня», а в широкому сенсі — історичної ментальності, цікавило Перетца не лише у зв'язку з історією театру. Цей сюжет пронизує також його новаторську, як на час написання, працю «Дослід характеристики громадської і побутової моралі в українській літературі XVII ст.»⁴⁷³ та ін.

Коли минуло майже сто років після написання цих тез, навпроти кожного із висунутих Перетцом завдань хотілося би поставити галочку: *виконано*. Однак зробити це, на жаль, неможливо, а причина — саме методологічна.

Ще у 1914 році у Києві було видрукувано навчальний посібник В. Перетца «Из лекций по методологии...», на сторінках якого він писав, що головне завдання літературознавця — вивчення «“формальной стороны” произведения», «того, “как” воплотил поэт свою идею, а не того, “что” воплотил он»⁴⁷⁴. У цьому сенсі й справді можна вважати, що В. Перетц був безпосереднім *попередником майбутньої формальної школи*⁴⁷⁵, на що звер-

⁴⁷² Там само. — С. 223–225.

⁴⁷³ *Перетц В. Н.* Опыт характеристики общественной и бытовой морали в украинской литературе XVII в. // *Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. — М.; Л.: Наука, 1962. — С. 212.

⁴⁷⁴ *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Корректированное издание на правах рукописи. — К., 1914.

⁴⁷⁵ «На самом деле “Краткий очерк...” вместе с некоторыми более ранними работами В. Н. Перетца следует рассматривать как один из теоретических источников *структурализма* середины XX века» (*Расовецкий С. К.* Предисловие

тають увагу сучасні дослідники: «Захоплення формалізмом спостерігалось і в українському інтелектуальному середовищі: у зв'язку з цим можна згадати багатьох надзвичайно плідних українських науковців, численні формалістичні праці яких засвідчують, що є всі підстави говорити про *дискурс формалізму* як складову тогочасного наукового дискурсу в Україні. Документи, які зберігаються в архівах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, свідчать про активне спілкування київських, московських та петербурзьких науковців. З їх допомогою можна прокреслити надзвичайно цікаві ланцюги дружніх відносин, що, звичайно, ґрунтувалися й на обміні ідеями, на взаємній критиці та, застосовуючи сьогоднішню лексику, спільних проектах. Прикладом може бути хоча б листування І. Айзенштока з В. Шкловським, Ю. Тиняновим, Б. Ейхенбаумом, В. Виноградовим, В. Жирмунським тощо, листування О. Білецького з В. Жирмунським, І. Заславського з Б. Ейхенбаумом, С. Маслова та В. Жирмунського тощо. Формалізм не був несподіванкою чи відкриттям для українського інтелектуального середовища. Це було явище на часі, явище того часу. У першій частині своїх знаменитих спогадів “Болотяна Лукроза” Віктор Петров згадує, що “*проф. Володимир Перетц був перший, який із кафедри Київського університету проголосив на своїх лекціях методології літератури: не що, а як. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет-знавець свого ремесла*”»⁴⁷⁶. Не дивно, що й Микола Зеров виявляв свою прихильність до формалістів, коли писав у листі до Ієремії Айзенштока: «А що Шкловського мені приємніше читати, ніж Коряка,

// *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы: Посobie и справочник для студентов, преподавателей и для самообразования. — М.: Гос. публич. ист. б-ка России, 2010).

⁴⁷⁶ *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. — Львів: Літопис, 2004. — С. 10–11.

а Ейхенбаум мені в двадцять разів приємніший, ніж Загул, — то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття *літературного факту*. А Коряк з Загулом видаються просто немудрими зубряками немудрих молитовників»⁴⁷⁷. Про це ж пише і Роман Якобсон: «У ролі свідомих прибічників формального аналізу давньослов'янської літератури як важливого допоміжного засобу виступають на початку [XX] століття Перетц і Орлов»⁴⁷⁸.

Про інтерес українських дослідників (переважно молодії генерації) до формалізму і формального методу у цілому свідчать і публікації 1926-го року на сторінках вітчизняної преси⁴⁷⁹, і «формалізм Дмитра Чижевського»⁴⁸⁰, і те, що «великим прихильником та пропагандистом так званого “формального методу” був Юрій Меженко»⁴⁸¹, і навіть дискусія між прихильником формальних методів Ю. Меженком і В. Коряком, який палко виступав проти формалізму⁴⁸². Врешті саме «ВАПЛІТЕ» друкує

⁴⁷⁷ Цит. за: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — Львів: Літопис, 2004. — С. 18.

⁴⁷⁸ Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. — М.: Языки славянских культур, 2011. — С. 40.

⁴⁷⁹ Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу» // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8; Бойко В. Формалізм і марксизм // Червоний шлях. — 1926. — № 11–12; Шамрай А. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8.

⁴⁸⁰ Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — Львів: Літопис, 2004. — С. 31. Про формалізм Д. Чижевського писав ще О. Білецький: «Періодизація Чижевського — зайвий доказ того, що на формалістичних принципах неможливо побудувати історію літератури» (Білецький О. Стан і проблеми вивчення давньої української літератури // Матеріали до вивчення давньої української літератури. — К.: Рад. школа, 1959 // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1965. — Т. 1: Давня українська і давня російська література. — С. 126).

⁴⁸¹ Айзеншток І. Десять років «ОПОЯзу» // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 1.

⁴⁸² Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2; Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі // Книга: Місячник літератури, критики й бібліографії. — Х., 1923. — № 1; Ко-

статтю «Про реалізм в мистецтві» Романа Якобсона⁴⁸³. Формалістичними ідеями пронизана і праця Майка Йогансена «Як будується оповідання»⁴⁸⁴ (1928), назва якої перегукується з працею Б. Ейхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя»⁴⁸⁵, а зміст — із цілим напрямом мистецтво- і літературознавства, представники якого намагалися з'ясувати, *як зроблено твір мистецтва*; тут інтереси мистецтвознавства чи не вперше збіглися з інтересами практиків — самих митців, для яких питання методу в цей час також виходить на перше місце (С. Ейзенштейн, К. Станіславський, В. Соловйов та ін.).

Інтерес до «формальної школи» виявляв і Лесь Курбас, який казав: «У формальній школі в поезії, до котрої я вів усю цю розмову, яка дуже близька по суті з нашим положенням про мистецтво, хоч з нею і не збігається, оскільки вони абстрагують усе, що не торкається формального боку мистецького твору, — у них, у Шкловського, сказано так: мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе. Значить, так воно збігається з нашою концепцією остільки, оскільки ми під зроблення підсунемо поняття мистецького твору як такого, ми розглядаємо справу їх положення так, як вони його розглядають не по відношенню до громади. Скажімо, чи важливе це саме роблення, чи ні? Воно важливе в зв'язку з тим, яка цільова установка цієї роботи: Коли ми, скажімо, орієнтуємося на перебудову громадської психології, то те, що буде зроблено, — воно нам у сімсот разів важливіше. І для самого Шкловського, коли б він виходив із усяких зв'язків теорії з соціологією, для нього, може,

ряк В. Форма й зміст // Шляхи мистецтва. — 1922. — Ч. 2; Коряк В. Наукова критика // Шляхи мистецтва. — 1923. — Ч. 5.

⁴⁸³ Якобсон Р. Про реалізм у мистецтві // ВАПЛІТЕ. — № 1927. — № 2.

⁴⁸⁴ Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. — Х., 1928. «Оця книжечка, — писав Йогансен, — є власне poradnik молодим прозаїкам» (С. 3).

⁴⁸⁵ Ейхенбаум Б. Література: Теорія. Критика. Полеміка. — Л.: Прибой, 1927.

також так справа не стояла б. Але ми розглядаємо справу в іншій частині. Нам важливі самі моменти роблення мистецького твору, сприйняття і обмеження поняття, — через те в буквальному розумінні цієї їхньої теорії ми взагалі не можемо прийняти як принципової для нас. Важливі ті збіги, які існують. І вони існують не тільки в тій частковості, але й у ширшому, основному моменті. Він каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість зробити річ дивною (очудненою), щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа йде про відчуття речі, оскільки аналогія діяльності тут у наявності. Для того, щоб відчуті річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке по відношенню до життєвідчуження, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, ми дивимось по-марксистськи на справу. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженням цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнання»⁴⁸⁶.

Врешті й сам «Березиль» Курбас сприймав як систему формальних прийомів: «Театр “Березиль”, як система певних *формальних прийомів*...»⁴⁸⁷.

Саме це захоплення і було закинута Курбасові автором статті, підписаної прізвищем Гната Юри: «В процесі становлення режисерської системи, запровадженої спочатку в “Молодому теа-

трі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін “перетворений образ”, “перетворений жест”. Що криється за цими поняттями? Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності і утворює таку форму, яку *формалісти називають “учудненням”*»⁴⁸⁸.

Деякі ідеї Перетца були суголосні принципам Макса Германна — Гвоздева. Так, спираючись на прийом виокремлення самостійних одиниць аналізу — ремарок — у процесі дослідження мистецького твору, В. Перетц дослідив особливості постановки української шкільної драми⁴⁸⁹ (щоправда, П. Рулін стримано сприйняв цей підхід⁴⁹⁰); згодом цю ж ідею пропагував І. Піскун («*ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки*»⁴⁹¹); цей прийом було також використано автором цієї праці у процесі вивчення сценічної лексики Марка Кропивницького⁴⁹².

Тим часом у *Володимира Перетца, праці якого дали безпосередній поштовх розвитку українського і російського театрознавства*, і який викладав у Ленінградському університеті, у 1922/1923 навчальному році відібрали курс *методології історії літератури*, а у 1925/1926 — і курс російського фольклору: «Вчора на засіданні викладачів російської словесності, що відбулося в мене вдома, той самий суб'єкт, який “завоював” у мене методологію, такий собі Назаренко, заявив, що курс усної

⁴⁸⁸ Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 747–748.

⁴⁸⁹ Перетц В. Театральні ефекти в старовинному театрі // Науковий двохмісячник «Україна». — 1926. — Кн. 1.

⁴⁹⁰ Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1930. — С. 17.

⁴⁹¹ Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К.: Книжкова палата України, 2000. — С. 133.

⁴⁹² Клековкін О. *Mise en scène / Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар / ІПСМ НАМ України.* — К.: Арт Економі, 2012.

⁴⁸⁶ Курбас Л. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі. Лекція 24.01.1926 // Курбас Л. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — С. 78.

⁴⁸⁷ Курбас Л. Наш сезон. 1927–1928 // Нове мистецтво. — 1927. — № 18 // Курбас Л. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — С. 298.

російської словесності (який я читаю з 1921 р.) — буде читати спеціально запрошений з Харкова Зеленін <...>. Мене випирають у найвідвертіший спосіб за допомогою нових осіб. Історії української літератури, яку я читаю у поточному році, — на наступний рік немає в плані...»⁴⁹³.

У політичному сенсі Перетц був особою надзвичайно незручною: наукові інтереси ставив над політичними (про що свідчить і описаний Є. Чикаленком скандальний випадок Олени Пчілки на адресу Перетца, і звіти ДПУ: «Академик Перетц, как видно из копии его письма в Ленинград, старается увильнуть от участия в предстоящих выборах [до Всесоюзной Академии Наук]»⁴⁹⁴; «Приехавший из Ленинграда академик Перетц удивился, как это такой умный человек, как [С.] Ефремов затеял контрреволюционную организацию. По мнению Перетца, это объясняется состоянием политического маразма, в котором очутился Ефремов»⁴⁹⁵; про це ж свідчить і репліка самого Перетца, коли його вже було заарештовано — у листі до В. Волгіна він писав: «Надо быть сумасшедшим, чтобы, имея положение академика двух советских Академий наук и сорок два года научной работы, на склоне лет пускаться в авантюры и притом привлекать к этим преступным авантюрам малознакомых людей, какими являются для меня авторы данных против меня показаний»⁴⁹⁶).

⁴⁹³ Робинсон М. А., Сазонова Л. И. О судьбе гуманитарной науки в 20-е годы по письмам В. Н. Перетца М. Н. Сперанскому // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л., 1993. — Т. 48. — С. 459.

⁴⁹⁴ Из щотижневого зведення секретного відділу ДПУ УСРР № 69/120. 3–9 лютого 1929 р. // Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 491.

⁴⁹⁵ Из щотижневого зведення секретного відділу ДПУ УСРР № 49/163. 21–25 листопада 1929 р. // Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 612–613.

⁴⁹⁶ Рождественская М. В., Николаева Е. П. Об архивном наследии В. П. Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. — СПб.: Наука, 1992. — Т. XLV. — С. 28.

Виявляючи політичну «індиферентність» («Блаженный муж на лукаву не вступае раду» — Т. Шевченко), Перетц ставав нетерпимим, коли справа стосувалася наукових питань («Но были вещи, которых он не прощал и на которые ополчался самым суровым образом. Это была прежде всего — научная небрежность, недостаток внимания к первоисточникам и документам»⁴⁹⁷; «Из Ленинграда в Киев приехал академик Перетц, при участии которого, несомненно, правые круги поведут подготовку к отпору при выборах [А. Кримський, М. Грушевський, В. Перетц та інші чинили опір обранню партійної номенклатури до ВУАН — Всеукраїнської академії наук і перетворенню Академії наук на Академію керівних кадрів]»⁴⁹⁸; «Недовольство предстоящим избранием коммунистов высказывали академики Крымский, Новицкий, Перетц, Грушевский»⁴⁹⁹). Одночасно він намагався примирити учасників академічних конфліктів, розробку яких здійснювали співробітники ДПУ, граючи на слабких сторонах самих академіків⁵⁰⁰. А втім, — згадує Віктор Петров, — «Перетц був людина категоріальних тверджень і безапеляційних суджень»⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ Колтакова Н. П. Двадцатые годы // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. — Т. XXIX. — С. 39.

⁴⁹⁸ Из щотижневого зведення секретного відділу ДПУ УСРР № 15/129. 7–13 квітня 1929 р. // Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 528.

⁴⁹⁹ Из щотижневого зведення секретного відділу ДПУ УСРР № 19/133. 5–1 травня 1929 р. // Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 544.

⁵⁰⁰ Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 / Упоряд. В. М. Даниленко. — К.: Темпора, 2012. — С. 243.

⁵⁰¹ Домонтович В. Болотьяна Лукроза I. // Домонтович В. Проза: В 3 т. / Ред. і супровідна стаття Ю. Шевельова. — Мюнхен: Сучасність, 1988. — Т. 3. — С. 228.

У ніч з 11 на 12 квітня 1934 р., невдовзі після чергових виборів до академії і написання статті про порівняльний метод у літературознавстві⁵⁰², академіка В. Перетца разом із М. Н. Сперанським

⁵⁰² *Перетц В. Н.* К вопросу о сравнительном методе в литературоведении // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1934. — Т. I. У цій праці В. Перетц доволі критично ставився до пошуку запозичень: «Можно ли отказаться литературоведу от применения сравнительного метода? Полагаю, что нельзя; но следует подчинить пользование им определенным установкам современного литературоведения <...> И сравнительный метод, как прием, помогающий вскрыть процесс работы писателя, будет неизбежно применяться в работе над литературным наследием прошлого, но с такими поправками, которые упразднят бессельное коллекционирование “параллелей”, обнаруживающее начитанность ученого, но ничего не доказывающее читателю его трудов <...> Кроме “дурного тона” в неумелом применении сравнительного метода скрывается и нечто другое; а именно: 1) в значительной степени уверенность, что нагромождение параллелей и вариантов имеет какое-то самодовлеющее значение, и 2) стремление свести литературный процесс к этому механическому нагромождению фактов, деталей, эпизодов, стилистических формул и т. п., лишив его внутреннего основания, — зависимости от течения жизни, связи с выдвигаемыми ею потребностями, *устраняя вопрос для кого творится литература, забывая ее функциональную роль и назначение.* Нужно только помнить, что сравнительный метод — не система философских понятий, идеалистических или материалистических, а лишь рабочий прием для обнаружения культурных и литературных связей в словесном творчестве всех народов, приходивших в соприкосновение в исторической, а иногда доисторической жизни <...> Сравнительный метод — в процессе работы литературоведа необходим, *как метод подготовительной обработки литературного материала для последующего анализа его с социологической точки зрения.* Не обследованный с точки зрения его происхождения памятник литературы, т. е. еще не определенный, как оригинальный, переводный, подражательный — не может быть с достаточной уверенностью использован для дальнейших построений, как материал для истории литературы. Отсутствие сведений, что собственно принесла новая среда в заимствованный и путем перевода или подражания памятник — не позволит нам определить степень оригинальности и процесс трансформации заимствующей среды. Мы будем лишены возможности, отказываясь от применения сравнительного метода, — проникнуть в мотивы заимствования с желательной точностью. Те, кто воображает, что сравнение имеет какое-то самодовлеющее значение, конечно, ошибаются в его

ранським було заарештовано (справа «Контрреволюційної націонал-фашистської організації “Російська національна партія”»). Щоправда, перш ніж це сталося, 17 червня 1934 року Політбюро ЦК ВКП(б) на основі пропозиції ОДПУ ухвалило рішення про виключення академіків В. М. Перетца і М. Н. Сперанського з АН СРСР («Принять предложение ОГПУ об исключении обвиняемых по делу к-р фашистской организации академиком Сперанского и Перетца из состава Академии Наук СССР и о высылке их на три года»). Під слідством перебували, головним чином, філологи та мистецтвознавці з Інституту слов’янознавства, Російського музею й Ермітажу і вчені-природознавці, збиралися доноси на В. І. Вернадського, М. С. Грушевського, М. Д. Зелінського, М. С. Курнакова, Д. М. Ушакова, Д. П. Святополк-Мирського, М. К. Гудзія та інших діячів науки.

За легендою, висунутою слідством, учені належали до фашистської партії, дії якої координувалися з-за кордону. Зарубіжними натхненниками називали М. С. Трубецького, Р. О. Якобсона, П. Г. Богатирьова і М. Фасмера. Партія нібито організувала повстанські осередки, влаштувала диверсію на дослідній станції і готувала вбивство Молотова. «Доказів» було безліч — Дурново спілкувався з членами пражського гуртка і готувався стати сватом братові М. Трубецького, брат Фасмера працював в Ермітажі і т. д. Перетца звинуватили у зв’язках з академіками С. Єфремовим і М. Грушевським, в участі в «Українському Товаристві», а його статті в українських журналах було названо націоналістичними.

Слухання у справі розпочалося навесні 1934 року. 22 грудня Перетц і Сперанський «за участие в контрреволюционной организации» (§86) виключені з Академії. 23 листопада 1935 року РНК СРСР затвердила новий Статут АН СРСР, в якому був пункт про виключення з АН СРСР у такому формулю-

целесообразном применении; но и те, кто считает этот метод ненужным на той степени социальной и научной жизни, на которой мы находимся, — ошибаются не менее, только в другую сторону» (С. 334–338).

ванні: «24. Действительные члены, почетные члены и члены-корреспонденты Академии Наук лишаются своего звания по постановлению Общего Собрания, если деятельность их направлена во вред Союзу ССР».

У червні 1935 року вже тяжко хворий Перетц звернувся з листом до Сталіна:

«В настоящее время состояние моего здоровья таково, что жить мне, по-видимому, осталось очень мало. На почве всех незаслуженных ударов, перенесенных мною за последний год, — арест, обвинение, ужасное по своей невероятности, ссылка в непривычный для меня климат, жизнь в непривычных бытовых условиях, исключение из обеих академий — сломали мое и без того слабое здоровье. За последние два месяца у меня развилась тяжелая грудная жаба, припадки которой сделали меня совершенным инвалидом. Все это вынудило меня вторично обратиться в Верховную прокуратуру и просить ускорить приведение в исполнение хотя бы резолюции 19 ноября 34 г. и дать мне возможность дожить последние месяцы жизни в семье. Я вряд ли смогу дожидаться полного пересмотра дела, который снял бы темное пятно с моего честного имени, поэтому я и просил пока верховного прокурора хотя бы вернуть меня домой.

Но к Вам я обращаюсь с другой просьбой. Обратите Ваше внимание на это вопиющее по своей несправедливости дело, в результате которого я — как научный работник, бывший всего год назад способным не только продолжать свою личную научную работу, но и готовить кадры, — сделался полным инвалидом.

Если моя невинность будет обнаружена хотя бы тогда, когда меня не будет в живых, то все же это даст по крайней мере право опубликовать мои законченные научные работы, право, в котором мне сейчас отказывает то учреждение, в котором я проработал двадцать лет...»⁵⁰³.

⁵⁰³ Ашинин Ф. Д., Алпатов В. М. Арест и ссылка академика В. Н. Перетца // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — М.: Наука,

23 вересня 1935 року Перетц помер у засланні, у Саратові. 17 липня 1957 року — його реабілітовано⁵⁰⁴.

У першому виданні «Великої Радянської Енциклопедії» (1940) прізвище Перетца, ясна річ, не згадується. Проте ще цікавішою видається довідка, що її подає друге видання: «Перетц <...> С. 1914 — академик. С. 1919 — действительный член Академии наук УССР <...> Перетцу принадлежит много работ по истории русского, украинского и польского театров»⁵⁰⁵ (про членство в Академії наук СРСР — жодного слова, що й зрозуміло: йшов 1955 рік).

1994. — Т. 53. — № 2. — С. 81.

⁵⁰⁴ Сазонова Л., Робинсон М. О судьбе гуманитарной науки в 20-е годы (По письмам В. Н. Перетца М. Н. Сперанскому) // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л., 1993. — Т. 48; Робинсон М. Судьбы академической элиты: Отечественное славяноведение (1917 — начало 1930-х годов) / Отв. ред. Л. Е. Горизонтов. — М.: Индрик, 2004; Росоветский С. К. Предисловие // Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для студентов, преподавателей и для самообразования. — М.: Изд-во Государственная публичная историческая библиотека России, 2010; Ашинин Ф. Д., Алпатов В. М. Арест и ссылка академика В. Н. Перетца // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. — Т. 53. — № 2; Академик В. Н. Перетц // Семинарий русской филологии академика В. Н. Перетца, 1907–1927. — Л., 1929; Адрианова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв. — М.; Л., 1962; Гудзий Н. К. Памяти учителя // Русская литература. — 1965. — № 4; Життєпис акад. Володимира Перетця // Зап. Ін-та Філол. Укр. АН. — 1927. — Кн. 12; Шахматов О. О., Котляревський Н. А. Записка про наукову діяльність та наукові праці Володимира Миколайовича Перетця (до 1913 р. включно) // Зап. Ін-та Філол. Укр. АН. — 1927. — Кн. 12; Адрианова-Перетц В. П. Список печатных трудов акад. В. Н. Перетца // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв. — М.; Л.: Наука, 1962; «Дело славистов». 30-е годы / Отв. ред. Н. И. Толстой / Институт мировой литературы им. Горького РАН. — М.: Наследие, 1994; Рождественская М. В., Николаева Е. П. Об архивном наследии В. П. Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. — СПб.: Наука, 1992. — Т. LV. — С. 28–29 (листи В. Перетца під час слідства).

⁵⁰⁵ Большая Советская Энциклопедия. — 2-е изд. — М.: Сов. Энци., 1955. — Т. 32. — С. 463.

До методологічних принципів школи, визначених самим Перетцом, можна додати й такі: завжди пошук несподіваного ракурсу бачення явища й обережність у висновках — здебільшого це навіть не висновки, а лише спостереження, як у праці «К истории польского и русского народного театра», яку він завершує такими рядками: «Этими немногими данными для истории рождественских приветствий мы заканчиваем наши заметки к истории народного польского, украинского, белорусского и русского театра. Не претендуя на систематическое изложение наших взглядов на историю русской драмы, мы желали только, насколько было в наших силах, извлечь и опубликовать неизвестный в научном обороте материал для истории старинного, — полукнижного — полународного театра с необходимым кратким комментарием. Объединить его в определенную историческую схему — дело историка, располагающего большими данными, которые, не сомневаемся, обнаружатся при дальнейших поисках в русских и заграничных библиотеках»⁵⁰⁶.

Ще одна ознака — названа І. Єрьомінін: «Культура эта — печать ее лежит на всех учениках старшего поколения покойного академика В. Н. Перетца — сказывается во всем: и в широкой эрудиции, и в точности анализа, и в строгой доказательности отдельных положений, и даже в самой манере изложения мыслей, всегда отчетливой и выразительной»⁵⁰⁷. Однак не лише в цьому виявлялася культура школи.

«Короткий нарис методології...» Перетц присвятив учням: «Посвящаю эту книгу моим дорогим ученикам...». А далі йшов перелік учнів — петроградських, сімферопольських, празь-

ких, кам'янець-подільських, ніжинських, київських, самарських професорів, серед яких — С. Балухатий, Л. Білецький, М. Гудзій, М. Драй-Хмара, С. Маслов, І. Огієнко, Є. Тимченко та ін.

Своїй учениці, а згодом дружині — Варварі Павлівні Адриановій-Перетц, — він дарував книжки з дарчим написом: «*Моей лучшей надежде*»⁵⁰⁸. Вона ж, коли його вже не стало, розповідала: «С 1910 г. я жила “отшельницей” и общалась с товарищами лишь во время занятий: было очень много работы, а *все свободное время было уже отдано Владимиру Николаевичу*»⁵⁰⁹.

Один з учнів Володимира Перетца, академік Михайло Тихомиров (1893–1965), характеризуючи основні риси Володимира Перетца, писав у листі до В. П. Адриановій-Перетц: «Теперь прошло много лет и пора вспомнить о покойном со словами древнерусских памятников: “*праведники во веки живут и строение им от Вышнего*”. И хотя слово “праведник” употребляется очень узко, я вспоминаю эти слова всякий раз, когда думаю о людях, заботившихся о других, потому что в этом и есть, вероятно, праведность»⁵¹⁰.

І останнє, — очевидно, дуже суб'єктивне спостереження: читаючи праці Володимира Перетца, спогади про нього та його листи, виникає враження, що там, де він був, нудно не було, його тексти й досі вражають гостротою і точністю думки, здатністю вириватися із лещат забобонів і зацікавленістю у пошуку істини.

⁵⁰⁸ Адрианова О. Н., Адрианова Л. Н. Воспоминания о Варваре Павловне Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. — СПб.: Наука, 1992. — Т. XLV. — С. 9.

⁵⁰⁹ Назаревский А. А. Из воспоминаний о молодых годах В. П. Адриановой-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1974. — Т. XXIX. — С. 37.

⁵¹⁰ Робинсон М. А. Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917 — начало 1930-х годов). — М.: Индрик, 2004. — С. 278.

⁵⁰⁶ Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра (Окончание) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. — СПб., 1911. — Т. XVI. — Кн. 4. — С. 39–66.

⁵⁰⁷ Еремин И. П. Очерк научной деятельности члена-корреспондента АН СССР В. П. Адриановой-Перетц // Труды отдела древнерусской литературы. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. XIV. — С. 30.

ФОРМАЛІСТИ

1914 року було зареєстровано статут *Московського лінгвістичного гуртка* — об'єднання російських філологів і фольклористів (О. Брик, В. Жирмунський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, В. Шкловський, Г. Шпет, Б. Ярхо, П. Богатирьов та ін.), а з 1915 року гурток розпочав свою роботу, що розгорталася переважно у неакадемічних формах — дискусій тощо. Головами гуртка в різний час були: Роман Якобсон (1915–1919), Михайло Петерсон (1920), Григорій Винокур (1922–1923), Микола Яковлев (1923–1924) та ін. Гурток діяв до 1925 року⁵¹¹.

Майже одночасно Віктор Шкловський ініціював створення ОПОЯЗ'у (*Общество изучения поэтического языка*), до ініціативної групи якого входили Б. Ейхенбаум, О. Брик, Р. Якобсон, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, В. Жирмунський та ін.

Про це об'єднання Віктор Шкловський залишив дуже красивий спогад: «Как участник движения, не знаю размера ошибок, размера удач. Как живой человек, через сорок лет понял больше, чем понимал тогда. Это был исследовательский институт без средств, без кадров, без вспомогательных работников, без борьбы на тему: “Это ты сказал, это я”. Работали вместе, передавая друг другу находки. Мы считали, что поэтический язык отличается от прозаического языка тем, что у него другая функция и что его характеризует установка на способ выражения. В ОПОЯЗе соединились люди, связанные с поэзией Маяковского и Хлеб-

никова, скажем прямо — футуристы, и молодые филологи, хорошо знающие тогдашнюю поэзию <...> Опоязовцы пытались в различных явлениях развивающегося искусства выяснять общие законы. Сами себя “формалистами” они не называли... Но они не видели существующее за образом. Они не утверждали, что существуют лиловые миры, но как бы утверждали, что существует только само стихотворение»⁵¹².

З діяльністю цих об'єднань і пов'язано народження формального методу, ядром якого був *принцип функціонально-структурального вивчення мистецьких творів*.

Петро Богатирьов (1893–1971), який належав до Московського лінгвістичного гуртка і був одним із тих, хто впроваджував *методи структуралістики, функціонального аналізу, семіотики*, у 1918 році закінчив історико-філологічний факультет Московського університету і у 1922–1939 роках працював у радянському повпредстві у Чехословаччині, де викладав також у Братиславському університеті. У 1940 році після повернення до СРСР став професором МГУ, очолював кафедру фольклору в Московському інституті філософії, літератури та історії. У 1941 році захистив докторську дисертацію про чеський народний театр. Наприкінці 1940-х його було вигнано з Московського університету й Академії наук⁵¹³. У 1923 році Богатирьов видрукував працю «Народний російський театр» і «Програму до збирання відомостей про народний театр», у якій здійснив формалізацію основних елементів, за якими може вивчатися театральна вистава⁵¹⁴.

⁵¹² Шкловський В. Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. — М.: Советский писатель, 1966. — С. 110, 113.

⁵¹³ Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. Антология / Сост. и ред. Л. Солнцева. — М.: Алетейя, 2002.

⁵¹⁴ Богатырев П. Г. Народный русский театр. Программа по собиранию сведений о народном театре // Богатырев Г. И. Чешский кукольный и русский народный театр. — Берлин; СПб.: Изд. ОПОЯЗ, 1923 // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. — М.: ГИТИС, 1988.

⁵¹¹ Якобсон Р. Московский лингвистический кружок / Подгот. текста, публ., вступ. заметка и примеч. М. И. Шапира // Philologica. — 1996. — Т. 3. — № 5/7. — С. 361–379.

У передмові до збірника своїх вибраних праць він писав: «У ці роки [1920-ті] увагу російських лінгвістів привернули роботи швейцарського лінгвіста Фердинанда де Сосюра. Його *статичний (синхронний) метод* вивчення мови зацікавив і мене. У 20-ті роки я здійснив кілька експедицій на Закарпатті та прагнув застосувати метод де Сосюра при збиранні та дослідженні етнографічного матеріалу <...> Пафос цієї книги — вивчення сучасного стану обрядів. Синхронний аналіз календарних і сімейних обрядів і звичаїв, оповідань закарпатських селян про надприродних істот і явища дозволив показати, що ми маємо справу з постійною зміною і форми, і функції цих етнографічних фактів, дозволив виробити класифікацію обрядів залежно від актуальності в них магічної функції, простежити, як естетична функція при переході мотивованого магічного дійства в невмотивований обряд стає домінантною»⁵¹⁵. Про інші праці Богатирьов писав: «У 1923 році з'явилася у пресі в видавництві ОПОЯЗ моя книжка “Чеський ляльковий і російський народний театр”, а пізніше кілька статей <...> Монографія “Народний театр чехів і словаків”, вийшла чеською мовою в Празі в 1940 році <...> Стимулом послужив симпозиум, організований талановитим чеським режисером Е. Ф. Буріаном <...> Е. Ф. Буріан — марксист, революціонер у сфері змісту і форми сучасного театру, шанувальник радянського театру, зокрема В. Е. Мейерхольда <...> У своїй книзі я показую, що художні засоби народного театру близькі художнім засобам середньовічного театру і театру бароко. Велике місце в роботі займає проблема співвідношення форм театрального мистецтва з фольклором і такими формами народного дійства, як обряди і магічні дійства <...> Театр як синтетичне мистецтво використовує все багатство художніх засобів, включаючи і слово, і жест, і рух, і декорації, і костюм, і маски. Всі ці елементи структурально

⁵¹⁵ *Богатирев П.* Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 5–6.

пов'язані в системі народного театру. Аналіз цієї структури може становити інтерес для істориків і теоретиків театру, а також для вивчення деяких історико-естетичних проблем (порівняльне вивчення різних видів мистецтва, співвідношення таких категорій естетики, як комічне і трагічне і т. д.)»⁵¹⁶.

Про особливості використаного ним методу П. Богатирьов писав у вступі до праці «Народний театр чехів і словаків»: «Моя праця — скромна спроба аналізу форми і функцій народного театру як художньої структури. Робота будується в основному на матеріалі народного театру чехів і словаків, проте я вважаю, що вона покаже велике багатство, різноманітність і оригінальність художніх прийомів народного театру взагалі»⁵¹⁷. Відповідно до цих завдань, окремі розділи своєї праці, вирізняючи «форму предмета» та його «функції», Богатирьов присвятив: 1. функціям народного театру; 2. сценічному майданчику і залі для глядачів; 3. декораціям; 4. театральному освітленню; 5. колективній творчості акторів; 6. режисерові; 7. костюму і масці; 8. театральному руху; 9. театральній декламації; 10. театру ляльок; 11. театральній мові. Врешті це дозволило Богатирьову наблизитися до відповіді на питання, що найбільше цікавило формалістів: «*як зроблено твір*»; у даному разі — виставу народного театру.

Однією з ключових постатей у формалізмі був *Віктор Шкловський* (1893–1984), який у цей період активно виступав не лише як теоретик, а й як театральний критик, написавши, зокрема, низку статей про вистави В. Е. Мейерхольда («Папа, это — будильник!», «Особое мнение о “Лесе”», «Пятнадцать порций городничих»), що інколи викликало незадоволення Мейерхольда, який назвав одного разу критика «фашистом»⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Там само. — С. 7–8.

⁵¹⁷ Там само. — М.: Искусство, 1971. — С. 13.

⁵¹⁸ *Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* Гамбургский счет. — М.: Сов. писатель, 1990; *Шкловский В.* О теории прозы. — М.: Федерация, 1929; *Шкловский В.* О теории прозы. — М.: Сов. писатель, 1983.

Так само, як і більшість літературо- і мистецтвознавців тієї доби, він закінчив історико-філологічний факультет (Петербурзький університет) і з 1914 року друкував праці, в яких обґрунтував «мистецтво як прийом»⁵¹⁹, головний принцип мистецтва — одивнення (очуження, очуднення, осторонення, рос. остраннение / остранение), й окремі його прийоми — *автоматизацію*, розвинув впроваджене Олександром Веселовським поняття *сюжетного мотиву*, він першим став вивчати *літературу без сюжету* та ін.

Ключовий прийом одивнення Шкловський описує таким чином: «Прийом одивнення у Л. Толстого полягає в тому, що він не називає річ її іменем, а описує її, неначе в перший раз бачену, а випадок — неначе він уперше стався, при цьому він вживає в описі речі не ті назви її частин, які прийняті, а називає їх так, як називаються відповідні частини інших речей»⁵²⁰. Для ілюстрації своєї тези Шкловський наводить приклад з роману Л. Толстого «Війна і мир»⁵²¹.

⁵¹⁹ Там само.

⁵²⁰ Шкловський В. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. — С. 14.

⁵²¹ «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображающие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводит руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене кланяются. Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь

В останні роки життя Шкловський сприймав очуднення як «подив відсвіту», його «загострене сприйняття»⁵²².

До принципів, запроваджених формалістами, можна застосувати спостереження Бертрана Рассела: «На відміну від Сократа, Платона й Аристотеля атомісти намагалися пояснити світ, не вдаючись до поняття мети або *кінцевої причини*. “Кінцева причина” того чи іншого процесу — це подія в майбутньому, заради якої відбувається процес. У справах людських це поняття цілком доречне. Чому пекар пече хліб? Тому, що інакше народ буде голодний. Чому будують залізниці? Тому, що люди бажають подорожувати. У таких випадках речі пояснюються цілями, яким вони служать. Коли ми запитуємо, “чому” відбувається та або інша подія, ми можемо мати на увазі одне з двох. Ми можемо мати на увазі “якій меті служить ця подія?”, або “які раніші обставини спричинили цю подію?” Відповідь на перше питання — це телеологічне пояснення, або пояснення за допомогою *кінцевої причини*; відповідь на останнє запитання — механістичне пояснення <...> Атомісти поставили механістичне питання і дали механістичну відповідь. Їхні послідовники аж до Відродження більше цікавилися телеологічним питанням і, таким чином, завели науку в глухий кут. Щодо обох питань однаковою мірою існують межі, які часто ігнорують і у життєвому мисленні, і у філософії. Не можна поставити розумно жодного запитання щодо реальності в цілому (включаючи бога), але тільки про частини її»⁵²³.

в голубом платьє. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то железное, и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей. Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась» (Шкловський В. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. — С. 16).

⁵²² Шкловський В. Б. Тетива: О несходстве сходного. — М.: Сов. писатель, 1970.

⁵²³ Рассел Б. История западной философии. — М.: Миф, 1993. — Ч. 1. — С. 85–86.

Ідеї формалістів дали потужний поштовх розвитку методології театрознавства, адже найсучасніші методи дослідження — як-от *семіологія* — зосереджують свою увагу саме на питаннях форми («Театральна семіологія — це метод аналізу театрального видовища виключно як формальної структури»⁵²⁴).

Проте розуміння це прийшло, на жаль, не одразу; у двадцятих роках формалізм сприймався як політично шкідливий метод, натомість утверджувалася ідея пріоритету змісту над формою і т. ін., про що свідчить один з тодішніх виступів, у якому автор після тотальної критики формалізму дійшов доволі самовпевненого висновку: «Отже, довга й гостра суперечка про взаємини змісту та форми в літературних творах призвела нарешті до уточнення цих понять та певного їх примирення. Встановлено кілька загальновизнаних тез:

1. «Форма тісно зв'язана зі змістом» (Плеханов. Ист. рус. общ. мысли, т. III, стр. 7) та «твір — це є гармонійна синтеза форми й змісту» (с. Шупак. Ж. й Р. 1926. VI, 59).

2. *Зміст має примат над формою*, бо тільки існування, наявність змісту викликає потребу в формі. Але це визнання примату змісту (Плеханов) не заперечує однакової потреби так в змісті, як і в формі, щоб утворився мистецький твір.

3. Ніхто з марксистів не заперечує потреби форми в творі мистецтва, й важливості та потреби уважливого її вивчення; без форми не існує мистецького твору.

4. Марксистки дивляться на мистецьку форму, як на факт соціально обумовлений, що він виникає, розвивається та змінюється під впливом соціального оточення (Полонський), а тому й підлягає нарівні зі змістом соціологічній аналізі. Формальна аналіза є аналіза літературного стилю. Соціологічна аналіза дослідженого формально-літературного стилю повинна призвести до вияснення зв'язку його зі стилем доби.

⁵²⁴ Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. — М.: Наука, 2002. — С. 202.

5. В літературній еволюції новий зміст шукає собі відповідної форми, а не нова форма шукає відповідного їй змісту»⁵²⁵.

З політичних причин методичні принципи формалістів не дістали поширення у театрознавстві; крім перелічених авторів, частково на них спиралися О. Гвоздев, В. Всеволодський-Гернгросс, І. Клейнер, В. Соловйов та ін. Однак тривало це недовго.

⁵²⁵ Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві // Життя й революція. — 1927. — № 5. — С. 230.

ДОКТОР ДАПЕРТУТТО ТА ІНШІ

Значну роль у зміні окулярів і розвитку методів театрознавства відіграв Всеволод Мейерхольд — і не лише тому, що відомі театрознавці Володимир Соловйов (псевд. Вольдемар або Вольмар Люсциніус, 1887–1941)⁵²⁶, Костянтин Державін (1903–1956)⁵²⁷ і Борис Алперс (1894–1974)⁵²⁸ були його учнями.

Особлива роль у цьому процесі належала журналу «Любов до трьох апельсинів», що виходив за редакцією Вс. Мейерхольда у 1914–1916 роках. На сторінках цього видання друкували вірші і статті А. Ахматової, О. Блока, Вол. Пяста, З. Гіппіус, Ф. Сологуба, однак поряд із мистецькими від номера до номера збільшувалася питома вага наукових матеріалів, у тому числі публікацій нових перекладів тощо⁵²⁹. Щоправда, з точки зору амбітного

академічного театрознавства, цим дослідженням можна закинути занадто прагматичний характер, однак саме в цьому й полягала нова якість навколотеатрального дискурсу.

Суть повороту, здійсненого журналом, — у зміні орієнтації дослідників театру і переході від загальногуманітарних академічних до практичних проблем, у пошуку відповіді на питання, що його згодом висунуть представники формального методу: *як це зроблено?*

«Безпосередньо провіщали появу *аналітичного театрознавства* статті найближчого співробітника Мейерхольда по Студії на Бородинській і журналу “Любов до трьох апельсинів”, режисера і театрального педагога В. М. Соловйова, який згодом, у 1920-ті роки (крім практичної сценічної діяльності), брав участь і в наукових починаннях театрознавчої школи Гвоздева»⁵³⁰.

У цьому ж виданні розпочалося співробітництво Мейерхольда з *Сергієм Ернестовичем Радловим* (1892–1958), також випускником історико-філологічного факультету Петербурзького університету, а згодом відомого режисера і в'язня сталін-

⁵²⁶ Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // Очерки по истории европейского театра. — Пг., 1923; Соловьев В. Н. О технике актера // Театральный Октябрь: Сб. I. — Л.; М., 1926; Соловьев В. Н. Театр Мольера // Очерки по истории европейского театра. — Пг., 1923; Райкин А. Вольмар Люсциниус и др. // Московский наблюдатель. — 1991. — № 8/9.

⁵²⁷ Державин К. Театр Французской революции. 1789–1799. — Л.; М.: Искусство, 1937.

⁵²⁸ У 1913 році Алперса, студента юридичного факультету, Мейерхольд запросив до себе в Студію і впродовж двох років Алперс був секретарем Студії, а потім і журналу «Любов до трьох апельсинів». Основні праці Б. Алперса: Актерское искусство в России. — М.; Л.: Искусство, 1945; Театральные очерки: В 2-х т. — М.: Искусство, 1977; Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985.

⁵²⁹ А. В. Р. О провинциальных цирках // Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. — 1915. — № 4–7; Жирмунский В. Карло Гоцци — политик или художник? // Там само. — 1916. — № 2–3; Жирмунский М. Комедии Камюэнса // Там само. — 1915. — № 4–7; Лачинов Вл. Гаспар Дебюро. К истории

театра Funambules // Там само. — 1915. — № 4–7; Миклашевский К. Основные типы в commedia dell'arte // Там само. — 1914. — № 3; Мочульский К. Техника комического у Гоцци // Там само. — 1916. — № 2–3; Радлов С. Еврипид в русском переводе // Там само. — 1916. — № 2–3; Радлов С. Новые комедии Менандра, книга Г. Ф. Церетели // Там само. — 1914. — № 3; Соловьев Вл. Н. К вопросу о теории сценической композиции // Там само. — 1915. — № 4–7; Соловьев В. К истории сценической техники commedia dell'arte // Там само. — 1914. — № 1–7; Соловьев В. Опыт разверстки сцены ночи в традициях итальянской импровизованной комедии // Там само. — 1915. — № 1–3; Тит Макк Плавт. Близнецы (Menaechmi) / Пер. С. Радлова // Там само. — 1915. — № 4–7; Тит Макк Плавт. Соперники (Li duo fratelli rivali) / Пер. и вступ. ст. Я. Блоха // Там само. — 1915. — № 4–7.

⁵³⁰ Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. — СПб.: Культ-Информ-Пресс, 1998. — С. 187–188.

ського концтабору⁵³¹. 1929 року він видрукував книжку «Десять років у театрі», у передмові до якої Стефан Мокульський писав: «Радлов — найяскравіший представник специфічно лєнінградського напрямку у сфері нашої режисури. Відмінні риси цього “напрямку” — відсутність вузько-ремісничого практицизму, живий інтерес до формальних проблем театру і тісний зв’язок практичної театральної роботи з досягненнями наукового театрознавства. Подібно до інших лєнінградських режисерів, Радлов об’єднує в своїй особі режисера і драматурга з теоретиком та істориком театру. Примітний в цьому відношенні шлях Радлова до театру. Він вихованець Петербурзького університету, в семінаріях якого здавна розробляли наукові проблеми, пов’язані з вивченням старовинного театру. Філолог-класик за освітою, учень відомого знавця і ентузіаста античності проф. Т. Ф. Зелінського⁵³², Радлов ще на студентській лаві цікавиться історією античного театру. Він перекладає Плавта, пише велику наукову роботу про диссологію в античній трагедії, поміщає в журналі “Любов до трьох апельсинів” низку статей і заміток про античний театр. До цього часу належить і написання примітної за науковою інтуїцією статті “Про техніку грецького

⁵³¹ *Гайдабура В.* ГУЛАГ і світло театру. Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953). — К.: Факт, 2009.

⁵³² Зелінський Тадей Францевич (Tadeusz Zieliński, 1859, під Києвом — 1944, Шондорф-ам-Аммерзее, Баварія) — історик культури, філолог-класик, освіти здобув у російській філологічній семінарії при Ляйпцігському університеті, працював у Мюнхені і Відні, побував в Італії і Греції. З 1887 року викладав давні мови в Петербурзькому історико-філологічному інституті. 1920 року емігрував до Польщі і до 1935 року був завідувачем кафедри класичної філології у Варшавському університеті; член Польської Академії Літератури. Позашлюбний син Зелінського від В. В. Петухової — перекладач, філолог та історик театру Адріан Піотровський. Основні праці: *Зелінський Ф. Ф.* Религія еллінізму. — М., 1922; *Зелінський Ф. Ф.* Древнегреческая религія. — Пг., 1918; *Зелінський Ф. Ф.* История античной культуры / Ред. и прим. С. П. Заикина. — 2-е изд. — СПб.: Марс, 1995; Софокл. Драмы / В пер. Ф. Ф. Зелінського, О. В. Смыки и В. Н. Ярхо / Под ред. М. Л. Гаспарова и В. Н. Ярхо. — М.: Наука, 1990.

актора” <...>. Прямим відображенням цієї наукової роботи з історії античного театру стала і перша практична театральна робота Радлова — постановка названої комедії Плавта “Близнюки”, що була здійснена 1918 року в античних костюмах і масках, з відновленням техніки гри давньоримського актора. Ця реконструктивна постановка, що стала ніби театральним хрещенням Радлова, була повторена ним десять років потому, в доконалішій редакції, в Театральній лабораторії Інституту історії мистецтв, в історії якого Радлов відіграв дуже важливу роль: у 1919 році він ініціював створення в Інституті Розряду (нині — Відділу) Історії та Теорії Театру, що став надалі головним штабом російської театрознавчої науки»⁵³³.

Репліку Стефана Мокульського про «живий інтерес до формальних проблем театру і тісний зв’язок практичної театральної роботи з досягненнями наукового театрознавства» навряд чи варто так беззастережно пов’язувати з особливостями саме лєнінградської театральної школи. Можливо, у постаті Радлова найяскравіше виявилися тенденції, притаманні саме новонародженому театрознавству, на відміну від класичної філології: ледь не вперше в історії театру театр розкрив дружні обійми історикові, а історик — відірвався від свого столика у затишку кабінету і пересів до столика режисера. Тематика праць Радлова — *режисера-театрознавця* — переконливо про це свідчить⁵³⁴.

⁵³³ *Мокульський С. С.* Радлов в театре // *Радлов С. Э.* Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. — Л.: Прибой, 1929. — С. 5–7.

⁵³⁴ Основні театрознавчі праці *С. Радлова*: В двести первый и последний раз о кризисе театра // *Радлов С. Э.* Статьи о театре: 1918–1922. — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Те саме у ун.: *Радлов С. Э.* Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. — Л.: Прибой, 1929; Кинематограф, драма, пантомима // *Радлов С. Э.* Статьи о театре: 1918–1922. — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; «Лизистрата?» // *Радлов С. Э.* Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. — Л.: Прибой, 1929; «Любовь к трем апельсинам» // *Радлов С. Э.* Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского. — Л.: Прибой, 1929; Массовые постановки // *Радлов*

Так само з журналу розпочався і діалог Мейерхольда з Олексієм Гвоздевим, про що свідчить видрукуваний на сторінках видання «Відкритий лист <...> О. О. Гвоздеву»: «Многоуважаемый Алексей Александрович! Нам очень приятно, что единственный внимательный и вдумчивый отзыв о нашем дивертисменте вы-

С. Э. Статьи о театре: 1918–1922. — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; О единой воле в театре // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Те саме — у кн.: *Радлов С. Э. О единой воле в театре // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; О массовом действе и вещах более важных // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; О театральной педагогике // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; О технике греческого актера // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Те саме — у кн.: *Радлов С. Э. О технике греческого актера // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; О чистой стихии актерского искусства // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Обряд и театр // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Октябрьская инсценировка на Неве // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Перед спектаклями Мейерхольда // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; «Ревизор» у Мейерхольда // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Режиссерские указания к постановке «Ахарнян» // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Словесная импровизация в театре // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Станиславский под Мейерхольда, Мейерхольд под Станиславского // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; «Турандот» // Там само; У развалин театра // Там само; Электрофикация театра // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; Та саме — у кн.: *Радлов С. Э. Электрофикация театра // Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Эстрады летних садов // *Радлов С. Э. Десять лет в театре / Предисл. С. С. Мокульского.* — Л.: Прибой, 1929; Яго // *Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918–1922.* — Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923; та ін.

шел из-под Вашего пера. Кому как не Вам, знатоку старой Венеции, автору интересных изысканий об авантюристе Казанове, судить людей, решившихся продолжить прервавшуюся нить театральной деятельности графа Карло Гоцци»⁵³⁵. Далі були викладені конкретні міркування стосовно розбіжностей у поглядах на постановку дивертисмента і творчість самого Гоцці. Можливо, цей лист і «дав початок прекрасній дружбі»?

Як тут не пригадати репліку Брехта: «Коли збираються разом кілька чоловіків, майже завжди, за дуже, до речі, сприятливого впливу алкоголю і тютюну, народжується література»⁵³⁶.

І чи не звідси бере початок той напрям думки, про який молодий тоді ще інженер Сергій Ейзенштейн напише: «Собственно научным методом подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения»⁵³⁷.

⁵³⁵ Открытое письмо авторов дивертисмента «Любовь к трем апельсинам» А. А. Гвоздеву // *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто.* — 1914. — № 4–5. — С. 86.

⁵³⁶ *Брехт Б. О старом и новом искусстве. 1920–1933 // Брехт Б. О литературе.* — М.: Худож. лит., 1977. — С. 36.

⁵³⁷ *Эйзенштейн С. Как я стал режиссером // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т.* — М.: Искусство, 1964. — Т. 1. — С. 103.

ІНСТИТУТ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

2-го березня 1912 року у Санкт-Петербурзі було урочисто відкрито Інститут історії мистецтв, створений з ініціативи і коштом графа В. П. Зубова, за участі М. Семенова і Т. Трапезникова. Спочатку Інститут було зареєстровано як бібліотеку, 1913 року отримано дозвіл на відкриття навчальних курсів, а 1916 року статут Інституту зареєстровано у Міністерстві Народної Освіти як вищий навчальний заклад, і сам Інститут було прийнято на казенний кошт. 1920 року в Інституті було створено *факультет історії театру*, а 1921 року Інститут перетворено на науково-дослідний⁵³⁸. Співробітниками інституту були Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Б. Асаф'єв, В. Жирмунський, Адр. Піотровський, В. Перетц, В. Адріанова-Перетц, С. Мокульський та ін. Наприкінці 1920-х років на Інститут почалися гоніння, а в 1930 році, як «*гніздилище формалізму*» Інститут було ліквідовано⁵³⁹ — Постановою Раднаркому за №436 від 10 квітня 1931 року його було об'єднано з чотирма іншими науковими установами (у т. ч. Г.А.Х.Н.): «Об организации Государственной Академии Искусствознания и Государственного Научно-исследовательского института языка. Совет народных Комиссаров РСФСР

⁵³⁸ Шмит Ф. И. Государственный Институт Истории Искусств // Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., МСМХХV. — № 1. — С. 59.

⁵³⁹ Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. — СПб., 2003. Див. також: Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ISfRoURS2-k%3D&tabid=10460>

постановляет: 1. Государственный институт археологии и искусствознания, Государственный институт литературы и языка, Государственный институт музыкальной науки, Государственную академию художественных наук (в Москве) и Государственный институт истории искусств (в Ленинграде), входящие в состав РАНИОН, — ликвидировать»⁵⁴⁰.

Від початку роботи створеного графом Зубовим Інституту одним з його співробітників був *Олексій Гвоздев* (1887–1939), той самий, з яким на сторінках свого журналу вступив у листування Вс. Мейерхольд, і той самий, який одним з перших у радянському театрі повів мову про театрознавство як самостійну науку. З 1922 року Гвоздев очолив сектор театру названого Інституту і залучив до співпраці В. М. Соловйова, С. С. Мокульського, М. Извекова, С. Данилова, С. Дрейдена, В. М. Перетца та ін.

Прикметно, що вже одна з перших програмних статей Гвоздева була видрукувана у збірнику, де в цілому надзвичайно радикально відкидалися старі методи й утверджувалися нові підходи. Так, Б. Л. Богаєвський писав: «Питання, якими займалася “*стара*”, *спекулятивна естетика* і значною мірою продовжує цікавитися також і сучасна *наука про Прекрасне*, і те, як вона ці питання ставила, показують, що естетика не знає твору мистецтва як живого і складного організму. Свої побудови естетика базує на аналізі поняття мистецтва і з нього отримує свої висновки, до яких підводяться ті або інші категорії мистецтва. “Естетика” цікавила передусім проблема естетичної телеології: світ перебуває для здійснення Краси, яка об’являється в Прекрасному, в Добрі, у Піднесеному. Прекрасне є Добром та істиною»⁵⁴¹.

На сторінках цього ж збірника було видрукувано працю Б. Асаф'єва, в якій він писав: «Постижение единства процесса

⁵⁴⁰ Бюллетень Наркомпроса РСФСР. — 1931. — № 18. — С. 4.

⁵⁴¹ *Богаевский Б.* Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств: Сб. / Рос. ин-т истории искусств. — Пб.: Academia, 1924. — С. 13.

[развития искусства] выдвинет стремление к изучению музыкального языка присущего данной эпохе, а затем с той же неизбежностью приведет к изучению средств воплощения и воспроизведения музыки и условий, обеспечивающих возможность наиболее яркого расцвета творчества. При этом из истории музыки совершенно выпадает деление произведений на хорошие и плохие, на “вкусные” и “невкусные” и т. д. <...> Смысл исторической оценки тем самым меняется: на первый план уже не выступает суждение вкуса или какая-либо иная привходящая точка зрения. Устанавливается не эстетическая ценность отдельно данного факта, а причина его возникновения и воздействие, производимое им на окружающую звучащую среду. Для этого необходим анализ приемов и средств выражения, обусловивших конструкцию и организовавших материал, в итоге чего и создано данное произведение, как некое единство»⁵⁴².

Олексій Гвоздєв, якого згодом звинуватять у формалізмі, справедливо вважав, що причиною затримки розвитку театру як науки було «ототоження театру з драмою»⁵⁴³ і, виходячи з цього, ставив питання: «Як міг утворитися метод дослідження, якщо не було і немає об'єкту дослідження?»⁵⁴⁴. Далі на сторінках своєї

⁵⁴² [Асафьев Б.] Игорь Глебов. Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств / Рос. ин-т истории искусств. — Пг.: Academia, 1924. — С. 78.

⁵⁴³ Гвоздев А. Итоги и задачи изучения истории театра // Задачи и методы изучения искусств: Сб. / Рос. ин-т истории искусств. — Пг.: Academia, 1924. — С. 83. Основні положення цієї праці у стислому вигляді були викладені у публікації 1923 р.: Гвоздев А. А. Германская наука о театре. (К методологии истории театра) // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. — Пг.: Academia, 1923. Згодом праця «Итоги и задачи научной истории театра» передрукована у збірнику: Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. трудов. — М.: ГИТИС, 1988. В українському перекладі праця видрукувана 2008 р.: Гвоздев О. О. З історії театру і драми. — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008.

⁵⁴⁴ Там само. — С. 86.

праці він пропагував «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Відродження» Макса Геррманна, перша частина якого присвячувалася реконструкції театру Нюрнберзьких мейстерзінгерів, зокрема, театру Ганса Сакса, а друга — сценічній інтерпретації гравюр кінця XV ст., що ілюстрували видання драм Теренція і деяких швейцарських драматургів доби гуманізму. Вважаючи, що «кожна частина цієї праці має величезне методологічне значення»⁵⁴⁵, Гвоздєв присвятив їм подальший розгляд, в якому чітко визначив пріоритетні методи театрознавчого дослідження:

– «Реконструкція вистави, або в іншому формулюванні — відтворення об'єкту дослідження. Історія театру як така відсувається на другий план, адже неможливо писати історію того, чого ще не знаєш»⁵⁴⁶.

– «Оригінальність методичного підходу Макса Геррманна. Метод його неможливо охарактеризувати якимось визначенням. Можна лише окреслити головні шляхи, вирізнівши керівні прийоми у вигляді декількох узагальнених тез. “Театр — мистецтво, яке розташовується у просторі”. Приймаючи це положення, дослідник зобов'язується врахувати той простір, в якому розгортається сценічна дія, і реконструкція сценічного майданчика, природно, є першим кроком, що визначає розгортання акторського руху, бутафорії та декоративного оздоблення <...> Це досягається за допомогою прийому, який хотілося б назвати *прийомом топографічної проєкції*. На сценічний майданчик, форма і розміри якого беруться спершу гіпотетично, виходячи з мізерних документальних даних, послідовно проєктується зміст кожної сценічної *ремарки п'єси*, іншими словами, робиться спроба розмістити в певному просторі основні форми акторського руху, бутафорії і декоративних елементів. Всі нові дані зв'язуються один з одним, взаємно контролюються, а суперечності

⁵⁴⁵ Там само. — С. 93.

⁵⁴⁶ Там само.

усуваються шляхом виправлення первинної гіпотетичної форми сценічного майданчика, яка і вивіряється, врешті, остаточно шляхом обговорення різноманітних кон'юнктур. Дослідження просувається вперед тільки шляхом встановлення міцної, незаперечної бази — саме *топографії сцени*»⁵⁴⁷.

– «Неминучим стає застосування *порівняльного методу* для встановлення сценічного (а не тільки описового) значення і сенсу ремарок, причому порівняння проводиться як з недраматичними творами автора, так і з літературними джерелами його драм. Тільки ретельний *порівняльний аналіз* дозволяє спертися на *ремарку* як на справжній театральний матеріал, інакше вона завжди приховуватиме в собі небезпеку бути нічим іншим, як літературним кліше, або відобразити в собі запозичений епічний прийом першоджерела. *Порівняльний аналіз* розширюється іноді до широко розгорнутого дослідження стилю, що має на меті з'ясувати — шляхом розмежування прийомів епічного і драматичного викладу — сценічність драматичного діалогу і театральність манери письма Ганса Закса-драматурга, що знову розширює фундамент, на якому зводиться вся реконструкція»⁵⁴⁸.

– «Зазначений *прийом порівняльної характеристики* допомагає, однак, лише у визначенні найзагальніших обрисів сценічного мистецтва. Детальніші моменти таким шляхом не висвітлюються. А між тим, саме деталі нас і цікавлять: який був жест відчаю в сценічній системі даного театру — на це питання бажана найточніша і найнаочніша відповідь. Для розв'язання подібних питань дослідження вступає на новий, вельми складний обхідний шлях. Здійснюється *вивчення жести та його зображення в мистецтві даної епохи в цілому*. Для порівняння залучають світський епос у різних його формах (лицарський, народний, алегоричний і міщанський),

вивчають літургійний жест церкви, досліджують релігійно-церковна розповідь і, нарешті, в особливому екскурсі дають нарис *“мови жестів”* в церковному образотворчому мистецтві (у мініатюрах, пластиці і живопису середньовіччя). Таким чином, охоплюється вся сфера вияву жести в мистецтві і на цьому величезному тлі починає виявлятися у своїй особливій умовності, у своїй особливій закономірності — жест театральний. Тут обґрунтовується особлива галузь історичного знання, досі не порушена істориками мистецтва, а саме вивчення *“мови жестів”* або, точніше, вивчення художніх прийомів зображення жести залежно від стилістичних законів кожної окремої галузі мистецтва. Поряд з виявленими в процесі вивчення різноманітними прийомами художнього тлумачення жести стоїть і театр, зі своїм особливим стилем, зі своїми особливими законами трактування жести. Звідси відкривається можливість порівняльним шляхом окреслити специфічно театральні особливості жести і тим самим розкрити мистецтво театру як такого»⁵⁴⁹.

– «Знайшовши відповідність між текстом містерії і картиною, історик мистецтва вважав, що картина реально відображає театр. У Маля можна знайти вельми характерні в цьому сенсі твердження: так, він каже, що картини Мемлінга, що зображують страсті Господні і життя діви Марії, “дають нам найточніше уявлення про драматичні вистави”, і вважає можливим заново поставити містерію за картинами Мемлінга або ж за мініатюрами Фуке. Таким чином, картина оголошується достовірним джерелом наших відомостей про театр, і ця думка виявилася дуже спокусливою для істориків театру. У Коена ми знаходимо її подальший розвиток, а у Бена весь матеріал, залучений Малем і Коеном, вже використаний як ілюстрація театру, і опис театрального костюма містерій дається на основі опису костюма тієї чи іншої картини. Саме тут і вступає Макс Геррманн

⁵⁴⁷ Там само. — С. 94.

⁵⁴⁸ Там само. — С. 95.

⁵⁴⁹ Там само. — С. 100–101.

зі своїм критичним методом. *Якщо історик мистецтва міг задовольнятися якимось сумарним знанням театру взагалі, то для історика театру найістотнішим питанням є те, наскільки точно картина відтворює театр.* Де докази, що живописець зобразив дійсно театральний момент, свідомо маючи на увазі ту чи іншу сценічну виставу? Іншими словами: як врахувати реально сценічний елемент картини, виключивши з неї чисто мальовничі моменти? Вказати шлях історичу театру і є основним завданням другої частини праці Макса Геррманна. І в тому, і в іншому випадку обрано *іконографічний матеріал*, свідомо поставлений у зв'язок з драматичними творами — «ілюстрації до драм». Але і вони можуть бути долучені до наукового знання лише після суворого відмежування включених у них елементів театру від елементів чисто живописних. Адже старовинна ілюстрація до драми ніколи не є «фотографією» уявлення, а завжди є «ілюстрацією», тобто містить ряд моментів образотворчого мистецтва. І перш ніж спиратися на ілюстрацію до драми як на відображення театру, необхідно врахувати вкладений у неї сценічний елемент. Іноколи це вкрай важко. Ілюстрація до драми виникає за дуже різних обставин, пов'язаних з інтересами видавця, з участю вченого редактора видання, з традицією видавничої справи в даній місцевості, з більшою чи меншою самостійністю художника-рисувальника. Всі ці умови виникнення гравюри повинні бути враховані в першу чергу. Надалі необхідно розкрити ті, іноді дуже тонкі нитки, які пов'язують ілюстрацію з реальним театром, що і з'ясовує, спершу гіпотетично, більшу чи меншу ймовірність сценічності гравюри. Нарешті, аналіз композиції і художніх прийомів ілюстратора роз'яснює зв'язок гравюри з чисто образотворчою традицією, тобто з безумовно не театальною, а чисто художньою манерою трактування, іноді виробленою багатовіковою наступністю композиції, іноді зумовленою стилістичними особливостями, залежними від ха-

рактеру самої техніки (гравюри на дереві, мініатюри, малюнка і т. ін.)»⁵⁵⁰.

– «Застосування нових методів дослідження надало плідний поштовх роботам учнів Макса Геррманна, що вийшли з занять у семінарії з історії театру, частково ще до появи капітальної праці самого керівника. Ці роботи цікаві, головним чином, за своїм оригінальним підходом до теми. Дві з них, присвячені акторському мистецтву XVIII ст., йдуть значно далі від звичайних біографічних нарисів, намагаючись усвідомити прийоми і стиль гри двох німецьких акторів — Брандеса і Бека. *Спостереження над способом введення пауз і «німої» гри, над ремарками, жестами і позами*, а також зіставлення всіх даних з тим, що взагалі відомо про цих акторів, дійсно дозволяє вловити багато детальних рис сценічного виконання»⁵⁵¹.

– «Набагато важливішим методично і цікавішим за своїм матеріалом є робота іншого учня Макса Геррманна — Бруно Фелькера, який застосував методи свого вчителя для дослідження театру XVIII століття. На основі серії гравюр відомого німецького художника Ходовецького Б. Фелькер дає реконструкцію першого виконання «Гамлета» на сцені Берлінського театру в 1778 році. Головне завдання його — відтворити виставу у повному найнаочнішому вигляді і в той же час врахувати цінність гравюр Ходовецького як джерела нашого знання про сценічне мистецтво XVIII століття. Таким чином, завдання і методи Макса Геррманна, показані на матеріалі епохи реформації, застосовуються тут до доступнішого і ближчого нам XVIII століття»⁵⁵².

– «Зрештою окреслюється *ідеальний шлях історії театру: здійснення реконструкції старовинних спектаклів режисером-філологом*, однаково досвідченим як у методах філологічної критики, так і у професійній практиці театру. Так

⁵⁵⁰ Там само. — С. 106–107.

⁵⁵¹ Там само. — С. 111.

⁵⁵² Там само. — С. 112.

само, як історик образотворчого мистецтва повинен знати техніку різних прийомів живопису, вміти відрізнити композиційні закони її різних історичних форм, так і історик театру повинен знати основні форми і типи *інсценізації*⁵⁵³. Тільки проектуючи на сценічний майданчик і перевіряючи на ньому свої реконструкції, тобто зближуючись з практикою театру, історик сценічного мистецтва знаходить бажану переконливість своїх побудов»⁵⁵⁴.

У річищі цих поглядів здійснював дослідження і сам Гвоздев, про що у статті 1959 року писав Стефан Мокульський: «Він [Гвоздев] усіма засобами намагався наблизити історію театру до історії образотворчого мистецтва, вивільнивши її від одностороннього підкорення історії літератури... На відміну від ранішніх праць з історії західноєвропейського театру, що торкалися переважно історії драматургії і залишали поза увагою історію сцени і оформлення вистави, тут висвітлювалася недосліджена російськими театрознавцями ділянка»⁵⁵⁵.

1926 року Гвоздев упровадив у науковий обіг поняття «*театральна система*», зміст якого він визначав так: «...співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача»⁵⁵⁶. Він простежив, як, витіснена драматургією Шекспіра, Мольєра і Лопе де Вега, «гинула» система ярмарко-

⁵⁵³ Термін «інсценізація» (пол. *inscenizacja*; нім. *Inszenierung*, рос. *инсценировка*) — на початку ХХ ст. вживався у значенні «постановка», «режисура». У цьому значенні термін уживається, зокрема, у праці В. Мейерхольда «Про театр» (1912), у «Театральному листі» (1918) Леся Курбаса, де він писав про «форми її [п'єси] інсценізації, як у нас кажуть постановки». Цей термін уживається також для визначення форм агітаційного театру 1920-х років.

⁵⁵⁴ Там само. — С. 120.

⁵⁵⁵ Мокульський С. А. А. Гвоздев — історик зарубіжного театру // Мокульський С. О театре: Сб. — М.: Искусство, 1963. — С. 388.

⁵⁵⁶ Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. статей. — Л.: Academia, 1926. — Вып. 1. — С. 21.

вого театру, майданчик просто неба перетворився на театральне приміщення з ілюзорними декораціями, низового глядача витіснили аристократ і заможна буржуазія, вчорашнього комедіанта-імпровізатора зв'язав по руках і ногах літературний текст. Гвоздев вважав, що, починаючи від німецьких романтиків, *театр намагався відмовитися від оперно-балетного приміщення і сценічної коробки, а пізніше М. Райнгардт, Г. Фукс, Г. Крег, В. Мейерхольд, В. Соловйов, М. Євреїнов і Ф. Комісаржевський здійснили перші практичні кроки в цьому напрямі*. Таким чином, вся історія світового театру сприймалася крізь призму боротьби «придворного» і «народного» театрів. Оновлення ж сценічних форм, вважав дослідник, перебудовувало й структуру драми, адже нова драматургія народжувалася як складова нового театру. Причому провідну роль у союзі режисера і драматурга відігравав саме режисер. Більше того, театральна культура кожного нового класу виростала з його самодіяльності.

Основні системні ідеї школи Гвоздева певною мірою дістали розвиток у публікації М. Ізвєкова⁵⁵⁷ «*Класифікація театральних процесів*», у якій було здійснено спробу формалізувати основні елементи театру. Намагаючись «унікнути глухих кутів думки», він сформулював таку тезу: ««Невизначеність об'єкта вивчення з точки зору його кордонів, з одного боку, і неможливість врахувати всі його деталі, з іншого боку, — здавалося б, повинні були привести нас до заперечення взагалі науково-систематичного вивчення театру. Таке цілковите заперечення

⁵⁵⁷ Ізвєков Микола Павлович (1886–1942). 1923 року організував при Державному Інституті Історії Мистецтв першу в СРСР театральну лабораторію з експериментального вивчення «театрально-технічних удосконалень» (рельєфна проекція, світлофільтри, звукомонтаж і т. ін.). Автор ґрунтованих монографій: Сцена. — М.: ГИХЛ, 1935. — Ч. 1: Архитектура сцены.; Свет на сцене. — М.; Л.: Искусство, 1940; Техника сцены: Учеб. пособие для учащихся театр. ин-тов / Ленингр. театр. лаб. — Л.; М.: Искусство, 1940.

науки про театр ще аж ніяк не викорінено. Ми знаємо, де шукати корені цього глухого кута думки: вони сягають розуміння науки, позбавленому здорової діалектики, яке ототожнює науковий метод з шуканням “імперативних істин”. Від такої науки ми відмовляємося заздалегідь з твердим переконанням, що вона нас ні до чого окрім як до доктринерства не приведе»⁵⁵⁸. Далі він обґрунтовував саму процедуру аналізу: «Так само як ми вважаємо марним будувати схему театральних явищ за перехідними ознаками театру сьогоднішнього дня, так само ми відмовляємося шукати в історії театру якісь постійні, внутрішньо незмінні ознаки театру. Замість цих міфічних ознак “природи” театру його історія вказує нам *ряди явищ*, що змінюються у повільному темпі разом із загальним процесом зміни театру. Ми можемо зробити відбір серед театральних процесів і встановити, які з них, проходячи через соціальні і культурні перебудови, підпорядковані мінливості у крупніших одиницях часу. Шляхом *порівняльного методу* ми можемо встановити загальні ознаки театру у різних народностей, незважаючи на територіальне їх розмежування»⁵⁵⁹.

Спираючись на такі вихідні положення, Ізвеків запропонував вирізняти «групи, які у сумі дають *скелет театру*»⁵⁶⁰:

– *група збудників* («Це сума тих причин, якими зумовлено зародження, існування і характер театру в тому чи іншому місці і часі. Тут ми можемо знайти і вдале полювання, і релігійний обряд, і революційні зміни у суспільстві. Словом, “середовище” й умови громадських взаємин дають значний матеріал для відшукування коренів театру»⁵⁶¹);

– *група організаторів* («Причини, що стали поштовхом до утворення театру (група збудників), викликають до існування природно наступну “групу організаторів”, також украй різну за своєю будовою в різні епохи. Громада, меценат, антрепренер, держава і т. ін. змінюють один одного у процесі історичного розвитку. Сюди ми повинні зарахувати не тільки тих, хто під впливом групи збудників дав життя театру, а й все те, що сприяє його організованій діяльності (виробництву). Таким чином, до неї можуть увійти, з одного боку, такі явища, як театральне законодавство, цензура, професійні організації і театральні школи, а, з іншого боку, той же адміністратор, а разом з ним і касир, пожежник, реклама і клака»⁵⁶²);

– *архітектурна група* («Найпростіше розуміння “організації” театру вже підказує нам наступну групу устаткування місця театральної дії, чи то майданчик у незайманому лісі, візок мандріваних акторів або сучасний електрифікований театр наших днів. Все це ми однаковою мірою вважаємо “архітектурною групою”»⁵⁶³);

– *група речового оформлення* («Те, що має бути готове, — той самий грим, як і маска дикуна, котурни античного актора, тифельки балерини, хрест для розп’яття в середньовічній містерії і розмальований задник сучасного театру, все це однаковою мірою супроводжує театральне видовище і об’єднується нами в “групі речового оформлення”»⁵⁶⁴);

– *освітлювальна група* (умови освітлення вистави);

– *звукова група*;

– *група руху*;

– *група конструкторів* («До “групи конструкторів” ми зараховуємо все те, що не тільки передує створенню спектаклю, але й бере участь в ньому, проте не шляхом безпосереднього

⁵⁵⁸ *Ізвеків Н.* Классификация театральных процессов // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. ст. — Л.: Academia, 1926. — Вып. 1. — С. 37.

⁵⁵⁹ Там само. — С. 38.

⁵⁶⁰ Там само. — С. 39.

⁵⁶¹ Там само.

⁵⁶² Там само. — С. 40.

⁵⁶³ Там само.

⁵⁶⁴ Там само.

злиття у виставі з глядачем, а через своїх провідників. До групи конструкторів у театрі сьогоdnішнього дня ми повинні зачислити драматурга, композитора, художника, режисера, артиста і т. ін. Особливий інтерес у цій групі для нас становить артист, якого ми повинні будемо зустріти і в наступній групі»⁵⁶⁵);

– група виконавців.

У різних театральних системах ці групи утворюють структурні стосунки, вивчення яких є завданням театрознавства.

Інститут історії мистецтв здійснював не лише науково-дослідну, а й навчальну роботу. Нові методологічні завдання дістали віддзеркалення і у навчальному плані, згідно з яким на факультеті історії театру було встановлено чотири цикли курсів: античний, західноєвропейський, російський і східний. Професори Інституту викладали за темами, які вони досліджували: так, Д. Петров викладав «Загальний курс історії драми», С. Радлов — «Основи драматургії», В. Соловйов — «Енциклопедію театральних знань», М. Добужинський — «Історію костюма», Т. Зелінський — «Історію і конструкцію античної комедії», С. Боянус — «Французькі містерії», К. Миклашевський — «Італійську імпровізовану комедію», В. Соловйов — «Історію театральних об'єднань у Франції в XVII ст.», О. Гвоздев «Вступ до вивчення сценічного мистецтва XVII і XVIII ст.», В. Перетц — «Вступ до історії стародавнього російського театру». На третьому курсі вивчалася також дисципліна «*Методологія історії театру*» та ін.⁵⁶⁶.

Наївно думати, що процес впровадження ідей школи Германна-Гвоздева відбувався в атмосфері загального схвалення, радше навпаки. Ще 1921 року В. Рафалович, виступаючи на захист звичних методів, писав про «*пределы традиционного*

театроведения, задыхавшегося в тисках мертвенных дефиниций учений германской школы Макса Германа»⁵⁶⁷. Щоправда, у зв'язку з реплікою про «традиційне театрознавство» важко втриматися від подиву: коли це «театрознавство» встигло стати «традиційним» і що, власне, так палко захищав автор: літературознавство, журналістику, соціологію? І чого було більше у цьому несприйнятті: методологічних розбіжностей чи патріотичного пафосу, віддавна спрямованого на заперечення «німців», що й дає підстави для роздумів про причини домінування «іновірців» серед театрознавців, які зазнали гонінь або були репресовані у ці роки: В. Перетц, С. Радлов, П. Рудін, В. Всеволодський-Гернгросс та ін.

1932 року концепцію Гвоздева було піддано нищівній критиці з боку теоретиків РАПП — О. Афіногенова, Ю. Либединського та інших, а вся його наукова школа звинувачена у *формалізмі* і пристосуванстві. Того самого року вчений змушений був виступити з самокритичною статтею у журналі «Советский театр» (1932, № 5), а 1933 року — зі статтею «Перспективи театрознавчої роботи», в якій відзначав, що у процесі боротьби з формалізмом у театрознавстві на перший план висунулися питання змісту, ідейного значення і класового характеру. Відтак посилювалося значення «встановлення марксистською критикою необхідності аналізу образної мови театру, розробки поняття сценічного образу, визначення співвідношення між акторськими образами й образами, створеними декоратором, музикантом, освітлювачем театру»⁵⁶⁸ (так само «спокутні» статті мусив писати

⁵⁶⁷ История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. — Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. — Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. — С. XIII.

⁵⁶⁸ Гвоздев А. Перспективы театроведческой работы // Рабочий и театр. — 1933. — № 5. — С. 2. Це був уже не перший виступ Гвоздева у «театрознавчій дискусії»: Гвоздев А. Театроведческая дискуссия в Ленинграде // Советский театр. — 1931. — № 8.

⁵⁶⁵ Там само. — С. 41.

⁵⁶⁶ Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств. Приложение I. Курсы при Российском Институте Истории Искусств для подготовки специалистов. Приложение II // Задачи и методы изучения искусств. — Пг.: Academia, 1924.

і блискучий співавтор Олексія Гвоздева — Адріан Піотровський (1898–1937) — «делал классово-враждебное, политически вредное дело»⁵⁶⁹, після чого 1937 року його було репресовано). Після цих виступів і до самої смерті (1939) Гвоздев переключився на вивчення історії новітнього і сучасного театру⁵⁷⁰.

Порівнюючи особливості дослідницької роботи Інституту історії мистецтв і відділу театру, очолюваного Олексієм Гвоздевим, з дослідженнями Державної академії художніх наук (Г.А.Х.Н.), Стефан Мокульський писав: «Хоча на чолі ДАХН стояв видний західник П. С. Коган, однак театрознавча робота ДАХН зосеред-

⁵⁶⁹ *Пиотровский Адр.* О собственных формалистических ошибках // Рабочий и театр. — 1932. — № 3. — С. 10. Олександр Анікст так оцінює внесок Адріана Піотровського: «Пионером нової методології у вивченні античного театру був А. Піотровський. Надзвичайно обдарований, він уже у двадцять п'ять років видрукував свою першу працю про античний театр, що увійшла до книги “Нариси з історії європейського театру” (Пг., 1923) [*Пиотровский А. И.* Античный театр: Театр Древней Греции и Рима // *Очерки по истории европейского театра / Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова.* — Пг.: Academia, 1923]. Молодого вченого цікавить *еволюція основних театральних форм* <...> Термінологія Піотровського рішуче відрізняється від міркувань про містичне діонісійство, характерних для праць символістів <...> Внесок Адр. Піотровського був настільки значним, що вченого з повним правом можна вважати зачинателем вивчення античного театру у радянському театрознавстві» (*Аникст А.* Античный театр // *История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941.* — М.: Наука, 1985. — С. 209).

⁵⁷⁰ Основні театрознавчі праці Олексія Гвоздева: Агитбригады германского фашизма // Рабочий и театр. — 1931. — № 48; Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. — Л.; М.: Искусство, 1939; Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. — Пг.: Academia, 1924; Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. — Л.: Academia, 1926; О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. ст. — Л.: Academia, 1926. — Вып. 1; Оперно-балетные постановки во Франции XVI–XVII вв. // Очерки по истории европейского театра. — Пг., 1923; Рейнгадт // Жизнь искусства. — 1926. — № 48; Театр послевоенной Германии. — Л.; М.: Гос. изд-во худож. лит.-ры, 1933; Театр эпохи феодализма // *Гвоздев А., Пиотровский А.* История европейского театра. — М.; Л.: Academia, 1931.

илась переважно навколо вивчення російського театру», тоді як в Інституті історії мистецтв «висунулося на перше місце вивчення західноєвропейського театру, що пояснювалося наявністю у Петрограді ряду кваліфікованих філологів-романогерманістів»⁵⁷¹.

Бодай із запізненням, однак привиди «театрознавчої реконструкції старовинної вистави» опинилися відносно нещодавно у центрі уваги московських дослідників⁵⁷², а гасло «Назад до Гвоздева!», висунуте сучасним театрознавством, свідчить про те, що йому набридло розшифровувати «меседжі» вистав⁵⁷³.

Втім, це не лише привиди, адже ідеї Перетца-Геррманна-Гвоздева в осучасненому вигляді реалізуються у працях сучасних дослідників. Так, Дмитро Трубочкін, обґрунтовуючи свій «метод реконструкції старовинної вистави», пише: «Розв'язанням завдання реконструкції сценічної дії мусить стати

⁵⁷¹ *Мокульський С. С.* Итоги и задачи изучения западноевропейского театра // *Мокульський С. С.* О театре: Сб. — М.: Искусство, 1963. — С. 485.

⁵⁷² *Бартошевич А. В.* О принципах театроведческой реконструкции старинного спектакля // Реконструкция старинного спектакля: Сб. — М.: ГИТИС, 1991.

⁵⁷³ *Матвиенко К.* Назад, к Гвоздеву! // Театр. — 2011. — № 4. «Ідея театру як кафедри, — пише авторка, піддаючи жорсткій критиці театрознавчу практику “Петербурзького театрального журналу”, — виросла з орієнтації на реалістичну естетику. У радянській інтерпретації це звучало вже одіозно: завдання критики — перекладати ідею твору з мови мистецтва на мову соціології. У перекладі на сучасність: кожен вільний судити, правильний або злочинний “меседж” виголошено з “кафедри”. Етика важливіша за естетику. Гвоздев, який навчався театрознавства в німецького вченого Макса Геррманна, сповідував віру саме в художню логіку, а не в життєву. Разом із Віктором Шкловським він вважав, що “мистецтво — завжди не напис, а візерунок”. Тільки-но критик починає аналізувати “візерунок”, розпізнаючи сенс у композиції спектаклю і в його специфічних театральних особливостях (акторській грі, матеріальному оформленні, ритмі й інш.), він перестає тлумачити його як “напис”. І театр знаходить свою плоть і конструкцію — але тепер уже на папері. Неважко побачити, що взаємини між театром і петербурзькою критикою, в якій, здавалося б, Гвоздевські традиції мусили бути особливо сильними, складаються з вервечки образів, захоплені і скинення. Але вони, на жаль, не перетворюються на полеміку про мову сучасного мистецтва».

опис того, що сприймалося у виставі зором і слухом. Реконструкція сприйняття глядача передбачає опис того, що бачили і чули глядачі зі сцени і як вони могли це тлумачити <...> Більшість відомих мені реконструкцій античних вистав зосереджена виключно на проблемі видовища, а не сприйняття <...> Однак, таким чином на місце реконструкції чужого сприйняття ми поставимо наше власне; в результаті — матимемо справу вже не з уповні давньою виставою <...> Тільки фіксація глядачів дозволить хиткому і вислизаючому театральному універсуму, частиною якого були постановки Теренція, чіткіше окреслитися <...> Ці свідчення дозволять нам зрозуміти, у колі яких видовищ сприймався театр, з чим мусив конкурувати, за яких умов п'єса могла розраховувати на успіх і т. ін. <...> Отже, щоб відтворити давню постановку, слід мати на увазі одразу обидва аспекти — видовище та його сприйняття — і спробувати “побачити” виставу очима її сучасника <...> Тому саме семантика римського театру як архітектурного явища і як соціального, політичного і релігійного інституту обрана пріоритетною сферою аналізу [Під “семантикою”, “історичною семантикою”, “театральною семантикою” та ін. у цьому дослідженні мається на увазі система тлумачення значень, що існувала у римському суспільстві, яка лежала в основі висловлювань його членів і мотивувала їхні вчинки. Ця система використовується тут для реконструкції автентичного способу розуміння всієї сукупності явищ, пов'язаних з видовищною культурою у давньому Римі]»⁵⁷⁴. Відповідно до цих принципів, дослідник пропонує ефективні *процедури театрознавчого дослідження* і підходить до ширших висновків, що стосуються формування театрального мислення⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Трубочкин Д. В. «Всё в порядке старец пляшет...». Римская комедия плаща в действии. — М.: ГИТИС, 2005. — С. 18–21.

⁵⁷⁵ Трубочкин Д. В. Античная литература и драматургия. Пособие для студентов творческих вузов. — М.: Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2010. — С. 5–8.

На початку 1921 року у Москві було створено Державну Академію художніх наук (Г.А.Х.Н.), дійсними членами і членами-кореспондентами якої у різний час стали: М. Алпатов, О. Бахрушин, В. Вересаєв, В. Волькенштейн, М. Волков, О. Габричевський, О. Гвоздев, Л. Гроссман, М. Гудзій, Л. Гуревич, О. Дживелегов, Вяч. Иванов, М. Каган, В. Кандинський, В. Качалов, О. Лосєв, А. Луначарський, П. Марков, В. Немирович-Данченко, М. Піксанов, С. Радциг, О. Таїров, Г. Шпет, Б. Ярхо та ін.⁵⁷⁶ Академію було ліквідовано тією самою постановою, якою знищено й Інститут Історії Мистецтв⁵⁷⁷.

Однак, перш ніж це сталося, наприкінці 1921 року до Академії було приєднано Науково-художній інститут, Інститут літератури і критики, Інститут музичної науки, Інститут художньої культури та Інститут театрознавства, який утворив у складі Академії окрему Театральну секцію, що почала функціонувати з 1 січня 1922 року і зосередила увагу на теоретичній розробці питань театрального мистецтва в історичному і теоретичному аспектах. До складу секції входили: голова — М. Ефрос; учений секретар — П. Марков; члени: О. Бахрушин, Л. Гуревич, А. Луначарський, В. Немирович-Данченко, В. Сахновський, К. Станіславський, О. Таїров, Т. Щепкіна-Куперник та ін. До роботи секції у різний час долучалися також В. Всеволодський-Герн-гросс, О. Дживелегов, С. Дурилін, І. Клейнер, Ф. Степун та ін.

⁵⁷⁶ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1927. — № 6–7. — С. 83–87.

⁵⁷⁷ Бюллетень Наркомпроса РСФСР. — 1931. — № 18. — С. 4.

Про характер проблем, які вивчала секція, свідчать публікації її членів і щорічні звіти, що друкувалися у спеціальних бюлетенях. В одному з перших розгорнутих звітів про діяльність секції було сказано: «Театральная Секция, в связи с общим организационным планом Академии разделена на 3 основных П/секции: Историческую (по Социологическому Отделению), Психологию Театрального Творчества (по Физико-Психологическому Отд.) и Теории Театра (по Философскому Отделению) и на следующие Комиссии: Комиссию Современного Репертуара, Комиссию по изучению Революционного Театра, Комиссию по изучению рабочего Зрителя, Комиссию по изучению Автора, Комиссию по изучению Островского <...> Были заслушаны доклады О. Э. Чайновой “Об устройстве театра Медокса” и Н. П. Кашина “О крепостном театре Юсупова” <...> Все докладчики в качестве одного из *методологических требований* выдвинули необходимость изучения театра в связи с установлением общественной атмосферы, бытового обрамления, топографического окружения театра и т. д. Особенно явно было выполнено это *методологическое требование* О. Э. Чайновой, которая реконструировала театр Медокса и проследила его архитектурное и сценическое оборудование в связи с бытовым отпечатком Москвы 17-го и 18-го веков и нашла в сценическом оборудовании полное соответствие требованиям иллюзорного театра той эпохи. А. А. Бахрушин дал ряд материалов, касающихся деятельности Мочалова и характеризующих его с новой стороны, и как актера, и как творческую личность (сообщение основано на письмах Мочалова, на воспоминаниях Орловой и Чаева) <...>

В основу деятельности П/секции теории театра было положено сообщение В. Г. Сахновского⁵⁷⁸, который выдвинул основным

⁵⁷⁸ Сахновський Василь Григорович (1886–1945) — театральний режисер, театрознавець, доктор мистецтвознавства (1939). Вчився на філософському факультеті Фрайбурзького університету (1904–1907), закінчив історико-філологічний факультет Московського університету (1910). З 1912 року працю-

предметом занятия П/секции *вопрос о театре, как предмете театроведения* и подчеркнул необходимость рассмотрения театра по следующим, пересекающимся линиям: с одной стороны материала, формы и содержания, с другой — актера, текста, режиссера и сценического пространства. Обширная программа работ, выдвинутая Сахновским (Сахновский прилагает первые три раздела к выдвинутым им четырем основным принципам театра и рассматривает каждый из этих принципов согласно понятиям материала, формы и содержания) вызвала появление следующих докладов: доклад Л. Я. Гуревич на тему “Библиография о предмете театра”, в котором рассмотрен ряд научных определений, дававшихся театру в различное время теоретиками и практиками театра, и вызвавший большие прения доклад П. М. Якобсона⁵⁷⁹ “Театр, как предмет театроведения”, в котором докладчик пытался определить театр, не как

вав у Студії Ф. Ф. Комісаржевського, 1919 року організував Державний показовий театр, у 1922–1926 роках був мистецьким керівником Московського драматичного театру, 1926 року запрошений до МХАТ, а з 1932 року став заступником директора театру з художніх питань. У 1941–1943 роках був репресований. З 1933 року — декан режисерського факультету ГИТИСа і завідувач кафедри режисури. Автор праць: Мысли о режиссуре. — М.: Искусство, 1947; Режиссура и методика ее преподавания. — М.; Л.: Искусство, 1939; Крепостной усадебный театр: Крат. введ. к его тип. изучению. — Л.: Колосс, 1924; Театральные учебники и мысли о театре // Советский театр. — 1936. — № 2; Театральное скитальчество. Приложения: Скитальчество. Предварительные замечания. Ни к чему не обязывающие размышления. Композиция спектакля // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: Индрик, 2009. — Вып. 4.; Сахновский В. Г. О Вс. Э. Мейерхольде // Там само; Письма из ссылки // Там само. Див. також: Виленкин В. Я. Памяти В. Г. Сахновского; Горчаков Н. М. В. Г. Сахновский. Жизнь и творчество // Ежегодник МХАТ. — 1945. — Т. 1. — М.: Изд. Музея МХАТ, 1948; Марков П. А. Василий Григорьевич Сахновский // Театр. — 1976. — № 5.

⁵⁷⁹ Якобсон Павло Максимович (1902–1979) — психолог, автор праць: Психология сценических чувств актера. — М.: Гослитиздат, 1936; Психология художественного творчества. — М.: Знание, 1971; Психология художественного восприятия. — М.: Искусство, 1964.

отдельный исторический памятник, и не как создание культуры, а как художественный предмет (“Театральный предмет есть некоторое действие, развертывающееся в пространстве и времени, отличное от действия обрядового, состязательного и т. д.”). В дальнейшем докладчик анализировал символический характер театрального действия и его смысловой остова).

П/секция по изучению актерского творчества вела подготовительные работы по коллективной работе над изучением психологии театрального творчества. Выработан план театрального сборника, который должен составиться в результате коллективной проработки ряда докладов <...>

Комиссия по изучению зрителя заслушала доклады Н. Л. Бродского “Опыт изучения зрителя” и В. А. Филиппова “Театральная экскурсия, как метод изучения зрителя”. Оба докладчика пришли к необходимости соединить три метода (анкетирование, экскурсионный и непосредственное изучение реакций зрительного зала), приведя их к строгому единству. На основании выдвинутых тезисов была выработана анкета для квалифицированных зрителей и анкета для определенного спектакля <...>

Комиссия по изучению автора заслушала доклад А. А. Новикова “О факторах сценичности пьесы”, причем докладчик выдвигает в качестве научного определения сценичности понятие эмоционально-смыслового движения пьесы, носителями которого являются психологические комплексы.

На пленарных заседаниях Секции были заслушаны два отчетных доклада П. А. Маркова: “Современное театроведение в Германии” и “Театры Запада”, явившиеся результатом выполненной им по поручению Секции заграничной командировки. Первый доклад был посвящен характеристике и анализу *методов театроведения* и постановке преподавания театроведения в Германии. Практическим результатом его является установление связи с Берлинским Институтом Театроведения. Второй доклад был посвящен анализу театрального быта и клас-

сификации итальянского актерского искусства с одной стороны, и современного германского театра с другой»⁵⁸⁰.

У наступному звіті було сказано:

«Театральная Секция развивала свою работу главным образом, в плане изучения мало разработанных основных проблем театроведения <...> Вторым докладом О. Э. Чаяновой “О театре Медокса” было дано подробное рассмотрение состава “труппы” этого театра, и в связи с ранее заслушанными работами той же докладчицы можно полагать вопрос о театре Медокса освещенным со всею полнотою доступных материалов <...>

П/секция Актера. Коллективная работа п/секции была направлена по основному заданию п/секции — по изучению психологии актерского творчества. Собранный за предыдущие годы материал анкетного порядка разрабатывался членами п/секции <...> В результате проработки п/секцией главнейших вопросов появился доклад Л. Я. Гуревич “О природе художественного переживания актера”⁵⁸¹, который был посвящен пересмотру теории об игре актера с XVIII по XX века <...> Несколько заседаний п/секции было отдано коллективной работе по созданию *словаря терминологии театра*; составлен список свыше 800 терминов.

П/секция Теории театра вела работу, исходя из программы, намеченной в начале академического года, которой предусматривалось рассмотрение вопросов общего театроведения и *методологии театра*. Коллективная работа, начатая в предше-

⁵⁸⁰ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., МСМХХV. — № 2–3. — С. 38–40.

⁵⁸¹ Гуревич Любов Яківна (1866–1940) — випускниця історико-філологічного відділення Вищих жіночих (Бестужевських) курсів у Петербурзі. 1891 року придбала журнал «Северный вестник» і залучила до участі в ньому М. Лескова, Л. Толстого, Максима Горького, В. Стасова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта; брала участь у боротьбі за права жінок, була активісткою «Всероссийского союза равноправия женщин», долучилася до діяльності «Союза освобождения». Основні праці: Творчество актера. — М.: ГАХН, 1927; История русского театрального быта. — М.; Л.: Искусство, 1939. — Т. 1.

ствующее полугодие (доклады В. Г. Сахновского, Л. Я. Гуревич, П. М. Якобсона), вылилась в последние месяцы в докладах В. Г. Сахновского “Предмет спектакля” и П. А. Маркова “Проблематика современного театра”. При некотором различии тезисов докладчики выдвинули необходимость как формального, так и социологического изучения спектакля, исходя из непосредственного анализа самого предмета театра. Доклад В. Г. Сахновского выдвинул необходимость рассмотрения театра по пересекающимся линиям: с одной стороны, материала, формы и содержания, с другой — актера, текста и сценического пространства. П. А. Марков, основываясь на подробном анализе современной театральной жизни выдвинул в свете общего театроведения вопросы театра и драматургии, театра и зрителя.

П/секцией были заслушаны также следующие доклады <...> Б. А. Фердинандова “Опыт записи спектакля” (попытка дать *методологически* точную запись ритмического рисунка спектакля по трем данным: движение, слово, волнение); С. Б. Никитина “О проекционном театре” (опыт построения театра, основанного на научном изучении законов театра) <...> В отчетном полугодии заслушан доклад А. А. Гвоздева “Театр в Германии”, посвященный анализу общественного характера и организационным вопросам германского театра. Доклады В. Э. Морица и С. И. Марголина “Театры и зрелища Парижа и Берлина” были посвящены вопросам о попытке реформ в западном театре и о малых формах сценического искусства <...> Вновь образованная комиссия по изучению революционного театра начала свою деятельность только в апреле 1926 г. К образованию этой комиссии Секция пришла в результате сознания необходимости изучить те формы театра, которые были привнесены революционной эпохой. Комиссии удалось рассмотреть и поставить следующие вопросы: 1) о задачах и *методах* работы революционного театра (опыт определения понятия “революционный театр”, опыт анализа малых форм современного театра, опыт

анализа клубной работы и взаимовлияния форм театра профессионального и клубного) — доклад П. И. Новицкого “Проблема революционного театра”; <...> доклад В. Г. Сахновского: “Революционный театр” <...> Комиссия по изучению автора, работая в основном своем плане рассмотрения взаимоотношений театра и драматургии, заслушала следующие доклады: <...> В. М. Волькенштейна⁵⁸² “Драма, как изображение рефлекса цели”, в котором ставился вопрос о природе драматургического творчества, в отличие от иных произведений художественного слова, <...> А. К. Джигелева “Техника комического у Гольдони” (сценические приемы драматурга в отличие от беллетристических)⁵⁸³.

У наступному виданні бюлетеня фіксувалися такі питання: «<...> Секція в якості другої колективної роботи поставила роботу по створенню словаря театральних термінів, виконуючи цим загальноакадемічне завдання. І нарешті, було вирішено проілюструвати фіксацію найбільш значущих постановок поточного московського сезону, даючи створити науковий фундамент для театральної критики і тим самим зблизити її з проблемами театроведення <...> Робота по складанню термінологічного словаря велася наступним чином. Зокрема при Президіумі Секції була створена спеціальна термінологічна комісія, яка розв'язувала всі загальні питання по словарю. Тут складалися списки слів і розв'язувалися інші питання. Разом з тим проработка основних термінів була передана в відповідні комісії Секції. Теоретична п/секція отримала в своє ведення термін “Театр”, п/секція Психології термін “Актер” і комісія Авторів термін — “Драма”. Члени

⁵⁸² Волькенштейн Володимир Михайлович (1883–1974) здобув освіту у Петербурзькому і Гейдельберзькому університетах. Основні праці: Драматургія. — М.; Л.: Искусство, 1937 [1973]. Див також: *Рапопорт* А. Семья Волькенштейн. История рода // Нева. — 2008. — № 3.

⁵⁸³ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1926. — № 4–5. — С. 43–47.

Секции В. Г. Сахновский, Л. Я. Гуревич и член-корреспондент В. М. Волькенштейн представили тезисы, устанавливающие объём понятия данных терминов и обсуждение этих тезисов заняло ряд интенсивных заседаний подсекций и комиссии. Особенно длительные дискуссии вызвал термин “Театр”, занявший ряд рабочих дней теоретической п/секции <...>

Теоретическая п/секция посвятила целый ряд заседаний обсуждению тезисов В. Г. Сахновского по термину “Театр”. В результате этих обсуждений были приняты те теоретические положения, которые должны лечь в основу соответственной статьи словаря. В качестве теоретического доклада было заслушано сообщение П. М. Якобсона о системе театрального знания, причем докладчик пытался разграничить сферы деятельности отдельных театроведческих дисциплин и предметы их изучения. В пленум Секции был вынесен п/секцией вышеуказанный доклад В. М. Бебутова⁵⁸⁴: “Постановка “Ревизора” в театре МГСПС”. Этот доклад, кроме своего исторического значения имел определенное теоретическое задание, так как докладчик должен был на конкретном примере говорить о взаимоотношении авторского текста и режиссерского замысла в современном театре.

Совместно с п/секцией Психологии Сценического Творчества было устроено два доклада: Н. Д. Волкова⁵⁸⁵ “Основные вопросы изучения книги Станиславского” и доклад О. А. Шор:

⁵⁸⁴ Бебутов Валерий (Валеріан) Михайлович (1885–1961) закінчив історико-філологічний факультет Петербурзького університету, у 1912–1917 роках працював у Московському художньому театрі, у 1919 році разом із Вс. Мейерхольдом брав участь в організації Театру РСФСР—1, у постановці вистав «Зорі» Е. Верхарна і «Містерія-Буфф» В. Маяковського, викладав на Державних вищих режисерських курсах.

⁵⁸⁵ Волков Микола Дмитрович (1894–1965) — син Д. С. Волкова, одного із засновників пензенського Народного театру. Навчався на юридичному факультеті Московського університету, працював репортером «Русского слова» і помічником режисера (секретарем) театру В. Ф. Комісаржевської. Основні праці: Мейерхольд: В 2 т. — М.; Л., 1929; Театральные вечера. — М., 1966.

“К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля”. Доклад Н. Д. Волкова имел *методологическое задание* и путем анализа книги устанавливал ту проблематику, которая обязательна для каждого, кто не только читает, но и изучает книгу Станиславского. О. А. Шор поставленные ею проблемы рассматривала в свете проблем современного сознания и ее доклад носил философский характер <...>

Вместе с Теоретической п/секцией, п/секция Психологии заслушала доклад Б. Е. Захавы⁵⁸⁶ “О работе Е. Вахтангова над “Чудом св. Антония”. Докладчик сообщил о *методах работы* Вахтангова и о различных редакциях спектакля. П/секция в результате доклада приняла постановление об издании под маркой ГАХН книги Захавы “Вахтангов и его Студия”, куда в качестве одной из глав входил и настоящий доклад. Книга Захавы вышла

⁵⁸⁶ Захава Борис Євгенович (1896–1976) — театральний актор, режисер, педагог, театрознавець, лауреат Сталінської премії другого ступеня (1952), доктор мистецтвознавства (1964). Народився у Павлограді (Дніпропетровська обл.) у сім’ї представника династії тульських зброярів. Після закінчення Павлоградської казенної класичної гімназії вступив до кадетського корпусу в Орлі, у 1910 році — у 3-ій Московський кадетський корпус. Брав участь в аматорських виставах, у роботі Мансуровської студії, художнім керівником якої був Є. Б. Вахтангов. У 1923–1925 роках одночасно виступав на сцені Театру ім. Вс. Мейерхольда. У 1923 році здійснив свою першу самостійну постановку. З 1917 року займався викладацькою діяльністю — в студії Вахтангова (1925 року став її керівником), де викладав акторську і режисерську майстерність, з 1939 року — професор; у 1944–1949 роках — очолював кафедру режисури в ГТІСі. Основні праці: Вахтангов и его студия. — Л.: Academia, 1927; Воспитание режиссерских способностей // От упражнения у спектаклю. — М.: Советская Россия, 1971. — Вып. I; О специфике театрального искусства // Театр. — 1953. — № 5; План постановки «Ревизора» // Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. — М.: ВТО, 1982; Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие. — Изд. 4-е, исправл. и дополнен. — М.: Искусство, 1978; Современники. Вахтангов. Мейерхольд. — М.: Искусство, 1969; Творческий путь Б. Е. Вахтангова // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. — М.; Л.: Искусство, 1939; Работа режисера / Пер. з рос. М. Дібровенка. — К.: Мистецтво, 1937 [у співавторстві з К. Міроновим].

в истешем полугодии, как издание ГАХН. Комиссия Автора также принимала участие в работах над словарем, В. Н. Волькенштейн дал тезисы о “Драме”, которые и были приняты, как основа будущей словарной статьи. Два доклада было посвящено русским драматургам прошлого. Л. П. Гросман на основе архивных документов заново пересмотрел вопрос о преступлении Сухово-Кобылина»⁵⁸⁷.

У другому півріччі 1926–27 академічного року Театральна секція звітувала підготовкою матеріалів до Словника театральних термінів (з’ясовано зміст понять «актор», «драма», «театр», створено індекс словника на 1560 слів; ця робота вимагала створення спеціальної бібліографічної комісії з театральних наук). «П/секція психології сценічного творчства в истекшем семестре продолжала начатую в предыдущие годы работу по собиранию и разработке анкет о творческом процессе актера, заключающих в себе ответы на 68 вопросов <...> Член-корреспондент Театральной секции А. П. Петровский взял на себя труд, на основе богатых личных впечатлений, дать характеристику творческих личностей Савиной и Комиссаржевской, а сотрудница Физико-психологического отделения В. П. Дитиненко (I/III) делала доклад о творческой личности Степана Кузнецова. Наконец, С. Н. Дурылин, на основе также личных воспоминаний, сделал плодотворную попытку дать портрет Артема <...>

Производственный план Теоретической п/секции предусматривал в этом году, прежде всего, изучение общих теоретических проблем театроведения и театральной критики. Здесь в первую очередь была проделана указанная нами работа по всестороннему освещению понятия “Театр”, на что ушло 6 заседаний. Затем сюда же должен быть отнесен доклад П. М. Якобсона на тему: “Понятие Театр”. Особое внимание п/секция уделила разрешению вопроса о теоретических основах построения спектакля

⁵⁸⁷ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1927. — № 6–7. — С. 51–55.

в современных театрах. Здесь особенный интерес представил доклад В. Г. Сахновского на тему “Режиссерский текст (режиссерский экземпляр)”, где докладчик, на основе богатого личного опыта, сделал ряд выводов относительно анализа природы режиссерского искусства». Вопросы вещественного оформления были затронуты А. М. Эфросом в докладе: “О театральных декорациях в современном русском театре”. (Последний доклад был устроен совместно с Секцией декоративных искусств). Наконец, сюда же должны быть причислены доклады: Л. П. Гроссмана⁵⁸⁸ — “Театр Сухово-Кобылина” и В. Г. Сахновского — “Анализ трилогии Сухово-Кобылина в плане режиссерского толкования”. По линии изучения теоретических основ драматургии был в текущем году заслушан доклад С. Д. Балухатого: “Поэтика мелодрамы” <...>

Необходимость накопления материалов для совещания в НКПресе заставило комиссию совместно с П/с. теории выдвинуть доклад Н. Д. Волкова (17/II) о “Советской театральной критике” с участием в его обсуждении П. С. Когана, официального докладчика по этому вопросу на театральном совещании НКПреса <...>

Комиссия автора, кроме выполнения коллективных заданий секции, заслушала доклады: В. В. Яковлева на тему — “Судьба Пушкина на сцене” и И. М. Клейнера⁵⁸⁹ — “Социологический

⁵⁸⁸ Гроссман Леонід Петрович (1888, Одеса — 1965, Москва) — народився у сім’ї лікаря, закінчив юридичний факультет Новоросійського університету в Одесі, де й розпочав викладацьку діяльність, працював ученим секретарем літературної секції ГАХН, 1948 року був звинувачений у космополітизмі. Основні праці: Пушкин в театральних креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов // Гроссман Л. Записки Д’Аршиака; Пушкин в театральних креслах. — М.: Худож. лит., 1990 [перше видання: М., 1935]; Театр Сухово-Кобылина. — М.; Л.: Худож. лит., 1940.

⁵⁸⁹ Клейнер Ісидор Михайлович (1891–1970) — автор праць: У истоков драматургии. Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. — Л.: Academia, 1924; Мастерство Мольера. — М.: ОГИЗ, 1934; Судьба Сухово-Кобылина. — М.: Наука, 1969.

анализ трилогии Сухово-Кобылина” (совместно с Социологическим отделением)»⁵⁹⁰.

У наступному сезоні театральна секція продовжувала роботу за цими ж темами:

«Считая, что в исследовании всех этих вопросов п/секция не может вести работу изолированно от Философского отделения и Психо-физической лаборатории, п/с. вступила на путь совместных заседаний. Совместно с философским отделением был заслушан доклад П. М. Якобсона: “Что такое театр”, занявший вместе с прениями два заседания, а совместно с Психо-физической лабораторией был устроен доклад С. Н. Беляевой-Экземплярской: “Запись сценической игры” (два заседания). Содержанием был вопрос о возможности исследовать предмет театра естественно-научными *методами*. В результате доклада п/секция совместно с лабораторией решила произвести пробную запись сценической игры. Выяснению основных проблем театрального искусства был посвящен доклад В. Г. Сахновского: “Компоненты спектакля” <...>

Группа западно-европейского театра, организованная в ноябре 1927 г. и руководимая С. С. Игнатовым⁵⁹¹ и Л. Я. Гуревич, провела следующие работы: было заслушано 3 доклада — И. К. Артемьева (“Общество итальянского Возрождения и его зрелища”), С. С. Игнатова “Начало испанского театра” и Л. Я. Гу-

⁵⁹⁰ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1927–1928. — № 8–9. — С. 51–55.

⁵⁹¹ Игнатов Сергій Сергійович [1887–1959] — 1913 року закінчив історико-філологічний факультет Московського університету, з 1921 року викладав історію західноєвропейської літератури і театру в московських театрах, з 1934 року — в ГІТІСі (професор з 1939 року). Автор праць: Начало русского театра и театр Петровской эпохи. — М., 1920; Испанский театр XVI–XVII вв., — М.; Л.: Искусство, 1939; Зарождение славянского театра на Балканах // История западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского. — М.: Искусство, 1956; Польский театр // Там само. — Т. 2; История западноевропейского театра нового времени. — М.: Искусство, 1940.

ревич: “Комедии-балеты Мольера” <...> Кроме того, под руководством Л. Я. Гуревич была выполнена работа по составлению библиографии по истории театра в количестве 1100 карточек.

Группа изучения оперного театра, руководимая В. В. Яковлевым, наметила следующие темы для разработки: 1. Режиссерский вопрос в опере. 2. Театральная музыка. 3. Оперный актер. 4. Опера и ее судьбы. 5. Опера и быт. 6. Проблемы оперного либретто. В осуществление этого плана был прочитан доклад В. М. Беляевым: “Режиссерский вопрос в опере” <...>

Память скончавшегося члена-корреспондента Академии А. И. Южина была почтена секцией устройством траурного заседания совместно с Обществом любителей российской словесности <...> В исполнительной части заседания приняли участие артисты Московского Малого театра. Секцией была также предоставлена возможность одному из коллективов Москвы, руководимому режиссером Н. Н. Вашкевичем, выступить в Академии с демонстрацией своих работ (сценические карикатуры)⁵⁹².

Останній звіт видрукувано 1928-го року: «Один из пленумов секции был посвящен принципиальному докладу П. М. Керженцева⁵⁹³: “Культурная революция и задача театра” <...> Приезд

⁵⁹² Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1927–1928. — № 10. — С. 35–39.

⁵⁹³ Платон Михайлович Керженцев (1881–1940) — радянський державний і громадський діяч. Народився у сім'ї лікаря, навчався на історико-філологічному факультеті Московського університету. 1904 року заарештований, виключений з університету, ув'язнений, висланий у Нижній Новгород, де вступив у РСДРП(б). У 1912–1917 рр. — в еміграції (Париж, Лондон, Нью-Йорк). Після революції повернувся до Росії, був завідувачем відділу, заступником редактора «Известий ВЦИК», членом колегії Наркомату освіти РСФСР. З 1930 року — директор Інституту літератури, мистецтва і мови Комуністичної академії, редактор журналу «Литература и искусство», у 1933–1936 рр. — голова Комітету радіофікації і радіомовлення Раднаркому СРСР, у 1936–1938 рр. — голова Комітету у справах мистецтв. У 1938 р. — головний редактор і директор «Малої Радянської Енциклопедії», заступник Головного редактора «Великої Радянської Енциклопедії». Автор багатьох праць, серед яких: *Керженцев П. М.*

в Москву членов разряда истории театра Государственного института, истории искусства А. А. Гвоздева, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева и С. С. Мокульского побудил театральную секцию устроить совместное заседание для обмена мнениями по текущим задачам театроведения и для установления возможности общей и согласованной работы. Кроме того, одним из членов ГИИИ, С. С. Мокульским был сделан в пленуме секции доклад на тему: “Сценическое оформление во Франции накануне классицизма” <...>

Работавшая при Исторической п/с. Грибоедовская группа все же успела провести доклады: В. А. Филиппова, посвященный первым постановкам “Горя от ума” в Малом театре <...>, а группа по изучению крепостного театра — доклад В. А. Дынин на тему: “Топографическое и хронологическое распределение крепостного театра в России”.

П/секция психологии сценического творчества вела свою работу в двух направлениях. С одной стороны, в докладе Л. С. Выготского⁵⁹⁴ “К изучению психологии творчества актера” был поставлен ряд *методологических проблем*, связанных с определением границ и *методов психологического изучения сценического творчества*. С другой — п/секция вела конкретное изучение отдельных актеров <...>

П/секция теории вела работу по проблематике фиксации спектакля путем *физико-психологических методов* и путем записи из зрительного зала. В этих целях были заслушаны доклады

[Лебедев П. М.] Творческий театр. — 5-е изд., пересм. и доп. — М.; Пг.: Государственное издательство, 1923.

⁵⁹⁴ Виготський Лев Семенович (Лев Симхович Вигодський, 1896–1934) — фундатор «культурно-історичної теорії» у психології, автор численних літературознавчих публікацій. 1925 року захистив дисертацію «Психологія мистецтва» (сама праця за життя дослідника видрукувана не була). Основні рооти: Психологія искусства. — М.: Искусство, 1986; К вопросу о психологии творчества актера // *Якобсон П. М.* Психология сценических чувств актера. — М.: Гослитиздат, 1936.

С. Н. Беляевой: “Сравнительное описание актерского исполнения”, Л. А. Скляра “Опыт описания целой роли”, Б. М. Теплова⁵⁹⁵: “Выработка *методов ритмического анализа* видимой стороны актерского исполнения”. Для того, чтобы получить материал по записи из зрительного зала, было дано специальное задание временному сотруднику Ю. С. Бобылеву произвести запись режиссерских мизансцен спектакля “Ревизор” в ТИМ’е. Результат этой работы послужил предметом специального доклада: “Опыт режиссерской записи спектакля “Ревизор” в ТИМ’е”. Кроме того, в п/секции теории было заслушано несколько глав из книги Н. Д. Волкова: “Русский театр и Мейерхольд”, посвященных периоду Художественного театра. Эти фрагменты книги были обсуждены с точки зрения *методов построения монографии научного типа*. Наконец, в секции был заслушан доклад В. Г. Сахновского: “Проблема стиля в спектакле” <...> Были заслушаны доклады — Е. Н. Коншиной: “Драматургическая композиция Бориса Пушкина” и доклад П. М. Якобсона: “Книга Дингера “Драматургия, как наука”. Последний доклад совместно с п/секцией теории.

Группа западно-европейского театра заслушала доклады — В. Э. Морица: “Театроведение в Италии и Франции”, В. Гиляровской: “История постановки “Волшебной Флейты” Моцарта”, А. К. Дживелегова⁵⁹⁶: “Происхождение итальянских масок”,

⁵⁹⁵ Теплов Борис Михайлович (1896–1965) — фундатор школи диференційної психології, член АПН СССР, професор, доктор педагогічних наук (із психології), головний редактор журналу «Вопросы психологии» (1958–1965). Народився у дворянській сім’ї, 1914 року поступив на філософське відділення історико-філологічного факультету Московського університету. Основні праці: Проблемы индивидуальных различий. — М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961; Заметки психолога при чтении художественной литературы // Вопросы психологии. — 1971. — №6.

⁵⁹⁶ Дживелегов Олексій Карпович (1875–1952) навчався на історико-філологічному факультеті Московського університету. Основні праці: История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. — М.; Л., 1941;

И. А. Аксенова⁵⁹⁷: “Сцениметрическое значение монолога и длинного рассказа в английской драме” и, наконец, И. К. Артемьева: “Аретино и его комедии” <...>

Группа режиссера, в целях ближе подойти к разрешению

Итальянская народная комедия. — М., 1954; Теория драмы в Италии XVI века // Избранные статьи по литературе и искусству. — Ереван, 2008.

⁵⁹⁷ Аксёнов Иван Александрович (1884–1935) — закінчив Київський кадетський корпус, Миколаївське військово-інженерне училище у Москві, служив в інженерних військах у Києві. Брав участь у диспутах про нове містечтво разом із Д. Бурлюком, В. Маяковським та ін. Із 1915 року — член московської футуристичної групи «Центрифуга», під маркою якої випустив збірник віршів «Неуважительные отношения», ілюстрований офортами О. Екстер (1916). Займав високі посади у Червоній армії. Голова ВЧК із боротьби дезертирством. 1918 року увійшов до складу Ради Літературного відділу Наркомосу. У 1922–1923 рр. — перший ректор Вищих театральних майстерень (ГВЫТМ — ГВЫРМ), один з авторів (спільно з Мейерхольдом і В. Бебутовим) таблиці «Амплуа актёра» (1922). Основні праці: Врубель, Врубель и без конца Врубель // Киевская неделя. — 1912. — № 5; Пикассо и окрестности. — М., 1917; Елисаветинцы [Сб. пер.: Форд Дж., «Как жаль её развратницей назвать»; Вебстер Дж., «Белый дьявол»; Тёрнер К., «Трагедия атеиста»; Епвоі: «Новелла Россэ»]. — М.: Центрифуга, 1916. — Вып. 1; Коринфяне: Трагедия. — М., 1918; К ликвидации футуризма // Печать и революция. — 1921. — № 3, нояб.-дек.; От переводчика [«Великодушного рогоносца», 1922] / Публ. О. Фельдмана // Театр. — 1997. — № 6; «Гамлет» и другие опыты, в содействии отечественной шекспирологии, в которых говорится о медвежьих травлях, о пиратских изданиях, о родовой мести, о счётных книгах мистера Генсло, о несостоятельности формального анализа, о золотой инфляции в царствование королевы Елисаветы, о тематическом анализе временной композиции, о переодевании пьес, о немецком романтизме, об огораживании земельной собственности, о жизни и смерти английского народного театра, о классовой сущности догмата, о божественном предопределении, а также о многих иных любопытных и назидательных вещах. — М.: Федерация, 1930; Основы кинодраматургии: Лекции в Сценарной мастерской «Межрабпомфильма», 1931 г. // Киноведческие записки. — 2000. — № 44; Трагедия о Гамлете, принце датском, и Как она была сыграна актёрами Театра имени Вахтангова // Советский театр. — 1932. — № 9. Також: *Аксёнов И. А.* Из творческого наследия: В 2 т. [Т. 1: Письма, изобразительное искусство, театр; Том 2: История литературы, теория, критика, поэзия, проза, переводы, воспоминания современников] / Сост. Н. Л. Адаксина. — М.: RA, 2008.

проблеми оформлення нового театрального стилю, признала необхідним створення спеціальної майстерської лабораторії. По цьому вопросу был заслушан особый доклад В. Г. Сахновского, который не только обосновал необходимость постановки этих лабораторных работ, но и ставил проблему изучения возрастающего влияния малой театральной формы, так называемой эстрады, на театр»⁵⁹⁸.

З протокольного характеру цитованих звітів може скластися помилкове враження, що усі перелічені дослідження були лише теревенями «при столику». Насправді — із дискусій виростили праці, котрі й досі залишаються ледь не еталонними.

⁵⁹⁸ Бюллетени Г.А.Х.Н. / Под ред. ученого секретаря Акад. проф. А. А. Сидорова / Гос. акад. худож. наук. — М., 1928. — № 11. — С. 43–46.

М.О.Б.

Подібні до мейерхольдівського журналу завдання ставила перед собою й редакція журналу «Барикади театру», що видавався Мистецьким об'єднанням «Березіль», і на сторінках якого впродовж 1923 року з'явилося декілька матеріалів, які з певними застереженнями можна назвати театрознавчими⁵⁹⁹. Однак поточні завдання барикадної боротьби вочевидь не залишали ні місця, ні часу для театрознавчих досліджень, й автори, схильні до теоретичної і методичної роботи, стали друкувати свої праці на сторінках журналу «Сільський театр»⁶⁰⁰, який виконував у той час важливу просвітницьку місію, а порівняно з іншими виданнями, які спиралися на принципи ідейно-політичної й естетичної критики, був менш ідеологізованим і — цілком у дусі часу — намагався знайти відповідь на запитання «як це зроблено».

⁵⁹⁹ Гаккебуш В. Псіхотехніка в театрі // Барикади театру. — 1923. — № 2–3; Лопатинський Ф. Спектрограм // Барикади театру. — 1923. — № 1. — С. 3.

⁶⁰⁰ Серед цих публікацій: Болобан Л. Самодіяльний драматичний гурток // Сільський театр. — 1926. — № 1; Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави. Як скласти текст інсценівки // Сільський театр. — 1926. — № 3–4; Шевченко Й. Український театр і українська драма. М. Л. Кропивницький // Сільський театр. — 1926. — № 10; Лопатинський Ф. Про гримування // Сільський театр. — 1926. — № 2–3; Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927 — № 6–8; Шевченко Й. Мистецтво перетворення // Сільський театр. — 1928. — № 2–5; Дмитрова Л. Нариси з історії театру. Лекція перша. Грецький театр // Сільський театр. — 1929. — № 7; Ігнатович Г. Режисура. Лекція перша // Сільський театр. — 1929. — № 7, 10, 11; 1930 — № 5, 6; Предславич Л. Закони напрямку й форми // Сільський театр. — 1929. — № 6, 9–10.

Про зближення практики театру із науковими завданнями свідчать і непоодинокі завдання Курбаса студійцям. Лекцію «Про роль світогляду та ідеї в мистецтві» (19 січня 1926 року) він завершив такими словами: «Завдання: зробити схему послідовності причин і впливів, які породжують мистецтво у його розгалуженні [у контексті лекції, жанрів, форм тощо]. Термін виконання завдання — один тиждень <...> Аргументів, доказів — коли попрацювати над цим, — можна знайти у всякій ділянці мистецтва <...> І коли ви це продумаєте як слід <...>, цього буде досить, щоб скласти цю схему; зрозуміло, плюс те, що ви знаєте про мистецтво»⁶⁰¹.

1932 року було видрукувано працю учня Курбаса — Михайла Верхацького, в якій було здійснено спробу пояснити принципи і прийоми, на яких базувалася постановка конкретної вистави, де було своєрідно — навиворіт — застосовано ідеї Макса Геррманна). Зокрема, у цій праці він писав: «Ми не можемо на сьогодні похвалитися вже великими здобутками науки в галузі театрального мистецтва. Ми нічого не маємо ні з систематики теорій театрального мистецтва, ні з літопису революційного українського театру за час Жовтня і після нього <...> Ми не збираємося заповнити цю прогалину одразу і цілком. Для цього в нас немає ні потрібної обізнаності, ні уміння, ні фізичної змоги, — це справа цілого ряду товаришів. Без претензій на академічну викінченість аналізу, на критико-філософське “пано” — ми ставимо собі завдання дати тільки в якійсь доцільній формі матеріали окремих постанов театру “Березіль”. Матеріал цей охоплює такі моменти: вибір постанови, характеристику методу роботи режисера коло п'єси як драматургічного матеріалу, методу переведення цього матеріалу в звучання (робота з актором), методу роботи актора, частковий аналіз вистави, повідомлення, чого досягнуто виставою по лінії користі для соціального життя, театральної культури і, нарешті, критику вистави»⁶⁰².

⁶⁰¹ Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — С. 75.

⁶⁰² Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру

Сам Курбас у цей час активно пропагував свої теоретичні і методологічні ідеї, пов'язані з упродовженням у театрознавчий обіг понять «аспект», «план», «принцип», «одивнення», «фактура», «перетворення», «театр акцентованого вияву і впливу», за допомогою яких він намагався вивільнити театр з-під впливу літературознавчих категорій (стиль, жанр та ін.).

Зокрема, трійця понять «аспект — принцип — план» не лише витісняла літературознавче поняття «жанр», а й мусила сформувати теоретичні принципи морфології театру.

Про *аспект* Курбас писав: «Це слово взяте з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані положення планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють... На ділі ми маємо два основні аспекти, котрі визначаються як аспект трагічний і аспект комічний <...> Посередині стоїть третій основний аспект, який у собі перехрещує аспекти трагічний і комічний, це є аспект гумористичний, аспект, котрого відповідником є трагікомедія, яку хтось визначив — я тільки не пригадую хто, якийсь німець — так: трагікомедія — це є зображення намагань філістера вилізти з власної шкіри і стати героєм <...> Поміж цими трьома головними аспектами ми знайдемо цілу низку посередніх ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до аспекту як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту»⁶⁰³.

Принципом будови спектаклю Курбас називав «всеохоплюючу і всепронизуючу основу, що зв'яже поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно

«Березіль». Студія М. Верхацького. — Х.: Рух, 1932. — С. 5–7.

⁶⁰³ Курбас Л. Аспект і театральні жанри (I). Лекція 02.03.1926 // Курбас Л. «Березіль»: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 96–97.

діяльний механізм»⁶⁰⁴. До таких принципів від зараховував італійський театр масок, психологічний, побутовий театр та ін.

План ведення спектаклю, за Курбасом, — це «сума принципів формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального видовища»⁶⁰⁵.

Не останню роль у поширенні цих знань відіграв новий жанр театральної літератури, що постав сам у 1920-х і не втрачав популярності аж до 1970-х років. Здебільшого ці нотатки друкували на сторінках журналів «Культробітник», «Сільський театр», адресувалися керівникам художньої самодіяльності і були написані учнями Курбаса⁶⁰⁶. Однак не слід пов'язувати експансію

⁶⁰⁴ Курбас Л.: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації доповіді 15.12.1924. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 1. — С. 29.

⁶⁰⁵ Там само.

⁶⁰⁶ Серед цих публікацій: *Болобан Л.* Як ставити п'єсу «Родина щіткарів» [М. Ірчана] // Культробітник. — 1928. — № 1; *Бортник Я.* Як ставити і грати «Пошилися у дурні» // Сільський театр. — 1928. — № 12; *Грудина Д.* Режисерські нотатки до п'єси «Іду» [І. Микитенка] // Культробітник. — 1928. — № 5; *Грудина Д.* Режисерські плани п'єс. «Підземна Галичина» М. Ірчана // Сільський театр. — 1928. — № 4; *Дзбанівський П.* Зауваження до агросуду // Сільський театр. — 1929. — № 8; *Д-кий.* Режисерські зауваження до п'єси «Сириця» // Сільський театр. — 1929. — № 5; *Кліщев Л.* Коментарії до п'єси «Банкрот» [С. Левігіної] // Культробітник. — 1928. — № 15; *Кліщев Л.* Режисерські коментарі до п'єси «Розлом» // Культробітник. — 1928. — № 10; *Крига І.* «Сава Чалий». Як спрощувати в поставі // Культробітник. — 1928. — № 18; *Мамонтов Я.* З листів до молодого режисера // Радянський театр. — 1929. — № 1; 1930. — № 1–2 // *Мамонтов Я.* Театральна публіцистика / Упоряд., підг. текстів, вступна ст. та прим. П. П. Перепелиці. — К.: Мистецтво, 1967; *Нео.* Режисерський план п'єси «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого // Сільський театр. — 1928. — № 9; *Онищенко І.* Режисерський план постановки «Земля — мати» // Сільський театр. — 1929. — № 12; *Онищенко І.* Режисерські зауваження до жив газетної статті «П'ятирічка» // Сільський театр. — 1930. — № 3; *Онищенко І.* Режисерські поради до п'єси «Вовки» // Сільський театр. — 1930. — № 7; *Пігулович З.* Режисерські зауваження до п'єси «Істина» // Сільський театр. — 1929. —

жанру виключно із пропагандистськими заходами радянської влади, адже подібні видання ще раніше фіксуються й на території, куди радянська влада тоді не зазірала⁶⁰⁷; жанр був покликаний до життя викликами нової професії — режисури.

Подальший розвиток ідеї Курбаса дістали у працях його учня — Василя Василька, який досліджував проблеми жанру, амплу, особливості режисерської творчості Миколи Садовського і режисерської методології Леся Курбаса⁶⁰⁸.

У річці *ужиткового театрознавства* здійснювали свої дослідження Михайло Верхацький⁶⁰⁹, Василь Харченко⁶¹⁰, Віктор Довбищенко⁶¹¹, Володимир Неллі⁶¹², Віктор Кісін⁶¹³ й інші

№ 3–4; Чабаненко І. Режисерські коментарі до комедії М. Старицького «За двома зайцями» // Чабаненко І. Записки театрального педагога. — К.: Мистецтво, 1980; Шило В. Режисерський план до п'єси «Бунт» // Сільський театр. — 1929. — № 3–4; Ю. С. Уваги до режплану до п'єси «Розумний і дурень» // Сільський театр. — 1928. — № 9; Як поставити на сільській сцені літмонтаж «Ленін» // Сільський театр. — 1929. — № 1.

⁶⁰⁷ Вороний М. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» / Старицький М. Ніч під Івана Купала: З увагами Миколи Вороного. — Львів: Укр. театр, 1925 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989.

⁶⁰⁸ Василько В. Фрагменти режисури. — К.: Мистецтво, 1967; Василько В. Микола Садовський та його театр. — К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1962; Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників / За ред. С. Василька, упоряд. М. Г. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1969.

⁶⁰⁹ Верхацький М. Дещо про суть «пропонованих обставин» // Мистецтво. — 1956. — № 3; Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х.: Рух, 1932.

⁶¹⁰ Харченко В. Режисера як мистецтво і професія // Режисер і вистава. — К., 1962; Харченко В. Вправи з майстерності актора // Театральна культура. Вип. 1, 1964. — К., 1966; Харченко В. На шляхах режисерських шукань // Театральна культура, 1967. — К., 1969; Судьїн В. Слово про Вчителя. В. І. Харченко — педагог, науковець, театральний діяч // Український театр. — 1988. — № 3, 6.

⁶¹¹ Довбищенко В. Театр. — К.: Мистецтво, 1984.

⁶¹² Неллі В. Про режисуру. — К., 1977; Неллі В. Робота режисера. — К., 1962.

⁶¹³ Кісін В. Режисера як мистецтво та професія. Життя, актор, образ: із творчої спадщини. — К.: КМ Academia, 1999.

режисери, які поєднували театральну практику з педагогічною діяльністю. Власне, педагогічна діяльність для багатьох із них стала зовнішнім стимулом для вдосконалення термінологічної бази режисури у процесі розв'язання дидактичних завдань.

У праці, присвяченій історії радянського театрознавства, підкреслено значення націлених на потреби практики, ужиткових праць Г. Гаєвського, В. Сладкопєвцева, О. Загарова, П. Саксаганського, М. Бурачека та ін.⁶¹⁴

Зроблено це, на думку автора, необачно, адже, всупереч усім «класичним» визначенням змісту театрознавчої науки, це твердження дає право поставити питання про належність до театрознавства і величезного масиву режисерської літератури, яка здебільшого й патентує основні терміни, поняття, уявлення й винаходи у сфері знання про театр.

Можна заперечити, що це, мовляв, не «достеменно» театрознавство, адже режисери ніколи не збирали історичних фактів, не застосовували методів семіотики і постструктуралізму, та й навряд чи переймалися існуванням таких.

Очевидно, саме це мав на увазі інший автор, який на сторінках згаданого збірника, завершуючи нарис про вивчення театрознавством режисерського мистецтва, оцінив унесок самих режисерів у науку про театр таким чином: «У науці про мистецтво певне місце посідають книги, написані самими митцями», однак «у нас немає можливості за браком місця (?)» аналізувати класичні праці К. С. Станіславського <...>, В. І. Немировича-Данченка <...>, О. Я. Таїрова...»⁶¹⁵.

Шкода, однак, що «брак місця». Бо, якби не ця прикра обставина, то, можливо, з'ясувалося б несподівано, що саме завдяки

⁶¹⁴ Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 23. — С. 14.

⁶¹⁵ Анастасьев А. Режиссерское искусство // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 265.

зусиллям як названих, так і багатьох інших режисерів постав розлогий, хоча й надзвичайно суперечливий термінологічний апарат сучасного театру. І це не лише згадані вже театральні діячі, а й Микола Євреїнов, Микола Вороний, Федір Комісаржевський, Борис Глаголін, Василь Сахновський, Леонід Варпаховський, Борис Захава, Марія Кнебель, Георгій Товстоногов, Оскар Ремез та інші, перу яких належать найголовніші праці у царині *теорії театру*.

А що вже казати про Бертольта Брехта, Єжи Гротовського і Річарда Шехнера, які створили завершені теоретичні концепції театру з відповідним термінологічним апаратом, що й дало працю вже не одному поколінню театрознавців.

З критикою системних ідей Гвоздева виступав і Яків Мамонтов (1886–1940), який так само цікавився морфологічними проблемами драми і театру. Однак його погляди істотно відрізнялися від принципів Гвоздева, він схилився до *соціально-політичного дослідження мистецьких творів*. Із театрознавчими дослідженнями він почав виступати від початку 1920-х і свої наукові інтереси зосереджував, головним чином, на теорії драми, уявлення про яку спиралися у нього на ідеї Густава Фрайтага⁶¹⁶.

Поняття «театральної системи» Мамонтов сприймав передусім кризь призму ідейних настанов і писав: «Якби в методологічних

⁶¹⁶ Основні театрознавчі праці Якова Мамонтова: Доля побутового українського театру // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 12 жовт. // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967; Про сучасний драмопис // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 33, 40, 46 // Там само; Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Сільський театр. — 1927. — № 11–12; — 1928. — № 2–5; Між Садовським і Курбасом // Культура й побут. — 1927. — 16 лип. // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967; Трагікомедія — жанр нашого часу (З поточних нотаток драматурга) // Нове мистецтво (Х.). — 1928. — № 4. С. 4–5 // Там само; Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5; Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: В 6 т. — Х.; К.: Література і мистецтво, 1931. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Під ред. Я. Мамонтова; Будова драматичного образу // Літературний журнал. — Х., 1936. — № 3. — С. 109–119 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967; Про діалог, монолог і ремарки // Літературна критика. — К., 1936. — № 9. — С. 56–74 // Там само; Драматичний образ // Червоний шлях. — Х., 1936. — № 2. — С. 116–129 // Там само; Основні компоненти драми // Театр. — К., 1940. — № 1. — С. 27–30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967.

настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як “театральна система”, то на сьогодні ми мали б, опріч історичних дат та індексу блискучих імен побутового театру, ще й наукову фіксацію *типових для нього систем мистецьких засобів*. На жаль, цього нема, і ми не можемо скористуватися з готових історичних даних»⁶¹⁷.

«У Західній Європі і в РСФРР, — продовжував думку Мамонтов, — ця центральна методологічна проблема наукового театрознавства (і драматургії, як частини його) давно поставлена на порядок денний <...> Нашим театрознавцям пора зужити рішучих заходів, щоб вирватися з літературного полону <...> На наш погляд, кардинальним моментом в методологічних питаннях театрознавства та драматургії мусить бути *наукове розуміння театральної системи*. Робота драматурга, режисера, актора тощо не може розглядатися сама по собі, бо то є лише окрема функція єдиного механізму, що називається театром. Не розуміючи соціальної природи та технічної структури цього механізму, не можна серйозно говорити про окремі частини його та їх функції. Отже, перше питання при вивчанні будь-якого драматурга — питання про його виробниче настановлення упирається в питання про ту театральну систему, що її даний драматург фактично обслуговував, чи хотів обслуговувати, своєю творчістю. Цього питання не можна розв’язати в спрощений, так би мовити, “просвітянський” спосіб: перерахувати театри, де виставлялися п’єси даного драматурга або де він працював безпосередньо, додати до цього кілька зауважень біографічного характеру і на тому задовольнитися. Ні, це справа далеко складніша. Ми навмисне говоримо “театральна система”, а не театр, бо нас цікавить не лише “фактичний матеріал” щодо окремих театрів та осіб, а також і наукова типізація цього матеріалу. Театрів безліч, театральних систем — одна-дві на історичну добу.

⁶¹⁷ Цит. за: Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Зб. — Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1989. — С. 412.

В театрі за його мистецькою “манірою” можна не добачити його соціальної суті, в театральній системі ця суть — як зараз побачимо — є вирішальний чинник і обминути її ніяк не можна. Театри мають індивідуальні назви, театральна система мусить мати наукове визначення. Що ж таке театральна система? <...> Як було зазначено, в основному це мусить бути ідеологія та тематика даного типу театральних систем»⁶¹⁸.

У наступній праці Мамонтов додавав: «Формальне визначення театральної системи мусить базуватися на ширшому історичному матеріалі, а методологічна роль цього визначення у О. Гвоздева зовсім не виявлена», — і запропонував своє, малопереконливе, але симптоматичне визначення, що доволі яскраво характеризує плутані поняття часу: «Ми можемо визначити театральну систему, як координацію мистецьких та технічних чинників (авторського або виконавчого характеру) для обслуговування суспільства через організацію його масових реакцій (емоційних та ідейних)»⁶¹⁹. І далі Мамонтов запропонував формулу, що, в основному, повторювала визначення Гвоздева: «З трьох зазначених чинників — автор, виконавець, глядач — і складається те, що ми називаємо театальною системою»⁶²⁰.

Утім, Мамонтов, будучи передусім драматургом і апологетом теорії драми Фрайтага, відкидав не лише ідеї Олексія Гвоздева; неприйнятними для нього були будь-які погляди, що виходили за межі літературного театру і реалістичного мистецтва в цілому. Так, у статті «Театр лицем до літератури», що свідчить про літературоцентристську орієнтацію Мамонтова, про театральну

⁶¹⁸ Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5. — С. 25–26.

⁶¹⁹ Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори. В 6 т. — Х.; К.: Література і мистецтво, 1931. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Під ред. Я. Мамонтова. — С. 153.

⁶²⁰ Там само.

концепцію Миколи Євреїнова⁶²¹ він писав: «Є театральність і “театральність”. Є театральність рафінованого поета М. Євреїнова, для нього театр — “обман, суцільний обман”, і саме через те, що він “обман”, “заради нього лише й варто жити на світі” і для того, хто любить таку театральність — на думку М. Євреїнова, — “немає вороття у світ дійсності” (“Театр як такий”). Це та погана театральність, що методом “перетворення” відгороджується від реального життя, від правдоподібності і заводить у той “світ перетворення”, де можна забути про життєву боротьбу, про все, що діється за порогом театру. І є інша театральність: театральність Шекспіра. Вона живе не “суцільним обманом”, а суворою правдою життя»⁶²².

З точки зору театрознавства, методологія Мамонтова була орієнтована на літературний театр ХІХ століття, який ще не визначився як самостійний вид мистецтва.

⁶²¹ Євреїнов Микола Миколайович (1879–1953), «найбільший за всі часи театровід Східної Європи» (Курбас Л. Театральний лист // Літ.-крит. альманах. — К., 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 39). У праці «Театр для себе» (1915) Євреїнов писав: «Нехай міщани, які з жадібною цікавістю вистежують кризь вузькі розрізи своїх соціалістичних чи бюрократичних масок кожну образливо-повчальну для свого нищого духу дрібницю в поглядах справжнього аристократа, дізнаються нарешті з цього твору, що те, що вважалося до цього часу “театром” — не більше, як одна з численних вульгарних форм задоволення почуття театральності, — лише незначний, у кінцевому підсумку, епізод з історії соборної театральної культури» (Євреїнов М. Театр для себе // Український театр. — 1992. — № 1).

⁶²² Мамонтов Я. Театр лицем до літератури // Літературна газета. — 1934. — 5 черв. // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К.: Мистецтво, 1967. — С. 288.

Ідеями Макса Геррманна захоплювався також Олександр Григорович Кисіль (1889–1942), який у передмові до нарисів «Український театр» (1925) писав: «Чистою формою театрального мистецтва є власне рух у широкому розумінні цього слова. В драматичному театрі він становить один із елементів того надзвичайно складного цілого, що зветься “виставою”, і існує лише доти, доки спуститься в останній раз на вечір завіса. Після того зостаються самі елементи театру, що про них ми довідуємося з рецензій, незначних річових пам’яток, текстів п’єс і т. ін. Об’єкту-ж вивчення в цілому вже нема й нема навіть слідів од його головного елементу — акторської гри. Спроби реставрації вистави, як художнього цілого, ми маємо поки-що тільки в небагатьох працях таких вчених, як проф. Макс Геррманн, А. Кестер та їх учні, що намітили вже й контури історії театру, як науки. Їх метод розкриває широкі обрії для неї в майбутньому, але поки що історія театру зводиться здебільшого до характеристики самих складових елементів театру — з одного боку, та оцінки його громадської ролі — з другого; стисло, майже конспектову, спробу висвітлити українське театральне мистецтво в минулому з цих поглядів знайде читач і в цій книзі. Художні досягнення театру й драми за кожної доби я намагався оцінювати в історичній перспективі, одзначаючи нові придбання їхні проти попередніх часів, але не прикладаючи до них по змозі сучасних наших вимог. Громадське його значіння розцінювалося залежно від його ролі в справі визволення з політичного й економічного рабства трудящих мас та розвитку української

культури. По змозі я намагався висвітлити всі елементи театру: *театральні форми*, під ними розуміючи його різноманітні напрямки й техніку, діяльність та індивідуальні риси поодиноких акторів, репертуар і взагалі драматичну творчість наших письменників, нарешті громадське значення театру. Не всюди це можна було зробити однаковою мірою повно, почасти через брак відповідного матеріалу <...> Тому, наприклад, в розділах про старий період театру говориться переважно за драму і мало за чисто театральний бік вистав; далі коротко, як рівняти, розказано про галицький театр останніх років ХІХ і початку ХХ століття, не досить схарактеризовано смаки нашої публіки, театральну критику, творчість другорядних акторів»⁶²³.

Перу Киселя належить низка театрознавчих праць, в яких він, однак, схилився, враховуючи потреби часу, до *історико-біографічного методу*⁶²⁴.

1937 року Олександра Киселя було репресовано, 1942 року він загинув у концтаборі.

Людмила Дмитрова, яка активно виступала на сторінках українських театральних видань двадцятих років⁶²⁵, 1929-го року уклала «Підручну книгу», яка й досі не втратила цінності.

У передмові до цієї праці було сформульовано методологічні засади, на які спиралися як упорядниці, так і Олександр Білецький⁶²⁶, за редакцією якого вийшла друком ця книжка: «Ще

⁶²⁵ Людмила Дмитрова (1890–1986), український театрознавець, 1907 року вступила на історико-філологічний факультет Київських Вищих Курсів, а 1908 року, на вимогу батьків, у Жіночий Медичний Інститут у Києві. Основні праці: Старий і сучасний японський театр // Культробітник. — 1928. — № 5; Клубний театр в Латвії // Там само. — 1928. — № 9; Польський робітничий театр у Парижі // Там само. — 1928. — № 22; Нариси з історії театру. Лекція перша. Грецький театр // Сільський театр. — 1929. — № 7; Підручна книга з історії всесвітнього театру / За ред. й ступними увагами проф. О. Білецького. — ДВУ, 1929. — Вип. 1. та ін. Про неї: *Зубавіна І.* Багатогранна обдарованість (До 110-річчя від дня народження Л. М. Дмитрової) // Мистецькі обрії—2002: Альманах: Науково-теорет. пр. та публіц. / Акад. мистецтв України. — К.: Символ-Т, 2002.

⁶²⁶ Білецький Олександр Іванович (1884–1961) — український літературознавець, заслужений діяч науки УРСР (з 1941 року), академік АН УРСР (з 1939 року). 1907 року закінчив історико-філологічний факультет Харківського університету, від 1912 року — приват-доцент цього університету, з 1937 року — доктор філологічних наук, з 1939 року — академік АН УРСР, з 1946 року — член-кореспондент АН СРСР, 1958 року — дійсний її член. У 1939–1941 роках і від 1944 року до кінця життя — директор Інституту літератури імені Тараса Шевченка АН УРСР, у 1946–1948 роках — віце-президент Академії наук УРСР. Основні театрознавчі праці: Старинный театр в России. — М.: Т-во «В. В. Думнов — насл. бр. Салаевых», 1923. — Т. I: Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины; Історіографія української літератури // Історія української літератури. — К.; Х.: Рад. школа, 1947; Романтизм і натуралізм у французькому театрі ХІХ сторіччя // Від романтизму до натура-

⁶²³ Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. — К.: Книгоспілка, 1925. — С. 8–9.

⁶²⁴ Кисіль О. Український театр. Дослідження. — К.: Мистецтво, 1968.

зовсім недавно історія театру була перш за все історією репертуару, тобто історією драматичної літератури. Тепер ще невеличка поки що, але передова група дослідників рішуче повернула

лізму в французькому театрі: 3б. / Вступна ст. і заг. ред. О. Білецького. — [X.]: Мистецтво, 1939; Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму) / Упор. О. І. Білецький. — 2-е вид. — К.: Рад. школа, 1952; Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упор. О. І. Білецький. — 3-е вид. — К.: Рад. школа, 1967; Шляхи розвитку українського літературознавства // Матеріали до вивчення історії української літератури. — К.: Рад. шк., 1959. — Т. 1; Зародження драматичної літератури на Україні // Збір. праць. — К.: Наук. думка, 1965. — Т. 1.; Поетика драми // Теорія драми в історичному розвитку. — К.: Мистецтво, 1950 та ін.

Одним із постійних методологічних мотивів досліджень О. Білецького була проблема періодизації: «...проблема періодизації літературного процесу. Значення цієї проблеми довго недооцінювалося. Ще 1922 р. В. М. Перетц писав: “По суті суперечка про періодизацію історії літератури — суперечка марна і теоретично зайва”. Але якщо історія літератури не є каталогом літературних творів, <...> вона не може не ставити питання про періодизацію» (*Білецький О. Стан і проблеми вивчення давньої української літератури // Матеріали до вивчення давньої української літератури. — К.: Рад. шк., 1959 // Білецький О. Збір. пр.: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1965. — Т. 1: Давня українська і давня російська література. — С. 121*). В іншій праці він писав: «Історія літератури як наука починається з того часу, коли було зроблено перші спроби перейти від біографій письменників і бібліографічного опису їхніх творів до систематизації матеріалу, до його історичної періодизації. Періодизацією ми називаємо розчленування цілого літературного процесу на окремі проміжки часу, що мають певну закінченість, нову якість, відносну внутрішню єдність. Це розчленування не виключає взаємозв'язку періодів, не виключає і можливої наявності в кожному новому періоді елементів, які за своєю природою належать до минулого; не суперечить таке розчленування і ідеї безперервного розвитку. Буржуазне літературознавство, як і буржуазна історія, ґрунтуючись на метафізичній теорії розвитку, або відкидало наукове значення періодизації літературного процесу, або допускало її з застереженнями як поступку “законам нашої пізнавальної діяльності”, як корисний педагогічний прийом, що встановлює “точки опори” для читача, підкреслюючи при цьому “штучність” і “умовність” всякої періодизації. Обійтись без неї буржуазне літературознавство, між іншим, не могло...» (*Білецький О. До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури // Білецький О. Збір. пр.: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1965. — Т. 2. — С. 50*).

в бік вивчення театру, як мистецтва самостійного, з властивими лише йому специфічними особливостями. На наших очах народжується окрема наука про історію театрального мистецтва, як історія інсценізації, як вивчення історичної еволюції вистави. Завдання цієї науки, її матеріал і методи прекрасно освітлено (російською мовою) в статті О. О. Гвоздева “Підсумки й завдання наукової історії театру” <...>, і до неї надсилаємо ми всіх, хто цікавиться цією новою течією. О. О. Гвоздев, безумовно, вірно твердить, що утотоження театру з драмою гальмувало розвій історії театру, як науки, і що надійшов час відмовитися від цього утотоження. Надзвичайно цікаві силкування цитованих у статті німецьких дослідників, Макса Геррманна й Е. Лерта, *реконструювати картину вистав більш-менш віддаленої від нас доби, користуючись авторськими ремарками, гравюраами, малюнками й т. ін.* Та, хоча ці перспективи й дуже спокусливі, проте їх ще довго не можна буде досягнути. Специфічна історія театру, як такого, поки що залишається мрією. Дуже важко створити таку історію театру. Сам тов. Гвоздев визнає, що “здійснення цього завдання потребує величезних енциклопедичних знань, і окремій особі може не вистачити сили”. І поки що — ця наука не може піти далі обслідування окремих моментів»⁶²⁷.

Це була «книга для читання, “підручна книга”», яку «складено, за небагатьма винятками, з перекладених творів російських і чужоземних, а також з творів наших українських театрознавців та істориків літератури. Ці праці ми пропонуємо почасти у витягах, почасти в стислих викладах або переказах, почасти навіть у певній обробці, з додатками з інших джерел»⁶²⁸.

Попри хрестоматійний характер, однак і у цій праці можна вирізнити важливі методологічні аспекти:

⁶²⁷ Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру / За ред. й вступними увагами проф. О. Білецького. — [X.:] ДВУ, 1929. — Вип. 1. — С. 5.

⁶²⁸ Там само. — С. 6.

– виклад історії національних театрів подається не відокремлено, як це стало звичним у пізніших виданнях, а як цілісна *історія всесвітнього театру*;

– «легітимний театр» органічно вписано у контекст обрядої театральності («позалітературні форми театру»);

– форми європейського театру розглядаються у контексті розвитку східного театру (японський, китайський, перський театри та ін.), драматичний театр — у контексті розвитку театру ляльок і театру оперового;

– значна увага приділяється техніці створення вистави («Техніка японського театру», «Сценічна техніка античного театру», «Техніка та організація середньовічного театру», «Театральні ефекти в старовиннім українським театрі» та ін).

І найголовніше — відбір авторів, який віддзеркалює уявлення упорядника й редактора про те, чим є театрознавство: Д. Антонович, Б. Варнеке, Олексій Веселовський, М. Возняк, М. Грушевський, Т. Зелінський, О. Кисіль, А. Кримський, Я. Мамонтов, К. Манціус, П. Марков, К. Міклашевський, В. Перетц, А. Піотровський, С. Третьяков та інші, включаючи декілька матеріалів самого Білецького і Дмитрової.

Петро Іванович Рулін (1892–1940), перший директор Музею театального, музичного та кіномистецтва України, навчаючись на історико-філологічному факультеті Імператорського університету св. Володимира у Києві, основи театрознавства *«опановував під керівництвом професорів А. Лободи, В. Перетца і В. Розова, які уособлювали кращі наукові сили університету, тяглість академічних традицій. А. Лобода та В. Перетц були причетними до національно-культурного руху, зокрема, у 1907 р. вони започаткували викладання в університеті лекцій з історії української мови і літератури <...> В. Перетц читав курс лекцій “Література Юго-Западной России XVI–XVIII в.”, який, по суті, був курсом забороненої на той час історії української літератури, а також проводив практичні заняття з української літератури XIX ст. У листі до керівництва історико-філологічного факультету від 22 травня 1906 р. він чітко висловив своє ставлення стосовно заснування українознавчих кафедр в Університеті св. Володимира: “Заключаю: 1) украинские кафедры для научного развития и разработки соответствующих отделов знания и желательны, и необходимы; 2) университет имеет право учредить эти кафедры вместе с утверждением нового устава; пока же может ходатайствовать на обычном основании; 3) возможность найти преподавателей — есть. Учреждением новых кафедр — мы должны это помнить — мы отдадим лишь долг 28-миллионному народу, на территории которого мы живем и чьим трудом — в значительной мере — существуем”.* В. Перетц був також відомий як авторитетний дослідник давнього

українського театру, а його праці мали вплив на становлення і розвиток вітчизняної науки про театр»⁶²⁹.

Дослідження історико-теоретичної спадщини Руліна, здійснені впродовж останніх десятиліть, дозволили виявити значний масив документів, які свідчать про його інтерес до питань *методології*⁶³⁰; про це, зокрема, свідчать вже його ранні праці⁶³¹.

У цілому для дослідницької праці Петра Руліна характерні: «...сцієнтизм, особливо позитивістського ідеалу науковості, притаманного українському науковому середовищу кінця XIX — початку XX ст. Методика роботи П. Руліна з різноманітними матеріалами, зміст праць теоретико-методологічного характеру відображають особливості когнітивного виміру мислення вченого, зокрема, нахил до теоретизування, енциклопедизм, стратегічність і креативність, а також системність мислення, яка реалізувалась не тільки в його науково-дослід-

⁶²⁹ Приходько Л. Джерельна база наукової спадщини П. І. Руліна // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. пр. — К.: ЕКМО, 2008. — Вип. 2/3. — С. 328–329.

⁶³⁰ Пилипчук Р. Я. Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна // Культура і життя. — 1992. — 12 верес.; Пилипчук Р. Листи Петра Руліна до Михайла Возняка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2003. — Т. ССXLV: Праці театрознавчої комісії. — С. 565–575; Руліна І. До 100-річчя відомого театрознавця // Зона. — 1992. — № 2; Томашпольська Л. Олтар скорботи: театральні діячі України — жертви сталінського терору // Вітчизна. — 1994. — № 5/6; Иващук Л. Петро Іванович Рулін — перший директор музею театального, музичного та кіномистецтва України // Українська біографістика: Зб. наук. пр. / НАН України, Ін-т біографічних досліджень. — К.: Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 1996. — Вип. 7. — 2010.

⁶³¹ Рулін П. И. К методологии изучения русской комедии XVIII в. // Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук. 1923 г. — Л., 1924. — Т. XXVIII. — С. 413–420. — Рец. на ст.: Сиповский В. Из истории русской мысли XVIII в. Идеиное содержание русской бытовой комедии XVIII века // Журнал Министерства народного просвещения. — 1917. — № 3–4. — С. 78–117; Сиповский В. Из истории русской комедии XVIII в.: К литературной истории «тем» и «типов» // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Рос. акад. наук. — 1917. — № 1. — С. 205–274.

ній рефлексії, але і в педагогічній та науково-організаційній діяльності. Серед методів пізнання вчений застосовував загальнонаукові — історичний, логічний, системний, спеціально-історичні — історико-порівняльний, історико-генетичний, історико-хронологічний, метод ретроспекції. Дослідник звертався до конкретно-наукових методів, зокрема, до *методу фішок*, який постійно супроводжував його пошуки та полягав у здійсненні різноманітних виписок з документів і матеріалів, а також опрацювання в історико-біографічних студіях, присвячених персоналіям українського театру, широкого спектру особистих документів. П. Рулін виявляв схильність до міждисциплінарних досліджень, використовуючи пізнавальні можливості інших наук, зокрема, етнографії, історичного мовознавства, літературознавства, історії, філософії, естетики, соціології, історії мистецтва, психології <...> Витоки та шляхи формування теоретичних концептів ученого <...> формувалися під впливом <...> ідей М. Геррманна, а також європейських інтелектуальних течій — позитивізму, марксизму, неокантіанства»⁶³².

Про інтерес до ідей Макса Геррманна свідчить, зокрема, праця Петра Руліна «Студії з історії українського театру», в якій він писав: «Певна річ, чимало в усіх оцих дослідах спірного, проте слід із притиском зазначити, що історія театру ступила вже тим самим на слухний і всякій дисципліні потрібний шлях, заходившись шукати власні, цілком матеріалові відповідні методи. До всього ясно, що реставрація давнього спектакля — дійсне завдання історії театру — вимагає серйозної праці по всіх суміжних театрові галузях мистецтва»⁶³³.

⁶³² Приходько Л. Джерельна база наукової спадщини П. І. Руліна // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. пр. — К.: ЕКМО, 2008. — Вип. 2–3. — С. 337.

⁶³³ Рулін П. Студії а історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. — 1925. — Т. 5. — С. 208.

Втім, ідеї Макса Геррманна Рулін подавав у викладі Олексія Гвоздева, з яким активно співробітничав⁶³⁴.

Важливим аспектом методології Руліна був інтерес до термінології. Так, у цитованій праці він писав: про «невиразність у розумінні ґрунтових термінів»⁶³⁵, про «реальний зміст термінів “діалог” та “декламація” [яких] торкається стаття М. К. Гудзія» (одного з учнів В. Перетца)⁶³⁶; про «консервативність самої термінології, завдяки якій один і той самий термін об’єднував протилежні часом явища»⁶³⁷ та ін. До певної міри тут можна виявити суголосність з ідеями Олександра Веселовського⁶³⁸ та ідеями, сформульованими у другій половині ХХ століття.

Послідовний інтерес до термінологічної проблеми демонструють й інші праці П. Руліна, зокрема й документ, що зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України: «Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру». До цього списку, разом із незначною кількістю персоналій, увійшло понад сто п’ятдесят термінів й оглядових статей, серед яких: авансцена, актор, акробат, акробатика, ампула, амфітеатр, англійські комедіанти, англійський театр, античний театр, ансамбль, антракт, антраша, антрепреньор, аншлаг, ап-

⁶³⁴ Про це свідчить «Звіт про діяльність Відділу історії і теорії театру Державного інституту історії мистецтв (ГИИИ) у 1923–1926 рр.», де, зокрема, зазначалося, що на засіданні секції історії російського театру, поряд із доповідями О. Гвоздева, В. М. Соловійова, С. Данилова, П. Маркова та інших дослідників, було заслухано доповідь П. Руліна «“Commedia dell’arte” в России в первой половине XVIII в.» (21/X 24 г.) (Отчет о деятельности Отдела истории и теории театра ГИИИ // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сб. ст. — Л.: Academia, 1926. — С. 140).

⁶³⁵ Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. — 1925. — Т. 5. — С. 215.

⁶³⁶ Там само. — С. 210.

⁶³⁷ Там само. — С. 215.

⁶³⁸ Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л.: Худож. лит., 1940.

плодисменти, арабський театр, арена, арлекінада, афіша, ателана тощо»⁶³⁹.

У ґрунтовній праці «Завдання історії українського театру» (1930), що не втратила актуальності й до сьогодні, Рулін окремо не розглядав питання методології, однак у поодиноких репліках залишив цікаві *спостереження* і визначив ставлення до окремих аспектів театрознавчого дослідження. Так, відкидаючи підходи, що дістали поширення у російському театрознавстві⁶⁴⁰, Рулін пише про методи, які, на його думку, непридатні для українського театрознавства, і стверджує відмінні принципи:

– «Не можемо ми театр окремо від економіки доби та соціальної психіки окремих верств розглядати <...> Та й поза самою проблемою споживання театрального процесу, дуже багатих складних питань висувують і проблеми соціології театральних стилів, що той чи інший театр характеризують: велику роллю відіграють тут і соціальне походження та виховання акторів, і вплив сусідніх театрів, що від них переходять іноді окремі

⁶³⁹ Рулін П. Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // Центральный державный архив-музей литературы и мистецтв України, фонд П. І. Руліна (ф. 90, оп. 1, спр. 28).

⁶⁴⁰ «Не поширюючи так далеко поняття театру, як це зробив В. Всеволодський-Гернгросс у своїй “Истории русского театра”, де театр охопив не тільки суто-театральні явища, але й моменти суспільного та релігійного життя, що мають тою чи іншою мірою театральний характер, гадаємо, що історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром, тобто спеціально вряджуваним видовищем, розрахованим на своєрідне споживання колективу, стороннього від того творчого гурту, що саме видовище створює <...> Не вдаючись тут до аналізу окремих елементів, що з них складається театральне мистецтво, зазначимо лише, що не можемо ми, про нього говорячи, остаточно драму виключати, як це останніми часами в деяких історико-театральних студіях помічається (переважно в працях “Государственного Института Истории Искусств” у Ленінграді)» (Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею. — К., 1930. — С. 10). Так само доволі стримано Рулін оцінює працю В. Перетца, який на основі *аналізу ремарок* дослідив особливості постановки української шкільної драми (там само. — С. 17).

часткові запозичення, які й прищеплюються до далекого по суті комплексу моментів, що з них певний театр складається»⁶⁴¹.

– «Основним критерієм для кваліфікування певного театру є явища, як українського, буде насамперед те оточення, серед якого вистава виникла, ширше нажучи, місцевість, яка її виплекала та яку вона ж обслуговувала <...> Справа з мовою та місцевістю набиратиме тут уже іншого значення»⁶⁴²;

– «З'ясувати *генезу* зазначених явищ, висвітлити те нове й оригінальне, що український театр у загальну скарбницю театру вносить»⁶⁴³;

– «Одним із безперечних завдань істориків українського театру є дослідження тих його “самобутніх” форм, що звичайно більше зв'язуються з українським фольклором, аніж з театром»⁶⁴⁴;

– «Одне з основних питань — соціологія цього “побутового” театру. На кого він працював?»⁶⁴⁵.

Оперуючи поняттям «*виставність*» (принципи постановки вистави), Рулін акцентував увагу на необхідності вивчення умов показу й окремих елементів форми вистав⁶⁴⁶.

1929-го року, у передмові до видання праці Бориса Варнеке, Рулін писав: «Історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як *найтиповішими й найвистиглішими зразками*, що вона в ту чи іншу добу втворила»⁶⁴⁷.

У цілому Рулін працював у межах школи *ідеологічної інтерпретації твору із домішками соціологічного, історико-політичного і культурно-історичного методу*.

⁶⁴¹ Там само. — С. 11.

⁶⁴² Там само.

⁶⁴³ Там само. — С. 13.

⁶⁴⁴ Там само.

⁶⁴⁵ Там само. — С. 32.

⁶⁴⁶ Там само. — С. 19.

⁶⁴⁷ Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. В. Античний театр: Начерки з історії театру / За ред. П. Руліна. — Х.; К., 1929. — Вип. 1. — С. 16.

А втім, там, де наявний матеріал дозволяв робити ширші узагальнення, Рулін ставив питання про *типологію театру, генезу сценічного жанру* (комічної опери⁶⁴⁸), *стилю виконання*⁶⁴⁹ і навіть *методу роботи над актора роллю* («Якою ж методою працювала Заньковецька? Якими способами опанувала вона свою роль, надаючи їй такої яскравої переконуючої життєвості?»⁶⁵⁰; «У чому-ж суть цього акторського стилю, що так міцно чарував публіку своєю довершеністю?»⁶⁵¹).

Прагнучи бути об'єктивним, Рулін надзвичайно розважливо оцінює явища історії театру, однак стиль його стає гарячкуватим, коли оцінює явища сучасного театру: «З безсторонністю та суворістю судді Рулін інколи аж надто гостро висловлює свої критичні зауваження...»⁶⁵².

У 1920-х роках професор Рулін викладав у Київському державному музично-драматичному інституті ім. Лисенка дисципліни «Драматургія», «Історія театру» і «Режисура»⁶⁵³.

Як і багатьох інших талановитих його сучасників, Руліна спочатку було поставлено на коліна⁶⁵⁴, репресовано, після чого — за відсутністю складу злочину — реабілітовано.

⁶⁴⁸ Рулін П. І. Котляревський і театр його часу // Рання українська драма / Ред., ст. і прим. П. Руліна. — [Х.:] Книгоспілка, 1927. — С. XXXVIII.

⁶⁴⁹ Рулін П. Акторський стиль Заньковецької // Червоний шлях. — 1927. — № 4.

⁶⁵⁰ Рулін П. Марія Заньковецька: Життя і творчість. — Х.: Рух, 1928. — С. 88.

⁶⁵¹ Там само. — С. 93.

⁶⁵² Смолич Ю. Вступне слово // Рулін П. На шляхах революційного театру / Упоряд. та прим. Л. М. Руліної; Вступне сл. Ю. Смолича. — К.: Мистецтво, 1972. — С. 13.

⁶⁵³ Київський державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка. Лекторський персонал // Уся Київщина. Довідна книга на 1928 рік. — К.: Пролетарська правда, 1928. — С. 132.

⁶⁵⁴ Рулін П. Порядком самокритики // Рад. мистецтво. — 1931. — № 23/24. — С. 6–7; Рулін П. Остаточко викоринити націоналізм українського театрознавства // Рад. Акад. — 1934. — 15 вер.

ІВАН МИКИТЕНКО

Іван Микитенко (1897–1937), на відміну від багатьох інших тогочасних театрознавців, освіту отримувач у двокласній міністерській школі, Херсонському військово-фельдшерському училищі, а згодом в Одеському медичному інституті. Відтак і театрознавцем став випадково — не так за покликанням до теоретичної праці, як з потреби обґрунтовувати власні драматичні побудови. У певному сенсі він став виразником настроїв, що запанували у радянському театрознавстві від 1930-х років, коли навіть технологічні питання переносилися у площину ідеологічної боротьби.

У доповіді «За велику соціалістичну драматургію» на II Всеукраїнській драматургічній нараді Микитенко спочатку ставив ніби риторичне запитання: «Чому ми повинні боротися за сюжетність, яка у нас так слабо розвинена?»⁶⁵⁵. Потім, ніби закликаючи до ревізії традицій, казав, що «старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають»⁶⁵⁶. І нарешті сам знаходив блискучу відповідь: «Сюжет — це є зв'язок подій і героїв в художньому творі між собою». Так цілком просто й зрозуміло вивчає поняття сюжету т. Динамов у статті «За сюжетное искусство», надрукованій у «Правді» <...> *Пар-*

тія наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, «расщеплено», яка у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»⁶⁵⁷.

І калатав у дзвони Микитенко не випадково. Адже думки про *несюжетний театр* вже давно роїлися у деяких гарячих головах. То Йона Шевченко напише про безпредметні композиції Курбаса: «Курбас вдало вжив тут [у “Жовтні”] прийомів будови масових сцен, що їх він винайшов два-три роки перед тим у безпредметних естетичних театральних композиціях»⁶⁵⁸ або про «безпредметний театр» Курбаса у постановці віршів Т. Шевченка П. Тичини⁶⁵⁹. То Михайло Верхацький напише, що виставлена на сцені «Березоля» «п'єса не має єдиного стержневого сюжету»⁶⁶⁰. Ще гірше, коли хтось повідомить, що й Курбас, викладаючи під час лекцій цілком нормативні уявлення про сюжет, раптом дозволить собі сумнів (принаймні такий роздум знаходимо у щоденниковому записі 1921 року: «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може

⁶⁵⁷ Там само. — С. 123–124.

⁶⁵⁸ Шевченко Й. Березіль // Сучасний український театр: Зб. — Х.: ДВУ, 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса / Упоряд., наук. ред. Б. Козак. — Львів; К.; Х.: Літопис, 2012. — С. 143.

⁶⁵⁹ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль і робота // Барикади театру. — 1923. — № 2–3. — С. 10.

⁶⁶⁰ Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х.: Рух, 1932. — С. 65.

⁶⁵⁵ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) [1934] // Микитенко І. Театральні мрії: Публіцистика. Листи / Упоряд. і прим. О. І. Микитенка. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 112.

⁶⁵⁶ Там само. — С. 121.

бути, без сюжету — так»⁶⁶¹). Згодом, 1928-го року, він публічно виголосить взагалі еретичне: «Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? *Хіба грецька трагедія була побудована на дії?* Нічого подібного»⁶⁶². Про цю ж небезпеку, услід за Микитенком, писатиме й автор статті, підписаної прізвищем Гната Юри: «Ідеалістична естетика його [“Молодого театру”] спрямована, так би мовити, на “внутрішні туманності” індивідуалістичної свідомості. Світ об’єктивної реальності для неї не існує. Вона не пізнавальна, бо, власне, її нема. Через те в більшості постанов “Молодого театру” (“Йола”, “Цар Едіп”, “Горе брехунові” та ін.) — умови часу, характер простору, характер реальної обстанови здебільшого віддано в системі ілюзійних знаків, абстрактних умовностей, натяків та графічних символів. Тобто, конкретні явища часу: ранку, дня, вечора; конкретні явища місцевості: вулиці, будинку, річки, лісу; характер обстанови — площі, кімнати тощо — все це не має реального відбиття в образотворчому оформленні, а інтерпретується скрайньо умовно, скрайньо схематично, приблизно віддалено, якимись здогадами. Від цього залишається враження хаосу, нечіткості, розпливчатого миготіння, не реальності, а тільки туманні ілюзії про об’єктивну реальність, якісь хиткі натяки. Все це було перенесено і в “Березіль” <...> Ми знаємо випадок, коли даний принцип буржуазної естетики — викреслювати ре-

ально-речовий світ і, взагалі, реальний світ, як неістотний, як зайвий, — дійшов свого абсурдного вияву в березолівській постанові “Макбет” <...> Згадані моменти не випадкові й не відірвані від цілої естетичної театральної системи “Молодого театру”, а пізніше — в певній модифікації — і в “Березолі”. Вони підпорядковані основним і узагальнюваним принципам буржуазної естетики Курбаса»⁶⁶³.

У цьому ж дусі лунали і звинувачення Щупака на засіданні Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р.: «І що ж ми бачимо [у виставі “Маклена Граса”]? Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв’язку, немає сюжетного зв’язку»⁶⁶⁴.

З цього виходить, що у театрознавстві, на яке у той час переджувалася історико-філологічна школа, навіть питання структури драми перейшли зі сфери технології до сфери ідеології: «Партія наполягає на сюжетності»⁶⁶⁵. Аби зрозуміти безглуздість цього твердження, достатньо замінити поняття «сюжет» будь-яким іншим технологічним терміном: партія вимагає зав’язки, гумозу, штанкету, просценіуму...

Однак виконувати вимоги партії — це, між іншим, теж методологія, незалежно від того, чи подобається вона комусь, чи ні, приносить користь або й шкоду, славу або зневагу.

⁶⁶³ Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 745–746.

⁶⁶⁴ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. / Вступна замітка, підготов. до друку та комент. Т. Кіктевої, А. Стародуба // Життя і творчість Леся Курбаса / Упоряд., наук. ред. Б. Козак. — Львів; К.; Х.: Літопис, 2012. — С. 551.

⁶⁶⁵ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) [1934] // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи / Упоряд. і прим. О. І. Микитенка. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 123.

⁶⁶¹ Курбас Л. Щоденник // Курбас Л. «Березіль»: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 39.

⁶⁶² Курбас Л. Виступи на театральному диспуті // Радянський театр. — 1929. — № 2–3 // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К.: Основи, 2001. — С. 742.

Діяльність більшості театрознавців 1930-х років дістала належну оцінку керівних органів, про що писала тодішня театрознавча преса: «Троцькісти <...> разом з українськими націоналістами-фашистами звивали на Україні кубло терору, готували за безпосереднім дорученням і керівництвом троцькістсько-зінов'євського центру терористичні акти. Найбільш характерним методом приховування своєї шкідницької діяльності для цієї банди, як і для українських націоналістів — було і є політичне дворушництво, маскування ворога. Такий підлий вбивця Пікель⁶⁶⁶, який протягом довгого часу користувався підтримкою редакцій ряду журналів і газет, театрів, *проліз на роботу в репертком і, прикриваючись званням “театрального критика”* і члена спілки радянських письменників, виконував директиви терористичного центру, такий підлий терорист Мухін, що був на *посаді викладача історії літератури в Київському театральному та кіноінститутах*, мерзенні постаті близько зв'язаних з троцькістами і зінов'євцями “письменників” <...> Все це стверджує, що на ідеологічному фронті, на фронті літератури й мистецтва ворог намагався, користуючись почесним званням радянського художника, майстра, вести свою підлу дворушницьку контрреволюційну роботу <...> *Українським театральним музеєм довгий час відав “історик” театру націоналіст Рулін* <...> Всі ці факти говорять про засміченість фронту мистецтва, недостатню нашу пильність до ворога і зокрема на театральному фронті. Міцна рука чекістів. Не схватися підлим дворушникам і зрадникам від їх гострого ока...»⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ Річард Вітольдович Пікель (1896–1936) — літературний і театральний критик, у 1927–1929 роках — член Головреперткому, у 1930 році — заступник директора Камерного театру О. Таїрова. З 1932 р. — відповідальний редактор Спілки драматургів. 1936 року його заарештовано у справі антирадянського троцькістсько-зінов'євського центру, засуджено до страти, 1988 року реабілітовано.

⁶⁶⁷ Піднести революційну пильність // Театр. — 1936. — № 1. — С. 2.

Дмитро Володимирович Антонович (1877–1945), син професора Київського університету Св. Володимира Володимира Боніфатійовича Антоновича, в «Автобіографії» писав: «Артистична діяльність. В 1894–1896 роках zorganizував і провадив український театр на селі (Сидорівка, Канівського повіту). В кінці 90-х років (1897–1898) держав власну українську трупу — в Чернігові і Харкові. В 1917–1918 рр. провадив у «Робітничій газеті» відділ «Театр і музика» і був постійним театральним рецензентом «Робітничої газети». З 1912 р. викладав у Драматичній школі Лисенка історію костюму та історію стилів. Теж викладав у 1917 р. у Драматичній школі Матковського; в Державній драматичній школі в 1917 р. викладав історію театру. В 1917–1918 рр. був головою державної «Театральної ради» при міністерстві освіти, потім культури і мистецтва. В городській думі [в Києві] в 1917–1918 рр. був членом театральної комісії і завідував театром Троїцького народного дому (українського). Написав “Історію українського театру за триста років”⁶⁶⁸. Свою «літературну працю почав у 1896 році статтею в “Киевской старине” [назва статті: “К 25-летию артистической деятельности Кропивницкого”]»⁶⁶⁹.

Найголовніша театрознавча праця Антоновича була видрукована 1925 року у Празі, однак лише нещодавно дійшла до широкого українського читача.

⁶⁶⁸ Автобіографія Дмитра Антоновича // Сучасність. — 1961. — № 1. — С. 105–106.

⁶⁶⁹ Там само. — С. 103.

Ця праця, — писав Антонович у передмові, — «...ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів. До цього часу українські дослідники збирали матеріали і робили досліди виключно в області літературної історії української драми. Але історія драматичної літератури, розуміється, не покривається з історією театру, до якої перша в ліпшому разі входить як складова частина, так би мовити, як історія репертуару. Але навіть і історія театрального репертуару не є тим самим, що літературна історія драми, бо історик театру підходить до досліду з іншим методом і іншими вимогами, ніж історик літератури. Репертуарна п'єса далеко не завжди є п'єсою літературною, і літературна п'єса не завжди буває п'єсою репертуарною в театрі. Театр в своєму розвою іноді справді може підлягати літературності, але це тільки часами, для того, щоб скоро з себе пута літературності скинути і стати знову театром зрілища»⁶⁷⁰. Далі Антонович пропонує оригінальний погляд на історію театрального мистецтва: «Власне, для історії театру, як зрілища, для історії театрального мистецтва, таким чином, не досить літературної історії драми, а мусять бути дослідженими *історія театрального репертуару*, а також історія всіх інших галузів, що до купи складають одну цілу історію театрального мистецтва, цебто *історія розвою сцени, постанови, виконання* і так далі; і навіть *історія розвою театрального смаку* у ширшій громаді, *історія відношення громади до театру*. Бо глядачі є також частиною театру в цілому, не кажучи про те, що безпосередня реакція глядачів на театральне зрілище є могутнім фактором в прямуванні шляхів театральної творчості»⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага, 1925. — С. 3.

⁶⁷¹ Там само. — С. 3.

На жаль, перебуваючи за кордоном, Антонович не зміг реалізувати ці завдання й обмежився жанром напівпубліцистичного *історико-політичного нарису*. Адже «на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності»⁶⁷².

Як і більшість мистецтвознавчих праць цього жанру, нарис Антоновича рясніє гучними епітетами, якими він торує алею слави національної культури. У праці, в якій лише двісті двадцять сім сторінок основного тексту, постійно повторюються компліменти на кшталт:

– «*видатні*» *явища українського театру* («видатний теоретик піітики Феофан Прокопович» (20); «видатна п'єса [«Владимір» Ф. Прокоповича] (20); «власне “Милость Божія” [Лаврентія Горки] — найвидатніше явище між усіма українськими трагікомедіями вісімнадцятого віку» (21); «Іван Некрашевич <...> був видатним оратором» (42); «найвидатнішими актьорами українського театру того часу були Михайло Щепкін (1788–1863), Карпо Соленик (1811–1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840–1910)» (72); «актьор Александров, що мав славу видатного актьора» (77); «про Дрейсиха Мізко в 1860 році пише, як про видатного українського актьора у Харькові» (77); «“Підгоряне” [І. Гушалевича] — найвидатніша п'єса репертуару галицького українського театру» (100); «появлення таких історичних п'єс, як “Гальшка Острозька” Огоновського, “Павло Полуботок” Осипа Барвінського та «Ярополк» Корнила Устияновича вже були видатними явищами» (100); «видатніший в Галичині актьор на комічні ролі» (103); «найвидатнішою акторською силою галицького театру <...> був все таки Іван Гринецький» (103); «видатний талан актьора» (104); «видатний талан Гринецького» (104); «видатну виставу» (108); «видатне

⁶⁷² Там само. — С. 224.

теоретичне знання музики і композиції» (116); «три видатних українські драматурги» (133); «найвидатніші українські драматурги» (135); «видатний літературний хист» (136); «талановитих видатних членів» (139); «один із найвидатніших українських акторів» (140); «видатні талановиті виконавці» (147); «видатне місце в українському театрі» (147); «видатніші актори» (153); «видатне явище» (162); «видатнішою силою» (166); «видатний в Галичині оперовий композитор» (183); «видатні драматурги» (190); «видатніших українців режисерів» (202); «видатний талант актора» (208); «видатного актора» (211); «дуже видатних виконавців» (213); «яскравих видатних діячів» (219); «видатних, натхненних творців» (219); «видатний талан актора» (219) тощо);

– «*визначні*» («визначним портретистом» (52); «визначної театральної вартости» (61); «визначався, як виконавець» (91); «визначний успіх» (102); «визначного драматурга» (108); «визначні українські діячі» (110); «визначні артистичні сили» (110); «визначних драматургів» (161); «визначно-талановитим актором» (165); «визначний діяч» (219) та ін.);

– «*натхненні*» («співав з великим натхненням» (113); «злетіла іскра натхнення. Як тучна літня злива, сипнули з-усюди оплески» (129); «натхнення геніяльної акторської творчості» (141); «рідного натхнення» (148); «натхнення і школу» (148); «натхненний майстер мистецтва» (156); «натхненна гра артистів» (157); «артистичного натхнення» (180); «натхненних творців» (219); «натхненних запалом боротьби драматичних творах» (219); «музичним натхненням» (224) і т. ін.);

– понад сто разів трапляється «*талан*» і «*талановиті*» актори, драматурги і т. ін.;

– тринадцять разів — «*яскраві*» виконавці і твори; інші епітети — «*майстерний*», «*яскравий*» тощо.

Але до чого тут театр? Адже правда, що «популярна п'єса — «бойовик» театру — має для історії театру набагато більше зна-

чення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами»⁶⁷³.

Надзвичайно критично ставився до подібного стилю театрознавчого дослідження Петро Рулін, який, коментуючи нарис Леоніда Білецького «Українська драма», писав «Нарис проф. Білецького непропорційно мало місця віддає новому театрові. Окрім того, псують його деякі твердження, що без них навіть популярна книжка могла-б перебути. Отже, хоч як шануємо «Наталку-Полтавку», та інакше як за зайве тільки прибільшення не маємо думки, що ця опера не «втратила свого художнього та ідейного значіння до сьогоднішнього дня» (42), або: «Не дивлячись на те, що різні теми і сюжети клались в основу історичних драм і писали їх драматурги з найрізномірнішим світоглядом, об'єднує їх одна глибоко патріотична ідея боротися зі своїми найбільшими ворогами — Москалями, Поляками й Турками — до останнього... Велика Україна була тією Прекрасною Дамою, лицарями якої були всі драматурги історично-драматичних драм» (47). Навряд чи потребує українська драма таких панегіриків: з'ясувати по можливості яскраво всі обставини, посеред яких розвивався український театр — це найкращий шлях, щоб зрозуміти всі характерні його, як позитивні, так само й негативні риси. І до того-ж, хоч як-би відокремлював автор своїм заголовком драму од театру, але для популярного особливо начерку необхідно підвести базу під таку галузь мистецтва, як драма»⁶⁷⁴.

Такі методологічні особливості характерні не лише для письма Дмитра Антоновича і Леоніда Білецького, а й у цілому для «*поетичної школи*» у театрознавстві, що спиралася на синтезований *естетико-політичний метод* і відповідний спосіб викладу.

⁶⁷³ Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения театра. — Пг.: Academia, 1924. — С. 85.

⁶⁷⁴ Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. — 1925. — Т. 5. — С. 226.

Щоправда, в академічних лекціях за редакцією Антоновича (1940)⁶⁷⁵ вже набагато менше пафосу, хоча в цілому розділ театру все ще тяжіє радше до сфери народознавства, ніж сценічного мистецтва, що істотно відрізняє його навіть від деяких нарисів інших авторів, що увійшли до цієї книжки. Прикметно у цьому сенсі, що праця відкривається розділом «Розвиток науки українознавства у ХІХ — на початку ХХ ст. та її досягнення» Д. Дорошенка⁶⁷⁶. У заключенні ж Антонович писав: «Ми застереглися, що у представленні образу української культури ми обрали *методу історичну* і намагалися дати зрозуміти той історичний процес, в якому постійно змінюються зміст і форма виявлення різних галузей української культури»⁶⁷⁷.

У першому десятилітті ХХ століття серед театрознавчих публікацій з'являється ще одне прізвище — Всеволод Миколайович Всеволодський-Гернгросс (1882–1962). Він народився у Кам'янець-Подільському⁶⁷⁸, вчився у Гірничому інституті і на Вищих драматичних курсах у Петербурзі, впродовж десяти років (1909–1919) був актором Александринського театру (де й взяв собі приставний псевдонім — Всеволодський).

1909 року Всеволодський-Гернгросс розпочав дослідницьку діяльність: «Я поставив собі завдання <...> шляхом вивчення першоджерел встановити точні опорні факти»⁶⁷⁹.

Павло Марков згадував ревне ставлення Всеволодського-Гернгросса, «педантичного знавця документів», до збирання фактів: «Багато чого [він] уперше відкрив, він засновував історію театру на точному фундаменті матеріалів. Ми часто фантазуємо на основі одного-єдиного факту, а Всеволод Миколайович, у якого, можливо, інтуїції і не вистачало, систематизував і досліджував величезну кількість фактів, свідчень»⁶⁸⁰.

Однак не лише факти цікавили дослідника, а й типологія: «Справжня історіографія театру є аналітичним описом боротьби і зміни театральних видів і стилів під

⁶⁷⁸ Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. тр. — М.: ГИТИС, 1988. — С. 318.

⁶⁷⁹ Всеволодский-Гернгросс В. Открытое письмо // Рабочий и театр. — Л., 1932. — № 5. — С. 8.

⁶⁸⁰ Марков П. История моего театрального современника. Главы неоконченной книги // Марков П. А. Книга воспоминаний. — М.: Искусство, 1983. — С. 155.

⁶⁷⁵ Антонович Д. Український театр // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. — К.: Либідь, 1993.

⁶⁷⁶ Там само.

⁶⁷⁷ Антонович Д. Заключення // Там само. — С. 475.

впливом соціально-економічних умов»⁶⁸¹. На думку А. В. Луначарського, передмовою якого відкривається праця Всеволодського–Гернгросса, «головна чеснота книжки Всеволодського така: це надзвичайно цікавий досвід застосування *соціологічного методу*, марксистського методу до історії театру»⁶⁸².

Аналізуючи історіографію театру, Всеволодський-Гернгросс komponує дослідження з історії театру за такими групами: записки і спогади, хроніки, компіляції, а далі вирізняє самостійні дослідження за принципами, на які вони спираються:

– *історико-літературний підхід* (П. Пекарський, Олексій Веселовський, М. Тихонравов, М. Лонгінов, П. Морозов, Б. Варнеке, В. Перетц, В. Резанов);

– *історико-побутовий підхід* (І. Забелін);

– *підхід театральний або історико-театральний* (вивчення театру як такого, переважно театру як видовища);

– *соціологічний підхід* (вивчення театру як соціального продукту).

У 1931–1932 рр. наукову діяльність Всеволодського-Гернгросса було піддано критиці у процесі т. зв. театрознавчої «дискусії», а на сторінках журналу «Робітник і театр» з'явилися заклики «зірвати з науки про театр віцмундир Всеволодського-Гернгросса», оголошеного апологетом «попівської, феодальної Росії»; у постановках Етнографічного театру, яким він керував з 1923 року, виявили «неприкрити куркульську агітацію».

У 1948–1949 рр., як і деякі інші театрознавці, він зазнав гонінь під час кампанії, спрямованої на боротьбу проти «безродних космополітів».

⁶⁸¹ *Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра: В 2 т. / Предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского, ред. Б. В. Алперса. — Л.; М.: Театроиздат, 1929. — Т. 1. — С. 24.*

⁶⁸² *Луначарский А. В. Предисловие // Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра: В 2 т. / Предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского, ред. Б. В. Алперса. — Л.; М.: Театроиздат, 1929. — Т. 1. — С. 9.*

На початку 1930-х років, незадовго до I Всесоюзного з'їзду письменників, коли увага до питань методології особливо загострилася⁶⁸³, уявлення про «*методи домарксистського літературознавства*», «старшого брата» театрознавства, описувалося у системі таких понять⁶⁸⁴:

– *філологічне вивчення пам'яток слова* (аналіз пам'яток літератури давньогрецькими й александрійськими філологами: Аристарх, Лікофрон, Валерій Пробб, та ін.), включаючи *герменевтику* і *текстологію*;

– *естетичний догматизм* (Н. Буало, Й.-К. Готтшед, О. П. Сумароков);

⁶⁸³ Свідченням цього стали спочатку літературознавча і філософська, а потім і театрознавча «дискусія» 1931–1932 років, коли наукова діяльність В. Всеволодського-Гернгросса, О. Гвоздева, П. Рудіна та інших провідних театрознавців було піддано нищівній критиці. Натомість впровадженню «правильних» методів мусила сприяти низка нових періодичних видань: *Література и искусство. Журнал марксистской критики и методологии. Орган Института литературы, искусства и языка Комакадемии. 1930–1931. Ред. К. Керженцев; Марксистско-ленинское искусствознание. (Журнал марксистско-ленинской методологии литературы и искусства.) Орган Института литературы и искусства Комакадемии. — М.: Изд. ГИХЛ, 1932; За марксо-ленінську критику. Критично-літературний журнал. У 1934–1935 — орган СРПУ (редактор С. Щупак). У 1935–1940 рр. виходив під назвою «Літературна критика». Про увагу до методології свідчить і поява такої праці: *Балухатый С. Теория литературы. Аннотированная библиография. I. Общие вопросы. — Л.: Прибой, 1929.**

⁶⁸⁴ *Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.]: ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. — Т. 7. — С. 241–288.*

– *біографізм* (історичний антагоніст естетичного догматизму, покликаний до життя добою романтизму — психобіографічний портрет Ш. А. де Сент-Бева та ін.);

– *культурно-історична школа* (вплив соціології Бокля з його теорією раси і середовища, позитивізму Огюста Конта, вчення про походження видів Дарвіна; «раса», «середовище» і «момент» — первинні сили, якими визначається твір мистецтва — І. Тен, Г. Геттнер, О. М. Пипін, М. С. Тихонравов);

– *еволюційний метод* (апология природничих наук як бази для створення наукового літературознавства; повторюючи у своїй теорії жанрів аргументи Тена про расу або спадковість і соціальне й географічне «середовище» як «модифікаторів» жанрів, Ф. Брюнетьер підкреслює значення «індивідуальності» і ставить у центр уваги не ідеї митця, а жанри, які він уподібнює до «видів» у природничих науках — Ф. Брюнетьер, В. Плотников, М. Кареев);

– *порівняльно-історичний метод* («компаративний» метод: теорія про східне походження більшості сюжетних мотивів; на аналогічних компаративізму засадах у лінгвістиці — індо-європейська теорія — Олександр Веселовський);

– *естопсихологічний метод* (критика позитивізму І. Тена — Е. Геннекен);

– *психологічні напрями* (критика позитивізму і звернення до глибин авторської свідомості — О. Потебня);

– *психоаналітична школа* (посилена увага до проблем еротики, естетизму, індивідуалізму, підсвідомих процесів автора — З. Фройд⁶⁸⁵; основні поняття — психологія, сприйняття, відчуття, мова, несвідоме, психоаналіз, архетип, а також сублимація, фалоцентризм, шизоаналіз та ін.⁶⁸⁶; цей

⁶⁸⁵ Один із різновидів методу — психопатологічний (*Шайкевич М. О. Психопатологический метод в русской литературной критике // Шайкевич М. О. Психопатология и литература. — СПб., 1910.*

⁶⁸⁶ *Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. — К.: Академвидав, 2003.*

метод був популярним у 1920-х рр.⁶⁸⁷, у працях Соломії Павличко⁶⁸⁸);

– *інтуїтивізм* у літературній науці (реакція проти позитивізму; проголошення інтуїції головним і визначальним методом пізнання у сфері прекрасного; вивчення внутрішньої ірраціональної свідомості — Б. Кроче, В. Дільтей і *духовно-історична школа*, М. Гершензон, О. Євлахов);

– *формалісти*, на відміну від попередників, бачать у творі чисту форму — «не річ, не матеріал, а відношення матеріалів» (В. Шкловський), що й створює «культ прийому» (Р. Якобсон); антипсихологічний та антисоціальний технологізм (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов⁶⁸⁹);

– *соціологічна школа* (епігони культурно-історичного методу, що виростили в епоху короткочасного розквіту формалізму і подальшого розгорнутого будівництва діалектико-матеріалістичного літературознавства; типові еклектики, вони намагалися створити методологію, що задовольняла б їхніх учителів М. Тихонравова і О. Пипіна, однак у нових умовах була б збагачена

⁶⁸⁷ *Кашина-Єврейнова А. Подполье гения. (Сексуальные источники творчества Достоевского). — Пг., 1923.*

⁶⁸⁸ *Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999; Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. — К.: Основи, 2000.*

⁶⁸⁹ Юрій Тинянов розвинув упроваджене В. Перетцем поняття «літературний факт» (*Тинянов Ю. Н. Литературный факт // Тинянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 255–270.*) Концепція літературного факту пов'язана у Тинянова з ідеєю системності літератури як «динамічної мовної конструкції» і літературної еволюції. За Тиняновим, те або інше явище мовного побуту (шарада, дружній лист) з плином часу починає сприйматися як таке, що належить сфері літератури і висувається у центр, тоді як явище, що втрачає актуальність, відсувається на периферію. «Закони літературної еволюції, — писав Ю. Тинянов, — це закони зміни функцій і форм» (*Тинянов Ю. // «Младоформалисты»: Русская проза / Сост. Я. Левченко. — СПб.: Петрополис, 2007. — С. 8; Див. також: Брик О. Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. — 1923. — № 1).*

марксистською фразеологією і враховувала вимоги формального аналізу — П. Сакулін⁶⁹⁰, В. Келтуяла⁶⁹¹, М. Піксанов⁶⁹² та ін.);

Крім того, фіксується і критично коментується поділ на методи: «суб'єктивні» й «об'єктивні» (О. Євлахов, В. Перетц); які вивчають розвиток «за природою» і «за причиною» (П. Сакулін); *іманентний метод* (вивчення твору в «ньому самому» і два методи вивчення походження твору («генетичний» та «еволюційний»), а також *метод вивчення впливу твору* («енергетичний» — В. Келтуяла); *методи статичні, динамічні і конструктивні* (М. Єфимов)⁶⁹³.

Зауважувалося також, що «одні течії присутньо не належать до методів у власному значенні слова — так, «біографізм» притаманний ледь не всім літературознавчим школам минулого (крім хіба що переверз'янства⁶⁹⁴ і раннього формалізму); *імпре-*

⁶⁹⁰ Сакулін П. Методологические задачи историка литературы // Печать и революция. — 1925. — Кн. 1; Сакулін П. Н. Синтетическое построение истории литературы. — М.: Мир, 1925; Сакулін П. Н. К проблематике современного литературоведения // Печать и революция. — 1926. — Кн. 8.

⁶⁹¹ Келтуяла В. А. Метод истории литературы (Схема истории литературного познания). — Л.: Academia, 1928; Келтуяла В. А. Курс истории русской литературы. — СПб., 1906.

⁶⁹² Піксанов Н. К. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы) // Искусство: Журнал ГАХН. — 1923. — № 1.

⁶⁹³ Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения // Литературная энциклопедия: В 11 т. — М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. — Т. 7. — С. 241–288.

⁶⁹⁴ Переверзев Валеріан Федорович (1882–1968) — професор, літературознавець, історик російської літератури. Навчався в Харківському університеті, брав участь у соціал-демократичному русі, прилучався до меншовиків. Після революції створив навколо себе групу, що претендувала на монопольне представництво марксизму в літературознавстві. Система поглядів Переверзева була розгорнута в його історико-літературних працях про Гоголя, Гончарова, Достоевського, а у 1928 році його група видрукувала збірник «Літературознавство», що мав методологічний характер і викликав дискусію за участі газети «Правда» про переверзєвщину. Результат дискусії — резолюція прези-

сїонізм, що являє заперечення будь-кого теоретичного стрижня, взагалі не є методом і т. ін.»⁶⁹⁵.

Окремо стоять «дикуни» (Б. Ярхо — «один з характерних епігонів войовничого філологізму»⁶⁹⁶).

дії Комакадемії про літературознавчі концепції Переверзева (1930), була які було кваліфіковано як меншовицькі, спрямовані проти марксизму-ленінізму. Згідно з методикою дослідження, теоретично розгорнутою учнем Переверзева Поспеловим, треба знайти в творі той основний образ, в якому зливаються суб'єкт і об'єкт (т. зв. стрижневий, або автогенний образ), адже всі інші образи є лише його відгалуженнями або необхідними для його виявлення компонентами («гетерогенні» образи), що й привело Переверзева до схематизму з вульгарно-механістичним присмаком. Основні праці: Творчество Гоголя. — М., 1914; Плеханов в книге Сакулина // Вестник Коммунистической академии. — 1926. — № 16; По поводу ответа Сакулина // Там само. — 1926. — № 18; Вопросы марксистского литературоведения // Родной язык и литература в трудовой школе. — 1928. — № 1; О теории социального заказа // Печать и революция. — 1929. — № 1; Социологический метод формалистов // Литература и марксизм. — 1929. — № 1; Проблемы марксистского литературоведения // Там само. — 1929. — № 2; Литературоведческие идеи В. М. Фриче // Вестник Коммунистической академии. — 1929. — № 35–36.

⁶⁹⁵ Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения // Литературная энциклопедия: В 11 т. — М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. — Т. 7. — С. 247.

⁶⁹⁶ 1929 року Б. Ярхо запропонував «Проект организации Литературно-статистического кабинета при Литературной Секции». У проекті були викладені основні принципи наукової роботи у сфері літературознавства: «1. В основу работ Кабинета положены следующие принципы: а) *Литературный объект* составлен из фактов, соотношений и процессов. б) Литературные комплексы определяются не только наличием, но и пропорциями признаков. в) Изменение литературы во времени основано преимущественно на смене этих пропорций. г) Литературные соотношения и процессы могут быть выражены в числовых показателях, составляющих ряды, подобные рядам биологической изменчивости. 2. Основной задачей Кабинета является приложение к литературоведению методов вариационной статистики. 3. Кабинет не занимается описанием литературных форм. Факты, добытые «описательной поэтикой», лишь кладутся в основу изучения соотношений и процессов. 4. Исследуя и статистические отношения, и динамику развития литературных форм, Кабинет работает одновременно и в теоретическом, и в историческом разрезе <...> Поэтому работа Кабинета не укладывается в рамки ни Исторической, ни Тео-

ДМИТРО ЧИЖЕВСЬКИЙ

Дмитро Чижевський (1894–1977) вищу освіту здобув у Петербурзькому (1911–1913) та Київському (1914–1919) університетах; 1921 року виїхав до Німеччини, де навчався в Гейдельберзькому та Фрайбурзькому університетах. З 1956 року й до кінця життя обіймав посаду професора, керівника Інституту славістики Гейдельберзького університету.

Питаннями методології дослідження театру Чижевський спеціально не займався, однак залишив окремі спостереження, що стосуються й сценічного мистецтва. Відкидаючи принципи *соціально-політичного дослідження*, він так само критично ставився до інших популярних у той час методів: «Треба згадати ще два напрями, що мали місце і в дослідженні української літератури. З одного боку, це був *“духовно-історичний” напрям*, з другого — шукання *“впливів”* (що його дехто презирливо охрестив *“впливологією”*). *“Ду-*

ретической Подсекции». В ніч із 14 на 15 березня 1935 р. Б. Ярхо заарештували у справі про «німецько-фашистську контрреволюційну організацію на території СРСР» (справа «німців-словників»). 10 листопада нарадою НКВС СРСР його засуджено за статтею 58–10 КК до заслання на три роки в Омськ. Звільнений у 1938 році. Серед тем його досліджень: Простейшие основания формального анализа // *Ars poetica*. — 1927. — Вып. II; «Методология точного литературоведения»; «Комедии и трагедии Корнеля», «Распределение речи в пятиактной трагедии (К вопросу о классицизме и романтизме)» (*Ярхо Б. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы*. — М.: Языки славянских литератур, 2006). Див. також: *Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Труды по знаковым системам*. — Тарту, 1969. — Вып. IV. — С. 504–514.

*ховно-історичне” дослідження літературних творів спрямоване на відкриття в літературних творах елементів світогляду авторів чи світогляду, характеристичного для всієї доби або окремих течій. Треба сказати, що представників такого “духовно-історичного” дослідження було дуже мало — це були почасти історики церкви, що шукали християнських основ старої літератури, почасти представники інших течій, здебільшого філологічної, що принагідно знаходили окремі характеристичні риси в тих або інших пам’ятках <...> Кількість шукачів “впливів” була величезна; таке шукання зробилося навіть модою і приводило до того, що в творах окремих авторів не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів <...> Такими є праці В. Резанова про старий український театр, що з іншого погляду цінні <...> “Духовно-історичні” дослідження часто перетворювалися на “культурно-історичні” <...> Такий погляд часто зустрічаємо в полігота Олександра Веселовського. Окремо стоїть засадна, але незакінчена історія української літератури М. Грушевського. Він з надзвичайною ерудицією та володінням різними науковими методами сполучив у своїй праці філологічну, духовно-історичну та соціально-політичну методи <...> Широкий розквіт історично-літературного дослідження після революції 1917 р., зокрема праця Української Академії Наук, мали величезне значення, уможлививши видання праць представників майже всіх згаданих вище напрямів поромантичної доби. Цілий шерег дослідників виступив з новими поглядами, що зв’язані з стилістичною аналізою літературних творів <...> Деякі зауваги в цьому напрямі щодо старішого письменства зустрічаємо лише в школі *Перетца* <...> Не без впливу новітньої європейської науки та російського т. зв. *“формалізму”* (В. Шкловський та інші) почалося дослідження з формального погляду літературних творів української*

літератури <...> Лише почасти формальна аналіза торкнулася й старої та “середньої” доби української літератури. *Серед українських дослідників майже не було представників крайнього формалізму*»⁶⁹⁷.

Сам Чижевський схилився до методів формального аналізу, на що звертають увагу сучасні дослідники: «Десь у Чижевського написано, що він зі здивуванням зауважував, що його ім'я не було назване серед формалістів. По суті, він був формалістом, але на цьому не вичерпувалося те все, що він зробив»⁶⁹⁸.

У праці «Культурно-історичні епохи», обговорюючи проблему «*культурно-стилістичного методу*», Чижевський писав: «Чимало гальмувала дослідження також історично-соціологічна теорія, що набула великого значення саме в ХІХ віці — “*теорія прогресу*”, що мала тенденцію малювати хід історичного розвитку як шлях ступневого поліпшення, накупчення культурних придбань. Така — знову цілком абстрактна — схема, як відома схема позитивізму, за якою духовна історія людства проходить в своєму розвитку три великих доби — “релігійну”, “метафізичну” та “наукову”, — теж чимало пошкодила історичній науці <...> Повстала тенденція знайти для кожного часу його характеристику за змістом. Історія мистецтва в значній мірі стає історією “стилів”, себто історією зміни певних для кожної доби характеристичних, рис мистецької творчості. Помалу ця тенденція дослідження переходить до історії інших сфер культури, зокрема, до історії інших мистецтв, не лише образотворчих — малярства, архітектури та скульптури. Зустрічаємо дослідження зміни стилів у музиці й літературі. Помалу ця тенденція охоплює й вищі сфери духовної творчості — зокрема, історію філософії, а поруч з цим і “нижчі” сфери культурної історії, що почасти

тісно зв'язані з історією мистецтва, як, напр[иклад], історію “побуту” тощо. Не бракує вже і спроб подати хоч би характеристики окремих епох, якщо не всієї цілості історичного розвитку, за їх “стилем”. Поруч з цим охопленням усе дальших та дальших сфер *методом “культурно-стилістичного” дослідження* найважливішою тенденцією є стремління в кожному періоді з усіма його різними та різноманітними сферами (політикою, мистецтвом, літературою, філософією, побожністю і т. д.) бачити цілість, в якій усі сторони однаково репрезентують той самий культурний стиль. Таке уявлення, яке, розуміється, ще мусить бути підперте дальшим дослідженням, а поки що є лише “робочою гіпотезою” окремих дослідників, є, до речі, дальшим кроком на шляху зрозуміння історичного процесу як не сукупності випадкових дрібних процесів, рухів, течій, а великого однотайного руху в різних сферах у тому самому напрямку»⁶⁹⁹.

Цю ж думку Чижевський обстоював і в іншій праці: «Вершки, кульмінаційні пункти історичного розвитку лежать в межах певних епох різно: то десь в середині, в центрі епохи, то на її початку, то в кінці. Історичні епохи мають різні структури, належать до різних структурних типів. Отже, встановити вершок або “*центр тяжіння*”, “*центр ваги*” певної епохи розвитку неможливо суто хронологічним шляхом, знаходячи “осередок” доби; це було б навряд чи можливо і з огляду на ті міркування про початки та кінці епох, що ми ними займались вище. Встановлення такого центру тяжіння, центру ваги доби є в кожному випадку справою конкретного дослідження. Котляревський, стоячи (не дивлячись на існування його “попередників”, як Некрашевич) на самому початку певної доби, є з усім тим “вершком”, “центром тяжіння” т. зв. “котляревщини”. Шевченко, що виступає вже після численних, та не тільки “дрібних”, романтиків, є теж безсумнівним “центром тяжіння” цілої української

⁶⁹⁷ Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: УВАН, 1956. — С. 9–13.

⁶⁹⁸ Струць Р. Репліка // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — Львів: Літопис, 2004. — С. 142.

⁶⁹⁹ Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — К.: Смолоскип, 2005. — Т. 2. — С. 26–27.

романтики (хоч би він певними елементами своєї творчості і виходив за її межі). Тичина (в перший період творчості) є представником українського символізму... В такому центрі збігаються всі лінії розвитку, схрещуються і перетинаються різні шляхи історичного руху»⁷⁰⁰.

Поряд із цим Чижевський не виключав дедуктивного, отже, упередженого підходу в процесі аналізу мистецьких явищ: «Знайти “домінанти” певного стилю або напрямку в філософії, літературі, мистецтві і т. д. можливо лише тоді, коли ми вже знаємо наперед, чого ми мусимо шукати. А це можливо лише тоді, коли ми вже маємо готовий ідеальний тип даного культурного явища»⁷⁰¹.

Надзвичайно точне спостереження з приводу методології Сергія Єфремова і Дмитра Чижевського наводить Григорій Грабович: «Якби хтось бажав парадоксального формулювання, то міг би сказати, що коли у Єфремова немає літератури (як естетичного явища), а є тільки суспільний контекст, то у Чижевського, який пише у виразній реакції на цю традицію, є відворотно: є література як формальне явище, як історія стилів, але майже нема суспільного контексту. Це очевидно перебільшення, це тільки парадокс, але як знаменним і вимовним є те, що власне в українському літературознавстві маємо два досконало екстремні зразки двох альтернативних підходів до історії літератури»⁷⁰².

Сергій Миколайович Дурилін (1886–1954) — одна з найзагадковіших постатей у галузі театрознавства. Педагог, богослов, літературознавець, поет (псевдоніми: Сергей Северный, Р. Артем, Библиофил, М. Васильев, С. Д., И. Комиссаров, Н. Кутанов, В. Никитин, Д. Николаев, С. Николаев, Д. Николаев-Дурылин, Н. Сергеев, М. Раевский, С. Раевский, Сергей Раевский), у 1906–1917 роках він здійснив низку поїздок провінціями Росії, що вписувалися у тодішню традицію інтелігентських «духовних подорожей», у 1910–1914 роках був слухачем Московського Археологічного інституту, у 1911–1913 роках відвідував гурток Андрея Белого, 1912 року став секретарем Московського релігійно-філософського товариства пам'яті Володимира Соловйова, 1913 року видрукував праці «Ріхард Вагнер і Росія. Про Вагнера і майбутні шляхи мистецтва» та ін.

1920 року він був висвячений на священника і служив у церкві Миколи Чудотворця в Кльонніках. 1922 року його було заарештовано й ухвалено рішення вислати до Хіви, однак завдяки клопотанням (зокрема, клопотанню зав. МУЗО Головнауки і члена Державної вченої ради Народного комісаріату освіти Б. Б. Красіна, голови Науково-художньої секції Державної вченої ради, президента Російської академії художніх наук П. С. Когана та ін.⁷⁰³) місце заслання було змінено, і Дуриліна вислано

⁷⁰⁰ Там само. — С. 22.

⁷⁰¹ Там само. — С. 21.

⁷⁰² Грабович Г. Сергій Єфремов як історик українського письменства // Сучасність. — 1976. — Жовт. — Ч. 10 (190). — С. 61.

⁷⁰³ «Дурылин согласен дать подписку, что он никогда не будет приходским священником». Из материалов архивно-следственного дела по обвинению С. Н. Дурылина // Вестник ПСТГУ. История. — 2008. — Вып. II (28): История Русской Православной Церкви. — С. 126–139.

до Челябінська, де до 1924 року він завідував археологічним відділом Челябінського музею. 1924 року Дурилін повернувся до Москви, працював позаштатним співробітником ГАХН за соціологічним відділенням, однак 1927 року його знову заслали — до Томська; 1933 року він повертається ненадовго до Москви, де його знову арештовують.

З 1938 року Дурилін стає співробітником Інституту світової літератури імені О. М. Горького РАН, 1943 року — захищає докторську дисертацію з філології, з 1945 року стає професором кафедри Історії російського театру (ГИТИС).

За дослідження в галузі російської класичної драматургії, сценічної історії п'єс, вивчення проблем акторської творчості його нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора і медалями⁷⁰⁴.

⁷⁰⁴ Перу Дуриліна належать праці: Из семейной хроники Гоголя. Переписка В. А. и М. И. Гоголь-Яновских. Письма М. И. Гоголь к Аксаковым. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1928; Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. — М., 1932. — Т. 4–6; Островский на сцене Малого театра. — Л.; М., 1938; Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского. Зарисовки В. Руднева. Текст С. Н. Дурылина. — М., 1939; Семья Садовских. — М.; Л., 1939; Л. Леонидов // Мастера МХАТ: Сб.: — М.: Искусство, 1939; «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра / Под ред. Ю. Юзовского. — М.; Л.: ВТО, 1940. — Вып. V; Айра Олдридж. — М.; Л.: Искусство, 1940; Михаил Семенович Щепкин. — М., 1943; Качалов В. И. — М.: Искусство, 1944; Екатерина Павловна Корчагина-Александровская. — М.; Л.: Искусство 1944; В. Н. Рыжова. — М.; Л., 1945; Вера Николаевна Пашенная. — М.; Л.: Искусство, 1946; А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. — М.: Искусство 1949; Пров Михайлович Садовский. Жизнь и творчество. — М., 1950; Пушкин на сцене. — М.: Изд-во АН СССР, 1951; Мария Николаевна Ермолова (1853–1928). Очерк жизни и творчества. — М., 1953; М. К. Заньковецкая. — М., 1954; Артем. Станиславский. Чехов // К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования: Сб. — М., 1955; Горький на сцене // Горький и театр: Сб. — М.; Л., 1938. Див. також: Список работ С. Н. Дурылина. (История. Педагогика. Литературоведение. История театра. История изобразительных искусств) / Сост. В. Д. Кузьмина // Сообщения Института истории искусств АН СССР. — 1955. — № 6.

1993 року у Московській області, у місті Корольові, створено Меморіальний будинок-музей С. Дуриліна.

В архіві Дуриліна зберігаються листи до багатьох театральних діячів — М. Горчакова, М. Ліліної, В. Топоркова, а також листи до нього І. Айзенштока, М. Алпатова, С. Булгакова, А. Бучми, М. Гудзія, П. Долини, Л. Леонідова, С. Радлова та ін.⁷⁰⁵

Богослов Сергій Фудель (1901–1977) писав про Дуриліна: «Он жил как монах, и то, что раза два было так, что перед нами на столе стояла бутылка красного кислого вина и он мне говорил стихи Брюсова, не ослабляло, а ещё подчёркивало это восприятие его жизни. Это было вольное монашество в миру, с оставлением в келье всего великого, хотя бы и тёмного волнения мира».

За фабулою приховується, однак, ще карколомніший сюжет: «Режиссером этого спектакля [гимназична вистава за комедією І. Крилова] был Сергей Николаевич Дурылин. Память об этом прекрасном, добром, чудесном человеке и любовь к нему навсегда останутся в моем сердце <...> В то время он был скромным учителем — репетитором детей моей крестной матери, готовил их в гимназию»⁷⁰⁶; «Уже в 1919 году я начал выступать в качестве чтеца и рассказчика <...> Много сделал для этого и продолжал развивать мою любовь к такому чтению Сергей Николаевич Дурылин»⁷⁰⁷.

Борис Тенін писав у спогадах про виставу Андрія Лобанова: «Мне хочется вспомнить кое-что о работе Лобанова над пьесой Островского “На всякого мудреца довольно простоты”. После первой читки на труппе на мой вопрос Лобанову, чем было вызвано его решение ставить именно эту пьесу, он отвечал:

— Разозлился... Я много раз смотрел эту пьесу в разных театрах и везде скучал. А потом подумал: неужели пьеса действи-

⁷⁰⁵ Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель. — М., 2004. — Вып. 8.

⁷⁰⁶ Ильинский И. В. Сам о себе. — 3-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — С. 94.

⁷⁰⁷ Там само. — С. 327.

тельно так скучна? Прочитал раз, другой: удивительно смешная! А главное — современная!..

К сожалению, это понимали только те, кто играл пьесу девяносто лет назад, но не понимали те, кто играл позже...

Дурылин боялся писать в 1940 году о живущих среди нас Крутицких, Мамаевых, Манефах, Городулиных. Он расхваливал спектакль Малого театра за то, что зритель уходил с чувством презрения к царской России и ее ветхим столпам и с чувством радости, что кругом, во всей стране, кипит новая жизнь, в которой нет места Глумовым, Крутицким, Городулиным...»⁷⁰⁸.

А що ж метод?

В одній зі своїх праць, розмірковуючи про вивчення створеного актором сценічного образу, Дурилін говорив про необхідність використання у процесі реконструкції вистави режисерських і суфлерських примірників, ролей, щоденників помічників режисера, ескізів костюмів, свідчень самого виконавця в його епістолярній спадщині, зафіксованих у документах вражень глядачів тощо⁷⁰⁹. На час написання праці ці ідеї вже були не нові, і спирався на них Дурилін лише час від часу, залежно від завдань, що стояли перед ним у конкретному дослідженні.

Анна Різниченко, упорядник видання, присвяченого Сергію Дуриліну, у передмові до цієї праці пише: «Феномен Сергея Николаевича Дурылина (1886–1954) — писателя, поэта, философа и богослова — еще только подлежит описанию и интерпретации. Известные стороны дарования — литературовед и театровед, профессор ГИТИС, биограф М. В. Нестерова, проделавший путь “от св. Софии к ордену Трудового Красного знамени” —

не проясняют, а, скорее, маскируют, скрывают своеобразие его таланта»⁷¹⁰.

Для автора цієї праці і феномен Сергія Миколайовича Дуриліна, і демонстрований ним у дослідженнях метод (схожий на *белетризований біографічний* з домішками *етичного й естетичного*), досі залишилися *загадкою, щільно прихованою за його біографією*.

Цей феномен примушує поглянути на метод не лише у сенсі доктрин і ужиткового інструментарію, що застосовуються для аналізу сценічного мистецтва, а й для усвідомлення *театрознавства як стратегії існування* — стратегії, що охоплює стосунки із театром, текстом і життям.

⁷⁰⁸ Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания / Сост., вступит. ст. и примеч. Г. Г. Зориной. — М.: Искусство, 1980. — С. 373.

⁷⁰⁹ Дурылин С. Н. Актер и образ (О работе над монографией об актере) // О театре: Сб. научн. работ / Гос. НИИ театра и музыки; общ. ред. С. С. Данилов, С. С. Мокульский. — М.; Л.: Искусство, 1940.

⁷¹⁰ Резниченко А. От составителя // Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. — М.: Модест Колеров, 2010. — Кн. I: Исследования. (Серия: «Исследования по истории русской мысли». Том 14). — С. 8.

КОСМОПОЛІТИ

У процесі подальшої боротьби з ворожими ухилами за єдино правильний метод в СРСР від 1948 року розгорнулася боротьба з космополітами і космополітизмом, в результаті якої були «викриті антипатріотичні групи» мистецтвознавців і критиків.

6–10 грудня 1948 року (понеділок — п'ятниця) у Києві відбувся другий з'їзд письменників України, який ухвалив резолюцію на доповідь О. Корнійчука «Про стан і чергові завдання української радянської літератури». Перед письменниками було поставлено завдання досягти нового рішучого оволодіння методом соціалістичного реалізму і непримиренної боротьби проти «залишків ворожої ідеології», насамперед — проти проявів «українського буржуазного націоналізму, формалізму, космополітизму, проти схиляння перед гнилою культурою буржуазного Заходу»⁷¹¹.

За рік потому, 19–21 лютого 1949 року (субота — понеділок), у Києві відбувся XIV з'їзд ЛКСМУ, в резолюції якого також велику увагу було приділено завданням комсомольських організацій у вихованні молоді в дусі радянського патріотизму, непримиренної боротьби проти «буржуазного націоналізму», «безрідного космополітизму» і «низькопоклонства» перед «буржуазною культурою Заходу»⁷¹².

28 січня 1949 року у «Правді» була видрукувана стаття «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», у якій йшлося про те, що: «Социалистический реализм так же нераз-

лучен с живым, горячим, любовным интересом к жизни и деятельности народа, с глубоким и благородным патриотическим чувством, как буржуазный ура-космополитизм связан с безразличным, равнодушным отношением к народу, к его творчеству, с равнодушным, оскопленным, холодным эстетством и формализмом. Этому учит и вся история русской передовой литературы. Страстная борьба Белинского за реализм была насковзь проникнута высоким патриотическим чувством, ибо правда искусства, которой он требовал от писателей, от драматургов, от актеров, коренилась в горячей любви к своему народу, в любви к отечеству, рождавшей борьбу за свободу от его тиранов. Белинский клеймил эстетство, «искусство для искусства», игру в искусство, потому что эстетство всякого рода было не только фальшиво, но и антинародно, реакционно по своему существу, антипатриотично, антинационально. Заветы Белинского, поддержанные и развитые Чернышевским и Добролюбовым, прошли через всю русскую передовую литературу и создали благороднейшие ее традиции. Эти корифеи русской критики, великие просветители, показали в самом своем облике, каков должен быть критик реалистической литературы и реалистического театра. Нельзя и поныне без волнения перечитывать статьи Белинского о театре. Он видел в художественных образах, создаваемых на сцене, сильнейшее средство для воплощения своих революционно-демократических идей. Белинский горячо любил свой народ, знал его — и он требовал, чтобы русский народ и в театре был таков, каким создала его история <...>».

Незважаючи на заповіді Белінського і внесок прогресивної світової громадськості, «в театральной критике сложилась *антипатриотическая группа последних буржуазного эстетства*, которая проникает в нашу печать и наиболее развязно орудует на страницах журнала “Театр” и газеты “Советское искусство”. Эти критики утратили свою ответственность перед народом; являются носителями глубоко отвратительного

⁷¹¹ Радянська Україна. — 1948. — 11 груд.

⁷¹² Радянська Україна. — 1949. — 22 лют.

для советского человека, враждебного ему безродного космополитизма; они мешают развитию советской литературы, тормозят ее движение вперед. Им чуждо чувство национальной советской гордости».

Далі стаття «викривала»:

Юзефа Юзовського (Іосиф Ілліч Юзовський, спр. ім'я — Юзеф; 1902, Варшава, — 1964, Москва; підписувався як «Ю. Юзовский»; звинувачений «у буржуазному естетстві і формалізмі, байдужому ставленні до потреб народу»; стаття «Правди» починалася саме з нього: «полна издевательства его статья, где он язвит по поводу “счастливого, бодрого” вида героев в советских пьесах»);

Абрама Гурвіча (Абрам Соломонович Гурвіч, 1897–1962; «делает злонамеренную попытку противопоставить советской драматургии классику»);

Олександра Борщаговського (Олександр Михайлович Борщаговський, 1913–2006, «умалчивая о произведениях, извращающих советскую действительность и образы советских людей, весь пыл своей антипатриотической критики направил на пьесу А. Софронова “Московский характер” <...>, в свое время пытался опорочить пьесу “В степях Украины” А. Корнейчука»; згодом історію цькування Борщаговський описав у книзі спогадів⁷¹³);

Олександра Малюгіна (1909–1968; «ополчился против таких глубоко патриотических произведений, заслуживших широкое признание народа»);

Є. Холодова («вел атаки против пьес “В одном городе” и “Хлеб наш насущный”»)⁷¹⁴.

⁷¹³ *Борщаговский А.* Записки баловня судьбы. — М.: Сов. писатель, 1991; *Борщаговский А.* Записки баловня судьбы // Театр. — 1988. — № 10–12; — 1989. — № 1–3.

⁷¹⁴ Згодом у книзі про драматургію О. Островського він здійснив аналіз формальних прийомів драматурга: концентрація дії, бюджет часу, ритми дії, час доби і пори року, орієнтація у часі, інтер'єр та ін. (*Холодов Е.* Мастерство Островского. — М.: Искусство, 1967).

«Порочные взгляды критиков Борщаговского, Гурвича, Юзовского, Варшавского, Бояджиева, стоящих на позициях антипатриотических, питают всякого рода чуждые народу извращения в деятельности ряда критиков <...> Давно обанкротившиеся Юзовские и Гурвичи “молчали”, за них выступали Борщаговские и другие, проникавшие из специальной искусствоведческой печати в общую и прикрывавшие громкими фразами все ту же неприязнь к воплощению в художественных образах идей советского патриотизма <...> Партийная советская критика разгромит носителей чуждых народу взглядов, она расчистит поле для плодотворной деятельности советского театра и выполнит те задачи, которые поставлены перед нею партией, народом».

За кілька днів після статті у «Правді», 30 січня 1949 року, з'явилася редакційна стаття «На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков» на сторінках газети «Культура и жизнь». У статті йшлося про «эстетствующих антипатриотов, людей без роду, без племени», чий виступи спрямовані «против всего нового, передового в советской драматургии и театре». У списку фігурували «Ю. Юзовский, А. Гурвич, И. Альтман, А. Борщаговский, Е. Холодов (Меерович), Г. Бояджиев, Л. Малюгин, Я. Варшавский и др.». Читачеві нагадували про гріхи критиків: «Ю. Юзовский утверждал, будто Мейерхольд был ближе к Гоголю, чем Московский Художественный театр. Юзовский оправдывал трюкачества Мейерхольда в постановках пьес русских классиков, объявляя этого враждебного нам человека, целиком зависевшего от растленно-декадентского западного театра, драматургом-“соавтором” Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина. Формалистические выверты Юзовский выдавал за новаторство... После разоблачения мейерхольдовщины Юзовский на словах отрещивался от своих прежних восхвалений формалистов. А на деле продолжал борьбу против искусства социалистического реализма» і т. ін.

Ясна річ, обговорюючи критику, не можна було залишити поза увагою й театрознавство. Тож у редакційній статті «До кінця розоблачить антипатриотическую групу театральних критиків», що була видрукувана на сторінках «Литературной газеты» від 29 січня 1949 року, були згадані такі імена:

Абрам Гурвіч («Он выбрал несколько иную позу для дискредитации советской драматургии. А. Гурвич рассматривал советскую драматургию, так сказать, с высот мировой классики и, выхватив тот или иной образ классической драматургии, превращал его в дубину, которой и бил по головам советских драматургов. Любимым его героем, которого он особенно часто использовал таким способом, является Гамлет. Это, по мнению Гурвича, “венец и вершина” всей мировой литературы. И вот с этой-то вершины Гурвич и рассматривает всю советскую драматургию, пытается протащить свою “мысль” о том, что наша драматургия не способна “представить перед нами образ большого человека”»);

Григорій Бояджієв (Григорій Нерсесович Бояджієв, 1909–1974; 1949 року усунений від викладання в ГИТИС'і, звільнений з Інституту мистецтвознавства; «Спеціальність критика Г. Бояджієва — історія західноєвропейського театру, його призначення — утвердження пріоритету західноєвропейської театральної культури. Для нього не існує жодних цінностей, крім “історичної” цінності Корнелія і Расіна. Подібно Юзовському, Гурвичу, Борщаговському, не усматриває “істинного вдихнення” і “істинних страстей” в советській драматургії, Бояджієв пригласив наших драматургів слідувати Расіну. Космополітизм Г. Бояджієва доходить до того, що в “Історії західноєвропейського театру”, написаній їм спільно з А. Джівелеговим⁷¹⁵, утверджується, що, дескать, “Щепкін і багато інші в форми-

рованні свого таланта в значительній степені були зобов'язані Мольєру”. Это о великом русском актере, русском крестьянине Михаиле Семеновиче Щепкине говорится, что он обязан формированием своего таланта не Гоголю, не Грибоедову, а Мольєру!»).

Одним з тих, кого зачепила боротьба з космополітами, був *Костянтин Лазаревич (Лев) Рудницький* (1920, Кетен, Німеччина — 1988, Москва), театральний критик, історик театру, батько якого ще у 1937 був розстріляний як «ворог народу», а мати відбувала термін у таборах ГУЛАГу у 1938–1947 роках. У 1937–1942 Рудницький навчався на театрознавчому факультеті Державного інституту театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського (ГИТИС), з 1959 року працював у Всесоюзному науково-дослідному інституті мистецтвознавства⁷¹⁶.

Шкода, однак до патріотичної кампанії залучалися тоді митці, яких не хотілося би бачити у цьому списку. Так, К. Симонів у статті «Завдання драматургії і театральна критика» писав про названу вже групу «безродних космополітів»: «Они клеветали на революционную драматургию Горького, они на всех перекрестках пытались обогатить историю советского

⁷¹⁶ Основні праці *К. Л. Рудницького* присвячені питанням режисури: Режиссерское искусство (исторический очерк). Режиссерское искусство в России // Театральная энциклопедия. — М.: Сов. Энцикл., 1965 — Т. 4. (у співавторстві з М. Горчаковим); «Лес» Мейерхольда: замысел, структура, значение // Театр. — 1976. — № 11; Время, Чехов и режиссеры // Вопросы театра'1965: Сб. статей и материалов. — М.: ВТО, 1965; Драматургия Арбузова // Театр. — 1957. — № 4; Искусство Завадского // Вопросы театра'72. — М.: ВТО, 1973; Когда Станиславский разговаривал с Вахтанговым о гротеске? // Вопросы театра: Сб. ст. и материалов. — М.: ВТО, 1970; Красота в пьесах Чехова // Театр. — 1981. — № 6; Мейерхольд. — М.: Искусство, 1981; Михаил Булгаков // Вопросы театра'1966: Сб. ст. и материалов. — М.: ВТО, 1966; Музыка текста // Современная драматургия. — 1983. — № 1; О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. — Кн. 1. — Л.: Искусство, 1984; Проза и сцена. — М.: Знание, 1981; Уроки Брехта // Рудницький К. Спектакли різних лет. — М.: Искусство, 1974; Русское режиссерское искусство 1898–1907 гг. — М.: Наука, 1989; Русское режиссерское искусство 1908–1917 гг. — М.: Наука, 1990.

⁷¹⁵ Джівелегов Олексій Карпович (1875–1952) — автор праць: Итальянская народная комедия. — М.: Изд. АН СССР, 1954; История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. — М.; Л.: Искусство, 1941 (у співавторстві з Г. Бояджієвим) та ін.

театра и советской драматургии, изображая ее, как драматургию “второго сорта” по сравнению с современной декадентской разлагающейся западной драматургией, и иезуитски пытались протащить враждебную мысль о том, что *расцвет советского театра якобы не зависел от развития советской драматургии* <...> Наша задача — до конца разгромить...»⁷¹⁷. Звернімо увагу на методологічний аспект цих тез — на цілком органічне для драматурга бажання повернути театр у лоно драматургії.

У цій статті у поле зору Симонова потрапляє також Віктор Шкловський: «В 1928 году в издательстве писателей в Ленинграде вышла книга В. Шкловского под названием “Гамбургский счет”. В предисловии к этой абсолютно буржуазной, враждебной всему советскому искусству книге ее автор пытался зачеркнуть все советское искусство, поставить под сомнение его художественные ценности. Это была воинствующая буржуазная реакционная программа <...> Свою теорию “гамбургского счета” критики-антипатриоты противопоставили настоящему, единственно существующему в нашей стране партийному, народному счету <...> Космополитизм в искусстве — это стремление поставить на место Горького — Сартра, на место Толстого — порнографа Миллера <...> В книге Бояджиева “Театральность и правда” с такой злобной тщательностью делается попытка доказать, что советские режиссеры росли и развивались не на постановках советских спектаклей, а якобы на сценических интерпретациях западноевропейского репертуара...».

Далі Симонов робить надзвичайно цікаві спостереження стосовно деяких прийомів, якими користуються критики-шкідники, розвінчуючи досягнення радянського театру: «Третий прием состоял в том, чтобы, формально как будто поддерживая получившие общее признание пьесы, на деле начисто отор-

⁷¹⁷ Симонов К. Задачи советской драматургии и театральная критика // Литературная газета. — 1949. — 2 мар.

вать их воспитательное значение от художественного значения, таким образом, по существу, отрицая и то и другое <...> Все полупохвальные по форме статьи и рецензии специально строились так, чтобы из них как можно отчетливее был виден *вынужденный характер похвал*. Все они были написаны *рыбьим языком*, с более или менее ясным подтекстом, говорящим, что наша советская драматургия — это якобы драматургия второго сорта, может быть, и полезная, но уж никак не интересная. Эта теория подчеркивалась тем, что рядом с подобными рецензиями появлялись захлебывающиеся от восторга статьи этих же самых критиков, посвященные какой-нибудь первой попавшей в наш репертуар буржуазной западной пьесе, вроде вредной статьи Борщаговского о миллеровских “Всех моих сыновьях”».

Згадуючи цей період, Костянтин Рудницький писав: «Спільним наказом міністра вищої освіти С. Кафтанова та голови Комітету у справах мистецтв П. Лебедева зміщені зі своїх посад завідувачі кафедрами ГТІСу Б. В. Алперс, В. М. Всеволодський-Гернграсс, О. К. Дживелегов, усунений від викладання С. Мокульський, космополітичні збочення виявлені в дипломній роботі про Белінського студентки І. Вишневіч і в курсовій роботі студента В. Гаєвського про виставу “Мадемуазель Нітуш”. Що кафедри в ГТІСі квапливо захоплюють люди на кшталт Б. І. Ростоцького, Б. Н. Асеева»⁷¹⁸. І далі: «Гортаючи комплекти “Радянського мистецтва” за 1949–1950 роки, переконаєшся: театральна критика в нормальному, природному розумінні цього слова надовго зникла з газетних сторінок. Вони порожні. Їх заповнюють безглузді, напівписьменні статейки неосвічених і великих авторів. Сама ця професія — театральний критик — немовби перестала існувати»⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Рудницький К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. — М.: Искусство, 1990. — С. 454.

⁷¹⁹ Там само. — С. 463.

Майже дотепну деталь у цьому сюжеті подає В. Костирченко, який, спираючись на архівні документи, розповідає: «Я. Л. Варшавський, співробітник газети “Радянське мистецтво”, щоб зберегти членство в партії і роботу, став “літературним негром” члена редколегії цієї газети лауреата Сталінської премії Сурова. За допомогою шантажу останній змушував Варшавського писати за себе все, починаючи від особистих листів і закінчуючи п’есами. У лютому 1949 Варшавський підготував для свого патрона записку, покликану “об’єктивно оцінити” стан справ у театральній критиці. “Чи існує в природі антипатріотична група критиків — як група, як ціле?” — риторично запитував автор і відповідав: “Група як ціле існувала при Всеросійському театральному товаристві, у формі об’єднання театральних критиків. ВТТ фінансувало Юзовського і Гурвича, які роками байдикували, не маючи можливості висловлювати свої погляди у пресі. Впродовж тривалого часу головою об’єднання був Юзовський, потім — Бояджієв... Г. Бояджієв, як лідер об’єднання, конфіденційно запропонував критикам збиратися щомісячно, у перших числах, в кабінеті ресторану “Арагві” для розмови “по душам”. Сенс цих зборищ — тільки “маститих”, суворо відібраних, без “молоді”, безперечно полягав у тому, щоб сколотити касту театральних критиків — подалі від поглядів громадськості, для консолідації критиків, які не бажають підкорятися “панівним” думкам. Це мала бути свого роду фронда, що протиставляє себе “офіційній” точці зору на події театального життя. Я був на першому такому збіговиську, де головував І. Альтман”. Дуже скоро цей донос потрапив до Шепілова, а через нього — до Маленкова. У супровідному листі Шепілов повідомляв: “Передаю також на Ваш [Маленкова] розгляд листа Я. Варшавського, в якому, зокрема, повідомляється важливий факт про те, що антипатріотична група критиків намагалася організаційно особливо оформитися (можливо, й оформилася) на ідейній платформі, глибоко ворожій нашим радянським по-

рядкам... Про збіговиська антипатріотичної групи в “Арагві” я повідомив т. Абакумову»⁷²⁰.

Читач, звісно, здивується, що автор називає цю деталь *дотепною*. Бо згадується репліка Брехта — про те, як народжується *театр при столику*: «Коли збираються разом кілька чоловіків, майже завжди, за дуже, до речі, сприятливого впливу алкоголю і тютюну, народжується література»⁷²¹.

У Києві центрами космополітизму були оголошені Українське театральне товариство і консерваторія.

Одним зі співробітників Українського театального товариства у той час був *Іван Романович Піскун* (1910–1980), який ще у 1930-х роках працював у Київському Театральному інституті на посаді проректора, а перед війною виконував обов’язки ректора; під час війни був репресований⁷²². «Були антагоністи в нього [І. Піскуна], — згадував Лесь Танюк, — і це був Микола Йосипенко, і це був Іван Олексійович Волошин, і це була та “стара гвардія”, яка вважала, що тільки “*sosrealissimus*” має бути. Але багато людей його підтримувало, і, перш за все, *Василь Іванович Харченко*. Я хотів би це відзначити, бо так воно і було, що без підтримки Харченка його просто не взяли б на роботу. А тоді його взяли до Українського Театального Товариства, і так

⁷²⁰ *Костирченко Г. В.* Идеологические чистки второй половины 40-х годов: псевдопатриоты против псевдокосмополитов: В 2 т. // Советское общество: возникновение, развитие, исторический финал / Под общ. ред. Ю. Н. Афанасьева. — М.: Российск. гос. ун-т., 1997. — Т. 2: Апогей и крах сталинизма. — С. 90–150.

⁷²¹ *Брехт Б.* О старом и новом искусстве. 1920–1933 // *Брехт Б.* О литературе. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 36.

⁷²² *Піскун І.* Життя вимагає // Мистецтво. — 1956. — №6 [Полеміка з М. Йосипенком з приводу історії українського театру XIX–XX ст.]; *Піскун І. М. Л.* Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К.: Книжкова палата України, 2000; *Піскун І.* Лесь Курбас // «Мистецтво». — 1965. — Ч. 2, бер. — квіт.; *Піскун І.* Український радянський театр: Нарис. — К.: Держ. вид-во образотв. мистець. і муз. літ. УРСР, 1957. Див також: *Судьїн В.* Людина свого часу // Український театр. — 1992. — № 1.

почалася його реабілітація — за допомогою Рильського та інших наших великих і сильних митців»⁷²³.

Якщо взяти до уваги, що 15 березня 1948 року 102 театри України було знято з державних дотацій (15 театрів залишено на дотаціях до 1 січня 1949 року)⁷²⁴, картина стане зрозумілішою.

Як сприймала цю патріотичну істерію найсвідоміша частина суспільства — інтелігенція?

«Писатели Яновский, Рильский, режиссер Норд, артистка ТЮЗа Барановская и некоторые другие, осуждая враждебную сущность космополитизма, в своих высказываниях защищают критика-космополита Борщаговского и выражают одобрение его позиции»⁷²⁵. «Старший научный сотрудник института экономики Академии наук УССР Вирнык говорил: «Критики-космополиты специализировались на разгроме театральных постановок. Когда в каком-нибудь киевском театре появлялся на спектакле Борщаговский, все актеры дрожали, потому что через некоторое время спектакль обязательно подвергался разгрому со стороны Борщаговского. Удрал из Киева в Москву, Борщаговский продолжал свое грязное дело»⁷²⁶. «Писатель Копыленко при встрече с другими писателями по поводу статьи “До конца разгромить антипатриотическую, буржуазно-эстетскую критику”, напечатанной в газете “Правда Украины”, восторженно заявил: “... Вот здорово! Не ожидал такого размаха и остроты. Наконец-то!...” Поэт Малышко, восторженно встретив статьи, разоблачающие

⁷²³ Цит. за: Мелешкіна І. Ювілей визначних театрознавців (До сторіччя Івана Піскуна та Валеріяна Ревуцького) // Просценіум. — 2010. — № 2–3 (27–28). — С. 191.

⁷²⁴ Радянська Україна. — 1948. — 20 бер. // Україна: Хроніка ХХ століття. Довідкове видання // НАН України. Інститут історії України. Роки 1946–1960. — К., 2005. — С. 104.

⁷²⁵ Спецповідомлення МГБ УРСР «Про реагування інтелігенції м. Києва у зв'язку з викриттям антипатріотичної діяльності групи критиків» 27–28 лютого 1949 р. № 691 // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. — 1998. — № 3. — С. 51.

⁷²⁶ Там само. — С. 52.

антипатриотическое поведение группы критиков, сказал: “...Добрались таки до этих мерзавцев...”⁷²⁷. «Поэт Рильский, прочитав в газете “Правда” статью “Об одной антипатриотической группе критиков”, с одобрением отозвался о разоблачении критиков-космополитов, однако, считая Борщаговского и других из Московской группы критиков умными и деловыми людьми, воздерживается от прямых высказываний по этому вопросу. Он недоволен тем, что в связи с выступлением партийной прессы писателям снова придется обсуждать и критиковать своих товарищей. При этом он говорит: “...Опять ругань, ...опять вместо того, чтобы работать, надо выступать, осуждать и ругать. Теперь у нас начнется... Опять собрания и резолюции — и неизвестно: нам надо будет ругать, или нас будут ругать?”⁷²⁸. «С большим неудовлетворением восприняты выступления на пленуме заместителя Председателя Совета Министров УССР Бажана и поэта-академика Рильского. В писательской среде высказывается мнение о том, что Бажан, взявший под защиту космополита Адельгейма, изменил принципам партийности во имя личных приятельских отношений. Во время его выступления в зале раздавались возгласы: “Позор!”, “Расскажите, как Вы рекомендовали Стебуна на должность проректора университета” и т. д. Выступление Рильского носило беспринципный и некритический характер. Его утверждение о том, что нельзя считать зазорным, если некоторые литературные исследователи рассматривают Лесю Украинку как ученицу Гейне, расценивается как попытка помешать разоблачению проповедников теории космополитизма. Отрицательные отклики зафиксированы также в связи с недостойным поведением Рильского во время выступления кинорежиссера Савченко. Рильский в своих репликах защищал космополита Мартыча (Финкельштейна), а когда получил отпор, демонстративно покинул зал. Со стороны

⁷²⁷ Там само. — С. 53.

⁷²⁸ Там само. — С. 54.

еврейских националистических элементов из числа писателей продолжают иметь место антисоветские высказывания о том, что критика космополитизма якобы приняла формы борьбы против еврейской интеллигенции. Львовский писатель Галан, литературовед Хинкулов и некоторые другие лица высказывают мнение, что среди отдельных писателей еще не изжиты националистические настроения, в силу чего подвергавшиеся в свое время критике украинские писатели-националисты пытаются сейчас под видом критики космополитов реабилитировать себя и “взять реванш”»⁷²⁹. «Львовская писательница Вильде после доклада Дмитерко на пленуме ССПУ заявила: “Первый приятный пленум. Это хорошо, как на пасху. Только почему у нас умны не вперед, а назад? Ведь я так думала о космополитах еще до присоединения Западной Украины. И не ждали, что так будет. Не знаю еще, как понять — всерьез это, или нарочно? Если бы было всерьез, то ничего лучшего нельзя желать”»⁷³⁰. «Писатель Остап Вишня, выражая свое удовлетворение разгромом критиков-космополитов, говорил: “Дышу! Наконец-то дышу! Хочется всех расцеловать: и Корнейчука, и Галочку, и Дмитерко, и Малышко и всех... *Никогда еще не было такого искреннего взаимопонимания между партией и народом*”. И далее: “Космополитов бьют, чего ж я буду ходить так (т.е. сторбившись). Я буду ходить вот так! (т.е. выпрямившись, поднявши голову выше)”»⁷³¹. «Вице-президент Академии Наук УССР Белецкий, сожалея о разгроме критиков-космополитов — Гозенпуда и Борщаговского, говорил: “Галантливые критики потерпели поражение... Очевидно, временное”»⁷³².

⁷²⁹ Спецповідомлення МГБ УРСР «Про реагування інтелігенції м. Києва у зв'язку з викриттям антипатріотичної діяльності групи критиків-космополітів» 3 березня 1949 р. // Там само. — С. 59.

⁷³⁰ Там само. — С. 61.

⁷³¹ Там само. — С. 62.

⁷³² Там само. — С. 63.

Відтак, у свідомість читачів «втоптували» патріотичну думку про «всесвітнє значення» радянського театру, системи Станіславського і т. ін.: «в мировой театральной культуре Советский Союз выступает как *центр* подлинно творческой жизни и наследник лучших достижений искусства прошлого»⁷³³; «все лучшее, что создано человеческим гением, находит место на советской сцене»⁷³⁴ і т. ін.

Фактично, театральна критика була знищена — і не лише методологічно, а й етично; натомість ще від 1930-х років дістало розвиток мистецтво красних теревенів і хист театрознавця став визначатися вже не здатністю до аналізу мистецьких явищ, а вмінням винаходити нові лайки («какофонія»⁷³⁵, «пачкун»⁷³⁶, «лівацька потворність»⁷³⁷, «сумбур»⁷³⁸) і заклики — стати «на шлях правдивого радянського мистецтва, рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство»⁷³⁹.

⁷³³ Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. — М.; Л.: Искусство, 1948. — С. 23.

⁷³⁴ Там само. — С. 24.

⁷³⁵ Какофонія в архітектурі // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К.: Мистецтво, 1936.

⁷³⁶ Про художників-пачкунів // Правда. — 1936. — 1 берез. // Там само.

⁷³⁷ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольська правда. — 1936. — 14 лют. // Там само.

⁷³⁸ Сумбур замість музики! Про оперу «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. — 1936. — 28 січ. // Там само.

⁷³⁹ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольська правда. — 1936. — 14 лют. // Там само. — С. 39.

ПЕРШІ ПІДСУМКИ: ПОМИЛКИ І ДОСЯГНЕННЯ

У квітні 1958 року, невдовзі після згортання «боротьби з космополітизмом», на науковій сесії з питань театрознавства, що відбулася у Москві, з доповіддю «Підсумки і завдання вивчення західноєвропейського театру» виступив С. С. Мокульський. Попри локальну, здавалося б, тему, у його виступі були визначені основні етапи формування радянського театрознавства та його методології, що й не дивно, адже, як писали згодом Лідія Левбарг і Олена Фінкельштейн, «розповіді про Стефана Стефановича Мокульського — це означає розповіді історію радянської науки про літературу і театр»⁷⁴⁰.

Стефан Стефанович Мокульський (1896–1960) отримав освіту в Імператорському університеті св. Володимира у Києві, закінчив романо-германське відділення історико-філологічного факультету; його було нагороджено золотою медаллю за роботу з синтаксису вульгарної латини і залишено при університеті для «підготовки до професури». В цей час він уже виступав на сторінках періодичних видань зі статтями, театральними рецензіями.

1923 року Мокульський переїхав до Ленінграда і працював у Державному інституті історії мистецтв, у відділі театру, очолюваному Олексієм Гвоздевим. Тут, на Вищих курсах з історії мистецтвознавства при Інституті він почав викладати, захистив докторську дисертацію з філології, став професором (1937). З 1943 року викладав у ГІТІСі, у 1943–1948 рр. був директором

⁷⁴⁰ Левбарг Л., Фінкельштейн Е. Стефан Стефанович Мокульський // *Мокульський С. О театре*: Сб. — М.: Искусство, 1963. — С. 5.

інституту, у 1952–19957 роках очолював кафедру історії зарубіжного театру, викладав у Школі-студії МХАТ.

Підбиваючи підсумки вивчення західноєвропейського театру, Мокульський сформулював двадцять вісім тез, з яких вирізняємо ті, що мали значення не лише для історії зарубіжного театру:

– *літературознавчий характер праць XIX — початку XX ст. з історії театру (серед перших, власне театрознавчих праць Мокульський називає дослідження С. Радлова, П. Морозова, Т. Зелінського та ін.);*

– *зосередження театрознавчих сил у двох науково-дослідних установах — Державній академії художніх наук (ГАХН) і Державному інституті історії мистецтв (ГІИИ), накопичення ними потужної інформаційної бази;*

– *рух школи Гвоздева від формального до формально-соціологічного методу і вульгарно-соціологічного методу (про формально-соціологічний метод Мокульський пише: «цей метод, присутньо, був тим самим формальним методом, дещо підправленим впровадженням абстрактних соціологічних мотивувань», однак «у цілому він [метод] залишався, незважаючи на суб'єктивні наміри О. Гвоздева, А. Піотровського, які застосовували цей метод у процесі вивчення історії античного театру, та інших ленінградських театрознавців, дуже далеким від марксизму»⁷⁴¹);*

– *перетворення у 1931 році середніх театральних навчальних закладів на вищі і створення в них театрознавчих факультетів; це, у свою чергу, висунуло потребу у створенні навчальних посібників, які були підготовлені С. Мокульським, О. Гвоздевим, Б. Варнеке, С. Ігнатовим, О. Дживелеговим, Г. Бояджієвим та ін. (щоправда, спокутує свій гріх С. Мокульський, «ігнорування народного коріння середньовічного театру і народної сутності творів великих античних*

⁷⁴¹ Мокульський С. С. Итоги и задачи изучения западноевропейского театра // *Мокульський С. О театре*: Сб. — М.: Искусство, 1963. — С. 488.

і ренесансових драматургів, особливо Шекспіра, Лопе де Вега і Мольєра — такими були вади першого тому праці С. Мокульського»⁷⁴²;

– методологічні помилки у праці з історії театру Бориса Варнеке («За своєю методологією підручник Варнеке стоїть на позиціях культурно-історичного методу, притаманного театрознавчим працям дореволюційного часу. Випуск цієї безідейної і безхребетної книги під грифом Комітету у справах вищої школи як стабільного підручника був безперечною помилкою»⁷⁴³);

– відзначаючи значення шекспірознавчих праць О. Смирнова, О. Анікста й М. Морозова та інших дослідників для театральної практики, Мокульський констатує: «радянське шекспірознавство вийшло на шлях *правильного, марксистського розуміння творчості великого драматурга*»⁷⁴⁴;

– найслабкішим місцем у радянському театрознавстві, вважає Мокульський, є вивчення зарубіжного театру XIX і XX століть (згадуючи книжку «Буржуазний театр на службі імперіалістичної реакції» під загальною редакцією О. Анікста, Мокульський відзначає, що «у цій книзі йдеться майже виключно про сучасну драматургію, а не про сценічне мистецтво, і дає вона вкрай однобоке висвітлення сучасного театру»; «це не дослідження сучасного театру Англії, Франції і США, а його *пропрацювання* на 7,5 авторських аркушах»⁷⁴⁵);

– «незважаючи на помилки, — завершував свою доповідь Мокульський, — досягнення радянського театрознавства...»⁷⁴⁶.

На думку автора, не варто надто довіряти Мокульському в акцентах, які він розставляє у питаннях методології. В усіх перелі-

чених прикладах методологічних помилок, за винятком останньої з названих праць, його оцінки слід читати навпаки. *Час був такий*.

Незважаючи на подеколи наївну класово-патріотичну «методологію», в лекціях якої мусило борсатися тодішнє театрознавство, саме праці, спрямовані на «критику буржуазних концепцій мистецтва», були ледь не єдиним і зазвичай доволі кваліфікованим джерелом ознайомлення із цими концепціями.

З іншого боку, саме ця подвійність породила і той лукавий мистецтвознавчий стиль, що його й досі не викорінено з життєвих практик, і ту недовіру до слова, якою й досі спантеличує місцевий читач західних спостерігачів.

⁷⁴² Там само. — С. 491.

⁷⁴³ Там само. — С. 492.

⁷⁴⁴ Там само. — С. 497.

⁷⁴⁵ Там само. — С. 503.

⁷⁴⁶ Там само. — С. 507.

РАДЯНСЬКЕ ТЕАТРОЗНАВСТВО

Радянське театрознавство не одразу стало радянським: перш ніж це сталося, воно пододало довгий шлях жертв і компромісів.

В останній чверті ХХ століття, коли вже ледь не всі фундатори театрознавства були репресовані (В. Перетц, П. Рудін, О. Кисіль, Б. Варнеке, С. Радлов — в СРСР, Макс Геррманн — у Німеччині), коли зазнали гонінь (О. Гвоздев, В. Всеволодський-Гернгросс, О. Борщаговський, К. Рудницький), коли відійшло покоління театрознавців, яке отримало класичну історико-філологічну освіту, вийшла друком праця *«Історія радянського театрознавства»*.

Посутньо, це була перша в СРСР праця, в якій було здійснено спробу розглянути розвиток театрознавства як цілісний процес.

Назва праці давала підстави сподіватися, що в ній буде викладена історія формування розмаїття *методів* театрознавчого дослідження.

Насправді ж, у дусі тогочасних вимог, не розмежовуючи театрознавство і театральну критику, автори цієї праці змушені були подати радше анотований реєстр ідеологічно «правильних» і «неправильних» праць у галузі театрознавства, про що свідчать висловлювання на кшталт: «Народність та історизм — ось чого домагалися декабристи від театру»⁷⁴⁷; «У критиці визначилося два напрями. Один з них розглядав театр як школу народну і громадянську трибуну, як установу, покликану ідейно й естетично виховувати передусім широкі демократичні маси

глядачів. Інший напрям сприймав театр як засіб розважання, втечі від дійсності, представники цього табору націлювали театр на пропаганду монархічних установок»⁷⁴⁸; «У своїх статтях критик стверджував принципи реалістичного, демократичного театру»⁷⁴⁹ тощо.

Такий підхід визначено не так якістю аналізу, як своєрідністю самого театрознавства до середини ХІХ століття, для характеристики методів якого справедливо вживаються звороти на кшталт *«фактографічний метод»*, *«емпіризм»* тощо⁷⁵⁰.

⁷⁴⁸ Там само. — С. 11.

⁷⁴⁹ Там само. — С. 12.

⁷⁵⁰ Там само. — С. 18. Здається, саме цей метод мав на увазі Умберто Еко, коли писав: «Дехто, подібно до буквоїдів-німців, улюблених героїв філологічних анекдотів, приголомшує абсолютно непотрібними “архівними знахідками” на кшталт квитанцій з пралень: записами нульової інформативності, в яких досліджуваний письменник, припустімо, перелічив свої витрати за якийсь тиждень. У рідкісних випадках і від таких документів буває користь, вони проливають промені світла на образ, припустімо, відлюдника, якого вважали непрактичним, або свідчать, що в певний період письменник жив дуже скромно. Але зазвичай вони нічого не додають до того, що і без них відомо, це дрібні курйози біографій, що не мають ніякої наукової цінності, хоча й існують вчені, які заробили собі реноме невтомних трударів на публікаціях таких дурниць. Я не маю наміру розхолоджувати тих, хто існує за рахунок цього дріб'язку. Але нехай не претендують на лаври “двигунів прогресу”. Набагато корисніша для прогресу, не наукового, то хоча б дидактичного, цікава популярна книга, де описане життя і добре переказані твори автора» (Еко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки: Учеб.-метод. пособие. — М.: Университет, 2003. — С. 41). Ще раніше іронізував із цього приводу Майк Йогансен: «...Бувши б критиком, чи істориком літератури, я міг би починати таку собі книжку просто з мосту якими-небудь заялосеними цитатами, в спокійній певності, що мій ранг і наукова степінь досить оборонять мене від нападів некваліфікованих баламутів. Я спокійно міг би аналізувати літературні явища, для мене всі вони були б рівноцінні й однаково цікаві. З однаковим ентузіазмом я студював би нотатки, зроблені на полях біблії Гулаком-Артемівським, ложку, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана, його халяву і вірші поета Гадзінського, чи заяву Сосюри про вихід з ВАПЛІТЕ. Всі літератори й твори їхні були б переді мною рівні, як перед саваофом, але я зробив би їх нерівними перед людьми. Задавав і тих, що багато про себе думають я обізвав би

⁷⁴⁷ Дмитриев Ю. Истоки советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 9.

Не менш своєрідні риси можна спостерігати й у радянському театрознавстві від 1930-х років, коли питання «домарксистської критики» було «остаточно вирішено». Так, у праці акцентуються такі методичні підходи і школи:

- *міфологічна школа* (Ф. Буслаєв)⁷⁵¹;
- *порівняльно-історична школа* (Олександр Веселовський — «не можна не відзначити, що класова боротьба тим самим Веселовським при цьому не враховувалася»; Олексій Веселовський — «перебільшення значення літературних запозичень — *компаративізм*»⁷⁵²);
- *культурно-історична школа* (М. Тихонравов, М. Петров, В. Резанов, П. Морозов; «прагнули до типологічного зіставлення мистецьких явищ, вважаючи, що їхня схожість віддзеркалює спільність розвитку різних народів, які утворюють людство», звідси й «постає спільність тем, сюжетів, образів та ідей у творах різних національностей»⁷⁵³);
- *формальний метод* («Виступаючи за емансипацію театрознавства від філології, Гвоздев перебував під значним впливом сучасних напрямів у літературознавстві — і “опоязівців”,

нахабами і дурнями, а просвітян і нищих духом звеличив би у серйозних письменників. Я шамраїв би щось невиразне про таланти й плюваив би на серйозних майстрів, словом, сказати, душа моя мала б повну втіху і спокій у діях своїх. Але не бувши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен попереду набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу, ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу попереду домовитися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гнилого барахла замість свіжих ідей, мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати» (*Йогансен М.* Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків. — Х., 1928. — С. 5–6).

⁷⁵¹ *Дмитриев Ю.* Истоки советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 19.

⁷⁵² Там само. — С. 21.

⁷⁵³ Там само. — С. 22.

і “форсівців”. Найпослідовніше *формально-соціологічний підхід* реалізовано у праці О. Гвоздева “Про зміну театральних систем”⁷⁵⁴);

- *порівняльне театрознавство* (С. Мокульський⁷⁵⁵);
- *типологічний* («Автори [збірника] “Старовинний спектакль у Росії” [за ред. В. Перетца] не мали на меті реставрації окремої конкретної вистави, їхні дослідження мають типологічний характер, вони прагнуть виявити сам *тип* старовинної вистави шкільного і світського театрів»⁷⁵⁶);
- *соціологічний* (В. Всеволодський-Гернгросс⁷⁵⁷; у вульгарному соціологізмі було звинувачено також перший том підручника «Історія західноєвропейського театру» С. Мокульського (1936), який був підданий «гострій, але справедливій критиці у великій статті молодого театрознавця Г. Н. Бояджієва»⁷⁵⁸; основні поняття соціологічного методу: соціально-історичний контекст — середовище і тло; соціальна типізація, соціологічна поетика, базис і надбудова);

⁷⁵⁴ Там само. — С. 67.

⁷⁵⁵ *Хайченко Г.* Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 62.

⁷⁵⁶ Там само. — С. 70.

⁷⁵⁷ Там само. Насправді методологія В. Всеволодського-Гернгросса видається набагато ширшою: «Досі, — писав він, — історія театру зазвичай виливалася в опис подій театрального життя і найчастіше зосереджувалася на театральних анекдотах; до них приєднувалися урядові розпорядження, височайші укази і постанови; весь цей матеріал розміщувався у хронологічній послідовності, і підпорядковувався театру панівних класів; на перший погляд здавалося, що іншого театрального стилю, інших видів театру в певну епоху і не існувало <...> Справжня ж історіографія є аналітичний опис боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов...» (*Всеволодський (Гернгросс) В.* История русского театра: В 2 т. — Л.; М.: Театропечать, 1929. — Т. 1. — С. 23).

Метод своїх досліджень Всеволодський-Гернгросс визначав як «*позитивістичний емпіризм*»: «Я поставив своєю задачею <...> путем изучения первоисточников установить точные опорные факты» (*Всеволодский-Гернгросс В.* Открытое письмо // Рабочий и театр. — Л., 1932. — № 5. — С. 8).

⁷⁵⁸ Там само. — С. 111.

– еkleктичний («Для тодішніх досліджень [1920-х років] характерне еkleктичне поєднання методологічних принципів, які давали подеколи внутрішньо суперечливі, але в той же час позитивні результати»⁷⁵⁹).

Відзначено також появу у театрознавстві 1920–1930-х років «ще одного типу театрознавчих досліджень — монографій і збірників статей, присвячених столичним, республіканським, периферійним театрам <...> У цих і подібних працях простежується творча еволюція театрів, характеризуються їхні найзначніші роботи, розкриваються індивідуальності акторів»⁷⁶⁰. (Яскравий зразок нев'янучого жанру — пафосні, заполітизовані, неначе групові парадні портрети, хоча й надзвичайно цінні, як літописи, праці, присвячені Театру ім. І. Франка, Театру ім. М. Заньковецької та ін.⁷⁶¹).

Прикметна ознака жанру — постійні друкарські підкреслення на кшталт: «Чим характерний реалізм постановки “Заколот”? Насамперед тим, що в ньому революційну дійсність громадянської боротьби дано в розвитку і в художньому узагаль-

ненні. Цей момент надав постановці великого соціально-класового значення <...> Узагальнення в образах людей загальнокласового і конкретно індивідуального <...> високоцінний, цілеспрямований, ідейно глибокий і чіткий документ пролетарського театрального мистецтва»⁷⁶²).

Методологічні й жанрові вагання у царині театрознавства тривали до початку 1930-х років, доки остаточно не переміг правильний науковий метод: «ідейно-політичний» («Передусім звертає на себе увагу нова методологія, на яку спираються автори [О. Гвоздев і А. Піотровський у праці “Петроградські театри і свята в епоху воєнного комунізму”]. Вона є впевненим кроком вперед у порівнянні з їхніми попередніми теоретичними поглядами. Тут немає й натяку на формальний або формально-соціологічний підхід до театрального мистецтва. Вчених цікавить насамперед ідейно-політична спрямованість театральних явищ»⁷⁶³).

У виданні також дано оцінку досягнень і помилок українського театрознавства цієї пори: «В окремих працях українських театрознавців 20–30-х років ще зустрічаються неподолані захоплення ідеями Пролеткульту, елементи формалістичного і вульгарно соціологічного методів дослідження. Це знайшло відображення

⁷⁵⁹ Анастасьєв А. Режиссерское искусство // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 225.

⁷⁶⁰ Альтишуллер А. Я., Герасимов Ю. К. Русский театр XIX — начала XX века // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 155.

⁷⁶¹ Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К.: Мистецтво, 1935; XX років театру ім. І. Франка. 1920–1940: 36. — К.: Мистецтво, 1940 [Зміст: Гнат Юра. XX років; О. Борщаговський. Сторінки історії (хроніка життя театру). Додатки: Репертуар театру ім. І. Франка за 20 років. Творчий склад театру за 20 років. Основні статті та рецензії, вміщені в періодичній пресі, про Драматичний театр ім. Ів. Франка]; Театр ім. Марії Заньковецької. — ДВОУ «Мистецтво», 1933 [Зміст: Рулін П. Театр ім. Заньковецької; Романицький Б. Спогади й думки про творчий шлях театру ім. Заньковецької; Чабаненко І. Ансамбль; Яременко В. Десять років праці; Ткачук І. Заньківчани у Дніпропетровську; Богаченко І., Борщаговський О. Організація ТРОМу; Ленець А. Чому я пішов до театру ім. Заньковецької; Тихий Ф. Як я вступив до театру Заньковецької. Матеріали до історії театру].

⁷⁶² Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К.: Мистецтво, 1935. — С. 16.

⁷⁶³ Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 105.

у працях Д. Грудини⁷⁶⁴, В. Коряка⁷⁶⁵, Ю. Меженка⁷⁶⁶, Я. Савченка⁷⁶⁷, Й. Шевченка⁷⁶⁸ та ін. Зокрема, це виявилось в оцінці творчості М. Л. Кропивницького та І. К. Карпенка-Карого. На них наліплювали різні “ярлики”. Іронізуючи стосовно висловлювань деяких горе-теоретиків, Я. Мамонтов писав, що один з них стверджує, ніби І. Тобілевич (Карпенко-Карий) — народник, інші, що він заможний буржуа, треті називають його дрібним

⁷⁶⁴ Грудина Дмитро Якимович (1893–1937, розстріляний) прославився, головним чином, виступами проти Курбаса. Написав статті: Декларації і маніфести. Про «шляхи» «Березоля» // Критика. — 1931. — Ч. 2. — Лют.; «Стаканчик» з «Березоля» // Радянський театр. — 1931. — Ч. 3; Рецидив — чи... «строга витримана лінія» // Критика. — 1931. — Ч. 4. — Квіт.; «Стаканчик»... «воїнствує» // Радянський театр. — 1931. — Ч. 4–5; Про театральний диспут в будинку літератора В. Блакитного (9.III.1931) // Літературна газета. — 1931. — Ч. 10; Досвід шефства ХПЗ над «Березолем» перенесемо на заводи країни // Театральна декада. — 1931. — Ч. 1; Український радянський театр за 15 років // Критика. — 1932. — Ч. 11; З приводу помилок «Березоля». Лист до редакції // Комсомолец України. — 1932. — 27 лют.; За високу культуру радянської естрадної драматургії // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 8; Против Курбасовщины в театре // Театр и драматургия. — 1934. — № 6.

⁷⁶⁵ Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі // Книга: Місячник літератури, критики й бібліографії. — Х., 1923. — № 1; Коряк В. Форма й зміст // Шляхи мистецтва. — 1922. — Ч. 2; Коряк В. Наукова критика // Шляхи мистецтва. — 1923. — Ч. 5; Коряк В. «Сонячна машина» Винниченка в критиці // Культробітник. — 1928. — № 10.

⁷⁶⁶ Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2.

⁷⁶⁷ [Савченко Я. Г.] Можейко Я. «Молодий театр». — К., 1918 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1991; Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К.: Мистецтво, 1935.

⁷⁶⁸ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль і робота // Барикади театру. — 1923. — № 2/3; Шевченко Й. Український театр і українська драма. М. Л. Кропивницький // Сільський театр. — 1926. — № 10; Шевченко Й. Українська драма. Інші драматурги // Сільський театр. — 1927. — № 5; Шевченко Й. Український театр і українська драма. І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) // Сільський театр. — 1927. — № 4; Шевченко Й. Десять років українського театру // Сільський театр. — 1927. — № 10; Шевченко Й. Мистецтво перетворення. — Сільський театр. — 1928. — № 2–5.

буржуа, четвертим він видається толстовцем і т. ін.»⁷⁶⁹. У цілому ж «українське театрознавство у передвоєнні десятиліття розвивалося у загальному річищі радянської науки про театр»⁷⁷⁰.

У цьому ж дослідженні підкреслено значення практично орієнтованих, націлених на потреби практики, ужиткових праць Г. Гаєвського, В. Сладкопєвцева, О. Загарова, П. Саксаганського, М. Бурачека та ін.⁷⁷¹.

До цієї лагідної картини становлення методології театрознавства слід додати сформовану у ХХ столітті традицію позаісторичного вживання терміна «реалізм» пов'язану, головним чином, з одержавленням сфери мистецтва і намаганням втілити еволюціоністські ідеї в теорію, орієнтовану на пошук витоків і передвісників, від яких слід вести відлік історії вершинного явища у мистецтві — мистецтва соціалізму. Так, 1955-го року Стефан Мокульський змушений був створити документ, який, прагнучи зберегти приналежність стилю, подамо мовою оригіналу: «Все те недочеты, которые были вскрыты в 1947 году А. А. Ждановым при обсуждении работы Г. Ф. Александрова “История западноевропейской философии”, относятся и к нашему театроведению. Обсуждение этой работы значительно переросло рамки критики отдельной книги и превратилось в критику положения на всем философском фронте, которое очень напоминало состояние нашего искусствоведения вообще и театроведения в частности. Художники откровенно реакционные награждались лестными эпитетами; театроведы находили случай сказать о каждом из них доброе слово. Театральные течения располагались одно за другим, но не в борьбе друг с другом. Очень мало подчеркивалась роль реалистических направлений в истории

⁷⁶⁹ Костюк Ю. Г. Украинский театр // История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1985. — С. 19.

⁷⁷⁰ Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения // История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М.: Наука, 1981. — С. 23.

⁷⁷¹ Там само. — С. 14.

театра, их связь с прогрессивными явлениями общественной жизни. Даже самый *предмет научного исследования* оставался в театроведении невыясненным. А. А. Жданов при обсуждении книги Г. Ф. Александрова дал классическое определение научной истории философии как истории “зарождения, возникновения и развития научного материалистического мировоззрения и его законов... борьбы материализма с идеализмом”. Исходя из этого определения, *научную историю театра мы можем рассматривать как историю зарождения, возникновения и развития сценического реализма в его различных проявлениях и в его борьбе со всякими антиреалистическими течениями*. Проблема реализма становится, таким образом, основной проблемой всей истории театра. Это определение предмета истории театра дает надежный критерий отбора наиболее значительных фактов, подлежащих преимущественному изучению»⁷⁷². Цю ж думку у майже незміненому вигляді Мокульський змушений був повторити 1956-го року⁷⁷³. Утім, реалізм був тотемом не лише для радянських мистецтвознавців. «В кожному мистецтві, — писав Юрій Шерех, — є туга за тим, щоб цю повноту життя відбити. І саме з цієї туги виникає конечність шукати нових засобів, тих, що їх не було. Що таке, скажімо, романтизм з цього погляду? З цього погляду романтизм був ніщо інше, як нове шукання реалізму»⁷⁷⁴.

Виходячи з цих настанов, «нереалістичними» або «антиреалістичними» вважалися жанри церковного театру та інші буржуазні виверти, що й стало гідним відгуком мистецтвознавства

⁷⁷² Мокульський С. Введение // Хрестоматія по истории западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского: В 2 т. — М.: Искусство, 1955. — Т. 1. — С. 4.

⁷⁷³ История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. Мокульского. — М.: Искусство, 1956. — Т. 1. — С. 3.

⁷⁷⁴ Шерех Ю. Троє прощались і про те, що таке історія української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. — К.: Дніпро, 1993. — С. 463.

на заклик Сталіна «оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як “радянське”, “антирадянське”, “революційне”, “антиреволюційне” тощо»⁷⁷⁵ (порівняймо з Альфредом Розенбергом: «Судження про твір мистецтва має ґрунтуватися на расово-народному ідеалі краси і поширюватися лише на ті явища, які свідомо чи несвідомо несуть у своєму серці ідею такої краси»⁷⁷⁶).

За жданівською «діалектикою» вибудовувалося і протистояння «ідейного — безідейного», «художнього — антихудожнього», «народного — антинародного», тобто «гарного» і «поганого», «нашого» і «нашого» мистецтва; звідси ж — уявлення про «головний конфлікт твору» тощо. Завдяки цим спрощенням заплутана історія світового мистецтва несподівано ставала надзвичайно стрункою і зрозумілою, дарма, що брехливою; сама ж проблема «реалізму», тобто «відображення життя у формах самого життя», перетворювалася на проблему *форми* і, таким чином, сам реалізм ставав патріотичним різновидом формалізму.

Так само й миле нашому серцеві поняття «ідейності», яке лише ледь починає формуватися у XIX столітті, і терміни-привиди на кшталт «художній», «високохудожній», «антихудожній», історико-етимологічні зміни яких демонструють перетворення з синоніма «мистецтва» і «належного сфері мистецтва» на естетичний зашморг для конкурентів та інакомислячих.

Навряд чи самих театрознавців влаштовувало у той час театрознавство. Принаймні про втрату віри в можливість правдивої історії свідчить передмова до третього тому «Історії зарубіжного театру» за редакцією Г. Н. Бояджієва: «Називаючи третю частину видання “Історією”, ми мусимо відзначити певну

⁷⁷⁵ Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М.: Республика, 1998. — С. 79.

⁷⁷⁶ Цит. за: Филатов М. Нацистские мифы вчера и сегодня. — Алма-Ата: Казахстан, 1979. — С. 58.

умовність цієї назви...»⁷⁷⁷. Умовність — через те, що в час, коли писалася праця, театрознавство ледь не остаточно перетворилося на розділ політології.

Щоправда, настанови на «ідейне» та «реалістичне» мистецтво не були сприйняті радянськими театрознавцями одностайно. Так, Борис Алперс, досліджуючи історію акторського мистецтва в Росії, писав: «З метою систематизації було б зручно запропонувати читачам якусь струнку схему розвитку акторського мистецтва в Росії. Таку схему можна створити, розглядаючи історію сценічного мистецтва як боротьбу і зміну стилів на шляху усе точнішого і вичерпнішого вирішення проблеми реалістичної майстерності. Спроби побудови таких схем здійснювалися неодноразово за останні десятиріччя у театрознавчій літературі. Але що уважніше ми знайомимось з історією акторського мистецтва, то яснішою стає неможливість і непотрібність створення подібних схем. Їхня зручність і стрункність виявляються лише удаваними <...> Звісно, можна визначити Щепкіна як виразника “дворянського реалізму” на російській сцені, як це ще донедавна робили деякі дослідники (див., приміром, однотомну історію російського театру Всеволодського–Гернгросса). Проте це абсолютно нічого не пояснює в його творчості»⁷⁷⁸.

Втім, окремі репліки не змінювали загального пейзажу, який базувався на принципах «авторитарної науки» (вираз Н. Брагінської, який М. Гаспаров пояснює так: «Доказовість замінюється переконливістю, філософічність — риторичністю»⁷⁷⁹).

Яскравим прикладом такого «позаджерельного знання» і «влади дефініцій» став збірник, на сторінках якого після демонстрації «занепаду», «реакційної суті» і «кризи» у творчості

«Ануїля», «Камюса» та інших діячів зарубіжного театру, які перебували «на службі імперіалістичної реакції», автори робили висновок: «Мета космополітичної драматургії зрозуміла: виховання покоління агресорів і рабів. Самі ж буржуазні драматурги “проблему вибору” вирішують для себе певним чином: вони “обирають” для себе роль холопів американського імперіалізму»⁷⁸⁰.

Одночасно радянське літературо- і театрознавство давало відсіч різноманітним проявам буржуазних методологій: «Не можна не відзначити, що *формальний метод*, який дискредитував себе в Радянському Союзі ще сорок років тому і відроджений нині в Сполучених Штатах Р. Якобсоном під назвою “структуралізм”, урочисто проголошується з кафедр багатьох університетів буржуазних країн. Модернізована американська компаративістика охоче йде на контакти з різними неприкрито формалістичними тенденціями»⁷⁸¹.

Саме внаслідок цієї еквілібристики й було сформовано ієрархію понять, емоційно забарвлених оціночних «термінів», а надто тих, які утворюють альтернативні пари на кшталт: *художнє / антихудожнє* (рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для інакомислячих); *прекрасне / потворне*; *новаторське / традиційне*, *консервативне*; *смак / несмак*; *ідейне / безідейне* (злочин); *народне / антинародне* (судовий вирок); *масове / елітарне*; *форма / зміст*; *реалізм / формалізм*; *глибоке / поверхове*; *моральне / аморальне*; *правда / неправда*; *складність / спрощення*; *вишукане / брутальне*; *має всесвітнє значення / не має...* До цього

⁷⁸⁰ Бачелис Т., Балашова Н. Реакционная буржуазная драматургия современной Франции // Буржуазный театр на службе империалистической реакции: Сб. ст. / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 95.

⁷⁸¹ Мендельсон М. О. Американское литературоведение XX века и вопросы творчества писателей США // Современное литературоведение США: Споры об американской литературе. — М.: Наука, 1969. — С. 4.

⁷⁷⁷ История зарубежного театра: Учеб. пособие / Ред. Г. Н. Бояджиев и др. — М.: Просвещение, 1977. — Ч. 3. Театр Европы и США после 1945 года. — С. 3.

⁷⁷⁸ Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. — М.: Искусство, 1979. — С. 19–20.

⁷⁷⁹ Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. — М.: Новое издательство, 2008. — С. 25.

переліку можна додати ще й жанрові визначення, коли вони застосовуються позаісторично, для зневажливої «оцінки» твору: комедію називаємо фарсом, драму і трагедію — гіньйодем або мелодрамою.

«Традиційна критика, — писав А. Роб-Грійє, — оперує власним лексиконом. Хоча вона вперто заперечує, що її оцінки мають догматичний характер <...>, достатньо більш-менш уважно вчитатися в її міркування, щоб одразу помітити цілу мережу ключових слів, які видають наявність системи. Однак ми настільки звикли чути розмови про “персонажа”, “атмосферу”, “форму”, “зміст”, та “ідею” (message) твору <...>, що нам важко виплутатися із цього павутиння»⁷⁸².

У цьому контексті важко не погодитися з думкою М. Песочинського, який, характеризуючи стан радянського театрознавства після знищення школи Гвоздева у 1930-х роках, писав: «Відтоді вітчизняне театрознавство значною мірою втратило вміння вивчати специфічну мову театру. Академічні дослідження театру в СРСР повернулися посутньо до концепцій XIX століття, в яких театральна форма вторинна і є лише естетизуючим доповненням до вербально-раціональної драматургії, що відображає, у свою чергу, життєві реалії (провідну роль відіграє режисерська школа реалістичного дійового аналізу). Театральна критика за рідкісними винятками втратила методологічний характер і внутрішній історико-типологічний контекст...»⁷⁸³.

З іншого боку, враховуючи специфічні завдання, що постали перед пореволюційним поколінням мистецтвознавців, відбулося органічне для тодішніх умов зрощення академічного театрознавства з белетристикою і оперативною те-

атральною критикою. Фактично стала формуватися нова якість театрознавства, що ілюструє спогад Олексія Бартошевича про ледь не найяскравішого в СРСР театального критика і театрознавця другої половини XX століття — Григорія Нерсєсовича Бояджієва, який до 1949 року року, доки не заборонили, вів семінар з театральної критики: «Лекції Бояджієва по історії западного театра були в то же время блистательными уроками критического искусства. *История театра была для него неотделима от театральной критики*, прошлое сценического искусства — от его нынешнего дня <...> Бояджієв обладал несравненным искусством с помощью слова воскрешать старые спектакли — после его лекций нам начинало казаться, что мы действительно видели Остужева в Отелло или Михоэlsa в Лире. Он описывал спектакли сцена за сценой, не жалея времени на подробности. Некоторые его ученики переняли у него эту манеру — но из-под их пера выходили сочинения растянутые и инертные, где описания замещали анализ. Такой *эмпирико-описательный тип* театроведческой статьи или лекции — явление архаическое, но напрасно, несправедливо было бы приписывать его распространение Бояджієву. Его описания всегда были подчинены развитию мысли — при том, что театр *не существовал для него вне деталей, вне плоти сценического представления. И тут он прав — не одними идеями и концепциями жива сцена* <...> *Если в искусстве лектора, как в актерском искусстве, есть школы представления и переживания, то Бояджієв был самым ярким воплощением последней.* Он умел с истинным артистизмом и вдохновением погружаться и погружать нас в мир образов, о которых говорил, погружаться, почти перевоплощаться в них — не теряя при этом аналитической сверхзадачи. В записи его лекции утрачивают кое-что важное, но это вовсе не компрометирует лектора — ведь он воздействует на слушателя не только словом, но и всем существом

⁷⁸² Роб-Грійє А. О нескольких устарелых понятиях // Роб-Грійє А. Романески. — М.: Ладомир, 2005. — С. 538.

⁷⁸³ Песочинский Н. В. О статье А. А. Гвоздева «Итоги и задачи научной истории театра» // Задачи и методы изучения искусства. — СПб.: РИИИ, 2012. — С. 101.

своей личности. Интонация в лекции — аргумент, может быть, не менее сильный, чем словесная формула: Бояджиев, как никто, понимал это. *На лекциях он умел и любил импровизировать*. Жадное внимание студентов, особенно напряженная тишина, которая царила в аудитории, очевидно, создавала атмосферу, благоприятную для творчества — на лекциях его часто посещала новая мысль, вдруг открывался новый поворот темы и он начинал размышлять вслух, сам увлекаясь и увлекаая. Потом он нередко просил студентов принести ему тетради с записью лекций — чтобы восстановить ход мыслей, родившихся в аудитории. Он относился к этим своим импровизациям с некоторой гордостью, хотя и старался скрыть ее за иронией. «Опять, — сказал он мне как-то, — на меня сегодня “накатило” <...> Бояджиев всякий раз стремился найти метафору, с максимальной возможной адекватностью отражающую самую суть великого произведения — то, о чем трудно сказать с помощью одной только ученой логики <...> *Мы запоминали еще и ключевой образ, на котором строилась лекция*, который ее венчал, составляя ее эмоциональное “зерно” — термин из практики театра тут как нельзя более уместен. Бояджиев уподоблял Лира орлу, парящему в небе и уверившему себя в том, что его держат в небе не крылья, а особое свойство его души — а если так, зачем ему крылья, и он отрывает их, чтобы воспарить еще выше — и камнем падает наземь. Образ, пусть несколько окрашенный восточной экзотикой, тем не менее точно передает суть трагедии (как, кстати, и ее фольклорное происхождение)»⁷⁸⁴. Наочним виявом цієї нової якості театрознавства стала ледь не найпопулярніша серед студентства театральних вишів праця Бояджієва⁷⁸⁵.

⁷⁸⁴ Бартошевич А. В. Слово об Учителе (Уроки Бояджиева) // Дживелеговские чтения / Ереванский гос. лингвистический ун-т им. В. Я. Брюсова. — Ереван: Лингва, 2009. — С. 81–84.

⁷⁸⁵ Бояджиев Г. От Софокла да Брехта за сорок театральных вечеров. — М.: Просвещение, 1969.

Що ж до «новітніх методів» театрознавчих досліджень, «ці вчені, — зауважує Ян Міхалік, — пишуть, отже, *про таку історію польського театру, якої очікують, яка могла б бути, яку пропонує неklasична історіографія*. Вони мовчки погоджуються, що праці, до написання яких надихнула класична історіографія, вже існують, тобто весь доступний матеріал уже зібрано та систематизовано, вичерпно впорядковано, описано, а отже, час відмовитись від традиційних підходів, що виникають у лабораторії історика-реконструктора та реєстратора подій, і перейти від фактографії до багатоаспектної та багаторівневої *інтерпретації* змісту. Але в цьому міркуванні прихована серйозна помилка: така традиційна історія театру, що відповідає вимогам критики, вільної від поспішних суджень, історія, що не піддається впливові легенди середовища, не підпорядковується апріорним положенням за певних умов — ювілейним зобов'язанням, існує в обмеженому обсязі»⁷⁸⁶. І тому не повинен дивувати висновок дослідника про те, що «перші [у польському театрознавстві] дослідження справжніх цінностей [у театрі] з'явилися [лише] в другій половині шістдесятих років»⁷⁸⁷.

Сказано, на думку автора, не надто точно. Адже що таке «*справжні цінності*? Лише відповідність сьогоднішнім уявленням, які завтра сприйматимуться як забобони.

⁷⁸⁶ Міхалік Я. Як писати історію театру? // Просценіум. — 2002. — № 3. — С. 27.

⁷⁸⁷ Там само.

УНІВЕРСИТЕТСЬКІ ВСТУПИ ДО ТЕАТРОЗНАВСТВА: КРІСТОФЕР БАЛЬМЕ І РОБЕРТ ЛІЧ

В європейській та американській системі освіти, на відміну від радянської і пострадянської, театрознавство як наукову дисципліну вивчають в університетах, в оточенні гуманітарних, а не прикладних театральних дисциплін. Певною мірою це пояснює повернення театрознавства у лоно філології, філософії, культурних студій, за досягнення в яких отримують диплом доктора філософських наук.

Крістофер Бальме, який у 2004–2006 роках очолював кафедру театрознавства в Амстердамському університеті, доки не отримав запрошення від Мюнхенського університету очолити кафедру театрознавства і стати деканом факультету історії мистецтв, у праці, що була видрукувана 1999 року у Німеччині і 2008 року перевидана в Україні, подає цікаве *спостереження*, котре пояснює особливості методології сучасного театрознавства: «Поняття “*театрознавство*” й “*історія театру*” до 60-х рр. вживалися майже як синоніми і саме через те, що театрознавство бере свій початок з історіографії театру. Хоча сьогодні історія театру вже більше не є панівним напрямом театрознавчих досліджень, проте питання й наукові надбання історії театру все ще належать до ключових галузей театрознавства»⁷⁸⁸.

Позиція Бальме стане, однак, зрозумілішою, якщо взяти до уваги його дослідницькі інтереси⁷⁸⁹, які лежать не у площині

традиційного вітчизняного театрознавства і межують з галузями, котрі у західній гуманітарній науці дістали англійські назви *cultural studies* (в Україні — *культурологія, теорія та історія культури*) і *theatre studies* (*theatrology*; нім. *Theaterwissenschaft*) і охоплюють такі сфери, як *семіологія* (сутність феномена театру, його мови тощо), *театральна антропологія* (методологія базується на культурній антропології; театр розглядається як один з ритуалів), *соціологія театру* (розглядає театр у контексті соціального життя), *постструктуралізм* та ін.

Піддаючи обережній критиці позитивістську концепцію «реконструкції вистави» Макса Геррманна⁷⁹⁰, серед «новітніх підходів до досліджень» Бальме акцентує увагу на «*плюралізмі методів*», «*дискурсному аналізі*»⁷⁹¹ і «*феміністичному*

Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama. — N.Y.: Oxford University Press, 1999; *Balme C. B. Theater im Postkolonialen Zeitalter: Studien Zum Theatersynkretismus Im Englischsprachigen Raum.* — Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.

⁷⁹⁰ Ще раніше суперечливе ставлення до ідеї «реконструкції» висловили й автори іншої праці: Реконструкція старинного спектакля: Сб. науч. тр. — М.: ГИТИС, 1991.

⁷⁹¹ Поняття дискурс-аналізу пов'язане із визначенням дискурсу, тобто «тексту, узятого в подієвому аспекті» або «мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія» (Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — С. 20). «Поняття дискурсу, — писала Соломія Павличко, — є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох древніх текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує <...> «Дискурс» <...> передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб'єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу <...> Дискурси неоднорідні за їхнім призначенням. Так, можна розрізняти дискурс поезії й прози, чоловічий та жіночий. Можна виділяти дискурс політичного трактату, весільного тосту, похоронної промови чи партійної пропаганди — і так за кількістю форм життя до нескінченності» (С. 20–21). Сама дослідниця вирізняє дискурси народництва, антинародництва, ніцшеанства, модернізму, зламу віків, пролетарського мистецтва, офіційний, державний, антиелітарний, феміністичний, соціалістичний дискурси та ін.

⁷⁸⁸ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. — С. 38.

⁷⁸⁹ *Balme C. B. Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas.* — L.: Palgrave Macmillan, 2007; *Balme C. Decolonizing the*

підходи» (англ. hidden history — прихована історія — ставить перед собою завдання написати замовчувану дотепер історію участі жінки в театральному процесі «з жіночої перспективи») ⁷⁹². Загальний висновок Бальме такий: «Сьогодні історіографія театру має не стільки методологічно-теоретичне пуристичне спрямування, скільки спрямована на поєднання різних теоретичних підходів» ⁷⁹³.

У царині *теорії театру* Бальме вирізняє:

– *соціологічні моделі* (символічний інтеракціонізм і теорія гри; Юліус Баб, 1928 ⁷⁹⁴; Ервін Гофман, 1959 ⁷⁹⁵);

– *театральну семіотику* («базове визначення семіотичної теорії театру, за Ерікою Фішер-Ліхте, — це вивчення театру “як системи продукування значень”»; на думку Патріса Паві, семіологічний підхід уперше був обґрунтований у працях Празького лінгвістичного гуртка — П. Богатирьова та ін. ⁷⁹⁶; основні поняття методу — актант, актантна модель, висловлювання, знак театральний, інтертекстуальність ⁷⁹⁷, код театральний, комунікація театральна, мінімальна одиниця, система сценічна, формалізація);

⁷⁹² Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. — С. 58.

⁷⁹³ Там само. — С. 60.

⁷⁹⁴ Bab J. Kritik der Bühne Versuch Zu Systematischer Dramaturgie. — В., Oesterheld & Co. Verlag, 1908.

⁷⁹⁵ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М.: Канон-Прес-Ц, «Кусково поле», 2000.

⁷⁹⁶ Паві П. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 393.

⁷⁹⁷ «Інтертекстуальність. Епіграф до неї: “Ніхто-ніколи-нічого не сказав уперше”. Згідно із сентенцією, не пам’ятаю її автора» (Гаспаров М. Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 135); «Інтертекстуальність. А чим, власне, інтертекстуальна інтерпретація краща за психоаналітичну або соціологічну? Ті вичитують у тексті едіпові і класові комплекси, а ця — всю світову літературу, що існувала до (а інколи й після) цього тексту» (там само. — С. 134).

– *постструктуралізм* (Ф. де Соссюр ⁷⁹⁸, Р. Барт ⁷⁹⁹; основні поняття — художній світ, цілісність, номінація, «індивідуальна міфологія», «пам’ять жанру», деконструкція, децентрація, дискурсивна практика, ризома);

– *психоаналіз* (Жан Лакан ⁸⁰⁰);

– *феноменологію* (Едмунд Гуссерль ⁸⁰¹, Роман Інгарден ⁸⁰²; «феноменологію як філософський метод цікавить сутнісне феноменів, і вона має за мету висвітлити їх з усіх боків і перспектив, уможлививши відтак демонстрування сутності»);

⁷⁹⁸ Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. — К.: Основи, 1998.

⁷⁹⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989.

⁸⁰⁰ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. — М.: Гнозис, 1995; Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. — М.: Русское феноменологическое общество / Логос, 1997; Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис / Логос, 1998. — Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54); Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис / Логос, 1999. — Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55); Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис / Логос, 2002. — Кн. 5: Образования бессознательного (1957/58); Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис / Логос, 2006. — Кн. 7: Этика психоанализа (1959/60); Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис/Логос, 2004. — Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964); Лакан Ж. Семинары. — М.: Гнозис / Логос, 2008. — Кн. 17: Изнанка психоанализа (1969/70); Лакан Ж. Имена — Отца. — М.: Гнозис / Логос, 2005. «Экспериментальные науки, — писал М. Гаспаров, — ищут закон, интерпретативны — смислів. Для кого? Визначте спершу сенс звука [д] або каменя на дорозі. Інтерпретаторство на асоціаціях, як над плямами Роршаха, — психоаналіз філологів (Жолковський психоаналізує Ейзенштейна, даючи змогу нащадкам психоаналізувати Жолковського)» (Гаспаров М. Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 287).

⁸⁰¹ Гуссерль Е. Криза европейского людства і філософія // Сучасна зарубіжна філософія. Течії та напрямки. — К.: Ваклер, 1996; Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки. — К.: ППС-2002, 2009; Гуссерль Е. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. — М.: Академ. проект, 2009.

⁸⁰² Інгарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Изд. иностр. литературы, 1962; Інгарден Р. Очерки по философии литературы. — Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

– *театральність і теорію перформенсу* (Річард Шехнер, який виступає за інкорпорування майже всіх форм виконання та його загальних структур в поняття перформенсу: “формальний зв’язок між грою, спортом, театром і ритуалом”)⁸⁰³;

⁸⁰³ Річард Шехнер, постановник скандально відомого перформенсу «Dionysus 69» (за «Вакханками» Еврипіда), автор праць «Теорія перформенсу» і «Майбутнє ритуалу», пише: «Ми живемо в епоху Аушвіца і Камбоджі, що змінює наші вимоги не лише до наших естетичних, а й соціальних практик. На відміну від “мистецтва продукту” (живопис, письмо, кіно), “мистецтва процесу” створюються спільно виконавцями і глядачами». Сам театр Шехнер сприймає як «набір специфічних жестів, здійснених виконавцями у будь-якому перформенсі; перформенс — цілісний випадок. Мета перформенсу, — вважає Шехнер, — повернутися до ритуальних основ театру, стимулювати процес самооголення [виконавця], повертаючись до підсвідомості», відтак і «кінцева форма» (finished form) перформенсу не може бути відома заздалегідь, адже «весь людський театр створений процесами, аналогічними «dream/work» і «joke/work» («сновидінням» і «байдикуванню»). У своїй теорії перформенсу Шехнер спирається на ідеї Віктора Тернера і впроваджене ним в етнографію поняття «соціальної драми», елементами якої стають: порушення (ситуація соціальної «ересі», здійсненої групою, сім’єю, нацією і т. ін.); криза (подія, що прискорює); redressive (те, що здійснюється для того, щоб подолати кризу); реінтеграція (подолання початкового — материнського — порушення). У своїх практиках людина «блокує» табуовану поведінку, але ритуал, виконуючи функцію «переадресації» — публічного здійснення дій, заборонених у повсякденному житті — виконує функцію терапевтичну. «Драма ущільнюється навколо “I want but can’t / shouldn’t do”, або навколо “я роблю це, однак мушу за це заплатити”». Ритуал дозволяє здійснити табуовані дії без будь-яких наслідків для виконавця. Техніка перформера, вважає Шехнер, мусить спиратися на шаманські практики (транс та ін., де шаман виступає у ролі медіума), а в естетичному сенсі — на «gasaesthetic» — теорію «раса», викладену в «Нат’яшастрі», індійському трактаті, авторство якого приписується мудрецю Бгараті (II ст. до Р. Х. — VII ст. по Р. Х.). Елементи перформенсу, зв’язок між якими, на думку Шехнера, вимагають подальшого дослідження: біт (комп’ютерний термін) — найменша одиниця свідомо керованої поведінки; ознака — складена з одного або декількох бітів і прочитана як емоція частина дискретної інформації; сцена — послідовність кількох ознак; драма — складна мультиплексна система сцен; макродрама — крупномасштабні громадські дії, що сприймаються як «соціальна драма». Прагнучи виявити природу нової театральності, Шехнер спирається також на досвід перформенсів, які влаштовували рок-групи («The

«перформенс [Ервін] Гоффман»⁸⁰⁴ дефінює як “будь-яку поведінку індивіда за весь час його присутності перед групою спостерігачів, яка має певний вплив на них”»).

З дещо відмінних позицій виходить у своїй праці Роберт Ліч, автор праці «Театральні студії. Основи» (що можна перекласти як «Вступ до театрознавства», адже й праця Крістофера Бальме друкувалася англійською з подібною назвою)⁸⁰⁵).

Перу Роберта Ліча належить ряд праць, присвячених цілком ужитковим аспектам театрознавства⁸⁰⁶. У своїй праці він спирається на принципи «Performance studies» («Вивчення перформенсу») — галузі досліджень і навчальної дисципліни, що розвивається, головним чином, в університетах США, на факультетах драми і театрознавства. Цей напрям базується

Who» та ін.). За Шехнером, театральне дійство — це передусім перетворення, котре може здійснюватися завдяки чарівним процедурам, маскам, через нове знання або фізичні процеси; це метаморфози, аналогічні органічним процесам або пов’язані з тимчасовими формами — символічними або циклічними. В основі дії може бути не тільки передача значень, а й архаїчного задоволення / страху тощо. Театр — перетворення на всіх рівнях, метаморфоза. Перетворення — це те, завдяки чому, незважаючи на відмову від мімезису, театр і досі залишається цікавим для глядача (Schechner R. Performance Theory. — L.; N.Y., 2003; Schechner R. The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance. — L.; N.Y., 1995).

⁸⁰⁴ Гоффман И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М.: Канон-Прес-Ц, «Кусково поле», 2000.

⁸⁰⁵ Leach R. Theatre Studies. The Basics. — L.; N.Y.: Routledge, 2008; Balme C. B. The Cambridge Introduction to Theatre Studies. — Cambridge University Press, 2008.

⁸⁰⁶ Leach R. Makers of Modern Theatre. — L.; N.Y.: Routledge, 2004; Leach R. Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre. — L.; N.Y.: Routledge, 2006; Leach R. A History of Russian Theatre / Ed. by R. Leach and V. Borovsky. — Cambridge University Press, 1999; Leach R. Revolutionary Theatre. — L.; N.Y.: Routledge, 1994 (2005); Leach R. Vsevolod Meyerhold. — Cambridge University Press, 1989; Leach R. Meyerhold and Biomechanics // Actor Training / Ed. by A. Hodge. — L.; N.Y.: Routledge, 2010; Leach R. The Punch & Judy show: history, tradition and meaning. — Batsford Academic and Educational, 1985; Leach R. Stanislavsky and Meyerhold. — Peter Lang Publishing, Incorporated, 2003.

на ідеях Річарда Шехнера, професора Нью-Йоркського університету, практика і теоретика театру, редактора впливого журналу «Drama Review»⁸⁰⁷.

Розділ «Театр та історія» він починає словами: «Немає нічого ефемернішого за театр»⁸⁰⁸, а відлік методології праць з історії театру веде від позитивізму й «історичного методу» Огюста Конта⁸⁰⁹, однак аргументує недостатність контівського підходу у контексті вивчення перформенсу й інших новітніх мистецьких форм. Серед причин, з яких «історія театру» нам і досі потрібна, він називає й такі: «з історії театру ми можемо дізнатися, як краще робити його сьогодні»; вивчаючи історію театру, «ми повинні запитати: як і де драма вписується в поточні дискурси влади?»⁸¹⁰.

Причини несподіваного ужитково тверезого підходу до вивчення історії театру Робертом Лічем знаходимо в його біографії — він не лише історик театру зі ступенем доктора філософії Кембриджського університету (перш ніж викладати англійську та європейську літературу в університеті Единбурга, читав курс драматургії і театрального мистецтва в університеті Бірмінгема; його книга про Джоан Літлвуд була номінована на премію «Книга року — 2006»). Він також практик театру, який здійснював постановки п'єс Джона Ардена та ін.; 1990-го року був запрошений до Москви — на постановку спектаклю «Хочу дитину» Сергія Третьякова на сцені театру «У Никитских ворот».

ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ВСТУП ДО ТЕАТРОЗНАВСТВА

Пострадянське театрознавство, відчуваючи, вірогідно, вичерпаність радянського інструментарію⁸¹¹, гостріше поставило питання про методологію і наукові основи театральної справи, свідченням чого стали щорічні міжнародні міжвузівські конференції «Методологія сучасного театрознавства», що їх проводить Російський університет театрального мистецтва (ГИТИС), оновлення форматів театрознавчого письма і, нарешті, видання давно очікуваного навчального посібника «Вступ до театрознавства».

Підбиваючи теоретичні, отже, й методологічні підсумки минулого століття у царині театрознавства, В. Песочинський пише: «Впродовж століття театрознавство встигло по черзі або одночасно захопитися позитивістською “точністю” й однозначністю, технологічним “об’єктивізмом”, поверховою інтерпретацією мистецьких явищ у дусі політичних аналогій або прямолінійним вибудовуванням історичних зв’язків <...> У другій половині ХХ століття у театрознавчий арсенал були впроваджені, поряд з новими (або оновленими) філософськими концепціями, такі наукові методи, як структуралістські або постструктуралістські, загальні для гуманітарних наук методи, пов’язані з культурологією, теорією комунікації, психоаналізом, антропологією тощо <...> Сьогодні театрознавство виходить з того, що театральне мистецтво в цілому, і будь-який твір цього мистецтва саме

⁸⁰⁷ Leach R. Theatre Studies. The Basics. — L.; N.Y.: Routledge, 2008. — P. 6.

⁸⁰⁸ Ibid.

⁸⁰⁹ Ibid. — P. 70.

⁸¹⁰ Ibid. — P. 91.

⁸¹¹ «Радянське т[еатрознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму» (Українська Радянська Енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К.: УРЕ, 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 175).

принципово об'ємні, отже жоден метод не може і не повинен претендувати на універсальність»⁸¹².

Серед методів театрознавства він вирізняє:

– *міфологічну школу* XIX ст. («кожна національна культура має боговдохновенну міфічну основу»⁸¹³; бр. Грімми і подальший розвиток в естетичних концепціях Ф. Ніцше, К.-Г. Юнга, у теоріях футуризму; у другій половині XX ст. — *ритуально-міфологічну школу* В. Проппа⁸¹⁴, О. Фрейденберг⁸¹⁵, М. Бахтіна⁸¹⁶);

– *історичні школи* (фундатор школи — француз І. Тен, послідовники в Росії — О. Пипін, М. Тихонравов; обов'язкові принципи школи — джерелознавство і текстологічне дослідження)⁸¹⁷; ідеї історичної школи сприяли формуванню

⁸¹² *Песочинский Н. В.* Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение: Уч. пособ. / Сост. и отв. ред. Ю. Барбой. — СПб.: СПбГАТИ, 2011. — С. 71–72.

⁸¹³ Там само. — С. 73.

⁸¹⁴ Пропп Володимир Якович (Герман Вольдемар) (1895–1970) — фундатор порівняльно-типологічного методу у фольклористиці, один із засновників теорії тексту.

⁸¹⁵ Фрейденберг Ольга Михайлівна (1890–1955) — філолог-класик, дослідниця первісної і античної культури; її підхід до вивчення культури характеризується висунанням на перший план проблем походження, або генези досліджуваного явища (в ранніх роботах вона називає свій метод «генетичним», протиставляючи його «еволюціонізму»). Проблема театру присвячені її праці: Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. — М.: ГИТИС, 1988; Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. — 1978. № 2 та ін.

⁸¹⁶ Бахтін Михайло Михайлович (1895–1975). Для театрознавства найбільше значення мають його ідеї стосовно «діалогу», «хронотопу», «карнавалізації», «мовного жанру», «місця» і «ролі» автора тощо. Основні праці: Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975; Литературно-критические статьи. — М., 1986; Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1989; Эстетика словесного творчества. — Изд. 2-е. — М.: Искусство, 1986.

⁸¹⁷ В українському театрознавстві історичний підхід зазнає критику Неллі Корнієнко, яка впродовж багатьох років закликає театрознавство до «іншого

порівняльно-історичного методу Олександра Веселовського, з появою методу можна пов'язувати формування основної проблематики історії та теорії літератури; у дослідженнях театру порівняльно-історичний метод вперше застосований Олексієм Веселовським⁸¹⁸;

– *соціологічний метод* (розкриття зв'язків мистецтва з соціумом, віддзеркалення соціальних обставин у творі мистецтва, розглядає твір як соціальний феномен; елементи методу у В. Белінського, В. Фріче⁸¹⁹ та ін.; еволюції одного з аспектів використання методу — анкетування — присвячено працю М. Єгорової⁸²⁰);

– *формальний метод* (відмова від інтерпретації ідейного змісту твору, «зміст» твору — в його формі; головна категорія формалістів — «прийом»; В. Шкловський, Б. Ейхенбаум);

– *структуралізм* (Р. Якобсон, В. Пропп, Ф. де Соссюр, Р. Барт, частково О. Гвоздев; структуралізм розглядає текст як «замкнену систему», в якій головне — не відображення зовнішнього світу, а взаємозв'язок внутрішніх структур; основне завдання, на думку Р. Якобсона, — «виявлення внутрішніх законів

мовлення» і пропагує принципи синергетики: «Ми збираємо, реконструюємо потрібні історії факти, події, рефлексії як вони є. Такий собі “натуралізм” чи “акінізм” (від акин — “що бачу, те співаю”). Тоді логічно було б бути послідовним — піти далі, і накопичувати тотально усі, без винятку, феномени і артефакти художнього всесвіту всіх часів і народів з очікуванням якогось кумулятивного ефекту в якомусь майбутньому, що об'єктивно є абсурдним на рівні постановки завдання» (Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. — С. 11). Основні поняття, що ними оперує Н. Корнієнко: *ноосфера, національність, простір, час, код, лінійність / нелінійність, дивергенція, постнекласична методологія, енергія, планетарна цивілізація тощо.*

⁸¹⁸ *Веселовский А.* Старинный театр в Европе. — М., 1870.

⁸¹⁹ *Фриче В. М.* Проблемы социологической поэтики // Вестник Коммунистической академии. — 1926. — Кн. 17.

⁸²⁰ *Егорова М. Н.* Театральная публика. Эволюция анкетного метода. — М.: ГИИ, 2010.

системи», у театрознавстві — «театральної системи»; основні поняття — структура, зв'язок, відношення, елемент, рівень, опозиція, варіант / інваріант, парадигматика, синтагматика, мінус-прийом, актант, дискурс);

– *постструктуралізм* (Р. Барт та ін.; реакція на об'єктивізм структуралізму; зберігши ставлення до культурних феноменів як текстів, постструктуралізм орієнтований на тлумачення того, що залишається за межами тексту і структурного пояснення: контекст, сукупність індивідуальних явищ і рис, несистемні рівні тексту та ін.);

– *герменевтика* (тлумачення твору; обґрунтування Ф. Д. Е. Шлейєрмахера у трактаті «Герменевтика», 1819; основні поняття герменевтичного методу — герменевтичне коло, дивінація, логічне коло, смисл, розуміння, рецептивна естетика);

– *семіотика*⁸²¹ (вивчення театру як знакової системи, намагання описати будь-який об'єкт як текст — Ф. Дельсарт⁸²², С. Волконський⁸²³, П. Паві⁸²⁴);

– *Ленінградська театрознавча школа* (О. Гвоздев⁸²⁵, С. Мокульський⁸²⁶; дослідження формальної поетики вистави, опанування «словника» театрального мистецтва).

Окремо вирізняються «Ідеї футуризму й авангарду у мистецтвознавстві», «Незалежна центристська критика» і специфічні

⁸²¹ *Фишер-Лихте Э.* Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат. — СПб.: Балтийские сезоны, 2004.

⁸²² *Stebbins G.* Delsarte System of Dramatic Expression. — N.Y., 1886.

⁸²³ *Волконский С.* Человек на сцене. — СПб., 1912; *Волконский С.* Выразительное слово. — СПб., 1913; *Волконский С.* Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста. — СПб., 1913.

⁸²⁴ *Пави П.* Словарь театра / Под ред. К. Разлогова. — М., 1991; *Пави П.* Словарь театра / Под ред. Л. Баженовой. — М., 2003; *Пави П.* Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2006.

⁸²⁵ *Гвоздев А.* Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусства. — Пг.: Academia, 1924.

⁸²⁶ *Мокульский С.* О театре. — М., 1963; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. Мокульского. — М.: Искусство, 1956.

методи театрознавства, — «Джерелознавство і реконструкція вистави»⁸²⁷, «Театрознавча термінологія»⁸²⁸.

Цей каталог істотно доповнює *спостереження* В. Колязіна: «Більшість створених у ХХ столітті історій театру так або інакше обмежували дослідження певними методичними аспектами: *театру як історії ідей* (Х. Кнедсен), *історії театру як історії культури та різних її епох* (Й. Грегор, С. Мокульський, О. Дживелегов, Г. Бояджієв), *процесу театральної комунікації* (Е. Фішер-Ліхте). Однак історію театру правомірно розглядати також і з точки зору *театральності*, її очевидних «приливів» і «відливів»⁸²⁹. Сам дослідник спирається на принципи семіологічного підходу (театральний код) і порівняльний метод (порівняння містерії і карнавалу)⁸³⁰.

Стосовно деяких із перелічених методів, які Володимир Перетц здебільшого зараховував до *суб'єктивних*, можна згадати репліку М. Гаспарова: «Коли я по телефону сказав, що *постструктуралізм і деструктивізм* — це *нарцисична філологія*, ти розвеселилася; я подумав, що моє уявлення про самозакоханий прилад повторює вираз Дідро про фортепіано, яке збожеволіло. Вони (і ти) весь час нагадують, що не все можна взяти розумом, а інше тільки інтуїцією. Мені хочеться відповідати, що і навпаки, не все можна взяти інтуїцією: вона діє тільки в межах власної культури. Спробуємо перенести їхні методи з Бодлера і Расіна хоча б на Горація (не кажу: на Лі Бо), і відразу виявиться або безсилля, або фантазія <...>

⁸²⁷ *Кулиш А. П.* Источниковедение и реконструкция спектакля // Введение в театроведение: Уч. пособ. / Сост. и отв. ред. Ю. Барбой. — СПб.: СПбГАТИ, 2011.

⁸²⁸ *Сергеев А. В.* Театроведческая терминология // Введение в театроведение: Уч. пособ. / Сост. и отв. ред. Ю. Барбой. — СПб.: СПбГАТИ, 2011.

⁸²⁹ *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. — М.: Наука, 2002. — С. 3.

⁸³⁰ Там само. — С. 202–204.

Герменевти та інтерпретатори шукають не те, що в тексті, а те, що за текстом (“що робить текст можливим”). Конфуція запитували: “Учителю, а що буде на тому світі?”. Він відповідав: “А на цьому світі вам вже все зрозуміло?”. Метафізика, яка передує фізиці — небезпечна. Передумови: оскільки я читаю цей вірш, він написаний для мене. А насправді для мене нічого не написано, крім віршів з сьогоднішньої газети. Горацій точно оголошував, що пише для нащадків, які будуть, поки існує Рим, але таких нащадків, як ми, він не уявляв і в моторошних снах. Щоб зрозуміти Горація, треба вивчити його поетичну мову. А поетична мова, як і англійська або китайська, вивчається не інтуїцією, а за підручниками (на жаль, для неї не написаними) <...> Отож, замість “нарцисична філологія” можна сказати “соліпсична філологія”. А я звик думати, що філологія — це служба спілкування»⁸³¹.

До подібної точки зору схиляється і М. Песочинський, який надзвичайно переконливо аргументує своє ставлення до деяких новітніх методів: «Протилежна концепції Гвоздева *семіологічна тенденція* дослідження театру виявилася короткою (1970–1990 роки), і від своєї методології відмовилися її загальноновизнані творці (Анн Юберсфельд, Еріка Фішер-Ліхте, Патріс Паві). *Причини глухого кута семіології — підміна або втрата театру як предмету дослідження*: вистава, не сприйнята як синтез образів і зв'язків, залишається територією загальної теорії комунікації, на якій можна помітити коди для різних груп знаків — лінгвістичних, паралінгвістичних, кінесичних (тобто рухів — мимічних, жестових, проксемічних) і т. ін. *Театр сприймається насправді як нетеатр*, усупереч його художній природі, що протилежна категорії “значень”, коли образ не наближає, а віддаляє значення (невипадково у фундаментальній праці Е. Фішер-Ліхте на 330 сторінках режи-

⁸³¹ *Гаспаров М.* Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 336–337.

сери згадуються лише 25 разів). Підхід, протилежний підходу Гвоздева, себе не виправдав»⁸³².

Здавалося б, методологічна дискусія вичерпана; насправді — ні, триває. «У Польщі останнім часом комплект таких пропозицій [стосовно методології дослідження театру] підготував Славомир Свьонтек. У його переліку вказані: *антропология, социология, семиология і структуралізм, деконструкціонізм, когнітивізм, хаология, генетична антропология...*»⁸³³.

Отож, згадаймо Брехта: «У театрі нам слід подолати не погляди Ібсена або гіпсові форми Геббеля, а тих людей, які не хочуть передавати нам театральні приміщення й акторів»⁸³⁴.

⁸³² *Песочинский Н. В.* О статье А. А. Гвоздева «Итоги и задачи научной истории театра» // Задачи и методы изучения искусства. — СПб.: РИИИ, 2012. — С. 102–103.

⁸³³ *Міхалік Я.* Як писати історію театру? // Просценіум. — 2002. — № 3. — С. 27.

⁸³⁴ *Брехт Б.* Кто кого имеет в виду? Или «Валенсия» contra «Смерть и Просветление» // Брехт Б. О литературе. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 45.

BEGRIFFSGESCHICHTE

Серед різних підходів до вивчення театру, його теорії та історії, помітне місце посідає сьогодні *історико-етимологічний підхід*, орієнтований на вивчення концептів, термінів, окремих лексем, сталих зворотів і навіть жаргонізмів. Джерельною базою цих досліджень зазвичай стають драматичні твори, театральна періодика, епістолярна спадщина театральних діячів, а у широкому сенсі — документи доби. Ці дослідження, врешті, стали цілком логічною відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна: «Межі моєї мови означають межі мого світу»⁸³⁵. Так само й театральна свідомість: її історичні межі окреслені мінливою фаховою термінологією. Плідність цього підходу обґрунтував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці «Історія понять як філософія»⁸³⁶, а практичні можливості використання цього ж принципу довели дослідники у різних галузях, серед них, зокрема, Жак Ле Гофф, який, спираючись на власну тезу «історія слів — це також історія», здійснив аналіз еволюції поняття «чудо»⁸³⁷.

Все це створило передумови для виокремлення самостійного напрямку досліджень — *вивчення історії термінів* (нім. *Begriffsgeschichte*), який дістав поширення у 1960-х — передусім завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека⁸³⁸.

⁸³⁵ Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К.: Основи, 1995. — С. 70.

⁸³⁶ Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.

⁸³⁷ Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. — Львів: Літопис, 2007.

⁸³⁸ История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. / Под

Цю ж проблему усвідомлюють автори праці з історії поетики⁸³⁹, розвиваючи актуальну тезу про те, що більша частина історичних термінів і понять поетики, увійшовши у підсвідоме мистецтвознавства і забувши свої біографії, все ще й досі продовжує керувати нашими оцінками, міркуваннями, а врешті, й методологією.

Про інтерес до історико-етимологічного аспекту термінології в Україні свідчать переклади праць Владислава Татаркевича⁸⁴⁰; Ганса Блюменберга⁸⁴¹, «Європейського словника філософій»⁸⁴², одна з ключових ідей якого — відстеження походження і життєвого шляху філософських термінів у процесі проникнення в інші мови. Значна частина проаналізованих авторами словника термінів — *концепт, катарсис, мімесис, образ, пафос, сюжет* — має стосунок до театру і провокує до зміни театральних окулярів.

«Читаючи літературу ХІХ століття, — писав М. Гаспаров, — ми змушені подумки здійснювати переклад її мовою наших понять. Мовою у найширшому сенсі: лексичному (кожен тримав у руках “Словник мови Пушкіна”), стилістичному (такий словник уже розпочато для поезії ХХ століття), образному (на основі частотного тезауруса: такі словники вже існують для декількох поетів), ідейному (це найвіддаленіша і найважливіша мета, але й до неї знайдені підходи). Тільки коли ми зможемо спиратися на підготовчі роботи такого роду, ми зможемо серед маси інтерпретацій монолога Гамлета або монолога Гаєва вирізнити хоча б ті, котрі були можливими для доби Шекспіра або Чехова. Це не докір

ред. Х. Э. Бёдекера. — М.: Новое лит. обозрение, 2010; Козеллек Р. Минуте майбутне. — К.: Дух і літера, 2005; Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії. — К.: Дух і літера, 2006.

⁸³⁹ Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М.: Intrada, 2010.

⁸⁴⁰ Татаркевич В. Історія шести понять. — К.: Юніверс, 2001.

⁸⁴¹ Блюменберг Г. Світ як книга. — К.: Лібра, 2005.

⁸⁴² Европейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. — К.: Дух і літера, 2009. — Т. 1.

іншим інтерпретаціям, це лише уточнення межі між творчістю письменників і співтворчістю їхніх читачів і дослідників»⁸⁴³.

Новий підхід виявився надзвичайно плідним, що підтверджено низкою досліджень історичного і порівняльного аспектів термінології, а сама тенденція до вивчення тих або інших явищ крізь призму слів (метафор, порівнянь, термінів, понять тощо) — стає дедалі помітнішою. Врешті, важко залишити поза увагою ті зусилля, що їх спрямовували й продовжують спрямовувати вчені різних країн на дослідження історії театральних термінів (отже, й понять, а зрештою — історичної театральної свідомості), створення словників театральних термінів та ін., про що свідчить також надзвичайно цікава тематика наукових праць⁸⁴⁴.

⁸⁴³ *Гаспаров М.* Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 99.

⁸⁴⁴ *Берков П. Н.* К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков. — Тр. отд. древнерус. л-ры. — М.; Л., 1955. — Т. 11; *Борев Вл.* Терминологический словарь // *Поляков М. Я.* Теория драмы: Поэтика: Учебн. пособие. — М.: ГИТИС, 1980; *Владимиров С.* К истории понятия «режиссура» // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного ин-та театра, музыки и кинематографии. — Л.: ЛГИТМиК, 1976; *Иванова Л.* Из опыта создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Вестник Челябинского гос. ун-та. — 2007. — № 5; *Иванова Л.* К вопросу о специфике учебного словаря театральных терминов // Проблемы славянской культуры и цивилизации: Материалы VIII междуна. науч.-метод. конф. — Уссурийск: Уссурийский гос. пед. ун-т, 2006; *Иванова Л.* Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Орёл, 2008; *Иванова Л.* Место словаря театральных терминов среди других типов словарей // Полифилология—6: Сб. науч. ст. — Орёл: Орловский гос. ун-т, 2006. — Вып. 6; *Иванова Л.* О методике составления учебного словаря-минимума по теме «Театр» // Актуальные вопросы подготовки специалиста в контексте современных преобразований: Материалы Всерос. науч.-практ. семин. — Орёл: Орловский гос. ун-т, 2006; *Иванова Л.* Предпосылки создания учебного словаря-справочника театральной лексики // Актуальные проблемы современной лингвистики. Тихоновские чтения: материалы международной научной конференции, посвящённой 75-летию профессора А. Н. Тихонова. — Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2006; *Иванова Л.* Язык Станиславского как источник терминологии театрального искусства // Русский язык XIX века:

от века XVIII к веку XXI: Материалы II Всероссийской научной конференции, 17–20 окт. — СПб., 2006; *Ильин И.* Постмодернизм: Словарь терминов. — М.: Intrada, 2000; *Кимягарова Р.* Драматический словарь 1787 г. — еще один источник для изучения русского языка XVIII в. // Вопросы русского языкознания. — М.: МГУ, 1980. — Вып. 3; *Кимягарова Р.* Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М.: МГУ, 1970; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии (Действующее лицо) // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1972. — Вып. 7; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии (Сцена) // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1976. — Вып. 8; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии в русском языке. «Акт о Калеандре и Неонильде» // Русская историческая лексикология и лексикография. — Л.: ЛГУ, 1983. — Вып. 3; *Кимягарова Р.* Из истории формирования театральной терминологии в русском языке конца XVII — середины XVIII вв. // Этимологические исследования по русскому языку. — М.: МГУ, 1981. — Вып. 9; також статті Кимягарової Р. С. з історії театральної термінології у журналі «Русский язык в школе» («грим» — 1966, № 1; «диалог» — 1968, № 6; «интермедия», «драма» — 1969, № 1; «ложа», «актер-комедиант», «занавес» — 1969, № 3; «пьеса, спектакль» — 1969, № 6; «труппа» — 1971, № 3; «водевиль» — 1973, № 4; «марионетка» — 1974, № 3, «амплуа» — 1976, № 5); *Ливнев Д., Зверева Н.* Словарь театральных терминов. Создание актерского образа. — М., 2007; *Литосова М.* Наиболее употребительные термины и их слово-сочетания по искусству (Мастерство актера и режиссера): Учеб. пособие для студентов-иностранцев театральных вузов. — М., 1977; *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965; Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учеб. пособие. — М.: Советская Россия, 1961; *Миронова М. Р.* Лексико-семантические и лингвокультурные особенности формирования театральной лексики в английском и русском языках: Автореферат дис... канд. филол. наук. — Краснодар, 2007; *Морозова Г.* Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов. — М.: ГИТИС, 1999; Русско-английский и англо-русский словарь театральных терминов / Сост. И. Ступников. — СПб.: Изд-во Европ. Дома, 1995; «Система» Станиславского. Словарь терминов / Сост. Н. Балатова, А. Свободин. — М.: Моск. наблюдатель: АРТ, 1994; *Топорская А.* Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1997; *Филлипов В. К.* терминологии музыки и театрального искусства // Исследования по словообразованию и лексикологии древнего языка. — М., 1969; *Чурилова И.* Неологизмы в театральной терминологии английского языка конца XX — начала XXI вв.: Автореф. дис... канд. филол.

ПОВСЯКДЕННИЙ ТЕАТР

У 1930-х роках, коли європейська історіографія стала відчувати втому від «періодизацій» та інших абстракцій, притаманних канону «Великої історії», у Франції постала школа «Анналів» і кілька поколінь дослідників, які до неї належали: Марк Блок (1886–1944)⁸⁴⁵, Люсьєн Февр (1878–1956)⁸⁴⁶, Фернан Бродель (1902–1985)⁸⁴⁷, Жак Ле Гофф (1924)⁸⁴⁸ та ін.

Основна ідея «Анналів»: перехід від подієвої історії до історії-проблеми, від випадку і видатної особи — до людини, від «історії» — до «істориків» («немає історії, є історики») і, головне — звернення до інших джерел, у ролі яких, за словами Люсьєна Февра, можуть виступати слова й звуки, пейзажі і картини, місячні затемнення і т. ін. Звідси й одна з ключових реплік Марка Блока: «Завдання полягає не в тому, щоб з'ясувати, чи було розп'ято Ісуса, а потім він воскрес. А в тому, щоб зрозуміти, як сталося, що стільки людей вірять у Розп'яття і Воскресіння»⁸⁴⁹. Цілком органічно цей поворот

наук. — Омск, 2007; *Bujanski J. R. Slownictwo teatralne w polskiej dramaturgii.* — Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 1971; *Jaroszewska T. Le lexique theatral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane.* — 2000. — № 116.

⁸⁴⁵ Блок М. Апологія історії, или Ремесло історика. — М.: Наука, 1973.

⁸⁴⁶ Февр Л. Бої за історію. — М.: Наука, 1991.

⁸⁴⁷ Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. — К.: Основи, 1997.

⁸⁴⁸ Ле Гофф Ж. Інтелектуали в середні віки. — М.: Аллегро-Пресс, 1977; *Ле Гофф Ж. Середньовічна уява.* — Львів: Літопис, 2007.

⁸⁴⁹ Блок М. Апологія історії, или Ремесло історика. — М.: Наука, 1973. — С. 21–22.

призвів до впровадження «новими істориками» поняття «ментальності» (звички свідомості і способи сприйняття світу).

Все це врешті призвело до зміни «території історії» і формування нових галузей — *мікроісторії, історії повсякденності* тощо.

Предмет вивчення «історії повсякденності» (англ. *everyday life history*, нім. *Alltagsgeschichte*, фр. *histoire de la vie quotidienne*) — сфера людської буденності в множинних історико-культурних, політико-подієвих, етнічних і конфесійних контекстах. У центрі уваги історії повсякденності — комплексне дослідження повторюваного, «нормального» і звичного, що конструює стиль і спосіб життя представників різних соціальних верств, зокрема емоційні реакції на життєві події та мотиви поведінки.

Врешті, «повсякденне життя» зацікавило не лише академічну аудиторію, а й ширші кола читачів, що й зумовило появу низки популярних видань, на сторінках яких висвітлено й маловідомі аспекти мистецького життя⁸⁵⁰.

Так само на необхідності вивчення ментальності у царині театру наголошує польський дослідник: «Одним із головних принципів історика театру є *реконструкція свідомості* людей минулої епохи»⁸⁵¹.

Цей поворот в історії мистецтва насправді не був новим словом, радше поверненням — до *традицій фізіологічного нарису* XIX століття, а врешті й до нереалізованих задумів формалістів (саме

⁸⁵⁰ *Декрузетт Ф. Повседневная жизнь Венеции во времена Гольдони.* — М.: Молодая гвардия, 2003; *Ковалик О. Повседневная жизнь балерин русского императорского театра.* — М.: Молодая гвардия, 2011; *Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса. 1905–1930.* — М.: Молодая гвардия, 2000; *Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера.* — М.: Молодая гвардия, 2008; *Робер Ж.-Н. Повседневная жизнь Древнего Рима через призму наслаждений.* — М.: Молодая гвардия, 2006; *Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века.* — М.: Молодая гвардия, 2005; *Экштут С. А. Повседневная жизнь русской интеллигенции от эпохи Великих реформ до Серебряного века.* — М.: Молодая гвардия, 2012.

⁸⁵¹ *Міхалік Я. Як писати історію театру? // Просценіум.* — 2002. — № 3. — С. 31.

формалісти впровадили поняття «літературний побут»⁸⁵²; згодом Юрій Лотман запропонував таке визначення: літературний побут — це «особливі форми побуту, людських стосунків та поведінки, що породжені літературним процесом і складають один з його історичних контекстів»⁸⁵³; у 1920–1930-х роках було видруковано декілька праць цієї тематики⁸⁵⁴; про інтерес до цієї ж проблематики свідчать праці останніх років⁸⁵⁵). Причому питання, на яких зосереджують увагу дослідники, стосуються не інтерпретації творів, а економічного статусу митця, кола замовників, умов контрактів, гонорарів, тобто питань ринку мистецтва.

Таким чином, повсякденне життя мистецтва стає замковою шпариною, за формою якої й здійснюється спроба обмацати форму загубленого ключа.

Можливо, це ще одна *спроба втечі* — від вимог «гарного смаку», Канону, Шедеврів, Великої історії і Геніїв?

⁸⁵² *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. — М.: Сов. писатель, 1987.

⁸⁵³ *Лотман Ю. М.* Литературный быт // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и др. — М.: Сов. энцикл., 1987. — С. 194.

⁸⁵⁴ *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов. — М.: Брокгауз-Ефрон, 1926; *Гуревич Л.* История русского театрального быта. — М.; Л.: Искусство, 1939. — Т. 1.

⁸⁵⁵ *Проскурин О.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. — М.: ОГИ, 2000; *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2001; *Головин В.* Мир художник итальянского Возрождения. — М.: Новое литературное обозрение, 2003; *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. — М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Ми й досі скаржимося на «соціалістичний реалізм» та його доктрини, що заподіяли стільки шкоди мистецтву. Дарма, адже шкоди від них — не більше, ніж від будь-якого іншого «творчого методу». Проте й легковажно ставитися до цього «методу» не варто, адже саме він сформував у низки поколінь уявлення про одномумство як єдино правильний спосіб мислення.

На перший погляд, найскладніше було дослідникам сучасного театру, які постійно мусили пам'ятати, що працюють під невсипним наглядом. Відтак будь-які методологічні принципи мусили б просто відмерти як зайвий орган. Насправді ж надзвичайно конструктивні і чіткі, з точки зору методології, дослідження з'являлися інколи саме у процесі боротьби з «ворожими» мистецькими явищами. До таких, на думку автора, належить, зокрема, антикурбасівська стаття, підписана іменем Гната Юри. Якщо відкинути завдання статті й висновки, що догоджали політичному моменту, у ній надзвичайно точно сформульовані методичні принципи театральної системи Курбаса. Ось деякі приклади:

«Основний методологічний принцип курбасівської мистецької системи був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму <...> На цьому основному методологічному принципі ґрунтувалась режисерська система Курбаса»⁸⁵⁶.

⁸⁵⁶ *Юра Г.* Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — Ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральної діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 743.

Або таке:

– «Перевести український театр на рейки розвитку європейського буржуазного театру, зламати інерцію старих театральних традицій етнографічного побутовізму <...> ось програмові ідеологічно-політичні позиції “Молодого театру”»⁸⁵⁷.

– «Своєю формалістичною системою Курбас намагався остаточно зламати інерцію й традицію театральної культури етнографічного побутовізму з її наївною ідеологією народницького демократизму, і, натомість, ствердити принципи буржуазної ідеалістичної естетики, норми формалістичної театральної культури, перемикнути і поштовхнути розвиток українського театру на шлях ідеології буржуазного європеїзму, тобто, досягти того, що намагався зробити в літературі спільно з Шумським, з ВА-ПЛТЕ, з неокласикою М. Хвильовий, того, чого вимагали класові політичні інтереси української буржуазії»⁸⁵⁸.

– «Другу задачу Курбас визначав як задачу боротьби з усіма формами реалізму в театрі, а насамперед — натуралізму. Останній момент — фраза про натуралізм — звісно, декого переконував. Проте це була тільки фраза, бо не проти натуралізму боровся Курбас, а проти правди художнього реалізму. За це вичерпливо свідчать Курбасові слова: “На Україні не можна і шкідливо говорити за реалізм”»⁸⁵⁹.

– «В процесі становлення режисерської системи, запровадженій спочатку в “Молодому театрі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін “перетворений образ”, “перетворений жест”. Що криється за цими поняттями? Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності і утворює таку форму, яку формалісти називають “учудненням”. В реальному житті людина, відповідно до свого віку, темпераменту, професії, побуту, часу, простору і т. п. має

звичкі форми рухання, жестів, станів. Всі ці лінії, деталі, активного й статичного перебування людини в об’єктивному світі — ми сприймаємо, як певну конкретну форму людської фізичної реальності, як таку форму, що завжди і точно орієнтує нас у потоці об’єктивних явищ і визначає наші критерії пізнання фізичних моментів у процесі рухання чи статички людини. Здавалось би, мистецтво не повинно в своїх сценічних образах руйнувати цю частину реальності, не віддавати її в розірваних елементах примітивного схематизму. Але мистецтво Курбаса в “Молодому театрі” і, особливо, в “Березолі” і цю реальність викривлює, ламає пропорції, дає учуднені, надмірно абстрактні форми. Актор рухається на сцені супроти законів рухання його в житті, порушуючи ритмо-моторові властивості; говорить він, так само руйнуючи закони голосової природи. Жести актора далекі від звичної системи жестикуляції його поза сценічним планом. Інакше кажучи, на сцені “Молодого театру” і “Березоля” ми бачимо, замість реальної людини, ствердженої нашим попереднім досвідом, інше явище в розумінні складної фізичної структури, маємо іншу механіку цієї структури. Актор у Курбаса, ламаючи свої фізико-механічні, свої моторові властивості, “перетворює” себе на іншу нереальну, незвичку учуднену й абстрактну форму. Сприймання глядачеве відразу констатує, що така фізична форма людини майже або навіть цілком випадає з його життєвого досвіду й говорить за новий небачений вигаданий досвід, — досвід, що його важко сприйняти, важко пояснити пізнаванням. Оце і є “перетворений образ”, “перетворений жест”! Такий “перетворений” актор виходить за межі конкретного побуту, конкретної професії, конкретного часу, а так само і за межі логіки, властивої фізичній механіці людського рухання. Він є фікція людини, умовна система здогадів про неї, якість ілюзійне, хитливе мереживо про реальну людину. Він є не тільки маріонетка, а разом не що інше, як формалістичне спотворення конкретної реальності. Так само, як оформлення вистави, як костюм актора, — сам актор,

⁸⁵⁷ Там само. — С. 743.

⁸⁵⁸ Там само. — С. 748.

⁸⁵⁹ Там само. — С. 749.

зазнавши курбасівської поетики “перетворення”, — відтворює фальшовану, підроблену, викривлену, або — ще точніше, — формалістично вигадану дійсність. Актор у “Молодому театрі”, а особливо в “Березолі”, підпорядковуючись принципам буржуазної естетики Курбаса, у більшості випадків, у більшості вистав стверджував не реальний образ і не правду про об’єктивну дійсність, а формалістичну вигадку про неї. Можна сказати більше: актор “Молодого театру” і “Березоля”, що зазнав спотворювальної буржуазної системи Курбаса, — ніколи або майже ніколи не був і не міг, власне, бути тим компонентом в березолівських виставах, завдяки якому глядач повинен іти шляхом пізнання всякої реальної конкретності. Навпаки, цей компонент дезорієнтував глядача, спрямовуючи його в глухі кути формалістичних абстракцій. У поставах: “Цар Едіп”, “Танець життя”, “Горе брехунові”, “Газ”, “Жакерія”, “Людина-маса”, “Макбет”, “Алло, на хвилі”, “Мікадо”, “Маклена Граса”, — згаданий принцип “перетворення” демонстровано особливо яскраво»⁸⁶⁰.

– «В масових сценах “Газу”, де Курбас особливо ретельно показав систему “перетвореного” образу, ми бачимо видовище дикої містичної патетики. Робітники в тих сценах виголошують монологи в незвичному “перетвореному” речитативі якогось психологічного юродства; рухаються, як маріонетки; мізансцени — якась шалена комбінація найпотворніших геометричних форм; жести — ламані, утяті, недовершені. Ця вистава спрямована не на пізнання класової правди трагедії робітників на хімічному заводі, а на формалістичне, інтуїтивно-містичне відтворення психічних станів знеособленої, дикої, соціально-неорганізованої робітничої юрби»⁸⁶¹.

Здавалося б, історикам театру мусило бути легше: мовляв, вони мали змогу втекти від сучасності і сховатися у далекому минулому, а надто — у минулому «чужому», як Олексій Весе-

ловський або Олексій Гвоздев, Стефан Мокульський і Георгій Бояджієв, Сергій Радлов або Адріан Піотровський, Борис Варнеке або Віктор Ярхо, які вивчали історію саме зарубіжного театру. Так, здавалося б, мусило бути, однак насправді історія була і залишається полем запеклої ідеологічної боротьби, в якій найбільшу залежність від панівних наукових доктрин, соціальних і політичних міфів відчували на собі дослідники національного театру — слов’янофіл Федір Буслаєв і космополіт Олександр Веселовський.

Усвідомлення цієї залежності примушує замислитися: з чим, власне, ми маємо справу, коли говоримо про метод театрознавчого дослідження?

Проаналізувавши структуру досліджень, які репрезентують різні театрознавчі школи і методи, виявимо закономірність: більшість із них спрямована на доведення якоїсь тези й аргументацію заздалегідь визначеного висновку: про міфологічні основи народної творчості, народність, класові суперечності, спільні індоевропейські корені та ін.

Це — чистісінька *дедукція* або, дещо спрощуючи, підпорядкування фактів загальній концепції. На початку минулого століття дедукція вже викликала роздратування літературознавців⁸⁶² і театрознавців⁸⁶³, істориків⁸⁶⁴ і філософів⁸⁶⁵, що й не дивно,

⁸⁶² Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1975; Перетиц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг., 1922.

⁸⁶³ Hermann M. Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. — В., 1900; Hermann M. Deutschen Theatergeschichte. — В., 1913; Гвоздев А. Германская наука о театре (К методологии истории театра) // Гвоздев А. Из истории театра и драмы. — Пг.: Academia, 1923; Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театрального музею. — К., 1929.

⁸⁶⁴ Блох М. Ремесло историка. — М.: Наука, 1986; Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. — М.: Наука, 1980.

⁸⁶⁵ Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К.: Основи, 1995.

⁸⁶⁰ Там само. — С. 747–748.

⁸⁶¹ Там само. — С. 751.

адже в цей період, як зауважив Бертран Рассел, «прагнення вчених до нагромадження нових фактів поступилося місцем стремлінню розмірковувати, аналізувати і систематизувати»⁸⁶⁶, що призводило подеколи й до просторікування, спекулятивності, хоча відомо: «Всі важливі висновки <...> індуктивні, а не дедуктивні»⁸⁶⁷.

На відміну від дедуктивного підходу, *індуктивний* відштовхується від *tabula rasa*, а висновки свої базує на *спостереженні* фактів, прикладом чого певною мірою може бути частково біографічний і *найменш ангажований формальний метод*.

У зв'язку з цим оголюється суперечність у розумінні поняття «метод». З одного боку, це *метод-доктрина*, система уявлень, на які спирається та або інша школа, з іншого — *метод-процедура*, тобто певний алгоритм, послідовність дослідницьких дій, спрямованих на пошук, відбір і класифікацію ознак.

Розрізнити їх — неважко, навіть за формальними ознаками: лексика, характер висновків тощо. Важко уявити формаліста, який жонглюватиме доктринальними квазітермінами «ідейне / безідейне», «народне / антинародне», «художнє / антихудожнє», «маловисокохудожнє» (М. Зоценко) і т. ін.; однак саме ця лексика й допоможе виявити представників *естетичної* або *соціально-політичної* школи дослідження мистецьких творів.

Так само представники однієї школи відрізняються спільністю об'єкта, а подеколи й предмета дослідження.

Надзвичайно спокусливо було би виструнчити різні методи вивчення театру, звівши їх до загальної «системи».

Однак шлях цей веде у прірву. Адже ознаки, закладені в основу різних моделей театру, отже, й прийоми їх дослідження, відрізняються за своїм походженням, принципом системоутворення. Так, поряд із визначеннями, в основі яких лежать назви загально-мистецьких напрямів (символізм, експресіонізм тощо)

існує величезний масив словосполучень, в основі яких лежать інші принципи, котрі стосуються пізнання світу (театр абсурду), стосунків з глядачем (театр четвертої стіни), домінування засобів виразності (театр кольору, механічний театр), видо-родового поділу (епічний театр), функціональності (політичний театр) і т. ін.

Терміни, в яких описуються форми і напрями театру ХХ століття, народжувалися незалежно один від одного, отже, «позасистемно». Інколи схожі ідеї народжувалися майже одночасно у різних кінцях світу, вони взаємозбагачувалися, взаємозапечувалися, самозапліднювалися і самознищувалися, що й утворило ситуацію квантового «кота Шредингера», який перебуває у «суперпозиції» (одночасно у двох станах) і «друзів» Юджина Вігнера: належність кота до одного з двох станів можна визнати лише тоді, коли про це дізнаються всі «друзі».

Так само, як і атом, який здатен пролетіти крізь два отвори одночасно, більшість мистецьких явищ може бути описана за допомогою різних, подеколи взаємовиключних термінів. І жоден з них не буде вичерпним. Адже відтворити мистецтво у слові, перекласти його мовою слів неможливо. У слові можна передати лише пошук знаків для фіксації власних вражень від мистецтва, судовні спроби упіймати його і зупинити мить.

На щастя, однак, дослідженням, які увійшли до золотого фонду театрознавства, притаманний помірний еkleктизм⁸⁶⁸.

Вони відрізняються не так методичною послідовністю, як розмаїттям дослідницьких прийомів, що й об'єднує представників різних, здавалося б, несумісних шкіл.

⁸⁶⁶ Пригадаймо репліку М. М. Бахтіна: «Самі ж праці [В. Перетца] були взірцем академічного еkleктизму» (Медведев П. Н. [Бахтин М. М.]. Формальний метод в літературознавстві. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальний метод в літературознавстві. Марксизм и философия языка. Статьи. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 237).

⁸⁶⁶ Рассел Б. История западной философии. — М.: Миф, 1993. — Т. 1. — С. 13.

⁸⁶⁷ Там само. — С. 220.

На відміну від представників «доктринальних» методів, які, розширюючи і поглиблюючи територію дослідження своєї школи, присутньо витоптують одну й ту саму ділянку, представники евристичних методів опановують нові, досі невідомі території, що зазвичай віддзеркалюють і назви їхніх досліджень, коли вони навіть написані у форматах, які традиційно не належать науковим, тобто академічним⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ Див., напр.: *Алперс Б.* О случайности. Причина и повод в драме // *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. — М.: Искусство, 1977. — Т. 2; *Алперс Б.* Постановочные штампы // Там само; *Анненский И.* Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Эврипида // Журнал Министерства нар. просвещения. — 1900. — № 7–8; *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971; *Бахтин М.* Временное целое героя // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979; *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975; *Белкин А.* Социальное положение скоморохов к концу XV — первой половине XVI века // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр. — Л.: ЛГИТМиК, 1975; *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. — М.: Федерация, 1931; *Берков П. Н.* К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков // Труды Отделения древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 11; *Бестужев К.* Крепостной театр. — М., 1913; *Богатырев П.* Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. 7. — Тарту, 1975; *Богомолов Ю.* «Кабачок» как зеркало шестидесятничества // Московский наблюдатель. — 1992. — № 9; *Божков О., Докторов Б.* Театр в системе коллективных форм культурного досуга // Социологические исследования театральной жизни. — М., 1978; *Боянус С. К.* Внешний обиход придворного театра времен королевы Елизаветы // Ежегодник Петрогр. гос. театров. Сезон 1918–1919 гг. — Пг., 1920; *Брянцев А.* Сценическая вещь и сценический человек // Сб. ст. Выставка в залах Акад. художеств: Каталог / Под ред. Э. Ф. Голлербаха, А. Я. Головина и Л. И. Жевержеева. — Л.: Лен. худож. акад., 1927; *Варнеке Б. В.* Женский вопрос на афинской сцене. — Казань, 1905; *Вороний М.* Походження театральних афіш // *Вороний М.* Театр і драма / Упоряд., вступна ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989; *Гете И. В.* Женские роли на римском театре, исполняемые мужчинами // *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 10; *Дмитриевский В., Докторов Б.* Как измерить театральный репертуар // Число и мысль. — М.: Знание, 1980. — Вып. 3; *Жидков В., Рубинштейн Б., Семенов А.* Принципы типологии театров // Театр и наука. — М.: Нау-

Однак «науковість» — це не форма пізнання, а форма викладу: як прийшов до своєї тези сам учений, одкровенням, інтуїцією або індукцією, це завжди невідомо (навіть йому самому) і неможливо довести, але щоб повідомити цю тезу своїм ближнім, він мусить користуватися тільки індукцією, тобто демонстрацією фактів, і дедукцією, тобто логічними висновками з них, тому що тільки це більш-менш одноманітно в психології різних людей⁸⁷⁰.

Отже, сенс — не у формі викладу, а у мистецтві *правильної постановки запитань* — запитань, звернених до театру («Смислами я називаю відповіді на запитання. Те, що на жодне питання не відповідає, позбавлене для нас смислу»⁸⁷¹).

Власне, *правильно поставлене запитання, звернене до обраного об'єкта — це і є предмет дослідження.*

ка, 1976; *Зингерман Б.* К проблеме пространства в пьесах Чехова: Тургенев, Чехов, Пастернак // Вопросы театра. — М.: ВТО, 1982; *Зингерман Б.* К проблеме ритуала в пьесах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» // Театр. — 1993. — № 11; *Истюшина М.* Мизансценирование как один из способов интерпретации драматического произведения режиссером // Вопросы истории и теории эстетики: Сб. ст. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975; *Каган М.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. — Л.: Искусство, 1972. — Ч. I–III; *Климова И.* Образ черта в немецкой мистерии позднего средневековья // Искусство и религия. Материалы научной конференции, состоявшейся в Гос. ин-те искусствознания 19–21 мая 1997 года. — М.: ГИТИС, 1998; *Климова И.* Апология площади (Пространство симультанной сцены немецкой мистерии позднего Средневековья) // Театр во времени и пространстве: Сб. науч. тр. — М.: ГИТИС, 2002; *Кугель А.* Очерки по физиологии театральной публики // Театр и искусство. — 1910. — № 16; *Кузнецова В.* Кинофизиогномика: Типажно-пластический образ актера на экране. — Л.: Искусство, 1978; *Куклин А.* Художественный талант как социологическая проблема // Художник и публика. — Л.: ЛГИТМиК, 1981; *Марков В. Д.* Историко-театральная топография Москвы // Театр. — 1953. — № 12 та ін.

⁸⁷⁰ Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. — М.: Новое издательство. 2008. — С. 29.

⁸⁷¹ *Бахтин М.* Из записей 1970–1971 годов // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — С. 369.

Відповідь знаходимо у соціальних обставинах, особистості автора, вимогах замовника і т. ін.

Але мусимо бути готові, що й від театру можемо почути запитання, на які, збентежені, не завжди знайдемо відповідь:

– *навіщо ти хочеш нас зрозуміти, що шукатимеш і що будеш зі знайденим робити?*

– *щоб продукувати, тиражувати і втоптувати у мізки читачів присуди, висновки на кшталт «лишний человек», «маленький человек», «луч света в темном царстве», «зеркало русской революции», або для чогось іншого?* (Олексій Гвоздев писав про рецензії на виставу Вс. Мейерхольда «Ревизор»: «Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую, мелкую монету об “убийстве гоголевского смеха”»⁸⁷².)

– *яку роль ти на себе береш у цьому розшуку — судді, прокурора, перекладача, екскурсовода, «оцінщика», «цінителя іздешияго театра»?*

Оглядаючи систему понять, на яких тримаються наші уявлення про театр, ми виявимо тотальну відносність — світу, міфів і забобонів мистецтва, а надто постулатів, народжених модерною добою, що й досі виступають у вбранні самовпевнених аксіом:

– мовляв, мистецтво — це артефакт, «естетичні» вимоги до якого є сталими і не змінюються упродовж історії людства;

– ніби художня вартість творів мистецтва абсолютна і не залежить від коливань моди й смаку;

– буцімто статус мистецтва і митця у суспільстві визначається його подвижницькою місією (хоча насправді в усі часи поряд із місіонером, і не менш плідно, працював той, кого називали ремісником);

– мовляв, твори, які ми вважаємо взірцями «високого» мистецтва, створені виключно для еліти (насправді все класичне мистецтво — це «масове» мистецтво минулого, ідеалізоване наступними поколіннями);

– ніби мистецтво може бути вільним від «гріхів» замовлення;

– мовляв, мистецтво вище за життя (рідкісна дурниця, атавізм романтичного мислення, який сьогодні пропагують лише найостанніші циніки, забезпечивши себе гарними пенсіями або стипендіями);

– мистецтво, мовляв, створюють якісь особливі «інтелігентні» особи, «генії» і т. ін. (насправді обдаровані, талановиті і геніальні люди існують в усіх сферах діяльності, однак нам постійно не вистачає простих трудівників);

⁸⁷² Гвоздев А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. [Переизд. 1927 года.] — СПб.: РИИИ, 2002. — С. 21.

– мовляв, якась історична форма театру — це найвища, кінцева сходинка розвитку людства;

– мовляв, замовлення — це гріх і «достеменно» мистецтво — завжди народжується у підпіллі;

– мовляв «мистецтво народжується у муках» і «вимагає жертв» (все вимагає жертв — любов до жінки і до дітей, служба в армії і праця прибиральниці);

– мовляв, «ідейність», «психологізм», «реалізм», «правдивість», «моральність» та інші риси — це атрибути мистецтва; звідси — уявлення, ніби твір мистецтва і сюжет — це теорема, котра тільки й чекає на те, щоб хтось її довів і т. ін., т. ін., т. ін.

На ґрунті подібних міфологем утворилася система сталих, а тому й надзвичайно шкідливих опозицій, котрі й віддзеркалюють систему панівних міфів.

Усі ці аспекти стосунків «високого мистецтва» і «холодного розрахунку», «вищих принципів», як любили говорити персонажі «Бісів» Достоєвського, і «брудного життя» інтегрує атавістичний, як на сьогодні, міф про вищість мистецтва та його творців над буттям; і базується цей міф винятково на перекрученні історичних фактів (насправді в історії, на кожному її кроці, ми подибуємо виключно якісь стосунки митця і замовника, а не утриманство і благодійність; «складні» і «прості», «вишукані» і «брутальні», «оригінальні» і «банальні» твори мистецтва, як і окремі його жанри, народжувалися лише у відповідь на потреби замовника).

Однак саме завдяки штучному протиставленню історію мистецтва впродовж останніх століть пронизує ледь не трагічний пафос «невизнання» й фатального протистояння митця і влади — влади політичних обставин, грошей, замовника або ж масового смаку.

Усі ці суперечності — між «аксіоматичним» образом і реальним буттям театру — провокують до запитання: чи й справді ми приречені на вічні піжмурки з історією, чи, може, правда іс-

торія, коли навіть це «історія» такого зрадливого явища як «театр», можлива?

Наше уявлення про історію театру, як і світового мистецтва у цілому, нагадує якусь дивну піраміду, котра елегантно балансує на власному вістрі, адже знає — їй ніщо не загрожує, позаяк ніхто не наважиться навіть доторкнутися до «священної корови» історії, котра гучно впаде від необережного дотику «неофіта».

Відтак і сама течія історії стає схожою на піраміду — з вістря її, неначе з джерельця, утворюється гирло, далі воно ширшає, доки не впадає чи то в море, чи то в океан. Океан, ясна річ, — це пихата сучасність, а витoki й джерела — скромна давнина.

Така диспропорція етапів гарно акомпанує нашим уявленням — і не лише про тривалість історичних періодів і ту реальну роль, яку вони відігравали у розвитку мистецтв, а й про час, в якому ми живемо, а надто — про самих себе.

Не менше шкоди завдає інша піраміда, котра стоїть на вістрі ідеалізованого уявлення про театр минулого: мовляв, у давнину існував якийсь незвіданий, «достеменний», «великий» театр, з яким сьогоднішній і порівнювати не варто; це театр мудрагелів-мистецтвознавців і вишуканих митців, який жив у просторі, де звичні закони тяжіння не діяли — кошти на утримання цього театру давали шляхетні хореги, меценати й держава, твори писали геніальні драматурги, ролі виконували конгеніальні актори, а плескали їм у долоні тричі конгеніальні глядачі, котрі прийшли до театру лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва — «високого», «елітарного», «вічного» і т. ін. (насправді балачки про «вічне», «високе» і «споконвічну мрію людства» — це лише намагання надати статус «вічного» своєму власному смаку).

Таке уявлення про «достеменний», «величний», а водночас і нудний театр, з яким сьогоднішній і порівнювати не варто,

створює передумови для хворобливої втрати віри у цінності сучасності, втечі у підпілля й нездатності знайти опору у «брутальному» сьогоденні («через цей надмір [історії], — писав Ніцше у праці «Про користь і шкоду історії для життя», — певну епоху охоплює небезпечний настрій іронії щодо себе, а відтак іще небезпечніший настрій цинізму»⁸⁷³).

Водночас саме таке уявлення провокує й потребу (надзвичайно корисну!) скинути: тягар вигаданого минулого, «надмір історії», до вірцевих витворів якої ми буцімто не здатні дотягнутися; театр, якого насправді ніколи не існувало; скинути і зрозуміти, що реальний, достеменний або живий театр, як його називає Пітер Брук, завжди був різним — величним і дріб'язковим, високим і низьким, корисним і шкідливим одночасно. Але інколи ми вперто не бажаємо усвідомити цього «трюку» історії. Саме тому й продовжуємо вимірювати історію «достеменного» театру у системі звичних понять і закидаємо йому низку «негативних», із сучасної точки зору, ознак: «ангажованість» і «дидактику», «масовість» і «наївну простоту», брак «естетичних» амбіцій і ледь не «канонічність». Відтак кожне мистецьке явище супроводжується сталою системою епітетів: «достеменне мистецтво» завжди «високе» і «чисте», «глибоке» і «серйозне», «моральне» і т. ін., тоді як, на противагу йому, твір мистецтва, виконаний на замовлення, не заслуговує на серйозну увагу.

До подібних сталих опозицій належить і протиставлення двох мистецтв («буржуазного» і «народного», «прогресивного і реакційного», «реалістичного і антиреалістичного», «сакрального і профанного», «авангардного і ретроградного», «масового» та «елітарного», «політичного» і «достеменного», «ангажованого» і «вільного»), що, звісно, полегшує життя (ось вона, користь!) і навіть створює доволі достовірну ілюзію осмислення явищ культури (також!), проте насправді не наближає до істини,

⁸⁷³ Ніцше Ф. Повне зібрання творів. — Львів: Астролябія, 2004. — Т. 1. — С. 231.

а навпаки — віддаляє (шкода!). Адже протиставлення — це найпростіша форма мислення, а пари, утворені нею — не що інше, як ланцюг узгоджених і взаємозамінних понять, де «прогресивне» виступає заміном «реалістичного», «позитивного», «сакрального», «провідного», «прекрасного» і, врешті, перетворюється на протиставлення «гарного» «поганому», що, у свою чергу, диктується вимогами конкретного, навіть якщо він і не названий, замовника.

Про хисткість протиставлень «кращий — гірший», «високий — низький» свідчать, зокрема, приклади, що їх наводить у книзі «Теорія культури та масова культура» Джон Сторі. «Наприклад, — пише він, — наразі Вільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але в XIX ст. його твори були невід'ємною частиною народного театру...»⁸⁷⁴.

Ці паралельні ряди протиставлень виявляють наше підсвідоме інфантильне бажання усе «приємне» й «солодке» зібрати до купи, як, приміром, традиційне уявлення про те, що давньогрецька демократія (у рабовласницькій державі!) сприяла розвитку театру (що суперечить реальним фактам історії).

Ці ряди протиставлень тягнуться й тягнуться, доки не перетинаються нарешті у неевклідовому просторі — там, де розвиток мистецтв і демократія дуже рідко ходять у парі (шкода!), радше навпаки, — розвитку культури або принаймні видовищних мистецтв, тобто мистецтв потужного бюджету, сприяють заможні замовники, а понад усе — наймогутніший з них — влада. Саме іграми з ними, цими замовниками, породжені найвидатніші твори мистецтва усіх часів; цими ж іграми зумовлений і сумнів стосовно можливості правдивої «історії» театру (адже «історія, — писав Ніцше, — ще й досі є замаскованою теологією»⁸⁷⁵).

Уперше сумнів щодо можливості правдивої «історії» висловило ще XIX століття, коли, властиво, й були сформульовані

⁸⁷⁴ Сторі Д. Теорія культури та масова культура. — Х.: Акта, 2005. — С. 23.

⁸⁷⁵ Ніцше Ф. Повн. збір. тв. — Львів: Астролябія, 2004. — Т. 1. — С. 254.

найголовніші опозиції культури, а вже ХХ століття з його орвеллівським дискурсом, здається, остаточно переконалося у її неможливості.

Множинність варіантів у трактуванні подій (театральних, політичних, побутових), що розгортаються на наших очах, привчає до думки про неможливість однозначного трактування митного, його величезних історичних періодів, особливо ж тоді, коли це пов'язано з таким ефемерним явищем, як театр (саме театр, а не «драматична література»).

Цим і визначається бажання продертися — крізь хащі легенд і байок, міфів і переказів, забобонів і тлумачень, упереджених інтерпретацій і свідомої брехні, перекручень і зручних конвенцій, угод і домовленостей, замовчувань і неписаних правил гри, одне слово, крізь систему умовностей, яку зазвичай називають «об'єктивними фактами», тобто більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби гіпотезою подій, — до достеменного театру; продертися крізь систему дзеркал, які віддзеркалюють лише іншу систему дзеркал (адже найголовніше «джерело» гіпотез про ефемерне мистецтво театру — це рецензії, тобто людські документи, які, зважаючи на форми їхнього функціонування, мають на меті не фіксацію й встановлення істини, а «щось інше»; спираючись на ці «джерела», ми, таким чином, знов-таки відтворюємо не так минуле театру, як імовірно місце *Спостерігача* та його замовника).

Ще від часів «батька достеменної історії» Геродота, починаючи виклад своїх «історій», автори намагалися поставити «правильні» запитання, укладали зі своїми читачами певні «угоди» й оголошували «правила гри», в яких, зокрема, визначали свої авторські зобов'язання. Вони писали, приміром, таке: «Тут виклад дослідження Турійця Геродота, проведеного для того, щоб зроблене людьми з часом не забулося і щоб великі та дивовижні діяння як греків, так і варварів не залишилися невідомими

і, зокрема, щоб з'ясувати, чому вони воювали між собою»⁸⁷⁶. За прагненням подати, здавалося б, «об'єктивний» і «безсторонній» виклад історичних подій важко не помітити «патріотичної» тенденції, коли читаємо слова про «великі та дивовижні діяння греків». І одразу ж постає питання: а хто ж опише «дрібні й брудні» діяння греків, ті діяння, про які й самі греки воліли б забути?

Ксенофонт розпочинає «Кіропедію» міркуваннями про владу і про те, як важко її втримати: «...ми дійшли висновку, що людині набагато важче встановити своє панування над усіма іншими живими істотами, ніж над людьми. Однак, ознайомившись із життям перса Кіра, який став володарем багатьох підкорених ним людей, держав і народів, ми були змушені змінити свою думку і визнати, що встановлення влади над людьми не повинно вважатися важким або неможливим, якщо братися за нього зі знанням справи»⁸⁷⁷. Отже, мета Ксенофонта — вилущити з історії уроки міцної влади та її стратагеми.

Полібій навіть не приховує своїх «патріотичних» намірів, коли пише: «Пізнання минулого більше, ніж інші знання, може прислужитися людям <...> Де знайти людину, настільки легковажну й недолугу, котра б не побажала осмислити, яким чином і за допомогою яких громадських установ майже весь відомий світ був підкорений римлянами за неповних п'ятдесят років <...> Раніше події на землі відбувалися немовби розрізнено, адже кожна з них мала своє особливе місце, особливі цілі й кінець. Починаючи ж із цього часу історія стає немовби одним цілим <...> Особливість нашої історії й варта подиву риса нашого часу полягає в тому, що майже усі події світу доля спрямувала в один бік і підпорядкувала їх одній меті»⁸⁷⁸. Цією метою, звісно, була велич Риму.

⁸⁷⁶ Геродот. Історія в дев'яти книгах. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 14.

⁸⁷⁷ Ксенофонт. Сократические сочинения. Кіропедія. — М.: Ладомир, 2003. — С. 346.

⁸⁷⁸ Полибий. Всеобщая история: В 3 кн. — СПб.: Наука, Юванта, 1994. — Т. 1. — С. 148–149.

Тит Лівій свою «Історію від заснування Міста» розпочав таким співом: «Чи зможу я створити щось таке, що варте праці, якщо я опишу діяння народу римського від створення Міста <...> Щоб там не було, я знайду радість в тому, що і я, в межах своїх можливостей, намагатимуся увічнити подвиги народу, який в усьому світі дістав першість <...> Не було ніколи держави більшої й благочестивішої»⁸⁷⁹.

Флавій у передмові до «Юдейської історії» писав: «Я знаходжу в осіб, які пишуть історичні твори, не одну постійно однакову причину, але величезну кількість їх, і у більшості випадків причини ці дуже несхожі між собою. Одні прагнуть взяти участь у науковій роботі, аби виявити свій блискучий стиль і здобути славу; інші починають цю працю, незважаючи на те, що вона їм не до снаги, прагнучи здобути прихильність тих осіб, про яких вони розповідають; існують і такі історики, які відчують внутрішню потребу зафіксувати на папері події, учасниками яких вони були; багатьох, врешті, спонукала велич подій <...> Дві останні причини є визначальними й для мене <...> Як безпосередній учасник <...> я відчував потребу <...> описати нашу з римлянами війну, усі її перипетії й кінець, адже існують автори, які викривили у своїх описах істину...»⁸⁸⁰. Отже, Флавій, безперечно, знав істину і прагнув її захистити.

Стверджуючи, що «держава римлян розмірами й щастям вирізнялася поміж усіх завдяки поміркованості й умінню враховувати обставини»⁸⁸¹, Аппіан Александрійський визначив не лише сюжет історії — про зростання могутності й величі Риму, а й жанр свого викладу.

Схожі вимоги до своїх текстів висували не лише античні історики, а й філософи. Приміром, Діоген Лаертський починає свою працю словами: «Було б великою помилкою приписувати варварам відкриття еллінів; адже не тільки філософи, а й увесь людський рід бере початок від еллінів»⁸⁸².

Схожими «патріотичними вимогами» визначалася й рецептура художніх творів на «історичну тематику».

Так, Ісократ у своєму «Панегірику» писав: «Кожний помітить, що війна з варварами народжує урочисті піснеспіви, а війна з еллінами — поховальні пісні; перші виконуються під час свят, другі — під час згадки про наші нещастя. Я думаю, що й поеми Гомера отримали велику славу через те, що він так прекрасно оспівав тих, хто вів війну з варварами; тому-то наші предки й вирішили відвести його мистецтву почесне місце і в мусичних змаганнях, і у вихованні юнацтва, щоб, слухаючи його пісні, ми дізнавалися про наших одвічних ворогів і, змагаючись у мужності із тими, хто воював з ними, прагнули до таких самих подвигів»⁸⁸³.

Не порушували традиції тенденційного висвітлення подій минулого й пізніші історики. Приміром, Теодор Моммзен, автор «Історії Риму», розпочинав свою працю доволі стримано: «Наше завдання полягає в описі останнього акту великого всесвітньо-історичного видовища давньої історії...»⁸⁸⁴. Однак стриманості йому вистачило ненадовго і, не приховуючи свого розпачу, він усе частіше вживає метафору «маразму», «маразму» й «маразму», а не величі Риму!

Едвард Гіббон писав, що його «Історія занепаду Римської імперії» є лише результатом бажання розважити себе. Гайден Вайт радить не відкидати це, здавалося б, надто легковажне зізнан-

⁸⁷⁹ Тит Ливий. История Рима от основания города: В 3 т. — М.: Наука, 1991. — Т. 1. — С. 9.

⁸⁸⁰ Флавий Иосиф. Иудейская война. — Мн.: Беларусь, 1991. — Т. 1. — С. 10.

⁸⁸¹ Аппиан Александрійський. Римская история. — М.: АСТ, Ладомир, 2002. — С. 10.

⁸⁸² Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1979. — С. 63.

⁸⁸³ Древнегреческая литературная критика: Сб. — М.: Наука, 1975. — С. 75.

⁸⁸⁴ Моммзен Т. История Рима: В 5 т. — М.: АСТ; Х.: Фолио, 2001. — Т. 1. — С. 8.

ня⁸⁸⁵, однак сюжет його праці — «занепад» — свідчить не лише про розвагу, а й про певну політичну орієнтацію.

Дуже обережно формулює своє завдання Майкл Грант у праці «Цивілізація Давнього Риму»: «Мета цієї книги — відтворити риси цивілізації давніх римлян <...> Після того, як я подам факти загальноісторичного характеру, я спробую виокремити ті досягнення й види діяльності, які, з моєї точки зору, незалежно від того, чи це правильно, видаються найфундаментальнішими, і які дозволять усвідомити місце Римської імперії в історії»⁸⁸⁶.

Однак історик літератури Девід Перкінс у праці «Чи можлива історія літератури?» загострює усі полемічні питання історіографії й унеможлиблює сам історичний дискурс, коли стверджує: «Ми пишемо історію літератури тому, що хочемо пояснювати, розуміти і любити літературу»⁸⁸⁷.

Схожу мету мав, здається, і Якоб Буркгардт, який видрукував 1855 року путівник по італійському мистецтву із надзвичайно спокусливим підзаголовком — «Керівництво для отримання задоволення від творів італійського мистецтва».

Однак будь-яка наративна форма вимагає пошуку сюжету — тобто, за словами Крістофера Прендергаста, того «алібі, яке рятує від необхідності переживати випадковість і безладність світу»⁸⁸⁸. Наративна форма створює ілюзію «надання «сенсу» історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету <...> Мішле виконав усі свої історії як Роман, Ранке — як Комедію, Токвіль — як Трагедію, а Буркгардт використовував Сатиру»⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ Уайт Х. Метаісторія. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2002. — С. 76.

⁸⁸⁶ Грант М. Цивилизация Древнего Рима. — М.: Центрполиграф, 2003. — С. 5.

⁸⁸⁷ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К.: Києво-Могилянська академія, 2005. — С. 139.

⁸⁸⁸ Там само. — С. 42.

⁸⁸⁹ Уайт Х. Метаісторія. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2002. — С. 27.

Тобто, з'єднавши безлад у лінійний сюжет, ми ніби надаємо йому сенс: додані один до одного, елементи безладу утворюють ніби цілком гармонійну композицію, котра має якийсь сенс — звісно, виключно риторичний, а все ж!

Але таких «історій», пише Вайт, не так вже й багато: це «антикварна», «монументальна» й «критична» історія у визначенні Фридріха Ніцше; «драма тріумфу добра над злом, чеснот над пороком, світла над темрявою і фінальний вихід людини за межі світу»; «драма приреченості»; «histoire romanesque» («романтична історія»); «біографічна», «монографічна», «катастрофічна» і «прагматична» історія⁸⁹⁰.

Отже, історія мало схожа на «об'єктивну» хроніку минулого, вона завжди інтерпретує минуле — і цю інтерпретацію здійснюють конкретні люди з усіма притаманними їм чеснотами і вадами, з вимогами вибагливих і недолугих замовників тощо.

На думку С'юзен Зонтаґ, інтерпретація «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу була підірвана “реалістичним” поглядом на світ, впровадженням науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, — питання про благопристойність релігійних символів, — то античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була закликає інтерпретація, аби узгодити античні тексти із “сучасними” вимогами. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості <...> Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так,

⁸⁹⁰ Там само. — С. 28, 69, 91, 315.

що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»⁸⁹¹. Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору»⁸⁹².

Таким чином, розповіді, залежно від зацікавленості *Спостерігача*, істотно відрізняються: вони бувають цікавими й нудними, переконливими і непереконливими, лагідними і брутальними, альтернативними і «традиційними». Однак визначається ця відмінність не так розумінням минулого, як баченням майбутнього, адже для того, щоб зрозуміти витоки, слід уявити якщо не кінцеву мету, то хоча б загальний напрям руху («реалізм» і «психологізм» чи різноманіття форм і т. ін.); тобто сюжет або принаймні окремі сюжетні мотиви історії, «відчуття шляху». Це означає, що «велич героїв» та їхні «подвиги», «злети» й «падіння» існують лише у нашій уяві, завдяки традиції, котра з величезним упередженням передає з покоління в покоління якусь систему «загальнолюдських» оцінок, цінностей, пріоритетів. Чималу частину життя саме на те ми й витрачаємо, щоб вивчити цю систему «конвенцій», але настає час, коли зупиняємося, озираємося й несподівано розуміємо, що світ змінився, старі угоди і застереження в ньому не діють, а відтак не слід ховатися від світу, граючись із ним у піжмурки; усвідомивши, що світ не хоче жити за старими угодами, не слід скиглити, обурюватися й відчужуватися від нього; мусимо прийти до тями й усвідомити: світ змінився, отже, настав час укладати з ним нові угоди і починати нову гру — у піжмурки, але, як завжди, на його умовах.

⁸⁹¹ Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. — Львів: Кальварія, 2006. — С. 12–13.

⁸⁹² Там само. — С. 12.

Американський історик Гайден Вайт вважає, що «історія» як форма словесного дискурсу зазвичай має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу. Інакше кажучи, *розповідаючи про минуле, автор завжди більш зосереджений на пошуку сюжету, що зміг би впорядкувати описані ним події, ніж на осмисленні їх*. Такими жанровими модусами «історії» стають для Вайта «романс», «трагедія», «комедія» й «сатира»; тобто історіографія, вважає Вайт, здатна існувати лише в цих жорстко визначених жанрових формах. Врешті, цей висновок підтверджується й нашим повсякденним досвідом: «історія» завжди залежить від панівного історичного жанру, має суб'єктивне забарвлення і, таким чином, хоча й живиться «фактами» минулого (тобто традицією якоїсь інтерпретації), але влітає їх виключно в адекватні сучасності сюжети. Ці сюжети визначаються кутом зору, під яким ми розглядаємо події минулого, відкидаючи при цьому одні факти, «не помічаючи» їх, натомість зв'язуючи в єдиний причинно-наслідковий ланцюжок інші. Жанр, таким чином, визначає сюжет історичної розповіді і навіть її фабулу. «Якщо я сприймаю історичний процес як видовище занепаду <...>, — пише Вайт, — я проживатиму історію таким чином, щоб привести процес до занепаду»⁸⁹³. Прикладом такого занепаду є праця Ніцше, яку С'юзен Зонтаг коментує так: «У своєму “Народженні трагедії”, де насправді трактується смерть трагедії, Ніцше покладав вину на радикально новий престиж знань і свідомого розуму — який виник у стародавній Греції з постаттю Сократа — за згасання інстинкту й відчуття реальності, що зробило трагедію неможливою. Усі наступні обговорення цієї теми були такими ж елегантними або принаймні оборонними: або оплакування смерті трагедії, або обнадійливі спроби створити сучасну трагедію з натуралістич-

⁸⁹³ Уайт Х. Метаісторія. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2002. — С. 78.

но-сентиментального театру Ібсена й Чехова, О'Ніла, Міллера й Вільямса»⁸⁹⁴.

Сам Ніцше у передмові до «Народження трагедії» писав про завдання своєї «зухвалої книги» — «поглянути на науку крізь оптику митця, а на мистецтво — крізь оптику життя»⁸⁹⁵.

Уникнути жанрового прочитання історії, мабуть, неможливо, однак бажаний шлях видається зрозумілим — крізь постійну зміну оптики й крізь розуміння, що злетити й падіння, розквіти й занепад театру завжди відбуваються одночасно (злет є падінням) і не існує якогось одного «правильного» театру, їх — безліч.

Ясна річ, що «упізнаний сюжет» істотно полегшує сприйняття, однак, так само, як і система бінарних опозицій, віддаляє від пізнання невідомого, а надто тоді, коли це стосується підсилених авторитетом давнини форм театру. Однак в усі часи поряд зі «значним» і «морально серйозним» театром, який амбітно претендував на роль «школи», «кафедри», «храму» й «форуму», одне слово, поряд з театром «аристотелівським», театром «вживання», аргументованих причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», театром теорем, який зазвичай вважається магістральним шляхом розвитку світового сценічного мистецтва, — існували якісь інші театри — брутальні неаристотелівські «антитеатри», творці яких зазвичай відмовлялися від принципу «суцільної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі — від загальноприйнятих норм театральності, притаманних добі.

На тлі уявлення про домінування «аристотелівського театру» з буцімто притаманним йому драматизмом (конфліктна дія — подія — сюжет) інші моделі театру, в яких переважали неструктуровані або слабкоструктуровані елементи, зазвичай сприйма-

ються лише як тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути, в які інколи, зненацька, забрідав «достеменний» театр; це — недорозвинені форми «достеменного» театру.

Але чи й справді вимоги «гарного смаку», що буцімто випливають з аристотелівської концепції театру, мають універсальний характер, а визначений «Поетикою» шлях розвитку сценічного мистецтва є його магістраллю?

Чи й справді логічний аполлонівський театр домінує над діонісійським театром екстатичного сп'яніння й психоделіки, втілених снів і унаочнених марень, алогізму й ірраціоналізму?

Адже «гарний смак» — це не таблиця про ранги митців та їхніх творів, не сукупність успадкованих норм, правил і взірців для наслідування; це здатність тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів і, спираючись на неї, знаходити місце твору у власному житті, соціумі, а врешті і в історії мистецтва.

Ще за часів Аристотеля поряд з античною трагедією існували якісь інші форми — фляки й міміямби, на які Аристотель не звертає уваги.

За доби середньовіччя й Відродження поряд з «головними державними діями» існували комічні сценки з таким викладом подій, який лише дуже умовно можна назвати сюжетом, а замість характерів — не масками навіть, а лише з якимись ескізами, натяками на маски.

Відмінності між цими шляхами — театру аргументованої поведінки і гарно скроєної фабули, з одного боку, і театрами з переважно дискретним викладом випадкових подій, з іншого, — це відмінності між способами викладу історій: «прозоро-послідовним» і «каламутно-плутаним».

«Прозора» фабула, котра постійно підштовхує до звичних архетипів, навіть якщо вона спирається на витончене нюансування й суперечності психології персонажів, завжди тяжіє до дидактики й одновимірності, «каламутна» фабула, незалежно від того, складна вона чи проста або ж навіть примітивна —

⁸⁹⁴ Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. — Львів: Кальварія, 2006. — С. 141–142.

⁸⁹⁵ Ніцше Ф. Повне зібрання творів. — Львів: Астролябія, 2004. — Т. 1. — С. 13.

навпаки, завжди залишає можливість неоднозначних інтерпретацій і, головне, пізнання; вона провокує глядача розплющити очі, озирнутися навколо й побачити новий світ.

Саме з другим — «дискретним» і дуже часто «алогічним», або принаймні надзвичайно складним для логічного пояснення способом викладу історій — пов'язані «інтермедії» релігійного або принагідного характеру, подальше їх об'єднання у дивертисменти (тобто низку послідовних інтермедій) і надзвичайно активне поширення у ХХ столітті ідеї «антитеатру».

Врешті саме цей театр витворив із себе цілу низку різновидів комедії ситуацій, в якій винахідлива фабула зазвичай розгортається без сюжету в голові.

Саме із сукупності цих атракціонів і утворюється світ, у якому, неначе у розтросеному люстерку, віддзеркалюється соціальне і мистецьке лицедійство. Відтак і найголовнішим сюжетом історії лицедійства стає не успіх чи неуспіх конкретної вистави, а та нова лексика і жанрові уподобання, які й намагаються відчувати у виклику соціуму лицедії.

На тлі амбітних театральних розваг пізніших часів, вишуканого естетства, плекання «традицій» і перевірки на відповідність вимогам поетик, на тлі божественних витівок й аристократичного спліну ці розваги видаються схожими на незграбне лукавство.

Проте це лише удавана «простота», за якою приховується терпляче плекання нових масових жанрів, які ще не знайшли пояснення, психологічної мотивації та й узагалі будь-яких раціональних обґрунтувань, зосереджуючи увагу на демонстрації ключових реплік буття, в яких і виявляється передчуття нового, поки що, можливо, навіть зібраного з клаптиків й уламків, міфу.

Мабуть, саме цим пояснюється й клаптикова фрагментарність і пунктирність цієї театральної лексики, котра тяжіє до живих картин, панорам, нанизування напівконцертних номерів, гегів і атракціонів, які свідчать про втрату сюжету, але не театром, а самим соціальним буттям.

Це театр не дуже впевненого, обережного, неначе у приєднаннях, обмацування території, що має назву сучасності та її ідеалів.

Отже, незважаючи на гальмування, створене потужним авторитетом минулого, поряд зі старозавітним «аристотелівським театром» протягом принаймні вже понад півстоліття цілком легітимно існують й неаристотелівські «антитеатри», вистави яких об'єднуються прагненням до заперечення принципу «цілісної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі — загальноприйнятих і унормованих принципів театральності.

Але чи існував «неаристотелівський» театр і «антитеатр» за часів Аристотеля, а якщо існував, то чому Аристотель залишив його поза увагою у своїй «Поетиці»? Чому міф «аристотелівського театру» й досі панує у нашій свідомості, стійко асоціюючись з уявленням про домінуючу модель сценічного мистецтва і про «достеменний» театр? І чому, в разі необхідності, цей міф так само легко прилаштовується до панівної естетичної доктрини: коли треба, «аристотелівський» театр визнається єдино «народним», а коли естетичні доктрини змінюються, він так само легковажно перетворюється у нашій свідомості на «найвище досягнення духовної культури нації» й «елітарний» театр?

В античності «Поетика» Аристотеля не була аж так популярна, а відтак і не мала істотного впливу на розвиток театру, «запад» якого розпочався ще за життя філософа; можемо навіть припустити, що ця праця критично сприймалася сучасниками.

Так само й далі, протягом майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки, на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля не взялися інтерпретатори, котрі й вивели з «Поетики» закон трьох єдностей.

Далі тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, просвітителі, реалісти, звісно, К. С. Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й інші послідовники міметичного театру.

Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії світового театру («Поетику» Аристотеля) з «теорією перевтілення» Станіславського і практикою театру ХХ століття.

Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського («суцільна» і «наскрізна» дія) нібито збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний театр як універсальну й позаісторичну «магістраль» світового театру і, відповідно, про доміную «аристотелівського театру», на тлі якого інші моделі театру — лише тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути.

Проте чи й справді вимоги Аристотеля мали універсальний характер, і чи «аристотелівський» шлях є магістраллю світового театру? Чи й справді логічний аполлонівський театр, в якому кожний вчинок персонажа аргументований, неначе у теоремі, домінує над театром екстатичного сп'яніння й психоделіки, втілених снів і унаочнених марень?

«Хор греків мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню “дію”»⁸⁹⁶, адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише як візія <...>; первісно трагедія є лише “хором”, а не “драмою”», — писав у «Народженні трагедії» Ніцше⁸⁹⁷.

На відміну від Буркгардта, який назвав свій путівник «Керівництвом для отримання задоволення від творів італійського мистецтва», Аристотель міг би назвати свою працю «Керівництвом для створення драматичних творів, корисних керівництву грецьких полісів». Нехтуючи сучасними видовищами, він виводив свої правила з «головних державних дійств», які припинили своє існування за півтора-два століття до часу написання «Поетики», отже, виступав радше як пропагандист тієї форми театру, котра видавалася йому найкориснішою (!),

⁸⁹⁶ Там само. — С. 53.

⁸⁹⁷ Там само.

ніж її сучасник і *Спостерігач* (саме тому не варто виводити історію театральної критики з Аристотеля, він не працював у цьому оперативному жанрі, потреби в якому в його часи ще й не було; про «критика» у сенсі «державного поціновувача мистецтва» вперше пише Платон, а після нього — філософ стоїчної школи Кратет⁸⁹⁸).

Пишучи свою «Поетику», Аристотель вже не мав можливості спостерігати вистави за творами великих трагіків, натомість міг бачити «профановані» сценічні агони, котрі влаштувалися вже не лише під час Великих Діонісій, а й під час приватних пиятик. Отож, спираючись на логіку й «категорії», він здійснив спробу створити аполлонівську теорію діонісійського театру (приблизно те саме, що й «теоретичні засади сп'янілого театру» або ж «правила наукової пиятики»).

Спираючись на відомі йому твори трьох грецьких трагіків, він приділив увагу виключно «головним державним дійствам», проігнорувавши цілу низку інших видовищних жанрів — гілародію, магодію, лісодію, симонію; драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів; масочні дійства титанів, дійства вбивства Піфона тощо і жодним словом не згадав сучасного йому театру.

Театр, який міг бачити Аристотель, вже давно забув про класичну трагедію (на тему якої фантазував Аристотель), на його кону стала панувати новоаттицька комедія. Дивлячись ці вистави, Аристотель, як можна судити з його текстів, відчував до них відразу і марив ідеалізованим уявленням про давнину й класичну трагедію, сценічного втілення якої йому вже не довелося побачити. Понад шістьдесят разів Аристотель згадує у «Поетиці» авторів трагедій та їхні твори (Еврипіда та його драми — 21 раз, Софокла — 16, Есхіла — 7, Агатона і Феодекта — 5), однак сучасна драма залишається поза його увагою.

⁸⁹⁸ Древнегреческая литературная критика: Сб. — М.: Наука, 1975. — С. 227.

Не будемо, однак, суворо ставитися до Аристотеля за його надто обережні естетичні судження. По-перше, це все одно його не обходить, а по-друге, нагадаємо, контекстом, у якому писалася його «Поетика», як і за часів трьох великих трагіків, залишалися падіння черепак з неба та інші політичні витівки (остракізм, цукута або добровільні еміграції поетів і філософів), отож, не лише драматурги мусили виявляти обережність, а й філософи. Невипадково ж Еліан розповідав про обережність Аристотеля таке: побоюючись «демократичного» суду, Аристотель утік з Афін і на запитання якогось чоловіка про Афіни відповів, натякаючи на сикофантів, що вони (чи то Афіни, чи то сикофанти) надзвичайно гарні; коли ж здивований чоловік запитав про причини, які примусили філософа залишити Афіни, Аристотель скромно відповів, що хотів врятувати своїх співгромадян від другого злочину перед філософією (першим злочином він вважав страту Сократа)⁸⁹⁹. Сприймаючи «Поетику» крізь призму цих обставин, маємо шанс краще зрозуміти її.

Залюбленому у давнину Аристотелеві не довелося стати свідком злету класичного театру; він *спостерігав* лише «занепад» театру і продемонстрував своє ставлення тим, що «не помітив» його у «Поетиці» і засудив у «Політиці»: «Оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставлення непристойних картин чи сороміцьких вистав, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Закон повинен також заборонити юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів і комедій. Згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: чи не слід узагалі заборонити молоді відвідини театру»⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ Еліан. Пестрыя рассказы. — М.; Л.: Наука, 1963. — С. 39.

⁹⁰⁰ Аристотель. Політика. — К.: Основи, 2000. — С. 211.

Відраза до сучасності характеризує, однак, не лише Аристотеля: «Антична критична думка завжди повернена назад, її головний об'єкт — Гомер»⁹⁰¹.

З критикою сучасних трагедіографів виступає й Аристофан. Критикуючи Еврипіда, Агатона й Кінесія, він пише, що усі гарні поети померли й залишилися лише псевдопоети. Схожі оцінки творчості Еврипіда дає Нікострат⁹⁰². У сцені з комедії Алексиди «Лін» герой виховує Геракла і пропонує йому вибрати якийсь із творів — Орфея, Гомера, трагіків, однак Геракл віддає перевагу іншому твору — про смачну і здорову їжу⁹⁰³.

Внаслідок такого вибіркового, а отже, й тенденційного аналізу тогочасного «театрального процесу» відбувалася дивна аберрація сприйняття: минуле стало надзвичайно гарним, сьогодення — як завжди; в Аристотеля ж ідеалізований образ класичної античної трагедії і тогочасний спосіб виконання об'єдналися в «суцільну дію», що й визначило характер висновків Аристотеля. Насправді, однак, ніщо так не суперечило класичній моделі античного мистецтва як «психологізм» і «психологічна мотивація». Адже, за слушним зауваженням М. Бахтіна, навіть у старогрецькому романі «усі моменти нескінченного авантюрного часу визначаються однією силою — випадком». У праці «Форми часу і хронотопу в романі (нариси історичної поетики)» Бахтін ілюструє тезу про «антипсихологізм» грецького роману тим, що події тут відбуваються не внаслідок розвитку характеру тощо, а внаслідок втручання несподіванки і «гри долі» («раптом», «саме тоді» і т. ін.). Це стосується і ритуальної драми Есхіла і тим більше Софокла, якого не обходить питання про причини, що змусили Едіпа, усупереч грецькій і пізнішій традиції, одружитися з жінкою, котра принаймні на півтора-два десятиліття старша від нього і т. ін. Щоправда, маючи бажання,

⁹⁰¹ Древнегреческая литературная критика: Сб. — М.: Наука, 1975. — С. 3.

⁹⁰² Там само. — С. 17, 19.

⁹⁰³ Там само. — С. 21.

щось схоже на розтлумачений сюжет і «поглиблення психологічних характеристик персонажів» можна відшукати й в авторів класичної трагедії — саме про це й писав, звинувачуючи у «занепаді» театру Софокла, Еврипіда й Сократа, Ніцше (як за багато століть до нього — перший «театральний критик» Аристофан).

Можна уявити, як у давньогрецькому театрі (з його напівспівами, котурнами, масками й двадцятьма тисячами глядачів) співали й танцювали, билися й стріляли, здійснювали зміни костюмів і масок, влаштовували піротехнічні ефекти і помпезні появи богів, однак неможливо уявити собі цей театр, спрямованим на відтворення тонкощів і суперечностей людської поведінки. Тому й поширена теза про «зародки психологічного театру» в античності можливою стає лише у разі, якщо ми віримо у «прогрес» мистецтва більше, ніж у логіку: тоді можемо й справді вважати, що Есхіл «заклав фундамент психологічного театру», далі — передав естафету Софоклові, той передав Еврипідові, і так вони добудовували й добудовували «аристотелівський театр», йдучи шляхом прогресу, доки не завершили будівництво психологічного театру у приміщенні МХТ.

Згідно з ідеями естетичного еволюціонізму, просуваючись від нижчої сходинки до вищої, театр еволюціонував, еволюціонував, доки не досяг нарешті рівня сучасного театру. За такою логікою Шекспір стає прогресивнішим за Софокла, Чехов — за Шекспіра, а будь-який сучасний драматург — за Чехова і т. ін. Між тим, як насправді кожен із них не так творив нові сюжети, здійснював тотальну ревізію існуючих «історій»; в цьому, власне, й полягало «мистецтво розповідати цікаві історії».

Ці міркування підштовхують до припущення, що в різні часи домінує один зі способів викладу історій — з «поясненням» або ж навпаки — із «замуленням» поведінки персонажів, тобто театр «простий» і «прозорий» завжди співіснує з театром «каламутним» і «зарозумілим», театр «суцільної дії» — поряд з теат-

ром «клаптиковим». Поряд з естетично легітимним «театром» завжди існує «антитеатр». «Пояснене» оповідання, навіть якщо воно спирається на тонке нюансування й суперечності психології, завжди тяжіє до дидактики й одновимірності (чи не найяскравішим прикладом такої «поясненої» розповіді став казус «Гамлета» у постановці М. П. Акімова). Так само до кінця пояснена, неначе передвиборчі гасла, шкільна драма і детектив, агітка і навчальні п'єси. Що простіша, елементарніша навіть п'єса і менший її потенціал, то більше в ній пояснень, роз'яснень, вичерпаності мотивацій etc. І це також визначається замовником, який прагне вичерпності або ж невичерпності.

Звісно, соціальний досвід підказує, що будь-яке «логічне» явище можна перетворити на явище «алогічне», як і навпаки. Проте, незважаючи на смакові уподобання й естетичну «віру», попри наше бажання або небажання, час все одно бере своє, призводить до відступництва й низки еретичних запитань: а чи й справді Есхіл розповідав про «логічні мотиви», які примушували його героїв здійснювати ті або інші вчинки? І чи не ставив він перед собою іншого і набагато складнішого завдання: створити не «суцільну дію», а такі сузір'я атракціонів, які б і досі продовжували «шкрябати» уяву глядача? А коли так, то чи й справді може бути виконана «неаристотелівська» драма (включаючи драматургію «епічного театру», «театру абсурду» і т. ін., тобто майже всю драматургію ХХ століття або принаймні його другої половини) засобами «аристотелівського» театру? Відтак народжується й сумнів щодо можливості якогось тотального, універсального методу, придатного для роботи у різних театральних системах. Отже, й сумнів стосовно естетичних тотемів і табу, які, посилаючись на античність, висували пізніші часи, або, якщо бути точнішим, пізніші замовники.

Минуле театру постійно демонструє залежність сценічного мистецтва від інтересів якихось соціальних груп — від державних свят і політичних перегонів у Давній Греції й у Римі,

від церкви, міської влади й ремісничих цехів — за доби середньовіччя, від короля, герцога або у широкому сенсі «магната» — у придворному театрі і т. ін. Врешті й театр майнінгенців був нічим іншим, як забаганкою герцога, Байройтський фестиваль — примхою Людвіга Баварського, МХТ на етапі його формування — забавкою молодого фабриканта Костянтина Алексеєва і т. ін. І чи не був ангажованим античний театр і театр середньовіччя, не кажучи вже про театр пізніших часів? У системі традиційних (особливо для радянської і пострадянської інтелігенції, котра характеризується саме дитячою хворобою фрондерства, удаваного протистояння владі і панівним у соціумі інститутам⁹⁰⁴) опозицій художньої творчості на кшталт «художнє / ідеологічне (політичне)», «священне (достеменне) / казенне», «елітарне / масове» таке твердження видається суперечливим і неприйнятним. Проте зрозуміло, що у цьому випадку ми маємо справу саме з типовим ідеологічним забобоном, адже, як підкреслював О. Лосєв, «ні середні віки <...>, ні російський комунізм, який визнавав лише пролетарське мистецтво, — органічно не могли і не можуть допустити існування «вільного мистецтва» <...> Вільне мистецтво могло існувати лише в часи розвалу того або іншого культурно-соціального режиму, коли цей режим годував революціонерів, а революціонери <...> зруйнували його й підготували революцію»⁹⁰⁵. Справа, отже, лише в чеснотах замовників. Адже ангажованим можна бути ким завгодно — політичною партією, майбутнім, а то й Богом.

Кожен сам обирає собі замовника — отже, образ минулого і майбутнього, а відтак і сюжет, який зв'язує минуле з майбутнім, і утворює «цілісну дію». Однак не випадково у давньогрецькій мові слово «історія» (*historia*) мало декілька значень — «розпитування», «дослідження», «розвідування», «оповідка»,

«історія» (тобто оповідка про минуле), або ж у широкому сенсі — «наука», «знання». Усі ці значення глибоко пов'язані між собою. Як казав Нільс Бор, «наша здатність до спостереження того або іншого явища визначається тією теорією, на яку ми спираємося». Якщо теорія, на яку ми спираємося, стверджує, що явища не існує, від нас вимагатимуться надзвичайні зусилля, аби ми, усупереч теорії, все-ж змогли (бодай випадково!) побачити це явище; так само й навпаки, — якщо теорія стверджує, що явище існує, нам надзвичайно важко буде вирватися з-під впливу міражів. Отож, замовник, який відмовляється від аристотелівського театру аргументованої «цілісної дії», змушений припустити й можливість позасюжетного тлумачення буття, тобто відмовитися від векторного сприйняття часу, а отже, й історії. Так само й навпаки: припустивши можливість тупцювання історії на місці, важко уявити собі рух сюжету у театрі. Принаймні, коли йдеться про театр, адекватний часові. Отож, чи варто у піжмурках з безвекторним (або надто багатовекторним) часом шукати «цілісну дію» — на кону буття, в історії театру і у сценічному дійстві? Адже, визначивши «тему», «ідею» й «сюжет» якоїсь історії, ми будемо змушені зізнатися, що спростили буття, унеможливили або принаймні обмежили можливість його стереоскопічного бачення, а усю складність, суперечливість і незбагненності людської поведінки вичерпали відповіддю на питання «чому це сталося»; ми впорядкували світ, за правилами, яким він не підкоряється. Тож не варто дивуватися, що й глядач, навчений митцем, «сприймає» світ переважно крізь призму жанрових матриць (боротьба «гарних» з «поганими») і застосовує їх навіть для тлумачення політичних ситуацій (тут одночасно бачимо і користь, і шкоду — залежно від завдань замовника).

Замкнувши коло, ми повертаємося, однак, до витоків: саме зі стосунків митця й замовника (інколи навіть неусвідомленого) народжуються театральні сюжети — «складні» й «прості»,

⁹⁰⁴ Успенский Б. Этюды о русской истории. — СПб.: Азбука, 2002. — С. 396.

⁹⁰⁵ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — С. 51.

«вишукані» й «брутальні», «оригінальні» й «банальні», «корисні» й «шкідливі», — покликані втоптувати у нашу свідомість «логічні мотиви для любові» й навіювати ілюзію «зв'язку часів», коли цей зв'язок остаточно уривається, а звичні пояснення («чому так сталося?») втрачають переконливість, і ми, вкотре вже, починаємо усвідомлювати, що ми нічого не знаємо навіть про найголовніше: про те, навіщо взагалі було створено людину, і навіщо боги дали їй цю коштовну забавку — мистецтво; ми не знаємо, яку потребу мусило задовольняти мистецтво, як жили й творили натхненні музами митці минулого; ми можемо лише припускати, здогадуватися, фантазувати й тішитися тим, що про давній театр (принаймні у теоретичному сенсі!) знаємо, здається, набагато більше, ніж самі давні греки.

Усвідомлюючи свою ангажованість часом і намагаючись уникнути спокусливої упевненості в оволодінні «історичною істиною», можливо, мусимо шукати закономірності, — ті, якими визначаються соціальне буття мистецтва, стратегіями митців та їхня повсякденна практика — ті, що перетворюють будь-яке минуле на сучасність. Лише цей аспект здатен перетворити минуле на дзеркало, в якому ми можемо *спостерігати* життєві експерименти наших попередників, а знання шляхів, які привели їх до загибелі або до здобутих ними перемог, може прислужитися й нам — хоча б для того, щоб ми, повторюючи усі їхні помилки, не відчували себе такими самотніми або, повторюючи їхні відкриття, не надто переймалися власним успіхом.

І тоді на місце сюжету приходять інше: одиничний історичний факт, тобто такий предмет, подія або явище, існування яких (в межах існуючої системи фактів) спростувати (майже) неможливо; факт, який дає нові відповіді на запитання: хто, де, коли, як, чому і т. ін.

Однак, нагадаємо, нас цікавить не історія сама по собі, адже, як справедливо зауважував Пітер Брук, «історія як така мене мало цікавить», оскільки «значення шматка вугілля для нас по-

чинається і закінчується тим, що він, згораючи, дає нам світло й тепло»⁹⁰⁶. Відтак вирішального значення набуває не так реконструкція конкретної вистави, як відтворення узагальненої жанрової формули у системі фактів — тобто конкретному історичному й культурному контексті.

На відміну від нефакту, факт не залежить від *спостерігача* — його точки зору і т. ін. *Напр.*: твердження «Шекспір — видатний драматург» не є фактом, адже цілком спирається на точку зору, що дістала поширення у XVIII ст.; саме це й стає фактом: тиражування у певних колах думки авторитетного автора про те, що Шекспір є видатним драматургом. Однак поряд із цим твердженням існує думка не менш авторитетних авторів (*напр.*, Л. Толстого), що Шекспір — не геній. Протилежні твердження — факти — формулюють проблему, розв'язання якої мусить бути підперте визначенням «видатного драматурга».

Некритично, без перевірки, віддавши перевагу одній з точок зору, ми таким чином не лише примножуємо коло прихильників певної концепції, конвенції, гіпотези, забобону або свідомої фальсифікації, а й множимо брехню. Адже, вибудовуючи систему зв'язків між гіпотетичними і неправдивими псевдофактами, ми утворюємо врешті неправдиву історію і даємо неправдиву відповідь на поставлені запитання. В результаті з'являється чергове підтвердження існуючої на основі псевдофактів системи уявлень, тобто забобонів: наприклад, видатний драматург + видатний режисер + видатний виконавець = геніальна вистава. І якщо твердження «геніальна вистава» суперечить точці зору критика Х., це мусить означати, що він був: а) недолугим; б) мав поганий смак; в) був ворогом театру і мистецтва взагалі; г) крім того, взагалі мав сумнівні моральні чесноти. Узагальнені і систематизовані групи фактів можуть бути об'єднані загальним поняттям: аншлаг + схвальні рецензії = успіх.

⁹⁰⁶ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. — С. 122.

Однак в іншому контексті ці ж складові сприймаються як синдром провалу, бо ознакою успіху є скандал і заборона вистави.

В обох випадках спільним буде факт, що вистава привернула увагу якоїсь частини суспільства і була перетворена (можливо, штучно) на дефіцитний «культурний продукт». Іншою ознакою «успіху» або «провалу» вистави можуть бути: схвальна рецензія авторитетного (у певних колах) критика, присудження виставі премії (що також залежить від смаків членів журі та інших позамистецьких обставин).

Тоді факт мусить бути викладений таким чином: успіх (провал) вистави, на думку критика або членів журі. Утворюючи зв'язки між чужими смаками, висновками (точками зору) і псевдофактами, ми, таким чином, формуємо псевдоісторію і, відповідно, систему псевдопонять. Особливо ж у випадку, коли оперуємо емоційно забарвленими поняттями на кшталт «високо- / низько- / анти- художнє» тощо.

Прагнучи вислизнути з-під впливу скомпрометованих загальних понять і забобонних точок зору, мусимо повертатися до елементарних фактів, розщеплення яких на дрібніші (майже) неможливе. Однак для розуміння процесів, які відбувалися у театрі, існуючих фактів (дат, прізвищ і назв) — недостатньо.

Одним з перших на недостатність фактів звернув увагу Макс Геррманн, якого справедливо вважають одним з фундаторів сучасного театрознавства, внесок якого зазвичай пов'язується з упровадженням ідеї реконструкції вистави. Насправді це не зовсім так, адже реконструкція вистави — це лише одиничний приклад відмови від точок зору і розширення мережі базових фактів у сучасній йому науці. Відмовившись від «оцінки мистецьких чеснот творів», він «притягнув до відповіді» факти з інших галузей знань — архітектури, церковної обрядовості, громадського життя тощо — і перетворив їх на факти театральні. Наприклад, особливості будівлі й акустики давньогрецького театру + голосники в масці = висновок про те, які способи го-

лосоведення були неможливі в античному театрі. Неможливе, у свою чергу, звужуючи територію пошуку, залишає дуже мало місця можливому, наближаючи нас до факту.

Однак абсолютних фактів не існує. Відкинувши й оцінки, ми виявимо, що навіть на території відносно недалекого минулого фактів дуже мало. Приміром, чи була рампа у театрі Курбаса і взагалі, яке освітлення він використовував у своїх виставах?

Не маючи відповідей на ці питання, ми не зможемо уявити загальної картини вистави, її зорового образу, атмосфери і тоді знову опиняємося у полоні точок зору, знову починаємо застосовувати давні загальні поняття й уявлення, котрі істотно відрізняються від сучасних, в чому легко переконатися, переглянувши відеозаписи старих вистав.

На щастя, записів більшості давніх вистав не існує, бо інакше б наші уявлення про «злети» театру похитнулися і, позбавивши ілюзій, залишили наодинці з фактами.

Таким чином, відкинувши «точки зору» й опинившись перед необхідністю оперувати вже неодноразово використаними фактами, ми (нібито) опиняємося у сліпому куті?

Насправді — ні, це не пастка, адже резерви невикористаних фактів, які здебільшого лежать на поверхні, не лише не вичерпані, просто «невідкорковані».

Причому йдеться про впровадження у науковий обіг не одиничних фактів, а цілих груп і, відповідно, нових типів джерел. Приміром, хіба не можуть відео- і аудіозаписи розповісти про вистави більше, ніж рецензенти? (Невже й досі треба спиратися на давній забобон, що, мовляв, запис не дає достатнього уявлення про манеру виконання вистави, і віддавати перевагу рецензії?) Чи не можуть розповісти про вистави самі театральні світліни?

Звісно, для дослідника, котрий звик маніпулювати точками зору, ці джерела створюють певні незручності, адже примушують щоразу шукати нові методи аналізу джерел і, таким чином,

створювати нові факти. Але хіба ж не в цьому й полягає зміст дослідження? Однією з таких пляшок, по вінця переповнених фактами, є історія термінів, отже історія предметного світу театру, системи його уявлень тощо, адже терміни — це лише знаки відповідних явищ і понять.

Наприклад, знаючи, в якому році вперше фіксується термін «штанкет», тобто сам об'єкт, який позначається новим технічним терміном, ми краще зрозуміємо зміни вимог до зовнішнього боку вистави; так само, знаючи, що термін «реалізм» у ХІХ столітті протиставлявся «ідеалізові», краще розумітимемо рецензента, який писав про «реалістичну» манеру гри.

Чи стосуються ці міркування лише історії театру?

Так, безперечно, якщо розуміти, що сьогodнішня вистава — це також історія і критик, який пише на неї рецензію, насправді пише історію — історію сучасного театру.

Інакше — думання (або просто балакання) поза фактами.

Не маючи можливості осягнути усієї сукупності фактів, пов'язаних із історією видовищ, ми не повинні, однак, сприймати це як перешкоду, адже історія завжди має «клаптиковий», дискретний характер і є лише більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби версією подій, це лише дзеркало, яке віддзеркалює систему дзеркал.

Виходячи з прагматичного погляду на історію і намагаючись уникнути подальшого нашарування міфів, ми мусимо стати безсторонніми, сумлінними й терплячими пілігримами, які вирушили у путь, маючи намір дістатися до витоків театру і сприйняти його як спадщину минулих поколінь, дивовижне значення якої ми, здається, так і не осягнули.

За часів середньовіччя паломникові радили взяти у подорож із собою дерев'яну скриню: вона стане йому сидінням упродовж дня, ліжком — упродовж ночі, складом — для провізії, трюном — щоб не викинули в море, якщо доведеться померти під час подорожі.

Ми також мусимо взяти із собою скриню — з книжками, які допомагатимуть нам визначатися на театральній мапі і правитимуть за дороговказ — дороговказ «практичного глузду».

Зміст скрині визначить і одну з особливостей цієї подорожі, у якій намагатимемося *спостерігати* не «історії видатних осіб»⁹⁰⁷ і не «подієву історію» (що «оповідає “тріумфальну” історію, “Великий наратив” чи “Панівний наратив”, в якому привілейованого статусу здобувають Захід і його еліти, особливо еліти чоловічі завдяки зосередженню уваги на їхніх найбільших досягненнях — Ренесансі, Реформації, Просвітництві, Французькій і промисловій революціях, модерності тощо»⁹⁰⁸), а лише «історію знизу», виходячи не із досвіду і вимог якогось «елітарного» глядача і «знання законів» мистецтва, а лише з огляду на «практичний глузд», на який, власне, й був завжди розрахований театр. Це спроба побачити історію театру очима неофітів, а не зверхніх (навіть, коли вони поблажливі) думок тогочасної чи пізнішої «критики». Це спроба простежити лінії, котрі з'єднують «високе» і «низьке», створюють на своєму перетині нові жанрові структури. Це спроба виявити й окреслити сюжет про шлях театру — про закономірності народження, життя й згасання його жанрів. Це подорожній щоденник, доволі суб'єктивний, до якого автор записуватиме все, що видаватиметься йому цікавим: факти, *спостереження*, думки, дотепні висловлювання, гіпотези й усе те, що може пояснити логіку народження й життя театру. Розташовуючи ці «факти» на мапі, ми частково пройдемо протореним шляхом, а десь, можливо, побачимо інші «факти», на які не звертали уваги попередні мандрівники.

І тоді *спостереження* допоможуть перейти до іншої кімнати. Адже знання — не накопичуються послідовно: з однієї системи знань людина переходить в іншу, з одних кімнат — в інші,

⁹⁰⁷ Шарп Д. *Історія знизу* // Нові перспективи історіописання / За ред. П. Берка. — К.: Ніка-Центр, 2004. — С. 37.

⁹⁰⁸ Берк П. Вступ. Нова історія: її минуле і майбутнє // Там само. — С. 30.

відмовляється від одних колекцій і починає збирати інші. Спочатку припускає, що живе на трьох китах, потім із подивом і роздратуванням дізнається, що Земля обертається навколо Сонця і т. ін.; все це — не нагромадження, а заперечення попередніх уявлень.

Тому, вибираючи між концепціями, теоріями й обережними *спостереженнями*, мусимо віддавати перевагу останнім. Не врок, а лише анамнез і, можливо, обережний, зі знаком запитання у дужечках, первинний діагноз, для підтвердження якого не вистачає поки що результатів лабораторних досліджень. На підставі таких *спостережень* можна зробити якісь висновки, але поспішати з ними не варто, адже теоретичні висновки, навіть найефектніші — це та частина дослідження, котра найшвидше застаріває. Гарне *спостереження* варте сотні ефектних концепцій.

Перехід у нову кімнату ставить перед подорожнім своє основне питання — питання, адекватне місцю й часу.

Для мистецтвознавства ХХ століття це основне питання пов'язувалося, головним чином, із визначенням меж мистецтв, жанрових систем, естетичних категорій і т. ін.

Однак сьогодні ці проблеми, здається, вже подолано і перед нами постала інша: *театрознавства як проблеми логіки*⁹⁰⁹, яка допомагає або ж, навпаки, заважає зібрати театральний puzzle.

Що й примушує згадати Квінтіліана: «*Цей метод тому корисний, що сказати нам нема чого, а говорити треба*»⁹¹⁰.

⁹⁰⁹ Якщо історія перетворилася на проблему логіки (Шпет Г. Г. История как проблема логики: Критические и методологические исследования. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011), то театрознавство й поготів.

⁹¹⁰ Цит. за: Гаспаров М. Записки и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 36.

«Кожна стала побутова ситуація має певну організацію аудиторії і, відповідно, певний репертуар маленьких житейських жанрів»⁹¹¹; отже «жанр <...> визначається предметом, метою і ситуацією висловлювання»⁹¹². Жанри театрознавчих досліджень — не виняток, вони також визначаються предметом і метою дослідження, а також ситуацією висловлювання (оприлюднення дослідження). Впродовж останніх десятиліть ця ситуація стрімко змінювалася і призвела до *відмирання низки театрознавчих жанрів, отже, й методів дослідження*.

Однак усі театрознавчі жанри мають попередників: одні з них успадковують традицію схоластичних диспутів середньовіччя, інші — парламентських дебатів і сектантських танців із бубонами, ще якісь — подорожніх щоденників мандрівників XV–XVI століть, які виявилися здатними відмовитися від початкової гіпотези й усвідомити відкриття нового континенту. Все, врешті, визначається метою подорожі: підтвердження попередньої гіпотези, що невдовзі виявиться хибною, чи нового бачення?

Тікаючи від заялжених «наукових» форматів, вчені інколи свідомо пропонують читачеві такі форми викладу, які створюють щось на кшталт ефекту очуднення — як Мирослав Попович, який у вступі до своєї праці «Червоне століття» запропонував читачеві таку «гру»: «...Я не можу ані окреслити предмета

⁹¹¹ Волошинов В. Н. [Бахтин М.] Марксизм и философия языка. — Л.: Прибой, 1930. — С. 99.

⁹¹² Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — С. 377.

і методу дослідження, ані взагалі жанру <...> Я б хотів написати щось схоже на філософію історії <...> Це не мало б бути викладом перебігу подій <...> Але фактів я хотів би торкатися тільки тією мірою, якою вони потрібні для головної мети. А головна мета — побачити смисл історії нашого часу. Чи можливо це? Чи має історія смисл взагалі? Я сподіваюся, що так. І намагався знайти ці смисли і розповісти про них. Книжка умисне писалася як сукупність окремих шматків. Як на суворого читача, вона грішить фрагментарністю, навіть непослідовністю, автор постійно відволікався і збивався на манівці. Я враховую подібні невдоволення і пропоную читачеві знайомитися з тими сторінками, які для нього будуть цікавими»⁹¹³.

Попри жанрові зміни, перед нами знову постає те саме запитання: *з чим, власне, ми маємо справу, коли говоримо про метод театрознавчого дослідження?*

З дослідженням вистави (тексту), театрального процесу (історії), теорій (системи понять)? З вивченням театральних феноменів, подій театрального життя, чи театральних фактів?

«Межею точності у природничих науках, — писав Михайло Бахтін, — є ідентифікація ($a = a$). У гуманітарних науках точність — подолання чужості чужого без перетворення його на суто своє (різноманітні підміни, модернізація, невпізнання чужого і т. ін.)»⁹¹⁴.

Але що таке театрознавча точність і театральний факт — факт у царині театру, його теорії й історії? Чи не слід спочатку визначити межі між «фантазіями довкола», «віртуальними об'єктами» і «театральними фактами»? Якій сфері належить «аналіз» звичайної вистави: історії театру, його теорії, театральній критиці або мистецтву документального фотографування у слові? Де межа між історією і теорією (теоріями) театру?

У культурології й архітектурознавстві, яке спирається на конкретні об'єкти вивчення, ці поняття розрізняються⁹¹⁵.

Чи усвідомило цю різницю театрознавство, аналізуючи не реальні об'єкти (факти), а лише особисті враження дослідника і свідчення глядачів (зазвичай — упереджені)? І до якої сфери належить реконструкція вистави? Чи не внаслідок невизначеності у цих питаннях театрознавчі дискусії нагадують інколи сцену із давньоданського життя:

— *А бачиш он ту хмарину у формі верблюда?*

— *І справді — чистий тобі верблюд, як живий.*

— *Хоча мені здається радше тхором.*

— *Бо хребет вигнутий, ніби у тхора.*

— *Або у кита.*

— *Зовсім як кит.*

— *Якщо так, то я вже йду до матері. (Убік) Можна здурити від цього придурювання»⁹¹⁶.*

Йти чи не йти до матері — вибір, який кожен дослідник здійснює на власний розсуд, залежно від школи, до якої належить, і ще від тисячі інших, не менш переконливих, причин; відмінності ж між школами — не в методах і наборах технічних прийомів, а у відповіді на найголовніше запитання: *що роблю, навіщо і для кого?*

Для когось, можливо, ці відповіді очевидні: *заради Науки, Людства, Майбутнього* і т. ін. (так, ніби ми й справді знаємо щось про майбутнє та його потреби).

Однак саме тут і пролягає межа між театрознавством та історією і теорією культури: театрознавство тому й називається театрознавством (або театрологією), що воно (на відміну від загальнотеоретичних дисциплін, якщо навіть вони досліджують театр) працює *на театр*.

⁹¹³ Попович М. Червоне століття. — К.: АртЕк, 2005. — С. 3.

⁹¹⁴ Бахтін М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтін М. М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — С. 392.

⁹¹⁵ Пучков А. Поэтика античной архитектуры / ИПСМ АИУ. — К.: Феникс, 2008. — С. 638–666.

⁹¹⁶ Шекспір В. Гамлет. Переклад Юрія Андруховича.

Врешті, саме з цього повороту до нового предмета — літератури і театру (замість втілення у мистецтві міфології, народного духу, підсвідомого життя митця, школи, храму, кафедри, перетворення його на «дзеркало революції» і т. ін.⁹¹⁷) — поставили і формальний метод у літературі, і театрознавство Макса Геррманна. Театр перестав бути чимось, він спробував стати, за виразом Курбаса, «*просто театром*». Колись саме про це у зв'язку з літературою писав Борис Ейхенбаум: «Так званий “формальний метод” утворився не в результаті створення особливої “методологічної” системи, а в процесі боротьби за самостійність і конкретність літературної науки. Поняття “методу” взагалі невідповідно розширилося і стало позначати занадто багато чого. Принциповим для “формалістів” є питання не про методи вивчення літератури, а про літературу як предмет вивчення»⁹¹⁸.

Зрештою, сприймаючи театр як дзеркало (народної свідомості, соціальних суперечностей, міфології, психології або психопатології автора), дослідник приречений бачити у цьому дзеркалі лише того, хто в нього зазирає, — себе.

Константи існують лише в межах конкретних розташувань людей і обставин — *ситуацій*. Японці (чи китайці?) вважають, що будь-які угоди залишаються чинними лише в межах певного місця й часу, тобто незмінної ситуації; ситуація змінилася — отже, змінилися правила гри, й угода втратила чинність.

⁹¹⁷ Нагадаємо репліку Чижевського: «Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку, є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролетаріату”, “революції” і т. д.» (*Чижевський Д.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: УВАН, 1956. — С. 10–11).

⁹¹⁸ Перша публікація статті Б. Ейхенбаума «Теория “формального метода”» здійснена в журналі «Червоний Шлях» (1926, № 7/8); статтю передруковано у збірнику праць Ейхенбаума «Література: Теория. Критика. Полеміка» (Л.: Прибой, 1927); стаття також увійшла до книги: *Ейхенбаум Б. М.* О литературе. — М.: Советский писатель, 1987. Цитується в авторському перекладі.

Один і той самий чоловік може бути лагідним батьком і невдячним сином, лагідний начальник — жорстоким чоловіком.

То який він насправді?

Ситуація виявляє людські риси, для розкриття яких раніше, можливо, просто не було причин.

Ситуація — це жанр з відносно сталим набором ролей, амплуа, масок і правил.

Не моралі ми чекаємо від театру і не високих ідей, не впізнання знайомих прийомів, у яких виявляє себе прекрасне, і навіть не схожості з життям (реалізм!), ми чекаємо спілкування — спілкування під час спільної подорожі, спілкування з приводу історії, що її розповідає театр. Саме заради цього і йдемо на побачення до мистецтва; щоб увійти в ситуацію спілкування, ситуацію оспівування або оплакування, глузування або роздумів, радості або смутку. Щоб разом з театром сумувати — через смерть Ромео і Джульєтти, замислитися і визначитися — у своєму ставленні до трагедії Едіпа і Медеї.

Щоб разом із театром здійснити *мітіюкі*.

«Людська свідомість наділена низкою внутрішніх жанрів для споглядання й усвідомлення дійсності. Одна свідомість багатша на жанри, інша — бідніша, залежно від того, яким є ідеологічне середовище цієї свідомості»⁹¹⁹.

Це означає, що наша здатність до сприйняття мистецьких явищ залежить від прийняттого для нас жанрового репертуару; від того, наскільки ми здатні відірватися від жанрів кваліфікаційних робіт, науковий рівень яких підтверджується фактом публікації у «фаховому виданні»; наскільки здатні подолати звички, вироблені у процесі навчання і фахового спілкування; наскільки, врешті, здатні сприйняти багатомірність життя і мистецтва.

⁹¹⁹ *Медведев П. Н.* [Бахтин М. М.] Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — М.: Лабиринт, 2003. — С. 146.

Театр — мистецтво ситуативне, отже, багатожанрове; воно залежить не лише від суб'єктивних намірів і можливостей митця, а й від самої театральної ситуації: часу, місця, глядача, правил, обмежень і т. ін. Тому жодне з мистецьких явищ, а надто реалізованих у формах радикального мистецтва, неможливо зрозуміти без знання цих ситуацій, отже, й нових жанрів, мови, котра інколи видається доволі штучною; їх неможливо зрозуміти, спираючись на гегелівські постулати («ідея», «конфлікт», «характер»), котрі заклали фундамент фігуративного або драматичного театру XIX століття (адже значна частина винаходів театру цієї доби базується на відмінних від класичних європейських філософських системах і артистичних практиках); ця можливість з'являється лише тоді, коли ми спираємося на адекватний об'єкту інструментарій і намагаємося зрозуміти «правила гри», віддзеркалені у системі його ж власних термінів і понять.

У передмові до «Дослідження з історії німецького театру середньовіччя і Відродження» Макс Геррманн закликав: до розмежування театру і літератури (відмови від «історико-філологічної критики»); до порівняльного аналізу творів театрального мистецтва, отже, й типологічної історії мистецтва; до використання іконографії (образотворчого мистецтва) у процесі вивчення історії театру; до «виходу за межі національної літератури»⁹²⁰.

Всі ці пропозиції стосуються відмежування — від літератури, патріотичної історії з її іконостасами та ін.

Відомий польський театрознавець Єжи Гот «підсумок своїх роздумів “про театральне підприємство та його зв'язки з акторською творчістю” умістив у словах, важливих для кожного Історика театру: “1. Те, що ми можемо сказати про установу, виникає з перевірених історичних фактів. Те, про що ми дізнаємося з джерел про виставу, це враження різного типу, із різним ступенем вірогідності та конкретності. Те, що історик може з почуттям

відповідальності написати про творчість — це є обґрунтовані припущення. 2. З цього випливає, що він мусить користуватися знаряддям двох видів і розрізняти точні знання про факти від неточних знань про естетичні події. 3. Про мистецтво театру у визначених тут межах не можна говорити відірвано від знання підприємства/установи. Воно, власне, й забезпечує існування мистецтва й водночас визначає його можливості. Зрідка збуджує їх, переважно гальмує. Тому в монографії слід дивитись на об'єкт дослідження як на цілісний, живий мистецько-виробничий організм. А це в галузі мистецтва явище виняткове. 4. Велика вага суспільних проблем у житті театру вимагає кращого використання досвіду та інструментарію, нагромаджених у галузі соціології, економіки, політичних та історичних наук”»⁹²¹.

Отже, завдання полягає в тому, щоб відмежувати доступне опису від недоступного, об'єктивне від плинного, практичне знання від алеї слави, визначити одиниці виміру й ознаки, які можуть бути зафіксовані, формалізовані, проаналізовані (залежно від завдань, у статичній або у динамічній) і — найголовніше — використані у практиці театру.

Озираючи пройдений шлях, спробуймо визначити деякі ключові спостереження з приводу методології дослідження театрального мистецтва.

Загальне уявлення про повороти театрального мистецтва, «взули» його розвитку і науки про нього, що базуються на історико-політичних, культурологічних, народознавчих та інших концепціях наукових дисциплін, для яких театр є лише одним з можливих об'єктів дослідження, не виявляють специфіки розвитку саме театрального мистецтва, отже, належать іншим наукам.

Поворотні моменти у розвитку сценічного мистецтва зумовлені змінами у театральної системі, уявлення про яку базуються на ідеях початку XX століття (В. Перетц, М. Геррманн, О. Гвоздев,

⁹²¹ Міхалік Я. Як писати історію театру? // Просценіум. — 2002. — № 3. — С. 28.

⁹²⁰ Herrmann M. von. Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. — В., 1914. — S. VI.

Я. Мамонтов та ін.) стосовно функціонального зв'язку між формою сценічного майданчика, манерою акторського виконання, характером стосунків актора з глядачем, особливостями драматургії і театральною культурою доби.

Потреба в усвідомленні системних аспектів сценічного мистецтва зумовлена виокремленням на початку ХХ століття театру як самостійного виду мистецтва і становленням унаслідок цього режисури як авторської професії, театрознавства як самостійної наукової дисципліни, функції яких упродовж ХХ століття істотно змінювалися залежно від особливостей розвитку театральної культури, світоглядних аспектів і т. ін.

Виокремлення театрознавства як самостійної наукової дисципліни зумовило його відмежування від філології, історії культури, народознавства, театральної критики й інших сфер і визначення нового об'єкту дослідження (відмінного від філології, у межах якої здійснювалося вивчення сценічного мистецтва у ХІХ ст.) — *театру* (що змінило роль драматургії і перепідпорядкувало її іншому відомству — літературознавству).

Методи дослідження театру зумовлені метою, що її висуває перед театрознавством суспільство; залежно від цих завдань, вони поділяються на *суб'єктивні й об'єктивні, номометричні* (об'єднує дані, отримані у процесі спостереження за допомогою загальних понять) й *ідіографічний* (вивчає неповторність об'єкта), *доктринальні і процедурні, дедуктивні й індуктивні*; доктринальні (як міфологічний та ін.) спрямовані на доведення *очевидного* висновку, процедурні — зосереджують увагу на процедурі дослідження (формальний аналіз, контент-аналіз тощо) й орієнтовані на вияв *неочевидного*.

У процесі становлення науки про театр й усвідомлення неможливості його описання відбувалися зміни *об'єкта дослідження, тобто природи театральних фактів*, що й зумовило формування таких напрямів дослідження і відповідних форм (жанрів) викладу:

- *емпіричний* (Аристотель, спроба структурувати доступні спостереження факти, спираючись на закони логіки і, частково, на панівні уявлення про «прекрасне», «високохудожнє» та ін.);
- *естетичний* (визначення правил і норм, перевірка творів на відповідність еталонам — шкільний театр, класицизм);
- *фактографічний* (накопичення), спрямований на визначення основних термінів (словники), дат (хроніки), текстів (публікації творів, бібліографічні довідники тощо);
- *герменевтичний* (тлумачення твору; основні поняття — герменевтичне коло, дивінація, логічне коло, смисл, розуміння, рецептивна естетика);
- *міфологічний* (визначення спільних ознак, відмінностей і залежностей між творами і міфологією різних народів, що визначають особливості творчості);
- *біографічний або історико-психологічний* (вивчення залежності творів митця від його біографії, тобто неповторна особистість митця як визначальний чинник творчості);
- *культурно-історичний* (похідний від міфологічного, спирається на принцип «позитивних фактів», які можуть бути перевірені; орієнтація на накопичення і систематизацію, а не пояснення фактів; будь-яка гіпотеза, вважали позитивісти, суб'єктивна і тому спростовується; основні поняття — цивілізація, раса, середовище, момент, характер народу, дух народу; причину літературних явищ слід шукати у первісних силах: раса, середовище, момент);
- *духовно-історичний* (твір як вітлення духовного життя народу);
- *історико-політичний* (твір як віддзеркалення політичного життя народу);
- *порівняльний* (порівняння творів з точки зору еволюції жанрів, соціальний статус митця, розвиток художньої мови і поетики сюжетів; виокремлення *незалежних одиниць аналізу* — *сюжетних мотивів* (за О. Веселовським, «ознака

мотиву — його образний, одночленний схематизм»; мета диференціації мотивів — створення «словника типових схем і положень, до яких фантазія звикла звертатися для вираження того або іншого змісту»);

– *етичний* (оцінка творів з погляду їхнього виховного значення, «добра» і т. ін.);

– *соціально-політичний або публіцистичний* (оцінка творів з погляду їхньої корисності для народу, суспільства тощо, тобто утилітарний погляд на мистецький твір);

– *генетичний* (еволюційний принцип Дарвіна застосований до народження, фіксації, диференціації, модифікації, трансформації і розпаду жанрів);

– *естетично-психологічний* (об'єднання трьох підходів — естетичного, психологічного і соціологічного; вивчення генези творів, появи «видатних митців», ролі мистецьких норм і т. ін.);

– *психоаналітичний* (увага до проблем еротики, естетизму, індивідуалізму, підсвідомих процесів автора тощо);

– *культурно-стилістичний* (пошук стильових домінант та ідеального типу культурних явищ);

– *ужитковий* (дослідження практики театру і методології створення вистави);

– *соціологічний* (епігони культурно-історичного методу в епоху розвитку формалізму і діалектико-матеріалістичного підходу);

– *формальний* (аналіз прийомів, на яких базується твір);

– *дискурсний аналіз* (аналіз «тексту, узятого у подієвому аспекті» або «мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія»⁹²²);

– *феміністичний підхід* (дослідження «замовчуваної» досі історії участі жінки в театральному процесі «з жіночої перспективи»);

⁹²² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — С. 20.

– *семіотика* (вивчення театру як знакової системи, намагання описати будь-який об'єкт як текст, «систему продукування значень»; основні поняття — актант, актантна модель, висловлювання, знак театральний, інтертекстуальність, код театральний, комунікація театральна, мінімальна одиниця та ін.);

– *театральна антропологія* (театр розглядається як один з ритуалів);

– *історія термінів* (вивчення концептів, термінів, окремих лексем, сталих зворотів, що дають можливість відтворити систему театральних уявлень історичної доби);

– *історії повсякденності* (реконструкція мистецького побуту, театральної свідомості тощо).

Зважаючи на *ситуативну природу сценічного мистецтва* (зумовлену ситуацією виконання) і відсутність фіксованого об'єкту дослідження, театрознавство змушене *відмежовувати доступне опису від недоступного*, визначаючи специфічні ознаки й одиниці виміру, що можуть бути формалізовані і проаналізовані (залежно від завдань, у статистиці або у динаміці, виокремлюючи індивідуально неповторне або типові і т. ін.).

Вивчення фактів, доступних фіксації (за принципом: замкова шпарина свідчить про форму ключа), створює передумови для гіпотетичного відтворення манери виконання вистави, інтерпретації тощо.

До об'єктів, доступних фіксації й аналізу, належать факти, що стосуються таких аспектів театального життя:

– *статус театру* (установи і мистецтва) — у соціальному житті і колі мистецтв;

– *система соціальних заохочень і санкцій* до діячів театру (премії, нагороди, «арешти при конторі» та ін.);

– *театральне законодавство* (закони про театр, авторське право, цензура тощо);

– *фінансове забезпечення* (меценатство, спонсорство, розподіл прибутків, авторські відрахування, пільги та ін.);

- *театральні приміщення* (основні принципи, моделі, технічне обладнання тощо);
- *театральні професії* (автор вистави та ін., статус, функції, завдання, економічне забезпечення тощо);
- *принципи організації роботи театру* (комплектація групи, амплуа, штатний розпис, сезонність тощо);
- *організація глядача* (соціальний стан глядачів, традиція реакцій глядача, абонементна система та ін.);
- *репертуар та його прокат* (принципи формування; питома вага жанрів, назв, авторів);
- *критика* (засоби масової інформації, аудиторія, критерії і поняття, правові і жанрові норми, структура рецензії, матеріальне забезпечення; естетичні уявлення — прекрасне / потворне, театр / не театр, клака, реклама тощо);
- *концепції театру* (ідеї, завдання театру, система понять, вимог, театральність тощо);
- *побутовий етикет у театрі* («сприйняття видовища у часи панування релігійно-культурних і державно-церемоніальних форм»⁹²³, «театральність» у широкому значенні);
- *винаходи, що вдосконалюють мову театру* (технічні засоби, декорації, маски, грим, перуки, костюм та ін.);
- *прийоми виконання* (пластика, міміка, ритм тощо) *за іконографією й іншими документами* (фото, відео, режисерські примірники, ремарки драматурга);
- *прийоми організації театральної вистави*: композиція, драматизм, зонги, апофеоз, амплуа, атракціон, буф (ляпас, бійка тощо), лацці, абсурд (алогізм);
- *особливості підготовки вистави* (організація репетиційної роботи, метод, терміни);
- *система театральної освіти* (профвідбір, рівні фахової підготовки, методи навчання, кваліфікаційні вимоги та ін.).

⁹²³ Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — С. 390.

Зміна об'єкту дослідження, а услід за тим і актуалізація різних методів зумовлені завданнями, що їх висуває соціум перед театрознавством.

У ХХ столітті ці завдання, на думку автора, визначалися наміром дослідників розглянути театр з різних боків, що й давало підстави ортодоксальним послідовникам тих або інших методів для звинувачення своїх опонентів у «академічному еклектизмі».

Однак лише емпірика і свідомий еклектизм спонукають об'єкт розгорнутися перед очима дослідника у просторі й часі і нагадують йому, що діяти треба так, як радив Жак Превєр:

*«Спочатку намалювати клітку <...>
А тоді, можливо, і птах прилетить».*

Можливо, однак птахові не сподобається наша клітка, і тоді доведеться малювати нову, адже:

*«Людина, що має лише одну теорію, — приречена.
Вона мусить мати багато теорій
і набивати ними кишені.
Адже й дерево має багато теорій.
Однак керується воно лише однією з них —
упродовж певного часу»⁹²⁴.*

Інколи для «зміни теорій» достатньо викласти звичну історію іншою мовою, як Лев Гумільов, який 1939 року виклав офіційну «Історію отпадения Нидерландов от Испании» мовою таборових буднів:

«В 1565 году по всей Голландии пошла параша, что папа — антихрист. Голландцы начали шипеть на папу и раскурочивать монастыри, римская курия, обиженная за пахана, подначила

⁹²⁴ Брехт Б. Из записных книжек // Брехт Б. О литературе. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 24.

испанское правительство. Испанцы стали качать права — нахально тащили голландцев на исповедь (совали за святых чурки с глазами). Отказчиков сажали в кандей на трехсотку, отрицаловку пускали налево. По всей стране пошли шмоны и стук. Спешно стряпали липу <...> Граф Эгмонд на пару с графом Горном попали в неприятное, их по запарке замели, пришили дело и дали вышку. Тогда работяга Вильгельм Оранский поднял в стране шухер <...> Так владычество испанцев в Голландии накрылось мокрой...»⁹²⁵.

«Одивнена» тріумфальна історія, занурена у світ таборів, не стала від того кращою чи гіршою, вона просто стала правдивішою і зрозумілішою.

Від усіх цих питань можна, звісно, відмахнутися: мовляв, проблеми театрознавства — це лише проблеми театрознавців.

Однак таке відмахування — легковажне, адже насправді все це — проблеми знання *про театр*.

Знання, отримане Фрайтагом, спровокувало свого часу методологію Станіславського; теорія Шкловського лягла в основу теорії епічного 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*.

Але — на іншому березі — так само сьогоднішні *способи театрального мислення*, попри зміну сюжетних мотивів та елементів оздоблення, «*базуються на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму*».

І сутність цієї методології, тобто способу мислення, не у тому, що вона — за своїми політичними завданнями, риторикою, сюжетикою і т. ін. — марксистсько-ленінська, а в тому, що, незважаючи на зміну міфології і лексики, доктринальна.

⁹²⁵ Цит за: Снегов С. Язык, который ненавидит. — М.: Просвет, 1991. — С. 202.

Доктринальна, бо вважає, що «остаточні відповіді» нам відомі — і на «останні запитання», і на запитання про те, «чим є мистецтво»; *доктринальна*, бо не хоче погодитися, що кожний наступний твір розсуває обрій мистецтва, посуває його межі — вшир, углуб; *доктринальна*, бо чинить опір кожному прожитому дню, що перетворює чинну аксіому життя лише на одну з гіпотез, усередині якої вже визріває нова, котра невдовзі також перетвориться на забобон; однак це не означає, що вчорашня гіпотеза була помилковою, вона була адекватною — ситуації, місцю, часу, характеру людини, її інстинктам, розумінню ситуації, впливам тощо.

Серед найдавніших метафор, які видають неспроможність людини осягнути явлений світ, упродовж багатьох століть домінують *метафори «книги», «театру» і «сну»*. Залежно від обраної метафори визначаються й наші ролі на час відвідання цього світу (автор, його герой, переписувач або читач; актор, глядач або ж навіть режисер). Залежно від обраної метафори відрізняється й зміст нашого відвідання (читаємо або записуємо; граємо або споглядаємо, спимо або мандруємо).

Незважаючи на розмаїття утворених метафорами світів і життєвих стратегій, найнадійнішим шляхом входження у світ професії, згідно з академічною традицією, є його студіювання, узгоджене із метафорикою «книги» — абсолютно конкретних авторських текстів, спираючись на які, творить себе кожна доба. Саме книги забезпечують можливість діалогу із минулим і сучасністю, дарують радість спілкування й пізнання, насолоду і... шкоду. Адже у порівнянні із цими книгами, жоден соціальний чинник, аж до заборони сценічних жанрів, театральних форм, напрямів і навіть видів творчої діяльності, не може завдати стільки шкоди мистецтву та й узагалі галузі «неточних наук». Як пише Ганс Блюменберг, «книги та дійсність давно ворогують між собою» і «написаний текст проникає на місце дійсності; його функція полягає в тому, аби, зарубрикувавши та зафіксувавши

цю дійсність, зробити її зайвою»; відтак «записана і нарешті надрукована традиція щоразу послаблює автентичність досвіду»⁹²⁶.

Театр, який примарився при столику, також ворогує — із усіма іншими, ще ненародженими театрами, адже усі вони спираються на інші марення і книги — головні книги своєї доби й апокрифи, і щоразу знаходять театрові якусь нову рубрику або ж повертаються до старих — «школи» або «дозвілля», «салонної розваги» або «експерименту», «заробічанства» або ж «місіонерства». Однак не тільки «книги та дійсність ворогують між собою», марення і дійсність — також. І можливо, єдиною формою дійсності, що не ворогує з мареннями, і досі залишається театр.

Один з перших читачів цієї праці, коли вона була ще в рукописі, запитав: «До якого ж висновку ми добрели, завершивши нашу мандрівку?». Автор змавпував: «До якого ж висновку (*idei*) привели нас музиканти, які упродовж декількох годин пиляли свої скрипки?». І додав: «Так само й життя: жили собі, жили, пиляли, розпиляли — і що *Там?*». Але ж автор застерігав: він запрошував не до «кінцевого розв'язання питання», а лише до прогулянки при столику, під час якої прагнув бодай не відтоптати ніжки своїй супутниці; лише до *тупцювання навколо столика* — нічого більше.

Зібравши докупи свої подорожні спостереження, автор ледь подолав спокусу об'єднати їх якимось жанровим і сюжетним стрижнем. Бо зрозумів, що сюжет зруйнує те найголовніше, що намагався закласти у цей текст — саме спробу втекти від тиску жанру й сюжету, отже, історії.

Колись Рене Декарт зауважив: «Якби ніс Клеопатри був коротший, історія пішла б у інший бік». А що ми знаємо достеменно про її ніс і про те, в який бік — через довжину цього носика — *насправді суне сюжет історії?* І взагалі: *чи спирається вона, історія, на якийсь сюжет?*

... поставивши крапку у рукописі, автор схаменувся: *чи не вдурів?* (цю репліку дарую своїм студентам і колегам — хай сприймають її як *явку з повинною*).

Що це за безвідповідальні прогулянки й танці навколо столика? Так, мандруючи, можна і до гріха догулятися!

Невже у своїх мареннях автор забув, що найвидатніші театрознавці ХХ століття — Макс Геррманн, Володимир Перетц, Сергій Радлов, Петро Рулін, Олександр Кисіль і ще багато інших — свої прогулянки здійснювали спостерігаючи світ з поза дроту? І чому саме вони?

Чому дістали поразку одні школи, а перемогу — інші?

Це *Присуд Історії*, або *Час* так порозставляв усе *по місцях*?

Але *Час* ніколи й нічого не розставляє, розставляють люди — зокрема, й для того, щоб укотре загострити проблему театрознавчого дискурсу: *для кого і для чого створюється театрознавчий текст?*

Хтось скаже пафосно: для Вічності. Але навіть тоді скаржитися, що не друкують сьогодні? І чи не варто, перш ніж писати для Вічності, пошукати відповіді на найголовніші запитання: хто і чому «спонсорував» Макса Геррманна і Володимира Перетца, Олексія Гвоздева і Петра Руліна? для кого і для чого писали вони? чи залишаються чинними їхні відповіді і до сьогодні?

Одна з особливостей методологічних пам'яток, уздовж яких брів під час своєї подорожі автор, обумовлена тим, що більшість из них, цих пам'яток, — це не просто одиничні, індивідуальні випадки стратегій, притаманних окремим особистостям; за кожним із цих монументів стоїть спільнота — *школа*: романтики та їхня міфологічна школа; Веселовський, який виховав Перетца, і

⁹²⁶ Блюменберг Г. Світ як книга. — К.: Лібра, 2005. — С. 33.

Перетц зі своїм Семінарієм — загоном «перчат»; Макс Геррманн із його Інститутом, школа Олексія Гвоздева, формалісти, школа Мейєрхольда, Курбаса...

Отже, знов-таки брехтівське — про кількох чоловіків, які збралися при столику для створення нового театру?

За кожною з театральних шкіл стояла не просто «сума технологій», а й система етичних настанов — стратегічних завдань, поза якими будь-яка методологія перетворюється на таємничий, однак незрозуміло кому потрібний ритуал.

Зі зміною поколінь відходять у небуття життєві стратегії; з відмиранням стратегій завмирають у почесному академічному ритуалі доктринальні методи; і єдиний метод, який, на думку автора, і досі залишається новим, — це *вихід із башти*, з якого б принадного матеріалу вона, ця башта, не була зведена: чи зі слонової кістки, чи з позолочених прутиків, сплетена с наших стосунків, чи з власних забобонів.

Усі театрознавчі школи об'єднано саме цим прагненням: вийти із цієї башти, із малого кола запропонованих обставин, щоб побачити її, цю башту, іззовні й одивнити: чи не перетворилася ця башта на занедбаний льох?

Цей *вихід за межі* суспільство ніколи не заохочує, однак і не заважає — жити у злагоді з оточенням, чи не жити, мандрувати із розплющеними очима, чи гратися у піжмурки.

Автор мусив би присвятити свою працю пам'яті тих театрознавчих шкіл, які були фізично знищені упродовж ХХ століття; але не зробив цього — і не лише тому, що боявся пересадного пафосу, а й через те, що на початку подорожі над цим не замислювався; він мав намір здійснити *безжурну прогулянку не без моралі*. Лише наприкінці прогулянки усвідомив, з яких драматичних доль, натхненних прозрінь, брутальних убивств і каліцтв цілих поколінь театральних діячів сплетено методологічні основи сучасного театру. Можливо, саме через це і сьогоднішній театр, і його методологія — такі кострубаті і суперечливі.

Цю розповідь автор хоче завершити епізодом, що стосується одного з найпомітніших діячів у царині методології театрознавчого дослідження — Володимира Перетца.

Одного разу Олена Пчілка, шукаючи достойний об'єкт для скандалу, «поглядаючи на проф. Перетца, уїдливі завважила:

— Нащо ж нам брати приклад з кацапів і заводити грубі терміни!

На це Перетц порадив, повикидавши “грубі кацапські” терміни, позаводити “делікатні жидівські”.

Пчілка промовчала, але коли на відході Перетц висловив думку, що треба вишукувати багатих українців, які піддержували б Наукове товариство грішми, то Пчілка знов уїдливі обізвалась:

— Щоб розвинути діяльність нашого товариства, треба, щоб члени його не працювали по кацапських товариствах, як це робить професор Перетц.

Тоді Перетц, натякаючи на юдофобські статті в “Ріднім Краю”, відповів:

— Мені здається, що для поліпшення фінансів нашого товариства годилося б “устроить маленький погромчик”...

Вийшла ніяковість. Пчілка, одягаючись, роздратовано кинула Перетцеві:

— Я вам цього ніколи не забуду!

І, певне, не забуде, тим паче, що Перетц жидівського походження»⁹²⁷.

Іншим разом «обмірковувалося в Науковім товаристві під головуванням Грушевського питання, чи привітати Л. Толстого в день його 80-ліття, чи ні.

Пчілка довго й гаряче стояла на тому, що не треба, бо Толстой не вартий того.

Перетц, навпаки, відстоював думку, що треба привітати — і чи умисне, щоб вколоти Пчілку, чи невмисне вжив у розмові

⁹²⁷ Чикаленко Є. Щоденник. (1907–1917). — К.: Темпора, 2011. — С. 48–49.

такої фрази: “Хотя мне часто говорят, что я страдаю женскою болтливостью”.

Пчілка встає і, здержуючи своє роздратовання, звертається до Грушевського з такими словами:

— От наш пан професор ніколи собі не дозволив би в присутності дам таку неделікатність, яку сказав, — показуючи на Перетца, — кацапський професор...

Грушевський, переводячи це у жарт, підбіг до Перетца і почав його пошепки заспокоювати, а Стешенко на вухо докоряв Пчілці. Присутні не знали, що їм робити, але швидко Перетц вивів усіх з ніякового становища. Він почав розмову про те, щор він тепер студіює українські приказки.

— И есть весьма меткие, например, “Це та баба, що їй чорт на махових вилах черевика подавав”.

На це Пчілка кинула:

— Еге, є дуже влучні, наприклад: “Покірливе телятко дві матки ссе”, натякаючи цим, що Перетц працює в українським Науковим товаристві і в російським Товаристві “Летописца Нестора”.

Грушевський, боючись, щоб не вийшло чого гіршого, поспішив закрити засідання»⁹²⁸.

Коментувати обидві історії — безглуздо, їх уже прокоментував сам Чикаленко: «... а сідав за щоденник тільки тоді, коли мене щось обурювало або наводило мене на сум»⁹²⁹.

А втім, обидві історії і без коментарів надто прозорі і символічні. Не тому, що в них ідеться про одного з «сюжетів» наших подорожей — Володимира Перетца. Обидві вони оголюють прихований в історії театрознавчих методів сюжет — про «погромчики», що спиралися на патріотичні гасла, на боротьбу з космополітами, націоналістами (що теж, на свій лад, були космополітами — тільки навиворіт, бо вклонялися не «Православию, Самодержавию и Народности», і не «Народу, Пролітаріату і Революції»: «Старіші

дослідники стояли майже виключно на засадах народництва, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — *шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя*»⁹³⁰). Так само як медична наука — це не лише життєпис видатних лікарів, але й історія вдосконалення методів пізнання і лікування людини, театрознавство долає свої забобони і перетворюється на науку про методи: створення і пізнання вистави, а врешті й удосконалення *театрального життя*»⁹³¹.

І все, що заважає цьому процесові — міне. Міне, коли сьогоднішні студенти — творці завтрашнього театру, його надія — подолають цю кострубатість.

Тому їм — з упевненістю в їхніх перемогах і вдячністю — автор присвячує цю працю; можливо, вони навіть дізнаються про це, якщо їм вистачить терпіння дочитати цю книжечку до кінця.

Ця книжечка присвячена також практикам театру, які, погортавши її сторінки, можливо, знизать плечима і зневажливо запитують: навіщо нам про це знати? На що автор, за звичкою, теж відповість пакетом запитань: невже практикам не цікаво дізнатися, чим керуються театрознавці у своїх рефлексіях на вистави? чи, може, практики не помітили, як збагатили сценічне мистецтво ідеї В. Шкловського, М. Бахтіна і багатьох інших дослідників? чи не помітили, що митці і дослідники, живучи в одному часі, спиралися на одні й ті самі або принаймні дуже схожі *гіпотези про те, чим є, чим мусить бути, і чим не повинно бути театральне мистецтво?!*

⁹³⁰ *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: УВАН, 1956. — С. 10–11.

⁹³¹ «*Ми мусимо мати на увазі головне: театрознавство — це історична і практична дисципліна <...> Одне із завдань [театрознавчого] інституту — навчити розглядати театр як справу*» (Герман М. О задачах театроведческого института. Стенограмма доклада, прочитанного 27 июня 1920 года в зале заседаний музея Лессинга в Берлине по приглашению Общества друзей и покровителей театроведческого института при Берлинском университете // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр. — Л.: ЛГИТМиК, 1975. — С. 60, 62.

⁹²⁸ Там само. — С. 49.

⁹²⁹ Там само. — С. 15.

ЗМІСТ

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| Мітіюкі | 7 | М.О.Б. | 260 |
| Сюжет подорожі, або ж Спосіб думання | 12 | Яків Мамонтов | 267 |
| Ab ovo | 18 | Олександр Кисіль | 271 |
| Російська імперія | 33 | Підручна книга | 273 |
| Між академізмом і публіцистикою | 50 | Петро Рупін | 277 |
| Початки театрознавства | 66 | Іван Микитенко | 284 |
| Міфологічна школа | 73 | Дмитро Антонович | 289 |
| Біографічний метод | 77 | Всеволодський-Гернгросс | 295 |
| Культурно-історична школа | 82 | Домарксистське літературознавство | 297 |
| Олександр Веселовський | 89 | Дмитро Чижевський | 302 |
| Михайло Драгоманов | 99 | Сергій Дурилін | 307 |
| Іван Франко — Микола Вороний | 102 | Космополіти | 312 |
| Фердинанд Брюнетьер | 123 | Перші підсумки: помилки і досягнення | 326 |
| Естопсихологія Еміля Геннекена | 125 | Радянське театрознавство | 330 |
| Ужиткове театрознавство | 126 | Університетські вступи до театрознавства | 346 |
| Кінець століття | 142 | Пострадянський вступ до театрознавства | 353 |
| Історія мистецтва без імен | 145 | Begrifsgeschichte | 360 |
| Народження театру | 148 | Повсякденний театр | 364 |
| Школа Володимира Перетца | 152 | Quo vadis? | 367 |
| Формалісти | 212 | Розщеплення історії | 377 |
| Доктор Дапертутто та інші | 220 | Мітіюкі | 409 |
| Г.А.Х.Н. | 226 | Зненацька | 425 |
| Інститут Історії Мистецтв | 243 | | |

Наукове видання

Олександр Юрійович КЛЕКОВКІН

ТЕАТР ПРИ СТОЛИКУ
МЕТОДОЛОГІЯ ТЕАТРОЗНАВСТВА
Подорожній щоденник

Відповідальний за випуск — *А. О. Пучков*

Літературний редактор — *С. М. Кулінська*

Комп'ютерний набір, верстання, коректура, макет — *О. Ю. Клековкін, О. С. Червінський*

Обкладинка — *О. С. Червінський*

Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Гарнітура «Minion Pro». Ум. др. арк. 27,0. Обл.-вид. арк. 20,17. Зам. №ДФ178.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Щорса (Євгена Коновальця), 18-Д, тел.: (044) 529–2051

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи № 1186 від 29.12.2002

Видруковано в друкарні «Видавництво “ФЕНІКС”»

Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи № 271 від 7.12.2000

Printed in Ukraine