

тральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многі уявляли»);

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

- *успіх вистави* («Помимо обширності місця арена не могла помістити і половини цікавих, що зійшлися побачити сю виставу»);

- *причини занепаду театру* («Яка була причина упадку і цілковитого занидіння тих початків руської драматичної штуки в Галичині, котрі так дуже подобалися публіці і стрічені були так радо навіть многими нерусинами?»; «Досить, що після сього широкого розмаху справа театральна на Русі Галицькій заснула на цілих 14 літ»);

- *значення вистави* («Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм»; «День сей, пам'ятний нам по конституції, не міг укрити чуття наші до нового політичного життя, і вдячність за обцяну свободу виявилася в радісних окликах при відслоненню транспаранту, в той час в театр і виставленого. Написи: “Да здравствує цар Франц Іосиф! Да бодрствує войска! Да многолітствує народ! Да владіють закони!” глибоко зворушили наші чуття. Пісня народна за царя закінчила сей вечір». «Тим часом на Україні, — пише Франко, — сталося щось таке, що тому, хто здалеку б дивився на речі, могло б здатися неправдоподібним, неможливим. Як відомо, там вийшла 16 травня 1876 р. заборона української мови в друці; в громадському житті вже й перед тим її нікуди не було допущено. Аж тут нараз, у 80-х роках, постає там український театр і відразу досягає такої висоти, про яку в Галичині довго ще навіть і мріяти не можна було. Як це сталося не місце тут оповідати. Головну заслугу в тому мають троє людей: Михайло Старицький, Марко Кропивницький та Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)»; «Від половини 80-тих років Старицький, зробившись директором українського театру, був одним із творців найкращої театральної трупі, яку досі мала Україна»);

- *опис вистави* (всупереч намірові подати «тільки те, що відноситься до “зрілища”», Франко наводить такий опис лише одного разу, коли цитує інформацію газети «Зоря галицька» про «живообраз (табля), представляючий освободження Русі»).

Сценарій театрознавчого дослідження Франка має певні збіги з «програмою, схемою чи “анкетною”», за якою «Франко аналізує ту чи іншу думу або історичну пісню». Це стосується таких елементів як переказ змісту твору, загальна естетична оцінка пісні, поцінування художніх особливостей твору, висновку про історичну вартість твору.

Однак ще більше спільних рис він має з рецензіями Франка, в яких найбільшу увагу приділялося драматургії.

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

Ігнорування умов виконання не дозволяло Франкові сприйняти не лише вертеп, а й шкільний театр, який, виходячи з логіки «реалізму», він характеризував так: «Весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми», «важко уявити собі щось мертвішого і нуднішого, як ті драми»). Однак пізніші дослідники довели, що український шкільний театр мав надзвичайно багатий арсенал засобів.

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

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

Ця гіпотеза стосується не лише Франка, а й тогочасного театру, в якому все менше місця залишалося для здійснення очікувань Франка.

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

Театрознавчі праці Франка демонструють один із випадків Великої національної історії, котру на початку ХХ століття помалу стала витісняти мала історія, мікроісторія — з її повсякденним мистецьким життям і буденним театром.

Література:

- Багалій Д. Іван Франко як науковий діяч. — Україна. — 1926. — № 6.
- Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. — К., 1998.
- Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею. — ЗНТШ. — 1912. — СХІІ.
- Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: Навч. посіб. — К., 2009.
- Давидюк В. Фольклористичні методи І. Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка: у 2 т. — Львів, 2008. — Т. 1.
- Давидюк В. Фольклористичні методи Івана Франка // Етнос і культура. — 2008. — № 4/5.
- Денисюк І. Фольклористичні концепції М. Грушевського та І. Франка / / Михайло Грушевський і Західна Україна: Доп. і повід. наук. конф. (м. Львів, 26–28 верес. 1994 р.). — Львів, 1995.
- Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць. — К., 2014. — Вип. 10.
- Колесса О. Головні напрями й методи в розслідах українського фольклору // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Зб. наук. праць та матеріалів. — Львів, 2005.
- Костюк Ю. Украинский театр // История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. — М., 1985.
- Лужницький Г. Іван Франко про завдання і цілі театру // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірн. наук. праць. — Львів, 2010. — Т. 1.
- Перетц В. До історії вертепної драми. Замітки і матеріали — ЗНТШ. — 1908. — Т. V.
- Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. — Верховина: Зб. наук. праць. — Дрогобич, 2003.
- Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка. — Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». — 2006. — Вип. 6.
- Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії ' 2005–2006: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. — К., 2006. — Вип. 8/9.
- Скоць А. Франкова концепція генетичного аналізу художнього твору. — ЗНТШ. — 1995. — Т. 229.
- Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894–1895] // Франко І. Збірн. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41.

Франко І. [Рец.]. В. И. Резанов. Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII–XVIII в. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37.

Франко І. Дві школи в фольклористиці // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 36.

Франко І. Етнологія та історія літератури // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41.

Франко І. Історія української літератури. Ч. I. Від початків українського письменства до Івана Котляревського [1909] // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1983. — Т. 40.

Франко І. Котра віра ліпша. Інтермедія жида з русином. Тексти й студія // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1983. — Т. 39.

Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26.

Франко І. Микола Савич Тихонравов (До портрета) // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 41.

Франко І. Руський театр у Галичині // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26.

Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Твори в двадцяти томах. — К., 1955. — Т. XVI.

Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41.

Франко І. Южнорусская пасхальная драма // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 30.

Ярема Я. Становлення Івана Франка як літературного критика і Готгольд-Ефраїм Лессінг. — ЗНТШ. — 1995. — Т. 229.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру І. Франка.
- Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць І. Франка.
- Визначити внесок І. Франка в історію українського театрознавства.

11. ВОЛОДИМИР ПЕРЕТЦ

Володимир Перетц (1870–1935) — український філолог, історик літератури і театру. Закінчивши історико-філологічний 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 Києві.

У Російській імперії початку ХХ століття однією з найфундаментальніших праць, на сторінках якої досліджувалися питання методології історії літератури, зокрема, драматургії, а врешті й театру, була 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 початку ХХ ст., — писав В. Ревуцький, — 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–ХVІІІ 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.)».

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”».

Ще у студентстві Перетц захопився театром. Тож не випадково одну з перших публікацій Перетца, учня Олександра Веселовського й Олексія Соболевського, було 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 Чаривник” <...> Г. Дашкевич в заключении своего разыскания, в котором довольно подробно и обстоятельно указаны западно-европейские разработки сюжета “Москаля

Чаривныка”, приходив до висновку, що І. П. Котляревський заїмував схему своєї пьєси у французького лібретиста, хоча й вніс в неї свіжу думку і оновив свіжими подробицями “віковий сюжет”. Не торкаючись достоїнств цього розшукування, ми зупинимось лише на одній деталі, яка для нас здається дуже цікавою. Автор цілком стоїть на стороні заїмування з заходу, ймовірно, частково і тому, що йому відомі з східних оповідей лише одна, що знайдена в “Панчатантрі”, що стоїть в слабкій відносно зв’язі з пізнішими версіями того ж сюжету. Ми, в свою чергу не можемо не зупинитись на передположенні іншого джерела пьєси Котляревського, безпосередньо знайомого кожному. Цим джерелом ми вважаємо малоруську народну казку (а не навпаки), що склалася під впливом, і при тому дуже тривалого, — сходу з його багатим запасом казкового матеріалу».

Твір Котляревського, на думку автора, дав лише поштовх до загострення давньої дискусії стосовно методології дослідження. Ще 1877 р. у вступній (зауважимо, досить 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 должны 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». І далі: «История литературы относится к разряду исторических наук и имеет своим специальным предметом внутреннюю жизнь человечества, как она выражается в литературных произведениях». Навряд чи подібні погляди могли залишити Перетца байдужим. Щоправда, іншої праці Дашкевича, що принесла йому, крім премії графа Уварова, широке визнання сучасників і нащадків, Перетц вже не обговорював: очевидно, не лише тому суперечки про періодизацію він уважав «марними і теоретично зайвими», а й через те, що висновки Дашкевича, які співпали з настроями української інтелігенції, спиралися на вельми непевну методологію.

Наступна театральна публікація Перетця — «*Кукольный театр на Руси*» (1895) викликала критичні зауваження його вчителя 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, далєбі, в десять разів більше». Далі Соболевський ділився своїми міркуваннями стосовно принципів постановки п'єс у вертепах, рекомендував Перетцю 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. Перетця, який вартий не лише розлогого цитування, а й наведення його повністю, адже сформульовані у ньому *методологічні ідеї* згодом будуть розвинуті у працях П. Руліна і П. Богатирьова й інших дослідників.

18 вересня 1903 року Володимир Перетц, згідно з традиційними вимогами, прочитав інавгураційну лекцію, в якій, зокрема, 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». 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 панівної теорії прекрасного»;
- «*порівняльне, історичне вивчення творів*»;
- «*Völkerpsychologie*» (нім. народна психологія).

«Первая из особенностей, отличающих развитие русской литературы, — вважав Перетц, — это бросающаяся в глаза смена идеалов этических и эстетических в зависимости от переживаемого русской интеллигенцией исторического момента». 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 одухотворенный реализм — 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, тянувшихся 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?”».

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 (малорусской) 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».

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 при-

міщенні 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 обыкновенного 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 заявляет, что “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».

1904 року Перетц заснував і очолював упродовж десяти років «Семинарий Русской Филологии» при Університеті св. Володимира у Києві (у деяких джерелах подається інша дата: «Десятого октября 1907 г. докладом слушательницы Киевских высших женских курсов 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 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»; насправді йдеться про трансформацію семінару у процесі його «формалізації» — від «спецсемінару» до «наукового гуртка»).

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 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».

У створеному ним семінарії Перетц об'єднав відомих у недалекому майбутньому дослідників (учні Перетца називали себе «перчанами»), серед яких — В. П. Адріанова-Перетц, С. Д. Балухатий, Л. Т. Білецький, М. К. Гудзій, І. Огієнко та ін.; лекції Перетца слухали О. Бургардт (Юрій Клен), О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров та ін. Дослідження Перетца високо цінував Іван Франко, про що свідчить не лише їхнє листування, а й рецензії та інші документи. Дмитро Чижевський відзначав також, що «В. Перетц <...> зумів зацікавити чимало молодих учених суто-українськими темами та виховати цілий шерек учнів-українознавців». 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: «Надеемся, что наши южные университеты найдут в себе столько научной объективности, что и идейно, и на практике посодействуют учреждению украинских кафедр». 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, академиков Петрова, Перетца, Гринченко, принимающих участие в украинском культурном строительстве».

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 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». І вже у вступі до цієї праці Перетц формулює одну з вимог: «Главное, чего 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».

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 временем — 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 экскурсanty 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 — представляю итоги самостоятельных занятий участников поездки». Серед театральних тем, був, зокрема, такий звіт: «М. Аф. Драй займався рукописью, заключающей в себе одиннадцать интермедий XVIII в. <...> Содержание “Интермедий” — бытовые сценки, отмечающие в преувеличенном, карикатурном виде отношения между замужней женщиной и влюбившимся в нее кавалером» і т. ін.

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. Потєбня 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) 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».

З 1904 року, крім викладання в Університеті, Перетц читав лекції з «Історії зарубіжного театру і драми» у музично-драматичній школі М. В. Лисенка, писав рецензії на вистави театру Соловцова.

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 напіваавтоматичному — 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. <...> Однак найближче знайомство з репертуаром цього останнього театру виявляє шаткість вищеприведеного утвердження...» І далі він ставить питання: «Что знала средняя интеллигенция начала XVIII в. в области теории драмы, откуда она черпала свои сведения и какова была — относительно, конечно — цена этих последних?». Це призводить його до зіставлення описів манери акторського виконання зі шкільними поетиками і повідомленнями преси. Перетц робить висновки: «Нельзя делать “официальную дату” — датой исторической».

Коли Перетца було обрано академіком Імператорської Академії наук, він переїхав до Петербурга і почав читати лекції в університеті, що, за спогадами сучасників, викликало суперечливе враження у зв'язку з надто наступальним характером його лекцій: «С осени 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 (Гынянов, Маслов, Комарович) от приобщения к этому кладезу филологической науки. Мы предпочитали его книгу тому, что он читал».

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».

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 університету. 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»).

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 торопил-

ся обнародованим своєю величезною, але швидко написаною для отримання ступеня доктора роботою. В будь-якому випадку, і в даному випадку вона становить фактичне придбання для фахівців і друзів історії російської літератури, які вже отримали і сподіваються отримати нові внески в рідну спеціальність від *молодого і трудолюбивого автора*. Не виключено, що ця поблажливість у поєднанні із загальним тоном рецензії найбільше й зачепили Перетця. 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 Перетця й інше зауваження: «молодой и трудолюбивый автор». Кому і чому він мусив пояснювати свою «поспішність»? Невже мусив розповідати усім про легенеvu хворобу, що супроводжувала його з молодих років, змусила відмовитися від видавничої діяльності і так відчайдушно *«поспішати»*?!

Темперамент Перетця 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. 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, это и так, но я предпочитаю показания подлинных документов свидетельствам из третьих рук, к тому же весьма сомнительного достоинства <...> Я же думаю, что нагромождение библиографического балласта полезно лишь тогда, если нет под руками первоисточника».

Стриману оцінку діяльності Перетця дав і видатний у недалекому майбутньому літературознавець Павло Берков, який в енциклопедичній статті 1934 (!) року писав: «Упродовж своєї сорокарічної наукової діяльності (перша друкована робота його вийшла в 1892) Перетц стояв на відверто ідеалістичних позиціях, що особливо відбилося 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 литературы 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, суєстєє 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 намірів автора. Звідси при історико-літературному вивченні випливає “формальна точка зору, єдино для нас можлива”. Це зізнання Перетця 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 історик літератури корисно для з’ясування еволюції їхньої форми”. Було однак помилкою кваліфікувати методологію Перетця тієї пори як формалістську: визнаючи формальний (“філологічний”) метод “осовною і головним, якщо не єдиним шляхом” літературознавства (“Из лекцій 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 якостям 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 Перетця, є “примитивним 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 лекцій 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 лекцій 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 вміючи 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 Перетця став намічатися зрушення у бік марксистського методу <...> “Подальша розробка історії українського літературознавства, — підсумовує Перетц, — повинна йти шляхом застосування діалектичного методу на основі (?) марксизму”.

Доволі однобоко, на думку автора, сприймав методологічні принципи Перетця 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 схиляюсь 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.

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 настрюється 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 досліді та на видання пам’ятників драматичних, віршових та інших XVI–XVIII віків. Щодо нової літератури української, то жодних *desiderat’iv* 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-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”».

Так само, на думку дослідників, *ідеї Перетця стосовно еволюції форм* вплинули на погляди Павла Маркова, випускника історико-філологічного факультету Московського університету (1921), а згодом — відомого театрального критика.

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 Житецького 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».

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 <...>;
- друге — потрібно взятись до розроблювання загального начерка історії української літератури з хрестоматією, починаючи з давніх часів <...>;
- скласти українську бібліографію, починаючи з перших спроб друкування книжок <...>;
- видати збір драматичних творів давньої української літератури XVII–XVIII вв.»

Першу і надзвичайно гостру (за постановкою питань й отриманими на них відповідями) працю Перетця, 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». На сторінках праці, задовго до Юрія Тинянова, Перетц сформулював проблему *«літературного факту»* («все согласны, что предметом истории литературы являются литературные факты») 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.

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 расхождений вследствие различия исходных точек зрения».

Далі Перетц пропонує таке визначення: «культурно-исторический метод исходит из того соображения, что исторические события образуют одну непрерывную цепь причин и следствий». 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».

Перетц розрізняє два шляхи вивчення літературних явищ: *нометричний* (об'єднує дані, отримані у процесі спостереження за допомогою загальних понять) та *ідіографічний* (вивчає неповторність об'єкта). І нарешті: «Задача всякой 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*» (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*».

Далі Перетц перелічує *«привидів»*, які заважають дослідникам. 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*”». Одне з методологічних 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».

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?».

Початки формування прийомів вивчення пам'яток поетичної творчості Перетц знаходить в античності, в добу Пейсистрата, 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*». Нарешті, у XVII столітті з'являється термін «історія літератури» (1659), щоправда, для характеристики тодішніх літераторів Перетц наводить слова Вахлера, письменника кінця XVII 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».

Переломним моментом, який дав поштовх методології літературознавчого дослідження, Перетц вважає поширення, надто повільне, ідей Френсіса Бекона, який повернувся від *дедукції* — до *спостереження й досвіду*, а також виокремив *історію мистецтва* із загальної історії.

І нарешті наприкінці XVIII ст. історія літератури, на думку Перетца, вивільняється з-під *панування біографії й теорії поезії* (не приховуючи глузливого ставлення, «теоретиками-естетиками» Перетц називає Н. Буало, Г. В. Ф. Гегеля, В. Белінського та ін.).

Підійшовши до XIX століття, Перетц звертає увагу на невизначеність 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. Архангельського, чие 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». Поважний професор і член-кореспондент Імператорської академії наук Олександр Семенович Архангельський (1854-1926) прийняв виклик і відповів Перетцові у формі самостійного дослідження. Не менш дошкульно Перетц процитував і визначення, запозичені в інших авторів. Перетц пояснює своє нейприйняття подібних підходів: «Наука “истории литературы” должна быть независимой от воздействия временных общественных направлений и симпатий» — симпатій політичних, класових, національних, естетичних та ін.

Обстоючи 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”». 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». 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 специализация 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*».

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.», а тому «идеальным для нас является: сознательное разделение задач критики и истории литературы», адже, на відміну від літературознавства, яке мусить бути вільним, «некоторый догматизм неизбежен в литературной критике».

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; в цьому розділі Перетц виголошує найголовнішу тезу: «Искусство, имея целью “как”, а не “что”...» і критикує борців за «правду», «красу», «моральність», «добро» і «вічні закони мистецтва»);
- *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»); *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 засадничою (невипадково 2010 року її перевидано у Москві), його стиль стає 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 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 зацікавленістю — 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 творів 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 моменту);
- *естопсихологічний метод* (запропонований Геннекенем 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);
- *еволюційний метод* (Фердинанд Брюнетьер, Олександр Веселовський); ідеї Веселовського перегукувалися з підходами інших дослідників, які здійснювали спроби виявити найдрібніші *першо-елементи* у міфології і казці, пропонуючи для цього різні одиниці виміру: «*типи*» (А. Аарне), «*драматичні ситуації*» (Ж. Польті; В. Перетц доволі поблажливо поставився до цієї праці і навіть розлого процитував), «*міфемі*» (К. Леві-Строс), «*історична топіка*» (Е. Курціус), «*мотивемі*» (Е. Дандіс); це також праці дослідників, які у той або інший спосіб обстоювали ідеї формальної школи у літературо- і мистецтвознавстві; передусім — праці театрознавчої шко-

ли О. Гвоздева, окремі праці Б. Варнеке й І. Клейнера, дослідження В. Проппа і багатьох інших;

- *філологічний метод*, який, власне, й обстоював В. Перетц (ви-вчає факти, що утворюються в результаті творчості людини у слові; все-бічне вивчення літературних пам'яток в аспекті мови, способу передачі, походження, часу і місця народження, способу проникнення у певне лі-тературне середовище; спирається на допоміжні науки — бібліографію, палеографію, історію мови, хронологію, біографію, історію).

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», про який Григорій Хайченко справедливо писав: «Збірник цей знаменує со-бою *рішучий поворот* істориків російського театру до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва — акторського вико-нання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени <...> Автори “Старовинного театру” не став-лять 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, декора-ційного оформлення».

Осмислюючи питання методології, В. Перетц визначив «обстави-ни», «які заважають виявленню наукової істини»:

- «1. Воспитание в духе господствующих в окружающей среде ис-следователя понятий о привилегированности, избранничестве како-го-либо общественного класса (вспомним презрение образованных людей XVIII в. к “подлой”, т. е. низкой мужицкой песне).

2. Воспитание в духе господствующих понятий о “художествен-ном”, “прекрасном” (вспомним оценку Шекспира в XVIII в. представи-телями 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 “не-приличного” писателя).

4. Привычка повторять готовые, хотя бы и ошибочные мнения старых руководств (например, о “романтизме” Жуковского). Вслед-ствие 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 схе-мы (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».

1922 року, коли було видрукувано «Короткий нарис методології...», з'явилася невеличка за обсягом, зі скромною назвою «Де-кілька 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 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 изучения старинного русского театра с изучениями театра европейского, без которых всякая речь о прошлом театра на Руси будет *праздным пустословием*». 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».

Особливу увагу Перетц приділяв історичній психології: «От русского 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 схематизации, порывы в реальности (см. в Гамлете) — роковым образом превращались в свою противоположность».

«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 ре-

пертуара. 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 выпуске 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».

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; • 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».

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.» 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 видруковано 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». У цьому сенсі й справді можна вважати, що В. Перетц був безпосереднім *попередником майбутньої формальної школи*, на що звертають увагу сучасні дослідники: «Захоплення формалізмом, — пише С. Матвієнко, — 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, застосовуючу сьогодишню 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”». 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, 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». 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».

Про інтерес українських дослідників (переважно молодой генерації) до формалізму і формального методу у цілому свідчать і публікації 1926-го року на сторінках вітчизняної преси, і «формалізм Дмитра Чижевського», і те, що «великим прихильником та пропагандистом так званого “формального методу” був Юрій Меженко», і навіть дискусія між прихильником формальних методів Ю. Меженком і В. Коряком, який палко виступав проти формалізму. Врешті саме «ВАПЛІТЕ» друкує статтю «Про реалізм в мистецтві» Романа Якобсона. Формалістичними ідеями пронизана і праця Майка Йогансена «Як будується оповідання» (1928), назва якої перегукується з працею Б. Ейхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя», 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 вважав, що вона «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». Врешті й сам «Березіль» Курбас сприймав як систему формальних прийомів: «Театр “Березіль”, як система певних *формальних прийомів*...»

Крім формалістичних ухилів, Перетцеві, навіть у пізніший час, робилися закиди за *класову тенденційність*. Так, І. Березовський у праці «Українська радянська фольклористика: Етапи розвитку і проблематика», що була видрукувана 1968 року, писав: «Академік В. Перетц, який ще в дореволюційний час обстоював думку про аристократичне походження епосу, в радянський період продовжував пропагувати цю точку зору. В розвідці про “Слово о полку Ігоревім” він писав: “Героїчний епос, що його давніш творено й співано при дворах князів та вельможного панства, спустився в народ уже в XVIII в., коли суспільні вершки ним більше не цікавились”. Апологія цієї шкідливої, антимарксистської теорії мала місце і в рецензіях В. Перетца на різні наукові видання та дослідження». До цієї критики долучався і Максим Рильський: «Теорія “аристократичного” походження фольклору взагалі базується кінець кінцем на класових позиціях авторів, що її розвивали».

Деякі ідеї Перетца були суголосні принципам Макса Геррманна — Гвоздева. Так, спираючись на прийом виокремлення самостійних одиниць аналізу — ремарок — у процесі дослідження мистецького твору, В. Перетц дослідив особливості постановки української шкільної драми (щоправда, П. Рулін стримано сприйняв цей підхід); згодом цю ж ідею пропагував І. Піскун («*ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки*»); цей прийом було також використано автором цієї праці у процесі вивчення сценічної лексики Марка Кропивницького.

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 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...»

У політичному сенсі Перетц був особою надзвичайно незручною: наукові інтереси ставив над політичними (про що свідчать звіти ДПУ: «Академик Перетц, как видно из копии его письма в Ленинград, старается увильнуть от участия в предстоящих выборах [до Всесоюзной Академии Наук]»; «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»; 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»).

Виявляючи політичну «індиферентність» («Блаженный муж на лукаву не вступает 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»; «Из Ленинграда в Киев приехал академик Перетц, при участии которого, несомненно, правые круги поведут подготовку к отпору при выборах [А. Крымский, М. Грушевский, В. Перетц та інші чинили опір обранню партійної номенклатури до ВУАН — Всеукраїнської академії наук і перетворенню Академії наук на Академію керівних кадрів]»; «Недовольство предстоящим избранием коммунистов высказывали академики Крымский, Новицкий, Перетц, Грушевский»). Одночасно він намагався примирити учасників академічних конфліктів, розробку яких здійснювали співробітники ДПУ, граючи на слабких сторонах самих академіків. А втім, — згадує Віктор Петров, — «Перетц був людина категоріальних тверджень і безапеляційних суджень».

У ніч з 11 на 12 квітня 1934 р., невдовзі після чергових виборів до академії і його статті про порівняльний метод у літературознавстві, академіка В. Перетца разом із М. Н. Сперанським 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 академиков 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. К. Гудзія та інших діячів науки.

За легендою, висунутою слідством, учені належали до фашистської партії, дії якої координувалися з-за кордону. Зарубіжними нахненниками називали М. С. Трубецького, Р. О. Якобсона, П. Г. Богатирьова і М. Фасмера. Партія нібито організовувала повстанські осередки, влаштувала диверсію на дослідній станції і готувала вбивство Молотова. «Доказів» було безліч — Дурново спілкувався з членами празького 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 формулюванні: «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, припадками 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...»

23 вересня 1935 року Перетц помер у засланні, у Саратові. 17 липня 1957 року — його реабілітовано.

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» (про членство в Академії наук СРСР — жодного слова, що й зрозуміло: йшов 1955 рік).

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».

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».

«Короткий нарис методології...» Перетц присвятив учням: «*Посвящаю эту книгу моим дорогим ученикам...*». А далі йшов перелік учнів — петроградських, сімферопольських, празьких, 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.

Один з учнів Володимира Перетца, академік Михайло Тихоміров (1893–1965), характеризуючи основні риси Володимира Перетца, писав у листі до В. П. Адріанової-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».

Читаючи праці Володимира Перетця, спогади про нього та його листи, виникає враження, що там, де він був, нудно не було, а його тексти й досі вражать «одивненням» досліджуваного явища, точністю думки, здатністю вириватися із лещат забобонів, політичною незаангажованістю і зацікавленістю в істині.

Література:

Гудзій М. Пам'яті академіка В. М. Перетця (1870–1935). — Рад. літературознавство. — 1965. — № 12.

Життєпис академіка Володимира Перетця: (3 приводу 35-ї річниці його наук. діяльності). — Зап. Іст.-філол. відділу УАН. — К., 1927. — Кн. 12.

Перетц В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1773–1735 гг. Тексты. — Пг., 1917.

Перетц В. К исследованию о литературных источниках оперы И. Котляревского «Москаль Чаривный». — Киевская старина. — 1894. — № 3.

Перетц В. К истории польского и русского народного театра. — СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1905–1909.

Перетц В. К постановке изучения старинного русского театра // Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. — Пг., 1923

Перетц В. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. — СПб., 1895.

Перетц В. Несколько мыслей о старинном русском театре. — Ежегодник Петроградских Государственных театров. — Пг., 1920.

Перетц В. [Рец. на праці В. Резанова] Новый труд по истории украинского театра. — СПб., 1911.

Перетц В. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. — СПб., 1903.

Перетц В. Театральні ефекти в старовинному театрі // Україна: Науковий двохмісячник. — 1926. — Кн. 1.

Перетц В. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII вв. // Старинный спектакль в России. — Л., 1928

Пилипчук Р. Славний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетця]. — Український театр. — 1970. — № 1.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру Володимира Перетця.
- Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць Володимира Перетця.
- Визначити внесок Володимира Перетця в історію українського театрознавства.

12. ВОЛОДИМИР РЕЗАНОВ

Володимир Резанов (1867–1936) — історик літератури, драми і театру. Народився в с. Любаче Курської області у дворянській родині. У 1878–1886 роках навчався у Курській гімназії, 1886 року вступив до Ніжинського історико-філологічного інституту, 1890 року видрукував свою першу наукову працю «Основы русского стиха народного и литературного. Обзор литературы этого вопроса». Працював у різних установах та навчальних закладах Курська, збирав фольклорні джерела, досліджував історію краю. З 1899 року працював у Ніжинському історико-філологічному інституті на посаді наставника студентів, а після захисту в 1907 році дисертації («Из разысканий о сочинениях Жуковского») — на посаді екстраординарного професора кафедри російської словесності. 1910 року захистив докторську дисертацію на тему «Из истории русской драмы. Школьные действия XVII — XVIII веков и театр иезуитов», до якої було додано два томи матеріалів («Экскурс в область театра иезуитов», «Памятники русской драматической литературы»). Після захисту дисертації був призначений ординарним професором російської словесності Ніжинського історико-філологічного інституту. У 1920–1922 роках працював у Ніжині, був деканом факультету професійної освіти, з 1922 року керував секцією російської й української мови та літератури. Через рік став керівником науково-дослідної кафедри історії культури та мови. 1927 року його обрано до комісії з підготовки матеріалів для «Большой советской энциклопедии» та Комітету з вивчення історії російського театру при відділі теорії й історії театру Державного інституту мистецтва (Ленінград). З 1923 року — член-кореспондент АН СРСР і співробітник ВУАН. 1934 року усунений від викладання за «несприйняття» марксистської методології. Основні праці Резанова присвячені історії європейської й української шкільної драми.

Найголовніша праця Резанов, в якій він узагальнив результати багаторічних досліджень, «Драма українська», початково розрахована на дев'ять випусків: I. Сценічні вистави у Галичині; II. Теорія драми в шкільних (латинських) піїтиках; як устатковувано сцену (з малюнками); III. Шкільні дійства великодняго циклу; IV. Шкільні дійства різдвяного циклу; V. Драми про святих; VI. Пієси характеру «мораліте»; VII. Драми на історичні сюжети; VIII. Українська драма в Росії (пієси Сим. Полоцького, Іс. Хмарного, Одровонс-Мигалевича „Стефанотокос» та ін.); IX. Як почалася на Вкраїні драма побутова (інтермедії та інтерлюдії). Видруковано було лише 1, 3-6 випуски.

У вступі до першого випуску Резанов писав: «Видання, що розпочинає його оцей випуск, являє собою корпус старовинних українських драм із вступними до них розвідками. Вступні до кожного тому (випуску) розвідки — це досліди й аналізи над драмами з певної групи,

а тексти до цих дослідів пододавані критично перевірено за оригінальними давніми рукописами. При кожному тексті — вказівки, за яким рукописом ту а чи иншу драму друковано. І допіру тоді, коли рукописа втрачено або здобути його для перевірки не сила була, текста пієси видано за переддруком; раз-у-раз це відзначаevano».

Ключове теоретичне положення, з якого Резанов розпочинає свій виклад, таке: *«Потребу на видовище треба визнати за органічну потребу людини — і культурної, естетично розвиненої, і некультурної, дикуна: досліди та спостереження етнографів констатують у найнерозвиненіших дикунів жадобу до виразного видовища, яке штучно відтворювало було-б факти, події, що живо цікавлять певну соціальну групу — сцени полювання, праці, бою, тощо. Співигри, мімічні танки, що являють собою не що інше, як сценічну виставу в примітивній формі, то є той ембріон, зародок, що з його, за сприятливих обставин, органічно, природньо, розвивається справжнє театральне видовище, драма. Та проте, такі сприятливі обставини трапляються далеко не скрізь, отож на європейському ґрунті ми й бачимо трохи чи не єдиний тільки приклад органічної еволюції драми: маю на оці драму давньо-грецьку. Драматичне письменство на Україні, як і взагалі руська драма, повстало не самостійно, не з місцевих національних елементів розвинувшись. Це було явище переважно занесене».*

Загальну характеристику методології Резанова дав Володимир Перетц у рецензії на його праці: «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. <...> Во всяком случае, ценность опубликованных в разбираемом труде текстов — значительна, и мы уверены, книга проф. Резанова займет почетное место среди сборников пьес из репертуара старинного 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». 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. Разом із тим, Перетц віддавав належне Резанову як одному з перших, хто почав досліджувати театр, а не літературу.

Петро Рулін уважав, що «не зовсім ясно стоїть в автора справа з критеріями, що ними керувався він, вибираючи тексти для свого видання». Крім того, «перші випуски дають тексти, що не одрізняються майже нічим від надрукованих раніш».

Ігор Єрьомін писав, що «проф. В. Резанов зовсім не здійснює *принципового питання*: чи доцільно взагалі шкільні вірші (декламації) — в тім числі й вірші Беринди, Скульського, Волковича — прилучати до пам'яток драматургії. Прилучення їх до корпусу української драматургії у всякім разі повинно б якось обґрунтувати».

Література:

Возняк М. Стара українська драма і новіші досліди над нею // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — 1912. — Т. VI.

Перетц В. [Рец. на праці В. Резанова] Новый труд по истории украинского театра. — СПб., 1911.

Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910.

Резанов В. Школьные драмы польско-литовских иезуитов. — Нежин, 1910.

Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1926. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині.

Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1925. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу.

Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1927. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу.

Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1928. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні.

Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — К., 1929. — Вип. 6: Драми-мораліте.

Резанов В. До питання про генезу українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1930.

Контрольні завдання:

► Охарактеризувати особливості концепції історії театру Володимира Резанова.

► Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць Володимира Резанова.

► Визначити причини дискусій між Володимиром Перетцем і Володимиром Резановим.

► Визначити внесок Володимира Резанова в історію українського театрознавства.

Михайло Возняк (1881–1954) — український літературознавець, бібліограф, академік АН УРСР з 1929 р. Навчався в Академічній гімназії у Львові, де по завершенні навчання у Львівському університеті (1908) упродовж чотирьох років працював вчителем української мови та літератури. Під час світової війни був заарештований і перебував у Талергофі, звідки переїхав до Відня, де активно публікувався і викладав. У 1918 р. повернувся до Львова, налагодив співпрацю з Науковим товариством імені Шевченка та Всеукраїнською Академією Наук, яка обрала його своїм дійсним членом у 1929 р. У 1933 р., у зв'язку із закриттям комісії Західної України при ВУАН, Возняка цього звання позбавили, але поновили у 1939 р. Від 1939 року Возняк — професор, а з 1944 року — завідувач кафедри української літератури Львівського університету; з 1951 року очолював також відділ української літератури Інституту суспільних наук АН УРСР у Львові. Друкуватися почав з 1902 року у журналах: «Вікна», «Нові шляхи», «Культура», «Життя й революція», «Глобус», «Україна», «За сто літ» та ін. Видрукував 600 друкованих праць, серед яких помітне місце належить дослідженням з історії української драми як однієї зі складових історії театру. Вважається фундатором франкознавства.

Праця Михайла Возняка *«Стара українська драма і новіші досліді над нею»*, що була видрукувана у *«Записках Наукового Товариства ім. Шевченка»* (1912, Т. 112), є однією з перших історіографічних праць в українському театрознавстві. Відлік історії дослідження старої української драми Возняк веде від праць М. Тихонравова (1859, 1874), Олексія Веселовського, М. Петрова, П. Морозова, М. Драгоманова, Соболевського, І. Франка, В. Перетца і В. Резанова.

У наступній праці Возняка — *«Початки української комедії (1619–1819)»*, що була видрукувана у Львові 1919 року, — розглянуто «початки театральних вистав» і «драматичні елементи в українському народному житті і словесності», «розвиток середньовічної драми в західній Європі», «теорію шкільної драми в Польщі і на Україні», а також здійснено аналіз інтермедій Я. Гаватовича, М. Довгалевського, Ю. Кониського, різдвяних і великодніх віршів, розглянуто «зав'язки сатиричної побутової комедії» й український вертеп.

Крім того, багато уваги Возняк приділяв історії української драми у тритомній *«Історії української літератури»*, видрукуваній у Львові у 1920–1924 роках, а також у менших дослідженнях — *«Діалог Йонанія Волковича з 1631 р.»* (ЗНТШ, т. 129), *«До історії українського вірша і драми»* (ЗНТШ, т. ХСVI), *«Знахідки до української великодньої драми»* (ЗНТШ, т. 146), *«Рідвяні і великодні вірші-оразії зі збірника кін. XVII — поч. XVIII в.»* (ЗНТШ, т. 96), *«Свідомо скалічена драма Лесі Українки»* (Наукові записки ЛДУ, т. 19), *«Українські драматичні*

вистави в Галичині в першій половині XIX століття» (ЗНТШ, т. 87–88), «Франкова переробка драми Кальдерона» (у кн.: Іван Франко. Статті і матеріали, Львів, 1949) та ін.

Свої методологічні принципи Михайло Возняк сформулював у праці «Історія української літератури» (1920), на сторінках якої писав: «Сума літературних творів якогось народу найкраще показує нам ідеали та змагання нації тих чи інших її верховодячих шарів, груп і станів, чи то в якійсь окремій добі, чи в цілім ряді історичних діб національного життя», адже «література безпосередньо відображає внутрішнє життя народу, вона живе й розвивається в тіснім зв'язку з загальними умовами народного життя: історичними подіями, які переживає народ, загальним характером доби, ступенем народної культури, освіти, побутовими окремішностями, різними міжнародними відносинами та впливами; зовнішніми умовами суспільного життя і політичними, економічними та правовими відносинами». Пояснюючи завдання історичного дослідження літератури, Возняк писав: «Справжня література — це цілість тих творів слова, котрі в живих образах і картинах висловлюють усі мистецькі прояви думки-почування якогось народу. Історією літератури назвемо в такім разі науку, що студіює літературні твори в їх генетичній послідовності, досліджує їх мистецькі форми й ідеї. Історія літератури студіює і пояснює факти, вона з'ясовує, як постав якийсь твір, як означився якийсь напрям, наскільки достовірно в літературних творах висловлені настрої доби. Історію літератури нації треба розглядати від найперших початків її як дитинну біографію людини, в котрій тому важні для нас всі малі переживання, що вони вказують на її майбутній розвиток <...>. В такім розумінні історія літератури — це частина великої історії духу, котру можна назвати філософією».

Аналізуючи дослідження Возняка, Петро Рулін у праці «Студії з історії українського театру» відзначав «популярний напрям книжки». Пропагуючи інші принципи і підходи, він писав також, що «після коротеньких уваг, щодо “народження українського театру”, слідкує автор [М. Возняк] історію інтермедії на Україні, послідовно описуючи всенякі головні моменти її існування. Про яку-небудь еволюцію цього жанру говорити звичайно дуже важко: інтермедії надзвичайно розкидані й щодо місця й щодо часу. Зробити-ж, проте, певний акцент на формальний бік, простежити розвиток сюжетів, характер комічних ефектів, формальне їхнє оброблення — це можна було, але на жаль, цього саме книжка не дає. І поодинокі уваги, що їх розкидано по книжці, занадто загальні і не позбавлені непорозумінь і навіть суперечок. Що можна винести з такої, наприклад, характеристики інтермедій Довгалевського, як: вони “представляють собою найвищий щабель розвитку української інтермедії щодо змісту, оброблення і мови»; далі-ж, подавши деякі уваги про спеціальний напрям цих піс, “енергійний протест проти кріпацтва”, автор зазначає: “що торкається

оброблення інтермедії Довгалецького це ряд не викінчених, а з грубша намальованих картин. Комізм впливає не так з ситуації характерів, як більше з рубашних і тривіальних висловів. І взагалі, критерій оцінки інтермедій у М. Возняка не виразний, хоч і помітно, що він цінить вище ті з них, що яскравіше відбивають соціальні тенденції. Але, *надаючи великої ваги ідеології*, що виявляють літературні твори, навряд чи можна буде погодитися з такою оцінкою, що її подає автор, порівнюючи інтермедії Кониського до Довгалецького: «не тільки як їх наслідування слабшими є інтермедії Юрія Кониського, але головню з причини недостачі національної свідомості й недостачі розуміння грози з боку Московщини для України в їх автора». І раніше: «до того ступня національної свідомості не піднесся їх автор щоб вивести козака або запорожця, як одного з головних своїх героїв». *Якщо досліджує автор певну літературну форму*, то найперше потрібно йому *звернути увагу на особливості цієї форми й на те, як відбивається в ній певна ідеологія, що відома й з інших джерел*. <...> Бачимо ми й тут невиразність у розумінні ґрунтових термінів. Коли уважати комедію передовсім за форму театральну, то хіба не ближчі до неї як-раз оці самі вірші й діалоги? <...> Головна хіба цієї книжки та, що не з'ясував собі її автор *виразно свої завдання: що власне можна розуміти, як "початки української комедії"*: різні форми комічного, чи простування до якої-будь, хочби цілком своєрідної форми комедії? І невиразність це спричинилася того, що книжка не дає вдає своїх висновків. <...> І такою-ж сторонньою, необґрунтованою уявляється його думка, що «на жаль в історії української драми не бачимо тривкого розвитку тих елементів, котрі зв'язували драматичну поезію з життям і були відбиткою ідеалів якоїсь частини української суспільності» — питань про соціальну ідеологію торкався до цього часу автор тільки випадково. І коли автор силується зв'язати поданий матеріал з пієсами Котляревського, йому знов-таки бракує ґрунту. <...> Сила витягів, коротенькі та доволі-таки невиразні оцінки наведених пієс, брак прагматичного зв'язку в викладі, *цілковитий нарешті брак уваги до форми*, а також театального аспекту — все це примушує бажати, нехай шановний автор, добре знаючи всенький оцей матеріал, ґрунтовно його переробить».

Крім цього слід додати, що погляди Возняка, як і багатьох його сучасників, базувалися на уявленні, що обряд і театр — це одне й те саме або майже одне й те саме: «І в українських народних обрядах, — писав він у праці «Початки української комедії», — було від найдавніших часів життя українського народу і є тепер багато драматичного елементу. *Українське весілля це своєрідна релігійно-побутова драма*».

«Учасниками, а ще краще *організаторами* всіх найважливіших народних обрядів від найдавніших часів по XVII в., — вважав Возняк, — були на Україні, як і взагалі у східно-слов'янських народів, так звані *скоморохи*».

Стосовно авторства інтермедій з драми Я. Гаватовича Возняк писав: «Справжню літературну вартість мають лишень інтермедії, додані до його драми. Безвартісність письменської спадщини Гаватовича ставить нас перед питанням, чи дійсно Гаватович написав українські інтермедії. <...> Коли разом розглянути такі сумніви, видається найправдоподібнішим, що з інтермедіями, доданими до драми Гаватовича з 1619 р., стоїть подібно справа, як з піснею про козака й Кулину, доданою до брошури Яна Дзвоневського з 1625 р. <...> Тексти інтермедій, доданих до драми Гаватовича, були відомі вже перед тим. Їх автором міг бути один з учеників ягайлонської академії або якої іншої польської колегії, Українець, наділений літературним хистом».

«Початок нової української драми, — вважав Возняк, — датується тільки від 1819 р., коли Котляревський на жадання князя Репніна написав свою «Наталку Полтавку» для вільного театру, а потім незабаром і водевіль «Москаль чарівник». Рівночасно для одного приватного театру писав свої українські комедії талановитий Василь Гоголь, батько геніального Миколи. З його комедій задержався тільки «Простак»».

Стосовно вертепу Возняк дотримувався думки, що «на кінець XVII в. треба віднести появу українського вертепу, доказом цього крім вірші, що стоїть у близькій зв'язку з вертепом, є ще те, що вертеп українського походження вже в половині XVIII в. був відомий у Сибірі, куди занесли його єпископи Українці, починаючи від Філотея Лещинського (1702–1722), та його наслідники, Українці й пристрасні любителі театру».

Література:

- Бібліографія наукових праць академіка М. С. Возняка. — Львів, 1968.
- Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — 1912. — Т. VI.
- Возняк. Початки української комедії (1619–1819). — Львів, 1919.
- Рулін П. Студії а історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. — 1925. — Т. 5.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості методології дослідження історії театру Михайла Возняка.
- Визначити відмінності між підходом до вивчення історії театру в Михайла Возняка і Петра Руліна.
- Визначити внесок Михайла Возняка в історію українського театрознавства.

Іван Матвійович Стешенко (1873–1918, псевд.: Ів. Сердешний, Ів. Степура, Ів. Січовик, Світленко) — український громадський і політичний діяч, педагог, літературознавець і письменник, перекладач, народився у Полтаві в багатодітній сім'ї відставного унтер-офіцера й полтавської міщанки. По закінченні історико-філологічного факультету Київського університету св. Володимира (1896), де, захопившись марксизмом, очолював радикальну групу студентської громади, викладав у Київській жіночій гімназії. 1897 року був заарештований за участь у студентських заворушеннях і після п'яти місяців ув'язнення в Лук'янівській тюрмі був висланий з Києва без права проживання в університетських та губернських містах. Протягом 1897–1900 років разом із дружиною жив на чернігівському хуторі Миколи Садовського, займався перекладацькою та літературною працею. Повернувся до Києва 1900 року. Продовжив викладати словесність у жіночій гімназії та Музично-драматичній школі Миколи Лисенка. 1905 року був вдруге заарештований і відсторонений від педагогічної роботи. Був членом Старої Громади, УСДРП і ТУП, Товариства Нестора-Літописця, секретарем Українського наукового товариства в Києві, дійсний член НТШ (з 1917 року). Після Жовтневої революції 1917 року організатор і голова Товариства шкільної освіти, член Української Центральної Ради. Як генеральний секретар освіти (з червня 1917 року, у січні — лютому 1918 року — міністр) здійснив українізацію шкільництва. Вбитий у Полтаві 30 липня 1918 року невідомими злочинцями (Сергій Єфремов писав у щоденнику: «Дізнався од Костя Івановича [Товкача] страшні подробиці про вбивство Стешенка. Засудила його на смерть большевицька організація Зінківського повіту; засуд виконав один з членів тієї організації. Звуть його — Башловка. Чому саме засуд упав на Стешенка — не зрозуміти»).

Основні праці Стешенка: «Поэзия И. П. Котляревского» (1898, нагорода Петербурзької Академії Наук), «И. П. Котляревский, автор украинской “Энеиды”...» (1902), а також збірки поезій «Хуторні сонети» (1899), «Степові мотиви» (1901), оповідань «На заводі», драма «Мазепа», «Історія української драми» (1908) та ін.

За життя Івана Стешенка його наукова творчість отримала невисоку оцінку А. Кримського, С. Єфремова й інших дослідників української культури. Однак, з огляду на значення, яке надається Стешенкові у деяких театрознавчих публікаціях останніми роками, не лише його праці а й сам казус Стешенка потребують розгляду.

«Діяльність, або рух, — писав Стешенко у вступі до своєї праці «Історія української драми» (1908), — це засада драми, складають разом з тим і засаду нашого життя. Діяльність є саме життя, як висловився німецький історик драми, Август Вільгельмович Шлегель.

<...> Порив до руху — засада всякого грища; зв'язане з ним задоволення — є стимул до грища; але грище мусить мати ще й якийсь зміст. <...> Що ж є змістом наших грищ, чим, мимо самого процесу руху, можемо ми себе втішати? Для вияснення цього ми питаємо, — що, крім руху, є другою основною і зв'язаною з ним прикметою людського чи взагалі зоологічного життя? Цим є наслідування, імітація. <...> Що наслідування є основа грища, видно навіть у звірів. <...> Таким чином можна ствердити, що гра, або грище, цей перший зарідок драми, виникають в часи нашого дозвілля, складаються з пориву до виявлення нашої енергії і суть рухом, що наслідує другому руху або діяльності».

Незважаючи на те, що «поривання до драматичності, хоч і засноване на природній людській кебеті — наслідування», воно «має і штучне призначення: служити якійсь ідеї»; цю ознаку Стешенко вважав найважливішою.

Завдання «наукової критики, — вважав Іван Стешенко, — 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».

Щоправда, при цьому він дозволяв собі висловлювати сумнів: «Чи техніка драми залежить від розуміння драми і може з часами мінятися, чи вона є сумою непохитних правил, як думали псевдо-класики?»

Найголовнішими питаннями в історії театру Стешенко вважав «питання про ідеалізм чи реалізм в драмі»; при цьому реалізм він сприймав у дуже широкому значенні: «течія реалізма, того реалізма, що відбивається в українських інтерлюдіях на протязі 18 віку...».

Далі, імітуючи порівняльний метод, а присутньо — вибірково конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Тихонравова й 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».

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 — скорморохів» (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» (звичний до дедуктивного підходу із домішками догматизму Стешенко не зупиняється перед тим, що історичні обставини формування «шляху» істотно відрізнялися).

Такий самий 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».

Утім, не слід дорікати Стешенкові, скромні завдання якого лежали у площині шкільництва й педагогіки (він викладав, зокрема, у музично-драматичній школі М. В. Лисенка логіку та інші допоміжні дисципліни), а не історико-теоретичного дослідження; на ці методологічні особливості — «суб'єктивність», «дифірампічність», «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 Стешенка.

Так само дорікав Стешенкові і Сергій Єфремов, який, написавши 1902 року рецензію на його працю «Новейшая украинская поэзия», не передбачав, що Стешенко «наче навмисне усіх заходів ужив, аби звести полеміку на дуже мені немилий особистий ґрунт і надати їй вигляд прикрої мені “перебранки”». Вважаючи працю Стешенка «не вартою серйозної уваги», Єфремов однак аналізував принципи, на які вона спиралася, вважаючи, що з неї пробиваються «дуже яскраво риси критики *suī generis*, — такої критики, що, як я тоді сказав, “може багато зашкодити українській літературі, поникаючи її в очах людей тямущих і баламутячи голови нетямущим”». Крім «плутанини думок, незграбної, тяжкої, поплутаної форми — все се, приперчене до того-ж ще надзвичайним самовпевненнем, убране в тогу всезнайства» і спирається на «нечувану, кажучи лагідно, суб'єктивність, з якою д. Стешенко роздавав нашим поетам патенти на заслуженість», а «від патетичних вигуків д. Стешенка про правду тхне чимсь таким, що уважного читача примушує непевно оглядатися». Принагідно цитуючи рецензію й інші рецензії на праці Стешенка, Єфремов згадує і про таке: «Загалом скажемо, що стаття д. Стешенка дуже вже традиційно-патріотично-українська. Критичний твір складається з двох рис — суб'єктивної й об'єктивної; у д. Стешенка занадто панує перша... Критика повинна бути все таки критикою і коли вона не тримається власного критичного базису, то робить ся або лайкою або пісню “хвалебною”, якою зробилася стаття д. Стешенка». І нарешті висновок: «Моя характеристика Стешенкового критичного методу, який я прирівняв до уживання з власної уподоби “глазомера” та “бінокля”, з якими автор виробляє які сам хоче маніпуляції».

Про метод Івана Стешенка Єфремов пише: «д. Стешенко не вдержав і з своїми “нитками” в ролі критичного методу опинився в плачливому становищі одного з Квітчиних героїв, — того самого Лопуцьковського, що без перестану “вояжировал из Чернигова в Воронеж”. Ось бо що оповідає про себе сей достойний прообраз д. Стешенка: я, каже, “занимаюсь (хозяйством) и устраиваю его по новой методе,

слышанной мною оть одного проезжего на пути, когда я вояжировал в Воронеж. *Метода очень хороша, но я ее не понял и часто сбиваюсь*". Критичний метод д. Стешенка дуже скидається на господарський Лопуцьковського; різниця між ними тільки одна: останній сам смирененько признається, що часто збивається з своєї "хорошої методи", тоді як д. Стешенко такої похвальної отвертости не має і безперечно збиваючись на кожному ступні удає, що розуміє свою "методу", і навіть ображається, коли йому показати його помилки. Що "хорошая метода" вимагає, аби учений ясно зазначив, з якого погляду має трактувати обібрану тему — про се д. Стешенко очевидно чув десь, але що він собі того добре не второпав, то і збивається раз-у-раз і замість консеквентного переведення основного погляду та провідних думок дає якісь обривки таких загальних і тим самим зовсім порожніх фраз, які власне не мають ніякого ясно означеного змісту і через те анітрохи не помагають читачеві орієнтуватися серед оповідання д. Стешенка. Його "нитки" раз-у-раз обриваються в його в руках, і сі обірвані кінчики своїм хаотичним безладдям тільки затемнюють, що власне хоче сказати автор. Вся справа з "нитками" д. Стешенка виглядає дуже наївно: говорить-говорить чоловік, що на язык спаде, а потім згадає раптом — "а десь же у мене нитка була, треба її вхопити", — і в результаті одна-дві часто не до речі пристосовані фрази про те, що, мовляв, "украинская поэзия была воплощением общечеловеческих задач в народных формах", або "талантливо соединила европейские формы с присущим ее народу направлением реализма". <...> д. Стешенко в своїй статті збирається прослідити що до української літератури "степень отражения в ней западных течений, величину прогрессивных тенденций" ("величина тенденцій" — не знаю, чи можна якою людською мовою отаке сказати!) "и полноту условий" ("полнота условий" — знов!) внешней красоты или эстетичности". Наводячи далі приклади «перлів» Стешенка («артистичиа форма творів Котляревського "способна вызвать в нас чувства удовлетворения"; "он [Котляревський] сумел облечь свои мысли в истинно поэтические стихотворные формы"» і т. п. «Здається, я не помилюся, — продовжує Єфремов, — коли причину такої для вченої людини просто непростої помилки шукатиму серед "ниток" д. Стешенка: йому, бачте, хочеться прослідити "степень самостоятельности" української поезії, і як він "хорошої методи" добре не второпав, то й збився на першому-ж кроці, за одно взявши самостійність і цілковиту незалежність і задля самостійності одгородивши українське життя та письменство китайським муром від російського, а разом і від усього світу». Висновок Єфремова — невтішний: «Показавши в своїй замітці деякі зразки наукових відомостей д. Стешенка та його-ж критичного й логічного апарату, я кажу, що взагалі "плутанина думок у д. Стешенка заводить його іноді в такі нетрі логічних непорозумінь, із яких годі вийти щасливо».

Критикуючи «розтріпаний», «бомбастичний стиль», «поплутані думки», «вживання слів, невідповідних значенню», «сплітання фраз в неможливих сполученнях» й інші подібні особливості «методу Стешенка», Єфремов згадує також здійснене Стешенком видання «Наталки Полтавки»: «Учений д. Стешенко умудрився пустити в світ таке скандальне “наукове” видання “Наталки Полтавки”, яке і профан не кожний би потрапив. Се знамените видання, яке само кожному ученому могло-б “воздвигнуть памятник нерукотворный”, негативної одначе вартості, вийшло сього року в Києві. Д. Стешенко, заходившись дати “проверенный текст” (по изданію 1838 г. и открытому списку 1820 г.) “Наталки-Полтавки” дав замість сього ряд власних помилок, видумок та поправок, якими до решти знівечив і попсував текст Котляревського, а собі, як ученому, видав найвиразніше *testimonium paupertatis* [лат. визнання неспроможності]. Дивись рецензію д. Грінченка в “Киевской Старине”».

Зважаючи на скандальний тон відповіді Стешенка на його рецензію, Єфремов завершив дискусію таким чином: «На закінчення моєї з д. Стешенком розмови мушу з жалем признатися, що у мене справді є на сумлінні супроти його один гріх: в останніх рядках своєї замітки я звертався до такту д. Стешенка. Каюсь — я зовсім безпідставно і безпотрібно образив його, підозрівши існування у його такої, як тепер бачу, непотрібної і навіть цілком зайвої риси. <...> В які даліші розмови, а тим більше в “перебранку” з ним вступати більш не буду, бо не маю до того ні часу, ні охоти».

Про «недотепного Стешенка» із його «пустапорожньою балакаїною» згадував у листах до Євгена Чикаленка і Леонід Жебуньов.

Таке саме враження справляв Стешенко і на Євгена Чикаленка, який писав у спогадах: «Це була людина різнородних здібностей, але якогось плутаного розуму. Коли він промовляв, то дійсно захоплював аудиторію молоді, а коли б хто стенографічно записав його промову, то виявилось б, що там більше гучних фраз, ніж змісту. Часом писання його, які він подавав до “Київської старини”, були такі мізерні, що члени редакції довго над ними міркували, не хочаючи відкинути їх, щоб не образити його; разом з тим він уважався ученим і готувався до професури. На зібрання Громади він приходив регулярно, але з такою зліснопрезирливою міною, наче він вищий за всіх цих “буржуїв” та українофілів». Іншим разом Чикаленко згадував, як «навіть делікатний, вихований Микола Віталійович [Лисенко] одного разу не вдержався і назвав поведження Стешенка “хамським”». Скінчилося тим, що «Іван-Воїн [Стешенко], принаймні на громадських зібраннях, змінив свою войовничу вдачу і поведився зо всіма так чемно та лагідно, що згодом поступово одпав од його епітет — “Воїн” і він називався вже просто І. М. Стешенком, але з того часу він почав ухилятися від українських гуртів, і став приймать близьку участь в російських ліберальних культурно-просвітних кругах, яко лектор по російській

літературі, а згодом, діставши посаду директора Комерчеської школи, зовсім зник з громадського горизонту. Коли настала революція <...> І. М. став виступати майже на всіх київських мітингах і своїм видатним ораторським хистом захоплював громадянство і придбав славу одного з найвидатніших громадських діячів того часу, і коли організувалось генеральне секретарство, то йому запропоновано було постать секретаря, а потім і міністра народної освіти. Але тут знов Іван Матвійович виявив себе тільки як видатний промовець, але ніякий організатор, а до того ще й безвольний і нерішучий чоловік, а через те всю діяльність його як міністра, громадянство характеризувало по влучному виразу М. С. Грушевського як “енергичный бег на месте”, крім того Стешенко обурих проти себе громадянство тим, що в своєму міністерстві примостив на службу і свою дочку і жінку Оксану Михайлівну і двох її сестер Людмилу та Марію та брата Юрія Михайловича Старицьких, та інших родичів — чоловіка й жінку Вілінських та ще якихось родичів родини Старицьких, про що не тільки голосно ремствувало громадянство, а в газетах висміювало та вимагало його одставки. Нарешті, при першій зміні кабінету, Стешенка усунули з міністерської посади, давши йому якусь незначну посаду в департаменті, а потім і зовсім забули за його і тільки несподівана смерть знов нагадала громадянству про цього нещоденного оратора і щирого українського громадського діяча, і громадянство впорядило йому бучний похорон. Преса українська, скориставшись тим, що бандити не ограбували Стешенка і втекли нічого у його не взявши, подала думку, що Стешенка убили не бандити, а істинно руські і таким робом, зв’язала убивство Стешенка з убивством Ейхгорна і надала йому політичного характеру, а через те похорон вийшов бучніший, ніж можна було того сподіватись».

Література:

Стешенко І. Історія української драми. — К., 1908. — Т. 1.

Ефремов С. Правда і наука *sui generis*. Відповідь профана // Літературно-науковий вісник. — 1903. — Кн. XII.

Ефремов С. [Р.] Рец. на книгу: «Ів. Стешенко, Енеїда Котляревського і Котельницького в порівнанні з іншими текстами. Київ, 1911» // Рада. — 1912. — Ч. 44.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру Івана Стешенка.
- Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць Івана Стешенка та його внесок в історію українського театрознавства.

15. ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА

Людмила Старицька-Черняхівська (1868–1941) — українська письменниця (поетеса, драматург, прозаїк, перекладач, мемуарист), громадський діяч. Донька Михайла Старицького, племінниця Миколи Лисенка, сестра Оксани Стешенко і Марії Старицької, дружина Олександра Черняхівського, мати Вероніки Черняхівської. Навчалася у київській приватній гімназії В. М. Ващенко-Захарченко. У роки Першої світової війни брала участь у роботі Київського комітету для допомоги українцям-утікачам, працювала сестрою милосердя у шпиталі для поранених. Відвідала на засланні Михайла Грушевського. У квітні 1917 року Старицьку було обрано до Української Центральної Ради. У травні 1917 року брала участь у заснуванні Товариства (комітету) «Український національний театр», входила до його президії. У 1920-х роках працювала у ВУАН. 14 січня 1930 року її було заарештовано і звинувачено у приналежності до т. зв. Спілки визволення України (СВУ). Вироком особливого складу Верховного Суду УСРР від 19 квітня 1930 року Старицьку-Черняхівську звинувачено в тому, що вона: «а) у період 1926–1929 років була членом центру СВУ і провадила керівну організаційну діяльність, згідно з програмою і завданням організації; б) здійснювала зв'язок центру СВУ з представниками деяких чужоземних капіталістичних держав...» Її було засуджено до п'яти років позбавлення волі з обмеженням у правах на три роки. Невдовзі звільнено з-під варті і строк замінено на умовний. Після звільнення вислана до міста Сталіно (нині Донецьк). Займалась перекладацькою діяльністю. У 1936–1941 роках жила у Києві. У липні 1941 її було звинувачено в антирадянській діяльності, вивезено спочатку до Харкова, а потім, у телячому вагоні, до Казахстану. Вона померла у дорозі. Точна дата її смерті і місце поховання невідомі.

Перу Старицької-Черняхівської належать *драматичні твори* («Гетьман Петро Дорошенко», 1908; «Крила», 1913; «Останній сніп», 1917; «Розбійник Кармелюк», 1926; «Іван Мазепа», 1927), *переклади* лібрето («Орфей» К.-В.Глюка, «Ріголетто» Дж. Верді, «Аїда» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно та ін.), *мемуари* («Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)», «Хвилини життя Лесі Українки», «Спогади про М. В. Лисенка», «В. І. Самійленко (Пам'яті товариша)»).

У праці «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)», вперше видрукуваній 1907 року, Людмила Старицька-Черняхівська, як свідчить вже саме жанрове визначення, не лише поділилася спогадами, а й спробувала подати загальний погляд на історію українського театру, створивши таким робом цілком оригінальний жанр — жанр радше публіцистичний, ніж академічний, однак надзвичайно прикметний з точки зору викладених у цій праці поглядів і стилю викладу. «Історія українського театру, — писала вона, — розі-

рваний ланцюг. *До останніх часів ми не знали суцільного малюнка поступового розвитку нашого театру*, ми мали тільки окремі розрізнені звістки. Натура не знає ніяких катаклізмів, — вона кориться лише неодмінному, непохитному *закону еволюції*; так і життя людського духу не знає раптових вибухів, не зв'язаних з минулим життям, і в нім панує той самий *закон еволюції*, який керує й життям природи. <...> *Спираючись на ґрунт цього всесвітнього закону еволюції, посилкуємось переглянути історію українського театру*. Не будемо наводити всіх дрібних фактів, спробуємо тільки уявити собі, чим заповнювалися ті великі порожняви між різними періодами життя українського театру, які давали можливість утворювати всякі теорії про “батьків” та “творців нової української драми”. Далі свій еволюційний підхід вона обґрунтовувала так: «Коли зоолог бачить два види, між якими немає безпосереднього зв'язку, він а priori зводить їх до одної групи; дальніші дослідувачі знаходять кістяки вимерлих видів або одбитки їх в кам'яному вуглі і додають таким робом ті перстні розірваного ланцюга, яких не можна було попереду знайти».

Ставлячи під сумнів звичну на той час тезу про Котляревського як про «творця нової української драми», Старицька-Черняхівська веде далі: «аж до останніх часів, панувала теорія, яка вважала Котляревського “писателем, котрим собственно починається новая малороссийская литература”», «вважають навіть і досі Котляревського “творцем нової української драми”. <...> Чи ж воно дійсно так? Чи справді ввесь зріст українського театру пішов од фантазії Котляревського, якому так раптом, несподівано, спало на думку написати українську п'єсу? Невже “Наталка Полтавка” не мала попередників?»

Історію українського театру Людмила Старицька-Черняхівська веде від 1591 року й обґрунтовує цю дату таким чином: «Український театр почав розвиватися од тих самих загальнолюдських причин, ґрунт яких лежить в самій природі чоловіка, од яких почали розвиватися і театри всіх народів. Уже в “танках” сміло можемо добачати зародок театральної дії. Татарщина й другі політичні заколоти та бурі взагалі припинили розвиток духовного життя українського народу, тим-то й театр український припізнився проти театру європейського трохи чи не на сотню літ. Першу звістку про вертеп ми маємо з 1591 року. Галаган подає звістку, що Ізопольський бачив у Ставищах екземпляр вертепу з датою 1591 р. Розвиток шкільної драми починається вже з початку XVII століття. 29-го серпня 1619 року виставлялася на ярмарку в Кам'янці “Трагедія, альбо Образ смерти пресвятого Іоанна Крестителя, посланника Божія” на 5 дій. Написано її було південноруською мовою, інтерлюдії ж до цієї трагедії, видимо, було написано властиво на те, щоб потішити ярмарчан; через те можна з певністю думати, що написано їх було вже зовсім чистою тогочасною українською мовою. Таким робом, в той час, коли Англія вже мала

Шекспіра, Франція — Мольєра, Україна ледве тільки знайомилась з театром маріонеток та шкільною драмою. Але прищеплена до здорового, життєдайного дерева, щепи зацвіла одразу буйним цвітом».

Висунувши тезу про те, що *«уже в “танках” сімо можемо добачати зародок театральної дії»*, Старицька-Черняхівська надалі до неї не повертається і пише здебільшого про драматургію, її мову, теми тощо. Стосовно ж *генези вертени* Старицька-Черняхівська дотримувалася погляду, що *«його силою видерто з рук людей літературних і віддано до рук простих, неосвічених людей; через те той літературний твір, що мав в собі зародок живої комедії, закам'янів навіки в своїй початковій формі і перевівся на просту святкову втіху»*.

Про подальший пірод розвитку українського театру Старицька-Черняхівська пише як про період поневірянь: *«Так поневірявся при російських трупах нещасний український театр. Становище українського артиста було просто ганебне: сьогодні він грав Назара або Виборного, а завтра мусів канканірувати в оперетці. Попихачем був він при російських трупах. Український театр гинув. Не було осередка свідомих освічених людей, які б врятували й піднесли його»*. Поневіряння триває доти, доки *«у 1872 році закладається такий осередок, і власне цей рік і треба вважати першим роком нового українського театру. В 1872 році зимою збирався в городі Києві в родині Ліндфорсів гурток людей, переважно українців: між ними були д. Лисенко, Старицький, Чубинський, Русов та другі. Добродії Лисенко та Старицький вже виступали на сцені. М. Лисенко ще вдома, в Полтавщині в аматорських спектаклі, а М. П. Старицький в київському опернім театрі, в великому гурті аматорів, що виставляли кращі п'єси російського репертуару і добули велику славу в Києві; в цьому гурті приймали участь Л. М. Драгоманова (Кучинська), Орлов, Монахов (потім славнозвісний артист російський) та другі. На чолі гуртка, що zorganizувався у Ліндфорсів, одразу стають М. Лисенко та М. Старицький»*.

Пояснюючи причини небувалого успіху *нового українського театру*, Старицька-Черняхівська писала: *«Які ж чари наддано було українському театрові? Чим жила й зростала на силах українська трупа і без корифеїв, і без права грати в рідній стороні? Щоб винестись човном в широке море, треба було поставити на прапорі нове слово, загальнозрозуміле всім»*.

Крім українського слова, — вважала Старицька-Черняхівська, — *«в значній мірі поспіху українського театру сприяло славне гроно першорядних талантів, що одразу скрасило українську сцену. Такі самородні таланти бувають, звичайно, на сценах всіх народів, але рідко коли трапляється, щоб вони з'явилися одразу в такім числі: Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич. Ця славна зграя скрилила силою свого натхнення український театр і піднесла його до художньої краси всесвітньої»*

штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. З страшною силою темпераменту вони єднали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народніх типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони».

Завершуючи свої «спогади та думки», Старицька-Черняхівська пише: «Кидаючи погляд назад, на всю українську драматичну літературу, мусимо перш за все зазначити, що вся вона була од першого кроку свого нового життя щиро-щиро демократичня і чесна. Вона служила народу та людині, не прислугуючись інтересам пануючих класів. Бездогматичність, роз'ятрена розпуста та інші прикмети “духа землі” буржуазії, що стали нині “во главу угла” інших літератур — не поширились в українській драматичній літературі; вона лишилась сильною й чесною літературою здорового народу, що знову виступає на арену життя. Не “дух землі”, а “дух вічної правди”, що веде до рівності і братерства, бував в ній і надихав її робітникам їх найкращі думки».

Стосовно майбутнього українського театру Старицька-Черняхівська пише: «Три фактори підтримують український театр і поведуть його вперед широким шляхом слави: кращі українські трупи, українські драматичні школи і нарешті сама українська інтелігенція. Коли смак її запанує “на ринке” українського театру, — тоді поширшає і його репертуар, тоді піднесеться й загальний рівень художнього виконання, і стане неможливим контингент тих артистів, що “вояжують од вішалки до рампи і обратно”».

Перспективним шляхом розвитку українського театру на найближчі роки Старицька-Черняхівська вважала символізм, про який писала: «Символізм — не нове з'явисько в літературі, але сучасний символізм одрізняється од колишнього матеріалом своєї творчості. Символізм сучасний втворив собі мету виявляти в художніх образах глибокі проблеми людського духу, як вічні, незмінні, самодовліючі з'явиська. Сфера сучасного символізму — сфера різноманітних моментів життя особистого людського “я”, визволеного й незалежного од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя, з'єданого лише з життям природи. Так принаймні упевняють теоретики нового символізму».

Література:

Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. — К., 2000.

Контрольні завдання:

► Охарактеризувати методологічні принципи й особливості концепції історії театру Людмили Старицької-Черняхівської

Борис Варнеке (1874–1944) — історик російського і античного театру. Виховувався без батька і з шести років працював статистом у театрі, де познайомився із академіком Ф. Коршем, який допоміг йому потрапити на навчання до гімназії за казенний кошт. П'ятнадцятирічним юнаком він почав друкувати у столичних газетах статті, присвячені театру, літературі, мистецтву. 1894 року поступив до Петербурзького історико-філологічного інституту і з третього курсу став друкувати свої дослідження у наукових виданнях: «Журнал министерства народного просвещения», «Филологическое обозрение», «Известия ОРЯС», «Русский филологический вестник» та ін. З 1898 року викладав історію античного театру у приватних школах, на драматичних курсах при Імператорському театральному училищі (у передмові до підручника з історії античного театру він писав: «Пропонований підручник — робота лекцій, котрі я з 1898 р. читаю різним слухачам від університету до самодіяльних гуртків»). Одночасно виступав як театральний критик у газеті «Санкт-Петербургские ведомости», у журналах «Театр и искусство», «Ежегодник государственных театров» та ін. З 1901 року викладав у Петербурзькому університеті, брав участь в аматорських виставах. 1903 року захистив магістерську дисертацію «Нариси з історії давньоримського театру». 1904 року вперше отримав закордонне відрадження Міністерства народної освіти, після чого щорічно їздив до Німеччини, Австрії. 1904 року Варнеке було запрошено до Казанського університету, де з 1906 року він посідав посаду ординарного професора і був секретарем історико-філологічного факультету. Працюючи у Казані, викладав історію російського театру в університеті і на Вищих жіночих курсах. 1910 року Варнеке одноголосно було обрано ординарним професором кафедри класичної філології Новоросійського університету, за час роботи в якому його було нагороджено орденами Св. Володимира 4-го ст., Св. Анни 2-го ст., Св. Станіслава 2-го ст. 1917 року, після закриття Новоросійського університету, Варнеке брав участь у створенні в Одесі спеціальної вищої школи з підготовки істориків, викладав в Інституті народної освіти, був професором і ректором Інституту образотворчих мистецтв. Указом від 24 січня 1941 року професору йому було присвоєно звання заслуженого діяча науки УРСР. Під час Другої світової війни Варнеке залишався в окупованій Одесі і продовжував працювати у відкритому окупаційною владою Румунському університеті. Після звільнення Одеси радянськими військами його було заарештовано, звинувачено у зраді, відправлено етапом до Києва, де він і помер у в'язниці 31 липня 1944 року. 1955 року справу було закрито і Варнеке посмертно реабілітовано.

У своїх працях, спираючись на принципи історико-культурної школи, на формальний і порівняльний аналіз, статистичні й архео-

логічні методи дослідження, Варнеке пропагував новий підхід до вивчення драматургії — у контексті самостійного курсу з історії театру.

Основні театрознавчі інтереси було пов'язано з античним театром і театром російським.

Одна з перших великих праць Варнеке — *«Нариси з історії давньоримського театру»* (1903), в якій він значне місце приділив соціології, техніці виконання актора (міміка, декламація), створивши, на думку О. Анікста, «достеменно театрознавчу працю, яких вкрай мало будлол у той час у Росії». Хоча працю свою він починає з вдячності Т. Зелінському й І. Аненському, однак посутньо відмежовується від метафізичних тлумачень античного театру у дусі Ф. Ніцше, Вяч. Іванова й ін. Прикметною є вже сама структура праці: у першому розділі, після «огляду матеріалів з історії давньоримського театру», Варнеке розглядає прологи римських п'єс, місця для глядачів, організацію показу вистав, гру акторів, обстановку, костюми, зовнішній вигляд персонажів, бутафорію, питання авторського права та ін. Другий розділ праці повністю присвячено «Римській державі й акторам», третій — «Міміці давньоримських акторів», четвертий — «Декламації давньоримських акторів». Згодом свій інтерес до форми вистави і соціології античного театру Варнеке розвинув у дослідженнях «Політична роль античного театру», «Актори давньої Греції», «Жіноче питання на афінській сцені» та ін.

Підсумкова праця Б. Варнеке — *підручник «Історія античного театру»* (1940) — на думку дослідника античного театру В. Головні, мала істотні недоліки: «історію античного театру розглянуто у відриві від соціально-економічних стосунків і класової боротьби», «драматургію, котра є основою театру, у книзі майже зовсім не розглянуто», «ідейний зміст античних драм розкривається або зовсім незадовільно, або вкрай поверхово».

Справді, основні розділи своєї праці Варнеке присвятив земному вимірові театру — його будівлі і місцю для гри, декораціям, машинам, бутафорії, правовому статусові і манері виконання акторів, поведінці глядачів і ролі театру у соціальних і політичних стосунках (інтерес до цих проблем Варнеке виявив ще у ранніх працях — «Женский вопрос на афинской сцене», 1905; «Политическая роль античного театра», 1904 та ін.). Намагаючись вивести розуміння античного театру з-під впливу метафізичних тлумачень, він постійно підкреслює, що «образ Едіпа мав для афінян V століття найтісніший зв'язок із політичним життям», що «у трагедію про нащадків Геракла “Геракліди” Еврипід вклав настрої, що панували в Афінах у роки війни зі Спартою, й уніс в неї прославлення Афін, які вели “праведну” війну». Незвичними, з точки зору театру, були і його оцінки: «комедіями драми Менандра є лише за складом учасників: якщо більшості з них дати імена богів або героїв, вийде трагедія, котру створив Еврипід...»; «під час зма-

гань перемога діставалася тому, хто покривав своїх суперників силою й звучністю голосу». Щоправда, в окремих випадках він мусив робити і компромісні висновки: «Виявилось, що в основу її [“Поетику” Аристотеля] було покладено ті самі начала психологічного реалізму, на яких ці мистецтва засновано й дотепер».

«*Історію російського театру*» (1908) Варнеке розпочинає з передмови, в якій визначає причини її появи і завдання: «викладаючи впродовж кількох років історію театру» і здійснюючи щороку «літографічні видання власних лекцій», на прохання своїх слухачів він написав працю, призначену «для майбутніх діячів російської сцени». Першу половину цього курсу (театр XVII–XVIII ст.) розраховано на дві щотижневі лекції і «практичні вправи» з аналізу творів упродовж року. Свій виклад Варнеке веде від церковних і сімейних свят, ігор і забав, які створювали передумови для поширення театру, після чого дає характеристики шкільних вистав у Києві, звідки вони поширилися і у Росії. Значне місце у цій праці Варнеке приділяє статусові акторів, театральним звичаям, окремим жанрам («комічні опери», «урочисті вистави» й ін.). У цій праці, — підкреслював Ю. Дмитрієв, — «Варнеке говорив саме про театр, інколи навіть применшуючи значення драматургії <...>. І хоча книжка зазнала певного впливу компаративістських ідей, її значення як першої подібної праці величезне».

Серед постійних інтересів Варнеке в історії російського театру найбільше місце посідали дослідження творчості О. Островського з точки зору його драматургічної техніки («Техника Островского. 1. Прологи», 1928; «Техника Островского. II. Монологи», 1930).

«*Заметки об Островском*» (1912) Варнеке присвячує порівнянню творів драматурга на трьох рівнях — з французькими п'єсами, котрі могли бути джерелом запозичення, з документами, покладеними в основу його історичних п'єс, з різними редакціями творів. Простеживши ставлення до творчості Островського з боку критики (слов'янофіли, радикальних опозиціонерів, декадентів та ін.), Варнеке дійшов висновку, що партійний аналіз творчості Островського М. Добролюбовим («луч света в тёмном царстве» і т. ін.) є «непорозумінням».

Література:

Варнеке Б. Актер-писатель М. П. Садовский. — СПб., 1910 (Отд. оттиск из: Ежегодник Ими. театров. 1910. Вып. 4. С. 13-32)

Варнеке Б. Актеры древней Греции. — Одесса, 1919.

Варнеке Б. Античные пьесы на современной сцене // Театр и искусство. 1900. — № 26. — 25 июня.

Варнеке Б. Античный театр. — Харьков, 1929.

Варнеке Б. Женский вопрос на афинской сцене. — Казань, 1905.

Варнеке Б. История античного театра. — М.-Л., 1940.

Варнеке Б. История русского театра. В 2-х т. 2-е изд. — Казань, 1913

Варнеке Б. К истолкованию «драмы сатиров» // Доклады АН СССР. — 1925. — Серия В, июль — декабрь.

Варнеке Б. Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов. — Казань, 1905.

Варнеке Б. Новые домыслы о происхождении греческой комедии // Сборник статей, изданный Императорским Одесским обществом истории и древностей в честь почетного члена Э. Р. фон Штерна. — Одесса, 1912.

Варнеке Б. Новые комедии Менандра // Ученые записки Казанского университета, 1908, кн.1. — Казань, 1909.

Варнеке Б. Об изучении истории русского театра // Филологические записки. — 1905. — Вып. V.

Варнеке Б. Очерки из истории древнеримского театра. — СПб., 1903.

Варнеке Б. Политическая роль античного театра // Филологические записки. — 1904. — вып. 1.

Варнеке Б. Творчество А. Н. Островского // Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук. 1919. — Пг., 1923. — Т. XXIV. — Кн. 2.

Варнеке Б. Театр в греческих колониях северного побережья Черного моря // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии, вып.1 (58). — Симферополь, 1927.

Варнеке Б. Техника Островского. I. Прологи // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. — Л., 1928. — Т. I. — Кн. 1.

Варнеке Б.. Техника Островского. II. Монологи // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. — Л., 1930. — Т. III. — Кн. 1.

Снегина Т. Историк русского театра Б. В. Варнеке: Страницы биографии // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. — 2008. — Т. 150. — Кн. 6.

Тункина И. Борис Васильевич Варнеке: Страницы биографии // Античный мир. Проблемы истории и культуры: Сб. науч. ст. к 65-летию со дня рождения проф. Э.Д.Фролова / Под ред. И.Я.Фроянова. — СПб., 1998.

Фролов Э. Русская наука об античности. Историографические очерки. Изд. 2-е. — СПб., 2006.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати методологічні принципи Бориса Варнеке
- Порівняти принципи дослідження театру Бориса Варнеке з принципами Івана Франка, Володимира Перетца і Петра Рудіна.

Микола Вороний (псевдоніми — Арлекін, Віщий Олег, Данилович П., Кондратович, Микольчик, Прохор В., Сірјус, Amicus, Номо, Sirius, В-ний М., М. В., К-ич М., М., М.-У-ко та ін., 1871–1938) — український письменник, перекладач, поет, режисер, актор, громадсько-політичний діяч, театрознавець, один із засновників і режисерів Національного театру. Народився у сім'ї ремісника на Катеринославщині. Коли йому було півроку, батьки переїхали на Слобожанщину. Навчався в Харківському і Ростовському реальних училищах, згодом — у гімназії в Ростові-на-Дону, звідки його було виключено за зв'язки з народниками. Впродовж трьох років перебував під наглядом поліції із заборонаю вступати до вищих навчальних закладів Російської імперії. Навчався в університетах Відня і Львова (філософський факультет), де познайомився з І. Франком. Працював бібліотекарем і коректором Наукового товариства ім. Шевченка, режисером театру «Руська бесіда», в редакції журналу «Життє і слово». Допомігав І. Франкові у виданні газети «Громадський голос» і «Радикал», деякий час був неофіційним редактором журналу «Зоря». Працював актором у трупах М. Кропивницького, П. Саксаганського, О. Васильєва та ін. З 1901 року служив в установах Катеринодара, Харкова, Одеси, Чернігова. 1910 року оселився у Києві, працював у театрі М. Садовського, викладав у театральній школі. 1920 року емігрував за кордон, жив у Варшаві, де у 1921-му році вийшла друком його збірка поезій «За Україну». У місті познайомився з польськими письменниками Ю. Тувімом і Л. Стаффом, невдовзі переїхав до Львова. Викладав в українській драматичній школі при Музичному інституті імені М. Лисенка, деякий час був директором цієї школи.

Після повернення в Україну (1926) вів педагогічну і театрознавчу діяльність. Працював викладачем на кафедрі художнього читання Харківського музично-драматичного інституту. Згодом переїхав до Києва. Вийшовши на пенсію, працював у ВУФКУ, в «Укртеатркіновидавці», писав статті, кіносценарії, перекладав лібрето.

1934-го М. Вороного заарештовано як польського шпигуна і заслано спочатку до Воронежа, а потім на Одещину. 7 червня 1938 розстріляно.

Вороному належить низка мистецтвознавчих і театрознавчих праць: «Театральне мистецтво й український театр» (1912), «Театр і драма» (1913), «Михайло Щепкін» (1913), «Український театр у Києві» (1914) «Режисер» (1925) та ін.

Унікальність постаті Миколи Вороного і запропонованої ним концепції театру зумовлено не лише багатогранністю надзвичайно суперечливої особистості, а й отриманою ним освітою (Відень, Львів), впливом Івана Франка, Марка Кропивницького і Михайла Коцюбин-

ського, практичним досвідом роботи у театрі, хитанням між літературою і театром, між мистецтвом і політикою, між писанням про театр і театральною педагогікою.

З одного боку, саме від публікацій Вороного в українському театрознавстві починається відхід від літературознавства народницького штибу, з іншого його уявлення про театральну критику все ще залежать від уявлень XIX століття: «Діло критики, — писав він, — розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласити стежки і таким чином улегшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї».

В Українській драматичній школі, яку Вороний утримував власним коштом у Львові, він створив програму дворічного навчання, котра обіймала: • *предмети з теорії театрального мистецтва* (дикція, декламація, жест, мімодрама, грим); • *предмети загально-театральної освіти* (історія стилів, історія театру і драми та ін.); • *технічні вправи*; • *гра на сцені*.

Вороний мав намір видрукувати курси лекцій з практики режисури й акторського мистецтва. У короткому проспекті праці «Мистецтво актора» він планував такі розділи: • *Вступ. Природа мистецтва. Театральне мистецтво і його місце серед інших*. • *Загальної синтез творчості актора (основні напрями і типи акторської творчості)*. • *Організація тіла в сценічному просторі*. • *Мистецтво жесту*. • *Мистецтво дикції й мистецтво діалогу на сцені*. • *Мистецтво характеристики в гримі*. • *Мистецтво костюмування*. • *Система гри: стара школа та її традиції. Характеристика напрямів і течій в минулому. Малий театр (до МХТ)*. • *Система Кропивницького — Карпенка-Карого*. • *МХТ (система Станіславського — психологія гри) і т. ін.*

Однією з головних своїх праць він уважав збірку статей, «присвячену ідеології українського театру, яка стала енциклопедичним підручником для всіх тих, хто хотів вибитися з патріотичних канонів старого театру».

Маючи намір написати «Історію українського театру», 1912 року він звернувся до діячів українського театру подати такі відомості:

- *пп. антрепренерів* (коли почали займатися антрепризою; чи були перерви в їх антрепризі; з яких акторів склалися і складаються їхні трупи — число, прізвища акторів, поділ на амплу; в яких районах Росії здебільшого обертаються їх трупи; в яких городах були добрі збори);

- *пп. режисерів* (про початок і число літ їх служби в становищі режисера; з яких п'єс складався репертуар в їх трупі; які п'єси мали найкращий успіх в їх трупі; чи не пробували вони в режисерський метод і в постановки п'єс вводити щось нове, оригінальне і що іменно і т. ін.

Попри те, що у своїх працях Вороний зачіпав питання історії і теорії театру, свої погляди він формулював не системно, а радше принагідно, активно впроваджуючи в українську театральну культуру

маловідомі на той час прізвища (Посарт, Барнай, Зонненталь, Кайнц, а також «ідеологів театрального мистецтва» — Лаубе, Гагемана, Отто Брама, «революціонерів німецької сцени» — Макса Райнгардта, Георга Фукса, Гордона Крейга) і нові поняття:

- *«мистецтво актора», «мистецтво сценічне», «мистецтво театральне», «мистецтво ставлення»* (режисура) — це терміни, які Вороний став уживати одним із перших в Україні;

- *національний театр* Вороний вважав неможливим у ХХ столітті («Властиво, глибоко, суцільно національного театру, на мою думку, тепер нема (хіба що у якихсь вогулів, де й досі “театр” має ще форму примітивних містерій). Натуральний, глибоко-національний театр був колись у давніх греків; римляни вже його не мали. Взагалі в наші часи вибраної культурної нації, яку б можна було протиставити варварам і одсталім народам, нема. Тепер є кілька культурних народів, що раз-у-раз зносяться і конкурують межі собою, але тим часом і обмінюються обопільними культурними впливами. Про замкненість нації в первісному тісному значенні сього слова тепер не може бути й мови, — значить, в такому розумінні, не може бути мови і про самотність культури, самотність творчості, самотність театру»;

- *«батьком» і «заснователем» українського театру* і реалізму в українській драмі він уважав Марка Кропивницького; «батьком реальної драми і комедії характерів» — Карпенка-Карого; ««батьком реалізму» на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна»;

- *основа театрального мистецтва*, вважав він, — «сценічна дія» або «творима дія»;

- *завданням мистецтва* Вороний у різні періоди визначав то у річищі ідеології народницької ідеології («виховувати публіку», спираючись на «морально-педагогічну місію театру»), то у річищі «мистецтва для мистецтва», «чистого мистецтва» (посилаючись на Пшибишевського писав, що «мистецтво не має жодної мети», а «мистецтво тенденційне, мистецтво для виховання, мистецтво-забавка, мистецтво партійне, мистецтво, що має якісь моральні або громадські завдання, перестає бути мистецтвом»); він вважав, що на пристало театрові гаятися «за дешевим успіхом у “гальорки”»;

- *ідейним завданням* належить значне місце у театральній концепції Вороного: він дуже часто пише про «ідеологів театрального мистецтва», про вияв ідеї у різних творах («ідея грецької драми, а власливо трагедії, полягала в конфлікті людини з вищими світовими силами»; «провідна ідея»; «ідея драми оформлюється на сцені при помочі так званої “режисерської або драматичної перспективи”»; «ідейний зміст сеї драми»; «ідейний антрепренер [Макс Ранйгардт]»; «ідейний реалізм»; «ідейно-художні п'єси»; «стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — мо-

ральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)»; «всі ті трупи, в тім числі і більші з них, не турбуються ніякими ідеями»; «провідна ідея твору»; «душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію»; «основна ідея її [п'єси О. Олеся "Осінь"] туманна, напівмістична»;

- *проблемність твору* також є однією з ознак, притаманних справжньому творові мистецтва («секрет успіху лежить в самій п'єсі [«Брехня» В. Винниченка] — в цікавій проблемі, порушеній автором, і в оригінальній драматичній концепції»; «поруч з проблемами моралі автор п'єси в особі своєї героїні зачеплює побіжно питання ширшої філософської ваги»; «сю проблему буржуазної моралі і трактує п'єса»);

- *«мистецька концепція»* також посідає у його словнику помітне місце («психологічна концепція п'єси»; «художня концепція автора» тощо);

- *найголовнішим у театру Вороний вважав «вибух екстазу, оргіазм — от його [театру] найголовніший стимул. І чим яскравіше воно як мистецтво, тим більше воно розпалює в нас оргіазм»; «тільки ради сього оп'яніння екстазом, колись надмірного і бурхливого, як у давніх греків, тепер потворного і убогого в своїх міщанських формах, і поспішають величезні юрби до театру»;*

- *твори мистецтва Вороний поділяв на «високохудожні» й «антихудожні» (до останніх він відносив «кафешантан», «гопачний репертуар», «гопакomedію» та ін.), а у самому мистецтві вирізняв т. зв. «високе мистецтво», тобто «мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію»;*

- *мистецьким ідеалом він уважав «нову "психологічну драму"», котра, «малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшний образ кривавого побоїща у душі людини»; зразком «нової "психологічної драми"» є «Брехня» Винниченка, в якій «вся увага автора скупчена переважно на психологічній концепції»; однак він розумів, що нова драма «вимагає і нових методів сценічного виконання, нової школи»;*

- *вимоги до актора* він висував такі: «життєва правда, просто-та, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі»; «у виконанні три достоїнства — простота, чистота і красота»; «грати, а не тільки декламувати»;

- *поняття метод* він застосовував як до акторського виконання («метод акторської праці», «новий, реалістичний спосіб гри»), так і до режисури («режисерський метод»);

- *методи і школи акторського виконання* Вороний поділяв на прийнятні і неприйнятні; до перших (прийнятних) належала

система *амплуа* («Весь людський рід стара драма поділяла на певні, строго обмежені категорії: любовників (героїчних і часом ліричних), резонерів, коміків, простаків і «фатів» (та ще часом «акцентних», себто людей інших націй: євреїв, німців, англійців тощо) і любовниць (*ingénue dramatique, lirique*), салонних дам (*grande dame, grand-coquette*) і «старух» (драматичних і комічних). Такий поділ страшенно улегшував акторові його завдання: для любовника він брав тон солодко-ніжний або гарячий, палкий, відповідно драматичним градаціям, для резонера — солідний, густий, для коміка — веселий, дзвінкий або хрипкий, для простака — наївний, м'який, для «фата» — холодний, сухий і т. д.»); неприйнятною для Вороного була «школа нутра» («нутро» — се здатність, здебільшого поверхово і наослів, запалатись там, де се на думку виконача потрібно або де наперед загадає режисер — «нажми», мовляв. Се теж «номер», і його люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, всього три ґатунки сього «номера»: 1) з ефектним вигуком в кінці; 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого ці номери йдуть «під завісу». Трапляється, особливо з молодими актрисами, що «нутро» буває щире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке «нутро» часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж «нутро» — се шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької»; поряд із цим він писав про *українську артистичну школу Кропивницького* (який «вже успів <...> утворити цілу спеціально українську школу артистичну»), про школу романтичну («заслуга романтичної школи в тім, що вона, порвавши з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної або, як її ще називають, реальної драми») і про *театр шукань* («шукання в сфері драматичної творчості», «шукання в сфері театрального мистецтва», «шукання ідейні»);

- *техніку драми* Вороний сприймав у цілком традиційному ключі («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)»; щоправда, підходив до цих питань діалектично: «вся вона [теорія драми] в основі збудована на законах, установлених Арістотелем, якими Шекспір, як відомо, не керувався»);

- *разом із тим із захопленням писав про «революціонерів», «ідеологів» і навіть «нігілістів у мистецтві* («нігіліст основ сучасного мистецтва» — про Г. Крейга);

- *режисерові та його діяльності* Вороний приділяє особливу увагу (одним із перших він уживає термін «*мізансцена*», пише про «*настрій драматичний*» і «*настрій або ритм п'єси*», про «*режисерську або драматичну перспективу*» («режисер <...> укладає свою

перспективу і план (монтировку та комбінації інших технічних засобів) і порозумівається з виконавцями щодо цілої будови п'єси»), визначає *функцію самого режисера* («режисер є та особа, під доглядом, впливом і кермом якої відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне, а власне той процес, коли “писана п'єса” стає творимою дією»; «режисер — сей художній коефіцієнт творчого колективу») і ще 1913 року пише намагається осмислити поняття «*режисерська система*»).

Література:

Вороний М. «Вій» (фантастична комедія у 5 діях, з апофеозом, з співами, хорами і танцями). — Зоря. — 1897. — № 7 // Вороний М. Твори. — К., 1989.

Вороний М. Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної діяльності Любові Ліницької. — Львів, 1924.

Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. — 1897. — № 24 // Вороний М. Твори. — К., 1989.

Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863). Етюд — Сяйво. — 1913. — № 7-9-182 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.

Вороний М. Настя Переверзева. — Зоря. — 1895. — Ч. 9 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.

Вороний М. Наші артисти в сценах. — Зоря. — 1896. — № 23 // Вороний М. Твори. — К., 1989.

Вороний М. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» // Старицький М. Ніч під Івана Купала: 3 увагами Миколи Вороного. — Львів, 1925.

Вороний М. Український театр у Києві (Враження та уваги). — «Дзвін». — 1914. — № 3, 4, 6 // Вороний М. Твори. — К., 1989.

Карпенко-Карий І.К. Лист до М.К. Вороного. — 07.02.1898 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.К.) Твори: В 3-х т. — К., 1985. — Т. 3: Драматичні твори, листи, статті.

Лизанівський І. Бібліографія // Вороний М. Поезії. — Х., 1929.

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.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції Миколи Вороного.
- Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць Миколи Вороного.
- Визначити внесок Миколи Вороного в історію українського театрознавства.

18. ОЛЕКСАНДР БІЛЕЦЬКИЙ

Олександр Білецький (1884–1961) — український літературознавець, заслужений діяч науки УРСР (з 1941 року), академік АН УРСР (з 1939 року). Батько Андрія і Платона Білецьких. Народився у родині агронома-педагога. Батько — уродженець Бессарабії, мати — українка з домішками німецької крові. 1907 року закінчив історико-філологічний факультет Харківського університету, під час навчання в якому отримав золоту медаль за дослідження «Легенда про Фауста у зв'язку з історією демонології». З 1912 року Білецький почав викладання в Харківському університеті і на Харківських вищих жіночих курсах. З 1920 року — професор Харківської академії теоретичних знань. У своєму науковому розвитку, за власним зізнанням, особливо багато завдячував літературознавцеві Арсенію Кадлубовському й опосередковано — Володимирі Перетцеві. Виступав на сторінках видань «Наука и Школа», «Записки Харьковского университета», «Известия 2-го отделения Академии Наук», «Творчество», «Книга», «Наука на Украине», «Народное просвещение», «Путь просвещения», «Путь Коммунизма», «Червоний Шлях», у збірниках Харківського історико-філологічного товариства, Неофілологічного товариства, Російського театрального товариства та ін. 1934 року видрукував монографію «К. Маркс, Ф. Енгельс і історія літератури». 1937 року, без захисту, за сукупністю праць, отримав учений ступінь доктора філологічних наук. Від 1944 року до кінця життя — директор Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. У 1946–1948 роках — віце-президент АН УРСР.

На сторінках своїх досліджень Білецький приділяв значну увагу питанням історії драми й, опосередковано, театрального мистецтва.

Одним із постійних методологічних мотивів досліджень була для О. Білецького *проблема періодизації*: «Значення цієї проблеми, — писав він у праці «Стан і проблеми вивчення давньої української літератури» (1959), — 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». У праці «До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури» він також наголошував на проблемі періодизації: «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».

Виключно історії театру була присвячена праця Білецького «Старинный театр в России: Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси — Украины» (М., 1923); вона була видрукувана окремим виданням і являла популярну спробу узагальнення найновіших етнографічних, антропологічних і психологічних підходів з відомими висновками дослідників історії українського театру від початків до кінця XVIII століття.

Спираючись на дослідження попередників — здебільшого *етнографів* (В. Гнатюк, М. Драгоманов, П. Житецький, О. Потебня, М. Сумцов, Дж. Фрезер, П. Чубинський, Х. Ящуржинський та ін.), *психологів* (В. Вундт), *літературознавців* (С. Єфремов), а також *істориків драми і театру* (О. Беляєв, Б. Варнеке, О. Веселовський, К. Гагеман, П. Морозов, В. Перетц, В. Резанов, М. Сперанський, О. Фамінцин, І. Франко), список праць яких Білецький подає у кінці своєї книжки, він здійснив спробу пристосувати хоча й вторинну, складену із запозичених у попередників висновків, однак чітку, з точки зору намірів, *концепцію дослідження історії українського і російського театру*.

Основні положення цієї концепції такі:

- *перенесення уваги з «видатних творів» на «типові»* (не слід зневажати творчість «другорядних майстрів», — вважав Білецький, — адже, казав Олександр Потебня, «поезія не лише там, де видатні твори, як і електрика — не лише там, де гроза»; дитячий малюнок дозволить історикові живопису набагато глибше проникнути в сутність і психологію образотворчого мистецтва, ніж видатні творіння Рафаеля або Леонардо да Вінчі; дитяча або народна гра, сільський танок ближче підведуть до розуміння театру, ніж твір видатного драматурга; хоча український театр не дав жодного драматурга світового значення і не виходив за межі «побутового примітиву», однак вплинув на формування російського театру, а традиція його тягнеться й до сучасності;

- *акцент на видовищі, а не на літературі, котра для театру є факультативним елементом, а не атрибутом* (історія світового театру, — вважав Білецький, — доводить, що зв'язок театру з літературою не є обов'язковим, адже *пантоміма* народилася раніше за драму, жест і міміка передували слову; мистецтво театру і драматичний рід поезії — не синоніми, їх навіть можна не пов'язувати одне з одним;

• *визначення театральності як «радості метаморфози»* (відкидаючи тезу про синтетичність як ключову ознаку театру, Білецький пропонує інший підхід: «театр — це мистецтво, що виросло з пристрасті до самозміни і перетворення, що оволоділа людиною, з пристрасті до перетворення власного “я” й світу, який її оточує; ця “радість метаморфози” називається театральністю; <...> саме вона і є серцевиною справжнього театру»;

• *похідне від метаморфози визначення театральності — рядження* («для історика театру у різдвяних обрядах найцікавішим є “москолудство”, рядження»);

• *визначення об'єкту театру — людське тіло* («основним об'єктом театру залишається людське тіло, одухотворене і таке, що перебуває у русі — за перипетіями цього руху ми жадібно стежимо»);

• *визначення першооснови театру — танець, пантоміма* (першоосновою театру є танець первісних людей, але «театр починається там», де ці танці «стають мімічними, зображальними», де «танець переходить в пантоміму, котра зображає, приміром, похорон зими — щоб викликати весну» та ін.; «сам танець починає погано входити як складова частина у складне обрядове дійство, “релігійний мім”, за термінологією Вундта»; «від незображального танцю до мімічного, від мімічного танцю до обрядоворі пантоміми — такий шлях проходить театр на початку свого буття»; саме з такої «обрядової хореї, пов'язаної певною мірою з культом бога Діоніса, частково з культом героїв — народилася давньогрецька трагедія»);

• *роз'єднання язичницького обряду (зародків театру) і власне театру* (в Україні ці «зародки не отримали можливості вільно розвинутиися», хоча в українській календарній обрядовості, за свідченням І. Вишенського, було багато елементів, з яких потенційно міг би розвинутиися театр; в Україні найживучішим з усіх старовинних обрядів був обряд весільний, «за яким закріпилася назва “релігійно-побутової драми”; починаючи з Квітки, українські драматурги часто використовували його як матеріал для сценічного відтворення»; «слід було б визнати “Маланку” [народний обряд] безформовим уламком, смисл якого незрозумілий» для його виконавців, однак «для історика театру ці залишки такі самі дорогоцінні, як для археолога — черепки невідомої посудини»; «під впливом несприятливих обставин, ці зародки застигли, не встигнувши розквісти; подальше життя українського театру пішло не від них»);

• *роз'єднання театральності в обряді православної церкви і власне театру* (здавалося б, «для того, щоб зрозуміти походження, сутність і значення старовинного українського театру, — слід звернутися до історії театру західноєвропейських народів»; однак в Україні «про зародки побутової комедії у народній грі говорити не доводиться»; і хоча «історики нашого театру (І. Стешенко й ін.) посилаються

на так зване Піщне дійство і <...> процесію на вісляті» і т. ін., однак «відмінність православ'я від католицизму полягає в тому, що воно не допускає можливості розвитку і зміни як догматів, так і форм, успадкованих»; «і на Заході духовна драма постала як нарощування на обряд — з метою його більшої зрозумілості, але не як видозміна обряду»;

- *визначення носіїв виконавської традиції* (поширенню цих обрядів — «звичаїв правлячого класу» — сприяла творчість скоморохів);

- *визначення «першого театру» в Україні — шкільні діалоги* (католицизм «ішов не лише зі світочем у руці, але і з мечем, <...> вимагаючи від України слухняної асиміляції і повного зречення свого національного “я”. Внаслідок цієї боротьби відбувся національний підйом, <...>; виникли школи — і в їхніх стінах перша драма і перший театр»; спочатку це були шкільні діалоги, «зразки таких діалогів ми маємо тепер у значній кількості завдяки дослідженням В. Перетца, М. Возняка та ін.»);

- *значення українського шкільного театру визначається зокрема його впливом на формування російського театру XVIII століття* («на той час, коли вертеп уже завоював собі популярність у широких народних масах — шкільний театр на Україні вже давно помер. Але, перш ніж померти, він став відомим і популярним за межами України: не лише німецькому пасторові Грегори, але й вихованцям Київського колегіуму належить ініціатива у справі створення російського театру: перші оригінальні твори московського репертуару належать їхньому перу, написані прийомами, засвоєними ними на батьківщині, і лише пристосовані до мови і тенденцій іншого культурного середовища та іншої політичної обстановки»);

- *визначення опосередкованого впливу традиції шкільного театру на формування новітньої драми* (у новітніх українських поетів традиції української шкільної драми продовжують життя: «хіба ж не напрошується, приміром, паралель з київськими шкільними дійствами XVII–XVIII ст. драматична поема поета Василя Пачовського “Сон української ночі”? Нехай одним з поштовхів до її створення стали враження від Висп'яньського, а не від шкільної драми: паралель все одно залишається. І вже не паралель, а прямий зв'язок доводиться встановити між новою українською комедією і шкільними інтермедіями XVIII ст.»);

- *заклик до використання у дослідженні театру не літературних пам'яток, але результатів археологічних та етнографічних досліджень* (з'ясування походження театру стає можливим завдяки результатам археологічних та етнографічних досліджень);

- *заклик до використання порівняльного методу і залучення етнографічного матеріалу для вивчення давнього театру* («порівняльне етнографічне вивчення всіх цих обрядів, а також встановлення історичних зв'язків між окремими моментами у житті цих драм, ніколи

не закріплених писаними сценаріями» — дозволить краще зрозуміти витоки театру);

- *заклик до ширшого залучення етнографічного матеріалу і порівняльного аналізу обрядів і т. ін.* (подальше дослідження історії давнього українського театру, зокрема вертепу, неможливе (хоча ми маємо «приблизні відповіді на всі ці запитання, але це відповіді гіпотетичні»), доки «не будуть досконало вивчені різдвяні звичаї у Польщі і в Україні, пов'язана з ними література орацій, проповідей і т. ін. на Різдво, доки не будуть зібрані і досліджені різдвяні діалоги — у їхньому відношенні до різдвяної української драми і польської, доки не розглянуто стосовно відношення до вертепу іконографію Різдва <...> і ми не вийдемо зі сфери гіпотез. Утім, і після цього загадку вертепу не буде розв'язано до кінця»);

- *заклик до вивчення техніки старовинного українського театру на основі дослідження ремарок, образотворчого мистецтва тощо* (на запитання про те, «якою була сценічна техніка старовинного українського театру», «як грали його актори» і «як сприймали це мистецтво тодішні глядачі <...> до недавнього часу нам майже нічого було відповісти», однак сьогодні, завдяки «ремаркам у тексті видруктованих п'єс», видруктованим поетикам і свідоцтвам інших мистецтв (приміром, образотворчого мистецтва) нарис сценічної техніки давнього театру стає можливим);

Більшість висновків Білецького не була оригінальною, однак такого завдання він перед собою і не ставив. Стиль викладу, характер посилань та інші ознаки свідчать про те, що завданням цієї праці була *популяризація* наукових ідей, висунутих попередниками, а не першовідкриття, *синтез висновків попередників*, а не аналіз першоджерел.

Петро Рулін, рецензуючи дослідження Білецького, писав: «Книжка проф. Білецького викликала вже сувору (може занадто) рецензію К. Копержинського, і чимало закинути їй дійсно можна. Автор очевидячки мав на меті подати популярний нарис минулого українського театру. Річ ця не легка за сучасного становища наукової його розробки, і сподіватись, що вдало буде її виконано, можна було-б тільки, коли-б автор проробив велику підготовчу роботу, вже цілком наукового характеру. Але, особливо для деяких розділів, така постановка роботи вимагала була-б чималої затрати часу й енергії. Простежити ступнево, як накопичувались драматичні елементи в українській народній словесності, уважно аналізувати окремі записи та варіанти — це тема окремої і досить складної роботи, що не стояла очевидно авторові на черзі дня. Те-ж до певної міри стосується й розділів, присвячених шкільному театрові. Але й тут, і у всій книжці, автор розглядає матеріал занадто вже похапливо; перебігаючи од одного явища до іншого, робить він нашвидку цікаві іноді спостереження, але навряд чи переконують вони науково-свідомого читача. Розгляд

шкільного театру попереджує характеристика головних типів середньовічного театру на Заході і зокрема в Польщі, чим і утворюється необхідний для зрозуміння явищ українського театру ґрунт. Аналізі-ж шкільного театру та вертепу присвячено власне половину книжки, чого звичайно замало. І ва жаль, саме ці два розділи про українську драматургію дозволяють чимало поробити авторові закидів. Беручи навіть до уваги думку автору, що про еволюцію київської драми поки що говорити важко, можна було-б бажати, щоб зв'язав автор присвячені українській драмі розділи з тим вступним про західний театр начерком, що його подав він раніше. Йдучи хоч за схемою, яку бачимо ми в праці проф. Резанова, можна було подати характеристику окремих жанрів українського театру, виходячи з зростання театрального елементу — од діалогізованої вірші й до закінчених з інтермедіями піес. Та на жаль бачимо ми тільки невиразні й побіжні уваги про необхідність відрізняти «драми для читання» й «драми для исполнення». Що-ж до самої аналізи київської драми, то зроблено її занадто побіжно. <...> Найцікавіший розділ книжки це передостанній, де автор вдається до сценічної техніки українського шкільного театру» і т. ін. «А втім, — завершує свій аналіз Рудін, — хоч і чимало в цій книжці не задовольняє, читається її легко і читач дійсно може переконатися в тому, що театр давньої України заслуговує на увагу».

Цілком слушно охарактеризував цю працю і Кость Копержинський, який писав: «Загальна формуловка його ані на крок не посунула наперед розуміння справи». Далі Копержинський писав, що «стежучи за розвитком обрядовості, рівнобіжним до розвитку економічних умов, проф. А. Білецький стоїть на ґрунті висновків ак. О. М. Веселовського й проф. В. Вундта». І «справа, очевидячки, не в браку місця в книжці, а в бракові критичного підступу й методологічного діагнозу з явищ <...>. З усього видно, що питання про класифікацію матеріалу навіть і не поставив собі наш автор. І це дуже дивно, бо, як усякому відомо, класифікація з явищ — то одна з найперших стадій наукового студіювання. <...> Проф. А. Білецький наукову аналізу найчастіше замінює простісінким переказом. <...> За безумовний регрес у науці треба визнати спосіб трактування А. Білецьким української «Маланки». <...> Вітаючи план викладу, не можемо однак вітати його виконання. — Узагальнюючі праці попередників проф. А. Білецького — П. Морозова, ак. М. Петрова, проф. Резанова з'явилися внаслідок довгої, чорної дослідної роботи ними проробленої. Їм було що сказати за українську драму. Такої попередньої роботи не проробив проф. А. Білецький. На кожному кроці вчувається, що він не має ніяких нових міркувань ні що-до джерел, ні що-до композицій й стилю українських драм, — і він обмежується лише на переказі змісту й повторенні чужих думок без домішки своїх. <...> Для студентського іспиту книжки проф. А. Білецького буде замало: університетський курс (автор книж-

ки посідає катедру російського письменства в одній із провінціальних вищих шкіл на Україні) повинен давати більш фактичного матеріалу, а також стояти на височині наукових досягнень у даній галузі. Та врешті громадянин, що захоче йно розпочати своє ознайомлення з старою українською драмою (чогось, до речі, названою драмою “Южной Руси — Украины”) може дечим скористатися з книжки, — написаної гарною російською літературною мовою, тим більш, що автор справедливо заслужив собі популярність через красномовність викладу».

Повніше свої погляди на походження театру, його функцію і за-соби, а також на завдання театрознавства Білецький розкрив у статті «Походження театру і соціальна функція театрального мистецтва», якою відкривається «Підручна книга з історії всесвітнього театру» Л. Дмитрової. Ключові положення Білецького такі:

- *театр* — «як і кожне мистецтво, він є систематизація людських почувань в образах, є засіб узагальнити ці почування, а також передавати їх та поширювати в суспільстві <...> Театр, як і кожна ідеологічна надбудова, зростає на базі продукційних сил та економічних взаємин, зумовлених станом цих сил, <...> він відбиває в собі психіку громадської людини, а психіку визначає почасти безпосередньо економіка, почасти — той соціально-політичний лад, що зріс на ній. <...> *Мистецтво театру є мистецтво виразного жесту*»;

- *завдання театрознавства*: «на наших очах народжується окрема наука про історію театального мистецтва, як історія інсценізацій, як вивчення історичної еволюції вистави. Завдання цієї науки, її матеріал і методи прекрасно освітлено (російською мовою) в статті А. А. Гвоздева “Підсумки й завдання наукової історії театру”»;

- *історія театру* «має запевнити нас у тому, що кожному істотному етапові в громадському розвитку людства відповідає театр, який виконує певну соціальну функцію. Ми побачимо, що “загально-людських” і “позакласових” форм театру не існувало й не існує. Ми побачимо, як за різних часів панівні класи суспільства користувалися з “театральної магії” для своєї мети, і як кін служив ареною класової боротьби, іноді ще яскравішою, аніж була та арена поза стінами театру. Вивчення цієї історії повинно конкретно показати нам, який саме театр відповідав окремим громадсько-історичним формаціям, що заступали одна одну і що з них більшість повторювалась у ході розвитку людства, спрнчиняючись до утворення аналогічних або однакових форм мистецтва»;

- *соціологія театру* («Історія театру повинна привести нас до *соціології театру*, що є одна з галузей загальної соціології мистецтва. Усі вони мають однакові завдання, які нещодавно сформулював один з російських мистецтвознавців-марксистів (В. М. Фріче). Соціологія театру, як і соціологія інших мистецтв, має на меті визначити, як на різних щаблях громадської еволюції відмінялася певним чином

соціальна функція мистецтва (в нашому випадку — театр), залишаючись по суті однаковою завжди, як певний засіб організації соціальної психіки й соціального життя. Далі соціолог мистецтва (театру) повинен визначити, як на різних щаблях громадського розвитку відмінялася залежно від панівних господарчих форм — форма художньої (театральної) продукції. І, нарешті, перед ним постане питання про закономірний характер розквіту й занепаду театрального мистецтва протягом усієї історії його розвитку з найстаріших часів»);

• *завдання театрознавства* («різномірні елементи театру — слово, рух, жест — постають перед нами у виставі, як щось міцно зв'язане, щось єдине, в якійсь сукупності, що ми її звемо *стиль*. Здебільшого стиль у мистецтві визначається саме як сукупність усіх характеристик для даного напрямку засобів художньо оформити зміст, а *змістом кожного мистецького твору є думки й почуття художника*. Джерелом для художника, звідки він бере свої ідеї й почуття, є соціальне оточення. Отже, стиль усякого твору мистецтва визначає те соціальне оточення, що утворило художника і що далі на нього впливає. Отже, кожен художній стиль зростає з соціально-психологічних особливостей даної доби, висловлює основні тенденції й стежки громадсько-побутової або громадсько-психологічної дійсності. Історик театру може на долі окремих елементів вистави за кожної певної епохи простежити цю зазначену залежність усього театрального стилю й театральних форм. *Еволюція сценічного майданчика* — від відкритої круглої “орхестри” — арени старогрецького театру — до кону старо-іспанського й шекспірівського театру, що розвинувся з замкненого двору великого торговельного заїзду; еволюція театрального вбрання, — раз умовно-узагальненого, раз удосконаленого, згідно з модою свого часу, раз — історично-точного; еволюція декорації, що її раз-ураз зводять до мінімуму, або подають у ній умовно-узагальнений фон, або прагнуть подати в ній музейну історичну точність, або прагнуть “утворити за її допомогою настрої”, або подати її якнайбільш мальовниче; нарешті, еволюція акторського мистецтва, що від гри-майстерності переходить до гри-переживання, — всі ці відміни, як ми побачимо, зумовлені відмінами громадської психології і тих господарчих форм, що цю психологію визначають. Не слід гадати, що встановити цю зумовленість у кожному окремому випадку — справа дуже проста й легка. Навпаки, тут перед нами що ні крок постають проблеми, яких наука ще не розв'язала. Але це не повинно нам перешкоджати. Обережно, поступово, з кожним новим просуненням у гущавину історично-театральних фактів, театрознавець-марксист матиме нагоду встановити факт цієї залежності і зможе кінець-кінцем так само докладно перекладати твори театру з мови мистецтва на мову соціології, як то він робить уже й тепер у царині мистецтв образотворчих і мистецтва літератури»).

«Наприкінці 1920-х, — писав В. Панченко, — О. Білецький, судячи з усього, уже не відчував внутрішньої потреби якось дистанціюватися від “марксистської критики”. <...> Деякі постулати “марксистського літературознавства” помітні і в більш ранніх працях О. Білецького. А 1934 року він напише і видасть у Москві монографію “К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы”. Ще через якийсь час (1950 р.) О. Білецькому “за посадою” доведеться робити доповідь на науковій сесії АН УРСР про значення праці Й. В. Сталіна “Марксизм и вопросы языкознания” для радянського літературознавства. Можливо, в усьому цьому був той елемент *гри, мефістофельства*, що — за словами того ж Ю. Шевельова — складали істотну частину образу професора Білецького? <...> В 1930-ті роки О. Білецькому було вже не до іронії. Наставала доба жорстокого підминання естетики ідеологією, — і наукова Муза вченого й критика почала втрачати оригінальність свого “Я”, нагадуючи жінку із запнутим обличчям. <...> Починалася драма видатного філолога — драма закріпачення шукаючої думки догматикою та ортодоксією».

Література:

Белецкий А. Старинный театр в России. — М., 1923. — Т. I: Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины.

Білецький О. Походження театру і соціальна функція театрального мистецтва // Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру / За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. — [Х.,] 1929. — Вип. 1.

Білецький О. Избранные труды по теории литературы. — М., 1964.

Білецький О. Історіографія української літератури // Історія української літератури. — К.; Х., 1947.

Білецький О. До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури // Білецький О. Збір. пр.: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1965. — Т. 2.

Білецький О. Поетика драми // Теорія драми в історичному розвитку. — К., 1950.

Панченко, В. Олександр Білецький як літературний критик: 1920-ті роки // Магістеріум / Нац. унт «КМА». — К., 2002. — Вип. 8.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру Олександра Білецького.
- Охарактеризувати методологічні особливості основних театрознавчих праць Олександра Білецького.
- Визначити внесок Олександра Білецького в історію українського театрознавства.

19. ЛЕСЬ КУРБАС І М.О.Б.

Значну роль у становленні теорії театру відіграла редакція журналу «Барикади театру», що видавався Мистецьким об'єднанням «Березіль», і на сторінках якого впродовж 1923 року з'явилося кілька матеріалів, які з певними застереженнями можна назвати театрознавчими. 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», 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».

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».

1932 року було видруковано 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 М. Верхацький писав: «Ми не можемо на сьогодні похвалитися вже великими здобутками науки в галузі театрального мистецтва. Ми нічого не маємо ні з систематики теорій театального 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 постави, характеристику методу роботи режисера коло п'єси як драматургічного матеріалу, методику перекладу 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».

Сам Курбас у цей час активно пропагував свої теоретичні і методологічні ідеї, пов'язані з упровадженням 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: «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 шкури 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».

Принципом будови спектаклю Курбас називав «всеохоплюючу і всепронизуючу основу, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм». 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 театального видовища».

Не останню роль у поширенні цих знань відіграв новий жанр театальної літератури, що постав саме 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 Курбаса. Однак не слід пов'язувати експансію жанру виключно із пропагандистськими заходами радянської влади, адже подібні видання ще раніше фіксуються й на території, куди радянська влада тоді не зазірала (Вороний М. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» / Старицький М. Ніч під Івана Купала: З увагами Миколи Вороного. — Львів, 1925 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989).

Подальший розвиток ідеї Курбаса дістали у працях його учня — Василя Василька, який досліджував проблеми жанру, амплуа, особливості режисерської методології Миколи Садовського і Леся Курбаса.

Література:

- Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави. Як складати текст інсценівки. — Сільський театр. — 1926. — № 3–4.
- Болобан Л. Самодіяльний драматичний гурток. — Сільський театр. — 1926. — № 1.
- Болобан Л. Як ставити п'єсу «Родина щіткарів» [М. Ірчана]. — Культробітник. — 1928. — № 1.
- Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль». — Сільський театр. — 1927 — № 6–8.
- Бортник Я. Як ставити і грати «Пошилися у дурні». — Сільський театр. — 1928. — № 12.
- Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962.
- Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969.
- Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967.
- Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932.
- Ігнатович Г. Режисура. Лекція перша. — Сільський театр. — 1929. — № 7, 10, 11; 1930 — № 5, 6.
- Клековкін О. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект. — К., 2014.
- Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод. Полемічні нотатки // Український театр. — 1999. — № 4.
- Крига І. «Сава Чалий». Як спрощувати в постанові. — Культробітник. — 1928. — № 18.
- Лесь Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001.
- Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988.
- Лопатинський Ф. Про гримування. — Сільський театр. — 1926. — № 2–3.
- Пігулович З. Режисерські зауваження до п'єси «Істина». — Сільський театр. — 1929. — № 3–4.
- Шевченко Й. Мистецтво перетворення. — Сільський театр. — 1928. — № 2–5.
- 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.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру Леся Курбаса.
- Визначити внесок Леся Курбаса і М.О.Б. в історію українського театрознавства.
- Охарактеризувати основні поняття, впроваджені Лесем Курбасом і Мистецьким об'єднанням «Березіль» в історію і практику українського театру.

Яків Мамонтов (1886–1940) — поет, драматург, історик українського театру, викладач цих дисциплін в Харківському музично-драматичному інституті. Народився у селянській родині, навчався у Шпилівській церковно-приходській школі, у Дергачівському сільськогосподарському училищі. Здобувши професію агронома, два роки працював у Щигрівському повіті в Курській губернії. 1909 року переїхав до Києва. У 1911–1914 роках навчався у Московському комерційному інституті, захистив дисертацію «Проблема естетичного виховання» на здобуття вченого ступеня кандидата наук. Брав участь у Першій світовій війні та революційних подіях. Після лютневих подій 1917 року перебував в Осташівському полковому комітеті як делегат від солдатських мас. Від 1920 року працював викладачем факультету соціального виховання Харківського інституту народної освіти. Помер 1940 року в Харкові. Автор праці «На театральних роздоріжжях» (1925), розвідок з історії драматургії, п'єс «Веселий хам», «Ave Maria», «Коли народ визволяється», «До третіх півнів», «Республіка на колесах» та ін.

Із театрознавчими дослідженнями Мамонтов 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 Фрайтага) і проблемах морфології театру, у вивченні яких він схилився до *соціально-політичного дослідження мистецьких творів*.

Поняття «театральної системи» Мамонтов сприймав передусім крізь призму ідейних настанов і писав: «Якби в методологічних настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як *“театральна система”*, то на сьогодні ми мали б, окрім 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».

«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 дра-

матург фактично обслуговував, чи хотів обслуговувати, своєю творчістю. Цього питання не можна розв'язати в спрощений, так би мовити, “просвітянський” спосіб: перерахувати театри, де виставлялися п'єси даного драматурга або де він працював безпосередньо, додати до цього кілька зауважень біографічного характеру і на тому задовольнитися. Ні, це справа далеко складніша. Ми навмисне говоримо “театральна система”, а не театр, бо нас цікавить не лише “фактичний матеріал” щодо окремих театрів та осіб, а також і наукова типізація цього матеріалу. Театрів безліч, театральних систем — одна-дві на історичну добу. В театрі за його мистецькою “манірою” можна не побачити 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».

У наступній праці Мамонтов додавав: «Формальне визначення театральної системи мусить базуватися на ширшому історичному матеріалі, а методологічна роля 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)». 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».

Стосовно радянського театру Мамонтов писав: «Доцільніші говорити про систему радянського театру, а не про радянський театр. <...> Ми говоримо про систему радянського театру ще для того, щоб підкреслити єдність ідеологічного спрямування та найважливіших принципових засад для всіх розгалужень радянського театру. <...> Перш за все радянський театр є театр масовий. <...> Другу основну засаду радянського театру становить його політичність. Радянський театр є театр політичний. <...> Політичний театр дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі. Політичний театр є театр максимального ідейного навантаження, театр чітких ідеологічних формулювань, що не терпить “вічних проблем”, неясних, недоговорених думок тощо».

В історії українського театру Мамонтов вирізняв етнографічно-побутову, романтично-побутову і реалістично-побутову системи. У праці «Драматургія І. Тобілевича» він писав: «Професійний етнографічно-побутовий театр український народився далеко пізніше: лише на початку 80-х років XIX сторіччя. (За Галичину ми тут не будемо

говорити). <...> Ми не будемо зупинитися на фактичній історії етнографічно-побутового театру. Для нас досить зазначити, що цей театр, виникнувши на Херсонщині 1881 р. (перша українська трупа Г. Ашкаренка), дуже хутко розвився і в 80-х же роках набув буйного розквіту (антрепризи М. Старицького 1883–1885 рр. та М. Кропивницького 1886–1887 рр.). <...> В кінці 90-х років, коли зорганізувалося театральне товариство Тобілевичів (М. Садовського, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого 1898–1907), український побутовий театр підноситься на другий щабель свого розвитку: п'єси І. Тобілевича поводі одсувають на задній план репертуар М. Старицького та М. Кропивницького, а разом із цим відбуваються великі одміни і в самій театральній системі. Ще дальшим кроком у цьому напрямі був театр М. Садовського (Київ, 1907–1918), що почав заводити до репертуару п'єси руських та західноєвропейських авторів в українських перекладах і користуватися з нових мистецьких засобів у театральному виконанні їх. В цілому ця доба, що висунула сузір'я блискучих акторів, на чолі з М. Заньковецькою, і уславилася далеко поза межами батьківщини, заведена в історію українського театру під загальною назвою “побутовий театр”. Але мені вже доводилося зазначати, що за цим титулом заховано дві цілком одмінні театральні системи, а саме: *романтично-побутова та реалістично-побутова*. <...> Детальніший розгляд зазначених систем мусить переконати в цьому і показати, в чім же саме полягала їхня одмінність та типовість. На перших кроках свого розвитку український побутовий театр продовжував традицію своїх попередників і живився, головню, з мелодраматичного та музично-комедійного репертуару, що складався з п'єс І. Котляревського, Гулака-Артемовського, Я. Кухаренка, В. Александрова, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та з п'єс провідарів цього театру — М. Кропивницького, М. Старицького, пізніш — І. Тобілевича і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'єс написана професійними акторами або аматорами театального мистецтва і не для читання, а для театального виконання. <...> Цією орієнтацією на театр — часом навіть на відомих акторів — українські драматурги того часу вигідно відрізнялися від наших пізніших драматургічних генерацій, що писали для читання, а не для театального виконання (наприклад, Л. Українка). Будучи позбавлений високих літературних якостей, репертуар романтично-побутового театру відзначався великою театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольових співів і без танців. І кожен український театр цього типу мав, опріч рольових акторів, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності (“театральний театр”, як стали казати пізніш).

Його не можна називати навіть побутовим у точному розумінні цього слова. Побут — це натура, це гола, не розфарбована дійсність. В театрі М. Кропивницького — М. Старицького, щоправда, тьохкали соловейки і кумкали жаби, але людська дійсність була яскраво романтизована та театралізована. І коли цей театр користувався з селянсько-побутових або національно-історичних сюжетів, то він показував їх не *in natura*, не заради них самих, а заради тих чи інших театральних ефектів. Побут та історія на цьому театрі завжди виставлялися в барвистих, етнографічних фарбах, в яскраво-комічних або в мелодраматичних ситуаціях, щоб був простір для театральних ефектів, для акторського мистецтва. Перевага театральності над реальністю в романтично-побутовому театрі з найбільшою силою виявилася саме в тих його п'єсах, де є соціальний мотив. Реконструкція типових постановок таких п'єс, як “Глитай, або ж павук” М. Кропивницького, або “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх автори і режисери і актори бачили в суто театральних ефектах (божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. ін.), а не у виявленні соціальних суперечностей або ж темних сторін селянського життя. Те ж саме можна сказати і про історично-героїчний репертуар цього театру: “козацька романтика” таких п'єс, як “Маруся Богуславка” або навіть “Богдан Хмельницький” М. Старицького була в такій же мірі театральним настановленням, як і національно-патріотичною концепцією. Відповідно до цього і в акторському виконанні наголос робився на театральний ефект: в ролях драматичних — показна зовнішність, бурхливий темперамент, “нутрянний” патос, ефектовний жест; в ролях комічних — гротескова зовнішність (грим та убрання), підкреслений комізм вислову та мови, театральний трюк (жестом, з речами тощо). Про психологічну виправданість, про соціальний зміст та життєву правдоподібність режисери та актори романтично-побутового театру мало турбувалися. Популярний міщанський критерій, що прикладається так до театру, як і до інших мистецтв, критерій життєподібності (“як і в житті” або, як “справжній”) в романтично-побутовому театрі виявлявся з дуже великими натяжками, через низку всіляких театральних умовностей, що для невибагливих глядачів у певний спосіб означували реальну дійсність. Це стосується і до обстановки з її романтично-натуралістичними пейзажами, хатами тощо; і до убрання — завжди етнографічно-барвистого, далекого від дійсності; і до трактовки ролей за установленими театальною традицією “амплуа” героїв та героїнь, коміків, простаків, резонерів тощо, і до всього іншого. <...> Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на “естетичне” сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всіляких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд <...> Інший характер мала система реалістично-побутового театру»).

Будучи передусім драматургом і апологетом теорії драми Фрайтага, Мамонтов 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, він писав про театральну концепцію Миколи Євреїнова: «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».

З точки зору театрознавства, методологія Мамонтова була орієнтована на літературний театр XIX століття, який ще не визначився як самостійний вид мистецтва.

Як популяризатор концепції Фрайтага, Мамонтов, паралельно із Лесем Курбасом, сприяв поширенню й адаптації основних дефініцій теорії драми до панівних соціологічних теорій:

- «*Архітектоніка* — це пропорція окремих частин п'єси, це ті розділи, що в них розміщується драматичний процес: акти або дії, одміни, яви тощо. Драматург мусить думати, він мусить також і вимірювати кожну з цих частин, мусить установляти їхній розмір та пропорцію між ними. Не в міру розтягнутий акт (як, наприклад, 3-й акт у п'єсі В. Винниченка “Гріх”) або якась окрема сцена — дуже шкодять п'єсі. Отже, не даючи точних, цифрових визначень щодо розміру складових частин п'єси, архітектоніка старається надати цілій п'єсі стрункого, пропорційного вигляду»;

- *Боротьба [драматична]* («Істотність драматичного процесу, як ми бачили, становить боротьбу двох сторін чи партій за будь-який життєвий інтерес. Ця боротьба виявляється в безпосередніх вчинках драматичних персонажів. Можна виявити драматичний процес і без слів (пантоміма), але мова — це такий важливий чинник людського життя, що відкидати її на театрі немає жодного сенсу. Навпаки, драматург (а за ним і актор) мусить використати мову в максимальній мірі. І ми бачимо, що великі драматурги всіх часів і народів завжди були великими майстрами слова. Але драматична мова, окрім загальних законів, що їм підлягає кожен мистецький словотвір, має чимало ознак, властивих лише їй самій. На думку сучасного німецького театролога, Ю. Баба, мистецька мова в драмописі має два коріння: по-перше —

практичний інтерес дієвих осіб, по-друге — двох сторін (дуалістичний принцип). Звідси виникають усі вимоги щодо драматичної мови»);

- *Вузол драматичний* («Найголовніші сюжетні вузли (дійові моменти) мусять зав'язуватися однією провідною думкою (ідейним мотивом п'єси). Без цього п'єса не буде ідейно витримана. Проте, це зовсім не значить, що драматичні події та персонажі можна нанизувати, як бублики, на ідейну нитку, щобто з'єднувати їх цілком штучно. Така штучність (надуманість) дуже шкодить мистецьким творам. У добрих майстрів ідея їхніх творів ніби сама собою просочується крізь кожен образ і кожную подію. В кожному разі, драматург мусить пильно перевіряти сюжет під поглядом своєї провідної думки»);

- *Драма психологічна* — «переносить центр ваги з побуту на психологію своїх персонажів, часом на дуже складні та витончені інтелігентські переживання (Г. Ібсен, Г. Гавптман, А. Чехов та ін.). Ця драма іноді називається неореалістичною або драмою живих символів, бо за реальними постатями її персонажів часто ховається символ будь-якого явища, почуття або думки (любов, смерть, мистецтво тощо). В українській драматургії такі драми подекуди писали В. Винниченко, Л. Українка й інші.»

- *Драма символічна* — «виносить дію за межі конкретного часу та простору, а на місце реальних персонажів ставить символи авторських ідей, що складаються на силуети або на тіні людей. Найвидатнішим представником такої драмописи є бельгійський драматург М. Метерлінк; на Україні символічні п'єси писав О. Олесь (“По дорозі в казку” та драматичні етюди»);

- *Елементи театру* («Театр складається з трьох основних елементів: 1) автора театрального дійства, в яких би формах воно не виявлялося (словотвір, музична композиція, хореографічний сюжет чи будь-що інше), 2) актора або якого-небудь іншого театралізатора авторських ідей і настроїв (сюди зараховуються також декоратори, оркестранти, технічний персонал і т. ін. і 3) певного кола людей, для котрих це робиться, щобто глядачів»);

- *Зв'язок причиновий* («Між окремими дієвими моментами та персонажами, окрім ідейного зв'язку, мусять бути ще й міцний причиновий зв'язок. Тобто, окремі події в сюжеті мусять не просто відбуватися одна за одною, а виникати одна з одної. “Ревізор” М. Гоголя починається з чекання на ревізора і з страху перед ревізією. Від цього моменту, ніби від берега, відштовхується сюжет п'єси, і всі дальші події цілком натурально впливають самі з себе: паршивенького чиновника приймають за ревізора, шанують його, дають хабарі, лякаються, залицяються, скаржуться і т. д., аж доки не виявляється, що полоханий заєць пенька перелякався. У невдалих п'єс, навпаки, — подія пришивається до події білими нитками, без жодної на те потреби зовсім не обгрунтовано»);

• *Ідея п'єси* — «це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор. Іншими словами — ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів; наприклад у “Ромео і Джульєтті” Шекспір ніби говорить своїм глядачам: подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони! В “Хазяїні” І. Тобілевич досить чітко висловив ідею п'єси словами одного з її персонажів (Золотницького): “При таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу”. В “Загибелі ескадри” О. Корнійчук бореться проти анархічного виявлення революційних настроїв і закликає до дисципліни. Ідея завжди — заклик або присуд, а частіше за все і те, і друге, і третє <...> Саме ідея, а не щось інше, мусить бути головним критерієм драматичного твору, його організуючим фактором»;

• *Композиція п'єси* — «це теж архітектоніка, тільки з додатком “прийомів фарбування” (В. Волькенштейн). Конкретний зміст п'єси не вичерпується самою фавбулою (ходом подій). Часто драматург старається захопити чи зацікавити глядачів малюнком персонажу, почуттєвою картиною, етнографічними даними — спів, музика, убрання тощо. Успіх багатьох п'єс наших старих драматургів (як от, І. Котляревський, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.) в значній мірі пояснюється саме от цими “прийомами фарбування”. А тому в композиційному плані п'єси, що складається вже після того, як у драматурга єсть і сюжет і фавбула, мусять зазначитися й ті фарби (спів, танець тощо), що їх буде наложено на кістяк фавбули»;

• *Конфлікт драматичний* («В кожній п'єсі відбувається якась боротьба. Ця боротьба й називається драматичним процесом. Розгляньмо, наприклад, таку п'єсу як “Бурлака” І. Тобілевича. З чого складається драматичний процес цієї п'єси? Волосний старшина, Михайло Михайлович, нечесно поводить з громадськими грішми, визискує незаможних селян і хоче одружитися з молодю дівчиною, Галею. Йому допомагають у всіх його справах — писар, корчмар та дехто в селян. Це — на одному боці. На другому — Олекса (наречений Галі), його дядько — Панас (бурлака) та дехто з бідних селян. Між цими двома ворожими таборами й точиться боротьба протягом усіх п'яти дій. Штовхають людей у вир цієї боротьби різні причини — хороші й погані — нажива, полова хіть, пияцтво, а з другого боку — щире кохання, ображена справедливість, класовий інстинкт тощо. Зрештою, як на одному боці, так і на другому, соціальні мотиви переплітаються з біологічними і разом утворюють складний узор драматичного процесу. В найкращих п'єсах драматичний процес проходить з великим напруженням. Глядач не певен, як закінчиться боротьба, перемога нахиляється то в той, то в другий бік, аж доки драматичний процес не доходить до свого логічного завершення. В “Бурлаці”, наприклад, лише в останні й сцені з'ясовується, що перемога на боці Панаса та його

прихильників. Щоби досягти певного напруження й захопити глядачів, драматичний процес мусить: 1. Складатися з боротьби таких двох сторін, що утворюють собою певний контраст — соціальний (класова протилежність) або біологічний (різниця в роках, в темпераментах, в силі тощо), а часом і той і другий. 2. Ця боротьба мусить провадитися за важливий життєвий інтерес, як от, наприклад, у “Бурлаці”. Коли ж люди борються за якісь дрібниці або за щось од життя (абстрактна думка), то драматичний процес не захопить широкого кола глядачів. 3. Окрім того, ця боротьба мусить відбуватися на очах у глядачів, а не десь за кулісами. Цебто, глядач мусить дізнатися про персонажів і про те, що вони роблять, не з чужих слів, а з їхніх безпосередніх, начотних вчинків. <...> Драматичний конфлікт, тобто основна суперечність, яка приводить дійових персонажів до боротьби і розгортається в дальших колізіях п’єси. <...> Тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв’язується ідеєю твору в момент катастрофи»);

• *Наскрізна дія* — «це, за К. С. Станіславським, та пристрасть, що вирішує долю героя, це основний напрямок у діях і настроях п’єси: кохання в “Ромео і Джульєтті”, вагання і роздум — в “Гамлеті”, чванливість — в “Міщанині-шляхтичі”. <...> Акторська трактовка образу виявляється насамперед через визначення його “наскрізної дії”. <...> “Наскрізною дією” вельми поглиблюється традиційний аристотелівський погляд на “єдину дію” як на фабулу (цебто “сполучення подій”), що становить основу драматичного твору»;

• *Образ* — «одна з основних загальнономистецьких категорій. Саме через образ визначається специфіка мистецтва як форми громадської ідеології та одного з багатьох засобів класової боротьби. <...> Ми можемо визначити образ як: а) відображення дійсності засобами будь-якого мистецтва, б) для виявлення класових ідей митця, в) через індивідуалізацію та типізацію життєвих явищ, г) в єдиному творчому процесі, скерованому на пізнання та перебудову життя»;

• *Прийом драматичний* («Їх досить багато, цих технічних прийомів, кожен драматург користується ними залежно від свого мистецького напрямку, від своєї індивідуальності та майстерності <...>. Ми зупинимось лише на прийомах найбільш популярних та властивих реалістичній драмописі. Їх можна поділити на дві групи: прийоми підготовки та прийоми напружування (інервації) драматичного процесу. 1. З прийомів підготовки найголовніші такі: підготовка до наступних подій, до виходу головних персонажів та до належного сприймання п’єси або окремих сцен. В “Ревізорі” М. Гоголь з першого ж виходу починає готувати глядачів до того курйозу, що станеться у другому акті — до помилки городничого. Ця підготовка виявляється в тому, що городничий, а за ним і всі інші, з великим страхом чекають на приїзд ревізора. Нервовість цього чекання пояснюється, з одного

боку, нечистим сумлінням повітових урядовців, а з другого боку — тим, що ревізор мусить приїхати інкогніто. Натурально, що в такій обстанові дурний догад Бобчинського та Добчинського робить сенсацію: лякана ворона куца боїться <...> 2. Прийоми напружування мають за свою мету керувати глядачів, тримати на високому ступені їхню цікавість та уважність. До цих прийомів можна зарахувати такі: несподівана подія аби трюк: в “Ревізорі” Бобчинський падає разом з дверима в кімнату Хлестакова (кінець 2-го акту), в “Гамлеті” такі несподіванки, як привид, придворний спектакль тощо. Багато всяких несподіванок в українських мелодрамах: постріли, отрута і т. інш. Обдурене сподівання — це та ж сама несподіванка, тільки догори ногами: чекають на одне, а виходить зовсім інше. На обдурених сподіваннях побудовано трагедію Ф. Шіллера “Розбійники”. В її основі (як це довів В. Волькенштейн) лежить такий дієвий комплекс: щирий потяг Карла до добродійного життя, несподіваний удар по ньому і, як відповідь, на цей удар, протилежний Карлів порив (контрудар). Глядач раз у раз сподівається одного, а виходить щось інше. Пізнання — надзвичайно розповсюджений прийом так у давній драмописі (наприклад, “Цар Едіп” Софокла), як і в сучасній. Суть його в тім, щоб, зав’язавши якийсь вузол, раптом розв’язати його, зірвавши маску з якогось персонажу або викривши якусь подію. Прикладів пізнання дуже багато в “Ревізорі”, в “Розбійниках”, в “Марусі Богуславці” в інших п’єсах. Підслухування — теж досить розповсюджений прийом, що близький по своїй суті до пізнання, тільки далеко грубіший за нього. Найчастіш підслуховують у мелодрамах та в комедіях»;

• *Принцип будови п’єси* («Окрім зазначених загальних принципів щодо будови п’єси, треба зупинитися ще на тих закономірностях, що за ними розвивається саме фабула, від свого початку і до кінця. Як вже відомо, розвиток фабули поділяється на три головних етапи — зав’язка, наростання та розв’язка. Кожен з цих етапів має свій “камінь преткновения”, що його драматургові доводиться так чи інакше перемагати. Зав’язка мусить зацікавити (заінтригувати) глядачів і дієвими персонажами і майбутніми подіями. Вона поділяється на експозицію, де подається інформацію про те, що сталося до початку п’єси (в “Наталці-Полтавці” — любов Наталки до Петра та його відсутність; в “Бурлаці” — витрата громадських грошей, в “Гамлеті” — смерть короля, батька Гамлетового і т. д.) та зав’язку у точному значенні, де на підставі того, що сталося, накреслюється якийсь дієвий план; одруження з нелюбом, арешт суперника, помста за батькову смерть і т. інш. Великим майстром щодо зав’язки був В. Шекспір, що вмів одразу надати п’єсі жвавого темпу та захопити глядачів; в “Гамлеті”, наприклад, з самого початку — ніч, дощ, батькова тінь, весілля короля, муки Гамлета, в “Ромео та Джульєті” — з першої ж сцени — баталія між Капулетами та Монтекі і т. д. Коли драматургові не вдається з пер-

ших же сцен надати драматичному процесові жвавого руху й зацікавити глядачів наступними подіями, то його п'єса навряд щоб мала успіх і в дальших актах: розхолоджений глядач робиться мало вражливий. Наростання, цебто виконання того плану, що накреслила зав'язка, може поділитися на кілька ступнів і йти по одній або по двох чи кількох лініях. Це залежить од того, скільки складна фабула. В "Бурлаці", наприклад, зав'язка й наростання йдуть по двох лініях; громадській (витрата чужих грошей) і інтимній (боротьба за Галю). Арістотель думав, що хороша п'єса мусить мати складну фабулу, з перипетіями та пізнаваннями, цебто, з несподіваними поворотами в протилежний бік та з переходами від невідомого до відомого. З українських драматургів найбільший нахил до складних фабул мав М. Старицький. Наростання охоплює середні акти п'єси (між зав'язкою та розв'язкою) і мусить весь час, як кажуть, "пружинить" драматичний процес. В ньому відрізняють момент найвищого напруження, що називається кульмінаційною точкою. Це той момент, коли головний персонаж робить (через відповідний вчинок) ніби прорив максимальної нервової зарядки. В "Бурлаці" такий момент припадає, мабуть, на кінець 4-ї дії, коли бурлака наважується забити старшину; в "Гамлеті" — на знамениту сцену з акторами, коли Гамлет переконується, що його батька отруїв Клавдій; в "Розбійниках" Ф. Шіллера — на 4 дію — зустріч Карла з батьком. Кульмінаційна точка мусить бути недалеко від кінця п'єси (здебільшого в передостанньому акті), бо не можна довгий час залишати глядачів на спаді драматичного напруження. Кульмінаційна точка це — поворотний момент у розвитку фабули; після цього починається розв'язка. Німецький знавець драмопису, Г. Фрейтаг, каже, що з боку технічного найважча для драматурга та частина п'єси, що лежить між кульмінаційною точкою та кінцем, цебто розв'язка в широкому розумінні. Це тому, що тут драматичне напруження знижується і драматургові доводиться вишукувати нових засобів, щоб затримати цікавість глядачів до кінця п'єси. За такий засіб, що підносить драматичне напруження на попередній ступінь його в розв'язці, є катастрофа, цебто, останній вчинок головного персонажу, що переносить хід подій в інший план. Дуже часто таким катастрофічним моментом буває смерть когось із головних персонажів — наприклад: у "Безталанній" І. Тобілевича смерть Софії, в п'єсі М. Кропивницького "Глитай або павук" — смерть Глитая, в "Брехні" В. Винниченка — смерть Наталі Павловни і т. д. Після катастрофи настає розв'язка в точному значінні, коли події (під напором катастрофічного вчинку) котяться по інерції до свого кінця і, нарешті, зупиняються. Як окремих момент, у розв'язці відзначається ще катарзис, цебто очищення або розрядка після великого напруження, що його доводиться переживати глядачам на протязі п'єси. Через катарсис драматург хоче ніби заспокоїти, зрівноважити до краю збентеженого глядача»);

• *Проблема драматичного твору* («Тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи»);

• *Сюжет* — «це — провідною ідеєю (задумом) організована низка дієвих моментів (комплекс ситуацій) та персонажів, що їх утворюють. Що більше таких моментів, що більше персонажів беруть у них участь, то складніший буде й сюжет. У «Бурлаці», напр., сюжет складається з таких дієвих моментів (або інакше — драматичних вузлів): витрата чужих грошей старшиною та його прибічниками, заходи до одруження з Галею, поворот бурлаки на село і агітація його серед селян, арешт бурлаки та його втеча, визволення Валіного нареченого, вирок про висилку бурлаки і т. д.»);

• *Тема* — «об'єктивний зміст драматичного твору, висловлений у максимально стислій формі: чиновницька Росія доби Миколая І («Ревізор» М. Гоголя), особистість і суспільство («Ворог народу» Г. Ібсен), гетьман Богдан Хмельницький (п'єса тієї ж назви О. Корнійчука). Тема часто визначається навіть одним словом: любов, війна, тощо. <...> Тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи» та ін.

Література:

Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Сільський театр. — 1927. — № 11–12; 1928. — № 2–5.

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

Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: В 6 т. — Х.; К., 1931. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали.

Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — № 14, 15, 18, 22.

Контрольні завдання:

► Охарактеризувати поняття «театральна система» у концепції Я. Мамонтова, порівняти з підходом О. Гвоздева;

► Охарактеризувати поняття «театральність» у концепції Я. Мамонтова, порівняти з підходом М. Євреїнова;

► Охарактеризувати зміст основних понять теорії драми у концепції Я. Мамонтова.

21. ОЛЕКСАНДР КИСІЛЬ

Олександр Кисіль (1889–1942), справжнє прізвище *Кисельов*, — театральний діяч і театрознавець. Навчався у Чернігівській гімназії, у Петербурзькому університеті на історико-філологічному факультеті, відвідував семінари академіка О. Шахматова, дипломну роботу писав під керівництвом професора С. Венгерова. Закінчив університет 1912 року, працював учителем у гімназіях Санкт-Петербурга; був членом і скарбником «Благодійницького товариства видання загальнокорисних та дешевих книг для народу». 1915 року Чернігові видрукувана його праця «Украинский вертеп» (перевидано в 1918). Від 1917 року жив в Україні, викладав у київських гімназіях, від 1918 року читав курс історії українського театру та драми в Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, та на інструкторсько-режисерських курсах «Дніпросоюзу». У 1920–1922 роках вчителював на Житомирщині, де створив театральний гурток. Повернувшись до Києва, викладав українську мову та літературу на робітничому факультеті Київського політехнічного інституту, вів курс історії українського театру в Київському музично-драматичному інституті. Тоді ж очолював театральну секцію Інституту української мови ВУАН, що займалася збиранням і поширенням театральної термінології; працював у театальному музеї ВУАН. 1937 року репресований, загинув у концтаборі.

У своїх працях Олександр Кисіль спирався на дослідження попередників (Д. Антоновича, О. Білецького, О. Веселовського, М. Возняка, П. Морозова, В. Перетца, М. Петрова, В. Резанова, І. Франка, Г. Хоткевича), здебільшого акцентуючи увагу на драматургії, в оцінках якої схилявся до «естетичної критики». Разом із тим, він дав окремі дуже точні характеристики окремих етапів розвитку українського театру.

У передмові до популярного нарису «Український театр» (1925) Кисіль визначив базові поняття своєї театральної концепції:

- «Чистою формою театального 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 залишаються 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; стислу, 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»;

- «[Український] театр не розвинувся органічно з бігом часу з драматичних елементів обрядової поезії національної, як у греків, а прийшов пізніш уже в готових формах разом із іншими здобутками європейської культури. Але в народній поезії українській знаходимо те, з чого за інших історичних обставин міг би розвинутися театр. Це — окрушини давніх поганських свят, зв'язаних, як звичайно у всіх хліборобських народів, з різними моментами стану природи й сонця»;

- «Початок театру припадає в нас на часи культурно-національного руху кінця XVI і початку XVII століть, що виник на Україні після сполучення її з Польщею р. 1569»;

- «Найелементарнішою формою старого репертуару був діалог, розмова двох учнів на якусь тему, часом низка запитань і відповідей суто схоластичного ґатунку; це була звичайна шкільна вправа, яка мала на увазі зафіксувати знання учнів, а з другого боку й підготувати їх до прилюдних виступів перед широкою публікою. Діалог проказували учні без жадної сценічної обстави, просто в класі перед товаришами, а іноді, під час рекреацій чи на якомусь шкільному святі, і перед ширшою аудиторією з учнів усієї школи й сторонніх. Діалоги являли з себе низку запитань і відповідей переважно катехетичного змісту про віру, таїнства і т. ін., а також і чисто схоластичних, що вимагали знання святого письма й часом незначних його подробиць. До діалогів, що переходили перед більш широкою аудиторією, додавано іноді прологи й епілоги. <...> До діалогу своєю формою близько підходила й діалогічна вірша на привітання учнями якоїсь значної особи на Різдво чи Великдень або при якійсь урочистій оказії»;

- «Духовні професори-драматурги мали на меті не так художні досягнення, як релігійно-моральний вплив на свою аудиторію, і тому релігійний та моральний елементи тут і домінують. Те, що автори були переважно з ченців, пояснює нам, чому живе життя з його інтересами,

боротьбою тут одбилося надзвичайно мало та й то переважно в формі натяків <...> Отже тому наша стара поважна драма, що яскраво характеризує собою розумові інтереси найосвіченіших кол українського духовенства й верстов заможного козацтва, разом із тим уявляє собою невелику цінність з художнього боку. Вона не могла відігравати великої ролі й у суспільному життю ХVII-го, а особливо ХVIII ст., бо була занадто абстрактна й суха; не дала нічого вона й для нової української драми, що утворилася за цілком іншими зразками»;

- «Цілком одмінної від попередніх поважних п'єс природи була друга галузь нашої шкільної драми, яка стояла значно ближче до життя й одбила в собі й побут, і типи, й характерні сцени з життя старої України. Це — інтермедії або інтерлюдії»;

- «Професійні трупи почали з'являтися на Україні вперше з кінця ХVIII ст. Завдяки перевозній торгівлі стали тоді розвиватися на Україні міста, куди наїхало чимало купців з Московщини; поодкривалися різні адміністративні установи з певним контингентом урядовців, а на зиму туди почали звичайно з'їздитися з своїх маєтків найзаможніші поміщики. Вистави там виникали іноді випадково, коли заходили кудись два-три безробітних мандрівних актори й за допомогою місцевих людей організовували невеличкі трупи»;

- «Поруч з побутово-етнографічними починають з'являтися в нас у 30–40 рр. й історичні драми»;

- «Оцінюючи художню вагу української драми першої половини ХІХ ст., мусимо визнати, що найвидатнішими тоді були твори Котляревського, де гармонійно сполучилися сценічні вартості з ідейними. Драматичні твори пізніших авторів, серед яких були й талановиті письменники та поети, мало цікаві, а іноді й зовсім лихі. Причина цього почасти може полягала в випадковості цих творів; автори, люди часто дуже далекі від театру, ніби між іншим давали якусь поодинокую п'єсу, що в творчості їхній посідає далеко не перше місце. У нас ще не було драматургів, які-б писали виключно для театру, а як раз драматична форма найважча, бо потребує, крім таланту, ще й довгої праці та певної традиції. Ідейний зміст наших п'єс був тісно зв'язаний з світоглядом тих соціальних верств, що з них переважно складався головний контингент і публіки, і авторів того часу. В більшості це були кола поміщиків або дрібної міської буржуазії, яка не могла вкласти сюди глибокого соціального змісту й дивилася на театр виключно як на розвагу. Поверховий сантименталізм, національний романтизм та етнографізм, що були характерні й для нашої літератури того часу, особливо міцно держалися в театрі й драмі. Сила цієї, мовляв, театральної інерції була така велика, що навіть революційно настроєні поети, як Шевченко, не змогли її перемогти»;

- «Восьмидесяті роки характеризуються пишним розвитком у нашому театрі реалістично-побутового напрямку з нахилом у бік етно-

графізму. І в постановках, і в характері акторської гри було змагання відтворити на сцені реальну дійсність — переважно селянське життя і селянські типи в їхніх буденних обставинах і відносинах, познайомити з “народом” і його звичаями до найдрібніших деталей»;

- «У нього [Марка Кропивницького] був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість антихудожніх п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають, великі хиби. В них часто нема цілності, багато епізодичних сцен, що лише затримують дію, а прекрасні сцени стоять часто поруч з блідими, а то й зовсім нудними; вони розхоложують глядача й псують враження від п'єс. До цього треба додати ще й брак у автора ясної ідеології; неясність її робить невиразними навіть деяких з виведених ним героїв. Вона почасти залежала від цензурних причин, а головним чином — від хаотичного таки й у великій мірі “обивательського” світогляду самого автора; Кропивницький своїми поглядами цілком належав до дрібнобуржуазної верстви, хоч його й зачепили поступові ідеї того часу, популярні тоді серед української інтелігенції. Значні вади п'єс Кропивницького зробили завчасно перестарілими навіть його найкращі й найзмистовніші драми та комедії, хоч у них є чимало прекрасних деталей»;

- «Незалежно від державних театрів, восени 1917 року почав прилюдні виступи в Києві український „Молодий Театр“, що вже за рік перед цим, ще за часи світової війни, розпочав був свою підготовчу роботу. Заклала його театральна молодь, яка незадоволена була з академічних викладів у театральних шляхів у театральному мистецтві. Проводирем гуртка був молодий актор Лесь Курбас»;

- «Окидаючи оком шлях, який він [український театр] пройшов від свого початку й до останніх днів, ми бачимо, що не всі періоди свого життя він був на однаковій художній височині. В його житті були моменти й піднесення й занепаду, коли він то переспівував старі, напівзабуті в сусідів, пісні, то несподівано раптовою хвилею підіймався перед очима здивованих глядачів до верхів художніх досягнень. Розвиток його, як мистецтва, відбувався на підставі своїх, ще досі нам невідомих, законів. Загальний-же характер його був тісно зв'язаний з тим оточенням, що культивувало ті чи інші театральні форми, дивлячись на них з свого погляду. Громадська роля його в різні часи була теж не однакова, але український театр іноді бував майже єдиною легальною, а через те й ширшою, формою виявлення культурно-національного життя українського народу. Разом з тим кращі діячі його своєю працею несли безпосереднє до народу здобутки української художньої думки, оскільки вона виявлялася в нашій драмі, й тим збуджували його духовні сили та поширювали його розумові обрії. Це надає нашому театрові поважного значіння в історії української культури та громадського руху. Як і українська література, театр часом

навмисне, а часом може й ненавмисне, будив національну та класову самосвідомість широких трудящих мас. Тут він і ставав їм добрим провідником на шляху до визволення з пут рабства та темноти й наближував їх до кращої будучини».

Аналізуючи у своєму біографічному нарисі творчість Карпа Соленика, Кисіль розглядає його акторські прийоми у контексті тогочасної театральної естетики («особливо в ролях коханців декламували пристрасно, і слова “кохання”, “пристрасть”, “зрада” виголошували так голосно, як тілки сили вистачало»). У результаті зіставлення він робить висновок, що «нехтуючи “ораторськими”, себто технічними допоміжними засобами в обробленні своїх ролей, Соленик висував натомість “скарби розуму й душі” або, іншими словами кажучи, спирався в сценічній грі на властивості своєї особистої вдачі. <...> Актор такого типу мусив із самого себе здобувати фарби й вогонь. <...> Він і на сцені здебільшого залишався самим собою, базував своє виконання на “нутрі” й мало думав за сценічне втілення. <...> На кону перед глядачами індивідуальні риси Соленика тільки загострювалися, яскравішали, набирали виразніших форм. <...> Таким чином, основою Соленикової гри був темперамент, внутрішній вогонь, що на сцені часто спалахував яскравим полум'ям Одкидаючи “ефектування” й “пародію”, себто будування ролі на зовнішніх, підкреслених і акцентованих засобах виявлення, Соленик спирався на власний темперамент і щире, природне веселість».

Поставивши питання про те, «як міг Соленик добре грати, часто так недбало ставлячись до вивчення ролі?», Кисіль виправдовував свого героя імпровізаційною традицією *commedia dell'arte*.

Однак не всі методологічні принципи Кисіля сприймалися сучасниками. Так, Петро Рулін, висловлюючи сумнів стосовно запропонованого Кисілем методологічного підходу, у рецензії на його нарис «Український театр» писав: «Справді, чим повинен цікавитись історик українського театру? Спеціально театром українським, чи й театром на Україні взагалі, театром, який безумовно впливав на театр з українською мовою. Де провести межу <...?>»

Дмитро Антонович у рецензії на дослідження Олександра Кисіля «Український актор Карпо Соленик», хоча й звернув увагу на цілу низку пропущених документів, у цілому, високо оцінював рецензовану працю, вважаючи, що її автор «має нахил до синтетичних монографій і узагальнюючих зводок свого предмету. <...> Книжка Кисіля про Соленика теж має характер монографії, в якій автор старається дати зводку всього відомого матеріалу про славного українського актора і на підставі того матеріалу вияснити характер таланту й творчості Соленика». Водночас до серйозних методологічних недоліків він відносив такі: «Автор трактує український театр обмежено, як комплекс сценічної творчості, що виявляється в українській мові. Виконання п'єс в російській мові

автор вважає за російський театр, а в польській мові, очевидно, за польський. Зasadничо не можемо в цьому згодитися з автором, вважаємо поділ театралької творчості в першій половині XIX ст. за ознакою мови надто примітивним, позбавленим історичного аспекту і не відповідним до свідомості пересічної театральної аудиторії тих часів. Думаємо, що такий поділ може мати місце після диференціації, яка зайшла в українському театрі в другій половині XIX ст. А для часів попередніх така класифікація була б історична помилкова. Навпаки, характеристичною рисою українського театру першої половини XIX ст. було те, що ролі не простонародні виконувалися в мовах польській або російській».

Однак цей методологічний закид Антоновича не видається коректним, адже й сам Кисіль, віддаючи перевагу україномовному театрові, усвідомлював не лише існування, а й значення іншомовного театру для розвитку сценічного мистецтва на етнічній території України: «Але ні самі поляки, ні самі росіяни не могли щодня наповнювати нехай і невеликий театральний зал повітового міста з нечисленним населенням. Кастові інтереси примушували антрепренерів мандрівних труп пильнувати смаків ширшої публіки й уключати до свого репертуару українські п'єси, особливо під час ярмарок, коли міський український елемент зміцнювався ще й українським панством, що наїздило з найближчих сіл. Таким чином, цим трупам доводилося одразу обслуговувати дві, а то й три національності, що жили на Україні, виставами їхньою мовою. Мати спеціальних акторів для трьохмовного репертуару небагатий антрепренер, звичайно, не міг, і тому тим же самим акторам доводилося виступати — іноді одного вечора — одразу і в польській, і в українській, а іноді ще й в російській п'єсі. Отже, так у нас утворився своєрідний тип українсько-польського актора, що існував до 80-х рр., а спорадично й далі, аж до наших днів».

Література:

Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. — К., 1925.

Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968.

Кисіль О. Український актор Карпо Соленик (1811–1851). — К., 1928.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру і методології Олександра Кисіля.
- Охарактеризувати основні особливості аналізу акторської творчості у праці О. Кисіля «Український актор Карпо Соленик».

22. ПЕТРО РУЛІН

Петро Рулін (1892–1940), перший директор Музею театрального, 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*. Дослідження історико-теоретичної спадщини Руліна, здійснені впродовж останніх десятиліть, дозволили виявити значний масив документів, які свідчать про його інтерес до питань *методології*; про це, зокрема, свідчать вже його ранні праці.

У цілому для дослідницької праці Петра Руліна, вважає Л. Приходько, характерні: «сциєнтизм, 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-дослідній 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 вченого <...> формувалися під впливом <...> ідей М. Геррманна, а також європейських інтелектуальних течій — позитивізму, марксизму, неокантіанства».

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 дослідях спірного, проте слід із притиском зазначити, що історія театру ступила вже тим самим на слушний 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».

Втім, ідеї Макса Геррманна Рулін подавав у викладі Олексія Гвоздева, з яким активно співробітничав.

Важливим аспектом методології Петра Руліна був його інтерес до термінології. Так, у цитованій праці він писав: про «невиразність у розумінні ґрунтових термінів», про «реальний зміст термінів “діалог” та “декламація” [яких] торкається стаття М. К. Гудзія» (одного з учнів В. Перетца); про «консервативність самої термінології, завдяки якій один і той самий термін об’єднував протилежні часом явища» та ін. До певної міри тут можна виявити суголосність з ідеями Олександра Веселовського і *лінгвістичним поворотом*, що відбувся 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, [Андре] Антуан, аншлаґ, аплодисменти, арабський театр, арена, арлекінада, афіша, ателана та ін.

У 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 багатьох аспектів театрознавчого дослідження. Так, відкидаючи підходи, що дістали поширення у російському театрознавстві, Рулін писав про методи, які, на його думку, непридатні для українського театрознавства, і стверджував відмінні принципи:

- «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 врядуванням видовищем, розрахованим на своєрідне споживання колективу, стороннього від того творчого гурту, що саме видовище створює <...> Не вдаючись тут до аналізування 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 Искусств” у Ленінграді)»;

- «Не можемо ми театр окремо від економіки доби та соціальної психіки окремих верств розглядати <...> Та й поза самою проблемою споживання театрального процесу, дуже багато складних питаннів висувають і проблеми соціології театральних стилів, що той чи інший те-

атр характеризують: велику роль відіграють тут і соціальне походження та виховання акторів, і вплив сусідніх театрів, що від них переходять іноді окремі часткові запозичення, які й прищеплюються до далекого по суті комплексу моментів, що з них певний театр складається».

- «Основним критерієм для кваліфікування певного театрального явища, як українського, буде насамперед те оточення, серед якого вистава виникла, ширше кажучи, місцевість, яка її виплекала та яку вона ж обслуговувала»;

- «З'ясувати *генезу* зазначених явищ, висвітлити те нове й оригінальне, що український театр у загальну скарбницю театральної культури вніс»;

- «Одним із безперечних завдань істориків українського театру є дослідження тих його “самобутніх” форм, що звичайно більше зв'язуються з українським фольклором, аніж з театром»;

- «Одне з основних питань — соціологія цього “побутового” театру. На кого він працював?».

Оперуючи поняттям «*виставність*» (принципи постановки вистави), Рулін акцентував увагу на необхідності вивчення умов показу й окремих елементів форми вистав.

1929-го року, у передмові до видання праці Бориса Варнеке «Античний театр», Рулін писав: «Історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як *найтиповішими й найвистиглішими зразками*, що вона в ту чи іншу добу втворила». У цьому твердженні закладено суперечність: з одного боку, Рулін, йдучи услід за В. Перетцем, прагнув відтворити *найтиповіше*, з іншого, спирався на неприйнятне ні для Перетца, ні для О. Гвоздева поняття *найвистигліші зразки*, адже визначення *найвистигліших зразків* передбачало рейтингування мистецьких творів («“бойовик” театру, — писав О. Гвоздев, — має для історії театру набагато більше значення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами»).

А втім, там, де наявний матеріал дозволяв робити ширші узагальнення, Рулін ставив питання про *типологію театру, генезу сценічного жанру* (комічної опери), *стилю виконання* і навіть *методу роботи над актора роллю* («Якою ж методою працювала Заньковецька? Якими способами опановувала вона свою роль, надаючи їй такої яскравої переконуючої життєвості?»; «У чому-ж суть цього акторського стилю, що так міцно чарував публіку своєю довершеністю?»).

Однак у цілому Рулін працював у межах *політичної інтерпретації твору із домішками соціологічного, історико-політичного і культурно-історичного методу*. Подеколи він зраджував собі, пропонуючи замість театрознавчого аналізу політичні гасла, як це видно з його передмови до українського видання праці Ервіна Піскатора «Політичний театр», в якій, пропагуючи ідеї німецького режисера, він писав: «Виплеканий Жовтневою революцією радянський театр

з цілковитим правом посів форпостні позиції в сучасній театральній культурі. <...> У практиці Піскатора є багато для нашого читача поучного й корисного. Читаючи записки Піскатора, радянський театральний робітник почуває себе в багатьох моментах наче б удома. Воно ж і не дивно: завдання обернути театр у знаряддя політичної боротьби на користь пролетаріатові, боротьби, що ведеться під проводом комуністичної партії, на основі теорій Маркса й Леніна — породило однакове розуміння цієї політичної боротьби засобами кону, примусило винайти й деякі спільні з практикою радянського революційного театру способи».

Ростислав Пилипчук, оцінюючи внесок Петра Руліна в українське театрознавство, акцентував увагу на таких аспектах його наукової спадщини: «На відміну від тих російських театрознавців, які у 20-х роках, в період становлення театрознавства, як самостійної науки, виключали драматургію з театального мистецтва, П. Рулін вважав драматургію однією із складових театального процесу. <...> Він, як і більшість його колег, намагався оцінювати історію театру й сучасні процеси з класових позицій, прагнув оволодіти насадженою згори марксистсько-ленінською методологією». Відтак «тоталітарна машина протягом 1933–1936 років вбивала в Руліні об'єктивного вченого, переводячи його на рейки догідливого конформізму. <...> Рулін як учений дбав не тільки про вивчення історії театру. Він залишив нам унікальну наукову спадщину і в галузі теорії драми, і новий, започаткований ним в Україні науковий дисципліні — соціології театру. <...> В автобіографічних матеріалах П. Руліна, — додає Р. Пилипчук, — збереглися свідчення, що він працював над капітальною монографією про М. Кропивницького, рукопис якої не знайдено. (Втім, існує стала думка, що саме цей рукопис покладено в основу згаданої монографії “Марко Лукич Кропивницький” М. Йосипенка)».

Прагнучи бути об'єктивним, Рулін надзвичайно розважливо оцінює явища історії театру, однак стиль його стає гарячкуватим, коли оцінює явища сучасного театру.

У 1920-х роках професор Рулін викладав у Київському державному музично-драматичному інституті ім. Лисенка дисципліни «Драматургія», «Історія театру» і «Режисура». Однак його стосунки зі студентами були складними. У грудні 1933 року Руліна «проробляли» на трьох засіданнях кафедри соціально-економічних дисциплін і на двох партійних зборах Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка.

Як і багатьох його сучасників, Руліна спочатку було поставлено на коліна, примушено написати спокутні статті, після чого репресовано: «Лекціями Руліна та Ігнатовича, — свідчив на суді І. Волошин, — студентство було незадоволено, але ми не могли зрозуміти, в чому шкідливість цих лекцій». 1958 року — за відсутністю складу злочину — Руліна було реабілітовано.

Література:

Пилипчук Р. Листи Петра Руліна до Михайла Возняка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2003. — Т. CCXLV: Праці театрознавчої комісії.

Пилипчук Р. Заповіт театрознавцям: До 100 річчя з дня народження Петра Руліна // Культура і життя. — 1992. — 12 верес.

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.

Приходько Л. З листів до Петра Руліна // Пам'ятки: Археографічний щорічник. — 2008. — Т. 9.

Рулин П. 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. Идейное 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.

Рулін П. Акторський стиль Заньковецької // Червоний шлях. — 1927. — № 4.

Рулін П. Котляревський і театр його часу // Рання українська драма / Ред., ст. і прим. П. Руліна. — [Х.:] Книгоспілка, 1927.

Рулін П. Марія Заньковецька: Життя і творчість. — Х.: Рух, 1928.

Рулін П. На шляхах революційного театру / Упоряд. та прим. Л. М. Руліної; Вступне сл. Ю. Смолича. — К.: Мистецтво, 1972.

Рулін П. Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства // Радянська Академія. — 1934. — 15 вер.

Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр. — Х.; К., 1929.

Рулін П. Переднє слово // Піскатор Е. Політичний театр. — Х., 1932.

Рулін П. Порядком самокритики // Рад. мистецтво. — 1931. — № 23/24.

Рулін П. Студії а історії українського театру (1917–1924) // Записки історико-філологічного відділу УАН. — 1925. — Т. 5.

Томашипольська Л. Олтар скорботи: театральні діячі України — жертви сталінського терору // Вітчизна. — 1994. — № 5/6.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості концепції історії театру Петра Руліна.
- Визначити внесок Петра Руліна в історію українського театрознавства.
- Охарактеризувати методологічні принципи дослідження історії театру Петра Руліна.

Дмитро Антонович (1877–1945), син професора Київського університету Св. Володимира Володимира Боніфатійовича Антоновича, в «Автобіографії» писав: «Артистична діяльність. В 1894–1896 роках зорганізував 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». Свою «літературну працю почав у 1896 році статтею в “Киевской старине” [назва статті: “К 25-летию артистической деятельности Кропивницкого”]».

Найголовнішу театрознавчу працю Антоновича — «Триста років українського театру 1619–1919» — було видрукувано 1925 року у Празі, однак лише нещодавно вона дійшла до широкого українського читача.

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 досліді 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 досліді 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». 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 дослідженнями *історія театрального репертуару*, а також історія всіх інших галузів, що до купи складають одну цілу історію театрального мисте-

цтва, 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».

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».

У праці «Триста років українського театру» (1925) Антонович вирізняв в історії українського театру такі періоди: • *Шкільний театр*; • *Світський театр*; • *Побутовий театр*; • *Театр революційний*.

У лекціях з історії української культури (1930-ті) Антонович запропонував інший принцип періодизації: • *Ренесанс*; • *Бароко*; • *Рококо*; • *Класичність*; • *Еклектизм*; • *Сучасність*.

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»; «видатна п'єса [«Владимір» Ф. Прокоповича]; «власне “Милость Божія” [Лаврентія Горки] — найвидатніше явище між усіма українськими трагікомедіями вісімнадцятого віку»; «Іван Некрашевич <...> був видатним оратором»; «найвидатнішими акторами українського театру того часу були Михайло Щепкін (1788–1863), Карпо Соленик (1811–1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840–1910)»; «актор Александров, що мав славу видатного актора»; «про Дрейсixa Мізко в 1860 році пише, як про видатного українського актора у Харькові»; «“Підгоряне” [І. Гушалеви́ча] — найвидатніша п'єса репертуару галицького українського театру»; «появлення таких історичних п'єс, як “Гальшка Острозька” Огоновського, “Павло Полуботок” Осипа Барвінського та “Ярополк” Корни́ла Устияновича вже були видатними явищами»; «видатні́ший в Галичині актор на комі́чні ро́лі»; «найвидатнішою акторською силою галицького театру <...> був все таки Іван Гриневе́цький» (103); «видатний талант актора»; «видатний талант Гриневе́цького»; «видатну виставу»; «видатне теоретичне знання музики і композиції»; «три видатних українські драматурги»; «найвидатніші українські драматурги»; «видатний літературний хист»; «талановитих видатних членів»; «один із найвидатніших українських акторів»; «видатні талановиті виконавці»; «видатне місце в українському театрі»; «видатніші актори»; «видатне явище»; «видатнішою силою»; «видатний в Галичині оперовий композитор»;

«видатні драматурги»; «видатніших українців режисерів»; «видатний талант актора»; «видатного актора»; «дуже видатних виконавців»; «яскравих видатних діячів»; «видатних, натхнених творців»; «видатний талан актора» тощо);

- «*визначні*» («визначним портретистом»; «визначної театральної вартості»; «визначався, як виконавець»; «визначний успіх»; «визначного драматурга»; «визначні українські діячі»; «визначні артистичні сили»; «визначних драматургів»; «визначно-талановитим актором»; «визначний діяч» та ін.);

- «*натхненні*» («співав з великим натхненням»; «злетіла іскра натхнення. Як тучна літня злива, сипнули з-усюди оплески»; «натхнення геніальної акторської творчості»; «рідного натхнення»; «натхнення і школу»; «натхненний майстер мистецтва»; «натхненна гра артистів»; «артистичного натхнення»; «натхнених творців»; «натхнених запалом боротьби драматичних творів»; «музичним натхненням» 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 й справді мав рацію Олексій Гвоздев, який писав, що «популярна п'єса — “бойовик” театру — має для історії театру набагато більше значення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами».

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 прибильшення 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».

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.

Щоправда, в академічних лекціях за редакцією Антоновича (1940) вже набагато менше пафосу, хоча в цілому розділ театру все ще тягнє 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 XIX — на початку XX ст. та її досягнення» Д. Дорошенка. 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».

Незважаючи на окреслені особливості, пізніші театрознавчі праці Дмитра Антоновича свідчать про усвідомлення ним значення *історичного підходу*. Про це свідчить зокрема його рецензія на дослідження Олександра Кисіля «Український актор Карпо Соленик», в якій, обстоюючи *історизм як базовий принцип історичного дослідження*, Антонович писав: «Історик театру повинен розуміти театральні вимоги кожної театральної доби на протязі історичного шляху театру, а підхід до характеристики старих періодів історії нашого театру з сучасними категоріями неминуче заведе дослідника у глухий кут».

Література:

Автобіографія Дмитра Антоновича // Сучасність. — 1961. — № 1.

Антонович Д. Книжка О. Кисіля про К. Соленика // Книголюб. — Прага, 1930. — Кн. IV.

Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага, 1925.

Антонович Д. Український театр // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. — К., 1993.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати концепцію історії театру Дмитра Антоновича.
- Охарактеризувати методологічні принципи дослідження історії театру Дмитра Антоновича
- Визначити внесок Дмитра Антоновича в історію українського театрознавства.

Степан Чарнецький (1881–1944), історик галицького театру, народився у родині греко-католицького священика, пароха церкви у Шманьківцях. Після смерті батька, незважаючи на те, що Степана було записано при народженні русином, мати віддала його до польської народної школи, а по її закінченні — до польської реальної школи. 1901 року Чарнецький вступив до Політехнічної школи, на інженерний факультет, на якому провчився чотири семестри. У травні 1913 року Чарнецький спільно з Романом Сірецьким очолив театр Товариства «Руська Бесіда». У 1914–1916 роках працював помічником начальника залізниці у Стрию, у 1916–1920 роках — в редакції газет «Українське слово» і «Діло». Головні театрознавчі дослідження Чарнецького — «Нарис історії українського театру в Галичині» (1934), «Нарис історії театру» (1937), а також численні статті, присвячені окремим періодам і діячам українського театру — «Століття “Наталки Полтавки”», «В зарані української драматичної творчості», «“Українська бесіда” у Львові», «З поживклих листків (До історії “Руської Бесіди” у Львові)», «Перша вистава руського народного театру у Львові (Сторінка з історії русько-народного театру)», «Над колиською українського театру в Галичині», «На зорі українського театру в Галичині», «З минулого нашого театру», «“Назар Стодоля” на Галицькій сцені (1864–1920)» та ін. Цінність праць Чарнецького визначається передусім джерельною базою, на яку він спирався, і яка, на жаль, здебільшого була знищена у часи Другої світової війни.

Найповніше театральні погляди Чарнецького розкрито у його праці «Нарис історії театру» (1937), в якій він писав:

- «Завданням театру не є ставити виключно свої питомі твори, але також познайомлювати суспільність з кращими здобутками всевітньої драматичної штуки»;

- «Театр у всі часи був для культурних народів великою цінністю, що мала незвичайне моральне, культурне й громадське значення, як школа, що безпосередньо давала масам все те, що придбали життя, наука і знання. Чим світліші часи, чим буйніший розгін і розцвіт національного життя, тим більше являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає найвірнішим дзеркалом почувань, ідей та змагань, якими громадянство в даний час жило. Український нарід, як зрештою всі інші народи, мав пребагаті *зароди драми* у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи і проти чого так гостро виступали наші давні проповідники»;

- «Ці стародавні народні поганські обряди й звичаї після заведення в нас християнства прибирають дещо змінені форми і вигляд, зв’язуючися з новим заможним чинником. Наші князі, користаючи зі здобутків візантійської культури, спроваджували з Візантії весель-

чаків, акторів-комедіантів, музикантів та забавників, що їх тоді називано скоморохами, а які забавляли глядачів представлюванням різних веселих чи сатиричних подій. Були вони все переодягнені, не раз навіть за звірів, та їх поява становить першу сторінку в історії костюмології у нашому театральному мистецтві. Найстаршими пам'ятками побуту скоморохів на наших землях залишилися у нас часті згадки про них у різних церковних писаннях та знамениті фрески на стінах і філіях Софійського Собору в Києві. Походять вони з XII або XIII в. та представляють різні сцени, які скоморохи відігравали перед князями й боярами»;

- «Під кінець XVI віку доходить до нас західноєвропейська релігійна драма, в якій у недовгому часі перевагу над латинською взяла народна мова. Ці драми виконувано зразу по костелах перед празниками. <...> Отже були там різдвяні драми, народини Ісуса і прихід пастирів, трьох царів, Ірода, вбивання вифлеємських дітей перед святом трьох царів, Христові муки (пасії) в страстний тиждень. З часом ці драми вибігли поза рами церковної строгості, поширюючи зміст явами з пастухами чи вояками, що мали більш реалістичний характер. Тоді духовенство стало виступати проти них і драму виперло з церкви до притвору, потім до церковної огорожі, вкінці поза огорожу. За драму взялися веселі братства, різні весельчаки, що вважали своїм головним завданням забавляти й розсмішувати народ. Щоб розвіяти томлячість та нудоту довгих розмов у релігійній драмі, її переплітано драматичними сценами, жартами, анекдотами. Це були т. зв. *інтермедії та інтерлюдії, що з часом дали початок новочасній комедії*»;

- «Нову епоху в історії українського театру — епоху мистецької української драми — почав Іван Котляревський своєю “Наталкою Полтавкою” та “Москалем-чарівником”».

- «Новий театр у Галичині появився у часі, коли Галицька волясть перейшла під австрійську управу 1772 р. Щоб вдоволити потреби німецької демократії, прислано з Відня до Львова німецький театр Геттерсдорфа. Цей театр утримався майже сто років, але удержували його з державних фондів. В 1780 р. загощила до Львова польська трупа Трусюляського, та після року, не маючи успіху, поїхала до Любліна. Та вражіння тих вистав мусіло бути сильне, коли знайшло відгомін серед українських питомців свіжо основаної Духовної Семінарії. Питомці від р. 1794 починають давати в мурах семінарії театральні вистави у польській мові, як комедії Богомольця, в яких не було жіночих роль. Між питомцями визначалися сценічним талантом: Чернецький...»

З цитованого джерела, мабуть, легко зрозуміти, що Степан Чарнецький не був істориком українського театру в академічному розумінні, радше літописцем, талановитим літератором, «любовником іскуства», як казали у давньому українському театрі; він або перепо-

відав читані джерела, або, у річищі традицій «поетичного» мистецтва і театрознавства, залишив цінні спостереження про події учасником і свідком яких він був. Про це він писав у присвяті до «Нарису історії українського театру в Галичині»: «Віддаючи цю книжку до рук читачів, я відчуваю приємний обов'язок згадати добрим словом пам'ять людини, що свого часу піддала мені гадку написати історію українського театру в Галичині, раз у раз заохочувала мене й дала спромогу користуватися джерелами, які для моїх попередників були недоступні. Це був член кол. Виділу Краєвого й довголітній заслужений голова т-ва “Просвіта” Іван Кивелюк. Його пам'яті присвячую цю свою невелику скромну працю».

Письмо Степана Чарнецького провокує до «повільного читання» його текстів і з'ясування питання про те *що і як* ним написано, *що і як* ним повідомлено. Адже майстерність історика театру — у створенні факту (*що*), майстерність белетриста — у цікавому викладі (*як*).

На думку автора, це один із яскравих випадків, коли *ефектність викладу сприяє ефективності — популяризації* (впливові і поширенню) наукових ідей, навіть якщо вони запозичені.

Зосереджуючи увагу на фокальних точках, тобто на найбільш вірогідних для більшості читачів об'єктах уваги, цей тип письма не переважує сприйняття читача другорядними подробицями і, неначе майстерний лоцман, веде його найефектнішим шляхом до мети.

Незважаючи на неакадемічний виклад, суб'єктивні оцінки, а подеколи і вторинність, праці Степана Чарнецького мають велике значення як джерело з історії українського театру в Галичині, не як свідчення критично налаштованого спотерігача, але як практика театру й активного учасника мистецького життя.

Література:

Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. — Львів, 2014.

Чарнецький С. Нарис історії театру // Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. — Львів, 2014.

Чарнецький С. Золотий вік українського театру (Управа Гриневецького і Біберовича). Відбиток зі «Шляхів». — Львів, 1916.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати особливості історіописання Степана Чарнецького і порівняти з принципами історіописання його сучасників.
- Виявити запозичені мотиви у працях Степана Чарнецького.

25. ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ

Григор Лужницький (1903–1990), український драматург, театральний критик, історик театру. Навчався у Львові в Академічній гімназії, у березні 1922 року виїхав до Грацу на далішні студії в університеті ім. Карла Франца, а згодом до Праги, де 1826 року завершив студії. У 1927–1931 роках працював редактором місячника літератури «Поступ». 1944 року виїхав до Грацу, де його було призначено асистентом професора Фелікса Шмідта, керівника слов'янського відділу університету. У Граці Лужницький отримав ступінь доктора габілітованого за працю «Die Entstehung des ukrainischen Theatres» («Походження українського театру») і розпочав викладацьку діяльність. Наприкінці 1949 року Лужницький переїхав до Філадельфії, де у 1959–1965 роках був запрошеним професором у Пенсильванському університеті. Написав п'єси «Голгота» (1934), «Камо грядеши» (1934), «Ой, Морозе, Морозенку!», «Посол до Бога» (1935) та інші, а також дослідження з історії українського театру, видруковані на сторінках «Записок Наукового товариства імені Шевченка», «Енциклопедії українознавства» й інших видань.: «Христос як герой у візантійських і східнослов'янських літургійних містеріях» (1950), «Старовинний український театр» і «Театр козацького бароко» (1952), «Праукраїнський театр» (1956), «Іван Франко про завдання і цілі театру» (1956), «Театрально-соціологічні елементи у драматичній творчості І. Франка» (1957), «Історія українського театру» (1961), «Початки українського театрального мистецтва» (1965), «Літургійний театр в Україні» (1979), «Літургійні елементи в історії українського театру» (1987) та ін.

Театрознавчі принципи Лужницького формувалися під впливом німецького театрознавця Артура Кутчера, який первинним елементом театру вважав танець: «Танець є праклітиною театру, він є найпростішою і найдавнішою формою, танець є праклітиною міміки і драми (танцівник є батьком міміки) й актора».

Погляди Лужницького на театр було виявлено вже в його ранніх працях, зокрема у статті «Поворот у 320-ліття української драми» (1939) він, розмірковуючи про «сучасну українську драму», пропагував *«расову, національну українську драму»* і закликав до повороту — *«повороту до первнів українського драматичного мистецтва, щоб збудувати величну, расову чисту, українську національну драму»*.

Проблемі історії театрознавства, визначенню його завдань і предмету дослідження Лужницький присвятив кілька праць.

Так, у дослідженні «Праукраїнський театр» (1956) він писав: «Рік 1932, певно, буде зворотним відліком у ділянці театрознавства. Цього року один із найкращих німецьких театрознавців, професор Театрознавчого Відділу Університету в Мюнхені д-р Артур Кутчер у своїй

глибокій праці “Елементи театру” обґрунтував те, над чим тривалий час працювали дослідники сценічного мистецтва — основні елементи театру. Кутчер своїми твердженнями сміливо й рішуче відмежував театрознавство від інших видів творчості, даючи початок новому напрямкові, опертому на наукові основи». До Кутчера «театрознавчі досліді поодиноких епох історії театру чи навіть спеціальні праці із цієї ділянки ніяк не могли вийти на шлях усамостійнення театрознавства». Відбувалося це передусім тому, що у науці панувала «плутанина в термінах “драматичний”, “сценічний”» — зокрема серед українських дослідників, які плутають поняття «“драми”, “драматичності” чи “драматургії”, з одного боку, і “театром”, “сценою” чи “сценічністю”, з другого боку». Відтак явища, котрі, на думку Лужницького, слід вважати театром, інші історики театру — О. Білецький, С. Єфремов, М. Возняк відносять до «зародків театру».

І лише Михайло Грушевський, на думку Лужницького, «у своїй капітальній праці “Історія української літератури” відчинив ворота в історію українського театру. Він перший, обговорюючи на сторінках своєї праці основні елементи театру, тобто ритм, танок і згодом драматичну дію, поклав підвалини під історію українського театру. Так, як це зробив Артур Кутчер під історію театру взагалі».

Далі, вважав Лужницький, Петро Рулін у 1920-х роках «у багатьох матеріалах, рецензіях, замітках і статтях добивався, на жаль, надаремне, точного з’ясування завдань історії та історика театру».

Згодом, у дещо переробленому вигляді, ці ідеї лягли в основу праці Лужницького «Історія українського театру» (1961), в якій, розвиваючи свої погляди, він запропонував таку періодизацію:

I. Стара доба українського театру (XI ст. — 1619 р.)

- а) погансько-християнський театр;
- б) княжий театр;
- в) народний театр;
- г) літургійна дія.

II. Нова доба українського театру (від 1619 року);

- а) театр козацького бароко (1619–1788);
- б) театр українського ренесансу (1819–1864);
- в) театр побутового реалізму (1864–1917);
- г) революційно-модерний театр (від 1917 р.)

1965-го року Григор Лужницький писав у праці «Початки українського театрального мистецтва»:

«На опізнення театрознавства як наукової ділянки (і не тільки у нас, але теж і в Західній Європі) вплинули дві основні причини:

1. Аж до 1930-х років дослідники театрального мистецтва не могли визначити, що є основною клітиною, скажімо, праклітиною театру. Деякий час думалось, що первісним елементом театрального мистецтва є діалог, тобто розмова між двома або кількома особами. <...>

2. Друга причина опізнення впливає із першої: не маючи куди зачислити театральне мистецтво, його поділили між собою: історія літератури, письменства, і етнографія, тобто історія народознавства, наука про духовну й матеріальну культуру, побут та вірування даного народу. <...> Пролом у дослідях театального мистецтва, тобто створення із театрознавства однієї з ділянок науки, зробив німецький учений Артур Кутчер. Він перший — а за ним пішла ціла низка інших науковців-дослідників театального мистецтва — видвинув і поклав в основу розгляду театру й драми первісний, основний елемент — танок. Не що інше, а тільки танок є праклітиною театального мистецтва, танок є найпростішою і найстарішою формою театру. <...>

І йдучи слідом проф. А. Кутчера, ми також змогли покласти підвалини під початки історії українського театального мистецтва й ствердити, що український театр не повстав у 1619 р., як це дотепер твердили українські театрознавці, а початки оригінального театру сягають давніх, дохристиянських часів. <...> В давніх дохристиянських часах на Україні існував т. зв. поганський театр. <...> Сьогодні можемо усім театрознавцям сказати одверто: українське театральне мистецтво створив собі український народ. Український народ не одержав, як інші народи, театального мистецтва у спадщину ні від грецького, ні від якого-небудь іншого західноєвропейського театру, бо це театральне мистецтво є в його крові ще з померклих, забутих віків. Ці театральні елементи, що створили український театр, нерозлучно зв'язані, з одного боку, з природою, серед якої жили наші предки, а з другого боку — із прикметами української духовності, українського світогляду. Розглядаючи український народний світогляд, ми бачимо, що перш за все на чоло вибивається у цьому світогляді емоційність і сентименталізм, чутливість і ліризм. <...> Одною із характеристичних сторінок емоціоналізму є український гумор, цей глибокий вияв артистизму української вдачі».

Література:

Лужницький Г. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії. — Львів, 2010. — Т. 1.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати основні методологічні принципи дослідження Григора Лужницького;
- Охарактеризувати концепцію історії українського театру Григора Лужницького;
- Проаналізувати техніку аналізу в одній з праць Григора Лужницького.

26. РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК

Ростислав Пилипчук (1936–2014), академік Національної академії мистецтв України, професор, від 1977 року працював спочатку — проректором із наукової роботи, впродовж 1983–2003 років — ректором, а в останні роки — радником ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Упродовж майже півстоліття організаційна і наукова діяльність Ростислава Пилипчука істотно впливала на розвиток українського театрознавства, що визначалося не лише його власними дослідженнями й учнями, а й тим, що впродовж майже півстоліття він був *першим читачем, рецензентом і головним науковим редактором* більшості видрукованих в Україні театрознавчих праць. Він заснував «Театральну культуру» (1980–1987), «Праці Театрознавчої комісії» в рамках «Записок НТШ» (1999–2011), редагував «Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого» (2007–2014 рр.), сприяв історико-теоретичному повороту журналу «Український театр», коли був членом його редакційної колегії, а редакцію очолював Юрій Богdashевський; здійснював наукове редагування історичних матеріалів журналу «Просценіум»; працював у редколегіях численних видань і ледь не щорічно ініціював проведення наукових конференцій — жанру, здавалося б, архаїчного, однак саме тепер, коли немає поряд Ростислава Ярославовича, зрозуміло, жанру такого потрібного — і для формування спільноти істориків театру, і для підтримання пошукового тону.

Хоча спільнота істориків театру здебільшого має характер уявленої, однак навіть неозброєним оком можна виявити різницю між етичними принципами і способами конструювання фактів у *школах Юрія Станішевського, Неллі Корнієнко, в Одеській культурологічній школі Анатолія Баканурського, у школі Ростислава Пилипчука*, зокрема в її новоствореній «філії» — кафедрі театрознавства *Львівського національного університету ім. І. Франка*, де, після отриманого в нього вишколу, працюють його учні, активно асоціюючись із європейськими театральними студіями. А поряд із цими школами працювали і продовжують працювати ще й *автодидакти*.

З огляду на вплив наукової й організаційної діяльності Ростислава Ярославовича на розвиток української науки про театр упродовж майже півстоліття, питання про його школу стосується не лише його особистості, а й проблем театрознавства в цілому. Адже присутньо у формі індивідуальних занять він викладав дисципліни, одна з яких — *методологія театрознавчого дослідження* — лише нещодавно з'явилася у навчальних програмах кафедри театрознавства, а інша — *історіографія українського театру* — перебуває у зародковому стані.

Чи спирався він і його учні на спільні *принципи, теорії, концепції й аксіоми*, чи спирався він та його учні на більш-менш сталу *тех-*

ніку аналізу, прийоми, котрі використовував як зразок наукової діяльності, якусь модель постановки питань та їхнього розв'язання?

Звісно, було би гарно, якби на всі ці запитання, про свої принципи, правила і прийоми театрознавчого дослідження розповів сам Ростислав Ярославович, написавши працю на кшталт «Ремесла історика» М. Блока, «Нових підходів до історіописання» П. Берка, «Боїв за історію» Л. Февра або «Походження наукового факту» Л. Флека, де пояснив би *техніку створення театрознавчого факту*. Однак він цього не зробив. Отож, розшифровувати мусимо самі — спираючись і на його праці, і на досвід спілкування з ним.

Традиції школи, які розвивав у своїх працях і намагався передати учням Ростислав Ярославович, були сприйняті ним не так від прямих учителів (1958 року він закінчив український відділ філологічного факультету Чернівецького державного університету, 1963 року закінчив аспірантуру зі спеціальності «театральне мистецтво» в ІМФЕ АН УРСР), як від попередників. Це вишкіл, в якому домінував позитивізм класичної гуманітарної науки, майже не забруднений соціологізмом і актуальними соціальними замовленнями.

Особливе місце серед десятків розвідок, присвячених творчості істориків театру, театральних критиків, історії театральних видань і в цілому інституалізації історії театру як наукової дисципліни, посідають праці, присвячені науковій спадщині Івана Франка — однієї з ключових фігур в історії українського театрознавства.

Ще у студентські роки, — згадував Федір Погребеник, — інтерес Ростислава Пилипчука «до історії українського театру в Галичині», був «збуджений <...> статтями І. Франка <...> і тоді ще «підпільною» книжкою С. Чарнецького»).

Від праць І. Франка, вважав Ростислав Пилипчук, пішло українське театрознавство, адже саме він «першим зробив спробу простежити історію українського театру від давнини до 90-х років XIX ст. (нехай ще без реконструкції, але з загальними оцінками, які органічно впліталися в історії культури українського народу)».

Саме від І. Франка Ростислав Ярославович і сприйняв базові ідеї:

- «Франко, як і його сучасники, ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй»;
- «Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність»;
- «періодизація, яку застосовував І. Франко», продиктована «специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території»;
- «Франко першим у нашій науці простежує паралельне, майже синхронне, утвердження на руїнах українського культурного простору інших, чужих культур»;

- «Франкова концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства».

Сам Франко, як відомо, приписував себе до «школи культурно-історичної», котра «замість дедуктивного, апріорного цензурування і класифікування творів літературних, <...> старається дійти до їх живого, движучого змісту».

Теоретичні погляди Франка здебільшого базувалися на працях Еріха Шмідта (учнями якого були М. Геррманн і А. Кутчер), а історична парадигма культури спиралася на *сприйняття театру як інструменту творення і розвитку нації*, що й визначало особливості його акцентів — на генезі, впливах, мові, соціальній і національній і проблематиці драми.

Живучи — буквально і метафорично — у бібліотеці праць І. Франка і В. Перетца, М. Возняка і Д. Антоновича, О. Кисіля і П. Руліна, польських істориків театру, здебільшого з ними і вів *мислений діалог* Ростислав Ярославович, прищеплюючи і своїм учням смак до спілкування з цією уявлюваною спільнотою.

Мислений діалог, у свою чергу, диктував і систему органічних для уявлюваної спільноти жанрів, і вибір джерел.

Праці Ростислава Ярославовича рясніють посиланнями на малопопулярні у радянський час видання: «Основа», «Київська старовина», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Записки Наукового товариства імені Шевченка», «Записки Українського наукового товариства в Києві», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Рада» та ін.

Це ті видання, на сторінках яких формувалося академічне театрознавство України — його *організаційні форми, жанрова матриця і навіть стиль поведінки*.

Чільне місце у цій жанровій системі посідали *коментовані публікації першоджерел, рецензії*, подеколи уїдливі, на праці колег, *дискусії* — подеколи з приводу куценької, здавалося б, історичної репліки, й елегантні *сильветки*.

Вихований у цій жанровій традиції Ростислав Ярославович умів навіть такі занедбані жанри як *рецензії* на праці колег, *коментарі і примітки до публікацій* перетворювати на самостійні дослідження, в яких обґрунтовував і значення рецензованої праці, і місце її у контексті вивчення відповідної теми, і перспективи подальшого дослідження проблеми, зі сподівання, що його міркування стануть у пригоді іншим.

Усвідомлюючи значення історичних свідчень, Ростислав Ярославович писав у передмові до впорядкованого ним збірника спогадів про Миколу Садовського: «Цикл мемуарної літератури про М. Садовського замикається, бо дедалі менше залишається людей, які близько знали його не тільки в пору найбільшого творчого розквіту, а й в останні роки життя. Деся в архівах, мабуть, лежать ще не виявлені

рукописні спогади, де у книжках, у періодичних виданнях губляться окремі штрихи до характеристики М. Садовського і справи, яку він робив. *Їх слід би старанно позбирати дослідникам історії українського театру*.

Кому він ставив це завдання — *старанно зібрати ще не виявлені історичні свідчення?*

Як завжди, собі.

І дбаючи про *розширення кола джерел*, вважав, що публікація першоджерела набагато цінніша за найефектнішу концепцію.

Тому так радів, коли виходили друком мемуари і щоденники Євгена Чикаленка і Сергія Єфремова, книжки про Леся Курбаса, упорядковані М. Г. Лабінським і Б. М. Козаком, про Миколу Черняєва — Ю. Ю. Поляковою.

Тому так багато дбайливо зібраного першоджерельного матеріалу в його монографії «Український професіональний театр в Галичині».

Базуючись на концепції Івана Франка, свої погляди на історію українського театру Ростислав Пилипчук реалізував не лише у запропонованому ним проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», у розділах колективних монографій, розвідках, присвячених окремим постатям і періодам історії українського театру, а й у численних, розсипаних щедрою рукою редакторських правках, здійснених ним як членом редакційних колегій і науковим редактором багатьох наукових видань.

Ключовим питанням історії українського театру він уважав питання періодизації, про що, аналізуючи праці авторів синтетичні історії — І. Франка, Д. Антоновича й О. Кисіля, — писав: «У кожному з названих видань основною проблемою була періодизація українського театру», а «різні засади трьох різних учених мають водночас багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру».

Запропонованої періодизації історії українського театру він, в основному, і дотримувався у своїх працях, хоча у колі його інтересів був не лише український театр. «*Нам треба принципово вирішити питання, чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру*», — застерігав він у проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», — адже «якщо врахувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть».

Природа інтересу Ростислава Пилипчука до історії українського театру саме XVI — початку XX століття найтісніше пов'язана з його дослідницьким методом. Цей інтерес зумовлено зокрема тим, що синтетичні праці попередників не відповідали академічному стандарту: праця Франка — незавершена, хоча саме у праці «Русько-український

театр», написаний 1894 року, ним було оголошено намір «дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» і навести «з сучасних описів тільки те, що відноситься до “зрілища”»; праця Антоновича, як він сам розумів, «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»; так само не відповідав завданням академічної історії «популярний нарис історії українського театру» Олександра Кисіля, який вважав, що «вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано»; Володимир Перетц навіть не брався за цю справу, вважаючи балачки про періодизацію літератури або театру, за відсутності достатньої кількості матеріалів, «марними і теоретично зайвими».

Мріючи про іншу історію театру, Ростислав Пилипчук почув ці репліки — і про те, що «не прийшов час», і про те, що «рано», і писав: «Гадаю, що таку історію театру в Україні ми ще не готові писати, оскільки не маємо для цього не тільки коштів, а й достатнього наукового потенціалу».

Цю репліку — про недостатність наукового потенціалу Ростиславом Ярославовичем сказано у контексті його роздумів про історію театру України, а не лише україномовного театру. І сенс її — у вичерпаності шляху, яким посувалося дослідження театру у рамках національно-державної історії. Адже він розумів, що говорити про українські й іномовні театри на рівні «тут балакали українською, а там — угорською, польською, російською, татарською» — вже неможливо. А це означало постановку нових питань й очікування нових відповідей від минулого.

Навряд чи в історії українського дореволюційного театру існує період, помітна постать або явище, які б не були осмислені у працях Ростислава Пилипчука. Серед них — розділи у двотомнику історичних нарисів «Український драматичний театр», у багатотомній «Історії української культури», статті в українських, польських, російських енциклопедіях і словниках.

Завдяки працям Ростислава Ярославовича істотно змінилося уявлення про, здавалося б, звичні дати: *про вік українського театру (від 1591 р.)*; *про вік українського професійного театру (від 1819 р.)*; *про вік театру імені М. Заньковецької*; *про вік журналу «Український театр»*. Так само змінилися звичні, здавалося б, контури облич діячів українського театру, з'явилися ті подробиці, які визначили не лише відтінки, а й у цілому змінили ракурс сприйняття багатьох персоналій (М. Щепкін, К. Соленик, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, М. Лисенко та ін.). Він обґрунтував авторство Г. Квітки-Основ'яненка щодо відомої в рукописній копії п'єси «Стецько, завербований в улани», яка є продовженням славнозвісної

«української опери» «Сватання на Гончарівці». Він уперше здійснив публікацію і прокоментував низку важливих для історії українського театру джерел: працю М. Возняка щодо авторства п'єси з 30-х років XIX ст. «Любка, або Сватання в селі Рихмах» (автором її був Прокіп Котляров); архівні документи про маловідомого польсько-українського композитора і музичного педагога з першої половини XIX ст. Адама Барцицького як можливого автора музики до першої вистави «Наталки Полтавки» І. Котляревського (1819 р.); працю Ю. Меженка «Матеріали до історії дореволюційного театру (Облік українських труп)»; забуту працю Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”»; листи П. Руліна до М. Возняка з розгорнутими вступними замітками і коментарями; листи Леся Курбаса до І. Франка, Г. Хоткевича і К. Лучицької; впровадив до наукового обігу невідомі історикам українського театру факти про забутого актора і драматурга середини XIX ст. Дмитра Дмитренка та багато іншого джерельного матеріалу.

Особливе місце серед наукових інтересів Ростислава Ярославовича — *праці, присвячені історії театрознавства як складової театральної культури* — творчості істориків театру і театральних критиків: І. Франкові, В. Перетцеві, Г. Хоткевичу Вс. Чаговцю, О. Кисілю, П. Руліну, Г. Лужницькому, Ю. Костюку, В. Голоті, Г. Зленку, В. Ревуцькому та ін. Він здійснив також наукове редагування видання праць М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І в одній зі статей визначив свої мотиви: «*Ми повинні віддати належну шану*».

Закликаючи театрознавство до *самоаналізу і формування пам'яті*, він намагався зайвий раз нагадати нам про когось із видатних діячів — *ініціював проведення ювілейних вечорів, конференцій, видання тематичних збірників і т. ін.*

Але, немов *підходячи до мікроісторії*, наголошував: *історія театру — це не лише історія кумирів, це його повсякденне життя, в якому немає маленьких і другорядних постатей.*

Саме усвідомлення розвитку театрознавчої думки та її, — на відміну від монологічної театральної критики, — *діалогічності*, і не лише із сьогоденням, а й з минулим, примушувало Ростислава Ярославовича звертатися до аналізу завдань театрознавства, його методів і, звісно, присвячених театрові праць попередників і сучасників. Адже, відзначаючи, що «про театральне мистецтво в Україні за радянської влади написано чимало в період комуністичного режиму», він мусив визнати й інше: «Але до цих “нарисів” іронічно ставились люди, які тверезо мислили, ба й самі автори, які змушені були на догоду владі вдаватись до фальсифікацій окремих театральних фактів, безпідставної глорифікації окремих театральних осіб і цілих колективів, натомість шельмуючи інших».

Тому, опікуючись загальними проблемами дослідження *історії театральної культури*, Ростислав Ярославович сподівався, що на сторінках майбутньої багатотомної історії українського театру

з'явиться і неупереджена *історія театральної думки*: «Має знайти своє відображення й історія української театральної критики» як складової *історії театрознавства і театральної культури*.

Він не заперечував, коли метод його дослідження називали *історико-біографічним*, однак володів і *порівняльним і філологічним методом*.

При цьому, однак, усвідомлював і *хиткість сьогоднішніх меж науки про театр, і недосконалість її методології*, і її ще й досі неподолану *залежність від театральної критики*, що й зумовило *визрівання у пострадянський час цілого комплексу проблем у царині самоусвідомлення дисципліни*, наочним виявом чого став *відтік мізків у культурологію*.

На початку 1980-х років, підкоряючись панівним доктринам, Ростислав Ярославович пропонував таке розуміння *театрознавства* — «наука про театр», до якої «належать *теорія та історія театру* <...>, *критика* <...>, *планування і керування театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія*. <...> *Радянське т[еатрознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму*». Однак у 2000-х роках, намагаючись скинути вантаж минулого, він змінив свій погляд, висловлюючись обережно, однак від цього не менш чітко: «*Щодо театральної критики, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до театрознавства*».

На відміну від праць попередників, *історія театру Ростислава Пилипчука* була не історією видатних вистав і ще видатніших осіб; здебільшого вона була *історією театральної культури*.

І тематично, і за принципами аналізу його історіописання перебувало у діалозі з працями попередників, цієї «уявлюваної спільноти», в якій органічно знайшло собі місце, однак — примусило новими очима подивитися на звичний, накреслений попередниками і відредагований Ростиславом Пилипчуком маршрут — і не лише театру, адже коло наукових інтересів ученого не обмежувалося сценічним мистецтвом, воно торкалося проблем культури, і не лише української.

Основа школи Ростислава Пилипчука — це прискіплива, обережна і наполеглива археологічна праця, спрямована на *реконструкцію храму української культури* — *передусім культури театральної, її рецепції, самооборони і розвитку*.

Звісно, в цьому храмі у дослідника були свої улюблені теми, мотиви і фокальні точки: *генеза і періодизація історії українського театру, театр і загальнокультурний процес на західноукраїнських землях; шевченкознавчі; франкознавчі і слов'янознавчі, зокрема полоністичні дослідження*, в яких він шукав відповідь на одні й ті самі запитання: як і чому це сталося насправді, яке місце *належить тій або іншій події у загальному, зазвичай прихованому*

від очей русі української культури, як формувалася історична пам'ять про театр?

Кожна праця Ростислава Ярославовича — це прискіпливо відібрані свідчення, вичерпно обґрунтовані факти і виражені висновки (дослідника, який не вичерпував теми або погано зважив висновки, він запитував: «А це для кого Ви залишаєте? Хто буде це робити за Вас?» — і пояснював правило). Інколи, вступаючи у полеміку, він, на думку професора Радишевського, «любив епатувати читача» — несподіваним кутом зору, зіставленням документів, спростуванням думки класиків, що особливо яскраво демонструють його статті про Еразма Ізопольського, «Просфониму» та ін.

Однак це не просто сукупність досліджень, це радше план-проспект ще не видрукованої багатотомної синтетичної історії українського театру від його витоків до початку XX століття. Формально за життя Ростислав Ярославович не видрукував жодної монографії, навіть більше — неначе тікав від неї, як справжній перфекціоніст, все допрацьовуючи й допрацьовуючи її, доповнюючи фактами. Однак насправді це дослідження і написано, і видруковано — щоправда, окремими розділами, які тепер слід зібрати докупи.

Серед напрямів досліджень, котрі постійно були у центрі уваги Ростислава Ярославовича, крім тематичного аспекту, за ефектом новизни, можна виокремити такі: *теми, в яких він долучався до дискусії, започаткованої попередниками* — передусім І. Франком (генеза театру, вертеп та ін.); *теми, в яких він узагальнював власні і чужі дослідження* (театр корифеїв та ін.); *теми, пов'язані з поверненням імен театральних діячів, вилучених за радянської влади з історії*; *напрями досліджень, які було започатковано ним і розвивалися ним фактично одноосібно*.

Останнім напрямом Ростислав Ярославович фактично заклав у театрознавстві України нову дисципліну — *історіографію театру*, представлену в його науковій спадщині працями, в яких, спонукаючи театрознавство до самоаналізу, він намагався знайти відповіді на запитання про те, *хто і в яких умовах писав історію українського театру, як писав, чому, яку концепцію обстоював, на які принципи спирався, як ця концепція була сприйнята наступними поколіннями дослідників і т. ін.*

Ростислав Ярославович не належав до сформованого у радянський час типу вузькопрофільного спеціаліста — світського театрознавця, орієнтованого на маневрування серед бурхливого океану мінливих естетичних оцінок.

Як і його попередники — класики театрознавства (М. Тихонравов, О. Веселовський, І. Франко, М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, В. Резанов), він мав філологічну освіту, котра в традиціях XIX століття охоплювала не лише власне філологію, а й суміжні галузі, включаючи

мистецтвознавство і сферу, котра лише нещодавно виокремилася у самостійну науку — культурологію.

Цим визначається не лише коло його наукових інтересів, а й те особливе, не завжди зручне місце, що він посідав серед колег.

Енциклопедист просвітницького типу, він мислив досліджуване мистецьке явище у системі зв'язків — передусім горизонтальних, а власні досліді — як іще одну ланку у загальному історичному ланцюгу.

Сприймавши базові ідеї Франка, як людина іншого часу, він, однак, критично осмислив театрознавчий тезаурус попередників і там, де вони впевнено писали про *генезу, впливи, видатні явища і злети*, він обережно висував власні гіпотези.

Однак найбільше його притягували суперечності — свідчень, точок зору, оцінок, адже саме тут і починалася справжня робота дослідника.

У схоластичні мудрування, спровоковані черговою мікроісторією, Ростислав Ярославович, здається, ніколи не втручався, радше спостерігав за бурхливим перебігом дискусій, які подеколи досягали високого рівня достеменної середньовічної схоластики і з іронією запитував: *«Джерелознавство — вчорашній день традиційного театрознавства?»*.

Однак «не брати участі» у дискусії — ще не означає не чути критики гранд-наративу і «нових підходів до історіописання», котрі допомагали усвідомити, що *різні школи, дослідницькі методи і стилі мислення відрізняються передусім характером запитань, які вони ставлять минулому, відбором подій і способом їхнього зчеплення*.

Ростислава Пилипчука цікавила історія дослідження явища, історіографія театру, історія ідей і поглядів на явища театрального життя, що й визначило, особливо в останні роки, його надзвичайно прискіпливе ставлення до термінів і понять, якими оперували попередники. Зокрема, обстоюючи жанрову самотність українського театру, в останніх дослідженнях значну увагу приділяв таким жанровим визначенням як *«Liederspiel»*, *«радоспів»*, *«зін-лшпіль»*, *«співोगра»* тощо, повстаючи проти вживання термінів навмання, позаісторично.

Інтерес до історичних термінів і понять в теоретичній спадщині Ростислава Пилипчука — не випадковий, адже його історіописання — це не лише плетиво фактів, це ще й відстеження звивистої історії думки і процесів формування історичної пам'яті, тобто *поворот від подієвої до інтелектуальної історії українського театру*.

Звісно, будь-якій школі можна щось закинути: приміром, школі культурно-історичній — недостатню увагу до форми вистави, ігнорування новітніх методів дослідження, переобтяженість посиланнями й історичними екскурсами — *«Забагато нот, герр Моцарт!»* Однак школи на те й різняться, щоб не заперечувати, а доповнювати одна

одну і створювати неортодоксальну і неодновимірну модель минулого. Та й історія театру — це не лише історія вистав, з приводу яких історик висловлює *«естетичне судження»* про *«злетити»* й *«падіння»*. Адже вистава — для історії театру — це мара, фантом, невловимий об'єкт, пісок, туман, про який, немов про музику, якої ніхто з сучасників не чув, кожен має свої фантазії, інколи надзвичайно спокусливі, особливо в обрамленні красних слів. Але чи має це якесь відношення до фактів? Тому й доводиться шукати достовірність там, де її можна знайти: зазвичай опосередковано.

Ростислав Пилипчук прагнув реконструювати не виставу, але *театральне життя, театральну культуру і місце в ній тієї або іншої події — вистави, постаті тощо*.

Як і у Станіславського, і у Данила Лідера, історія театру починалася у Ростислава Пилипчука з *малої правди*, наукове значення якої не завжди було зрозуміло оточенню. Інколи здавалося, що він лише уточнює деталі, наповнюючи ними, здавалося б, і без того відому картину. Але згодом, коли з деталей утворювалося гроно, крізь туман забобонів починали проступати контури іншого минулого. Відтак мала правда розширювала, а не звужувала уявлення про минуле.

Сюжети досліджень Ростислава Пилипчука відрізняються епічним спокоєм, розлогим цитуванням джерел, відступами. При поверховому погляді здається навіть, що писати історію, спираючись на ці принципи, дуже легко.

Однак Ростислав Ярославович знав: факти не ростуть в архівах, немов гриби після дощу. Тому, ще на початку своєї наукової біографії, їздив під час відпустки до архівів інших міст, розшукуючи *сліди подій* — свідчення минулого, з яких, критично осмисливши, *створював факти* (адже *«факт» постає лише як витвір пізнавальної процедури*).

Чи не найяскравіше метод *створення фактів* демонструє його дослідження, присвячене Еразмові Ізопольському, в якому він не просто піддав сумнівові, але спростував концепцію І. Франка стосовно походження вертепу — концепцію, котра зазвичай сприймалася майже беззастережно, адже, писав Ростислав Пилипчук, «в радянські часи не було прийнято полемізувати з канонізованим “революційним демократом”, його можна було злегка критикувати тільки за те, що нібито він не доріс до марксизму», а «повоєнні історики українського фольклорного театру повторювали стереотипні твердження щодо часу виникнення вертепу, пишучи то про кінець XVI ст. за Ізопольським, то про кінець XVII ст. — XVIII ст. за Франком, причому здебільшого не вдумуючись у цю нез'ясовану проблему, не проводячи самостійних досліджень, а беручи одне або друге твердження як аксіому».

Першим сумнів стосовно цієї *аксіоми* висловив Володимир Перетц, який у своїй рецензії «руйнував систему доказів І. Франка». Крім того, з'ясувалося, що Франко «поклався на власну пам'ять, бо переку-

тив вираз Е. Ізопольського і навіть сторінку, з якої його процитував». Помилка у малому змусила критичніше поставитися до винесеного Франком вироку Ізопольському, у процесі дослідження спадщини якого виявилось: свідок бездоганий і підстави піддавати сумнівові його свідчення відсутні, отже, процедура верифікації пройшла успішно.

Чи похитнувся від цього авторитет Франка?

Навряд, адже, цінуючи *золоту добу українського театрознавства*, Ростислав Ярославович віддавав належне кожному з її представників: *І. Франкові* — авторові концепції історії українського театру, *В. Резанову* — публікаторові джерел (не завжди сумлінному, на що звертали увагу І. Франко, В. Перетц, П. Рулін та ін.), *В. Перетцеві* — слідчому з особливо важливих справ, *П. Руліну* — організаторові театральної справи, театральному критикові і теоретикові-систематизаторові.

У своїх статтях Ростислав Ярославович не засуджував нікого, радше був слідчим і адвокатом одночасно, у статті про вертеп — адвокатом Ізопольського. Адже прагнув повернути добре ім'я, особливо ж, коли йшлося про ім'я, вилучене з історії. Його не приваблювала ні контівсько-вельфлінівська «історія без імен», ні формальний метод, він прагнув, щоб минуле «вилюдніло» і не сприймалося як очолювана політиками війна двох брендів — реалістів з авангардистами. Саме тому він не цурався *чорної роботи* — непопулярного серед білоручок, але відповідального жанру енциклопедичної довідки — а надто у випадку, коли йшлося про маловідомого діяча культури.

Інший принцип демонструє дослідження Ростислава Пилипчука, присвячене *віковій українського театру* і вперше видрукуване 1991 року на сторінках журналу «Український театр».

Відповіді на поставлене ним запитання — *про вік українського театру* — неможливо було знайти ні в архівних справах, ні в енциклопедичних довідниках; для цього слід було *змінити кут зору і сконструювати факт* із маловідомих, принаймні широкій театральній спільноті, запропонованих обставин.

«Уявлення про початок українського театру в XVII ст., — писав Ростислав Пилипчук, — утверджувалося тезою про “триста років українського театру”, запровадженою на початку 20-х років, причому відлік робився з 1619 року, тобто з часу опублікування двох українських інтермедій до польської драми Якуба Гаватовича. <...> Тим часом є підстави для перегляду усталеної формули». Цією підставою стала зміна кута зору — не на ґрунті немотивованих мудрувань, а в результаті асоціювання двох шарів спостережень.

Теоретичним підґрунтям стали спостереження і застереження стосовно жанру *декламації*, висловлені його попередниками — М. Драгомановим, І. Франком, В. Перетцем, М. Возняком, В. Резановим, що й призвело до зміни кута зору на провідну ознаку театру. Замість звичного запитання про назву першого драматичного твору

в Україні Ростислав Пилипчук поставив питання про те, який з відомих літературних творів уперше було призначено для виконання — у даному разі учнями братської школи.

Першим відомим твором, призначеним для виконання, виявився панегірик, написаний від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита київського і галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав з Києва до Львова у церковних справах. Це була відома *«Просфонима: Привіт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всея Росі, в братской школі Львовской составлений. Єгда же в граді Лвові первіє посвященном рукоположеніі бі. Генуарія 17 року 1591. Во Лвові в друкарні братской, року 1591»*.

Із теоретичного й історичного засносків сконструйовано подію і сформульовано висновок — про умовну, звісно, подію — дату народження українського театру. Ростислав Пилипчук писав: «Якщо взяти за уваги твердження польського етнографа Еразма Ізопольського, висловлене ним у 1843 році про те, що він бачив у Ставищах вертепний короб з написом “Року Христового 1591 збудований” (цю версію прагнув заперечити Франко, але йому це не вдалося), то умовною датою існування українського лялькового вертепу приймається 1591 рік. А що під 1591 роком ми маємо перший друкований зразок української шкільної декламації, тоді ж і виконаної школярами, і відомості про існування українського вертепу, то маємо підставу прийняти цю умовну дату за таку, від якої ведеться історія українського театру».

Отже, мислення, асоціювання, зв'язок спостережень і перетворення їх на факти, а не шаманські замовляння на честь «українського театру, який посідає гідне місце у світовому культурному просторі». *Бо «світовий культурний простір» розгортається тут, зараз, перед конкретним глядачем.*

Інша техніка представлена в історіографічних статтях Ростислава Пилипчука, в анотаціях до яких він зазвичай писав: *«зроблено огляд досліджень театральної діяльності»* одного з діячів українського театру.

Так, в анотації до статті «Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників», котра, здавалося б, не віщує ніяких несподіванок, сказано: *«В історіографічній статті зроблено огляд досліджень театральної діяльності Михайла Старицького»*. Насправді, однак, за «оглядом літератури» у Ростислава Пилипчука приховано відстеження історії театральної думки і вкотре вже повернення до ключових постатей у колі своїх наукових інтересів — до Михайла Старицького, як одного з фундаторів театру корифеїв, і до Івана Франка з його палким темпераментом і доволі динамічною зміною поглядів на творчість своїх героїв: від визнання Старицького «одним з батьків нового українського театру» — до замовчування ним творчос-

ті Старицького і необхідності констатувати, що, всупереч його оцінці, «подальша історія українського театру (після 80-х років XIX ст.) довела несправедливість занижених оцінок І. Франка щодо драматургії М. Старицького». У цій статті, як завжди у Ростислава Ярославовича, є потужна, хоча й прихована полемічна енергія, спрямована на продовження дискусії із, сказати б, заочним учителем — Франком. Не все тут сказано у тексті, однак ледь не літописний виклад подій пронизують факти, котрі не потребують від читача особливої напруги для зіставлення.

Так само і в іншій праці Ростислав Пилипчук ніби ставить надзвичайно скромне завдання: *«простежити суперечливий хід дослідницької думки щодо часу становлення шкільного театру в Україні»*, насправді відстежує шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки або заплуталися у свідченнях.

Як і рецензії, написані Ростиславом Ярославовичем, так і у подібні історіографічні статті можна було би назвати переобтяженими другорядними, здавалося б, сюжетами, якби не точніше слово — вони *вичерпні* не лише у викладі історії питання, змісту полеміки між авторами, а й в окресленні проблемного поля для майбутніх досліджень.

Умовно до цього ж типу історіографічних досліджень можна віднести й відверто дискусійні праці Ростислава Ярославовича, як стаття «Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру», в якій «розглядається тривале дискусійне питання в українському театрознавстві про початок українського професіонального театру і ставлення М. Кропивницького до цього питання». Як завжди, у подібних випадках, вичерпно подана історія питання: «Щодо власне українського професіонального театру висловлюються думки про 1819 рік (Полтава), 1864 рік (Львів), 1881 рік (Кременчук), 1882 рік (січень — Київ, жовтень — Єлисаветград) і 1883 рік (Одеса). Автор статті обстоює дату — 1819 рік».

Такою самою вичерпністю відзначаються й сотні статей, написаних Ростиславом Пилипчуком для українських, російських і польських енциклопедій.

Такого самого проблемного принципу дотримувався Ростислав Пилипчук і у написанні передмов до збірників спогадів, вибраних творів драматургів тощо.

Так, у передмові до видання п'єс Марка Кропивницького, здійсненого видавництвом художньої літератури «Дніпро», незважаючи на масовий жанр і не спрощуючи ситуації з дослідженням спадщини Кропивницького, він писав: «А що ми знаємо про М. Кропивницького — театрального діяча — актора, режисера, антрепренера? Тільки децицію з того, що слід би знати. Бо сценічне мистецтво — скороминуще, воно твориться тільки в певну мить і одразу ж сприймається глядачем. Після цього лишаються тільки відблиски в пам'яті людей, що виражаються у вигляді театральних рецензій та в пізніших, а тому

часто й не досить достовірних мемуарах. Отож і про М. Кропивницького — актора, режисера і антрепренера — ми знаємо тільки те, що встигли зробити історики театру. А те, що зробили вони, матеріалізоване у вигляді, на жаль, ще нечисленних монографій, збірників, окремих публікацій».

У тому самому нарисі йдеться про питання, котрі зазвичай не лежали у площині безпосередніх інтересів і методів дослідження Ростислава Ярославовича, — про *аналіз твору* з точки зору ідейно-тематичного комплексу, форми тощо: «Усі, хто писав досі про драматургію М. Кропивницького, — констатує він, — в основному *аналізували її з соціологічного боку*. Зупиняючись на художніх особливостях п'єс, дослідники переважно повторювали ті характеристики, які зустрічалися ще в дожовтневий період. <...> Проте й тепер ми мало що знаємо про *поетику* М. Кропивницького, хоч ще у 20-х роках робилися рішучі спроби її характеристики». Останнє зауваження прозоро нагадує і про розгорнуту на початку 1920-х років боротьбу з формалізмом, і про насильницьке перетворення театрознавства на театральну критику з акцентом на глухаченні ідейно-тематичного комплексу мистецького твору.

А далі, у тому самому нарисі, розглядаючи *рух театрознавчої думки, історію сприйняття драматургічної творчості М. Кропивницького* І. Франком, М. Вороним, Д. Антоновичем, П. Рупінім, Я. Мамонтовим, Ростислав Ярославович цілком органічно робить крок назустріч поетиці, коли цитує статтю Володимира Діброви про театр абсурду, в якій той писав, що етюд М. Кропивницького «“По ревізії” належить до зразків “чистого” абсурду, бо ж на “гопачно-горілчаному матеріалі” висвітлюється проблема “ідіотизму” нашого “сільського життя”».

Цитує, однак думки цієї не розвиває, провокує, але сам далі не йде. Бо, можливо, пам'ятає застереження Володимира Перетця стосовно «природного нахилу молодих авторів теоретизувати та впиватися марним красномовством».

Або — розуміючи, що театрознавство розвиватиметься не тоді, коли всі дивитимуться в один бік і спиратимуться на один метод, але навпаки — коли буде воно буде збагачено різними принципами, прийомами і підходами.

Завдання і жанр останньої, написаної вже у лікарні розвідки Ростислава Пилипчука, здавалося б, вичерпно окреслено у самій назві — «Драма “Назар Стодоля”: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства “Руська (українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині» й уточнено в анотації: «У статті розглянуто сценічну історію драми “Назар Стодоля” та інсценізацій інших Шевченкових творів».

Однак враження, що це лише виклад сценічної історії, як і у багатьох інших дослідженнях Ростислава Пилипчука, що належали до цьо-

го жанр, помилкове. Адже насправді йдеться про *радикальне редагування писаної історії українського театру*.

Редагуючи історію, Ростислав Ярославович, як завжди, не уникає, а зосереджує увагу на вузьких полемічних місцях й аргументує причини для виправлення помилок, яких припустилися його попередники. Він пише про їхні суперечливі оцінки, про некритичне сприйняття концепції, про помилки, яких досі ніхто не помітив, про міфи, котрі супроводжували сценічну історію п'єси і, головне, намагається аргументувати впроваджені ним факти.

Техніка створення факту у школі Ростислава Пилипчука — це головне, що відрізняє його від істориків, чиє письмо зовні інколи дуже нагадує його стиль викладу. Він брав із минулого *не висновки, а свідчення*; перевіряв їх, критично осмислював, здійснював верифікацію і лише тоді, на цій основі, *зазвичай спростовуючи попередні висновки*, створював факти.

Він намагався *подолати погляд на історію театру як на минуле побачене очима театрального критика*, адже саму історію театру *сприймав передусім як проблему логіки*. Бо знав: правдивий висновок у силогізмі не базується на фальшивих засновках. Перемінна величина на вході дає таку саму перемінну, а не константу, й на виході. Розуміння цього, підказаного здоровим глуздом закону, а не любов до архівного пилу, змушувала Ростислава Пилипчука спиратися на свідчення сучасників, а не на емоційні сплески, чийсь смаки, упереджені висновки і красиві слова.

Тому, оминаючи красиві слова, намагався побачити в історії театру і помилки, і надто великі похибки, і свідчення, котрі причаїлися в архіві. Приміром, його непокоїла *проблема скоморохів*. Суперечність між тим, що в Україні багато населених пунктів мають назви Скоморохи, Скоморошки, Скомороше тощо, але немає жодного свідчення про діяльність скоморохів, за виїмком гіпотетично атрибутованої фрески Софії Київської і кількох згадок у джерелах. У цьому спостереженні — зародок дослідження про формування стереотипу.

В якомусь сенсі те, що робив Ростислав Пилипчук, можна порівняти із *методом дійового аналізу Станіславського* (аналіз запропонованих обставин, а не фантазії навколо почуттів) й *одивненням / очуженням Шкловського-Брехта* — розплющити очі, подивитися на звичні уявлення з точки зору здорового глузду, неупередженим поглядом, і розбудити приспане лагідними піснями оточення. Бо сон розуму, як відомо, породжує лише інший сон — іще небезпечніший, ніж перший.

Чи вплинули ці, здавалося б, незначні уточнення і зміни на загальний контур і періодизацію історії українського театру?

Періодизація історії театру — це *окреслення суглобів, поворотів, на яких відбуваються зміни, злами, мутації самого предмета дослідження*.

Незважаючи на те, що у підходах істориків українського театру до цієї проблеми було багато спільного, однак були й відмінності, зумовлені як різним розумінням самого предмета дослідження, так і *спокусою дедуктивного підходу і вписування історії українського театру у звичні схеми або у популярні культурологічні концепції*.

На цю спокусу звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною». Так само критично ставився і до запропонованої Петровим періодизації, і «молодечого жару» з яким той «кинувся до студіювання давніх шкільних рукописів» Михайло Возняк.

Цієї спокуси уник Іван Франко, чия *концепція історії українського театру* була викладена 1894 року у праці «Русько-український театр», вперше видрукуваній 1930 року М. Возняком. У театрі XVI–XVIII ст. Франко вирізняє вісім основних тем (Зав'язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі. 2. Скоморохи і шпільмани на Русі. 3. Візантійські «церковні дійства» і їх сліди на Русі. 4. Релігійна драма в Західній Європі. 5. Західна релігійна драма в Польщі і на Русі в XVI в. Русько-польські містерії. 6. Вертепний театр на Русі. 7. Шкільна драма в Польщі і на Русі XVI–XVIII в. 8. Інтермедії і діалоги шкільні. У «новому театрі» XIX ст. (до р. 1880) Франко виокремлює також вісім напрямів: 1. Початки нового театру в Польщі і в Московщині: впливи англійські, німецькі, італійські і французькі. 2. Некорисне положення України-Русі в Росії і Австрії. 3. Російський театр на Україні (в Харкові) 1780–1826. 4. Польський театр у Кам'янці-Подільській 1798–1823 і в Києві. 5. Аматорські і кріпосні театри в Полтаві і в Кишиневі. 6. Харківський театр 1827 і далі: драми Квітки. 7. Український актор Соленик. 8. Пізніші українські драми і драматичні вистави в 60-х роках. Третій розділ праці Франко присвячує Руському театрові у Галичині.

Однак застереження Дашкевича і Возняка не зупинило звичного до дедуктивного підходу із домішками догматизму Івана Стешенка, який створив компілятивну «Історію української драми» (1908), розраховану вочевидь на вихованців музично-драматичної школи М. В. Лисенка, де він викладав. У цій праці він розглядає історію української драми від витоків до середини XVIII століття, посилаючись то на «Августа Вільгельмовича Шлегеля», на Івана Франка, Миколу Петрова, Миколу Тихонравова та інших дослідників, і спираючись на концепцію міфологічної школи, котра виводила історію драми з обряду. Теоретичним концептом праці Стешенка є твердження, що драма — «це внутрішня наша діяльність, що має на меті естетичне задово-

лення», а «наслідування чомусь є метою грища». Конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Петрова, Миколи Сумцова та інших дослідників XIX ст., він пише про «народні романо-германські обряди з елементом драматичності» і про «такі ж слов'янські обряди». У вступі до своєї праці він обґрунтовує значення історичної науки, котра, на його думку, «має на меті встановити зв'язок межи різними світовими з'явищами, показати їх походження від якогось природного, чи культурно-історичного осередку, та вплив на з'явища наступні», і така історія мусить бути «оперта на порівнюючі дані». Виводячи потяг до театральної гри з природних нахилів людини, Стешенко подає у конспективному викладі історію європейської, здебільшого германо-романської драми, переносить на історію української драми висновки дослідника старовинної європейської драми Олексія Веселовського, а в історії української драми вирізняє такі етапи: 1. Старовинні обряди (весільна драма та ін.); виконавці народної обрядовості — скорморохи та ін. 2. Народні романо-германські обряди з елементом драматичності. Такі ж слов'янські обряди. 3. Поганські драматичні розривки і драматичний елемент в церковній одправі. 4. Розвій духовної драми в різних слов'ян і подібність розвою нашої драми до розвою західно-європейської (Різдяні драми та ін., «Дійство на на Страсті Христові», «Слово про збурення Пекла», «Комедія на Різдя Христове» Дм. Ростовського та ін.). 5. Твори переходного періоду («Алексій, чоловік Божий»). 6. Твори другого періоду («Мудрість предвічна», «Владимир», «Іосиф Патріарха», «Милість Божа» та ін.). Незважаючи на методологічні хиби досліджень Стешенка, відзначені ще А. Кримським («суб'єктивність», «дифіраамбічність», «гіперболізація», домінування політичних мотивів над науковими, «нежелание осматриваться на старинную малорусскую литературу» і т. ін.), ця праця має велике значення, адже вона унаочнює уявлення певної частини української інтелігенції початку XX століття про розвиток національного театру.

Петро Рулін у «Студіях з історії українського театру» (1924-1925), зважаючи на те, що «багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувало на самій-но драмі: історію театру щирісінько ототожнювали з історією драми. На театр, себто на ті всі умови, в яких набувала драма свого реального художнього життя, зверталося уваги стільки, скільки необхідно це було, щоб зрозуміти саму драму». Апелюючи до Макса Геррманна, Рулін вирізняв в історії українського театру такі періоди: *давній український театр XVII-XVIII вв.*; *театр XIX століття*, в якому, вважав він, «позначити можна власне два періоди: 1) *театр “дилетантський”* — кріпацький аматорський, та той професійний, в якому були українські вистави більш-менш поодинокими винятками; 2) *театр професійний* з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою». Той самий принцип поділу простежується періодизації й у праці

Руліна «Завдання історії українського театру» (1929). Однак в іншій праці, описуючи план розгортання відділів театрального музею, Рулін подає іншу схему: український народний театр (вертеп); релігійний театр українського середньовіччя; чужоземна театральна культура на Україні; український театр підготовчої доби (від «Наталки-Полтавки» до 1881 р.); український «побутовий» театр 1881–1917 рр., як на Україні, так і поза її межами; театр з часів революції (театри українські поза межами України; театри нацменшостів та гастролерів на Україні; театральна освіта на Україні); театр у Галичині.

Олександр Кисіль у «популярному нарисі історії українського театру» (1925), посилаючись на Макса Германна і вважаючи, що «чистою формою театрального мистецтва є рух», здійснив спробу «хоч-би в головних рисах, але послідовно» подати «найвидатніші факти з історії нашого театру і драми <...> від початку аж до останніх днів», виокремлював в історії українського театру «три головні періоди: *старий*, що охоплює XVII–XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; *середній* — від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організації боку існування постійних українських труп, а з боку внутрішнього — своїм побутово-етнографічним характером. Поза цими періодами стоїть театр народний, власне, його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів».

Дмитро Антонович у конспективному історичному нарисі «Український театр» (1923) запропонував таку періодизацію: театр до Котляревського, театр до Кропивницького, театр до революції, революція у театрі. Однак згодом, у праці «Триста років українського театру» (1925), запропонував інший принцип періодизації, вирізняючи в історії українського театру *шкільний театр*, *світський театр*, *побутовий театр* і *театр революційний*. У наступній праці — у лекціях з історії української культури за його редакцією (1930-ті) Дмитро Антонович пішов іще далі і виокремив такі періоди в історії українського театру: *Ренесанс*, *бароко*, *рококо*, *класичність*, *еклектизм* і *сучасність*.

Степан Чарнецький, не претендуючи на всеохопну періодизацію, вирізняє разом із тим *старий театр*, *початки нового театру* (епоха мистецької української драми, І. Котляревський), наддніпрянський театр 1850–1870-х рр. тощо.

Григор Лужницький спираючись на етнотеатрознавчу концепцію Артура Кутчера, вирізняв в історії українського театру такі періоди: стара доба (до 1619 року), театр козацького бароко (1619-1788),

театр українського ренесансу (1819-1864), театр побутового реалізму (1864-1917) і революційно-модерний театр (1917).

Головні відмінності між запропонованими періодизаціями визначаються не тим, що якась одна із них правильна, а всі інші — хибні. Ці відмінності, крім різного розуміння самого предмета дослідження, зумовлено зокрема такими чинниками:

- *переконливістю доказової бази й опорою на дедуктивний або індуктивний метод* (М. Петров та І. Стешенко, підпорядковували історію української драми і театру схемі, котра дістала поширення у процесі вивчення історії західноєвропейської і російської культури);
- *пошуком універсалій або навпаки — відмінностей* (ігнорування історико-політичних і культурних особливостей, міфологізація обрядової театральності і майже безмежно розширення історії предмета — театру, чи навпаки — спроби виявити неповторність);
- *акцентуванням історико-політичних і загальнокультурних обставин* (мова, культурні впливи тощо) або, навпаки, *організаційних і формальних ознак*; зазвичай вибір на користь одного з можливих підходів визначав переважну увагу дослідників до драматургії або безпосередньо до театру.

Отже, можливість вибирати, розвивати, уточнювати і поглиблювати одну з концепцій попередників — була.

Схиляючись до періодизації, запропонованої І. Франком, Ростислав Пилипчук разом із тим намагався реалізувати у своїй концепції задання, що їх висував перед українськими істориками театру П. Рулін.

Свої підходи до періодизації історії українського театру Ростислав Пилипчук виклав у праці «Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» і реалізував у розділах багатотомної «Історії української культури» (2001–2005), де серед інших висвітлено такі теми: Зародки театру (ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство). Шкільний і народно-містеріальний театр. Шкільні декламації. Містерія. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Вертеп. Декламації і діалоги. Шкільна драма. Інтермедії. Іншомовна драма в Україні. Балаган. Спроби утворення гетьманського придворного театру. Російський театр в Україні. Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні. Початки нового українського театру — професійного й аматорського. Російські і польські професійні трупи, палацово-поміщицькі театри. Український професійний і аматорський театр. Золота доба українського театру та ін.

Така періодизація унаочнює вибір, здійснений Ростиславом Ярославовичем, адже принципи, на яких базувалася його концепція, відрізняються від попередніх за багатьма ознаками:

- *його періодизація має більш гомогенний (однорідний) характер, що особливо яскраво виявляється порівнянні з гетерогенною (неоднорідною) періодизацією Г. Лужницького, в якого поряд сто-*

ять поняття «стара доба», «бароко», «побутовий реалізм» і «революційно-модерний театр»;

- виводить розгляд театру з-під впливу загальнополітичних концепцій;
- змінює співвідношення між імовірними і достеменними фактами на користь тих, які засвідчено джерелами;
- розрізняє аматорський і професіональний театр, уточнюючи дати;
- значну увагу приділяє розгляду окремих видів театру і жанрів (містерія, ярмаркові вистави, інтермедії, фарси, вертеп, декламації і діалоги, балаган тощо);

• розглядає не лише український театр, а й іномовний театр на етнічній території України, адже, — писав Ростислав Ярославович, — «якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи українську театральну культуру».

Питання, звісно, не в тому, що Ростислав Пилипчук дав кращу або гіршу періодизацію, бо кожна із запропонованих концепцій є спробою відповісти на запитання, сформульовані в різний час, різними істориками, виходячи з різного розуміння предмета дослідження; Ростислав Ярославович скоригував предмет дослідження і принципи його аналізу, намагаючись узгодити його із тими новими запитаннями, які поставив перед істориками театру наш час.

Етика школи Ростислава Ярославовича — ледь не найголовніша, базова цінність, поступову втрату якої ми відчуватимемо з кожним днем все гостріше. Дарма, що її лише зрідка розглядають як складову, насправді найважливішу, і мистецької, і наукової школи. Адже головні відмінності між театром корифеїв і Курбасом, Станіславським і Мейерхольдом, Брехтом і Арто — не так у формах, старих чи нових, як у завданнях й обраних ними правилах спілкування — із днем сьогоднішнім, минулим і майбутнім, отже, в етиці.

Із притаманною йому послідовністю Ростислав Ярославович насаджував в історіографії свої принципи: вимогливість як до власних, так і до чужих текстів; дослідження явища не лише у театральному і загальнокультурному контексті, а й у контексті історії дослідження явища; повага до минулого українського театру та його діячів без зомління від патріотичного замилювання; допомогу молодшим колегам.

Парадокс, однак, здається, саме внутрішня дисципліна витворила з Ростислава Ярославовича найнедисциплінованішого автора. Редактори позивали, що свої тексти він подавав до друку останнім, ледь не напередодні передач видання до друкарні. Але ставилися до цього спокійно, бо знали — автор все ще продовжує зважувати кожне слово,

перевіряє кожен факт, щоб не перекладати на інших свої обов'язки і не примушувати їх допрацьовувати власний текст. І тут знову згадується урок культури письма: «*А хто за Вас розставлятиме коми? Хто це робитиме за Вас?*»

Усвідомлюючи тернистий шлях спілкування з Пилипчуком-рецензентом і науковим редактором, його учні готові були чекати, коли в Ростислава Ярославовича звільниться час для роботи над їхніми рукописами. Бо довіряли його порадам. І зазвичай такий час у нього знаходився: це той самий час, який він відбирав від власних рукописів. Опікуючись своїми дипломниками, аспірантами й авторами, праці яких редагував, він, на відміну від інших шкіл, у яких учнів перетворюють на підмайстрів, примушуючи «китайничати» і «розводити фарби», радше сам ставав помічником — допомагав із пошуком джерел, уточнював дати, прізвища. І робив це не з розрахунку на вдячність, а з власного йому господарського ставлення до саду, в якому впродовж життя насаджував дерева. Бо не керувався дурнуватою приказкою «чим темніша ніч, тим яскравіші зірки». І ніколи не гнався за кількістю, не випускав «сиру» роботу, напівфабрикат, але допомагав довести працю до пуття. Тому й захист досліджень, керівником яких він був, перетворювався на святкову ініціацію, посвячення у лицарський орден.

Йому було даровано рідкісне вміння — радіти чужому успіхові.

Бо знав: найкраще дерево нічогоісінько не варте у занедбаному саду. Тому й опікувався — не лише власними текстами, а школою. Адже школи розрізняються не лише за методами пізнання і набором технічних прийомів, передусім — за етичними принципами. І відповіддю на найголовніше питання: *навіщо?*

Цю відповідь слід шукати не лише у відмінностях *дискурсивних практик — текстів у подієвому аспекті*, насаджуваних різними школами. Ця відповідь — не лише у генезі школи, а й у її ставленні до майбутнього.

Наївний у справах житейських, побутових, Ростислав Ярославович, здавалося, чинив опір часові, адже культура у хронотопі його дослідження мало відрізнялася від простору і часу його буття — романтизованої шляхетної України. В цьому він зізнався в одному з інтерв'ю: «*Я належу до кола романтиків*». Тому й допомагав — не скупю, не зі службового обов'язку, і не лише учням, але натхненно, від наївної віри, що його допомога принесе користь нашій спільній, як він думав, *справі, в якій був сенс його життя*. Тому бував нещадним до вискочнів і пройдисвітів, котрі, — можливо, не маючи злого наміру, ненавмисно, — витоптували його смисли.

Його ніколи не бачили кволим, млявим. Утомленим, суворим і сумним — бував, але виду не подавав, біль свій не демонстрував і, як належить *Великому магістрові лицарського ордену*, спину і підборіддя — тримав.

Один із парадоксів його лицарства — *неортодоксальність і здатність до компромісу*. Нещадний до невігласів, він ніколи не оголошував хрестових походів проти опонентів і вітряків; навіть поступався своїми науковими принципами, шляхетно простягаючи руку допомоги, коли вирішувалася чужа доля. Маючи чудову пам'ять, умів забувати, отже, бути милосердним і прощати. Розуміючи діалектику головного і другорядного, вмів розрізняти їх. Тому, аналізуючи праці колег, не уникав суперечностей, коли писав про «інтелігентного, стриманого, дотепного» науковця, про його ж «кон'юнктурну частину дослідницького доробку» і про інші його праці, «дуже цінні», які називав «компендіумом фактичного матеріалу, якого сьогодні вже ніхто не міг би підняти».

Майя Гарбузюк, одна з найпослідовніших і найулюбленіших учениць Ростислава Ярославовича, назвала свого вчителя і наставника у науці *«Верховним батьком»*. А це не проста роль, бо означає відповідальність — і не лише за безпосередніх учнів, а й за загальну справу. Це означає також готовність зрозуміти, підтримати, допомогти і бути правдивим суддею — передусім собі; суддею, від якого важко, — неможливо навіть, соромно! — було приховувати свої гріхи, бо здавалося, що він усе бачив, але — продовжував вірити і, нагадуючи про біг часу, допомагав нам стати кращими.

Тому й досі залишається камертоном для українського театрознавства. Можливо, завдяки володінню мистецтвом одночасного життя у трьох вимірах: пам'ятаючи про день вчорашній, дбаючи про сьогоднішній, мріючи про прийдешній і намагаючись з'єднати, узгодити минуле з майбутнім ніткою своєї праці, своїм вчинком. Можливо, завдяки притаманному багатьом його ровесникам вмінню дивитися в очі — і співрозмовникові, і життю. Або завдяки вмінню наслухавшись сумних новин про справи державні і мистецтвознавчі, підсумовувати: *«А нам — своє робити!»*

«Робити своє» — означає повертати борги, передаючи далі отримане від учителів, виконувати місію. Закликаючи колег не ховатися у кущі, коли йшлося про обговорення чийсь праці у високому судилищі, він зазвичай посилався на Франка: *«Лиш боротись — значить жити!»*. Однак інколи дослухався і до Шевченкового: *«Блаженний муж на лукаву не вступає раду»*.

Але що таке *«робити своє»* у сьогоднішній Україні, та ще й для науки-утриманки, котра, не усвідомивши власного шляху і не виховавши свого читача, наче бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансуючи між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі.

Сьогодні у сфері театрознавства усвідомлюється потреба у зворотному процесі — в очищенні від нашарувань спекулятивної куль-

турології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу тощо. Про цю потребу свідчить щорічне зменшення набору студентів на театрознавче відділення у творчих вузах, поряд із одночасним збільшенням у навчальних закладах із давнішими академічними традиціями, зокрема з традиціями загальної історії і філології, з якої вийшов і Ростислав Пилипчук. Нові методи вивчення театру пропонують вищі навчальні заклади, які, за збігом обставин, носять ім'я фундатора українського театрознавства Івана Франка — Львівський національний університет, Інститут драматургії Житомирського державного університету та ін.

Децентралізація театрознавства, у свою чергу, веде до зміни способів театрознавчого письма: замість погляду на історію театру очима театрального критика, чий еталонний смак, поки що використовується як головний інструмент зважування долі мистецького твору на примхливих терезах прекрасного, все більше поширення у дослідженні театру дістає погляд історика, озброєного арсеналом методів сучасного історіописання. Це означає також, що розмежування критики й історіописання стало жорсткішим. Адже *факти критика* — це враження, відчуття, а також власний, свого покоління і своєї субкультури смак; *факти історика* — це результат перетворення історичних свідчень; там, де критик шукає метафору, історик театру — шукає точність, але, не знайшовши, нагадує собі, що працює з «уявним предметом», стосовно якого Вітгенштайн застерігав: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» — «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати». Адже, *на відміну від критика, який пропонує читачеві візії, історик продукує факт*.

Незважаючи на ці розбіжності, все живе завжди має шанс, і театрознавство у творчих навчальних закладах — також. Цей шанс — в опануванні *досвіду академічної школи*: не лише читання текстів, а й дослідження їх, *критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання* І. Франка і В. Перетца, О. Кисіля і П. Руліна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття «*українське театрознавство*».

Цей шанс — в аналізі змін, які відбулися (або не відбулися) у підготовці театрознавчих кадрів за останні чверть століття і бодай *пофантазувати* про перспективу української театральної спільноти та про її справи.

Тема дослідження та його проблема визрівала у Ростислава Ярославовича зі, здавалося б, простих, інколи по-дитячому наївних запитань, котрі й визначили його інтерес до оглядів літератури й історіо-

графічних статей: *Чому наші попередники, ті які стали сьогодні героями історичних досліджень, не подбали про те, щоб розповісти наступним поколінням про те, як усе було насправді? Чому замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію пізніші дослідники?*

Саме усвідомлення усього багатства ймовірних мотивів учасників, свідків і дослідників для замовчування, перекручення або навпаки — для постійного, ледь не параноїдального повернення до якоїсь події, викликало у Ростислава Ярославовича посилений інтерес до жанру, якого так не люблять здобувачі і яким так віртуозно він володів — до жанру, який він скромно іменував *оглядом літератури або історіографічною статтею*.

Він був майстром повільного читання й умів роздивитися, як його попередники кружляють над тими або іншими проблемами, намагаються подолати якесь вузьке місце, однак не долають.

І тоді він запитував і себе, і їх: *чому виникло це непорозуміння, що заважало, в чому була суть конфлікту, що стояло на перешкоді?*

Відповідь ніколи не стояла на полиці бібліотеки; там стояли свідчення, котрі слід було прискіпливо верифікувати.

І лише тоді — у процесі пошуку, знаходження, зіставлення, перевірки, відсіювання, перехресних допитів сотень свідків, правдивих і брехливих, щирих і упереджених, визрівав науковий факт, а згодом — гіпотеза і концепція для його пояснення.

У процесі слідства він ніколи не вислуховував лише одну сторону — давав слово кожній і радів, коли знаходив документ, який висвітлював відоме явище з нового, незвичного боку, коли інтрига ставала ще напруженішою.

І лише тоді писав звіт у формі статті — про пошук наукового факту, головною інтригою якої було слідство — *слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії*.

Бо історія у розумінні Ростислава Пилипчука передусім була боротьбою за неупереджений погляд, за правдиві факти і за логіку їхнього зчеплення. І саме в цьому — у способах, якими він знаходив свідчення, якими створював факти, перевіряв їхню достовірність і відмежовував від гіпотез — сила його школи.

На жаль, Ростислав Ярославович не написав про це книжки. Однак розповів її — своїм учням і колегам. І тепер вони мусять записати почуте і проаналізувати написані ним тексти, щоб вилучити з них найголовніше — *метод*. Бо, буває, навіть найавторитетніші гіпотези спростовуються (як бувало навіть з гіпотезами Івана Франка) і мистецькі твори перестають вражати, а метод — залишається.

І сутність його — у *техніці розмежування: правдивих свідчень від брехливих, фактів — від смаків та емоцій, аналітичної історії театру — від театральної критики й імплантованих чінів*.

Рідкісні книжки, якими Ростислав Ярославович охоче ділився з колегами, і тисячі виписок, карток, чернеток, незавершених праць, внутрішніх рецензій, що зберігалися в його архіві, передано сьогодні до Інституту рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського. Це ще ніким не опрацьована джерельна база для десятків досліджень. Звісно, для роботи з цим архівом не обійтися без навичок палеографії, бо історія ніколи не виписує себе каліграфічно і розшифровка її письма вимагає терпіння. Однак допоможе Бібліографічний покажчик і додаток до нього, де зафіксовано не лише друковані праці Ростислава Ярославовича, а й діяльність його як наукового редактора, члена редакційних колегій. У цьому ж покажчику зафіксовано фундаментальні дослідження Ростислава Ярославовича, зокрема ті, що було видруковано у багатотомній «Історії української культури» і які посутньо являють стислий нарис історії українського театру до початку XX століття. «Логічну схему» цієї історії прописано у навчальній програмі, створеній кафедрою театрознавства під патронатом Ростислава Ярославовича (що правда, без зазначення його прізвища).

Кожен час звертається до минулого зі своїми запитаннями, а фундаментальні науки, не знаходячи своєчасних відповідей на ці запитання у межах звичних хронотопів і стратегій, викликають все більше роздратування у топ-менеджерів офіційної культури. Навряд чи сьогоднішнє театрознавство може дати переконливу відповідь на всі запитання, поставлені перед ним або хоча б усвідомити і чітко сформулювати виклики часу. Але, припустивши, що інтерес до *правдивого минулого* колись відродиться, майбутнє запитає у своїх прашчурів: як ви зберегли накопичене, як закарбували його у пам'яті? Адже *гідність професії, а можливо, й місія її* полягає зокрема й у тому, щоб із вдячністю пам'ятати про тих, хто *створив нашу пам'ять*.

Щоб зрозуміти значення школи Ростислава Пилипчука, достатньо уявити, якою була би сьогоднішня спільнота істориків театру без його учнів, а сама історія українського театру — без його праць.

Люди театру, а надто його дослідники, — це дуже маленький наріз. І ніхто й ніколи не поважатиме його, якщо сам він не матиме поваги до себе, до своєї спільноти, до свого минулого і майбутнього.

Література:

Гарбузюк М. Верховний батько // Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К., 2015.

Пилипчук Р. Джерелознавство історії українського театру — вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наукової конференції. — К., 2000.

Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. 237: Праці Театрознавчої комісії.

Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірн. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / НАН України. Інститут літератури імені Тараса Шевченка; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. — Дрогобич, 2003.

Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська (українська) бесіда» (1864–1900 рр.) у Галичині // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2014. — Вип. 14.

Пилипчук Р. Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. П'єси / Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука. — К., 1990.

Пилипчук Р. Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип. 8.

Пилипчук Р. Микола Садовський у спогадах сучасників // Спогади про Миколу Садовського: Збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. Р. Я. Пилипчука. — К., 1981.

Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. — К., 2000. — Вип. 1.

Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1.

Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — 1991. — № 6.

Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика. — 2006. — Вип. 8/9.

Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К., 2015.

Контрольні завдання:

- Охарактеризувати основні методологічні принципи дослідження Ростислава Пилипчука.
- Охарактеризувати концепцію історії українського театру Ростислава Пилипчука.
- Проаналізувати техніку аналізу в одній з праць Ростислава Пилипчука.
- Здійснити порівняльний аналіз школи Ростислава Пилипчука з іншими школами театрознавства.

КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ

I. Визначити й охарактеризувати особливості: етапів становлення і жанрів доакадемічного театрознавства у контексті зміни дискурсів і парадигм; основних завдань дослідження театральної культури; основних ознак театру як виду мистецтва, а також методів його дослідження; основних історичних джерел у галузі театрознавства; основних методів театрознавчого дослідження; основних театрознавчих шкіл, напрямів і методів дослідження; основних наукових відкриттів, здійснених істориками театру; основних «одиниць вимірювання» й «ознак» у працях істориків театру; основних цілей, завдань, об'єкта і предмета дослідження у працях істориків театру.

II. Визначити зміст і зв'язок між поняттями: дискурс і наукова комунікація; парадигма, школа, об'єкт, предмет, метод дослідження; театральна система у концепціях О. Гвоздева і Я. Мамонтова; основні театральні системи українського театру; теорія драми і театральність у концепції Я. Мамонтова; дихотомія й опозиція бінарна; діахронічний і синхронічний підхід; перетворення, план, принцип, аспект у Леся Курбаса; факт науковий і свідчення історичного джерела.

III. Охарактеризувати особливості концепції історії театру, методів дослідження у працях: В. Перетца. В. Резанова. Г. Лужницького. Дм. Антоновича. І. Микитенка. І. Стеценка. І. Франка. М. Вороного. М. Возняка. О. Білецького. П. Руліна. Б. Варнеке, С. Чарнецького. Р. Пилипчука та ін.

V. Визначити внесок в історію українського театрознавства одного з дослідників: В. Перетца. В. Резанова. Г. Лужницького. Дм. Антоновича. І. Микитенка. І. Стеценка. І. Франка. М. Вороного. М. Возняка. О. Білецького. П. Руліна. Б. Варнеке, С. Чарнецького. Р. Пилипчука.

VI. Охарактеризувати відмінності: між об'єктивними і суб'єктивними методами, між театрознавством і критикою; між сучасним письмом про театр і працями початку і середини ХХ століття.

VII. Виявити у працях істориків театру приклади: верифікації; використання історичних джерел; генералізації, анахронізму й есенціалізму; демагогічних прийомів і догматичного підходу; запитань, звернених до історії театру; індуктивного і дедуктивного підходу; наукових міфів і спекуляцій; порушення логіки, принципів історизму та ін.

VIII. Проаналізувати і порівняти праці: «О задачах театроведческого института» М. Геррманна; «Несколько мыслей о старинном русском театре» В. Перетца; «Завдання історії українського театру» П. Руліна; «Іван Франко про завдання і цілі театру» Г. Лужницького; «Про засади створення багатотомної "Іст. укр. драм. театру"» Р. Пилипчука.

IX. Охарактеризувати особливості і навести приклади театрознавчих досліджень із застосуванням одного з методів: аналізу ремарок; біографічного; історичних аналогій; генетичного; естетичного; етичного; історико-політичного (соціально-політичного); класифікації; компаративного; порівняльно-історичного; описового; періодизації та ін.

X. Здійснити опис театального явища (явищ) та інтерпретувати його, спираючись на: систему бінарних опозицій; тезаурус автора, режисера, напрям, доби (аналіз історії понять); періодизацію і генезу; порівняння й аналогію;

виокремлення ключових ознак (одиниць вимірювання); класифікацію; біографічний підхід; аналіз ремарок; іконологічний принцип.

XI. Простежити історію поняття й інтерпретувати його значення у контексті різних театральних систем: мистецтво; актор; режисер (режисура); драма (драматургія); художнє / антихудожнє; театральність / театральне мистецтво; постановка (вистава); сценічний жанр.

XII. Проаналізувати, виявити об'єкт, предмет, метод, основні результати дослідження, а також порівняти кілька праць і виявити відмінності у предметі, завданнях і т. ін.: «Поетика» Аристотеля; «Русько-український театр (Історичні обриси)» І. Франка; «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» В. Перетца; «Триста років українського театру» Д. Антоновича; «О смене театральных систем» О. Гвоздева; «Український театр» О. Кисіля; «Історія українського театру» Г. Лужницького; «До питання про початок українського вертепу» Р. Пилипчука; «Історія української драми» І. Стешенка; «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» Г. Бояджієва; «Вещественное оформление спектакля накануне классицизма» С. Мокульського; «Актерское искусство в России» і «Театр социальной маски» Б. Алперса; «Шекспир: Ремесло драматурга» О. Анікста; «Итальянская народная комедия» О. Дживелегова; «Микола Садовський та його театр» В. Василька; «Метафору Шекспира как выражение характеров действующих лиц» М. Морозова та ін.

XIII. Здійснити внутрішню і зовнішню критику джерел з історії театру: Рецензій В. Белінського, І. Франка, О. Гвоздева, П. Руліна, статті «Націоналістична естетика Леся. Курбаса» Г. Юри, статті «Проти “курбасівщини” в театрі» Д. Грудини, «Спогадів» Й. Гірняка та ін.

XIV. Написати письмову роботу на одну з обраних тем: тезаурус історика театру; аналіз конкретної праці історика театру (об'єкт, предмет, метод і основні результати дослідження (прізвище історика — на вибір)).

XV. Формалізувати і представити у вигляді графіка, таблиці, схеми результати театрознавчих досліджень (за самостійно обраним текстами).

XVI. Здійснити вибірковий порівняльний аналіз жанрів театральної критики (рецензія, портрет, фейлетон і т. ін.) з жанрами театрознавчого дослідження; проілюструвати відмінності на прикладі праць класиків театрознавства.

XVII. Здійснити вибірковий порівняльний аналіз класичних театрознавчих праць за такими ознаками: визначення мети і завдань дослідження, актуальності (на час написання праці), оригінальності (послідовності) методології, стилю викладу, адресата, наукової новизни, можливостей застосування у практиці; визначити фактори впливу обраних для аналізу праць на подальший розвиток театрознавства; рейтингувати праці, спираючись на ці ознаки.

XVIII. Навести приклади подій, котрі змінили або театральну культуру в цілому, або окремі її аспекти (на прикладах із історії світового або національного театру, включаючи театр сучасний).

XIX. Спираючись на плани викладу у кількох історичних дослідженнях класиків театрознавства, викласти зміст і результати власного дослідження за запропонованим в обраних працях принципом.

ОСНОВНА
ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ

Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология. — М., 1997.

Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М., 2003.

Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага, 1925.

Антонович Д. Український театр // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. — К., 1993.

Арістотель. Поетика. — К., 1967.

Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

Барт Р. Работы о театре. — М., 2014.

Бартошевич А. О принципах театроведческой реконструкции старинного спектакля // Реконструкция старинного спектакля: Сб. — М., 1991.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

Бёрк П. Что такое культуральная история. — М., 2015.

Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. — М., 1986.

Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.

Вебер М. Критические исследования в области логики наук о культуре // Вебер М. Избранные произведения. — М., 1990.

Вебер М. Смысл «свободы от оценки» в социологической и экономической науке // Вебер М. Избранные произведения. — М., 1990.

Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов. — М., 2001.

Введение в театроведение: Уч. пособ. — СПб., 2011.

Веселовский А. Историческая поэтика. — Л., 1940.

Веселовский А. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. — М., 1870.

Витгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus: Філософські дослідження. — К., 1995.

Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею. — Записки НТШ. — 1912. — Кн. СХІІ.

Вороний М. Твори. — К., 1989.

Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.

Всёволодский (Гернграсс) В. История русского театра: В 2 т. — Л.; М.: Театинопечатъ, 1929.

Гаспаров М. Записки и выписки. — М., 2001.

Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Сб. статей. — Л., 1926. — Вып. 1.

Герман М. О задачах театроведческого института // Наука о театре: Межвуз. сб. науч. тр. — Л., 1975.

Герман М. Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат. — СПб., 2004.

Долинин К. Интерпретация текста. — М., 2010.

Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. — М., 2010.

Еко У. Як написати дипломну роботу. — Тернопіль, 2007.

Европейський словник філософій: Лексикон неперекладностей: В 4 т. — К., 2009–2013.

Зонтаг С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006.

История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. В 2-х кн. — М., 1969.

История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. — М., 2010.

История советского театроведения: Очерки. 1917–1941. — М., 1981.

История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941. — М., 1985.

Кисиль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968.

Клейн Л. Археологическая типология. — Л., 1991.

Клейн Л. История антропологических учений. — СПб., 2014.

Клейн Л. История археологической мысли. В 2 т. — СПб., 2011.

Клековкін О. Демагогія у дискурсі мистецтвознавства // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. — К., 2016.

Клековкін О. Марко Кропивницький: Режисерські прийоми // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2012 / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К., 2012. — Вип. 4 (14–15).

Клековкін О. Mise en scène / Марко Кропивницький: Режисерські лейт-мотиви. Практичний коментар. — К., 2012.

Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. — К., 2015.

Клековкін О. Про часи, коли «театр іще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2010. — Вип. VII.

Клековкін О. Пролєґомена: Розщеплення театру. Вступ до історії театральних термінів і понять. — К., 2015.

Клековкін О. Реактуалізація театрознавства // Мистецтво, історія, сучасність, теорія [Міст)]. — К., 2016.

Клековкін О. Режисура: до історії термінів // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. — К., 2010. — Вип. 10.

Клековкін О. Сакральний театр. — К., 2002.

Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. — К., 2013.

Клековкін О. Theatrica / Лексикон. — К., 2012.

Клековкін О. Техніка класичної розправи // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць. — К., 2014. — Вип. 10.

Ковальченко И. Методы исторического исследования. — М., 2003.

Колесник І. Українська історіографія: концептуальна історія. — К., 2013.

Коржова А. Стратегії і методи театрознавства: Німеччина. Початок XX століття // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2015: Зб. наук. праць. — К., 2015. — Вип. 7 (18).

Кун Т. Структура научных революций. — М., 2003.

Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки. — М., 2008.

- Ле Гофф Ж.* История и память. — М., 2013.
- Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. — Таллин, 1993.
- Лужницький Г.* Український театр: Наукові праці, статті, рецензії. — Львів, 2010. — Т. 1.
- Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. — К., 2004.
- Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. — М., 2003.
- Мамонтов Я.* Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. — 1930. — № 3–5.
- Мамонтов Я.* Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори. В 6 т. — Х.-К., 1930. — Т.6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали. За ред. Я. Мамонтова.
- Мамонтов Я.* Театральна публіцистика. — К., 1967.
- Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. — Львів, 2004.
- Медведев П. Н. [Бахтин М. М.]* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — М., 2003.
- Мокульский С.* О театре: Сб. — М., 1963.
- Моль А.* Социодинамика культуры. — М., 1973.
- Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966.
- Нехаева И.* Теоретико-методологические основания современных наук об искусстве в контексте «прагматического поворота». Автореферат дисс... докт. философ. наук. — Тюмень, 2015.
- Нові перспективи історіописання / За ред. П. Берка. — К., 2004.
- Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг., 1922.
- Перетц В.* Несколько мыслей о старинном русском театре // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919. — Пг., 1922.
- Перетц В.* Театральні ефекти в старовинному українському театрі. — Україна. — 1926. — Кн. 1.
- Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури? — К., 2005.
- Пилипчук Р.* Джерелознавство історії українського театру — вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наукової конференції. — К., 2000.
- Пилипчук Р.* До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: 36. наук. праць. — Дрогобич, 2003.
- Пилипчук Р.* Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України. — К., 2000. — Вип. 1.
- Пилипчук Р.* Театр в Україні // Історія української культури. У 5 т. — К., 2003. — Т.3: Українська культура другої половини XVII — XVIII ст.
- Пилипчук Р.* Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006. — К., 2006. — Вип. 8/9.
- Поппер К.* Злиденність історизму. — К., 1994.
- Поппер К.* Логика научного исследования. — М., 2005.
- Рассел Б.* Искусство мыслить. — М., 1999.

Рассел Б. Історія західної філософії. — К., 1995.

Реконструкція старинного спектакля. Сб. науч. тр. — М., 1991.

Рорти Р. Філософія і зеркало історії. — Новосибірськ, 1997.

Рохас К. Істориографія в XX веке: Історія і історики между 1848 и 2025 годами. — М., 2008.

Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. — К., 1930.

Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки історично-філологічного відділу. — К., 1925. — Кн. V.

Словарь историка / Под ред. Н. Оффенштадта при участии Г. Дюфо и Э. Мазюреля. — М., 2011.

Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальны уловки: Критика современной философии постмодернизма. — М., 2002.

Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. — К., 2000.

Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.

Театр: історія, теорія, практика: Збірник статей. — Львів, 2013.

Театроведение Германии: Система координат. — СПб., 2004.

Теория и методология исторической науки: Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. — М., 2014.

Топольский Е. Методология истории. В 3 т. — М., 1977.

Топольский Є. Як ми пишемо і розуміємо історію: Таємниці історичної наративу. — К., 2012.

Уайт Х. Метаісторія: Історическое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002.

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М., 2015.

Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. — М., 1999.

Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 36.

Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29.

Функціонально-структуральний метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сборник статей и материалов. — М., 2015.

Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства: Навч. посібник. — Х., 2016.

Шпет Г. История как проблема логики: Критические и методологические исследования. — М., 2011.

Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. — М., 2011.

Яковенко Н. Вступ до історії. — К., 2007.

Ясь О. Історик і стиль: Визначні постаті українського історіописання у світлі культурних епох (початок XIX — 80-ті роки XX ст.). У 2 ч. — К., 2014.

ЗМІСТ

I. ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ: ЗАГАЛЬНІ ПОНЯТТЯ

1. Театр в історичному дискурсі

Дискурс про театр. Текст. Контекст.
Комунікація наукова. Група референтна.
Історіографія театру. Історичні дискурси про театр. — 15

2. Театрознавче дослідження: Основні поняття

Дослідження наукове. Актуальність дослідження.
Ситуація проблемна. Ситуація історіографічна.
Поняття. Категорія. Факт науковий. Одиниця аналізу.
Ознака. Парадигма. Аксиома. Докса. Забобон.
Міф науковий. Спекуляція. Ортодоксія. Традиція.
Канон. Помилка логічна. Художність. — 55

3. Театрознавче дослідження: Основні параметри

Мета і завдання дослідження. Об'єкт дослідження.
Локалізація. Аналіз досліджуваної теми.
Сюжет дослідження. Винахід науковий.
Відкриття наукове. Гіпотеза. Концепція.
Закономірність історична. Закон науковий.
Теорія наукова. Верифікація. Висновок науковий. — 71

4. Театрознавче дослідження: Предмет дослідження

Акультурація. Асиміляція. Генеза. Герменевтика.
Концепт. Поетика. Систематизація. Типологія.
Функція. Ситуація історична. Точка фокальна. — 81

5. Театрознавче дослідження: Принципи

Дедукція. Генералізація. Історизм. Анахронізм.
Еволюціонізм. Есенціалізм. Нейтральність. Релятивізм. — 87

6. Історіографія і джерела

Археографія. Археологія. Іконографія.
Джерело історичне (історіографічне).
Критика театральна. — 93

II. ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ: МЕТОДОЛОГІЯ

7. Академічне театрознавство: напрями і школи

Школа наукова.

Школа: духовно-історична; критично-історична; культурно-історична; міфологічна.

Історія: ідей; мистецтва без імен; національна; повсякденності; подієва; понять; сенсаційна; уявлень.

Концептологія історична. Іконологія. Іконіка.

Поверот: візуальний; лінгвістичний; перформативний; культуральний. — 105

8. Методологія театрознавчого дослідження

Метод. Алгоритм. Сценарій дослідження. Аналіз.

Метод: аксіоматичний; аналізу ремарок; аналізу транзакційного; аналогій історичних; атрибутивний; біографічний; вибіркового; генетичний; дискурс-аналізу; естетичний; естопсихологічний; етичний; ідіографічний; іконологічний; історико-динамічний; історико-політичний; історико-системний; історико-типологічний; класифікації; контент-аналіз; культурно-стилістичний; моделювання; описовий; періодизації; порівняльно-історичний; проблемно-історичний; реконструкції вистави; синергетичний; синтетичний; соціально-політичний; соціологічний; структурно-функціональний; суб'єктивний.

Підхід інституціональний.

Схема структурно-логічна.

Анархізм методологічний. — 126

9. Процедура

Дихотомія. Опозиції бінарні. Діахронія. Синхронія.

Анкетування. Шкала оцінок [Рейтинг]. Тезаурус.

Аналіз формальний. Аналогія. Формалізація.

Класифікація. Таблиця. Аналіз факторний.

Екстраполяція. Перейменування. Спростування. — 170

III. ТЕАТРОЗНАВСТВО В УКРАЇНІ

- 10. Іван Франко — 181
- 11. Володимир Перетц — 197
- 12. Володимир Резанов — 224
- 13. Михайло Возняк — 227
- 14. Іван Стешенко — 231
- 15. Людмила Старицька-Черняхівська — 237
- 16. Борис Варнеке — 241
- 17. Микола Вороний — 245
- 18. Олександр Білецький — 251
- 19. Лесь Курбас і М.О.Б. — 261
- 20. Яків Мамонтов — 263
- 21. Олександр Кисіль — 274
- 22. Петро Рулін — 280
- 23. Дмитро Антонович — 286
- 24. Степан Чарнецький — 289
- 25. Григор Лужницький — 292
- 26. Ростислав Пилипчук — 295

IV. КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ — 323**V. ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА — 327**

Навчальне видання

Олександр Юрійович Клековкін

ІСТОРІОГРАФІЯ ТЕАТРУ: НАПРЯМИ. ШКОЛИ. МЕТОДИ. ПОСТАТІ

Навчальний посібник

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір, верстання, коректура — Олександр Клековкін

Формат 60х90 1/16. Гарнітура Minion Pro.

Ум. др. арк. 21,0 Обл.-вид. арк. 21,0.

Зам. № 02-507 від 2.02.2017.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

ім. І. К. Карпенка-Карого.

Україна, 01054, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40

Видавництво «Арт Економі».

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3911 від 05.11.2010