

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА І ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ (від витоків – до рубежу ХІХ–ХХ століть)

Синтетична природа театру (який містить літературну першооснову, драматургію, а також реалії сценічного втілення: режисуру, акторське мистецтво, сценографію і т. д.) вже у своїх першоформах (занурених у джерела народної творчості), що з'явилися якщо і не в усьому різнобарв'ї свого прийдешнього «професіонального» синтетизму, то все ж таки у відчутній потужності видовищної впливовості, завжди забезпечувала «масовість» цього першого з «масових» мистецтв, або, як його ще зазвичай кваліфікували, «відкритої книги для народу». Смаки потенційного глядача (часто неграмотного, у вузькому розумінні освітнього цензу, але широкоосвіченого, коли йдеться про складові народної, а значить, і національної культури, – фольклорні та етнографічні традиції) завжди враховувалися драматургами (в усі часи), які висловлювали також і своє ставлення до архетипів мислення корінного населення, котре мешкало в Україні. «Менталітетна інформація» драматургії закономірно «перетікала» в сценічні твори: акцентована чи пригашена, вичерпна чи дозована, у кожному разі інтерпретована (і як літературно-художня основа в цілому), подана крізь призму розуміння проблеми національної специфіки постановником, актором, автором декорацій і костюмів, творцем музики до вистави. У свою чергу театральна вистава (у всій сукупності своїх художньо-виражальних засобів), впливаючи на глядача, активно формувала своє розуміння національного менталітету, хоча і цей процес впливу не був одностороннім: позиція театру і тут стикалася з уже сформованою позицією глядача (закріпленою на свідомому чи підсвідомому рівнях). Врешті-решт, «менталітетні висхідні» глядача змінювалися: саме цей (а не інший) «підсумок» формував нову драматургічну думку, а разом з нею (чи слідом за нею) і наступну позицію вже сценічного мистецтва. **Українське театрознавство, як і його невіддільна складова театральна критика** (на всіх стадіях свого існування), принципово імпліцитне самій театральній культурі, тож не може бути виокремлене з її цілісності і, таким чином, закономірно несе містить риси національної «самоідентифікації».

Принциповою рисою українського театрознавства (на відміну від стану цієї гуманітарної дисципліни, скажімо, в Західній Європі, починаючи від «Поетики» Аристотеля, і до «Мистецтва поетичного» Ніколи Буало) є його «вписуваність» спочатку в суто історичні дослідження, потім – у культурологічні (які багатоаспектно висвітлюють різні сфери духовного життя народу); далі – виокремленість театрознавчої думки з царини літературно-художніх досліджень (прицільна увага до «драматургічної грані» мистецтва Мельпомени); причому практично до рубежу ХІХ–ХХ ст. критичний аналіз суто сценічної сфери існував скоріше як виняток.

Ще одна риса українського театрознавства – це сформульоване відомим ученим О. Пипіним «національне самоусвідомлення»¹ (стосовно історії в широкому розумінні цього означення, зокрема в галузі мистецтва кінця ХІХ ст., однак може бути віднесене й до всієї сфери української культурології практично на всіх етапах її розвитку).

Виходячи із запропонованих характеристик українського театрознавства, його початок² закономірно було б віднести до реалій т. зв. «шкільної драми» ХVІ – першої половини ХVІІІ ст. Починаючи від «діалогів» (інакше – «декламацій») типу «Просфоніми...» (1591), і до сталих драматургічних форм (як-от широковідома трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича) їх очевидна театрознавча суть (зрозуміло, не виокремлена з художньої сфери), водночас означенням певних, а не інших драматургічних форм, їх оригінальною структурованістю тощо, – та все ж існувала. Іншим джерелом формування початків театрознавства стала полемічна (широкоадресна за своєю характеристикою) творчість І. Вишенського, котрий не тільки інформував громадськість про «розширення машкарського і комедійного набожества», а й піддавав цю інформацію гострому критичному аналізу; а також діяльність послідовників цього відомого полеміста – М. Смотрицького, З. Копистенського, П. Могили та інших. Першопоеднанням двох вищезазначених джерел українського театрознавства (в його першоформах) були поетики – контамінаційні форми естетико-теоретичних сентенцій і художніх уривків, що вважалися вірцевими.

Важливою діяльністю – такою, що передувала помітному етапові і в історії українського театрознавства, – стала науково-просвітницька діяльність І. Рижського, першого ректора щойно відкритого Харківського університету, який у своїх лекціях і працях з естетики спонукав студентів до глибокого вивчення народного мистецтва, як і найкращих зразків на той час уже чинної української професійної культури, включаючи їх у загальний контекст світової художньої думки («безрассудно презирать свое собственное, если оно ни в чем не уступает чужому»³). Не дивно, що серед учнів І. Рижського був Є. Філомафїтський, який залишив одну з перших суто театрознавчих розвідок – рецензію «Харьковский театр» (опубліковану в журналі «Украинский вестник» у 1817 р.), де нищівній критиці (не стільки з погляду естетичних канонів, скільки з принципів національної гідності) піддався «Казак-стихотворец» О. Шаховського.

Згідно з традиціями, які вже склалися в українському театрознавстві, його раритетами продовжують залишатися суто **драматургічні твори**, зокрема ті, котрі заряджені очевидним театральнокритичним «запалом». Так, у «Наталці Полтавці» І. Котляревського, попри утвердження нових канонів національної драматичної літератури, заявлена критика того ж таки вищезгаданого «Казака-стихотворца».

Однією з прикметних особливостей театрознавства і театральної критики ХІХ ст. було те, що розробка теоретичних питань театального процесу не була лише прерогативою професійних критиків (ці професії в означений час в Україні ще не «сформувалися»). Активну ж участь у художньому, як і літературному, процесі брали українські письменники (вони ж – культурологи широкого профілю) – від Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки до П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка і Лесі Українки (у певній аналогії з історичною практикою Г.-Е. Лессінга, Й.-В. Гете, Д. Дідро, Вольтера, А. Міцкевича, О. Пушкіна, М. Гоголя та ін.), не кажучи вже про те, що значну частину їхнього письменницького доробку займає саме драматургія.

Отже, загальноестетичні, загальномистецькі (які прямо чи опосередковано стосувалися сфери Мельпомени) судження провідних діячів національної культури, репрезентовані в еманациях художніх творів, публіцистиці, епістолярній спадщині, – основна складова театрознавчих досліджень практично до рубежу ХІХ–ХХ ст.; однак траплялися й прицільно-критичні матеріали, та лише як виняток, – тим ціннішою була рецензія Є. Гребінки «Провинциальный театр» (1840) на гастролі трупі Млотковського, репертуар (характерний для периферійних сценічних колективів), склад і рівень акторів якої ставав красномовно-очевидним, оціненими також з погляду його значення для національної культури.

Окрема розмова – відгук Т. Шевченка на бенефіс актриси Піунової (1858), де не просто точно змальовано «портрет» молодої провінційної актриси, а й ціла програма – застереження від рутини, що завжди чатує на (молодий) талант.

Починаючи з другої половини ХІХ, і на рубежі ХІХ–ХХ ст. з'являються нові тенденції в естетичній та літературно-художній сфері, репрезентовані творчістю видатних діячів української культури – М. Драгоманова, І. Франка, М. Павлика, О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки, А. Кримського, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаніка та ін. Для цього періоду характерна більша диференціація творчої діяльності представників «красного письменства» – жанрова визначеність конкретної публіцистичної статті чи наукової розвідки, чітко окреслена критична позиція.

Такій диференціації сприяла велика кількість газетно-журнальних видань, а також суто наукових часописів, що виникли як на Наддніпрянщині, так і в Західній Україні («Основа», «Вечорниці», «Мета», «Нива», «Русалка», «Зоря», «Діло», «Друг», «Громадський друг», «Світ», «Народ», «Жите і слово», «Рада», «Перший вінок», «Наша доля», «Літературно-науковий вісник», «Нова громада», «Україна», «Записки Наукового Товариства імені Шевченка» та ін.), що, природно, формували та виховували культурологічну думку в Україні. Так, саме на сторінках галицької «Ниви» зустрічаємо дві розгорнуті розвідки – О. Марковецького «Русский театр» і К. Горбала «Народний театр», де з фаховою (театрознавчою) вимогливістю зроблено ретельний огляд як самих п'єс, так і їхніх сценічних інтерпретацій, а також ретельний огляд роботи професійних та аматорських колективів Західної України.

Підвищення рівня театральнокритичної думки в Україні бачимо у висвітленні тих аспектів, що стосуються сценічної діяльності труп, очолюваних корифеями українського театру: М. Старицьким, М. Кропивницьким, М. Садовським, П. Саксаганським та ін. Серед численних, пере-

важно інформативних, відгуків у періодиці вигідно вирізняється публіцистика М. Комарова, зокрема вміщена в уже згадуваній львівській «Зорі» змістовна стаття-огляд «Українська драматична труппа М. Кропивницького в Одесі» (1892).

Та все ж пріоритетною сферою дослідження на рубежі XIX–XX ст. залишається вивчення драматургії: «Три п'єси І. Карпенка-Карого» В. Горленка («Киевская старина», 1887), «Твори Івана Котляревського» О. Пчілки («Рідний край», 1909), «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)» А. Кримського («Зоря», 1897) та ін. До цього переліку слід додати розвідки С. Єфремова, присвячені драматургічній творчості І. Котляревського та І. Карпенка-Карого, а також таку, що залишалася в рукопису до 1930 р. – наукову працю Лесі Українки «Новейшая общественная драма» про створену на рубежі XIX–XX ст. т. зв. (західноєвропейську) «нову драму» (репрезентовану іменами Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана).

Етапною постаттю для українського театрознавства став І. Франко. Видатний драматург (як водночас і поет, прозаїк), він значну частину своїх творчих зусиль віддав театральній справі. Виступав як театральний оглядач газет, друкував свої статті та рецензії про драматургію і сценічне мистецтво на сторінках «Друга», «Зорі», «Діла Народу», у варшавській газеті «Kurjer Lwowski»; до того ж, вміщував свої виступи як у галицьких виданнях (зокрема в «Записках Наукового Товариства імені Шевченка»), так і в польській періодичній пресі. Чи не найбільший інтерес становлять його праці з історії нової української драми, в тому числі «Руський театр у Галичині» (1885), де розглядається театральне життя від перших галицьких вистав 40-х рр. XIX ст. і до часу написання означеної розвідки, а також «Русько-український театр» (за визначенням самого автора, «історичні обриси»), де простежується процес виникнення та розвитку театру від його початків ще в період Київської Русі і аж до явищ історії українського театру XIX ст. До цих тематично означених робіт (згадаємо ще «Писання І. П. Котляревського в Галичині», «Галицький “Москаль-чарівник”» та ін.) долучаються також статті І. Франка, присвячені питанням літератури і драматургії, зокрема «Критичні письма о галицькій інтелігенції», щорічні огляди галицької літератури, «Русько-українська література», статті про драматичну творчість тих наддніпрянців, яких він вважав першопостатями національного театру: М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та ін. І. Франко опублікував (а цьому передувало ціле-спрямований науковий пошук) невідомі шкільні драми («Містерія страстей Христових», «Слово про збурення пекла», діалог «Банкет духовний»), аналізував інтермедії («Інтермедія єврея з русином», «Котра віра ліпша?»), присвятив ґрунтовні праці вертепу («До історії українського вертепу XVIII ст.», «Нові матеріали до історії українського вертепу»), де доводив унікальність цього явища в порівнянні із західноєвропейськими формами лялькового театру.

Широта театральних інтересів І. Франка вражає: він відгукнувся на заснування чеського народного театру, писав рецензії на вистави польської сцени, видав серію творів Шекспіра (із власними передмовами), не залишаючи поза увагою і явища сучасної йому європейської драми. У своїх наукових розвідках І. Франко розглянув процес розвитку українського театру в тісній взаємодії з історією інших театральних культур – російської, польської – і це надало його працям широкого, справді міжнародного значення.

Утім, основна ідея, що пронизує всі театрознавчі й театральні-критичні праці І. Франка і яку він адресує читачам, – це **національне самоусвідомлення** (згідно з традиціями, які вже склалися в українській культурології). Так, відстоюючи необхідність створення національного театру для широких верств населення (як і вважаючи його виникнення свідченням «зрілості нації»: «Театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний»), І. Франко застерігає проти вузького розуміння завдання, що виникають перед мистецтвом Мельпомени з «національним обличчям» («Не в тому діло, щоб ми бачили на українській сцені одних селян [...]. Хай він буде народним театром в дещо ширшому значенні, хай дає картину української громадськості, громадськості *нашого краю*, країну взаємного впливу різних суспільних верств [...] українського народу...»).

Спадкоємцем найкращих театрознавчих традицій, які вже склалися завдяки Франкові і в українській культурі, виступив Г. Хоткевич – драматург, режисер, актор, публіцист. Більшість його фахових матеріалів вміщено на сторінках поважного «Літературно-наукового вісника» («Сумний стан теперішнього українського театру», «Збірник творів Матвія Семеновича Жернова», «Літературні враження» та ін.), львівської газети «Діло» («Гуцульський театр») тощо.

Основний пафос театральних-критичних виступів Г. Хоткевича спрямований не тільки проти далеких від художнього рівня творів деяких драматургів, але й проти аматорської діяльності окремих, утворених на початку ХХ ст. труп, котрі позиціонували себе професіоналами «високого польоту». Вістря полеміки Г. Хоткевича нерідко зачіпає й діяльність *корифеїв українського театру* – як драматургічну («одноманітність тематики»), так і сценічну (недостатньо інтенсивний поступ на шляху оновлення виражальних засобів вистави). Утім, справжня мета Г. Хоткевича-критика та сама, яку виборювали й інші театрознавці його покоління, – створення нового українського театру (а водночас і «нової драми»). Прикметно, що саме на цих шляхах уже з'явилися «знакові» для національної драматургії імена – Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеся, С. Черкасенка, як, зрештою, і самого Г. Хоткевича; як виявили себе і практики т. зв. «нової сцени»: йдеться про постановницькі репрезентації Леся Курбаса, а також багато в чому інноваційну діяльність самого Г. Хоткевича-режисера. Тож ідучи за Франком-театрознавцем, Г. Хоткевич не просто «вписує» реалії українського театру в контекст європейської культури, але й обстоює подальшу активну «європеїзацію» національного мистецтва Мельпомени, не забуваючи означити найхарактернішу її рису – «зв'язок із народом».

Театрознавча діяльність І. Франка (а за ним і Г. Хоткевича), можна припустити, заохотила до аналогічної, театрознавчої, діяльності видатних діячів українського мистецтва Мельпомени – насамперед *корифеїв* (М. Кропивницький «Итоги за тридцать пять лет», 1905; «За тридцать пять лет», 1906; «За 65 лет», 1916; М. Садовський «Мої театральні згадки», 1907); як і сприяла виникненню численної, публіцистично різножанрової, хоча, по суті, все-таки театрознавчої літератури, присвяченої *їхній* (як драматургічній, так і сценічній) діяльності. Закономірно, що серед авторів вищезначених театрознавчих досліджень чимало імен видатних діячів української культури, скажімо, О. Пчілки («Михайло Петрович Старицький», 1904; «М. Кропивницький jako артист і актор», 1910), М. Старицької-Черняхівської («Свято української сцени. З приводу ювілею Садовського», 1907; «25 років сценічної діяльності М. Заньковецької», 1908), С. Черкасенка («Кінець сезону в театрі М. Садовського», 1912; «Бенефіс М. Садовського», 1912; «Бенефіс актора І. Мар'яненка», 1913) тощо, які з позицій загальноєвропейського масштабу високо оцінювали діяльність *корифеїв української сцени*.

Театрознавча діяльність І. Франка, як і його ж прищільна увага до високопрофесійних явищ національного мистецтва (а отже, і до їх джерел), викликала появу цілої низки ґрунтовних досліджень з історії української драми та її сценічних репрезентацій, як-от: В. Розова «Южно-русская драма о св. Екатерине» (1904), «Українська шкільна драма “Успение Богородицы”» (1910); В. Перетца «К истории русского и польского народного театров» (1905–1911); В. Резанова «К истории русской драмы» (1910), «Мудрость предвечная» – киевская польская драма 1703 г.» (1912); М. Возняка «Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині ХІХ ст.» (1909), «3 культурного життя України в ХVІІ–ХVІІІ ст.» (1912), «Стара українська драма і новіші досліди над нею» (1912 р.), «Початки української комедії» (1914 р.) та ін. Саме завдяки цим дослідженням були значно розширені культурно-часові обрії українського театру, а мистецтво України поставало самоідентифікованим на тлі складноінтеграційних процесів її нелегкої історії.

Отже, на початку ХХ ст. українське театрознавство вже мало свій вагомий доробок, стали традиції, орієнтовані не тільки на висвітлення вузькопрофесійних завдань, а й на розвиток усєї національної культури, тобто такої культури, яка виборювала б суверенність самої нації. Традиційно, що й надалі в українське театрознавство приходили непересічні постаті національної історії. Так, дослідженнями, присвяченими діяльності *корифеїв української сцени* (працюючи завлітом у Театрі М. Садовського в Києві) на початку ХХ ст. входив у свідомість української інтелігенції С. Петлюра: «Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)», «До ювілею М. Заньковецької», «Уваги про завдання українського театру» (усі – 1907), «Ювілей М. К. Заньковецької», «На бенефісі М. К. Заньковецької» (1908) та ін.

Традиційною стає не просто широта творчих уподобань українських діячів сцени (так, друг і учень І. Франка М. Вороний працює як режисер, актор, організатор театральної справи, педагог); **традиційною** стає і *театрознавча* (і *театральна-критична* в тому числі) діяльність митців української Мельпомени: той же М. Вороний видає 1913 р. книгу «Театр і драма», є автором численних публікацій з історії не тільки національного, але і західноєвропейського театру. Причому, **традиційною** не тільки для представників т. зв. «перехідного» покоління українських діячів сцени (яким був М. Вороний), а для нової генерації режисерів, акторів, театральних художників ХХ ст.

Пригадаймо багатоаспектну (режисерську, акторську, творчо-організаційну), зокрема науково-дослідницьку й публіцистичну діяльність Леся Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, Й. Гірняка, М. Терещенка, В. Василька, О. Сердюка та ін. Однак важливо підкреслити, в їхній театрознавчій, як і театрално-публіцистичній спадщині, яка вже належить лише до ХХ ст., звучить все та ж знайома, традиційна, успадкована від проминулих століть мистецтвознавчого досвіду ідея, що «театр — це художній прояв всенародної національної культури, духовного життя цілого українського народу» (М. Вороний).

1. *Пытин А.* История русской этнографии. — СПб, 1890. — Т. 1. — С. 87.
2. Вважаю дискусійною думку про те, що відлік народження театрознавства як науки слід починати з виходу в світ праці М. Германа «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Відродження» (Берлін, 1914).
3. *Рижский И.* Введение в круг словесности. — Х., 1806. — С. 3.

*Ельвіра Пустова
(Київ)*

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ВАХТАНГА ВРОНСЬКОГО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Для українського балетного театру середина 50-х рр. ХХ ст. ознаменувала початок якісно нового періоду його розвитку. Під впливом новаторських пошуків і відкриттів таких майстрів, як зокрема Ю. Григорович, у творчості якого по-новому розвивалися й утверджувалися реалістичні принципи балетного театру, поєднувалися найкращі здобутки видатних хореографів попередніх поколінь, таких як Ф. Лопухов, К. Голейзовський, Р. Захаров, Л. Лавровський, Л. Якобсон та інші. На українській балетній сцені «поступово оновлювалися і формувалися нові музично-сценічні традиції та Форми» [18, 170], утверджувалися плідні та перспективні художні тенденції.

Балетмейстери наново відкривали цінності, здобуті хореографами-симфоністами 1920-х рр., і водночас полемізували з діячами хореодрами 1930–1940-х рр., долаючи труднощі, зумовлені спробами ототожнити закони драматичного й балетного театрів. Опановуючи постановочні досягнення й виражальні прийоми драми, хореографічне мистецтво з середини 30-х рр. ХХ ст. почало ігнорувати свою умовну природу, позбуватися власної, лише йому притаманної образної специфіки. «Деякі постановники забували, що правда реалістичного образу в балеті підпорядковується іншим художнім нормам і законам, ніж у драмі» [19, 138]. «Розглядаючи танець як аналог мови, зводячи його до ролі ілюстратора певних душевних станів» [1, 10], вони віддавали данину натуралістичній правдоподібності замість високого художнього узагальнення життя в пластичних образах. Балетмейстери перетворювали вистави на «німі драми», у яких панував, говорячи словами М. Охлопкова, «підножий реалізм» [15].

«Одна за одною створювались сірі, одноманітні вистави, де ілюстративна пантоміма була головним виражальним засобом, і хореографи-ремісники намагались довести, що пантомімічні балетні драми — єдиний реалістичний шлях для хореографії. Розв'язуючи проблему реалізму в балеті шляхом прямолінійного ототожнення балету і драми, вони намагались виправдати свої пошуки посиланнями на систему К. С. Станіславського, — слушно зауважувала В. Красовська. — Однак драматична вистава, в якій репліки героїв замінені мімічними діалогами й монологами, — безглуздя і нісенітниця. Кожне мистецтво розмовляє з глядачем своєю, лише йому притаманною мовою. Ігнорування природи будь-якого жанру призводить до фальші і натуралізму» [13]. На жаль, ця думка не була загально визнаною, і тому в середині 1950-х і навіть ще на початку 1960-х рр. на сценах країни продовжували з'являтися вистави, в яких «поетична метафоричність поступалася місцем конкретним позначенням, а складна образність і багатозначність танцювальних форм — лапідарності пантоміми, що сприймалася як мова побутових жестів» [1, 10]. Серед таких спектаклів і «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, і «Бетсі» («Джунглі великого міста») А. Лепіна, і «Пісні