

34. Левшина Е. Формирования зрительской аудитории театров. – Л.: ЛГИТМК, 1989. – 72 с.
35. Schopp C. Alexandre Dumas: La génie de la vie. Nouvelle édition revue et augmentée – Paris: Arthème Fayard, 1997. – 622 p.
36. Dumas D., Tesson S. Les Burgraves et M-lle Maxime // L'avant-scène théâtre. – février 2002. – № 1106.
37. Гюго В. Предисловие к «Рюи Блаз» // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Правда, 1972. – Т.2. – С. 293–300.
38. Dufief A.-S. Le théâtre au XIXe siècle: du romantisme au symbolisme. – P.: Editions Bréal, 2001. – 223 p.
39. Антуан А. Дневники директора театра: 1887–1906. Свободный театр, Одеон, Театр Антуана. – М.-Л.: Искусство, 1939.
40. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. – Л.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 272 с.
41. Клековкін О. Театр: форми і реформи // Мистецтвознавство України: 36. наук. пр. – К.: СПД Пугачов О.В. – 2008. – Вип. 9. – С. 108–119.
42. Lacombe R. Le spectacle vivant en Europe: modèles d'organisation et politiques de soutien. – P.: Documentation française, 2004. – 414 p.
43. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Direction des beaux-arts. Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique. – P.: Imp. nationale, 1888. – 158 p.
44. Lacan A., Paulmier Ch. Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres: contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis-à-vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public. – P.: Durand, 1853. – Vol. 2. – 518 p.
45. Senne C. L. Code du théâtre: lois, règlements, jurisprudence, usages. – P.: Tresse, 1878. – 316p.
46. Benhamou F. Les dérèglements de l'exception culturelle: plaider pour une perspective européenne. – P.: Seuil, 2006. – 347 p.
47. Husson M.A. Note sur le droit des pauvres. – P.: Paul Dupont, 1870. – 63p.
48. Орлов Ю. Из истории планирования в театре // Экономика и организация театра. – Л.: Искусство, 1976. – С. 81–94.
49. Павлова Т. Театр Корша и его зритель // Проблемы социологии театра. – М., 1974. – С. 283–302.
50. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва // Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 11–82.
51. Urfalino P. L'invention de la politique culturelle. – P.: Documentation française, 1996. – 361 p.

Олександр КЛЕКОВКІН,

доктор мистецтвознавства, професор

ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ

(МОРФОЛОГІЧНИЙ ЕТЮД ПРО

«СИСТЕМАТИЗОВАНІ СИСТЕМАТИЧНІ СИСТЕМИ»)

О. Клековкін. Елементи театру. У пропонованому дослідженні здійснена спроба розглянути основні історичні етапи формування морфологічних уявлень і понять про театральне мистецтво, сформульована теза про театральну систему як основний елемент морфології.

Ключові слова: морфологія театру, театральна система.

А. Клековкін. Элементы театра. В предлагаемом исследовании осуществлена попытка рассмотреть основные исторические этапы формирования морфологических представлений и понятий о театральном искусстве, сформулирован тезис о театральной системе как основном элементе морфологии.

Ключевые слова: морфология театра, театральная система.

O. Klekovkin. Theatre's elements. In this study made an attempt to examine the main historical stages in the formation of morphological notions and concepts of theatrical art, formulated theses about the theatre system as the main fittings morphology.

Key words: morphology of the theatre, theatre system.

Морфологія (від грец. – μορφή, *morphe* – форма і *λογία*, *logia* – слово, вчення, наука) – у широкому сенсі – наука про форми, будову та розряди елементів, з яких складається та або інша система, організована відповідно до її функції, матеріалу, способу створення тощо; у нашому випадку – це мова (точніше, сукупність мов, які реалізуються у видах, формах і жанрах театрального мистецтва) або – система мистецтва.

Уявлення про морфологію мистецтва історично і культурно зумовлені, що й перетворює їх на доволі хитку структуру, в яку саме життя постійно вносить історичні корективи і примушує дрейфувати. Причому інколи цей дрейф відбувається не без втручання держави. Тому, кажучи «морфологія», насправді говоримо про історичну морфологію (отже, морфології), адже іншої – універсальної, позаісторичної, всеохопної, абсолютної – які б там хто претензії не мав – не існує, та й існувати не може.

Мабуть, найперша морфологічна революція була здійснена ще у Давній Греції. Існував собі гарний звичай: люди збиралися, сідали колом і якийсь аед, рапсод, акин або ще там хтось, виконував перед ними якусь поему – на кшталт гомерівської. Аж раптом – зміна формату: поеми починають записувати, вивчати у школі, а усне слово, живе виконання витісняється записом, тобто змінюється уявлення про саму морфологію мистецтва, отже, й основи світу, котрий уже не втримується на трьох китах. Сивобороді діди, спостерігаючи це, сварилися, звісно, на молодь, котра не шанує батьківських звичаїв і замість того, щоб слухати живе слово, винайшла собі якусь забавку, котра дістала назву читання; «духовність», таким чином, занепадає, світові настає кінець і т. ін. Тим часом із неслухняності народилася нова форма літератури – писана.

Греки класичного періоду, на уявленнях яких базується уся подальша «теорія» театрального мистецтва, бачили, як і усі ми, не далі свого носа, тому ні «трагедію», ні «комедію» вони й не об'єднували якимось загальним поняттям: мовляв, «трагедія» – це щось одне, а «комедія» – зовсім інше, навіть протилежне. Відтак і показ цих видовищ здійснювався під опікою різних муз – музи трагедії Мельпомени і музи комедії Талії; здійснювався у різний час, у різних просторах, із різним функціональним призначенням і навіть для різної театральної публіки. Як писав Владислав Таркевич, «для Арістотеля трагедія і комедія були два різні мистецтва» [1]. Врешті, й саме слово «театрон» («*theatron*»), з'явившись близько VI–V ст. до Р. Х., коли театри використовувалися виключно для релігійних цілей і мали обов'язковий оltар у центрі майданчика, сприймалося як «знаряддя споглядання», «місця для глядачів», «місця для видовищ» і «глядна зала» або «поле діяльності» [2].

Згодом, у динамічніших і прагматичніших римлян, з'явився не те щоб термін, просто слово, слівце – «гістріонія» (*histrionia*) – щось на кшталт узагальненого терміна для виконавського мистецтва (мистецтва гістріонів) і, з незначним перебільшенням, скажемо навіть, що й для театрального мистецтва у цілому.

Щоправда, поряд із цим існував давніший і ширший термін «ігри» (*Ludi*), однак застосовувався він не лише до театру, а й до інших публічних розваг з нагоди релігійних, політичних і навіть сімейних свят. І хоча вже у III–II ст. до Р. Х., коли з'явилося словосполучення «*Ludi scaenici*» (ігри сценічні), відбулася певна диференціація усіх можливих забав, однак означав цей термін поки що дуже мало – лише те, що виконання видовища здійснюється на сцені театру, а не у цирку, і що по закінченні цих ігор (на відміну від ігор гладіаторських) виконавці, найвірогідніше, залишатимуться живими.

За доби середньовіччя також вживається термін «гра» (лат. – *ludi*, нім. – *spiel*, франц. – *jeu*), який об'єднує не лише театральні ігри (*ludi theatrales*) і священні видовища (*ludi theatrales sacri*), а й паратеатральні розваги на кшталт свята дурнів, карнавалу, спортивних змагань та інших громадських забавок.

Одночасно середньовіччя вживає й інший термін – «театрика» (*theatrica*, *teatryca*), яким у XII столітті Гуго Сен-Вікторський обіймає мистецтво гуртового розважання людей, не тільки театральні вистави, а й усі громадські змагання, перегони, цирк тощо; театрика ж, у свою чергу, входить до складу «механічних», на відміну від «семи вільних» (*artes liberales*), мистецтв: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina* і – звісно, остання – *theatrica* (*teatryca*, *scientia ludorum*).

У XVII столітті раптом, невідомо звідки, на поверхню вистрибує термін «гістріоніка» (*histrionica*) як узагальнений для «виконавства» й «акторства»: цей термін вживається, зокрема, у назві однієї з перших праць з історії театру – видрукованої в Лондоні «*Historia Histrionica: An historical account of the English stage shewing the ancient use, improvement, and perfection of dramatick representations in this nation*» (1699) Джеймса Райта (1643–1713).

Нарешті у XVIII столітті з'являється праця, в якій чи не вперше зустрічається словосполучення «мистецтво театру»: це праця Франсуа Ріккобоні «*L'art du théâtre*» (1750), котра була відома й у Росії при дворі Єлизавети Петрівни і до кінця XVIII століття використовувалася як посібник з «майстерності актора» (до річниці коронавання Єлизавети Петрівни було здійснено показ Прологу, в якому, серед інших, на сцені виступало й Театральне мистецтво). Невдовзі, 1759 року, це ж словосполучення застосує «*Considerations sur l'art du theatre*» («Міркування з приводу театрального мистецтва»), застосує й Ж.Ж. Руссо.

Не поспішаймо, однак, радіти: попри революційну, як на ті часи, назву, книга Ріккобоні присвячена навіть не театральному ремеслу у широкому сенсі, а виключно «ремеслу лицедія» (основні розділи – мистецтво жесту, голосу, декламації, виразності, а також поняття, ніжність, сила, ясність, окремі амплуа і жанри, сценічна гра, пауза тощо).

Згодом про «акторське (виконавське) мистецтво, котре повністю розвинулося лише у Новий час», і навіть про «театральне мистецтво» згадає, хоч і зверхньо, Гегель у своїй «Естетиці»; за це йому, звісно, мусимо подякувати, однак саме зайва у цих питаннях зверхність і не дозволила йому побачити те, що могло б принести йому моральне задоволення; адже саме він полюбляв повторювати, що істина – конкретна, тобто їй небайдужі обставини місця, часу і дійових осіб, адже від їхньої зміни змінюється й вона.

Зауважимо, що всі ці поділи пропонує час, коли театр ще не має статусу «мистецтва» (у сучасному його розумінні театр остаточно цей статус отримав у часи виходу праці Гордона Крега «Мистецтво театру», 1905).

Відтак цілком зрозуміло, що й сучасні уявлення про морфологію театру формувалися, головним чином, у XIX ст. і віддзеркалювали практику тогочасного європейського театру. Що ж до інших, «нелегітимних», сказати б, форм театру (давній театр, східний театр та ін.), для них були вигадані необразливі, на перший погляд, евфемізми на кшталт «екзотичний театр», «архаїчний театр», «долітературний театр», «пратеатр», а згодом і «паратеатр» тощо.

Уявлення ж XIX століття не сформувалися в якусь цілісну загальноприйнятну систему поділу театру на види, класи, жанри тощо. І хоча емпірично сучасне театрознавство спирається на нібито інтуїтивно зрозумілі морфологічні уявлення, насправді, однак, вони постійно стають хоча й неоголошеним, але найголовнішим каменем спотикання у теоретичних дискусіях про театр минулого, майбутнього і сьогодення.

Найкрупнішою одиницею у системі цих уявлень є поділ на види сценічного (театрального) мистецтва – відносні стійкі типи художньої структури в межах театрального мистецтва, що визначаються домінуванням певного засобу виразності: музичний театр (опера, оперета, мюзикл тощо); драматичний театр (драма, комедія, трагедія, мелодрама); театр ляльок (вертеп, маріонетки, механічний театр) тощо; театр пантоміми тощо.

У цьому контексті неможливо не згадати один з найдотепніших документів у царині морфології – «Правила для театрів», підписані 1807 р. у Парижі Міністром внутрішніх справ. У цьому прекрасному документі, зокрема, визначено, що «Комеді Франсез» «спеціально призначається для трагедії і комедії», «Театр опери» «спеціально призначений для оперного і балетного мистецтва <...> він один має право виставляти п'єси, цілком покладені на музику, і балети у благородному граціозному роді; до таких відносяться всі балети, сюжети яких спираються на міфологію або історію і центральними персонажами яких є боги, царі і герої. <...> Він може також виставляти <...> балети з сільськими сценами або подіями повсякденного життя», в цей же час театр «Гете» «спеціально призначений для всякого роду пантомім, але без балетів, арлекінад та інших фарсів» [3]. І далі у тому ж дусі. Гарні морфології утворюються, коли ними опікується Міністерство внутрішніх справ. А хіба ж не морфологічні питання вирішували й давні греки, дозволяючи показувати під час

Діонісій лише трагедії? Або XVII століття, створивши терміни «правильна трагедія», «легітимна драма» тощо? І хіба ж не питання морфології вирішувалися указами, котрі обмежували тематику української сцени у XIX ст.?

Однак це не скарга на безумства влади на ниві морфології. Адже проблема – в іншому. Більша частина цих історично, політично і соціально зумовлених поділів, ще й досі – за інерцією – сприймається позаісторично й обстоюється окремими авторами (щоправда, зарубіжне театрознавство, а надто найпрагматичніше американське, давно відмовилося від цих поділів і зазвичай говорить про «виконавські» або «сценічні» мистецтва (англ. – performing arts, stage arts; нім. – Bühnenkunste, ісп. – artes de la scenes, франц. – arts de la scene), в яких словники театру знаходять місце і для індустріальних шоу (англ. – industrial show – сценічних видовищ, метою яких є демонстрація і реклама певної продукції (автомобілів, взуття тощо) для бізнесменів; і для книжкових шоу (англ. – book show) – музичних шоу на основі лібрето (музична комедія), на відміну від ревію, котре будується як серія естрадних номерів без сюжету; і для німих шоу (англ. – dumb show) – в англійському театрі XVI–XVII ст. – драматичне видовище, в якому віддається перевага мімічній грі, а не діалогові (інтерлюдії, яacobінська драма та ін.); і для шоу дівчат (англ. – girls show).

Виходячи з цієї традиції, види театрів, у свою чергу, поділяються на класи (причому, театр ляльок поділяється на театр паркетних ляльок і маріонеток та ін.). Класи спираються на певні системи жанрів, що, власне, й обумовлює їхню своєрідність. Однак навіть якщо брати до уваги лише трійцю «основних» жанрів (трагедія, комедія, драма), матимемо таку кількість різновидів, відхилень, винятків, модифікацій, мутацій, комбінацій і замовчуваних конвенцій (за приблизними підрахунками – до тисячі), котрі вщент спростовують саму ідею такого поділу. Тим більше, що у деяких випадках класи і жанри співпадають (це стосується театрів одного жанру – театр трагедії у давніх Афінах, вертеп, шопка, батлейка, педжент, театр оперети та ін.).

У межах цього поділу визначаються ще дрібніші групи. Так, у літературному театрі маємо театр драми і театр комедії, у межах музичного – театри опери і балету, оперети, пісні, а ще й міжродовий – музично-драматичний. Не кажучи вже про такі специфічні форми, як тіньовий театр, театр картин, театр паперу і вогню, театр феєрверків та ін.

З іншого боку, літературний (розмовний) театр охоплює не лише власне «драматичний» театр, тобто театр, який спирається на драматургію, а й епічний і ліричний театри, «невербальний», а далі ще й театр хорової декламації і театр читця, вербатім та ін.

Істотні корективи у цей поділ вносять уявлення, котрі віддзеркалюють специфіку театру XX ст. і базуються на поділі за такими ознаками: за домінуванням творчості того або іншого митця (театр режисерський, театр художника та ін.); за місцем влаштування вистав (акватеатр, театр просто неба, парковий, домашній, провізоричний тощо); за функціональним призначенням (агітаційний театр, дитячий, еротичний); за виконавцями (театр тварин, гіпотеатр); за специфічними прийомами (театр тіней, метаморфоз); за специфічною тематикою (театр феміністичний) та ін.

Отже, й родо-видовий (класовий) принцип поділу, виходячи із реальної практики театру, не видається вичерпним. Приміром, у межах «акторського театру» («театрі живої людини») вирізняються театри «удавання» і «переживання» (К. Станіславський), у «режисерському театрі» – «театр акцентованого вияву» і «театр акцентованого впливу» (Лесь Курбас). Однаково справедливо називати «акторським» театр «імпровізацій» (комедія дель арте) і театр «психологічний», «арістотелівський» і «неарістотелівський» театри.

Здавалося б, певні корективи до цих уявлень може внести поняття жанру або системи жанрів, однак для практиків театру і воно вже давно втратило реальний зміст, а тому, без оголошення війни, навіть у часи малосприятливі для театрологічного пошуку, вони непомітно витіснили його іншими: «природа почуттів» (К. Станіславський, Г. Товстоногов), «спосіб відбору запропонованих обставин» (Г. Товстоногов), «аспект, принцип, план» (Лесь Курбас), «правила гри» та ін.

Починаючи з XX ст., у процесі використання засобів виразності різних видів театрів у межах однієї вистави, а також у зв'язку із народженням нових видовищних «гібридів» (акційне мистецтво, театр художника, театр предметів тощо) ці поділи

стають дедалі умовнішими, тобто інструментарій аналізу театральної мови поступово перестає задовольняти навіть найригідніший сегмент театального життя – його теорію...

І тут ми, нарешті, впритул підходимо до предмета нашої розмови.

Спираючись на сучасну вітчизняну і зарубіжну театральну літературу, можна зібрати вже чималу колекцію назв театрив, які більш-менш чітко можуть бути позиціоновані як самостійні утворення (з точки зору методології, засобів виразності, організаційних принципів, особливостей простору, аудиторії й тематики) й елементи загальної системи театру. У межах чинних термінів це театри:

А) абетки, абсолютистський, абсолютний, абстрактний, абсурду, авадрзі, авангардовий, автобіографічний, автоматів, автономний, авторський, агітаційний (агітаційно-пропагандистський), адаптаційний, аерорадіотелевізійний, аеротеатр, айолокелоче, академічний, акторський, акцентованого вияву, акцентованого впливу, акцій, альтернативний, аматорський, ампіру, ангура, андеграунду, антикулінарний, антитеатр, античний, антропологічний, театр-арена, аристократичний, арістотелівський, артистичний, архаїчний, археологічного реалізму;

Б) балаганний, балетний, банци, баоцзюань, батлейка, бебалі, бексан, біблійний, боцзюань, бродвейський, бугаку, буденності, бульварний, бунраку, буржуазний, бурракатха, було, бхагат;

В) ваянг, вербальний, вербатім, веристський, вертеп, вечірній, відкритий, відтворення, військовий, вільний, вогню і паперу, войовничий, вологий, воцаних фігур, вуличний;

Г) гагаку (гігаку), газетний, гарнача, гаучо, герильї, героїчний, героїки соціальної, гінйоль, театр гіподрами, готельний, громадський, гротеску;

Д) дачний, двірський, державний, джатака, джатра, дзьорурі, дидактичний, дитячий, доквужний, документальний, долітературний, домашній, домовий, драматичний;

Е) езотеричний, екзотичний, експериментальний, експресіонізму, експромту, екстазу, елліністичний, емпіричний, енвайроментальний, епічний, еротичний, естетичний, естради, етнічний, етнографічний, етнографічно-побутовий;

Є) європейський, єзуїтський, елизаветинський;

Ж) жахів, живої людини, жіночий, жлоб, жорстокості;

З) загальний для мас, законний (легітимний), закритий, замковий, звівів, зелений, знаковий;

Й) йосе;

І) іграшковий, ілюзії, імператорський, імпресарійний, імпресіонізму, імпровізація, інституціональний, інструментальний, інтелектуальний, інтер'єрний, інтерактивний, інтеркультурний, інтермедій, інтимний, інформель;

К) кабаре, кагура, казенний, календарний, камбалео, камерний, карагез, карликів, катакалі, театр-кафе, кафе-фламенко, кафе-шантан, кишеньковий, кінетозографічний, кінний, класицистський, класичний, княжий, театр-коло, колаборативний, колгоспно-радгоспний, кольору, комерційний, комунальний, конвенції, конспіраційний, контркультурний, корифеїв, королівський, корраль, кочовий, крещ, кріпацький (кріпосний), крюотичний, ксіюань, кукольний, кулінарний, культовий, куньцюй, куртуазний;

Л) театр-лабораторія, ланч-тайм театр, легітимний, лицарський, лицедійний, лівий, літературний, літній, літургійний, лубковий, лубочний, любительський, людовий, ляльок (лялечний, лялячий);

М) магнатський, малих форм, мальованих картин, маніакальний, маргінесу, маріонетковий, масовий, масок, масонський, матеріалістичний, машинний, менестрелів, метаморфоз, метафоричний, механічний, мініатюр, мінімальний, мінстрел-шоу, міський (муніципальний), міщанський, мовчання, модерний, моди, молодий, молодіжний, монументальний, мужицький, музейний (театр-музей), музично-драматичний, музичної комедії;

Н) театр на воді, театр на льоду, театр на майдані, театр на радіо, театр на цвинтарі, навколишнього середовища, навчальний, надвірний, народний, народницький, настрою, натуралістичний, національний, неаристотелівський, невербальний, невидимий, негативний, недраматичний, незалежний, некомерційний, неокласицистський, неоромантичний, неприбутковий, непрофесіональний, нерухомий, несподіванки, низовий, новий, новопобутовий, ноо, нульовий, обідній, обласний;

О) образотворчих ілюстрацій, обрядів, однієї волі, одного актора, okazionalний, опера деї пупі, оперети, опери, оповідання, оптичний, особистості, оточення, оф-бродвей, оф-оф-бродвей, оф-оф-оф-бродвей, очікування;

П) павільйонний, палацово-поміщицький, панічний, панський, пантоміми, парадоксу, паратеатр, парафіяльний, парковий (садовий), патентний, педагогічний, театр перед мікрофоном, передмість, переживання, переносний, пересувний, перетворення, петрушки, підвальний, підпілля, пісні, плавучий, плоских зображень, пластики, пластичний, плебейський, плейбек, пленеровий, площадний, побутовий, побутово-народницький, подвійний, поета, поетичний, показовий, політичний, полотняний, поміщицький, популярний, портативний, постдраматичний, постійний, пошуковий, правильний (постійний), прадавній, предметів, презентаційний, презеніо, преромантичний, преціозний, при столику, приватний, пригнічених, придворний, приміський, примітивний, принагідний, провізоричний, провінційний, програмний, пролетарський, просвітницький, профанний, професіональний, процесій, прямої [лінії], псевдокласичний, психоаналітичний, психодрами, психологічний, публічний, пуримшпіль, пушенеллькельдер;

Р) радіотеатр, радіофонічний, райок, рамліла, ранговий, рапсодичний, расліла, раціональний, реалістичний, реалістично-побутовий, ревію, регіональний, режисерський, резидентний, релігійний, ренесансовий, репертуарний, репортажовий, риторичний, ритуальний, робітничий, робітничої молоді, розмаїтості, розмовний, рококо, романтичний, романтично-побутовий, руху;

С) садибний, садовий, сакральний, салонний, самодіяльний, самотеатр, сангаку, санітарійної культури, театр-сарай, саругаку, світський, світу, священний, сезонний, селянський, семінарійний, сентименталістський, середньовічний, силуетів, символістський, синкретичний, синтезів, синтетичний, сільський, скарбовий, скоморохів, слова, смерті, сновидінь, соборний, соціальної маски, спонтанний, стабіле, сталий, старовинний, статичний, статичних картин, стаціонарний, театр-студія, сурет-хан, сухий, сюрпризу, сюрреалістичний;

Т) таємний, таборовий, тазіе, танцю, тезовий, телевізійний, темний, темних віків, тимчасовий, типів, титулярний, тіней (тіньовий), товариський, топент, тотальний, третій;

У) у вигнанні, у готелі, у кріслі, убогий, удавання, узбіччя, умовний, університетський, університетських умів, участі, учений;

Ф) факту, фантазму, федеральний, феєрверків, феміністський, фестиваліний, фігур, фізичний, флешмоб, фольклорний, фріндж, фронтвий, футуризму;

Х) химеризму, театр-хлів, хлоп'ячий, хлопський, хуаденсі, художника, художній, художнього натовпу;

Ц) церковний, цивільний;

Ч) четвертої стіни, чистий, читалищний, читця, чорний, чудес, чужомовний;

Ш) шаттеншпіль, шкільний, шоковий, шопка, штучний, юецзюй, юного глядача, ярмарковий, яро-кабукі, ярусний, яселка...

Причому значна частина цих термінів не має постійного характеру, про що свідчить дискусія навколо «пластичного авангарду», синоніми якого останніми роками множаться («візуальний театр», «театр картин» та ін.), а сам «пластичний авангард» тим часом виокремлюється у самостійний вид театру – «театр художника». Або низка термінів, яка у традиції різних країн вживається для характеристики явищ театрального авангарду: театр відкритий (англ. – open theatre, польськ. – teatr otwarty), театр експериментальний (польськ. – teatr eksperymentalny), театр контркультури (польськ. – teatr kontrkultury, teatr kontrkulturowy – вживається стосовно явищ американського і європейського театрів, які виражають світоглядні засади контркультури 1960–1970-х рр., спрямованої на радикальну перебудову культури, інколи на основі відмінних від християнства традицій), театр спільноти (польськ. – teatr wspólnoty), театр студійний (польськ. – teatr studijny), театр третій (польськ. – teatr trzeci), театр узбіччя (англ. – fringe, польськ. – teatr marginesu), театр підпілля (англ. – underground), театр пошуковий (польськ. – teatr poszukiwacy, рос. – театр исканий), театр умовний та ін. Не кажучи вже про народження потрібного терміна Off-off-of Broadway і про різні принципи застосування цих термінів. Так, у театрі, в якому внаслідок історичних обставин протягом століття панувала система Станіславського, навряд чи комусь спаде на думку описувати її за допомогою терміна «експеримент», проте в зарубіжних дослідженнях цей погляд – поширений [4]. Так

само незвичним може видаватися об'єднання під одним терміном «The Theatre of Ecstasy» прізвищ Миколи Охлопкова, Антонена Арто і Жерома Саварі [5].

У цьому переліку – лише частина термінів, чинних у реальному театрі і запропонованих провідними майстрами сцени або істориками театру – переважно у XX столітті.

З точки зору морфології, комусь цей список, можливо, не до вподоби – на тій підставі, що він надто «хаотичний» і дуже нагадує давній польський жарт: понеділок + вівторок + середа + огірок = 4. Однак хаос – це закономірність, котру ми нездатні пояснити. Принаймні поки що. І нічого з цим не поробиш – у житті й справді багато безглузких речей, принаймні на перший погляд. І наведено цей перелік не для «критики» чийось поглядів, а для ілюстрації простої думки: в різних системах одні й ті самі елементи можуть виконувати різні функції.

Ту саму проблему маємо у царині акторської творчості, де морфологічний поділ протягом декількох століть спирався на систему амплуа, узаконену у відповідних державних актах, а далі, після революційного перевороту, здійсненого у мізках артистичної публіки театральними діячами кінця XIX століття, так само легковажно поділив виконавський світ на достеменне мистецтво – «переживання» і, хоча й теж мистецтво, однак небездоганне і навіть підозріле, – «удавання» (за Станіславським).

В межах цього протистояння, звісно, робилися поодинокі спроби розхитати стовпи і встромити між ними якесь своє бачення на кшталт курбасового «акцентованого впливу» й «акцентованого вияву», мейерхольдівського «життєподібного» й «умовного» театру, бруківського «священного», «брутального» і «мертвого» театру, однак, зізнаюся, світ театру не ставав від того зрозумілішим і, можливо, мудро чинив той, хто вважав, що книжки читати – шкідливо.

Поряд із цим існував ще й небездоганий поділ на театр «артистичний» («достеменно мистецький») і «комерційний» (хоча зрозуміло, що мистецькі й комерційні завдання не заважають одне одному).

Як розібратися з усім цим «майном»?

Вочевидь саме для вирішення морфологічної проблеми у 1920-х роках активно впроваджується в обіг поняття театральної або режисерської «системи» (від грец. – *systema* – складене з частин, з'єднане), котрі, поза сумнівом, були спрямовані саме на те, щоб стати інструментом систематизації, отже, морфології [6]. Однак, незважаючи на поширення, ці поняття, втім, як і вся театральна термінологія, не мають чіткого визначення. Інколи вони вживаються як синоніми або показники співвідношення загального (напрям, стиль тощо) та індивідуального (режисерська система). Інколи, і цілком виправдано, «театральна система» виступає заміном «режисерської системи» (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття «система», також виправдано, вживається стосовно таких явищ, як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, вистави як системи, педагогічної системи виховання і роботи актора над роллю, художньої системи тощо. Приміром, В. Сілюнас пише про «особливу систему іспанського церковного театру» [7]; дослідник історії театру доби Французької революції К. Державін пише про «придворно-аристократичну театральну систему», а також про дві системи, які існували у театрі цієї доби: одна спиралася на «старі традиції і належала спеціально трагічному жанрові», інша – «відповідала драматургічним вимогам нової буржуазної драми» [8]; А. Авдеев цілком слушно застосовує поняття «системи», пишучи про театри Сходу [9] і т. ін.; інколи поряд з поняттям «система», майже як синонім, вживається термін «модель» – у значенні тип, вид, рід або навіть взірець жанру і конкретної вистави, своєрідний постановочний канон на кшталт режисерських примірників Станіславського і моделей Брехта.

Спроби типологізації театральних систем («систематизації систем») були здійснені на початку XX століття у зв'язку з реальними потребами нової професії – режисури, котрій відтепер належало вирішувати проблему «ансамблю», тобто злагодженості, гармонійності (системності) вистави у найширшому розумінні. Найчіткіше визначення поняття дав 1926 р. О. Гвоздев. «Театральна система», – писав дослідник, – це «співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача» [10]. У термінах американського театрознавства це – «соціальна історія драматичної форми» [11].

Щоправда, Яків Мамонтов, намагаючись запровадити термін «система» у театрознавчий обіг і піддаючи критиці формулу Гвоздева, писав, що «якби в методологічних настановленнях наших театрознавців фігурувало таке розуміння, як «театральна система», то на сьогодні ми мали б, oprіч 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» [12]. В іншій праці Мамонтов писав, що «формальне визначення театральної системи мусить базуватися на ширшому історичному матеріалі, а методологічна роль цього визначення у А. Гвоздева зовсім не виявлена» і запропонував своє, малопереконливе, але симптоматичне, з нашої точки зору, визначення, котре 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)» [13].

У зв'язку з цим постає проблема «сценічного жанру» як найближчого корелята «системи», адже кожна театральна система спирається на певну сукупність жанрів: приміром, у театральній системі Станіславського неможливий жанр еротичної комедії або політичного шоу і навпаки – у політичному театрі ми не можемо уявити собі елегантної комедії.

Тут, однак, ми потрапляємо у ще заплутаніший лабіринт, у межах якого, видряпавшись з однієї пастки, опиняємося не на волі, а лише в іншій пастці – тимчасово, можливо, навіть привабливішій, ніж попередня; тобто розв'язати проблему можемо лише у межах дуже локальної системи уявлень про театр. Адже систематизація передбачає наявність якогось центру, принципу побудови, фундаментальної ознаки, механізму, який, незважаючи на наші примхи, ледь не автоматично знаходив би місце кожному елементові.

До певної міри це пов'язано з термінологічною плутаниною у «теорії жанрів» і визначенням таких жанрових «китів», як трагедія, комедія і драма, що витікає із загальнішої причини. Адже, якби в античному театрі дістав розвиток, приміром, жанр драми сатирів (про п'яні витівки печерних і лісних богів), а не трагедії, то й давньогрецький театр залишив би іншу систему жанрів. Або, якби за правління римського імператора Адріана (117–138 рр.) з майже трьохсот п'єс Есхіла, Софокла й Евріпіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, не були відібрані і дбайливо збережені лише ті декілька десятків, які відповідали духові часу, а відтак і точкою відліку історії театру стала не трагедія (перша відома постановка якої здійснена 534 р. до Р.Х.) та її антипод – комедія (488–486 рр. до Р.Х.), фундамент сценічного мистецтва, можливо, заклала б інша система жанрів (або жанрова система [14]) – приміром, ті видовища, що за п'ятнадцять століть до появи грецького театру розігрувалися у Театрі Діоніса на Криті [15]. Або твори, що не дійшли до нашого часу. Що це були за твори і чому вони до нас не дійшли? Адже відомо, що за 240 років існування, у VI–IV століттях, в Афінах було поставлено не менше 1500–1600 трагедій, з яких до нас дійшло лише 32 трагедії Есхіла, Софокла й Евріпіда, а також дві сатирівські драми і 11 комедій Арістофана. Якби від античності до нас дійшли інші твори, можливо, теорію жанрів сучасного театру заклала б жанри середньовічного театру (приміром, трійко жанрів – містерія, міраклъ, мораліте) або жанрів східного театру, який не знає ні трагедій, ні комедій, ні драм, і виходить з абсолютно інших засад при формуванні жанрового реєстру. Приміром, у першому відомому санскритському трактаті «Нат'яшастра» (II ст. до Р.Х. – VII ст. н.е., «Трактат про театральне мистецтво»), де міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, театральну архітектуру, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила і закони створення драматичних і музичних творів, однією з ключових е концепція раса – вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду. Кожний драматургічний або сценічний твір у цій концепції мусить спиратися на певні раса, а читач, глядач і слухач, «куштуючи» раса (у відповідності з яким побудовано твір), – переживати відповідні почуття, відчуваючи естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса) «Нат'яшастра» налічує вісім: кохання – любовна, еротична раса, веселоці – комічна раса; смуток – патетична раса; відвага – героїчна раса; гнів – грізна раса; страх – ляклива раса; відраза – відштовхуюча, відразна раса; подив – чарівна раса тощо. Так само відрізняється і система жанрів японського театру, в якому, серед інших жанрових різновидів, присутня, приміром, містерія і, крім

того, визначені такі основні стилі сценічного виконання: урочисто-святковий, містичний, чарівний (юген), божественний (головний персонаж – божество), осяйний (у дусі релігійного осяяння), любовний, страждання, випробувань долі, нещасний, простодушний, жалісний [16]. У китайській «юаньській» драмі було 12 «категорій»: про святих божеств і небожителів; про ліси і гори; про офіційне вбрання і дощечку для запису розпоряджень; про самовідданих чиновників; про вірність обов'язку і т. ін. [17]. Звісно, питання про органічність або навпаки штучність західної (арістотелівської, класицистської) чи східної (індійської теорії «раса», японської або китайської) системи поділу на жанри є дискусійним, проте зрозуміло одне – усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів (а будь-яка система, зокрема й система жанрів, прагне універсальності, що й давало б можливість застосовувати її в широких межах).

Лише в українському театрі XIX ст. маємо близько сотні сталих виразів, у яких фіксуються різні моделі театрів і театральних систем, кожна з яких спирається на власну систему жанрів: «вертепний театр» [18]; «вільний театр» [19]; «головний театр» [20]; «давніший театр [XVI–XVIII ст.]» [21]; «дерев'яний театр» [22]; «домашній театр» [23]; «закритий театр» [24]; «залізнодорожний театр» [25]; «зимній театр» [26]; «імператорський театр» [27]; «імпровізований театр» [28]; «каменний театр» [29]; «класичний віденський театр» [30]; «княжий театр» [31]; «кріпосний театр» [32]; «кукольний театр» [33]; «лицедійний театр» [34]; «літній театр» [35] («летний театр» [36]); «людовий театр» [37]; «лялечний театр» [38]; «ляльковий театр» [39]; «мандрований театр» [40] («мандруючі театри» [41]); «маріонетковий театр» [42]; «міський театр» [43] («городской театр» [44]); «міщанський, буржуазійний театр» [45]; «мужицький простонародний театр» [46] («мужицький театр» [47]); «надвірний театр» [48] (придворний театр); «народний руський театр» [49] («народний театр» [50]; «народні аудиторії-театри» [51]; «народные театры» [52]; «народный украинский театр» [53]); «новий український театр» [54] (театр з 1881 р.); «новочасний український театр» [55]; «панський театр» [56]; «переносний театр (theatrum portatile)» [57]; «популярний театр» [58]; «постійний правильний театр» [59] («постійний театр» [60]; «постоянный порядочный театр» [61]); «правительственні театри» [62]; «приватний театр» [63] («частный театр» [64]); «публічний театр» [65]; «рідний театр» [66], тобто український театр; «руський театр» [67]; «садовий театр» [68]; «світський театр» [69]; «сільський театр» [70]; «солдатський театр» [71]; «сталий театр» [72]; «старий театр» [73]; «сучасний театр» [74]; «театр європейський» [75]; «театр колегії» [76]; «театр метамофоз» [77]; «театр семінарійський» [78]; «театр трезвості» [79]; «театры... общественные» [80]; «тінювий театр» [81]; «ученицький театр» [82]; «чайний і тверезий театр» [83]; «штучний театр» [84] ...

Яким принципом, ритмом, знаменником об'єднати всі ці системи?

Чи можна створити таку формулу, котра б об'єднала систему уявлень східного і, скажімо, шкільного театру?

Коли так, то яким чином пояснити «війни театрів» і мистецьких напрямів, які пронизують усю історію сценічного мистецтва?

Можливо, й справді, річ у тім, що, як пише Пітер Брук у книжці «Порожній простір», «слово «театр» включає в себе декілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні ясної цілі; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне – гроші, для іншого – слава, для третього – емоції глядача, для четвертого – політика, для п'ятого – розваги» [85]. У праці «Секретів нема» Пітер Брук продовжує свою думку: «Поняття «театр» вельми туманне – воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, у той час, як інша має на увазі інше. Це те ж саме, що говорити про життя. Слово «життя» надто об'ємне, щоб виразити ним якийсь конкретний сенс. Театр – це не будівля, не тексти, не актори, не стилі і форми. Суть театру – у загадці, котра має назву «достеменна мить»» [86]. Врешті, цієї ж точки зору дотримався і Лесь Курбас: «... Треба пам'ятати, що театр – це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр – це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борщ був смачний, потрібна і квасоля, і сметана...» [87]. Це стосується навіть тих театрів, про які не без погорди, хоча й цілком співчутливо писав Станіславський: «Чи багато вистав у світі грається щоденно за лінією внутрішньої сутності, як того вимагає достеменне мистецтво? Десятки. Чи багато вистав грається щоденно не посутньо, а за принципом «узагалі»? Десятки тисяч. Тому не дивуйтесь, якщо я скажу, що в

уському світі щоденно сотні тисяч акторів працюють у стані внутрішнього виху, систематично створюючи в себе неправильні, шкідливі навички» [88]. Риторичне, здавалося б, запитання з цього приводу ставив свого часу й Іван Франко: «Чим власне має бути театр – чи підмогою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти, або, вкінці, місцем вистави дамських туалетів, місцем сходин для молодезі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки перешкодою?» [89]. Однак риторичним це питання видається лише на перший погляд. Насправді відповідей на нього може бути дуже багато. І кожна буде правильною.

Можливо, проблема визначається тим, навіщо ми прагнемо «систематизувати системи»?

Якщо «системність» заради самої ж «системності», тоді варто згадати славного вояка Швейка з його мудрістю: «... Головне, щоб усе розвивалося систематично. В усьому повинна бути система. Систематична система. – Додав писар. – Так, – недбало зауважив вільнонайманий, – систематизована систематична система...».

Звісно, можна подивитися на проблему й інакше: на театрі, мовляв, існує лише один справжній винахід, а відтак – відповідно, й лише одна «достеменна» модель, навколо якої розташовуються («систематизуються») усі інші.

Насправді цих моделей безліч. І вибір їх залежить лише від нашого смаку. Якщо смак – це «неусвідомлена ідеологія» (Б. Балаш), «знання того, що повинно подобатися усім людям» (Гельвецій) і «здатність судити про те, що подобається й не подобається найбільшій кількості людей» (Ж.-Ж. Руссо), систематика буде лише віддзеркаленням власного смаку.

Однак «справжній смак, – писав Лессінг, – це смак всеохопний, якому доступна краса різного роду». Отож він мусить охопити винаходи театрів усіх часів і народів. Приміром, усе, що винайшов античний театр і театр середньовіччя, театр езуїтів і радянський театр, і все те, що й досі продовжує жити у сучасному українському театрі.

Життя цих театрів триває не лише в історичній пам'яті; вони живуть одночасно – у межах однієї країни, міста і навіть конкретного театрального колективу. І кожен із них ми мусимо осягнути. Не лише той театр, який вважається взірцевим з точки зору «високого мистецтва», а й інший театр, який Дж. Стрелер називає «Театром для людей», а Максін Клейн у назві своєї книги – «Театром для 98 %» [90].

Прагнучи, щоб таких моделей ставало більше, мусимо систематизувати свої знання про організаційні, стильові та інші аспекти й справді мінливого явища – театру.

У греків світ театру (ще не об'єднавшись) поділявся на світ трагедії і комедії, на кухні у радянських інтелігентів – на мистецтво «дозволене» і «недозволене», у Мольєра і Расіна – на мистецтво, котре «догоджає» і «не догоджає» монархові.

Здавалося б, що, не маючи адекватних станів мистецтва уявлень про морфологію мистецтва, ми начебто втрачаємо здатність сприймати його мову («Крішна! – кричав великий комбінатор, бігаючи по своєму номеру. – Вішну! Що діється на світі? Де правда? Можливо, я дурень, нічого не тямлю, і життя минуло марно, безсистемно?»).

Однак ще більша небезпека чатує на нас з іншого боку: чим стрункішою стає система наших уявлень, тим менше вона залишає місця для непередбаченого нею новонародженого елемента і тим сильніший опір вона чинить самому мистецтву.

Отож, завдання полягає передусім не у структуруванні систем, а у фіксації й описуванні елементів (тобто різновидів театру), тобто у мінімізації конвенцій, натовість – активізації фактів.

Адже кожен різновид театру, зазвичай лише виокремивши якусь окрему власність загального родового поняття «театр», саме те й робить, що розвиває й удосконалює її.

І факт полягає не в тому, що, скажімо, якийсь театр є «психологічним» або «реалістичним», а в тому, що у певний час, у певних історичних обставинах певна група людей саме так домовилася його називати і вважати його вершинним явищем світового театру, від якого слід вести подальший відлік. У цій системі уявлень всі інші театри, звісно, розташовуються навколо. Однак «істина – дрейфує» (Р. Барт) і ціле можна зрозуміти лише через його елементи, тобто через факти, а не завдяки теорії, котра випереджатиме практику.

Хтось скаже, що театр – це «храм», «школа» або «форум» – і це буде однією з правд, котра закладе початки теорії, а врешті й визначила ієрархію дидактичного театру. Інший скаже, що театр – це «мистецтво байдуживання» (art of doing nothing): він теж матиме рацію, розташовуючи елементи системи на свій лад.

Однак зрозуміти, чим насправді є театр, можна лише з'єднавши – «храм» і «байдуживання». Адже «істина починається там, де всі наші малі правди зібрані до купи – тоді виникає об'єм, з'являється дистанція, без яких нема і не може бути істини, е лише гасло» [91].

1. Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001. – С. 68.
2. Древнегреческо-русский словарь / Сост. И.Х. Дворецкий. В 2-х т. – М., 1958 – Т.1. – С.773.
3. Гительман Л.И. Зарубежное актерское искусство XIX века: Хрестоматия. – СПб, 2002. – С. 55–57.
4. Roose-Evans J. Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook. – London, 1989.
5. Там само. – Р. 74.
6. Див. про це: Еволюция режиссерских систем: Методические указания. Ч. 1–2. – К.: КДИТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, 1990 / Сост. А. Клековкін, В. Судьин; Клековкін О. Система // Український театр. – 1997. – № 1; Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод // IV Міжнародний конгрес українців. Одеса, 26–29 серпня. Доповіді та повідомлення. – Одеса–Київ, Видавництво Асоціації етнологів, 2001. – Кн. 2.: Мистецтвознавство, 2001; Клековкін О. Режисура як система // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССXLV. Праці театрознавчої комісії. – Львів, Наукове Товариство імені Шевченка, 2003. – С. 7–33.
7. Сильюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. – М.: РИК «Культура», 1995. – С. 26.
8. Державин К. Театр Французской революции. 1789–1799. – Л.–М.: Искусство, 1937. – С. 94, 274.
9. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. – Л.–М.: Искусство, 1959. – С. 210.
10. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Сб.статей. Временник отдела истории и теории театра. – Л.: Academia, 1926. – Вып.1. – С. 21.
11. Hodgson Terry. The Drama Dictionary. – N. Y. New Amsterdam Books, 1988. – 432 p. – Р. 329, 355.
12. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Зб. Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького. Упорядник і технічний редактор – Осип Зінкевич. – Балтимор-Торонто, 1989. – С. 412.
13. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори. В 6 т. – Харків–Київ, Державне видавництво «Література і мистецтво», 1931. – Т.6. – Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Під ред. Я. Мамонтова. – С. 153.
14. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.201.
15. Дюрант В. Жизнь Греции. История греческой цивилизации от самых ее истоков и ближневосточной цивилизации от смерти Александра до римского завоевания, предваряемая введением в доисторическую культуру Крита. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. – С. 23.
16. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 490.
17. Серова С. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо. – М.: Наука, 1979. – С. 65.
18. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) [1894] / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895) / Редактори тому: В.Л. Микитась, А.М. Холімончук. – С. 295.
19. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література [1899] / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910) / Редактор тому: П.Й. Колесник. – С. 94.
20. Там само.
21. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання – С. 293.
22. Кропивницький М.Л. – Спогади про Бобринець і бобринчан / Кропивницький М. Твори: В 6-ти т. – Т. 6. / Упоряд., підготовка текстів та примітки П.П. Перепелиці, В.Й. Петраківського, Є.С. Хлібцевич. Ред. тому: О.І. Білецький, С.Д. Зубков. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. – С. 126.
23. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література / Цитоване видання. – С. 10.
24. Кропивницький М.Л. – Лист до Б.Д. Грінченка. – 19.12.1900 / Цитоване видання – С. 486.
25. Карпенко-Карий І.К. – «Житейське море», П/ХІІ / Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.К.) Твори: В 3-х т. – Т. 3. Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П.М. Киричка та Л.Ф. Стеценка; прим. П.М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – С. 113.

26. Кропивницький М.Л. – Лист до Б.Д. Грінченка. – 27.10.1895 / Цитоване видання – С. 447.
27. Гребінка С. Опера в Лубнах. Гребінка С. Твори у 3-х т. – К.: Наукова думка, 1981, – Т. 3: Повісті. Оповідання, Нариси. Статті. Рецензії. Листи. – С. 499.
28. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання – С. 308.
29. Квітка-Оснoв'яненко Г. – История театра в Харькове / Квітка-Оснoв'яненко Г. Зібрання творів. У 7 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 7.: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – С. 103.
30. Леся Українка. – Лист до М.П. Косача. – 25 лютого 1891 / Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10: Листи (1876–1897) / Редактор тому М.Д. Бернштейн. – С. 76.
31. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. – «Україна». – 1907. – Ч. 10. – С. 45–95; Ч. 11–12. – С. 280–346 / Старицька-Черняхівська Л.М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю.М. Хорунжого. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 657.
32. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання. – С. 294, 307.
33. Франко І. Наш театр. – Народ. – 1892. – № 9–10, 15–18 / К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892) / Редактори тому Н.Є. Крупнікова, С.В. Щурат. – С. 288, 289.
34. Там само. – С. 289.
35. Кропивницький М.Л. – Автобіографія / Цитоване видання. – С. 236; Старицький М.П. – 08.06.1889 / Старицький М. П. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 8: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи / Упоряд. та авт. приміт. Л.С. Дем'янівська. – 1990. – С. 483.
36. Глібов Л. [Театральні новини] / Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. – 1875. – 20 липня. – № 6 / Глібов Л. Твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи / Упорядкування та примітки М.Л. Гончарука і Н.Ф. Клименко. – С. 315.
37. Хоткевич Г. Гуцульський театр. – Діло. – 1911. – № 149 / Хоткевич Г. Твори: В 2 т. / Упоряд., підготовка текстів та примітки Ф. Погребенника. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 493; Франко І. Уваги про галицько-руський театр. – Літературно-науковий вісник. – 1900. – Кн. 11. – С. 69–74 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902) / Редактор тому П.Й. Колесник. – С. 22.
38. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Цитоване видання. – С. 647.
39. Франко І. [Рецензія]. Nergmann Reich. Der Mimus <...>. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3. – С. 195–196 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзевєрін. – С. 117; Франко І. Українсько-руська (малоруська) література / Цитоване видання. – С. 91.
40. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. – Писання Івана Франка. І. – Львів, 1910 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910) / Редактор тому: П.Й. Колесник. – С. 395; Франко І. Котра віра ліпша. Інтермедія жида з русином. Тексти й студія. – Львів, 1913 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 39: Літературно-критичні праці (1911–1914) / Редактор тому: В.І. Крעותень. – С. 197.
41. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання. – С. 335.
42. Франко І. Уваги про галицько-руський театр. – Літературно-науковий вісник. – 1900. – Кн. 11. – С. 69–74 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902) / Редактор тому П.Й. Колесник. – С. 22; Франко І. [Рецензія]. Rodolphe de Varsage. Histoire de célèbre theatre <...>. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3. – С. 197 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзевєрін. – С. 120; Франко І. [Рецензія]. Nergm. Siegfr. Rehm. Das Buch der Marionette <...>. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3. – С. 196 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзевєрін. – С. 119.
43. Франко І. Уваги про галицько-руський театр / Цитоване видання. – С. 19.
44. Кропивницький М.Л. – За тридцять п'ять лет / Цитоване видання. – С. 87; Старицький М.П. – Лист до М.К. Садовського. – 20.07.1892 / Цитоване видання. – С. 505.
45. Франко І. Наш театр. – Народ. – 1892. – № 9–10, 15–18 / К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892) / Редактори тому Н.Є. Крупнікова, С.В. Щурат. – Т. 28. – С. 285.
46. Там само. – С. 288.
47. Там само.
48. Там само. – С. 292.
49. Франко І. Львівський театр і народна честь. – Літературно-науковий вісник. – 1905. –

- Т. 29. – Кн. 2. – С. 122–132 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905) / Редактор тому: П.Й. Колесник. – С. 338.
50. Денис з-над Серету [Василь Ільницький]. Драматургічні замітки / Правда. – 1867. – Ч. 9 / Українська преса. – Т. 2. Преса Галичини 60-х років XIX ст. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М.Ф. Нечитайлока. – Львів, 2002. – С. 463; Руський народний театр і его заряд / Мета. – 1865. – № 5, 6. / Там само. – С. 274; Слово редакції / Нива. – 1865. – Ч. 1 / Там само. – С. 309; Кропивницький М.Л. – За тридцять п'ять літ / Цитоване видання. – С. 106; Кропивницький М.Л. – Автобіографія / Цитоване видання. – С. 224; Франко І. Українсько-руська (малоруська) література [1899] / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910) / Редактор тому: П.Й. Колесник. – С. 96.
51. Карпенко-Карий І.К. «Наталка Полтавка» / Цитоване видання. – С. 274.
52. Коцюбинський М. Организация общественных развлечений / Коцюбинський М. Твори: В 7 т. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 4: Статті та нариси. Інші редакції. Переклади. Фольклорні записи. – С. 112. – С. 106.
53. Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере / Основа. – СПб, 1861. – № 2. – С. 176–184 / Українська преса. – Т. 1. – С. 307.
54. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Цитоване видання. – С. 391.
55. Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). – Літературно-науковий вісник. – 1907. – Т. 40. – Кн. 11. – С. 235–240 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзевєрін. – С. 374.
56. Маруся К. [О.Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури / Русалка. – Львів, 1866. – 7 лют. – Ч. 6 / Українська преса. – Т. 2. – С. 365.
57. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3–5 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 36: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: М.Д. Бернштейн. – С. 194.
58. Франко І. [Рецензія]. Hermann Reich. Der Mimus <...>. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3. – С. 195–196 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзевєрін. – С. 118.
59. Франко І. Руський театр у Галичині. – «Зоря». – 1885. – № 23. – С. 268–270; № 24. – 279–283 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885) / Редактори тому В.Л. Микитась, С.В. Шурат. – С. 362.
60. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання. – С. 309, 311.
61. Глібов Л. [Чернігівські новини] / Киевский телеграф. – 1875. – 17 січня. – № 8 / Цитоване видання. – С. 312.
62. Кропивницький М.Л. – Лист до Б.Д. Грінченка. – 31.08.1897 / Цитоване видання. – С. 461.
63. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література / Цитоване видання. – С. 94; Кропивницький М.Л. – За тридцять п'ять літ / Цитоване видання. – С. 107.
64. Кропивницький М.Л. – За тридцять п'ять літ / Цитоване видання. – С. 88.
65. Франко І. Котра віра ліпша / Цитоване видання. – С. 194.
66. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Цитоване видання. – С. 640.
67. Мета. – 1865. – 31. IV. – Ч.5. – С. 151 / Пилипчук Р.Я. Репетуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) – Просценіум. – 2003. – № 2(6) – С. 6; Олекса Марковецький. Руський театр [Рецензія на мелодраму «Материнське благословення»] / Нива. – 1865. – Ч. 6 / Українська преса. – Т.2. – С. 319.
68. Глібов Л. [Театральні новини] / Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. – 1875. – 20 липня. – № 6 / Цитоване видання. – С. 316.
69. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) / Цитоване видання. – С. 297.
70. Франко І. Уваги про галицько-руський театр / Цитоване видання. – С. 22.
71. Карпенко-Карий І.К. – «Суєта», II/VII / Цитоване видання. – С. 36.
72. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Цитоване видання. – С. 655.
73. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література / Цитоване видання. – С. 99.
74. Франко І. Львівський театр і народна честь / Цитоване видання. – С. 346.
75. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Цитоване видання. – С. 645.
76. Франко І. Котра віра ліпша / Цитоване видання. – С. 196.
77. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. / Цитоване видання. – С. 200.
78. Франко І. Руський театр у Галичині / Цитоване видання. – С. 359, 360.
79. Карпенко-Карий І.К. – «Житейське море», II/XIII / Цитоване видання. – С. 114.

80. Карпенко-Карий І.К. – Записка до з'їзду сценічних діячів / Цитоване видання. – С. 286.
81. Франко І. [Рецензія]. Dr Curt Prüfer. Ein ägyptisches Schattenspiel. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 73. – Кн. 5. – С. 188–189 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзеверін. – С. 155; Франко І. [Рецензія]. R. Pischel. Das altindische Schattenspiel / Там само. – С. 153.
82. [Чужбинський П.П.] Павло. Український спектакль в Чернигове. 12 і 15 февраля / Основа. – 1862. – Кн. 3. – С. 71–75 / Українська преса. – Т. 1. – С. 336.
83. Карпенко-Карий І.К. – «Житейське море», III/VI / Цитоване видання. – С. 128.
84. Франко І. Лист до М.П. Драгоманова. – 30 липня 1885 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 48: Листи (1874–1885) / Редактор тому: Н.Л. Калениченко. – С. 588.
85. Брук, Питер. Пустое пространство. Секретов нет. – М., 2003. – С. 47.
86. Там само. – С. 255–256.
87. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – С. 124.
88. Станиславський К. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1988. –Т. 2. – С. 110.
89. Франко І. Наш театр / Цитоване видання. – С. 287.
90. Maxine Klein. Theatre for 98%. – Cambridge, 1978.
91. Данило Лідер: Людина та її простір. Недільні розмови з Майстром, записані в його Білій Майстерні. Неділя восьма. Записав О. Клековкін / Український театр. – 1995. – № 3. – С. 24.

Олена КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства

Д. БОРОВСЬКИЙ. ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ. МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ НА ФЕСТИВАЛЬНУ ТЕМУ

О. Ковальчук. Д. Боровський. Філософія життя і творчості. Мистецькі рефлексії на фестивальну тему.

У статті проаналізовано театральний фестиваль, присвячений пам'яті художника-філософа, сценографа Д. Боровського, що відбувся у Києві, у вересні 2009 року. Автор розглядає сценографію митця до вистав зарубіжних і українських театрів, представлених на фестивалі. В статті аналізується філософія та ідея сценографічної експозиції – «Простір Д. Боровського», відкритий у фойє театру, і теми доповідей, що були порушені на «круглому столі», присвяченому пам'яті художника.

Ключові слова: Д. Боровський, пластична режисура художника, Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, фестиваль, присвячений пам'яті Д. Боровського, сценографія ХХ століття, художник і режисер.

Е. Ковальчук. Д. Боровский. Философия жизни и творчества. Художественные рефлексии на фестивальную тему.

В статье анализируется театральный фестиваль памяти художника-философа, сценографа Давида Боровского, прошедший в Киеве, в сентябре 2009 г. Автор рассматривает сценографию художника к спектаклям зарубежных и украинских театров, представленных на фестивале. В статье анализируется философия и идея постоянной сценографической экспозиции – «Пространство Д. Боровского», открытой в фойе театра и темы круглого стола, посвященного творчеству художника.

Ключевые слова: Давид Боровский, пластическая режисура художника, Киевский русский драматический театр им. Леси Украинки, фестиваль памяти Д. Боровского.

O. Kovalchuk. D. Borovsky. Philosophy of life and creativity. Artistic reflections on the festival's theme.

The article deals with the analysis of artistic festival in memory of the artist, philosopher and stage designer D. Borovskyi, which took place in September 2009 in Kyiv. The author examines artist's stage designs for the performances of foreign and Ukrainian theatres featured during the festival. The article also analyses the philosophic background and the idea behind the exposition of stage designs «Universe of D. Borovskyi» which was open in