

розроблені програми та методики їх створення були представлені в колективній монографії [3].

Повертаючись до раніше сказаного, можна зауважити, що фахівці з менеджменту культури стикаються з невеликим вибором програм, придатних для їх потреб. Існуючі програми менеджменту культури, враховуючи їх суперечливий зміст, навряд чи можуть задовольнити зростаючі вимоги закладів культури до кваліфікації менеджерів, що потребує вдосконалення та розробки нових програм. Розвиток можливостей у менеджменті культури для фахівців з культурної політики та управлінців галузі культури має передбачити уміння і спосіб реагування на виклики таких процесів, як глобалізація, демократизація і ринкові перетворення.

Вирішення зазначених проблем дозволить поліпшити якість підготовки фахівців з мистецького менеджменту, сприятиме підвищенню престижності професії митця, значною мірою впливатиме на формування культурного, суспільного, економічного потенціалу України, матиме позитивне значення для визнання національної вищої освіти в Європі та світі.

1. The Bologna Declaration of June 1999. Joint declaration of the European Ministers of Education // http://www.bologna-berlin2003.de/pdf/bologna_declaration.pdf.

2. Річ Дж. Денніс, Дьюї Патриція. Розвиток освіти з арт-менеджменту в країнах з перехідною економікою // Арт-менеджмент: Все про мистецтво управління мистецтвом. – 2005. – № 2. – С. 7–11.

3. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка / Інститут культурології Академії мистецтв України; Авт. кол.: Безгін О.І. (кер. авт. колективу), Бернадська Г.Є., Дацко О.І., Кочарян І.С., Успенська О.Ю. – К.: СПД Голосуй, 2008. – С. 138.

4. Лідстоун Джеральд. Сучасні методики формування навчальних програм з менеджменту культури і мистецтв // Арт-менеджмент: Все про мистецтво управління мистецтвом. – К., 2007. – № 1–2. – С. 9–12.

5. Кольбер Франсуа. Мистецтво управління: Введення нової дисципліни тисячоліття // Arts Management. – 2000. – № 4–13.

Анатолій БАКАНУРСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства, професор

СТРОЙОВИЙ СТАТУТ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНИХ КРИТИКІВ

Нещодавно за ініціативою петербурзького театрознавця Миколи Пісочинського в Інтернеті було тиражовано «Кодекс критика», що готується до прийняття як корпоративна декларація Міжнародної асоціації театральних критиків (IATC). Текст опублікований на предмет його обговорення фахівцями [1]. Не відносячи себе до спільноти критиків-професіоналів, усе ж ризикну висловити свою думку щодо цього документа.

Основною метою представленого театральньо-критичного Декалогу (зміст «Кодексу» сформульовано в десяти пунктах) є прагнення підтримати авторитет професії, що останнім часом відчутно похитнувся. Дійсно, статус критики як складової сучасного процесу сценічного мистецтва помітно маргіналізується. «Взагалі-то театральний критик – одна з найбільш немасових професій не лише серед безлічі спеціальностей, але й у числі професій художньо-гуманітарних і навіть суто театральних. У послідовності – актор, режисер, художник, музикант, театральний

педагог – критик посідає чи не останнє з огляду на презентабельність місце» [2]. Критика втрачає довіру навіть у середовищі самих театральних діячів, які, здавалося б, у першу чергу повинні бути зацікавлені в неупередженому і докладному аналізі своєї творчості [3]. У свідомості багатьох практиків сценічного мистецтва існує усталена й далеко не завжди підтверджена досвідом думка, що в критиці йдуть ті, хто не виявив здібностей до занять акторською або режисерською професією. У подібній інтерпретації професія театального критика видається сублімацією особистої творчої неспроможності. При цьому ігнорується, що до настання відео-комп'ютерної епохи спектаклі, поставлені протягом майже двох століть, стали надбанням культурної пам'яті виключно завдяки критикам. Саме критика актуалізує сценічний артефакт, зберігає його для театральної історії, не дозволяючи йому стати «зникаючою натурою». Недарма історик театру Борис Алперс назвав критику «театральною пам'яттю епохи».

Причини, що призвели до «аутсайдерства» критики в сучасному театральному процесі, досить серйозні й мають комплексний характер. Це пов'язано з розмиванням меж і критеріїв самої професії. Підготовка рецензії, як правило, стає доступною не фахівцям, а будь-якому репортеріві – співробітнику редакції. Сьогодні журналіст пише про вибори, завтра – про врожай або футбольний матч, відтак з легкістю приступає до творчого портрета або відгуку на спектакль. Рецензія – і це характерно, насамперед, для нетеатральної й провінційної періодики – перетворюється на інформацію. Виправданням такого підходу часто слугує посил: мовляв, адресатом критики є передусім глядач. Творцям театального артефакту подібна критика не цікава, вона може використовуватися ними хіба що в рекламних цілях, але для цього існують афіші та програмки до вистави. Аксиологічний аспект у подібних опусах відсутній, такі рецензії якщо і можуть мати місце, то аж ніяк не у професійно виважених тиражованих публікаціях, а в студентських навчальних екзерсисах – «первинному шарі» критичної культури. Певен, що освітянсько-описовий відгук на спектакль не здатен до конструювання комунікаційних зв'язків ані з театром, ані з глядачем. На це вказував ще молодший сучасник Шекспіра Бен Джонсон у пролозі до своєї п'єси «Варфоломійський ярмарок», зазначивши, що частина критиків замість розбору вистави виступає в амплуа «присяжних глухачів, що діють як... політична відмичка», інші «з курйозною урочистістю розпізнають, кого автор мав на увазі в образі торгівки пряниками», «яке «верцадло для правителів» подано в образі судді або яка знатна дама зображена під виглядом торгівки свининою чи який державний муж – під виглядом торговця...».

Нерідко подібна специфіка комунікації між театральним журналістом і спектаклем провокується елементарною відсутністю такту, що робить критику агресивно-руйнівною, але не художньо-театральною. У цих випадках на перший план висувається фігура самого автора рецензії. Жорсткість оцінок для того, хто відгукується на виставу, подеколи необхідна, але найчастіше вона підміняється фамільярністю. Характерним явищем стало те, що чим слабше рецензент володіє професією, тим більш безцеремонним є його ставлення до авторів вистави, що, природно, викликає передбачувану адекватну реакцію сценічних практиків: критика, на думку багатьох із них, у театральному контексті – архаїзм, вона позбавлена професійних основ і має в основному фейлетонно-профанний характер. У цьому випадку ми маємо справу вже не з критикою, а, за словами К. Станіславського, з «критиканством», що позбавляє актора «здорового глузду».

Трапляється, що аберації у сприйнятті вистави породжуються суб'єктивним характером оцінок позаестетичного характеру. Це виражається в тому, що критик часто привласнює собі право на винесення морального вироку виставі, відштовхуючись не від художніх критеріїв, а керуючись виключно особистими уявленнями

про сценічну мораль. Згідно з Пітером Бруком, складовими режисерської майстерності є: власний життєвий і естетичний досвід, вольове зусилля плюс культура. Досвід у сучасній критиці часто підміняється абсолютизованим оціночним суб'єктивізмом, коли той, хто пише про виставу, не чує і не бачить того, що відбувається на сцені, але активно повчає режисера, як треба ставити, акторів – як грати, при тому, що рівень його власної театральної, та й загальної, культури – нижче від професійної ватерлінії. Саме час згадати пасаж із мемуарної книги Сергія Юрського «Гра в життя». Хоча адресований він театральним мемуаристам, його з повною підставою можна переадресувати критикам, що ризикують «або зірватися у прірву мстивих (а тому і невірних) викриттів, або розбити собі морду об скелю непомірного (а тому недостовірного) самолюбівання... Певне коло читаючої публіки якраз і полюбляє цю хльостку... розправу».

Ще одна причина відставання критики полягає в тому, що її завдання – «англійзовані», тобто звужені до меж забезпечення касового успіху спектаклю, як це прийнято у Великобританії, де діяльність більшості рецензентів полягає в тому, щоб організувати спектаклю успішний прокат («забезпечити касу») [4]. Іншими словами, критик з аналітика, інтерпретатора, посередника між сценічним артефактом і публікою, з автора, що створює свій оригінальний оціночний театральний текст, «утилітаризується», перетворюючись поступово на експерта-менеджера, завдання якого зводиться до того, щоб «розкрутити» постановку. Минула елітарність професії витісняється практицизмом [5]. Просто писати рецензії стало справою несамоодатною й малопrestiжною. Молоді й «борзописні» проникають у гуцу театральної справи: поширюють нові п'єси, виступають експертами і відбірниками різних фестивалів, допомагають реалізовувати проекти, пов'язують людей один з одним, координують. Розмаїтість комунікативних зв'язків, забезпечуваних театальною критикою, з одного боку, має тішити розширенням меж діяльності, але з іншого – сутність професії, її особливий камерний характер розмиваються. Фігурант критичного процесу перетворюється на прикладника-багатоверстатника, а перспектива набуття критикою статусу наукової дисципліни стає все примарнішою.

Ще однією обставиною, що характеризує ситуацію в сучасній театральній критиці, є скорочення корпоративного «контактного» простору всередині самої професії. Ті, хто пише про театр, стали менше спілкуватись один з одним, і як наслідок – зникнення такого конструктивного жанру, як колективна полеміка, залишки якої збереглися лише у фестивальному форматі, коли обставини збирають критиків в один час і в одному місці. Так, відомий педагог і театральний рецензент Борис Любимов зізнався в інтерв'ю журналу «Континент», що він «часто не в курсі того, що пишуть... колеги... Раніше всі дивились одне й те саме, читали одні й ті самі видання, нехай заочно – але прекрасно знали один одного. Сьогодні ж у світі театральної журналістики друкована полеміка стала марною справою...». Часи, коли критики різноманітних напрямів, протилежних художніх орієнтацій у буквальному сенсі «ламали списи» на сторінках газет і журналів, практично стали історією.

Звуження комунікативного поля критики позначається й на відчутній втраті нею читачько-глядацької запитуваності, що позбавляє її таких необхідних діалогічних вимірювань. Якщо розглядати рецензію як репліку посередника-інтерпретатора, який перебуває, з одного боку, в контакті з автором первинного тексту – вистави, з іншого – з читачем, то можна констатувати, що актуальність останньої зв'язки (критик – читач) у зазначеному різновиді театральної комунікації значною мірою ослаблена. Створений критиком новий театральний текст найчастіше залишається без читача, ступінь його інтертекстуальності знижується, оскільки він виявляється незапитуваним як певний зміст, що передує глядацькому досвіду. Театральні видання, на думку театрознавця Поліни Богданової, «занадто вузько орієнтовані: не

виходять за межі власне театрального середовища... Вони існують лише для тих, про кого вони пишуть». Та й самі рецензії, особливо в газетних виданнях, більше схожі, як уже зазначалося, на інформаційні зведення, анонсують спектакль, а не професійно аналізують його. Це не дивно, оскільки в газетному рецензуванні вистав кількість журналістів, що мають професійний театральний бекграунд, мінімальна. В основному жанр цей віддано на відкуп аматорам-суміжникам, утримання яких у штаті періодичного масового видання є економічно вигіднішим.

Звуженню читацької аудиторії критичних видань багато в чому сприяє Інтернет з масою віртуальних пропозицій, у тому числі наданням можливості будь-кому висловити на форумі власні міркування щодо переглянутого спектаклю й відчути себе в амплуа рецензента. «Паперові» театральні видання почуваються дуже некомфортно у мережах всесвітнього павутиння.

Доречно вказати на ще одну рису сучасної критики: вона не встигає за інтенсивними змінами й новими тенденціями, що з'являються у сценічному мистецтві. Еталоном для більшості театральних журналістів залишається традиційний психологічний театр – як це розповідали майбутнім театрознавцям ще в інститутських аудиторіях. Критика часом не помічає очевидних фактів появи оновлених театральних форм: маргіналізації режисерського театру, на зміну якому приходить театр постдраматичний, формування синтетичних жанрів, які прагнуть порвати з диктатом слова на сцені, конструювання нових просторів для демонстрації вистави (виходу за межі традиційних параметрів театрального приміщення), виникнення нової мови, приходу на підмостки драматургії, яку неможливо зіграти жанрово однозначно, наприклад п'єс Мартіна МакДонаха. Театральні новації сьогодення вимагають від критики зміни звичного стилю мислення, методів і форм аналітичного осмислення сценічного артефакту, нарешті – іншої виразності й вербальності. До нових сценічних віань пристосувалися далеко не всі, у більшості рецензій та театрознавчих праць домінує традиціоналістський підхід. У комунікативних взаєминах між виставою і рецензентом виникає ситуація *non congenius* – відсутності адекватності. Критика мислить в інших естетичних і театрознавчих категоріях, що часто-густо належать учорашньому дню. Вистава і друкований відгук на неї часом представляють тексти різних рівнів складності. Критичні статті рясніють наукоподібними глосолаліями, покликаними публічно продемонструвати високий освітній ценз автора, наявність у нього розвиненого художнього смаку, але при цьому читача не полишає відчуття, що вистава і рецензія – страшно далекі одна від одної, що театр і критик розмовляють різними мовами. Іноді складається враження, що в критичному опусі йдеться про постановку, якої автор тексту не бачив, а опис дає в кращому випадку з чужих слів. Занепад професіоналізму призводить до того, що критика втрачає здатність описувати, тлумачити та інтерпретувати сценічні образи у зрозумілій і лаконічній вербальній формі. У кращому випадку вона зберігає функції експертного аксіологічного рефлексування з приводу вистави, не досягаючи статусу самостійної сфери художньої творчості.

Критика як складова театрального процесу в цілому втратила колись властивий їй пасіонарний характер, а разом з ним і колишній авторитет не тільки в середовищі сценічних діячів, а й поміж пересічних театралів, що все більше солідаризуються зі слоганом, озвученим на одному з кінофестивалів: «Кожен глядач – сам собі критик» [6]. Доречно нагадати невтішне судження О. Калягіна про звуження читацької аудиторії та відчутну смакову аберацію у публіки стосовно критики: «Матеріали про театр сьогодні цікаві тільки якщо театр згорів або на прем'єрі хтось упав в оркестрову яму».

Навряд чи сучасна критика, що помирає, але не здається, спроможна з великою ймовірністю визначити вектори та перспективи розвитку театру; більшості її

представників, про що переконливо свідчать сторінки навіть спеціальних видань (про нетеатральну періодику годі й казати), не під силу навіть хоча б поверхово розібратися в динаміці його розвитку. Які вже тут нові ідеї та інтелектуальне лідерство? Критики в своїй загальній масі не здатні створити текст, який представляє концепт вистави, збиваючись на переказ змісту п'єси. Що ж до театрально-критичної рецесії з її претензіями на статус «концептосфери» (вислів Дмитра Лихачова), тобто авторитетного інтерпретатора сенсу вистави – то сьогодні це або область театральної мемуаристики, або мрії про невизначене майбутнє.

Сучасній критиці, поряд з частими проявами – як у столиці, так і в провінції – фамільярної розв'язності, властивий виразний синдром лякливості, що виявляється в надмірно обережному, на межі з підозрілістю, ставленні до театральної новачки, в особливій обачності, часом майже підслесливій, при контакті з авторитетами – незалежно від того, театр це, окрема персоналія чи друковане видання. Очевидно, причини цього синдрому переляку кореняться у боротьбі влади з критиками-космополітами, що відбувалася ще наприкінці 40-х – на початку 50-х років минулого століття. Це був час не лише знищення, приниження й відторгнення від професії когорти найкращих і принципових представників театрознавства та театральної журналістики, а й період нагнітання страху, релікти якого не викорінені й понині.

Фобії сучасної театральної критики з часом зазнали певної трансформації: вони вже не пов'язані з притаманною радянсько-партійному театрознавству підцензурною боязкістю, що змінилася сьогодні втратою критикою професійних і моральних імунітетів. Мізерна оплата інтелектуальних зусиль, маргіналізація професії, нарешті – гіпертрофоване бажання зберегти прихильність театральної практиків звели до мінімуму роль критика як співтворця вистави, «сервілізувавши» його функції. Критика, втрачаючи свою основну інституційну функцію визначника сенсу і значущості вистави в культурному контексті й формування навколо неї емоційного художнього та етичного резонансного поля (критичного космосу), стала перетворюватися на сферу театрального обслуговування. Те, про що пише рецензент, часто безпосередньо продиктовано не його професійним поглядом на феномен постановки, а низкою позатеатральних факторів: характером стосунків видання, що замовило статтю, з конкретним театром, особистими контактами з режисером або акторами, які Вадим Гаєвський назвав «порочним зв'язком», а Марина Давидова – «загибеллю професії», можливістю поїздки з театром на престижні гастролі або фестиваль, нарешті – отриманням гонорару в конверті або низкою інших обставин, що впливають на оцінку вистави [7]. Обслуговування критиком впливових «зіркових» виконавців, популярних режисерів чи театрів може сприяти формуванню певного його іміджу в читацькому середовищі. Проте завоювання місця під сонцем не за допомогою якості власних текстів і наявності безкомпромісної та чесно художньої позиції, а шляхом безконфліктного компліментарного залицяння – віддає лакейством. Такого критика театри прикармливають, але не поважають. Принципово важливе побажання Олександра Кугеля, щоб на виставі місце критика було не за кулісами, а в залі для глядачів (і при цьому бажано, щоб автор відгуку на виставу, з одного боку, і режисер та виконавці, з іншого, не знали одне одного в обличчя), сьогодні стало неактуальним. До того ж рецензентський цех досить малий і теза про анонімність фігури критика – як мінімум ідеалістична. Крім того, неможливо уявити, щоб колоритна в усіх відношеннях (і навіть ззовні) постать самого Кугеля перетворювала його на якогось містера Ікс у петербурзьких театральних залах.

Критика втрачає свою ідентичність, поступово (в першу чергу – у провінції) перетворюючись на ремесло – але не в античному розумінні, коли терміном *techné*

позначали одночасно майстерність художника, поета, актора і людини, що виробляє матеріальні продукти: кухаря, ткача, шевця, а в сучасному сенсі, – через відчутну утилітаризацію професії. Критична діяльність нерідко мотивується досягненням корисного результату, але не для театру, не для читача, а в першу чергу для самого автора.

Щоб подолати кризову ситуацію в театральній критиці, необхідно вжити комплекс заходів: від суто економічних до реформаторсько-освітніх, що в сучасних умовах видається завданням дуже віддаленого майбутнього. Сьогодні ж критику в змозі утримати на плаву лише професіоналізм, відповідальність, незалежність і принципова моральна авторська позиція людини, яка взяла на себе нелегку місію писати про театр [8].

Подібну «рятувальну» функцію, здавалося б, покликаний реалізувати і пропонуваній ІАТС «Кодекс критика».

Перше, що впадає в очі при прочитанні документа, – його жорсткий імперативний стиль: вісім із десяти пунктів містять модальність: «критик повинен...», один: «критики зобов'язані...», а заключний пункт сформульований оригінальніше: «критик не повинен...». Словом, ні більше, ні менше – «Стройовий статут». Уявляю собі, за словами героя відомого серіалу, «картину маслом»: одягнені у відповідні мундири, зі знаками рецензентської відзнаки, критики, «салаги» і ветерани-старослуживі, рядові й ті, що з зірками на погонах, шикуються в дві шеренги. «Рівняйсь! Струнко! По театрах кроком руш!»

Критик у пропонованому «Кодексі» віднесений до «привілейованих» глядачів. Більше про особливості професійного сприйняття сценічного артефакту рецензентом нічого не сказано. Тут слід було б внести суттєве, на мій погляд, пояснення. Відмінність професійної рефлексії на спектакль від звичайної глядацької реакції на нього полягає в тому, що критик повинен прагнути позбутися «комплексу Остуда» [9], відповідно до якого постулюється, що комунікативний процес пов'язаний в основному зі сприйняттям чужого мовного акту, опосередкований загальнокультурним потоком і практично не змінився в порівнянні з архаїчними рефлексивними структурами. Відповідно до теорії Чарльза Остуда, точно так само, як психіка людини традиційної культури розглядала світ відповідно до критеріїв: небезпечно – безпечно, своє – чуже, аналогічним чином і сучасна людина керується спрощеною аксіологічною шкалою, в якій домінує вісь: добре – погано. Подібний аналіз не виходить за межі вітальності, залишаючи за межами оціночного акту соціальні та професійні особливості культурного явища, тобто позбавляє критичний підхід синкретичного характеру. Іншими словами, театральна критика, що не прагне подолати «Остудові» кордони, практично нічим не відрізняється від суб'єктивної емоційної аргументації середнього представника пересічної театральної публіки, що базується виключно на особистому досвіді, а не на професійних критеріях [10]. Мова не йде про якісь універсальні «правильні» підстави для художнього судження. Їх у театральній критиці просто не існує (можливо, саме тому її неможливо віднести до розряду наукових дисциплін) [11], але синтез незалежних особистісних оцінок з загальнокультурологічним та театрознавчим теоретичним багажем для аналізу вистави видається обов'язковою умовою.

Рецепція вистави як художнього тексту професійною критикою відрізняється від глядацького сприйняття тим, що спектакль вона не відокремлює від п'єси, іншими словами – особливе місце в рецензії має займати визначення міри відповідності режисерської концепції й акторського виконання драматургічному задуму. Той, хто пише про виставу, так чи інакше повертається до аналізу вихідних комунікативних стосунків: «драматург – постановник» і «режисер – актори». При всьому допустимому інтерпретаційно-суб'єктивістському підході до сприйняття

п'єси і вистави, особливістю театральної критики є те, що вона в основному керується літературознавчими критеріями, для яких характерне «не констатування суб'єктивних вражень від тексту, але їх активне коригування шляхом опису й аналізу об'єктивних фактів, текстових і позатекстових» [12, с. 62].

Дивним видається формулювання першого пункту, що зобов'язує критика вірити в те, що він виступає поборником «інтересів театрального мистецтва в його ідеалі». Віра вірою, але головним усе ж мені видається володіння професійною майстерністю, вміння аналізувати тонку синтетичну матерію вистави. А от що являє собою театральне мистецтво «в його ідеалі», судити не беруся, зважаючи на абсолютну неясність такого формулювання.

Пункт другий спонукає критика бути беззастережно «відкритим» новим «ідеям, формам, стилям і практикам». Тут знову ми стикаємося з «військово-статутною» безапеляційністю, яка ігнорує право рецензента на особисті смакові пристрасті.

З вимогою «Кодексу» щодо поваги театрального журналіста до «почуття гідності художників» не можна не погодитися, щоправда, за умови, що автори вистави володіють і дорожать своєю причетністю до сценічного мистецтва. На жаль, більшість антрепризних спектаклів є настільки халтурними, скороспілими й мають настільки відверто «чосовий» характер, що ані про професійну, ані про людську гідність їх авторів говорити не доводиться.

Мілітаризований характер має вимога до критика «розбивати упередження». Про які упередження, про які способи їх переможного «розбиття» йдеться – питання туманне. По-шкільному звучить вимога підтверджувати судження про виставу «прикладом з вистави». А чим інакше?

Незрозуміла вимога володіти «волею» до аргументованих висновків, залишається питання: чи досить наявності самої лише доброї волі, чи необхідна ще й майстерність театрального рецензента? Воля – почуття, сфера бажаного (було в рецензента щире прагнення написати добре, але, на жаль, не вийшло); вміння – зі сфери володіння професією. Це, на мій погляд, зовсім різні матерії.

Дуже актуальним для військово-статутного стилю «Кодексу» видається застереження про явку на виставу з метою складання рецензії «в найкращій фізичній і інтелектуальній формі», яку слід дбайливо зберігати «протягом всієї вистави». Ймовірно, це треба розуміти так: ані граминочки перед приходом до театру, та й в антракті до буфета ні ногою. Застуда та інше прирівнюються до втрати критиком особистого письмового приладдя.

Що справді важливо, і про це йдеться в «Кодексі критика», – так це попередження про спокусу «персональної подяки», не виключаючи й фінансової, а також тиску на театрального журналіста за умов його близьких стосунків з кимось з авторів вистави або співробітників видання – замовника рецензії. У цьому випадку кращим засобом стане відмова від її написання. «Або правду, або нічого». Але вже наступний пункт містить протиріччя, бо застерігає рецензента від конфліктів. При цьому автори «Кодексу» не зважили на очевидний факт: правда критика завжди іманентно конфліктна, бо зачіпає професійні амбіції акторів або постановника. Відносини представників критичного цеху і сценічних практиків завжди містили ризик виникнення конфлікту.

У цілому ж запропонований ІАТС проект «Кодексу критика», який намагається поєднати, здавалося б, непеєднуване – лаконічний військово-наказовий ригоризм статуту з елементами творчості, – виглядає документом приблизним, дуже наївним і в цілому непотрібним; його необхідно не коригувати, а суцільно переробити, й насамперед концептуально.

1. Оскільки декларація «Кодекс критика» існує поки лише у вигляді проекту, винесеного на обговорення, дозволю собі навести її повністю:

«Будучи оглядачами і кореспондентами різних ЗМІ та/або театрознавцями, пов'язаними з різними напрямками наукової думки, театральні критики зобов'язані бути цілком обізнаними в галузі театру, проявляти повагу до художньої та інтелектуальної свободи, писати і висловлювати судження, істинно віруючи в те, що при цьому найкращим чином переслідуються інтереси театрального мистецтва в його ідеалі.

Театральний критик повинен виразно усвідомлювати, що його особисті уява, знання і досвід часто є обмеженими, і тому критик повинен бути відкритий до нових ідей, форм, стилів і практик.

Театральний критик повинен висловлюватися правдиво і обґрунтовано, поважаючи почуття гідності художників, про яких він висловлює судження.

Театральний критик повинен мати широкі погляди і намагатися розбивати (у разі необхідності) упередження, уникаючи упередженості в художньому і особистому плані і вважати це завдання невід'ємною частиною своєї роботи.

Театральний критик повинен вважати одним зі своїх невід'ємних завдань волю до аргументованого судження про театр.

Театральний критик повинен докладати всіх можливих зусиль, щоб відвідувати театральні вистави в найкращій фізичній і інтелектуальній формі і залишатися сприйнятливим протягом всієї вистави.

Театральний критик повинен намагатися пояснити, проаналізувати і оцінити побачену ним роботу, намагаючись бути якомога більш точним і конкретним, підтверджуючи свої судження прикладами з вистави.

Театральний критик повинен докласти всіх можливих зусиль, щоб уникнути зовнішнього тиску і контролю над своїм судженням, включаючи персональну прихильність і фінансові спокуси.

Театральний критик повинен докласти всіх зусиль, щоб уникнути ситуації, в якій можливі конфлікти інтересів. Аж до відмови від винесення оцінок тим театральним роботам, з якими він пов'язаний особисто або робочими зобов'язаннями, а також у разі перебування у складі журі або експертної ради тієї чи іншої театральної акції.

Театральний критик не повинен робити нічого, що може спричинити погану славу для його професії або його театральної практики, для його власної критичної позиції і прямоти, а також для мистецтва театру в цілому».

2. Дмитревский В. Что в имени тебе моём? // Современная драматургия. – 1990. – №4. – С. 139.

3. «Дуже рідко зустрічав серйозний критичний аналіз виконаних мною ролей», – нарікав, відповідаючи на запитання анкети ще в 1923 році, Михайло Чехов.

Інна Чурікова в одному з інтерв'ю зізналася, що не читає рецензій з тієї причини, що в театральних критиків зараз «настільки змінилися критерії, їх судження дуже неякісні...».

«Сучасна критика практично втратила свого суспільного адресата, вона не знає, до кого звертатися. Вільних і авторитетних голосів – одиниці (як завжди). Решта розділені на групи підтримки і скандування». Це думка авторитетного історика театру і критика Анатолія Смілянського.

Ще один промовистий епізод, що ілюструє ставлення сценічних практиків до критики. 29 лютого 1908 р. на Остоженці в московському «будинку-казці», що належав інженеру-шляховику й відомому колекціонеру Петру Перцову [1], відкрився один із перших у Російській імперії театрів мініатюр «Летюча миша». Приблизно за тиждень до цього в Художньому театрі відбулася прем'єра «Синього птаха» М. Метерлінка, тож не дивно, що створений тодішнім актором Художнього театру Микитою Балієвим один з перших в Імперії театрів малих форм відкрився паро-

дією на спектакль, якому на довгий час судилося стати візитною карткою МХТ. У цій пародії була сцена «Ніч», у якій домінували злодійські й шкідливі персонажі. Найжахливішим із них була театральна критика, виведена на майданчик у вигляді «дубів дубових», що зображують непрохідний ліс. До стовбурів були прикріплені назви театральних видань, а замість листя красувалися легко впізнавані карикатурні портрети театральних рецензентів. Деревя вели розмову про заміри, що їх критики готують у відповідних виданнях, а – більш ніж прозорий натяк – розвішані на цих деревах силуети представників преси виявляли «свої звірині темпераменти» (Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. – М., 2005. – С. 34).

За всієї комічності, цей пародійний епізод відбивав атрибутику підступності й шкідливості, якими свідомість багатьох практиків сцени періоду становлення режисерського театру наділяла театральних репортерів.

4. В американській театральній практиці, навпаки, адресатом рецензії є виключно глядач. Якщо ж виявляється будь-який ступінь особистих відносин критика з театром чи виконавцем ролі у виставі, то це може привести до повної втрати ним цехового авторитету. Недарма саме з американської критики в наш театральний побут потрапила і стала чи не найпопулярнішим жанром орієнтована на незаангажовану реакцію анкета критиків з трьома черговими позиціями: «Головна подія сезону» (або «Краща вистава сезону»), «Провал сезону» і «Найбільш вдалі (або найгірші) виконавці».

5. Можу назвати лише одного високопрофесійного менеджера, який починав кар'єру як театрознавець. Це Ельшан Мамедов, кандидат мистецтвознавства, голова однієї з найуспішніших продюсерських компаній «Незалежний театральний проект».

6. У даному контексті пасіонарність трактується автором у вузькоспеціальному сенсі як внутрішня незалежність критика, його унікальне, а часом і лідерське становище всередині художнього процесу, володіння великим обсягом знань, самостійність і оригінальний характер мислення, нарешті – продукування нових ідей, що забезпечують авторитет його професії в театральному співтоваристві.

7. Утім, проблема особистих контактів критика зі сценічними практиками – неоднозначна. Рецензент – людина театру, і він часом мимоволі перебуває в комунікаційному контексті з режисерами, акторами, іншими авторами вистави. З деяким його можуть пов'язувати й тісні дружні відносини. Інша справа, що все це неприпустимо підмінити ангажованістю, навіть якщо вона безкорислива, продиктована близькими людськими відносинами. Але коли мова заходить про виставу, то критику необхідно дистанціюватися від особистісних контактів. В іншому випадку він зобов'язаний просто відмовитися від участі у процесі художньої експертизи постановки. Я впевнений, що у випадку, коли рецензент є членом художньої ради театру, він зобов'язаний обмежити демонстрацію своєї оцінки естетичного рівня прем'єрного спектаклю усною рецензією на трупі, а що стосується тиражування власної думки в ЗМІ – то ця акція для нього повинна бути табу.

8. Про принципівості критики, щоправда, не без іронії, висловився Бернард Шоу в статті «Чи може критик бути драматургом?»: «Якби мій власний батько був актором-режисером і його життя залежало від того, чи отримає він сприятливу рецензію на свій спектакль, я без найменшого вагання осиротив би себе, якби він грав погано» (Бернард Шоу о драме и театре. – М., 1953. – С. 244).

9. Чарльз Остуд – відомий американський психолог-біхевіорист ХХ століття, президент Асоціації психологів США.

10. У даному випадку слід врахувати й ту обставину, що особистісний характер глядацьких вражень певною мірою є фікцією, позірністю, оскільки основна маса

театральної публіки схильна керуватись усталеною традицією в оцінках постановочного рішення, акторської гри, спектаклю в цілому. Тут має місце міцно засвоєна і освоєна (тобто прийнята за власну) індивідуальним глядачем масова оцінка, у формуванні якої критика грає не останню роль. Враховуючи останню обставину, професійним пороком для критики є «ринково-рейтингова» оціночна методологія за принципом: краще – гірше. Вона перебуває далеко поза зоною аналітичного підходу до феномену вистави, а зловживання нею завдає шкоди престижу професії. Критиків просто перестають слухати й читати. Разом з тим справедливо буде відзначити й те, що численні сценічні практики саме подібних оцінок і очікують від критичних відгуків на спектакль або виконувану роль.

11. Зазначу, що критика ніколи не була наукою (і не претендувала на науковість), на відміну від театрознавства та історії театру. Це дотепно констатувала автор багатьох статей про сучасний театральний процес Наталія Казьміна: «Критика остаточно розділилася на театральне репортерство та наукове театрознавство. Одні погано освічені, але надивлені. Інші – освічені, але не люблять ходити в театр». Варто було б додати сюди ще одну, що з'явилася в останнє десятиліття, «комерційно-лакейську» групу критиків, котрі спеціалізуються на обслуговуванні виключно антрепризних проєктів.

12. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. – М., 1980.

Олена КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ДАНИЛО ЛІДЕР. ПОЧАТОК МАЛОГО МІКРОКОСМУ

Мистецтву потрібне НЕтипове, одиничне, але перспективне.

Адже мистецтво – це пророкування!

Данило ЛІДЕР [2, с. 598]

О. Ковальчук. Данило Лідер. Початок малого мікрокосму.

Досліджуються початкові етапи становлення творчості видатного сценографа Д. Лідера. Автор розглядає складні та трагічні реалії «малого світу» художника, які стали головним підґрунтям для формування його життєвої та творчо-філософської позиції.

Ключові слова: Д. Лідер, сценографія, Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури.

Е. Ковальчук. Данила Лидер. Начало малого микрокосма.

В статье исследуются начальные этапы становления творчества известного сценографа Д. Лидера. Автор рассматривает сложные и трагические реалии «малого мира» художника, которые стали основой для формирования его жизненной и творческо-философской позиции.

Ключевые слова: Д. Лидер, сценография, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры.

O. Kovalchuk. Danylo Lider. Beginning of small microcosm.

This article investigates the initial stages of formation of creativity of the famous set designer