

*Олександр Кленовкін*

**ЧАЮВАННЯ  
ЗІ СТАНІСЛАВСЬКИМ**

УДК 792.2.03/.07(075.8)

К 48

**Рецензенти:**

*д-р мист., проф., академік НАМУ Черкашина-Губаренко М. Р.*

*д-р мист., проф. Гарбузюк М. В.; д-р мист., проф. Савчук І. Б.*

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

**КЛЕКОВКІН О. Ю. Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис. — К.: Арт Економі, 2022. — 96 с.**

Нарис присвячено зустрічі К. С. Станіславського з українською театральною культурою, спробам *впровадження* його методу в практику національного театру та *інструментам* *щеплення* його системи сценічному мистецтву України.

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

**ЧАЮВАННЯ ЗІ СТАНІСЛАВСЬКИМ**

**Історичний нарис**

ISBN 978-617-7805-76-1 PDF

Комп'ютерний набір, верстка, макет, коректура — О. Клековкін

Підписано до друку 01.09.2022. Формат 84x108 1/32.

Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 5,04. Обл.-вид. арк. 6,0

Зам. 02-740

Видавництво «Арт Економі»

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності

ДК № 3911 від 05.11.2010

УДК 792.2.03/.07(075.8)

ISBN 978-617-7805-76-1 PDF

© Олександр Клековкін, 2022

## **ЗМІСТ**

**Карта дачної місцини — 4**

### **Станіславський**

Колективний образ — 6

Отець театру — 8

### **Україна**

Галицька школа — 10

Галицька і наддніпрянська школи — 12

Школа нутра — 15

Літературщина і психоложество — 19

Соловцов і Немирович-Данченко — 21

Школа Лисенка — 23

Українська школа — 25

### **Станіславський / Україна**

Перша спроба — 28

Друга спроба — 41

Книга — 44

Третя спроба — 53

Четверта спроба — 57

### **Україна**

Школа Курбаса — 60

### **Станіславський / Україна**

Щоденник дискусії — 67

«Наша» гордість — 76

П'ята спроба — 80

Початок — 86

«Чисто русский...» — 91

## КАРТА ДАЧНОЇ МІСЦИНИ

По завершенні роботи над цим нарисом автор мав намір вступові до нього дати назву, вже запатентовану попередником і широко тиражовану: «*Мої зустрічі зі Станіславським і чому вони не відбулися*. З додатком карт дачної місцевості, де саме не відбулися зустрічі». Хотів навіть взяти собі виправданий контекстом псевдонім — *київський міщанин*. Однак відмовився від цієї ідеї, і не лише через те, що назву цю — класику театрального сарказму — впровадив інший автор, М. Акімов.

Для наміру дати вступові саме таку назву або принаймні згадати її — причини були і, сподівається автор, вони стануть зрозумілими читачеві по завершенні ознайомлення з цією книжечкою, шукати спойлер якої — не варто, бо на останніх сторінках відповіді не буде; будуть лише розлого цитовані документи і факти, зіставивши які допитливий читач знайде власні відповіді. Тому що книжечкою цією автор прагнув не дати відповідь, а лише створити сув'язь фактів, здебільшого не дуже рекламаних, щоб спровокувати читача замислитися над кількома новими запитаннями, а можливо, і знайти на них власні відповіді.

Приміром, кожному, хто навіть не надто заглиблювався у систему Станіславським, відома байка про те, як він сто разів наказував акторові повторювати одну й ту саму репліку і щоразу вигукував — *Не верю!* Зазвичай ця байка підноситься як приклад педагогічної вимогливості. Але чи й справді це так? Чи не в тому талант і вимогливість педагога, щоб підказати учневі правильний спосіб розв'язання проблеми після перших невдалих спроб?

Здавалося би, за сто років можна було би давно поставити ці і подібні до них запитання, щоб розвіяти або принаймні окреслити деякі історичні, теоретичні і методологічні міфи.

Звісно, ніяких чаювань зі Станіславським в автора не було та й бути не могло, а якби й були, все-одно автор не вважав би за доцільне хизуватися знайомством із зіркою світового значення. Тим більше, що у Станіславського були набагато важливіші чаювання — чаювання з українським театром і з українським глядачем, який спостерігав крізь уявну замкову шпарину за тим, як російські герої, сидячи на подвір'ї власних маєтків у домашніх капцях і папільютках, пили чай і, перебуваючи у стані перма-

нентного інтелігентського самозамилування, стежили за тим, як, згідно з концепцією пропагованого чаювання, руйнуються життя.

Спостерігаючи за ними, одні глядачі милувалися, коли, за ремаркою Станіславського, хтось із персонажів, «растроганный, утирал глаза, сморкался, скрывая слезы, и пил чай»; інші — гидливо відверталися; однак усі ми — брали участь у нескінченному *геппенінгу* і, наслідуючи дядю Ваню, повторювали слова його ролі:

*Ничего нет ужасного.  
Пейте, татап, чай.*

Не аналізуючи ні кількості, ні якості випитого чаю, ні навіть глибини опанованих підтекстів й обсягу духовності, поширеної ними, автор пропонує своєму читачеві уважно роздивитися — що стояло на столі в учасників чаювання, прислухатися до змісту їхніх розмов і проаналізувати бодай деякі результати їхніх зустрічей — не надто дружніх, як виявиться, *зустрічей двох культур*.

Як не буває мистецтва поза політикою, так не існує поза політикою — поза місцем, часом й обставинами — історичного наративу. Оскільки ж час, місце й обставини мають значення, по-значимо координати місцевості, де (не) відбулися зустрічі.

Найдавніші з цих зустрічей, як зустріч із дядею Ванею, відбулися, за ремаркою Станіславського, о другій дня, під час обіднього чаювання, у Харківській губернії. Або в одному з одинадцяти міст України, де є вулиця Станіславського.

Інша зустріч тривала влітку 2022 року у старовинному польському містечку Ключборк, де автор отримав прихисток у часі московсько-української війни.

Всупереч обставинам, автор намагався, не завжди успішно, дотримуватися більш-менш академічного стилю і бути об'єктивним, хоча й обставини, і сама тема — пручалися.

З цієї ж причини — зіткнення академічного стилю з обставинами, котрі пручалися — основний масив цитат у книзі подано мовами оригіналу зі збереженням особливостей авторського правопису. І все це — про одне й те саме: про особливості культурних стосунків або *«шляхів театральної колонізації»*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Рулін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [після 1930-ті] // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 129. С. 96.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: КОЛЕКТИВНИЙ ОБРАЗ

На роль бога у радянському театрі було висунуто, як відомо, Станіславського. Бога, якого майже ніхто не бачив, тому сьогодні кожен має право уявляти його як заманеться. Відтак маємо справу з *колективним Станіславським*, у віртуальному образі якого втілено чи то колективне підсвідоме, чи якась інша маячня.

Однак у часи культурних революцій боги почувуються непевно, їхні пам'ятники починають хитатися. Тому й у ставленні до Станіславського, точніше, до його прізвища, театральні діячі України демонструють сьогодні різні підходи: одні, і вже давно, демонструють радикальний негативізм, а сьогодні, у контексті переосмислення *руського міра*, взагалі перекреслюють його, ототожнюючи зі співцями імперської ідеї і радянської влади; інші й досі вважають його метод універсальним, придатним для будь-якого типу театру; можна перелічувати й далі, щоб завершити позицією тих, хто пропонує розмежувати — технології Станіславського та його наративи, його акторську творчість і принципи режисури, його основи педагогіки і репертуарну політику.

Останній шлях — *відокремлення зерна від полови* — видається найраціональнішим, бо інакше довелось б на різних етапах історії відмовлятися від колеса, виделки й інших гаджетів, винайдених невідомо ким — чи то ворогами, чи то друзями.

На перший погляд, у випадку Станіславського відокремити зерно від полови набагато простіше, ніж у випадку, скажімо, Антона Павловича Чехова, якого, вважається, саме Станіславський відкрив театрові. Простіше, здається, через те, що є *естетика Станіславського* (насправді, навіть не Станіславського, а психологічного театру), а є його *метод*; є *філософія Станіславського та його репертуарна політика*, а є його *інструментарій дійового аналізу*... Хоч вони й пов'язані між собою, однак надто опосередковано — так само як травлення людини — з її ж розумовою діяльністю (не варто виводити психологію тоталітаризму виключно з гормональних проблем і внутрішніх хвороб Гітлера або Сталіна).

Зрозуміло, що метод обслуговує естетику саме психологічного театру, а той, у свою чергу, підтримує і класовий, і національний і будь-які інші аспекти масової психології. Однак цієї відповіді недостатньо, тут потрібні й інші інструменти.

На жаль, українське театрознавство майже не ставило цих питань раніше. З одного боку, це виправдано — українські історики театру віддавали перевагу вивченню національного сценічного мистецтва. Але з іншого боку, цим українське театрознавство засвідчило брак інтересу до питань технології як акторської, так і режисерської творчості — і не лише у випадку Станіславського, адже поза увагою пострадянського театрознавства і досі залишаються проблеми технології у театрі корифеїв, Леся Курбаса та інших майстрів сцени.

Але саме таким чином Станіславський перетворився на знак, замітник, *емблему*, а в очах невігласів — ледь не опудала.

Таким чином Станіславського було претворено на *емблему*: в одних випадках — ледь не фундатора соціалістичного реалізму (насправді, до соціалістичного реалізму він не мав жодного відношення, просто не встиг притулитися), в інших — ледь не винахідника психологізму і реалізму на театрі (теж маячня).

І навіть те, що ми називаємо сьогодні *системою* або *методом* Станіславського, давно вже перестало належати саме Станіславському, адже давно перетворилося на *колективного Станіславського*, до творення якого долучилися: *Марія Кнебель* — донька книговидавця Осипа Кнебеля, який народився у місті Бучачі нині Тернопільської області; грузин *Георгій Товстоногов*; американець *Лі Страсберг* і ще десятки, сотні й тисячі інших майстрів з різних кінців світу.

Тому, підходячи до Станіславського та його «системи», передусім мусимо поставити найелементарніше запитання: із ким маємо намір зустрічатися — з представником «*театра русской либеральной интеллигенции*», як його назвав Вс. Всеволодський-Гернгросс<sup>2</sup>, творцем універсального (неуніверсального) методу чи те й інше одночасно? що таке *метод* Станіславського і що таке його *система*? що таке *метод* дійового аналізу? що таке *метод* фізичних дій? Без цих уточнень балачки навколо і про Станіславського перетворюються на *безпредметну дію*, а сам Станіславський — на емблему чогось, самі не знаємо чого. Або на кошик, у який — залежно від того, на якому березі опинилися сьогодні, — складаємо все, що нам подобається, або, навпаки, все, що не подобається.

<sup>2</sup> Всеволодський-Гернгросс Вс. История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 240.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ОТЕЦЬ ТЕАТРУ<sup>3</sup>

Не лише у російському театрознавстві дістала поширення думка про те, що «до Станіславського режисерського мистецтва, у сучасному його значенні, не існувало в російському театрі, а до певної міри і з деякими застереженнями, і в західноєвропейському»<sup>4</sup>; деякі автори вважають Станіславського батьком сучасної акторської школи (*modern acting*)<sup>5</sup>, так, ніби й справді існує якась єдина *сучасна акторська школа*.

До думок цих мусимо ставитися з надзвичайною обережністю, адже, твердження, що «до Станіславського режисерського мистецтва <...> не існувало в <...> театрі <...> західноєвропейському» демонструє не лише ознаки пихатого імперського мислення, а й подвійну логічну помилку: з одного боку, саме поняття «режисура» є надто хитким, різні майстри вкладали в нього різний зміст, отже, бути батьком хиткого поняття — сумнівна честь, а з іншого боку, перш ніж висувати тезу про те, що до Станіславського режисури не існувало, мабуть, варто було би здійснити *порівняльний аналіз із тими, котрі здійснювали діяльність, котрої не існувало*.

Ці погляди вимагають обережного ставлення ще й тому, що претендентів на *ролі батьків театру* або режисури у світовому театрі аж надто багато і — *звернімо увагу!* — зазвичай історики висувують на ролі батьків режисури саме своїх співвітчизників, що зайвий раз доводить геополітичну функцію мистецтвознавства:

— французькі дослідники датою народження професійної режисури вважають 30 березня 1887 року — день відкриття «Вільного театру» *Андре Антуана*<sup>6</sup>;

---

<sup>3</sup> Детальніше про проблему «батьківства» у театрі див: *Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. К., 2017.

<sup>4</sup> *Алперс Б. О Станиславском* // Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985. С. 226. Продовження цитати: «Звісно, режисер, як посадова особа, був і у старому театрі — режисер-адміністратор, режисер-розводящий, режисер-постановник феєричних вистав, щось на кшталт машиніста сцени, за старою термінологією, режисер — компоновщик театрального видовища. Але він не був самостійним художником, який створює цілісну ідейно-художню концепцію вистави, не був творцем цілісного художнього образу театральної вистави...»

<sup>5</sup> *Barton R., McGregor A. Theatre in your life*. 3 Ed. Pennsylvania State University, 2014. P. 477.

<sup>6</sup> *Владимиров С. Исторические предпосылки возникновения режиссуры* // *Владимиров С. К истории режиссуры*: В 2 ч. СПб., 2012. Ч. 1. С. 16; Патріс Паві цим днем датує



— німецькі історики віддають першість майнінгенцям (Людвиг Кронек) і Байройтському театрові (Ріхард Вагнер);

— в українському театрі «батьком режисури» подеколи називають Марка Кропивницького<sup>7</sup>;

— на роль «отців режисури» висувають також Девіда Гарріка<sup>8</sup>, Августа Іффланда<sup>9</sup>, Макса Райнгардта<sup>10</sup>, Йоганна Гете<sup>11</sup>, Фридріха Шредера<sup>12</sup>, Жака Копо<sup>13</sup>, Анрі-Луї Лекена<sup>14</sup>, Отто Брама, Гордона Крега, Жака Копо<sup>15</sup>, Конрада Екгофа<sup>16</sup>, у польському театрі — Войцеха Богуславського<sup>17</sup>, у світовому театрі — Всеволода Мейерхольда<sup>18</sup>.

Відкинувши тезу про Станіславського — батька режисури, замислимося про інше: а куди ж поділися ті школи, котрі існували до Станіславського, і як упроваджувалася запропонована Станіславським модель театру та його метод в Україні?

офіційне народження авангарду (Пави П. Игра театрального авангарда і семиології // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 229).

<sup>7</sup> Вороний М. Наші артисти в сценах. Зоря. 1896. № 23 // Вороний М. Твори. К., 1989. С. 310.

<sup>8</sup> Аникст А. Английский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 111. Справді, Девід Гаррік (1717–1779) здійснив низку реформ: вигнав глядачів зі сцени, використовував костюми і декорації, наближені до історичних; упровадив рампове освітлення: він зняв світло у залі для глядачів і яскраво освітив сцену; це нововведення настільки сподобалося публіці, що театри розпочали змагання за більшу темряву; запросивши до театру художника Лотербурга, він створив сцену пожежі (очевидно, він користувався при цьому *camera obscura*).

<sup>9</sup> Аникст А., Мокульский С. Немецкий театр // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 549.

<sup>10</sup> Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Дж. Р. Брауна. М., 1999. С. 367.

<sup>11</sup> Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания. М.; Л., 1939. С. 20.

<sup>12</sup> Гвоздев А. От акробатизма к трагическому искусству (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера) // Гвоздев А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 81–82.

<sup>13</sup> Финкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971. С. 4.

<sup>14</sup> Мокульский С. Театр Французской комедии / История западноевропейского театра. М., 1957. Т. 2. С. 252.

<sup>15</sup> Високу оцінку Жаку Копо дав Жан-Луї Барро, який називав його *Батьком сучасного театру*; таку саму назву — *Father of the Modern Theatre* — має розділ у праці *Roose-Evans J. Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. L., N. Y., 1989. P. 61.

<sup>16</sup> «Якщо першим німецьким режисером, який систематично працював з актором, був Екгоф, то Шредер був першим у Німеччині режисером-постановником новоєвропейського зразка, котрий вперше поставив перед собою завдання нового режисерського «прочитання» п'єс Шекспіра» (Мокульский С. Мещанская драма XVIII века // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 540).

<sup>17</sup> Мокульский С. Введение // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 18.

<sup>18</sup> Фокин В. Забег на длинную дистанцию // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. М., 1999. Вып. 1. С. 432–433.

## ГАЛИЦЬКА ШКОЛА

1821 року Ян Непомуцен Камінський «виступив з ініціативою створення при [львівському] місцевому театрі школи для дванадцяти учнів: шести хлопців та шести дівчат»<sup>19</sup>; хоча дослідники висловлюють сумнів, що цей задум було реалізовано і школа розпочала роботу, однак інколи має значення не лише доконтрафакт, а й сам намір, адже свідчить про професіоналізацію театру, про *потребу* фіксації фахового досвіду і методу роботи над роллю та виставою. Про це свідчить і наступний, також нереалізований проект, і також у Львові, датований 1854 роком — це мусила бути школа «для двадцяти осіб (12 чоловіків і 8 жінок)»<sup>20</sup>.

Наприкінці 1869-го року школу нарешті було створено — це була *польська «Національна драматична школа»*<sup>21</sup>, про особливості навчання в якій, отже, і про вимоги до актора, дає уявлення програма навчальних дисциплін: «*польська граматика* (8 год. щомісяця на I курсі); *теоретична і практична драматургія* (20 год. щомісяця на I курсі, а також 32 год. щомісяця на II курсі); *хоровий спів та індивідуальна музика* (20 год. щомісяця на I курсі, а також 8 год. щомісяця на II курсі); *танець* (по 8 год. щомісяця на I та II курсах); *польська історія в контексті загальної історії та історії цивілізації* (по 8 год. щомісяця на I та II курсах); *польська й світова література з ухилом до драматичної* (по 8 год. Щомісяця на I і II курсах); *французька мова* (по 12 год. щомісяця на I та II курсах); *естетика та психологія* (8 год. щомісяця на II курсі)»<sup>22</sup>.

На початку 1870-х років у навчальному курсі з'явилися також інші дисципліни: «*драматургія — акторська гра* (I і II курс); <...> *танець* (I, II та III курс); *міфологія та археологія* (II курс); <...> *театральна академія — сценічні вправи* (III курс); *естетика — аналіз драматичних характерів* (III курс)»<sup>23</sup>. Звісно, цього переліку дисциплін недостатньо для того, щоби отримати повне уявлення про вимоги до акторського виконання, однак кидається в очі, що у процесі навчання значної уваги надавалося історико-теоретичним дисциплінам, котрі хоч і не мали безпосе-

<sup>19</sup> Маршалек А. Польська театральна школа у Львові 1869-1872 рр. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2002. Вип. 2. С. 10-25. С. 10.

<sup>20</sup> Там само. С. 11.

<sup>21</sup> Там само. С. 12-13.

<sup>22</sup> Там само. С. 13-14.

<sup>23</sup> Там само. С. 22.

реднього відношення до сценічної практики, однак засвідчують прагнення виховати освіченого, а не лише вправного у ремеслі митця. Крім того, з огляду на особливості тогочасного репертуару, можна впевнено припустити, що систему тодішньої драматичної школи було орієнтовано на виховання синтетичного *актора*, що підтверджується багатьма авторами, незважаючи на те, що їхні спостереження стосуються різних часів.

Одну з найперших спроб порівняння галицького й наддніпрянського актора залишив ще Марко Кропивницький, який писав 1872 року: «Польский же театр, хотя и более 200 лет существует, не может, однако ж, служить образцом, ибо он далеко удалился на почве подражания французским артистам: в *игре*, в *форсировке* и писании плохих словоплетений, которые здесь называются мелодрамами. Каждый польский актер есть в то же время и писатель, переводчик и композитор. Ты представь себе, какое выходит “смешение языков”, та же манера завелась и на русской сцене, против чего я опротестовал»<sup>24</sup>.

Згадує Кропивницький і про інше — про те, як «д[обродійка] Романовичка, звичайно, з бажання п. Наторського, попрохала мене заграти (в “Наталці”) Возного <...>. Я згодився на її прохання. Аж ось увечері прихожу в уборну, дивлюсь: п. Наторський, що грав Виборного, наліпив носа завбільшки з кулак. — На кого це ви, добродію, — питаю, — мастикуетесь? — На Мазепу! — відповів він, регочучи. Я зараз пішов до п. Романовички і сказав, що коли б знав, що я маю грати сьогодні Возного ради того, щоб Наторський так *утрирував грім* Виборного, я не згодився б на її прохання. П. Романовичка покликала Наторського і веліла носа зменшити. Взагалі *галицькі актьори дуже часто наліплювали замість носів бараболі!*»<sup>25</sup>. Водночас згадує Кропивницький і про особливості виконання зіркою львівської трупи пані Бачинською чоловічої ролі у «Наталці Полтавці»: «У якій же убранні виступила п[ані] Бачинська в “Наталці”, мати якої “по убожеству, продала дворик, купила хатину”?.. Вона була вся уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами, і не в запасці або в плахті, а в куценькій до колін димчастій спідниці, що спіднизу була підшита десятима біленькими

<sup>24</sup>Кропивницький М. Лист до Є.Є. Мячикова 30 листопада 1875 // Кропивницький М. Твори: В 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 250.

<sup>25</sup>Кропивницький М. Л. За тридцять п'ять літ // Нова громада. 1906. № 9. С. 58.

спідничками, немов у криноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету «Пан Твардовський»<sup>26</sup>.

Серед інших прийомів акторського виконання у галицькому театрі XIX століття фіксуються також *гра очима*<sup>27</sup>, *завертане очей*<sup>28</sup>, *жестикуляція головою*<sup>29</sup>. та ін.

## ГАЛИЦЬКА І НАДДНІПРЯНСЬКА ШКОЛИ

На відміну від галицького театру, «на Наддніпрянщині український театр ще до революції був і трибуною націоналістичних угруповань і високомистецьким театром»<sup>30</sup>, тоді як «галицький театр жив серед інтенсивнішої театральної культури, ніж наддніпрянський. У Львові, крім польських театрів, з 1776 року грав німецький театр, а український тільки 1864 року відродився. Кадри галицького театру комплектували або роковані на акторський фах зроду (акторські родини симптоматичне явище в Галичині), або великі театральні ентузіясти. І загальна культура акторської маси стояла в Галичині вище, ніж на Наддніпрянщині. <...> Галицькому театрові Львова ніхто не заказував, але йому не давала в нім життя німецька та польська культура. Він не міг вибитись із злиднів і вирости в такий монолітний і оригінальний театр, як був свого часу побутово-романтичний театр *Садовського*. Він мусів боротися за глядача, смак якому прищепив німецький і польський театр, коли хотів сидіти у Львові. Він мусів не кидати й побутовщини, якою перебивався при скруті на периферії. От звідки пішов неймовірно *широкий строкатий репертуар галицького театру* — від трагедії *Шіллера* до французьких фарсів, від *Мольєра* до *Старицького*, від *Ібсена* до на-

<sup>26</sup> *Кропивницький М. Л.* За тридцять п'ять літ // Нова громада. 1906. № 9 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 111.

<sup>27</sup> *Анко.* Акторський театр. Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. Львів, 1921. С. 11.

<sup>28</sup> Слово. 1865. 13 (25). Х. Ч. 81 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60–ті роки XIX ст.). Просценіум. 2008. № 3 (22). С. 5.

<sup>29</sup> Руський театр [рецензія на комедію «Пан Довгонос»]. Нива. 1865. Ч. 14 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайюка. Львів, 2002. Т. 2. С. 332.

<sup>30</sup> *Хмурый В. Мар'ян Крушельницький.* Х., 1931. С. 17.

туралістичних мелодрам *Цеглинського*, від опери до оперети»<sup>31</sup>. Свій аналіз театральних шкіл *Хмурий* завершує рядками: «Актор наддніпрянський і актор галицький виростали в різних економічних, соціально-політичних і культурних середовищах. Перший ріс у театрі великої своєрідної культури, під твердим проводом і в репертуарі строго дібраним в аспекті мистецької лінії та соціально-політичних функцій. Проте, він був разом із своїм театром під впливом російської культури, культури суто сирової, бо Росія завжди була країною сировини»<sup>32</sup>. На відміну від театру наддніпрянського, «фах галицького актора був напівголодний фах. Тут актор жив у цілком іншому культурнім середовищі. На нього впливало сусідство західно-європейської театральної культури — оригінальної німецької, і польської. <...> “Штукар” мав на чому збагнути свою силу та безсилля, бо його взаємини з німецьким і польським театром не були пасивні, як у наддніпрянського театру з російським. Його театр день-у-день боровся за глядача й актор у цій боротьбі стояв у передній лаві. Галицький актор без фахової виучки не міг з’явитися навіть перед своєю постійною аудиторією. Там, де законодавцями театального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим то в галицького актора передовсім видко *фахову школу*. Хоч мистецького проводу, бодай такого як наддніпрянський актор у театрі *Садовського*, він не мав. Він не був обмежений однобокою побутово-романтичною українською драматургією і не був цілком одірваний від традицій українського театру свого часу. Безсилля його театру стати соціально-культурним фактором, брак виразного мистецького та соціального настановлення в репертуарі й проводі позначились тим, що актор, коли він хотів рости, міг розвиватися тільки заглиблюючись у чисте майстерство»<sup>33</sup>. Отже, *протиставлення театру ідейного та — майстерного*.

Схожу характеристику галицькому акторові давав і Кость Буревій: «“*Театралізований театр*” [початку ХХ століття] на Західній Україні дійшов свого зросту якраз тоді, коли на Великій Україні, під впливом *руської літературицини*, почали вбивати театральність на сцені й *залітературювати* театр. Отак

<sup>31</sup> Там само. С. 18–19.

<sup>32</sup> Там само. С. 21–22.

<sup>33</sup> *Хмурий В.* Мар’ян Крушельницький. Х., 1931. С. 24–25.

напередодні імперіялістичної війни склалося два різних театральних світогляди: на Західній Україні акторське устремління поривалося до найбільшої *театральності*, до *театральних ефектів*, до *сценічності*, до *співів*, танку й руху, а на Великій Україні — до чехівської замріяності, до літературної статичності, до натуралістичних п'єс *Карпенка-Карого* і до літературних п'єс *Лесі Українки* та *О. Олеся*, що теж марив і мріяв про невисловлені в дії казки. В Галичині *Стадник* керує універсальним, як оперетка, українським театром, а в Києві *Садовський*, здаючи свої позиції російським впливам, намагається перебудувати свій театр на *статичний театр психологічних переживань*. “*Психоложество*” актора Великої України і динамічність актора Західної України були непримиренними антиподами. Ось у чому, на нашу думку, лежить ключ до розуміння того факту, що основні кадри реформаторів нашого театру вийшли не з нашого *романтично-побутового театру*, що або розкладався в полоні у гаркун-задунайщини або лияв у полоні у *психоложества*, а з театру Західної України, що напередодні революції не встиг ще дійти до свого апогею і стремів до найвищої театральності, до вдосконалювання синтетичної динаміки»<sup>34</sup>.

Олександр Кисіль додає до цих характеристик ще й таку деталь: «У грі під впливом польського театру панував так званий “класичний” напрямок, коли актори перш, ніж почати репліку, повинні були зробити “*добру постань*” і “*геста*”»<sup>35</sup>.

Залишені Марком Кропивницьким, Володимиром Хмурим, Костем Буревієм і Олександром Кисілем характеристики видаються точними, проте недостатніми, адже на наддніпрянський театр *літературищина* і *психоложество* мало вплинули: «Зробити перехід до такого театру полутонів і психологічної драми український театр або не хотів, або не міг, або і те, і друге разом»<sup>36</sup>.

Справді, і не хотів, і не міг, бо дуже добре відчував різницю: або народитися росіянином, якому ще у дитинстві втоптали у свідомість, що він є представником *великої рускої культури*, або народитися українцем і так само з дитинства, не маючи часу на скигнення, відвойовувати своє право на власну мову, звичаї та ін.

<sup>34</sup> Буревій К. А. Бучма: монографія. Х., 1933. С. 11.

<sup>35</sup> Кисіль О. Український театр. К., 1925. С. 74.

<sup>36</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. С. 190.

## ШКОЛА НУТРА

Перші згадки про школу нутра, здебільшого негативні, фіксуємо наприкінці XIX століття, а вже на початку XX століття, особливо у двадцятих роках, ця школа спровокувала появу низки зневажливих визначень: *актор нутра (нутрянний), артист (артистка) нутра, артист-нутряк, культура нутра, мова нутряна, нутряк, психологізм нутровий, театр (школа) нутра* та ін.

Загальну характеристику *школи нутра* залишив Микола Вороний, який писав: «*Нутро*» — се здатність, здебільшого поверхово і наосліп, запалятись там, де се, на думку виконача, потрібно або де наперед загадає режисер — *“нажми”*, мовляв. Се теж *“номер”*, і його люблять різні примадонни і героїні. Існують, коли не помиляюсь, всього три ґатунки сього *“номера”*: 1) з ефектним вигуком в кінці; 2) з сльозами (часом істеричними) і 3) з реготом (сатанинським або божевільним, дивлячись по потребі). Здебільшого ці номери йдуть *“під завісу”*. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що *“нутро”* буває шире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке *“нутро”* часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж, *“нутро”* — се шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької»<sup>37</sup>. До особливостей цієї школи Микола Вороний відносив *ефектові позиції, надмір екзальтації, підкреслений жест, патетичний вигук* тощо<sup>38</sup>.

Інший автор, аналізуючи особливості *школи нутра*, пов'язував її з «отрицанием необходимости какого бы то ни было образования, в уповании на одни природные дарования, — это привело к теории актерской распущенности, к актерскому нигилизму. Этой теории поневоле держалась наименее культурная часть актерства, особенно актерство провинциальное; последствия были налицо: провинциальный театр стоял очень низко, и поэтому вполне естественен тот вопль, который раздался на первом всероссийском съезде сценических деятелей в 1897 г. По существу, теория *“нутра”* даже не была теорией, но лишь стремлением самооправдания при отсутствии теории»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 71–72.

<sup>38</sup> Там само. С. 362.

<sup>39</sup> Вseволодский-Гернгросс Вс. История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 96.



Характеризуючи цю школу, історик київського театру виводив її генезу з практики російського театру: «Тогда [1860-ті] еще не было идиотских теорий, разделяющих понятия об искусстве и таланте, утвердивших существование знаменитого *российского “нутра”*, как первоисточника в создании “*высочайших образов сценического искусства*”... Не было и тех театральных нравов, благодаря которым современная сцена сделалась для актрисы во многих случаях только выставкой ее прелестей и туалетов, средством выгодно попасть на содержание, хотя-бы и посредственно законного брака. Тогда были простые, честно трудившиеся люди, а не *жрецы святого искусства*, с трех-этажными фамилиями и шарлатанскими репутациями, усердно раздуваемыми дешевой газетной рекламой»<sup>40</sup>. Однак інші свідчення дають підстави вважати школу нутра залежною не так від особливостей національної драматургії, як від вимог часу, зокрема й уявлень про саму природу творчості. Так, характеризували творчість українського актора першої половини XIX століття Карпа Соленика, Олександр Кисіль писав: «Він і на сцені здебільшого залишався самим собою, базував своє виконання на “*нутрі*” й мало думав за сценічне перевтілення»<sup>41</sup>.

Ознаки школи нутра можна виявити і у театрі корифеїв: «Та й що справді йому [Курбасу] Ліницька? Артистка, що грає “*нутром*” (себто по-людськи) і не вмiла ні по трапеції лазити, ні стрибати стрімголов»<sup>42</sup>. Василь Василько, порівнюючи дві акторські школи — Миколи Садовського і Панаса Саксаганського, — писав: «Садовський — це *артист-нутряк*, він хоч частенько і не знає своєї ролі і збивається, але так може розважити публіку, що Саксаганському й не снилося»<sup>43</sup>. Так само характеризував свою гру і Саксаганський: «В драме нужно создать настроение. Играешь *нутром*»<sup>44</sup>. Стосовно Заньковецької питання залишається дискусійним, адже, писав Борис Романицький, «дуже часто доводиться чути, що Заньковецька — артистка “*нутра*”. Чи так це? Не зовсім. Справа в тому, що поняття “*артист нутра*” дуже тісно пов’язано з поняттям про артиста, який покладається на “*натхнення*” і не

<sup>40</sup> Николаев Н. Драматический театр в Киеве: Исторический очерк (1803–1893). К., 1898. С. 69.

<sup>41</sup> Кисиль О. Український актор Карпо Соленик. Життя і творчість. К., 1928. С. 19.

<sup>42</sup> Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. К., 1997. С. 71.

<sup>43</sup> Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 3. С. 25.

<sup>44</sup> Златогоров И. П. К. Саксаганский // Театр и кино. 1915. № 4. С. 13–14 // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. Одеса, 2011. С. 37.



підносить на принципіальну височінь техніку своєї майстерності. Заньковецька, граючи на сцені, віддавала всю свою багату натуру процесові гри, ця артистка, вдаючи ті чи інші переживання, безумовно, і сама глибоко переживала ті почуття, так що з таких позицій М. К. безперечно є артистка “нутра”. Але... Заньковецька ніколи не імпровізувала виконання ролі. Роль у неї була зроблена, і зроблена не лише способом інтуїтивного охоплення, а й способом підбору і суворой фіксації найдених технічних засобів вияву. Це безумовний факт. Заньковецька була майстерніший технік гри. Я не пам’ятаю, щоб вона грала сьогодні так, а завтра інакше»<sup>45</sup>. Так само до школи нутра відносив Юрій Смолич і акторів театру Франка: «“Монументальний реалізм”, декларований Театром ім. Ів. Франка <...> не цілком відповідає здекларованому визначенню, бо в основі мистецького плану лежить усталена манера гри (“культура нутра”), лише деформована й поповнена новими досягненнями театральної практики пересічного поживтневого театру»<sup>46</sup>.

У контексті цього розділу, предметом розгляду якого є *школа нутра*, а не творчість окремих виконавців — Саксаганського або Заньковецької, найцікавішим видається свідчення Бориса Романицького, і не лише тому, що він актор, отже, розуміється на технології акторської творчості, а й через те, що саме його репліка оголює суперечність у розумінні *школи нутра*. Поряд із цим, заслуговує серія світлин Заньковецької, зроблених для ілюстрації книги Ч. Дарвіна «Вираз відчуття», демонструє, як легко артистка змінює міміку для передачі різних психологічних станів<sup>47</sup>.

Одним із опонентів *школи нутра* був Лесь Курбас, який вважав, що: «Старий театр “нутра” тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить і театру, зробив своїм засобом»<sup>48</sup>. Тому, пояснював Курбас, «ми до театру “нутра” не повернемося, — але нам, але кожному, хто ступив на шлях революції в театрі, кожному, хто бачить перспективи в своїй роботі, бо це є переродження, це є ламання середньовіччя, хвиля технічного, прогресивного, сучасного і тим більше майбутнього, — виходячи з цього, нам повинно бути ясно, куди ми свою роботу

<sup>45</sup> Романицький Б. Велетень театру // М. К. Заньковецька: Зб. [б.м; Х.?), 1937. С. 24.

<sup>46</sup> Смолич Ю. Театр ім. І. Франка. Зауваження до історії Театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Смолич Ю. Про театр. Збірн. стат. К., 1977. С. 60.

<sup>47</sup> М. К. Заньковецька: Збірник. К., 1937.

<sup>48</sup> Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 34.

спрямуємо <...>. Не майстер той актор, у якого натура, його “*нутро*”, його індивідуальна звичка бере гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити в своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підкорити певному завданню»<sup>49</sup>.

Характерним для *школи нутра* був прийом, який називали *рвати гвозді*: «Що значить “*рвать гвозді*”? — Він як грає драму, то кидається на всі боки, вилупляє очі і кричить як скажений, а хазяїн каже: “Уже Союз Подборович начав рвать гвозді!”»<sup>50</sup>. Цей прийом був однією з ліній розмежування між школами і поколіннями: «Курбас <...> граючи любовників, “*не рве гвоздів*”»<sup>51</sup>.

Важливу особливість *школи нутра* відзначав Дмитро Антонович: «Більшість же акторів покладалось на свій хист і артистичне “*нутро*”; то очевидно такі актори не багато відрізнялися від аматорів, особливо коли сі остатні також мали до сцени хист і “*нутро*”»<sup>52</sup>. Отже, *нутро* прирівнюється і до аматорства.

Не вживаючи поняття «*нутро*», про іншу особливість тогочасної акторської школи писав і Олександр Загаров: «Сучасні актори <...> виявляють “*патос*” в *лапках*, — слово з сучасного театрального жаргону, яке вживається в розумінні фальшивої театральної декламації, або, як його називає той-же жаргон, “*завиванням*”, “*виттям*” або “*співанням*”. Нашій українській сцені особливо властиве, не тільки в трагедії, а і в сучасній драмі це “*співання*” *tremolo* (па театральному жаргоні “*дрожемент*”). Сентиментальність, мелодраматизм, солодкуватість і взагалі фальш при багатьох величезних гідностях нашого рідного театру»<sup>53</sup>.

Однак на практиці навіть досвідчений глядач не завжди міг розпізнати, де закінчується *нутро* і починається техніка: «В Крушельницького не добрати, де кінчається техніка і де починається “*нутро*”»<sup>54</sup>, адже «ми ж не завжди можемо розпізнати, де в актора починається техніка, а де *нутро*»<sup>55</sup>, де *нутро*, а де *психоложество*.

<sup>49</sup> Лесь Курбас. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. Лекція 17.03.1925 // Там само. С. 116.

<sup>50</sup> Саксаганський П. Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль. — К., 1990. С. 393.

<sup>51</sup> Василько В. Щоденники // Український театр. 2000. № 1–2. С. 28.

<sup>52</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. С. 107.

<sup>53</sup> Загаров О. Мистецтво актора // Загаров О. Мистецтво актора; Саксаганський О. Як я працюю над ролюю. К., 2000.

<sup>54</sup> Хмурий В. Мар'ян Крушельницький. Х., 1931. С. 49.

<sup>55</sup> Там само. С. 51.

## ЛІТЕРАТУРЩИНА І ПСИХОЛОЖЕСТВО

А звідки ж узявся «статичний театр психологічних переживань», про який згадує Буревій?

Від 1860-х років значну роль у формуванні театральної культури починають відігравати різномантні мистецькі товариства, здебільшого російські. У статуті одного з таких товариств передбачалася можливість влаштовувати «концерты, любительские спектакли, живые картины и литературно-музыкальные вечера»<sup>56</sup>. В іншому статуті завдання товариства визначалися таким чином: «1) доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений драматического искусства, а также литературных чтений; 2) содействовать всеми зависящими от него средствами развитию драматических талантов; 3) распространять любовь к этому искусству; 4) иметь возможность, в случае надобности, приглашать для исполнения артистов и артисток. § 2. Для достижения предназначенной цели, общество устраивает драматические вечера, спектакли, литературные чтения и т. п.»<sup>57</sup>.

Поряд з подібними товариствами і часто під їхнім патронатом поставали російські музичні і музично-драматичні школи, статuti яких передбачали навчання драматичному мистецтву і організацію вистав: «§ 1. При школе открываются классы драматического искусства. § 2. Драматические классы подразделяются на три годичных курса»<sup>58</sup>. Засновникам школи дозволялося «устраивать ученические спектакли, как по классу драматического искусства, так и по оперному классу»<sup>59</sup>.

Хоча про вимоги до виконавської техніки у статутах драматичних шкіл нічого не сказано, однак уявлення про них дає перелік навчальних дисциплін, а також поширені у Російській імперії навчальні посібники, спогади акторів, відгуки у пресі тощо.

В одному з ранніх видань, яке можна позиціонувати як навчальний посібник, було розглянуто такі теми: Виразні рухи; Анатомія людини і необхідність її вивчення актором; Фізіологічний принцип як керівний для психічних узагальнень; Тілесне

---

<sup>56</sup> Устав Общества любителей изящных искусств в Херсоне. Херсон, 1875. С. 4.

<sup>57</sup> Устав Общества любителей сценического искусства в Харькове. Харьков, 1893. С. 3

<sup>58</sup> Дополнения к Уставу Музыкальной школы Титулярного Советника С. Блюменфельда в г. Киеве. К., 1894. С. 7.

<sup>59</sup> Там само. С. 2.

красномовство — жестикуляція і міміка; Виразні рухи (рухи периферичні, симпатичні, символічні, метафоричні); Особиста міміка; Зв'язок виразних рухів з душевним станом і пристрастями; Темперамент і вік; Сценічні вимоги доцільності і краси жестів та особистої міміки; Фізіологічні умови голосової функції; Художня підготовка голосу і мови; Тон та його відтінки; Особливості епічного і драматичного тону; Керівний принцип сценічної творчості (Ідеалізм і наукова правда); Інтелігенція і почуття; Творчість характерів; Трагізм і комізм (сценічне амплуа); Особливості сценічного покликання; Національність як внесок у виразний тип виконавця; Сценічне викладання (школа на Заході і у нас; провінційні сцени і театральне аматорство); Художній розвиток актора (Постановка і ансамбль); Наочне вивчення мистецтва (російська і західна школи); Балетне і танцювальне мистецтво, оперна декламація; Ставлення актора до публіки і театральної критики; Актор як громадянин; Межі театрального мистецтва<sup>60</sup>.

У майже одночасно видрукуваній праці викладача сценічного мистецтва у театральному училищі автор дотримувався приблизно тих самих принципів, хоча, в цілому, його посібник, відрізняється технологічнішим підходом, про що свідчать основні розділи праці: Декламація; Міміка; Умови, якими визначаються відмінності людського організму; Теорія сценічного виразу почуттів; Теорія сценічного виразу думки; Теорія сценічного виразу афекту (з прикладами зовнішнього вияву афектів, інших психічних станів і рис характеру — радість, надія, сум, гнів, сором, страх та ін.); Теорія сценічного виразу пристрастей (егоїзм, статева та сімейна любов, кокетування, дружба, нудьга, ревності, заздрощі тощо); Сценічний вираз фізичних і душевних хвороб, сну і смерті; Загальні прийоми при вивченні ролі тощо<sup>61</sup>.

Майже тієї самої схеми у праці, видрукуваній у Харкові, дотримується викладач драматичного мистецтва П. Богданов, який свою концепцію драматичного мистецтва формулює у відповідях на поставлене запитання: «Какие требования предъявляет теория драматического искусства? 1. Ясность дикции; 2. Красивый, чистый, грудной, гибкий тембр голоса; 3. Умение управлять дыханием»<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Боборыкин П. Театральное искусство. СПб., 1872.

<sup>61</sup> Сведенцов Н. Руководство к изучению сценического искусства. СПб., 1874.

<sup>62</sup> Богданов П. Лекции по теории драматического искусства, читанніе преподавателем драматического искусства П. Н. Богдановим. Х., 1907. С. 20.

Певне уявлення про манеру акторського виконання дає і назва праці В. Лачинова «Мистецтво міміки», видрукованої у серії «Сценічна самоосвіта». У посібнику надано поради стосовно міміки і рухів тіла, а у кінці додано покажчик емоційних станів, почуттів і способів їхнього виразу (увага, страждання, обурення, гнів, іронія, незадоволення, відраза, відмова тощо)<sup>63</sup>.

Вимоги тодішньої російської сцени фіксує і перелік дисциплін, що викладалися у драматичних школах Петербурга: «теорія театрального мистецтва, психологія і естетика, дикція і декламація, історія літератур всеобщей и русской, теорія поезії по преимуществу драматической, всеобщая и русская історія, історія костюма, гримировка, сольфеджио, танці, пантомима, позировка, фахтование и практические сценические упражнения»<sup>64</sup>.

Однак поряд з інституалізованою і навіть оформленою теоретично російською школою, як у згаданих навчальних посібниках, існувала й інша школа — *емпірична*, принципи і прийоми якої передавалися від покоління до покоління, як традиція.

## СОЛОВЦОВ І НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Одним із головних опорних пунктів *літературної і психологічної школи* в Україні був київський театр Соловцова.

Під час гастролів Московського художнього театру у Києві приміщення театру Соловцова виступало зазвичай у ролі сценічного майданчика, де здійснювався показ вистав московських гастролерів. Але роль театру Соловцова у відкритті Чехова-драматурга була набагато більшою. Здавалося б, «загальновідомо, що Чехова як драматурга “відкрив” російській сцені Московський Художній театр...»<sup>65</sup>. Схоже, однак, що це речення автор написав лише для того, щоби спростувати його: хоча «роль соловцовського театру в утвердженні драматургії Чехова на сцені значно скромніша, — пише він. — І все-таки шістдесят вистав чеховських п'єс в театрі Соловцова займають не останнє місце

<sup>63</sup> Лачинов В. Искусство мимики. Энциклопедия сценического самообразования. Том I. [б. м.], 1909.

<sup>64</sup> Устав драматической школы Литературно-драматического общества в С.-Петербурге. СПб., 1887. С. 3.

<sup>65</sup> Городиский М. Київський театр «Соловцов». К., 1961. С. 51.

в їх сценічній історії»<sup>66</sup>. А далі він продовжує: «Провал “Чайки” в Александрінському театрі не зупинив Соловцова. 12 листопада [1897 року, за рік до постановки МХТ] відбулася перша вистава цієї п'єси, що мала великий успіх. І київські й одеські газети хвалили п'єсу і виконання. В рецензіях порівнювалися вистави в Александрінському театрі й у Соловцова, і перевага віддавалася останній»<sup>67</sup>. Так само з великим успіхом виставлялися у театрі Соловцова й інші п'єси Чехова — «Іванов», «Дядя Ваня», «Три сестри», і всі прем'єри відбувалися раніше, ніж у Московському художньому театрі. Однак, на думку Немировича-Данченка, «п'єса [у театрі Соловцова] йшла з успіхом, але сам характер цього успіху був, так би мовити, театральньо ординарний. Публіка аплодувала, акторів викликали, але разом з виставою закінчувалося і життя п'єси»<sup>68</sup>. І далі історик коментує: «Цей відзив людини, якій разом із Станіславським належить заслуга нового тлумачення Чехова в чудових виставах Художнього театру, не знижує значення соловцовської постановки, як однієї з найраніших спроб утвердження театру Чехова»<sup>68</sup>.

Насправді, цей відгук не лише не принижує театр Соловцова та його роль у постановці драматургії Чехова, але й навпаки — ставить під сумнів об'єктивність Немировича-Данченка і, можливо, пояснює вірогідні причини, з яких вистави у театрі Соловцова і досі сприймаються як другорядні. Можливо, до цього уявлення опосередковано причетні й автори газети «Рада», котрі писали, як «Московський Художній Театр, після свого звичайного зимового сезону в Москві, поїде по провінції. З провінціальних городів театр вже намітив — Київ, Одесу та Харків <...>. В провінції буде не менше 50 спектаклів»<sup>69</sup>. Це означає, що статус московських і київських вистав визначався з урахуванням адміністративно-просторових, отже, й культурних уявлень про стосунки столиці і провінції — уявної магістралі у свідомості мешканців імперії магістралі і так само уявного узбіччя. Керуючись цим інструментом вимірювання (столиця / провінція) завжди матимемо заздалегідь передбачуваний, отже, недостовірний висновок.

<sup>66</sup> Там само. С. 52.

<sup>67</sup> Там само. С. 53.

<sup>68</sup> *Городиский М.* Київський театр «Соловцов». К., 1961. С. 55.

<sup>69</sup> Гастролі Художнього театру // Рада. № 150. 05.07.1911. С.3.

## ШКОЛА ЛИСЕНКА

З огляду на заборони українській мові, *першу українську музично-драматичну школу* було створено М. В. Лисенком лише 1904 року. У програмі «курсів драматичної штуки» висувалися такі вимоги до вступників: «а) сценічність вроди; при тому безумовною перешкодою до вступу на курси вважаються фізичні вади в складі тіла (кульгання, горбатість), такі вади, що роблять цілком нездатним ні до якого амплуа, безпорадна зіпсованість мови <...> і занадто слабкий або негарний голос, нездатний до поправної сценічної вимови; б) умілість поправно й поточно читати по українському і в) загальна освіта в розмірі щонайменше чотирьох клас гімназіяльних. Місцьова вимова не вважається за перешкоду при вступі на драматичні курси, але якщо ученик не відстане за рік від такої вимови, то не зможе перейти на висший курс»<sup>70</sup>. Навчання було розраховано на чотири роки і включало такі дисципліни: «Курс перший. а) Дікція, — себто умілість поправно послугуватись голосом; виразна вимова, зміцнення, пониження й підвищення тона. Помічними студіями служать: читання гексаметра, александрійського вірша і т. і., і для того основно студіюється теорія версіфікації й инш., і спів <...>. б) Перші початки декламації: теорія артистичного читання (зупинки, павзи, льогічні та символічні наголоси, тон епічний, ліричний, драматичний, тон байки, розвиток плавної, текучої гармонійної мови). в) Історія літератури <...>. г) Танці для розвитку пластички. д) Фехтування і Гімнастика для гнучкості рухів. <...>. Курс другий. а) Декламація: широкий розвиток артистичного читання, засвоєння відповідного тону для виразу ріжних рухів душі (внутрішніх афектів). Читання балад, ліричних поезій, байок і т. і. і монольоів із пес. Перші вправи діяльоа. Розвиток міміки. б) Історія літератури 2-й рік. в) Історія культури <...>. г) Історія драми 1-й рік. д) Танці. е) Фехтування <...>. і Гімнастика (остаточний бал для аттестату). ж) Спів. <...>. Курс третій. а) Практичні вправи на сцені. Виконання драматичних творів і уривків (фрагментів) артистично-літературного репертуару, — як для розвитку сценічних здібностей кожного окремого ученика, так

---

<sup>70</sup> Музично-драматична школа М. В. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. 1904. Т. XXVII. Кн. VIII. Серпень. С. 94.



і для досягнення ансамблю виконання. Поруч із тим виробляється звичка до самостійної сценічної праці через самостійні репетиції, тільки за порадою професорів. Закриті вистави (спектаклі) (Генеральні репетиції) з уривків. Остаточне виявлення сценічного амплуа кожного учня. б) Декламація — одна лекція на тиждень. в) Історія культури — 2-й рік. г) Історія драми — 2-й рік. Через літо перед третім курсом — самостійне студіювання авторів. <...>. Курс четвертий. Виключно практичні вправи на сцені, при тому, по змозі, становляться цілі п'єси або чималі уривки з артистично-літературного репертуару. Студіювання цілих роль. Ще ширший ніж на третьому курсі розвиток самостійної праці. Випускні (публичні) вистави, починаючи з другого півріччя, вважаються разом із тим остатнім іспитом для учеників»<sup>71</sup>.

Незважаючи на поширене уявлення про нібито радикальне протистояння російської й української сцени, українські театральні діячі дуже часто мало дружні стосунки з діячами російської сцени, а манера гри, що панувала на кону імператорських театрів, не викликала у них різкого осуду. Про це свідчать не лише успішні виступи театру корифеїв у Петербурзі й Москві, а й лист М. Кропивницького до М. Савіної з проханням посприяти вступу його дочки до Імператорського театального училища: «Я бы, конечно, желал видеть ее на украинской сцене, но не могу поручиться за режиссуру украинских главарей»<sup>72</sup>.

Не суперечив прийомам імператорських училищ і репетиційний метод, на який спирався у своїй практиці М. Кропивницький: «Коли ж актор був нездатний або робив не те, що треба, Марко Лукич переходив до *методу показу* і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Бувши сам незрівняним актором, він блискуче “*начитував*” окремі місця і навіть цілі ролі до найдрібніших деталей»<sup>73</sup>. Підтверджує це спостереження і спогад Онисима Сулова, який пише про наполегливу репліку Кропивницького: «Ще раз прошу грати так, як я показую»<sup>74</sup>. Такий самий спосіб

<sup>71</sup> Музично-драматична школа М. В. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. 1904. Т. XXVII. Кн. VIII. Серпень. С. 95–96.

<sup>72</sup> Кропивницький М. Лист до М. Г. Савіної. Травень, 1907 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. К., 1960. Т. 6. С. 521.

<sup>73</sup> Мар'яненко І. О. Минуле українського театру // Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. К., 1964. С. 33–34.

<sup>74</sup> Сулов О. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького: 36. К., 1990. С. 94.



організації проб згадує, зокрема, і Микола Вороний: «Цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського “начитування”. Режисер начитує актору або актрисі роль прямо “з голосу” і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його»<sup>75</sup>. Про цей метод згадував і Михайло Старицький у п’єсі «Талан» («заходь, я начитуватиму»<sup>76</sup>, «начитуєш, як мені, поки не стала любовницею твоєю?»<sup>77</sup>).

У перші десятиліття радянської влади принципи *наддніпрянської театральної школи* зазвичай характеризувалися з класової точки зору — *буржуазний, буржуазно-інтелігентський, буржуазно-побутовий театр тощо*.

## УКРАЇНЬСЬКА ШКОЛА

Таким чином, на початку ХХ століття в Україні фіксується кілька шкіл, отже, систем сценічної гри: *галицька* (польська, західноукраїнська — синтетичний актор); *наддніпрянська* (театр корифеїв, школа нутра); *російська* (літературщина, психологізм).

Звісно, жодної із цих шкіл у чистому вигляді не існувало, про що свідчать тогочасні рецензії. Суміш деяких із цих стилів Лесь Курбас характеризував як театр на «стадії внутрішньо-натуралістично-нутряно-психологічного типу»<sup>78</sup>

І ось цьому світові, вже розподіленому між кількома театральними школами, спочатку здалеку, починає подавати якісь малопомітні сигнали інша школа, четверта.

Або, можливо, своїми принципами вона була тісно пов’язана зі школою російської *літературщини і психологізму*?

Навряд чи варто з надто великою довірою ставитися до реплік Василя Хмурого і Костя Буревія стосовно психологізму та його російського коріння, адже психологізм — більший або менший — це ознака художньої культури другої половини ХІХ століття і перші згадки про *психологію і психологізм в укра-*

<sup>75</sup> Вороний М. Театр і драма. К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 100.

<sup>76</sup> Старицький М. Талан. Театральная библиотека. 1894. № 36 // Старицький М. Твори: у 6 т. К., 1989. Т. 6. С. 455.

<sup>77</sup> Там само. С. 494.

<sup>78</sup> Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 89.

інському театрі і драматургії зафіксовано ще на початку 1860-х років, коли українські автори писали про те, що «психически верно <...> были представлены»<sup>79</sup>; «есть то милый образец з життя русько-сельського і має одну важну психологічну сторону»<sup>80</sup>; «великанська похиба проти психології»<sup>81</sup>; «основні закони драматургії і — конечно — психології»<sup>82</sup>; «коли актори, граючи “Простака”, зрозуміють добре ролі з психічного боку»<sup>83</sup>; «прикметами психологічними»<sup>84</sup>; «ця п'єса [“Житейське море”] багато залежить від акторів, бо потребує сильно ажурної психологічної роботи»<sup>85</sup>; «психологічні моменти комедії»<sup>86</sup>; «психологічний зміст»<sup>87</sup>; «театральна критика підкреслює характерну рису таланту Заньковецької і її гри, а власне: глибоку вдумливість в психологію персонажа»<sup>88</sup>; «глибока вдумливість в психологію персонажа»<sup>89</sup>; «послідовності психологічного аналізу, індивідуалізації характерів і, так би мовити, архітектурної викінченості»<sup>90</sup>; «всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її [дійової особи] характеру»<sup>91</sup>; «психологічний бік п'єси»<sup>92</sup>. Так само не пізніше початку 1860-х років в українській театральній культурі фіксуються поняття, котрі характеризують

<sup>79</sup> [Чубинський П. П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. 1862. Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 1. С. 338.

<sup>80</sup> В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр (Допис з Тернополя) [Рецензія на виставу «Нагалки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] // Нива. 1865. Ч. 17, 18 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 333.

<sup>81</sup> Андрієвич Т. Руський театр [рецензія на мелодраму «Роксоляна»] // Нива. 1865. Ч. 13 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 330.

<sup>82</sup> Т. А. [Теофіл Андрієвич] Руський театр [рецензія на п'єси «Мертвець-збитошник», «Сватання напوماцки», «Голоден і влюблен», «Підгіряне»] // Нива. 1865. Ч. 11 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 326.

<sup>83</sup> Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. Русалка. Львів, 1866. 7 лют. Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. Львів, 2002. Т. 2. С. 369.

<sup>84</sup> Вороний М. Марко Кропивницький // Зоря. 1897. № 24 // Вороний М. Твори. К., 1989. С. 313.

<sup>85</sup> Карпенко-Карий І. Лист до своїх дітей. 19.12.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей // Вітчизна. 1991. № 6. С. 167.

<sup>86</sup> Старицька-Черняхівська Л. Микола Карпович Садовський // Рада. 1907. № 99. 29 квітня (апріля). С. 2–3.

<sup>87</sup> Л. П.-[ахаревський]. Український театр в 1906 році // Україна. 1907. Т. 1. Янв. С. 67.

<sup>88</sup> Петлюра С. До ювілею М. К. Заньковецької // Україна. 1907. Т. 3. Ч. 2 // Петлюра С. Статті. К., 1993. С. 31.

<sup>89</sup> Там само. С. 42.

<sup>90</sup> Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Україна. 1907. Октябрь. С. 126.

<sup>91</sup> Вороний М. Театр і драма. К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. К., 1989. С. 127.

<sup>92</sup> Вороний М. Український театр у Києві (Враження та уваги) // Дзвін. 1914. № 3, 4, 6 // Вороний М. К. Твори. К., 1989. С. 273.

і психологізм, і реалізм: *психологізм* (1862), *психологічний мотив* (1865), *психологічна правда* (1867), *психологічна підстава* (1891), *правдивість образу* (1897), *психологічні прикмети* (1897), *психологія персонажа* (1907) і чим далі, тим більше.

Особливості акторської техніки здебільшого було зумовлено репертуаром, внаслідок чого наприкінці XIX століття, коли дістала поширення психологічна драматургія, виникла суперечність між новим репертуаром і застарілою технікою актора, на що звертали увагу рецензенти. Так, Іван Франко писав, що «Запорожець за Дунаєм» п. Гулака-Артемовського на кожному кроці свідчить про те, що це твір актора, якому більше йшлося про *сценічність та мальовничість*, ніж про якусь *правдивість, психологізм* чи композиційну єдність»<sup>93</sup>; в інших рецензіях він звертав увагу на недостатньо мотивовану з психологічного боку поведінку персонажів: «негативно відбилосся на правдоподібності, психологізмі і простоті в композиції п'єси»<sup>94</sup>, на те, що «психологія дійових осіб накреслена дуже побіжно і поверхово»<sup>95</sup>, на те, що «її [п'єси] основа, взята з давнього минулого, не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу»<sup>96</sup>, що «[п'єса] грішить <...> різними недоліками в композиції та психології»<sup>97</sup>, вистава «нереальна з психологічного боку»<sup>98</sup>, «брак поглибленої психології характерів»<sup>99</sup> тощо.

У 1920-х роках про психологізм говоритимуть лише зневажливо, лише з класовим забарвленням на кшталт *психологізм міщанський, буржуазний* («Особливо ж негативно позначився на початковому періоді діяльності франківців вплив методу *буржуазного психологізму*»<sup>100</sup>), хоча відокремити буржуазний психологізм від пролетарського навряд чи хтось був здатен.

<sup>93</sup> Франко І. Рец.: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського // Kurjer Lwowski. 21.10.1893 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1981. Т. 29. С. 87.

<sup>94</sup> Франко І. Рец.: «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» В. Александрова — М. Старицького та «Чорноморці» Я. Кухаренка // Kurjer Lwowski. 01.11.1893 // Там само. С. 89.

<sup>95</sup> Франко І. Рец.: «Мужичка» К. Писанецького // Kurjer Lwowski. 01.12.1893 // Там само. С. 91.

<sup>96</sup> Франко І. Рец.: «Ярополк» К. Устияновича // Kurjer Lwowski. 29.11.1890 // Там само. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1981. Т. 28. С. 106.

<sup>97</sup> Франко І. Рец.: «Пошились у дурні» М. Кропивницького і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. 21.03.1892 // Там само. С. 254.

<sup>98</sup> Франко І. Рец.: «Литай, або ж Павук» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. 25.11.1890 // Там само. С. 105.

<sup>99</sup> Франко І. Рец.: «Гальшка Острозька» О. Огоновського // Prawda (Варшава). 05.09.1887 // Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. К., 1957. С. 188–189.

<sup>100</sup> Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. К., 1935. С. 9.

Наприкінці 1930-х ситуація вирівнюється, курс психологічного театру різко йде вгору і словосполучення «психолого-реалістичний» знову активно застосовується у мистецтвознавчій і політичній літературі, як у цьому прикладі: «Режисерське обличчя Панаса Карповича повно і яскраво виявиться в таких характерних рисах: 1) Саксаганський є одним з основоположників психолого-реалістичної школи в режисурі й акторській майстерності; 2) він перший на українській сцені став на шлях створення режисерської експлікації п'єси; 3) він провадить велику роботу з актором, вирощує і висуває акторський молодняк на зміну акторові рутини і шаблону; 4) він бореться за ансамбль, за гармонію художньо-цілісного спектаклю; 5) він дає високі зразки показу на сцені живої, багатоманітної маси, яка є не фоном чи додатком, а одним з елементів спектаклю і виконує свою самостійну художню функцію; 6) режисерську роботу Саксаганського характеризує художня обробка деталей спектаклю, старанність постановки; 7) Саксаганський руйнував режисерську рутину, штамп і в розкритті сучасної йому драматургії, і в розумінні окремих образів, і в розв'язанні постановочних завдань»<sup>101</sup>.

Звісно, можна заперечити: мовляв, на словах це був психологізм і реалізм, однак насправді...

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ПЕРША СПРОБА

Мабуть, далі можна було би продовжити цитатою із самого Станіславського — цитатою, котра свідчить про його мандрівку до України: «Я уехал в Харьковскую губернию писать *mise en scène* [“Чайки” А.П. Чехова]. Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат»<sup>102</sup>. Можна було би навіть трохи пофантазувати про те, як вдерлися у свідомість (підсвідомість) Станіславського українські лани, степи, воли та інші представники флори,

<sup>101</sup> Гаєвський В. Народний артист Союзу РСР // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени. [Х.], 1939. С. 92.

<sup>102</sup> Станиславский К. А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 85.

фауни і, не надто напружуючись, цілком правдоподібно обґрунтувати тезу про українське походження задумів, вистав і самої «системи» Станіславського. В агіографії театру цей жанр органічно існує і, вочевидь, буде існувати ще довго, однак жанр, обраний автором, — інший, документальний. Тому й розповідь часом буде протокольною, невеселою, а подеколи навіть нудною.

Станіславський і керований ним театр входили в театральну культуру України повільно, без стороннього натиску і з незвичними для мистецького дискурсу акцентами, що можна простежити за пресою — особливо за публікаціями в українських газетах «Рада» і «Діло», у російських «Утро» и «Киевлянин».

Спочатку, переляканий чутками, Станіславський писав: «...первую поездку лучше организовать в маленькие города. Судя по разговорам с Соловцовым, Киевом особенно увлекаться не следует, там надо уметь делать дело»<sup>103</sup>.

Набагато сміливіше поводитися зі Станіславським українські видання, відгуки яких розглянемо починаючи з дрібненької замітки, в якій чи не вперше було згадано Московський художній театр, хоча йшлося в ній про зовсім інше мистецьке явище.

1903 року МХТ мав намір приїхати на гастролі до Києва і, з огляду на столичний статус, поставив вимогу надати йому дозвіл підняти ціни на квитки. Міська влада такий дозвіл дала, однак навіть російськомовна преса відреагувала на це фейлетоном, а згодом і дискусією: «Во вчерашнем фельетоне вашей уважаемой газеты, — писав автор, який підписався як “Любитель драмы”, — выражено порицание постановлению думы, разрешившей *возвысить цены* в городском театре на представления Московского художественного театра. Позвольте мне, как скромному любителю драмы, высказать одно соображение. <...> К театру этому, как и ко всякому художественному предприятию, можно относиться с многими более или менее справедливыми, критическими замечаниями, но нельзя не признать, что артисты, ведущие это дело, относятся к нему с огромною любовью и положили немало труда и таланта для достижения намеченных художественных целей, оставив совершенно в стороне вопросы материальных выгод. <...> Даже при *возвышенных ценах* для каждого ясно, что в виду

<sup>103</sup> Станиславский К. Письмо В. И. Немировичу-Данченко. [19 июля 1897 г. Москва] // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 7. Письма: 1874–1905. С. 235.

расходов этого театра, тут нет ни баснословных гонораров, ни преувеличенных заработков антрепренера городского театра. И потому казалось-бы, что киевская дума решила дело правильно и вполне логично»<sup>104</sup>. Однак невдовзі з'явився ще один матеріал, автор якого писав: «В заключение я опять повторяю, что думе не было никакой надобности разрешать г. Бородаю двойные цены на спектакли Московского художественного театра. Чтобы добиться такого результата, гласные превратились в чрезвычайно тонких художественных и театральных критиков, толковали о чуть-ли не европейски установившейся репутации Художественного театра, пускались в разсуждения о новых задачах драматического искусства и т. д. Задачи, конечно, задачами; но *бесспорно, что Художественный театр учреждение, можетъ быть, и интересное, но в значительной степени раздутое дружественными рекламами и претенциозное*»<sup>105</sup>. Невдовзі з'ясувалося, що дискусія була недоречна, адже театр від гастролів до Києва відмовився.

Чому театр відмовився від гастролів до Києва?

Схоже, що причиною був легкий *переляк перед провінцією*, що підтверджує коментар Немировича-Данченка: «...в так называющуюся тогда “провинцию” ехать не рисковали. Ведь театр был не частный. Актеры сами были пайщиками. И только в 1912 г., в первый раз, Художественный театр решился на это — и первым городом был Киев»<sup>106</sup>.

Однак не лише у зв'язку з гастролями згадували московський театр. Наприклад, *наприкінці 1906 року* у короткій напівінформації-напіврецензії автор писав про виставу «Варвари» у театрі «Соловцов»: «П'єсу грали дуже гарно; <...> Добре робить антреприза, що у своїх виставах додержується, щодо обстановки, *стилю московського художнього театру*»<sup>107</sup>. Дрібниця, однак не випадкова.

Чи можна було замінити словосполучення «московський художній театр» якимось іншим? Безперечно: *реалізм, натуралізм, ансамбль* і т. ін. Однак автор написав не про реалізм і ансамбль, а про те, що київський театр *додержується*, тобто *наслі-*

<sup>104</sup> *Любитель драмы*. Письмо в редакцию // Киевлянин. 11.12.1903. № 342. С. 4.

<sup>105</sup> *Неизвестный*. Беседа // Киевлянин. 07.12.1903. № 338. С. 2.

<sup>106</sup> *Немирович-Данченко В.* Московский художественный академический театр Союза ССР имени М. Горького: [Статьи о творческом пути театра и перечень постановок]: [К гастролям в Киеве 1936]. М., 1936. С. 14.

<sup>107</sup> *Гр. С. Театр «Соловцов»*. «Варвары» // Рада. 15.12.1906. № 79. С. 3.

дує стиль Московського художнього театру. Не на всі питання, можемо одразу знайти відповідь, однак, спостерігши цей факт, позначку зробимо, адже вона є знаком авторського світовідчуття як меншовартісного. Таку саму роль у свідомості журналіста відводилося й українському театрові, про який він писав.

1907 року, серед найперших куценьких, нейтральних за тоном інформацій про Московський художній театр з'являється замітка «Як заробляє «художественный театр»», в якій повідомляється, що «Московський художній театр видав звідомлення за минулий дев'ятий рік свого існування. За 166 спектаклів театр узяв 812.555 карб., тобто, по 1.900 карб, на коло. Чистого заробітку за сезон театр мав — 36.534 карб., а разом з петербурзькими спектаклями, що дали 51.512 карб. — 38.047 карбованців»<sup>108</sup>. І все. Жодної реакції на художній пошуки або співчуття до страждань ліберальної російської інтелігенції, натомість надзвичайно позитивний приклад бізнесового проекту, котрий, схоже, вплинув на театральне життя або принаймні на театральну свідомість України: «Коли подивимось у театральні спогади М. К. Садовського, ми побачимо, що глядач на першій Укр. сцені бачив: великий, гарний хор (*гроші*), гарних виконавців (*наполовину гроші*) й відповідну додержану обстановку (*гроші й великі гроші!*) <...>. Ми повинні зупинитись тут і з'ясувати собі що: *зараз вся справа в грошах!* <...> потрібен антрепреньор котрий згодився б вкласти в цю справу *гроші, гроші*, які, можливо (або й — напевне), не повернуться»<sup>109</sup>. Звісно, прихильників вільного і від політики, і від грошей *чистого мистецтва*, реалізму та інших вигаданих пізнішими дослідниками чеснот першої української сцени це свідчення може обурити. Однак, маючи справу з виконавським мистецтвом, мусимо більше довіряти свідкам, навіть упередженим, аніж їхнім нащадкам. Адже вони бачили вистави, про які писали, а не вигадували їх.

1908 рік приніс більше інформації про Художній театр. Спочатку газета «Рада» повідомила про те, що «режисер московського художнього театру К. Станіславський, як сповіщає «Русь», робить зараз спроби хромо-сімфонії (сполучення малювання з музикою). Хромо-сімфонією він хоче, сполучивши декоративні фарби із згуками музики, добитись більшого вражіння од об-

<sup>108</sup> Як заробляє «художественный театр?» // Рада. 10.10.1907. № 228. С. 3.

<sup>109</sup> Юрій Мова. С. Ще про наш театр // Сяйво. 1914. № 5–6. С. 178.



ставин п'єси. Кажуть, що наслідки сполучення театральної хромо-фото-літографії з акомпаніментом музики були втішні»<sup>110</sup>.

У травні 1908 року тональність повідомлень не змінюється: після лаконічного повідомлення про обсаду вистави «Ревізор» — знов-таки повчальний приклад успішного мистецького бізнесу: «Валового збору спектаклями в Петербурзі художній театр узяв 110 000 карб., а чистого зиску було 65 тисяч»<sup>111</sup>.

У червні 1908 року увагу знову акцентовано на особливостях підприємницької діяльності Московського художнього театру: «Режисери Московського художнього театру К. С. Станіславський та Вл. Неміровіч-Данченко організують акціонерне товариство для збудування величезного народного художнього театру в Москві. Організацією цього діла мається зазначити 10-літній ювілей діяльності моск. худ. театру. Для цього треба зібрати паями 1.700.000 карб. Паї будуть починаючи з 100 карб. Вл. Неміровіч-Данченко готує зараз проект статута цього товариства. Під театр куплено буде землю біля Художнього Театру. Щоб покривати всі трати на спектаклі, цей театр мусить мати дуже багато місць, а ціни білетам будуть дешеві»<sup>112</sup>.

Того самого 1908 року з'являється кілька стриманих, передрукованих з московських видань повідомлень про ювілей Художнього театру<sup>113</sup> і нарешті, незадовго до гастролів МХТ у Києві, газета «Рада» у рубриці «Театр і музика», після повідомлення про концерт «Просвіти» у Києві і добродійну аматорську виставу у Ромнах, наводить ювілейну статистику: «За 10 років свого існування Московський Художній театр дав 1732 спектаклі; в це число входить 183 спектаклі в Петербурзі, 68 за кордоном та 12 в Криму. За 10 років театр узяв з білетів мало не 2 мільйони карб. За 10 років театр виставив 40 піс: 21 пієсу російських авторів та 19 пієс чужоземних авторів. Найбільше разів виставлено пієси А. Чехова — 464 рази; далі йдуть пієси: А. Толстого — 231, Ібсена — 228, Горький — 191, Гауптман — 120, Шекспір — 94, Грибоедов — 69, Пушкін — 52, Андреев — 47, Вл. Немирович-Данченко — 38, Найдьонов — 34, Гамсун — 27, Чириков — 27,

<sup>110</sup> Театр і музика // Рада. 12.01.1908. № 10. С. 4.

<sup>111</sup> У Московському художньому театрі // Рада №124 від 30.05.1908. С. 3.

<sup>112</sup> Театр і музика // Рада №127 від 04.06.1908. С. 4.

<sup>113</sup> Ювілей Московського Художнього театру // Рада № 232 від 11.10.1908. С. 4; Ювілей Московського Художнього театру // Рада № 236 від 16.10.1908. С. 4; Ювілейне свято Московського художнього театру // Рада. 18.10.1908. № 238. С. 3.



Л. Толстой — 25, Островський — 20, Ярцев — 16. Найчастіше виставлялися: “Царь Федор” (172), “Дядя Ваня” (143) “Три сестри” (102) “Вишневий сад” (94), “Иванов” (64) “Чайка” (61)»<sup>114</sup>. У цьому повідомленні важливий не лише український акцент на успішному бізнесовому проекті, а й те, що, всупереч поширеній думці, головним шлягером театру була не якась із п’єс Чехова, а державницький «Цар Федір», який показувався втричі частіше за легендарну «Чайку», хоча сукупно п’ять п’єс Чехова посідали у репертуарі театру перше місце.

Від 1908 року і продовж 1909-го — від січня<sup>115</sup> до грудня<sup>116</sup> — газета «Рада» друкувала рекламу вистави «Горе от ума» театру «Соловцов», в якій вказано, що спектакль йде у *mis en scene* Московського художнього театру. Ця інформація, незважаючи на те, що куценька, заслуговує найширшого обговорення — і як прихована реклама, і як барометр смаку глядача театру «Соловцов», і як факт постановки «по мізансценах»<sup>117</sup>, який в історії театру не дістав належного обговорення, хоча засвідчив створення мистецького еталону, модного бренду, який починає тиражуватися, як покажуть пізніші публікації, не лише у Російській імперії.

Іншим важливим повідомленням 1908 року стала інформація, в якій було наведено одразу кілька важливих фактів: «Зо 180 душ, що екзаменувались у художньому театрі, прийнято тільки 15 чоловіка для участі в народніх сценах (10 мужчин і 5 женщин); трьох прийнято в школу художнього театру, але з такою умовою, щоб вони перше, ніж поступити в школу, пробули рік “сотрудниками” сцени. 14 октября справлятиметься 10-літній ювілей художнього театру. К. С. Станіславський пише тепер “Настольную книгу актера”, — велику працю, в якій висловить свої міркування, до яких дійшов він довголітнім актьорським та режисерським досвідом»<sup>118</sup>. Отже, в одному повідомленні бачимо одразу кілька новин: черги за право працювати у Художньому театрі і — назвемо це умовно наміром Станіславського розкрити секрети успіху. Тобто перша згадка про метод Станіславського в українській пресі. Хоча методу як такого ще не існувало!

<sup>114</sup> До ювілею Художнього театру // Рада. 18.10. 1908. С. 4.

<sup>115</sup> Театр «Соловцов» // Рада № 13 17.01.1909. С. 1.

<sup>116</sup> Театр «Соловцов» // Рада № 290. 20.12.1909. С. 1.

<sup>117</sup> Ювілей Є. Неделіна // Рада № 282. 11.12.1908. С. 4.

<sup>118</sup> У Московському художньому театрі // Рада. 12.08.1908. С. 4.

Того самого 1908-го року у рецензії на виставу «Надія» Гаерманса знову фіксуємо необов'язкове означення: «вихованець *славнозвісного* москов[ського] художественного театру»<sup>119</sup>.

Так само захоплено сприймала діяльність Московського художнього театру і російськомовна преса України, однак акценти робила інакші. 1908-го року харківська газета «Утро» видрукувала низку нарисів А. Немеровського, для характеристики яких показовим є початок першого з цих дописів: «Минувшие праздники я провел в Москве и имел случай побывать на четырех спектаклях московского Художественного театра <...>. Мне хочется поделиться с читателями “Утра” своими впечатлениями от этих спектаклей и мыслями, на которые наводят эти пьесы в постановке их Московским Художественным театром»<sup>120</sup>. Публікація, вочевидь, привертала увагу публіки, адже друкувалася у кількох числах видання (№ 333–335) поспіль. Прикметний і предмет обговорення — не так про організацію театральної справи, тобто не так про театр, як про літературні міркування стосовно репертуару і нав'язні ним думки у свідомості середньостатистичного російського інтелігента із декадентськими настроями. 1910-го року Немеровський повторив свій дослід, адже, писав він, «минувшие праздники я снова провел в Москве»<sup>121</sup>. Цього разу нарис також друкувався у кількох числах (№№ 940, 942, 944). В останній з цих публікацій також акцентувалося «Художественный театр в истории русской сцены начал собою совершенно новую страницу», «открыл невиданные ранее горизонты», «образцовая постановка», «тщательная группировка фигур» тощо<sup>122</sup>. Так само оцінював вистави МХТ скандальний В. Ярцев, рецензії якого друкувала 1910 року газета «Киевская мысль». Головний мотив його рецензій: «... в Художественном театре играют вообще превосходно <...>. Но в художественном театре всегда так играют»<sup>123</sup>. Ясна річ, до питань організації театральної справи справжній російський інтелігент-занепадник опуститися не міг.

<sup>119</sup> Гр. С.—кій. «Надія». Др. У 4 діях Г. Гаерманса // Рада. 15.02.1908. № 38. С. 4.

<sup>120</sup> Немеровский А. Московский Художественный театр // Утро. 08.01.1908. № 333. С. 3.

<sup>121</sup> Немеровский А. Московский Художественный театр // Утро. 13.01.1910. № 940. С. 3.

<sup>122</sup> Немеровский А. Московский Художественный театр // Утро. 19.01.1910. № 944. С. 4.

<sup>123</sup> Ярцев П. Островский и современный театр. («На всякого мудреца довольно простоты» в Московском художественном театре) // Киевская мысль, 1910, 5 апреля // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М., 2007. С. 250.

Інакші акценти розставляла українська преса.

1909 року газета «Рада» подала інформацію про спільний проект: «Гурток українців у Москві 10 марта впоряджає в великій залі консерваторії українське свято з приводу 48 роковин зо дня смерти Т. Шевченка. Буде виставлено між иншим, “Назара Стодолю”, в якому головні ролі виконають наш великий артист М. Л. Кропивницький та артист Московського Художественного театру І. М. Уралов. Музичну частину драми доручено завідувачому музичною частю Художественного театру І. А. Сацу та українському дірижерові Нікитіну»<sup>124</sup>.

1910 року, незважаючи на те, що «Киев в ту пору был оплотом русского мракобесия, цитаделью махрового черносотенства»<sup>125</sup>, у замітці, в якій аналізувався стан справ у театрі Садовського, «Рада» також згадала Московський художній театр — цього разу як позитивний *приклад для наслідування*<sup>126</sup>.

Та й про гастролі МХТ «Рада» повідомляла заздалегідь. Однією з перших публікацій, присвячених цьому фактові, була інформація, видрукувана майже за рік до гастролів у липні 1911 року. Сама ж публікація прикметна *необов'язковим терміном*, яким газета охарактеризувала українські міста: «Московський Художній Театр, після свого звичайного зимового сезону в Москві, поїде по провінції. З провінціальних городів театр вже намітив — Київ, Одесу та Харків <...>. В провінції буде не менше 50 спектаклів»<sup>127</sup>. Наприкінці 1911 року приїзд трупи було підтверджено: «Московський художній театр має приїхати до Києва...»<sup>128</sup>. 1912-го року, майже за місяць до початку гастролів театру у Києві, «Рада» видрукувала анонс: «Завтра о 10 год. ранку одкривається продаж білетів на гастролі Московського художнього театру...»<sup>129</sup>. З початком гастролів, після інформації про виставу в українському театрі і про татарську оперу, «Рада» повідомила: «Сьогодні в театрі “Соловцов” починаються гастролі Московського художнього театру; йде “Вишневы сад” А. Чехова»<sup>130</sup>. Наступного дня — повідомила також

<sup>124</sup> Шевченкове свято в Москві // Рада. 04.03.1909. С. 4.

<sup>125</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец; Люди в пейзаже; Автобиография // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 349.

<sup>126</sup> А. В—ий. Увага до наступного сезону // Рада. 24.08.1910. С. 4.

<sup>127</sup> Гастролі Художнього театру // Рада. № 150. 05.07.1911. С.3.

<sup>128</sup> Гастролі Московського художнього театру // Рада. № 294. 31.12.1911. С. 4.

<sup>129</sup> Театр «Соловцов» // Рада. № 83. 11.04. 1912. С. 4.

<sup>130</sup> Гастролі Московського художнього театру // Рада. 17.05. 1912. № 111 С. 4.

про виставу «Вишневий сад», підкресливши, що участь у ній бере сам Станіславський<sup>131</sup>. У наступному числі — повідомлення про виставу «Брати Карамазови»<sup>132</sup>. І нарешті — *перша рецензія*: «Позавчора почалися вистави московського художнього театру п'єсою Чехова “Вишневий сад”. Вистава оправдала ту славу, яку здобув собі цей театр. Спочатку сидиш і пробуєш відшукати дефекти в постановці. Такі дефекти і справді можна указати (в другій, напр., дії, чорне небо — з партера, невдалі бокові деревця і т. ін.). Але далі артисти настільки опановують глядачем, що врешті забуваєш, що ти сидиш в театрі, зникає межа між життям і сценою. Блискучих артистів т-во має небагато. Але вони дають загальний тон і настрої виставі. Кніпер — Раневська, Артем — Фірс, Станіславський — Гаєв, це справді велетні-таланти. Решта — слабші, є й зовсім дрібненькі, звичайні актори. Загальне вражіння од постановки — милування й здивування перед тим, чого можуть досягнути *талант, капітал і підприємчивість*, коли вони в добрій злагоді стануть до спільної праці. У нас, українців, єсть таланти незгірші московських, та бракує нам коштів, ініціативи і доброї злагоди. Отже, й при таких умовах постановки українських п'єс бувають дуже високі з художнього боку. Та все ж таки повчитися у московських артистів нам є чого. Коли ж то й в нас настануть такі щасливі обставини, якими користується московський худож. театр?»<sup>133</sup>.

Невдовзі — знову повідомлення, цього разу про ранкову виставу — «Вишневий сад», увечері — друга частина «Братів Карамазових», а наступного дня — «Місяць на селі» Тургенева<sup>134</sup>. За день — трохи розширений звіт про виставу «Брати Карамазови», обрамлений кількома епітетами: «з величезним художнім успіхом», «надзвичайно художня гра» тощо<sup>135</sup>. Іще за день — коротке повідомлення про виставу «Три сестри» за участю Станіславського<sup>136</sup>. Далі — без назви театру, вказано лише приміщення, в якому відбудеться вистава: театр «Соловцов», «На дні» Горького<sup>137</sup>. Така сама коротка інформація наступного дня<sup>138</sup> і ще

<sup>131</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 18.05. 1912. № 112 С. 4.

<sup>132</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 19.05. 1912. № 113 С. 4.

<sup>133</sup> П. Гастролі Московського художнього театру // Рада. 19.05. 1912. № 113 С. 4.

<sup>134</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 20.05. 1912. № 114. С. 4.

<sup>135</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 22.05. 1912. № 115. С. 4.

<sup>136</sup> Гастролі Московського художнього театру // Рада. 23.05. 1912. № 116. С. 4.

<sup>137</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 24.05. 1912. № 117. С. 4.

<sup>138</sup> Гастролі Московського художнього театру // Рада. 25.05. 1912. № 118. С. 4.

за день<sup>139</sup>, і ще<sup>140</sup>, і ще<sup>141</sup>, аж до останнього повідомлення про завершення гастролів: «Сьогодні остання гастроль Московського художнього театру; йде п'єса А. Чехова “Три сестри”»<sup>142</sup>.

Поряд із цим, у контексті гастролів МХТ, у доволі критичному матеріалі про стан справ у трупі М. Садовського, газета «Рада», стосовно якої підозри у москвофільстві були би безпідставними, здійснила таке порівняння: «Так вести справи порядній трупі не можна. Трупа ж д. М. Садовського вважається у нас за найкращу українську трупу. Саме тепер кияни мають змогу бачити в себе *ідеально прекрасні постановки Московського художнього театру*. Самі собою напрошуються порівняння. Який контраст, яка безодня між виставами у москвичів і у нас! Дуже б ми радили нашим шановним артистам подивитися на вистави московських гастрольорів і повчитися в них, до чого треба і нам змагатися!»<sup>143</sup>.

У цілому, таку реакцію на мистецтво МХТ, мабуть, слід охарактеризувати як стриманий дипломатичний холод або холодну стриманість з акцентом на вартіх наслідування ознаках гарно організованого бізнесового підприємства. Такий погляд збігався з точкою зору Гордона Крега («*Це дуже розумне комерційне підприємство широкого масштабу*»), — із неприхованим задоволенням цитує його репліку у своїй «Історії російського театру» Микола Євреїнов. — Така не дуже втішна для мистецького закладу думка одного з найтонших і найоригінальніших художників театру пояснюється тим, що *МХТ певною мірою торгував*, так би мовити, не стільки своїм власним *товаром*, скільки створеним у лабораторіях інших майстерень. Він не висунув (не відкрив) жодного драматурга або художника-декоратора, котрі б могли вважати себе *дітищем* МХТ, а використовував драматургію і живописно-декоративні твори як модний товар митців, які прославилися без допомоги МХТ»<sup>144</sup>. Емоційні сплески Євреїнова підтвердила і холодна статистика: «Останнім часом театри у Росії перебувають у руках комерсантів, у чому неважко переконатися з простого переліку наших вчорашніх і сьогоднішніх антрепренерів, директорів теа-

<sup>139</sup> Гастролі Московського художнього театру // Рада. 26.05. 1912. № 119. С. 4.

<sup>140</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 27.05. 1912. № 120. С. 4.

<sup>141</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 29.05. 1912. № 121. С. 4.

<sup>142</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 31.05. 1912. № 123. С. 4.

<sup>143</sup> М. Л. Трупа М. К. Садовського // Рада. 27.05. 1912. С. 4.

<sup>144</sup> *Євреїнов Н. Н.* История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк, С. 331–332.

тру, режисерів та осіб, “що субсидують” театральні підприємства. На чолі Московського Художнього театру — купець К. С. Алексеев (Станіславський), причому особи, котрі “субсидують” театр — переважно, московські купці (Морозов та ін), на чолі Театру Незлобіна — купець Незлобін, Театру Рейнеке — купець (мукомол) Рейнеке, театру “Ермітаж” — купець Щукін, колишнього Василеострівського театру, Соловцовського (у Києві), потім Малих театрів (Московського і О. С. Суворіна) — купець Н. О. Попов (колишній власник готелю у Москві)...»<sup>145</sup>. А далі — ще десяток прізвищ, серед яких купець за походженням Всеволод Емілійович Мейєрхольд). Головне, що ця характеристика не суперечила уявленню про себе самого Станіславського, який писав: «Наше поколение детей строителей русской жизни старалось унаследовать от них [батьків] трудное искусство “уметь быть богатыми”. Это очень трудное искусство — уметь тратить деньги с толком»<sup>146</sup>.

Що ж до тематичних або естетичних аспектів гастролів, вони, судячи з усього, не захопили авторів видання настільки, щоб спонукати їх до аналізу вистави саме з цього боку.

1912 року з’являється нарешті повідомлення, в якому МХТ виступає не лише у ролі взірцевого бізнес-проекту, а й як естетичний взірець: «Одна московська газета повідомляє, що д. Саксаганський і М. К. Заньковецька захоплені тепер проектом заснування у Києві українського художнього театру, д-ка Заньковецька в розмові з співробітником тої-ж газети освітила в коротких рисах і майбутнє завдання цього художнього театру. Що й казати, ідея чудова»<sup>147</sup>. А далі — відсилка до Московського художнього театру: «...щоб досягти таких розкішних рямців художньої творчості, які здобув собі довгою працею московський художній театр, та йти його шляхом, треба очевидно й починати з того, з чого почав цей театр. А фундатори московського художнього театру почали все з маленького діла, майже з “любительства”: мало-помалу підбираючи, як зерно до зерна яскраві артистичні сили, талани, художників сцени. І почали діло з маленькими коштами, але в енергією і любов’ю та вірою в своє

<sup>145</sup> Евреинов Н. Н. Театр для себя. Пг., 1916 // Евреинов Н. Н. Демон театральности: Сб. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 263.

<sup>146</sup> Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 511.

<sup>147</sup> Ідея українського художнього театру // Рада. 12.02. 1912. С. 3.

діло. Пізніше, коли вони себе показали, знайшлись і *кошти* для такого великого діла»<sup>148</sup>.

1913 року так само заздалегідь «Рада» повідомила, що «сьогодня одкривається продаж білетів на гастролі артистів Московського художнього театру»<sup>149</sup>, після чого розмістила короткий відгук: «...Давно вже соловцовський театр, властиво з того часу, як почав переходити з рук в руки, не бачив таких прекрасних вистав. Торік, правда, завітали були в цей самий театр “московські художники”, але не надовго і не всім їх довелося бачити. Тепер теж приїхав на гастролі не весь ансамбль Московського художнього театру, а тільки гурток артистів з одною п'єсою і без своїх славетних керманичів, д.д. Станіславського і Немировича-Данченка... Зато п'єса Гауптмана — “Одинокие” дає місце і можливість розгорнути свої сили таким артистам московського художнього театру, як Москвін, Качалов, Кніппер, Самарова і, знов запрошена в цю трупну, д-ка М. Ф. Андреева, яка в центральній ролі Кете показала нам ні з чим незрівняну гру, повну щирости глибокої, м'якої і сердешного суму. І після довгої перерви в своїй сценічній діяльності, д-ка Андреева показала, що її, осяяні прекрасним талантом, сили не погнули, а прагнуть ще до краси мистецтва. Прекрасний був д. Качалов в ролі Іоана; його нервова, чула гра глибить думи глядача, примушує думати над цією грою. І решта “художників” держала міцно свій священний прапор в п'єсі Гауптмана. Просидівши вечір на “Одиноких” рідко хто вийшов з театру, не відчуючи й своєї власної глибокої самотности... Такі спектаклі довго не забуваються»<sup>150</sup>.

Того ж 1913-го року відгукнувся на вистави Московського художнього театру і Микола Вороний: «...аналогія між українськими і російськими артистами і особливо артистами Московського Художнього театру. Без прибільшення і по совісти мушу сказати, що сором стає за нашу відсталість, за нашу безпорадність з боку сценічної техніки перед сими віртуозами її. Не беру таких талантів як Качалов, не беру навіть їх середнього актора, ні — кожний найменший актор сього театру може бути зразком технічних засобів для наших кращих артистів. Хай він не має такого таланта, як який не будь наш визначний артист, хай не з'уміє

<sup>148</sup> Ідея українського художнього театру // Рада. 12.02. 1912. С. 3.

<sup>149</sup> Театр «Соловцов» // Рада. 14.05. 1913. № 110. С. 3.

<sup>150</sup> А. П. Гастролі артистів Московського художнього театру // Рада. № 127. 05.06.1913. С. 4.



опанувати цілою ролею, але технічними даними, дікцією він далеко перевищує його»<sup>151</sup>. Так само, порівнюючи з українським театром, згадує Вороний і про те, що у Московському художньому театрі «ставлять п'єси, роблячи від 50 до 100 репетицій»<sup>152</sup>.

Як і раніше, набагато активніше і навіть з неприхованим збудженням реагувала на мистецтво Московського художнього театру поміркована російська преса в Україні. Так, харківська газета «Утро» 1914-го року *запопадливо* подала розлогий виклад статті англійської «Times», де акцентувала: «Москва <...> — *театральная столица*», котра мусить «повлиять на все серьезные театры Европы», а також повідомила про намір Гренвіл Баркера «поставить в Лондоне “Братья Карамазовы” по точным мизансценам и планам московского театра»<sup>153</sup>.

Під час війни тон рецензій, навіть у російськомовних, найприхильніших до страждань ліберальної російської інтелігенції виданнях змінюється, стає тверезішим. Прикладом може слугувати рецензія 1915-го року, автор якої писав: «В центре театральных интересов находится теперь Московский Художественный театр. Вероятно, и до вас дошли отклики ураганного огня, которым встретили москвичей все рецензентские батареи. Здесь эта словесная канонада казалась оглушительной и, надо признаться, порядочно раздражала...». Однак, продовжував автор, «...не буду говорить о том, удачен или неудачен пушкинский спектакль. Судить об этом я могу лишь, как рядовой зритель, которому слова по этому вопросу не дано. Только мимоходом, уж раз зашла речь об этом, скажу, что спектакль не понравился ни мне, ни, насколько можно судить, всей публике. Было заметно *недоумение и разочарование*»<sup>154</sup>.

Відгуки на театр Станіславського відрізнялися і за обсягом: у російськомовних виданнях, пояснюючи як глибоко критик зрозумів мистецьке явище, рецензії були розлогими, неквапливими<sup>155</sup>, в українських — радше інформації, ніж рецензії.

<sup>151</sup> Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма. К., 1913. С. 49.

<sup>152</sup> Там само. С. 73.

<sup>153</sup> Times о Художественном театре // Утро. 10.04.1914. № 2276. С. 6.

<sup>154</sup> *Нотинculus* [Заславский Д. И.] Петроградские письма // Киевская мысль. 1915. 12 мая // С. 656-657. // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М., 2007. С. 656–657.

<sup>155</sup> Николаев Н. У «художественников» [1904] // Эфемериды. К., 1912.



## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ДРУГА СПРОБА

Від 1917-го року, від перших спроб створення в Україні державного театру, Станіславський зникає з поля зору українського театру, він «то виринає, то потопає», про що свідчать сигнали держави, зафіксовані у пресі й інших документах.

Так, 1917-го року у матеріалі, присвяченому Відкриттю першого Українського Національного Театру, необов'язково, без особливої причини, було згадано Московський художній театр: «Коли це правда, що Московський художній театр йде під знаком Чехова, то там це зрозуміло, але і там *не добре*. В виду того, що російські театри мають нахил спеціалізуватися на модерних авторах, російський театр досі не має традиції, а внаслідок того російській актор не має широти. Коли російський актор переживав захоплення Островським, він забувався грати Шекспіра і Шиллера. Коли захопився Чеховим, він забувся грати Гоголя і Островського, а зараз російський актор уже забувся грати і Чехова»<sup>156</sup>.

А що сам Станіславський, чи продовжував він спроби повернутися в український театральний простір?

«В марте 1919 года, — згадує В. Шверубович, — родилась мысль: всем театром, с семьями, двинуться куда-нибудь *в покойные и сытые места* — в Сибирь, на Украину (в Малороссию, как тогда говорили), на Кавказ. ... Константин Сергеевич был решительно и категорически против, Мария Петровна тоже»<sup>157</sup> (трохи терпіння, здається, саме цю Марію Петровну згадає ще й Курбас!).

Чому така рішуча і категорична відмова? На це питання відповідь інший лист, в якому Станіславський пише: «А как бы хотелось повидать всех вас, киевских друзей, и самый Киев, который стал теперь еще дороже, еще милей, еще ближе душе, *с тех пор как у нас отняли родных по крови братьев*. Не верим, чтобы они от нас отказались. Бог даст, это только временное затмение, и семья опять восстановится»<sup>158</sup>. Хто відняв у Станіславського «рідних по крові братів» і що це за «тимчасове затемнення», запаморочення мізків в українського народу?

---

<sup>156</sup> Відкриття першого Українського Національного Театру // Робітничка газета. 19.09.1917. С. 4.

<sup>157</sup> Шверубович В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 178–179.

<sup>158</sup> Станіславський К. Письмо В. А. Чаговцу. 25.06.1918 // Станіславський К. Собр. соч.: В 8 т. Т. 9. М., 1999. С. 12.

Наступного року ставлення до «рідних по крові братів» стає теплішим, московський «Вестник театра» у замітці під назвою «Переселение Художественного театра» повідомляє, що керівництво театру обговорює «третий вариант — поехать в Харьков и там обосноваться более или менее продолжительно. <...> Вероятнее всего, что на то время, когда *метрополия* — Художественный театр — будет играть в Харькове или каком другом южном городе, Студия будет давать свои спектакли в Петрограде»<sup>159</sup>. Судячи з повідомлень преси, зросійщений Харків підтримував цю ідею: «Под грохотом орудий, в дыму пожаров на Украине и на Донецом бассейне, в крупнейшем центре Харькове, *великий празник искусства и культуры*. К нам пожаловали гости из Москвы. К нам приехали артисты Московского Художественного театра»<sup>160</sup> (група акторів під керівництвом В. Качалова й О. Кніппер-Чехової виїхала до Харкова у червні 1919 року).

Однак відмінне ставлення до *переселення метрополії* демонстрував Київ — Станіславського впродовж тривалого часу згадують під псевдонімом «та інші».

Так, *1920-го року* у праці професора Гаєвського, котра претендувала на жанр навчального посібника, Станіславський згадується побіжно, без акценту, просто як один із багатьох фактів театрального життя<sup>161</sup>.

Того самого року одному з учнів Станіславського, Олександру Загарову, випала нагода донести головні ідеї Станіславського, його «систему» до українського читача, однак, зняковівши, він уникає згадки про свого вчителя. Про це свідчить видрукувана видавництвом Дніпросоюзу праця «Мистецтво актора» (працю видрукувано у практично орієнтованій серії «Театральний порадник» та ще й під однією обкладинкою з працею «Як я працюю над роллю» корифея українського театру Опанаса Саксаганського). Про що ж пише учень Станіславського Олександр Загаров? Про досвід Посарта, Коклена, Георга Фукса, Костянтина Варламова, Ганни Затиркевич, Прова Садовського, Василя Далматова, Марії Єрмолової, Елеонори Дузе, Сари Бернар, Івана Мар'яненка,

<sup>159</sup> Переселение Художественного театра // Вестник театра. М., 1919, № 11 // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1: 1919–1930. М., 2009. С. 9.

<sup>160</sup> *Равич-Черкасский М. [М. Е. Рабинович]* Театр и искусство. Вокруг Художественного театра // Известия. Харьков, 1919, 6 июня // Там само. С. 12.

<sup>161</sup> *Гаевский В.* Театральний порадник. Завдання режисера. Т. 1. К., 1920.

Мочалова, Фредерика Леметра, Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Миколи Садовського і лише наприкінці — куценький епізод, пов'язаний зі Станіславським: «Не минуло й року, як ми почули з його уст таку знайому, все ту-ж фразу, але в трошки іншій редакції: “Що ви там думаєте, як піти нозі!.. Ви викличіть в собі почуття, і тоді вона вже сама піде, як їй треба!..” З того часу Станіславський іде незмінно цим новим шляхом, пройшовши через *теорію замикання себе в “круг” переживання ролі*, і все ширше та ширше розвиває свою теорію»<sup>162</sup>. Наприкінці ж праці — найголовніше! — Загаров намагається визначити відмінності національних шкіл — французької, англійської, німецької, польської, російської та української: «Російська й наша комедія — середина межі поляками й німцями. <...> Для передачі російської комедії необхідно, як повітря, простота, життєвість, спостережливість, справжній розмовний тон і щирість. Наша ж комедія ще вимагає й наївності, безпосередності й гумору. Драма також мусить виконуватись у стилі національної школи»<sup>163</sup>. У видрукуваній під тією ж обкладинкою праці Саксаганського Станіславський не лише не згадується, а й пропонуються прийоми, котрі суперечать його «системі».

Того ж 1920-го року серед «театральних порадиноків» видрукувано ще одну працю — авторства професора В. Сладкопєвцева, в якій кілька разів згадано Станіславського. Перший раз в інтерпретації Федора Комісаржевського — «щоби відразу впровадити читача в методологічну суть мімодраматичної науки, я дозволю собі навести такі виписки з книги Ф. Ф. Комісаржевського “Творчество актера и теория Станиславского”»<sup>164</sup>, а вдруге — коли пише, що «ні в своїй власній статті, ні далі я не спиняюся на теорії К. Станіславського, бо нічого і нічого нового в статтях названих авторів ця теорія не уявляє і далеко більше значіння й ваги має для вивчення ролі, ніж для керування студіями по мімодрамі»<sup>165</sup>.

Нарешті ситуація стає ще визначенішою: «9.VI.1922. Боротьба з російським театром набирає все гостріших форм»<sup>166</sup>.

<sup>162</sup> Загаров О. Мистецтво актора // Загаров О. Мистецтво актора; Саксаганський О. Як я працюю над роллю. К., 1920. С. 21.

<sup>163</sup> Там само. С. 29.

<sup>164</sup> Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. К., 1920. С. 4.

<sup>165</sup> Там само. С. 114.

<sup>166</sup> Василько В. Щоденник. Т. 4–5. Т. 4. 1 травня — 30 грудня 1922 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Опис. 2. Од. зб. 397. Арк. 9.

А як ставився Станіславський до культурного життя України? Чи приваблювало воно його чимось іще, крім прибуткових, як і раніше, гастролей? Адже «здесь на украинской сцене — новое искусство выражается в том, что женщине надевают малороссийские шитые рукава на ноги и становятся на руки и ведут так друг с другом сцены (вниз головой). Так *обновляют* старые-старые пьесы (“Наталка-Полтавка” или “За двумя зайцами погонишься” и т. д.) за неимением новых. Это называется новое оформление пьесы. Мейерхольд, как умный человек, — повернул назад к реализму. Он только что был в Киеве (в нашем же театре). Одни говорят — страшный успех. Другие нет. Одни утверждают, что делал сборы, другие отрицают это. Цены у него от 10 к. до 1 р. 50. А у нас с 5 р. Сегодня “Лапы жизни” — аншлаг. Вчера “Дно” (в первый раз в Киеве) не дошло, рублей 500. Этому виной — кино. Страшно развращают публику — испортили вкус»<sup>167</sup>. Крім несприйняття тогочасного українського театру, чуємо у цьому листі ще й скарги на поганий касовий збір. Але чи й справді бачив він вистави українських режисерів, чи лише ретранслював плітки?

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: КНИГА

Від 1924-го року, коли у Сполучених Штатах Америки вийшло друком перше видання праці Станіславського «Мое життя у мистецтві», а 1926-го року з'являється ще й російське видання, ставлення до нього змінюється. Бо *патріотична радянська логіка* була приблизно такою: з одного боку, дуже погано, що саме американці друкують нашого Станіславського, але з іншого, і ми не гірші, бо, насправді, ще кращі; та й взагалі, треба ще придивитися до того Станіславського, якщо американці його друкують: наш він чи не наш. Далі така сама історія відбувається і з іншими працями Станіславського<sup>168</sup>, їх друкують не лише в Америці, а й в інших країнах: «Робота актора над собою» уперше була видрукувана також у США, завдяки зусиллям місіс Хепгуд, котра здійснила переклад рукопису англійською, і Нормана Хепгуда, досвідченого редактора і театрального критика, який не

<sup>167</sup> Станиславский К. Письмо И. К. Алексееву [26 июня 1925 г. Киев] // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. Письма: 1918–1938. С. 195–196.

<sup>168</sup> Benedetti J. Stanislavski. An Introduction. New York, Routledge, 1982. P. 104–107.

лише редагував, а й активно втручався у текст Станіславського. Завершений російський текст було надіслано до місіс Хепгуд 1935 року і наступні два роки вона присвятила підготовці остаточного перекладу англійською мовою. У серпні 1938-го року вийшло перше видання праці Станіславського «Робота актора над собою» (у восьмитомному зібранні творів Станіславського вона увійшла до другого тому). У 1946–1948 роках «Ежегодник МХТ» друкує значну частину матеріалів, котрі згодом увійшли у третій том зібрання творів Станіславського під назвою «Робота над собою у творчому процесі перевтілення» — праці, котра не була завершена самим Станіславським. У 1949-му році друга частина «Роботи актора» також була видрукувана у США.

Загалом, ситуацію з підготовкою рукопису книжки не можна сприймати як однозначну. Так, з одного боку, Станіславський, безперечно, мав намір зафіксувати і поділитися накопиченим творчим досвідом, однак, з іншого боку, як він сам повідомляє, підштовхували його до цього й інші, далекі від уявлень про його глорифікацію, обставини.

1923-го року Станіславський пише: «Я сам попал в “запендю” <...> глаза мои не позволяют мне работать (то есть писать) более трех часов, а я должен к сроку написать книгу — свою автобиографию (которую я превратил в историю МХТ). <...> Книгу издать необходимо, так как теперь совершенно ясно, что в Америке театром денег не наживешь, несмотря на колоссальные сборы. <...> Зато теперь, при создавшемся успехе и рекламе, — страшный спрос на книгу, иллюстрации об театре и пр. Но надо ее выпустить, пока мы интересуем Америку. <...> Книга, вовремя пущенная, даст минимальный тираж в 30 000 экземпляров. Эта цифра так определена потому, что пущенную в ход книгу скупают все библиотеки. Они должны, обязаны приобретать такую книгу. А раз что библиотеки Америки включают ее в каталог, то тираж книги достигает цифры 30 000. Вот почему необходимо издать ее теперь непременно, пока мы в Америке и играем, то есть интересуем общество своими персонами. <...> мне необходимо обеспечить Игорю пребывание в Швейцарии (секрет, так как Швейцария во вражде с Сов. Россией) лет на 4–5. А это стоит страшных денег. Вот и пишу»<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Станиславский К. Письмо В. С. Алексееву. 15/IX 1923 [Берлин] // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. Письма: 1918–1938. С. 110–111.

1924-го року — не краще: «...вернусь домою таким же нищим, таким і уехав, і молю Бога тільки о тому, щоб я не наживу проклятих долларів для забезпечення життя дітей. Але театром не наживеш, об цьому треба раз і назавжди забути. Приходиться шукати інших шляхів, то єсть писати книгу. Едва ли Ви заподозрите мене в тому, що я роблю це для задоволення»<sup>170</sup>. Міркування про видання книги у Німеччині зіштовхуються з побоюваннями «що в Москві скажуть знову, що я братаюся з ворогами Радянської Росії»<sup>171</sup>.

1925-го року, коли йшлося про російське перевидання праці, Станіславський писав: «Книга мене втомлює, тому що я підписав контракт і тільки після цього перечитав її і зрозумів, що в американському виді вона не може бути видана в Росії. Тепер мені довелося майже все знову переписати»<sup>172</sup>. Далі — знесилені редагуваннями книги Станіславський пише листи до Любові Гуревич, видавцям...

Лист 1927-го року — про те саме: «... пишу книгу і готуюсь до лекцій для зими. Це майже одне і те саме, так як я вирішив читати книгу — по лекціям. <...> Книга дасть максимум 5 000, а від кожної лекції можна заробити по 1 000 р. Повний курс — не менше десяти лекцій. Їх можна прочесть в Москві, в Ленінграді, Харкові, Києві, Одесі. Це і купимо всю квартиру, яка нічого не буде вам коштувати, — на все життя»<sup>173</sup>.

1932-го року «система» все ще не завершена, у листі до Любові Гуревич Станіславський повідомляє: «У мене — манія писання, я одержимий; я болю своєю книгою»<sup>174</sup>.

1933-го року — «Така книга потрібна хоча б для того, щоб припинити всі кривотолки по приводу так званої «системи», яка в тому виді, як вона тепер всюди викладається, — тільки виходить молодих артистів. Треба внести в це справу порядок»<sup>175</sup>.

1934-го року — «Із Америки мені пишуть, що мій видавець починає втрачати терпіння, тим більше що в російських книгах — моя

<sup>170</sup> Станіславський К. Письмо В. И. Немировичу-Данченко Нью-Йорк. 12 февраля 1924 г. // Там само. С. 137.

<sup>171</sup> Станіславський К. Письмо В. И. Немировичу-Данченко. Чикаго. 7, 8 апр. (?) 1924 // Там само. С. 149.

<sup>172</sup> Станіславський К. Письмо Л. Д. Леонидову. Москва. 24 марта 1925 // Там само. С. 178–179.

<sup>173</sup> Станіславський К. Письмо М. П. Лилиной 19 [августа] 1927 [Кисловодск] // Там само. С. 283–284.

<sup>174</sup> Станіславський К. Письмо Л. Я. Гуревич 1932. 5. VII [Москва] // Там само. С. 480.

<sup>175</sup> Станіславський К. Письмо А. М. Горькому 10. II. 1933. Москва // Там само.

система уже проводиться?!. Что это значит, я и сам не пойму»<sup>176</sup> (Це означає лише, що всі байки про викладання «системи» у 1930-х, а надто 1920-х роках — не відповідають дійсності).

Нарешті 1936-го року Станіславський повідомляє Е. Хепгуд, що «книга окончена — задержка лишь в цензуровании и пересылке»<sup>177</sup>.

Вся ця ситуація з визнанням у світі режисером і актором, який змушений писати книжки, щоб заробити гроші на лікування сина і квартиру, не свідчить про його вшанування владою, а тим більше — про нав'язування.

На думку Дж. Бенедетті, «радянське видання 1955 року, як і інші томи, випущені у Зібранні творів [Станіславського], несе сліди гнітючої атмосфери сталінщини, в якій працю було підроблено з ідеологічних міркувань, щоб привести тексти Станіславського у відповідність до офіційної доктрини соцреалізму»<sup>178</sup>. Однак, з огляду на відсутність доказової бази, думка про підробку праці Станіславського з ідеологічних причин видається перебільшенням або таким самим ідеологічним штампом

Так само перебільшенням є нічим не підтвержене уявлення, ніби від перших років радянської влади МХТ беззастережно сприймався радянським театром як взірець. Приміром, журнал «Нове мистецтво» повідомляв: «Сезон у Москві розпочавсь тихо і якось сіро. <...> Тяжкий на підйом МХАТ 1-й, в перше за вісім літ повернувся лицем до революції і поставив “Пугачовщину”. Але постановка вийшла сіра, скучна»<sup>179</sup>. Так само і найпопулярніший партійний критик І. Туркельтауб 1925-го року писав у рецензії на виставу театру: «Репертуар, привезений до нас МХАТом, кінець-кінцем, цінний тільки, яко літературно-художня реліквія <...>, бо МХАТ щодо своєї художньої трактовки ввесь, усім своїм корінням, у минулому <...> трапляються місця, коли буває зовсім нудно. Дуже вже тхне музеєм»<sup>180</sup>. Ще жорсткішою була рецензія того самого автора на іншу виставу: «Все мінорне, скрізь розлито

<sup>176</sup> Станіславський К. Письмо Р. К. Таманцовой. 1.П. 34. Ницца // Там само. С. 561.

<sup>177</sup> Станіславський К. Станіславський К. Письмо Э. Хэпгуд. Москва. 7 июня 1936 года // Там само. С. 644.

<sup>178</sup> Benedetti J. Stanislavski. An Introduction. New York, Routledge, 1982. P. 107.

<sup>179</sup> Д. Г. Московське театральне життя. Лист з Москви // Нове мистецтво. Номер: 1925. №4. С. 5.

<sup>180</sup> Туркельтауб І. «На всякого мудреца довольно простоты» // Вісті ВУЦВК. 13.06.1925. № 132. С. 3.



песимізм і все, головне, вкрито містичним фльором, аж до живої гадюки <...>, дивитись виставу часом було досить важкенько. <...> Зображений у драмі світ нам чужий, він більше нічого вже не говорить, бо те, що є в п'єсі, по суті до того дрібне, і не важливе, що п'єса перестане бути потрібною навіть як історично-літературна демонстрація»<sup>181</sup>. І нарешті таке: «Очень хорошо играют, но скучно»<sup>182</sup>. Безперечно, Туркельтауб не належав до найоб'єктивніших критиків, однак був надзвичайно чутливим до думки влади. Київський журналіст висловлював дивне сподівання на зміну ставлення до театру: «Тогда уважение сменится признанием»<sup>183</sup>.

З іншого боку, показові коментарі з'явилися після виходу книжки Станіславського, котру стали використовувати як *аргумент у дискусіях*<sup>184</sup>, *анонсували продовження* («Заповіт Станіславського». К. Станіславський працює над новою книгою, що буде продовженням виданої його роботи «Моя жизнь в искусстве». У новій книзі Станіславський дає «заповіт артиста і художника театральному молодняку»<sup>185</sup>), *аналізували її стиль* («маємо статтю Дермана «О языке книги Станиславского». Дійсно, «Моя жизнь в искусстве» справила цілком заслужований фурор в колах мистецтвознавців. Дерман зокрема звернув увагу в цій книзі на чистоту її мови»<sup>186</sup>; саму ж статтю Дермана, в якій він писав, що «книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве» — одно из самых значительных явлений в области искусствovedения», було видрукувано загальносоюзним виданням<sup>187</sup>

Однак 2 жовтня 1926-го року під час диспуту у Комакадемії. Володимир Маяковський, полемізуючи з Анатолієм Луначарським, оголосив: «Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили «Белой гвардией» (Смех). Для меня во сто раз приятнее, что это нарвало и про-

<sup>181</sup> Туркельтауб І. «У жизни в лапах» // Вісті ВУЦВК. 14.06.1925. № 133. С. 3.

<sup>182</sup> Туркельтауб І. Театр и искусство. МХАТ и современный зритель // «Вечернее радио», Харьков, 1925, 18 июня // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1: 1919–1930. М., 2009. С. 154.

<sup>183</sup> Токарь Х. Культура и искусство. Московский Художественный Театр (К предстоящим гастролям) // Пролетарская правда. 18.06. 1925. № 136. С. 4.

<sup>184</sup> Майфет Гр. З уваг до новелістичної композиції // Валпіте. 1927. № 4. С. 192; Дисківський М. Моєму опонентові // Нове мистецтво. 1928. № 13. С. 8.

<sup>185</sup> Хроніка // Нове мистецтво. 1926. № 26. С. 18.

<sup>186</sup> Майфет Г. «Красная Новь» №№ 7, 8, 9 та «Новый Мир» №№ 7, 8, 9 // Плужанин. 1927. № 11–12. С. 86.

<sup>187</sup> Дерман А. По поводу языка книги Станиславского // Новый мир. 1927. № 7. С. 190.



рвалось, чем если бы это затушевывалось под флагом аполитичного искусства. Возьмите пресловутую книгу Станиславского “Моя жизнь в искусстве”, эту знаменитую гурманскую книгу — это та же самая “Белая гвардия”<sup>188</sup>. Майже одночасно виступив і молодший колега Станіславського — Олександр Таїров: “Белая гвардия” контрреволюционна не благодаря политически слащавому отношению к нашим классовым врагам, а за ее специфически вульгарный привкус под Чехова”<sup>189</sup>. Нарешті ще агресивніше сформулював критик Литовський: “Белая гвардия” — “Вишневый сад” белого движения”<sup>190</sup>. Так вибудувався логічний ланцюжок: «Моя жизнь в искусстве» — «Белая гвардия» — все это «Вишневый сад» белого движения. Не менш виразну характеристику виставі дав Емануїл Бескін: «Идеология “Дней Турбиных” — типичная идеология старого чеховского мещанина, стопроцентного обывателя»<sup>191</sup>. І так само, піднімаючись над окремими виставами, дуже точно, з погляду влади, загальну характеристику «системі» МХТ дав інший критик: «Основные принципы системы Станиславского и всей работы Московского Художественного театра строятся на культе индивидуальной психологии, — судьбы отдельного человека. Поэтому театр и пришел к панпсихизму (от Горького к Достоевскому) — одушевлению и одухотворению малейших деталей спектакля»<sup>192</sup>. Політичний дискурс, в якому обговорювався театр, має безпосереднє відношення і до України, адже частково пояснює причини дозволу вистави «Дні Турбіних». Незважаючи на апологетику білої гвардії, у виставі збіглося ставлення Булгакова, Станіславського і Сталіна до України. Так само, як збіглося наприкінці 1950-х років зі ставленням до України й у виставі «Дні Турбіних», здійсненій Л. Варпаховським на сцені Київського театру російської драми імені Лесі Українки<sup>193</sup>. Це дуже чітко сформулював у своїй рецензії на виставу МХАТу Стефан Мокульський, який жив у Києві у період, коли роз-

<sup>188</sup> *Маяковский В.* Выступление по докладу А. В. Луначарского “Театральная политика советской власти”, 2 октября 1926 года // *Маяковский В. В. Полн. собр. соч.*: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 303.

<sup>189</sup> Там само.

<sup>190</sup> Там само.

<sup>191</sup> *Бескин Эм.* Кремовые шторы // *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943.* Ч. 1: 1919–1930. М., 2009. С. 195.

<sup>192</sup> *Звездич Ив.* После юбилея. Юбилей МХТ перед судом марксистского театроведения // *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943.* Ч. 1: 1919–1930. М., С. 195.

<sup>193</sup> *Курцін Б.* Вистави, які не побачив глядач // *Український театр.* 1991. № 3. С. 22–25.

горталися події, описані у п'єсі: «Мы не собираемся ставить в укор автору и театру речи Алексея Турбина, потому что он, кадровый офицер, дворянин и монархист, должен был мыслить и говорить именно так, как он это делает в пьесе. Но *изображать всю историю смены власти в Киеве на рубеже 1918 и 1919 годов с точки зрения Алексея Турбина*, смотреть через его очки на петлюровцев и на движущие силы гражданской войны — значит исказить историческую действительность, значит подменять классовым субъективизмом искомое объективное изображение событий»<sup>194</sup>.

В одному з найголовніших мистецьких видань України — журналі «Нове мистецтво» — у 1925–1928 роках Станіславського було згадано лише кілька разів. 1926-го року — у куценькій інформації у розділі «Хроніка»: «У МХАТ'і 1-му в столітню річницю грудневих подій було дано закриту виставу грудневих подій було дано *закриту виставу* для представників влади, преси, літератури й театрів. Вступне слово сказав К. С. Станіславський <...>. В скорому часі в 1-му МХАТ'і відбудеться прем'єра п'єси А. Н. Островського “Горячее сердце” в постановці М. М. Тарханова й І. Я. Судакова під загальним керовництвом К. С. Станіславського»<sup>195</sup>.

Трохи більше інформації про Станіславського у статті Якова Мамонтова, який, характеризуючи психологічний театр, присвятив Станіславському один абзац: «Натурально, що цей [психологічний] театр мусив виробити свою систему виявних засобів. Ця система відома зараз як “система К. Станіславського”. Суть її полягає в тім, що вона протиставить два поняття: “вдавання” і “переживання”. Актор, за цією системою, мусить не вдавати на кону той чи інший образ, а бути ним, щиро переживати його. К. Станіславський розгортає довгий ланцюг психологічних засобів та технічних прийомів, що ними можна досягти цієї мети. Актор мусить доходити до зовнішніх театральних виявлень тільки шляхом правдивих переживань. Лише в такому разі не буде він штампувати ролі, а утворюватиме що-разу живі, індивідуальні образи. Ця система робить актора, зрештою, філософом, а побутові аксесуари — символами певних ідей та настроїв. МХТ. був театром російської інтелігенції. Йому добре давалися постановки п'єс А. Чехова

<sup>194</sup> Мокульський С. Заметки по поводу «Дней Турбиных» // Рабочий и театр. Л., 1933, № 19173 // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2: 1930–1943. М., 2010. С. 105.

<sup>195</sup> Хроніка. МХАТ 1-й // Нове мистецтво. 1926. № 2 (11). 12–19 січня С. 10.

та близьких до нього авторів. Але Шекспір або Мольєр були вже не в його засобах. Пробирав цей театр свої сили і на постановках цілком символічних (п'єси Л. Андрєєва, М. Метерлінка) та вони були окремими випадками на шляхах його розвитку. Символічна драматургія вимагала інших мистецьких засобів»<sup>196</sup>.

Показовим є стиль публікацій про Станіславського і МХАТ у тодішніх українських виданнях. Так, Петро Рудін, історик театру академічного штибу або, як про нього казали, представник «буржуазно-академічного театрознавства», реферуючи 1928-го року статтю німецького автора, уникнув власних висновків, натомість понад п'ятдесят разів, немов мантру, повторив тезу про чужий театр — про «російське театральне мистецтво», про «російський театр», про «російську літературу», про «російське мистецтво», про «російське культурне життя» тощо<sup>197</sup>.

Того самого року інше видання — літературно-художній місячник Спілки селянських письменників «Плуг» — видрукував наприкінці номера глуху замітку про те, що «у Москву приїздить група американських артистів», котра «на протязі трьох літ» має намір «студіювати у Москов. Художньому театрі і в оперній студії ім. Станіславського систему Станіславського»<sup>198</sup>.

1931-го року у примітках до нарисів О. Кугеля І. Туркельтауб, якого Луначарський охрестив «втриманим марксистом», додав ще й політичне забарвлення: «Верно, что Московский Художественный театр явился созданием интеллигенции. Но какой интеллигенции? — вот в чем вопрос. Сейчас уже для всех ясно, что создатели МХТ примыкали к той интеллигенции, которая выражала идеологию восходившего тогда класса капиталистической буржуазии»<sup>199</sup>.

1931-го року на сторінках часопису «Критика» І. Юрченко у схоластичній рецензії здійснює викриття «системи» та її автора: «...Метафізичною теорією примирення протилежностей Афіногенов аргументує свій безоглядний захист *наскрізь ідеалістичної, реакційної системи Станіславського* — дарма, що давно вже за-

<sup>196</sup> Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 14 (23). 6 квітня. С. 5.

<sup>197</sup> Рудін П. Німці про МХАТ // Червоний шлях. 1928. № 12. С. 185–191.

<sup>198</sup> Американці по науку в Москву // Плуг. 1928. № 2. С. 78–79.

<sup>199</sup> [Туркельтауб И.] Примечания // Кугель А. Р. Профили театра / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. М., 1929. С. 155–156.

суджені опортуністичні спроби видати афоризм Станіславського про добре й зле, за діалектику, хоч би й «стихійну»<sup>200</sup>. Ще більше перцю додав інший автор, характеризуючи систему Станіславського як «систему ідеалістичну та фрейдистську»<sup>201</sup>.

Так само 1932-го року у загальносоюзному виданні повідомляється про «порочність метода МХАТа: стремлясь к “жизненной правде”, художественники наваливали кучу наблюдений, они, как могли, добросовестно изучали действительность. Но так как над их сознанием довлел *товарный фетишизм*, так как они не понимали диалектического развития того общества, которое их окружало, они возводили эти наблюдения в степень эстетического канона. В их сегодняшней работе еще осталась эта склонность к детальному воспроизведению действительности, идущая от непонимания основных законов, движущих ею. Таков “реализм” МХАТа и, в частности, системы Станиславского. Если мы возьмем книгу его “Моя жизнь в искусстве”, то никакой системы мы в ней не увидим, мы найдем в ней основанные на опыте, большей частью очень глубокие наблюдения, не обобщенные единым мировоззрением. У Станиславского не было такой системы, и характерно, что его ученики всегда отходили от его взглядов, опираясь на то, что каждому из них в отдельности казалось “сущностью” Станиславского»<sup>202</sup>. З останнім твердженням — про тлумачення «сутності» Станіславського його учнями — важко не погодитися, тим більше, що й самі учні згодом — під час дискусії 1950-го року і пізніше — неодноразово про це згадують.

Того самого 1932 року повідомлялося також, що «вахтанговці в ряді моментів дійсно не безуспішно пытаются преодолеть Станиславского. Но это успешное преодоление по существу мало отводит театр от Станиславского, потому что в основных, решающих вопросах вахтанговцы еще находятся на идеалистических позициях», адже «корни идеалистической сущности системы Станиславского...»<sup>203</sup> і т. д.

<sup>200</sup> Юрченко І. Рец.: А. Афиногенов. «Творческий метод театра». (Диалектика творческого процесса). Критическая библиотека «На литературном посту» ГИХЛ 1931, тир. 5.000, стр. 140, ц. 1 р. 15 к. // Критика. 1931. № 11. С. 146.

<sup>201</sup> Тов. Мурський. Боремося за творчий метод // Радянське мистецтво. 1931. № 15–16. С. 21.

<sup>202</sup> Либедінський Ю. За платформу театру РАПП // Советский театр 1932. № 2. С. 7.

<sup>203</sup> Белецький І., Подольський С. О театру ім. Вахтангова и его идеологе т. Б. Захаве // Советский театр. 1932. № 5. С. 6.

Однак уже 1935-го року одному з найчутливіших до політичних кампаній театральному журналістові дорікали: «Следует, однако, возразить против попыток тов. Туркельтауба <...> умалить и снизить значение МХАТ-І, как одного из ведущих театров СССР. Вряд ли можно также “краткостью времени” оправдать, что тов. Туркельтауб совершенно не останавливается в своих лекциях на так называемой “системе Художественно театра” работы над пьесой и над ролью. С другой стороны, очень ценной была та консультация, которую работники колхозных театров получили впервые от тов. Туркельтауба»<sup>204</sup>. Вочевидь, Туркельтауб не помітив зміни напряму вітру.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ТРЕТЯ СПРОБА

Оцінки Станіславського і МХАТу у помірковано радянській і у галицькій пресі істотно відрізнялися. У той час як радянська преса сприймала театр як явище «суперечливе» (факт значний, але буржуазний, ідеалістичний та ін.), у галицькій пресі театр підтримувався беззастережно. Тут є навіть певний парадокс, адже, незважаючи на русифікацію, радянська критика заблукала між національними, класовими і філософськими критеріями (русифікація, буржуазне мистецтво та ідеалізм), тоді як «українські буржуазні націоналісти» беззаперечно оспівували Московський художній театр, але технологію, а не ідеологію. Приміром, 1928-го року газета «Діло» до ювілею театру видрукувала повідомлення, в якому було сказано: «Московський “Художественний Театр” належить до тих нечисленних інституцій, яких велика революція майже не нарушила. Це також одна з тих організацій, ще менше нечисленних, яких ювілей святкує нині весь світ похвальними статтями, без застережень. Мало є в світі театрів з такою духовою одноцільною атмосферою, як театр Станіславського. У цій атмосфері щезали одиниці, а існувала лише спільна ідея нового мистецтва. Театр Станіславського випередив почини “нової сцени” в європейських центрах, здійснюючи теоретичні ідеї таких великих режисерів як паризький Антуан і лондонський Креґ. Він зважився на постановку нових талантів ще непризнаних і ними створив новий напрям; Чехов, Гор-

<sup>204</sup> Бард А. Куйбышевские новаторы // Колхозный театр. 1935. № 22. С. 34.

кий, Андреев завдячують свою драматичну славу Станіславському. Там ожили в новій формі і клясики Ірбіоедов, Гоголь, Тургенев, а європейська “модерна” драма найшла найбільше зразкові постановки, повторені згодом Берліном та Парижем (Гамсун, Метерлінк). Театр Станіславського йшов не на скількість, а якість. Скількість п’єс поставлена ним була дуже невеличка, але підготовка до них тривала довгі місяці, а раз вироблений репертуар тривав роки. Принцип реалізму, введений цим театром, мав давати таку ілюзію дійсного життя, щоби глядач забув про умовності театру. Актори, що грали в ньому були не тільки геніальними артистами, але й справжніми ерудитами і всесторонньо освіченими фахівцями»<sup>205</sup>.

У так само піднесеному тоні, однак з фаховим аналізом, писав про Художній театр і Михайло Рудницький, у *статті 1929-го року*, назва якої — «Мистецький реалізм» — сьогодні не всім сподобається: «Театр Станіславського найкращий досі слов’янський, один із недосяжних зразків театрального мистецтва на переломі ХХ століття, про яке прихильники “нових течій” і “нових ідей” упевняють, що воно вимирає враз із пережитим реалізмом. Що таке цей реалізм про це критики списали чимало паперу. З’ясувати його засоби та межі це стільки, що роз’яснити ознаки дійсності. Вона не є незалежна від наших очей і нашого світогляду. Як хто її бачить і вміє передати, так її розуміє і змальовує <...>. “Художественний Театр” створив культ реалізму»<sup>206</sup>. У цілому, у цій статті її автор зосередив увагу на реалізмі та його проявах в акторській грі та інших складових вистави.

Дуже поблажливо, на відміну від ортодоксальної радянської критики було сприйнято *1931-го року* у Західній Україні виставу «Дні Турбіних»: «Ця п’єса мала довгий і великий успіх в останніх роках у московським театрі. Колі на неї надивилися доволі ортодоксійні комуністи, зчинили гвалт, що вона хитро пачкує буржуазну, ще й чорносотенну ідеологію, і вона перейшла на індекс, як не один твір спершу правовірного марксиста. “Біла Гвардія” — переробка із повісти належить до типу п’єс, на яку німці придумали нове штудерне слово “Neue Sachlichkeit”. Автори таких творів силкуються якомога вірно передавати буденні обсервації, нанизуючи їх поруч себе так, щоби не робили ніякого вражіння мистецької

<sup>205</sup> 30-ліття «Художественного театру» // Діло. 1928. 07.11.1928. № 249. С. 3–4.

<sup>206</sup> Рудницький Мих. Мистецький реалізм (3 нагоди вистав пражської групи “Художественного театру”) // Діло С. 23.06.1929. № 138. С. 3.

композиції. Що важніше: автор хоче щезнути поза картинами, немов би став сам глядачем. Є це *відновлений реалізм*, доведений у свій час до мистецтва Фльобером. Повість Булгакова не є зразком такого реалізму; зате п'єса, зроблена з неї в інтерпретації, яку ми бачили, могла би бути прикладом такої техніки. Бачимо в ній середовище царських старшин у Києві, за гетьмана Скоропадського. Балачки за столом, невідступна горілочка, карти, суперечки на особисті та політичні теми, дві ниточки любовної інтриги — все це характеризує психологію російських царських старшин, їхнє родинне та товариське життя з такою вірністю, що хвилинами забуваємо про оману театру. Очевидячки, прихильне чи неприхильне становище автора для поодиноких дієвих осіб залежить у великій мірі від креації акторів. Ті самі речення й слова, передані та наголошені інакше, в силі перемінити симпатичну особу (по інтенції автора) в ненавидну для нас. Цим можна пояснити, що таку п'єсу могли вважати “радянськостю” в більшовицькій Москві і “білогвардейською” на еміграції. П'єса кінчиться двома акордами, що можуть давати підставу деяким глядачам уважати її пробільшовицькою: поворотом царського полковника з Берліна, що заявляв про необхідність співпраці з більшовицькою владою і входом червоних військ до Києва. Та при цьому цей полковник боягуз і названий автором “щуром”. Українці мають нагоду оглядати одну дію з гетьманом Скоропадським, останні хвилини його панування. В інтерпретації “Художественного Театру” не найшли ми ні одної риси, що могла би бути для нас образлива. Інша справа, що гетьманці можуть обурюватися, чому автор вибрав саме такий момент для своєї п'єси, коли навіть голова держави тратить голову. Сцени залицяння до єдиної жінки в цій п'єсі, її вагання та внутрішня боротьба, закохання молодого студента, належать до першорядних психологічних обсервацій і були відтворені з незвичайною чутливістю»<sup>207</sup>.

1931-го року, рецензуючи виставу «Ревізор» празької групи Художнього театру, автор ефектно підтвердив незмінне впродовж багатьох років ставлення до цього театру, дорікнувши лише, «що цей театр ставить надто високі ціни на білети»<sup>208</sup>.

<sup>207</sup> М. Р. З театру. Виступ празької групи «Художественного театру»: «Біла гвардія» (Дні Турбінні), драма, на 4 дії, в 6 картинах Булгакова // Діло. 19.05.1931. С. 5.

<sup>208</sup> М. Р. Виступ празької групи «Художественного театру» // Діло. 1931. 17. 05. № 108. С. 4–5.



1932-го року вперше фіксується згадка про метод Станіславського у галицькій пресі: «Директор московського “Художественного Театру” був кілька днів у Берліні, вертаючись із ним. купелевого місця у Москву. У розмові зі співробітником одного часопису він поділився зі своїми літературними плянами. Він рішив зібрати досвід свого життя у чотирьох книгах; перша “Самовтілення” буде про методу театральної гри та розуміння ролі, друга “Опанування ролі” буде подрібніше, технічно розвивати думки першої, третя зватимьме “Режисер”, четверта “Про оперу”. Станіславський займається головно питанням, як актор мусить проїнятися ролею, щоби стати мистцем»<sup>209</sup>. Лагідний тон відгуків більше свідчить про авторів дописів, аніж про загальне ставлення до Станіславського й очолюваного ним театру.

Несподіваний дисонанс у загальному хорі хвалебних відгуків створює допис 1938-го року: «Недавно (7.VIII) вмер режисер К. Станіславській (Алексеев), що був творцем голосного в своїм часі московського т. зв. Художнього Театру і формально стояв на його чолі (нині орденоносного театру ім. Горького). Його смерть дала притоку багатьом часописам, по сей бік ССРСР, до проливання рясних сліз, головне, до гістєричних надмогильних пеанів на честь “геніяльного російського режисера”, “великого реформатора”, “творця сучасного світового театру” і пр. <...> “Велич Росії” і обов’язкова велич всього, що походить з тієї Росії (хоч би нею були Тифліс чи Київ), — то догмат і табу для багатьох, в тім і земляків; все звідтіль є щонайменше геніяльне, то геніальними мають бути і колись голосний московський театр (нині — жалюгідна советська реліквія), і його фундатор. Коли ризикуємо внести дисонанс в згідний хор апольогетів і плакальщиць, то робимо се тому, що вплив “Художественного” був, на жаль, справді заширокий»<sup>210</sup>. І далі, називаючи МХТ «театром збанкротованої еліти імперії, театром упадку й “кінця”», аналізуючи причини його популярності, автор пише: «Не зупиняючись над таємничими причинами слави й популярности Станіславського та його театру, ствердимо лише, що вплив М. Худ. Театру і ідей його режисера був значний і широкий. Пішов він на Захід навіть скорше, аніж впливи російської літератури. Особливо, розуміється,

<sup>209</sup> Новини. Станіславський пише // Діло. 1932. 24 листопада. № 260. С. 5.

<sup>210</sup> Е. М. Театр упадку // Вістник. Річник VI. Кн. 10. 1938. Жовтень. С. 706.



по війні і большевицьким перевороті, коли російські посмертні культурні вартости почали раптом йти вгору на міжнародній біржі під ерихонський галас урядової й неурядової реклами»<sup>211</sup>.

Порівнюючи дописи, присвячені Станіславському на сторінках галицьких україномовних і польськомовних видань, виявимо відмінність, що нагадує відмінності між українською і російською пресою Великої України: польські автори більше уваги приділяли тематичній та естетичній складовій театру Станіславського<sup>212</sup> і звертали увагу на «описовий, пасивний аналіз життя» у мхатівському репертуарі — у драматургії Чехова і Горького<sup>213</sup>.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ЧЕТВЕРТА СПРОБА

«Ось уже третє покоління українських акторів (починаючи з *середини 30-х років*) виховується у театральних учбових закладах на засадах системи Станіславського», — писав на початку 1970-х років Аркадій Драк<sup>214</sup>. До цього можна додати ще й інше твердження — мовляв, «глибоке вивчення франківцями та іншими митцями української сцени геніальної системи Костянтина Сергійовича Станіславського стосується ще кінця двадцятих років. Вона справила неоціненний вплив на українське театральне мистецтво, безмежно збагатила наш духовний та художній світ»<sup>215</sup>. Іншої інформації на підтвердження впровадження «системи» Станіславського у практику українського театру і у навчальний процес українських вишів *1930-х років* поки що не знайдено.

За відсутності підтверджених фактів, сумнів стосовно вивчення «системи» у тридцятих, а надто у двадцятих роках, безперечно, існує. Тим більше, що й сам Станіславський 1925-го року сформулював ставлення до всіх попередніх публікацій з приводу «системи» — як власних, так і чужих: «Я вважаю своїм долгом предупредить Вас о том, что я своей системы ни разу печатно не излагал и лишь теперь принялся за этот труд. В скором време-

<sup>211</sup> Там само. С. 710–711.

<sup>212</sup> *Hescheles H.* О театре Stanisławskiego // *Chwila*. 16.11.1922. № 1326; 17.11.1922. № 1327; 18.11.1922. № 1328; 19.11.1922. № 1329; 20.11.1922. № 1330; 21.11.1922. № 1331; 22.11.1922. № 1332; 23.11.1922. № 1333; 24.11.1922. № 1334.

<sup>213</sup> *Hescheles H.* О театре Stanisławskiego // *Chwila*. 17.11.1922. № 1327. С. 3.

<sup>214</sup> *Драк А.* І все таки актор! // *Український театр*. 1972. № 1. С. 21.

<sup>215</sup> *Юра Г.* Станіславський // *Мистецтво*. 1963. № 1. С. 11.

ни появиться моя книга под заглавием “Моя жизнь в искусстве”, которая является вступлением к очень большому труду о системе. Все то, что печаталось по поводу моей системы до сих пор, не имеет почти никакого отношения к тому, что я делал и чем был занят в течение своей 40-летней деятельности»<sup>216</sup>. Те саме 1926-го року: «... сижу в дачной дыре под Москвой и пишу книгу под названием “Работа над собой, записки ученика”. Сюжет, как видите, поучительный, но не очень интересный»<sup>217</sup>. Про це, зрештою, і вся історія його роботи над книгою — повчально, але...

У другій половині 1930-х у ставленні до Станіславського, до його ідеалізму, фрейдизму та інших ухилів і помилок можна спостерігати — з боку радянської влади, отже, і в Україні — помітне потепління — можливо, як результат його лагідних листів до Сталіна і Молотова. Критика стає стриманішою, від другої половини тридцятих років фіксуються навіть окремі терміни Станіславського в українському перекладі («наскрізна дія, що гонить п'єсу од самого початку до кінця»<sup>218</sup> та ін.). 1937-го року з'явився навіть український переклад праці «Робота режисера» Б. Захави і К. Міронова, в якій подано окремі поняття «системи» — *наскрізна дія, сценічне завдання тощо*<sup>219</sup>.

І нарешті 1938-го року з'являється праця Станіславського «Робота актора над собою»<sup>220</sup>. Від цього ж року друкуються режисерські примірники Станіславського — «Чайка»<sup>221</sup>, «Отелло»<sup>222</sup> та інші<sup>223</sup>.

По смерті Станіславського, серед інших ритуальних заходів, ухвалюється Постанова «Об увековечении памяти народного артиста СССР К. С. Станиславского», в який, зокрема, було висунуто завдання спорудження пам'ятника Станіславському, створення урядової комісії з прийому літературної спадщи-

<sup>216</sup> Станиславский К. Письмо А. М. Ленину 1925, март 21 [Москва] // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. Письма: 1918–1938. С. 177–178.

<sup>217</sup> Станиславский К. Письмо М. Л. Мельтцер. Дарьино. 25/VIII 1926 // Там само. С. 245–246.

<sup>218</sup> Рулін П. Театральна система Гоголя. Стаття. Машинопис 1936 (?) // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 36. С. 31.

<sup>219</sup> Захава Б., Міронов К. Робота режисера. [К.], 1937.

<sup>220</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М., 1938.

<sup>221</sup> «Чайка» в постановке Московского художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.; М., 1938.

<sup>222</sup> Станиславский К. Режиссерский план «Отелло». М.; Л., 1945.

<sup>223</sup> Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1980–1981.

ни Станіславського і встановлення п'яти державних стипендій ім. Станіславського.

1939-20 року в Україні з'являється переклад ще однієї праці, присвяченої викладу основних положень «системи» — «Робота актора» І. Рапопорта, в якій запропоновано детальніший, у порівнянні з працею Б. Захави, виклад основних понять, впроваджених Станіславським: об'єкт уваги, м'язове напруження, виправдання, публічну самотність, пам'ять фізичних дій, сценічне завдання, дію і протидію та інші елементи «системи» Станіславського<sup>224</sup>.

Можна було би вважати появу двох останніх праць інтенсивним впровадженням «системи» Станіславського у практику українського театру, однак рік видання праці Рапопорта — це рік початку світової війни, коли питання методу були вже не на часі.

Справжня глорифікація Станіславського (надання його імені кільком театрам та ін.) розпочинається після війни, у період *боротьби з космополітизмом*. Саме цей етап дає відповідь на загадку про непрості і часом дуже заплутані стосунки радянського театру або, точніше, радянської влади зі Станіславським.

Вважається, що гастролі Московського Художнього театру країнами Європи і США зчинили суцільний фурор. Справді, театр завоював величезну кількість прихильників, особливо серед американських глядачів. Однак успіх був не настільки однозначним, щоб не почути тверезі голоси, котрі звертали увагу на штучність оформлення, погане освітлення, перебільшений грим, драматургію Чехова, котра залишає холодним англомовного глядача, та й сама труппа не настільки унікальна, щоб не можна було зібрати таку саму в Америці<sup>225</sup>. Підсумовуючи враження від гастролів московського театру, один із провідних американських критиків писав навіть, що значення МХТ для американської сцени радше моральне й етичне, ніж естетичне<sup>226</sup>. Та й Сам Станіславський визнавав що далеко не в усьому МХТ здатен здивувати Америку<sup>227</sup>.

Успіх Станіславського в Америці сприяв створенню на основі його ідей численних шкіл, кожна з яких хоч і виступала під гаслами Методу, однак пропагувала ту частину «системи», котра

<sup>224</sup> Рапопорт І. Робота актора. К., 1939.

<sup>225</sup> Черкасский С. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсбург: История. Теория. Практика. СПб., 2016. С. 192.

<sup>226</sup> Там само. С. 196.

<sup>227</sup> Там само. С. 199.

видавалася найпридатнішою для конкретного педагога. Інколи один із найвідоміших пропагандистів Методу Лі Страсберг «*використовував завісу секретності, щоб виробити абстрактне і таке, що важко визначити поняття націоналізму в акторській школі*», що відповідало потребам холодної війни і «*методично підкреслював незмінні переваги американської школи*» [Станіславського] над російською. Зусиллями Страсберга гра за його Методом стала «культурним маркером, який стверджував статус національної культури» під час холодної війни. Страсберг узяв теорію Станіславського <...> і перетворив її на «символ патріотизму, а не комунізму»<sup>228</sup>.

Від кінця двадцятих — початку тридцятих років усіх, більшу частину тих, хто намагався революціонізувати театр, отже, творців мистецьких шкіл і методів, розстріляли. Внаслідок цього (парадокс!) все більшу роль у театральному житті стало відігравати молоде покоління — учні розстріляних Курбаса і Мейєрхольда, отже, носії методу. Усвідомлюючи небезпеку трансляції методу своїх учителів, інакше працювати вони не вміли. Таким чином у театральній практиці і педагогіці, принаймні на теоретичному рівні, утворилася методологічна порожнеча: метод Станіславського ще не оприявлено, тоді як усі інші напрацювання у цій сфері, згідно з тодішньою риторикою, визнано у кращому разі формалістичними, у гіршому — буржуазними, а у зовсім поганому, невиліковному — фашистськими; підтвердженням методологічної порожнечі стала теоретична дискусія навколо численних різновидів реалізму. Цю ситуацію можна було описати одним словом — *закляк*.

## ШКОЛА КУРБАСА<sup>229</sup>

Перші спроби виходу Станіславського на мистецький ринок України були передбачувано малорезультативними.

З одного боку був *український* театральний Київ і, в цілому, *українська* театральна культура, представники якої не без інтересу спостерігали за бізнес-проектом Станіславського, однак зі стриманою повагою ставилася до меседжів його вистав.

<sup>228</sup> Шидер Л. Метод Страсберга и развитие актерского мастерства в Америке // Актерское мастерство. Американская школа / Под редакцией А. Бартоу. М., 2017. С. 59.

<sup>229</sup> Детальніше про школу Курбаса див.: Клековкін О. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект. К., 2014; Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. К., 2017.

Однак поряд був великоруський інтелігент-декадент, захоплений не так бізнес-проектом, як поклонінням інтелігенції, тобто самооспівуванням, про яке згадував Осип Мандельштам, називаючи МХТ «театром російської інтелігенції» і згадуючи, що «піти до “Художнього” [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ...»<sup>230</sup>. Підкреслимо тут слово *російської*, а не взагалі якоїсь всесвітньої інтелігенції, якої ніколи не існувало.

Умовно назвемо ці традиції *великоукраїнською і малоросійською* (російською) або *київською... і київською*, адже обидві традиції існували одночасно в одному просторі. І не лише ці традиції, бо в Україні був і польський, і єврейський, і німецький театри. Можливо, так би цей баланс утримувався й далі, якби революція не висунула на роль організатора нової, національної театральної школи в Україні Леся Курбаса, у постаті якого перетнулися об'єктивні виклики часу і неповторні риси його особистості, результатом чого стало формування нових правил гри.

Якщо коротко й узагальнено, *школа Курбаса* — це галицька театральна традиція, що постала під впливом польської та австрійської театральної школи, а згодом була підсилена прийомом авангардового і політичного театру. «Березиль мог возникнуть только на Украине, — писав Осип Мандельштам. — Его молодая рассудочность, трезвость театральной мысли, его балаганная живость, достигшая апофеоза в украинском...»<sup>231</sup>. За «*молодой рассудочностью*» було не лише нової методології роботи над виставою, а й театру нового покоління.

Інколи методологію Курбаса майже ототожнювали з методологією Станіславського, прикладом чого є уявлення про обійми, в яких об'єднатися обидва митці — мовляв, обидва вони рухалися в одному напрямі: «Я дивувався, — писав Юрій Смолич, — який же близький був саме до Станіславського, а не до Мейерхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»<sup>232</sup>. Такої самої думки дотримувався Смолич і в інших випадках: «Реалістична цілеспрямованість мистецтва Кропивницького була вихідним

<sup>230</sup> Мандельштам О. Художественный театр и слово // Мандельштам О. Слово и культура: Сб. М., 1987. С. 223.

<sup>231</sup> Мандельштам О. Михоэлс // Мандельштам О. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 308.

<sup>232</sup> Смолич Ю. Біла джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 46.

і кінечним пунктом, яким вона і є в так званій системі Станіславського»<sup>233</sup>. Схильність до уніфікації притаманна не лише Смоличу, це універсальний стиль доби: «Матеріали читаних лекцій, засідань Режисерського штабу, систематизація досвіду “Березоля” дають цікавий матеріал для поглибленого вивчення системи Л. Курбаса, який в окремих своїх положеннях ішов паралельно з пошуками К. С. Станіславського, а іноді й випереджав їх»<sup>234</sup>.

Коментувати ці тези не варто, здебільшого їх формулювали з метою «виправдати» Курбаса — мовляв, це *майже Станіславський*. (Цей прийом, коли якомусь діячеві надавали статус другого — другого Станіславським або будь-кого іншого з визнаних, характерний не лише для радянської пропаганди). У радянський час, коли вважалося, що передове людство разом із його авангардом рухається в один бік, теза про те, що якийсь із митців *ішов паралельно з пошуками К. С. Станіславського, а іноді й випереджав їх*, сприяла справі моральної реабілітації багатьох майстрів, однак сьогодні — блокує нашу допитливість: навіщо, мовляв, вивчати метод Курбаса, якщо той самий метод набагато раніше і досконаліше витворив Станіславський і реалізував радянський театр?

Виступаючи проти театру «*психологічних переживань*»<sup>235</sup>, Курбас писав 1924-го року «В театрі, який побудований на сучасних принципах, можливість *переживання* настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза *психологічним планом*. Взагалі *переживання* актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої вразливості до того, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені *психологічні ролі*, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора (“*нутра*” чи техніки). Я розумію, що для всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах відомих творів, складених з відомих частин. Ці твори художні (академічні) через те, що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи»<sup>236</sup>.

<sup>233</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні // Життя і революція. 1928. № 4. С. 117.

<sup>234</sup> Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». К., 1989. С. 55.

<sup>235</sup> Лесь Курбас. Про символічний театр і театр О. Олеся // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. К., 1991. С. 36.

<sup>236</sup> Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 49.

І далі: «У старих акторів, які грали в *життєво-психологічному* *плані*, була також простота, благородство гри. Вона полягала в тому, що актор ходив по сцені, дуже поволі говорив, повертався спиною до публіки»<sup>237</sup>. І нарешті найчіткіше: «Коли в театрі всяких “Осінніх скрипок” люди ниють на тему “любить мене, не любить мене” і ця мука виводиться в найбільш ілюзорному вигляді, зовсім так, щоб вона не відображувала більше, як те, що вона має відображувати, тоді це є та *психологічна тема*, яка, як певний тип *психологічного театру*, нами відкинута, давно відкинута. Коли в Театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, коли у нього який-небудь персонаж переживав, страждав, — там також були всі матеріали, все там було на місці, і жива людина з переживанням, і ритм, і жест той самий, і матеріал як такий, всі фактури; коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав покладеного наголосу на *переживання*. Коли було покладено наголос на саме *переживання*, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на *переживання*, а театр, у якому натиск на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках поділу етнографічної України, який найменше прикрашено, — і так по змозі, як це виводилось на сцену приміром у Карпенка-Карого, — він міг *переживати* і т. д., але те, що лишилось у глядача, те, що було цінністю театру, те, що було його основою, це зовсім не ті самі *переживання*. Так само, як не був і ритм основним, хоч він там був — ритм життя. Так і все інше. Про це і йде суперечка <...>. Я тверджу собі, що не це було ідеєю того театру, не це було основним, що мало передаватись глядачеві, і цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. Всяка епоха театру має свій час, коли вона є потрібною, передовою річчю у житті громадянства і коли до неї ідуть найталановитіші сили, — і навпаки... Коли я вже вступив до Театру Садовського, там багато було тих епігонів, а після цього не пригадаю нікого, а то були все шалопаї з цілком

---

<sup>237</sup> *Лесь Курбас*. Про метод роботи актора. Лекція 16.04.1925 // Там само. С. 133.



іншою культурою, які не могли бути акторами того театру. Коли я грав у народній п'єсі, я себе почував дико, я робив дурниці, я почував від своєї гри фальш. Нічого не поробиш — людина іншого покоління не може пристосовуватися. В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, висувається *психологізм* не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає *майстерність театру — і тут з'являється психологізм...*»<sup>238</sup>.

Що саме, відкидаючи *психологізм*, пропагував Курбас?

Ще за життя Курбаса, виступаючи 5 жовтня 1933 року на засіданні Колегії НКО УРСР, Іван Мар'яненко сформулював: «... До Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, <...> але *грамоти мистецької, театральної на Україні не було. Грамота з'явилася разом з роботою й особою Курбаса*»<sup>239</sup>.

Причому грамота Курбаса відрізнялася хоч би тому, що він зосередив увагу не на творчості актора, а на творчості режисера. 2 вересня 1923 року один із учнів Курбаса занотував: «Вчора на засіданні режис[ерської] лабораторії уперше було порушено питання про *утворення своєї науки режисерської*»<sup>240</sup>.

Одні ставилися до грамоти Курбаса із захопленням, інші — ворожо («Ви самі возвели в культ існування так звану *курбасівську систему*, що утворився культ курбасівської системи, і не подивились, а який класовий зміст і напрямок цих систем. Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріатові політику»<sup>241</sup>. «Своєю *формалістичною системою* Курбас намагався остаточно зламати інерцію й традицію театральної культури етнографічного побутовізму з її наївною ідеологією народницького демократизму, і, натомість, ствердити принципи буржуазної ідеалістичної естетики, норми *формалістичної театральної*

<sup>238</sup> *Леся Курбас*. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25.04.1925 // Там само. С.138–139.

<sup>239</sup> *Леся Курбас*: «... Я сприйняв це мовчки...»: Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // Життя і творчість Леся Курбаса: 36. Львів; Київ; Харків; 2012. С. 574.

<sup>240</sup> *Василько В. Щоденник*. Т. 4–5. Т. 5. 1 січня 1923 — 14 травня 1924 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Оп. 2. Од. зб. 397. С. 85.

<sup>241</sup> Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // Там само. С. 573.



культури»<sup>242</sup>). Зрештою, це призвело до знищення як школи Курбаса, так і його самого — за надуманими мотивами, фізично.

Найголовніший принцип, яким визначався системний підхід Курбаса до мистецтва театру, полягав у тому, що вперше в українському театрі, та й не тільки, виставу теоретично було осмислено як художню систему і включено в іншу, складнішу і значно ширшу, — у соціальну систему. Більше того, саме Курбас у числі перших став мислити *виставу як інструмент певної політичної системи*, як театр, ангажований державою, і повів боротьбу за те, щоб стати першим і єдиним рупором влади — масовим сценічним органом партії: «Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, *проводить в маси класову ідеологію*»<sup>243</sup>.

Часу на обдумування своєї театральної системи у Курбаса не було, адже обставини виробничого театру змушували створювати теорію у процесі постановки вистав, виховання акторів і режисерів. При цьому Курбас активно спирався на досвід, отриманий на філософському факультеті Віденського університету, від німецького театрознавства, а зрештою, й від кону. Прагнучи поєднати виробничі і педагогічні завдання зі *створенням науки про театр*, Курбас сформував цілий ряд внутрішньотеатральних інституцій, серед яких найголовніше місце належало режисерській лабораторії при Мистецькому об'єднанні «Березіль», котра розпочала свою роботу 4 березня 1923 року. У цей же день відбулися організаційні збори лабораторії, а 9 грудня 1924 року — перше засідання одного з підрозділів Режштабу — станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля».

На відміну від багатьох інших тодішніх театрів, які, за словом Курбаса, здебільшого належали до *театрів емпіричних*, «Березіль» *прагнув стати системним театром — театром, який базується на теорії, від якої йде до винаходу*: «“Березіль” не є емпіричний театр. Що таке *емпіричний театр*? Це такий театр, який йде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли. Ми йшли від театру до винаходу, і це є єдиний шлях, який ви-

<sup>242</sup> Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. 1934. Ч. 12. С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 748.

<sup>243</sup> Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 317.

користувався театром “Березіль”, як театром творчої сучасності, але ніколи не емпіричний»<sup>244</sup>. Шукаючи власну модель театру, Курбас виходив із уявлення, що «кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує»<sup>245</sup>, інакше кажучи, *особливості кожної форми театру зумовлено обставинами місця і часу — історичним і загальнокультурним контекстом*.

Виходячи з такого розуміння, Курбас запропонував свою відповідь на питання про те, чим мусить бути і чим не повинен бути театр: «Театр, значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваних енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів. Я тут маю на думці, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п’єсу без людей почав писати»<sup>246</sup>.

Отже, система — це щоразу правила нової гри, «енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів». Система — це правила, що забезпечують стосунки глядача: з простором (який об’єднує й одночасно роз’єднує сцену і залу), з часом (життєвим і сценічним), із виконавцем, із персонажем, а врешті — й правила гри із навколишнім світом. Адже «кожна людина театру грається в життя, а не живе, і мистецтво взагалі має цей момент іграшки»<sup>247</sup>.

На відміну від доцентрової монотипної «системи» Станіславського, орієнтованої виключно на психологічний театр, відцентрова система Курбаса належить до політипних і відцентрових. Тому пошук спільних ознак між системами Курбаса і Станіславського (мовляв, усі вони йшли в одному напрямі) може бути мотивовано лише прагненням виправдати і хоч якимось чином наблизити Курбаса до соціалістичного реалізму. Ознаки подібності виявляються радше між так само монотипними системами Піскатора і Брехта, подеколи Єсснера.

<sup>244</sup> Лесь Курбас. Заключне слово на диспуті «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 285.

<sup>245</sup> Відозва «Молодого театру» до кооператорів // Там само. С. 199.

<sup>246</sup> Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр. Лекція 25.02.1926 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 90.

<sup>247</sup> Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режистру. 11.05.1925 // Там само. С. 182.

На відміну від часу, який — у річищі діалектичного конфлікту — нав'язував глядачеві антагоністичний *поділ світу на художнє й антихудожнє, прогресивне і реакційне*, Курбас усвідомлював, що «лише геніальні речі мають *подвійну оцінку*, стоять на грані, на волоску між банальністю нісенітничі і поміж справжньою, пережитою глибиною твору»<sup>248</sup>. Подвійність означає постійну мінливість, плинність незавершеність, становлення, отже, — *неможливість остаточного висновку, лише гіпотетичність, прийнятну тут і зараз, саме у цих обставинах*. Тому й у маніфесті «Березоля» Курбас пропагував не завершену академічну нудоту, а *відкритість шарнірної системи*: «“Березіль” — не догма, хоч уміщає в себе і догматиків. “Березіль” — рух, і коли ним перестає бути — заперечить своїй назві — взагалі перестане існувати. Він — *вільна асоціація на динамічних гаслах*. Він — *процес*»<sup>249</sup>.

Неортодоксальність системних уявлень Курбаса гарно ілюструє його теза: «...Треба пам'ятати, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. *Щоб борець був смачний, потрібна і квасоля, і сметана*»<sup>250</sup>.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ЩОДЕННИК ДИСКУСІЇ

22 серпня 1950-го року, невдовзі після виходу у США праць Станіславського і все зростаючої популярності в Америці студій, де пропагувався його метод, на шпальтах друкованого органу Комітету у справах мистецтв було видрукувано редакційну статтю «Глибоко изучать наследие К. С. Станиславского».

У країні в цей час триває напружена патріотична боротьба за *все наше і проти всього ненашого, чужого, замаскованого* під личиною «безродних космополітів», тому й світове визнання Станіславського, засвідчене американськими виданням його праць і сприйняте радянською владою як незаконне «*привласнення*», змусило керівні органи та й усі *прогресивні сили радянського мистецтва* стрімко заворушитися.

<sup>248</sup> *Лесь Курбас*. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войдек» // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 230.

<sup>249</sup> *Лесь Курбас*. «Березіль» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 228.

<sup>250</sup> *Лесь Курбас*. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. К., 2001. С. 124.

Статтю про *глибоке вивчення* спадщини Станіславського (згодом говоритимуть про *поглиблене вивчення*, хоча різниця між *глибоким* і *поглибленим* не дуже зрозуміла) було присвячено не лише необхідності вивчати спадщину Станіславського, а й відмежуванню від неправильного (читай — буржуазного) розуміння методу і повернення його у лоно комуністичної (читай — великої російської) культури. Вістря статті, якщо відкинути звичні заклики про посилення, поглиблення, реалізм, художню правду, ідейність та інші чесноти радянського мистецтва, було спрямовано проти методу фізичних дій і хоча й неназваного, однак усім зрозумілого її пропагандиста — буржуазного ревізіоніста і космополіта.

Вжиті у статті пафосні терміни так точно передають атмосферу доби, що не гріх розлого процитувати окремі фрагменти цього трактату: *«Великое искусство жизненной правды, искусство переживания, воспринятое Станиславским от его предшественников, славных мастеров русского реалистического театра <...>. В противовес бездушному искусству представления, которым, кстати сказать, пробавляется современный буржуазный театр, “система” К. С. Станиславского обращена к жизни <...>. Система Станиславского окончательно сложилась на основе высокоидейной советской драматургии, в результате изучения и активного восприятия новой, социалистической действительности <...>. Научные положения о сценическом творчестве <...> созданы на основе материалистического миропонимания. <...> глубоко материалистическую основу творческих принципов Константина Сергеевича <...> рассмотреть творческий опыт, систему Станиславского с позиций метода социалистического реализма. А сделать это необходимо потому, что метод социалистического реализма нашел свое наиболее законченное теоретическое и практическое выражение в исторических постановлениях партии по идеологическим вопросам и в опыте советского театра последних лет, т. е. после смерти Станиславского. <...> В учебных программах режиссерского и театроведческого факультетов вопросы системы Станиславского изложены крайне бегло и занимают самое скромное место в процессе обучения»*. Нарешті, названо *найголовніших ворогів*: «Разработка теоретических положений Станиславского сосредоточена в руках узкого круга специалистов и, по существу, оторвана от практики всего многонационального

советского театра. Та же узкая группа, по сути дела, монополизировала разработку проблем актерского искусства и в стенах ВТО. В работах этой группы, возглавляемой ближайшим учеником Станиславского М. Кедровым<sup>251</sup>, самодовлеющее значение прибрела одна из сторон театральной педагогики Станиславского. Речь идет о так называемом “методе физических действий” <...>. “Метод физических действий” является одним из компонентов системы Станиславского <...> “Метод физических действий” нельзя считать конечным результатом поисков Станиславского, вершиной его наследия. Между тем, некоторые пропагандисты метода пытаются представить дело именно таким образом. П. Ершов<sup>252</sup> в своей статье “Что такое метод физических действий?” и редакция журнала “Театр” <...> без каких-либо оговорок утверждают, что этот метод “можно считать вершиной теории и методологии театрального искусства на данном этапе его развития...”. В тон же статье П. Ершов объявляет “метод физических действий” “средством осуществления принципов социалистического реализма в театральном искусстве” <...>. Искусственное абстрагирование “метода физических действий” от всей системы Станиславского, противопоставление метода “системе”, объявление его последним словом, вершиной теории актерского искусства приводят к серьезным идейным ошибкам. <...> К сожалению, ни семинары тт. М. Кедрова и А. Карева в ВТО, ни талантливая, во многом поучительная книга В. Топоркова “Станиславский на репетиции”<sup>253</sup> не внесли достаточной ясности в проблему “метода физических действий”. При всех своих неоспоримых достоинствах книга В. Топоркова не свободна от утверждения мнимой универсальности “метода физических действий”, что, конечно, снижает ее ценность. Необходимо со

<sup>251</sup> М. Н. Кедров (1893–1972) — народный артист СССР, лауреат четырех (1946, 1949, 1950, 1952) Сталинских премий, у 1946–1955 роках головний режисер і голова художньої колегії МХАТу. Автор статті «Завещание Станиславского» (Театр, 1940 № 3), в якій оголосив «метод фізичних дій» заповітом Станіславського. Праці Кедрова видрукувано у збірнику: Кедров М. Статьи. Речи. Беседы. Заметки. М., 1978.

<sup>252</sup> П. М. Ершов (1910–1994) — актер, режисер, теоретик театру, дослідник психології людської поведінки; кандидат мистецтвознавства (дисертація «Проблема материала в актёрском искусстве», 1947), автор статті «Что такое метод физических действий» (Театр. 1950. № 7), книг «Технология актёрского искусства», «Режиссура как практическая психология» и «Режиссура как искусство толкования» та ін.

<sup>253</sup> В. О. Топорков (1889–1970) — народний артист СРСР, лауреат двох (1946, 1952) Сталинських премій, автор книги «Станиславский на репетиции. Воспоминания» (1950), в якій було зафіксовано використання Станіславським методу фізичних дій під час роботи над виставою «Гартиф» Мольєра.

всей прямою сказать, что *фетишизация* “метода физических действий”, имеющая место в большей или меньшей мере во всех теоретических исследованиях, посвященных системе Станиславского, наносит серьезный вред делу освоения и развития творческого наследия великого реформатора сцены»<sup>254</sup>.

Читаючи цю статтю сьогодні і намилиувавшись досхочу концентрованою в ній лексикою доби, відкиньмо звичний набір ідеологічних штампів і спробуймо зрозуміти причини, котрі викликали спочатку появу статті, а згодом і її широке обговорення провідними майстрами театру і театральними педагогами — М. Кнебель, В. Топорковим, В. Нордом, Г. Крісті, П. Ершовим та ін., О. Поповим і багатьма іншими.

У деяких виступах, як у статті Л. Охитовича «Система Станиславского на новом этапе», лунали заклики до глибшого осмислення спадщини Станіславського (саме цю ідею пропагував він у своїй у назві останнього параграфу своєї статті «Метод физических действий — новый этап в развитии системы»<sup>255</sup>). Інші, як Олексій Попов у статті «Идейность — основа нашего искусства», акцентували увагу на питаннях *технології, методології і методі фізичних дій*: «Новаторский характер “физических действий” прежде всего — в утверждении материалистической основы творческого процесса»<sup>256</sup>, хоча цей метод «не может поглотить собой всю систему творческих взглядов Станиславского»<sup>257</sup>.

Цю дискусію могло бути розпочато набагато раніше, після виходу 1940-го року статті М. Кедрова «Завещание Станиславского»<sup>258</sup>, в якій він обстоював метод фізичних дій. Однак тоді стаття була не на часі, вже йшла світова війна. Отож, поштовхом для дискусії стала видрукувана 1949-го року праця В. Топоркова «К. С. Станиславский на репетиции», а також, припускаємо, рецензія П. М. Ершова на цю працю, видрукувана під назвою «Настольна книга актора і режисера»<sup>259</sup>.

<sup>254</sup> Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского // Советское искусство. 22.08.1950. С. 3.

<sup>255</sup> Охитович Л. Система Станиславского на новом этапе // Советское искусство. 16.09.1950. С. 2.

<sup>256</sup> Попов А. Идейность — основа нашего искусства // Советское искусство. 24.10.1950. № 73. С. 3.

<sup>257</sup> Там само.

<sup>258</sup> Кедров М. Завещание Станиславского // Театр. 1940 № 3.

<sup>259</sup> Ершов П. Настольная книга актера и режиссера // Советское искусство. 4.04.1950. 15. С. 3.

Щоб краще зрозуміти сутність дискусії, варто окреслити позицію М. Кедрова, який спровокував це обговорення. У статті, котра завершувала дискусію, рясно пересипаючи текст цитатами зі Станіславського і Сталіна, Кедров писав: «Любителям підходить к новому с маркой прошлого не бесполезно напомнить слова товарища Сталина: "... чтобы не ошибиться в политике, надо смотреть вперед, а не назад" (Краткий курс истории ВКП (б), стр. 105)»<sup>260</sup>. Після чого м'яко перейшов до неправильного, з його точки зору, розуміння методу фізичних дій: «Вульгаризаторы заявляют, что "метод физических действий" имеет "чисто технологическое содержание"», хоча насправді «когда мы говорим о "физических действиях", то имеем в виду те действия, без которых не может быть осуществлена идея пьесы. <...> В отличие от *некоторых* режиссеров Станиславский не только не противопоставлял слово действию, а наоборот, в слове видел мощное средство выражения действия»<sup>261</sup>. Разм із тим, у самохарактеристиці він підкреслив, що працює за новим методом Станіславського («Для нас, *работающих по новому методу Станиславского*»<sup>262</sup>), після чого перейшов, як водилося, до звинувачень: «То, что осуждается на страницах газеты "Советское искусство" под названием "метода физических действий", очень далеко от того, чему учил нас Константин Сергеевич и что осуществляется в творческой практике Художественного театра. Это — неправильное, извращенное понимание метода. Это привело к тому, что смешали в одну кучу вульгаризаторов метода и творческих работников МХАТ, разрабатывающих этот метод. Противники метода пытаются объявить догмой последние творческие искания Станиславского, в то время как сами они утверждают, что Станиславский был чужд догматике. <...> Рамки газетной статьи не позволяют мне сколько-нибудь подробно раскрыть существо нового метода Станиславского <...>, а тем более ответить на все многочисленные нападки, которым подвергся этот метод на страницах газеты "Советское искусство". Для нас этот метод органичен и на данном этапе является наиболее совершенным средством создания спектакля и роли»<sup>263</sup>.

---

<sup>260</sup> Кедров М. Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его // Советское искусство. 30.12.1950. № 92. С. 3.

<sup>261</sup> Там само.

<sup>262</sup> Там само. С. 4.

<sup>263</sup> Там само.



Зі статтею «За передовую технику воплощения идеи в сценическом искусстве» — виступив і В. Топорков, який відмежувався від М. Кнебель і пояснив не лише причину розбіжностей, а й найголовніше — причину цькування методу: «Какую же оценку встречает приведенная мною концепция [методу Станіславського] у противников? Конечно, в первую голову, как бездейная концепция, имеющая “подозрительно деловой дух”. Да, деловой, Что же тут подозрительного? Мы вносим в работу деловой дух. Этого требовал от нас и К. С. Станиславский. А слово? Нам возражают: позвольте, К. С. Станиславский так много говорил о слове, он придавал ему такое большое значение... А кто же и когда отрицал колоссальное значение слова в спектакле?»<sup>264</sup>. Ключовим словосполученням у цитованій статті є «деловой дух», який у тодішній політичній свідомості пов'язувався з усім, що для радянської влади було *підозрілим, і не лише у мистецтві* — із усім буржуазним, капіталістичним, американським і т. ін.

Того ж 1950-го року газета запровадила рубрику «Дневник дискуссии», в якій повідомляла про обговорення піднятої газетою проблеми — у МХАТі, на відкритих партійних зборах у Малому театрі, у Центральному дитячому театрі, на зборах творчих працівників Московського театру юного глядача, під час спільного засідання режисерської секції і дикторської групи Комітету радіоінформації при Раді Міністрів СРСР, у працівників Бурят-Монгольської АРСР (де викликала «живой интерес у работников искусств»<sup>265</sup>), у Волинському українському музично-драматичному театрі ім. Шевченка (де «еженедельно по средам на специальных собраниях творческого коллектива читаются и обсуждаются публикуемые в газете “Советское искусство” материалы дискуссии»<sup>266</sup>). Такі самі показові дискусії було організовано у Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського (ГТІС)<sup>267</sup>, у Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВГІК)<sup>268</sup>, у Театральному училищі ім. Б. В. Щукіна<sup>269</sup>, у Ленінградському театральному інституті<sup>270</sup>, у Ленінград-

<sup>264</sup> Топорков В. За передовую технику воплощения идеи в сценическом искусстве // Советское искусство. 16.12.1950. № 88. С. 2.

<sup>265</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 30.12. 1950. № 92. С. 4.

<sup>266</sup> Там само.

<sup>267</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 18.11. 1950. № 80. С. 2.

<sup>268</sup> Там само.

<sup>269</sup> Там само.

<sup>270</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 28.10.1950. № 74. С. 2.



ському театрі комедії<sup>271</sup>, у Ризі<sup>272</sup>, Тбілісі, Єревані, Казані<sup>273</sup> та інших містах. Особливо відзначалася «попытка уклониться от широкой дискуссии», продемонстрована журналом «Театр»; саму ж сутність «ухиляння» було описано так: «Говоря о ходе развернувшейся дискуссии, нельзя не остановиться на передовой статье № 9 журнала “Театр” “Станиславский и советский театр”. Редакция журнала приписывает редакционной статье “Советского искусства” “непримиримую позицию в отношении метода физических действий”. <...> В противовес “непримиримой” позиции “Советского искусства” редакция журнала “Театр” решила занять позицию “объективную”»<sup>274</sup>.

До участі у дискусії залучали не лише театральних діячів, а й представників робітництва, котрі створювали класовий ореол навколо чергової політичної кампанії. Так, інженер, начальник відділу металургійного заводу м. Омутинськ Кіровської області тов. С. Богопольскитй сформулював одразу три проблеми — загальнофілософську, термінологічну і методологічну: «Не будучи достаточно компетентным в вопросах искусства, я позволю себе все же произнести слово в дискуссии, тем более, что моя замечания относятся скорее к общеполитической стороне обсуждаемой проблемы, чем к специальным вопросам актерского мастерства. <...> Говоря о системе Станиславского, тов. Охитович имеет в виду систему взглядов, теорию, науку о сценическом творчестве. <...> В полном соответствии с этим бесспорным положением тов. Охитович цитирует свою монографию, утверждая, что “система является исходной основой метода” (речь идет о методе физических действий).... <...> Так, несмотря на все реверансы в сторону системы, объективно принижается роль сознания, мировоззрения в творческом процессе»<sup>275</sup>.

Не дає остаточної відповіді, але, здається, дещо прояснює у питанні про причини жвавої дискусії стосовно *методу фізичних дій* стаття Марії Кнебель (ривесниці МХТ і учениці Станіславського), видрукувана у вересні 1950-го року. Серед інших положень її статті було й таке: «Действие в понимании Станиславского несравнимо шире, глубже, многообразнее “метода физических

<sup>271</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 2.12.1950. № 84. С. 2.

<sup>272</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 23.12.1950. № 90. С. 2.

<sup>273</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 28.10.1950. № 74. С. 2.

<sup>274</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 30.09. 1950. № 66. С. 2.

<sup>275</sup> Богопольский С. О системе и методе // Советское искусство. 28.10.1950. № 74. С. 2.

действий”, который, как я уже пыталась доказать, является замечательным примером и области действенного анализа. Станиславский неразрывно связывал “метод физических действий” с “словесным действием”. Он указал и точно разработал важнейший вопрос в искусстве актера — *речь, слово*. <...> Станиславский называл “словесное действие” — главным действием»<sup>276</sup>. Виступ М.О. Кнебель, як зрозуміло з наведеного фрагмента, було спрямовано проти методу фізичних дій і на захист найважливішого, на її думку, елемента «системи» — *слова*.

Припущення, що дискусію було спровоковано протистоянням «фізиків» (фізична дія) і «ліриків» (словесна дія) підтверджується й іншими фактами, котрі стали набагато прозорішими після її завершення. Йдеться про розбіжності у розумінні методу Станіславського між московською і ленінградською школами.

«Правду физического действия, — писал Георгий Товстоногов, — он [Станиславский] никогда не мыслил себе иначе, как эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. В этом, мне кажется, и заключается единственно возможное понимание соотношения всей системы Станиславского и разработанного им метода физических действий»<sup>277</sup>. Згодом, у 1980-х роках він додав: «В чем, с моей точки зрения, заключается существо *метода действенного анализа*? Богатство “жизни человеческого духа”, весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли в конечном счете оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую *партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений*»<sup>278</sup>.

Натомість у передмові до однієї зі своїх праць М. О. Кнебель писала «Предложенный Станиславским в конце своей жизни новый прием работы — *метод действенного анализа пьесы и роли* — органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности. <...> Драматическое искусство — искусство сложное, оно содержит в себе ряд составных частей. Но главным из них, непосредствен-

<sup>276</sup> Кнебель М. От замысла — к воплощению // Советское искусство. 30.09.1950. № 66. С. 2.

<sup>277</sup> Товстоногов Г. Станиславский сегодня // Советское искусство. 9.12.1950. № 86. С. 2.

<sup>278</sup> Товстоногов Г. О методе // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 кн. М., Искусство, 1984. Кн. 1. С. 238.

но впечатляющим зрителя, воздействующим на него, является слово. *Словесное действие* — вот основа основ драматического искусства, основа актерского творчества на сцене, ибо “идеи не существуют оторвано от языка” (К. Маркс), а драматическое искусство призвано в образной форме доносить до зрителя идеи»<sup>279</sup>.

Це не єдина розбіжність, на яку неодноразово звертав увагу Георгій Товстоногов. «Если Мария Осиповна Кнебель настаивает на *этюдах* в чистом виде, то *этюды* для меня — это не обязательный отказ от авторского текста и следование лишь по линии аналогичных ситуаций, обстоятельств. Лично я считаю: *если передо мной воспитанная в законах органического поведения труппа, то она может решать задачу процесса поиска физического действия другим образом. И, я думаю, это не противоречит духу системы*»<sup>280</sup>.

Повертаючись до дискусії 1950-го року, згадаємо видрукувану дуже жорстку, як на той час, відповідь М. Кедрова: «Редакция газеты “Советское искусство”, выступая против метода Станиславского, не сознавая этого, объективно ориентирует работников советского театра не на то новое, прогрессивное, что есть в его наследии и что он завещал нам совершенствовать и развивать, а на пройденные этапы развития системы. В результате такого ошибочного подхода к наследию Станиславского открытая газетой “Советское искусство” дискуссия скорее вылилась в линию обвинения, чем в желание разобраться в существе вопроса. Газета повторила, по существу, все те *нападки* против метода, которые исходят главным образом от людей, принимающих в штыки каждое новое слово в искусстве, если оно исходит даже от Станиславского, учениками и продолжателями которого они себя считают. <...> Неспособность понять систему Станиславского в ее развитии приводит к тому, что под видом защиты наследия Константина Сергеевича люди защищают собственную косность, нежелание идти вперед. То, что осуждается на страницах газеты “Советское искусство” под названием “метода физических действий”, очень далеко от того, чему учил нас Константин Сергеевич и что осуществляется в творческой практике Художественного театра»<sup>281</sup>.

<sup>279</sup> Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М., 1982. С. 3.

<sup>280</sup> Уроки. 1974–1977 // Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб., 2007. С. 168.

<sup>281</sup> Кедров М. Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его // Советское искусство. 30.12.1950. № 92. С. 4.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: «НАША» ГОРДІСТЬ

Якщо вірити радянській пресі, складається враження, що до початку 1960-х всі театральні діячі не лише в СРСР, а й у соціалістичному таборі опанували «систему» Станіславського і працювали виключно за нею. Так, Юрій Лавров наприкінці 1950-х років, фіксуючи свої враження від театру «D-34» Еміля Буріана, писав: «...актриси <...> ведуть свої діалоги, ні на йоту не відступаючи від тієї сценічної правди, якої вимагав від актора найвидатніший педагог театру К. С. Станіславський»<sup>282</sup>. Однак, якщо відкинути словесну лузгу, виявиться інший зміст: *канонізація* Станіславського, спроби встановлення *монополію на тлумачення* методу і, як і всі тодішні кампанії, *безпредметність*.

Причини майже всенародного сплеску любові до теорії театального мистецтва слід шукати передусім у холодній війні, у залізній завісі й у тому факті, що першими видавцями праць вже всесвітньо визнаного Методу, ніби привласнивши його, стали американці; отже, належало повернути на батьківщину те, що вважали своїм — Станіславського разом із його системою.

У контексті боротьби з «космополітизмом» дискусія набувала ще й додаткових патріотичних рис, адже йшлося не лише про ствердження «системи», а й про ствердження *нашої* системи. Про це свідчить регулярний характер матеріалів у тій самій газеті, починаючи від 1948 року — річниці смерті Станіславського: про відкриття будинку-музею, про видання збірника спогадів про нього, а також присвячених йому статей, за найпафосніші назви яких змагалися між собою найкращі майстри метафор та епітетів — партійні агітатори, театральні журналісти і критики: «Гордість нашого народу»<sup>283</sup>, «Гордість советского театра»<sup>284</sup>, «В борьбе против формализма (по неопубликованным материалам [К. Станиславского])»<sup>285</sup> та ін. Хоча фантазії подеколи не вистачало, адже часто майже однакові назви — «Гордість советского театра»<sup>286</sup>, «Гордість советского искусства»<sup>287</sup> або

<sup>282</sup> Лавров Ю. Нотатки на ходу // Всесвіт. 1959. № 1. С. 133.

<sup>283</sup> Гордість советского театра // Красный флот. 1948. 27. 10. № 255. С. 2.

<sup>284</sup> Гордість советского театра // Советское искусство. 1948. 07.08. С. 3.

<sup>285</sup> Охитович Л. В борьбе против формализма (по неопубликованным материалам [К. Станиславского]) // Советское искусство. 1948. 07.08. С. 3.

<sup>286</sup> Гордість советского театра // Советское искусство. 1948. 07.08. С. 3.

<sup>287</sup> Гордість советского искусства // Культура и жизнь. 1948. 21.10. С. 1.

«Гордость советской культуры»<sup>288</sup> — зустрічалися кілька разів у матеріалах про МХАТ і Станіславського, а згодом, як сталі словосполучення, вони перейшли й у значну частину текстів як ім'я прозивне. Не пізніше 1948-го року для характеристики МХАТу, слідом за Станіславським, починають вживати словосполучення «лучший в мире театр»<sup>289</sup>. Незрозуміло лише, чому подібні матеріали друкувалися дуже часто без підпису, а невдовзі словосполучення стали вживати і стосовно інших театрів і навіть окремих театральних діячів — приміром, 1949 року «славой и гордостью русской театральной сцены» став Малий театр<sup>290</sup>.

Однак повернімося у 1948 рік, коли було оголошено, що «театральная общественность столицы отмечает сегодня 10-ю годовщину со дня смерти К. С. Станиславского. На Новодевичьем кладбище у могилы К. С. Станиславского в 2 часа дня соберутся ученики, друзья, родственники великого мастера русского театра. Артисты МХАТ СССР им. Горького, Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Драматического театра им. К. С. Станиславского возложат на могилу цветы. В 3 часа 30 минут дня состоится открытие дома-музея К. С. Станиславского (ул. Станиславского, д. 6). В этом доме Константин Сергеевич провел последние 17 лет жизни. Портреты, плакат, книги к 10-й годовщине со дня смерти К. С. Станиславского подготовило издательство “Искусство”. Выпущена массовым тиражом репродукция портрета великого мастера русской сцены работы В. Ефанова. Издается также удостоенный Сталинской премии портрет “К. С. Станиславский за работой” Н. Ульянова. Наглядное представление о важнейших этапах жизни и творческой деятельности Станиславского даст большой иллюстрированный плакат. На нем приведены цитаты из высказываний М. Горького и Н. Булганина о Константине Сергеевиче. <...> Выпускается 8-е издание книги К. С. Станиславского “Моя жизнь в искусстве”. Переиздается также труд Станиславского “Работа актера над собой”, часть первая — “Работа над собой в творческом процессе переживания”. Впервые издается вторая часть этой книги — “Работа над собой в творческом процессе воплощения”, подготовленная к пе-

<sup>288</sup> Гордость советской культуры // Советское искусство. 1948. 18.09. С. 2.

<sup>289</sup> Мастера лучшего в мире театра // Советское искусство. 1948. 16.10. № 42. С. 2.

<sup>290</sup> Слава и гордость русской театральной культуры // Советское искусство. 1949. 10 сентября № 37. С. 2–3.

чати К. Алексеевой, Т. Дорохиной и Г. Кристи. До сих пор публиковались в “Ежегоднике МХАТ” лишь отдельные главы этого труда. <...> ВТО подготавливает к изданию сборник, посвященный системе К. С. Станиславского. В него войдут статьи на темы: “Станиславский и русская классическая театральная культура”, “Станиславский и советский театр” и др.»<sup>291</sup>. Того самого 1948-го року, газета «Советское искусство» стала друкувати фрагменти з другої частини праці Станіславського «Работа актера над собой»<sup>292</sup>.

Таким чином, від 1938-го року видрукувано базові для розуміння Методу праці, спогади учнів і коментарі послідовників, однак не завершилося, а лише розпочалося формування внутрішньо суперечливого образу колективного Станіславського, його «системи» і методу. Цей образ зафіксовано у працях:

1940. Кедров М. *Завещание Станиславского.*

1945. Станиславский К. *Режиссерский план «Отелло».*

1949. Топорков В. *К. С. Станиславский на репетиции («насто́льная книга актора і режисера» — П. Ершов<sup>293</sup>);*

1950. Топорков В. *Теория и практика системы К. С. Станиславского.*

1950. Ершов П. *Что такое метод физических действий.*

1950. Товстоногов Г. *Станиславский сегодня.*

1951. Станиславский К. *Работа актера над собой.* Ч. 1-2.

1951. Горчаков Н. *Режиссерские уроки Станиславского.*

1953. Станиславский К. *Статьи, речи, беседы, письма.*

1954. Кнебель М. *Слово в творчестве актёра.*

1954. Топорков В. *О технике актёра.*

1957. Кнебель М. *Универсальна ли система Станиславского?*

1959. Ершов П. *Технология актерского искусства*

1961. Кнебель М. *О действенном анализе пьесы и роли.*

1962. Симонов П. *Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций та ін.*

Розпочатий наприкінці 1940-х процес канонізації завершився на початку 1960-х. Так можна було би вважати, якби не повер-

<sup>291</sup> 10-я годовщина со дня смерти К. С. Станиславского // Советское искусство. 1948. 7 августа. № 32. С. 1.

<sup>292</sup> Станиславский К. Из 2-й1 части книги «Работа актера над собой» // Советское искусство. 1948. 7 августа. № 32. С. 3.

<sup>293</sup> Ершов П. Настольная книга актера и режиссера // Советское искусство. 4.04.1950. № 15. С. 3.

нення ранньої радянської риторики у закликах доби *культурної революції у Китаї*: «Важливим завдання пролетаріату у сфері театру є критика “системи” Станіславського, однієї з теоретичних основ сучасної ревізійоністської літератури та мистецтва, яку радянські ревізійоністи оцінюють як “марксистську”». Самого Станіславського у цих текстах охарактеризовано як «авторитета буржуазного реакційного мистецтва», який, будучи до смерті переляканий російською революцією 1905 року, утік від неї до Німеччини зі своїм репертуаром, який оспівував царя й аристократію<sup>294</sup>. Упродовж тривалого часу, — повідомляло видання, — цю буржуазну театральну «систему», замасковану під соціалістичну театральну теорію, використовував Хрущов. Ця «система» прокотилася від СРСР до Китаю і нікому не дозволялося заперечувати цю «віртуальну Біблію» драматичного мистецтва<sup>295</sup>. Пропагуючи «підсвідому творчість», Станіславський намагався відродити класові інстинкти буржуазії, ламав бойову волю народних мас, саботував революційний рух пролетаріату і відкривав шлях до капіталізму<sup>296</sup>.

На відміну від обговорення «системи» китайськими «революціонерами», учасники дискусії на сторінках «Советского искусства» поводитися стримано, чемно, без зайвої політизації, що загалом дуже добре характеризує практиків театру. Особливо ж, якщо згадати, що дискусія розгорталася у часи боротьби з космополітизмом, стиль якої відрізнявся: «Советским людям ныне ясно, что антипатриотическая группа театральных критиков, все эти борщаговские, альтманы, юзовские, гурвичи, были диверсионной группой на нашем идеологическом фронте. Злостные клеветники, подлые двурушники...»<sup>297</sup>.

З огляду на законодавство про авторське право, це ще й боротьба за монополію на видання праць Станіславського, інтерес до яких обіцяв принести значні прибутки.

Важлива деталь: у СРСР, де досі не було видано жодного словника театральної термінології, першим таким виданням 1961-го року став словник термінів саме Станіславського<sup>298</sup>.

<sup>294</sup> On Stanislavsky's «System» / By Shanghai Revolutionary Mass Criticism Writing Group. Peking, 1969. P. 2.

<sup>295</sup> Там само. P. 4.

<sup>296</sup> Там само.

<sup>297</sup> Леонидов О. Враг советской культуры Гурвич // Советское искусство. 26.02.1949. № 9. С. 4.

<sup>298</sup> Мастерство актера в терминах и определениях К.С. Станиславского. М., 1961.



## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: П'ЯТА СПРОБА

У святкових заходах, присвячених річниці смерті Станіславського й у дискусіях 1950-х років мусили брати участь й українські діячі театру. Однак, на відміну від російських періодичних видань, на сторінках яких навіть вівся «Дневник дискусси», українські діячі театру менш активно долучилися до цього дискурсу, а не виключено, що столиця світового пролетаріату не надто прагнула почути їхні голоси, адже у текстах постійно підкреслювалося, що Станіславський — російський геній, гордість російської культури, російського театру і т. ін.

1950-го року вже неодноразово згадана газета «Советское искусство» видрукувала замітку «В Киевском театральном институте»: «Дискуссия, начало которой положено статьей “Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского”, вызвала живейший интерес театральной общественности столицы Украины. Два дня продолжалось заседание профессорско-преподавательского коллектива Киевского института театрального искусства имени Карпенко-Карого, обсуждавшее вопросы, поднятые в статье. Директор института заслуженный артист Украинской ССР С. Ткаченко во вступительном слове подчеркнул своевременность и ценность дискуссии до вопросам наследия К. С. Станиславского. Далее С. Ткаченко признал, что отмеченные газетой недочеты в организации-изучения системы Станиславского имеются не только в ГИТИС, но и в Киевском институте театрального искусства. В развернутом оживленном обсуждении статьи приняли участие заслуженный артист УССР Б. Норд, народный артист Украинской ССР В. Вильнер, заслуженная артистка Украинской ССР П. Нятко, заслуженный деятель искусств Украинской ССР В. Нелли, заслуженный артист Украинской ССР В. Довбыщенко, деканы факультетов Л. Олейник и М. Карасев, старшие преподаватели Б. Таиров и Н. Манчинская. Обсуждение статьи закончилось принятием следующего решения: вопросы, затронутые на объединенном заседании кафедр, обсудить подробно на заседаниях каждой кафедры после чего созвать специальную научную сессию института...»<sup>299</sup>.

Наступну київську дискусію було анонсовано того ж року: «Во второй половине ноября состоится научная сессия Киевско-

---

<sup>299</sup> В Киевском театральном институте // Советское искусство. 16.09.1950. С. 2.

го театрального інституту імені Карпенка-Карого, посвященая вопросам изучения и развития творческого наследия К. С. Станиславского»<sup>300</sup>, до якої готувалися виступи викладачів кафедр майстерності актора, режисури і сценічного мовлення — Б. Норда, В. Вільнера, К. Хохлова («Станіславський та український театр»), С. Ткаченка та ін. Такі самі обговорення за участю доцента Є. Лішанського<sup>301</sup>, студентів І. Бжеського, Ю. Бобошка, А. Драка і викладачів кафедри марксизму-ленінізму пройшли у Київській консерваторії; із заключним словом виступив Віктор Довбищенко<sup>302</sup>.

Деякі з учасників київської дискусії виступили також на сторінках преси. Так, Бенедикт Норд написав статтю «О букве и сущности системы»<sup>303</sup>, Амвросій Бучма — статтю «Актер и образ»<sup>304</sup>. Серед учасників обговорення були й відомі українські театральні педагоги — В. Довбищенко («Закон правди», 1952) — М. Верхацький («Дещо про суть “пропонованих обставин”») та ін.

У передмові до видання праці Саксаганського було сказано, що «...прикладі режисерських поглядів Саксаганського незаперечно свідчать, що як і в акторській своїй діяльності, так і в режисурі він виступав продовжувачем традицій щепкінської школи, однодумцем великого майстра російського театру Станіславського. Про це неодноразово заявляв і сам Саксаганський»<sup>305</sup>. Та й не тільки це говорив Саксаганський (або йому дописували): ще 1937-го року він згадував (або йому дописали) і про «великого генія людства товариша Леніна»<sup>306</sup>, котрий, мабуть, вплинув на розвиток театрального мистецтва. Вимушені паралелі зі Станіславським викликають сумнів через те, що, описуючи свою роботу над роллю, Саксаганський пропагує прийоми, проти яких саме й виступав Станіславський. Крім того, існують інші документи, котрі ставлять під сумнів паралелі між Саксаганським і Станіславським. Так, у *видрукуваних 1943-го року спогадах* Бориса Лазаревського є такий епізод: «Панас Карпович [Саксаганський] розпитував про війну, про Московський художній театр. І я йому

<sup>300</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 18.11.1950. № 80. С. 2.

<sup>301</sup> Лишанский Е. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитания певца-актера // Науковий вісник НМА національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 101.

<sup>302</sup> Дневник дискуссии // Советское искусство. 16.12.1950. № 88. С. 2.

<sup>303</sup> Норд Б. О букве и сущности системы // Советское искусство. 1950. 14.10. № 70. С. 3.

<sup>304</sup> Бучма А. Актер и образ // Советское искусство. 28. 11. 1950. № 83. С. 2.

<sup>305</sup> Костюк Ю. П. К. Саксаганський // Саксаганський П. Думки про театр. К., 1955. С. 15.

<sup>306</sup> Саксаганський П. Моя праця над роллю. К., 1937. С. 10.

оповів, як подарував О. Л. Кніппер, дружині Антона Чехова, маленьку книжечку — “Корифеї української сцени”, та як “снисходительно” посміхнулася артистка. Саксаганський відповів: А проте цьому театрові нема чого посміхатися з нас... Бо ми раніш за них запровадили на сцені реалізм, що так хвилює глядачів... Життєва правда — це наше. А вже після вас зрозуміли її московські художники...»<sup>307</sup>. З іншого боку, ще 1943-го року було видруковано й іншу, сказати б, дивну публікацію — «Спогади про життя і діяльність Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)» Софії Тобілевич. У тексті спогадів йшлося, зокрема, про те, як «школою театрального мистецтва був для Тобілевича весь державний устрій краю <...>, а також часті гастролі Московського художнього театру з знаменитими артистами Щепкіним і Самойловим...»<sup>308</sup>.

Найпоказовішою серед історій про щеплення Станіславського театральній культурі України є та, що свідчить, як «живейший інтерес театральної общественности Украины» змінив напрям, а український контекст відрізнявся від московського. Прикладом чого і стала *пророрбка*, влаштована у лютому 1953-го року доцентві Київського театального інституту Віктору Семеновичу Довбищенкові (1910–1953), на підтримку якого виступили В. О. Неллі, Л. А. Олійник та інші викладачі<sup>309</sup>.

1952 року у дванадцятому числі всесоюзного журналу «Театр» було видруковано статтю Віктора Довбищенка «Закон правди»<sup>310</sup>. «У цій статті, — зазначалося у стенограмі обговорення, що відбулося у стінах Київського театального інституту, — автор тов. Довбищенко зачіпає досить актуальні теми, актуальні моменти в житті і творчості театру <...>. Поява статті тов. Довбищенка в Інституті викликала жваві обговорення. Думки розійшлися: одні товариші схвально поставилися до статті; другі — протилежні думки висловлюють, засуджуючи статтю; окремі товариші відмічають недоліки в окремих розділах»<sup>311</sup>.

<sup>307</sup> Лазаревський Б. Шматочок минулого (зі спогадів про український театр) // Дніпрова хвиля (Кременчук) 10.07.1942. С. 2.

<sup>308</sup> Тобілевич С. Спогади про життя і діяльність Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) // Нове українське слово. № 32. 07.02.1943. С. 4.

<sup>309</sup> Крижанівський Б. Фантазмагорійна трагедія абсурду “сталінської ери”, або Шлях на Голгофу Віктора Довбищенка. Машинопис. Архів автора. С. 3.

<sup>310</sup> Детальніше про цю *пророрбку* див.: Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. К., 2020.

<sup>311</sup> Стенограма обговорення статті тов. Довбищенка «Закон правди» / Українське театральне товариство. 26.II.1953. см. 2, стор 1. Машинопис (архів автора).

Навряд чи *обговорення* було влаштовано з ініціативи керівництва інституту, адже більша частина учасників намагалася допомогти Довбищенкові, і жодних організаційних висновків після обговорення не було зроблено. Можливо, через те, що «за невеликий час після “обговорення” Віктор Семенович після цих стресів тяжко захворів і за кілька місяців [у вересні 1953 року] вмер. Було йому ледь за сорок років»<sup>312</sup>. Що ж до статті, котра спровокувала *проробку*, згодом виявилось, що ніякої крамоли в ній не було, що й підтвердив всесоюзний журнал «Театр» (!), а «в № 8 за 1953 р. журналу “Театр” вміщено редакційний матеріал з приводу того обговорення “Против недобросовестной критики”»<sup>313</sup>.

До найсуттєвіших досягнень у вивченні спадщини Станіславського в Україні слід віднести видання перекладу праці Станіславського «Робота актора над собою» (1953), статті Гната Юри «Наш Станіславський» (Мистецтво. 1963. № 1) і видання перекладу праці Станіславського «Робота над роллю (“Ревізор”). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937)» (Львів, 2018).

У Систематичному покажчику змісту журналу «Український театр», що охоплює понад сорок років, вказано, що «системі» К. Станіславського присвячено дванадцять публікацій, нерівномірно розподілених у часі — здебільшого автори активізувалися в ювілейні і передювілейні (1973, 1982 і 2013) роки.

Розглядаючи динаміку ставлення до «системи» на шпальтах «Українського театру», найважливіші тенденції виявимо у кількох публікаціях.

У першій з них — свідчення критики «системи»: «Досить часто чуємо: “А, Станіславський — це ми знаємо”. Точаться суперечки: одні за “систему”, інші намагаються заперечити її окремі положення. Дехто доводить, що є “системи” більш сучасні, але, на жаль, теоретично необгрунтовані»<sup>314</sup>. Ця репліка свідчить про те, що критика «системи» була можливою й обходила без наслідків.

В іншій статті, видрукуваній 1982 року у рубриці «До 100-річчя українського професіонального театру М. Кропивницького», обстоювалося поширене на той час гасло: «У творчій практиці Марка Лукича [Кропивницького] можна помітити спільність

<sup>312</sup> Крижанівський Б. Фантазмагорійна трагедія абсурду “сталінської ери”, або Шлях на Голгофу Віктора Довбищенка. Машинопис. Архів автора. С. 9.

<sup>313</sup> Там само. С. 3.

<sup>314</sup> Утеганов О. Бути корисним акторові // Український театр. 1977 № 1. С. 11.

з поглядами і прагненнями засновників МХАТу К. Станіславського і В. Немировича-Данченка»<sup>315</sup>.

У наступній статті Василь Василько пропонував своєрідне тлумачення «системи», коли писав: «Систему Станіславського я почав вивчати лише 1930 року. Мені вона більше імпонує в редакції Є. Вахтангова»<sup>316</sup>. У цій репліці — одразу два важливих факти: *не впровадження* «системи» Станіславського в українському театрі 1930-го року, а початок *індивідуального* вивчення Васильком (за неіснуючими ще джерелами); а також сприйняття Станіславського у транскрипції Вахтангова.

За тридцять років по тому проблему було сформульовано у назві статті Валерія Пацунова: «Станіславський: Культ? Міф? Чи реальність?». Стаття зачепила широке коло проблем, серед яких найголовнішою, була проблема «склеєних сторінок»: у багатьох бібліотеках, до яких звертався автор статті, в окремих томах семитомного видання Станіславського були склеєні, отже, ніким не читані, сторінки. Повторюючи наприкінці статті питання, винесене в її назву, режисер відповів: «*І культ. І міф. І реальність*»<sup>317</sup>.

У номері, присвяченому 130-річчю від дня народження Станіславського, тему розкрито ширше, передусім з історичної точки зору. У передовій статті редакторка видання, протиставляючи Станіславського Курбасові, ставила нібито раціональні питання і сподівалася на об'єктивні висновки: «Наскільки значним був вплив К. Станіславського та його системи на розвиток та функціонування театру українського взагалі? В чому це проявлялося і чи є досі? І чому в театрі, що “прикривається” нібито роботою за системою Станіславського, стільки фальші, неправди й перегравання, що складається враження, наче взагалі театр психологічної школи, театр психологічний переживає свою найбільшу кризу і доживає останні дні? Та що думає про Станіславського театральна молодь України?»<sup>318</sup>. Однак цьому запитові суперечила результативна назва статті — «*Психологічна криза*».

Участь у підготовці номера практиків театру збалансувала діалог і виявила принаймні два підходи до спадщини Ста-

<sup>315</sup> Білецька Л. ...Близька нам і рідна // Український театр. 1982. № 4. С. 23.

<sup>316</sup> Василько В. Педагогічні роздуми // Український театр. 1983 № 2. С. 28.

<sup>317</sup> Пацунов В. Станіславський: Культ? Міф? Чи реальність? // Український театр. 2011. № 4/5. С. 26–29. С. 29.

<sup>318</sup> Соколенко Н. Психологічна криза // Український театр. 2013. № 2. С. 3. С. 23.

ніславського. Перший підхід продемонстровано у публікаціях практиків театру («спадщина Станіславського — інструмент театральної практики»<sup>319</sup> і, як стає зрозуміло з контексту статті далі, практики саме *психологічного театру*).

Відмінний підхід продемонстровано у статтях театрознавців, котрі, обстоюючи універсальність «системи», виокремлювали в ній такі шари: а) технології; б) певна модель самої культури, театру, суспільства, в якій вона коріниться; в) певний сконцентрований досвід яким можна скористатися. Використовуючи досвід та технології; можна створювати щось подібне до тієї особливої моделі. Але, зрештою, жодна модель, жодна система з часом не лишається сталою. Це стосується і системи Станіславського»<sup>320</sup>. Однак, незважаючи на універсальність, «культура, в якій коріниться система Станіславського, на якій вона розквітла, невідома українському театрові»<sup>321</sup> і «зادля того, аби система Станіславського функціонувала повною мірою, потрібне зокрема й російське суспільство напередодні російсько-японської та Першої світової воєн, та особлива структура російського суспільства — словом, окремих світ», адже «в Україні не існувало традиції психологічного театру, традиції Станіславського»<sup>322</sup>.

Проблемне ставлення до спадщини Станіславського продемонстрував також інший автор: «Система Станіславського» — словосполучення, яке останнім часом сприймається у світі театральних невігласів наче жупел, прокляття, анафема...»<sup>323</sup>, однак, «якщо сприймати її [систему] у гармонійній та довершеній, хоча й умовній цілісності, навряд чи сьогодні [вона] може конкурувати саме з таким — постдраматичним театром <...> система вимагає, як для сьогодні, просто фантастичних зусиль! Вона вимагає передусім, якщо говорити серйозно, послідовності методи акторського саморозвитку. Вона примушує до детального, уважного, буквально нейтронного зчитування авторського задуму. А отже максимального заглиблення у логос, у слово, у всі його вібрації і смисли. Все це передбачає послідовний аналіз як окремої ролі, так і поетапного розкодування задуму того чи ін-

<sup>319</sup> Митницький Е. Театр вимагає зосередженості і часу // Український театр. 2013. № 2. С. 30.

<sup>320</sup> Єрмакова Н. Антизустріч : (нотатки) // Український театр. 2013. № 2. С. 33.

<sup>321</sup> Там само.

<sup>322</sup> Там само. С. 34.

<sup>323</sup> Вергеліс О. Станіславський. Тут і зараз // Український театр. 2013. № 2. С. 36.

шого драматурга. Отож, уявіть, як у наш час, тобто у час скаженого ритму, диявольського поспіху, корпоративної суєти та *внутрішньотеатральної каламуті*, творчий колектив *наважиться* на таку авантюру? На систему Станіславського?»<sup>324</sup>.

Найголовнішу особливість дискусії 2013-го року зумовлено тим, що (на відміну від дискусії 1950-го року, в якій брали участь лише практики театру) застосування методу обговорювали здебільшого театральні критики, а поява на сторінках видання кількох прізвищ режисерів лише підкреслила цю відмінність. Для більшості практиків театру проблему давно вичерпано — незалежно від ставлення до нього, метод існує.

## СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ПОЧАТОК

На початку 1950-х років на ринок театральних методологій було винесено кілька типів текстів, пов'язаних із «системою» Станіславського: *американські видання праць* Станіславського (в очах совітької влади — апокрифи); *незначна кількість авторизованих і систематизованих самим Станіславським текстів* (святе письмо, котре, за відсутності чіткої систематизації, могло бути відхилене як тимчасові помилки, варіанти, чернетки та ін.); *спогади учнів*, котрі навчалися у Станіславського на різних етапах формування його Методу, отже, спостерігали різні методології; *інтерпретації системи авторами*, котрі не були безпосередніми учнями Станіславського, що й дозволяло їм подеколи свіжіше сприймати Метод (П. Єршов, Г. Товстоногов); саме до останньої групи й належали українські автори, котрі мали істотні переваги над своїми московськими колегами завдяки неупередженості погляду (М. Верхацький, В. Довбищенко).

Але чому у дискусії 1950-го року увагу було зосереджено саме на *методі фізичних дій*? (*Перша згадка про фізичні дії* в Україні фіксується 1939-го року у праці «Робота актора» І. Рапопорта<sup>325</sup>; за кілька десятків років метод посідає ключове місце у практиці Сергія Данченка: «Мушу зізнатися, — розповідав він, — що до етюдного методу як такого я ніколи не вдавався. Дай

<sup>324</sup> Там само С. 37.

<sup>325</sup> *Рапорт І. Робота актора*. К., 1939.



Боже, встигнути докладно розібратися з ситуаціями самої п'єси, коли вона того варта. А от методом фізичної дії як засобом послідовного виявлення того, що відбувається з персонажами, я посплугуююся завше. І ще досить важливий момент: я люблю прогони. Є режисери, які до останньої миті будуть працювати над деталями. З українських режисерів так працює, наприклад, В. Оглоблін. Я ж навпаки, намагаюсь якомога раніше розпочати прогони. Коли я бачу ціле, для мене відкривається новий етап роботи, творчого пошуку. Оптимальна кількість прогонів залежить від матеріалу, як він “підє”. Чим раніше їх розпочати, тим краще. Прочитали, почали розбирати за столом маленький шматок. Я не надаю цьому етапові значення, бо, як показала практика, актори забувають майже все сказане. Як тільки шматок зроблено, прошу кілька разів прочитати, щоб актори почули текст уже у власному виконанні і щоб я почув їх. Другий етап, коли пройшли планування, йде прогон першої дії. Відклали першу, взялися за другу»<sup>326</sup>).

Дискусія, що розгорнулася після статті у газеті «Советское искусство», а згодом і численні видання праць Станіславського, його учнів і коментаторів, створили на початку 1960-х років справжній бум. Яскравим прикладом цього може слугувати один із номерів журналу «Мистецтво», присвячений ювілею Станіславського. На обкладинці номера — портрет Станіславського, а серед матеріалів, розміщених на перших шпальтах видання, — рецензія Леоніда Барабана на монографію «Великая дружба» М. Йосипенка, автора, котрий ставив перед собою завдання «проаналізувати становлення і ріст, обопільність і взаємність, творче збагачення двох театральних культур — російської та української»<sup>327</sup>. Оскільки ж «розвиток української театральної культури, її історію неможливо уявити собі окремо від історії мистецтва братнього російського народу»<sup>328</sup>, то, на думку автора, неможливо її уявити і без Станіславського: «Особлива увага в першій частині книги приділяється співставленню принципів світового реформатора театру К. С. Станіславського, його знаменитої системи з ідейно-художніми основами, творчим баченням, акторською та режисерською майстерністю корифеїв української театральної

<sup>326</sup> Данченко С. Бєсїди про театр. К., 1999. С. 72.

<sup>327</sup> Барабан Л. Слово про вічну дружбу // Мистецтво. 1963. № 1. С. 5.

<sup>328</sup> Там само.

культури М. Кропивницького, М. Садовського і П. Саксаганського, дається глибокий аналіз їхніх шукань і звершень»<sup>329</sup>.

Далі йшов матеріал нещодавнього лідера українського театру і головного опонента Леся Курбаса — Гната Юри: «Костянтин Сергійович Станіславський <...> близький і дорогий усім народам нашої країни, усьому прогресивному людству. Геніальний <...>, засновник чудового театру, творець глибокохудожніх шедеврів <...> лишається взірцем не лише для його сучасників <...> Книги К. Станіславського дістали таке поширення і такий жвавий відгук завдяки глибині думок, пристрасному гуманізму, завдяки тому, що б'ється в них серце людини, яка усе своє життя присвятила служінню народові, його духовному зростанню, відкрила перед ним засобами театрального мистецтва нові, ще небачені обрії краси. <...> Станіславський — гідний послідовник усього кращого і світлого, що є в російській культурі, спадкоємець гуманізму класичної російської поезії і прози, живопису і музики, етики й естетики. <...> непохитною вірою в майбутнє людства, в невичерпні сили народів, у торжество комуністичних ідей пронизані ці рядки, що їх К. Станіславський завершує закликом до всіх митців <...>. В чому джерело могутності “системи Станіславського”, її дійовості в театрі, в кіно? Насамперед у тому, що вчення це було підготовлене багатовіковим розвитком культури та мистецтва різних народів, у тому, що Станіславському вдалося виявити і визначити закони органічної природи творчості, закони правдивого відображення людської поведінки та психології. Здійснюючи свою реформу, він спирався на заповіді <...> багатьох інших митців сцени, в тому числі чудових митців українського театру, які завжди дотримувались щепкінських заповітів. <...> система Станіславського, яка лежала в основі мистецтва мхатівського колективу, є невичерпним джерелом вічної молодості театру, це наука, якій належить велике майбутнє <...>. Особливо широке єднання українського мистецтва з ідеями Станіславського, з творчими принципами МХАТу стало можливим після Великої Жовтневої соціалістичної революції, яка врятувала від занепаду і зберегла для народу все краще в культурі минулого і в тому числі МХАТ, яка відкрила небачені перспективи для розвитку і розквіту українського театру,

---

<sup>329</sup> Там само.

для його ідейного і творчого зближення з передовим російським мистецтвом. Настанови Станіславського приніс на українську сцену вихованець МХАТу режисер О. Загаров, який очолив Київський (нині Дніпропетровський) театр ім. Т. Шевченка. Він став учителем цілої плеяди українських акторів. Художні принципи МХАТу поширювали на Україні й інші театральні діячі, які були вихованцями цього видатного колективу або поділяли його мистецьке кредо — К. Марджанов, С. Кузнецов, В. Смишляев, К. Хохлов та багато інших. Прагнення орієнтуватися на передове мистецтво МХАТу, на систему Станіславського поділяло багато театрів та аматорських гуртків України»<sup>330</sup>.

Аж ось байка, котру Гнат Юра органічно вплітає у свій текст і котра згодом переходить у свідомість наступних поколінь: *«Глибоке вивчення франківцями та іншими митцями української сцени геніальної системи Костянтина Сергійовича Станіславського стосується ще кінця двадцятих років. Вона справила неоціненний вплив на українське театральне мистецтво, безмежно збагатила наш духовний та художній світ»*<sup>331</sup>.

Насправді, крім цієї репліки Гната Юри, підтвердження про вивчення «системи» Станіславського в українському театрі двадцятих років не існує; радше навпаки, всі раніше наведені факти спростовують це твердження, адже «системи» Станіславського як такої ще не існувало, принаймні у публічному просторі.

Інша стаття — «Всесвітнє визнання» Віри Хорол — повідомляла, як «Станіславський зумів передати свої знання та свій досвід не лише діячам вітчизняного театру, але й театру всього світу. Тому його ім'я відоме на всій земній кулі, а його вчення освітлює шлях світовому реалістичному театру, театру соціальної правди»<sup>332</sup>. Несподівано у статті з'явилася і нова для патріотичного радянського мистецтвознавства нота: виявилось, що прогресивні митці буржуазного світу шанують те саме, що й митці радянські; у статті навіть наведено перелік цих митців.

На щастя, «всесвітнє визнання» та інші офіційні заяви були лише парадним тлом для набагато важливішого процесу адаптації методу. Адаптації, характеризуючи яку, Сергій Данченко казав: «Багато хто наполегливо говорить про школи і напря-

<sup>330</sup> Юра Г. Станіславський // Мистецтво. 1963. № 1. С. 8–9.

<sup>331</sup> Там само. С. 11.

<sup>332</sup> Хорол В. Всесвітнє визнання // Мистецтво. 1963. № 1. С. 11.

ми у режисурі. Зауважу, що не так давно всі клялися Станіславським, а робили цілком різні вистави. Тепер клянуться Курбасом або Гротовським, випускаючи вистави, під якими жоден із названих не підписався б»<sup>333</sup>. Незважаючи на протиставлення методів і систем, вважав Данченко, «театр другої половини ХХ століття не приніс нових театральних ідей, а *синтезував* відкриті раніше системи Станіславського, Мейерхольда, Курбаса, Брехта. Тепер же відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей»<sup>334</sup>.

Загалом, позиція Данченка збігається з позицією Г. Товстоногова, який писав: «Нам необходимо открыть для себя законы Станиславского в новом качестве, в новых проявлениях, ибо не существует и не может существовать в искусстве некоего универсального приема, с помощью которого решалось бы любое сценическое произведение. Каждый из нас обязан выполнить главный завет Станиславского — создать на основе его учения *собственный метод работы*»<sup>335</sup>.

Безперечно, між репліками двох режисерів немає буквального збігу, однак, що важливіше, є перегук смислів — про взаємозбагачення, взаємодоповнення, виокремлення у відкриттях попередників тих аспектів, які можуть допомогти митцеві створити на цій основі власний метод, знайти себе. Саме цей процес і відбувався в українському театрі.

Таким чином, це історія про те, як «поглиблене» вивчення «системи» і практика сценічного мистецтва розбіглися у різні боки: від у 1960-х років «систему» викладали майстри, котрі, публічно оголошуючи вірність Станіславському, отримали іншу базову освіту, отже, й спиралися на іншу методологію і, залежно від отриманих навичок, виокремлювали у «системі» придатні для їхнього досвіду елементи і прийоми: вихованці Леся Курбаса (В. Василько, М. Верхацький, М. Крушельницький, В. Склярєнко, Р. Черкашин та ін.) і Всеволода Мейерхольда (В. Неллі) передбачувано акцентували метод фізичних дій. Адже, згадував Василь Василько, «навчання з системи [Курбаса] починалося з практичних завдань <...>. Учень мав виконати завдання або, як ми тоді їх називали, *мімодрами на прості фізичні дії* без предмета:

<sup>333</sup> Данченко С. Бесіди про театр. К., 1999. С. 51.

<sup>334</sup> Там само. С. 44.

<sup>335</sup> Товстоногов Г. Время Станиславского // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 кн. М., 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. С. 52.

пришити гудзика, нарубати дров, випити склянку чаю, запалити примус...»<sup>336</sup> (звісно, з цієї репліки не слід робити передчасних висновків про тотожність методів Курбаса і Станіславського).

Поряд із цим, особливості репертуарної політики влади в Україні і в українських театрах зокрема у поєднанні з домінуванням театрів музично-драматичного типу, а також традиції театральних шкіл ХІХ століття (галицька театральна школа — синтетичний актор, наддніпрянська — нутро, літературщина і психоложество) витворили ті режисерські й акторські стилі, що не вписуються ні у категорії Станіславського (театр удавання / переживання), ні у категорії Курбаса (театр акцентованого впливу / вияву). У кожному конкретному випадку, не ставши ні синтезом, ні еkleктикою, ці стилі було зумовлено традиціями конкретного художнього керівника й очолюваного ним театру.

Випадок з «системою» Станіславського — не унікальний, адже подібний сюжет, на історичному матеріалі набагато ширшому за обсягом, спостерігаємо на ставленні теоретичної думки до «Поетики» Аристотеля. Ще донедавна більша частина праць, пов'язаних з теорією театру, розпочиналася зі зручної для автора інтерпретації якогось із його положень (мімезис, триєдність, катарсис та ін.)<sup>337</sup>. Що й пояснює, за аналогією, потребу у поверненні у науковий обіг і практику театру праць С. Бондарчука, Б. Балабана, В. Василька, Л. Предславича, Й. Шевченка та інших авторів, а не лише копірвання «навколо Станіславського».

На цьому, здавалося б, історія щеплення «системи» Станіславського українському театрові мусила добігти кінця, якби не інший, надто звичний, а тому майже непомітний сюжет.

## «ЧИСТО РУССКИЙ...»

Чому ж так кволо, мляво, невпевнено і сором'язливо входив Станіславський та його метод в українське театральне життя?

Відповідь на це питання дав сам Станіславський, а його коментатори залюбки процитували: «Особенности *чисто русско-*

<sup>336</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 14.

<sup>337</sup> Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми. К., 2015.

го театра кажутся откровением заграничным нашим коллегам и уже не раз получали признание *первенства русской школы в мировом театре*»<sup>338</sup> (цю думку Станіславського, глибоко заховану в архівах, пафосно цитує В. Прокоф'єв, не замислюючись над тим, що насправді ніхто й ніколи нічیهї першості не визнавав).

Однак у голові Станіславського ці увялення не випадкові, вони тиражуються з покоління в покоління:

— «Когда иностранцы говорят о театрах, о театральном искусстве, то *лучшее в этой области, в их представлении, конечно, принадлежит русским*»<sup>339</sup>.

Саме цією ідеєю об'єднано розрізнені думки Станіславського про метод, «систему» і високі завдання мистецтва:

— «*гордость нашего национального искусства, тот, кто претворил в себе все взятое Россией от Запада, кто создал основы подлинного драматического русского искусства, — наш великий законодатель и артист Михаил Семенович Щепкин*»<sup>340</sup>;

— «*образ богатыря Петра, с широкой русской душой, стихийным темпераментом, большой любовной страстью, переходящей в ревность, отчаяние и безумие*»<sup>341</sup>;

— «*тончайшие ощущения души проникнуты у Чехова неувыдающей поэзией русской жизни*»<sup>342</sup>;

— «*ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму — драму современной русской жизни*»<sup>343</sup>;

— «*драму, где можно поплакать, пофилософствовать о жизни, послушать умные слова, простой русский зритель любит больше, чем разухабистый водевиль, после которого уйдешь из театра с пустой душой*»<sup>344</sup>;

— «*пусть мы — русские — не можем работать систематически, но зато никто из других наций не может работать так интенсивно*»<sup>345</sup>;

---

<sup>338</sup> Прокофьев В. Борьба Станиславского за идейность и реализм в театральном искусстве // Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 57.

<sup>339</sup> Станиславский К. [О перспективе роли]. Из беседы с участниками спектакля «Страх» // Там само. С. 515.

<sup>340</sup> Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 119.

<sup>341</sup> Там само. С. 182.

<sup>342</sup> Там само. С. 293.

<sup>343</sup> Там само. С. 300.

<sup>344</sup> Там само. С. 457.

<sup>345</sup> Там само. С. 516.

— «воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа. Эта особенность *чисто русского драматического театра* кажется *откровением...*»<sup>346</sup>;

— «актер *русский* избрал для себя несколько отговорок: *русская свобода* (а не немецкая педантичность), *русское вдохновение* (а не иностранная выучка)»<sup>347</sup>;

— «мы будем продолжать идти *по пути богоискания, которое всегда было, есть и будет основой жизни русского народа*»<sup>348</sup>;

— «искусство переживания, представление, ремесло и эксплуатация искусства перемешаны в сценическом самочувствии. <...> Например, у немцев сильно ремесло с условной актерской эмоцией при большой грамотности. У французов хорошо искусство представления с оттенком хорошего ремесла. У *русских* — *искусство переживания*»<sup>349</sup>;

— «*наши* артисты и *наше* искусство заключается в *переживании*»<sup>350</sup>...

Такі самі акценти робили й російські історики театру:

— «останавливали свое внимание на тех документах литературного наследия Станиславского, где он дает ответ на острые и волнующие вопросы современного театрального искусства. К ним относятся: борьба за высокую идейность и реализм, за *приоритет русского театрального искусства...*»<sup>351</sup>;

— «Станиславский раскрывает также природу так называемого “искусства представления”, возросшего на чужеродной почве и враждебного *русской театральной культуре*»<sup>352</sup>;

— «Станиславский — *национальная гордость русского народа*»<sup>353</sup>;

— «сила и жизненность эстетических идей великого мастера — в их глубокой органической связи с лучшими традициями

---

<sup>346</sup> Там само. С. 516.

<sup>347</sup> Там само. С. 343.

<sup>348</sup> Там само. С. 389.

<sup>349</sup> Там само. С. 441.

<sup>350</sup> Станиславский К. Из записей в протоколах спектаклей МХТ // Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 215.

<sup>351</sup> Кристи Г. Чушкин Н. От составителей // Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 7.

<sup>352</sup> Там само. С. 14.

<sup>353</sup> Прокофьев В. Борьба Станиславского за идейность и реализм в театральном искусстве // Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 19.



*русского реалистического искусства*. <...> эстетические идеи Станиславского отразили потребность *русского народа* <...>. Они явились наиболее ярким и последовательным выражением в театре *национальной сущности русского искусства*<sup>354</sup>;

— «Станиславский выступает прямым наследником и продолжателем лучших традиций выдающихся представителей *русского искусства*»<sup>355</sup>;

— «система Станиславского обобщает огромный творческий опыт *русского и советского театра* <...>. Ее появление было подготовлено всем ходом развития *передовой русской эстетической мысли*»<sup>356</sup>;

— «Станиславский видел свою задачу в укреплении и дальнейшем развитии реалистических основ *русского сценического искусства*»<sup>357</sup>.

Ще яскравіше національні особливості «системи» виявлено пізнішими російськими коментаторами: — «Станиславский осмысливает как *национальную ценность* и как вклад в мировую культуру “*театр специфически русский*”, наследственное *русское искусство переживания*, то искусство, которому он служит, которое созидает вместе со своим театром. <...> В его блокноте тех лет есть запись: здесь речь о миссии *русского искусства*, гуманистический и внебуржуазный характер которого он чувствовал <...> “*наша культура духа может уцелеть и сыграть огромную, первенствующую роль в мировой жизни человечества*. Одно из звеньев такой культуры духа — театр, притом *театр специфически русский*, цель которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актеров, зрелищем, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа”. *Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением...*»<sup>358</sup>. Вони ж наводять і аргументи на кшталт тих, що використовувалися у часи боротьби з космополітизмом: «Нигилистическое отношение <...> к реалистическим традициям *русского театра* создавало губительный разрыв <...>. На этот космополитический

<sup>354</sup> Там само. С. 22.

<sup>355</sup> Там само. С. 28.

<sup>356</sup> Там само. С. 76.

<sup>357</sup> Там само. С. 30.

<sup>358</sup> Соловьева И. Книга о счастье // Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988.

характер формалістического “новаторства” справедливо указывав в 1922 году Станіславський в письме к артистам МХАТ, утверждає, что “многое в новых театрах Москвы относится не к *русской природе* и никогда не свяжется с ней, а останется лишь наростом на теле”. Он говорит о формалистах, как о людях, не имеющих “в своей душе зерен *русской творческой культуры*” и рабски подражающих сомнительным образцам буржуазного западного искусства<sup>359</sup>.

Так само розумів *потоїбічність* чужої культури і Лесь Курбас, який розповідав: «Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, <...> то мені уявляється, що в цій самій п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській часті існуючої культури життєвих форм і ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту <...> те, за що вони билися, було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, бути прив'язані за одну “вечірку” в якій-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час»<sup>360</sup>.

Чому ж метод «*чисто русского*» театру переживання мусив визначати шлях українського сценічного мистецтва?

Саме це питання і зумовило мовчазний опір українського театру «*системі*», котра зачіпала не лише технологію творчості в її абстрактно-загальнолюдському вимірі, але й ті шари свідомості, котрі прямо або опосередковано пов'язано з національною пам'яттю. Обстоюючи національний характер школи переживання, мусив усвідомлювати це і Станіславський.

Тому й історія впровадження методу Станіславського в Україні — це історія прихованої, а від того ще більш драматичної боротьби між українським театром і «*всем ходом передовой русской эстетической мысли*», спрямованим на колонізацію національного театру; це також історія про «*чисто русский театр*», який не зміг подолати у процесі колонізації театр український.

Отже, проблема не лише у фахових навичках, а й у ментальності. Хоча говорили про Станіславського багато і був він справжньою зіркою, однак, з огляду на традиції, він навряд чи міг би стати кумиром. Різницю між українським і російським митцем оже пояснити порівняння Марії Заньковецької і загалом театру

<sup>359</sup> Там само. С. 68.

<sup>360</sup> Лесь Курбас. З Протоколу Засідання Режимсерського штабу «Березоля» № 16 від 25.03.1925 // Філософія театру. К., 2001. С. 368.

корифеїв, з одного боку, і якоїсь російської зірки на кшталт Савіної або Кшесинської, з іншого; *це різниця між громадським діячем і зіркою*, що добре ілюструє такий приклад: «Всякий раз, когда Киев посещала <...> труппа М. Кропивницкого, у ворот или подъезда дома, где останавливался Кропивницкий, появлялась доска с надписью: “Здесь живет батько Кропивницкий”. Всем украинцам-киевлянам казалось ясным и непреложным: раз приехал “батько”, значит всякий хохол, имеющий к нему дело, должен быть оповещен, что Кропивницкий живет здесь. <...> И к нему ходили, не как к артисту. Нет. К нему ходили как к некоему высшему авторитету. Хохлацкому “папе”. Советоваться. Судиться. Жаловаться»<sup>361</sup>.

А поза текстом — це ще й історія *божевільного чаювання* — жвавого некрофілійного церемоніалу, учасники якого по черзі вигукують гасла про велич російської культури і неможливість викреслити з нашої свідомості класиків імперської пропаганди. Виховані *чисто русским театром*, вони й досі сидять, сьорбають чай і спостерігають обстріл Андріївки Харківської області — тієї самої, де Станіславський писав мізансцену «Чайки», розмірковував про *мистецтво поза політикою* і листом 1904-го року підтверджував статус достеменного російського інтелігента: «Газет стараюсь не читать и об войне на время забыть», сподіваючись, що «война взбодрит немного общество»<sup>362</sup>.

Дійсно, війна — «взбудрила», загостривши питання про місце системи Станіславського в українському театрі: чим вона є — *універсальним методом, одкровенням, трофейним танком і набором універсальних прийомів чи троянським конем*, який «отразил потребность русского народа» і став «последовательным выражением в театре национальной сущности русского искусства»?

Пошук відповіді ускладнюється не лише величезною кількістю апокрифів, мистецтвознавчих інтерпретацій, спогадів митців про *чаювання зі Станіславським*, а й замуленою звичками свідомістю, в якій замість *пожмаканого папірця — карти дачної місцини, тієї самої, де зустріч не відбулася*, народжується якась інша, створена майстром оптичних ілюзій картина, на якій зображено чаювання Станіславського з митцями, котрі визнали себе провінціалами, на його дачі, у Харківській або у Херсонській губернії.

<sup>361</sup> Бескин Эм. Ничего не показавшие // Вестник театра. М., 1921. № 93–94. С. 19.

<sup>362</sup> Станиславский К. Письмо М. П. Лилиной. Contrexeville. Воскресенье 11 июля 1904 // Станиславский К. Собр. соч. В 9 т. М., 1995. Т. 7. Письма: 1874–1905. С. 555.