

Олександр Клековин

СИСТЕМА КУРБАСА

РЕКОНСТРУКЦІЯ

Київ 2024

*Затверджено до друку Президією НАМ України
(Постанова від 30 травня 2024 року № 5/40-09)
і схвалено до друку Вченою радою КНУТКиТ
ім. І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 6 від 28.05.2024 р.)*

Науковий редактор — канд. мист. Шкарабан М. М.
Рецензенти — канд. мист., проф., академік НАМ України
Безгін О. І.; докт. мист., проф., чл.-кор. НАМ України Влади-
мирова Н. В.

Редакційна колегія видання: Безгін О. І. (голова колегії),
Клековкін О. Ю. (заступник голови), Шкарабан М. М., Щегель-
ська Т. К., Вінниченко О. А.

Видання виходить у серії «Сценознавство», заснованій
НАМ України, ІПСМ та КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Клековкін О. Ю.

К48 Система Курбаса: Реконструкція: навч. посіб. —
Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. — 320 с.
ISBN 978-617-520-973-8

У пропонуваному навчальному посібнику узагаль-
нено результати досліджень, здійснених автором упро-
довж останніх чотирьох десятиліть, зокрема, й у процесі
викладання дисципліни «Історія режисури» у Київському
національному університеті театру, кіно і телебачення іме-
ні І. К. Карпенка-Карого, Національній музичній академії
ім. П. І. Чайковського та ін.

*Видання здійснено за фінансової підтримки
Благодійного фонду «Центр розвитку мистецької освіти»
(Президент Безгін О. І.)
при Київському національному університеті
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

УДК 792.2.03/.07(075.8)

ISBN 978-617-520-973-8

© Клековкін Олександр, 2024

© Благодійний фонд «Центр
розвитку мистецької освіти», 2024

ПЕРЕДМОВА

Всяка система складається
з цілої низки науково недове-
дених положень, що є тільки
гіпотезами

Лесь КУРБАС

Вся наука театру мусить зве-
стися до вивчення матеріалу:
гайок, гвинтиків, що лежать
у нас на столі, до технології,
до законів конструюван-
ня, до спеціальних законів,
що є у фізиці, хімії чи інжене-
рії, наприклад, закону земного
тяжіння

Лесь КУРБАС

ЗАВДАННЯ ЦІЄЇ ПРАЦІ

Викладаючи впродовж сорока років різні навчальні дисципліни, а серед них і найулюбленіші — «Історію режисури» та «Історію театральних термінів», автор із задоволенням спостерігав високу пізнавальну активність майбутніх режисерів, акторів, організаторів театральної справи, а також студентів інших спеціальностей. Незважаючи на замилювання творчою активністю, надлишкових ілюзій стосовно готовності майбутніх практиків театру працювати в архівах — досліджувати протоколи засідань Режисерського штабу і Режисерської лабораторії «Березоля», вивчати вже значну і подеколи дуже суперечливу наукову літературу, яка супроводжує режисерську діяльність Леся Курбаса, — ніколи не було. Зрештою, не в цьому полягає завдання майбутніх режисерів, та й виконання такого дослідження ускладнено ґрунтовим, недостатньо зораним курбасознавством. Адже, на відміну від спадщини, приміром, Станіславського, чий розрізнений чернетки ще за його життя почали систематизувати й редагувати десятки й сотні редакторів, теоретична спадщина Курбаса дійшла до нас у дуже розхристаному вигляді, отже, вимагає бодай мінімального впорядкування: здебільшого це стенограми, отож лише дуже умовно конвертована у писаний текст усна мова; як і будь-який запис усної мови, здійснений не фахівцем-стенографістом, ці стенограми неповні; ці записи вирвано з контексту (адже дуже часто виклад, розпочатий на засіданні Режисерського штабу, Курбас продовжував і завершував під час репетицій і практичних занять або навпаки — під час засідань продовжував розмову, розпочату на репетиції); як лекції Курбаса, так і його виступи під час засідань Режисерського штабу або Режисерської лабораторії не були заздалегідь підготовленим викладом за визначеним планом, здебільшого це були імпровізації (в яких важливу роль відігравали не лише слова, а позавербальні засоби — інтонації, жести, міміка тощо) або реакції, подеколи розлогі, на виступи учасників засідання; дуже високою у цих документах є питома вага практичних повсякденних питань, що їх доводилося вирішувати під час засідань, тому й потребують виокремлення з них власне системної, теоретичної складової; так само високою є питома вага прізвищ, творів та інших фактів, невідомих майбутньому практикові театру, який, виходячи з логіки свого фаху, не відчуває потреби посиленого заглиблення в історію і теорію театру; крім усього іншого, більша частина видрукованих текстів Курбаса та його учнів є або редагованою (інколи з прикрими помилками, зі спробами актуалізувати тексти, що призводило подеколи до перекручення змісту), або неправильно розшифрованою.

Тому автор і наважився, спираючись на тексти Курбаса, його школи і власні дослідження¹, підготувати саме для *майбутніх практиків театру практично орієнтовану працю*. У процесі пошуку жанру і бажаного балансу між лаконічністю і повнотою сформувався не надто звичний тип видання, особливості якого потребують пояснення.

Згадуючи систему Станіславського, ми оперуємо його термінами — *надзавдання, наскрізна дія* та іншими; так само, згадуючи Брехта, звертаємося до впровадженим ним понять *ефект очуження, епічний театр*; розмірковуючи про Арто, не зможемо оминати його *театру жорстокості*; читаючи тексти Гротовського, намагатимемося розшифрувати формулу *убогого театру* та ін. І так буде щоразу, коли матимемо справу з більш-менш увиразненою й оригінальною системою.

Отже, найперші *маркери режисерської системи* — це поняття, впроваджені або переосмислені, наповнені новим змістом тим або іншим діячем театру; відтак і вивчення основних положень *системи* цілком логічно здійснювати у формі *коментованого словника базових термінів митця*, а не опису геніальних мізансцен з його геніальних вистав.

Однак *режисерська система* — це не лише словник актуальних для якогось майстра термінів, адже, здійснивши опитування театральних діячів, ми отримаємо від них абсолютно різні — і кількісно, і якісно — списки режисерських систем, залежно від віку опитуваних, країни, в якій мешкають, естетичних уподобань і, головне, від того, як розуміють саме поняття *режисерська система*. Таким чином, постала потреба — бодай у короткій передмові — з'ясувати зміст поняття *режисерська система*. Залежно від відповіді на це питання, отримаємо й відповідь на питання про те, чи була система Курбаса завершена, чи вона назавжди втрачена, чи вона, хоч і недостатньо осмислена, однак достатньо добре зафіксована і потребує лише систематизації.

Цим визначено і структуру праці, яка складається з двох частин. У першій — здійснено переоблік деяких термінів, серед яких і термін *режисерська система* — компас, без якого легко звести на манівці всі зусилля й бажані результати подорожі. У другій частині — за текстами Курбаса та його школи реконструйовано основні *поняття системи у контексті художньо-політичних реалій доби*.

Звісно, репліка про те, що система існує і потребує лише систематизації, може викликати іронічну посмішку, однак це справді так, адже системи — як Сонячна система та й усі інші природ-

¹ Див. Список літератури.

ні системи, включаючи людину, — народжуються раніше, ніж ми їх осмислюємо. І першим кроком на шляху осмислення мусить бути переоблік — переоблік тих елементів, з яких утворено не лише систему Курбаса, а й усі інші режисерські системи. Так само й усе створене людиною — воно має системний характер, хоча й не завжди зрозумілий як самій людині, так і оточенню. А буває й навпаки — людині потрібна якась стороння особа, яка зможе пояснити їй системність її власної поведінки (саме цією потребою у зовнішньому спостерігачеві-систематизаторі зумовлено появу й дедалі більшу популярність психотерапевтів).

З огляду на це постає несподіване, здавалось би, запитання: системи створюються (винаходяться) чи відкриваються? У театральній літературі у працях однаково авторитетних дослідників ми можемо бачити протилежні твердження: одні дослідники вважають, що, приміром, система Станіславського — це *відкриття загальних законів творчості*, тоді як інші, не менш переконливо, пишуть про його *винахід*. Від відповіді на це запитання залежить структура наших уявлень про мистецтво як систему, тому не поспішаймо з нею, тим більше, що впродовж життя вона може ще неодноразово змінюватися.

Не маючи наміру гратися у піжмурки, автор не буде приховувати і своєї відповіді на це запитання. Ця відповідь така: є властивості матеріалу, які здебільшого існують незалежно від творця системи, і є способи обробки цього матеріалу. Властивості матеріалу можна пізнати, отже, відкрити; однак способи пізнання й обробки матеріалу можна вдосконалити за рахунок винаходів. Проте ці процеси — відкриття і винаходи — взаємозалежні, принаймні у сфері мистецтва; відкриття непомітно переходить у винаходи і навпаки. Наше поводження з тією або іншою режисерською системою — це також відкриття або винахід, універсальні закони або винахідливі способи скористатися ними і підкорити собі. Щоби це стало очевидним, мусимо для початку визначитися із самим терміном *режисерська система*.

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА

Здалеку, у найзагальніших рисах, термін *режисерська система*, інтуїтивно, здавалося б, зрозумілий. На запит *режисерська і театральна система* пошукові системи видають тисячі посилань, що свідчить про достатню популярність словосполучень. Однак зіставлення змісту отриманих відповідей розчаровує, адже свідчить про перенасиченість мистецтвознавчої термінології термінами-наліпками: у різний час, у різних краї-

нах, різними авторами термін вживано у різних значеннях. Прикладів, які можуть оголити проблему, багато, але зупинимось лише на найелементарнішому: кожен може підрахувати кількість якихось об'єктів — скажімо, яблуку у кошику, адже нам відомі ознаки, що відрізняють яблуко від не-яблука, однак жоден притомний театрознавець або практик театру не наважиться назвати кількість режисерських систем, бо межі поняття надто хиткі; хіба що наважиться назвати кількість популярних, «хрестоматійних» систем; отож хоч скільки б назвав, все буде правдою і брехнею водночас. Та сама ситуація і з поняттям *«твір мистецтва»* — достатньо, за прикладом Марселя Дюшана, причепити наліпку і виставити якийсь об'єкт у *мистецькому просторі*. Хоч об'єкт пропонованої праці — режисерська (театральна) система — уявний й обмацати його, як яблуку, неможливо, однак це не скасовує потребу у визначенні меж поняття.

Занурюватися чи не занурюватися у ці семантичні хащі — це вибір на користь точного або приблизного мислення. Приблизне мислення задовольняється формулами-наліпками, не замислюючись ні про їхній зміст, ні про причини, що їх сформували, сприяли їхньому впровадженню, поширенню і живучості. *Надання перемінним величинам статусу універсальної константи* — це маніпуляція і базова ознака всіх тоталітарних систем, зведених на плечах штучних світів, — світів, створених мистецтвом і мистецтвознавством.

Проблема режисерської систематики розглядалася різними авторами під різними кутами зору. Широкий кут зору охоплював усі відомі поділи театрів (публічні і придворні, шкільні й аматорські і т. ін.), вузький — лише класифікації від кінця XIX століття, коли театр було усвідомлено як самостійний вид мистецтва і постав *режисерський театр*: театр *переживання* й *удавання* (К. Станіславський), *священний, грубий, неживий, театр як такий* (Пітер Брук), театр *акцентованого впливу* й *акцентованого вияву, аналітичний та емпіричний* (Лесь Курбас). Можна розширити перелік класифікаціями Вс. Меєрхольда, П. Маркова, Я. Мамонтова та інших авторів або жмутком визначень на кшталт *академічний, аматорський, політичний, художній*, однак принципово це не змінить ситуацію, а лише посилить тезу: *поняття «система» у театрознавстві живається безсистемно*, а тому є радше терміном-наліпкою для позначення відносно самостійної території творчості.

Свідченням цього є, зокрема, і вживання терміна *система* практиками театру, які послуговувалися ним здебільшого у значенні *методу*, тобто способу роботи й послідовності виконання операцій професіональної діяльності, який може бути зафіксо-

вано як факсовий алгоритм. Зокрема, Лесь Курбас уживав це поняття у кількох значеннях: загальна впорядкованість (естетичних принципів, операцій); технологія акторської творчості; спосіб виховання актора; метод роботи режисера над виставою.

Отже, для практиків «система» — це насамперед загальний алгоритм, сукупність елементів акторської (у Станіславського) або режисерської (у Курбаса) творчості; у Станіславського — *перевтілення і створення на сцені життя людського духу*, у Курбаса — *вистава як перетворення*; у Брехта — *ефект очуження* і, як наслідок — *вистава як очужений світ* і т. ін.

У європейській театральній літературі термін *система* вживався від середини XIX століття як стосовно роботи режисера, так і стосовно театральної практики загалом. Зокрема, на теренах Російської імперії ще від 1860-х років фіксуємо словосполучення *система театральної монополії*, *система театральної експлуатації ролей*, *система управління театрами*, *гастрольна система* і навіть *театральна система* (організаційний аспект), однак терміни *режисерська система* і *система режисури* вперше фіксуємо у праці Миколи Воронного, видрукуваній 1913-го року². На жаль, запропонувавши сприймати режисуру як системне ціле, він не ставив перед собою завдання визначати межі поняття. До кола згодом визначених ним систем входили, зокрема, «*система Кропивницького — Карпенка-Карого*» та ін³.

У театрознавстві радянської доби першу спробу теоретичного обґрунтування поняття *театральна система* здійснив Олексій Гвоздев, цитуючи якого, Яків Мамонтов писав: «Під системою театру, — пише він [Гвоздев], — для нашої мети досить розуміти накреслене нами співвідношення між формою сценічної площадки, складом глядачів, структурою акторської гри та характером драматургії, що обслуговує актора». А. Гвоздев не зупиняється на теоретичному обґрунтуванні цього визначення театральної системи, а просто переходить до фіксації двох типів її, що, на його думку, чітко виявилися в європейському театрі на протязі трьох останніх віків, це — театр «*народний*» і театр «*придворний*»⁴. Не погоджуючись із Гвоздевим, Мамонтов, запропонував іншу формулу: *театральна система* — це «координація мистецьких та технічних чинників (авторського або виконавчого характеру), для обслуговування суспільства через організацію його масових реакції (емоційних

² Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. К., 1989. С. 95, 97.

³ Там само. С. 23.

⁴ Мамонтов Я. Драматургія в театральному аспекті (до питання про наукове вивчення драматичних творів) // Радянський театр. 1930. №3. С. 25–26.

та ідейних)»⁵, а в основі аналізу театральних систем, вважав він, «мусить бути *ідеологія та тематика* даного типу театральних систем»⁶ (у попередніх працях він пропонував типологію систем українського театру, далеку від визначеного критерію⁷). Від середини 1930-х років лексеми *система* і *метод* застосовуються виключно стосовно досвіду К. Станіславського і соціалістичного реалізму, всі інші відкинуто як *буржуазні, шкідницькі* та ін.

Подеколи поняття *система*, також виправдано, вживалося стосовно таких явищ, як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, вистави як системи, педагогічної системи виховання і роботи актора над роллю, художньої системи. Причому, дослідник театру доби Французької революції пише про «придворно-аристократичну театральну систему», а також про дві системи у театрі цієї доби: одна спиралася на «старі традиції і належала спеціально трагічному жанрові», інша — «відповідала драматургічним вимогам нової буржуазної драми»⁸; інший історик театру цілком слушно застосовує поняття *система*, пишучи про театри Сходу⁹; у 1930-х роках, з огляду на політичний контекст, Яків Мамонтов так само цілком обґрунтовано писав про *систему радянського театру*¹⁰, а Кость Буревій — про *державну театральну систему*¹¹. До того, в обох випадках естетичні питання непомітно переходили в економічні, економічні — у політичні, політичні — у морально-етичні та ін.

Однак *театральна система* не стала терміном і в європейському театрознавстві, де театральна (режисерська) система трактується дуже широко (система зірок, репертуарного театру, драматургії якогось автора, освітлення, оплати праці, прокату репертуару, репетицій тощо) або, навпаки, звужується, як у виданні, в якому кілька спеціальних статей присвячено системі *сходинкової режисури* Леопольда Єсснера («*Jessner Treppen <...> Jessner (s) steps. A system of stage levels or platforms, sometimes used in expressionistic staging. Named for the German director Leopold Jessner*»¹²), а також *методу Станіславського* (*Stanislavski method*),

⁵ Там само. С. 26.

⁶ Там само. С. 28.

⁷ Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. №22. С. 2–3.

⁸ Державин К. Театр Французской революции. 1789–1799. Л.; М., 1937. С. 274.

⁹ Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. С. 210.

¹⁰ Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Радянський театр. 1931. №3. С. 63.

¹¹ Буревій К. П. К. Саксаганський на тлі українського побутового театру // Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / вступне слово й ред. К. Буревія. [Харків; Полтава], 1932. С. 18.

¹² Bowman W. P., Ball R. H. Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of

який ототожнено з системою Станіславського (*Stanislavski system*)¹³. Деякі європейські академічні видання спрощують проблему й уживають термін *система* лише в одному значенні: «*Sistém po delu Sistem K.S. Stanislavskega teorija in metodika dramske igre, ki temelji zlasti na delu igralca s samim seboj*»¹⁴. Архінаукове, однак далеко від практики визначення хоч і не режисерської, а все ж системи, запропонував Патрік Паві: «*A stage system (or signifying system) brings together a set of signs of the same kind (lighting, gesture, scene design), which establish a semiological system of oppositions, redundancies, complementarity, and so on*»¹⁵. Крім того, в англomовному театрі, коли пишуть *Method* або *System*, здебільшого мають на увазі або *Stanislavski method*, або *Stanislavski system* (обидва терміни неправомірно вживаються як синоніми). Здебільшого до семіотичного підходу тяжіє й уживання терміна (без семантичної транскрипції) у працях Е. Фішер-Ліхте, К. Бальме та ін.

Набагато чіткіші, хоча й небездоганні формули *системи* запропоновано практиками театру. Однак, зіставивши ці формули, виявимо, що здебільшого вони недостатньо диференціюють *театральні, режисерські й акторські системи* (зокрема, це стосується й *акторської системи* Станіславського). Крім того, порівнюючи підходи різних майстрів, виявимо, що підхід Станіславського (театр переживання й удавання) — у канонічній інтерпретації — найвужчий, адже бере до уваги лише акторську техніку, тоді як набагато ширшими видаються формули Бертольта Брехта, Всеволода Меєрхольда і Леся Курбаса, адже виокремлюють не лише акторську техніку, а й постановочну практику.

Згадані формули мають надто загальний характер, а тому для визначення режисерських систем недостатні. До того ж, у практиці багатьох авторів лексеми *театральна і режисерська система* зазвичай вживаються як синоніми, хоча, з огляду на існування театральних систем у *дорежисерському театрі*, у часі *проторежисури*, доцільніше розмежовувати театральні (витворені колективною традицією) і режисерські (авторські) системи, а крім того, ще й підсистеми — ампуа, жанрів тощо. У межах цієї розвідки, аби не нагромаджувати плутанину, обидва поняття — *театральна і режисерська система* — вживатимемо як тотожні.

З огляду на принципи системного аналізу, режисерською

the Drama and Stage from Medieval to Modern times. New York, 1961. P. 187.

¹³ Там само. P. 356.

¹⁴ Gledališki terminološki Slovar / Urednice Marjeta Humar, Barbara Sušec Michieli, Katarina Podbevšek, Slavka Lokar. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 2007. S. 172.

¹⁵ Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press Toronto and Buffalo, 1998. P. 362.

системою у найзагальнішому розумінні називатимемо *спосіб організації, яким створюється вистава*, базовий елемент *ремесла* (звісно, якщо цей термін уживати в його первісному, а не лише у вузькому, запропонованому Станіславським значенні), це практичний інструмент професії, а не *салонні теревені про високохудожнє*. Це *мистецтво* в його первісному значенні, в якому воно означає лише *майстерність, ремесло*. А сама *режисерська система* — це те, що зафіксовано у протоколах Режисерського штабу і Режисерської лабораторії «Березоля», у працях і спогадах учнів Курбаса, це те, що мусило скласти основу підручника, а не рецензії на вистави Курбаса. Отже, спосіб, а не досягнутий результат.

ОЗНАКИ СИСТЕМИ

Жодна режисерська система не є універсальним інструментом; кожна режисерська система орієнтована на виготовлення лише певного типу мистецького продукту: сковорідка для яєчні, каструля — для борщу. А це означає також, що інструмент невидимою ниткою пов'язаний зі стравами національної «кухні» — з традиціями їхнього приготування, споживання тощо.

За якими ознаками виявляємо *цілісність режисерської системи*?

1. *Першою ознакою оригінальної режисерської системи* (хоча оригінальність не є ознакою мистецтва, принаймні до XVIII століття) є *винахід нового світу і способів його творення* (сценічної лексики і технологій для оволодіння нею).

2. Усвідомлені самими митцями та їхнім оточенням, *режисерські системи епонімічні*, вони пов'язуються з іменами своїх творців, хоча на практиці, згадуючи якісь режисерські системи, не завжди вживаємо імена їхніх творців — як епічний театр (Брехта); або навпаки — коли впроваджене режисером поняття (політичний театр Піскатора) застосовується до ширшого кола явищ. Ознакою популярності режисерської системи є також *перетворення імені автора на прозивне*, як сталося з *майнінгенцями* (кронеківщина, майнінгенщина, майнінгенство), *Станіславським* (станіславщина), *Меєрхольдом* (Меєрхольдівщина), *Курбасом* (курбалесення, курбалесія, курбасизм, курбасіада, курбасівщина). Зазвичай все це були *самовисуванці*, які самі оголосили про створення власної системи, а далі — тисячі причин, серед яких не останнє місце належить інерції мислення, що їх закріпили за оголошенням статус системи. Однак як бути з практикою режисерів, щодо творчості яких поняття *система* не вживалося, – вважати їх *безсистемними*? Приміром, Гнат

Юра божився Станіславським, однак відеозаписи його вистав та його ж коментарі до них демонструють розбіжності між моливими і практикою, що й провокує питання: чи справді його вистави залежні від мхатівської системи? Або — чи й справді був він *позасистемним*?

3. Упроваджуючи нову модель світу, нову мову, новий спосіб їхньої організації і функціонування, митець (режисер) зіштовхується з термінологічною проблемою — з неможливістю описати нове явище у системі старих термінів, що й спонукає його до *впровадження нової терміносистеми*: так було у *Костянтіна Станіславського* (театр переживання, театр удавання, надзавдання, наскрізна дія, темпоритм, манок тощо), у *Бертольта Брехта* (епічний театр, ефект очуження), у *Всеволода Меєрхольда* (біомеханіка, передгра), у *Єжи Гротовського* (сценічний еквівалент, акт цілковитий, об'єктивна драма, трансгресія, убогий театр, оголений актор), в *Евджені Барбі* (пreekспресивність, сценічний біос, третій театр, бартер), у *Леся Курбаса* (перетворення, тривання у ролі, включання і виключання, план — принцип — аспект та ін). Так само відбувалося й у традиційних театральних системах: терміносистема давньогрецького театру виявилася малоприсадною для театру давньоримського, так само змушений був вигадувати свою систему термінів і понять театр середньовіччя, класицизму та ін. Однак значення має не лише корпус упроваджених термінів, а й їхнє походження — скажімо, Брехт звертав увагу на містичний, культовий характер словника системи Станіславського, в якій актор був *служого мистецтва*, *правда* — туманним фетишем, помилки — *гріхами* тощо. Чи потрібна була ця словотворчість і неологізми, невже без нових термінів не можна було обійтися? Виявляється, обійтися не можна було, адже йшлося не про синоніми, але про нові функції, форми, жанри, методи, прийоми тощо, які й потребували нових понять.

4. Новонароджена режисерська (театральна) система істотно *корегує або впроваджує нову функцію театрального мистецтва*, *формує новий статус мистецтва*, розширює систему його засобів, прийомів, жанрів, амплуа, методів підготовки вистави, умов прокату; вона розширює уявлення про театральність і про те, чим є, чим може і чим мусить бути театр. Приміром, театр Станіславського і впроваджену ним систему функціонально було спрямовано на відтворення «життя людського духу» конкретної особи, тоді як система Курбаса, Піскатора, Брехта — здебільшого досліджує поведінку соціального типу у політичній ситуації; так само поширена у другій половині XIX століття *метафора мистецтва як храму*, в якому митці, немов *жерці*, здійснювали службу, істотно відрізняється від ме-

тафор театру, поширених в українському театрі двадцятих років — *фабрика видовищ, теакомбінат культури*, що й позначає зміну функцій.

5. Відповідно розрізняються і *критерії успіху*: фінансовий успіх, увага обмеженої групи глядачів (театральних рецензентів, колег, начальства) і т. ін. Так, у театрі кінця XIX — початку XX століття маркером успіху у деяких митців була кількість знепритомнілих під час вистави глядачок, тоді як італійські футуристи не уявляли собі успіху без бійки і скандалу.

6. У системах різних майстрів відрізняється і *головний матеріал сценічного мистецтва*. У XVIII столітті, доки театр не було усвідомлено як самостійний вид мистецтва, питання про матеріал мистецтва не поставало: за мовчазною конвенцією, головною особливістю театру вважалося *виконання акторами драматичного твору*, однак від кінця століття формується культ зірок (доба зірок), вундеркіндів, віртуозів, гастролерів, що й переключає увагу на виконавців. З виокремленням режисури у самостійну професію відбувається розшарування: одні митці, як Курбас та його учні, матеріалом творчості вважають тіло актора, поділяють матеріал на актора і «не актора», а то й узагалі пропагують театр, «в якому провідним моментом як засобом є зображення <...> еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів <...>. *Театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний*»¹⁶. Натомість представники психологічного театру вважали, що головним матеріалом театрального мистецтва є актор.

7. Відповідних змін зазнає і *техніка обробки матеріалу* — найспецифічніший елемент у різних театральних системах, який включає: а) *метод роботи й особливості організації репетиційного процесу* (розводка, показ, начитування, дійовий аналіз тощо); б) *очікуваний результат або принципи акторського виконання* (маска, перевтілення, очуження, тривання у ролі і т. ін.); це один із найголовніших елементів, який виявляє специфіку ремесла у практиці саме цього режисера (про особливості репетиційної роботи у практиці різних майстрів див. тут¹⁷).

8. Захищаючи власні інтереси, будь-яка спільнота ініціює появу різноманітних агітаційно-пропагандистських видовищ, спрямованих, з одного боку, на оспівування самої себе, а з іншого, — на паплюження і викриття «ворога», отже, протиставлення «Ми» й «Вони». Шлях сценічного мистецтва, система його

¹⁶ 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.

¹⁷ Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. К., 2017.

жанрів і форм визначається саме цим протистоянням, яке, мобілізуючи суспільство, втілює міфологію своєї спільноти — свою систему цінностей, своє *сакральне* і формує феномен, який Ллойд де Моз назвав *«історичними груповими фантазіями»*.

9. Мистецьку діяльність завжди зумовлено *місцем* (особливості політичного ладу, національні традиції тощо), *часом* (покоління), *подіями*, які *формують* покоління, і *відповідними конфліктами* — етнічними, політичними, поколіннєвими, що й формує коло запитань, звернених до життя і театру, запитань, на які митець та його покоління намагаються знайти вичерпні відповіді.

10. Вкрай нечасто *вибір ігрового простору* (простору виконання) має випадковий або винятково технологічний характер, зазвичай він є похідним від культів (релігійних або світських), до участі в яких театр залучає глядачів. Саме особливостями культів визначаються і *хронотопи* вистав кожного часу. Культовий характер мав давньогрецький театрон, у XIX столітті — шинки й кав'ярні, де відбувалося становлення малих форм театру, тощо. Одні режисери віддавали перевагу *хронотопові* дворянського маєтку і традиційному ранговому театрові, інші — фабрикам, звалищам, підворіттям, занедбаним заводським цехам. Популярність театрального простору зумовлено актуальними формами громадського спілкування і просторів, у яких вони реалізуються.

11. *Особливості ігрового простору визначають характер стосунків із глядачем*, що впливає на формування *нових жанрових систем*, отже, і на *етикет поведінки глядача у театрі*, на *рольові очікування глядача* (правила поведінки глядача в античному театрі й у комедії дель арте давали йому змогу гучно виявляти свої емоції, коментувати дію, тоді як у театрі Станіславського навіть аплодувати під час дії було заборонено, а Брехт мріяв про театр, в якому глядач курив би сигари; так само відрізняється поведінка глядача оперного і балетного театру від поведінки глядача театру драматичного).

12. Сукупність перелічених ознак диктує *тематичні й жанрові особливості репертуару*, на який спирається у своїй практиці режисер: наприклад, більша частина п'єс із репертуару МХТ неможлива у театрі Курбаса. З іншого боку, інколи саме особливості репертуару диктували прийоми виконання. Так, давньогрецький театр спочатку був театром трагедії, згодом до нього додалася комедія; давньоримський театр, скориставшись ідеями греків, упровадив іншу, як за формальними, так і за стилевими ознаками, систему жанрів; відмінну систему жанрів сформував і театр середньовіччя; так само формував власні жанрові системи

шкільний театр, театр класицизму, національні театральні культури. Такі самі жанрові відмінності існують і в режисерських системах ХХ століття, і не лише через неможливість постановки мхатівського репертуару театром корифеїв (і навпаки), а й через те, що сама *природа сценічного жанру* по-різному сприймається у різних режисерських системах.

13. *Жанрові системи* формують відповідні *системи амплуа*, класифікації яких спираються на різні критерії: соціальний статус (король, слуга тощо); костюм (роль у мантиї, роль у корсеті); функцію (інженю, коханець, благородний батько, дуенья та ін.). Незважаючи на те, що деякі типи театру (Андре Антуан, Станіславський) оголосили відмову від амплуа, однак, насправді, у своїй практиці вони відмовилися лише від *застарілої системи амплуа*.

14. Найменшою одиницею художньої мови, *лексикою*, у сценічному мистецтві є все, що можна створити за допомогою його матеріалу. Скажімо, у навчальних посібниках початку минулого століття головним «*елементом сценічної гри*» вважалося декламація (включаючи виголошення слова, міміку обличчя, рук, ніг, й усього корпусу). Так само відрізнявся і набір можливих «лексем». У театрі початку ХІХ століття актор не мав права показувати глядачеві свою спину, але наприкінці століття гра спиною стала однією з родзинок театру Андре Антуан. Іншими лексичними одиницями оперував акціонізм 1960-х років, використовуючи для оформлення своїх видовищ картон, фанеру, папір, газети, поліетилен, солому тощо.

15. *Архітектоніка* (загальний план побудови твору і зв'язок між його частинами, формальний поділ п'єси на акти, картини, яви, діалоги, монологи, авторські відступи, зонги та ін.; співвідношення фабульних і позафабульних елементів, приміром, канон давньогрецького театру — *пролог, парод, епіпарод, епісодій, стасим, коммос, ексод* у давньогрецькому театрі) і *композиція* (внутрішня побудова твору — «аристотелівська», фрагментарна, монтажна, модульна у комедії дель арте тощо).

16. За типом *ототожнення / не ототожнення актора і ролі* в акторських техніках умовно можна виокремити три групи:

а) актор живе думками і почуттями свого героя (школа перживання);

в) актор демонструє думки і почуття свого героя (школа удавання);

с) актор не приховує, що живе власними думками і почуттями, він перформер, або грається із маскою і використовує елементи найрізноманітніших технік.

У свою чергу, ці техніки мають спільний знаменник — фіксований або нефіксований «коридор ролі», отже, й право актора

на імпровізацію.

17. *Режисерський примірник, або постановочний план*, його наявність чи відсутність вказує на співвідношення у практиці режисера заздалегідь створеного детального проекту вистави або його схильність до імпровізації; це також вказівка на домінування постановочних завдань або завдань, вирішення яких можливе лише спільно з акторами, отже, опосередкована вказівка на тип театру — режисерського або акторського. Режисерський примірник і постановочний план — найголовніші документи для аналізу творчої діяльності режисера та його системи, які також свідчать про *бажані стосунки митця з нащадками*.

18. Релігія, політика, влада — з усіма цими та іншими соціальними практиками митець мусить взаємодіяти. Тому і за традицією (адже йдеться про кредо), і за логікою, слід було би починати саме з цього питання — з *формули мистецтва*, з базового питання, однак базове — не означає стабільне і початкове. Адже *людина, митець, театр і навіть саме суспільство — шукають свої форми пристосування*. Залежно від здатності взаємодіяти з різними соціальними практиками й адаптуватися до них, формуються й ідейно-тематичні особливості режисерських систем. Інфантильне уявлення про те, що мистецтво може існувати поза політикою (мистецтво поза соціумом, поза мораллю, поза життям або над життям) — це мистецтвознавча шизофренія, до речі, не безневинна, адже нею підтримується міф про винятковість мистецької діяльності і звичка — як до традиції, так і до влади (так само й уявлення, що «мистецтво вимагає жертв»; насправді, все вимагає жертв — і набагато більших, ніж мистецтво).

19. *Не кожен режисер мав мотивацію до осмислення і фіксації власного досвіду (інтуїтивно сформованого методу), не кожен мав можливості, не кожен жив у часі, коли був попит на такий досвід*. За відсутності достатньої мережі українських театрів ні самі корифеї українського театру (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька та ін.) такої потреби не мали, ні відчували її ззовні; така потреба з'явилася лише у молодшого покоління — у П. Саксаганського, що й зафіксовано в його друкованих працях. Показовим у цьому сенсі є також досвід Леся Курбаса і Всеволода Меєрхольда, чия відносно короткочасна педагогічна практика змусила їх не лише сформулювати принципи і методи, придатні для реалізації завдань, що покласти перед новим — режисерським — театром, а проблему *осмислення, узагальнення і формулювання як власного досвіду, так і досвіду, запозиченого в інших майстрів*. Однак цей період був відносно коротким і, таким чином, їхні системи залишилися ніби неза-

вершеними, адже, на відміну від Станіславського, який зміг забезпечити собі можливість працювати над формулюванням основних положень системи (пошук і перевірка прийомів, літературний запис, редагування, пропозиції видавців, а далі — державна підтримка, видання і перевидання його праць, а також кілька сотень дисертацій про його творчість, отже, створення цілої інфраструктури, що вже отримала статус міжнародної секти). Обраний майстром *спосіб трансляції досвіду*, включаючи готовність і бажання мати учнів, опосередковано вказує на наявність у нього власної системи. Так само має значення і спосіб фіксації власного досвіду (відео, аудіо), адже вказує на те, в чому режисер бачить свою силу, що має намір зафіксувати або, навпаки, уникнути фіксації, віддаючи перевагу міфології.

20. У різних групах споживачів домінують різні потреби та інтереси — вони залежать від моди, прагнення обрати якість або оригінальність продукту, продемонструвати своїм вибором причетність до якогось уявного інтелектуального (духовного) центру і т. ін. Відтак корегуються і завдання, що їх ставить перед собою митець. Зокрема, й завдання створення оригінального твору, а тим більше — *оригінальної авторської системи*. Історично завдання створення оригінального мистецького продукту було сформовано дуже пізно, адже анонімність твору, плагіат, переробка, контамінація були звичним явищем у давньогрецькій і середньовічній культурі, об'єктивний маркер нової вимоги — оригінальності — фіксуємо лише у XVII столітті з формулюванням проблеми авторського права. Однак, навіть за відсутності цієї вимоги, існували, як побічний продукт ремесла, системи більш оригінальні й менш оригінальні, впізнаваний почерк і почерк стертий, банальний, що не заважало йому бути майстерним у межах визначеної системи уявлень про мистецтво, які у різні часи істотно відрізнялися.

21. Оригінальність — не єдиний спосіб завоювання ринку. Банальні, впізнавані теми, сюжети і персонажі — це також манок, який використовується у процесі *організації слави* — принаймні він спокушає засоби масової інформації інформаційними приводами. Здебільшого митці, чиї системи стали епонімічними, прозивними, активно використовували засоби масової інформації для *організації слави і монополізації ринку*, що стає особливо помітно у масовому суспільстві, за доби розвитку засобів масової інформації, театральної критики і, звісно, гучних скандалів, що стає ледь не найголовнішою ознакою мистецтва кінця XIX — початку XX століття. Неабияку роль в організації слави відігравали різноманітні *конкурси, фестивалі, премії*, що забезпечували митцеві посісти почесне

місце у рейтингу. Чим агресивніше входження митця в інформаційне поле, тим більше у митця шансів перейти зі статусу *помітного* у статус *видатного*, а в його творів — здобути славу *високохудожніх* і ще якихось інших, залежно від актуальної моди на терміни. Що й формує питання: режисерська система — це те, що існує об'єктивно, чи те, що ми систематизуємо / структуруємо у своїй свідомості?

22. Однією з ознак системи є *передбачуваність здійснюваних виборів і процедур* (схильність до непередбачуваного вибору — це також передбачуваність). Поряд із *гомогенними* (незмінні властивості), існують системи *гетерогенні* (неоднорідні, складені з різних частин), *екзогенні* (зумовлені зовнішніми причинами) та *ендогенні* (зумовлені внутрішніми причинами). Не вдаючись у з'ясування причин мінливості, позначимо лише існування поряд із системами передбачуваними систем *мінливих, динамічних* (митців подібного типу, як Макс Райнгардт, інколи звинувачували в *еклектиці*, однак саме подібним *еклектизмом, шарнірністю* позначено режисерський театр другої половини ХХ століття, на відміну від театру, в якому, спираючись на різні п'єси, режисер завжди виставляє один і той самий спектакль).

Повертаючись до поставленого на початку питання про кількість режисерських систем, мусимо визнати, що на сьогодні це питання надто залежить від умовних величин — зокрема, й статусів, сформованих традиціями, коріння яких не настільки глибоко заховано, щоб у кожному конкретному випадку його неможливо було розкопати. На перший погляд, дійсно, не давши відповіді на запитання про найголовнішу ознаку системи — ієрархію елементів, втрачаємо шанс «розшифрувати» систему й опиняємось у логічній пастці; принаймні саме опертя на ієрархію елементів передбачає *теорія систем і системний аналіз*. Однак режисерська система — це система відкрита, і не лише митець здійснює свій вибір, його також обирають — глядачі, наставники, спонсори..., навіть тоді, коли, аплодуючи, захоплюють до культивування якогось прийому або шукають чергову жертву для розстрілу. Тому, уникаючи спокуси прямолінійного застосування теорії систем до режисури, але й розмірковуючи про перспективи систематики і прогнозування у царині мистецтва, репліку Паскаля про ніс Клеопатри все ж доведеться згадати: якби цей ніс був трішечки більшим або меншим, уся світова історія могла би піти в інший бік. Це означає, що, якби патроном давньогрецької трагедії був не Діоніс, а якийсь інший бог, історія світового театру та й сам театр були би іншими; так само, якби Курбас не повернувся з Відня до України, історія українського театру могла би бути іншою. Все це був *вибір*, і не один, внаслідок якого сформувалися

саме такі *художні системи*, саме такі естетичні звички й естетичні залежності, саме такі полчища кумирів, і саме такі, несумісні з ідеальним світом мистецтва, *сценарії поведінки* в ньому¹⁸.

Кожна режисерська система забезпечує виготовлення лише цього різновиду художнього продукту, налаштована на здійснення лише своєї функції в межах конкретного місця і часу, політичних, соціальних, культурних та економічних обставин, отже, в межах можливостей: сковорідка — для приготування яєчні, глечик — для каші, каструля — для борщу. Так само і режисер — він має свою систему, навіть якщо ні він, ні його учні не запатентували її, не оголосили про це на весь світ і не зафіксували її на папері. Питання в іншому — наскільки вона, ця система, поширена і якщо дістала популярність, то завдяки яким заходам. І чи ревні послідовники якоїсь системи й справді реалізують її у своїй практиці, чи лише здійснюють ритуальні моління на честь свого патрона. Дискусія, що розгорнулася у 1950-х роках навколо системи Станіславського його учнями і послідовниками — М. Кедровим, В. Топорковим, П. Єршовим і Г. Товстоноговим, з одного боку, а з іншого — не менш авторитетною М. Кнебель, — засвідчила існування серед послідовників Станіславського принаймні двох систем Станіславського¹⁹. Додавши до цього американську, польську, українську та інші візії системи, доведеться погодитися з існуванням ще кількох десятків систем, яким надано ім'я Станіславського. Чому ж усі вони, такі різні, дістали ім'я саме Станіславського? Завдяки своїй ефективності? Або виявилися найактуальнішими для якихось країн, часу, світогляду? Виявилися універсальними? Модними? Прибутковими? Які потреби задовольняли?

Який практичний висновок із цього вступу?

Режисерська система — це ниточки, за які нас смикують зовнішні або внутрішні мотиви для здійснення саме такого, а не іншого вибору; це переваги, надані якомусь виборі; це сукупність взаємопов'язаних правил, які визначають вибір між різними можливостями. Там, де немає можливості вибору, унеможливлено й створення оригінальної системи, залишається лише вибір між повстанням і рабством. *Ситуативний вибір* між кількома правилами — це також правило, адже і *безпринципність*, *підпорядкована якійсь меті*, скажімо, *матеріальній*, — це також *принцип*: на запитання, чи існує у нього своя методологія, Джоржо Стрелер відповідав: «*Моя методологія — це відсутність методології. Не виключено, що створити*

¹⁸ Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси: Монографія. К., 2020.

¹⁹ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис. К., 2022.

теорію методу на основі того, як я працюю у театрі, можна, однак це дуже важко. Наша доба, здається, вже відмовилася від методів»²⁰. Складовою режисерської системи є *режисерський метод*, що реалізується як послідовний вибір поміж кількома можливостями, створеними зовнішніми обставинами або самим митцем, це алгоритм, на який він спирається у своїй діяльності. Система охоплює всю діяльність режисера, починаючи з вибору п'єси для постановки, тоді як метод — лише на локальних ділянках як метод аналізу п'єси, метод виховання актора, метод організації репетиційної роботи.

Наприкінці позаминулого століття, відчуваючи залежність від політики, держави, релігії, грошей, моралі, глядача і ще тисяч інших обставин, найавангардовіші, найрозкутіші, найвільніші європейські митці заголосили про відокремлення мистецтва від усього, що їм заважало, і створення незалежних мистецьких систем. У другій половині минулого століття ці заклики було повторено набагато гучніше. Але — цілком передбачувано — нічого з того не вийшло. Адже *система — це конфігурація, створена у відповідь на виклики різнонаправлених соціальних сил*. Якщо ні — це лише задоволення власних або вузького домашнього кола смаків — експертів власного (або групового, отже, відносного) смаку, пропагандистів мистецької моди. А тому й долі систем відрізняються. І якщо якісь із них поталанило пережити свого творця, причину слід шукати не в її універсальності або ефективності, але у потребах якихось груп, завдяки зусиллям яких інтерес до системи і досі жевріє. Інші системи — в інтересах цих груп — мусять посунутися, відійти у тінь або взагалі вийти з кімнати. Системи не відходять у минуле разом зі своїми творцями, вони продовжують боротьбу за місце у Вічності.

Пропагуючи якусь систему, ми *стаємо, інколи несвідомо, носіями реклами, частиною чужого бізнесу і чужої геополітики*: коли держави, їхні мистецькі й наукові кола, а також зацікавлені ними спільноти докладають зусилля для пропаганди системи Станіславського, вони чинять опір просуванню інших систем. Зрештою, *пропаганда модної системи — це ще й прибутковий бізнес*, про що свідчить вартість книжок про модні системи, а хоч би і статей у західних індексованих виданнях. Пропаганда якоїсь режисерської системи — це завжди сектантство, клуб за інтересами або партійне будівництво, отже, поклоніння вузькому, обмеженому у своїх інтелектуальних, моральних та емоційних можливостях світові та ігнорування за-

²⁰ Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К., 2017. С. 593.*

лежності художніх систем від політичних, економічних, етнічних та інших шарів реальності. Це також обмеження системи *сценічних жанрів*, адже система (сковорідка, каструля, кавоварка і т. ін.) завжди призначена для виробництва лише одного типу продукту, універсальних систем не існує.

Існує лише один критерій для визначення якості та значення системи, методу, процедури, прийому, продукту тощо. Однак цей критерій у світі мистецтва може бути застосовано лише дуже умовно, адже таким критерієм є *ефективність*, обчислення якої у мистецтві не видається можливим. Хіба що з точки зору економічної, щоб з'ясувати кореляцію, скажімо, між методом і кількістю проведених репетицій або між методом і популярністю вистави, касовими зборами і т. ін. Однак і ці критерії надто умовні.

Дуже часто, наголошуючи значення якогось митця, говорять про його *відкриття*. Але чи й справді митці здійснюють *відкриття на кшталт відкриттів Колумба, Коперніка або Ньютона*? Чи й справді піднімають завісу над невідомим, якого раніше ніхто не знав і яке виявилось незаперечним фактом? Чи це лише лукава лазівка мистецтвознавства, яке використовує цю лексему в якомусь втаємниченому, відмінному від загальноприйнятого значенні? У дуже вузькому сенсі, мистецтво може асоціюватися з *відкриттям, актуальним для певного місця і часу*: якщо митець *відкрив* нові теми, нові шари і смисли дійсності, про існування яких глядач не здогадувався. Однак *ці відкриття* не є специфічним для мистецтва, адже *відкрити* нові теми, піднявши завісу над прихованою від сторонніх очей територією соціальної дійсності, може публіцист, економіст, політик, громадський активіст, хто завгодно. Мистецьке ж новаторство — завжди технологічне, воно передбачає творення нової мови або нових прийомів, залучення нових засобів, а це вже *винахід, а не відкриття*. *Винаходи* — це всі ті гаджети, якими користується сучасна людина, тоді як *відкриття* — це ті закони (приміром, фізики), на основі яких створено ці гаджети; *відкриття* — це закони, незалежні від наших бажань, адже наша планета буде обертатися навколо сонця, а не навпаки. Однак це *відкриття* було здійснено завдяки *винаходам* — *вимірковальним приладам*, створеним людиною. Використання стосовно художньої системи одного з понять (*винахід або відкриття*) означає надання їй статусу *універсальної* (відкриття), якої слід беззастережно дотримуватися, або *локальної* (винахід), щось на кшталт гаджета, який використовується за бажанням, якщо він відповідає потребам ситуації.

СИСТЕМА КУРБАСА

Сто років тому, 2 вересня 1923 року «на засіданні режис[ерської] лабораторії [“Березоля”] вперше було порушено питання про утворення своєї науки *режисерської*»²¹. За півтора роки по тому Курбас оголосив «Я буду муром стояти за науку режисури»²² і дав роз’яснення: «Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння»²³. Саме цим періодом позначено початок роботи Курбаса над системою, щодо якої і досі тривають дискусії. Одні автори, як Іван Мар’яненко, справедливо вважали, що «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*»²⁴, стверджували, як Василь Василько, що «за своєю системою Лесь Курбас виховав для України цілу плеяду першорядних акторів та режисерів»²⁵, й уточнювали, як Юрій Смолич, що наслідками п’ятирічного існування керованого Курбасом Мистецького об’єднання «Березіль» було «насамперед виховання плеяди акторів, і досі найвидатнішої групи митців театрального кону <...>. По-друге — виховання плеяди режисерів: за п’ять років МОБ підготувало велику і талановиту режисерську когорту. <...> І, по-третє, створення так званої системи Курбаса, системи акторської *трактовки образу та його сценічного втілення; системи роботи актора над собою для опанування акторської майстерності; системи режисерського аналітичного препарування драматургічного матеріалу та відповідного мистецького перетворення його у синтетичне сценічне дійство. Система Курбаса, як відомо старшому поколінню, захопила в ті роки найширші кола театральної молоді, поширилась блискавично, стала навіть мистецькою модою. <...> Проте після смерті самого Курбаса вона*

²¹ Василько В. Щоденник. Т. 4–5. Т. 5. 1 січня 1923 — 14 травня 1924 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Оп. 2. Од. зб. 397. А. 85.

²² Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу. 11.05.1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 182.

²³ Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 129.

²⁴ Лесь 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.

²⁵ Василько В. Народний артист УРСР О.С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 36.

втратила свій стрункий виклад, навіть своє ім'я — система Курбаса»²⁶. І на додачу: «Я дивувався, — писав Юрій Смолич, — який же близький був саме до Станіславського, а не до Меєрхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»²⁷. Такої самої думки про подібність системи Курбаса і Станіславського дотримувалися і деякі пізніші дослідники, вважаючи, що Курбас «в окремих своїх положеннях ішов паралельно з пошуками К.С. Станіславського, а іноді й випереджав їх»²⁸. Хотілось би, звісно, почути з цього місця трохи повільніше — про ті паралелі, про те, як випереджав і т. ін.

Однак поряд із цим існували й інші думки, хоч би така: «Хоч він [Курбас] не створив цілісної театральної системи, але й по сей день багато учнів і послідовників Курбаса або учнів удруге (учні його учнів) посідають у більшості кращих театрів республіки чільні місця»²⁹. «Звичайно, — писав Роман Черкашин, — театральна система Леся Курбаса у її цілісності після вистави “Маклена Граса” поступово губилася і зрештою була втрачена»³⁰. Однак у дискусію з ним вступав Василь Василько, який у листі до Романа Олексійовича Черкашина писав: «Я особисто просив би Вас, коли маєте охоту, хоча частково розкрити тему “Система Курбаса та його творчий метод”. Про це крім Вас наврояд чи зможе хто написати»³¹.

Створив — не створив, цілісна — не цілісна та ін. Подібні твердження викликають низку запитань: що таке «створити цілісну театральну систему» — залишити після себе структурований запис чи прищепити відповідні навички учням, які реалізуватимуть їх на практиці і передаватимуть наступним поколінням? І що таке «не створити»?

У результаті суперечок і не завжди творчих дискусій утворилася ситуація, передбачувана ще Михайлом Верхацьким: «Історик революційного театру України буде в утрудненому становищі, тому і молодь уже тепер починає вірити чуткам про систему»³². За півстоліття довелося визнати, що, з одного боку, «на Україні, — писав Лесь Танюк, — викладали систему Курба-

²⁶ Смолич Ю. Біля джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 40–41.

²⁷ Там само. С. 46.

²⁸ Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». К., 1989. С. 55.

²⁹ Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 104.

³⁰ Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березільці: театральні спогади-роздуми. К., 2008. С. 134.

³¹ Василько В. Лист до Р. О. Черкашина. 6 червня 1965 року // Архів М.Р. Черкашиної-Губаренко.

³² Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 6.

са, багатьма театрами керували його учні»³³ і «в українському театрі у свій час фігурувало поняття *система Курбаса*, її вивчали, викладали в школах (М. Верхацький, Б. Тягно, М. Крушельницький, Г. Ігнатович), за нею працювали в українських театрах його учні», однак «сьогодні нам здається, що погляди Курбаса не настільки послідовні й чіткі, щоб вкласти у завершену *систему*»³⁴. (Звернімо увагу, про таку саму незавершеність, хоча й у зв'язку з іншою системою, говорить і інший автор: «*Система Меєрхольда не завершена і не може бути завершена*. І справа тут не в особистій “мінливості і стрімкості” її творця, на яку так люблять посилалися. <...> “Система Меєрхольда” виступає у союзі з науковою психологією наших днів (звідси і “біомеханіка”) і з завоюваннями кінематографії, в союзі з новою технікою електрики, механіки, оптики. Виступаючи, таким чином, як “наукова система театру” (всі “наукові системи” в мистецтві змінюються), театр Меєрхольда на очах наших будує чудове мистецтво “цілісного, симфонічного, технічного театру”»³⁵; загалом, сказано красиво, вдумливими дослідниками і з повагою до майстрів, але проблема від того стає лише заплутанішою: таке враження, що ніяких інших «завершених» систем, крім «системи» Станіславського, не існує, а «система» — це не загальне поняття, але власна назва, котру, за прикладом деяких зарубіжних видань, слід використовувати лише поряд з прізвищем Станіславського, що у контексті сьогоденішніх геополітичних сценаріїв робить ще обґрунтованішою підозру — чи не занадто «завершена» та система і чи не ціною «скасування» інших?»³⁶).

Спираючись на виокремлені з документів, що супроводжували режисерську діяльність Курбаса та його школи, *теоретичні поняття* (з прикладами, але, з огляду на поставлені завдання, без зайвих деталей), ми реконструюємо елементи системи.

Однак елементи системи — це не система, системою вони стають, коли їх об'єднує якийсь зв'язок, принцип, механізм зчеплення. Доки цього не сталося — це, скориставшись метафорою Курбаса, назвемо лише овочевим набором для приготування борщу («...Треба пам'ятати, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борщ був смачний, потрібна і квасоля, і сметана»³⁷).

³³ Лесь Танюк. Монологи. Х., 1994. С. 31.

³⁴ Корниенко Н. Театральная эстетика Лесь Курбаса // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. М., 1987. С. 328.

³⁵ Пиотровский А. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. 1927. № 35. С. 7.

³⁶ Клековкін О. Чаювання зі Станіславським. К., 2022.

³⁷ Лесь Курбас. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 124.

І тут слід звернути увагу на важливу складову систем, подібних до системи Курбаса.

На відміну від *моновалентної* (одновалентної) *системи* Станіславського, орієнтованої виключно на психологічний театр і реалізованої у методології акторської творчості, система Курбаса належить до *полівалентних* (багатовалентних). Так само *моновалентними* були системи Пискаatora, Брехта, Есснера та інших майстрів, *полівалентними* — режисерські системи Райнгардта, Меєрхольда, Курбаса. Полівалентні *або синтетичні системи* вільно запозичають і використовують прийоми різних театральних напрямів, залежно від особливостей драматургії, постановку якої здійснюють. Саме через це режисерів подібного типу, як Райнгардта, інколи звинувачували в *еклектиці*, називали *кар'єристом*, який *свідомо обрав шлях еkleктика*. Насправді, всі ці закиди в еkleктизмі врівноважує висновок В. Ломеєра, який вважав, що «значення Райнгардта полягає передусім у тому, що він уміє *знайти для кожної п'єси відповідний стиль*, а для кожного масового хору — *притаманні йому нюанси*»³⁸. Саме подібним *еклектизмом* позначено найцікавіші вистави театру другої половини ХХ століття, на відміну від іншого театру, — в якому, спираючись на різні п'єси, режисер завжди виставляє один і той самий спектакль. Саме цим і відзначалася система Курбаса — *надзвичайною відкритістю і динамічністю*, до чого навіть найосвіченіший глядач доби театру, *замкненого у вузьких рамках моновалентної системи*, ще не був *привичаєний*. Коли доба своїми гаслами висувала *реалізм*, він, цей глядач, в усьому прагнув *вишукувати реалізм*; коли від реалізму доба *переходила до агіт-попу*, цей глядач очікував, як нарешті його почнуть *агітувати*; тому йому завжди було важко *роз'єднати — високе і низьке, масове й елітарне, політичне й естетичне*.

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 нісенітниці і поміж справжньою, пережитою глибиною твору»³⁹. 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

³⁸ Ломеєр В. Царь Эдип // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 264.

³⁹ Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 230

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*»⁴⁰. Підтвердження цьому твердженню читач знайде у ставленні Курбаса до ключових понять системи: що таке мистецтво, який театр — акцентованого впливу чи вияву — він створює, залежно від викликів часу, та ін.

Таким чином, постає питання про *механізм зчеплення елементів системи*.

Яким законом об'єднано між собою її елементи? («Закон — це те, що утворює й об'єднує всі елементи»⁴¹).

Уважно придивившись до документів з історії режисури, помітимо, що більшість майстрів режисури, одні — більшою, інші — меншою мірою, усвідомлювали свою залежність від культурно-політичного контексту і соціальних сценаріїв доби. Адже *«людина у своєму зародку, — казав Курбас, — підлягає всяким впливам: расові, національні прикмети грають величезну роль. Економіка країни теж визначає нашу якість. В розвитку мистця відіграють роль економічні й політичні обставини. Патриціїй інакше сконцептує нові явища, ніж плебей і раб. Ідеалістичні теорії цього не відкидають, але часто забувають»*⁴². Відтак видозмінювалася і конфігурація системи, одні елементи ставали важливішими, інші — відходили на другий план. Приміром, у Курбаса був період захоплення естетичними завданнями, потім період агітаційного театру, політичного і т. ін. Однак незмінними залишалися метод перетворення, домінування візуального образу тощо. Для Станіславського незмінною залишалася ідея відтворення «життя людського духу» шляхом індивідуалізації персонажа і т. ін. Це означає, що біля колиски будь-якої режисерської системи стоїть її батько, від прізвища якого вона отримала свою назву, а й дуже широке коло пропонованих обставин, у результаті взаємодії з якими вона (система) і народилася.

На відміну від Станіславського, Брехта, Арто або Гротовського, які впровадили чимало неологізмів, Курбас здебільшого послуговувався вже наявними термінами і або наповнював їх іншим змістом (план, принцип, аспект, перетворення), або по-новому комбінував (театр акцентованого впливу та ін.). Так само

⁴⁰ Лесь Курбас. «Березіль» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К.: Дніпро, 1988. С. 228.

⁴¹ Лесь Курбас. Митець — сам собі режисер // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 237.

⁴² Там само. С. 235.

брав (мусив брати) на озброєння терміни, що ними позначалося соціальні сценарії доби та її гасла (агітування, контрреволюція).

Пригадавши формулу театральної системи, в якій акцентовано особливості зв'язку між сценою і глядачем, отже, зв'язок театру з усіма колами пропонованих обставин — викликами часу, намірами і системними можливостями режисера тощо, у другій, основній частині цього посібника за абеткою подано кілька груп актуальних для практики Курбаса та його учнів термінів: а) традиційні для мистецтва терміни, наповнені новим змістом або розширені (актор, мистецтво та ін.); б) терміни, запозичені з інших сфер (план, принцип, аспект); в) комбіновані терміни (театр акцентованого вияву); г) терміни, пов'язані з історичним, політичним і культурним контекстом, отже, із *соціальними сценаріями доби*, з якими Курбас мусив не лише рахуватися, а й у більшості випадків брати в них участь (контрреволюція та ін.).

Усі цитати у тексті подано за джерелами, список яких наводиться наприкінці праці.

Аби не спокушати читача уявленням, ніби, прочитавши цей навчальний посібник, він прочитав і самі праці Курбаса та його учнів, видання, за якими наведено ту або іншу цитату не вказано *свідомо*. Авторство цитованих текстів в усьому посібнику вказано — здебільшого це учні Курбаса або театральні діячі, які належали до кола Курбаса.

Так само *свідомо*, з огляду на дидактичні завдання, поставлені перед цим виданням, деякі цитати наведено у цій праці кілька разів, хоча й у різних статтях. Це зроблено з двох причин: по-перше, для кращого засвоєння не гріх повторити кілька разів істини, особливо ж, з огляду на те, що ще частіше навколо поширюються дурниці; по-друге, між деякими термінами існує настільки міцний зв'язок, що, розірвавши його, разом із водою можна виплеснути із ночов і дитя; крім того, розташування статей цієї праці за абеткою не передбачає її читання наскрізно, послідовно, отже, повторення у цьому разі не зашкодить сприйняттю, але, навпаки, — допоможе не загубитися важливим думкам.

Наївно сподіватися, що якась із несистематизованих своєчасно систем варта впровадження у практику сьогоdnішнього театру: системи живуть лише у своєму часі. Однак окремі елементи систем, їхні прийоми та ідеї, можуть збагатити сучасне сценічне мистецтво, особливо, ті частини, які римуються із культурними і політичними проблемами сьогоdnення. Так само збагатити практику сьогоdnішнього театру може і негативний досвід, використання окремих елементів систем у часі, якому вони були проти-показані. Зрештою, практичний досвід попередників, хоч яким би він був, це завжди урок, яким маємо нагоду скористатися.

СИСТЕМА У РЕАЛІЯХ ЧАСУ
(словникова частина)

АБОНЕМЕНТУВАННЯ — від 1920-х років — система заходів, спрямованих на охоплення *організованого пролетарського глядача* — робітничих колективів, профспілкових, партійних і комсомольських організацій — театральними *абонеменстами* (абонемент — документ, який дає право *абонентам, абонентникам* — власникам *абонементів* — на користування заздалегідь визначеним місцем у театрі впродовж визначеного періоду).

На етнічній території України *абонементи* відомі з кінця XVIII ст. На початку XIX століття *абонементи* були у першому київському театрі: «Верхня ложа на 100 вистав, — писав Д. Щербаківський, — коштувала 500 карб., нижня 450 карб., галерейна 250, крісло 200, місце в партері — 100 карб. Дворянство й купецтво звичайно абонувало ложі й крісла, а іноді, наприклад, в 1840 році, коли всесильний Бібіков почав був піклуватися про розвиток київського театру, була спроба зробити це абонування обов'язковим».

Особлива роль відводилася *абонементній системі* у радянському театрі, де вона стала одним із інструментів у класовій боротьбі, адже структурувала публіку, відокремлюючи *своїх* від *чужих*. «Видатним моментом в організації роботи Держтеатру, — писав 1925 року Іван Микитенко, — стало заведення і вдосконалення *абонементної системи*. Зараз майже половина відвідувачів театру припадає на широкі робітничі маси, що охоплені *абонеменстами*. Ця система проводиться в життя шляхом задоволення заявок фабзавкомів та місцевкомів різних установ, а також спеціальною діяльністю *агентури*. Театр поділено за *абонементною системою* на 3 пояси. Кожен *абонемент* має 6 квитків і видається при умові місячного кредитування. Спроба з *абонементною системою* знайшла собі широку підтримку й справжній успіх. Театр має собі за мету довести *абонементну систему* до 100% одвідувань. Адже таким чином забезпечується не лише матеріальна база театру та найтісніший зв'язок із глядачем, але й (що особливо важно) гарантується максимальна кількість повторювань тої чи іншої п'єси, а тим самим забезпечується спокійна, продумана праця над новими постановками».

Незважаючи на те, що *абонементи* продавалися через *робітничі каси* за половину вартості, на думку Курбаса, «*абонементна система*, що її практикував театр минулого року, не виправдала себе». На наступний 1926, рік Народний комісаріат освіти планував скоротити кошториси театрів не менш ніж на десять відсотків і компенсувати бюджет театрів за рахунок поширення *абонементної системи* серед робітництва, спочатку поставивши завдання забезпечити заповнюваність театрів на сімдесят п'ять, а згодом і на сто відсотків саме за рахунок *абонентів*.

1927-го року було впроваджено систему *закупки вистави* цілими установами та колективами і, як повідомляла тогочасна преса, «система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру».

Подальшим розвитком *абонементної системи* стали *закриті вистави*. «В театрі “Березіль”, — повідомляла тогочасна преса, — “Бронепоезд” вперше піде 8 раз закритими виставами. 4 рази для комсомольських організацій <...>. Решта вистав прем'єри розподілена поміж спілками й школами. Загалом у січні продано вистав 16 і театр уже мав низку заявок на лютий. Так само успішно перебігає *абонементна кампанія* на другу половину сезону». В іншому виданні рекламувався «продаж абонементів на вистави Мистецького Об'єднання “Березіль” на сезон 1924–25 р. Місця в партері по карбованцю і по 50 коп. Місця на балконі і купони по 25 коп, і гальорка по 15 коп. Абонементи продаються в касах театру і через уповноважених».

Реклама абонементної системи супроводжувалася повідомленнями про її нечуваний успіх: «З огляду на успіх, що супроводжував випуск “Березілем” 1-го *абонементу*, що дав можливість найширшим пролетарським масам відвідати вистави Об'єднання <...>, в даний час здійснюється відкритий продаж нової партії *абонементів*. Продаж проводиться щодня від 10 до 4 год. д., причому допускається кредит за поруками місцевих і завкомів».

Упродовж наступних років *закриті (цілеві) вистави* для *однорідного глядача* витіснили *абонементну систему* і, за свідченням Л. Болобана, «більшість театрів відмовились вже від застарілої й мало придатної для робітничого глядача системи притягнення до театру *абонементної системи* й почали вживати *закритих вистав* для великих колективів чи підприємств, *цілевих вистав* за принципом так званих *культпоходів*. Безумовно, колективне відвідування вистав робітниками цілого підприємства грає колосальну роль як для театру, бо утворює *однорідну залю глядачів*, так само дає широкі можливості в справі культурно-освітньої роботи навколо вистав». Для забезпечення *однорідності глядачів*, було впроваджено, як свідчить один із документів 1929-го року, *розверстку*: «Культвідділ <...> поспішив дати тверду *розверстку* підприємствам на квитки і зобов'язав їх розповсюдити (навіть були такі випадки: півціни платять, а півціни — за рахунок культфонду)».

Абонементна система — це не лише спосіб вирішення економічних проблем, це також інструмент соціальної стратифікації — поділу суспільства на соціальні класи та верстви тощо. ► ВИСТАВА ЗАКРИТА, ЗАКУПКА ВИСТАВ

АГІТАЦІЯ [масова, політична, художня] — одна з ключових функцій, що була визначена радянською владою мистецтву. На відміну від *пропаганди*, метою якої є поширення будь-яких ідей для залучення прихильників, *агітація* прагне змінити поведінку людини, спонукати її до певної дії.

«13-ий З'їзд партії, — закликала 1924-го року київська газета “Більшовик”, — визначив найважливіші моменти в справі *агітації й пропаганди* і дав основні провідні вказівки про постановку серед широких мас робітників і селян, як групової, так і індивідуальної *агітації й пропаганди*. <...> Організація *масових театральних постановок* на відповідні теми, організація *політ-театрального колективу* для постановки *агітаційних п'єс*, притягаючи туди здебільшого комсомольців, організація “судів”, “вечірок запитань і відповідей”, дискусій у робітничих клубах і в великих підприємствах, постановка *агітаційних газет і театральних газет* на політичні теми, якими найбільше цікавляться, — ось приблизні віхи *агіткомпаній* у місті».

Заклики партії не суперечили й уявленням самих митців про завдання поточного моменту: «Спостерігаючи публіку пролетарського складу під час *агітвистав* (наприклад, “Рура”, сцена гри в карти смерті з капіталом), — писав 1923-го року Лесь Курбас, — зауважено, що для глядача не важно, як грають, а важно, хто переможе. Принцип гуманістичного театру, виражений у фразі: “Глядач переживає страх не од появи духа в “Гамлеті”, а від страху самого Гамлета”, — тут уже ні при чому. Рефлекси (переживання) даються натаками. Важно, що персонаж злякався; сам факт підкреслений (в цьому мистецтві), а не саме почуття переляку, як емоція, передавана публіці»).

1924-го року під час засідання Режисерського штабу «Березоля» Курбас роз'яснював: «Я не протестував проти жіночого питання. Можна його зачепити, можна цілу п'єсу поставити, але ось у чому річ: можна п'єсу про жіноче питання написати і поставити, можна через таку п'єсу розкрити і зачепити у глядача і глибокі, і основні речі, в яких жіноче питання є тільки складовою частиною, а можна через п'єсу просто впливати на глядача шляхом *агітування за певні форми життя* — це значить, можна створювати п'єсами на тему жіночого питання театр, який має відношення до всієї психологічної установки глядача, можна видозмінювати масу, і можна просто робити те, що ми робили до цієї пори: це є написана п'єса, з якої ясно, що жінка не сміє бути поневолена, вона повинна брати участь у всіх державних справах, дітей віддавати в притулок і т. д. Це те, що в театрі плоско, бо це не театр. Це речі логічного порядку (тому що так — тому так), а це речі, що відносяться до матерії

мистецтва, це саме ті речі, котрі мають потрібну великість теми. Тут не тільки в кількості справа, в більшій чи меншій глибині, а по суті справа, і саме в моменті *агітації* — з одного боку, в тому, що виростає, коли ми так поставимо питання <...>. “Боротьба з непівською психологією” — це невірно <...>. Я собі уявляю, що, виходячи з таких положень, що ми не думаємо займатися голою *агітацією*, таким шляхом ми театру не зробимо, *агіт-театр* непотрібний — до глядача він не доходить — це зброя, яка вже використана і яка до часу не підходить. Питання піднесення продуктивності праці — це питання, яке розв’язується законами, постановами організацій державного масштабу, і це має більше значення, ніж те, що ми будемо накачувати глядача, що це треба зробити. Коли прийде інструктор на фабрику і заведе нам *НОП*, — то це більше дасть користі, і він нам більше зробить, ніж ми могли б це зробити. Що це матеріал для нас хороший, це злободенна тема, цікава, як для шекспірівського театру того часу, чи які-небудь відносини між королівським двором, чи питання яке-небудь того часу, яке цікавило б філософів; бути чи не бути — це для нас матеріал драматичний у своєму прикладанні до чогось більш основного; та головне щось інакше, саме те, що за цим самим лозунгом ховається, що відноситься до психології в цілому. Інакше ми театру не створимо, бо *всяка культурна установа, чи це агіттрибуна, концертний зал, танцюлька, клуб, ресторан і т. д.* — *кожна з них буде собою тільки тоді і буде вповні відповідати своєму призначенню, коли буде давати відповідь на те, для чого вона існує, коли буде відповідати на ту соціальну потребу, яка її створила.* *Агіттрибуна* є соціальна потреба. Люди потребують мати місце, де вони могли б на якісь наболілі питання знайти відповідь у правильному освітленні по відношенню до класових інтересів. Коли робітник іде на мітинг, то він іде не з естетичним враженням, або щоб наповнити свій шлунок, щоб пограти в шахи, — він іде, аби щось почути, він хоче почути розв’язання питання логічного порядку (на мітинг робітник несе свою логіку, він іде туди, може, з певним класовим емоційним ставленням до сторін, які на мітингу виступають). Він несе свою емоційність у прямому життєвому відношенні, він іде зі своєю класовою солідарністю, але в усякому разі він має пряме відношення до злоби дня і до реальних життєвих інтересів».

Наступного року Курбаса додавав: «*Театр усе за щось агітує*», адже, «оскільки досі ми вважали, стверджуючи *театр агітації*, що театр є засобом викликання певної активності по відношенню до певних лозунгів, то тепер завданням *театру* є проведення таких лозунгів для пролетаріату, як велика техні-

ка плюс міжнародна солідарність усіх працюючих у прагненні до визволення».

1926-го року, озираючись на пройдений «Березолем» шлях, Курбас так характеризував цей період роботи: «*Ми агітували, ми не виявляли*. Це не було основним у нашій роботі. <...> Бо коли ми досі ставили постановки на тему “Хай живе III Комуністичний Інтернаціонал” — то все крутилося довкола цього. *Ми агітували*. Приміром, “Джimmy Гігінз”... Ми намагалися дати *агітаційний момент*».

Так само сприймала тодішні постановки «Березоля» і преса: «Всі постановки “Березіля” за 1922–1925 рік, — повідомляла вона, — являються засобами *художньої агітації, пропаганди революційних ідей*».

Основними формами *агітмистецтва* були *агітбригади* (*агітаційні бригади*), *агітвагони*, *агітвистави*, *революційні агітки* («*агітка*, — писав Курбас, — це п'єска, в котрій переважає яскраво виражена тенденція над певною об'єктивністю аспекту»), *агіткампанії* (відносно короткочасна система заходів, спрямована на реалізацію важливого політичного або господарського завдання), *театральні агітмайстерні*, *агітп'єси*, *театральні агітплакати*, *агітпостановки*, *агітпотяги*, *агіт-проп бригади*, *агітсуди*, *агіттеа-монтажі*, *агіттеа-три*, *агітфарси*, *агітхори* (агітаційний хор) тощо.

Незважаючи на зневажливе ставлення до *агітки* з боку багатьох тогочасних митців, Курбас уважав, що «в історії театру ми маємо дуже багато споріднених *агітки* — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як взагалі все *мистецтво впливу*, мають такі основні прикмети <...>: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання».

Наприкінці 1920-х років ставлення Курбаса до *агітаційного мистецтва* змінилося: «Для українського ж пролетаріату писати в 1929 році агітку про “диктатуру” — не можна». ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ТЕАТР ВИЯВУ АКЦЕНТОВАНОГО, ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО

АКАДЕМІЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ — відповідність вимогам панівної мистецької школи, навчальний взірєць; у негативному значенні — догматичне наслідування зовнішніх форм, застарілих канонів і правил у мистецтві.

У СРСР, а згодом і в пострадянських країнах, похідний від академізму прикметник «академічний» перетворився на по-

чесне звання, що надавалося від 1919 року найвідомішим і найстарішим театрам.

Курбас сприймав академізм як один із різновидів *консерватизму*, про що казав 1924-го року: «Академізм (*консерватизм*). Пізнання постійної громадської цінності мистецьких форм, тим самим визнання незмінності ідеології», адже *академічний театр* ще 1923-го року він характеризував як «ізолюваний від життя», тоді як «театр — занадто жива установа, щоб можна його було втиснути у музейну категорію. Живого музею ніхто винести не зможе. Це суперечність в самому понятті. Дивно тільки, що це приходить ще доказувати. А приходить, і прийдеться, мабуть, ще не раз і не на одному місці. Розуміння завдань сьогоднішньої мистецької політики у нас не скрізь на відповідній висоті. Примусове насаджування *академізму* — найбільш загибельна помилка».

Того ж року Курбас ще більше загострив цю тезу: («Останні три пункти (академізм, безпредметність, формалізм) МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві») і 1925-го року роз'яснив: «МОБ вважає об'єктивною *контрреволюцією в мистецтві*: а) Академізм, як визнання постійної громадської цінності мистецьких форм, тим самим визнання незмінності ідеології».

Того ж року Курбас казав, що «*академічний тип театру* зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закладу». ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ — наприкінці 1920-х років — спрямований на підтримку театру та поліпшення його взаємодії з глядачем громадський осередок, який мусив «*вербувати глядача*»; найактивніша частина колективу підприємства, установи або закладу, схильна до громадської роботи (*активісти*), демонстрації *активної життєвої (політичної) позиції* і впливу на поведінку групи осіб (виробничого колективу, громадської організації тощо).

У 1920-х роках, *вербуючи випадкового глядача і перетворюючи його на глядача організованого*, театри спиралися на актив громадських організацій (профспілки, комсомол тощо), які викупали для своїх членів *закриті вистави*.

Для реалізації цих завдань, повідомляв журнал «Радянський театр», планувалося утворення *глядацького активу*: «Ми утворимо свій виробничий молодняк: режисерський, акторський і художників та обов'язковим порядком відрядимо на клубний кін з тим, щоб він за допомогою осередку *глядацького активу* зробив експериментальну роботу, що ми її здійснимо

на свої кошти. Отже, буде зростати наш молодняк і наш глядач, що бере участь у цій нашій роботі і в театрі, і в клубі та вивчає її в осередках глядацького активу. Далі, беручи до уваги, що при безкасовій системі реклама непотрібна, афіші можна замінити стінними газетами, що їх будуть вивішувати не тільки на підприємствах, але і в клубах. Крім того треба утворити журнал “Виробник і Глядач”, що його роздаватимуть та обговорюватимуть в осередку *глядацького активу*». ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ВЕРБУВАННЯ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

АКТОР — попри те, що термін уживався багатьма культурними діями, однак їхні уявлення про природу акторської творчості істотно відрізнялися.

Уявлення Курбаса про ідеального актора базувалися на запереченні найпоширенішого акторського типу, негативно схарактеризованого ним 1920-го року як «емоціональний скот», «емоціональна худоба»; «актори — це така публіка, що не любить думати».

Розмірковуючи про театр і *актора театру майбутнього*, 1918-го року Курбас писав: «Це буде зовсім інший тип актора, ніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований переможець безіменної публіки, живий тільки оплесками, ані не ця тепла і безпосередня душа наївно в грі потопуючого веселого арлекіна, за яким тепер уся російська, а за нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зітхає. Обидва ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого розміркованого й розрахованого та напханого теоріями актора сучасних “художніх” установ. Це буде *розумний арлекін*. Стільки ж саме освічений, що мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття й думання, з якої родиться мистецтво ХХ століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган. Ця реакція на стереотиповане мистецтво, мистецтво наукове — прийшла дуже в пору, але вона може задовольнити як несфальшований природний виноград після поганого обіду. Наїстися ним не можна. І останнє його слово буде все таки безграмотність, котра могла захоплювати середньовічного одвідувача ярмарків, але нас уже далеко не задовольнить. Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації. Він піде шукати себе».

1923-го року, Курбас додавав: «Для актора *краєугольним питанням є питання концепту засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керма, появляється як одна*

із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава».

Саме зі зміною функції актора пов'язував Курбас особливості *сучасного театру*, про що писав 1924-го року: «Перше, що типове для *сучасного театру* (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все з'ясування ролі актора саме в *сучасному театрі*. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. I. *Сучасний актор не переживає, а грає*. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення *фактури* від людини і механізація її (*фактури*). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму...». Того ж року він писав про «Стан актора під час гри»: «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)», адже, казав він 1928-го року, «актор — це людина, що має здатність до *тривання в наміченому уявою ритмові, має уміння і здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (собі самому) і іншому матеріалі — символи для передачі зображуваної реальності*».

1925-го року Курбас запропонував ще одну формулу актора: «бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше вільно діляче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. Остановимось на цьому поділі. *Матеріал* взагалі ділиться на а) актор і б) не актор. а) актор ділиться на ампула: любовники, коміки і т. д.».

Михайло Верхацький, учень Курбаса, так характеризував техніку березільського актора: «Актор “Березоля” ніколи не ставив собі завдання давати протокол життя, повну ілюзію його; він ніколи не перевоплощався, а був майстром образу. Треба лиш дати низку вразливих і виражаючих, умовних знаків, способів, які б, окремо стоячи і зливаючись в одно, через асоціації, давали повне уявлення зображуваної реальності. *Дати своєю грою закономірно й доцільно побудовану систему театродіяльних форм, з яких кожна дає гострий натяк і примушує глядача асоціювати — це означає робити його активним співучасником творчості майстра актора*».

Прикладом, яким мусив би керуватися сучасний актор, для Курбаса був, зокрема, французький актор Франсуа-Жозеф Тальма, про якого він писав 1926-го року: «Я вам раз говорив про Тальма, як він прийшов до переконання, що *посередній актор* — той, який втомлюється. Це сказано в книжці Тальма, в книжці про читання, яка у великій мірі лягла в основу всіх новітніх підручників читання... Справа не тільки в утомі. Втома є також ознакою, властивістю, яка неприємно вражає глядача. <...> Справа в тому, що взагалі всяке мистецтво має на меті привести до порядку певну розхитану в житті людину. Коли глядач іде в театр, в кіно, чи читає поезію, чи слухає концерт, йому треба вставити певну єдність, певний ступінь певної власної рівноваги в якомусь напрямку, щоб він у цій рівновазі відчув себе, жив у цьому новому почутті. Хто його знає, чи не має все мистецтво в деякому відношенні такого цілком утилітарного завдання: дати людині те, що її щоденна робота у ній руйнує. Треба, щоб усе мистецтво було таке».

Учень Курбаса Борис Балабан у лекціях 1950-х років запропонував також визначення *виразного актора*: «Що таке виразний актор? Засоби актора складаються з величезного багатства вираженого у двох, начебто, обмежених видах: 1. Звук, слово. 2. Тіло. <...> Перше завдання — для того, щоб досягти виразності, треба приготувати свій апарат. Що це означає? 1. Знання індивідуальних якостей. Для чого? Щоб не наділяти кожен наступний образ своїми особистими властивостями. Тоді виходить нескінченна кількість одного й того ж із різними носами, вусами, текстом та сюжетом. 2. Знання властивих тобі навичок [в оригіналі «Знання присущего тебе навичного»]. Це надзвичайно важко помітити. Нехай тобі допоможуть інші. Навички — це сума тих чи інших штрихів, слів, жестикуляції, які притаманні цій людині. Є люди, які, наприклад, часто роблять один і той самий жест. Він їм навичний. 3. Грамотність, знання, що таке виразні засоби, яка їхня природа, вміння ними орудувати. Наступне — підпорядкування виражальних засобів собі, а не рабська залежність від своїх засобів. Коли актор залежить від своїх засобів, він підпорядковує собі образ. Коли засобами він володіє, тоді актор себе підпорядковує образу. І останнє, що виробляється, як наслідок усієї суми життя художника, плюс особлива увага на питанні вміння орудувати своїми засобами, — це почуття міри та смаку».

Ключове місце у системі амплуа 1920-1930-х років відводилося *акторові героїчному* (так деякі тогочасні автори характеризували вихованого Курбасом актора). «Героїчний актор, — писав Кость Буревій, — це провідний актор у драмі чи в трагедії.

До революції трагедії на українській сцені майже не було, а тому наш героїчний актор, виховуючись на мелодраматичному та псевдоісторичному репертуарі, нарешті, дійшов свого ідеалу в особі М.К. Садовського і повинен був уміти дати добрячу позу, якийсь завзятий жест і зафарбити все це псевдопатетичною декламацією. Оце вам і героїчний актор нашого романтично-побутового театру. На зміну цьому героєві прийшов *новий герой, новий героїчний актор в особі А.М. Бучми*. Чим же відрізняється новий героїчний актор від старого? Насамперед тим, що новий героїчний актор мусить бути більш різнохарактерним, ніж старий. Герой революційного репертуару різноманітніший, героєм революційної п'єси може бути навіть характерний персонаж, навіть Джіммі Гігінс. Добрячої пози вже не треба, пластичного й декламаційного фальшу теж не треба. Натомість з'являється простота та щирість (підкреслюю, що щирості в "Березолі" значно більше, ніж її було в дрібнобуржуазному театрі М.К. Садовського), цю щирість актор мусить підпорядкувати загальному *планові вистави*. ► АМАТОРСТВО, АМАТОРЩИНА, АМПЛУА

АМАТОР, АМАТОРСТВО, АМАТОРЩИНА — любительство, самодіяльність, участь у виставах виключно «з любові до мистецтва»; особи, що беруть участь у театральних виставах без грошової винагороди; в іншому значенні — особи, що беруть участь у створенні вистави, не маючи відповідних фахових навичок. Серед професіоналів термін використовується у зневажливому сенсі. У Франції XIX ст., за визначенням «Ілюстрованого історичного словника театру», термін *аматор* уживався також в інших значеннях: знавець, шанувальник, поціновувач театру. Автор Словника, коментуючи це явище, із сумом констатує, що справжні аматорипоціновувачі, які вміли порівнювати гру різних виконавців, поступово зникають; аматорами автор Словника називає глядачів, які дивляться виставу лише заради задоволення.

Актора і загалом *театр майбутнього* Курбас протиставляв *аматорству*, про що казав, зокрема, 1926-го року: «Праця по клубах, самодіяльне мистецтво, на котрому дехто із левківців тепер ще дуже й дуже акцентує, — це річ, яка швидше чи пізніше розчарує» <...>. І в Америці, і в Німеччині, в робітничих клубах є таке мистецтво. Такі агітки Вітфогеля нічим не гірші від таких, які є у нас. Форма, як вони ставляться — це різниця тільки по кількості, не по якості. І навіть лорди, коли йдуть на полювання і приїздять в інший замок, влаштовують усякі спектаклі. Як мистецька форма, воно існує протягом всієї культурної історії людства. На цьому не можна будувати все інше мистецтво, не можна будувати справи, театру особливо». 1928-

го року Курбас казав, що актори «Березоля» «позбулися некультурної традиції *аматорщини*, безграмотного “*наїтія*”, підфарбованого конструктивізмом» та ін.

Поряд із аматорством, як синонім, Курбас уживав термін *дилетантизм*, яким позначав поверховість, відсутність глибоких знань, необхідних для здійснення фахової діяльності тощо. *Аматорство, дилетантизм, самодіяльність* — це одна з точок напруження, в якій погляди Курбаса вступали в суперечку з доктринами радянського мистецтва, ідеологи якого покладалися передусім на розвиток самодіяльності мас.

Хоч і не заперечуючи проти розвитку професійного мистецтва, однак від другої половини 1920-х років влада акцентувала увагу на підготовці керівників для самодіяльності. Преса повідомляла: «Драмфак Харківського Інституту в своїй педагогічній роботі тримає ухил на підготовку власне керовника — режисера клубного театру, а не актора — виконавця в профтеатрі» (1928); «При Харк. Муз.-Драм. Інституті з 1-го січня 29 р. відкрилися драматичні курси (2-хрічні). Мета курсів: 1) Дати підготовку робітничо-селянській молоді, що не має потрібної освіти для вступу до Муз.-Драм. Інституту на драматичний факультет. 2) Поповнити фахову освіту клубних керівників, що мають практичний стаж, але не мають достатньої теоретичної підготовки» (1929). На початку 1930-х років підготовці мистецьких кадрів для драмгуртків і агітбригад надається ще більшого значення, внаслідок чого помітним стає *перепрофілювання* вишів з підготовки кадрів для професіонального театру на самодіяльність: «1 жовтня відкривається заочний університет мистецтв, що його організував сектор мистецтв Наркомосвіти РСФРР, ЦК Робмис і центральна рада ТРОМ'ів. Завдання університету є озброїти робітників мистецтв марксистсько-ленінською теорією і ввести їх в коло найважливіших проблем марксистського мистецтвознавства. Цього року функціонуватиме театральний факультет з відділами ТРОМ'ів та *агітпропбригад*» (1931).

Переломним у переході від індивідуально-професійної (інколи її називали *кустарною*) до масової самодіяльної творчості став 1934 рік, який характеризували як рік «значного зростання самодіяльно-мистецького руху. Готуючись до 1-ї всеукраїнської робітничо-колгоспної олімпіади самодіяльного мистецтва, значна частина самодіяльних гуртків стабілізувалась своїм складом. На 10.X.1934 р. відбулося близько 200 районних олімпіад з охопленням до 4.000 гуртків самодіяльного мистецтва (майже 50% всієї мережі). У справі керівництва самодіяльним мистецьким рухом пророблено таке: 1. Проведено влітку 1934 року всеукраїнський півторамісячний семінар *вितівників* на 50 чол. 2. Вліт-

ку 1934 р. були організовані всеукраїнські півторамісячні курси перепідготовки керівників самодіяльного мистецтва на 80 чол. 3. Видана збірка п'єс для самодіяльних театральних гуртків тиражем 40.000 примірників, 6 п'єс, 2 збірки хорових співів».

З огляду на необхідність посилення пролетарської і комуністичної пильності, від кінця 1920-х років потреба у різноманітних курсах для масового самодіяльного руху не зменшується, а навпаки — зростає. З'являються *курси перепідготовки театральних робітників, заочні театральні курси*. Загалом, від початку 1930-х років домінує ухил у підготовку *організаторів театральної справи, керівників самодіяльних театральних колективів, політруків театрального процесу*.

Документи, що характеризують тодішню систему театральної освіти, мають суперечливий характер. З одного боку, до програм курсів висувалася вимога «ознайомлення заочників із висловлюваннями Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна про культуру і мистецтво з рішеннями комуністичної партії і Радянського Уряду, які стосуються розвитку мистецтва», однак, з іншого боку, журнал «Сільський театр», зміст якого можна трактувати як посібник з практичної режисури, був орієнтований на технологію. Практичної підготовки кадрів стосуються також видання серії «Театральний поради́ник», у якій упродовж 1920-х років було видрукувано праці у новому для України жанрі — навчальні посібники (отже, спроби створення стандарту) з практики сцени Г. Гаєвського, В. Сладкопєвцева, О. Загарова, О. Саксаганського та інших авторів.

АМПЛУА — родове поняття, що охоплює ряд однорідних ролей, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним актора; відносно стійка відповідність між психофізичними даними актора й виконуваними ним ролями, «посада», «фах» актора. В основі поділу на амплуа — відповідність певного типу ролей внутрішнім можливостям, зовнішності актора й очікуванням глядача, який спирається на сталі соціальні уявлення про систему головних ролей у суспільстві, а також те, яким мусить бути герой, коханець, простак тощо; амплуа — це «жанр» актора, а водночас і унаочнені соціально-рольові очікування глядача.

Наприкінці XIX — на початку XX століття внаслідок поширення у мистецтві натуралістичних тенденцій, режисери реалістично-психологічного театру стали відмовлятися від амплуа. Однак українські театрознавці першої третини XX століття (М. Вороний, О. Кисіль, П. Рулін) а також режисери «лівої» формації (Вс. Меєрхольд, Лесь Курбас та ін.) не відмовлялися від системи амплуа, вважаючи, що кожен час і кожна соціальна ситуація скасовує попередні, але створює нові системи амплуа.

«Амплуа, — казав 1925-го року Курбас, — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можності по відношенню до *фактури*. Саме амплуа определяється певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації. Точно-го розграничення амплуа акторському не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік найти своє амплуа».

«У 1927 році, — згадував Василь Василько, — керівні органи Наркомосвіти, Головмистецтва і ЦК спілки “Робмис” видали розпорядження, за яким трупи мусили формуватися, враховуючи поділ акторів на амплуа».

АНАЛІЗ П'ЕСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — у практиці «Березоля», де вперше в Україні було запроваджено режисерський аналіз, — найперший етап роботи режисера над постановочним *планом* і виставою. «Сама аналіза, — писав 1929-го року учень Курбаса Гнат Ігнатович, — складається з таких частин: *знайдення ідеї*. *Ідея* — це є те твердження, що його автор висуває і оголошує своїм твором. Далі — *знайомлення з темою*. *Тема* — це основна *акція* (дія), що розвертається протягом цілої п'єси. Розвиваючи і розв'язуючи тему, автор стверджує свою ідею. В основній *акції*, в темі закладено *конфлікта*, що є двигуном цілої *акції*. *Конфлікт* це є основна суперечність, що веде до змагання сторін. *Персоніфікація* втілює ці сторони в дієвих осіб. Зображення розташування дієвих осіб, по відношенню одного до другого і груп поміж собою — зветься *статичною композицією* і дає нам змогу бачити як розподіляються сили в боротьбі, яке кожна дієва особа займає місце при ньому і т. д. Короткий зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є *сюжет*. А докладний (здеталізований) і зв'язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є *фабула*. *Фабула* складається з *фабульних вузлів*, що мають кожний свою тему. *Акція* ж розвивається з певним напруженням, що його творить кожний *фабульний вузол*. Графічне зображення розподілу динаміки в процесі розвитку *акції* є *динамічна композиція*. *Акція*, відбуваючись, проходить цілий ряд етапів. З них ми відзначаємо *кульмінацію* — найвищу точку напруження боротьби; *катастрофу* — місце перемоги одної і загибель другої сторони; *розв'язка* подій, що відбуваються після катастрофи і *зав'язка*, яка подає нам з'явлення конфлікту, а також сюди належить і *експозиція*, як перше ознайомлення з подіями, що мають відбуватись. *Експозицію* ми вживаємо ширше, — як перше з'явлення кожного чинника у драматургічній частині. Так, може бути *експозиція обставин, сторін, часу, місця, дієвих осіб*, кожного зокрема і т. д. І наприкінці ми ознайомилися зі способом складати характери стику дієвих осіб для підготування

цього матеріалу, для вжитку в виставленні. Маючи драматургічну аналізу ми можемо не наважуватися, а цілком обґрунтовано, за вимогами театру, оцінювати драматургічний твір». Більшість спеціальних термінів, ужитих у цій схемі аналізу п'єси, в українському театрі *систематично* починає вживатися вперше саме у практиці Курбаса і «Березоля». ► ЖАНР, ЗАВ'ЯЗКА, ІДЕЯ, КОМПОЗИЦІЯ, КОНФЛІКТ, КУЛЬМІНАЦІЯ, ТЕМА

АНКЕТУВАННЯ — термін, який від початку 1920-х років уживався у двох значеннях:

1. Система «*підслухування*» — від середини 1920-х років — один з інструментів вивчення реакцій *пролетарського глядача* під час показу вистави. З цією метою було впроваджено *анкети і таблиці для обліку й аналізу реакцій глядача* (таблиці мусили дати уявлення про глядача, адже фіксували *тишу, галас, великий галас, колективне чхання, спів, стукіт, шаркання, свист, шикання, кидання речей на сцену, вибігання на сцену* тощо).

Спостерігаючи за масовим глядачем, організатори дослідження фіксували також його реакцію за такими ознаками: 1) Глядач допомагає акторові — мимохідь втручається в дійство. 2) Напружена увага. 3) Сміх з причини. 4) Тиша. 5) Розмова з актором — глядач переймається роллю. 6) Розмова про те, що робиться на сцені. 7) Сміх без причини. 8) Здогадка про те, що прийде потім. Зітхання. Побічні розмови. Передбачення кінця. Цей метод використовували для об'єктивного оцінювання якості театральної продукції: «*Питомою вагою*» *вистави*, — пояснював 1925-го року ленінградський журнал «Жизнь искусства», — ми називаємо кількість реакцій глядачів упродовж години».

2. *Анкетне обслідування* — один з інструментів вивчення ставлення глядача до вистави, діяльності конкретного театрального колективу і театрального мистецтва у цілому. У «Березолі» анкета складалася з кількох блоків запитань — «Глядач», «Наша вистава», «Наш театр», «Театр взагалі».

3. Використовувалися також «*анкети учоту драматичних сил*», в яких фіксувалася інформація про митців.

Активна фаза захоплення анкетуванням тривала недовго. Уже 1926-го року Петро Рулін фіксує: «Провадив колись «Березіль» велику, піонерську на Україні роботу *вивчення глядача через анкети, статистику*, або безпосередній запис реагувань на п'єсу. Щоправда, сама справа вивчення глядача, за яку так багато й марно писалось, зайшла тепер в сліпий кут; може тому й зникла в театрах енергія до цієї роботи, бо практика революційних театрів не виробила й досі солідної методики її <...> Тільки вивчаючи свого споживача, певніше й певніше прямуватиме театр».

Основними розділами анкети Мистецького Об'єднання «Березіль» були:

I. Хто ви. 1. Ваш соціальний стан? (робітник, селянин, трудінтелігент. і т. п.) 2. Ваша професія. 3. Скільки вам років? 4. Національність? 5. Ваша освіта (що скінчили)? 6. Чи граєте (грали) на сцені? 7. Чи часто буваєте в театрі?

II. Наша вистава. 1. Чи зрозуміли і чи подобається зміст сьогоденної п'єси? 3. Що вам подобалось у грі акторів? 4. Що вам не сподобалось у грі акторів? 5. Якої ви думки про конструкції (декорації)? 6. Якої ви думки про костюми? 7. Якої ви думки про музику в п'єсі? 8. Якої ви думки про танці в п'єсі? 9. Якої ви думки про освітлення сцени? 10. Що вам найбільше сподобалось у сьогоденній виставі?

III. Наш театр. 1. Як п'єси ви бачили в нашому театрі? 2. Які з них найбільш вам подобались і чому? 3. Які зовсім не подобались і чому? 4. Чим одріжняється наш театр від інших театрів?

IV. Театр узагалі. 1. Які театри вам найбільш подобаються? (опера, драматичний театр дореволюційного типу, драмтеатр революційного типу, цирк, кіно і т. п.). 2. З якого життя (на яку тему) ви хотіли б побачити п'єси? 3. Що ви ще маєте нам сказати про наш театр?

Учень Курбаса Леонід Предславич пропонував у процесі вивчення глядача сільських театрів фіксувати в анкеті такі реакції публіки: «Найперше завдання при вивчанні глядача: викрити його класове відношення до роботи театру й вистави зокрема, виявити його культурний рівень та характер і особливості сприймання вистави у всіх її складових частинах. Це й визначає основні розділи анкети. Треба довідатися: 1) Хто такий глядач з боку соціального й культурного; 2) Як приймає глядач зміст вистави та форму й окремі елементи видовища: форму театральну, п'єсу, постановку, гру; 3) Як глядач розцінює значіння й роль робсельтеатру чи драмгуртка. З практики пропонуємо таку анкету: 1. Чи вподобалася вам вистава? 2. Що саме вам найбільше вподобалось? 3. Що не вподобалось? 4. Що дала вам вистава? (знання, якусь користь, відпочинок, задоволення). 5. Які п'єси найбільш вам подобались з тих, що ви десь бачили раніше? 6. Яку п'єсу, на вашу думку, добре було б поставити в нашому театрі? 7. З якого життя ви хотіли б бачити п'єси? 8. Що вам найбільш подобається: опера, оперета, драма, комедія, концерт, кіно, спортивні виступи й змагання, цирк, фокус? 9. Що ви можете сказати про наш театр? 10. Хто ви? а) Робітник, батрак, незаможник, середняк, заможний, службовець, інтелігент, торговець (підкреслити); б) Член профспілки, партійний, комсомолец, юний піонер? (підкреслити). в) Чоловік чи жінка? (під-

креслити). г) Скільки вам років? д) Якої національності? е) Яку маєте освіту: 1) що скінчили? 2) вчитесь зараз і де?». Він також пропонував фіксувати в анкеті способи реакції глядача на виставу й окремі сцени: «Овація — до нестями; Оплески — істерика; Великий сміх — сльози; Сміх — сум; Посмішка — задума; Балачки позитивні; Оживлення; Увага; Неуважність; Кашель; Балачки негативні; Сміх негативний; Незадоволення; Обурення; Вигуки — свист; Вихід з залі».

АНТИМИСТЕЦЬКИЙ [АНТИХУДОЖНІЙ] — відомий з кінця ХІХ століття термін-пустушка, термін-наліпка, антонім до такої самої термінологічної наліпки «високохудожній», відомої з дореволюційних часів; уживався як маркер для позначення *своїх і чужих*; особливе поширення, поряд з інвективами *малохудожній, низькопробний, протимистецький, нехудожній* дістав у лексиці партійних постанов і у театральній критиці. Приміром, Я. Савченко 1935го року писав про «боротьбу театру ім. Франка за революційний пролетарський світогляд, за *високохудожнє* подання в сценічному мистецтві актуальних і передових ідей та образів соціалістичної дійсності».

Зазвичай мистецькі інвективи вживалися поряд із політичними — як синоніми, через кому. Так, у «Тезах про політику в мистецтві» Колегії Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегії Головполітосвіти УРСР від 2 вересня 1921 р. було сказано: «Політика в мистецтві в сучасний мент вимагає нещадної боротьби з *антихудожніми тенденціями дрібної буржуазії* з її варварським мистецтвом».

Уживалися подібні інвективи як стосовно *чужої сучасності* (1938-го року ліквідацію театру Меєрхольда було обґрунтовано таким чином: «...залишаючись вірним своїм принципам заперечення літературного, драматургічного матеріалу, підпорядкування його своїй суб'єктивній уяві, у постановці “Как закалялась сталь” М. Островського [Меєрхольд] дав *політичношкідливий, антихудожній* образ революції, громадянської війни і сучасної дійсності»), так і стосовно *чужого минулого* («У нього, — писав 1925го року Олександр Кисіль про Марка Кропивницького, — був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість *антихудожніх* п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають великі хиби»).

На початку 1930-х вже не шукали окремі хиби, адже дуже часто виявлялося, як писав автор статті «Класовий ворог під машкарою *ударників* Дніпробуду», що «серед цих авторів є низка людей <...>, що ніколи робітниками не були. Вони спекулюють ім'ям *ударників*, їхні твори оббріхують, паплюжать партію, комсомол, славне ім'я Дніпробуду, його творця — пролетаріат,

їхні твори, що побачили світ, потрапили на книжковий ринок через гнилий лібералізм деяких працівників наших видавництв, — гуляють не розкритиковані, гуляють повні *політичної неписьменності, злісних наклепів, антипартійних, антирадянських вихваток, троцькістської контрабанди тощо*».

Ознаками *антихудожності* вважалися *безідейність, художня безпринциповість, пристосуванство, формалізм*.

До кола термінів-пустушок належать також відомі від середини XIX століття словосполучення, якими характеризувалася висока або низька *артистична, драматична, естетична, ідеологічна, культурна, сценічна, театральна, художня вартість* твору. У найсуворіших вираках стосовно тих або інших творів уживалися також терміни-пустушки і політичні наліпки *ідеологічно шкідливий, дохлоінтелігентський, ідеологічно не витриманий, безідейний, ворожий, шкідницький та ін.*

Особливу популярність серед подібних термінів мали терміни *аполітичність, аполітичне мистецтво* тощо, які, на відміну від пропагованої радянською владою *активної життєвої позиції*, — ухилення особи або групи осіб від участі у політичному житті країни, що нібито є формою приховування справжніх антирадянських поглядів, вимагають виведення на чисту воду і зривання масок. ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ПИЛЬНУВАННЯ

АСПЕКТ — у практиці Леся Курбаса, — термін, який поряд з іншими — *принцип і план* — виступав у ролі замісника поняття *жанр* і трансформував літературознавче поняття у *план театру*.

«Це слово, — пояснював в одній зі своїх лекцій 1926-го року Лесь Курбас, — взято з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані положення планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють... Важливо для нас те, що кожен із тих *аспектів* являє з себе щось ціле, охоплене одним кутом зору, однією комбінацією, однією фігурою, і має стосунок до положення, співвідношення частин у цілому. В театральній роботі, як і взагалі в мистецтві, воно має вужче значення. Річ у тому, що, певне, справу треба віднести глибше до релігії, філософії, світогляду взагалі, коли хотіти з'ясувати природу *аспекту* в мистецтві. В ґрунті речі, як ви це далі побачите, *аспект* часто нами вживається як *план*, але не охоплює цього, бо поміж різними *планами* може бути також те, що є *аспект*. *Аспект* у собі вміщує *план*, як щось підрядне, *план* загальніший від *аспекту*, але на практиці не раз *аспект* уживається як один із *планів*. На ділі ми маємо два основні *аспекти*, котрі визначаються як *аспект трагічний* і *аспект комічний*.

Щодо першого, то ми маємо найрізномірніші визначення цього поняття. Найбільш близьке до того визначення, що нам треба, з певною поправкою, дає Волькенштейн. Це не є його визначення, воно доволі популярне, але я вказую на джерела. Визначення таке: що трагічне чи трагедія (це вужче, і звідси дійдемо до ширшого) — це представлення такої боротьби героя, де він зазнає поразки в боротьбі з якимсь законом, який він порушує і який в очах автора є незмінним, непорушним, незаперечним законом. Ми мусимо тут додати, оскільки розуміємо твір мистецтва не як якусь річ, яка лежить поза сприйманням, а розуміємо мистецтво як певний життєвий процес, в котрому не меншу роль відіграє і сприймаючий процес. Мусимо додати до того, що “розуміння” — не тільки в очах автора даної речі, але й у сприймаючого, у глядача. Приклад трагічного *аспекту* маємо у всіх трагедіях, наприклад, “Цар Едіп”, і взагалі грецька трагедія, де є незаперечний закон божого призначення, фатум, і хто з ним бореться, хто його порушує, той мусить лягти в цій боротьбі. У Шекспіра, який висунув теми людської пристрасності, цей закон коріниться в людині. Це *аспект*, під яким даний митець чи даний продуцент мистецької роботи у своєму світовідчужанні споглядає світ. Коли він дивиться на світ у його космічних співвідношеннях, де входять у гру закони, що стоять поза середовищем громадським, тоді він буде дивитись на річ у трагічному *аспекті*. Коли ж він погляне на справи, на світ, чи на якусь справу в зв’язку не з якимсь таким незаперечним по його віруванню законом, а законами, які люди самі створили, зглядно які з людьми появились, в людях появились — це є те, що називається певною скостенілістю, коли цим незаперечним законом буде не щось, що є незаперечне для всіх, а щось, що є прикладне (коли так можна сказати), що є несерйозне, не створене самими людьми, а коли не утворене, то постало у самих людях; не космічний, не природний закон, коли герой не може подолати і бореться із законом, — тоді ми бачимо, що з тим законом у боротьбі перебуває герой тільки тому, що він слабкий, що він має такі сторони, у своїй натурі, які робляться тим самим смішними — тоді з’являється *аспект* комічний, відповідником якого є комедія. В давнину в Греції комедія була пародією на трагедію. Арістофан пародіював трагедії Евріпіда. І в такій постановці, як я кажу, воно і на ділі так є, оскільки основна структура та сама, тільки змінений один момент, одна риса того закону, себто його незаперечність. Посередині стоїть третій основний *аспект*, який у собі перехрещує *аспекти* трагічний і комічний, це є *аспект* гумористичний, *аспект*, котрого відповідником є трагікомедія, яку хтось визначив — я тільки не пригадую хто,

якийсь німець — так: трагікомедія — це є зображення намагання філістера вилізти з власної шкіри і стати героєм. Тут вже цілком ясно, що цей закон, не космічний, незаперечний тільки для нього, для цього самого філістера. Гумористичний *аспект* доволі серйозний. У цьому є подолання (скепсис до певної міри) песимістичної оцінки, яка є в трагедії. Це значить, приміром, вилізти на дзвіницю і подивитися з усмішкою, з певним гумором на всі речі, ширяти не тільки над людськими пристрастями, що є й у комедії, але й підвестися над значимістю трагічного. Поміж цими трьома головними *аспектами* ми знайдемо цілу низку посередніх ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до *аспекту* як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту. Поміж фарсом і буфонадою різниця в тому, що до фарсу, взагалі прив'язаного до фізичних перешкод, додається чуттєвий пластичний момент, момент певної чуттєвої пересадки. Еротика у фарсі не обов'язкова. У старому фарсі еротика зовсім не було. (Який-небудь “Адвокат Патлен”). Для фарсу характерне те, що він бере фізичні перешкоди, як основний стрижень». ► ЖАНР, ПЛАН, ПЛАН ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ, ПРИНЦИП

БАЛЕРЕТТО — глузливий термін, запроваджений Сергієм Єфремовим для характеристики жанрових особливостей вистав у театрі Леся Курбаса. Незважаючи на недоброзичливий тон, відгук Єфремова дає дуже точне уявлення про природу вистави у «Березолі». «Нарешті, — занотовував Єфремов у Щоденнику, — зібрався піти на Курбасів “Газ”, що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і “балеретто”, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от “балеретто” й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують “промовці”), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не “штука”, а простісіньке собі штукарство. Нічого й згадувати, що од автора в цій курбасіяді лишилося дуже-дуже мало. Публіки в театрі набралось небагато, — а це ж третя тільки вистава, — та ще якоїсь приголомшеної тим, що одбувається на сцені.

Зате рецензенти бачуть тут “революцію в театрі” та “величезні досягнення”».

БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ — поняття, впроваджене представниками «лівого» мистецтва кінця 1920-х років для характеристики відмови від предметності в образотворчому мистецтві. Найчастіше критика безпредметності фіксується у текстах Курбаса і протоколах Режисерського штабу 1924-го року: «Останні три пункти (академізм, безпредметність, формалізм) Мистецьке Об'єднання “Березіль” вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві» (протокол Режисерського штабу); «Безпредметність. У мистецтві — занепадницьке з'явище класу, що розкладається, заперечує зміст»; «Безпредметність — це заперечення змісту». ► ФОРМАЛІЗМ

БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ — у системі Курбаса — термін, який використовувався у процесі аналізу п'єси. 1931-го року Курбас казав: «*Сюжет* — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення *теми*. <...> Тема самовиявляється в *сюжеті*. *Сюжет* виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї *теми*. Двоє, що себе ненавидять, — це *сюжетність*. Розвивається вона в *фабулі*. *Сюжет* має три складових частини. 1) *Біографія героя*. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. *Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь*. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) *Сюжетне життя героя*. Події, що порушують цю *біографію*. (Наприклад, “Невідомі солдати”. *Біографія*: вони наступали, а поява інтервентів порушує.) Тоді получится *сюжетна побудова*». ► СЮЖЕТ, ХАРАКТЕРИСТИКА

БОГЕМА — у Франції від 1840 р. (Мюрже, «Сцени з життя богеми») — означення зневажливопрезирливого ставлення до способу життя модерних митців — їхніх пиятик, наркоманії, бунтів тощо. Невдовзі, однак, саме цей спосіб життя було сакралізовано, а богемою стали називати революціонерів від мистецтва та незрозумілих, але модних брендів. Саме тоді серед митців з'явиться тенденція видавати свої недоліки за чесноти: розбещеність — за розкутість, неохайність — за ознаку творчого потенціалу, невміння налагодити власне життя — за надто високі принципи і т. ін. Звідси, зокрема, походить сумнів щодо права митця повчати, коли він сам частогусто не лише не здатний стати щасливим, а й просто заперечує щастя. *Богема і богемність* — явища історичні; вони належать конкретно-

му історичному часові і не є атрибутом мистецької діяльності; це прикриття моральної порожнечі, естетизація малопривабливих, з етичної точки зору, форм поведінки, намагання виправдати моральні вади особливостями творчої діяльності тощо.

У контексті театрального мистецтва України чи не найголовнішою корективною Курбаса була *відмова від богемщини й емпіризму*, прагнення перевести сценічне мистецтво на рейки науки, отже, системи, що увиразнюється в його згадках про науковий підхід до режисури, у спробах розробити і *впорядкувати поняттєвий апарат і термінологію*, створити *алгоритм роботи режисера* тощо, але найповніше унаочнюється в його виступах проти неприйнятної для нього *несистемності*, виявом якої завжди була *богемність* («в основі своїй ми богемні, — я розумію те; у нас багато сентименту і до діла, і до людей, і до обставин. Ми все-таки не вміємо <...> діяти. У нас, як у історички, спалахи якнайбільш райдужних настроїв, якнаймажорніших планів і широко, без міри розгорнутої роботи, або ж моментальні ліквідаторські настрої, “нас не люблять” і т. д. Всі цим грішні, не тільки я. В основі своїй ми богемні. Тільки нам заважає певний атавістичний момент, який ми внесли в театр від старих літ і з історії українського театру»), і протиставлення богемності — *наукової організації праці* («Це практично значить: бувати на радіостанції, ходити на заводи, користуватися телефонами, робити своє діло за певним підходом, не допускати богемщини, заводити НОП»). Саме тому Курбас заперечує *емпіризм та емпіричний театр* («Березіль» не є *емпіричний театр*. Що таке *емпіричний театр*? Це такий театр, який іде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли. Ми йшли від театру до винаходу, і це є єдиний шлях, який використовував театр “Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний»). *Емпіричному театрові Курбас протиставляє театр аналітичний* («Наш театр аналітичний, і він ним залишається, аналітичним по суті, бо ми спектакль робимо аналітичним способом. Наша робота основно проаналізована, але вона не аналітична вже в розумінні шукання формального порядку; ось тут роль актора трошки переміниться»).

Загалом, такий активний спротив *богемщині* може викликати подив, адже у театральній та й узагалі у художній культурі України це явище нібито не дістало значного поширення. Умови не сприяли. Щоправда, в Івана Франка на початку ХХ століття фіксуємо недвозначний випад на адресу *богемщини* «Чоловік підтоптаний і розледащилий у російській театральній богемі». У цій репліці значення мають обидві характеристики явища — *розледащилий і російська театральна богема* або

розледащій під впливом російської театральної богемі. Навіщо Франкові було потрібне це уточнення? Вочевидь, через те, що відрізняв богему західноєвропейську від російської. Отже, у несприйнятті саме московської богемщини можна вбачати спадкоємність Курбаса.

Похідними від богемщини й емпіризму для Курбаса були: *академічний театр; життєво-психологічний театр; театр моралізаторський; театр літературний, нерухоми́й; етнографічно-побутовий театр; театр історико-етнографічний; театр натуралістичний; театр побутовий; театр псевдокласичний* та інші, об'єднані формулою Курбаса *внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічний театр*, але, якщо взяти ширше, то йдеться про інертність, звичку, неосмислене транслювання чужих думок, форм тощо; про інертність, яка то удає наслідування традиції, то щось торочить про натхнення, інтуїцію, аби тільки сховатися у своїх лінощах від призначеної мозку функції — аналізувати, зіставляти, порівнювати і т. ін.

До численних способів подолання богемщини слід віднести і боротьбу Курбаса за створення *підручника з режисури, історичного словника театральних термінів*, а водночас і оголошена ним війна проти туркельтаубівщини в її найрізноманітніших проявах. ► КУЛЬТУРА

БОРОТЬБА — стимульований владою агресивний емоційний стан і поведінка, спрямована на загострення соціальних суперечностей. Найяскравіше боротьбизм виявився у концепції загострення *класової боротьби* серед митців і глядачів, що дістала поширення наприкінці 1920-х років. «Класова боротьба» між новим і старим глядачем, — писав 1928-го року журнал «Радянське мистецтво», — відбувається на наших очах. Новий глядач краще організований, активніший; він спирається на радянську пресу, профспілки, на громадську думку. Крок-по-крокові він одвойовує позиції у старого глядача, у старого театру. Новий глядач потребує не змички з занепадницьким театром буржуазії, а самостійного посуювання Радянського театру в напрямі *пролетарської культури*. Новий глядач потребує не театру-видовища, позбавленого соціального змісту, а театру, що втілює в художні образи ідеї революції, театру, насиченого певним соціальним змістом». Коментуючи поняття «абсолютна ідея», Курбас казав: «Абсолютна ідея: в Греції — Мойра, в середні віки — християнство, у наші часи для пролетаріату — *класова боротьба*».

БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА — термін класичної (арістотелівської) теорії драми, який використовувався у практиці «Березоля». «Всяка *акція*, — писав учень Курбаса Гнат Ігнатович, — як всякий процес, має певне напруження. З того момен-

ту, як починається дія, як починає розвертатися *акція*, утворюється певне напруження, що впливає з суперечності двох сторін. Оскільки опір з кожного боку збільшується, то це напруження в дальшому своєму триванні так само росте. Візьміть для прикладу хоч би п'єсу "97", що ми її розбираємо. Адже, чим далі, тим більше і тим завзятіше ведеться боротьбу між куркулями й незаможниками, з кожною дією, з кожним *фабульним вузлом*. Коли викривається зрада Панька, то це ще сильніше штовхає до загострення боротьби; потім ще більше підносить напруження боротьби вигадка з оновленням ікони. Цілком ясно, що *кожна акція*, в кожній п'єсі, в кожному виставленні має більш напружені і менш напружені місця. Коли ми їх знаємо, коли ми їх обраховуємо, то ми тоді маємо змогу говорити про розподіл динаміки нашої *акції*. Не треба однак вищенаведеного змішувати з розподілом динаміки в цілому видовищі; бо в видовищі ми можемо утворювати напруження не лише *акцією*, а й іншими засобами, що їх має в своєму розпорядженні театр. А зараз ми ж говоримо лише про розподіл динаміки в процесі розвинення *акції*. Знаючи динаміку твору, ми знайдемо і той момент, коли напруження боротьби є найвище; його ми зовемо *кульмінацією*, або *кульмінаційною точкою*. За цим моментом здебільшого невдовзі слідує в п'єсі такий момент, коли в боротьбі одна сторона остаточно або одразу або поволі перемагає. Цей момент носить назву *катастрофи* (себто поразки другої сторони). Таким чином, ми бачимо, що *акція* розвивається невинно штовханами, з яких ми можемо виділити особливо два: *кульмінацію* і *катастрофу*. Але картина розгортання *акції* була б не закінчена, якби ми не сказали окремо ще про один важливий елемент, а саме: *акція* може мати зав'язку. *Зав'язкою* ми зовемо ту причину, що з неї походить вся *акція* п'єси. Ми сказали — може мати, — себто, що *зав'язка* може бути в п'єсі, а може й не бути. Є такі драматичні твори, що їхня *зав'язка* лежить поза п'єсою. Прикладом цього може бути "97". Адже *зав'язка* цієї боротьби нам в п'єсі не дається. Перед нами йде вже боротьба з голодом і куркулями, що почалася не зараз. А от у п'єсі "Підземна Галичина" Ірчана *зав'язка* є в п'єсі і знаходиться вона одразу ж з першої дії». ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ

БРИГАДА [агітбригада, бригада драматургів, композиторів, мистецька, рецензентська, ударна, шефська] — у другій половині 1920-х років — неформальне об'єднання, в діяльності якого реалізується принцип *колективної творчості* (*агітбригада, бригада драматургів, бригада композиторів, бригада мистецька, бригада театральна, шефська*). Термін запозичено з військової і промислової сфери для наголошення мілітарис-

тично-виробничого характеру творчого процесу і протиставлення його *богемщині* тощо. У цей же період у театрах дістав поширення *стаханівський рух* і *стаханівські (ударні) бригади*. 1929-го року центральна преса повідомляла про створення у Київському театрі юного глядача *ударних бригад*, які викликали одна одну на *соціалістичне змагання*. Наступного року було організовано дві *ударні бригади* у Київській державній академічній опері: «Крім пунктів угоди про *соцзмагання*, [ударники] зобов'язуються вчасно приходити на репетиції та на постанови, на початку вистави й у антрактах точно виконувати всі вимоги диригента, не затримуючи репетиції зайвими запитаннями та спірками, не розмовляти під час гри, не приходити на роботу нетверезими тощо». Особливе місце серед різноманітних бригад належало бригадам, які здійснювали *шефство (шефські бригади)* — патронат якогось колективу, вже визнаного своїм, над *політично незрілим путником*, якому надається допомога. «Коли в 1922 році виростає “Березіль”, — писав С. Бондарчук, — сорок п'ята червонопрапорна дивізія бере *шефство* над першою майстернею “Березоля”. Військовий *шеф*, що має завданням пильнувати в першу чергу винтовки і сам годується з казана, де при умовах 22 року не завжди буває в міру посмажена каша, міг дати “Березолеві” лише те, що їв сам. Але на той час це було дуже багато. *Шеф* зарахував понад тридцять “березільців” на харчування з казана, але що найважливіше, — він дав йому моральну підтримку. Своім життям “Березіль”, безперечно, завдячує сорок п'ятій дивізії, — він її дитина. Це мало велике значення для *політичного виховання* “Березоля”». На початку 1930-х років Іван Микитенко висунув навіть гасло: «*Кожен твір кожного драматурга мусить мати свого шефа — завод, цех, інститут*». 1935-го року *шефська бригада* Харківського паровозобудівельного заводу взяла *шефство* над О. Корнійчуком та його п'єсою «Платон Кречет», і ця подія, на думку тодішніх керівників культури, «стала початком нової ери в мистецькому житті театру, нової, досі цілком невідомої форми зв'язку між театром і глядачем-робітником, початком їх творчого співробітництва в галузі сценічного мистецтва». Інколи з проханням взяти над ними *шефство* зверталися до провідних майстрів сцени молоді митці. У 1950-х роках розгорнувся рух *бригад комуністичної праці*, який у мистецтві значного поширення не дістав.

► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ШЕФСТВО

БУДОВА СПЕКТАКЛЮ — у системі Курбаса — художня цілісність вистави; вистава як система. 1926-го року в одній з лекцій Курбас пояснював: «До питання *будови спектаклю*. Ставлю запитання: чи *мистецький продукт* у нашій роботі

розпадається на частини, чи він з частин складається? Ви маєте перед собою шлях роботи. Як ви подивитеся на нього в цілому — чи це шлях розкладаемого, чи складаемого? Що він є за своїм характером? Вірно, це процес розкладання. Це дуже й дуже важливо. Ви вирішили одне із найбільш кардинальних питань. Чому “Пошились [у дурні]” — слабка річ? Тому, що цей спектакль весь складений. Чому роботи Меєрхольда сильні? Тому що вони всі — як *розкладання*. Розкладання від чого? Від побаченого, від пережитої певної нової реальності. Навіть аналогія, приміром, така: існує автомобіль, як певний знайдений механізм. Монтер може скласти з частин навіть різних систем автомобіль. А от винайти нову систему автомобіля, який рухався б, йому важче. Інженер може вигадати нову систему автомобіля... *Твір мистецтва, у котрому немає концентричної цілності, ніколи не приймається*. Це найбільш слабкі твори, у котрих немає *концентричної цілості*. Класики німецькі, англійські, французькі, грецькі, вони, власне, таку цілість мають. І сучасна, навіть експресіоністська література, вона в якійсь площі *концентрична цілність*, оскільки експресіоністи не реалісти, не в площі реальних фігур у драмі». ► композиція

ВЕЧІР «ЗМИЧКИ» [з пролетарським глядачем] — популярна форма роботи театру кінця 1920-х років. «“*Вечір викриття “таємниць” театральної техніки*”, — писав Леонід Болобан, — <...> На нашу думку, тут треба йти шляхом викриття перед глядачами “таємниць” мистецької продукції. Коли, скажімо, автор п’єси розповість глядачам про ті задуми, що він їм мав, коли писав, а режисер розкаже про методи ставлення цієї п’єси, а хто поділиться з глядачем своєю творчою роботою, то, звичайно, глядачеві буде дуже легко говорити, критикувати роботу цих усіх своїх фахівців <...> Приміром, позаторік в такий спосіб побудував один “*вечір змички*” театр “Березіль”».

ВИДАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ [зауваження режисерські, коментарі режисерські, *план режисерський*, поради режисерські, уваги до постановки п’єси, уваги до ставлення, уваги режисерські] — методичні поради, що друкувалися у вигляді додатків до п’єс, призначених для постановки аматорами і початківцями, з порадами досвідчених режисерів стосовно сценічного втілення конкретної п’єси. Видання включали поради щодо інтерпретації твору, характеристик дійових осіб, художнього оформлення, гримів, музичного супроводу, акторського виконання, ключових мізансцен і загальних принципів мізансценування. Вперше цей тип видання було ініційовано, ще до радянської влади, Комісією по режисерських виданнях Комітету Українського Національного Театру. 1917 року першим запланованим

до друку режисерським виданням була п'єса «Наталка Полтавка» зі вступною статтею С. Єфремова, режисерськими увагами М. Садовського, а також «рисунок декорацій і типів для гри му й одіння» В. Кричевського. Наступними випусками мусили стати «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «По ревізії» М. Кропивницького. У середині 1920-х років було видруковано: режисерські уваги Миколи Вороного до драми «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, Д. Грудини до п'єс «97» М. Куліша і «Підземна Галичина» М. Ірчана та ін. Режисерські коментарі до п'єс друкували учні Курбаса — В. Василько, М. Верхацький, З. Пігулович, Л. Предславич та ін. Здебільшого ці коментарі друкувалися на сторінках видання «Культробітник» і «Сільський театр». Цей тип видання, спрямований на стандартизацію постановочних прийомів, відомий в Україні до початку 1970-х років.

Посутньо, усі ці праці, за виїмком особливого типу режисерського видання, здійсненого у «Березолі» 1932-го року (*Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932*), було спрямовано на впровадження *театрального стандарту*. «З'орієнтуватись в наших театральних напрямках, — писав Яків Мамонтов, — це значить з'ясувати той *стандарт*, що на ньому базується зараз мистецька робота всіх наших театрів». У багатьох випадках йшлося не лише про стандарт виробничого процесу або ж навіть форми, а про *стандарт трактування*. Стандартизація хоча й була закономірною, однак викликала занепокоєння, про що говорив, зокрема, Гео Шкурупій: «Курбас *стандартизував* свою роботу і вже не веде перед в театрі. В цій *стандартизації театру* я бачу велику небезпеку для театрального мистецтва в Україні».

Один із *аспектів* стандартизації зумовлено *політизацією* — навіть таких, здавалося б, технологічних питань, як *композиція*. Зокрема, критикувалися то порушення, то дотримання аристотелівсько-фрайтагівського канону, що на певному етапі вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі («Одне слово, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, ти приєднався до першої. (Щупак з місця: Нічого подібного!). Як же нічого подібного?»). Далі у дискусії з'являється новий поворот і у ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія: «*Партія наполягає на сюжетності* тому, що без *сюжету*, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний *сюжет* художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він

показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й *сюжет* знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, *расщеплено*, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання». ► ПЛАН ПОСТАНОВЧНИЙ

ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ — запроваджений «Березолем» і новий для українського театру 1920-х років погляд на процес підготовки і прокату вистави. Основними чинниками, що вплинули на формування концепції *театру-виробництва*, *театру-фабрики*, були, з одного боку, одержавлення театру, а з іншого — формування *режисерського театру* й ускладнення в ньому як *театральної продукції*, так і організація роботи *продукційного колективу*, спрямованої на виготовлення *художньої продукції*.

Разом із тим, самі терміни *продукт* і *продукція* у сфері мистецтва не були новими. Про *драматичну продукцію* (драматичний твір) згадували Іван Франко (1893), Михайло Возняк (1912), Микола Вороний (1913), і ще раніше згадували *продукцію музичну* і *продукцію співну* (1863).

Незважаючи на те, що подібний погляд пропагувався як керівними органами культури, так і керівниками інших театральних колективів, лише в «Березолі» концепцію театру-виробництва було реалізовано — передусім завдяки організації науково-дослідної роботи, спрямованої на аналіз творчості режисера й актора, а також активному протистоянню усякій богемщині, емпіризму та ін.

З поступовою зміною погляду на природу мистецтва концепція театру-виробництва витісняється, про що свідчать, зокрема, написані у 1960-х роках спогади учнів Курбаса, в яких термін *художня продукція* з'являється лише зрідка. Так само витісняються терміни, пов'язані з *театральним виробництвом* зі сфери театрознавства, де відчутним стає повернення до інтуїтивних концепцій творчості. ► НОП, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ПЛАН ПОСТАНОВЧНИЙ, ТВІР МИСТЕЦТВА

ВИСТАВА «ДАТСЬКА» — поширений у театральній практиці сленговий вираз для позначення вистав, створених до червоних дат, — державних свят, річниць, ювілеїв тощо. Про одну з таких вистав Роман Віктюк розповідав: «Пам'ятаю, якось, коли насувалася чергова річниця від дня народження Леніна і театр, ну, просто не міг не поставити ювілейної вистави, ми з приятелем вирішили теж — відзначити *червону дату*... Написали творчу заявку на п'єсу з дуже оригінальною назвою — «Квітень починається у березні». Ми наполегливо «збирали матеріал». І ось, мене викликають до райкому (раніше я там ніколи не був), і це був по-

неділок (а вони в суботу і неділю зрозуміло що робили). Отож, вони й запитують мене — про ювілейну виставу. А я доповідаю, що був у музеї Леніна і знайшов матеріал (кажу яка тека, яка шафа), лист, у якому Клара Цеткін пише до Надії Костянтинівни про те, як Ленін увесь час мріяв, щоб пролетарі побачили п'єсу Шіллера “Підступність і кохання”. Мої, дивлюся, набундючилися, а потім головами закивали — знаємо, мовляв. І ось, кажу я, настав нарешті час, коли мрія Володимира Ілліча може здійснитися. Тоді перший секретар каже: “Маладець! Какою абразований!” І я почав ставити виставу “Підступність і кохання”. Так і на афіші було — до 100-річчя від дня народження В.І. Леніна — “Підступність і кохання”. Щоправда, потім, коли вони протверезіли, виставу закрили — “за неконтрольовані асоціації”».

У Практиці «Березоля» було кілька «датських» або, краще сказати, *принагідних вистав*, серед яких були:

7 листопада 1922 року, до річниці революції, театр «Березіль» відкрився виставою «Жовтень» (три картини боротьби й перемог). Текст — колективу 1-ї майстерні, постановник — Л. Курбас, художник — В. Меллер;

11 листопада 1927 — «Березіль» показав виставу «Жовтневий огляд» (драматична композиція за творами М. Куліша, П. Тичини, Ю. Смолича, О. Копиленка, С. Бондарчука, Л. Курбаса, М. Йогансена, В. Маяковського, а також уривками творів німецьких поетів);

9 січня 1929 — прем'єра вистави «Алло, на хвилі 477». Текст М. Йогансена, Б. Балабана, Л. Дубовика, В. Скляренко, К. Діхтяренка. Режисери — В. Скляренко, Б. Балабан, Л. Дубовик під керівництвом Л. Курбаса, художник — В. Меллер;

15 лютого 1931 — прем'єра вистави «М. Р. Т. О.», присвяченої Міжнародній робітничій театральній організації (Режисери — В. Скляренко та К. Діхтяренко, художники — Д. Власюк та Є. Товбін);

«До свята 8 березня 1931 р. — згадувала Софія Федорцева, — “Березіль” дав виставу “Товариш жінчина” — про жінку-трудівницю, про її місце в строю будівників нового суспільства. Ця вистава була цікава тим, що давала безмежно широке поле ініціативі молодих митців. Актори самі писали текст (що правда, за допомогою письменників), самі ставили, самі грали за режисурою В. Чистякової та О. Іщенка»;

«Першого жовтня 1931 року, — згадував Роман Черкашин, — став до ладу велетень соціалістичної індустрії — Харківський тракторний завод. Урочисті збори й нагородження будівників заводу вирішено було провести у приміщенні “Березоля”. Після зборів мав відбутися великий концерт. Але Курбас

запропонував інше: на документальних матеріалах живої історії створити в театрі *виставу-огляд*, де б ударники будівництва Харківського тракторного пізнали на сцені самих себе. Думка сподобалась. Театр перетворився в арену бойових дій. Усі, хто хотів і вмів писати, змагались у створенні дійових епізодів вистави. На допомогу прийшли деякі письменники та журналісти. Працювали вдень і вночі, вивчаючи документи, уважно перечитуючи стінні газети й багатотиражки, розглядаючи портрети ударників. Композиційний план майбутньої вистави поступово набирив виразності й завершеності. Нашвидку записувались тексти сцен і передавались режисерам і акторам. Репетиції численних епізодів відбувалися одночасно, до кожного був прикріплений свій режисер. У виставі був зайнятий весь колектив. Актори працювали гаряче, часом імпровізуючи на репетиціях на основі скуппо накресленої дійової схеми. Художники на ходу робили оформлення. Підбиралися костюми. Монтувалася музика. “Березіль” мав вигляд корабля у штормовому морі, коли аврал викликав усіх наверх. Курбас, немов капітан на корабельному містку, впевнено спрямовував творчу працю колективу. Так з’явилася вистава “Народження Велетня”. Проте, не маючи міцної драматургічної основи, вона залишилась одноденкою і погоди в театрі не зробила». ► ВИСТАВА ПРИНАГІДНА, КАМΠΑНІЯ, ЛЕНІНІАНА

ВИСТАВА ЗАКРИТА — вистава, показ якої здійснюється для заздалегідь визначеного за якоюсь ознакою кола глядачів. В українському театрі закриті вистави відомі ще від початку ХХ століття. Так, 1909-го року київська газета «Рада» повідомляла про *шкільну виставу*: «Цими днями в драм. школі М.В. Лисенка відбулась шкільна вистава учнів класу української драми. Виставлено було другу одміну третьої дії “Богдана Хмельницького”, першу дію “Суєти”, другу “Глитая”, другу “Моральности пані Дульської” і цілком “Ювилей” Чехова. На цей раз вся вистава була надто аматорська, без всякої шкільної дисципліни. <...> І взагалі на шкільних закритих виставах не повинно бути суфльора».

У 1920-х роках закритою називалася вистава, показ якої викуплено організованим глядачем — колективом фабрики, заводу, держустанови. Продаж колективних *закритих вистав* здійснювався примусово, тому, — писав Петро Рулін, — «не стало в цій галузі краще й тоді, коли театри майже цілком перейшли на продаж закритих вистав; зникав тоді всякий інтерес рахувати відвідувачів, справа йшла тоді вже про цілі вистави, про ті 100%, коли знову таки ніхто не цікавився питанням, чи одвідало виставу глядачів менше чи більше закупленого числа місць».

Одним із різновидів закритих вистав були *вистави для членів профспілок*. «Щоби дати можливість широким масам ро-

бітників і службовців одвідувати театр, — повідомляла 1923-го року преса, — кожний тиждень по вівторках ставитиметься вистава для членів профспілок зі знижкою в 50 відс. Ці вистави поставлено буде особливо старанно і з таким розрахунком, щоби в них пройшли всі постановки з найкращими виконавцями».

1928-го року харківська преса повідомила: «В театрі “Березіль” “Бронепоезд” вперше піде 8 раз *закритими виставами*. <...> Решта вистав прем'єри розподілена поміж спілками й школами. Загалом у січні продано вистав 16 і театр уже має низку заявок на лютий. Так само успішно перебігає *абонементна кампанія* на другу половину сезону».

Так само закриті вистави показувалися чиновництву. 1925-го року харківська преса повідомляла: «Сьогодні в Держдрамі відбудеться урочисте засідання пленуму Міськради, після якого — *закрита вистава*». Так само київська преса 1924-го року повідомляла: «Закрита вистава “Андре Шеньє”. 17 жовтня, в п'ятницю, в театрі ім. Лібкнехта відбудеться генеральна репетиція прем'єра “Андре Шеньє”. На репетицію запрошено представників преси, політосвіти, профспілок й інші».

Інколи саме закритими виставами розпочинався сезон: «Відкриття сезону, — повідомляв 1925-го року журнал “Нове мистецтво” — Держтеатр розпочав *закритою виставою* п'єси Куліша “97”, на яке було запрошено представників всіх партійних, професійних, радянських та громадянських організацій й установ». 1927-го року те саме видання повідомляло: «На 14 жовтня призначене урочисте відкриття 2-го сезону Української опери *закритою виставою* з відповідними доповідями Політосвіти та Окрпрофради для професійного активу м. Одеси».

Зміст повідомлень про *закриті вистави* свідчить про те, що вони виконували не рекламну або інформаційну функцію, радше були прихованим звітом перед владою.

Під час окупації України фашистами преса повідомляла про *закриті вистави* для поранених німецьких вояків і — окремо — для українців. ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, ІДЕОЛОГІЧНО ВИТРИМАНИЙ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА — за визначенням учня Курбаса Степана Бондарчука, — «це мистецтво дійства. Без руху, без того, що ми зevamo поведженням людини, не може бути дійства».

► МАТЕРІАЛ

ВИХІД НА ОПЛЕСКИ — театральний звичай, згідно з яким актори та інші творці вистави по завершенні вистави виходять на авансцену, щоби вклонитися публіці, прийняти від неї квіти (у XIX столітті їх закидали не лише квітами, а й гаманцями і шапками) і т. ін. Як повідомляла 1917-го року преса,

очолюваний Курбасом «Молодий театр», здійснюючи постановку п'єси Максима Гальбе «Молодість», «одмінив у себе традиційний вихід акторів на оплески публіки». ► **ОПЛЕСКИ**

ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ — наприкінці 1920-х років — одна з форм активізації відвідування театральних вистав пролетарським глядачем. У численних партійних документах громадським активістам радили організовувати *колективні відвідування вистав*, після перегляду яких влаштовувати *колективні рецензії* («колективна рецензія на виставу, — писав 1928-го року журнал “Радянський театр”, — є, як це показує навіть невеличкий досвід, один із кращих способів виявити художній смак та ідеологічні потреби нового радянського глядача — робітника й селянина. <...> Театр усе зробив, щоб переконати молодь в завданнях і меті цієї постанови. <...> Проте це мало кого переконало». Один із авторів писав 1929-го року навіть про «творчу хвилю масової колективної теа-критики», а інший 1931-го року вже й обурювався: «Чому колективна рецензія зникає з наших мистецьких журналів?».

Насправді, автори, які вимагали поживлення роботи колективних рецензентів, мали рацію, адже пролетарські колективні рецензії мало відрізнялися від рецензій фахових, свідченням чого може слугувати шаблонна побутова лексика *колективної рецензії* 1929-го року: «П'єса *схематична* й досить довга, і тому *потребує* скорочень та *більшої динаміки*. Режисер Вільнер подає її на тлі здорового культурного сільського центру — школи, окуркуленої сільської ради й церкви. Це тло відповідно оформлено. *Цікаво* подано чорне кубло — церкву, як і окуркулену сільраду, — в чорних тонах, але *не зрозуміло*, чому й портрети наших вождів, що висять у сільраді, теж чорні, в тоні оформлення церкви. Поставу розгортається в одній рямці, яку *цікаво й оригінально* зроблено з перехрещених смуг фанери. Типаж зроблено *чітко. Добре*, без навмисного зовнішнього підкреслювання подано куркуля. *Правдиво* змальовано невеличкий, тому недосить міцний, сільський партактив. *Цікаво* використано в театральній подачі засіб кіна — епізод з минулої громадянської війни і до того ж уперше без “обов'язкових” у такому випадкові пострілів. Цей епізод чимало *динамізує* п'єсу. *Добре* задумано й подано моменти допомоги робітничого міста селу. *Прекрасна* вся сцена в укомі, в якій досить *влучно* подано прояви правого ухилу серед окремих партійців. *Жваво* проходить сцена радіофікації села, але *не все переконує* глядача. Андрійко, жвавий хлопець, що добре зятимив досвід громадянської війни й розбирається в тому, хто справжній ворог революції, разом із тим *надмірно* наївний й сентиментальний.

Неохайно зроблено молотарку, як і примітивну (карусельну) подачу одних і тих саме снопів. Подекуди селянське вбрання ніяк *не відповідає* літній порі, а відомий театральний штамп робітника — шкірянку — час уже знищити. П'єсу, що ввесь час проходить на одному тлі, *треба пожвавити* світляними ефектами, що їх чомусь унікає режисер. *Варто* також відмовитися від підкреслень брутальних висловів. Особливу *увагу треба звернути* на такі *дефекти* п'єси, як зайві епізоди, що органічно не зв'язані з основним настановленням і змістом п'єси. *Не треба* також надуживати мелодраматизмом, що часом переходить у сентиментальну сльозливість». Менторський тон рецензії показує, як, прийшовши у складі колективу до театру, глядач перетворювався з пасивного спостерігача на учасника спільного дійства, в якому відігравав не менш важливу або, можливо, й більшу роль, ніж сам митець. Відтепер він почувався немов член суду, який ухвалює рішення про *статус мистецького твору* — високо- або *антихудожнього*. ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ — від середини 1920-х років — формула, яка застосовувалася (поряд із *вихованням, перевихованням, обслуговуванням*) для позначення функції мистецьких закладів. ► КУЛЬТВИЛАЗКА, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ — у системі Курбаса — один із ключових елементів психотехніки актора. Цей елемент можна зіставити із меєрхольдівською *грою з маскою*, брехтівським *ефектом очуження* та ін.). «Пригадуючи виставу в Білій Церкві, — писав Йосип Гірняк, — актор Данило Антонович, який брав участь у цій першій постановці “Макбета”, розказував про свої тодішні турботи над тренажем *технічного включання і виключання у стан тривання на сцені*. <...> Під час ранішньої лекції Курбаса про мистецтво актора ми довго мучилися над тим каверзним “включанням і виключанням”. Приглядаючись до наших невдалих *мімодрам* на цю тему, Курбас кінець-кінцем, продемонстрував імпровізований тут же *етюд*, який поразив нас усіх легкістю і простою переходу в стан і образ уявного персонажа *етюда* та ментального *переключення* себе в роль лектора, яким він тоді і був. Усе це було так просто, переконливо і ясно, що не можна було з дива вийти: чому ми самі не могли до цього додуматися? Того ж дня ввечері йшов “Макбет”. Я притаївся за кулісами, щоб уважно простежити, як Курбас, граючи Макбета, буде включати своє “*нутро*” і тільки самою *технічною майстерністю* триватиме в трагедії. Білоцерківський глядач напружено слідкував за ходом дії. Він, як і я за кулісами, не відривав очей від Мак-

бета, який, навіть мовчки, самою тільки своєю присутністю на сцені, приковував до себе увагу всіх присутніх — не тільки в залі глядачів, але навіть увесь персонал за лаштунками сцени. Притаївши дихання, ми не могли відірвати уваги від пристрасного слова, від обертонів його насиченої інтонації, від звирячої жадоби крові своїх ворогів, від паралічного затиску королівської корони в жадаючих руках Курбаса–Макбета, який вкінці, втікаючи від привидних месників, кров'ю залитими очима наткнувся за кулісами на мене. А я злорадно схопив Макбета за королівську мантию й питаю: — Пане Лесю, а це що? *Техніка чи натуралістичне нутро?* — Вмить опритомнівши, Курбас відгризся: — Ну й паршиво! — і поспішив у роздягальню».

ВОРОГ НАРОДУ — термін римського права, актуалізований у яacobінській лексиці і вперше використаний В. Леніним 1917-го року стосовно осіб, звинувачених у діях, ніби спрямованих проти радянської влади. З огляду на постійне збільшення *фільтраційних (селекційних) комісій* і політичних статей у кримінальному кодексі (*агітація контрреволюційного характеру; агітація, спрямована на допомогу міжнародній буржуазії; трудове дезертирство; дискредитація влади; захоплення влади; виготовлення і збереження контрреволюційної літератури; участь у контрреволюційній організації; образа представника влади; поширення чуток; саботаж тощо*) оголошення особи ворогом народу не вимагало від неї здійснення якихось визначних злочинів, а від обвинувача — доказової бази. 1936-го року термін закріплено у Конституції СРСР. ► дворушництво політичне, критика театральна, пильнування, попутник, проробка

ГАЗЕТА ЖИВА [агітаційна, театралізована, усна] — жанр, який дістав поширення у середині 1920-х років. 1925го року газета «Вісті ВУЦВК» повідомила: «Відділ мистецтв Політосвіту управління разом з ВУРПС'ом намітив *план організації* в Харкові Українського театру “Жива газета”. Згідно плану театр мусить бути постійним провідником заходів Політосвіти серед широких кол працюючих мас. Виступ театру мусить уявляти вечір, складений з окремих коротеньких шматків на тему дня, зв'язаних спеціальною театральною будовою. Організаційний характер театру: мандрівний театр, з трупом в 15 акторів, невеликим, технічно-адміністративним апаратом. Трупа буде нести щоденний репертуар, або на перших часах виступатиме 3–4 рази на тиждень по клубах Харкова. Випуск газети — раз на місяць. Друкування номера — окремим збірником або при журналі “Робочий клуб”. Обсяг діяльності — клуби м. Харкова, підприємства та райклуби околиць, показові вистави в центрі міста і, нарешті, велика подорож на кінці сезону по країні.

Взявши за приклад Московський театр “Синя блуза”, українська “Жива газета” мусить уникнути форми вияву останнього: голої агітації, що лише закликає глядача, але не переконує його, згадування про певну справу без побутового аналізу її і захоплення формою естрадового театру та кабаре. Натомість, українська “Жива газета” повинна використати всі форми й досягнення Радянського театру, що можуть бути для нього корисними. Зокрема, використати форми українського побутового театру: пісні, гопак, мелодраму, а також старовинного театру: вертеп, ляльковий театр тощо. Протягом своєї діяльності театр мусить держати тісний зв’язок з самодіяльними майстернями та клубами».

Згодом жанр дістав поширення і в інших містах України, про що повідомляла міська преса, зокрема газета «Киевский пролетарий»: «Перша українська жива газета. Сьогодні у літньому клубі Робземліс виступає вперше українська жива музична газета культвідділу ДСПС. Ініціатива створення газети належить працівникам театру ім. Михайличенка та літературному об’єднанню “Гарт”. Газета має у першому номері 11 статей. Дуже багато з них написані на теми поточного моменту: про події в Болгарії, економічне становище СРСР за доповіддю тов. Дзержинського, китайські частівки, болгарський терор. Попередній перегляд виявив хороші сценічні якості колективу, спайку, витриманість, живе виконання. Побудова газети проста, пристосована для постановки у всіх робітничих клубах і садах — майданчиках. Потрібно вітати створення живої української газети, яка за підтримки культвідділу ДСПС стане на твердий шлях пролетарської творчості».

Того ж року «Пролетарська правда» повідомила про невинне збільшення подібних програм: «Кількість живих газет у Києві все збільшується та збільшується. Кожний клуб, кожна профспілка, кожна військова частина організує живу газету, й кожна з цих багато численних газет хоче бути оригінальною, але часто вони збиваються чи на переймання методів роботи кращих газет, чи на звичайну халтуру. Ось такою оригінальною щодо халтури організацією і є “Лукробтеж” — це Лук’янівський робітничий театральний журнал при райобклубі. І під такою “трестівською” назвою розвивається халтура. <...> Дві статті, як кінь став членом профспілки “Робземліс” і як в породильному будинку поміняли селянинові хлопчика на дівчинку. Частушки про кооперацію, й декламація керовника журналу. Не буду багато говорити про декламації (прочитано було велику поему про Пугачова), але після цього зло виступив керовник з цілком серйозною промовою до аудиторії від імені “1-го Київського т-ва трусоходів”. У промові він, посилаючись на Маркса й Дзержинського, рекомендував усім ходити в трусах та купальних ко-

стюмах. Це, на його думку, дасть робітникам здоров'я, а жінкам “раскрепощение”. У півгодинній промові він агітував за “геть со-ром”. Після цього порнографічного відділу — кінцівка газети».

Незважаючи на подібні казуси, того самого року Леонід Болобан закликав: «Для виображення подій сьогоднішнього дня слід мати театр коротких шматків, гуморесок, сатири, театр з невеликого колективу, що легко міг би пересуватись по райо-нових театрах, клубах, підприємствах. Ми говоримо про театр Живої Газети», адже, вважав він, «жива газета є одною з форм самодіяльної роботи у клубі і її слід рекомендувати, а разом зживати як зброю проти *любительщини, театральщини*, затверділих форм старого *буржуазного театру*. Живу газету підносити і те, що боротьба її зі старою п'єсою має позитивні наслідки. Але разом з тим і ми повинні застерегти від узагаль-нення цього принципу. Коли справа іде про винищення старих форм *любительщини*, про усунення халтурних постановок Гриців та Бувальщини, що й досі засмічують наші клубні сцени старим мотлохом — то це дуже добре. Та коли похід проти ста-рих непотрібних нам п'єс починає переходити у принципіальну позицію проти п'єс взагалі, то це вже є недоцільне. <...> Йду-чи до утворення театралізованої газети, слід використати дос-від “Синьої Блузи” та пристосувати його до умов українського буття, використавши останні здобутки українського мистецтва. Конкретно треба використати для піснів, танків українські мо-тиви, народні чи фабричні пісні, у відношенню форми вистав примінити особливості побутового українського театру, при-стосовавши їх відповідно, а також використати форми старин-ного українського театру, напр., Вертеп, Мелодраму і т. ін. Театр Живої Газети є справа нова, молода і форми організації його тільки витворюються. Тому не будувати установу з наперед го-товими штатами, а гнучку творчу організацію, що в самім про-цесі організації та роботи мусить шукати собі відповідних най-більш зручних, найбільш вигідних форм. <...> Треба пам'ятати, що театр Живої Газети мусить постійно обслуговувати районні театри та клуби (для цієї мети тільки піднято Управлінням По-літосвіти питання про його організацію)».

Жива газета виконувалася як самостійне видовище або включалася у ширшу агітаційну програму. Так, в одному з реко-мендованих планів організації революційних свят по клубах було рекомендовано такі складові: «Вечір спогадів, світова газета, де-кламація, співи, суд над Жовтнем, відкриття 3-х куточків Леніна, спектакль драматичного гуртка, концерт струнного і співочого гуртка, дитяча ранкова вистава силами піонерів — інсценівка, хор і струнний оркестр, вечірка клубної преси, стінна газета, сві-

това газета, доклад, спортивні виступи, жива газета, струнний оркестр, постановка “Джмі Хігінс”, випуск клубного журналу стінгазети, політлотерея, усна газета, інсценівка піонерського колективу, спортивні вправи, урочисті збори міліціонерів, клубна вечірка, жива газета, революційні танки».

Юрій Смолич закликав також до використання засобів живої газети в опереті: «[в опереті] бажано використання досвіду й елементів старої української оперети в певному звичайно їх перетворенню. Не зайвим буде додати, що чимало може стати в пригоді й вивчення досвіду поширеної й популярної тепер нової форми сценічного виявлення живої газети, особливо може навчити вона розумному й доцільному використанню естрадних номерів і вплетенню в *сюжет* елементів політсатири». ► АГІТАЦІЯ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ГЕНІЙ — у давньоримській міфології — дух, божество, покровитель, приблизно те саме, що й ангел-охоронець у християнській міфології; у XVIII столітті термін здобув популярність як наліпка, якою позначається статус особи з «найвищим рівнем обдарованості» під патронатом генія. Особливо популярним термін стає у середині XIX століття, у періоді творення пантеону національних культів. Один із тодішніх авторів пояснював: «Драматичні писателі, як і загалом усі писателі, мають свої категорії. Єсть писателі — *генії*, єсть писателі — з *талантом* і єсть писателі — *бездарнії*. Одрізнити твори генія од других не трудно. Геній, перш усього, не покорається ніяким умовам, не признає ніяких законів; бо він сам закон і собі і другим. Геній — творець!».

Іван Франко не вважав, що «одрізнити твори генія од других не трудно», і згадував «блаженні часи, коли, бувало, зійдеться нас кількох гарячих патріотів-ідеалістів і почнемо широку бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові, про досконалість артистичної форми і про вплив, який має література на саму “передову” часть суспільності. <...> Правда, говорячи о таких високих матеріях, <...> т. є. таких писателів, про котрих знали, що вони — “великі”, “генії”, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній».

Згодом такої самої критики зазнав термін і з боку Івана Стешенка: «Неспеціалісти, для яких досить діалогічності твору, щоб назвати його драмою; досить кількох добрих типів, щоб назвати автора генієм. І це, між иншим, завважається і в нашій письменстві, що на рясноту спеціальної, “мистецької” критики, поскаржитись, на жаль, не може. А тим часом таке сліпе відношення до наших різних “коріфеїв” є велика шкода».

У текстах Курбаса згадки про геніальні твори і геніальних майстрів зустрічаємо неодноразово. Він згадує «геніальну п'єсу» Г. Бюхнера «Войцек» і пояснює її геніальність тим, що «лише геніальні речі мають подвійну оцінку, стоять на грані, на волоску між банальною нісенітницею і поміж справжньою, пережитою глибиною твору, як символ просто виражений». Розмірковуючи про ознаки геніальності, він каже, що «найбільше мистецтво — це витратити найменше енергії на сцені. Набагато важче зробити *геніальну машинку, яка розкриває двома-трьома штрихами цілий світ*. Але там, на спектаклі, чим більш вона геніальна, тим менш на неї йде енергії; вона дуже звичайна, але за нею криється весь період праці актора, який він проробив до того, поки показав перетворення на сцені. Він робив цю роботу дуже довго і все це, кожен атом його роботи пробивається через цю машинку на сцені в такій самій кількості...». Іншим разом писав про німецьку драму: «В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З м'язами. З високою культурою, з високою *інтелігентністю*. І з *безпощадністю геніїв*». Так само згадував «геніальні мізансцени» у виставах Станіславського, «геніальне перетворення» у фіналі меєрхольдівського «Ревізора», «дивний геній Чюрльоніса» та ін.

Іван Мар'яненко, соратник Курбаса, розмірковуючи про те, «якими ж засобами розкривала свої завжди глибокі, хвилюючі сценічні образи *геніальна* артистка [М. Заньковецька]», дійшов висновку, що «насамперед, Марія Костянтинівна, маючи виключну акторську інтуїцію та хорошу пам'ять, була надзвичайно спостережлива <...>. А найголовніше — це стихійне акторське начало, уява, уміння швидко і легко перевтілюватися».

Ще за життя було висвячено на генія і самого Курбаса, що не могло не викликати реакції колег, які *вважали, що* «Курбас зараз рантє, він живе з тих капіталів, які нажив минулою своєю роботою. Наші критики переборщили і піднесли Курбаса і “Березіль” у світові *генії*. А Курбас у це повірив» (Гро Вакар); «Він [Курбас] не був *генієм* і не був він “світовим” режисером, як це переборщують експансивні хуторяни, ті самі, які колись не приймали його. Це все “склока” в той чи інший бік. Але Курбас завжди пристосовувався по середній арифметичній між відтінками в нашій культурі» (Михайль Семенко). Ще далі пішов С. Щупак, який вважав, що «дуже часто Курбас приймав позу незрозумілого *генія* і навіть говорив: “Більшість незадоволена з нас, більшість ненавидить нас, і я гордий”. Курбас робив вигляд, що він лівий експериментатор». І нарешті Павло Постишев, який оголосив Курбаса «злим генієм “Березоля”».

Насправді, *геній* — це умовна одиниця, адже не відображає об'єктивного стану речей, це угода, домовленість, конвен-

ція, статус, сформований з огляду на економічні, політичні й навіть геополітичні причини, що підтверджують навіть освячені традицією імена античних трагедіографів, Шекспіра та інших митців. Хто він такий, цей *геній* — особа, обдарована особливими біологічними якостями, (за І. Кантом) чи «людина виїмково-го впливу», як пропонує Михайло Рудницький?

Особливі біологічні якості, навіть з використанням сьогоденішніх психологічних і психофізіологічних тестів, не настільки легко, об'єктивно і безпомилково виявляються, щоб вважати їх надійним критерієм і, крім того, крім обдарованості, мусять бути ще й сприятливі соціальні умови, щоб ці якості могли реалізуватися. Так само не варто сподіватися на об'єктивну оцінку результатів діяльності осіб, яким надано статус геніїв. Не менший сумнів викликає і критерій *виїмкового впливу*, запропонований Михайлом Рудницьким, адже виїмковим впливом користувалися, до прикладу, Іван Микитенко й Олександр Корнійчук. *Можливість впливу — це влада, функціонування якої забезпечено силою традиції, звички, закону і т. ін.* Саме таким виїмковим впливом користується і досі система Станіславського, просування якої на внутрішньому радянському і міжнародному ринку відбувалося за активної підтримки влади.

ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ] — формула, що застосовувалася до представників старого режиму, *інтелігенції* й усіх членів суспільства, які не належали до однієї з трьох груп населення (пролетарі, селяни, більшовики) і не могли довести свого пролетарського походження. *Буржуазний глядач* — це глядач *неорганізований, випадковий, чужий, міщанський, індивідуал*, який протиставлявся глядачеві *пролетарському, масовому, робітничому, організованому, революційному, постійному*. Солідаризуючись із пролетаріатом, Курбас скаржився на *чужого, здебільшого і справді ворожого радянській владі або принаймні індиферентного до неї глядача: «Інтелігенція українська з Академії наук. Ми її у нашому театрі не бачимо, або дуже рідко. Ця інтелігенція почуває себе у нас не дуже зручно. З неї насміхаються, з неї хочуть людей зробити — звичайно, що їм у нас незручно. Бойкотує нас і російська інтелігенція. Це зрозуміло. Це чорносотенна інтелігенція, ворожа робітництву, для котрого ми будемо цей театр».*

Про бажаного для себе глядача Курбас казав: «Це, по-перше, робітничо-селянська *інтелігенція*, робітничий актив і середняк, це *трудінтелігент*, службовець і вузівець». Однак Курбас змушений був визнати, що «робітництво відвідує театр тільки в свято та перед святом, забираючи, головним чином, тільки середні або дешеві квитки. Вузівці — це тільки гальорка.

А головну масу величезної більшості спектаклів складає різної масті *трудінтелігенція*, службовці, звичайний дрібний обиватель, і навіть непман».

Мрією тодішніх театральних діячів був *однорідний глядач*: «Для успішного розвитку, — казав Курбас, — театр вимагає наявності *однакового по мові, однорідного по культурі і широкого по кількісному обсягу середовища глядачів*».

Не надто демократична, радше навіть з тоталітарним присмаком, мрія Курбаса про глядача-однорідця спокушала і Юрія Смолича, тодішнього інспектора театрів у Головополітпросвіті Наркомату освіти УСРР і одночасно театального критика: «Найбільший театральний *шкідник*, найгірший ворог всякого театру це — *випадковий глядач*. <...> Організована постійна, своя і, по змозі, *однорідна аудиторія* — перша умова нормальної та доцільної роботи театру, і тому не дивно, що перед цим, другим, сезоном “Березіль” ставить собі найпершим завданням утворення цієї своєї аудиторії. Він ненароком заходить до театру, між іншим дивиться виставу, висловлює свою — випадкову ж — сентенцію і, зразу її забуваючи, іде собі геть. Догодити такому контингенту глядачів неможливо: *випадковий глядач* рідко знає чого він хоче, а коли й почне висловлювати свої домагання, то виявиться така *різноманітність* смаків і бажань, що годі шукати їм спільного знаменника. <...> “Березолеві” минулого сезону довелося працювати переважно саме на такого глядача. Це був перший сезон у Харкові, і за один сезон звичайно не сила організувати кадр *постійних, своїх глядачів*, — ні глядач театру, ані театр харківського глядача не знав, а коли й знав, де йому шукати свого глядача, то за короткий час не міг ще вторувати собі до нього стежок».

Анатоль Петрицький із радістю писав 1929-го року: «Ті, хто бували в оперових театрах, бачили залі переповнені глядачами, і ці *глядачі організовані* (за офіційними даними тут 95% членів профспілок)». Подібними здобутками того самого тішилися й інші автори: «Зимою минулого року в київських профорганізаціях остаточно намітився злам щодо притягнення робітника-глядача в театри. 917.000 *організованих глядачів*, з яких 70% — організованих робітників з виробництва, факт досить красномовний. Нам пощастило розворушити й зацікавити театром такі верстви робітників, що раніше й в думках його не мали».

Інший автор у статті з прикметною назвою «*Теакомбінат культури*», обговорюючи проблему, запропонував стосовно неоднорідного глядача ще дієвіший метод — *вербування*: «Вербувати глядача треба по великих заводах, фабриках і підприємствах». Завдання, таким чином, полягало в тому, щоб у країні однопар-

тійної демократії всіх глядачів, а присутньо — громадян країни, перетворити на *своїх*, тобто однодумців, і таким чином *остаточно вирішити* проблему неоднорідності населення та його думок.

Вербування глядача здійснювалося не індивідуально, а виробничими колективами: «Організований у профспілки, в партійні й комсомольські організації глядач, — повідомляв 1928-го року часопис “Життя і революція”, — уже становить більшість теа-авдиторії й самим цим фактом стає головним чинником у дальшому розвитку теа-роботи».

Тим часом Микола Скрипник, звітуючи 1930-го року на з'їзді робітників мистецтв, казав: «Українські театри і опера стають міцно на свої ноги. Ми вже маємо 85% *організованого робітничого глядача*» і хоча «прийшлося багато перебороти опору, в тому числі, і деяких кіл робітників мистецтва», результатом боротьби стало розуміння, що «*шляхи розвитку української культури взагалі і на терені театральному зокрема вирішує не театр, а організований глядач — пролетаріат, з цілим нашим культурним активом*».

Крім організованого глядача, вистави відвідували й *безбілетники: радянська буржуазія* — високопосадовці, для яких було відведено спеціальні *службові (відомчі) місця за контрамарками* — здебільшого *ложі (урядові ложі), політконтролери*.

Кількість відомчих місць доходила інколи до тридцяти відсотків від загальної вартості квитків, що негативно впливало на фінансовий стан театрів і, зрештою, 1925 року змусило київську владу ухвалити спеціальну постанову про скорочення кількості *відомчих, службових, безплатних квитків* з сорока до двадцяти двох (в інших випадках — до п'ятнадцяти відсотків). ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, АНАЛІЗ РЕАКІЙ ГЛЯДАЧА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ГНУЧКІСТЬ СТИЛІСТИЧНА — один із ключових принципів у системі Курбаса. Вважаючи, що *«стиль у формах мистецтва — головне»*, Курбас закликав і на практиці реалізував принцип стилістичної гнучкості, що передбачав *відмову від незмінного стилю виконання, якому підпорядковується постановка всіх п'єс*. «Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарса, — казав він, — від водевіля і оперети до сучасної опери, від трактованої, як мелодрама, української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові».

ГОЛОСОВЕДЕННЯ — у практиці «Березоля» — означення способу формування звуку у виставі. «У програмі майстерень “Бе-

резоль», — згадував Йосип Гірняк, — були зайняття “по гопосі”. Цю дисципліну провадив проф. Кунін, що розобляв у той час свою систему, яку інтенсивно пропагували театральні студії та школи. Кунін запевняв, що тією системою можна драматичного актора навчити досконало володіти голосом. Згідно з нею, треба вміти посылати голос у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому бажаної характеристики. Голос, що посилався в лоб, давав “мозкову інтонацію”; це перша сфера. Друга — в ніс: нудьга, апатія, роздратування. Третя — в горло: наївність, воркування. Четверта — в бронхи: захоплений романтизм. П’ята — в легені й серце: бадьорий, щиросердечний, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста — у діяфрагму: це голос обурення, страждання, тривоги. І, нарешті, сьома сфера, коли треба було посылати голос у самий низ живота: трагічне звучання пристрасти, ненависти, гніву, нестерпного болю».

ГОПАКЕДІЯ [ГОПАКОМЕДІЯ, ГОПАШНИЦТВО] — глузливі терміни, які від 1920-х років уживалися стосовно насичених танцями і піснями творів української драматургії, а також традиції їхньої постановки.

ДВОМИСЛЕННЯ — невідповідність думок публічним висловлюванням і вчинкам, *масове роздвоєння особистості*, яскраво виявлене вже на початку 1920-х років і зафіксоване у щоденникових записках багатьох авторів. Так, Сергій Єфремов ще у 1924 році занотував: «[Політичні] анекдоти ці ходять давно, але характерно, що їх цим разом розповів комуніст і прилюдно. По-тверезу агітаційна промова, по-п’яну — глузування з самих підстав до тієї промови». За кілька років по тому згадував про це явище і Вікентій Вересаєв: «Ми не можемо бути самими собою, нашу художню совість весь час гвалтують, *наша творчість все більше стає двоповерховою*; одне ми пишемо для себе, інше — для друку».

Ці особливості культурного життя сприяли вимушеному розвитку, зокрема й у сценічному мистецтві, *мови метафор, натяків, підтекстів, другого плану*, тобто непрямого, опосередкованого висловлювання («За часів Радянського Союзу, — згадував Богдан Ступка, — режисери ставили вистави з дулями в кишені. <...> Коли розпався Союз і режисери витягли руки з кишені, то побачили замість *опозиційної дулі* просто три пальці. Тут театри розгубилися»). ► **ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ**, САМОКРИТИКА

ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ — соціальне явище, охарактеризоване 1936-го року українським журналом «Театр» як «найбільш характерний метод приховування своєї *шкідницької діяльності* <...> *маскування ворога*. <...> на ідеологічному фронті, на фронті літератури й мистецтва ворог намагався, користуючись почесним званням радянського художника, майстра, вести свою підлу *дворушницьку контрреволюційну*

роботу. <...> Всі ці факти говорять про засміченість фронту мистецтва, недостатню нашу пильність до ворога і зокрема на театральному фронті. Міцна рука чекістів. Не схватися підлим *дворушникам і зрадникам* від їх гострого ока. Заслужена кара чекає всіх *ворогів народу*. Зірвати маску з наймитів фашизму. Викрити підле *дворушництво* та тонкі маневри, по революційному розправитись з ними — ось єдина відповідь банді троцькістів. Завдання кожного трудяшого, кожного робітника, службовця, актора допомогти партії в остаточному знищенні решток ворожої банди». З огляду на те, що ролі ворогів інколи доводилося виконувати вчорашнім героям, *дворушництвом* або *маніпулюванням* слід вважати не поведінку жертв, а зміну ставлення до них. ► ДВОМИСЛЕННЯ, ДЕМАСКУВАННЯ, САМОКРИТИКА

ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА [гуртова, хорова] — жанр агітаційного театру, що дістав поширення задовго до революції, однак найбільше поширення отримав у 1920-х роках. «Колективна деклямація, — пояснювало видання “Жива сцена”, — цебто деклямація, що її виконується гуртом, а не в одиночку, це не тільки цікава та оригінальна форма виявлення літературного твору. Колективна деклямація має глибше значіння як для самих її виконавців, так і для слухачів. Виконавців об’єднує вона до *колективної праці* над спільною ідеєю — підготовкою літературного твору, розвиваючи їх здібність *колективного відчуття і колективного виявлення*. Кожний виконавець, що бере участь в цій роботі, відчуває себе частиною чогось цілого, що його з ним зв’язує загальна думка і настрої. Щоб виявити всі ці переживання, мусить цей *колектив* спочатку *колективно* відчувти, а потім *колективно* виявити те, що відчув. Крім цього, учасники відчувають взаємну залежність між собою, вони бачать, що без цієї залежності не можна досягнути потрібних наслідків в їх роботі і це має величезне значіння як організуючий чинник. Щодо значіння, яке має колективна деклямація для слухачів, то по словам проф. Серьожнікова, — одного з перших основоположників колективної деклямації в Росії, — “*колектив* являє собою могутню силу і звукову і психічну. Справді, мистецьке виконання зв’язане зі здібністю мистця заражати слухача своїм настроєм, своїми почуттями з тим, що можна назвати *гіпнозом* на яві... Сила духа творців ніби гіпнотизує душі тих, що сприймають... Трудно не піддатися цій силі, особливо тоді, коли виконується твір психологічно-рідний аудиторії, її думкам і почуттям. Утворюється своєрідний електричний ток, що поєднує в одну ланку й артистів і слухачів. Слухачі забувають, що вони лише *публіка*, лише слухач, їм починає здаватися, що це вони самі говорять, і самі творять”». ► КОЛЕКТИВИЗМ

ДЕМАСКУВАННЯ — публічне викриття і цькування «замаскованого» *ворога народу, шкідника*, яке, за свідченням галицької преси, охопило на початку 1930-х років не лише радянську Україну. «Кинули гасло “Сривать маски!” і це гасло на 100 відсотків використали всілякі вочревісуші “селькори”». (До речі, майже галицька дійсність, тільки на Великій Україні “демаскувалися” невідомими авторами хоч і відомі, але живі і творчі ще письменники). Внаслідок “дискусії” під час “сривання масок” утворилося нове поняття *попутника*. А саме він мусить співпрацювати в соцбудівництві, “щоб з попутника стати союзником пролетарської літератури, а потім і пролетарським письменником. Отже, до трьохступенної градації введено ще нове “чистилище” — союзника». Процес демаскування сприяв розвиткові жанру доносу, а також героїзації викривачів, донощиків (Павлік Морозов та ін.).

► КАВАЛЕРІЯ ЛЕГКА, ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА, ПОПУТНИК

ДІЯ [ДРАМАТИЧНА, СЦЕНІЧНА] — у концепції теорії драми Арістотеля та його послідовників — головний виражальний засіб драми і театрального мистецтва. Незважаючи на те, що уявлення Курбаса про драму базувалися на ідеях Арістотеля та його послідовників, і на практиці, і в деяких своїх теоретичних висловлюваннях він їх заперечував. Так, 1928-го року він закликав «*кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією*». Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені». Відтак у Курбаса з'являється паралельна ідея про *енергію*. Інколи Курбас уживав терміни *хребет* або *дієвий хребет* у значенні близькому до *сюжету* і конфлікту. ► ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ, ЕНЕРГІЯ

ДІЙСТВО ВИДОВИЩНЕ — за визначенням Степана Бондарчука, учня Курбаса, «*Майстерство видовищного дійства* є своєрідне майстерство організації положень, форм, образів, їх взаємодіяння та зроджених з нього звучань, що в кінцевому результаті приводить нас до своєрідного продукту — *ставлення*. *Ставлення (спектакль)* існує лише динамічно. В ньому і переживання (образу), і характер, і звук як такий, і лінія, і світ[ло], і пляма, і безліч не названих речей вступають кожна в своєму місці — з тим, щоби, не втрачаючи своєї суб'єктивної наявності, діяти як елемент, як частина нового єдиного великого комплексного суб'єкта. То значить, що *видовищне дійство*

свої складові елементи має розглядати лише як акт наявності певного звучання в тому чи іншому місці свого процесу, як сценічний знак. І йому немає ніякого діла до того, що це єсть: чи сама емоція, чи перетворення її, чи пляма, чи лінія, рисунок, звук чи просто та ж сама павза як загальмований рух. Важне те зворушення, яке та чи інша окрема складова частина видовища збуджує, важний ефект сприймання. Без цього ефекту, без глядача видовище не існує, без нього воно не потрібне».

ДОПОВІДАЧ СХВИЛЬОВАНИЙ – концепція методу акторської творчості, що дістала поширення у масовому театрі 1920-х років. Згідно з цією концепцією, актор не повинен був перевтілюватися в персонажа, а лише *схвильовано доповідати* від його імені. Однак у 1930-х роках, коли дістала поширення вимога «*відображення життя у формах самого життя*», цю концепцію було розкритиковано: «На тромівському русі [русі театрів робітничої молоді], — писав О. Борщатівський, — надзвичайно негативно відбилися ворожі методологічні твердження театрознавця А. Піотровського, які протягом довгого часу не тільки не знаходили рішучої відсічі, а навіть підтримувалися групою тромівських провідних робітників. Щоправда, на Україні вперше (1931) було піддано розгорненій критиці шкідливі настанови Піотровського і його прибічників, але ці настанови і на Україні протягом ще довгого часу в практичній діяльності тромів давали себе знати. В першу чергу не можна обійти мовчанкою “лівацької” настанови про те, нібито тром — це не театр, що тромівський спектакль — це не театральна вистава, а доповідь, тромівець — не актор, а *схвильований доповідач*. Це теоретичне твердження на практиці знижувало майстерність актора-тромівця, вносило в тромівську виставу досить виразні елементи схематизму та поверховості» ► ТЕАТР РОБІТНИЧОЇ МОЛОДІ, ТРОМ

ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — поняття, яке фіксується в українському театрі початку 1920-х років у зв'язку з намаганням оновити завдання, матеріал і засоби театрального мистецтва.

Хоча поняття *режисерський експеримент* не належить до чітко окреслених, однак асоціюється з прагненням відмежуватися від форм і засобів старого, традиційного, буржуазного театру, зі спробами створення нової театральної мови, використання нових театральних прийомів тощо. 1923-го року Юрій Смолич так пояснював завдання експериментального театру: «Театри експериментальні й академічні. Між експериментальною і академічною працею триває така залежність — експериментальність шукає, аналізує й переважає, академічність фіксує й демонструє те, що витримало іспит на життєздатність.

Ледве чи можна відшукати таку взаємозалежність у наших театральних справах». Проте вже 1924-го року Курбас казав: *«Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі — це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне»*.

Разом із тим, і наприкінці 1920-х років деякі автори вважали, що *«“Березіль” — це естетствующий театр, який займається деякими панськими експериментами»*. Це усвідомлював і сам Курбас, який 1928-го року казав, що *«зв’язують ще недостатність вистав “Березоля” з поняттям експериментальності»*. Яків Мамонтов 1929-го року писав, що *«трагедія “Березоля” саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача»*. З одного боку, режисерський експеримент нібито відповідав завданням, поставленим перед театром партією (Микола Скрипник казав 1929-го року: *«Головні хиби наших театрів нинішнього часу, на мою думку, полягають в тому, що всі вони давно перестали бути експериментальними. Вони були експериментальні в попередню добу, у відбудовний період нашої країни. Але з переходом до відбудовного періоду я не бачив цього театрального експерименталізму»*). З іншого боку, режисерські експерименти вступали в суперечність з очікуваннями глядача: *«Річ у тому, — казав Курбас 1925-го року, — що це обивательський спосіб думання, що лівий театр, театр досліду, експерименту, аналізу — чий-небудь “вибрик”*. Це не марксівський підхід до явища — не розуміти глибокого зв’язку поміж соціально-економічно-політичною обстановкою і розвитком сучасного мистецтва. Це недостаток розуміння природи останньої епохи, еволюції мистецтва — бачити окремі (по вибору) форми сучасного театру, а не бачити глибокого причинного зв’язку у їхній послідовності, не бачити безперервної лінії, що виростає з завжди нової конечності, з кожного сьогодні. В основі цього є закономірність, властива логіці всякого досліду. Бреши в своїй театральній роботі, хто на місці стоїть, бреши і той, хто скаче через щаблі. Але не менш фальшиво грає всяке “назад”».

Синонімом поняття *режисерський експеримент* у Курбаса були терміни *театр аналітичний*, *театр експериментальний* і *«режисерські інвенції (експеримент)»* (тобто режисерські винаходи).

ЕКСПОЗИЦІЯ — термін нормативної теорії драми XIX століття, який позначав «вступне вияснення сюжету» (М. Вороний). Учень Курбаса Гнат Ігнатович так пояснював значення терміна: *«Під експозицією ми маємо розуміти ознайом-*

лення глядача з тою частиною подій, які відбулися поза нашою дією. Однак це опрeдeлення вживатимемо далі в більш широкoму розумінні: ми скажемо, що експозицією буде всяке ознайомлення нас з кожним новим чинником нашого драматургічного твору, нашого видовища. Приміром, початок п'єси «Сава Чалий» є, на нашу думку, експозиція обставин, за яких відбулася зрада Сави — нарід повстає проти панської сваволі. Перша ж дія «97» є в великій своїй частині експозицією як обставин, так і самої акції — боротьби з голодом і куркулями і т. д.». Петро Рулін виокремлював «різні способи експозиції: рекомендація, розмова, сутичка, розпорошена експозиція». Інколи термін уживався у значенні *режисерська експлікація*, тобто загальна розповідь режисера колективові театру про основні принципи майбутньої постановки. ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ — у системі Курбаса — поняття для позначення складових театральної системи. У 1920-х роках, коли на часі були питання специфіки театру та його морфології, питання про елементи театру стояло перед багатьма авторами. Так, Яків Мамонтов уважав, що «театр складається з трьох основних елементів: 1) автора театрального дійства, в яких би формах воно не виявлялося (словотвір, музична композиція, хореографічний сюжет чи будь-що інше), 2) актора або якого-небудь іншого *театралізатора* авторських ідей і настроїв (сюди зараховуються також декоратори, оркестранти, технічний персонал і т. ін. і 3) певного кола людей, для котрих це робиться, цебто глядачів». Олександр Кисіль елементами театру вважав «театральні форми, під ними розуміючи його різноманітні напрямки й техніку, діяльність та індивідуальні риси поодиноких акторів, репертуар і взагалі драматичну творчість наших письменників, нарешті, громадське значення театру». Підхід Курбаса відрізняється від переважно комунікативного (Мамонтов) і жанрового (Кисіль) підходу акцентуванням технологічного аспекту, пов'язаного з *матеріалом (сировиною)*: «Виставу можна записувати за такими елементами (знайти термін з фізики або музики: театр близький до музики): Образ, емоція, рух, слово, дія, динаміка, ритм, мізансцена, грим, костюм, музика, сценічні помости, машинерія, аксесуар, освітлення, діапозитив, плакат, лозунг, тон, мелодія, темп, пластика, характер, спів, танок, піротехніка, звуковий ефект, *фабула, сюжет, голос*». ► МАТЕРІАЛ [ТЕАТРУ, АКТОРА, РЕЖИСЕРА].

ЕМІГРАЦІЯ ВНУТРІШНЯ — термін французької письменниці Дельфіни де Жіроден (1838), актуалізований радянською владою у 1920-х роках. Термін уживався здебільшого стосовно аполітичної старої *інтелігенції*, яка, перебуваючи

у пасивній конфронтації до держави, ухилялася від участі у соціально-політичному житті. *Внутрішня еміграція* — антитеза до *активної життєвої позиції* й інших форм активізму. Найбільшого поширення явище дістало в академічній науці; у практиці театрального мистецтва, з огляду на його державний статус, отже, підконтрольність, явище не дістало значного поширення. ► аполітичність, дворушництво, попутник

ЕНЕРГІЯ — у системі Курбаса — поняття, що інколи або виступало заміником поняття дія, або протиставлялося йому. «Театр, — казав Курбас, — значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (*підкреслюю: як засобом*) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів. <...> 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».

Застосовуючи цей термін до творчості актора, 1926-го року Курбас казав: «Дальшою принциповою річчю є те, що зв'язується з драматургічним боком — це питання про *рушійну енергію*. Це також принципова річ у такому розумінні: що інакше, коли рухає пристрась, що інакше, коли рухають психологічні випадковості, що інакше, коли рухає протиріччя класове. Це те саме, що ми говорили про поділ драматургічних форм. <...>. У цьому відношенні треба собі також установити принциповий підхід — чим я керуюся, рухаючи актора, плануючи спектакль. Що зрушує актора з місця? Не випадковість, не “суміш можливостей, підпорядкована неясно відчутній зміні місця”, а те, що ви собі, як певне обмеження, поставили як *принцип* у роботі». Уточнюючи поняття, Курбас додавав: «*Рушійна енергія*. Є різниця, коли актор зрушився від хвилювання, а коли він може вийти на сцену і статично декламувати вірш. Є такі статичні форми театру. Очевидно, ще і це грає величезну роль».

З огляду на іншу репліку Курбаса, можна дійти висновку, що поняття енергія мало в нього загальноестетичне значення, адже охоплювало різні рівні театального виробництва. «Старі майстри, — казав він, — розуміли прекрасно, що *процес театального спектаклю* — це є певна кількість енергії, в котру складається енергія режисера, декоратора, актора і глядача. Її можна вжити різно — так, що на сцені буде 3/4 енергії, а в залі 1/4. І навпаки. *Найбільше мистецтво* — це витратити *найменше енергії на сцені*. Набагато важче зробити геніальну машинку, яка розкриває двома-трьома штрихами цілий світ. Але там, на спектаклі, чим більш вона геніальна, тим менш на неї

йде енергії; вона дуже звичайна, але за нею криється весь період праці актора, який він проробив до того, поки показав перетворення на сцені». І навіть вживав це поняття у процесі аналізу драматичних творів: «Тема: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною». Із чого можна зробити висновок, що не спростовував поняття дія, але акцентував у ньому важковимірюваний енергетичний аспект, що у контексті з млявим психологізмом було явищем цілком органічним.

► АКТОР, ДІЯ [ДРАМАТИЧНА, СЦЕНІЧНА], ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ

ЕСТЕТСТВО — захоплення митців зовнішніми формами, ігнорування соціальної функції мистецтва й оголошення мистецтва «поза політикою».

Після короткого періоду захоплення естетськими ідеями у «Молодому театрі» Курбас зайняв стосовно нього критичну позицію: «Естетство, — писав він 1923-го року, — це є: співак любується перед глядачем своїм голосом і нюансами своєї інтерпретації. Постійні компроміси з принципом і методом в ім'я вчорашнього смаку (академічний естетизм) — або принцип і метод у вузько формальних завданнях, як вище і важніше від основних завдань мистецтва (лівий естетизм). Пасивність мислі в ім'я активності тільки почуття краси. Наголошування частин мистецької творчості: занепаду, умирання там, де має розкриватися весь чоловік. Ізоляція твору мистецтва від глядача і настроювання його на пасивне споглядання і непотрібне оцінювання. Початок деструкції, або деструкція для деструкції. Все одно, що мистецтво для мистецтва. Фабрикація препаратів для фізіологічних радощів “естетичного порядку”. Забавка в теплом кабінеті під гук гармат на вулиці. Розслабленість нервової системи. Лоскотання п'яток утомленим на біржі, екзальтованим кокаїністам. Органічна згадка про старі, добрі часи. Імпотентність. Онанія. Процес *деестетизації* мистецтва почався доволі давно. З хвилику висунення на перший план вимог, перш за все свідомості в творчості, протиставленої примхам голої *інтуїції*, почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало аестетичне. Процес *деестетизації* був у зародку вже в тій реакції проти *естетського академізму*, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка. Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через samozрозумілі і нею загальноусвоєні». ► АКАДЕМІЗМ, СМАК [ЕСТЕТИЧНИЙ, ХУДОЖНИЙ]

ЕТЮД — у системі Курбаса — термін, який вживався у кількох значеннях:

- 1) «жанровий різновид» драматургії;
- 2) елемент акторського тренінгу у системі Курбаса. Так, 1925-го року, у процесі виховання актора Курбас ставив таке завдання: «На наступний раз кожному з нас знайти собі в якому-небудь романі, по змозі сучасному, мотив для етюду, в якому була б змога обрисувати індивідуальність чи то в плані характеру, чи то в плані типу, чи то в плані індивідуальності — не своєї індивідуальності, — в плані своїх можливостей. Таким мотивом може бути монолог, момент із діалогу монологічної форми, яка не вимагає партнера, можна розробити собі вільно текст. Обов'язково монолог із словами, чистої міміки не сміє бути». ► МИМОДРАМА

ЖАНР — у системі Курбаса — рідковживаний термін, на заміну якому він упровадив терміни *аспект, план і принцип*, які краще увиразнювали морфологію театру, що загострило проблему відмінностей літературного і *сценічного (театрального) жанру*.

Хоча режисерська термінологія цього періоду, як, утім, і пізніша, ще недостатньо увиразнює жанрову проблему, однак режисерська практика свідчить про те, що у театральній свідомості відбулося роз'єднання *літературного і сценічного жанру*. Критерії, за якими те або інше явище відносилось до традиційної системи жанрів, кількість яких, до того ж, ще у XVIII столітті була дуже незначна, перестали влаштовувати. А це означає, що театр перестав задовольнятися звичним принципом систематизації, покладеним в основу поділу на жанри: в Арістотеля цей поділ спирався на показ кращих (героїв) у трагедії і гірших у комедії, за доби класицизму події з життя королівського сімейства належали трагедії, з життя простолюду — комедії. Все це був поділ літературних творів, а не сценічних (театральних), отже, література або, як пізніше зі зневагою стали говорити, *літературищина*.

Про усвідомлення цієї відмінності свідчать висловлювання багатьох авторів, зокрема й Курбаса, який згадував про *літературищину*, про те, що «*література заволоділа театром і вбила його*». Так само і міркування Бориса Плаголіна про «*літературищину*» у театрі», а також роз'єднання понять *вартість артистична (мистецька), вартість драматична, вартість драмова, вартість естетична, вартість літературна* («Драматичних творів написав Старицький таки чимало — коло трьох десятків п'єс, — але більшість із них не має літературної вартості, бо це переробки чужих творів, які Старицький, знавець сценічних вимагань, дуже добре вмів прилагодити», — писав Сергій Єфремов), *вартість сценічна*,

вартість театральна («У виборі репертуару кермуюся не літературною вартістю, а театальною для наших часів», казав Лесь Курбас), *вартість художня* та ін.

Інтуїтивно цю різницю — між вартістю літературною, сценічною та економічною — вочевидь, розуміли всі практики театру, однак, вочевидь, не мали потреби формулювати її як теоретичну проблему»). Одну з небагатьох спроб у цьому напрямі було здійснено Костем Буревієм, який не лише *протиставляв театральність літературицині і психоложеству*, а й намагався виявити значення цієї проблеми для театальної культури України: «“Психоложество” актора Великої України, — писав він 1933 року, — і динамічність актора Західної України були непримиренними антиподами».

Хоча Кость Буревій не згадує про *відмінності між системами сценічних жанрів*, насправді, йдеться саме про це. Однак способу, яким можна було би підступитися до бодай приблизного теоретичного розв'язання цієї проблеми — проблеми окремого сценічного жанру і, тим більше, системи сценічних жанрів — до Курбаса, принаймні в українському театрі та й на теренах імперії, ніхто не пропонував.

Оголошуючи свою *антилітературну концепцію*, Курбас писав 1919-го року: «Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши *літературицину*, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його власних засобів».

«Із тільки його власних засобів» означало розрив принаймні двох системних зв'язків: заміну літературознавчого поняття жанр театральним (*аспект, план і принцип*), а також майже безмежного розширення жанрової системи за рахунок легітимізації досі безпритульних, невизнаних «справжнім» мистецтвом сценічних жанрів.

Аби зрозуміти сутність нового підходу, мусимо зосередитися на тому, що жанр — це лише різновид. У межах окремих видів театру набір цих різновидів — меню духовних страв — був дуже обмеженим, особливо, коли йдеться про систему саме *сценічних жанрів*, адже у замкнених системах приблизно одними й тими самими, майже однаковими засобами, вирішувалися і вирішуються різножанрові твори — драми, комедії, трагедії. На цю замкненість на прикладі Станіславського звертав увагу Яків Мамонтов, який писав 1926-го року: «...цей [психологічний] театр мусив виробити свою систему виявних засобів. Ця система відома зараз як “система К. Станіславського”. <...> МХТ був театром російської інтелігенції. Йому добре давалися постановки п'єс А. Чехова та близьких до нього авторів. Але

Шекспір або Мольєр були вже не в його засобах. Пробував цей театр свої сили і на постановках цілком символічних (п'єси Л. Андрєєва, М. Метерлінка), та вони були окремими випадками на шляхах його розвитку».

З урахуванням однієї з головних особливостей театраль-ного мистецтва — виконання перед глядачем, а також наміру розширити *жанрове меню*, Курбас *розщепив* звичне уявлення про жанр, розклавши його на елементи, придатні саме для сценічного мистецтва: *аспект, план і принцип*.

Виходячи з такого уявлення про морфологію театру, Курбас казав 1927-го року, що сучасний театр мусить опановувати «всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета», адже вони утворюють «систему культурно-соціальних установ, через які пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчуття і своє світорозуміння. Театр заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів, постійним повторюванням, впливом на глядача старається ці умовні рефлексії зробити постійними, старається перевести їх у характер постійних тривких рис цілого індивідуума. Гасло — перевести в інстинкт новий для нього світогляд, зробити його органічним світовідчуттям. І то по відношенню до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики минулих епох, сучасності, майбутнього, до класу, рас і націй. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, в які новий клас приносить нові змісти і кидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну роль. Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком».

Саме таке широке розуміння *морфології театру* дало можливість Курбасові розширити жанрову систему і легітимізувати непритаманні традиційному театрові «*форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гін'йоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; лекції з театральною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані зіздинки; театралізоване червоне весілля*».

У процесі виховання режисерів, згадував Михайло Верхацький, Курбас застосовував спеціальні вправи, спрямовані на опанування різних жанрів і, за спогадами М. Верхацького, «був навіть етюд, спеціально створений для вправ на засвоєння природи великої кількості різних жанрів. <...> Ось він:

Діють два персонажі — Іван і Хома.

І. Як там почуває себе наша Лариса?

Х. Непогано.

І. Про мене не згадує?

Х. Сумніваюсь.

І. Чого ж ви такі холодні зі мною?

Х. Негарячий.

І. Адже ви знаєте мої помисли?

Х. Хотів би їх забути.

І. Як бачу, ви не прихильні до мене?

Х. Як бачу, ви не вмієте бачити.

І. Господиня думає інакше.

Х. Інакше?

І. Нічого проти мене не має.

Х. А хіба ж я маю?

І. Ввічливо мене приймає.

Х. А хіба я не ввічливий?

І. Відклала справу на пізніше.

Х. То й пізніше побалакаємо, і часу в нас багато (і т. ін.)

<...> Група режисерів мала завдання зробити цей етюд у кількох жанрах: комедії, детектива, гротеска, фарса, буфонади тощо. Нафантазовувалися *сюжет*, події, вчинки, яких в етюді не було, і засобами майстерності актора етюд щоразу будувався у певному жанрі».

З метою практичного вивчення проблеми жанру Василь Василько, учень Курбаса, запропонував такий підхід: «Для *ви-вчення психотехніки жанрів* накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія <...>, на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Арістофана, п'єси Маяковського...». Зрозуміло, що, говорячи про психотехніку жанру, Василько спирається на курбасове поняття *аспект*. ► АСПЕКТ, ПЛАН, ПРИНЦИП

ЖЕСТ — рух тіла чи рук, який супроводжує або замінює мову. У практиці «Березоля» терміни *виразистий жест* і *жест перетворений*, в яких віддзеркалено основні вимоги до сценічного жесту, який мусить бути *виразним* і *перетвореним*. Крім того, у записях 1923-го року Курбас розрізняв «*жест психологічний і механічний*», а у записях 1927-го року — *жест безсистемний, безпринципний*, що вказує на ще одну вимогу до сценічного жесту — залежність від обраного режисером *принципу вистави*. Надаючи великого значення сценічному жесту, Курбас писав 1917-го року: «Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка,

недосягнений жест, недонесений тон» і вважав, що у системі виховання актора «обов'язково потрібні: техніка жесту, жест як технічний прийом без обов'язкової психологічності, яка вже у нас була. Але з другого боку ухил в однобоку біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу». Саме тому надавав великого значення пластиці, зовнішній техніці актора, *мімодрамам*, підтримував видання праці С. Бондарчука «*Мімограмота*» та ін.

Учень Курбаса Борис Балабан у лекціях 1950-х років казав: «Перший закон — *сценічний рух* буває лише двох видів — або сценічний рух зі словом, або сценічний рух без слова. У чому полягає *сценічний рух*? Він виявляється у міміці, в жесті, у позі чи ракурсі — говоримо, в мізансцені — через *психофізичні дії*. Якщо ми говоримо про *сценічний рух* за наявності слова, то тут ми маємо три законні положення. Перше положення — жест існує для підкреслення слова. Друге положення — жест, який створює перехід від слова до слова. *Цей жест ми називатимемо модулятивним, тобто перехідним*. Третє положення — жест, який переносить на себе зі слова акцент виразності. *Цей жест ми називатимемо транспозиційним або перекладеним*. Четверте положення — це жест, який, попри наявність слова, сутнісно замінює слово. Що я маю на увазі під жестом, що підкреслює слово? Це менш важлива функція жесту. У даному разі жест не несе у собі ні самостійного навантаження, ні значимості своєї виразності. Звідси зробимо висновок — це положення найменш бажане, хоча часто використовується. Друге положення — жест, який створює перехід від слова до слова, — *модулятивний*. Тут завдання жесту стає більш значущим. Тут жест, ніби створюючи місток від слова до наступного, своєю дією продовжує виражати те, що відбувається у персонажі. І ось, *жест модулятивний* іноді відіграє величезну роль, бо він не тільки пов'язує, він відображає процес переходу від однієї думки, від одних почуттів — до іншої думки, до інших почуттів <...>. Приклад зримий — фраза: “Добре... Ні, не згоден...” Я беру навмисне дві абсолютно протилежні думки — спочатку людина погоджується, потім каже: “Ні, не згоден”. Чому ж ми називаємо цей жест *модулятивним*? Тому що він перехідний, у цьому жесті ніколи не шукайте самостійного завдання. Тут завдання лише у межах сполучних, сполучне завдання — трохи більше. Третє положення — жест, який переносить акцент зі слова на себе, — *транспозиційний*. <...> Акцент, який мав бути на слові, переноситься на жест. Отже, у цьому положенні не слово є провідним, а жест допоміжним, а навпаки — жест провідний, а слово — допоміжне. Простий приклад, — людина

свариться з іншою людиною. Сварка дійшла до апогею. У запалі сварки один із тих, хто сперечається, дістає ніж, щоб убити іншого. Після того, як він схопив ніж, слідує слово: уб'ю. Ще не показую вам прикладу, я вас питаю, — що буде сильніше для глядача — схопивши ніж, вимовити слово “вб'ю” чи одне слово “вб'ю”? У цьому випадку [маємо] *психофізичну дію через рух*. Ми нічого не змінили. Ми слова не викинули. Ми виразності слова не змінили. Це не означає, що після того, як ви схопили кинджал, ви скажете: м-м... Все одно слово “вб'ю” треба сказати, і з необхідною силою, і з потрібною виразністю, але акцент виразності падає в цьому випадку не на слово, а на вашу психофізичну дію через рух. Зрештою, жест, який замінює слово. Це тоді, коли вже немає потреби говорити слова».

ЗАВ'ЯЗКА — термін класичної теорії драми, який, всу-переч практиці Курбаса, орієнтований на принципи *монтажу*, використовувався у процесі аналізу драматичних творів під час засідань Режисерської лабораторії «Березоля». Так, 1925-го року, аналізуючи принципи композиції драми («зав'язка, кульмінаційна точка і розв'язка і т. д. — всі ці етапи побудови драматичного твору»), Курбас пояснював: «Де *конфлікт* у “Макбеті”? Жадоба влади — це *тема*. Відьми — це *зав'язка*. *Конфлікт* — це є те, з чого робиться вся п'єса». Леонід Болобан додавав 1926-го року: «Зав'язка. Після підготовлення глядача (*експозиції*) можна перейти вже й до виявлення основної події та основного завдання інсценівки (*зав'язка*). Зав'язку п'єси не слід викривати одразу, а навпаки, послідовно, щоб перед глядачем ввесь час розгорталося все нове й нове, тоді він з інтересом слідкуватиме за розвитком дії. Щоб допомогти розвиткові дії, звичайно, вводять додаткові сцени або дієвих людей, що переказують про події за межами кону (вісники). Напруження дії. Поруч з зав'язкою наближається й час розв'язки *сценарія*; це буде або нова подія, як наслідок основної події (присуд суда після злочину, смерть дієвої особи), або просто загальний висновок з попередньої події. Останній момент перед *розв'язкою* опреділює, здебільшого, цінність театральної художньої речі. Що більше напруження дії перед розв'язкою, що більший інтерес глядача до розвитку дії (глядач ще не знає, які будуть наслідки), то більша цінність театального твору». ► КОНФЛІКТ, РОЗВ'ЯЗКА

ЗАКОНИ СЦЕНИ [ТЕАТРУ] — у системі Курбаса — перелік загальних законів театального мистецтва. «Процес *оброблення матеріалу*, — писав Курбас, — керується законами, коріння яких лежить в: 1) *психології творчості* (творчий суб'єкт); 2) *технології і біології матеріалу* (творчий об'єкт)». Він казав також, що «система театру побудована на вивченні за-

конів театру у всіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному застосуванні може бути кожен раз нормована вимогами моменту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою Компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”. Разом із тим, коріння походження законів мистецтва Курбас виявляв не у соціальній дійсності. Закони, — вважав він, — «завжди ті самі і для мистецтва, і для природи».

Василь Василько зафіксував такі закони Курбаса:

Закон фіксації вимагав він актора вміння *фіксувати зовнішню дію*. «Коли молодий актор опановував це, — писав Василь Василько, — Курбас переходив з ним до *фіксації внутрішньої дії* шляхом знаходження знака, відповідного її суті. Цьому вмінню він надавав великого значення, а відсутність його вважав за один з показників відсутності даних для сцени взагалі. Приймаючи роботу, Олександр Степанович вимагав від учня повторити її кілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, Курбас не приймав її. Обов’язково провадилося обговорення показової *мімодрами*. Курбас ніколи не висловлювався першим, вимагаючи, щоб учні самі давали оцінки баченому». Йосип Гірняк про закон фіксації: «Окремою і складною проблемою у перевишколі акторів було питання т. зв. “системи Курбаса”. Навчання системи починалося з практичних “завдань на спостережливість, увагу, уяву”. Ми, члени 4-ої майстерні, актори з довголітнім стажем, мусили виконувати завдання, які в той час звалися *мімодрамами*, на прості фізичні дії без конкретних предметів: попросувати штани, принести води, запалити в печі, випити склянку чаю тощо. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння відтворити життєвий епізод. Тут же висувався “закон *фіксації*”, тобто треба було вміти всю *мімодраму* точно повторити. Ці завдання приводили старших акторів до чорного розпачу. <...> Сивоголовий Іван Олександрович Мар’яненко цілими тижнями ходив на лекції тієї “премудрості”, приглядався до того, що витівали у своїх *мімодрамах* молодші, а то й — зовсім зелені студійці, радився із своїми однокашниками з театру, як перебороти свій страх перед тією студійною аудиторією».

Закон виразності — у системі Курбаса — передбачав необхідність врахування сприйняття вистави глядачем. «Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, — писав Василь Василько, — треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести користуватися ними».

Закон ощадливості передбачав «мінімум засобів — максимум враження, впливу [на глядачів]».

Закон сприйняття світу — у системі Курбаса, — «складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом».

Закон сприймання — у системі Курбаса, — було спрямовано на виховання в актора «найціннішого, а саме — елементу усвідомлення, оцінки, вирішення».

Закон послідовності діяння — згідно з яким, у системі Курбаса, «на сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинки: коми, крапки, тире тощо. Як виняток бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації — у системі Курбаса, — вимога доцільності, виправдання логікою поведінки дійової особи, вмотивованості не лише психологічно, але й фізіологічно. «Жоден рух, жест, вчинок актора, — писав Василь Василько, — не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини».

Закон перспективи — у системі Курбаса — «уміння розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монолога (*ікти*) [*ікт* від лат. *ictus* — удар, поштовх; акцент], свідомо використовувати засоби виразності».

Закон ритмічності — у системі Курбаса — вимога, щоби малюнок ролі мав «ритмічну лінію, *переливався* з виразу у вираз, як процес творчості, а не складався з набору акторських прийомів. На одній з лекцій Курбас запропонував навчитися *малювати клантями*, тобто своєрідними широкими мазками, знаходити зміст і мету кожного *клантя*, пов'язувати кланті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному, першорядному».

Закон контрастів, світлотіні — у системі Курбаса — вимога, щоб кожне явище, характер, вчинок «показувалися в розвитку, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабкості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням. Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що для минулої епохи характерним було переживання, а для нашої — конструювання. Переживання на сцені — це питання індивідуальності актора,

більшою чи меншої *зараженості* тим, чим він грає. Заперечуючи проти гри *нутром*, Олександр Степанович не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути *приборкані*, бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Серед цих законів Курбас виокремлював, зокрема, закони *архітекτονіки, композиції ролі, мистецької еволюції, представлення, першого і останнього враження (удару), побудови темпу і ритму, просторовості, протиставленого примхам голої інтуїції, театрального ділення поодиноких акторських засобів, точкування (натяків), сукупності стилістичних і формальних законів (норм і можливостей)* та ін.

Разом із тим, Курбас пояснював «чому деякі епохи, якраз ті епохи, що вважаються епохами розквіту мистецтв, чому вони мають загальноприйняту, твердо встановлену естетику? Чому в грецькій трагедії, в грецькому театрі публіка виходила з себе, шаленіла, коли проти закону писання драми був який-небудь огріх, коли в часи Лопе де Веги були такі тверді закони писання драми, що дозволяли йому написати 1300 п'єс, і чому вони були обов'язкові для театру того часу? Чому так само було в часи Шекспіра? А тому, що це були синтетичні епохи, в яких світовідчуження було одним для всього суспільства. Епохи ж, подібні до нашої чи до епохи буржуазного ладу, найбільш висувують такі думки, де ще про смак не сперечаються. Це, оскільки я знаю, витвір саме якоїсь такої епохи, де нема загального світовідчуження в такій глибині, єдності, як це було в епохи синтетичні. І це, безумовно, мусить дуже гостро почуватися зараз. Ми є на грані двох цілком різних світовідчужень. І, очевидно, в такій ситуації мусить породитися підозріння в тому, чи ця функція людини, яку ми називаємо мистецтвом, чи вона, як окремо виділена діяльність, має який-небудь вигляд перед собою».

Учень Курбаса Степан Бондарчук писав також про *закони майстерства театрально-дійственного фаху*, а у праці «Мімограмота» пропонував *закони виразистості, протиставлення, реакції, рівноваги, руху* та ін. Зокрема, писав Бондарчук, «закон протиставлення полягає в тому, що окремі органи людського тіла зберігають постійну протилежність як в своїх розміщеннях в просторі, так і в своїй чинності — напруження того чи іншого органу».

Учень Курбаса Василь Василько пропонував також *закони жестів*, згідно з якими: театральний жест виникає з двох джерел (з розуму, почуття і волі актора; з розуму, почуття і волі образу); жест виникає з характеру дійової особи, з логіки її поведінки, з її душевних станів, з дійової задачі, наскрізної дії

персонажа; жест виражає почуття, думки, а не ілюструє слово; правильний органічний театральний жест є зовнішнім виразом почуттів, думок дійової особи (художнього образу) в інтерпретації автора; правильний, органічний, продуктивний жест посилює виразність переживання людини, а неправильний — послаблює, навіть убиває його.

ЗАНЕПАД ТЕАТРУ — в історико-естетичній концепції театру Курбаса — періоди панування *безпредметності* («Безпредметність. У мистецтві — занепадницьке з'явище класу, що розкладається, заперечує зміст»), *літературищини* («І був такий період, коли театр як такий був у занепаді, і являв собою арену виключно для демонстрацій літературних творів»), *психологізму* («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»), *відмови від значних соціальних завдань* («Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком»).

ЗАПИС МІЗАНСЦЕН — документ, у якому фіксується мізансценування вистави. Гнат Ігнатович, учень Курбаса, писав про «способи, якими ведеться цей запис. Наприклад, можна таким чином: кін відзначається як-небудь схемою в формі трапеції, нижня лінія якої відмежовує передній обернений до глядача край кону — передній (авансцену); верхня лінія — задня стінка кону. Таких малюнків на сторінку припадатиме — скільки потрібно, лише щоб в кожному з них не було забагато занотовано (записано) мізансцен і магістралів. В кожному такому схематичному коні відзначається найважливіші точки з оформлення, що мають будь-яке значення для мізансцен дієвих осіб. Будуть це визначені підвищення чи якісь побудови, чи речі, чи вікна й двері, чи лаштунки — все одно, визначається всі пункти потрібні режисерові. Наприклад, так (рис. зліва), або так (рис. зправа). Самі мізансцени і магістралі можна записувати так: кожную дієву особу, або гурт визначити літерою (можна за ім'ям), а кожную магістраль — числом, що ставиться в кінці лінії, яка малює цю магістраль, а також і стрілкою, що показує куди йде ця лінія. Разом з тим, в тексті проставляють ці самі числа біля слів, на які відбувається перехід. Якщо йде текст підчас переходу, то цей текст можна підкреслити від числа, якщо відбувається зміна поміж текстами, то це теж відповідно занотовувати поміж текстом. Опис самої мізансцени, а також зрушення на місці (акценти) теж відповідними знаками відзначається в тексті і на чистій сторін-

ці. Звичайно найкраще, коли буде зафіксовано всі найдрібніші акторські мізансцени і зауваження до них, але уже в самій роботі над актором буде їх остаточно виформлено. Звичайно, крім запису акторських мізансцен в *режисерський примірник* занотується всі елементи, записується всі мізансцени. А для цього, зрозуміла річ, треба робити записи і про інший матеріал, про інші елементи *фактури*. Зрозуміло, що режисер тут же, на берегах книжки, на додаткових сторінках, буде записувати зміни в оформленні, зокрема про світло, музику і т. п. Це все дає змогу в кінцевому результаті йому, а також і іншим бачити одразу, ніби перед очима, кожную мізансцену, кожний шматок видовища. І тоді він цей шматок може звіряти з *динамічною композицією* (яка теж уже є змальована в свій час) і т. п. З цим примірником режисер може йти до кожного з співучасників роботи і давати їм задачі, і з цим примірником він може перевіряти й себе».

ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ — введена в СРСР 1922го року система державних відзнак, спрямована на вертикальне структурування мистецького життя шляхом надання митцям відповідних статусів. У Постанові ВУЦВК «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту» відзначалося: «Мистецтво в класовому суспільстві, маючи класовий характер, є могутнім знаряддям пропаганди та агітації і засобом культурного виховання і використовується Головополітосвітою у загальній системі виховання і політичної освіти дорослих. <...> Головополітосвіта ставить перед собою основне завдання сприяти виявленню нового мистецтва, що відповідає потребам, психіці та ідеології трудящих мас <...>. Вся галузь мистецтва, що ділиться на види: театральний-музичний, образотворчий, літературний і кінематографічний, організується і спрямовується Головополітосвітою за посередництвом Відділу мистецтв, в свою чергу підрозділюваного на відповідні підвідділи. Театральне і музичне мистецтво в усіх формах їх публічного прояву перебувають під контролем Головополітосвіти. Все театральне майно на території УРСР у вигляді спеціальних будинків, інвентаря, обладнання і підсобних підприємств є здобутком держави і перебуває у віданні Головополітосвіти та її місцевих органів. <...> Працівники мистецтв, які особливо відзначилися як талантами, так і тривалістю і відданістю служіння трудящим масам можуть бути нагороджувані званням “Заслуженого артиста (художника) УРСР”. Зазначенні звання присвоюються постановами Колегії Наркомосу за поданням Головополітосвіти, погодженим з відповідними керівними професійними органами і можуть супроводитися присудженням цінних матеріальних нагород. Присвоєння звання “*Народного артиста (художника)*”, а також відзнак супроподжуваних мате-

ріальним довічним забезпеченням, вноситься Головополітосвітою через Наркомос на затвердження Ради Народних Комісарів».

Поряд зі званням уживалися термін *чин*, *ранг*, *назва*, *та ім'я*. Так, 1923-го року «на вшанування сорокарічної сценічної діяльності Марії Костянтинівни Заньковецької і заслуг її перед Українським театром, Рада Народних Комісарів ухвалила надати Марії Костянтинівни Заньковецькій *чин* “Народної артистки УРСР» («Заньковецька, — коментував цей факт Сергій Єфремов, — під час свого ювілею (1923) дістала *рангу* “народної артистки” — з перспективою голодувати. Бідую. Як і всі старі діячі».

1925-го року «колегія Наркомпросу присудила артистові Саксаганському (О. К. Тобилевичеві) *назву* народного артиста». Того ж року було повідомлено, що «Центроуправління Всеробмист вирішило підтримати порушене питання про надання режисеру-організатору театру “Березіль” Л. Курбасу звання заслуженого артиста республіки»; інше видання повідомило, що «Наркомос підняв клопотання перед Раднаркомом про присудження Лесю Курбасу *ім'я* народного артиста УСРР за величезну роботу, пророблену ним в галузі творення нового українського театру, збудованого на відображенні революційної сучасності». Того ж року преса повідомила, що «Наркомосвіта ухвалила нагородити відомого режисера Л. Курбаса званням народного артиста Республіки». Про іронічне ставлення як до самого почесного звання так і до осіб, які його отримували, свідчить репліка зі Щоденника Василя Василька: «Да, тяжко бути генієм і народним артистом, мусиш обов'язково дати щось велике».

ЗВОДКА ПРАЦІ — у практиці «Березоля» — одна з форм реалізації НОП (*наукової організації праці*) і подолання *богемщини*; документ, в якому фіксувався час роботи над виставою — години і людино-години. Приміром, *зводка праці* над виставою «Шпана» В. Ярошенка зафіксувала початок роботи (13.01.1926), кінець роботи (18.03.1926), дату генеральної проби (18.03.1926), дату прем'єри (19.03.1926), кількість проб уранці (55), кількість проб увечері (21) і загальну кількість проб (76). Крім того, зафіксовано кількість часу, витраченого на підготовку конкретних сцен, вправ, кількість людино-годин (7196 л/г). За результатами підрахунків у документі подавався висновок: пересічний відсоток виконання завдання — 95%, бал інтенсивності праці — 4,5. Загальна зводка праці складалася на основі рапортів помірежа (помічника режисера), в яких фіксувалися тривалість і зміст кожної репетиції, а також кількість учасників. Поряд із терміном *зводка праці* використовувався термін *хронокарта*. ► ноп

ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ — одна з форм активізації театального життя, запроваджена в Україні наприкінці 1920-

х років. Найрізноманітніші форми театральних змагань відомо в Україні від XIX століття, здебільшого це були конкурси на кращий твір драматургії (*конкурс на драму і комедію, конкурс на написання театральних шук, конкурс драматичний, конкурс на оригінальні руські твори сценічні, конкурс на найкращі твори драмату і комедії*). Однак у 1920-х роках завдання, умови і масштаби конкурсів змінилися: якщо у XIX столітті конкурси влаштовувалися громадами (отже, від початку *своїми*) заради пошвавлення театального життя, то за радянської влади, крім нав'язування громадам *чужих системи цінностей*, змінився масштаб і *медійний супровід*, отже, статус конкурсів; крім драматургів, до участі у цих заходах стали залучати професіональні й аматорські театральні колективи, мистецькі навчальні заклади та ін.

Влаштовувалися ці змагання із залученням якомога більшої кількості учасників, під різними гаслами і з різними завданнями: *конкурс драматургії огляд мистецької самодіяльності, конкурс на створення кращих театральних п'єс, олімпіада робітничо-колгоспних театрів, олімпіада театральна, олімпіада театального мистецтва* та ін.

Усі ці змагання відбувалися у контексті боротьби за звання *головного, державного, зразкового, класичного, передового, показового, центрального комуністичного театру*. Приміром, Курбас, мріючи про те, як «Березіль» протягом літа буде реорганізовано в *центральный театр УСРР*, він стане *центральним, зразковим театром*, здійснював «перші кроки до створення *центрального театру*». Виходячи з цих завдань, створювалася *програма показового театру*, в якій визначалося, що *показовий театр* «має стати *зразком* для інших театрів».

Від 1929 року у мистецькому житті України фіксується ще одна форма, про яку нарком освіти М. Скрипник казав: «*Соціалістичне змагання це є нова форма старого суботника часів військового комунізму <...>. Ми маємо закликати всіх учасників, всіх співучасників, культурного процесу, щоб, за прикладом пролетарів різних фабрик і заводів, вони проводили соціалістичні змагання всіх культурних інституцій, закликали селянство і трудящі маси нашої країни до здолання всіх труднощів у цьому величезному змаганні*». Заклик наркома освіти було почуто і того ж року — здається, напівжартома — Гео Шкрупій запропонував «щоб “Березіль” викликав на соціалістичне змагання театр ім. І. Франка».

Того самого року преса повідомила, що «Харківський Музично-Драматичний Інститут викликав Київські та Одеські інститути на змагання в справі боротьби на антирелігійному

фронті. Київський Інститут ім. Лисенка прийняв цей виклик і зі свого боку викликає Харківські та Одеські муздрамінститу на змагання в справі виконання робочого плану та підвищення трудової дисципліни». Журнал «Радянський театр» повідомив про «учасників двох п'єс, що їх опрацьовують тепер у Київському театрі юного глядача»: вони «сформували ударні бригади, викликавши одна одну на соціалістичне змагання». А вже наступного року те саме видання видрукувало «лист із Москви», в якому пропагувався досвід організації соцзмагань у театрі, цирку й у циганських хорах.

Запровадження нової форми гальмувалося через недостатню соціальну активність митців, а тому наступного року засоби масової інформації посилили пропаганду соціалістичного змагання як нової форми, а також і передового досвіду: «Змагання в театрі є річ стара, — писало одне з видань. — Змагання актора є величезна частина всієї його роботи. Це в природі його ремесла, в його психіці. Адже всякий його виступ на сцені, на естраді це є бажання обов'язково вирізнитись серед інших, краще зіграти, проспівати. Бо в цьому запорука його дальшого успіху, його професійного існування. Така природа акторської праці. Але в добу культурної революції, в обставинах радянського театру, коли актор повинен бути не тільки майстром свого мистецтва, а й провідником певної ідеології, коли він повинен бути громадянином і агітатором, змагання повинне бути зовсім інше — не міщансько-індивідуалістичне, а колективістичне, скероване до піднесення всієї продукції даного театру. А тимчасом тепер, коли ставка йде не на окремих робітників, а на суцільну творчість, на колективний ансамбль, актори-індивідуалісти не розуміють цього, не почувають і не хочуть визнати. Коли не можна висувати на перший плян тільки себе, отже не варто й дуже старатися, а особливо з кимось змагатися й загубитися в загальному масиві вистави. Таке змагання, як його розуміємо ми, що полягає в піднесенні виробництва, поліпшенні якості його, в наближенні його до справжньої мети — актора не цікавить. Ось чому так пасивно, черепашим кроком, буквально з примусу провадять змагання в театрах. Одним із піонерів у цьому процесі був колектив Малого театру, що викликав на соціалістичне змагання МХАТ 2. Останній дав виставу, весь прибуток з якої пішов на індустріалізацію країни. Цей театр оголосив соцзмагання по всіх цехах, щоб прискорити постави “Чудак” і “Хижина дяди Тома”. У своєму внутрішньому соцзмаганні колектив МХАТ 2 втяг у кампанію робітників, монтувальників, акторів, які, ущільнюючи свій робочий день, піднесли труддисципліну, провадили двічі на день репетиції. На шлях соцзмагання почи-

нають ступати й цирки, оголосивши соцзмагання на зменшення адміністративно-господарчих витрат. Є вже й досягнення: замість завдання — зменшити видатки на 10%, цирки зменшили їх на 15%. Так звану робітничу смугу доведено до 75% проти поданих в угоді 50%. Піднесення труддисципліни, скасування прогулів, обережне поводження з майном, кращий догляд за тваринами — ось наслідки соцзмагання в цирках. І, нарешті, хоч як це дивно, соцзмагання почалося навіть у циганських хорах, яких тут у Москві багато. Багато серед них чвар, суперечок, заздрості, дріб'язковості, але й суди просякло велике соціалістичне змагання, внаслідок якого зменшено систематичне порушення трудової дисципліни, трохи підвищилась недостатня кваліфікація робітників хору, почасті ліквідовано неписьменність».

Крім перелічених соціалістичних зобов'язань, на початку 1930-х років розгорнулася *кампанія*, що агітувала театральні колективи до переходу на безперервний тиждень, роботу без вихідних. Найактивніших учасників соцзмагання називали *ударниками* ► БРИГАДА, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ [репертуар, твір] — репертуар або твір, зміст якого відповідає (або не відповідає) завданням, сформульованим в останніх постановках партії. В одному зі звітів 1928 року повідомлялося: «Беручи курс на ідеологічно витриманий репертуар наш театр одночасно ставив собі завдання залучити якомога більше масового глядача, прагнути довести одвідування за т. зв. робітничою смугою (*робкаса, абонементи, закриті вистави* для робітничих організацій) до 80% загального одвідування. Тут ми досягли 78%: каса 22%, *робкаса* 4%, абонементи 53%, закриті вистави 21%, та ще дали 8 вранішніх вистав закритих. Загалом же одвідування театру складає 69,3%». Курбас із приводу цього поняття, та й узагалі стану речей, глузував: «Можете ставити, нічого не вміючи, методом старого *психологічного театру*, змонтувати зовсім неграмотно, присмачити гарними написами, і буде *витриманий ідеологічно твір*». Проте 1929-го року вже було не до жартів і він повідомив, що «пафосом нашого театру на сьогодні єсть підтягання до мінімуму, тільки до *ідеологічної витриманості*». А згодом ще й додавав: «Політична лінія “Березоля” є, була і хоче бути витриманою в напрямку певної політичної озброєності». Однак згодом мусив визнати свої помилки: «Ще одне капітальне, що я для себе вирішив, як певну аксіому, — це те, що ми, товариші, страшенно помилялися, як ми коли-небудь уявляли, що не тільки є можливість, але й пряма потрібність можливості, щоб мистецтво театральне могло коли-небудь на світі зробитися скрізь і всюди потрібним, як пише журнал “Нове мистецтво”

про п'єси “ідеологічно витримані”. Ідеологічно... Потім — “майстерно”, “грамотно”. Ми дуже помилялися <...>. Треба признатися, що “норма” — іменно халтура, обиватель, іменно його смак». ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, ІДЕОЛОГІЯ, РАДА ХУДОЖНЯ

ІДЕОЛОГІЯ — система уявлень про стосунки людини, суспільства і світу, спрямована на підтримку (зміну) цих стосунків та об'єднання людей заради цих завдань. Термін упровадив 1796 року французький філософ Антуан Луї Клод Дестют де Трасі. Від середини XIX століття термін дістає поширення у мистецтві, особливо у радянському, де стає ледь не найголовнішим критерієм оцінки твору.

Ставлення Курбаса до ідеології змінювалося у різні роки. Так, 1918-го року у Маніфесті Молодого театру було проголошено: *«Звертаючись до вас, гадаю, що ви вже доволі підготовлені попередньою ідеологією нашого театру до того, щоб бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!»*.

Однак у 1920-х роках зі зміною соціально-політичної і театральної ситуації поняття «ідеологія» починає відігравати ключову роль у системі Курбаса. 1922-го року він писав: *«Форма — це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем»*. Разом із тим, Курбас розрізняв технічні та ідеологічні завдання («головне — технічно-організаційні завдання (ідеологічно-організаційні завдання — на другому плані)»). В інших текстах, протиставляючи громадську психологію ідеології, він окреслював між зв'язок між цими поняттями: *«Світовідчуження загальногромадського порядку обов'язкове для громади. Індивід може перебувати у ньому, в його рамках — значить: мистецтво є метод настроєння на одне світовідчуження і життєвідчуження класу, тим самим має відношення до громадської психології перш за все, а не до ідеології. Воно глибше, воно стає кінець-кінцем ідеологією»*. З іншого боку, «ідеологія — це викристалізований у суспільній психології відбиток буття, що в свою чергу систематизує суспільну психологію».

Завданням очолюваного ним театру він уважав «утверджувати в масах нове світовідчуження, нову ідеологію». Завданням мистецтва він уважав *«зміцнення в масах класової ідеології»*. І роз'яснював: *«Ми вважаємо, що кожна ідеологія має класову підставу. І коли, скажімо, митець середньовіччя розумів мистецтво як установу божественного походження, тоді міг бути такий спосіб роботи — що шляхом певної скупченої, майже*

молитовної концентрації, шляхом певної проникненої інтуїтивної роботи, шляхом глибокого індивідуального переживання добиватися того, щоб створити статуетку мадонни, чи яку-небудь п'єсу для театру, чи пісню. <...> Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку — на *ідеологію*, з котрої воно родиться, і на *фактуру*, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір». Усвідомлюючи залежність творчого методу від ідеології, Курбас пояснював: «Наш метод іде цілком у парі з тим уявленням і утвердженням певної нової *ідеології* пролетарського класу». Виходячи з такого розуміння, — писав Курбас, — «ми сформулювали наше завдання так: що *мистецтво* є *певна громадська функція, якої призначення — поглиблювати класову ідеологію у самому класі*».

1924-го року у платформі «Березоля» зазначалося: «I. Ідеологія: МОБ (Мистецьке об'єднання “Березіль”) — це громадська організація, яка, виходячи з класової *ідеології* пролетаріату, в тактиці своїй координуючись з його партією — компартією, працює в царині радянського культурного будівництва, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму і бореться за здійснення ідей соціальної революції, комуністичний устрій суспільства, комуністичну культуру. <...> III. *Мистецтво* — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, — проводить у маси класову *ідеологію*».

1925-го року, аналізуючи еволюцію ідеологічних принципів, у статті «Шляхи “Березоля” і питання *фактури*» Курбас писав: «Від ображеного українського націоналізму до служіння пролетаріатові, інтересам революції, від дрібнобуржуазної *ідеології українського інтелігента* до чіткого марксистського світогляду передового пролетаріату — це шлях, що його проробила керуюча група». І далі: «“Молодий театр” розкладав, деструктував ту частину буржуазної ідеології, що називається буржуазним театром. “Березіль” продовжував цю роботу, зв'язуючи її із змістом агітки протягом перших років свого існування. І тільки в одному “Березіль” є діаметрально протилежний “Молодому театру”. “Молодий театр” розглядав мистецьку справу і свою роботу автономно, саму в собі, а “Березіль” ставить її в цілковиту залежність від економіки і політики, кладучи в основу своєї роботи її громадську доцільність. “Березіль” — театр революційний не тільки в формальному, а й, перш за все, в громадському відношенні».

Ідеологічну складову «Березоля» усвідомлювали й учні Курбаса, про що свідчить спогад Бориса Балабана: «Побічні завдання були експериментаторськими, а основне — ідеологічним. У “Диктатурі” І. Микитенка пряме *ідеологічне завдання* —

викриття куркульства, а побічне, експериментаторське — закласти основи радянської опери. Над постановкою п'єси “Золоте черево” Кроммелінка березільці працювали протягом шести місяців, бо тут (особливо в першому акті) стояло завдання створити *партитуру голосоведення* в театрі. Якби не побічні творчі завдання, “Березіль” міг випустити спектаклі за один місяць».

Разом із тим, протоколи *Станції фіксації і систематизації досвіду* 1925-го року фіксують суперечливі твердження Курбаса, як це: «*Режисер не мусить бути ідеологом театру*».

Іншим разом Курбас додавав: «*Ідеологія — це щось таке, що не мусить бути виявлене, воно існує, як певна надбудова, воно може виявлятися і виявляється в усіх наших діях, вчинках, творах. Річ не в тому, що вона виявляється, а в тому, що вона є. <...> Тут не можна забути одного, при визначенні ідеології нам не можна поминути такого факту, як походження всякої ідеології від буття, через те, що ідеологія є відбитком буття в законах моральних, етичних, у всьому світогляді даного класу. <...> Друге: під ідеологією розуміють усяку надбудову такого порядку: ідеї, системи і т. д., поняття доволі широкі. Луначарський так і визначає, і тим обмежується, що ідеологія — це є відбиток буття, і більш нічого. Цього мало. Під ідеологією розуміється устрій, але устрій не визначається певним співвідношенням громадських сил, співвідношенням продуктивних сил; але ж він — це щось таке, що може впливати на ідеологію, як саме одна з форм буття (капіталістичний устрій, соціалістичний устрій). У всякого класу є своя окрема ідеологія. За основу визначення ідеології треба взяти соціально-економічні підстави. Ідеологію розуміємо так, як її розуміють марксисти».*

Крім терміна *ідеологія*, у практиці «Березоля» вживався також термін *ідеологічне настановлення*, *ідеологічна установка*, а також *фактура* — термін, який корелює з ідеологією: «Сума умовних знаків, що ними у глядача викликається асоціація певної реальності, є *фактура*. Коли я читаю ліричну поезію, яка є не чим іншим, як набором слів, які означають певні предмети, наприклад, кам'яний мур, утоптана глина, купа гною, поламаний паркан — то цей набір слів викликає певний ліричний настрій, який буде “передмістям”, буде виражати занедбаність, убогість. Це теж *фактура*. *Фактура* — це те, що стоїть посередині, між глядачем і режисером. *Ідея, закладена в певному творі, ідеологія, якою перейнятий певний твір, — це є фактура*».

Незважаючи на визначеність ідеологічних завдань, 1935-го року Яків Савченко, колишній співець «Березоля» писав про ідеологію очолюваного Курбасом колективу: «Заснований при Центральній Раді “Молодий театр”, керований контрреволюціонером

Курбасом, будши виразником політичних завдань української націоналістичної контрреволюції, активно боровся за містично-символістичні форми українського театру, переносив в умови революційної дійсності і запеклої класової боротьби на Україні продукти розкладу й декадансу буржуазної європейської театральної культури. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою контрреволюційну суть, “Молодий театр” прикрився в своїй шкідницькій роботі лозунгом запровадження “високих форм європейського театру”. До речі тут сказати, що ці ж завдання націоналістичної контрреволюції Курбас, ідейний і мистецький натхненник “Молодого театру”, цілком і повнотою переніс пізніше і в театр “Березіль”». ► ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ, ІДЕЯ

ІДЕЯ — термін, який дістав поширення завдяки Гегелеві і Густаву Фрайтагу, в українському театрі відомий від другої половини XIX століття. У практиці «Березоля» — елемент аналізу п'єси і задуму вистави.

«Як ви укажете *різницю між тенденцією твору й ідеєю твору?* — запитував Курбас, і сам відповідав: — Одна ідея може бути заключена в кілька принципів. Філософія — це річ, яку ми хочемо спростити. *Світорозуміння вичерпується ідеологією.* Ідея не обов'язково кормиться філософією, т. є. абстрактним мисленням, а вона кормиться *цільовою установкою й ідеологією. Провідна думка — це ідея. Вона може бути тенденцією.* До розв'язання питання можемо дійти прикладом: на сцені чи в п'єсі виведено якусь подію, виникаючу із певних взаємовідносин поміж персонажами вроді таких: скажімо, який-небудь капіталіст експлуатує своїх робітників. Візьмемо п'єси, напри[м]р: “Машиноборці”. В п'єсі є яка-небудь ідея? В чому ж вона полягає, як би її накреслити, назвати? Можна взяти і другі п'єси “Джіммі”, “Макбета”, “Зайці”, чи “Пошилися”, або навіть і чужі п'єси, не наші. <...> Ідея переломлюється через спектакль. Під ідеологією спектаклю розуміється щось все пронизуюче. *Ідея спектаклю* — вона відноситься до змісту, але вона не є змістом, вона відноситься до зміслу, вона не цілком розв'язує питання. <...> Наприм.: “Машиноборці”. Чи не буде це їхньою ідеєю, сформулювати її можна так, проклята темнота і нужда ... — не так. Скажемо, на фоні проклятої темноти і нужди людина може воювати із своїм співником. Може, воно трохи не складно. (Кудрицький — тоді ідея п'єси буде загальний висновок). Він в цей момент висновок, але ось ще як Платон позначив ідею: “ідея — це істотність даної речі, якої відбиття є реальний предмет”. <...> Коли вигадували літак, спочатку думали про те, як би крила зробити. А вам не хотілось в дитячих літах політати? А це певна ідея, і там ви не ви-

ходили з реальних можливостей. Ми не можемо строїти так, як нам бажано, а так, як є на ділі. Безумовно, що ідея береться, відштовхуючись від цілком реальних речей, від певного досвіду, добутого від реального світу, як все, але це ще нічого не пояснює. Ідея має не тільки такі якості, як розрішення проблем. Наш Режистаб дуже конкретне зборище людей, воно має завданням розрішення проблем, мимо того ми не є ідея. Безумовно, що в основі нашої праці лежить певна ідея, — ідея самовдосконалення. <...> Ідея має моменти вияснючого істолковиваючого характеру, не маючи одначе завдання тлумачити. Тлумачення — щось друге».

«Як же розуміти ідею драматичного твору? — запитував учень Курбаса Гнат Ігнатович. — Це є та головна думка, те головне твердження, яке автор виголошує своїм твором. <...> Приміром, автор п'єси "Сава Чалий" Карпенко-Карий, розвертаючи перед нами історію зради Сави Чалого, показує разом з тим, як зрадник гине. Адже він міг би цілком інакше розв'язати дію (акцію), адже його симпатія, прихильність могла б бути цілком на іншому боці. Припустімо, що автор хотів би оголосити, ствердити своєю п'єсою ті ідеї, що їх виголошує і змагається за них Сава, йдучи до табору панів. Тоді він не мусив би вбивати Сави. Тоді, навпаки, автор намагався би довести перемогу Савиних думок, переконати глядача, що Савині думки правдиві. Автор же, йдучи цілком за народною думою, карає Саву і цілою п'єсою виголошує нам таку народну думку: зрада визвольному рухові має бути неухильно покарана. Таким чином ми можемо визначити ідею цієї п'єси, як виголошення протесту проти зради своєму народові, як вимога жорстко покарати того козака, що підніс руку на братів — товаришів своїх. Візьмемо для прикладу другу п'єсу, хоч би й "Гріх" Винниченка. В цій п'єсі автор показує нам нещасну жінку, що заплуталася поміж коханням та зрадою, провокацією. Своім твором автор твердить, що провокація, зрада не може бути оправдана яким би то не було великим коханням, найменша зрада тягне за собою інші, більші. Так само легко ви знайдете ідею в п'єсі "Овеча криниця" Лопе де Веги. Співчуваючи повстанцям селянам, виголошуючи разом з ними протест проти неправди і кривди панів, він особливо підкреслює — однаковість цілого селища в боротьбі, що стає непереможним в своїй єдності. Це і є ідеєю твору; сама назва селища — Фуенте Овехуна, що і була єдиною відповіддю на муки, стає на заголовок п'єси. Таким чином, ми визначили, що в кожному драматичному творі є ідея. А чи знайдемо ми це саме, коли аналізуватимемо драматургічну частину виставлення? Звичайно, знайдемо. Кожне виставлення має свою ідею».

Активно використовував термін *ідея* в агітаційно-пропагандистському значенні Микола Куліш: «Провідна ідея [п'єси “97”] — палка, щоденна, дрібна й через те тяжка боротьба незаможників з куркулями під добу голоду»; «Основна ідея цієї п'єси [“Дні Турбіних” М. Булгакова] полягає в дискредитації ідеології турбінівщини». Саме ідейність, на думку Куліша, мусила виправдати його під час розгорнутого цькування драматурга: «Ідея п'єси [“Народний Малахій”] мала бути така: за доби соціальних революцій, за доби запеклої смертельної класової боротьби пролетаріату з буржуазією (двох основних сил), за доби раннього соціалізму кожне прагнення Малахіїв Стаканчиків (дрібної буржуазії) стати Народним Малахієм, себто претензії Стаканчиків на свою політичну владу, претензії на свої соціальні реформи (Малахіїва реформа людини), претензії на розв'язання національної проблеми (в першу чергу українського роду), — все це не має під собою реального ґрунту і жодної революційно-наукової теорії».

Найчіткіші, агітаційно-пропагандистські визначення *ідеї* запропонував Яків Мамонтов, який 1940-го року писав: «Ідея п'єси — це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор. Іншими словами — ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів; наприклад у “Ромео і Джульєтти” Шекспір ніби говорить своїм глядачам: подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони! В “Хазяїні” І. Тобілевич досить чітко висловив ідею п'єси словами одного з її персонажів (Золотницького): “При таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу”. В “Загибелі ескадри” О. Корнійчук бореться проти анархічного виявлення революційних настроїв і закликає до дисципліни. *Ідея завжди — заклик або присуд*, а частіше за все і те, і друге, і третє»; «Тема як основна проблема драматичного твору, — писав учень Курбаса Михайло Верхацький, — *персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи*».

Поряд із *ідеєю* у практиці українського театру 1920–1930х років уживався й інший термін — *цілеве [цільове] настановлення*. Петро Рулін, коментуючи практику «Березоля», писав: «Цілеве настановлення, як пристосування ідеї до конкретних обставин доби»; «Великим завоюванням, типовим дійсно-таки лише Жовтневому театрові, з'явилося у “Березолі” поняття *цільового настановлення* (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Меєрхольда та Е. Пискатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого

саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудування всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної фактури»).

Поряд із *цілевим настановленням* у практиці «Березоля» вживали терміни *ідеомотив постановки*, *цілеве спрямування* і *цільова установка*: «Що ми маємо звати *цілевим спрямуванням виставлення*? — ставив питання і відповідав учень Курбаса Гнат Ігнатович. — Це є те завдання, яке ставить режисер перед своєю роботою. Адже ж ніколи не мусимо забувати, що театр є чинник, що несе свої завдання, як вихователь, як організатор. От те завдання, яке стоїть перед виставленням, як перед виховним чинником, як організуючим чинником — і є *цілеве його спрямування*. При цьому не треба змішувати це з ідеєю. Адже, несучи ту чи іншу ідею виставлення, легше виконувати різні завдання, мати різне *цілеве спрямування*. Приміром, виготовлення клубної вистави з завданням біжучої кампанії, визначає *цілеве спрямування* того чи іншого виставлення. Таким же прикладом може бути вистава саносвітньої п'єси на тему про черевний тиф. Спрямування такої вистави є агітація за низку певних профілактичних заходів щоб попередити розповсюдження пошесті серед населення, приміром, *“Не їжте не митої фрукти”*. Ідея ж такої вистави цілком інша, значно глибша, вона приміром визначатиме загальну думку, що тільки в соціалістичних умовах життя можливе найкраще поставити лікування людини і т. п.».

Сам Курбас про *цільову установку* казав 1924-го року: «Те, що ми робили, — в основі своїй було правильно. Лозунг утворюють нових людей — не нових, а потрібних — вірний не завжди. Лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігентщини, себто, що вище за все ставили доцільність в ім'я соціальної революції, лозунг, котрий кінець кінцем є органічно основним у ідеології пролетаріату, органічно основним у системі марксизму — цей лозунг, безумовно, є першим у нашій *цільовій установці*».

Очевидно, зміст цих термінів можна зіставити з *надзавданням вистави* у системі Станіславського. ► ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ, ІДЕОЛОГІЯ

ІКТ — від лат. *ictus* — удар, поштовх, акцент; музичний термін; за Курбасом, «ікт — основна акцентована точка». Курбас казав також, що «ритмічна мізансцена — не тільки повторення і розташування з певним іктом» і «під сценічною фразою ми розуміємо частину видовищного акту, що через свій центральний ікт об'єднує текучість показу в один процес уваги і сприйняття». Цей термін уживав також сучасник Курбаса, історик театру Петро Рулін, який писав про «основні фабульні ікти» і трактував їх як «певні ударні моменти тематичного порядку».

ІЛЮСТРАЦІЯ — у системі Курбаса — нетворче, недбале ставлення режисера до власного задуму. «Нам треба не забути, — казав Курбас, — що ми не сміємо піти тією вигідною доріжкою, якою йдуть українські театри, де театр є ілюстрацією драматичного твору. Пишеться драматичний твір більш чи менш талановитий, більш чи менш потрібний, виходять актори на сцену і грають себе, вирубуючи своїм голосом репліки, снують по сцені або беруть із магазину старого життєво-психологічного чи побутового театру ці псевдотеатральні прийоми і ці чужі сучасності типи, і “по старинке” грають».

ІМПРОВІЗАЦІЯ — у системі Курбаса — акторська техніка, значення якої змінювалося залежно від місця і часу. З одного боку, Курбас відзначав внутрішню суперечність виконавського мистецтва, вважаючи, що «мистецтво взагалі — це є процес зовсім органічний, який не вимагає попередньої свідомості, що ти робиш мистецтво. Всяка *імпровізація* часто позбавлена цієї самої закваски, що це мистецтво, і всяка мистецька робота здебільшого мусить бути *імпровізацією*».

Юрій Смолич згадував, що «можливо, виходячи саме з такої позиції, що мистецтво є актом вияву людської свідомості, Курбас-режисер рішуче й категорично заборонив і будь-яку *імпровізацію* в спектаклі (*імпровізувати* треба було на репетиціях, добираючи найкращого вияву художньої ідеї) і вимагав абсолютно точної *фіксації* знайденого для образу вияву. Це, власне, найбільше й ополчало проти нього акторів старої, “*нутрянної*” формації, які за тією обов’язковою фіксацією бачили “*голу техніку*”, “*холодний техніцизм*” абощо. Ці майстри старої формації, навіть корифеї її, заперечували також і вимогу Курбаса до актора — неодмінно знайти й створити “*соціальну фізіономію (маску)* виконуваного в спектаклі образу, а у виконанні — виявити і своє до нього класове ставлення”. Старі “*нутровики*” заперечували взагалі умовність у сценічних виявах, нехтуючи тим, що саме на умовності й існує взагалі театр як мистецтво — мистецтво серед усіх інших мистецтв, можливо, найбільш умовне, бо саме в цьому — в умовності — і є його сенс». Ірина Авдієва підтверджувала цей спогад: «Курбас пояснював нам, що актор, який не вміє *фіксувати* знайдену інтонацію і жест, завжди буде тільки *дилетантом*. Для глядачів, які прийшли сьогодні в театр, він буде гарний, а для автрашніх — поганий. Спектакль — цілісний твір мистецтва і порушувати його структуру навіть найбільш натхненними *імпровізаціями* не можна. Бездоганно зафіксована майстерність усіх учасників — це ансамбль». Так само підтверджували це Олександр Перегуда («Складність роботи полягала в тому, що тут

не допускалася і мінімальна частка імпровізації. Все треба було розрахувати») та Андрій Макаренко («Курбас не раз говорив, що і після прем'єри в актора можуть бути знахідки. Вони можуть приходити навіть як *імпровізація*. Але кожен з них треба аналізувати й перевіряти разом з режисурою, чи не вносить ця знахідка якогось порушення в загальну образну побудову? <...> Актори інших театрів не раз закидали, що березильці, мовляв, не знають свободи акторської творчості, і намагалися підкріплювати це плутаниною думок про *інтуїцію*, *імпровізацію* тощо. На цю “димову завісу”, що маскувала дрібне себелюбство і своєкористя, ми відповідали перефразованим марксистським твердженням: «Свобода творчості актора — це усвідомлена художня й громадська необхідність».

Курбас допускав можливість імпровізації під час репетицій, а також у певних видах театру — приміром, комедії дель арте («*матеріалом театру* може бути і є, наприклад, здатність актора імпровізувати»), однак постійно акцентував, що «імпровізація хороша лише в порядку *шування* — не стихійна».

Оцінюючи роботу колег, на перше місце він висував роботу над собою, акторську техніку і здатність до фіксації («працює над собою, над голосом, інтонацією; над голосом працює, піклується, не кричить, усього цього не робить, що робимо ми. Це актор-художник. Талант добрий. Він не імпровізує на сцені. У нього все вираховано на сцені. Талановитий, дуже талановитий»).

ІНТУЇЦІЯ — здатність людини до несвідомого передбачення, з опорою на попередній досвід, знання. У мистецтві кінця XIX — початку XX століття ця здатність абсолютизувалася, а подеколи і протиставлялася свідомому підходу до творчості.

У періоді «Молодого театру» Курбас неодноразово висловлювався на користь *інтуїції* та її провідної ролі у мистецтві, у передмові до власного перекладу праці Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» він писав, що «поява такого, наприклад, Бергсона у філософії, з його обороною *метафізики* і зворотом до *інтуїції* відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо». Однак 1924-го року спостерігаємо зміну його поглядів: «Процес *деестетизації мистецтва* почався доволі давно. З хвилиною висунення на перший план вимог, перш за все *свідомості*, в творчості закону, протиставленого примхам голої *інтуїції*, почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало *аестетичне*. Процес *деестетизації* був у зародку вже в тій реакції проти *естетського академізму*, що відома під назвою імпресіонізму, у неоімпресіоністів він почав розвиватися». 1925-го року, характеризуючи роботу «Молодого театру», Кур-

бас писав: «То були роки найбільш несподіваних і інтуїтивних винаходів і впертого аналітичного досліджу».

В іншому записі того ж 1925-го року він додавав: «Тут ще багато можна говорити про *метод творчої роботи*, багато можна дати дрібних порад, але принципово підходить до того, як я сказав, індивідуально. Цей метод прийде до кожного з вас в міру роботи. І. Мар'яненко боїться того, що він звик працювати, виходячи з *інтуїції*, а тут від актора вимагається сухого розрахунку. Нічого подібного. Я вважаю, що коли йдеться про радість творчості, так вона саме в такій роботі буде дана в тисячу разів більше, ніж усяким іншим способом <...> Вона грає роль помічника і як момент, що розв'язує всякі труднощі. *Інтуїція* — це річ, яку не викинеш із пісні. Але на ній базуватись і сказати, що є один бог — моя *інтуїція*, і йти за нею, як за чимось непомилним — це цілком фальшивий шлях. Це шлях, який веде у храм божественного мистецтва. Момент інтуїтивного захоплення — це наслідок нашого напруженого підсвідомого. Хто цікавився, той знаходив приклади, де *інтуїція* є наслідком певної напруженої роботи, котра з царини свідомого переходить у підсвідоме. І. Мар'яненко каже, що він звик більше почувати на сцені, а дуже незручно йому бачити себе на сцені <...> І цей спосіб бачити себе на сцені, як єдиний спосіб — найгірший, який може бути. Найкращий спосіб побачити себе на сцені — це значить протягти до себе контролюючий момент. І дуже добре, коли хто міг виховати у себе таке уміння бачити себе на сцені».

Серед звинувачень на адресу Курбаса було, за словами тодішнього народного комісара освіти УРСР Миколи Скрипника, саме «протиставлення ідейности художньої творчости художній *інтуїції*», що, на думку Скрипника, стало причиною «ідейного розладу між “Березолем” і Курбасом, з одного боку, та ідейним попитом нашої пролетарської суспільності, з другого боку». «Тов. Курбас, — казав Скрипник, — в останній промові зазначив про те, що основним завданням театру є, на його думку, посилення не почуттєвого впливу на глядача, а *інтуїтивного сприйняття*. Почуттєве сприйняття — це характерніше для франківського театру. Завдання театру, як каже т. Курбас, полягає в тому, щоб він самою постановою, оформленням, цілою сукупністю гри акторів справляв на глядача враження, щоб він, навіть іноді несвідомо для глядача, а тим паче, оскільки справа йде по суті, *інтуїтивно* впливав на нього, і це покладе підвалини для ідейного, розумового впливу театру на глядача <...>. Надзвичайно характерно те, що театр “Березіль” — в особі його художнього керівника — в основному питанні про суть зв'язку між театром і глядачем апелює від ідеї до *інтуїції*, від почуття до аперцепції. Мені здається, що тут,

може несвідомо для самого Курбаса, виявляється сама суть тих напрямків, що ними спрямовує свої шукання Курбас. Ніяк, зрозуміло, не можна занехати художньої *інтуїції*, — вона в мистецтві має своє важливе значіння; вона має свою вагу і в театральному мистецтві — грі актора, в роботі режисера і в цілій театральній постановці. Але в даному разі справа іде, по-перше, не про те, чи має художня *інтуїція* роль і значення в роботі театру, — щодо цього, то у Курбаса помічається навіть певне протиставлення ідейності художньої творчості художній *інтуїції*, може у цьому протиставленні і є причина певного ідейного розладу між “Березолем” і Курбасом з одного боку та ідейним попитом нашої пролетарської суспільності, з другого боку. <...> Це може привести т. Курбаса і “Березіль” на небезпечний шлях, що ним ішов російський театр за часів реакції після революції 1905 року, коли театр, ставлячи п’єси Андреева “Чоловік” тощо, поставив всю театральну творчість під ознаку протиставлення художньої ідейності художній *інтуїції*, і тим цілковито втрачалася художність театального твору. Протиставлення, а значить, розрив між художньою *інтуїцією* і художньою ідейністю в театральному процесі є шлях прямо протилежний тому шляхові, що ним єдино може йти новий радянський театр. Треба також відзначити, що Курбасова апеляція до *інтуїції* в театральній творчості у протиставленні ідейності без сумніву, підґрунтя для *містичного* впливу в театральній творчості, така річ в подібній ситуації завжди твориться і творитиметься. <...> Адже не даром у нього є такий потяг щодо постановки п’єси “Войцек” з першої половини XIX сторіччя, коли для буржуазної демократії, що боролася з феодалним укладом, були властиві певні *містичні* риси і настрої.

У той час як Скрипник закидав Курбасові містицизм, інший автор — Кость Буревій у грайливому дописі “Березіль” шкереберть», видрукуваному 1933-го року на шпальтах журналу «Червоний перець», про *метафізику*: «Нам страшно стає за наш Державний Драматичний Театр. Нам страшно тому, що тепер ми маємо правдиві докази того, що Лесь Курбас напускає в театральну залю *метафізичного туману*».

КАВАЛЕРІЯ ЛЕГКА — створені наприкінці 1927го року з ініціативи Сталіна загони «легкої кавалерії» партії — комсомольських активістів, завдання яких полягало у здійсненні офіційного контролю за діяльністю державного апарату, державних закладів і установ. Функції *легкої кавалерії* виконували також молодіжні театральні колективи. 1929-го року журнал «Радянський театр» писав про театр «Веселий Пролетар», який «вперше, як театральна “легка кавалерія”, почав провадити на практиці виступи безпосередньо на заводах під час *перерв-по-*

літсніданків, на площі, лісних полянах, робітничих майовок, на палубі корабля». У програмах виступів молодіжних театрів «легкою кавалерією» називалися «водевілі на тему самокритики, боротьби з пияцтвом, чистки радапарату, хлібозаготівель, китайських подій, безперервного тижня, винахідництва» тощо. 1931го року журнал «Радянське мистецтво» повідомляв: «Зараз бригада легкої кавалерії при театральному комсомольському осередку разом із охочими, що обслідує роботу місцевого комітету Київського Держцирку, кінчає свою роботу й ставить перед робітниками цирку питання про роботу того комітету». У Постанові Президії ЦКК ВКП (6), Колегії НК РКІ СРСР і ЦК ВЛКСМ «Про роботу "легкої кавалерії"» (1933) відзначалося, що «робота "легкої кавалерії" протягом ряду років показала свою життєвість і велике значення у справі залучення робітничої молоді у здійснення масового контролю за виконанням директив партії й уряду». У 1950-1960х роках партія неодноразово рекомендувала використовувати досвід «легкої кавалерії». ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ

КАМПАНІЯ — короткочасна система заходів, спрямована на вирішення якогось політичного, економічного, культурного завдання — абонементна кампанія, кампанія за дебюрократизацію театру (1929) та ін. Характеристику цих кампаній залишив, зокрема, Петро Рулін: «Стали дуже розповсюдженим явищем так звані культвилазки акторів на підприємства, особливо чинні під час різних громадсько-політичних кампаній (згадаймо масові походи робітників театру під час весняної сівби 1932 року). Разом із конференціями глядачів та шефством підприємств над театрами це дуже збуджувало робітників кону й робітників верстату, і вже робітник стає центральною постаттю театральної залі».

Як і будь-який казенний театр, «Березіль» мусив брати участь у подібних кампаніях. «Ми вважали, — казав Курбас, — що треба обов'язково, коли йде кампанія за Рур, — треба поставити "Рур", коли треба знищити рештки буржуазної психології, то треба ставити "Джиммі Хігінса", коли треба зрушити певні підвалини, то треба ставити таку і таку п'єсу. Це було вірно. Ми виконували певну програму, коли не дня, то, у всякому разі, року, і це було цілком вірно. Ми відбудовували свідомість глядача, користувалися такими засобами виявлення, які були нам прийнятні. (Глядач приймав це не обурюючись, не позіхаючи)». Згодом так само й у Харкові «Березіль» ставив перед собою завдання «провести планову кампанію серед робітництва Харкова для притягнення його до театру і для налагодження відповідного ставлення робітничого глядача до його театру. Зв'язатися більше з профспілками». Звітуючи про підсумки сезону

1927–1928 років Курбас вказував, що «*абонементна кампанія* пройшла на 30 % краще за минулий рік». Іншим разом Курбас говорив, що «*колосальну кампанію* треба повести стосовно хліборобської психології старого типу в українському народі: свитка, воли, — помаленьку зародити в публіці бажання, щоб у нас були українські фермери, електрифікація, трактори, щоб він енергійно працював, швидко, це весь комплекс», а також про те, що «*цілкова установка* спектаклю у стосунку до публіки спрямована на ведення методом пропаганди *кампанії* боротьби з хліборобською психологією старого типу, з її повільністю, лінівством, з селянською філософією, куркульством, бандитизмом; а також показом зародження нового села, з його організуючим моментом та перспективами нових людей, фермерства, машинізованого сільського господарства та електрифікації і т. д., утворення та поглиблення в масах нового мажорного начала, будівничого комуністичного світогляду, спрямованість на деструкцію старого побуту, на боротьбу з тією частиною українського громадянства, що схиляється перед віковою вулицею та її традиціями».

Крім того, Курбас згадує *кампанію*, розгорнуту «Березолем» з власної ініціативи: «*кампанію* в минулому році проти *театру споглядання*» (психологічного театру), а у Плані праці станції мови та термінології зазначено також «*кампанію* серед працівників МОБу за усвідомлення ними таких положень: а) зараз ми переживаємо надзвичайної ваги момент — момент українізації...»

«Коли необхідно було відгукнутися на якусь надзвичайну подію, революційне свято чи важливу політичну кампанію, — згадував Ханан Шмаїн, — він [Курбас] проявляв виняткову мобільність і напрочуд швидко здійснював поставлені перед театром завдання. Так було з виставами “Жовтень”, “Рур”. А спектакль “Пролог”, який користувався великим успіхом, Курбас поставив приблизно за два тижні. До речі, досвід цієї постановки розвіяв брехливі твердження, ніби масовий глядач не розуміє режисера-новатора».

Схоже, ці кампанії дратували й самих березильців, на що натякає репліка Василя Василька, зафіксована в одному з протоколів: «Ця якась календарна система: сьогодні *кампанія* за те, завтра за друге і т. д.». Однак у Плані і методи театральної культурної роботи у клубі зазначалося: «Треба собі ясно з'ясувати, на яку основну тему має бути зроблена вистава (*кампанія, революційне свято, роковини, злободенищина, побут, агітплакат*)».

Однак 1934-го року, у процесі слідства, Курбас змушений був звести на себе наклеп. У заяві до Колегії ДПУ України він писав: «Цим заявляю про своє цілковите й остаточне *роззброєння* у відношенні до Радянської влади і признаюся в тому, що належав

до контрреволюційної організації УВО. Робота моя в організації розгорталася на театрі й мала мету на театральному фронті спрямовувати хід культурно-творчого процесу на Україні на буржуазно-націоналістичні рейки, виховання нових кадрів у націоналістичному дусі, встановлення зв'язків з іншими театральними центрами інших національностей для підтримання в них націоналістичних тенденцій. <...> Тактика на театральній дільниці останнього часу зводилася до саботування (в межах можливого) політичних кампаній Радвлади і Компартії — до відриву по лінії репертуару українського театального процесу від всесоюзного, до послаблення темпів роботи в театрі «Березіль». А під час допиту додавав, що буцімто «докладав усіх зусиль, щоб зірвати політичні кампанії театру (виїзди бригад), хоча жодного разу мені це не вдалося через велику пильність партійного і безпартійного складу режисерської лабораторії й акторів».

Так само кампанією слід вважати розгорнуте владою і деякими колегами цілеспрямоване цькування Курбаса.

Різновидом кампаній були «датські» і принагідні вистави. ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ВИСТАВА «ДАТСЬКА», ВИСТАВА ПРИНАГІДНА

КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ — документ, який дає право на одноразове відвідування театальної вистави.

Крім звичайних квитків, у 1920-х роках розрізняли безплатні *квитки відомчі* (до сорока місць для партійно-адміністративної верхівки міста), *квитки пільгові* (для організованих глядачів — студентства, робітників, активістів, червоноармійців). Народний комісаріат освіти роз'яснював: «Студенти вузів мають право одержати пільгові театральні квитки у всіх театрах та кіно із знижкою 60% з номінальної ціни. Але в кожному окремому разі адміністрація театрів та кіно має право встановити певний порядок відвідування студентами вистав, а саме: встановити кількість пільгових квитків, колективне відвідування тощо»; 1927-го року також було порушено клопотання про видачу безплатних місць безробітним), *квитки (або картки) речизентські*. ► ГЛЯДАЧ БУРЖУАЗНИЙ, МІСЦЯ БЕЗПЛАТНІ

КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ — термін, яким від кінця 1920-х — початку 1930-х позначається одержавлення приватних господарств і впровадження, поряд із державною, колективної форми власності на засоби і продукти виробничої діяльності. Курс на об'єднання і перетворення дрібних індивідуальних селянських господарств на колективи було розгорнуто 1927 року на XV з'їзді ВКП(б).

З формальної точки зору, термін не має прямого відношення до мистецтва соціалістичного реалізму, однак як узагальнений, що охоплює такі словосполучення як *колективна (масова, хорова) декламація, колективна акція, колективна культура,*

колективна режисура, колективна рецензія, колективна творчість, колективне відвідування вистав («Конференція радить поширювати колективне одвідування вистав, — це дає змогу проводити культроботу навколо вистав»), колективне дійство, колективне мистецтво, колективний метод, метода колективно-політичної роботи, а також терміни бригада (агітбригада, бригада драматургів, композиторів, мистецька, шефська), глядацький актив, організований (колективний, масовий) глядач, художня (художньо-політична) рада, інструктор масової театральної політосвітньої роботи, маса глядацька, масова агітація, масовий глядач, масовий спектакль, масові ігри, методи масової театральної роботи, термін цілком придатний для означення сценаріїв, на реалізацію яких було спрямовано зусилля більшовицької влади від перших років революції.

*Колективізація — у контексті культурного життя — це діяльність, спрямована на формування й обмежену легітимізацію соціальних груп (малих, середніх, великих), громадських об'єднань (здебільшого — псевдогромадських, адже примусових і формалізованих — партія, партактив, партійна, комсомольська або піонерська організація, спілка письменників, творче або мистецьке об'єднання тощо), омасовлення суспільства для імітації громадського обговорення суспільно важливих питань і ухвалення відповідних рішень з правом дорадчого або вирішального голосу; це структурування суспільства за визначеними державою ознаками, що створює додаткові можливості для пропаганди за рахунок поширення спекулятивної (маніпулятивної) лексики — *народ хоче, народ думає, народ вважає, народ обирає*, тоді як *антинародні елементи* (окремі особи, злочинні формування) заважають. Отже, імітація колективної відповідальності (насправді — безвідповідальність) замість відповідальності особистої. Це поняття є зерном *радянськості*, головною ідеєю якої є ідея *ради, маси, групи, колективу*, активної участі (або імітації участі) громадськості у соціальному житті.*

Тезу цю було сформульовано ще Ленінін у статті «Удержат ли большевики власть?», видрукуваній у жовтні 1917-го року: «Каждая кухарка должна научиться управлять государством». Однак не була новою і сама ідея перенесення уваги мистецтва на маси (принаймні, вже 1901 року зустрічаємо у Лесі Українки словосполучення «*масова драма*» і «*драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою*»).

Саме цим — *опорою на інтелектуальну більшість* (не у сенсі високоінтелектуальну, а у сенсі масову свідомість, яка протиставлялася інтелектуальній меншості — *міщанству, буржуазії*) — відзначався театр революційної доби. Для окреслення

природи цих стосунків — *між своїми і чужими* — діагностично значущими є формули *масове мистецтво, масовий театр, масовий глядач і т. ін.*

«Ще до [Першої світової] війни, — згадував Курбас, — з'явилася тенденція до *масовості*; виявлення *масовості* — це ознака того, що митці мали звичку передбачати, це значить, що в самому бутті є велика закономірність: назріваючий конфлікт політичний, економічний, чи соціальний у якому-небудь масштабі, всесвітньому чи меншому, відбивається такою ж напруженістю в громадській психології. *Той, хто не міщанин, а вміє і мусить більш вдивлятися в оточення і знаходить у ньому певну ясність, той це розуміє*».

Найпрогресивніші, навіть у системі сучасних понять, діячі культури обстоювали ідею *масового мистецтва* («вське мистецтво, і театральне зокрема, тільки тоді не переживають кризи, коли вони, спираючись на той чи інший світогляд не перестають відігравати в суспільстві роль фактора, який бере на себе завдання *організовувати здорову масову психіку*», — писав Микола Хвильовий), адже вважалося, що *«теперішній театр — це фабрика для штампування масової психіки та електротехніки і за допомогою цілої армії театральних робітників»*. Конфлікт народжувався не тому, що митці пручалися і не хотіли брати участі у творенні масового мистецтва, навпаки, як влучно зауважив Яків Мамонтов, «трагедія “Березоля” саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача», між бажанням прислужитися новому глядачеві і нездатністю подолати свої романтичні ілюзії про роль мистецтва у соціальному житті ХХ століття.

Спостереження Мамонтова підтверджують *лібрето* (короткий зміст), а не звичні програмки до вистав «Газ», «Джіммі Гіггінз», «Машиноборці», «Людина-маса», видрукувані на останній обкладинці журналу «Барикади театру». Ці лібрето були необхідні через те, що глядач, якому адресувалися вистави «Березоля», не розумів їхнього змісту. Однак це не означає, що, аналізуючи мистецтво цієї доби, слід спиратися на *опозицію масового й елітарного мистецтва*. Адже *еліта* — це обмежене коло осіб, які уособлюють політичну, фінансову, культурну або будь-яку іншу владу, висувають завдання, регламентують правила їхнього досягнення і здійснюють контроль виконання. Дореволюційна *культурна еліта* цілеспрямовано знищувалася, щоб розчистити місце для нової політичної еліти — партійної верхівки і наближених до неї митців.

Диктуючи пересічному глядачеві форми і *меню споживання мистецтва*, влада нав'язувала йому ілюзію, що саме він

і є замовником. Однак парадокс полягав у тому, що *споживач мистецтва не був його замовником: нова еліта замовляла духовні страви не для себе.*

Створюючи *масовий революційний театр*, популяризували, — і не лише у радянській Україні, а й за її межами, у Галичині, — *методи колективної роботи, ритмічні читання, колективні або гуртові декламації і дієства, мімодрами, живі газети, режисерські етюди (режисерські інвенції)* тощо.

Нова еліта вимагала *масового мистецтва*: «Радянський театр, — писав Яків Мамонтов, — є *театр масовий* <...>. Радянський театр є театр політичний <...>. *Політичний театр* дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі. Політичний театр є театр максимального ідейного навантаження, театр чітких ідеологічних формульовок, що не терпить *вічних проблем*». Незважаючи на критику з боку старшого покоління, деякі автори взагалі вважали, що масовість належить до найцінніших рис акторського обдаровання: «У природі ж Бучми, — писав Кость Буревій, — лежить, може, найцінніша риса його — *масовість*. Так ми називаємо акторову здібність *орієнтуватися на масу*».

1932-го року колективізацію у сфері мистецтва було законодавчо закріплено Постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «*Про перебудову літературно-художніх організацій*»: «Тепер, коли вже встигли вирости кадри пролетарської літератури і мистецтва, висунулись нові письменники та художники з заводів, фабрик, колгоспів — *рямці* нинішніх пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАМП, РАПМ і інш.) стають вже вузькі і гальмують серйозний розмах художньої творчості. Ця обставина створює небезпеку перетворення цих організацій зі знаряддя найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичною будівництва, на знаряддя культивування гурткової замкненості, відриву від політичних завдань сучасності та від значних груп письменників і художників, що співчують соціалістичному будівництву. Звідси потреба відповідно перебудувати літературно-художні організації і розширити базу їх роботи. Виходячи з цього ЦК ВКП(б) ухвалює: 1) Ліквідувати Асоціацію пролетарських письменників (ВОАПП, РАПП); 2) Об'єднати всіх письменників, що підтримують платформу радянської влади і прагнуть брати участь в соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією в ній; 3) Провести аналогічну зміну лінією інших видів мистецтва». ► СПІЛКА ТВОРЧА, УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ

КОМІСІЯ — 1) у революційні і пореволюційні роки — тимчасові групи активістів, призначені адміністрацією якоїсь

установи або галузі для здійснення малопопулярних заходів (*комісія контрольно-репертуарна* («Для нагляду за репертуаром і з метою його оздоровлення були створені спеціальні контрольно-репертуарні комісії», 1919; *комісія марксо-ленінського театрознавства*, 1931; *комісія мистецька репертуарна*, 1924; *комісія театральна* («Театральна комісія київської міськради виділила спеціальну трійку і доручила їй з'ясувати низку питань, що стосуються театральної справи у Києві. Передусім комісії доручено виявити дефекти абонементної системи, розглянути питання про керівництво художніми радами театрів, про доцільність вступних пояснюючих лекцій перед виставами та про закінчення вистав до 11-ї год.», 1925); *комісія термінологічна* (1918);

2) у «Березолі» — ініціативні групи, завданням яких було налагодження роботи в одній з галузей театру. «Поруч з майстернями, — писав Василь Василько, — працювало щось із десятиок станцій (комісій), які розробляли багато проблем, зв'язаних з мистецтвом нового радянського театру». «Для вивчення й узагальнення результатів побічних завдань, — писав Борис Балабан, — у Мистецькому об'єднанні “Березіль”, крім п'яти майстерень, діяло близько десяти станцій, де були зібрані групи акторів, що цікавились тією чи іншою проблемою. Це станції фіксації і систематизації досвіду, сценічного слова, наукової праці в театрі, театральної термінології, репертуарна, дитячого театру, музейна та ін. Кожна з них вивчала вирішення відповідних побічних завдань у спектаклях, фіксувала ці вирішення і теоретично узагальнювала результати їх, створюючи цільне дослідження з даного питання. Так було до того часу, поки “Березіль” вважався мистецьким об'єднанням. Коли ж він перетворився на державний театр, усіма цими питаннями займався вже режисерський штаб, на засіданнях якого ставились спеціальні доповіді: “Робота з художником”, “Музика в спектаклі”, “Робота з освітлювачем” тощо». В інших документах згадуються також *комісія анкетна* («Організовано спеціальну анкетну комісію <...>, якій доручено було розробити анкети для опросу глядачів»; В. Василько); *комісія бібліотечна*; *комісія в справі святкування* («При Мистецькому об'єднанні “Березіль”, — повідомляла преса 1925-го року, — утворено комісію в справі святкування 19-тиріччя театральної праці на Україні головного режисера, народного артиста Республіки, Л. Курбаса»); *комісія видавнича*; *комісія музейна* («30-го січня 1923 року обрано з-поміж працівників “Березоля” — музейну комісію і дано їй бойового наказу без копійки грошей організувати перший на Україні Театральний Музей» (В.Василько); *комісія психотехнічна* («“Психотехнічна комісія”, в якій працює невропатолог В.М. Гаккебуш, використовує для

нового театру психотехніку для встановлення наукового методу професійного добору в театральному й мистецькому напрямі», І. Микитенко, 1924); *комісія термінологічна* та ін.

У зв'язку зі змінами статусу «Березоля» (від мистецького об'єднання — до казенного театру) змінювалися назви, кількість і підпорядкування станцій. 1925-го року налічувалося сім станцій, які входили до складу Режисерської лабораторії: 1) *фіксації і систематизації досвіду* — узагальнення й розроблення науки про театр; 2) *клубна* — підготовка режисера-інструктора для клубів та сільських будинків культури; 3) *репертуарна* — розроблення нового революційного репертуару, а також перекладання п'єс; 4) *станція сільського театру* — утворення революційного театру спеціально для села; 5) *станція мови й театральної термінології*; 6) *станція НОПу*; 7) *музейна станція*.

На відміну від станцій і режисерського штабу, завданням *режисерської лабораторії*, як зазначалося у протоколі її першого засідання у березні 1923-го року, полягало в тому, щоби бути «школою нових режисерів», здійснювати «експерименти нових праць». А у плані роботи було передбачено «шкільну працю в режлабораторії (система — теорія музики), матеріальне оформлення (малювання), сценознавство, як педагогічний метод, композиція вистави, драматургія, електротехніка, театральна машинерія, хореографія. Лабораторна праця в режисерській лабораторії. Наукове розроблення театральної вистави (аналіз), мізансцени, рух, звук, сценічні ефекти, будова і підробка, досвід постановки уривків у різних стилях, індивідуальні експерименти, теоретична розробка питань театру (виробництво і фантазія), проблема синтетичного театру. Макет. Будова сценічного майданчика. Театральна термінологія» та ін.

3) *Комісія фільтраційна [перекваліфікаційна, селекційна, фільтраційно-випробувальна]* — від 1922-го року — комісії для визначення придатності артистів для подальшої роботи у сфері мистецтв. До складу комісій входили представники партійних і профспілкових органів, митці, робітники. Про характер роботи комісій свідчить допис, видрукований в одному з українських видань 1930-го року: «Треба *перекваліфікаційним комісіям* не ставати на шлях сухого формалізму та бездушного бюрократизму <...>. Я теж був присутнім на *перекваліфікації* одного колективу, що її провадила київська комісія на чолі з тов. Ураловим. Приписала ця комісія в своєму висновку майже всім акторам стару школу й небажання перейти на нові рейки. А хіба питала ця комісія акторів про їхнє небажання? Ні. Це власна думка комісії. І от, моментально, одним розчерком пера: викинути за борт... Це — бездушний, сухий формалізм. Я хочу

запитати т. т. київських *перекваліфікаторів*: чи є можливість всім акторам попасти на учобу до “Березоля” або до “франківців”? Ясно, що ні. Друге запитання: яка провина старого актора, що ще до революції він пропрацював на старій сцені більше десятка років і не зміг попасти на виучку до Меєрхольда або до Курбаса?... Яка провина цього актора, що до революції український театр був лише суто побутовий? А тепер за цю провину цього актора викидають на смітник. Ще третє запитання: що повинен той старий актор (ще повний сили й енергії) робити, коли він не знає другої професії та й пізно їй вже вчитися? На *іспитах політграмоти* треба теж мати не єзуїтський, а товариський підхід, бо як інакше, як не єзуїтським підходом можна назвати таке запитання, зроблене з лукавою посмішечкою: *А чи не знаєте ви товаришу, де зараз перебуває Троцький?* Що цим хотіла комісія показати? Чого вона добивалася? Чи, мовляв, не листується актор з Троцьким, а тому може й знає його адресу?... Поводження з початкуючим молодняком з боку цієї київської комісії було неприпустиме, запитання носили іронічний характер, були насмішки й навіть цілковите глузування <...>. *Не дуже захоплюйтеся, т. т. перекваліфікатори, своєю ролєю “вершителів судеб” та своїм правом “карати й милувати”*». ► ВОРОГ НАРОДУ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

КОМПОЗИЦІЯ — побудова драматичного твору або вистави, система засобів організації дії. У XIX — на початку XX століття принципи композиції базувалися на ідеях Арістотеля та його послідовників — Густава Фрайтаґа та ін.

Про відмінності між тогочасним розумінням драматичної композиції і концепцією Курбаса свідчить незвичний для тодішнього українського театру спосіб побудови, що спирався на *монтування самостійних епізодів*, а не звичнішого для театру XIX століття концентричного принципу. Зокрема це знайшло вияв у тому, що переважну більшість вистав «Березоля» було здійснено не за драматургічними творами, а за власними сценаріями, інсценівками або переробками, як «Алло, на хвилі 477», «Гайдамаки», «Джиммі Гітінс», «Жовтневий огляд», «За двома зайцями», «Напередодні», «Народження Велетня», «Пролог», «Товариш жєнщина». Так само можна згадати перекручені постановки на кшталт «Диктатури» І. Микитєнка.

Про це ж свідчать *рекламні інтермедії*, що виконувалися у виставі «Пошилися у дурні». Закликаючи рекламодавців, журнал «Барикади театру» подавав таке оголошення: «Новий спосіб реклями. Рекляма зі сцени! Приймаються найрізномірніші тексти реклями, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. “Березиль” № 2 “Пошилися

у дурні". Тексти майстерно влітаються в дію, як складова частина спектаклю. Умови і передплата в конт. "Березіля", ул. Воронського 29. Колосальний поспіх!! Величезне вражіння!!».

Реклама використовувалася і в інших виставах «Березоля». Як писав Терень Масенко, «в одну з комедій Куліша Курбас увів "рекламну" інтермедію. На сцену виходили два учасники її — Мар'ян Крушельницький та Йосип Гірняк. Один вигукував: "Лаларьок", другий — "Це-роб-цероб-церобкооп!"). У залі знімався регіт, бо всі знали, як запекло конкурували ці дві торговельні організації, що існували в Харкові у другій половині 20-х років».

Ці приклади — найяскравіші, однак не єдині, адже тенденція до неконцентричного способу викладу характерна для багатьох вистав «Березоля»: передусім це домінування у репертуарі театру власних сценаріїв та інсценівок, інтермедії, що спеціально створювалися для багатьох вистав та інші *ознаки епізації театру*.

Звісно, сприймалися принципи інтермедійного театру по-різному. Так, у спогадах К. Колесникова є такий запис: «Якось він [М. К. Садовський] розповідав, що побував на виставі театру "Березіль", котрий в цей час гастролював у Києві в приміщенні театру Соловцова. Дивився там "Пошилися у дурні". На запитання, як йому це сподобалося, з обуренням плюнувши, сказав: "Та хіба це театр? *Це ж цирк! Перекидаються, мов мавпи!* А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викрутаси? Народові ці штучки-дрючки непотрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає"».

Якщо ж узяти до уваги характерну для того часу *політизацію питань композиції, порушення арістотелівсько-фрайтагівського канону*, що вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі, стає очевиднішим («Одне слово, із двох концепцій — Арістотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. *(Шупак з місця: Нічого подібного!)*. Як же нічого подібного?»)). А далі у цьому ж виступі — просто унікальний поворот, де в *ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія*: «Партія наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний *сюжет* художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й *сюжет* знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, "расщеплено", як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання».

Протиставлення двох концепцій драми — арістотелівської і, як називав її Мамонтов, шекспірівської — це *протиставлення концентричної композиції — ексцентричної*.

Чому ж у простому, здавалося б, технологічному прийомі з'явилася раптом політичне забарвлення?

Хоча у своїх лекціях Курбас усе ще спирався на гегелівсько-фрайтагівську концепцію, однак практично вже мислив новим, притаманним модерній добі способом організації матеріалу.

Суть цієї розбіжності пов'язана передусім із новим розумінням природи драматичного конфлікту.

Незважаючи на те, що у своїх гаслах радянські митці зазвичай спиралися на *діалектичний матеріалізм* («все це, що ми робили досі, — казав Курбас, — воно виходить цілком з сучасної марксистської системи»), на практиці до них слід радше застосувати репліку Брехта — щоправда, сказану з іншої нагоди: «Шекспір [на відміну від інтерпретаторів Арістотеля] не випрямляє людську долю у другій дії, щоб забезпечити собі можливість п'ятої. Всі події розвиваються у нього органічним шляхом. У відсутності зв'язку між його діями ми впізнаємо відсутність зв'язків у людській долі. <...> Немає більшої дурниці, ніж ставити Шекспіра так, щоб він був зрозумілий. Він від природи незрозумілий, він — абсолютна субстанція». Цією абсолютною субстанцією, новим способом організації матеріалу став *монтаж* — «урядження вистави в повній її цілості» (М. Вороний).

Цей композиційний принцип проголошували самі режисери «Березоля» («п'єса не має єдиного стержневого сюжету», — писав Михайло Верхацький), за що їх і звинувачували («І що ж ми бачимо? [у виставі “Маклена Граса”] Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв'язку, немає сюжетного зв'язку»).

Відмовитися на практиці від композиційних схем ХІХ століття (І. Фрайтаг та ін.) Курбаса примусило нове розуміння: «Композиція це є форма спектаклю» («Принцеса Турандот», — писав він, — там справа на стику можливості *монтажу емоцій*, як таких. У Меєрхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був *монтаж емоцій* (“Великодушний рогоносець”). <...> Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»).

Саму режисуру Курбас сприймав передусім як *мистецтво композиції* («Режисерський театр, — казав він, — це і є *акторський театр у межах художньої композиції вистави*; так само, як і Меєрхольд: «Режисерський театр — це *акторський театр плюс мистецтво композиції цілого*»).

Висунувши режисера на роль композитора, митці ХХ років — передусім Меєрхольд, Курбас, Пискачов, Брехт — внесли істотні корективи у розуміння можливостей театру (що викликало спочатку супротив, зафіксований у зневажливому терміні *кінематографічна п'єса*).

Дж. Л. Стайн, описуючи принцип дискретного *монтажу атракціонів*, уживає термін *паратаксис* (лат. *parataxis* — те, що лежить поряд, синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних, послідовно розташованих частин висловлювання): «*Відкрита структура* п'єс Бюхнера, — пише він про одного з найулюбленіших драматургів Курбаса, — це його найвражачіше та найкорисніше нововведення. *Паратаксис* — протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку — був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна. <...> Передусім у цій п'єсі [“Войцек”] аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів».

Чому ж тоді й досі ми надаємо перевагу жорстким геометричним фігурам і «логічному» викладу історії?

Бо *сюжет* — це, за словами Крістофера Прендергаста, — «*алібі, яке рятує від необхідності пережити випадковість і безладність світу*».

КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ — форма роботи з глядачем, що дістала популярність в Україні наприкінці 1920-х років. Конференції глядачів відбувалися у процесі *відвідування вистав робітничими колективами*. Глядацькі конференції мали помітний вплив на діяльність театрів (часопис «Молодняк» повідомляв: «*робітничий загальний вкуп з культактивом <...> активно обговорює виробничий план театру <...>*. У кінці грудня [театр Шевченка] скликає першу конференцію глядачів. Художня Рада переносить свою роботу на широкий робітничий загальний вкуп з культактивом заводу ім. Петровського та Леніна, активно обговорюють виробничого плану театру»). Головною хибою подібних конференцій, вважав Л. Болобан, була відсутність зв'язку «поміж театром і споживачем»: «Робітник не відчуває, що його поради й критику сприйматимуть серйозно, що він — справді може впливати на дальший хід роботи театру. І тому не відчуває відповідальності за свої слова». Крім конференцій, дістали поширення глядацькі *диспути, суди, колективні рецензії на п'єси, закриті вистави, колективні відвідування, доповіді і звіти керівників театрів на підприємствах, утворення Товариства Друзів Радянського театру та його філій у трудових колективах* (подібні товариства, як товариство

друзів театру І. Франка або Рада сприяння театрові «Березіль», було створено при багатьох творчих колективах). ► КУЛЬТВИЛАЗКА

КОНФЛІКТ ДРАМИ — у теорії драми XIX століття й у практиці аналізу п'єси у «Березолі» — один із елементів аналізу драми. Цей термін (власне, *колізія*) вживається вже у Лессінга, згодом дістає теоретичне обґрунтування у Гегеля, однак в українському театрі XIX — початку XX століття ще не має значної популярності, найчастіше він фіксується в Івана Франка, який, приміром, про трагедію «Антигона» Софокла пише: «Перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами “людськими”, случайними, а все-таки могутими, і законами “божескими”, т. є. моральними, записаними в серці людськiм». Поряд із цим, однак, від 1860-х років як синонім до драматичного конфлікту уживався термін *колізія*. Показово, що в окремих випадках, як у Миколи Вороного, *мотивованість драматичної колізії* інтерпретується як *ознака реалістичної драми*: «Коли прикласти до трагедії Словацького вимоги сучасної реалістичної драми, то авторові її можна було б зробити чимало серйозних закидів: брак натурального і логічного пов'язання між собою окремих сцен, випадковість драматичної колізії, поверхову або й хибну умотивованість вчинків героїв, гонитву за штучними ефектами».

1923-го року Курбас так пояснював *драматичний конфлікт* своїм учням: «Для першого разу візьмемо таку замітку і всі постараємось на підставі цього матеріалу, матеріалу цієї замітки, устроїти драматичний конфлікт, уможлиwiająчий розробку його для театру. Коли починаєте чи цього Волькенштейна, чи Клейнера, вам буде ясно, що треба установити в цьому матеріалі, *розуміючи під конфліктом суперечність інтересів і діяння дійових осіб*. Завдання виллється в таку форму, що в тому матеріалі, який буде даний і в якому відбуваються події, одна після другої, а не одна через другу, в тих, де немає руху сценічної дії, який називаємо конфліктом, а без якого не може бути мови про драму, треба цей матеріал привести в такий стан, щоби він міг рухатися, щоби досить було піддати його роботі уяви, щоби він міг в проекції своїй часовій розвиватися в драматичну дію. Візьмемо замітку із сьогоднішнього “Більшовика” під наголовком: “Це треба припинити”: “Три роки тому назад у нас на Шполянській цукроварні розвалилась стара лазня. Декому це байдуже — у кожного є ванна, а робітникам погано — ходили чорні і тільки після багатьох постанов загальних зборів у 1923 році з якогось хлівчика зробили лазню. Робив цю лазню наш доморослий “технік” Куровський. За його планом парового казана було уміщено там, де миються, а ручна помпа в роздягальні. Хоч і те і друге можна було влаштувати збоку в маленькій прибудові, котра стоїть зараз порожня і тільки

іноді сажає туди міліція “преступників”. Обслуговують лазню два хлопці. Один топить, другий “кача” воду, і хоча начальство і вибирає самих “хладнокровних”, але після жіночої бані ці хлопці тікають, залишаючи навіть свою зарплатню. Продовжується це вже другий рік. Банщиків змінилося вже більше півсотні (у всіх слабії нерви). Дійшло до того, що всі одмовилися гріти казана в жіночій лазні. Новий доглядач двору почав привчати до цього дівчину, але привчити дівчину не вдалося, бо “накачать” 4.000 відер — це й хлопець не всякий зможе, а вдвох нема де повернутися. Тепер робиться так: “качальщику” жінки зав’язують хусткою очі і він стає в роздягальні “качати” воду. Чи довго це буде — невідомо, але й з зав’язаними очима “качальщики” чогось не видержують і часто тікають. А може це все тільки хазяйський крок до своєрідного “побуту” під гаслом “долой стыд”, а може й ще де так провадиться “новий побут”. Цукровик”. Це допис, в якому конфлікту немає, а як він є, його треба достроїти, його треба розробити у конфлікт дії. В усякому разі ця замітка являється відправною точкою, ви можете підмінити тему, *сюжет*, то значить тему, яку хочете, можете вставити, це можна розглядати і з боку неурядиці нашої на виробництві, або скажемо, “доморослий технік”, словом, треба буде тему установити. *Сюжет* може бути інакший. Ви поступаєте так, як поступив би драматург, не маючи до цього ніякого зобов’язання. Ви установите поки вирішите цей *аспект*, чи це буде в *аспекті* комедійному чи трагічному, чи в якому буде розробляти, правда, що навіть *план* вже з самого початку буде намічатися, поскільки вже в матеріалі є певні дані на те, в якому *плані* він може бути розроблений. Ваша робота: ви розказуєте, чи у вас написано — тоді зачитуєте ситуацію загально загострену в драматичний конфлікт, де будуть певні персонажі, певна суперечність їхніх інтересів і тим самим певна суперечність їхніх діянь. Очевидно вам не можна забувати, що цей самий конфлікт він не буде ясним, як довго не буде окреслено характеру тих осіб, при найменше в такій мірі, в якій іменно вони мірі впливають на розвиток дії. Розроблення *сюжету* цілого не вимагається. Треба намітити конфлікт, зробити матеріал драматичним. Конфлікт не обов’язково вичерпується дієвими особами. Конфлікт в смислі суперечності і зв’язаної з цим певної боротьби — він може бути глибшим — не тільки в людях, а і в установах».

1925-го року в одному з протоколів засідання Режисерської лабораторії «Березоля» зафіксовано такі міркування Курбаса стосовно конфлікту: «*Боротьба — стрижень драми*. Зміст наших вправ — це поступове студювання всіх стадій утворення п’єси. Коли ми зможемо встановити ідею, конфлікт, розвинути його в певний *сюжет*, *фабулу*, а *фабулу* розчленувати, дотриму-

ючись законів *архітектоніки*. Це завдання, що було дане, можна було написати за 10 хвилин. Потрібне вміння використовувати матеріал. Взяти з нього те, що він може дати. Навчитися знаходити у всякому матеріалі загальне, що має вартість і не є анекдотом. Конфлікт — це комбінація, що залишена сама собі в житті, не могла мати своїм розвитком спокій, а мусила довести до бійки, сварки. Це так само, як у природі змішати різні субстанції і кинути туди мінерал, який силою своєї природи призводить до вибуху. *Конфлікт драматичний* у такому порівнянні — то будуть оці всі змішані субстанції і вкинутий туди мінерал, що доведе до вибуху. Цей момент присутності склянки з сумішшю і вкинення мінералу — це відповідає драматичному конфліктові. Коли замість субстанцій уявимо таких людей, то вони по відношенню до драми мають цінність як сили, що мають певний закон своєї природи (характер — скупий батько і марнотратний син коло одного маєтку). Протилежні вчинки — конфлікт. Може бути закономірності їхньої природи, якість класових інтересів. Їхні вчинки будуть визначатися їхніми інтересами, як представниками певних класів. Тут буде класова ідея. П'єса побудована не на характерах, а на соціальних суперечностях. Всякий конфлікт мусить біля чогось виникати. Оце “щось” стосується використання матеріалу. В даній замітці момент такий несерйозний, що коли його розв'язувати, виходячи з цієї випадкової обстановки (водокачка в роздягальні), то ми дістанемо певний *план*, у якому нам усе представиться. *План* передбачає *аспект*. Фарсовий мотив у всіх відношеннях. Що береться за основу: чи зовнішні випадкові моменти, чи ми вважаємо сторонній момент зовнішнім? Треба шукати чогось глибшого у даній ситуації. Водокачка в роздягальні — це зовнішнє. Під *фабулою*, що є в замітці, є момент людської нездарності (побудувати водокачку в роздягальні). Ідея в основі — людська бездарність у радянському оточенні. Цей факт уже дає можливість конфлікту. Впливають фігури. З такої постановки питання впливає можливість поставити фігури в певне співвідношення. Тоді треба вирішити *аспект*. *План* виходить з того, як при ваших таких і таких даних цього матеріалу, виходячи з цільової установки, ви можете вирішити *план* подачі — *аспект*.

Того ж року під час засідання Режисерської лабораторії, спираючись на твори Шекспіра, Курбас *пропонував таке тлумачення конфлікту*: «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це *тема*. Відьми — це *зав'язка*. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п'єса. Макбет стоїть і думає, чи вбити Дункана, чи ні — це *конфлікт* душевний, моральний; може бути і багато душевних дрібних *конфліктів*. Це не те, що нас цікавить. Усяка боротьба — це *конфлікт*, і всяка боротьба — на основі певно-

го *конфлікту*. Боротьба не може бути чимсь одним, вона мусить розбиватися на складові частини, на сутички на різних фронтах. Сутички — це наслідки війни. Те становище, яке викликає війну, те, що мусить викликати війну, — це є *конфлікт*. Трагедія — пристрасний характер Макбета: не можуть зжитися Макбет з Дунканом, бо в них різні характери, і їхні діяння різні, так що це доводить до *конфлікту*. Тут його немає. Дункан добрий і який би він не був, однаково Макбет його вб'є. Віра в справедливість, з другого боку — віра в призначення. Це один із *конфліктів*. Леді Макбет — ця постать додана для того, щоб підштовхнути Макбета — це один бік душі його; ця постать не головна. В трагедії сказано, що його штовхає. Це віщування, лихе начало в космосі, у світорозумінні Шекспіра. Те, що Макбета штовхає, — це не важливо. Такий Макбет, як він є, — це є частина *конфлікту*. <...> Тут найважливіший порядок, який мусить бути порушений, мусить бути боротьба, певний акт трагічного насильства, він мусить бути зламаний, щоб могла бути досягнута мета. *Конфлікт* у “Макбеті” такий: суб'єкт з таким характером, як Макбет, з такою палкою жадобою влади, як Макбет, у такому соціальному становищі, як Макбет, у становищі, дуже близькому до короля, правдоподібність здобуття влади близька, підживлюваний природним руйнівним началом, він стоїть на волосину від можливості влади; а до того ж — закорінена традиція певного порядку, в якому є такі, а не інакші уявлення про чесність, про традицію корони шотландської, вірність королеві, святість корони королівської — таке становище при наявності поштовху, даного відьмами, мусить спричинити певну боротьбу, котра в даному разі закінчується перемогою того самого порядку; перемагає порядок, а не особа. Між цим порядком і Макбетом, як втіленням антипода цього порядку, тобто зла, ведеться боротьба. <...> Напишеться драматичний *конфлікт*, підставте під цей порядок осіб, призначте сили, які Макбета спонукають — мусить вийти драматичне дійство. Повторюю: накреслити *конфлікт* — це є так означити протилежні сили і поставити їх у таке співвідношення, щоб мусила постати боротьба. Яскравий зразок *конфлікту* — це “Ромео і Джульєтта”, дві ворожі родини і закохана молода пара». Під час іншого засідання Курбас додавав: «*Конфлікт* у “Макбеті” є не що інше, як убивство Дункана. Рушила справа від примар, відьом. Сюжет у “Макбеті” — прагнення до влади».

У цілому курбасівська концепція драматичного *конфлікту* не відрізнялася від панівних на той час. «В кожній п'єсі, — писав 1927 року Яків Мамонтов, — відбувається якась боротьба. Ця боротьба й називається драматичним процесом. Розгляньмо, наприклад, таку п'єсу як “Бурлака” І. Тобілевича. З чого скла-

дається драматичний процес цієї п'єси? Волосний старшина, Михайло Михайлович, нечесно поводить з громадськими грішми, визискує незаможних селян і хоче одружитися з молодою дівчиною, Галею. Йому допомагають у всіх його справах — писар, корчмар та дехто в селян. Це — на одному боці. На другому — Олекса (наречений Галі), його дядько — Панас (бурлака) та дехто з бідних селян. Між цими двома ворожими таборами й точиться боротьба протягом усіх п'яти дій. Штовхають людей у вир цієї боротьби різні причини — хороші й погані — нажива, полова хіть, пияцтво, а з другого боку — щире кохання, ображення справедливості, класовий інстинкт тощо. Зрештою, як на одному боці, так і на другому, соціальні мотиви переплітаються з біологічними і разом утворюють складний узор драматичного процесу. В найкращих п'єсах драматичний процес проходить з великим напруженням. Глядач не певен, як закінчиться боротьба, перемога нахилиється то в той, то в другий бік, аж доки драматичний процес не доходить до свого логічного завершення. В «Бурлаці», наприклад, лише в останній сцені з'ясовується, що перемога на боці Панаса та його прихильників. Щоби досягти певного напруження й захопити глядачів, драматичний процес мусить: 1. Складатися з боротьби таких двох сторін, що утворюють собою певний контраст — соціальний (класова протилежність) або біологічний (різниця в роках, в темпераментах, в силі тощо), а часом і той і другий. 2. Ця боротьба мусить провадитися за важливий життєвий інтерес, як от, наприклад, у «Бурлаці». Коли ж люди борються за якісь дрібниці або за щось од життя (абстрактна думка), то драматичний процес не захопить широкого кола глядачів. 3. Окрім того, ця боротьба мусить відбуватися на очах у глядачів, а не десь за кулісами. Цебто, глядач мусить дізнатися про персонажів і про те, що вони роблять, не з чужих слів, а з їхніх безпосередніх, наочних вчинків».

Без істотних змін залишилися ці визначення Мамонтова і на початку 1940-х років: «Драматичний конфлікт, тобто основна суперечність, яка приводить дійових персонажів до боротьби і розгортається в дальших колізіях п'єси»; «Тема як основна проблема драматичного твору *персоніфікується* і загострюється в драматичному *конфлікті* й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент *катастрофи*».

КОНЦЕПТ — у найзагальнішому значенні — формулювання, поняття, ідея; *концепція* — система аргументів, поглядів на те чи інше явище. У практиці українського театру термін *концепція* фіксується від останньої чверті XIX століття. У практиці Курбаса терміни *концепт* уживався поряд із терміном *концепція* стосовно акторської і режисерської творчості: «Для актора, — казав

Курбаса, — краєугольним питанням є *питання концепту засобів і відношення до твору*. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керма, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава». Іншим разом він запропонував формулу: «Що таке *концепція*? (Три основні моменти: сприйняття, перетравлювання і реакція. Те, що залишається — це слід). *Концепція* — це так звана функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, відокремлюємо, ототожнюємо поміж собою різноманітні об'єкти, речі. *Концепт* не можна замінити, але можна поповнити. З маси психологічних явищ наш *концепт* фіксує якесь одне. Розум може міняти один *концепт* на інший, але ніколи один *концепт* не може замінити інший, а тільки змінити. *Концепт* може бути: якості, предмету, події. Тотожність — основа нашого розуму. Сприймаю — думаю — усвідомлюю — це *концепт* (Спенсер). *Концепція* митця визначає, хто він є. Сучасник голландського художника Ван Гога міг мислити в основному так само. Стан свідомості (настрій) має велике значення. В сумному настрої побачити річ — і відмінно ту саму річ бачити в радісному настрої. Більш тривале є в *концепції*, ніж у настрої. Характерним для мистецтва середніх віків була єдина велика ідея, якій все підлягало. Середньовічний художник ніколи не малював настрою людини, в нього було хвильове змагання, і він його не зауважив, в його картинах було виражене типове, характерне, — воно довготриваліше за настрій...». Терміном «*концептування*» Курбас пояснював «вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища».

КРАСА [КРАСОТА] — у системі Курбаса — одне з ключових понять, в основі якого історичний погляд на красу: «В зв'язку з нашим уявленням про мистецтво, як про фактор, який в громаді служить для загострення відчуття життя і відчуття світу, який служить для певного уодноріднення розрізнених індивідуальних світовідчуттів в інтересах тієї самої громади, в інтересах прогресу, котрий може тільки на громаді базуватися, ніколи на одиниці, — коли ми візьмемо до уваги це наше уявлення про мистецтво, то ми зможемо зробити висновок, що краса, яка різними теоретиками по-різному визначається, різними дефініціями, вона фактично в тому будинку не існує іманентно, як щось притаманне йому в усі часи і завжди. Вона є просто нашим почуттям, вона є нашим певним станом, викликаним поглядом на певну річ, який підтверджує або відкидає, — підтверджує згоду закріпленого в даному будинку світовідчуття з нашим світовідчуттям руйнуючим, симетричним, спокійним, обивательським, чи спеціально українським, негритян-

ським і т. д. — підтверджує цю згоду цього будинку з нашим світовідчуванням, або не підтверджує згоду, відкидає її, будучи почуттям незадоволення від всього, що у даній речі є. Ця невідповідність поміж нашим світовідчуванням і світовідчуванням, що закріплене у даній речі. Це почуття “*красиве*” не пов’язане обов’язково з предметом мистецьким. Ми можемо природу оцінювати як *красиву* чи *некрасиву*, в тому розумінні, що в цьому *иматкові* природи більш виразно акцентований такий ритм, який нашому світовідчуванню найближчий. Ми ніколи не є і не можемо бути — оскільки ми люди — знаючими все про світ, ми не можемо бути богами, ми всі є частинка в розумінні того, що всяке наше світовідчування — воно є частковим ритмом; і такого положення, щоб нам всякий пейзаж здавався *красивим*, не може бути, не тільки тому, що один пейзаж буде більш яскравим, інший менш яскравим, а просто тому, що він або більш *нам чужий*, або більш *рідний* нашому світовідчуванню. <...> Мистецтво фактично, оскільки воно зв’язується з моментом задоволення, відповідності, який називається *красою*, <...> це мистецтво не лежить, не є в творах мистецьких, а воно є тільки тоді, коли існує момент сприймання його. <...> Цим пояснюється таке твердження, що для нас мистецькі твори давніх епох не заступають у жодній мірі, не відповідають у жодній мірі потребам мистецтва. Цим пояснюється і відносність поняття». Адже «краса (культ з домінуючим і ірраціональним началом) <...> як самоціль, є витвір буржуазної культури, нарівні з культом релігійним, і гине разом з нею».

В іншому записі поняття *краса* Курбас пов’язує із ритмом: «*Краса там, де є яскравий ритм*. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні *ритми*. *Краса* є там, де є близькість до органічної цілості в пов’язанні — груповому тілі (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі), де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині)».

Цей погляд є антитезою *академізмові (консерватизму)*, який Курбас характеризував як уявлення про «постійну громадську цінність мистецьких форм, цим самим призначення незмінності ідеології».

Найважливіше у цих визначеннях — з одного боку, *історичність*, тобто залежність уявлення про красу від місця і часу (свій / чужий), а з іншого боку — акцент на тих властивостях об’єктів, котрі мають *яскравий ритм*.

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА [теа-критика] — культурна практика, що дістала поширення в Україні у другій половині XIX століття і згодом, у XX столітті, внаслідок одержавлення, досягла найбільшого розквіту за часів радянської влади.

Хоча перші паростки театральної критики в Україні увиразнюються ще у 1860-х роках, однак у цей період вона не згадується ні у законодавчих, ні у будь-яких інших державних документах, відсутні й громадські об'єднання, які б могли легітимізувати її у соціальному просторі. Державний статус критика дістає лише завдяки радянській владі, яка в результаті *упартійнення*, привласнила і навіть визначила жанрові межі рецензії.

«Наша *театральна критика*, — зазначалося у “Тезах про театральну критику”, затверджених Відділом друку Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 року, — *мусить* позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вона не ховалась. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. *Театральна рецензія мусить бути* не лише голим визнанням, або запереченням, або спробою аналізу спектаклю як мистецького явища, соціально значного й мистецьки цінного, мавши при цьому на увазі такі основні моменти: а) оцінку роботи автора, б) оцінку постановки (в якій мірі режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку; в якій мірі він зумів використати для цього формальні досягнення сучасного радянського театру), в) оцінку акторського виконання. В якій мірі правильно виявлені акторами (класові) типи. Ступінь майстерства виконання тощо». І безперечно мав рацію М. Христовий, коли писав, що «ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. *Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості!*».

Відтепер критика (*штатний рецензент!*) виконувала *соціальне замовлення* — виховувала (перевиховувала) глядача, пильнувала за ухилами і збоченнями, вона не супроводжувала митця, дослухаючись до нього і намагаючись збагнути його творчість; за підтримки влади вона призначила себе на роль арбітра, який, випереджаючи час, очолює мистецький процес, отже, має право зневажливо повчати, глибокодумно мовчати і карати. Саме від цієї пори висуваяться завдання надати критиці науковий статус — перетворити її на *наукову експертизу* і з цієї метою навіть створити *Інститут експериментальної критики*.

Передбачалося також створення *кафедри марксіської критики*. Здавалося, що критиці було делеговано право визначати

статус митців — свій, чужий, попутник, ворог... Насправді їй було дано лише право виконувати роль художнього політрука — загонщика, який відпрацьовує гонорар за участь в оголошеному партією полюванні. Зверхність, фамільярність і відчуття безкарності стали звичними для театральної журналістики.

Однак і сама театральна журналістика, незважаючи на підтримку влади, не могла убезпечити себе від звинувачень — у *вульгарному соціологізмі, у безпартійному естетизмі*, ще гірше — у *буржуазному естетизмі* (посутньо це одне й те саме, хоча звинувачення у *буржуазності* було набагато гіршим за *безпартійний естетизм*) або хоч би й у *груповщині* (щось на кшталт корупції на ідейному або естетичному ґрунті).

Хоч би який перевірений авторитет мав критик, завжди знаходився і той, хто мав право, як казав Олександр Афінгонов, на *«виправлення помилкових думок і поширення правильних поглядів щодо театального мистецтва»*, і той, кому було дозволено звинувачувати у *«притупленні більшовицької пильності»* та інших гріхах. Ніхто не міг передбачити, яке гасло висуне день прийдешній на зміну *радянському сміхові* (!) або новій *соціалістичній правді*.

Так само, як і митців, критиків поділяли за немарксистською, тобто буржуазною, і марксистською орієнтацією. Критиків-марксистів об'єднували у колективи *критиків-комуністів*, тоді як критиків-некомуністів помалу знищували, покладаючи надії на виховання, крім критиків-комуністів, робітничої критики — за рахунок створення *рецензентських гуртків, рецензентських бригад (рецбригад)*, до участі в яких вербували здебільшого малоосвічених робітників, з яких намагалися виховати армію *театральних робкорів*, адже вважалося, що *театральне робкорівство* «мусить розвинутися в справжню *пролетарську критику*». Висувається завдання підготовки *молоді* *яко масового критика і джерела здорової ініціативи*.

У пресі початку 1930-х років інколи розрізняли:

— за *функцією* — *критиків-реєстраторів (хронікерів), критиків-оцінювачів, критиків-організаторів* і, як ідеальний тип, *критиків-мистецтвознавців*;

— за *колом читачів* — *критик масовий*;

— за *фахом* — критик робітничий (робітник, який на дозвіллі пописує рецензії);

— за *ставленням до політики* — критик політичний або аполітичний та ін.

За іншою класифікацією, критиків поділяли на *критиків-популяризаторів, критиків-рекламістів і торгівців-рознощиків*.

Окремо вирізняли ще й *критику буржуазно-націоналістичну*, яка, за словами В. Гаєвського, «фабрикувала “самостійну” історію українського театру, свідомо затушовувала тісні, творчі і ідейні зв'язки, що існували між російським і українським театром».

Загальний стан театральної критики 1920-х років охарактеризував Микола Хвильовий: «Коли ми перерахуємо сучасну *театральну критику*, то ми завжди думаємо, що ці статті в своїй більшості може писати любий глядач-середняк з любого округового міста. Для цього треба вміти переказати своїми словами зміст даної п'єси, знати на три з мінусом, що таке гротеск чи то бутафорія і “авторитетно” заявити, що постановка провалилася чи то не провалилася. За такою критикою ховається безвихідна порожнеча того претенсійного міщанина, який “с ученым видом знатока” безпорадно розмахує руками і не веде глядача, а просто фіксує його, глядачеві настрої».

Недостатня об'єктивність і кваліфікація критики змушувала журнал «Радянське мистецтво» загострювати проблему: «Нам треба рішуче поставити питання, *чим має бути театральна критика: словесним мистецтвом (“вилаяти... похвалити”)*, або науковою експертизою».

Так само не влаштувала критика і самих митців: «Наша критика і об'єктивність? — глузував Лесь Курбас. — Нічого подібного! Для цього у неї занадто мало — часто навіть елементарного — знання театральної справи, про орієнтацію ж у процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб'єктивність, то не співтворчого спектаклеві характеру, а спекуляція дрібним крамарським розумцем, що далі перших чотирьох правил арифметики не пішов. Вона бачить дрібні помилки і сліпа для кардинальних, основних речей у спектаклі. Вона пише бали: п'ять, один, три з плюсом... Вона абсолютно не уявляє навіть, яке її місце і яка її роль».

Проте й уявлення Курбаса про завдання театральної критики нагадують радше завдання політичної реклами: «Завдання критики — утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав-би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії».

Надзвичайно багато надій у створенні такого резонансу покладалося на *робітничу критику, теа-робкорів* (театральних робітничих кореспондентів), *колективну і масову критику*, однак, за відсутності достатніх навичок і вмінь, з цим завданням вони не впоралися. Відтак наприкінці 1920-х років народилася ідея формування нового типу *критики як наукової експертизи*.

Ярослав Гординський вважав, що радянська влада монополізувала критику, а Юрій Шерех коріння *наглядового характеру*

критики вбачав у традиції: «Саме в несамовитому наглядovому підході Белінського — одне з корінців дедалі більшого *упартійнення* російської літератури, яке, роблячи її щораз більше *прикладною і громадянською*, привело її до занепаду і... *соцреалізму*».

Показовий випадок у контексті спроб театрознавців відмежуватися від критики згадує Юрій Смолич: коли П. Рупіну і Я. Савченкові було запропоновано стати постійними театральними рецензентами, висвітлювати «українське театральне життя в межах цілої республіки, зокрема вмістити великі, докладні, на професійному рівні, нариси-огляди діяльності основних українських театрів», обидва відмовилися. Смолич коментує їхню відмову труднощами та побоюванням «відповідальності самого завдання». Видається, однак, що пропозиція не надто приваблювала Рупіна з іншої причини — він не мав наміру жертвувати своїми науковими інтересами на користь брудної боротьби біля ідеологічного корита.

Інші критики, навіть із тих, що були наближені до влади, розуміли ціну ідеологічної помилки. Так, І. Туркельтауб видрукував у газеті «Вісті ВУЦВК» (№ 248 29.10.1925) схвальну рецензію на п'єси «Червоні привиди» і «Коли раби бунтують», за що невдовзі на сторінках того самого видання (№ 258 12.11.1925) отримав жорстку відсіч від керівника відділу мистецтв при Наркомосі М. Христового, який писав: «т. Туркельтауб помилився, на нашу думку, ще раз».

Однак ще більше непокоїли владу *буржуазні об'єктивісти*, тобто дослідники, які отримали академічну освіту у дореволюційних університетах; водночас гонорарами та іншими соціальними заохоченнями вербувала у театральну критику молодь.

У часи Курбаса партія ще не встигла надати критиці статус, який остаточно закріпився за нею від 1930-х років. І тому, замість плазування перед критикою, як стало звично у пізніші часи, Курбас та його сучасники дотримувалися традиції, закладеної корифеями української сцени, давали відсіч туркельтаубам та іншим «володарям дум». «І коли згадка про театральну критику викликає завжди усмішку, — казав Курбас, — то й по заслугі». ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВИЗМ, ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ, РАДА ХУДОЖНЯ, РЕЦЕНЗІЯ, ШЕФ(СТВО)

КУЛЬТВИЛАЗКА — від 1930-х років — *виїзні вистави* для організованого глядача, «*культвилазки* акторів на підприємства». Інший термін, який вживався стосовно подібних заходів — *похід театральний*. «Найцікавіша в житті Харкова, — повідомляла хроніка 1929-го року, — є організація *театральних походів* робітників до театру. Ці походи почалися з 1 грудня. Щодня театри переповнені робітниками, що приходять сюди навіть з далеких околиць. Така організація походів має

для театрів величезне значення. Крім того, що театри знайомлять аудиторію з своєю роботою, вони одночасно набувають нових глядачів з робітничого кола. Такі *культпоходи* бувають справжніми святами. Робітники й актори знайомлять один одного з своєю роботою і взагалі вистави відбуваються в тісному єднанні. Фабрика Канатна приїхала на виставу до театру «Березіль» спеціальним потягом з оркестрами музики». Крім культвилазок і театральних походів, повідомлялося у хроніці 1930-х років, практикувалися й інші *«методи масової театральної роботи, як культпоходи, пільгові вистави, диспути і конференції робітничого глядача <...>; методи культпоходу, соцзмагання та ударництва* нині популяризує преса профспілок, яка стає органом організації мас у перебудові профспілкової праці і в боротьбі за ленінську лінію». ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ

КУЛЬТУРА — у системі Курбаса — поняття, якому, залежно від контексту, надаються різні значення:

«1. *Культура* — це сума, комплекс соціальних здобутків, як матеріальних, так і духовних, матеріальна і духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносин.

2. Всі ці форми соціального життя, що складають собою культуру, їх цілеві установки вічно рухомі, вони міняються в залежності від розвитку матеріальних і виробничих сил <...>. Таке розуміння відкидає поняття єдиного фронту культури, а натомість висовує поняття боротьби за культуру на фронті політичному, виробничому, на фронті мистецтва і т. д.».

«*Культура*, — вважав Курбас, — *є те, що відкладається, і робити це, як певну мету, — нерозумно й непотрібно, але ця культура є вічно рухома, нічого такого, що б стояло в певному зафіксованому вигляді, нічого такого, що можна як певну культуру культивувати*».

Високо оцінюючи внесок «Березоля» у театральну культуру України, Курбас казав: «Чим ми були і чим ми є? По-перше, ми, без сумніву, той чинник на Україні, який піднімає *культуру театру*. Це не є самоціллю і не буде нею; але в розумінні того, яку ми граємо роль, яка поза нашими поглядами на театр відбивається, яка нас, як певний колектив, на півдні історії культури відпечатує, то це так. Коли схочете гадати, то дійсно цей момент зберігання досягнутого ступеня культури і просування її вгору, все було тим, що нас відрізняло від усіх інших груп і що нас настроювало проти інших груп у такій великій мірі. Інша річ, який ступінь нашої культури. Інші речі ми могли мати і можемо мати й зараз, і дуже погані речі. Але це не грає ролі. Коли *народилася*

театральна культура на Україні взагалі, то вона народилася тільки у нас (важливий момент — її підняття)».

Таким чином, Курбас виніс на мистецький ринок України, адаптувавши вже відомі ідеї до вимог місця і часу, кілька *нових пропозицій і створив культурний, організаційний і методологічний прецеденти, запропонувавши нові ідеї і правила гри.*

Найперша з цих ідей — ідея *Молодого українського театру — українського театру нового покоління.* Згодом національне означення — *український* — у назві театру зникає, однак сутність від того не змінюється.

Театр нового покоління — це не лише театр національний, це також театр інтелігентський, артистичний (художній), європейський, аналітичний.

Інтелігентський театр — передбачає інтелігентські ролі, артиста-інтелігента (що відзначають вже рецензенти перших вистав «Молодого театру»), інтелігентного глядача (якого згадував у своїй Відозві «Молодий театр», але ще раніше мріяли про нього й інші автори, коли писали про «вибагливі вимоги інтелігентного глядача, що спізнався з корифеями європейської літератури»; щоправда, й інтелігентного глядача Курбас диференціював, про що свідчить його запис у Щоденнику 1920-го року: «Не вільно брати на себе п'єс *дохло-інтелігентських*»). Згодом цей театр перейменували на *буржуазно-інтелігентський.*

Однак ішлося не про якусь абстрактну інтелігенцію, вигадану самою інтелігенцією, адже Курбас розрізняв інтелігенцію українську та російську, інтелігенцію посутньо та інтелігенцію за походженням і видом діяльності; крім того, ще й згадував про «*лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігенщини*», про «*безхребетну інтелігенщину*», про «*дохло-інтелігентські твори*», про «*інтелігентів самого слащавого типу*», про «*інтелігентське ідеологічне бездоріжжя*», про спосіб інтелігентського сприйняття мистецтва («*інтелігентське відпочинкове “созерцанием” статичних гармоній*»), про «*інтелігентське, наполовину естетське розуміння театру*» та й узагалі про «*інтелігентсько-міщанські кола*», які описав в одній зі своїх статей — «Публіка чмокає під час поцілунків на сцені, стогне підчас всяких “вивертань душі” навіть найбільш відсталі — *наша контрреволюційна частина інтелігенції і естети від поезії*»; це ж про неї та «*угодницько-інтелігентський намул*» згадувалося на сторінках журналу «Барикади театру»; тому й прагнув «*знищити інтелігентське самокопирсування й самозакоханість*» та «*ідеологію інтелігента винниченківського типу мислення, що весь сидить у старому світогляді*».

Однак *інтелігентність* Курбас пов'язував не з походженням або фаховою діяльністю людини: ще 1920-го року, під час

гастролів у Білій Церкві, звертав увагу, що *«селяни куди інтелігентніша і культурніша публіка, аніж червоноармійці або, взагалі, міська “сіра” публіка»*. Тим більше, що і «Березолеві» інколи робилися закиди з цього приводу: «Недарма, — згадував він, — минулого року у нас вибухла революція, коли одна група (Домашенко, Воловик і Нятко) назвала нас *гнилими інтелігентами*».

Отже, *диференціація інтелігенції та інтелігентицини*.

Інша складова театральної культури Курбаса — *художній (художественний, артистичний, мистецький, а ще раніше, в останній чверті XIX століття, штучний) театр* (від *штука* — мистецтво) — назва, на перший погляд, дивна, адже провокує подив і запитання — чи може бути *немистецький, нехудожній театр* і яким змістом мусить бути наповнено це словосполучення?

Театральне мистецтво лише відносно нещодавно було визнано самостійним *видом мистецтва* (згадаймо Курбаса: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)»). Відтак у європейських країнах поширилося означення *художній, тобто артистичний, мистецький театр, театр мистецьких, а не комерційних завдань*.

Пропагуючи ідею художнього театру, українська преса дуже часто посиалася на досвід МХТ і неодноразово повідомляла про наміри українських митців створити художній театр («Новий режисер д. Марджанов, учень Станіславського, має замір сотворити в Києві “художественный” театр»; «за останні часи в російській пресі часто почали друкуватися звістки про заснування українського художественного театру»; «на думку Панаса Карповича [Саксаганського], у Харкові тепер немає й такого помешкання, щоб було придатне для вистав нашого художнього театру»; «в пресі і в громадянстві почались дебати, котрі можна резюмувати так: театр повинен бути художнім, талант і культура повинні перемогти зарозумілість любителів, котрим доволі вже профанувать мистецтво своїми набридлими “штампами”»; «Я, — каже Ів. Ів. Ковалевський, — рішуче думаю заснувати український художній театр»).

Про *європеїзацію драми і театру, про театр європейський*, або, як називав його Курбас, *театр європеїзаторський*, говорити почали задовго до Курбаса, однак і рівень уявлень про європейський театр, і рівень готовності до європеїзації українського театру відрізнялися. Вони відрізнялися внаслідок поколіннєвих відмінностей, досвіду і, зрештою, навіть від регіональних особливостей, як відрізнялася театральна культура Наддніпрянщини від театральної культури Галичини, звідки походив Курбас і частина його акторів.

Хоча перші згадки про запровадження моделі *європейського театру* фіксуються в українських виданнях ще у першому десятилітті ХХ століття, однак реальний процес європеїзації деякі автори пов'язували з революцією: «Сім років назад, — писав 1923-го року Юрій Смолич, — український театр вступив в новий етап свого існування — «європеїзації», однак, — продовжував він, — «суспільству, яке відрізало своє життя від буржуазної «Європи» комуністичною революцією, ця «Європа» не потрібна. Навпаки, коли захід переживає ще добу передреволюційну, на долю нашого суспільства випадає завдання — нести туди, на Захід — нову «Європу»». Так само сумнів щодо необхідності європеїзації висловлював і Володимир Хмурий, який писав: «Для чого було робити український театр «європейським»? — Аллах відає».

Незважаючи на звичне вже на той час сприйняття Європи як певної культурної цілісності, насправді, ні до Першої світової війни, ні після Другої, географічна Європа не була цілісним культурним утворенням, у чому ми пересвідчуємося і сьогодні.

Не було цілісним і ставлення до уявної Європи, навіть у межах однієї імперії. Одних митців, як Станіславського, на початку 1920-х років, «закуски не здивували, як і вся європейська ситуація. <...> Німці милі і люб'язні», однак «Європа рішуче не дивує», адже, вважав Станіславський, «у Європі в галузі драматичного мистецтва існують *дві різко протилежні школи*: російська — реалістична, метою якої є відтворення *внутрішнього психічного аспекту* ролі, і німецька, яка переслідує стару класичну ідею — відтворення за допомогою зовнішніх форм <...>. Американська драма ближча до російської. Американський актор має звільнитися від підпорядкованості європейським зразкам»; на завершення своїх розмислів про Європу Станіславський ще й порадив «ню-йоркським акторам черпати натхнення з американського життя», «Європі йти своїм шляхом», а далі, вже не для преси, повідомляв, що «Європа не справила жодного враження», що «Європа не здивувала — аніскілочки», «щоразу все гіршою й гіршою видається мені Європа».

Однак інших, як Курбаса, приваблювала саме Європа і, на відміну від багатьох його співвітчизників, не Європа взагалі, а здебільшого *Європа у німецькому вбранні*, саме театральна культура Німеччини, на яку, як і Микола Вороний, як і Петро Рупін, він дуже часто посилався.

Європеїзація, це, крім усього іншого, також *децентралізація, індивідуалізм, боротьба з богемщиною, психологізмом, емпіризмом тощо*.

Усі ці ознаки охоплює поняття *театральна культура* — для української культури початку ХХ століття поняття віднос-

но нове, поняття, яке охоплювало не лише театральну виставу, а й всі соціальні структури, що визначали діяльність театру, включаючи театральну освіту, театральну пресу, поведінку глядача під час вистави і т. ін. Вперше такий диференційований підхід фіксується на початку другого десятиліття XX століття, коли обговорюються поняття *культура актора*, *артистична культура*, згодом у Курбаса — *культура жесту*, *видовищна культура*, *культура театру* і *театральна культура*, *культура шароварна*. «Орієнтуючися в шляхах українського театру, — казав Курбас, — ми не можемо, проте, спинитися на цих загальних матеріальних та психологічних обставинах, серед яких протікає українське революційне театральне будівництво. Далеко краще виявиться ситуація, паралельність і розбіжність різних шляхів, коли ми зорієнтуємося в тому комплексі, що безпосередньо складається із понять *театральної культури*. Це перш за все актор, режисер із своїми помічниками: художником, музикою, хореографом; драматург, критика і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій».

Важливою відмінністю погляду Курбаса на культуру є утилітаризм. «У нас культура має *утилітарний характер*, — казав він, — тому я підкреслюю, що *спектакль висококультурний* — такий, що найбільше досягає своєї мети». Так само говорив Курбас і про утилітарну роль театру: «*Утилітарна роль театру*. Роль *утилітарна* не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — тобто *утилітарність* його поруч з усякими іншими предметами споживання, *утилітарність* на приведення до порядку втомленого організму».

Відмінність концепції культури у Курбаса від поширених на той час зумовлено не лише наголошенням утилітарної ролі культури, а й акцентуванням горизонтального виміру. У висловлюваннях Курбаса культура протиставляється не її відсутності (безкультур'ю, некультурності), але артикулюються відмінності різних культур, про що свідчить, зокрема й уїдлива репліка про те, що «хохлам, малоросам все потрібний патент від других культур». Це означає, що немає великих і маленьких культур, але існують культури різні. Тому, незважаючи на адміністративний поділ, уважав, що «в Москві він [пошленький сучасний глядач] все ж таки той, що і в Харкові. Всі столиці союзні — це зараз така мішанина без усталеного зв'язку з традицією культурного руслу, обличчя. Люди з усіх усюдів. Базар. Ярмарок

конкуренції, ділової ініціативи для себе, насолода довоєнними “якостями”». На відміну від Москви і Харкова, казав він 1926-го року, «Київ є й тепер культурна столиця України». І мав на те причини, адже Київ народив Курбаса-режисера, тоді як Харків — знищив.

КУРБАЛЕСЕННЯ [КУРБАЛЕСІЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІАДА, КУРБАСІВЩИНА] — прозивні, якими опоненти нагороджували Курбаса та його послідовників. «Прикро і боляче було спостерігати, — писав Йосип Гірняк, — “недостойну заздрість” достойних діячів театру минулого, які всю діяльність Курбаса збували презирливим ярликом “курбалесення”».

Перетворення прізвища митця на прозивне є ознакою його популярності, роздратування, яке він викликає в оточення, а також яскраво вираженого методу і стилю.

Так само було із *майнінгенцями* (майнінгенщина, майнінгенство), *Станіславським* (станіславщина), *Меєрхольдом* (меєрхольдівщина), *Таїровим* (таїровщина), *Євреїновим* (євреїновщина) та ін.

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ [режисерсько-інструкторські] — короткострокова форма підготовки режисерів для професійного театру і самодіяльності, потреба в якій постала у зв’язку з необхідністю вирішувати завдання пропаганди.

Поряд із приватними театральними і драматичними (акторськими) курсами, режисерські курси відомі в Україні з першого десятиліття XX століття як державні курси — від 1917 року («Неодмінно потрібно, щоб при генеральному секретарстві народної освіти утворено було такі театральні курси, куди “Просвіти” могли б посилати своїх кращих виконавців для навчання режисерському та інструкторському ділові. Окремі чи об’єднані “Просвіти” повинні посилати на ці курси своїх представників на свої кошти»). «На Україні і взагалі в Росії, — повідомляла газета “Нова Рада”, — це перша вища театральна школа, що має задовольнити брак естетичної освіти. Така вища школа — нагальна потреба часу. <...> Ввесь курс режисерської школи складатиметься з двох семестрів. Особи, що складуть всі іспити і виконають належні практичні роботи, матимуть свідоцтва».

На режисерсько-інструкторських курсах викладали загальноосвітні дисципліни (антична драматургія, історія європейського театру, історія українського театру, історія зовнішньої європейської культури, естетика, психологія, художнє життя на Україні в минулі часи, естетика українського народу, історія української музики) і дисципліни спеціальні (мімодрама, теорія й практика гриму, сценічні вправи, сценічні ефекти, декоративне мистецтво, будівництво сцени). Завданням режисерсько-ін-

структорських курсів було «дати змогу людям з відповідною науковою підготовкою зі сценічними здібностями і більш-менш сценічною підготовкою одержати вищу освіту в галузі театрального мистецтва теоретичну, а також практичну підготовку до режисерської праці всіх типів і видів театрів починаючи з народньо-класичних і кінчаючи театром останніх часів — модерним; тому освітній ценз для вступаючих на режисерській відділ — середня школа (для людей з значним сценічним станом — освітній ценз необов'язковий). Курс навчання на відділі режисерським двоєрічний. Відділ інструкторський має своїм завданням давати змогу людям з відповідною освітою знання одержати потрібні для керування технічним, а почасти і художнім боком народніх театрів, тому освітній ценз для вступаючих на інструкторський відділ є курс 4-х класів. Курс одnorічний. Дисципліни курсів поділяються на спеціальні і загальноосвітні. До спеціальних дисциплін належить: техніка режисерської справи, грім, мімодрама, будівництво сцени, декоративне мистецтво, сценічні ефекти».

За радянської влади дістали поширення шестимісячні режисерсько-інструкторські курси для підготовки керівників робітничо-селянських театрів. 1939-го року впроваджено театральні заочні курси: «З метою розгорнення роботи по підвищенню кваліфікації керівників-режисерів самодіяльних театрів та охоплення їх навчанням Центральний дом народної творчості УРСР організовує заочні театральні курси. Заочні театральні курси розраховано на керівників-режисерів самодіяльних театрів та ставлять своїм основним завданням підвищити кваліфікацію режисера, ознайомити його з основами театрального мистецтва. Курс навчання розраховано на один рік: 10 місяців відводиться на учбову роботу та 2 місяці вакацій. Учбова програма передбачає закінчений цикл початкового навчання, а також є першим ступенем до дальшого, більш поширеного і глибокого навчання. Загальна кількість учбових годин, передбачена програмою, — 455. По дисциплінах: 1. Режисура — 185 год, 2. Майстерство актора — 150, 3. Робота над культурою мови — 80, 4. Грім — 40».

ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА — у «Березолі» — керує Курбасом ініціативна група, завданням якої було налагодження постановочної експериментальної роботи. Як зазначала преса, «лабораторія заснована 4 березня 1923 р. з метою підготовки нових режисерів», спрямована на розробку «принципів сучасного театру», «виховання по-європейському *грамотних режисерів*», «розробку сценаріїв нових п'єс і переробку п'єс старого репертуару».

На відміну від комісій (*станцій*) і *режисерського штабу*, завдання *режисерської лабораторії*, як зазначалося у протоко-

лі її першого засідання у березні 1923-го року, полягало в тому, щоби бути «школою нових режисерів», здійснювати «експерименти нових праць». А у плані роботи було передбачено «шкільну працю в режлабораторії (система — теорія музики), матеріальне оформлення (малювання), *сценознавство*, як педагогічний метод, композиція вистави, драматургія, електротехніка, театральна машинерія, хореографія. Лабораторна праця в режисерській лабораторії. Наукове розроблення театральної вистави (аналіз), мізансцени, рух, звук, сценічні ефекти, будова і підробка, досвід постановки уривків у різних стилях, індивідуальні експерименти, теоретична розробка питань театру (виробництво і фантазія) проблема синтетичного театру. Макет. Будова сценічного майданчика. Театральна термінологія» та ін.

«Першим етапом навчання [у лабораторії], — згадував Іван Крига, — було вироблення драматургічного досвіду, конче потрібного режисерові під час роботи з актором чи над п'єсою. Почали з аналізу класичних драматургічних творів різних жанрів і планів. Далі перейшли до читання й відбору тогочасних прозаїчних творів, які надавалися до інсценізації. Учень, пропонує той чи інший твір, мав виявити своє вміння самостійно розбиратися в його ідейній значимості і захованих у ньому театральних можливостях. Кожну пропозицію вивчали й обговорювали всі лаборанти. Треба було відповісти, що саме зацікавило в обраному матеріалі: ідея, характери, конфлікти, ситуації чи сценічність? Якщо роман чи повість було обрано для інсценізації, матеріал докладно аналізувався з погляду його дієвості, театральності. Треба було визначити, які *сюжетні лінії* слід залишити поза майбутньою п'єсою, поділити персонажів на табори й групи, чітко сформулювати конфлікт майбутньої п'єси, розподілити відібраний матеріал за етапами розвитку боротьби (дії). Далі потрібно було визначити логічну послідовність розвитку боротьби, поєднавши дії міцніш, широким фронтом інтриги, кількома *сюжетними нитками*, зробити так, щоб усе, що діється у виставі, було наслідком чогось або, навпаки, мало свої наслідки на протязі п'єси. Усе у виставі — кожен крок, кожен міліметр, кожна секунда — має бути усвідомлено режисером і всебічно зважено. Усе, що життєве, — цікаве на сцені. Але театр — не механічна копія життя. Те, що відображається на сцені, треба театралізувати, тобто перетворити засобами театру. Не обов'язково дотримуватися місць дії, визначених автором. Можна переносити дію і в інші місця, розраховуючи так, щоб малою кількістю сцен обрисувати велику річ. “Побутописання” в п'єсі можливе тільки коротке, гостре, як інтермедія, та й те перетворене на театр. Другорядні сцени не повинні розтягати дію.

Кожну дію потрібно закінчувати таким накопиченням енергії, щоб вона викликала другу дію. Виводячи персонажів п'єси, режисер мусить усвідомлювати, навіщо вводиться даний тип, чого він добивається. Іноді той чи інший тип роману можна замінити іншим, коли того вимагає дія п'єси, чи перетворити його з головного на допоміжний. Великого значення в *композиції* п'єси й вистави Курбас надавав *ритмові*. Він казав, що глядача можна тримати не лише змістом, але й *внутрішнім ритмом*, який створює режисер. А для цього потрібно навчитися відчувати метр і ритм вистави. Та якщо у метрових ділянках дії точний розмір протяжності, то в *дії ритмованій* ця протяжність хвиляста, з різними акцентами на початку чи наприкінці. Накреслити ритм майбутньої вистави можна, виходячи з тематичного завдання, з *ідеї* спектаклю, визначеної режисером. Ідея автора твору й режисера вистави можуть і не збігатися.

Схема спектаклю повинна будуватися на двох основах: громадській — ідея і формальній — *театральність*. Перша, громадська, може підпорядковувати собі формальну. Друга основа (*фактура*) вистави визначається майстерністю режисера. Курбас рекомендував будувати спектакль спочатку безпредметно, тобто не зупинятися на певних постатях, не реалізувати місць дії. Лише накреслити схему вистави графічно, показати динаміку розгортання дії, співвідношення частин спектаклю. *Експозиція* — ключ до роботи над п'єсою й над виставою. Вона повинна зацікавити глядача, викликати його ініціативу, ввести його в активність сприймання. Для цього найкраще виводити персонажів у боротьбі. Але вступ не повинен бути перевантаженим. Це має бути проста, ясна, прозора ситуація. У центрі уваги завжди повинен бути глядач. Режисер мусить твердо знати, що він хоче зробити з глядачем? Як вплинути на нього дією? Глядачів треба активізувати, тобто зміцнювати їхню психіку, а не розслабляти. Потрібно знати закони сприймання: потрясіння — спочинок! Вдарити — і дати спочити. Точніше: наміритися, замахнутися й вдарити, а потім дати спочити — “розжувати”, щоб уклалося, перетравилося. Потім знов ударити. Треба, щоб глядач усе чув, бачив, відчув і зрозумів! Але не пускати віжки. Театр — вистава інтригування, загадка. От-от розгадав, от-от розгадується. Міра і вміння тримати увагу глядачів дуже важливі для режисера! У старому театрі співчуття глядачів викликали *переживання* акторів. До цього засобу вдавалися і актори і режисери. Але навіщо червоне робити червоним? Навіщо доводити ці переживання до істерики?! Треба знати, що таке актор, як, чим і з чим його показати глядачам, що висунути, а що стушувати. Курбас не раз говорив: минулій епосі були властиві *переживання*, а нашій —

конструювання. Наш актор творить не інтуїтивно, а свідомо. Емоція має бути лише одним із засобів актора... Не майстер той актор, в якого його *нутро*, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який він покликаний відтворити на сцені. Треба перебороти свій матеріал, свою вдачу, підкорити себе певному завданню, а завдання це — певна ідея, образ (з лекцій 1925 р.). На сцені все потрібно *перетворювати в дію*. Вдалі *перетворення* — ті, що охоплюють цілі ситуації п'єси. Дрібні, індивідуальні, попутні, які можуть виразити суть дії, — можливі. Але не можна вдаватися в символіку (пасив), здаватися на ірреальне дійство. Викладаючи *план* і завдання вистави, Лесь Степанович завжди закликав нас підноситися до філософського осмислення теми. У виховній роботі він уникав готових правил і канонів *театрального мистецтва* і, як відомо, створив свою систему. Коли Курбас ставив перед актором творче завдання, він завжди виходив з ідеї літературного матеріалу й з можливостей індивідуальності актора, з його психофізичного складу <...>. — Мої вимоги, — казав він, — це не примхи естета. Це турбота про вас, про наших глядачів. Режисер мусить бути посередником між акторами й глядачами, немов регулятором, що зв'язує акторську майстерність зі сприйманням глядачів. Не раз можна було почути від нього: — Слово треба подавати зі сцени художньо, образно (кожне слово має свою образність!), чітко, ритмічно, на відповідних даному моментові реєстрах, не перенапружуючи, не емоціонізуючи. Не кричати, враховувати підйоми й спади, відчувати подих життя. Іноді, щоб не вразити невдаху, Лесь Степанович казав: — У вас добре виходить, але не за *планом вистави*. Він будував театр не єдиної режисерської волі, а єдиної творчої мистецької спрямованості. Від акторів домагався відповідної тренуваності тіла й голосу, чіткості, зафіксованості, організованості, насиченості, точності засобів виразу, ритму й звуку».

«Навчання в *режисерській лабораторії з майстерності режисури*, — згадував Василь Василько, — мало практичний характер і ділилося на такі етапи: 1. Робота режисера над п'єсою — *дійовий аналіз*, п'єси і життя, наукові дані, твори суміжних мистецтв на цю тему, екскурсії та виношування режисерського задуму. 2. Визначення *цільового спрямування постановки*. *Ідея п'єси й ідея постановки*. Тлумачення режисера. Створення задуму. 3. *Образне вирішення (образ вистави в цілому, образ кожної дії, епізоду, персонажа)*. 4. *Ритмічне вирішення постановки*. Розташування дії в часі. 5. Робота режисера з художником. *Принцип оформлення. План постановки*. Кількість місць дії. Розташування дії в просторі. 6. Робота режисера з композитором. Роль і місце музики в постановці. Співи, танці,

пантоміми в супроводі музики. 7. *Просторове вирішення постановки (схема планіровки)*. 8. *Тональне вирішення. Характер голосоведення акторів. Шумові ефекти*. 9. *Режисерський план. Партитура постановки*. 10. Підбір виконавців. 11. Праця з акторами. Взаємозбагачення. 12. Масові сцени. 13. Робота з технічними цехами. 14. *Композиція постановки* у синтезі всіх компонентів. 15. *Генеральні репетиції*. 16. Перевірка на глядачеві. Врахування реакції глядачів. *Хронометраж* вистави. Доробки. Остаточна редакція».

Від середини 1920-х років режисерські лабораторії було створено і в інших творчих колективах: при Київській кінофабриці, у театрі І. Франка тощо.

Разом із тим, діяльність режисерських лабораторій було ускладнено через законодавчу невирішеність їхнього статусу. Так, 1928-го року учень Курбаса Василь Василько писав: «Доки НКО не дозволить мати в штаті виробничих театрів посад *лаборантів-режисерів*, доти справа ця стоятиме на мертвій точці. Я прикладом пробував приватно, в порядку аматорства, заснувати режисерську лабораторію в сезоні 1926–27 рр. Життя довело, що товариші, які входили в склад лабораторії, сиділи на двох стільцях: одні були загрузені акторською працею в театрі, а другі бігали по клубах, шукаючи заробітку на прожиття. В свій час і в “Березолі” теж було так, що актори працювали в *режлабораторії*, і тільки після того, як питання було поставлено рубя, або акторство, або режисура — робота стала продуктивною й дала гарні наслідки».

ЛЕЙТМОТИВ [ОБРАЗУ] — у музиці — головний мотив, повторюваний гармонійний або мелодійний зворот; у переносному значенні — головна думка твору, його тема.

У практиці Курбаса та його учнів термін не має системного характеру й уживається здебільшого у переносному, метафоричному значенні: «Тягнові, — казав Курбас на одному із засідань, — було вказано змінити метод підкладання під кожну сценку *лейтмотиву*, що було у нього в двох сценках. <...> Для режисера важливий характер сценки, її основна мелодія, що окреслюємо лейтмотивами. Це я кажу до того, що не знаю, чи Тягно це зробив. Якщо він цього не зробив, тоді гірше, якщо зробив, то він мусить про це розповісти, — як побудована п'єса в розумінні її композиції».

Учень Курбаса Павло Кудрицький казав, аналізуючи п'єсу, що «основний лейтмотив п'єси, беручи питання широко, це класова боротьба, ті її форми, в які вона вилилася на селі». Інший учень Курбаса Степан Бондарчук пояснював: «Насамперед <...> актор повинен знайти ту основу, що на ній тримається образ дорученої йому ролі, той чинник, що визначатиме весь образ,

керуватиме всіма рисами характеру і вчинками дієвої особи. Цю основу, цей чинник, цей основний мотив звуть *лейтмотивом* <...>. Це та риса дієвої особи, що найбільше акцентована (підкреслена), що переходить через усю роль, і видно її з усіх інших рис характеру дієвої особи. Акторові треба вміти тримати *лейтмотив образу* в усій своїй ролі». ► КОМІСІЯ, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРИЩИНА — зневажливе сленгове слівце, яке фіксується наприкінці XIX століття (О. Огоновський, 1893; С. Єфремов, 1918) й уживається стосовно драматичних творів і вистав, здебільшого багатослівних, створених не в результаті осмислення й образного *перетворення* життя, але як результат літературного впливу. Сергій Єфремов писав про «*типову інтелігентську літературищину*»: «істерична, з нахилом з усього робити трагедії, без того чуття реальності й простоти, яких раз-у-раз інстинктом, коли не доброю школою, витримує справжній талант».

Інколи ці твори хоч і мали певні художні чесноти, однак були малосценічними; *літературищина* корелювала з *психологізмом* і *психоложеством*. Так, Кость Буревій писав 1933-го року: «*Театралізований театр*» [початку XX століття] на Західній Україні дійшов свого зросту якраз тоді, коли на Великій Україні, під впливом *руської літературищини*, почали вбивати *театральність* на сцені й *залітературювати театр*. Отак 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 статички*, до натуралістичних п'єс Карпенка-Карого і до *літературних п'єс* Лесі Українки та О. Олеся, що теж мавив 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 Західньої 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 линяв у полоні у психоложества, а з театру Західньої України, що напередодні революції не встиг ще дійти до свого апогею і стремів до найвищої театральності, до вдосконалювання синтетичної динаміки».

Саме у такому зневажливо-іронічному значенні вживав терміни *література* і *літературищина* Лесь Курбас: «*Література*, — писав він 1918-го року, — *заволоділа театром і вбила його*».

ЛЕНІНІАНА — термін, який від 1934-го року використовувався для позначення циклів творів, фестивалів, оглядів, конкурсів, головним героєм яких був Ленін. Однак саме явище — ленініана, творення образу Леніна як культурного героя розпочалося від перших пореволюційних років і після його смерті набрало промислового масштабу: «Щоб жити безбідно, — писав Корній Чуковський, — доводиться <...> *фабрикувати Леніна, Леніна, Леніна*. Тут знов-таки міщанин, захищаючи свої права на життя, прикривається чужою йому психологією. <...> *Нудьга й казенщина, казенщина і нудьга*».

Попит на ікони вождя був настільки високим, що керівництво держави, мотивуючи своє рішення *невідображенням революції*, 1924-го року обмежило право на експлуатацію його образу: «Комісія по увічненню пам'яті Леніна видала постанову, що всякий портрет чи малюнок чи скульптура, яка зображує Леніна повинні розглядатися в Центральній чи відповідних місцевих комісіях перш ніж їх репродукувати чи виставляти до спеціального розгляду. Викликано це тим, що останніми часами кількість малюнків і скульптор, що зображують вождя, надзвичайно виросла і багато з них нічого крім обурення не можуть викликати у того, хто знав Леніна. <...> Художник Козлов подав нам образи, що лише туманно нагадують натуру, зате наділені рисами кретинізму, вахляйства».

Перші спроби театральної інтерпретації образу Леніна в Україні відносяться до 1921 року, коли було написано *агітп'єсу* невідомого автора «Змичка». Далі у тому самому жанрі було написано «Ленінський курінь» і «За Леніним». 1925 року з'явилася п'єса Ф. Лопатинського і Л. Френкеля «Ленін живий». У серії «Жовтневий репертуар» вийшли переклади з російської мови інсценізацій «Напередодні» М. Дія (написана 1923) та «Голос Леніна» Г. Івановича (в оригіналі надрукована 1924 р.).

А вже 11 листопада 1927 року, до річниці революції, «Березіль» показав прем'єру вистави «Жовтневий огляд» у постановці Леся Курбаса. Для цього огляду Микола Куліш написав два драматичні етюди: «Легенда про Леніна» та «Колонії та колоніальна політика». Дія п'єс відбувається у місіонерській школі в Китаї і на рисових плантаціях у Бенгалії. Учитель, він же і пастор, проказував китайцям оповідку про Христа, якому хлопчик Джан протиставляв розповідь про Леніна: «Далеко там, от там... за великою стіною, на вихорі лігає Ленін <...>. Даос... Чарівник». Екран: Ленін живе в серцях пригноблених усього світу!». Однак сам Ленін у цьому драматичному етюді на сцену досі не виходив.

З приводу ленініани можна було би скористатися реплікою Олександра Корнійчука, хоча й написаною з іншої нагоди: «*Слава*

богові і Карлові Марксові!». І пригадати промову Сталіна на прийомі в Кремлі працівників вищої школи 17 травня 1938 р., переклад якої було видрукувано в Україні журналом «Театр»; цю промову, незважаючи на те, що Ленін уже давно лежав у мавзолеї, Сталін завершив тостом: «За здоров'я Леніна і лєнінізму! За здоров'я Стаханова і стахановців! За здоров'я Папаніна і папанінців! (Оплески)».

Однак між гаслами і «датськими виставами», з одного боку, і відвідуванням театрів, з іншого боку, чимдалі помітнішою ставала прірва, адже радянська верхівка, так само як і нацистська, кохалася не у сакральних символах, а в оперетці: «На прем'єрі “Баядерки”, — писав І. Туркельтауб, — як на почесному з'їзді — всі радянські верхи». ► ВИСТАВА «ДАТСЬКА»

МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕННА — у системі Курбаса — термін, яким визначався один із принципів мізансценування вистави. «Безпосередньо після вирішення *принципу мізансцен*, — казав Курбас 1926-го року, — коли ви розпочинаєте *планування спектаклю*, йде визначення, вирішення для спектаклю *мізансценних магістралей*. Під *магістраллю* ми розуміємо в звичайній мові *головний шлях*, канал, у котрий можуть входити менші; в усякому разі, таку орієнтаційну лінію, яка визначає рисунок сліду проходження фігур у просторі місця видовища. Як сказано раніше, мізансцени, а тим самим у першу чергу *магістралі*, будуть визначатися місцем, на якому видовище буде зроблене. Це місце може бути дане, а можете й ви самі його собі зробити. Місце дане в цирку, чи на площі, чи в музеї, місце може бути утворене, коли ви на сцені ставите помости, чи, може, коли ви ставите спектакль у *плані* життєво-психологічному, то ставите кутки павільйона, розставляєте меблі, складаєте передумови для створення мізансцен і *магістралей*». «*Магістралями будуть ті лінії, по яких, головнo, фігури рухаються*. Для найлегшого уявлення, що це таке, ми візьмемо цирк. Цирк — це є коло з входом для публіки і з виходом. На арену вхід один. Для циркової арени магістралі будуть по горизонталі і по вертикалі. Звичайно, основне місце, на котрому точиться дія, — це місце посередині, причому дуже можливі мізансцени такі, що персонаж виходить вперед, вони сходяться, але в такому разі це абсолютно не заперечує основному, бо мусить походити від кола, оскільки можуть бути намічені для спеціальної мети ті фігури в колі, які будуть так закінчені, як закінчене коло в собі, буде певна абсолютна симетричність. Можуть бути зроблені й такі поодинокі моменти, але це неважливо. Важливо те, що коли дія втрачає характер, охоплюючий всю арену, а звукується до зовсім локального, коли публіка втрапить із виду всю арену і втрачає її відчуття, тоді тут можливі найрізноманітніші

у своєму контрапункті побудови мізансцен. Який закон можна з цього вивести? Можна вивести такий закон, що *магістралі* завжди йдуть паралельно до форми установки чи то місця дії, і по всіх лініях, які з'єднують протилежні точки даної фігури».

МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА — термін, який у практиці українського театру дістав поширення у 1920-х роках, позначав експериментально-пошуковий і навчальний характер діяльності і, можливо, був запозичений з німецької мови (Theaterwerkstatt), в якій фіксується від 1875 року, або з англійської (Theater workshop, 1880). Термін «майстер», від якого походить «майстерня», словники XIX століття подають у значенні *артист, мастак, мистець (мистець), ремісник, художник, штукмайстер* та ін.

У такому самому значенні вживав термін і Лесь Курбас: «Мистецтво — це є всяка винахідлива, в плані життєбудівництва, *майстерність*, що організує буття по лінії підсвідомого (емоційного проходження)». Словосполучення «*театральна майстерня*» вперше фіксується 1917 року за доби Центральної Ради у документах Театрального відділу при Генеральному Секретарстві Народньої Освіти. У 1920-х термін активно вживається у словосполученнях агітмайстерня театральна, майстерня комсомольської драматургії, режисерська майстерня, майстерня робітничої теа-критики, майстерня сценічної творчості, майстерня художня, майстерня-лабораторія, майстерня-театр та ін. Термін широко використовувався у практиці «Березоля». ► КОМІСІЯ, СТАНЦІЯ

МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ] — поняття, яке у 1920-х роках, у процесі самоусвідомлення сценічного мистецтва, з'являється у практиці театру і стає предметом дискусій. *Матеріал* — це «сировина», з якою працює те або інше мистецтво, об'єкт, обробку і перетворення якого здійснює мистець у процесі творчості. У літературі таким *матеріалом* є слово, у музиці — звук з усіма його характеристиками (висота, тембр, темп, ритм тощо).

У сценічному мистецтві, у системах різних майстрів *головний матеріал мистецтва* відрізняється — як за своєю природою, так і за організаційними ознаками (особливості формування трупи — *постійний склад, антреприза на одну виставу, професіональна або аматорська трупа, гастролери, товариство на паях, державний театр, система зірок і т. ін.*), так і за тим, як у театральній (режисерській) системі визначається природа сценічного мистецтва та його головні засоби.

На перший погляд, різниця неістотна, адже, відкинувши радикальні випадки, побачимо, що повсюди *нібито* домінує актор; це й справді так, однак вимоги до актора й очікування від його праці — істотно відрізнялися.

Приміром, жанрова природа давньогрецької трагедії визначалася домінуванням музичної форми, що нагадувала ораторію, кантату або оперу. «Хор греків, — вважав Ніцше, — мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню дію», адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише як *візія*». Такої самої точки зору про домінування музики в античній трагедії дотримувалися й історики античного театру: так Б. Варнеке відзначав «увагу, що її віддавалося голосові» і «першенство звукового моменту в грецькому театрі»; «актор мусів дбати, щоб досягти завершеності своєї техніки у всіх цих ділянках, але найбільше значіння надавалось, звичайно, силі й звучності голосу. Тільки того, хто мав багаті голосові засоби, могли вважати здатним для сценічної діяльності; виходячи з цього, й ставили греки до всіх акторів ті ж такі вимоги, що в новому театрі ставлять здебільшого тільки до оперових співаків. Збереглась також низка свідчень про те, що перемогу на змаганнях той чи інший актор здобув тільки тим, що покривав своїх суперників силою і звучністю голосу». Таким чином, на думку Варнеке, давньогрецька трагедія «наближається своєю музичністю, що виявлена в різноманітних віршових розмірах та ритмах, а також і в супровідній музиці, до нашої сучасної опери».

З іншого боку, Афіней, посилаючись на Аристокла, писав, що Есхіл «вигадав чимало *танцювальних фігур* і навчав цим фігурам свої хори; крім того, він сам вигадував ці фігури і повністю брав на себе керівництво постановкою <...>. Есхілів *танцівник* Телест володів таким *танцювальним мистецтвом*, що у трагедії “Семеро проти Фив” рухами тіла пояснював події, що відбувалися на сцені». До цього він додає, що «авторів давньої комедії — Теспіса, Пратіна, Кратіна й Фриніха — називали *танцівниками*, адже вони не лише у своїх п’єсах надавали великого значення *танцям* хору, але й приватно навчали танцям усіх охочих».

Зі свідчень античних авторів і коментарів пізніших дослідників виокремлюємо *голос, танцювальні фігури і візію*.

У *середньовічних містеріях*, з огляду на простір виконання, домінувала візуальна складова, *атракціони*, серед яких — «Вознесіння Христа», вбивства, тортури, ріки крові, піротехнічні ефекти тощо. У Франції цими *атракціонами* опікувалися *conducteurs du jeu* (керівник гри), *conducteur des secrets* (керівники сценічних чудес, піротехніки, декоратори, машиністи), у Німеччині — *суперінтенданти*.

Відомості про домінування засобів в українському *шкільному театрі* суперечливі — з одного боку, у самих шкільних драмах дуже часто трапляється звернення до *слишателів* («благодарствует слишателем за внимание»; «слышателю»; «изъяв-

ляет очесом предложитъ вещь и вниманія от слышателей желает»; «пролог к слышателем»; «молим слышателей о внимательное в дѣйствіи слышание»; «соизвол, слышателю, раченим внимати Страсть побѣду Христову будем изьявляти»; «епилѳог благодарствуетъ благоразумному слышателю за прилѣжное слышаніе»; «пролог слышателю дѣйствія изволь послушати»; «слышателю» та ін.; на цю особливість вже звертав увагу Петро Рулін). Однак, з іншого боку, у тих самих творах знаходимо і згадку про *зрителів*: «дѣйствіями явними і явленіями краткими предложихом вам, богом собранніе, слышателие і *зрителіе*». Крім того, як показує аналіз театральних ефектів в українському шкільному театрі XVII–XVIII століть, здійснений Володимиром Перетцем, показ шкільних драм був насичений різноманітними ефектами — Перетц називає їх *ефектами дії*, глядними, музичними та взагалі звуковими ефектами, серед яких виокремлює такі: переодягання; крадіжки; бої; криваві сцени (на кшталт побиття немовлят); танці; появи птахів, тварин, привидів і фантастичних істот; польоти у повітрі; плавання кораблів; масові сцени (бої та ін.); тіньові картини; ефекти освітлення; піротехнічні ефекти тощо.

Про роль візуальних ефектів у шкільному театрі свідчать також тогочасні поетики. Приміром, литовсько-польський латиномовний поет і теоретик літератури *Матей Казимір Сарбевський* (1595–1640) одним із перших серед діячів шкільного театру торкнувся питань постановки вистави, а серед елементів декорацій і сценічних ефектів згадує чотиригранні призми на кшталт відомих ще у Римі теларіїв, підйомники для здійснення піднімання богів на небо. Серед інших прийомів Сарбевський вирізняє *музичні машини*, які «можуть грати автоматично як веселі, так і сумні мелодії» і, таким чином, ними насолоджуються не лише слухачі, а й глядачі. Натомість комічний актор у низьких чоботах мусить виступати звичайною ходою і говорити звичайним голосом. *Освітлення* він пропонує використовувати таким чином, щоб, залежно від настрою сцени, воно збільшувалося або зменшувалося. Стосовно ж *акторського виконання* він писав, що «трагічний актор у котурнах мусить виступати особливою ходою зі збудженими рухами грудей і усього тіла», тоді як голос «мусить бути гучним, повним, сильним» і «кожне слово мусить лунати виразно, вишукано».

У трактаті отця ордена Ісуса *Франциска Ланга* «Міркування стосовно сценічної гри» (1727), призначеному для учнів єзуїтських колегіумів, сформульовано основні вимоги до декламації (*pronuntiatio*) та інтонування (*vocis inflexio*), а також подано визначення сценічної гри (*actio*), жестикуляції (*gestus*), прийомів гри (*forma actionum*), положень тіла (*totus corporis inflexionem*),

руху (*motus*), ходи (*itiones, passus*), статики (*stationes*), позицій корпусу тіла (*positiones*), відповідних прийомів постановки тощо.

Про особливості режисури *придворного театру* свідчить трактат, у якому було здійснено спробу кодифікувати не лише *придворне, а й, у цілому, світське сценічне мистецтво* і ледь не вперше вжито словосполучення *L'Art du théâtre* (Мистецтво театру) — праця Франсуа Ріккобоні, видрукувана 1750 року спочатку у Франції і того ж року перекладена на Московщині. *Сценічною грою* Ріккобоні називає ситуацію, в якій «всі актори замовкають і лише рухами рук дають зрозуміти, що з ними відбувається, які думки ними оволоділи». Зміст праці становлять розділи, в яких ретельно розглянуто головні складові театрального мистецтва: *жест, слово, декламацію, розуміння (акторський розум), виразність, почуття, ніжність, силу, лють, екзальтацію, благородство, велич, кумедне, гру слів, ансамбль, сценічну гру, паузу, вогонь, вибір, практику, кафедру і... театр*.

Театр XVII–XVIII століть був взірцем *театру удавання* з домінуванням візуальної складової вистави, пластичної виразності актора і кодифікованих форм виразу емоцій.

До XIX століття, доки театр не було усвідомлено як самостійний вид мистецтва, питання про матеріал мистецтва не стояло, адже на якомусь емпіричному рівні, на рівні традицій і мовчазної конвенції, а ще більше — звичок, припускалося, що головною особливістю театру є виконання *акторами драматичного твору*, причому на першому місці стояв драматичний твір. Однак уже від кінця XVIII століття формуються, а від початку XIX століття дістає розквіт *культ зірок* (доба *зірок*), популярними стають *вундеркінди, віртуози, зірки, гастролери*, що переносить увагу на виконавців і трансформує систему мистецьких очікувань глядача.

Одночасно — на противагу *вундеркіндам, віртуозам, зіркам і гастролерам* — остаточно увиразнюється ідея ансамблю, про що свідчить, зокрема режисура Їєте у Ваймарському придворному театрі, де було акцентовано пластику, ритмічну декламацію, роботу балетмейстера, живі картини, вимогу не ставати спиною до глядачів, а звертатися безпосередньо до нього та ін.

Традицію візуально-декламаційної режисури продовжував англійський режисер Чарльз Кін, вистави якого, з урахуванням тенденції вікторіанської Англії до унаочнення *імперської історії і самовихваляння*, асоціюються зі сценічними виставками (*scenic exhibition*), з *фестивальними (святковими) видовищами* (*festival entertainment, festival performance*), *історичною ілюстрацією* (*historical illustration*), *реставрацією* (*restoration*), *тріумфом сценічного і механічного мистецтва* (*triumph of*

scenic and mechanic art), *археологічним реалізмом* (archaeological realism), *антикваризмом* (antiquarism), а сам Кін, характеризує власні вистави, говорив про систему *образотворчих ефектів* (pictorial effects). У своїй сценічній практиці Кін широко використовував *рухомі платформи* (elevated platform), *алегоричні картини косморами і пантоміми*, *живі картини* (tableaux), *рухомі панорами* (moving panorama), *діорами* тощо.

На подібні принципи спирався у своїй практиці і театр герцога Майнінгенського («це не драми Шекспіра, Шіллера, а *ряд живих картин із цих драм*», — фіксував свої враження один із глядачів). Ставши прозивним терміном, який вживали стосовно практики Станіславського, театру українських корифеїв, і виступаючи у ролі знаменника, *майнінгенство* ніби об'єднало й ототожнювало ці явища. Однак будь-яке явище має багато сегментів, і лише один із них — *ансамбль* — збігався і з практикою Станіславського, і з практикою українських корифеїв. Адже у кожному випадку елементи, з яких було утворено *ансамбль*, істотно відрізнялися. Майнінгенці оперували експонатами історичного музею; Станіславський — здебільшого тим, що спостеріг у житті; корифеї, принаймні у переважній більшості своїх вистав, — фольклорними елементами.

Все змінюється з остаточним виокремленням режисури у самостійну творчу професію, що потребує, з одного боку, визначення матеріалу власного мистецтва, а з іншого, веде до розшарування, а подеколи і радикалізації поглядів.

Так, ставлення Курбаса до *головного матеріалу театру* істотно відрізнялося від уявлень більшості його сучасників, як правих, так і лівих. Визначаючи *матеріал театру*, він не обмежував себе заздалегідь визначеною концепцією і вважав, що *вибір матеріалу залежить від задуму конкретної вистави*. «*Матеріал театру*, — казав Курбас, — *видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різноманітне значення для сприйняття, різноманітні наслідки для сприйняття. І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу...*». «Вірно буде *матеріал* ділити на: 1) актора і 2) не актора. *Це дасть актору його належне місце головного фактору театру*. Актор і не актор, це тим не добре, що це твердження через заперечення. Як обозначити “не актор”? Сюди входить все: і костюм, і аксесуар і пр. <...> Під “актор” ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше вільно діляюче. Під “не актор” другі речі, прим[іром]: собака — це живий ма-

матеріал, але він потребує стороннього керівництва. <...> Актор ділиться на амплуа: любовники, коміки і т. д. <...> Саме амплуа визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання ситуації». Іншим разом Курбас казав, що *акторським матеріалом* «є ми самі, наше тіло, наш голос, і все, що з цим зв'язане, і в *матеріалі* театру — це значить: реквізит, костюм, грим — для передачі зображуваної реальності».

Вибір матеріалу — це, за Курбасом, обмеження, зумовлене принципом вистави («Принцип не тільки визначає матеріал, яким ви обмежуєтесь у даному спектаклі, не тільки визначає норми, в межах яких ви з'єднуєте цей матеріал, а визначає перш за все рушійну силу»; «Починаючи роботу над спектаклем, творення театрального видовища в якій-небудь стадії, чи стадії організації театру, чи спектаклю як такого, ви мусите вирішити для себе, що для спектаклю є *матеріалом*, мусите себе обмежити і в цьому відношенні, і то набагато гостріше, ніж, може, ви відчули це у першій точці. Як ви себе мусите *обмежити*? Наприклад, що у вашому спектаклі грає роль? Музика грає роль чи не грає ролі? Яке-небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ, це є річ побудована, що не бере у вашій композиції спектаклю участі? Чи актор у вашому спектаклі жива людина, чи дерев'яна шашка, і чи слово грає роль, в якій мірі грає роль, чи висувається на перше місце літературний бік? Чи актор має тільки подавати гострі фрази і тільки тими фразами брати, чи як-небудь інакше? Чи ви, може, берете принципово музику, як, скажімо, дуже істотний складник спектаклю, обмежуючись, очевидно, у чомусь іншому? Чи коли, скажімо, *матеріал* таких загальних означень, як актор, музика, література, ми захочемо поділити і доторкнути до того, що ми назвемо *норма* або *метод*. Це третє. Воно буде поміж другою і третьою точкою. Скажімо: у актора що буде *матеріалом*? Його *нутро*, чи, скажімо, його зовнішня виразність тіла, чи пластична сторона його тіла? На чомусь принципове обмеження мусить лежати? Всього відразу не дасте. Змішування пластики з *біомеханікою*? Так може думати тільки Туркельтауб. Ми знаємо, що це принципово дві різні речі. Цьому відповідає в певній мірі стихія, в якій ви будуєте спектакль, це є фактично *матеріал*, в якому ви будуєте спектакль»).

Незважаючи на те, що *матеріал театру*, за Курбасом, «видається великим столом, на котрому складені всякі речі» і визначається загальним принципом вистави, помітним є домінування у практиці «Березоля» *фізичного руху* («*матеріалом творчості* ми беремо своє тіло»; «основа театру якраз і є *рух*, а не слово. <...> Тому-то *рух* повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і *матеріал* цього мистецтва — живе людське тіло в русі»). В окре-

мих випадках Курбас казав про те, що *«матеріалом театру може бути і є, наприклад, здатність актора імпровізувати»*.

Усвідомлення можливості вибору сформувало і принципи підходу до питання про матеріал: *«Матеріалом театру, — писав один із учнів Курбаса, Гнат Ігнатович, — звемо все те, що входить до нашої обробки для вживання на театрі, що б це не було. Є в нас і акторський матеріал, і драматургічний, і музичний і т. д. Можна його поділити ще дрібніше, бо, приміром, актор має зокрема, і головний матеріал, і тіло, як матеріал»* тощо.

Поряд із цим, інше міркування Курбаса, в якому запропоновано відмінний погляд на матеріал: *«Театр — значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів. <...> 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».

Відкидаючи найрадикальніші підходи, Курбас дійшов висновку, що у сучасному театрі найбільші зміни відбуваються з функцією актора: *«Перше, що типово для сучасного театру (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типово для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все з'ясування ролі актора саме в сучасному театрі*. Тут роль актора надто різко відмінна від його ролі в минулому. I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення *фактури* від людини і механізація її (*фактури*). III. Тенденція до театру як *виробництва*. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму».

Одну з відмінностей підходу Курбаса до визначення *матеріалу* сценічного мистецтва зумовлено тим, що *матеріал* мистецтва він сприймав не лише історично — в межах конкретного місця, часу, а й ситуативно — в межах завдань конкретної вистави. 1925-го року він казав: *«Були цілі епохи в мистецтві, є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як принцип театру. Я колись розказував, що всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного й того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну»*.

Іншу особливість підходу Курбаса зумовлено впровадженням уявлення про *стан матеріалу — фактуру*. 1925-го року

Курбас писав: «*Матеріал* взагалі. Виникає питання, як розбивати цей *матеріал*, по якій певній приналежності і до чого. Прим[іром]: від сприйняття через око, вухо, через ніс. Роботу треба було б класифікувати по якомусь ключеві. Чи зручно розбивати по тому, як вони доходять, для чого він призначається. Ні. Актор, приміром, сприймається вухом і оком і т. д. *Можемо розбити матеріал на: живий і мертвий*. Це дуже грубий поділ. Є однак мертві речі у *фактурі*, які живіші не раз як не один актор. *Матеріал* — це сировина, з якої вироблені елементи спектаклю. *Фактура* у нас як *матеріал* в новому стані. Треба із цього виходити. Коли ми на сцені чуємо звук труби, то елемент *фактури* на сцені, труба, *матеріал*, який виробляє звук — це також *фактура*, це новий стан. Прим[іром]: кларнет. Сам кларнет це вже є новий стан *матеріалу*, це прибор, технічний засіб, інструмент, який сам по собі пробуває в стані спокою. Коли він грає, він складає *фактуру*, сам будучи в новому стані, як *матеріал* в стані вібрації. Що є *фактура* кларнета: сам вид кларнета, чи його згук? Він не є твір мистецтва, він є технічний інструмент, такий самий, як молоток, він має також свою *фактуру*, але по відношенню до себе, але коли він входить як елемент нової *фактури* — то він може грати різні ролі. Тут не треба плутати різних *фактур*. Кларнет має свою *фактуру*, він може бути винесений на сцену, як аксесуар і тим, що він буде в стані руху — він вже буде в новому стані. Коли він за сценою вібрає, як певний умовний знак, то це новий стан *матеріалу*. Раз інструмент на сцені — це елемент *фактури* такий же, як костюм, як паличка і т. д. — все, що попаде в поле зору глядача, слуху, сприйняття і т. д. є *фактура*. Раз він виводиться на сцену — він тим самим є новий *стан*. Пр[иміром]: актори, статисти проходять через сцену, це людський *матеріал* як такий, — але він в новому *стані*».

Однак поряд — представники радикальніших напрямів пропонували інші підходи. Так, Богдан Сушицький писав 1930-го року: «*Актор не є матеріал*, що піддається точному обрахунку, звідси висновок: актор не може бути матеріалом для “вистави твору”, потрібна механічна кукла — “понадмаріонетка”. Тоді режисер-творець матиме певність, що його задум буде запроваджено на сцені точно і без змін <...>. Сучасний італійський режисер Енріко Прамполіні логічно розвиває думки Крейга й доводить їх до кінця, актор заважає праці режисера, актор псує задум творця, навіщо ж різні сурогати актора на зразок “понадмаріонетки”. Простіше знищити актора зовсім, Прамполіні це робить. Суттю мистецтва театру є дія. Але чому носієм дії мусить бути актор?».

Загалом, у розумінні Курбаса, *мистецтво* — це передусім *вміння, майстерність обробки матеріалу*. Зокрема, про роботу актора він казав: «Ріст актора — це колосальна робота над своїм *матеріалом*. Треба робити вправи і над голосом, і над тілом, і над роллю, і над *методом* роботи, удосконалювати його, знаходити в ньому нові шляхи, більш досконалі, все це на акторі лежить, він має рости, як актор, йому не вистачить часу на режисуру, він мусить пропасти як актор, і навпаки: той, хто працюватиме як актор, той мусить пропасти як режисер».

Сьогодні ці ідеї мають підтримку у практиці Роберта Вілсона («Я не маю повідомлення (message), — каже Вілсон, адже вважає, що в його театрі *«всі елементи рівні: простір, світло, актори, звук, тексти, костюми і реквізит. Я думаю, це те, що Брехт намагався довести до німецького театру»*).

Не менші відмінності існують й у межах театру «не-актора», представники якого істотно розширили уявлення про *матеріал сценічного мистецтва*. Приміром, символісти Орельєн Люньє-По і Поль Фор використовували у своїх виставах *запахи*, Марінетті пропонував *тактилічні трапези*, прийшов до ідеї створення *тактилічного театру* і т. ін.

Іншої доктрини дотримувалися представники *психологічного театру* («актор, — писав Борис Захава, — є головним *матеріалом* у театральному мистецтві» і «творчість актора є головним *матеріалом*, з яким має справу режисер»).

В уявній дискусії про *матеріал* театального мистецтва взяли участь і представники новітніх форм — фізичного та імерсивного театру тощо, адже *матеріал* фізичного театру — пластичні можливості людського тіла, тоді як імерсивний театр — це подеколи взагалі театр уявних об'єктів.

Розширення уявлень про *матеріал* мистецтва стало однією з причин подвоєння і роз'єднання понять — *театральне мистецтво, сценічне мистецтво, перформативне мистецтво* тощо. Що й визначило специфічний саме для ХХ століття стан у морфології мистецтва: «Слово *театр*, — писав Пітер Брук, — включає в себе кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні ясної мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п'ятого — розваги». В іншій праці Брук повертається до цієї думки: «*Поняття театр вельми туманне* — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, у той час, як інша має на увазі інше. Це те саме, що говорити про життя. Слово *життя* надто об'ємне, щоб виразити ним якийсь конкретний сенс».

Залежно від значення, в якому вживається туманне поняття «театр», відрізняється й уявлення про його функцію, *матеріал* та інші ознаки у різних театральних системах. Відштовхуючись від репліки Брука, можна сказати, що це вибір між багатьма спокусливими гіпотезами. Або — все це разом. *Що й визначає структуру системи.* ► АКТОР, ФАКТУРА

МЕТА МИСТЕЦТВА [ТЕАТРУ] — визначення завдань мистецтва в межах певного місця і часу — історичного періоду, спільноти тощо. На відміну від авторів, які вважали, що мистецтву притаманна якась єдина мета, Курбас дотримувався точки зору, що «мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляється Гюго, Тен, Спенсер, чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання». Разом із тим, Курбас заперечував і мистецтво заради мистецтва, адже «нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета». Так само, за Курбасом, свою мету має і кожен театр: «“Березіль”, поруч із прямим своїм виробництвом, прагне до своєї основної мети: перебудування світу і нашої країни в дусі заповітів Жовтневої революції, змінюючи громадську психологію. Зробити неможливою в театрі і клубі низькопробну халтуру, безкритичне культивування буржуазних реліквій — це не останнє з-поміж завдань, що органічно впливають із усього настановлення революційної сучасності. І робити це треба не тільки через театр, як певну культуру, але й прямою організованою акцією серед глядачів». ► МИСТЕЦТВО

МЕТОД АСОЦІАЦІЙ ВИПАДКОВИХ — термін, який у процесі виховання режисерів уживав Курбас, пояснюючи, що «ми, молоді, дуже часто захоплюємося *випадковим образом, випадковим символом*, котрий по асоціації в механіці нашого творчого мислення мимоволі й випадково вторгається в нашу свідомість і, оскільки він сильний і має естетський момент, котрий з часом набирає сили, чим більше він яскравий, гарний, сценічний, тим більше він робиться нашим паном, ми йдемо до нього в раби, йдемо до нього на службу і підкоряємо йому найголовнішу роботу, і з часом потрапляємо в такий хаос, що не можемо з нього вилізти. Все це дуже гарно в сумі, але чогось у ньому бракує. *Це метод випадкових асоціацій, метод натхнення, але не високого напруження*». Цей метод, — вів далі Курбас, — «робиться страшенно небезпечним, він робиться в сто разів більш небезпечним, шкідливим, він стає перешкодою. Такий гріх у молодого режисера ще більше існує, як у старого чи середнього віком режисера».

Усвідомлюючи роль натхнення, Курбас, проте, розумів і інше — що покладатися слід не на *метод натхнення*, а на майстерність. «*Натхнення*, — казав він, — є наслідком того, що ми можемо спокійно дивитися на одного чоловіка, коли ми рівночасно дивимося на двох, наша увага напружується, кров швидше плине і т. д. Це факт, доведений наукою, що всі люди, які займаються науковою роботою, де розв'язуються певні проблеми (в математиці; також Дарвін мусив мати те саме напруження), де багато фактів об'єднуються одним поглядом і знаходиться для цього один висновок — ці люди перебувають у такому ж стані напруження. Зосередження, схоплення багатьох частин одною хвилиною є шлях до розв'язання всякого важкого завдання. Треба великого напруження всіх ваших інтелектуальних, психофізичних сил, аби щось створити. Ми цього не підносимо в культ якихось таємних речей. Для нас це страшенно ясно і обґрунтовано на наукових фактах».

МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] — поняття, впроваджене у практику і теорію театру початку ХХ століття внаслідок загального пошуків інтересу до проблем методології (як *це зроблено*) в усіх сферах життя (наука, мистецтво, виробництво, а надто галузі, лише нещодавно усвідомлені, як театральне мистецтво, театрознавство, режисура тощо). У практиці радянського театру ці проблеми набули ще більшого значення внаслідок одержавлення мистецтва і мистецької освіти, отже і потреби в уніфікації методології.

На час, коли Курбас розпочинав режисерську діяльність, стан методології у галузі сценічного мистецтва характеризується емпіризмом, про що свідчить репліка Курбаса про емпіричний театр і виступ Івана Мар'яненка, який, захищаючи Курбаса під час засідання Народного комісаріату освіти УРСР 5 жовтня 1933 року, пояснював, що до Курбаса в Україні не було театральної грамоти і «*грамота з'явилася разом з роботою й особою Курбаса*». *Грамота*, створення якої від Курбаса вимагала режисерська практика, в якій ледь не на кожному кроці він бачив відсутність «*режисерської грамоти*», «*нутро і безграмотність*», «*некультурну традицію аматорщини, безграмотного "наїття"*» і т. ін.

Хоча проблеми методології ще не опинилися у центрі уваги практиків театру, однак уже на початку століття, за словами Кропивницького, хоч «режисури нема ніякої, але кожен з «режисорів» вводить свою «школу»». Сам Кропивницький покладався на метод (школу) начитування і показу («коли ж актор був нездатний до цього або робив не те, що треба, — згадував Іван Мар'яненко, — тоді Марко Лукич [Кропивницький] переходив до *методу показу* і за всяку ціну домагався відповідного ви-

конання. Часом він з величезною настирливістю “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі, доводячи показ до найдрібніших деталей. Пам’ятаю з актрисою Б. Козловською, якій довго не вдавалася сцена з писанкою, в ролі Хведоськи (в п’єсі Кропивницького “Дві сім’ї”), Марко Лукич, показуючи роль, цілком перетворився в молоденьку дівчинку, якій і хочеться узяти писанку від хлопця, і соромно, і після настирливої, упертої роботи таки добився потрібного виконання. Так, кажуть, він у свій час працював з М. Заньковецькою, М. Садовським, Г. Затиркевич і інш.». Таку ж ситуацію описував 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»).

Саме Микола Вороний 1912-го року, вперше в українському театрі, починає вживати поняття *режисерський метод*, так само як і низку інших термінів режисерського театру (*метод ставлення п’єси, метод роботи режисера* та ін.). 1925-го року Вороний пояснив: «*Методів виставлення п’єс* дуже багато, але головніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей *метод* тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об’явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях “художньої правди” та віддаючи перевагу психології, і 3) умовний, або упрощений (так звана “*симуліфікація*”), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідній спосіб в якісних однім естетичнім напрямі, або відтворює її лише в елементарних описах сценічної обставини. Ці *методи* переводяться на сцені різноманітним технічним її урядженням і уформованням <...>. *Метод* подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, у глибині, на підвищенні, заслоненому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. *Метод* кількaperедельної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: сей же *метод* здійснюється ще ліпше на так званий “осевій” чи “коловоротній” сцені, яка обертається доокола тою частиною сектора, де встановлено відповідні декорації. *Метод* комбінованої сцени цікавий тим, що декорація в просценіумі і в глибині сцени встановлюється в той спосіб, що часть її (в просценіумі) стоїть непорушно, інші ж часті (в глибині) замінюються в разі потреби відповідними приставками або закриваються спущеною завісою, на якій намальовано щось іншого, причому з допомогою світла увидатнюється одні часті і затемнюється другі. *Метод* сцени з котарами (“сукнами”) вживається для “упрощення”

виставлянь на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси; можуть при тому прийти ще якісь колумни, тераси зі сходами з глибини тощо. Те ж саме можна сказати і про *метод* з параванами, але він ще вигідніший, бо дозволяє легше змінювати форму площі і дає ще і різноманітність тонових і зорових плям. На радянській Україні тепер широко практикується ще *метод* конструкційної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з риштувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу, вживається кіно». До подібного тлумачення методу вдався і Григорій Гаєвський, який писав 1920-го року: «В таких випадках режисерові краще вдаватись до “умовного” *методу*, до спрощення або навіть до постановки “в сукнах”»; «кращих наслідків найбільш досягали тоді, коли постановка робилася одночасно двома *методами* — “в сукнах” і способом “симпліфікації”». У наведених Вороним і Гаєвським прикладах одним терміном об’єднано художній метод і принципи оформлення, однак специфіку *режисерського методу* ще не виокремлено.

Небагато відмінностей у визначенні *методи театральної постановки*, запропонованій 1927-го року Дмитром Грудіною: «Методом звемо певний чин, спосіб, за яким провадимо роботу. *Метода театрального ставлення* — не що інше, як отой чин чи спосіб, ота певна сукупність в одному напрямі систематизованих прийомів та правил, що з них виходить керівник — режисер, готуючи постановку. Зрозуміло, що, залежно від того, яку обере собі *методу* в роботі над п’єсою керувник, тлумачитиметься й зміст п’єси (не змінюючи, звичайно, основної провідної ідеї твору) та відмінатиметься оформлення вистави — кожна бо *метода* проказує іншу манеру гри, інше речеве оформлення — декорації, костюми, реквізит тощо. З найбільш відомих та найбільш поширених на театрі *метод* маємо такі: художньо-реалістичну, натуралістичну та умовно-спрощену постановки».

Державна система театральної освіти стимулювала подальший розвиток історико-теоретичних дисциплін, про що, зокрема, свідчить те місце, що його посідає від початку 1920-х років у театрознавчих дискусіях і у практиці режисерів *проблема ставлення* (*метод виставлення* — М. Вороний, 1925; *метод ставлення* — Д. Грудина, 1927; *метод колективний* — Г. Михайличенко, О. Кисіль, 1925; *метод перетворення, метод культивуації зовнішньої форми тощо* — Лесь Курбас, 1925; *метод соціологічний* — П. Рулін, 1926; *метода соціологічна* — К. Копержинський, 1929; *метод формальний* — К. Копержин-

ський, 1929). Здійснюються спроби впровадження наукових методів аналізу п'єси — *ідеологічний, соціологічний, формальний, естетичний* тощо. Наприкінці 1920х років філологи і театрознавці академічного штибу — Петро Рулін, Кость Копержинський та інші — обговорюють *методи роботи над роллю, наукову методологію, методологічні настанови і методологічні прийоми театрознавства* тощо.

Журнал «Сільський театр», підготовку якого здійснювали здебільшого учні Курбаса, створює навіть постійну рубрику «*Методика й техніка*», присвячена опису *методів режисерського аналізу п'єси і постановки вистави*.

Однак від 1926-го року висувається завдання рішучої політизації мистецької роботи, внаслідок чого ледь не головними поняттями стають *метод марксівський*, від 1930 — *метод діалектичного матеріалізму* і т. ін. Від цього часу недостатньо гнучким закидають *методологічний дуалізм*, використання *буржуазно-об'єктивістських, літописно-спостерігальних, описових, буржуазно-ідеалістичних, формалістично-еклектичних методів, ідеологічно-методологічні хиби, методологічні ухили* — одне слово, *буржуазно-академічні методи*. У цей же період у переліку навчальних дисциплін з'являються *соціологія мистецтва, механіка сцени, оформлення сцени, система виховання актора* тощо.

Серед перших кроків до творення режисерського методу — паралельні зусилля Петра Руліна і Леся Курбаса, які створюють *схему постановочного плану вистави, фактично — сценарій режисерської діяльності*, чинний і досі у навчальному процесі театральних вишів.

Від 1918 року в Україні здійснюються перші кроки до формування методу роботи актора і режисера, про що свідчить і перша спроба впорядкування *театральної термінології* (адже метод неможливий без чіткого визначення понять): «Літературно-видавнича секція при театральному відділі, — повідомляла газета “Нова Рада” — розпочала працю по складанню театральної термінології. Коли в комісії виготується матеріал, він перейде на перегляд на поширені збори фахівців. В термінологічній комісії беруть участь М.К. Садовський, В.О. Коннор-Вілінська, М. Старицька, д. Коваленко, д. Старицька-Черняхівська, д. Стадник».

Однак намір цей не було здійснено, а згодом термінологічну проблему у галузі практичного *сценознавства* намагався вирішити Лесь Курбас, в історії театру — Петро Рулін. У 1921–1930-х роках в Інституті української наукової мови ВУАН Олександр Кисіль очолював театральну секцію, що займалася збиранням

і поширенням театральної термінології. 1929 року журнал «Радянський театр» повідомив про випуск театральної енциклопедії: «Театральна енциклопедія українською мовою. Незабаром ДВУ випускає розвідку “Драматургія. Теорія і техніка драми у стислому вигляді” Л. Красовського. За редакцією цього ж автора ДВУ найближчого часу почне видавати “Театральну енциклопедію”. Вона являтиме собою практичний довідник для всіх, хто цікавиться питаннями театру. В складанні енциклопедії дали згоду взяти участь проф. Білецький, Варнеке (Одеса), Гвоздьов (Ленінград), Резанов (Ніжин), Рулін (Київ) та ін.» (можливо, саме до цього видання П. Рулін готував «Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру»).

У пошуку способів розв’язання методологічної проблеми *метод* зіставлявся інколи з поняттями *мова режисера*, *стиль*, *напрям*. Незважаючи на те, на початку ХХ століття вже розрізнялися особливості художньої мови різних митців, саме уявлення про те, що і режисер може мати власну художню мову, подеколи викликало роздратування, про що свідчить репліка Курбаса від 1926-го року: «Модне на Україні твердження, розмови про те, що якісь *різні мови бувають у режисерів*. Це все студійний підхід до справи, що новий театр може бути будований старими акторами з оглядом на те, що й досі постановки переходового часу, як у нас, так і у інших театрів, — щодо композиції й укладу — були в такому *плані*, в якому *метод* не відбився на грі, або відбивався в мінімальній мірі. Просто актори зі старими *методами гри* використовувалися для спектаклю. В інших театрах воно звичайно. Там грають по-старому в нових конструкціях, обертових сценах; ходять вони й грають так само, як говорили і грали до революції».

У практиці Курбаса та його школи поняттю *метод* надавалося першочергового значення («*метод гри переживанням, гри “нутром”*», *гри*, яка походить виключно від інтуїції, навіть з найденної випадковості. Нова *система гри* поки що настільки передова, що зараз ви небагато знайдете колективів з провінційних осередків, у яких більш чи менш глибоко революціонізувалися *методи акторської гри*, і якраз у цьому напрямку»).

Особливе місце у термінології Курбаса відведено *методу перетворення* («Ми розуміємо, — казав він, — що наша наука про перетворення є саме тим *методом* театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов’язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною

подією, щоб вона на сцені була введена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів. Коли ми робили перетворення такого роду, як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо; тільки тепер, після років боротьби за *метод*, ми можемо вкласти його в певні рамки. <...> цей *метод* найсильніший і найтипівіший за своїми наслідками, обов'язково викликає бурю процесів у глядача в міру своєї сили. І він, цей *метод*, найбільш сучасний. Чому? Тому, що він у своїй основі є інакшим, як тою самою великою технікою, тому, що справжнє перетворення — це є по суті формула. Це формула інженерського порядку, оскільки вся сучасність є велика техніка... перетворення, будучи формулою, будучи певним винаходом, який цілком піддається у вигляді контролю обрахунку побудови, тим самим може стати на рівні за своєю *методологічною* суттю, з усякою машинерією, і коли ми говорили про механізовану *фактуру*, то в основі своїй у цьому розумінні... справа не в тому, щоб зафіксувати жест у точному *плані*, а в тому, щоб постав саме той образ, коли він має свою формулу».

Наведена характеристика *перетворення* прояснює метод як художній *троп* (учень Курбаса Василь Василько характеризував перетворення «як принцип театрального іноказання», «образне іноказання, часом метафора, перенесення»; інший учень Курбаса Михайло Верхацький писав, що «цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення), — [казав Курбас], — можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами — *метафорами, алегоріями* тощо»); так само коментував цей термін Андрій Макаренко, теж учень Курбаса: «Цей дійовий, емоційний сценічний вияв досягається різними театральними прийомами через поетичні форми — *метафори, алегорії* тощо»).

У своїй режисерській практиці Курбас спочатку поділяв *перетворення* на види («перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізує; 8) розмірне; 9) натякаюче; 10) лінійне» та ін.) однак згодом відмовився від деталізації, вважаючи її зайвою: «Щодо перетворень — то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, — відкинути, *звернути увагу на перетворення дієві*». Сприймаючи перетворення як

генералізований метод, Курбас реалізував його в усіх компонентах вистави — мізансценуванні, голосоведенні та ін.

«*Перетворення*, — казав Курбас, — це була одиниця, яка *комонується*, конструюється», що й дало право його учневі Йоні Шевченко порівняти *перетворення* з *атракціоном* («*Перетворення* — це лиш недовгий момент (це *атракціон*, як звав *перетворення* С. Ейзенштейн, коли говорив про *монтаж атракціонів* у спектаклі)»; таким чином, і загальний метод вистави можна інтерпретувати як *монтаж перетворень*.

Іншу термінологічну паралель згадував опонент Курбаса — Гнат Юра: «В процесі становлення *режисерської системи*, запровадженій спочатку в “Молодому театрі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін *перетворений образ*, *перетворений жест*. Що криється за цими поняттями? Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності й утворює таку форму, яку формалісти називають *учудненням*». Так само *очуднення* зустрічаємо й у лекції Курбаса, коли він знаходить і спільні ознаки між *перетворенням* і *очудненням*, але й протиставляє: «Коли ми побачимо людину, зроблену з дерева, — це є момент *очуднення*, це момент зрушення в інший ряд уявлень за матеріалом. А образне *перетворення*, воно є в буквальному розумінні: *зрушення двох рядів уявлень*». Інколи Курбас зіставляв *перетворення* також із *символом* («для нас *символ* називається за традицією “*перетворенням*”»).

Курбас уважав, що «найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є *метод перетворення*, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ; це є *метод*, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих норм, до яких звик глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цієї ідеї, яка виводиться на сцені. Цей *метод* створює особливу театральну *фактуру*, котра дуже різниться від просто театального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли на попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй *перетворенням* дійсності, але *перетворенням*, сказати б, останнім за своєю цінністю для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова *фактура* полягає у формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула, промовистих, що може піддаватися певній механізації, причому слово “*фактура*” я вживав не в тому значенні, в якому ми його вживаємо, а в тому, яке нам доведеться знайти в тому, що призначено як навмисне для сприймання глядача...»

Учні Курбаса вживали термін *метод* також стосовно двох основних виокремлених Курбасом типів театру («*вияв* [театр

акцентованого вияву], — писав Михайло Верхацький, — як новий *метод роботи театру*, потребує від нього [режисера] концентричної подачі дії, ситуації, фігури — щоб вистава виявляла соціальну тему, а не була нагромадженням засобів впливу на психіку глядача і щоб він перебував не тільки в емоційному напруженні, а щоб вона активізувала його. Тим то театр замість безапелятивно проголошувати голі лозунги, замість впливу на психіку глядача засобами агітації, ставить собі за завдання перебудову психології мас». Василь Василько звертав увагу на те, що «у театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон *життєвої правдоподібності*. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий *метод* потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший *план* драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу “четвертої стіни”, його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К.С. Станіславський, у гості до “трьох сестер”. <...> *це театр пропаганди*»). Інший учень Курбаса, Роман Черкашин, писав: «Мені здавалось, що *метода* театру “Березиль”, коли зараз ставиться питання так, що ця *метода* нічого спільного не має з реалізмом, мені здається, що це є *метода* постійних шукань, що це є *метода*, яка не оголошує якогось ярлика» (такої самої думки дотримувався і Гнат Юра: «Основний *методологічний принцип* курбасівської мистецької *системи* був гостро спрямований супроти будь-яких форм реалізму. <...> на цьому основному *методологічному принципі* ґрунтувалась *режисерська система* Курбаса»).

Щодо походження самого методу, як згадував Василь Василько, «Олександр Степанович [Курбас] казав, що *перетворення* — не його вигадка, що цей метод образного мислення існував у творчості давнього театру, але з часом, у гонитві за ілюзорність, за натуралістичним копіюванням життя, його було *втрачено*».

На відміну від режисерської системи, що міцно прикута ланцюгом до місця і часу, метод — дрейфує. Приміром, режисерський показ — це, незалежно від ставлення до нього, застосовувався і застосовується різними майстрами, навіть тими, чії системи несумісні (Кропивницький, Саксаганський і... Стрелер). З іншого боку, Брехт, чия система несумісна з системою Станіславського, у своїй практиці спирався на запропонований ним *метод фізичних дій*.

Метод роботи Курбаса з актором, як і у більшості режисерів його покоління, спирався на режисерський диктат (хоча 1925-го року він писав, що «*час диктатури режисера <...> — цей час минув*»).

Метод роботи психологічного театру Курбас уважав неприйнятним не лише для власної режисерської практики, а й для завдань, висунутих часом: «Можете ставити, нічого не вміючи, *методом старого психологічного театру*, змонтувати зовсім неграмотно, присмачити гарними написами, і буде витриманий ідеологічно твір. Коли добрий оператор, коли підібрались типи — успіх партійний забезпечений. Є в Харкові Тасін, це київський інтелігент самого слащавого типу, без ніякої виучки, без ніякої *режисерської грамоти* й техніки, він і ставить тепер “Октябрину”. Це річ слащава. В кіно красти можна наліво і направо, там взагалі багато непомітного. *Де випадковість — там майстра не треба*». ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ [роботи над п'єсами, виставами, рецензіями] — у 1920-х роках — одна з найпрогресивніших, як вважалося, форм *змички* митців (мистецтва) із пролетаріатом.

Одним із найактивніших пропагандистів *колективного методу роботи над виставою* був театр ім. Г. Михайличенка. «В театрі ім. Михайличенка, — писав Олександр Кисіль, — як принцип роботи, висувається *колективний метод*, при якому дається необмежений простір творчості актора й можливість для нього виявити до кінця різноманітно свою індивідуальність. Керівники *фактур* лише зводять до купи й надають конкретних рис задумам і формі, що витворили самі актори; ця творчість актора зачіпає не тільки одну галузь виконання, а обіймає собою весь спектакль — від основної його ідеї й до подробиць техніки». Показово, що, пропагуючи колективний метод, Олександр Кисіль протиставляє його методу роботи у старому театрі: «Узурпація влади режисером в старому театрі привела до перебільшення висування ролі актора й доведеного до логічного викінчення *колективного методу* в Театрі ім. Михайличенка».

Особливого розвитку метод дістав на початку 1930-х років. «На квартирі *парторганізатора <...>* тов. Рубашевського, — повідомляв 1935-го року часопис “Червоний шлях”, — в присутності активу цеха, молодий радянський драматург О. Корнійчук прочитав свою п'єсу “Платон Кречет”. Ця, здавалося б, нічим особливим не визначна подія зостанеться назавжди пам'ятною в історії театру ім. Шевченка. Вона стала початком *нової ери в мистецькому житті театру*, нової, досі цілком невідомої форми зв'язку між театром і глядачем-робітником, початком їх творчого співробітництва в галузі сценіч-

ного мистецтва. У цьому читанні брало участь коло 30 чоловіка з цеху. Тут були і молоді робітники, і старі кадровики, і інженери. Були партгрупорги і рядові комуністи. Але що об'єднувало всіх присутніх — це їх глибокий інтерес до культурного будівництва. До 2 години ночі тяглося обміркування п'єси. <...> На другий день учасники читання розповідали, що до 5–6 години ранку вони обговорювали п'єсу у себе дома. Герої п'єси стали улюбленцями робітників цеху. Тільки й мови було, що про Платона, про його матір, про старого терапевта Терентія Осиповича Бублика. Тут таки, в цеху, *народилась ідея* — *взяти шефство над п'єсою “Платон Кречет”*. 27 жовтня загальні збори робітників цеху Т-2 затвердили пропозицію про прийняття шефства над п'єсою Корнійчука і обрали шефську бригаду. Керування цією бригадою, що складалася з 15 чоловіка, прийняв молодий інженер Гуртовий. До бригади увійшли ентузіасти *шефства*, що доброхотіть побажали попрацювати над п'єсою разом з театром. Бригади розгорнули енергійну роботу. П'єса багато разів була прочитана на квартирах парторгів, комсоргів, кадрових робітників, у цехах. Робітники обговорювали як п'єсу в цілому, так і окремі образи, подавали критичні зауваження. Уже ця стадія *шефської роботи* дала дуже цінні наслідки, хоча це була скоріше докладна критика п'єси, ніж творча допомога акторові. Бригада уперто шукала більш поглибленої, більш конкретної і більш диференційованої форми шефської роботи, живого і плідного зв'язку з театром. *На початку грудня шефська бригада бере участь в розробці плану постанови “Платона Кречета” в театрі ім. Шевченка*. Такі *ударні бригади* створювалися для спільної роботи над виствами, для виконання шефських функцій, між ними влаштовувалися соціалістичні змагання і т. ін.

У цей же час методи *колективної роботи* починає витісняти *колективно-політична робота*: «Ці завдання, — повідомлялося у хроніці 1931-го року, — державна драма вже почала виконувати: всю внутрітеатральну роботу переведено на методу *колективно-політичної роботи*. Замість одного режисера до праці стала режисерська рада в складі художнього керівника М. Терещенка та режисерів Кошевського, Шумського, Красноярьського, Вірського й Димова. Артисти проробили постанови XVI-го партійного з'їзду, основні проблеми діалектичного матеріалу та сучасного стану літератури й мистецтва».

На одному з засідань Станції фіксації і систематизації досвіду Курбас казав, що «режисера розглядати як людину нецікаво, а цікаво лише як певний фактор. *Колективний режисер також може бути*».

Із цієї цитати, вирваної з контексту, можна припустити, що Курбас пропагував колективну режисуру. Насправді, ні, адже цитований текст має продовження: «Може бути, що це заступало режисера за старих і середньовічних часів і було таке кож не більше, як фактором. У даному разі уявляємо собі особу і означаємо фактором за функцією». Це означає, що Курбас усвідомлював колективну режисуру як певний історичний етап (середньовіччя), але «у даному разі» — тобто тут, сьогодні, зараз — «уявляємо собі особу». А під час іншого засідання додавав: «Нашого ставлення до колективної творчості не треба підкреслювати». Проте під час засідань інколи лунали заклики березильців «скласти п'єсу і мізансцени колективно». І нарешті у плані культурно-театральної роботи було дано визначення: «Колективна праця можлива тоді, коли є керівник, що організує її, дає їй напрямки і вміє так підійти до колективу, що він йому повірить і охоче допоможе в спільній праці».

І це була не лише декларація, адже і самі березильці усвідомлювали вади колективної роботи. Так, Фавст Лопатинський казав: «Помилка те, що у нас говориться про колектив. Наш колектив складений із чотирьох колективів, навіть із сорока колективів, і замало часу ми мали для того, щоб виробити один колектив. Існує кілька режисерів, які, дякуючи голові, можуть вживатися, існують кілька діячів, які мають більшу чи меншу купку прибічників. Назрів час певної диференціації (не кажу, що є кращі і гірші). Не треба виявляти стальну витримку і гатитися головою об стінку. Треба зовсім інших форм *виробництва*». ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

МЕТОДОЛОГІЯ БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНА — поняття, що дістало поширення у радянській культурі від 1920-х років. На думку сучасника Курбаса, історика театру Петра Руліна, звинуваченого саме у застосуванні «буржуазно-націоналістичної методології», основними її ознаками були:

«1) Щодо шкільного релігійного театру — то характерним є піднесення цього дилетантського, на вузькі кола глядачів релігійного театру до рівня мистецького явища високої театральної культури, що виконувало велику й позитивну роль в національній боротьбі;

2) Театральна діяльність Котляревського інтерпретується як вияв високої національної свідомості, при чому замазується її вірогідданицький характер, властивий позиціям тієї дрібної шляхти, що мислила своє існування тільки коло великих [феодалів?] можновладців;

3) Перша половина XIX-го віку насичується діяльністю численних російсько-польсько-українських труп, чим збільшуються факти українського театру;

4) Праця театру 80-90х рр. змальовується як послідовна принципова національно-визвольна боротьба за ширші перспективи розвитку українського театру, чим його виразно підфарбовується у революційний колір;

5) Розвиток українського театру після лютневої революції подається як єдиний революційний щодо змісту й форми процес, до того ж ототожнюваний з працею “Молодого театру” й “Березоля”, зокрема Курбаса;

6) На всьому протязі розвитку українського театру від шкільно-релігійної його форми і до останніх сезонів Жовтневого часу дається надмірно висока оцінка всій його творчій практиці, всіляко підкреслюється його самобутність, незалежність від впливів інших театрів, російського зокрема».

Тенденції «буржуазно-націоналістичної методології», писав Рулін, стають особливо помітними від кінця 1920-х років у працях «Єфремова, Дорошкевича, Кисіля, Слабченка, Мамонтова, Руліна й Шевченка, що або свідомо були скеровані на піднесення старого буржуазного українського театру, або об'єктивно таку функцію виконували. Особливо треба відзначити тенденцію ігнорувати націоналістичний зміст цього театру, в одних випадках — свідоме притягування його в радянську практику, в інших непомічання через безперечну співзвучність ідеологічного порядку поміж суб'єктом і об'єктом досліджу. Функція такого прикрашування буржуазного українського театру полягала в тому, що збільшувались доводи “живучості” цього театру, його право на активну діяльність, яко спадщини, що може бути корисною».

Здебільшого саме за звинуваченням у застосуванні принципів «буржуазно-націоналістичної методології» або у пропаганді «буржуазно-націоналістичних ідей» у 1920–1930-х роках було знищено українську еліту.

МИСТЕЦТВО — термін, значення якого у різний час, у різних країнах, у різних майстрів істотно відрізнялося.

Курбас вважав, що функція мистецтва ніколи не буває сталою, вона завжди перебуває у динаміці, залежно від потреб соціуму. Відтак і формула мистецтва у Курбаса чимдалі більше ставала динамічною — залежно від місця, часу і дії.

В одних випадках його влаштовувала майже *технічна формула* («мистецтво — це уміння»), в інших, як у період заохплення символізмом, він схилився до *грайливої формули* («мистецтво — це забава творчих душ, і його науковий розслід має місце поза будинком, де воно твориться»). У період творення соціальних міфів Курбас розмірковував у дусі *штайнерівського містицизму* («Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки

по суті — акт релігійний. Пор. Штайнер — поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»). Однак у період *«бурі і натиску»*, коли мріяв про *«мистецтво варварське оригінальне»*, у Курбаса дедалі частіше з'являлося бажання *«знищити все: літературу, філософію, книги, цивілізацію, людей, залишивши тільки немовлят»*. Далі — *помірковано містичне*: «Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю». Ще далі, 1924-го року, несподіваний *утилітарний поворот*: «Утилітарна роль театру. Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому розумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема, — себто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приведення до порядку втомленого організму», адже *«театрові приписуємо виключно утилітарну роль»*.

Невдовзі, 1925-го року, — цілком у дусі Л.С. Виготського — *психофізіологічні формули*: «Мистецтво є уміння визвати у глядача певний процес. Поскілки диктовий шлем є не мідний, а тому, щоб він у нас зробився мідним, — треба певний процес проробити. Так само відносно стільця, який стоїть і набирає значення, коли з ним пророблюють певну еволюцію, коли до нього прив'язують певну кількість процесів для того, щоб стілець цей перейшов із свого нормального у життя до ненормального — процес цей повинен бути пророблений і у глядача. В певній плоскості можна розбирати це питання. Певний момент динамізму, який заставляє художника ставити будинок криво — що це таке. Коли мистецтво є піднесення глядачеві якого-небудь життєвого явища в підкресленому вигляді, яке звертає на себе увагу, то поскілки звичайний дім не визиває нічого, то поскілки він криво збудований — він звертає увагу на себе. Це ключ, на якому базується сучасна театральна установка».

І того ж року — без пафосу і сакралізації мистецтва — визначення, подібне до попереднього: «Наша установка така, що *театральне мистецтво, як і всяке мистецтво*, — є *певна машина*, вона може бути механізована чи жива <...>; всяке мистецтво є така машина, така комбінація з матеріалу, яка діє, досягає своєї мети через викликання у глядача психологічних процесів; асоціативних процесів у певному порядку, що організує цього глядача у порядку, що концентрує, зосереджує на певній

ідеї; отож ясно, що шляхи для здобування, для викликання у глядача цих процесів, асоціацій, хвилювання, щоб примусити його думати і сприймати: шляхи для цього різномірні, і їх багато».

Водночас — низка відверто *соціологічних визначень*: «Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, проводить в маси класову ідеологію»; «Мистецтво — це нормування в одне розрізнених індивідуальних сприйнять природи і життя. Кажу до того, коли появився режисер уперше, які функції взяв він на себе — нам стане ясна основна його роль, яку він займає у театрі. Коли раніш режисера не було, режисером була в процесі довгої еволюції видовищних глядачів вироблена певна форма ідеальна, яка відповідає моменту. Це було в ті часи, коли епоха дана мала якусь основну догму, устремління, яке так чи інакше було домінуючим. Клас певний накладав на його всім. Прим[іром]: в середні віки — віра, релігія і т. д.».

1926-го року — зовсім *самовіддане*: «Мистецтвом ми займаємось остільки, оскільки ми бачимо його життєву потребу, себто його потребу для соціальної революції. Поза тим, як я заявляв на диспуті, мистецтво для нас не має ваги. Це не є якась догма, а просто воно є більш сильним поштовхом, більш сильною основою, великою силою, більшою, аніж те естетське ставлення до мистецтва, в якому все мистецтво перебувало до революції. Ми знаємо прекрасно, що *всяка система* складається з певних речей, які науково доведені і є т. зв. аксіомами — і складається з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки гіпотезами».

І, нарешті, того ж року, — у *дусі формальної школи*: «У формальній школі в поезії, до котрої я вів усю цю розмову, яка дуже близька по суті з нашим положенням про мистецтво, хоч з нею і не збігається, оскільки вони абстрагують усе, що не торкається формального боку мистецького твору, — у них, у Шкловського, сказано так: *мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе*. Значить, так воно збігається з нашою концепцією остільки, оскільки ми під зроблення підсунемо поняття мистецького твору як такого, ми розглядаємо справу їх положення так, як вони його розглядають не по відношенню до громади. Скажімо, чи важливе це саме роблення, чи ні? Воно важливе в зв'язку з тим, яка цільова установка цієї роботи. Коли ми, скажімо, орієнтуємось на перебування громадської психології, то те, що буде зроблено, — воно нам у сімсот разів важливіше. І для самого Шкловського, коли б він виходив із усяких зв'язків теорії з соціологією, для нього, може, також так справа не стояла б. Але ми розглядаємо справу в іншій частині. Нам важливі самі моменти роблення мис-

тецького твору, сприйняття й обмеження поняття, — через те в буквальному розумінні цієї їхньої теорії ми взагалі не можемо прийняти як принципової для нас. Важливі ті збіги, які існують. І вони існують не тільки в тій частковості, але й у ширшому, основному моменті. Він каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість *зробити річ дивною (очудненою)*, щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа йде про відчуття речі, оскільки аналогії діяльності тут у наявності. Для того, щоб відчуті річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке по відношенню до життєвідчуження, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, *ми дивимось по-марксистськи на справу*. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. *Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнавання*».

Кожне із наведених висловлювань дає підстави для того, щоб зарахувати Курбаса та його школу послідовно то до символістів, то до формалістів і соціалістичних реалістів, а врешті й до будь-кого, якби не найважливіша репліка 1925-го року, котра цілком органічно вписується у надзвичайно гнучку, шарнірну естетику Курбаса: *«Мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляється Гюго, Тен, Спенсер чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання*». І додавав: *«Мистецтво не може бути визначене однією формулою, вірною для всіх часів і, очевидно, не буде ніколи визначеним, бо, з одного боку, це немислимо, а з другого боку залежить від суб'єктивного моменту — вкладання в мистецтво тих завдань і того характеру, який потрібний кожній епосі*. Від цього відійти ніяк не можна. Це у всякому разі нам доводить, що в мистецтві є безконечна кількість завдань для нас, але й конечна, оскільки ми поза тим, що можемо знати, більше не можемо знати, бо пізнання обумовлене певними об'єктивними межами, межами вмістимості досвіду, який ми маємо, і просто об'єктивними обставинами нашого сприймання як такого».

У цьому сенсі цілком слушним видається і спостереження Романа Черкашина: *«Мені здавалось, що метода театру “Березіль”, коли зараз ставиться питання так, що ця метода нічого*

спільного не має з реалізмом, мені здається, що це є метода постійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярлика».

На цьому рухливому фундаменті, на якому формула мистецтва залежала не лише від місця і часу, а й від *суб'єктивного моменту*, надбудовувалися усі інші елементи Курбасової системи. Адже, казав Курбас 1926-го року, «система складається <...> з цілої низки науково недоведених положень, що є тільки *гіпотезами*».

Найважливішою і повторюваною Курбасом була думка по те, що «Мистецтво — це є всяка винахідлива, в плані життєбудівництва, *майстерність*, що організує буття по лінії підсвідомого (емоційного проходження)».

Однак абсолютно неприйнятною для Курбаса була формула «мистецтва заради мистецтва»: «Якимсь грубим дисонансом, зовсім неприємлемим звучало би зараз незамасковано висловлене гасло “мистецтво для мистецтва”».

Цілком органічно, що, керуючись такими рухливими естетичними принципами, набагато чіткіше можна було розрізнати застарілі форми, ніж бажаний ідеал, який, неначе гамлетівська хмарина, невпинно перетворюючись то на кнура, то на лебедя, ледь мерехтів на обрії.

Однак незмінним у формулі Курбаса залишалося твердження про те, що «*мистецтво — це уміння*».

МИСТЕЦТВО ВИГОЛОШЕННЯ СЛОВА — у системі Курбаса, за його власними словами — «центральна справа культури, останнє завдання. *Театр є передусім мистецтво слова*. Всі зусилля останніх років клалися на слово. Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, *безграмотного “найтія”*, підфарбованого конструктивізмом... Там, де вже пророблено виразну роботу над словом, актори все ж сповзають у самодостатню імпровізацію... Уміти підкорятись знайдений, доцільно спрямованій формі. Виховувати дбайливе ставлення до слова, плану. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на обміркування певної експресії слова. Щоб кожна фраза мала наголос. Фразу схоплюють у вольовому відношенні: емоція — зміст, і вона тоді не має наголосу. Фраза в *плані* вистави мусить бути доцільно знайденою. Всякі акценти вбиваються емоціональними настановами. Культурна людина усякої інтелігенції працює точно. Хто звук навіть свої емоціональні вигуки проробляти інтелектуально, у того в житті завше буде виразно акцентована мова. Коли ми сміємося з темного візника, з зображених типів, ми їх перекривляємо фразою, що не має точних акцентів. Фраза, що заливається емоцією, є п'ятякання, що не має контролю інтелекту, не має доцільно-

го акценту. Слово має бути сказане так, щоб воно мало акцент доцільності. Патякання зробилося культурою мови в час одмирання старої культури. Це не виражає стилю мови. Театр має навчитись говорити, особливо на Україні, де так багато не зроблено. Кожний актор несе інтоновану мову зі сцени. Українська мова прекрасна, але там, де існує тільки “пузо і бажання”, яка ж це культура, де тут робота інтелекту? Немає уваги до слова, поваги до інтонації. Немає розуміння доцільності форми. Треба виховувати і довиховувати звичку — не вміти сказати безформенне слово. Звикнути чути себе, як художника барви. Тут усе має значення: *план*, тембр, висота, сила, себто емоція на певному місці, щоб слово дійшло в своєму завданні». ► ГОЛОСОВЕДЕННЯ

МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА ВИДОВИЩНОГО — за визначенням Степана Бондарчука, учня Курбаса, — «своєрідне майстерство організації положень, форм, образів, їх взаємодіяння та зроджених з нього звучань, що в кінцевому результаті приводить нас до своєрідного продукту — *ставлення*». ► СТАВЛЕННЯ

МІЗАНСЦЕНА — термін, який у французькому театрі у значенні *режисура* або *постановка* фіксується від 1820-х років. В українському театрі, як і на теренах імперії, на початку XX століття звичним стає звужене вживання терміна у значенні *розміщення персонажа на сцені* (М. Вороний). У XIX — на початку XX століття дістає поширення практика постановки вистав *за мізансценами* модних театрів, що засвідчує поширення мистецького еталону, модного бренду. Таким самим брендом став у 1920-х роках і «Березіль», адже, згадував Йосип Гірняк, «впродовж 20-х років по всій Україні можна було вичитувати на афішах театрів: “Гайдамаки” “за Курбасом”, “за мізансценами Курбаса” і т. п.».

Курбас вважав, що «*мізансцена в широкому розумінні — це весь спектакль, як певне виведення п'єси, певної сцени і, як пригадуєте з давніх моїх лекцій, це виводиться із самого слова, котре має таке значення у французькій мові*», це «*виведення видовища під поглядом просторовим*». Однак «*практика зробила з мізансцен дуже вузьке поняття*», хоча насправді «мізансцену треба визначати двояко. Саме слово *мізансцена* походить від французького. До поняття *мізансцени* відноситься *розташування і рух всього, що є на сцені, живого і мертвого матеріалу, що є на сцені*. Це найширше розуміння мізансцени. Очевидно практика знайшла, і з цим треба рахуватись, користуючись уже винайденим, як у нас, так і на заході, визначення мізансцени у вузькому розумінні слова. Як не остаточне визначення мізансцени, поки що можна допустити і таке: *розташування і співвідношення речей і фігур на сцені — є мізансцена*. Поміж станком (які теж можуть грати) і фігурою людини немає ніякої різниці. Для того, щоби

формулювати мізансцену, а особливо класифікувати, треба знайти, яке місце в будові вистави вона займає; треба покласти якийсь певний ключ <...> *Монументальні мізансцени* можуть бути і побутові, хіба побутові не можуть бути подані монументально? *Ексцентричні* теж можуть бути *монументальні*. Монументальність це не статика, а щось велике — крупне. В протилежність ексцентричному, розпливчатому. *Історичні, епохальні, побутові, національні* — мають один ключ. *Ритмічна мізансцена* — не тільки повторення і розташування з певним *іктом* [акцентом, наголосом]. Це другий ключ. *Барельєфні, симетричні, ілюстративні* мають теж свої ключі. *Експозитивні* — фінальні це не рід мізансцени, що для неї характерна нерухомість, цього не досить. Рухатись, завмерти можуть і серед дії, що ж до того, що в часі вона довше триває, але вони так же, як і перехід, як і затримка, вони зроблені по тому самому закону і з того самого матеріалу».

Що ж до *класифікації мізансцен*, Курбас вважав, що «всі її [мізансцени] елементи об'єднані *принципом* даного спектаклю (а в комбінованих спектаклях і *планом* його) — тому частина класифікації мізансцен одійде до категорії *принципу театру*. Приклад: *Принцип барельєфа* (зіткнення театру з певним сортом скульптури, де й *голосоведення* буде барельєфне, себто не широкі, масивні забарвлення голосу, а декламаційне витягнення і сплюснення (в даному прикладі мізансцени барельєфні ідуть, від барельєфної концепції — принципу цілої вистави). *Мізансцени визначаються принципом і планом постановки*. В цьому ключі є два підвідділи, що відповідають поділу театру на дві категорії: а) спектакль, звернений до глядача; б) спектакль, звернений до персонажа; а) спектакль впливу (плакат, маріонетка); б) спектакль вияву (персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинку); а) в театрі впливу глядач заражається, активізується; б) в театрі вияву глядач спостерігає. Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте (там мізансцена построєна так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях). Прикладом театру вияву є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тінь. Принцип фотографування життя, що найдосконаліше виявляє всі деталі».

Розмірковуючи про *закони просторової наголошеності*, Курбас казав: «Треба не забути, що мізансцена має дещо спільне з *геометрією*, в тому розумінні, що вона може мислитися *планіметрично* і *стереометрично*. Мізансцена мислиться *планіметрично*, наприклад, у театрі комедії дель арте, де вона визначається таким створенням місця дії: є певна означена кількість місць дії, і до другого виходу персонаж не піде. Тут важливо,

що мізансцена, сам перехід, сама подача фігури, за винятком своєї чисто театральної появи як такої, не грає ніякої ролі. Глядач не настроений на те, щоб сприймати цю мізансцену як динамічний момент. А мізансцена в розумінні зміни місця має властивість першокласну щодо своєї динамічності, оскільки зрушення людини з місця передбачає якусь зачіпку, якусь силу, яка рухає, а фігури, які тут стоять, відходячи чи рухаючись, не впливають ніяк на положення інших фігур. У життєво-психологічній п'єсі в павільйоні стоять фігури. Видимість життєвості цілком припускає таке, наприклад: стояли, стояли і раптом одна фігура зірвалась, вибігла і нема. Рисунок, який вийде, буде рисунком, у якому виразно видно слід цих фігур, який вони залишають після себе. План ліній, по котрих вони рухаються, настільки безперечно буде мислений на площі, що ми можемо його прилучити до планіметричного підходу».

Надаючи великого значення мізансцені, Курбас пов'язував із нею і рівень майстерності режисера: *«Майстерність режисера полягає в театральній геометрії — у закінченні будови сцени. Мізансцена — це є ряд геометричних ліній і їх зміна»*.

Гнат Ігнатович, учень Курбаса, давав таке роз'яснення: «Кожний вже знайомий з цим словом [мізансцена] зі своєї буденної театральної роботи, розуміючи під ним розташування діючих осіб, акторів на кону. Ми зараз трохи поширимо це розуміння і внесемо певний порядок, ми скажемо, що *мізансцена є сполучення в один діючий чинник кількох діючих чинників театрального видовища*. Для зразку візьмімо будь-який момент з одного з виставлень, що ми їх вже розбирали. Наприклад, в “Тайдамаках” сцена Гонти біля вбитих дітей. Двоє дітей, вкриті китайкою, біля них, клякнувши, Гонта, на тлі оформлення, що освітлюється червоним світлом, слова Гонти на тлі ритму і мелодії “Козачка” — все це творить одну мізансцену».

МІМІКА — на думку деяких авторів 1920-х років, «це головна підстава акторської гри <...>. Міміка — це безсловесна мова людських інстинктів» (М. Вороний). Про поширення такої точки зору свідчить практика театру XIX століття, в якій фіксуємо терміни *гра мімічна, гра очима, жестикуляція головою* та ін.

У практиці «Березоля» термін не відігравав істотної ролі, однак активно вживався у словосполученнях (*мімічне розположення*), в утворенні нових термінів (*мімограмота, мімодрама*). ► МІМОДРАМА, СЛОВНИК ПОЧУВАНЬ

МІМОДРАМА — у практиці «Березоля» — система акторських вправ. «Мімодрама, — казав Курбас, — є складова частина всякої п'єси, але по своїй суті являється композицією і містить у собі багато складових елементів».

Термін *мімодрама* дістав поширення у перші роки ХХ століття: «В усіх майже наших драматичних школах тепер упродовжено клас мімодрами», — писав 1914 року С. Волконський. Ще раніше, 1905 року, цей термін фіксується у щоденниках К.С. Станіславського.

В Україні питанням мімодрами було *присвячено книжку проф. В. Сладкопєвцева*, який писав: «Перше, що сильно різниться пантоміму з мімодрамою, це штучна, умовна мова руху. <...> Різниця між мімодрамою та пантомімою в головному така: 1) у мімодрамі наша творча воля скерована на вражіння, відчуття, уяву переживання й на мотиви, що їх викликають; рухи, які виявляють щось, ми робимо мимохіть. У пантомімі наша творча воля скерована як раз на виявлення вражінь, відчужань, уявлень, переживань. У мімодрамі перехід від внутрішнього до зовнішнього. У пантомімі все зовнішнє. 2) Пантоміма має свою умовну мову через відсутність живої розмови. 3) Мімодрама має чинність із собою і з особистими переживаннями, пантоміма — з типами, та ще з типами сильно перебільшеними <...>. 4) У виконанні мімодрами переважають асоціації особисті, в пантомімі — загальні».

На сторінках цієї ж праці Сладкопєвцев запропонував надзвичайно цікавий, з точки зору історії театральної школи і манери виконання, «Словник почувань», в якому здійснив опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів, що сягають аж у ХІХ століття. Приміром, «зненависть» Сладкопєвцев пропонував передавати таким чином: «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притаїла в своєму серці <...>. Зненависть часом набуває нестеменно такого-ж вигляду, як і гнів; іноді-ж набирається таких прикмет, що сильне ріжняться її з прикметами гніву; тепер мова мовитиметься як раз про ці одмітні прикмети ненависті, властиві тільки їй. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплющено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді дивляться скося і крадькома визирає з них невимовна злоба. Іноді-ж погляд твердо й безжодного страху немов прошиває свого противника, провіщаючи майбутню сутичку. Інколи погроза світить із очей і вони широко розплющуються, так що верхньої повіки не видно; білки, як кажуть, під лоб лізуть. Ніздрі надимаються, ширшають, наче для того, щоб дати змогу більше набирати повітря в груди, робити, як то кажуть, більший запас дихання. Брижа або зморшка, що йде від носа до рота, виразно позначається. Рота зіцілено,

немов корчі напали людину; верхню або нижню губу часто прикусують. Це ознака, що людина лагодиться стати до боротьби. Серце наперед вже смакує, як то любо буде помститися, і зціплені губи іноді намагаються потаїти свій усміх, іноді враз недобре оскальнуться. Буває, рот починає розтулюватись, показуючи ікла, і коли наприкінці губи широко розійдуться, то з рота немов витручуються кілька гнівних слів».

Сладкопєвцев не був піонером у справі створення подібних лексиконів. Такі ж праці друкувалися у Російській імперії й раніше — приміром, в упорядкованій В. Лачіновим праці «Искусство мимики», яка стала першим томом «Энциклопедии сценического самообразования», видрукованої 1909-го року журналом «Театр и Искусство», також наводиться словник жестів.

Степан Бондарчук, спираючись на практику «Березоля», дав таке пояснення: «Мімодрама — це невеличка дія, в якій дається драматичний *сюжет*, що його актор мусить розробити в рухові, без слів. Для прикладу подамо такий зразок: Зима. Людина іде засніженим полем. Збився з дороги. Бачить — якась невиразна крапка. Іде до неї. Наблизився, бачить — людина. Пізнає: близький знайомий. Він наче замерз. Ближче до нього — той ледве усміхається: живий ще. Цього невеличкого *сюжета* актор повинен розгорнути в закінчений шматок мистецької дії і зробити, — виявити в своєму *матеріалі* (жестами, рухом)».

«Одною з найцінніших рис системи Курбаса, — згадував Василь Василько, — було те, що він з самого початку привчав студійця самостійно працювати над етюдом, над роллю. У перші місяці занять, коли той уже вмів бодай трохи володіти своїми рухами, йому ставили завдання на мімодрами зі словами. Педагог давав чотири-шість слів, зовсім не зв'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати *сюжетний етюд*, в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії, було ніби кульмінацією того чи іншого куска етюда. Дальшим етапом були вправи на виконання тієї самої мімодрами в різних ритмах. Курбас взагалі приділяв велику увагу відчуттю ритму. Він учив, що кожне явище може бути сприйняте в різних ритмах, що кожен факт у відношенні до іншого має свій об'єктивний ритм, тобто характерну для даного факту акцентованість. Ритм повинен просякати твір у цілому і кожную його частину як у часі, так і в просторі. Значно пізніше починалися вправи на працю з аксесуарами. Виявилося, що учні не тільки не вміли поводитись з речами, мало їм відомими, — мечем, списом, пенсне, шпагою, а й з більш звичними — віялом, сигарою, серпом. Актор мусив навчитися орудувати аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення».

Юлія Фоміна залишила такий спогад про *мімодраму*: «Пам'ятаю мімодрами, які ми робили на першому курсі за системою Курбаса, вчителя Ігнатовича. Вони необхідні були для розвитку творчої фантазії та виразності тіла актора. Виконуючи їх, актори намагалися створити серію рухів і поз, цікавих зовні і гранично динамічних, що дійово відображали внутрішню експресію емоціонального стану. Широко використовувались різні падіння, зльоти, повороти та вигини тіла, найрізноманітніші пластичні рухи, які умовно виражали почуття радості, відчаю, гніву, жаху, страху, викликаного певною ситуацією, визначеною назвою етюду: “Лавина”, “Вогник” та ін. Треба було показати динаміку певного стану: його зародження, розвиток, кульмінацію, розв'язку — перехід від одного стану до іншого. Процес цей необхідно було тягнути зовні й внутрішньо переконливо від початку до кінця. “Це пристрасті голої людини в голій кімнаті, доведені до межі”. Що позитивного було в мімодрамах? Вони розвивали виразність тіла, акторський темперамент і зосередженість. Їх недолік — абстракція, відсутність докладних життєвих мотивувань, почуття “взагалі” при відсутності живих характерів. Цікаво, що в студії при театрі Заньковецької мій перший педагог Ірій, даючи ті ж мімодрами, поєднував їх з більш конкретними обставинами, які зобов'язували до створення характерів: “Революціонер”, “Учений” та ін. Мімодрами робилися тільки на першому курсі. На старших — переходили до уривків та сцен з п'єс. Першокурсникам давалася безмежна свобода для фантазії: *“робіть що завгодно, в будь-якій експресії, аби це було переконливо, — примушуйте глядача повірити у ваші дії”*».

«Найцікавішими, — згадувала Ганна Мацкевич, — були години, коли Олександр Степанович приймав наші мімодрами. Діставши завдання — короткий зміст події, ми мусили відтворити її виразно, переконливо лише рухами свого тіла, без єдиного слова чи вигуку. Ось кілька прикладів: 1-й. З гір суне лавина. Телеграфіст приймає повідомлення про це, яке негайно треба передати далі, щоб люди внизу встигли врятуватися. Боротьба між почуттям обов'язку і бажанням урятуватися самому. 2-й. Людина після аварії вже довгий час перебуває на безлюдному острові. Спек. Голод. Безнадійність. Раптом на обрії — вітрила корабля. Ближче. Ближче. Але корабель пройшов мимо і зник. Надія на порятунок згасла. 3-й. В'язень у тюремній камері напередодні страти. Та ось за вікном чути революційну пісню, вигуки, шум боротьби. Постріли. Пісня уривається. Знову безнадійна тиша. У ці короткі схеми ми, кожен по-своєму, вливали життя — були водночас драматургами, режисерами і виконавцями. <...> Наступним етапом були короткі, обумовлені дво-

ма-трьома словами (наприклад, “радість”, “відчай”) завдання на розкриття внутрішнього стану. Як і Лесь Курбас, його асистенти Б. Тягно та В. Скляренко, що разом з Олександром Степановичем вели заняття з майстерності актора, вимагали від нас не зображувати голу емоцію, а приходити до заданого стану внаслідок певних подій. Ми самі мусили так побудувати *сюжет*, щоб показати наростання емоцій, дійти до кульмінації, обґрунтувати злам і перехід до іншого стану. <...> На початку другого року навчання нам дозволили вживати в етюдах по одному-два слова. <...> Дальший учбовий етап мав умовну назву *просторовий план*. Завдання ми виконували по двоє — чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами — скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку. Ось як, наприклад, виглядав етюд на тему “Ревнощі”.

1-й кадр. Вона зібгалась у клубочок, читає потай якось листа. Він стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає.

2-й кадр. Він з силою підняв її і повернув обличчям до себе.

3-й кадр. Він застиг у німому запитанні, пильно вдивляючись у неї, шукаючи відповіді. Вона відвернула голову, знітилася, не витримавши його погляду.

4-й кадр. Він усім тілом відкинувся назад — страшна догадка пройняла його наче вогнем.

Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову.

5-й кадр. Він гнівно підніс караючу руку.

Вона впала до його ніг, благаючи прощення».

Подібні вправи значною мірою сприяли вихованню нового типу виконавця, здатного, зокрема, до *тривання в наміченому ритмі*: «Лесь Курбас, — згадував Йосип Гірняк, — від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним “*тривати в наміченому ритмі і плані*”».

Ще один різновид вправ описує Василь Василько: «Коли в Умані наші вправи з *мімодрами* мали заданий *сюжет*, але були без слів, — так ми тренувалися лише на пластичну виразність, на певний ритм, — то тепер у завданнях було декілька значимих, з революційної лексики слів. На їхній основі ми мусили, не додаючи ні слова від себе, самостійно створити цілий *сюжет*, ситуацію, в якій би задані слова були логічно вмотивовані, краще потрібні як кульмінаційні, ударні слова вияву змісту. <...> Створений нами *сюжет* мав бути не банально-побутовим, а виявляти революційну дійсність, високі почуття або мислі. Композиції мали бути виявом наших громадянських переживань, виявом нашого світогляду. Логіку соціальної не-

обхідності треба було виражати в узагальненій яскраво пластичній формі. Ці вправи мали привчати нас до самостійної драматургічної творчості, навчити складати невеличкі дійові епізоди, сцени, сучасні за тематикою і цікаві за формою. Отже, новим у наших експериментальних вправах була вимога опанування *драматургічної технології*.

Сам Курбас так визначав завдання мімодрами: «Навчити техніці жесту: а) уміння зробити жест; б) уміння зафіксувати; в) уміти зробити жест в *плані зовнішньої фактури*; г) уміти зробити жест театральний, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест».

Чи відрізнялися мімодрами від звичних у сучасній театральній педагогіці етюдів?

Василь Василько на це питання дав таку відповідь: «*Етюди: ми тоді їх називали мімодрамами*».

Щоправда, сам Курбас інколи розрізняв їх: «Ви пригадайте з практики, які інтересні були мімодрами й етюди».

До розряду мімодрам, вочевидь, слід віднести і принципи, пропаговані учнями Курбаса. Так, в антикурбасівській статті Д. Грудини згадувалися принципи «професора Ігнатовича, режисера і актора “Березоля”, та одного із соратників Курбаса, що спочатку працював у Київському, а згодом Харківському музично-театральному інституті. Цей, дозвольте сказати, професор, насаджував дуже цікаву “*систему актора*” за Курбасом. Сам Курбас ніде й ніколи своєї “системи” як такої не проголошував, однак “*система Курбаса*” існувала. Її пропагували соратники Курбаса типу “професора” Ігнатовича. Поміж багатьма “*методами*” професора Ігнатовича особливо примітний так званий “*абстрагований період*”. Цей “*абстрагований період*” навчання зводився до того, що студентам — робітникам і колгоспникам, майбутнім акторам радянського театру — рекомендувалося при вивчанні ролі: 1. Уникати використання життєвого досвіду. 2. Відривати в процесі навчання слово від жеста. 3. Відривати звучання слова від його змісту. 4. Відривати емоції від думки, відчуття від думання. 5. Розглядати об’єктивність емоції з її біологічного боку. 6. Абстрагуватися від сюжету. 7. Розглядати сюжет тільки як трамплін. 8. Розглядати супрематизм як спосіб самовиховання. 9. Перетворюватися в тигра або шакала для “оголеного виявлення” простіших емоцій. 10. Допускати існування абстрактних емоцій, не пов’язаних і не впливаючих з конкретного соціального буття. 11. Абстрагуватися від образу і характеру конкретної особи. 12. Розглядати рух виключно як проекцію емоції. Таку “систему” калічення пролетарської театральної молоді викладав “за Курбасом” Ігнатович. Молодий

викладач березілець Черкашин давав таку “марксистську” настанову до своєї “програми звучання слова”: “Лише оволодівши та змінивши на новому ґрунті всю попередню культуру, не лише дігнавши, але й перегнавши капіталістичну техніку, можливо побудувати нову соціалістичну культуру”».

Однак не варто цю суперечність доводити до протистояння; пригадаймо — це був час пошуку і становлення — методу, термінології, відмінностей; це був час помилок, вартість яких подеколи була більшою за успіх.

Іноколи термін мімодрама вживався й у ширшому значенні, коли, приміром, В. Василько писав: «Гра Заньковецької була багатю на мімічні нюанси. Раніш ніж відповісти партнеру на його запитання, Заньковецька програвала цілу *мімодраму* усвідомлення».

МІСЦЯ БЕЗПЛАТНІ [СЛУЖБОВІ] — місця, які надавалися радянським чиновникам, а також пільговим категоріям громадян. У середині 1920-х років театри почали боротьбу за відмову від безплатних місць. «Безплатні місця по театрах буде зменшено, — повідомляла преса. — В наступному сезоні безплатні та пільгові місця по всіх театрах буде значно зменшено, зважаючи на те, що контрамарки та пільгові квитки забирали до 30 відс. збору з вистав. За ухвалою міжвідомчої наради пільгові квитки буде лише заброніровано за службовими особами, та крім того, певну кількість безплатних місць буде відраховано для Червоної Армії. Але разом з тим робітничу полосу (пільгові квитки для робітників) збільшується до 15 відсотків (торік було 5 відсотків)» ► **ВИСТАВА БЕЗПЛАТНА, ГЛЯДАЧ, КВИТОК БЕЗПЛАТНИЙ**

МІСЦЯ РЕЦЕНЗЕНТСЬКІ — безплатні місця, що надавалися штатним рецензентам радянських періодичних видань 1920-х років. У 1920-х роках, — згадував Юрій Смолич, — «так повелося, що сиділи на прем'єрах усі рецензенти разом і обмінювались думками за ходом дії на кону. Отже, до кінця вистави сама собою викристалізовувалась наче спільна позиція в оцінці спектаклю — театральні рецензенти виступали здебільшого єдиним фронтом. І от сидів на рецензентських місцях (кожна газета мала постійне місце для свого рецензента) Йона Шевченко — від “Комуніста”, Іволгін (Зегер) — від “Вечірнього радіо”, Туркельтауб — від “Пролетарія”...».

МОБІЛІЗАЦІЯ [облік, реєстрація артистів, робітників мистецтва] — облік митців і мобілізація митців для виконання агітаційно-пропагандистських заходів уряду.

В Україні вперше мобілізацію артистів було оголошено урядом УНР: «Міністерство Преси й Інформації УНР видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило. Головноуповноваженим по організації театрів з рамени уряду УНР

став артист і режисер Микола Карпович Садовський». Мобілізації передував облік митців.

На початку 1920-х років *облік* робітників мистецтв було регламентовано кількома постанови РНК. У постанові «Про організацію Секції *обліку* і розподілу робітників мистецтв при відділі обліку і розподілу робітничої сили» (1920) було сказано: «Беручи до уваги специфічні особливості праці в колах мистецтва, Уповнаркомпраці постановив: 1. Організувати при Відділі обліку і розподілу робітничої сили управління Уповнаркомпраці Центральну секцію робітників мистецтв. 2. Центральній секції надається право за дозволом Відділу обліку і розподілу робітничої сили відривати при місцевих підвідділах *обліку* і розподілу робітничої сили Секції робітників мистецтва в міру потреби. Негайно такі секції відкриваються в Києві і Харкові <...>. 4. В міру потреби в Секції притягаються як постійні співробітники спеціалісти різних галузей мистецтв, як: драми, музики, цирку, естради і т. ін.». У Постанові уповноваженого Наркомпраці РРФСР при Раднаркомі УРСР (1921) було наведено перелік осіб, які підлягають *обліку*: «Аби правильно й планомерно використати в державному масштабі культурно-освітніх робітників, Рада Народніх Комісарів ухвалила: 1. Оголосити на Україні *облік* усіх осіб обох полів, працюючих і працювавших в сфері освіти й мистецтва: <...> б) артистів: драми, комедії, опери, оперети, інтермедії, мініатюри, концертних солістів, шукварістів, екрану, арени й балету. Музикантів: оркестрантів, солістів, педагогів, діригентів, капельмейстерів. <...> Режисерів: пом. режисерів, суфльорів, декораторів, адміністраторів, монтіровошних робітників, робітників сцени, столярів, плотників, мебельщиків, бутафорів, реквізіторів, електротехників, електромонтерів, механиків, машинистів, парикмахерів-гримерів, костюмерів, кравців і шевців. <...> 5. З хвилиною оголошення *обліку* всі належні робітники освіти й мистецтва залишаються на своїх посадах і не мають права залишити місця свого перебування без дозволу місцевого Управління Робсили. <...> м. Харків, дня 19, лютого 1921 р.».

1939-го року було висунуто завдання здійснити *облік* працівників не лише професіональних театрів, а й керівників самодіяльних мистецьких гуртків.

МОДИФІКАЦІЯ — у системі Курбаса — один із ключових принципів. «Модифікація, — казав Курбас, — значить пристосування, до певної міри згладження, певна переміна в способі, а не в суті». Проголошуючи цей принцип, Курбас казав: «В чому ця *модифікація* полягає? Ми стояли досі на такому штандпункті [нім. *Standpunkt* — точка зору], що, оскільки *мистецтво* в частині театру хоче відслужити свою службу, тобто біля пев-

ної теми, біля певної ідеї зосередити глядача у можливо найбільшому його зацікавленні, тобто при викликанні у нього якнайбільшої кількості і сили процесів асоціативних і аперцептивних, оскільки театр, як і кожне мистецтво, прагне в даному разі виконати свою роль, він мусить побудувати свою роботу так, щоб це справді так відбувалось: ми знайшли, що найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод *перетворення*, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ». Саме ідея модифікація визначила перехід Курбаса від театру акцентованого впливу, до театру акцентованого вияву, динаміку жанрової системи і т. ін.

МОНТАЖ — у практиці «Березоля» — композиційний принцип, який передбачав послідовне і паралельне з'єднання епізодів або окремих знаків за асоціативним, ритмічним або якимось іншим принципом, зіставляючи або протиставляючи явища і вибудовуючи таким чином динаміку емоційного впливу на глядача. «Теоретично, — казав Курбас, — в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. Все *монтується* в чисто інтелектуальних категоріях». Адже «перетворення не допускає безперервної ритмічної текучості театру стилізованого чи театру переживань: воно є (формула) продукт установки на *театральне виробництво*, будучи по суті основною одиницею системи спектаклю, тягне за собою в театрі *метод монтажу*». Йона Шевченко зіставляв метод *перетворення* з *атракціоном*: «*Перетворення <...> це "атракціон"*, як звав перетворення С. Ейзенштейн, коли говорив про «*монтаж атракціонів*» у спектаклі».

У 1920–1930-х роках уживалися також терміни *монтаж звуковий, літературний, режисерський, розмовний, театральний*, а також похідний — *монтажер*, особа, яка здійснює монтаж. ► КОМПОЗИЦІЯ

НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВЛЕННЯ, НАСТАНОВА]
ЦІЛЕВЕ — термін, який від 1925-го року фіксується у практиці «Березоля», Петра Рудіна та інших авторів. За змістом термін відповідає *надзавданню* у термінології К. Станіславського. «Великим завоюванням, типовим дійсно таки лише Жовтневому театрові, — писав Петро Рудін, — з'явилося у «Березолі» поняття *цілевого настановлення* (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Меєрхольда та Е. Піскатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудовання всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної *фактури*».

Синонімом *цілевого настановлення* були терміни *цільова установка* і *цільове спрямування*: «Що ми маємо звати *цільовим*

спрямованням виставлення? — запитував учень Курбаса Гнат Ігнатович і роз'яснював: — Це є те завдання, яке ставить режисер перед своєю роботою. Адже ж ніколи не мусимо забувати, що театр є чинник, що несе свої завдання, як вихователь, як організатор. От те завдання, яке стоїть перед виставленням, як перед виховним чинником, як організуючим чинником — і є *цілеве його спрямовання*. При цьому не треба змішувати це з *ідеєю*. Адже, несучи ту чи іншу *ідею* виставлення, легше виконувати різні завдання, мати різне *цілеве спрямовання*. Приміром, виготовлення клубної вистави з завданням біжучої кампанії, *опреділяє цілеве спрямовання* того чи іншого виставлення. Таким же прикладом може бути вистава саносвітньої п'єси на тему про черевний тиф. *Спрямовання* такої вистави є агітація за низку певних профілактичних заходів щоб попередити розповсюдженню пошесті серед населення, приміром, “не їжте не митої фрукти”. Ідея ж такої вистави цілком інша, значно глибша, вона приміром визначатиме загальну думку, що тільки в соціалістичних умовах життя можливе найкраще поставити лікування людини і т. п.». ► **ІДЕЯ**

НАУКА РЕЖИСУРИ [ТЕАТРУ] — одне з ключових положень у системі Курбаса, в основу якого покладено уявлення, що мистецтво є передусім майстерністю, яка спирається на систему навичок і вмій, а також знання правил, законів і т. ін. «Я буду муром стояти за науку режисури, яка у нас проводиться», — казав Курбас, а «вся наука театру, — продовжував, — мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння».

НАХИЛ ДО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА — у системі Курбаса — здібності, які мусить мати актор: «нахил до театрального мистецтва: 1) розділ між суб'єктом і об'єктом; 2) загально-ритмічні ознаки; 3) виділення яскравих моментів у ролі і в п'єсі і стушування решти». ► **АКТОР**

НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ — здійснений після революції 1917-го року перехід приватної власності до державної і наступний її перерозподіл. «З 15 березня 1919 року, — повідомляла преса, — всі театри міста Києва оголошуються *націоналізованими*. Усе майно, що належить як цим театрам, так само і всяке майно приватних осіб, а саме: театральна костюмерна, театральні бібліотеки, бутафорія, реквізит, театральна перукарня, театральні шевські майстерні і т. п. переходять у державну власність. Усі артисти, що знаходяться в момент націоналізації на службі в київських театрах, вважаються на службі Української Радянської Республіки тільки по закінченні цього сезону,

тобто з 1 травня 1919 року. Державний драматичний театр перейменовується в Перший театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Шевченка (далі іменується Перший театр УРСР ім. Т.Г. Шевченка), головний режисер О. Загаров. «Театр Соловцов» — в Другий театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Леніна (головний режисер — К. Марджанов). «Міський оперний театр» — в оперу Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Лібкнехта (режисери Я. Гречнев, А. Улуханов). *«Молодий театр» — в перший Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів (головний режисер — Лесь Курбас)».* ► **УДЕРЖАВЛЕННЯ**

НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ] — у практиці «Березоля» — організація праці та її вдосконалення згідно з результатами дослідження технології роботи режисера.

«Нам заважає певний атавістичний момент, який ми внесли в театр від старих літ і з історії українського театру», — казав Курбас, протиставляючи богемності НОП («Це практично значить: бувати на радіостанції, ходити на заводи, користуватися телефонами, робити своє діло за певним підходом, не допускати богемщини, заводити НОП»).

Михайль Семенко, підтримуючи впровадження НОП, мотивував це парадоксальним чином: «Конструкція мистецтв, — писав він на сторінках журналу «Барикади театру», — вимагає внесення організаційного чинника в творчість. Це означає, що «мистецький» чинник сам по собі мусить відігравати не домінуючу, як до цього часу, а відносно прикладну роль. Це означає ні більше ні менше, як *заперечення творчості, заперечення мистецтва*. Бо коли внести *принцип наукової організації в мистецьку практику*, то од мистецтва нічого не залишиться, крім самої назви. Вся практика лівого фронту є *доказ непотрібності мистецтва як такого, активний процес самозаперечення, ліквідації мистецтва*. <...> Один з кардинальних засобів боротьби з мистецтвом, крім політичної грамоти, є *НОП*, як організований натиск на побут, від якого міняється всяка ідеологія».

Інакше мотивував впровадження НОП учень Курбаса Степан Бондарчук: «Доктрина наукової організації праці має своїм джерелом стремління отримати максимум здобутків при мінімальній затраті енергії. Корінь її в процесі виробництва матеріальних цінностей. *Виробництво театру* своєрідне, і власне тим, що в ньому змішуються два моменти працевого процесу: а) момент творчого порядку в стислому розумінню і б) момент майстерства в фаховому розумінню. *Продуктом* же його є спектакль, себто річ хоч і не зовсім матеріальна, в смислі отриманих глядачем результатів виробничого процесу, але цілком реаль-

на. <...> Спектакль є рупором, що проголошує не тільки істини свого моменту, а навіть поклики прийдешньої перспективи. Спектакль є організатор емоцій і інтелектуальних побуджовань. <...> Невідмінною і основною ознакою НОП є систематичне спостереження і вивчення в натурі, або всього виробничого процесу, або окремих частин його, причому ознаки мусять науково класифікуватися і багатократно вимірюватися; головним чином вимір мусить робитися в часі (хронометраж) Де нема систематичного спостереження і вимірення в натурі там не може бути НОП. <...> Ясно, що стоїмо перед фактом неможливості цілковитої раціоналізації цього роду працевого процесу. Але чи значить це, що взагалі раціоналізація праці, як частина НОП непримінима в данному разі? Зовсім ні. Часткова раціоналізація безумовно можлива. Нема можливості побільшити *геніальність* людини (це здатність уроджена), але є засіб побільшити *утілізацію генія*, можливість використання його. Можна раціоналізувати а) зовнішні обставини творчості; утворить умови, сприяючі для більш глибокого і тривалого внутрішнього процесу, неперепиняемого потребами ухилення до зовнішніх, далеких від творчості справ (злиденність і т. п.); б) систему духовного зближення з іншими працівниками данної галузі праці (організація обміну результатами праці і т. и.) в) систему передачі результатів творчої праці широким масам.

Зміна уявлення про *виробничий процес* у театрі вплинула і на інші терміни у системі «Березоля», де все частіше стали вживати терміни мистецький продукт або *мистецька продукція*, *режисерська продукція*, *театральна продукція*, *художній продукт* та ін. Зрештою, — казав Курбас, — мусимо перейти «до практичних розмов на тему *продукції* — як нашої, так і чужої».

Серед форм реалізації НОП у «Березолі» — *зводки праці і хронокарти*. ► ЗВОДКА ПРАЦІ

НУТРО — у практиці театру XIX — початку XX століття — манера акторського виконання, котра закріпилася у низці 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, дивля-

чись по потребі). Здебільшого сі номери йдуть “під завісу”. Трапляється, особливо з молодими актрисами, що “*нутро*” буває щире, завзяте, і тоді бідолашна актриса, не можучи здержатись, готова галасувати і там, де не треба. Таке “*нутро*” часом робить враження не тільки на празникову юрбу. Звичайно ж, “*нутро*” — се шаблон, мавпування якоїсь відомої актриси, у нас переважно Заньковецької». До особливостей цієї школи Микола Вороний відносив *ефектові позиції, надмір екзальтації, підкреслений жест, патетичний вигук тощо*.

Історик театру В. Всеволодський-Гернгросс, аналізуючи особливості школи *нутра*, пов’язував її із «запереченням необхідності будь-якої освіти, сподіванням на одні природні обдарування, що й призвело до теорії акторської розбещеності, до акторського нігілізму. Цієї теорії мимоволі трималася найменш культурна частина акторства, особливо акторство провінційне; наслідки були очевидні: провінційний театр стояв дуже низько, і тому цілком природним був той крик, який пролунав на першому всеросійському з’їзді сценічних діячів 1897 р. Фактично, теорія “*нутра*” навіть не була теорією, але прагненням самовиправдання за відсутності теорії».

Характеризуючи цю школу, історик київського театру М. Ніколаєв, виводив її генезу з практики російського театру: «Тоді [у 1860-ті роки] ще не було ідіотських теорій, що розмежовують поняття про мистецтво і талант, що затвердили існування знаменитого російського “*нутра*”, як першоджерела у створенні “найвищих образів сценічного мистецтва”... Не було і тих театральних звичаїв, завдяки яким сучасна сцена зробилася для актриси в багатьох випадках тільки виставкою її принад і туалетів, засобом вигідно потрапити на утримання, хоча б і шляхом законного шлюбу. Тоді були прості люди, котрі чесно працювали, а не жерці *святого мистецтва*, з трьох-поверховими прізвиськами і шарлатанськими репутаціями, що ретельно роздмухують дешевою газетною рекламою».

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».

Ознаки школи *нутра* можна виявити і у театрі корифеїв: «Та й що справді йому [Курбасу] Ліницька? — писав Сергій Єфремов. — Артистка, що грала “*нутром*” (себто по-людськи) і не вміла ні по трапеції лазити, ні стрибати стрімголов».

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». Так само характеризував свою гру і Саксаганський: «В драме нужно создать настроение. *Играешь нутром*». 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 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. [Заньковецька] 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 суворої 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». 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 пожовтневого театру».

Одним із головних 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». Тому, пояснював Курбас, «ми до театру *“нутра”* не повернемось, — 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 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».

Характерним для школи *нутра* був прийом, який називали рвати гвозді: «Що значить “рвать гвозді”? — каже один із персонажів п’єси Саксаганського. — Він як грає драму, то кидається на всі боки, вилупляє очі і кричить як скажений, а хазяїн каже: “Уже Союз Подборович начав рвать гвозді!”». Цей прийом був однією з ліній розмежування між школами і поколіннями: «Курбас, — занотовував свої враження Василь Василько, — <...> граючи любовників, “не рве гвоздів”».

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*”».

Не вживаючи поняття «*нутро*», про ту саму особливість тогочасної акторської школи писав і Олександр Загаров: «Сучасні актори <...> виявляють “*патос*” в лапках, — слово з сучасного театального жаргону, яке вживається в розумінні фальшивої театальної 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 (на театральному жаргоні “*дрожement*”). Сентиментальність, мелодраматизм, солодкуватість і взагалі фальш при багатьох величезних гідностях нашого рідного театру».

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*», — писав В. Хмурий, — адже «ми ж не завжди можемо розпізнати, де в актора починається техніка, а де *нутро*», де *нутро*, а де *психоложество*.

Недостатню визначеність терміна засвідчує розповідь Дмитра Грудини про вистави «Комеді Франсез», в якій, описуючи манери гри французьких акторів, він нанизує такі ознаки: «Старо-французька, проста й “*шляхетна*” школа *гри*. *Нутряний актор*, справжнього, а не ложного *патосу*. Трошки скутий у рухові, але виключно блискучий у слові. Бездоганна дикція, чистота слова як і манера подачі його, одразу виявляють хороших акторів. Скромність, хоч і багата різноманітність одягу, “елегантність” хорошого тону, а не еротизм в покрої жіночих суконь, відсутність будь-яких дешевих ефектів, — ось головні ознаки справді *клясичної гри* “Комеді Франсез”». ► МЕТОД АСОЦІАЦІЙ ВИПАДКОВИХ, НАТХНЕННЯ

ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ — одна з найголовніших форм *змички* театральних діячів з пролетаріатом, упроваджена наприкінці 1920-х років: «Широке обговорення окремих вистав з участю робітничих глядачів та художнього складу театру». Від-

сутність обговорень кваліфікувалася як недолік у роботі театрів, котрі недостатньо відгукуються на соціальні завдання: «Ми зовсім мало маємо прикладів, коли по виставі на культпоході відбувається обговорення», — із занепокоєнням писав Л. Болобан.

Крім участі в обговоренні, глядачеві було надано можливість письмово повідомити свою думку театрові: «Для зв'язку з глядачем, — повідомляла хроніка 1928-го року, — УМВП запроваджує по всіх своїх театрах та кіно спеціальні скриньки для записок глядачів, щоб бути в курсі всіх вражень глядача від вистав і картин, а також для скарг відвідувачів на адміністративний персонал».

Глядач втручався навіть у рішення журі премій: «На останньому всеукраїнському з'їзді профсоюзів, — повідомляла газета “Культура і побут”, — тов. Рабічев розповідав про факти досить критичного ставлення з боку робітничих книгозбірень та гуртків щодо преміювання твору одного з сучасних українських письменників. *Робітники одверто протестували проти факту присудження премії за цей твір, вважаючи рішення досить і досить авторитетної комісії за неправильне.*»

Іншим разом «після відповідної постанови художньої ради театру (за вимогами *робітництва*) введено до репертуару низку побутово-історичних п'єс і опер з давнішого українського репертуару». І неодноразово робітники, коли були незадоволені, ставили питання рубя: «Конференція вважає за необхідне: 1) починати вистави по всіх театрах не пізніше 7 ½ годин; 2) максимально скоротити антракти; 3) ліквідувати приватні буфети по всіх театрах та передати буфети ХЦРК; 4) вважати за необхідне, щоб платню за вішалі було включено в вартість театральних квитків; 5) поставити питання перед міськрадою про влаштування транспорту робітників після вистав на околиці».

Інколи глядачі вимагали, щоб перед виставами їм влаштували короткі лекції («Державний театр відкликаючись на *побажання робітників*, вводить *переднє слово* перед виставою що має освітлювати п'єсу, автора, епоху, то-що. Перша спроба з “Мазепою” дає позитивні наслідки»).

Усі ці заходи можуть справити враження, ніби з глядачем носилися як із писаною торбою, однак насправді це був здебільшого монологічний спосіб спілкування, що передбачав лише односторонній зв'язок: «Державні театри, — писав М. Корляків, — особливо центральні — Харків, Київ, Одеса, — працюють на організованого трудящого глядача. *Глядач цих театрів не випадковий, не з вулиці, а з підприємства, з установи, організований профспілкою, самим театром, чи ще якоюсь іншою громадською організацією.* Таким шляхом театри організують

кадри свого глядача — і не обивательського, не міщанського, а трудящого, організованого, що для нього, власне, театри й існують і що його театри повинні *виховати й розважити*».

Усі учасники цього сценарію — високопосадовці й організовані глядачі — утворювали *культурно-мистецьку, або театральну, громадськість*, формували *пролетарську* або, як зрідка казали, *радянську* естетику: сміялися, за рекомендацією, *радянським сміхом*, дихали *радянським повітрям* і, можливо, навіть плакали *радянськими сльозами*. Сміючись, вони не завжди помічали, в який бік, маніпулюючи заохоченнями, привілеями і санкціями, держава скеровує їхні думки, почуття і вчинки. Театри, до речі, як і мистецтво у цілому, високопосадовці не дуже любили і зареєстрованими в Україні станом на 1 січня 1938 року шістьма тисячами артистів драми, комедії, опери, хору і балету, опікувалися неохоче.

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКЕ — форма організації театральної справи, впроваджена Курбасом. «Говорити про Курбаса, — писав Юрій Смолич, — це насамперед говорити про МОБ, тобто про Мистецьке об'єднання “Березіль”. Воно проіснувало всього близько п'яти років — від утворення в 1922 році під егідою 45-ї дивізії, при якій провоювала громадянську війну основна група березільських акторів, і до переїзду в Харків у 1926 році, коли від МОБу залишено було тільки самий театр “Березіль”, а всі інші ланки Об'єднання передано частково до культвідділу профспілок, а частково — до відділу мистецтв Головополітосвіти, де їх “нічтоже сумняшся” було просто ліквідовано черговим наказом по НКО. А що таке все ж таки МОБ? Це було: чотири акторські виробничі, що провадили навчання і тренаж, *майстерні* — театральні колективи — переважно з мистецької молоді. П'ята *майстерня* готувала прообраз пересувного театрального колективу для села: у найбільш досконалих портативних формах і принципах ставились вистави кожної п'єси, а не просто спеціально створювались “для села” примітивізовані малі постановки. Шоста майстерня була методологічна, і звалася вона “*станція*” — в ряді інших подібних *станцій*, тобто *науково-методологічних інстанцій*, що підлягали режисерському штабові МОБ — інституції найбільш поважній, яка була “душею” Курбаса, і сам Курбас у ній також був “душею”. Крім того, МОБ видавало журнал “Барикади театру” і друкувало (подібно до “Театрального “Тарту”) сценки та інсценізації для поточної *політ-агітаційної роботи*, а також організувало перший на Україні *театральний музей*, який пізніше передало Академії наук і який, — єдине, мабуть, із березільських починань, — існує фактично і досі. Які ж наслідки п'ятирічного існування МОБу? Насамперед — виховання плея-

ди акторів, і досі найвидатнішої групи митців театрального кону <...>. По-друге — виховання плеяди режисерів <...>. І, по-третє — створення так званої системи Курбаса, системи акторської трактовки образу та його сценічного втілення; системи роботи актора над собою для опанування акторської майстерності системи режисерського, аналітичного препарування драматургічного матеріалу та відповідного мистецького перетворення його у синтетичне сценічне дійство».

Не всі сприйняли появу нового типу організації творчої праці, і «вороги, — згадував Олександр Сердюк, — зразу ж почали кепкувати — мовляв, словом “моб” американці називають набрид, цебто збіговисько найзлиденніших, нікчемних, безрідних людей. Ну що ж, “набрід”, то й “набрід”, але недарма політичне управління 45-ї Волинської Червонопрапорної дивізії відірвало для акторів МОБу з голодної пайки червоноармійців по пляшці молока і по фунту хліба, бо не єдиним хлібом сильний солдат. Недарма молодь <...> стрімголов помчала у МОБ, без зарплати, лише на оту пляшку молока та фунт хліба <...>. У колективі було організовано багато *станцій*, тобто *комісій*, які займалися тою чи іншою ділянкою ідеологічної або громадської роботи. Кожна *комісія* мала свого голову, який і керував нею. *Станції*, які ставили за мету глибоке вивчення того чи іншого питання, засідали, обмірковували, протоколювали. *Станцією майстерності актора і режлабом (режисерською лабораторією)* керував Курбас, *макетною станцією* — Меллер, музичною — Буцький». ► КОМІСІЯ

ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ, АБО ФІГУРА ТЕАТРАЛЬНА — за визначенням Степана Бондарчука, учня Курбаса, — «образ, який ми бачимо зі сцени, образ, який нам подає актор засобами свого живого матеріалу», або *театральна фігура*, «мислима не в житті і не в книзі, а лише на сцені, лише в театрі».

ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА [обслуговування пролетарського глядача, пролетарських мас; масових політичних, господарських і культурних кампаній, робітників під час перерви на обід] — *поряд із вихованням і перевихованням*, головна функція мистецтва соціалістичного реалізму. Виходячи з цієї функції, було змінено і саму формулу сценічного мистецтва — *театральна промисловість, театральне виробництво, фабрика мистецтва, державна фабрика видовиськ* (Гео Шкурупій), завдання якої — *фабрикування театральних постановок* (Д. Грудина). «Мистецтво, — казав Курбас, — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, *проводить в маси класову ідеологію*». У цьому полягала одна з найголовніших відмінностей мистецтва другої половини XIX століття, коли клю-

човими для позначення функції мистецтва, зокрема, мистецтва театального, була в Україні *метафора храму*, в якому митці, немов жерці, здійснювали службу (саме так сприймалася поява у Львові драматичної школи: *школа драматична — храм народної слави*; згодом метафора повторюватиметься у багатьох текстах: «*храм Талії*» — С. Воробкевич; «*іскусство веде нас до всесвітнього храму*», «*святе іскусство*» — М. Старицький; «*храм іскусства*», «*сцена ж — мій кумир, театр — священний храм для мене*» — І. Карпенко-Карий).

У театральній молоді, яка зі щирим серцем прийшла в революцію, бюрократичні зміни не похитнули віри в цю метафору («Ввійдімо в храм людського духу, в театр», «тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому», — Лесь Курбас).

Прийшовши до влади, більшовики нібито не заперечували проти *храму*, в метафоричному, звісно, сенсі, однак, посилаючись на репліку Леніна, зафіксовану у спогадах Калініна, навіть вигадали йому заміну: «Місце релігії заступить театр». Театр стали сприймати як видовищний замітник храму, однак місцем моління став інший простір — *агітпункти, червоні кутки, хати-читальні і куткові читальні, де здійснювалася агропропаганда, кооперативна пропаганда, саносвіта, висвітлювалися питання поточної політики, художнє виховання* (зокрема, у формі *голосного читання* сакральних текстів — книжок із «Селянської ленінської бібліотеки» і газет).

Тим часом із самого театру храм витіснявся, адже, вважала нова влада, «*теперішній театр — це фабрика для штампування масової психіки та електротехніки за допомогою цілої армії театральних робітників*», це *теакомбінат культури, державна фабрика видовиськ*. Зіткнення метафор — *храм і фабрика* — результат зміни соціальної функції мистецтва, що демонструють незвичні для попередніх століть поняття — *конкретно-функціональний театр, функціональне мистецтво*, яке, вважав І. Терентьев, — мусить «обґрунтувати себе марксівським розумінням своєї справи. *Функціональне мистецтво* є не що інше, як політична культробота і до жодного естетичного угруповання не має нахилу. Треба вивчати теорію *функціонального, політичного театру*, руйнуючи спекуляцію опортуністів».

Найповніше концепцію *функціонального театру*, спрямованого на обслуговування, виховання і *перевиховання глядача*, було викладено у цитованій Іваном Микитенком стенограмі партзборів: «Перетворення Держдрами в *театр політично-функціональний*, що в тематиці свого репертуару ставить і розв'язує найактуальніші проблеми класової боротьби

та соціалістичного будівництва, базуючись на творчості пролетарської драматургії; в театр ідейних колізій, що відбиває в своїй творчості боротьбу комуністичної ідеології пролетаріату з буржуазною та дрібнобуржуазною ідеологією, з примиренським ставленням до неї та *аполітичністю*; у театр організованого робітничого глядача — орієнтація на обслуговування та органічний зв'язок з основними кадрами робітництва, що не припускає ні відриву від них, ні назадняцтва; в театр боротьби з негативними елементами й показу позитивних елементів радянського життя; в театр показу на сцені будівника соціалізму».

У визначенні функціонального мистецтва безневинне, на перший погляд, слівце *політичне* вже визирнуло, однак акцентувати його стали лише тоді, коли народився його антонім — *аполітичне*, тобто ухиляння від участі у політичному житті й намагання залишатися поза боротьбою або, як казали на початку 1930-х років, *аполітичний об'єктивізм*.

Сприймавши цю логіку, Лесь Курбас оголосив 1926 року: «П'єса зовсім *аполітична* — такої не може бути. *Все є політичне*». Наївний у справах буденних, Курбас не врахував хиткості понять, про що невдовзі змушений був шкодувати: «“Березіль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але *помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував політичний театр*». Згодом до цієї формули він додав: «Спектакль “Народний Малахій” все ж таки вийшов *політичною катастрофою* для театру. Він засвідчив <...> одірваність од комуністичної партії. <...> я був переконаний, що, ставлячи цю п'єсу, я хоч і не член партії, а мислю, як повинен був у той час думати кожен комуніст, партієць. Спектакль засвідчив, що це переконання було глибоко *помилковим*. Бо в той час я думав зовсім не так, як думали й повинні були думати справжні стійкі комуністи <...>. Ці мої *хитання* лягли в основу всіх моїх подальших *помилки*. І перш за все і, головним чином, у *національному питанні* вони *вилитися в ціле збочення*».

Цілком органічно від пропаганди функціонального і політичного театру було здійснено перехід до запровадження Сталіним нової формули мистецтва: «Оперувати у художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне тощо*», відкинувши застарілий буржуазний зміст і пристосовавши стару лексику на кшталт до нових революційних потреб. Посутньо, це був розрив з культурною традицією минулого, з попередниками, призначеними за доби культурної революції на ролі класових ворогів. Замість мистецтва як культу висувається завдання *обслуговування глядача* (засоби масової інфор-

мації повідомляли 1929-го року: «Велику роботу провів театр [“Березіль”] щодо обслуговування робітників під час перерви на обід та по клюбах (вечори змички) — концертами і виставами уривків п’єс репертуару. Таких виступів було понад 80»).

Поряд із цим, непрості стосунки з глядачем характеризували терміном, який семантично не надто узгоджувався із *обслуговуванням: виховання глядача*. Уперше подібні словосполучення фіксуються ще до революції, зокрема, у Миколи Вороного (*виховання публіки* — звісно, *невибагливої публіки*), однак системною функція *виховання і перевиховання глядача і громадської психології* стає лише наприкінці 1920-х років: «Питання *перевиховання мас* у напрямі створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати наш театр грає, безперечно, першорядну роль. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини *фактури* і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”» (*Лесь Курбас*), *виховання своїх глядачів* (*Й. Шевченко*), *революційне виховання трудящих мас* (*Я. Савченко*) тощо. *Вихованню глядача* протиставлялися негативні функції — *залежність від смаку глядачів і залежність театру від публіки* (*О. Кисіль*). Виховна функція фіксується також у термінах *ідеологія, агітація і художня агітація*, а згодом і у нових жанрових утвореннях — *агітбригада, агітвистава, агітка, агітка революційна, агітмайстерня театральна, агітплакат, агітпропгрупа, агітсуд, агітфарс, агітаційний театр і похідні — мітинг-концерт, парадний концерт-мітинг* та ін.

Виховання і перевиховання глядача передбачало передусім підвищення політичної грамотності населення, внаслідок чого і театр подеколи перетворювався на *інсценовану або художню політграмоту, політграмоту в лицях*.

Виховуючи глядача, театри заподадливо мусили брати до уваги і його звички, про що свідчить новий тип видовища, пропагований журналом «Сільський театр»: «З ініціативи групи акторів укр. театру ім. Шевченка (Ф. Левицького, т. Колесниченка та інш.) утворився на Україні *перший антиалкогольний театр*. Довелося чимало мороки й праці зазнати, добуваючи вагона для роз’їздів, оформлюючи театр, підготовлюючи відповідний репертуар. Нарешті, на початку листопада 1929 р. театр дав свою першу виставу на копальні ім. Шварца, Криворізької округи. З того часу театр ввесь час мандрує <...>. Вистава йде не більше 2–2 ½ год.». З погляду естетичної критики, можна,

звісно, диференціювати театри й окремих митців на тій підставі, що одні, мовляв, агітували *високохудожньо*, а інші — *низько-, мало- або антихудожньо*, проте річ не у рівні — вище або нижче, адже історична правда в тому, що революційний час поділяв театри і митців за іншою ознакою — наскільки самовіддано і натхненно виконували вони завдання, покладені на них партією. Самовіддане служіння і *віра* в ідеали комунізму були найголовнішими ознаками *високохудожності*. Митці і глядачі перетворювалися, таким чином, на *вірян*, які, вшановуючи *бога-Державу*, здійснювали напіврелігійні відправи. Ці відправи, вкотре вже, змушують поставити питання про те, *чим є мистецтво*, і не лише мистецтво радянської доби. Що є осердям мистецтва — митець, твір? Чи культурні сценарії у межах систем комунікацій — між спільнотами та їхніми окремими членами — із минулим, сьогоденням і майбутнім? Питання, звісно, риторичне. ► ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА, ПЕРЕВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА [МАС]

ОПЛЕСКИ — колективний ритуал ритмічного плескання у долоні, перенесений зі сфери мистецтва у політику. Використовувався як пластично-шумовий супровід виголошених промовцем гасел під час публічних заходів. Цей ритуальний жест фіксувався у ремарках стенограм партійних заходів. Приміром, у Стенографічному звіті про Тринадцятий з'їзд РКП(б), що відбувся у травні 1924 року, зафіксовано такі ремарки: *оплески* (155 разів), *гучні оплески* (1), *тривалі оплески* (25), *сміх і оплески* (8), *оплески, сміх* (2), *тривалі оплески, що переходять в овацію* (1), *довго не змовкають оплески* (4), *бурхливі оплески* (3), *тривалі оплески, овація* (1), *бурхлива гаряча овація; оплески, що довго не змовкають; делегати встають і співають «Інтернаціонал»* (1) тощо. У стенографічному звіті про наступний з'їзд подібних ремарок було вже понад сімсот, а у 1966 році — на XXIII з'їзді — майже дві тисячі. ► АНКЕТУВАННЯ, ВИХІД НА ОПЛЕСКИ

ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА — поняття, народжене державною формою театру і завданнями широкого залучення глядача, особливо глядача організованого, колективного та ін. «Нові форми організації теа-глядача, — писав один із тодішніх авторів, — одвідування вистав цілими колективами, диспути, суди, конференції, колективні рецензії про п'єси». ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ОРГАНІЗАЦІЯ ШКІДНИЦЬКА — поняття, яке у 1930-х роках уживалося стосовно організацій, діяльність яких, вважалося, не відповідала генеральній лінії партії. «У мене складається таке враження, — казав Дмитро Грудина, — що театр “Березіль” будує свою роботу на зразок шкідницьких організацій».

ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ — у практиці «Березоля» — термін, яким позначалася як композиційна побудова,

так і запис вистави. Так, учні Курбаса згадували про партитуру у різних контекстах: Василь Василько писав, що «зроблену, зафіксовану *партитуру ролі* Курбас називав *механізованою фактурою*, розуміючи під «*фактурою*» суму умовних знаків, комбінованих так, щоб викликати у глядачів асоціації певної реальності»; Гнат Ігнатович згадував «роботу над інтонаційною партитурою вистави». Ірина Авдієва згадувала, як «для репетицій масових сцен потрібна була «*партитура*» *рухів*, але їх не було записано. Курбас, як то кажуть, усе “носив у голові”»; Євгенія Стрелкова згадує *драматичну партитуру*; Борис Балабан — *партитуру голосоведення*; Федір Радчук — *пластичну партитуру*; у практиці «Березоля» вживалися також словосполучення *мімодраматична партитура*, *режисерська партитура*, *партитура масових сцен* тощо.

ПАУЗА — один зі способів композиційної організації вистави, ролі тощо. У театрі 1920-х років паузи в акторському виконанні поділялися на кілька різновидів. «Павзи, — писав Дмитро Грудина, — бувають: “логічні”, “психологічні” та “художні”. “Логічні павзи” — це, коли актор робить невеличку зупинку перед зміною речення (перед новою думкою), після запитання або, коли сам собі відповідає. Логічні павзи позначаються змістом твору (ролі) і вчать правильного, грамотного (логічного) читання. Їх легко додержувати, стежучи за розділковими знаками в тексті. “Психологічні павзи” — теж впливають із змісту ролі і ніяк не суперечать павзам логічним. Є вони, так-би мовити, додатком до них, допомагаючи в передачі складних переживань, щоб дужче виявити чуття. Психологічні павзи поповнюють, поглиблюють сказане автором. “Художні павзи” — вживаються в тих місцях ролі, що їх автор хоче особливо підкреслити, відтінити. Перед тим словом, або реченням, що його треба особливо виділити, актор робить павзу — хоча-б і всупереч логіці — і провадить далі, дужче наголошуючи закінчення».

Іншого погляду дотримувався Курбас, який був опонентом *психологічного театру*, *театру настроїв* і т. ін. «*Пауза*, — писав він, — існує у нас тільки як засіб для підкреслення, як психологічна пауза, хоч це вже буде натяжка, і воно так само не повинно бути вжите. Психологічна пауза ще якось приймається, оскільки психологія до кінця ще не вижита. Настроеві паузи — це не до речі».

ПАРТІЙНІСТЬ — принцип, виголошений Леніним у праці «Партійна організація і партійна література» (1905), згідно з яким наука і мистецтво мусили розглядати будь-яке явище з точки зору інтересів і завдань партії. ► ПОПУТНИК, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

ПАФОС [ПАТОС] — категорія античної естетики, актуалізована у XIX столітті. У системі Курбаса *пафос* — це «пристрасть, яка виростає з певної ідеї, себто одержимість ідеєю. Для доби, яка відтворена в трагедії Софокла “Цар Едіп”, для світорозуміння людей була типовою віра в божественне призначення непорушної долі людини. Ми не збираємося реставрувати виставу давньогрецького театру. Для нас, людей XX сторіччя, віра в долю — наївна. Але ми не маємо права відкидати основоположні принципи, на яких побудована класична трагедія. В п’єсі багато моментів пізнання, довідування, вирішування, розгадування складних сцен. Актори мусять опанувати майстерність *пафосного* звучання, зуміти передати трагічні душевні колізії». *Пафос* у грецькому театрі Курбас уважав «чисто ідеалістичною штукаю», котра «підтягає наші почуття до певного чуттєвого аспекту, аспекту не у філософському розумінні, а в розумінні *чуттєвої установки*. Тут так само натуралістичний театр матеріалістичний в основі своїй не менше, як театр конструктивістів, — якщо взагалі можна говорити про матеріалістичне мистецтво. Там ми настраюємось на певний фізіологічний факт, на певні побутові факти, настраюємось на почуття реальності й натуральності у найширшому і найглибшому розумінні, на чому розгортається дія».

В іншому контексті термінові *пафос* Курбас надавав ширшого значення: «Наша установка, — казав він, — була досі на механізовану *фактуру*, яку ми виправдовували *пафосом* епохи, машиною. Під *пафосом* ми розуміємо не те, що під патетичністю; *під пафосом ми розуміємо цю договорену в рамках певного класу умову, певний фетиш*, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності. Під *пафосом розуміємо таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям*. Скажімо, в грецькому театрі, від якого пішло слово *пафос*, віра у глядачів, і в актора, і в драматурга, спільна віра у таке, а не інакше божественне призначення, як певний притаманний світовому порядку принцип; ця віра, котра дозволяла дивитися на ті, наївні з нашого погляду, *сюжети*, що були у грецькій драмі, яка через те базувала театр на певній богослужбній основі; ця умова, яка освячувала всякі неправдоподібності з боку розсудку на зразок котурн, масок, наспівуючого голосу і декламації, яка абсолютно сама по собі не була переконлива і тільки при існуванні цієї передумови поміж всіма іншими давала до пізнання, що саме цей момент, це богослужіння підкреслює щось надзвичайне, — ось, по моєму розумінню, що треба розуміти під *пафосом*. У нас *таким пафосом є машина* — це те, у що ми певно віримо. Як тільки вона правильно, доцільно працює, вона стає для нас, для нашого світовідчування чимсь таким характерним, що може виправда-

ти для нас, зробити для нас прийнятним все те, що у її принципі може бути. І за останні роки ми все те відчули. Весь театр останніх років, оскільки він наблизився до моментів, які характерні для машини, економії, конструкції, утилітарності, оскільки театр наблизився до цього *пафосу*, остільки цей театр нами приймався. Яка-небудь революційна патетична (не в розумінні *пафосу*, як кажуть) подія на сцені могла прийматися тільки тоді, коли вона не силкувалася шукати інакшого виправдання, як саме тільки це — конструктивне, економне і т. д. Блискучий, незабутній для мене приклад цього — це краща робота Меєрхольда “Земля дыбом”, у котрій цей *пафос* машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю. Навіть коли цілком пройти повз нього, який так не ставив питання — однаково всі ці слова, які мають право звучати у житті, на сцені все ж звучать фальшиво. Наприклад, слова типів революції — тут звучали цілком правдиво, не було фальшу в цьому плакаті; не було для нас фальшу, бо він був весь машина, — не зовнішня машина (хоч там і ті елементи були), але в принципі, у тому, що пронизує увесь спектакль, наприклад, колосальна маса, репрезентована кількома чоловіками <...>. Є ще другий момент, який характеризує *пафос*. Це момент прагнення до перевороту, до нового суспільного, державного ладу. Цей другий момент — це є також те, що дозволяє нам сприймати найнеправдоподібніші речі, повірити їм і дивитись їх із захопленням. Ви, може, бачили на наших і чужих спектаклях, як, скажімо, цілком банальна яка-небудь дія тільки тому, що в ній є революційна тенденція, страшенно захоплює. Мені важко шукати приклади, бо це займе багато часу, і я думаю, що прикладів, може, й не треба. Ми знали також, що це момент не менш, а більш важливий. Ми навіть про це й писали, але нам не вдалося звести ці два моменти до купи і зі зведення цих самих моментів вивести певні у всіх відношеннях, для всіх сторін задовільні обґрунтування. Зараз, коли в *агітплані* театру ми момент машини зрозуміли до тієї межі, яка була можлива в даний час, в той час, коли ми вже навіть і встигли в крайнощах моменту машини розчаруватись, у нас особливий натиск мусить бути покладений на цей другий момент, на момент спільної до певного класу віри; значить, у цьому другому відношенні нам зараз доводиться класти більший натиск, маючи, однак, на увазі здобутий досвід, тягар засобів протягом усього періоду, коли у нас акцент був переважно на машині».

У стенограмах кінця 1920-х років виразноється оригінальна концепція пафосу у Курбаса: «*Пафосом*, — казав він, — зветься віддалення позиції охоплення від об'єкту концепції. Є речі більш патетичні і менш патетичні. Картина натураліста апатетична, фотографія — антипатетична. У художника-реаліста, який відходить

від явища, є певний *пафос*, певні зв'язки поміж речами, що не є самою природою, а є суб'єктивним моментом. Патетично — коли живемо в ім'я якоїсь ідеї. Життя без ніякої ідеї — *апатетичне* (без *пафосу*). Є фальшивий *пафос*, що не на місці, не в свій час — смішний, суб'єктивно він може бути щирим, об'єктивно — смішним. МХТ у першій стадії свого розвитку натуралізму — відчуває руку, ногу, яку важко підняти — апатетичний, у ньому найменше умовності. В грецькому театрі умовність колосальна, люди ходять на котурнах — він бачить поза тим ідею. Умовність знаків його не дивує — не бачить дрібниць життя. Чим більше *пафосу*, тим більш велике, більш тривале мистецтво. Коли митець скаже одне слово, ви вже побачите три прикмети... Найвищий *пафос*, який знає людство — оптимістичний... Кожний мистецький акт є таким явищем, що не поділяється. Ми поділяємо, щоб у ньому розібратися. Поняття ритму не є чимсь об'єктивним у природі; це ми поділяємо, щоб розібратися в хаосі, що існує».

Разом із тим, Курбас акцентував увагу на необхідності «розрізнати *пафос*, який спільний глядачеві, драматургові, вивонавцеві, *пафос*, який є основною умовністю, і патетичність (у грецькому театрі). Це є наявність у спектаклі певних вібрацій, певних суто формальних форм. Патетичність, як основна умовність, як те, що уможливорює спектакль, грає інакшу роль і є чимсь інакшим. Це звучання голосів саме по собі (піднесене звучання), в даному разі воно мається на увазі, як метр даного спектаклю. Умовність у грецькому театрі — це “Зевс — бог, Мойра — доля”. Патетичність — це піднесений голос, на який розмір він нас настановляє».

У практиці «Березоля» термін уживався у такому контексті: «Вся п'єса перейнята будівничим патосом робітничих мозолястих рук <...> Загалом п'єса виявляє й викликає в глядача найкращі пролетарські почуття колективного єднання та будівничого патосу» (І. Крига). ► ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ПАТЕТИЧНІСТЬ, ТОН

ПЕРЕВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА [МАС] — одна з функцій, що приписувалася радянському театрові і, в цілому, мистецтву соціалістичного реалізму. «Питання *перевиховання мас* у напрямі створення нового побуту, — казав Курбас, — виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати наш театр грає, безперечно, першорядну роль. Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини *фактури* і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”». ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ПЕРЕЖИВАННЯ — акторська техніка, притаманна психологічному театрові або театрові психологічних переживань і заперечувана Курбасом. «Для минулої епохи, — казав він, — характерним було переживання, для нашої епохи — конструювання. Тут питання — чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман. Нічого цього зараз у нашій роботі бути не може. В нашу роль вкладає свідомість техніки так, що місця переживанню немає. Переживання не головне <...> *Що таке переживання на сцені?* Актор так запалюється уявленою ситуацією, що він потрапляє в якийсь для себе, як для людини, новий стан, з котрого, очевидно, мусить народитися такий чи інакший його вияв. <...> Стан актора під час гри. 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* <...>. У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманими і зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не міняються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм, і коли виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Нерв — актор настроєний активно, нема нерву — актор настроєний пасивно. Воно подібне на пафос у грецькому театрі...».

Однак переживання стосується не лише акторської техніки, а й принципу, обраного режисером: «Коли режисер будує спектакль, ідучи від переживання, — казав Курбас, — то виходить, що всі на сцені ревуть. Виходить так, що коли йому уявляється якесь величезне динамічне піднесення, він для цього, щоб передати це, щоб вивести це, у своєму захопленні власним переживанням не знаходить іншого засобу, як крик, махання руками, хаотичні переживання, і виходить негарзд, виходить грубо, виходить неприйнятне для вищих ступенів культури.

Коли ж режисер посидить, спиниться на цьому переживанні, і, пам'ятаючи добре, чого він хоче досягти, розбереться прекрасно в своїх засобах, упорядкує їх, то й виведе їх дуже добре. Не буде хаотичності у методі, стилізації, і мусить вийти певний мистецький продукт, певна форма у *фактурі*, яка вже є цінністю, не інакшою, як картина, як будівля, як музичний твір. Це ясно для всіх. *Що переживає при цьому режисер?* Він не дуб і не мертва людина. Він — жива людина. Він може бути більш живий, ніж той режисер, що творить “*нутром*”. Він глибше переживає цю історію, бо в нього працює голова і в нього є ще почуття азарту, яке завжди з'являється, коли ти летиш до якоїсь мети і намагаєшся втриматись між своєю волею і тим, куди ти летиш. І це саме захоплення своєю роботою і це піднесення, яке з'являється, коли ти охоплюєш багато речей, — це те уміння охопити багато речей, бути у цьому процесі майстром утримання рівноваги і спрямування, куди тебе несе. Це відрізняє митця творчого типу від усякого міщанина, якого треба тягти». ► ПСИХОЛОГІЗМ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ, ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ

ПЕРЕТВОРЕННЯ — у системі Курбаса — основний метод роботи режисера й актора, стрижень його системи: «Система Курбаса, — писав Юрій Смолич, — рішуче й категорично перетворювала всі ланки сценічної творчості з хаців *інтуїції* у простори свідомості. <...> Це, власне, найбільше й ополчило проти нього акторів старої, *нутрянної* формації, які за тією обов'язковою фіксацією бачили *голу техніку, холодний техніцизм* абощо. Вимагав Курбас від актора надзвичайно багато <...>. Уміння образно мислити, за Курбасовим визначенням, було основним і найпершим у всьому мистецтві художнього *перетворення*. І проповідував він образне *інакомовлення* за допомогою асоціацій».

Щоправда, як згадував Петро Масоха, «Курбас вважав термін *перетворення* недосконалим, хоч і близьким до істини. І вже пізніше в науці про сценічну майстерність Курбаса з'явився дуже близький за змістом до *перетворення* термін *опосередкування*, який згодом також прижився у театрі. Як бачимо, в “Березолі” відбувалася певна еволюція щодо розуміння самого *перетворення* й характеру його сценічного виявлення».

Пропагуючи метод *перетворення*, Курбас характеризував його так: «Найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод *перетворення*, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ; це є метод, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих норм, до яких звик глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цієї ідеї, яка виводиться на сцені. *Цей*

метод створює особливу театральну фактуру, котра дуже різниться від просто театрального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли на попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй перетворенням дійсності, але перетворенням, сказати б, останнім за своєю цінністю для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова фактура полягає у формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула, промовистих, що може піддаватися певній механізації».

«Наша наука про *перетворення*, — продовжував Курбас, — є саме тим методом театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів. Коли ми робили *перетворення* такого роду, як колись у ліричних віршах (а *історія перетворення починається з ліричних віршів*), там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо; тільки тепер, після років боротьби за метод, ми можемо вкласти його в певні рамки. Там було *перетворення* ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було *перетворення* другого порядку. Перше зробив поет, друге — ми, або ми робили все більш свідомо, так, що не перетворювали метафор поетичних, а просто перекладали на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами (експериментальні роботи 1920–1921 років в Умані, Києві, суперечки і балачки того часу). <...> Коли ми робили *перетворення*, певним рухом викликали певні асоціації, то актор це єднав із певним відчуттям у житті і одержував назад те, що він творив у своїй психології. В “Газі” вся машина — справжнє *перетворення*, вона не є по суті тим, чим вона є в житті. Вона є чимсь іншим, новим символом (не символізм), який викликав у глядача асоціацію машини. Не тільки робило враження машини, але було справжнім *перетворенням*, яке не претендує на копію — ми не робили гармат і танків із тіл, як у Терещенка. Це таке насильство над матеріалом, яке тільки собі можна уявити. Ці люди були людьми до певної міри, але те, що вони робили, мало викликати асоціацію машини. Момент в “Газі” — газ вибухає — це напруження всіх, всі падають — це також мусить викликати у глядача певну асоціацію. Воно було розумно зроблено для свого прин-

ципу й абсолютно правильно за методом. Це є саме те, що мистецтво дійсно повинно робити, тільки міняються вимоги щодо форми, в якій має бути *перетворення* щодо *плану*. Що з того виходить? Прикладів *перетворення* було багато. Приміром, *перетворення* такого порядку: так зване образне *перетворення* на зразок — смерть у рухах людини. Або, наприклад, у персонажа нараз починають пробиватися звуки собаки. Це викликає у глядача асоціацію таку, яку викликала б у поезії метафора. Глядач зіставляє, відчуває, що в цій людині є момент собачої приниженості. Або, наприклад, у “Джиммі Гітінз” — собаче гарчання на телеграфі. Оскільки воно було в *плані* плакатному, це було цілком добре. Або, наприклад, *перетворення* більш пояснюючого характеру в ірреальному *плані*, більш гротескному чи трагіко-гротескному... В “Машиноборцях” промова в момент, що розкриває сутність, підкреслює наше ставлення до персонажа, наше тлумачення. *Перетворення* у “Макбеті”: Макбет виголошує монолог, який про одне говорить, а друге те, що є справді процесом підсвідомим. Воно виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що Макбет говорить, і за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача. Цей момент, який, коли його зробити талановито і зробити його в тому *плані*, який в даний час єдино сприймається, цей метод найсильніший і найтиповіший за своїми наслідками, обов’язково викликає бурю процесів у глядача в міру своєї сили. І він, цей метод, найбільш сучасний. Чому? Тому, що він у своїй основі є інакшим, як тою самою великою технікою, тому, що справжнє *перетворення* — це є по суті формула. Це формула інженерського порядку, оскільки вся сучасність є велика техніка... *Перетворення*, будучи формулою, будучи певним винаходом, який цілком піддається у вигляді контролю обрахунку побудови, тим самим може стати на рівні за своєю методологічною суттю, з усякою машинерією, і коли ми говорили про *механізовану фактуру*, то в основі своїй у цьому розумінні... Справа не в тому, щоб зафіксувати жест у точному *плані*, а в тому, щоб постав саме той образ, коли він має свою формулу. <...> Треба розрізняти просто виведення життя, чим воно є підкреслене — це буде те, що вважають реалізмом. Підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — це зовсім друге; це *перетворення*. Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що в *плані* режисури стоїть; 3) перетворює актор, що в його *плані* стоїть. У Полевицької ціла низка перетворень, але вони торкаються певного належного зміцнення змісту, і вони всі побудовані в цьому стилі, в якому цей зміст зобов’язує. Маю на увазі зміст — психологію».

Обстоюючи метод *перетворення*, Курбас уважав його єдиним сучасним методом роботи у театрі: «*Перетворення — це основний стрижень лівого театру* останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальної і т. д.) і викликає в глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тону сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається. Разом з ідеологічною еволюцією групи мінявся і предмет перетворень. Естетичний момент перших спроб швидко уступає місце психологічному, а відтак реактологічному. На зміну їм приходить революційний ентузіазм. Все це — етап більш чи менш ірреальних перетворень і встановлюється врешті на соціальному конфлікті, який знає в театрі тільки дві маски, як єдину живу для сучасності реальність. *Перетворення* не допускає безперервної ритмічної текучості театру стилізованого чи театру переживань: воно є (формула) продукт установки на театральне виробництво, будучи по суті основною *одиницею системи спектаклю*, тягне за собою в театрі метод монтажу. Всебічно багатий принцип утворює біля себе цілу систематизовану теорію театального майстерства, нову науку про театр. Головні етапи — це: «Ліричні вірші», «Іван Гус», «Тайдамаки», «Рур», «Газ», «Нові ідуть», «Джimmy Гігінз», «Машиноборці», «Макбет» і, нарешті, установка поточного сезону».

Пояснюючи місце *перетворення* у мистецтві, Курбас наголошував: «Коли ми беремо якийсь справжній факт, який протікає в певних притаманних йому життєвих формах, і ми його висуваємо так, як у житті, на сцену або трошки підкреслюємо до театального підвищення, той самий факт із життя — то це не буде *перетворення*... Коли беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично, чи то підкреслюємо його життєві форми до *плану* більш загостреного, коли ми його переробляємо в певний еквівалент, цілком інший за суто театальною формою, зовсім не життєвою, коли знаходимо для цього життєвого факту певний символ, який, однак, не хоче бути засобом для якогось сприйняття потойбічної ідеї речей, а просто хоче бути засобом для повнішого виявлення — він є не символом, а мистецьким символом, оскільки все мистецтво є символом, — коли знаходимо такий символ, який є чимсь інакшим за формою, а є тим самим по суті, і ми мусимо доробити його у нашої свідомості, як у житті, — то це є *перетворення*».

Метод перетворення Курбас сприймав не як винахід, але як відкриття загального закону театру і знаходив приклади використання методу у творчості багатьох акторів і режисерів: «Я читав опис, як Савіна вела якусь сценку. В неї на кожному кроці перетворення, але воно було в певному життєво-реалістичному забарвленні».

Йона Шевченко виокремлював метод *перетворення* як найголовнішу ознаку системи «Березоля». Подаючи розгорнутий цикл статей про мистецтво *перетворення*, він писав: «В поезії вживається спосіб заміни одного предмету, одного образу якимсь іншим, яскравішим і щирим. Але ви помітили, що ця заміна не робиться як попало: замість одного образу береться не просто собі перший ліпший інший <...>, але обов'язково такий, що нагадує той, що навіть тотожний йому по змісту — що в данім разі потрібний, щоби викликати належні почуття, але якого поет не згадує. Вище ми показали, що є схожого між кулеметним вогнем і червоним вином. <...> Оцей спосіб посилення — заміни одного образу іншим (але образом таким, що нагадує перший) з метою поглибити думку і збільшити вражіння на читача, глядача чи слухача — відомий в мистецтві під широкою назвою *перетворення*. *Перетворення* широко вживається не лише в літературі, а і в інших мистецтвах. В газеті, приміром, бачите ви такий малюнок: стоїть буржуй, а перед ним на задніх лапах стоїть (“служить”, як кажуть) собака. Придивляючися до собачої морди, ви пізнаєте в собачі Макдональда. В цьому разі художник ужив *перетворення* — один образ він перетворив на другий: замість того, щоб показати лідера англійської робітничої партії Макдональда, що вклоняється, плазує перед капіталістом, художник малює собаку й собаці дає Макдональдове обличчя. Цим художник висміює Макдональда, він ніби говорить, що Макдональд служить перед капіталістами, як от собака перед своїм хазяїном <...> Постає питання — чи можна вживати перетворень у театральній грі, цебто, чи можна замість одного руху, що в якомусь випадкові звичайно вживається й сам собою “напрохується”, давати інший — рух? Ми кажемо — можна. Тільки треба не забувати основного правила перетворень: треба, щоби перетворений рух нагадував той безпосередній емоціональний рух, який оце у даному випадку “напрохується”, тобто викликав би тотожне реагування в глядача. <...> За основу акторської роботи тут [у виставі “Золоте черево”] було взято головний принцип образного “*перетворення*” — кожен із значніших персонажів п'єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуму постановки, асоціації».

Інший учень Курбаса, Гнат Ігнатович, дав таке пояснення: «*Перетворення*. <...> Суть його полягає в тому, що на базі вже знайденого, широкого у своєму перебігу виразу емоційного стану або цілого комплексу почуттів виникає лаконічний, сконденсований, здебільшого образний, максимально промовистий вираз переживань людини на даному відтинкові часу — вираз, властивий саме цьому, а не іншому сценічному образу, саме в цих, а не в інших сценічних обставинах, саме в цьому, а не в іншому жанрі й плані спектаклю. Фактором, який увесь час і, головне, остаточно формує перетворений вираз внутрішнього світу дійової особи, є осмислення актором свого сценічного образу і цілої майбутньої вистави в їх ідейному звучанні й певному формальному ключі».

«З роками, — згадував Андрій Макаренко, — поняття *перетворення* у нас “відстоялось” і формулювалося так: “*Перетворення* — це постійне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових і завершених за змістом уривків у якісно новому, сценічному вияві. Цей дійовий, емоційний сценічний вияв досягається різними театральними прийомами через поетичні форми — метафори, алегорії тощо. *Перетворення* зумовлюється конкретними матеріалами п’єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Щоразу — це новий оригінальний вияв, нова знахідка. Отож, канони, догми та рецепти не сумісні з *перетворенням*”. Курбас вважав, що термін *перетворення* ще не досконалий, хоч і близький до істини. Вже пізніше в науці про сценічну майстерність з’явився термін *опосередкування*, дуже близький змістом до *перетворення*. Тому він теж прижився в театрі».

«Процес переведення літературних образів у сценічні, — писав Михайло Верхацький, — це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Курбаса оволодіти природою театального *перетворення* — образного втілення п’єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одно слово — мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі. Суть *перетворення*, за визначенням Курбаса, — “це поетичне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (*перетворення*) можна досягти різними театральними засобами й прийомами або і сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо”. <...> “Справжні *перетворення* — [казав Курбас] завжди глибокі за змістом, яскраві формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п’єси й творчою індивідуальністю митців сцени. *Перетворення* щоразу є новим ори-

гінальним виявом, новою знахідною. Канони, догми й рецепти несумісні з *перетворенням*». Вчення про *перетворення* пройшло в практиці Курбаса дуже довгий і складний шлях — від заміни сцен ірраціональними знаками чи символами (від яких Олександр Степанович досить швидко відмовився) до яскравих, цілком реалістичних перетворень — образних рішень».

Василь Василько запропонував таку інтерпретацію терміна: «Метод *перетворення*, прийом реальних символів, себто коли режисер на тлі сценічної ситуації розкриває текст п'єси і те, що за ним сховане, а формально – через асоціативність допомагає розумінню та емоційному сприйманню глядачів. Зараз на означення цих прийомів ми вживаємо термін *підтекст*, *другий план*, *образне мислення*. Термін *перетворення*, введений у театральну термінологію Лесем Курбасом, дехто ще й зараз, через десятки років, навіть у пресі плутає з терміном *перевтілення*. Ці творчі настанови дуже схожі за назвою і зовсім протилежні за психотехнікою. Курбас твердив, що *метод перетворення існував уже в давньому театрі*, але з часом у гонитві за натуралістичною копією життя, за ілюзорністю, життєвою правдоподібністю був утрачений. *Перетворення* — не лише формальний засіб, а й особливий спосіб бачення світу, масштабність насичення ролі чи постановки не поверховою правдоподібністю, а великою правдою, розкриттям ідеї твору. За своєю специфікою *перетворення* поділяються на ілюстративні, дійові, образно-дійові, що мають дещо спільне з літературною метафорою. Але це не трансформація літературної форми у театральну. Це образне відтворення засобами театральної дії, театральної виразності ідейно-художньої сутності певного явища чи характеру. Для *перетворення* властиве смислове навантаження, яке розраховане у своєму формальному вияві на активне асоціативне мислення, розвинену уяву, на нахил до вгадування й домислу в розумінні та емоційному сприйманні глядачів».

Учні Курбаса наводять такі *прикладі перетворень*:

«Обивателі Криворильська, — писав Василь Василько, — бажаючи довести свою відданість Радянській владі, співають “Пролетарі всіх країн, єднайтеся!” на мотив “Боже, царя храни” — це ідейно-тональне *перетворення*. Коли під час бійки дійові особи нібито випадково загортаються у червону порт'єру, викликаючи асоціацію з вбивством і калюжею крові, — це емоційно-зорове *перетворення*. <...> Чудові *прикладі перетворення* — низка мізансцен у постановках режисера М. Охлопкова в “Молодій гвардії”, “Медеї”. Глибокі за думкою *перетворення* у фільмі “Бембі” У. Діснея. Безліч цікавих мізансцен-перетворень у “Матінці Кураж та її дітях” Б. Брехта у постановці М. Штрау-

ха в Театрі ім. В. Маяковського. Приклад образної мізансцени: по помосту четверо несуть забитого сина Кураж, а під мостом, ховаючись від них, усім тілом виявляючи розпач, з піднятими руками, йде сама матінка Кураж, ніби це й вона також несе свого сина до могили. <...> Актриса Т. Карпова, німа дочка Кураж, барабанним боєм сигналізує про небезпеку. Її вбивають. Дівчина падає, а руки, звисаючи з башти, продовжують гойдатися у тому ж ритмі барабанного бою. <...> І все це — *перетворення*, що мають свою музику, свою скульптуру...».

Софія Федорцева так описує метод *перетворення*: «У своїй сценічній практиці Лесь Курбас часто користувався методом перетворень, який вимагав координації багатьох компонентів поетичного, образного мислення та високої психотехніки акторського виконання, щоб розкрити перед глядачами всю глибину відтвореного образу чи події, їхню філософську, соціальну суть, *внутрішній ритм*. Методом перетворень було, наприклад, вирішено монолог Чирви, який конкретно виявляв характер персонажа, його біографію, прагнення, що йшли ще від предків Чирви, розкривав соціальну й психологічну суть куркуля. У сценічному вияві це було зроблено не самими словами, а конкретною фізичною дією. Зі стогоном Чирва падав на землю, і в тому, як він це робив, як припадав до землі, як обіймав її руками, виявлялись і невимовна зажерливість куркуля, і його велика ніжність до власного багатства, і ненависть до людей».

«Наведу два винятково виразних *прикладів перетворень*, — згадував Михайло Верхацький. — Перший — з вистави “Пролог”. У п’єсі є сцена, коли цар Микола диктує ад’ютантові нотатки в щоденник. Актор, що грав роль царя, урочисто з почуттям власної гідності ходив від столика, за яким сидів ад’ютант, по одній і тій же лінії вздовж рампи розмірено повільними кроками. Він робив від столика кроків 12–15, потім зупинявся на якусь мить, повертався навколо себе на одній нозі, наче ухиляючись чи то від удару, чи від якоїсь загрози, раптом ставав спиною до глядача, робив два кроки вправо (схоже на балетне па, а може, на виконання військової команди), знов ухилявся, ставав якимось невпевненим, навіть переляканим. Щоразу він доходив до одного й того ж місця, немов далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад’ютанта. Так протягом усієї сцени. Цей образний прийом (*перетворення*) викликав цікаві асоціації. Текст сцени дуже невеликий — на п’ять хвилин, не більше. За цей час актор встигав кілька разів повторити свою мізансцену, яка емоційно загострювала сприйняття суті образу царя як нікчемної маріонетки. Сцена перетворювалася на тонку карикатуру. <...> *Перетворення*, говорив Олександр

Степанович, повинно сприйматися органічно, “як у житті бачимо, що не видно, де починається жест, де вступає в права емоція, а де слово і т. ін. <...> У деяких виставах “Березоля” були ірреальні *перетворення* (“Макбет”) або надто складні (деякі у “Джیمмі Гігінзі”), що не викликали у глядача емоційного піднесення в сприйнятті сцен чи образів. <...> А ось другий приклад *перетворення*. У п’єсі “Диктатура” середняк видає заміж свою доньку Параньку за Гусака і святкує весілля. Леся Курбас перетворює весілля в іншу подію. Власне, весілля відбувається, глядач бачить, що воно є, але сприймається, якщо можна так висловитись, на периферії уваги, за якусь мить, та й то не самостійно, а разом з іншою подією, що її створили на сцені режисер і актори. На всю ширину сцени стояв стіл (планшет), вкритий підкреслено стилізованою, з незграбним українським орнаментом скатертиною. Обабіч його стояли дві величезні, як висока людина, скульптури вельми огрядних тіток, наче випечених із пшеничного, — добре підрум’яненого тіста. На столі — двоє чи троє величезних поросят. Таких же розмірів уся закуска та чотири “журавлі” (сулії) самогону. Молоді, батьки й гості стояли за столом. Ця сцена викликала безліч асоціацій. У першій її частині глядач угадував натяк на відому картину М. Ге “Таємна вечерея” і сприймав це як іронію. У другій частині — інша метафора: на сцені був уже начебто не стіл, а якийсь човен з піратами у широкому морі. Вони веселі, відчайдушні, їм море по коліна. Відбувався якийсь переможний наступ, згуртування сил, вихваляння. Кульмінацією сцени був спів на весь світ відомої пісні “Ревела буря, дощ шумел...” Співали гучно, згуртовано, поклавши руки один одному на плечі. Кожний з учасників сцени стояв одною ногою на четвертому планшеті, другою — на п’ятому. І раптом лівий край четвертого планшета піднімався, а правий опускався, у п’ятого планшета — навпаки, так, що обидва вони утворювали надто похилу літеру “Х”. Планшети під час співу то піднімалися, то опускалися. Це вже було щось схоже на шторм у морі — наче хвилі кидали човен, і люди хилилися то в один бік, то в другий. Здавалося, що ось-ось усе перекинеться: земля під ногами у куркулів не тверда».

У процесі боротьби за реалізм, правду та інші тотеми радянського мистецтва метод *перетворення* завоював не лише прихильників, а й не менш запальних опонентів.

Нищівну критику *перетворення* запропоновано у статті, підписаній прізвиськом Гната Юри: «В процесі становлення режисерської системи, запровадженої спочатку в “Молодому театрі”, а потім в “Березолі”, Курбас утворив термін *перетворений образ, перетворений жест*. Що криється за цими поняттями?

Актор на сцені “Молодого театру”, а так само й “Березоля”, деформує, ламає звичні форми і пропорції реальності й утворює таку форму, яку формалісти називають *учудненням*. В реальному житті людина, відповідно до свого віку, темпераменту, професії, побуту, часу, простору і т. п. має звиклі форми рухання, жестів, станів. Всі ці лінії, деталі, активного й статичного перебування людини в об’єктивному світі — ми сприймаємо, як певну конкретну форму людської фізичної реальності, як таку форму, що завжди і точно орієнтує нас у потоці об’єктивних явищ і визначає наші критерії пізнання фізичних моментів у процесі рухання чи статички людини. Здавалось би, мистецтво не повинно в своїх сценічних образах руйнувати цю частину реальності, не віддавати її в розірваних елементах примітивного схематизму. Але мистецтво Курбаса в “Молодому театрі” і, особливо, в “Березолі” і цю реальність викривлює, ламає пропорції, дає учуднені, надмірно абстрактні форми. Актор рухається на сцені супроти законів рухання його в житті, порушуючи ритмо-моторові властивості; говорить він, так само руйнуючи закони голосової природи. Жести актора далекі від звичної системи жестикуляції його поза сценічним *планом*. Інакше кажучи, на сцені “Молодого театру” і “Березоля” ми бачимо, замість реальної людини, ствердженої нашим попереднім досвідом, інше явище в розумінні складної фізичної структури, маємо іншу механіку цієї структури. Актор у Курбаса, ламаючи свої фізико-механічні, свої моторові властивості, “перетворює” себе на іншу нереальну, незвиклу учуднену й абстрактну форму. Сприймання глядачеве відразу констатує, що така фізична форма людини майже або навіть цілком випадає з його життєвого досвіду й говорить за новий небачений вигаданий досвід, — досвід, що його важко сприйняти, важко пояснити пізнаванням. Оце і є *перетворений образ, перетворений жест! Такий перетворений актор* виходить за межі конкретного побуту, конкретної професії, конкретного часу а так само і за межі логіки, властивої фізичній механіці людського рухання. Він є фікція людини, умовна система здогадів про неї, якийсь ілюзійне, хитливе мереживо про реальну людину. Він є не тільки маріонетка, а разом не що інше, як формалістичне спотворення конкретної реальності. Так само, як оформлення вистави, як костюм актора, — сам актор, зазнавши курбасівської поетики *перетворення*, — відтворює фальшовану, підроблену, викривлену, або — ще точніше, — формалістично вигадану дійсність. Актор у “Молодому театрі”, а особливо в “Березолі”, підпорядковуючись принципам буржуазної естетики Курбаса, у більшості випадків, у більшості вистав ствер-

джував не реальний образ і не правду про об'єктивну дійсність, а формалістичну вигадку про неї. Можна сказати більше: актор “Молодого театру” і “Березоля”, що зазнав спотворювальної буржуазної системи Курбаса, — ніколи або майже ніколи не був і не міг, власне, бути тим компонентом в березолівських виставах, завдяки якому глядач повинен іти шляхом пізнання всякої реальної конкретності. Навпаки, цей компонент дезорієнтував глядача, спрямовуючи його в глухі кути формалістичних абстракцій. У поставах “Цар Едіп”, “Танець життя”, “Горе брехунові”, “Газ”, “Жакерія”, “Людина-маса”, “Макбет”, “Алло, на хвилі”, “Мікадо”, “Маклена Іраса”, — згаданий *принцип перетворення* демонстровано особливо яскраво».

У тій самій статті Юра наводить інший приклад *перетворення* — *перетвореного образу*: «В масових сценах “Газу”, де Курбас особливо ретельно показав систему “перетвореного” образу, ми бачимо видовище дикої містичної патетики. Робітники в тих сценах виголошують монологи в незвичному “перетвореному” речитативі, якогось психологічного юродства; рухаються, як маріонетки; мізансцени — якась шалена комбінація найпотворніших геометричних форм; жести — ламані, уяті, недовершені. Ця вистава спрямована не на пізнання класової правди трагедії робітників на хімічному заводі, а на формалістичне, інтуїтивно-містичне відтворення психічних станів знеособленої, дикої, соціально-неорганізованої робітничої юрби».

Перетворення Курбас поділяв на такі види: «*Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізуюче; 8) розмірне; 9) натякаюче; 10) лінійне*».

Однак цієї схеми Курбас не дотримувався постійно: «Щодо перетворень, — казав він, — то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті *перетворення*, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, — відкинути, *звернути увагу на перетворення дієві*».

«Крім *дієвих перетворень*, — писав Йона Шевченко, — бувають *перетворення* ще й іншого роду. Раніше ми навели приклад *перетворення* в малюнку художника (що собаці приробив обличчя Макдональда). Цим шляхом може піти й актор на сцені. Граєте ви, приміром, попа в п'єсі Бедзика: “Під крилами церкви” <...>. Піп — польський шпигун. Він прикидається революціонером, збирає в своїй хаті молодь, підслухує з другої кімнати, про що молодь балакає і доносить про все дефензиві. Отже, цього попа можна теж уявити собі собакою хортячої породи, що винюхує здобич. А коли ви уже уявили того, кого ви граєте, соба-

кою, то ви вже додумаєтеся й до відповідних рухів — ви будете по-собачому “нюхати”, скрадатися і т. ін. Граючи ж, приміром, провокатора Микитюка (“Підземна Галичина” [М. Ірчана] <...>) ви його можете грати, скажімо, лисицею й т. д. Чи треба казати, що в усьому, граючи якусь роль “собакою”, “лисицею”, “вовком”... і т. ін. не треба переборщувати, цебто треба все ж таки грати людину, яка має лиш певні характерні риси якогось звіря чи птаха. Тому ці звірячі рухи треба давати злегка і лиш у важливіших місцях ролі прибільшувати їх. У нашому прикладі (п’єса Бедзика), приміром, — там, де піп підслухує під дверима. В цих випадках ви перетворюєте не окреме місце (як у прикладах з більшовиком, Калиткою та з жінками), а ви всю людину бачите тут в образі собаки, лисиці й т. д. Отже, ці *перетворення* можна назвати *перетвореннями* образними. В образних *перетвореннях* так само нема нічого незвичайного й надуманого — вони ґрунтуються на тому матеріалі, що нам постачає саме життя. Ви кожного дня чуєте, як про когось говорять: “хитрий, як лис”, “похликий, як заєць”, “здоровий, як ведмідь”, або в пісні співається: “Дівчина, горлиця — до козака горнеться. А козак, як орел” і т. д. Словом, граючи на сцені, треба пам’ятати, що ваше головне завдання — не просто переказати авторові слова (тому що тоді краще просто прочитати п’єсу) — а ви мусите перетворити образи й положення, показані автором, у живі яскраві образи за собаками театральної дії, театальною руху».

Крім наведених визначень, звернімо увагу на зіставлення *перетворення* з іншими поняттями:

— *із символом* («Що таке символ? — запитував Лесь Курбас. — Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, якого форма менша, ніж уся зображена річ. Приміром: з хвоста пізнати цілу мишу, з люльки — Семенка. Звичайно, тут бувають усякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики — це питання сюди не належить. Для нас символ називається за традицією “*перетворенням*”. Символ — це є мистецтво. З ним пов’язують певну епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою символізм — це щось потойбічне»);

— *із атракціоном* («*Перетворення*, — писав Йона Шевченко, — це лиш недовгий момент (це *атракціон*, як звав *перетворення* С. Ейзенштейн, коли говорив про *монтаж атракціонів* у спектаклі)»);

— *із очудненням або учудненням* («Він [В. Шкловський], — казав Курбас, — каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям, і зводить спра-

ву до того, що мистецтво дає можливість зробити річ дивною (очудненою), щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа йде про відчуття речі, оскільки аналогія діяльності тут у наявності. Для того, щоб відчуті річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке по відношенню до життєвідчуження, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, ми дивимось по-марксистськи на справу. Ми пов'язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою низкою різних рівнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не узнавання <...>. *Очуднена річ* — Шкловський розуміє це по відношенню до інших мистецьких творів. Це зверхкультивований чоловік, який підходить не по суті, а за певними культурними асоціаціями свого культурного виховання. Існує таке визначення, яке є у Шкловського, як одна з основних речей. Це формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге. Він каже, що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень. Коли ми побачимо людину, зроблену з дерева, — це є момент очуднення, це момент зрушення в інший ряд уявлень за матеріалом. А образне *перетворення*, воно є в буквальному розумінні: зрушення двох рядів уявлень. Приміром, байка: жаба надимається, аж лопається. Під цим розуміється людина. Коли б сказали просто, що людина лопається, — це було б не мистецтво, а був би просто звичайний протокол факту. Тому, що робиться заміна одного ряду уявлень людини на інший ряд уявлень — на жабу, — тому вже, по-перше, у нас відбувається весь цей шлях, процес асоціативних збурень, емоційних зрушень, які при сприйманні мистецького твору мають місце, і тут найважливіше, за його вченням, — радість від того, що можеш побачити цю річ в іншому ряді уявлень і асоціювати в інакшому, радість здогаду».

Звісно, тут не можна оминати й зіставлення *перетворення* з поняттям «пересоздание», що фігурувало у російських авторів: «Інша особливість горезвісної реформи театру (*перетворення* [пересоздания] життя звели ми до театру), — писав Андрей Бєлий, — у сцені, що обертається; <...> *перетворення* [пересоздание] життя в нас сценою, підмінюючи *перетворення* [пересоздание] життям на сцені, закінчилося».

ПІЛЬНУВАННЯ — заохочувана державою діяльність активістів, спрямована на розпізнавання, запобігання і своєчасне

інформування партійних і каральних органи про вчинки, наміри або думки якоїсь особи або групи осіб (*пристосуванців, ворогів народу, шкідників*), які можуть бути інтерпретовані як антидержавні (антирадянські). ► АПОЛІТИЧНІСТЬ

ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ — у системі Курбаса — «сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театального видовища». «Коли вже є *принцип постановки*, — пояснював Курбас, — і якщо трапляється, крім *принципу*, що є притягнений який-небудь *план*, тоді приступають до початкового приведення в порядок матеріалу вже на підставі *принципу* згідно *плану*, комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі момент етнографічний, побут і т. д., все повинно получить своє місце».

Учень Курбаса режисер П. Кудрицький на засіданні режлабу так коментував це поняття: «Щодо *плану спектаклю* взагалі: ми користуємося раніше знайденим, раніше створеним. Воно зараз дійшло до нас в історичному *аспекті*, в *плані* грецького театру та ін. Ці класифікування ми маємо тепер, як щось невизначене. Коли ми підходимо до спектаклю, то ми зараз класифікуємо, в якому *плані*, наприклад, я буду говорити. Вистава “Пошились” трималася тим, що вона була в *плані цирку*. Цей *план* злютував спектакль, і це трималося купи. В “Секретарі” і в “Зайцях” було щось різне, була якась мішанина, яка дезорганізувала глядача, замість організувати і дати щось цільне. У виставі треба мати щось таке конечне. Мені здається неприємним те, що обов’язково треба щось робити і підходити, наче машинку видумувати, користуючись матеріалом, подавати матеріал через таке скло. Хочеться мати щось своєрідне, що не повинно бути інакшим, як воно є, що було б стилем нашої епохи. Мені цікавий цей синтез, чи він може бути своєрідним, властивим нашій епосі, і що дало б театру цей стиль, де не треба було б класифікувати, придивлятись, у якому *плані* треба робити спектакль: просто, щоб був *театральний матеріал*, комбінований за таким методом у нашій епосі, яка прямує до класики». Курбас наводив також приклади *різних планів вистав*: «у Вахтангова гротеск — такий *театральний план*, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри»; «*план, сатиричний, детективний*»; «граги будемо в *плані особливого, експресивного до крайності реалізму*, який при всій своїй правдивості є світом, який ми бачимо нашими очима»; «*вистава різнопланова* — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламна

плакатність — її складові частини; в ревію вперше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою; в ревію заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр взяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів, замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах»; «був у театрі Франка, бачив виставу “Камінний господар”»; постановка, яка, за газетними інформаціями, ставлена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного; п’єса є провінціальним спектаклем десь 1909 р., при абсолютній безграмотності режисерській». Виставу «Диктатура», — писав М. Верхацький, — Курбас ставив «у плані музичного видовища», як оперу.

Характеризуючи психологічний план, Курбас казав: «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».

Протиставляючи старий театр — психологічний, побутовий, етнографічний, натуралістичний — новому, Курбас акцентував увагу на тому, що «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. Воно було утрировано, але в основі своїй мало корінь правильний, вірний. Старі майстри розуміли прекрасно, що процес театрального спектаклю — це є певна кількість енергії». ► АСПЕКТ, ЖАНР, ПРИНЦИП, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ

ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ — у практиці «Березоля» — сценарій, послідовність запитань, на які мусить відповісти режисер, а також завдань, які мусить визначити перед початком роботи над виставою. Саме у постановочному плані вистави унаочнено більшість системних ідей Курбаса. Основний стрижень Постановочного плану вистави, запровадженого у практиці «Березоля», і досі анонімно використовується

ся й удосконалюється як у навчальному процесі, так і у театральній практиці. Це, власне, і було тим *know how*, професіональним досвідом, який може бути удосконалено і передано. Це те саме колесо, що його усі експлуатують, забуваючи згадати прізвище першовідкривача і винахідника; це та сама система «прози», якою володів, не замислюючись, шляхетний пан Журден.

Схема постановочного плану «Березоля» у записі Василя Василька включала такі пункти:

I. *Ідея постановки*. 1. Ідея драматичного твору. 2. Ідеологічне кредо режисера. 3. Мета постановки.

II. *Загальний ритмічний образ*. 1. Пережиття п'єси в якості русі. 2. Уявлення загального ритмічного образу.

III. *Втягнення себе в атмосферу даного матеріалу*. 1. *Режисерський принцип*. 2. Розмір п'єси і ритм її. 3. Людина на сцені. 4. Рух на сцені. 5. Слово на сцені. 6. Акторський матеріал даного колективу. 7. Принцип конструкції сценічних помостів. 8. Принцип і роль музики у виставі. 9. Сценічне оточення, його принципи. 10. Світло на сцені. 11. Склад глядачів. 12. Технічні умови і можливості театру.

IV. *Композиція вистави у загальних рисах*. 1. Лінія дії цілої вистави та її будова. 2. Чергування сильних та слабких місць. 3. Режисерські акти. 4. Композиція тексту. 5. Накреслення головних ліній конструкції в залежності від лінії дії. 6. Музика і її використання в нових місцях п'єси чи в цілій дії.

V. *Виношування п'єси*. 1. Викристалізовування окремих актів (частин). 2. Поділ п'єси на акти. 3. Лінія дії окремих актів та її будова. 4. Розмір акту, ритм і динаміка його. 5. *Режисерський фокус* (точка уваги). 6. Лінія руху, форми угруповань, жест, його темп, сила й напрямок. 7. Абстрактні мізансцени в залежності від лінії руху. 8. Слово — ритмічна лінія, темп, висота, сила. 9. Емоціональна фарба акту. 10. Музика — детальна розробка, музичні ефекти. 11. Конструкція сценічних помостів. 12. Танок.

VI. *Детальне розроблення частини актів*. 1. Поділ актів на сцени. Лінії дії окремих сцен і їх динаміка. 3. Ритм і місце виходів. 4. Емоціональна фарба кожної сцени. 5. Сценічні конструкції: фарба, *фактура*, динаміка, механіка. 5. Костюм, грим. 7. Бутафорія, реквізит. 8. Меблі. 9. Світло. 10. Машинерія.

VII. *Праця з акторами*. 1. Підбір відповідного матеріалу. 2. Вступна лекція. 3. Читка п'єси. 4. Розподіл ролей. 5. Лекції з окремими персонажами. 6. Окремі сцени.

VIII. *Репетиції*. 1. Репетиції сценами і актами. 2. Зв'язок персонажа з масами. 3. Фіксація руху і слова. 4. Вкладення емоцій. 5. Зв'язок актора з сценічним оточенням: музика, конструкція, світло, костюми, грим, реквізит, бутафорія, меблі, машини-

рія. 6. Перебудова, поправка, добавки, скорочення. 7. Шліфівка вистави в цілому.

ІХ. *Вистава*. 1. Самопочуття актора. 2. Умови нормальної праці. 3. Самопочуття глядача.

З додатком ідей інших режисерських шкіл ця схема й досі залишається чинною у навчальному процесі закладів театральної освіти.

ПЛАН ПРОСТОРОВИЙ — у системі Курбаса — поняття, яким окреслювалася візуальна складова вистави, характер мізансценування тощо.

У процесі підготовки майбутніх режисерів Курбас приділяв значну увагу завданням на вміння вибудовувати *просторовий план вистави*.

«Дальший учбовий етап, — згадувала Ганна Мацкевич, — мав умовну назву “*просторовий план*”. Завдання ми виконували по двоє — чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами — скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку. Ось як, наприклад, виглядав етюд на тему “Ревнощі”. *1-й кадр*. Вона зібгалась у клубочок, читає потай якогось листа. Він стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає. *2-й кадр*. Він з силою підняв її і повернув обличчям до себе. *3-й кадр*. Він застиг у німому запитанні, пильно вдивляючись у неї, шукаючи відповіді. Вона відвернула голову, знітилася, не витримавши його погляду. *4-й кадр*. Він усім тілом відкинувся назад — страшна догадка пройняла його наче вогнем. Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову. *5-й кадр*. Він гнівно підніс караючу руку. Вона впала до його ніг, благаючи прощення». ► МІЗАНСЦЕНА

ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА — добровільна і заохочувана владою участь особи у партійних, комсомольських і партійних заходах, демонстративна пильність, боротьба з недоліками, ухилами, зривання масок тощо ► АПОЛІТИЧНІСТЬ, ПОПУТНИК

ПОЛІТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА — заходи, спрямовані на підпорядкування мистецтва завданням політичної пропаганди. «Нам необхідно політизувати наші театри, — закликав Р. Пікель у статті “Даёшь политическую интермедию”, видрукуваній у листопаді 1929-го року газетою “Рабочий и искусство”, — зробити їх соціально-активним началом у справі боротьби за наше будівництво». Політизація передбачала, зокрема, впровадження у виставах класичного репертуару *політичних інтермедій* тощо. ► АПОЛІТИЧНІСТЬ, ПОПУТНИК

ПОПУТНИК [ПОПУТЧИК] — статус, який у 1920–1930-х роках надавався представникам старої інтелігенції, котрі не ви-

ступали вороже проти радянської влади, однак назавжди залишалися *підозрілими*.

«Термін “попутчики”, — писав 1925-го року на сторінках газети “Культура і побут” А. Лейтес, — за останні два-три роки став дуже поширеним, повсякденним ярликом в різних літературних “обозрениях” та критичних статтях. У мене навіть виникають побоювання, що це слово скоро почнуть вживати як історично-літературну етикетку, як класовий формуляр, як непохитне опріділення твердо встановленої категорії письменників радянської Спілки. Проте поняття “попутчики” не стільки відзначає тверду категорію письменників з певним класовим відтінком, скільки вказує на досить рухливий та тимчасовий процес революціонізування ріжноманітних літераторів, що відбивають настрої міжкласових прослойок, а також настрої не-пролетарських класів в ті моменти, коли ці класи шукають політичної спілки з пролетаріатом. Та й самий термін “попутчики” в його первісному розумінні був виключною належністю політичного, а не літературного словника. Про “попутчика” вперше заговорила німецька соціал-демократія, характеризуючи цим словом того чи іншого тимчасового політичного союзника пролетаріату. Склад попутчиків пролетаріату — мінливий. Кожний новий етап пролетарської боротьби — визначає нову і значну зміну складу попутчиків. На кожній новій станції класової війни низка попутчиків висідає з потягу революції або навіть пересідає в потяг з прямо протилежним напрямком. І тут цікаво те, що чим ближче до станції пролетарської революції, тим скорше зменшується склад попутчиків».

Якщо наприкінці XIX століття і навіть у перші пореволюційні роки поняття *інтелігентний артист, інтелігентність, артист-інтелігент, інтелігентний глядач, інтелігентна публіка* вживалися з позитивним забарвленням і Курбас вважав, що поза *інтелігентським* театром артистична молодь не зможе виявити себе, то від початку 1920-х років статус інтелігента змінюється, що й демонструє, зокрема, риторика Курбаса, який відокремлює *інтелігенцію від півінтелігенції, дохло-інтелігентського репертуару, інтелігентщини*, пише про *інтелігентське ідеологічне бездоріжжя і, врешті, ототожнює трудінтелігенцію, службовців і звичайного дрібного обивателя*, яким *ідеї пролетаріату чужі*. За радянської влади *буржуазний інтелігент* завжди перебував у статусі тимчасового *попутника*, у перехідній *сірій зоні*, де мешкають чи то *латентні вороги*, чи то *зрадливі друзі*, чи то *ситуативні союзники*; інтелігент завжди прирівнювався до *випадкового глядача, середняка*, який хитається, перебуваючи в інертному стані, між неможливим

і куркулем. Леопольд Авербах (1903–1937), один із засновників і генеральний секретар Російської асоціації пролетарських письменників [РАПП], репресований, незважаючи на те, що був родичем Бонч-Бруєвича і Ягоди, писав: «Зв'язок попутників з новобуржуазними письменниками, із залишками *внутрішньої еміграції* набагато більший, ніж їхній зв'язок з нами».

Інший тогочасний автор, В. Полонський, так характеризував *внутрішню еміграцію*: «Її [*внутрішню еміграцію*] утворили люди, котрі найлютіше ненавиділи Радянську Росію і наполегливіше за інших відмовляли їй у своєму співчутті. <...> Ми маємо перед собою, таким чином, найбільш стійку групу *контрреволюційної інтелігенції*, якої не торкнулися *кризи і переломи*». Однак у тій самій праці він цитував ухвалену 1924 року резолюцію ЦК компартії, в якій *внутрішніх емігрантів* не ототожнювали з *попутниками* і пропонувалося лагідніше ставитися до них: «Стосовно *попутників* слід мати на увазі: 1) їх диференціювання; 2) значення багатьох з них як кваліфікованих *фахівців* літературної техніки; 3) наявність коливань серед цього шару письменників. Загальною директивою повинна тут бути директива тактовного і обережного ставлення до них, тобто такого підходу, який забезпечив би всі умови для якомога швидшого їхнього переходу на бік комуністичної ідеології». З одного боку, вважає Полонський, «група попутників дуже неоднорідна: правим флангом своїм вона впирається у відвертих епігонів старої буржуазної літератури, а лівим — підходить до пролетаріату», з іншого боку, — «яку б групу попутників ми не взяли, чи ліву, чи праву — творчість такої групи не буде виконанням *соціального замовлення* робітничого класу». Адже «з одного боку, попутники спотворюють революцію, через те, що не стоять на точці зору пролетаріату», але «з іншого боку, виявляється, можна бути попутником і дати зразки достеменної революційної літератури».

Коментуючи цей соціальний статус, доволі об'єктивну характеристику *попутництва* неодноразово давала львівська преса 1930-х років. Зокрема, 1932 року газета «Діло» писала: «У радянській літературі досі бореться *дві течії* — *індивідуалістична та колективістична*. Ця друга, що є справжнім висловом більшевизму, надто слаба, не дала великих талантів, т. зв. революційні письменники, що почали свою працю від вибуху революції, це здебільше інтелігенти, що наслідують індивідуалістичні форми європейської літератури. До них належать імажіністи, такі як Єсенін і Марієнгоф, футуристи як Маяковський і Асєєв, і всі т. зв. *попутчики*, що піддержували пролетарську революцію, але духово з нею не зовсім зблизились. <...> *Попутчики* починають поволі переходити до колективістичної ідеології».

Подібної оцінки дотримувалася львівська преса і у наступних матеріалах: «Цю організацію [ВУСПП] супроводила, власне її попереджала, шалена атака на всіх і вся. Кинули гасло: “Сривать маски!” і це гасло на 100 відсотків використали всілякі вочеревісущі *селькори*. (До речі, майже галицька дійсність, тільки на Великій Україні *демасковувалися* невідомими авторами хоч і відомі, але живі і творчі ще письменники). Внаслідок *дискусії* під час *сривання масок* утворилося нове поняття *попутника*. А саме він мусить співпрацювати в соцбудівництві, «щоб з попутника стати союзником пролетарської літератури, а потім і пролетарським письменником. Отже, до трьох-ступенної градації введено ще нове *чистилище* — *союзника*».

Здалеку, зі Львова, мабуть і справді здавалося, що «завданням нової спілки радянських письменників на Україні є поширитись і втягнути до себе ті українські літературні групи, які, не належачи до комуністичної партії, стоять, бодай формально, на радянській платформі та є *попутниками* комуністичної літератури», однак насправді надовго втриматися у статусі попутника майже нікому не вдавалося, про що може свідчити приклад *зривання масок* з Курбаса. Незважаючи на те, що він отримав від влади найвищий мистецький статус, майже охоронну грамоту, ліцензію на життя, незважаючи на те, що, як писала та сама газета, «довгими роками вважали Курбаса у “Березолі” *своїм*», він не переміг у собі інтелігента, за що й був звинувачений А. Хвилю: «Посідаючи ворожі соціалістичному будівництву *аполітичні позиції*, Лесь Курбас показував радянську дійсність карикатурно», а сама «*безпартійність* Курбаса, як бачимо, була *партійністю, але ворожою нам*».

Не демонструючи своєї *активної життєвої позиції*, не доводячи її щоденною працею, митець-попутник, як, утім, і будь-який інший громадянин, завжди ризикував отримати статус ворога, про що нагадував Д. Грудина: «Хіба це не відкрито ворожа теорія *надклясовості* працівників мистецтва, теорія, в устах яскраво висловленого представника українського буржуазного націоналізму?». Попутників радше терпіли й очікували, коли нарешті вони виявлять свою ворожу сутність, аніж заохочували до співпраці. Звинувачуючи Леся Курбаса у співпраці з попутниками, Гео Шкурупій отожднював попутництво з *дрібнобуржуазною ідеологією* («Особливо велику небезпеку для “Березоля” я вбачаю в його тісному блоці з попутниками, що заразили його своєю дрібнобуржуазною ідеологією й установкою на своє, хатнє, хutorянське мистецтво») і як *попутницько-балаганне мистецтво* характеризував творчість Миколи Куліша. Так само звинувачував Курбаса у співпраці

з попутниками і журнал «Гарт»: «“Березіль” <...> зігнував ВУСПП, закликавши до роботи над текстом [вистави] в основному неорганізованих письменників — попутників».

Однак і сам Курбас не цурався цього поняття, застосовуючи його до інших: «На кожному фронті нашої будівничої боротьби, є специфічні обставини, є вороги, *попутники* і т. д. — так само і на театральному фронті». Хоча доречніше було згадати сказане ним ще 1923 року: «Сучасний глядач — не отяжілий обиватель вчорашнього дня. Він або за комуністів, або за фашистів. Він так чи інакше бореться». Або свої, або чужі, третього — *Іншого* — доба не уявляє. Одним зі способів *зривання масок з попутників* були так звані *чистки* — масові звільнення від чужорідних елементів, відомі від початку 1920-х років (цю процедуру, зокрема, пройшов Лесь Курбас). Наймасовіші чистки, під час яких з партії було *вичищено* сотні тисяч членів, здійснено у 1925, 1929 і 1933 роках.

У цьому контексті хиткий статус попутника — щось на кшталт *агрегатного стану* — це залишений митцеві шанс отямитись, оголити свою *класову фізіономію* (у липні 1924 року один Леонід Предславич, полемізуючи з Туркельтаубом, який ставив питання «буде чи не буде український театр», переінакшив його на «буде чи не буде радянський театр», і далі, із притаманною більшовикам принциповістю і комсомольським завзяттям звернувся до громадськості із закликом зірвати маску з Гната Юри й очолюваного ним театру: «Цікаво було-б, наприклад, хоч уяснити нарешті *класову фізіономію театру ім. Франка*. Чиїм він представництвом являється? На кого головним чином розраховується його продукція? Чи на революційну інтелігенцію, що близько підійшла до пролетаріату; чи на широку радянську інтелігенцію; чи просто на дрібно-буржуазну стихію (яку теж звичайно, потрібно революціонізувати (і задача ця складна й поважна): чи може в тій продукції перепаде якась дешиця й революційно-пролетарським глядачам? Про це ми нічого не чуємо».

Виявити *класову фізіономію*, щоб нарешті, як казав Курбас, взяти участь «у передових лавах всесвітнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний». З огляду на постійне збільшення *фільтраційних (селекційних) комісій* і політичних статей у кримінальному кодексі (*агітація контрреволюційного характеру; агітація, спрямована на допомогу міжнародній буржуазії; трудове дезертирство; дискредитація влади; захоплення влади; виготовлення і збереження контрреволюційної літератури; участь у контрреволюційній організації; образа представника влади; поширення чуток; саботаж* тощо) переведення зі стану невизначеності у стан во-

рога народу (термін *ворог народу*, що походить з якобінської лексики, вперше використано Леніним у 1917 році) не вимагало значних зусиль і здійснення якихось визначних злочинів.

Однією з форм *демонстрації лояльності* було вивішування прапорів — залежно від дати, жалібних або святкових, що зафіксував у щоденнику Сергій Єфремов: «Звелено купувати жалібні чорні прапори, щоб вивісити на роковини смерті Леніна. Щоб одзволитися од цієї повинності-податку (можна купувати тільки *установленного образу* і в певної установи, що має монополію і тому дере, як за батька), треба подавати посвідки, що дім дефіцитний. Тоді дозволяється вивішувати звичайні флаги, але спустивши їх та обернувши чорним. Словом — цілий церемоніал. Нема чого людям робити, то й думають тільки про дурниці, нікому непотрібні». Але насправді то були не дурниці, в чому Єфремов переконався вже наступного дня: «Флага таки примусили купити: за шматок ганчірки і палицю — 13 крб. Це ще нічого, бо *буржуї* за ту ж таки ганчірку платять 25 крб. Вигідна комбінація. По деяких установах зроблено ще краще: роздали службовцям по клаптику чорного крепу з *мавзолеєм Леніна* — *платити* — можете не турбуватись: з платні одвернемо по 25 коп. Дуже просто».

Усі подібні заходи мусили забезпечити громадянам можливість продемонструвати, як писав 1937-го року журнал «Театр», «свою безмежну відданість комуністичній партії і вождеві народів — великому Сталіну». Доводячи власну *благонадійність*, навіть, здавалося б, найзахищеніші серед інтелігенції, академіки, мусили підписувати *відкриті листи*, запевняючи владу у відданості. Такий лист, зокрема, підписали 1933 року шістнадцять академіків АН СРСР: «*Чистка* показала нам ще раз, що ніде у світі наука не користується таким авторитетом і не оточена такою дбайливою турботою, як в СРСР. *Чистка* ще сильніше, ніж раніше, закріпила *внутрішній зв'язок* між партійними і безпартійними працівниками і надихнула нас на подальшу боротьбу за справу комунізму».

Рятівного ефекту ці листи не давали, однак залишали надію. Принизивши, авторів запопадливих листів зазвичай знищували. Щоправда, спочатку, з езуїтською винахідливістю, могли відправити на перевиховання до одного з таборів ГУЛАГу і, як Курбасові, запропонувати очолити таборовий театр. В усьому іншому людський фактор, як завжди, відіграв вирішальну роль, що опосередковано визнала й сама партія, коли побачила, що чистка дуже часто перетворювалася на зведення особистих рахунків, про що свідчать видрукувані 1929 року методичні рекомендації з організації чисток: «У практиці контрольних *комі-*

сій в національних республіках і областях ми зустрічаємо ряд випадків, коли на того чи іншого товариша створюється справа шляхом штучного підбору матеріалу, зводяться такі звинувачення, за якими не тільки не можна тримати його в партії, але ризиковано залишити його на волі, причому ці справи, з точки зору формальної документації, обставляють краще, ніж інші. В основі таких справ лежить відчайдушна сварка і беспринципна станово-групово боротьба».

З особливою обережністю рекомендувалося ставитися у процесі *чисток* до жінок-комуністок: «До звинувачень жінок, членів партії, у статевій розпусті, особливо працюючих, слід підходити дуже обережно», — закликав один із документів. З точки зору гендерної політики, це дивно, адже після революції радянська влада намагалася стерти відмінності між членами суспільства — у тому числі відмінності статеві. Саме з цією метою одразу ж після революції влада скасувала роздільне навчання хлопчиків і дівчат, однак у 1943–1954 роках поновила, але у 1955–1956 роках — знову скасувала (за офіційними даними, у 1926–1939 роках грамотність населення України, у порівнянні з іншими радянськими республіками, була найвищою і серед чоловіків, і серед жінок). *Попутник — це пожиттєво підозрюваний, особа, з якої не знято звинувачення у злочині, якого вона не скоювала.* ► БРИГАДА, ДЕМАСКУВАННЯ, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА, ПРОРОБКА

ПРАВДА — вимога правдивого показу життя, яка в українському театрі фіксується від середини XIX століття, коли преса чекала від вистави *психологічної та історичної правди*, і до початку XX століття, коли Микола Вороний писав, що «*життєва правда*, простота, цілковите втілення в роль, глибина замислу, щирість, тонкість, рафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій [новій] драмі». Нарешті, у 1920-х роках в моду входить *соціальна, реалістична, соціалістична і художня правди*, а саме поняття виконує роль маркера реалізму. У системі Курбаса необхідності у цьому понятті не було. Підступність поняття зумовлено тим, що правду кожен розуміє по-своєму.

Учень Курбаса Борис Балабан казав: «Ми знаємо, що навіть фігурує такий термін: *життєва правда та сценічна правда*. Невипадковий цей термін. Він має під собою великий ґрунт і основу, тому що сцена першим своїм завданням ставить — *відібрати* з того, що життя дає як ґрунт для створення образу; *відібрати* те, що найвиразніше, що найбільше підкреслює те, що ти хочеш, щоб цей образ передав глядачеві. Якщо виникає слово *відібрати*, значить, воно перестає бути життєвим, як таке, воно вже набуває якоїсь *підкресленості*. Якщо *підкресле-*

ність, значить, воно переходить із правди життєвої в правду сценічну. Поступово». ► РЕАЛІЗМ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ

ПРЕДМЕТ РЕЖИСУРИ — у системі Курбаса — поняття (за аналогією з поняттям *предмет дослідження*), яким визначався зміст діяльності режисера. Визначити предмет режисури, писав учень Курбаса Гнат Ігнатович, означає «з'ясувати весь обсяг режисури, тобто яку ділянку театральної роботи вона охоплює. До режисури належать усі засоби організації видовища, усі закони цієї організації, як мистецького твору, всі записи, які керують режисером в процесі творення цього видовища». ► РЕЖИСУРА

ПРИМІРНИК РЕЖИСЕРСЬКИЙ — документ, у якому фіксуються всі складові вистави. «Для того, щоб не забути всієї проробленої роботи, — писав Гнат Ігнатович, учень Курбаса, — щоб легко можна було розповісти задачу акторові і іншим співробітникам, треба всі шаблі, всі кроки всієї роботи записувати, фіксувати. Від аналізу, починаючи мізансценами акторів й магістралями кінчаючи. Одним з таких допоміжних способів є виготовлення так званого режисерського примірника. Його можна зробити таким чином — в примірник п'єси вклеїти поміж кожними двома сторінками чистий аркуш паперу. Після цього матимемо проти кожної сторінки книги чисту сторінку, де можна зробити всі потрібні режисерські записи, всі зауваження, що стосуються до будь чого в даній сцені. На цих же сторінках найкраще записувати мізансцени і магістралі, яких завжди треба записувати. Це дає змогу приходити на роботу з готового задачею».

ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ — у системі Курбаса — поняття, яке поряд із іншими — *аспект, план вистави [жанровий], план ведення спектаклю* — входило до трійці понять, якими описувався *сценічний жанр* з урахуванням мистецького напрямку і стилевих особливостей.

Принципом будови спектаклю Курбас називав «всеохоплюючу і всепронизуючу основу, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм». До такої основи він відносив *принцип італійського театру масок, психологічного театру, побутового* та ін. «Щодо *принципу*: коли ви робите спектакль на засадах *психологічного театру*, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом. Коли ви робите спектакль у *плані життєво-психологічного театру*, то мізансцени будуть визначатися всяким моментом на сцені: місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в житті. Коли ви ставите спектакль у *плані побутового*, то побут у великій мірі визначає мізансцени, оскільки ви це маєте показати. І не тільки щодо *плану*, а взагалі щодо *принципу спектаклю*, щодо того, чим спектакль

просторово характерний, що для нього є його просторовим обличчям — це пізніше колись буде більш ясне, ніж тепер». «Були цілі епохи в мистецтві, — казав Курбас, — є *системи гри актора* (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його *матеріалом* є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його *триванням*, і тим задовольняються, і це розглядають як *принцип театру*».

За *принципом* у Курбаса стояли передусім питання форми, однак учні його інтерпретували термін дещо інакше.

Так, Степан Бондарчук писав, що «всій складній машині вистави режисер повинен дати лад, організувати її. А для цього потрібно знайти той стрижень, що довкола нього можна об'єднати всі різноманітні частини вистави. Дати їм єдину лінію викінченого мистецького твору, в якому гармонійно поєднуються зміст і форма. Цим стрижнем є те, що називаємо *принцип постановки*. “Березіль” так визначає *принцип постановки*: це та основа, що мусить пронизати все видовище, дійство, весь спектакль. Візьмім для прикладу такий зразок. Ми хочемо ставити давно відому, стару комедію “Мартин Боруля” Карпенка-Карого. Зміст п'єси відомий: Боруля добивається дворянства, протрачує на це все своє добро і, зрештою, лишається без нічого. Автор-драматург своє сказав. Коли за цю комедію беруться режисери-кустарі, що не вміють в мистецтві знайти свого слова, — то вони ставлять п'єсу за тими зразками, що вони бачили, або просто так, як воно вийде. Але режисура, що підходить до роботи активно, може підійти до п'єси різно. Підхід цей їй покаже *ідеологічна установка*, її світорозуміння. Прибічник дворянської пихи в Борулі може побачити злочинця, який посягнув на “святість” дворянського роду і за те був належно покараний. Він кепкуватиме з Борулі так — “пам'ятай, мовляв, свиней й не лізь в чуже корито”».

«Кожен режисер, — також акцентуючи інтерпретаційний аспект, писав Гнат Ігнатович, — мусить мати єдиний якийсь підхід до роботи в цілому, який має обумовити собою режисерські засоби, а значить і всю *фактуру* виставлення, себто, вигляд його. Який же це підхід, який це запосилач, що є необхідною точкою для режисера в його роботі над виставленням? Це є так званий *принцип*, до з'ясування розуміння якого ми і приступимо з вами. В основі цього поняття — *принципу*, лежить те, що ми можемо кожне явище, не лише на кону, не лише драматургічним матеріалом, а взагалі кожне явище сприймати і передавати засобами різних мистецтв по-різному. До кожного явища ми можемо підійти з різною зглядністю (відносністю), з різною одиницею виміру. Приміром, йде дощ. Селянин може

розглядати це явище (що йде дощ), як певну зміну погоди, яка так чи інакше впливає на хліб на полі. Діти в той же час сприймають це як приємну річ, що дає їм можливість хлюпатися, гратися в калюжах. І кожний з них, звичайно, по різному і про різне розповідь, оповідаючи про дощ. Як, наприклад у одного з поетів виникло таке порівняння, що як пішов дощ, то пішоходи вкрилися ніби висипом тифу. Це все, звичайно, не йде всупереч з тим, що ми всі знаємо — дощ є та пара, що знову повертається до свого попереднього стану — води під впливом зміни тепла. Як бачимо, одне і теж явище різно сприймається і різно може бути подано. Явище лишається і тільки міняється підхід до нього, різно воно розглядається, щоразу інакше, так би мовити, вимірюється, щораз інакша зглядність, щоразу інакший *принцип* підходу. Зрозуміло, що цей підхід може бути дуже різноманітний і відіграє в мистецтві взагалі, а в театрі зокрема, величезне значення. Він і визначає собою той конечний вигляд мистецького твору, зокрема театрального видовища, в якому він до нас доходить. Теж саме ми маємо і в ділянці театру. З тих прикладів, що ми їх давали вже вище (“Безталанна”, “Тайдамаки”, “97”), ви бачили, як цілком відмінюються засоби подачі драматичного твору в залежності від нашого “*принципового*” підходу до нього. І цей *принцип* просякає всю нашу роботу у всіх її частинах, у всіх її елементах *фактури*, чи то в інтонаціях, ритмі мови, чи то в рухові актора, чи то в оточенні (оформленні кону), чи то в музиці й т. ін. Приміром, Гордон Крейг (відомий англійський режисер) гадає, що цінність театрального твору залежить од правильності пропорцій, або від взаємовідносин величин. Тому він заздалегідь встановлює співвідносини поміж людьми і їхніми рамцями. “Камінь, — каже він, — може своїми відтінками передати всі настрої, як актор рухами передає думки й емоції дієвих осіб. Ніколи не треба уточняти деталі й дрібниці...”. <...> Ви бачите тут, як режисер, ідучи від певних засад, *принципових засад*, формує своє виставлення. Цілком зрозуміло, що з таким принципом не можна вживати яких-небудь таких засобів, які йдуть йому всупереч, приміром, хоч би й побутових інтонацій, або плакатного виголошення слова на зразок живої газети і т. п. І зразком різко протилежного підходу може служити нам фундатор — батько українського побутового театру. Друкуючи вперше свій драматичний твір — водевіль “За сиротою і бог з калитою” подав Кропивницький до нього характерну примітку “взято из действительного происшествия в одной из деревень” і згодом писав він М. Комарову: “кожний виконавець бачить мало не щодня моїх героїв — по базарах, по шляхах, по вулицях і скрізь”. Ви розумієте, як виглядатиме

театральне видовище при такому підході, при такій *принциповій установці*, як воно різко буде не подібним до попереднього. Таким чином ми розглянули, як *різні драматичні твори* своїм матеріалом підказують режисерові цілком інакші підходи і як один і той же твір можна по різному виставляти в залежності від щораз інакшого підходу. І яка велика помилка буде, і як погано виглядатиме виставлення, коли дозволити собі сполучити в одному виставленні способи, що обумовлені різними цими підходами. Всі елементи *фактури*, кожна частина виставлення, весь матеріал, всі засоби для режисера мають бути поєднані єдиним *принципом*, єдиним підходом, мати один вимір, одне наголошення, чим *принцип* обумовлюється. Цей єдиний підхід, цей *принцип*, будучи вжитий до цілої низки п'єс, даючи цілу низку продукції, творить те, що ми могли б назвати напрямками в мистецтві». ► АСПЕКТ, ЖАНР, ПЛАН

ПРОРОБКА [пророблювання] — термін, відомий у 1920-х роках як «вивчення навчального матеріалу», у 1930х роках уживається у ширшому значенні. «В Советському житті, — писала 1943-го року газета “Нове українське слово”, — все підкоряється штампові. На всьому лежить печать трафарету. Тут штампована думка, штамповані слова. Є і раз назавжди встановлені штампи для кваліфікації всіх можливих гріхів, в яких треба каятися під час “проробок”. Є певні штампи і для самих грішників. І катам, і жертвам (вони змінюють один одного, і хто сьогодні виступає в першій ролі, завтра мусить грати другу) не доводиться особливо багато роздумувати над тим, до якої саме категорії залічити себе або іншого, як визначити власний або чужий злочин. Досить наклеїти готовий ярлик, скористатися готовим уже штампом. Кількість ярликів або штампів, що застосовуються під час “проробок”, не така вже велика. Советська творчість не відзначається тут особливою різноманітністю, советська фантазія — особливим багатством. Спробуймо розташувати ці ярлики або штампи в певному порядку, в міру сили удару, яка визначається кожним з них. Якщо “пророблюваний” вважається “своєю” людиною, тобто цілком советською, а допускає тільки в своїй роботі деякі помилки або зазнає “проробки” порядком тільки політичного виховання для того, щоб підтягнутися, його м'яко називають “шляпою” або “прошляпили” (майже дружня назва), “відсталим”, “несвідомим”, або “малосвідомим”, “недоуком”, “пасивним” і т. д. залежно від його особистого характеру і роду діяльності. Якщо під підозру, але поки що тільки під підозру, ставиться вже советська лояльність, марксистська ортодоксальність, чистота соціального походження або минуле “пророблюваного”, тоді до нього застосову-

ються такі означення, як *“чужак”* або *“класово-чужий елемент”*, *“попутник”*, *“розкладений”* або *“переродженець”*. Особливо численні визначення всяких *“ухилів”* від генеральної лінії, які приписуються вже більш-менш видатним членам советського суспільства, політичним працівникам і представникам усіх видів інтелектуальної праці. *“Ухильники”* ділилися, наприклад, на *“лівих”*, або *“ліваків”*, *“правих”*, *“троцькістів”*, *“бухарінців”*, *“зінов'євців”*, *“буржуазних націоналістів”* і *“великодержавних шовіністів”*, *“буржуазних або меншовикующих ідеалістів”*, *“вульгарних механістів”*, *“повзучих емпіристів”*, *“спрощенців”*, *“махайців”* і *“хвостистів”* і т. д. без кінця. Розшифровувати всі ці означення було б занадто довго. Кінець кінцем, справа тут не в самих означеннях, а в тому, що всі вони є тільки засобами страхання, бо кожне з них страшне тавро для того, до кого воно прикладається. Найстрашніша назва, однак, *“ворог”* або *“ворог народу”*. До цього загального поняття належать такі часткові, як *“шкідники”*, *“саботажники”*, *“диверсанти”*, *“шпигуни”*, *“терористи”* і багато інших подібних. Як сказано вище, подібні назви прикладаються дуже легко, без достатніх підстав. Для того, наприклад, щоб дістати назву *“диверсанта”*, зовсім не треба висадити в повітря який-небудь завод. Звичайнісінької технічної помилки, якого-небудь легкого недогляду в роботі досить для того, щоб заслужити подібний титул, особливо якщо для цього є підстави в тому, що вважається *“політичною фізіономією”* *“пророблюваного”*. Так само для того, щоб заслужити назву *“ідеаліста”* або *“антимарксиста”*, зовсім не треба викладати якийсь історичний факт у дусі, протилежному офіційній теорії. Для цього досить забути яку-небудь цитату і навіть не з Маркса або Енгельса, а з Сталіна або кого-небудь із другорядних вождів партії. <...> *“Наклеювання ярлика”* само по собі є вже досить неприємною обставиною, а то й тяжкою карою. Адже це відкривало шлях до дальших репресій. А в репресіях і взагалі в заходах безпосереднього впливу на людей большевики дуже винахідливі. При цьому зачіпається не тільки зовнішнє становище, а й моральний стан того чи іншого суб'єкта. Адже кожна репресія тягне за собою не тільки службові зміни, погіршення матеріального добробуту, а й відчуження з боку всіх оточуючих, бо кожний боїться накликати на себе гнів властей єднання або стиканням з тим, хто виявляється заплямованим. Особливо небезпечне єднання з людьми, яким приклеюється ярлик *“ухильників”* або *“ворогів народу”*. Особливо тяжкою репресією є звільнення з роботи, або, за звичайною советською термінологією, *“зняття з роботи”* <...>. Большевикам треба, щоб кожна людина завжди відчувала почуття страху, щоб кожний

відчував за собою якусь провину і боявся за неї кари. Цієї мети досягнуто до кінця. У кожної советської людини завжди є підстави тремтіти не тільки за свій добробут, а й за саме існування. Ніхто і ніколи не може почувати себе спокійним, певним свого і завтрашнього дня».

ПСИХОІДЕОЛОГІЯ — у 1930х роках — класова психологія глядача. ► ГЛЯДАЧ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

РАДА ХУДОЖНЯ — орган колективного цензурування, що у 1918-му році прийшов на зміну відомим від XIX століття комітетам. Особливо активним був процес упровадження художніх рад на початку 1920-х років, у період одержавлення театрів: так, Василь Василько зафіксував, як 1922-го року «в Шевченківському театрі у Києві по ініціативі Рабиса єдиноличне правління директора касується і вводиться *худрада*».

Спочатку художні ради створювалися стихійно і не мали чітко визначених завдань, хоча документи фіксували право рад роздавати *вказівки* — так, часопис «Нове мистецтво» повідомляв 1926 року: «Театр керуватиметься вказівками художньої ради з представників робітничих професійних та громадських організацій».

Іншу форму — *раду громадського сприяння театру* — було створено при Мистецькому Об'єднанні «Березіль» і покладено на неї такі завдання: «а) вияснення й уточнення шляхів революційного театру взагалі і “Березіля” та критеріїв театральної культури в епоху соціалістичного будівництва, б) допомога театрові “Березіль”, що основує свою роботу на положеннях культурної політики компартії, не схибити серед мінливих переходових культурно-громадських ситуацій, в) утворення серед робітничо-селянського суспільства прихильної й активної атмосфери до театру, г) сприяння утворенню для роботи “Березіля” необхідних матеріальних засобів».

Наступного року столична загальноміська театральна конференція вже наполегливо *просила* Наркомос «прискорити розробку певного *положення про художні ради театрів*; в художні ради ввести представників підприємств та робітничих клубів».

У вересні 1928 року художні ради було легітимізовано і «Положенням про Художні ради при державних театрах» Колегії Наркомосу СРСР від 8 вересня затверджено їхні завдання: «1. Художня рада організується при кожному державному театрі з метою регулювання його художньої, ідеологічної діяльності на основі погодження виробничої праці підприємств з громадськістю. <...> 3. До складу худради входять: директор, окремі найвидатніші художники — працівники театру, представник художньої молоді театру, представники Губвно та інших великих

місцевих освітніх установ, представники ВЛКСМ, профспілок та інших громадських організацій, представники організацій письменників, художників, критиків, робкорів, а також окремі діячі освіти і мистецтва...».

Незважаючи на активність митців, ефективність роботи рад не задовольняла владу: «Ми не вміємо організувати наших художніх рад, — казав М. Скрипник, — Художні ради у нас — це організації кваліфікованого досвідченого глядача. Широкі художні ради — це ті обговорення вистав, що відбуваються після постановок, закуплених профспілками. Чи є розходження між думками художньої ради й цієї глядацької ради? Є й будуть, і досить серйозні. Маємо три думки — директора, режисера — це одна, думка художньої ради — це друга, і думка *організованого глядача* — третя думка. Може, я погано знаю глядача, але, на мій погляд, ще не вжили всіх потрібних заходів, щоб усі ці три різні думки впливали одна на одну й витворили одну *спільну громадську художню думку*. Візьмімо приклад. У Києві поставлено оперу “Іскри”. Думка співучасників цього процесу була позитивна, художня рада не висловлювалася проти, думка групи глядачів, що були на генеральній репетиції, теж позитивна, думка широкої маси глядача — якраз навпаки: два рази поставили й зняли. Я не знаю, чи треба було зняти, чи ні, але знаю, що провідником тієї думки була каса, а не обговорення серед широкого *масового глядача*. Я не вірю такій касовій оцінці. Касова оцінка може бути правильною, може бути вірна, але вона може бути вирішена й через дрібного “обивателя” — міщанина, міського *порізного глядача*, думці цього *порізного міщанина* я не вірю».

1929го року з метою активізації роботи театрів і ширшого залучення пролетарського глядача владою було висунуто нове завдання: «Художні ради, як органи громадського контролю над роботою театрів, повинні ще глибше увійти до життя театрів. Недозволені такі факти, коли (як це було торік) театри ставили п'єси без усякої участі худрад».

Невдовзі художні ради було витіснено *художньо-політичними радами*, що зумовлено вимогою посилити *колективну відповідальність* за якість *колективного цензурування* і *формування ідеологічно витриманого репертуару*.

Колективна відповідальність — це, безперечно, новий виток у системі стосунків влади і митців: творча (і нетворча) спільнота мусила брати на себе функції регулятора. Інколи — можливо, намагаючись уникнути колективної відповідальності — рушійною силою викриттів виступали самі ж митці, коли відмежовувалися від небезпечних колег: так, співробітники Мистецького Об'єднання «Березіль» у відкритому листі, видру-

куваному 1924-го року часописом «Література, наука, мистецтво» скаржилися, що «в процесі робіт переконалися в тому, що Мистецьке Об'єднання “Березіль”, яке себе рекламує революційною організацією, по своєму складові самостійних художніх сил та по продукції мистецьких виробів являється організацією інтелігентсько-ідеалістичною. <...> По вищезгаданим мотивам оголошуємо свій вихід з Мистецького Об'єднання “Березіль”».

Упроваджуючи в «Березолі» художню раду, Курбас усвідомлював, що «художні ради наших театрів — це голос робітництва і його вплив на всю художню продукцію театру включно до його методології!»

Від початку 1930-х років відомі також *режисерські ради*, які мусили реалізувати принцип колективної творчості. ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ШЕФСТВО

РАДЯНІЗАЦІЯ — у 1920-х роках — кадрова політика радянської влади, спрямована на відтиснення від участі у політичному і культурному житті осіб, які не поділяли ідей партії або недостатньо переконливо довели свою віру в ідеали комунізму. Посутньо, радянська була одним із синонімів *удержавлення* й *упартійнення* життя. ► УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ

РАПОРТУВАННЯ — звітування про виконання робіт або соціалістичних зобов'язань перед партією, урядом.

РЕАЛІЗМ — поняття, навколо якого розгорталися найзапекліші дискусії у мистецтві 1920-х років, що призвело до його перетворення на спекулятивне гасло.

Чи не найголовнішою ознакою театрального життя пореволюційної доби стала *диференціація театрів* за напрямками. З'явилися нові словосполучення для характеристики видів театру: *агітаційний, академічний, аналітичний, артистичний, виробничий, виробничо-експериментальний, героїчний, експериментальний, конкретно-функціональний, лабораторний, лівий, масовий, політично-функціональний, пошуків і експериментів, революційно-модерний, шукань...* «Позбавлення театрів державної допомоги і невтручання урядових органів до організаційних форм театрального життя, — писав Йона Шевченко, — мало в тих умовах навіть певні позитивні наслідки, а саме — воно допомогло природній диференціації театрів по мистецьких напрямках та по зв'язку їх з попередніми театральними традиціями».

Однак, незважаючи на бурхливі теоретичні дискусії про *театр майбутнього*, ще від останньої чверті XIX століття всі мистецькі дискусії так або інакше розгорталися навколо реалізму, який за радянської влади було призначено *головним творчим методом*, попри те, що в інтерпретації терміна були істотні відмінності:

— від 1870-х років — як *принцип* («Перший принцип кожної нової літератури, — писав І. Нечуй-Левицький, — то принцип реальності. Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя, похожим на одкид берега в воді, з городом, чи з селом, з лісами, горами і всіми предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт»);

— як *спосіб гри* («новий, реалістичний спосіб гри», — писав Микола Вороний);

— як *течія* («течія реалізму, того реалізму, що відбивається в українських інтерлюдіях на протязі 18 віку...», І. Стешенко; «реалізм у розумінні теоретика мистецтва <...>. Це є течія в мистецтві», Р. Якобсон);

— як *антитеза ідеалізові* («питання про ідеалізм чи реалізм в драмі», І. Стешенко; «реалізм — коли говорять про щось чи малюють щось так, як воно справді є на світі, натурально; в противність до нього — ідеалізм», В. Доманицький);

— як *протимистецтво* («реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів» і «найбільш плоска мистецька школа», Лесь Курбас).

Разом із тим, Курбас вважав, що «у нас на Україні з реалізмом певне непорозуміння. Він пропагується як звичайна *психологічна п'єса*, як *грубе імітування життя*. На ділі реалізм — набагато ширше поняття».

Усвідомлюючи, що «на Україні не можна і *шкідливо говорити про реалізм*», Курбас уважав, що «в масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного *натуралізму*, до грубого *нутра*, до тієї первопочаткової аморфності, в якій порядок дає тільки п'єса, що, по суті, цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріат шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісах підневільних часів».

В антикурбасівській статті, підписаній прізвищем Гната Юри, Курбаса було звинувачено у «боротьбі з усіма формами реалізму в театрі, а насамперед — натуралізму. Останній момент — фраза про натуралізм — звісно, декого переконував. Проте це була тільки фраза, бо не проти натуралізму боровся Курбас, а проти правди художнього реалізму. За це вичерпливо свідчать Курбасові слова: «На Україні не можна і *шкідливо говорити за реалізм*»».

Батьком української реалістичної драми вважався Марко Кропивницький, якого одночасно вважали і *міщанином*,

і батьком українського театру, і батьком українського побутового театру). Таким чином, усі ці поняття — український, реалістичний, побутовий і міщанський — виявили амбівалентність і, ніби породичавшись, стали синонімами, хоча спільного між ними майже нічого не було, адже, зіставляючи реалізм XIX і XX століття, Дмитро Антонович справедливо зауважував: «Це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали». Це означає, що кожен час наповнював термін різним змістом.

На певному етапі зручне і для влади, і для самих митців мерехтіння терміна призвело, врешті, до того, що *реалізм* перетворився на демагогічне гасло з політичним присмаком: «Майже всі театри сходяться на одному, — писав М. Корляків. — *Реалізм! Реалізм* — ось що зараз позначає роботу всіх державних театрів. Це, звичайно, не значить, що всі театри стали однакові й за одним взірцем стали працювати. Кожний з них, розуміючи гасло реалізму відповідно до своїх мистецьких напрямів, є цілком оригінальна мистецька організація й кожний з них може бути більш чи менш революційний, більш чи менш збереже в собі свої попередні традиції». Дійшло до того, що, як іронізував Юрій Смолич, «Остап Вишня <...> в одному з своїх фейлетонів <...> зробив навіть реєстрацію *реалізмів* і нарахував їх щось із дев'ять... Він, звичайно, помилився, і реєстр його далеко не повний, бо *реалізмів* цього сезону *узаконо*но з добру дюжину. Повелося так, що кожний театр у своєму декларуванні висуває *реалізм*, як певний *вид на жительство* — паспорт, а до нього, ззаду чи спереду, додає інше слівце, яким хоче схарактеризувати свою наче формальну відмінність від інших. Таким чином і маємо реалізми: *монументальні, узагальнені, плакатні, статичні, динамічні, умовні, оголені, експресивні, конструктивні* і... багато-багато інших <...> Не можна ж, справді, серйозно доводити, що *статично-монументальний*, чи ще краще — *узагальнений* реалізм (так анонсовано), що його, за свідченням мистецького керівника Театру ім. І. Франка Гн. Юри, *написав собі цей театр на прапорі*, чимсь різниться від звичайного без приставок *реалізму*. <...> В такій же мірі *експресивний* реалізм “Березоля”, проголошений цього сезону, є логічним розвитком раніше декларованого *конструктивного методу* Леся Курбаса». Нарешті Яків Мамонтов констатував: «Виходило: *скільки держтеатрів — стільки й реалізмів*. Був проголошений реалізм — *експресивний, монументальний, умовний, плакатний* і ще кілька інших. Проте принциповий зміст цих реалізмів був майже однаковий. А наступна театральна практика наочно доводила (і зараз доводить),

що поза термінологічними непорозуміннями різниця між реалізмом харківським і київським або донбасівським не в принципових засадах, а в різних ступенях мистецької культури».

Крім переліків, зафіксованих Остапом Вишнею і Яковом Мамонтовим, були й інші *реалізми*, серед яких — *музикальний* (1927), *соціальний* (1927), *пролетарський* (1928), *народний* (1929), *наївний* (1931), *психологічний* (1932), *класово-войовничий* (1933), доки пошуки не було згорнуто і не було вказано безальтернативно-правильний шлях: «Я поставив перед Курбасом вимогу, щоб театр після зроблених ним декларацій почав <...> наближатися до *соціалістичного реалізму*», — казав Андрій Хвиля, тодішній завідувач культпропвідділу та агітпроппресвідділу ЦК КП(б)У.

Найнаївніші, як Роман Черкашин, намагаючись зрозуміти всю ту лексичну хитрість, дивувалися: «Тов. Микитенко прямо вказав одному з режисерів, що *у є нас на Україні один театр, який знає, що таке соціалістичний реалізм*, який вірно іде по цьому напрямку, це є театр Революції. І коли я бував на виставах цього театру, театру, що заслуговує на велику повагу, я як актор не знаю, чому я можу як *майстер навчитись*».

Насправді, відповідь очевидна: будуючи новий театр на принципах соціалістичного реалізму, найголовніше, на що розраховувала партія, — *деструкція старого театру*, тобто розрив з минулим, яке вважалося буржуазним — чужим. Адже естетичний конфлікт у перші пореволюційні роки, принаймні в акторській творчості, визначався зіткненням *психологізму* (вплив російської театральної школи), *школи нутра* (традиція наддніпрянського театру) і *технологізму* галицького актора. Прихильність до однієї з традицій корелювала з уявленнями про *правильний національний театр*. Десь на узбіччі, вже відмовившись від претензій на роль авангарду, жевріли *колективні дійства і декламації*, в яких акторові відводилася функція *схвилюваного доповідача*.

До середини 1920-х років влада хиталася, однак на початку 1930-х остаточно віддала перевагу наймасовішому напрямку — *життєподібному театрові*, тобто імітації реалізму, що протиставлялася безмістовному формалізмові.

Від початку 1930-х років помітною стає державна підтримка системи Станіславського, помалу поширюються дослідження на кшталт вимушеного дослідження Петра Руліна про «чеховську драматургію та її вплив на створення системи Станіславського» (хоча творчість Чехова не сприймалася однозначно ні радянською владою, ні українським глядачем), здійснюються спроби адаптування термінів Станіславського до реалій революційного театру в Україні («червона нитка — *сквозное действие*»;

«скрізна дія». І нарешті відбувається пристосування виробленого у пореволюційний час стилю МХТ до *драматургії для мас*.

Найпоплідовніше вимогу демонструвати у мистецтві свої ідейні позиції виявлено у ставленні радянської влади до *формалізму*. Здавалося би, безневинні пошуки форми — це лише вияв майстерності, умілості майстра, володіння ремеслом. Однак партія дивилася на формалізм інакше.

У радянській енциклопедії (перше багатотомне зібрання істин соціалізму) формалізм визначався як найбільш ворожий напрям у мистецтві, адже характеризувався такими ознаками: «1) схильність дотримуватися зовнішніх форм (формальностей) на шкоду суті справи; дріб'язкове, механічне дотримання встановлених форм. 2) ідеалістичний напрямок у мистецтвознавстві та літературознавстві, котрий вважає сутністю мистецтва художню форму і вивчає її поза зв'язком з ідейним змістом мистецтва і процесом громадського життя як самодостатню сутність, що розвивається за своїми внутрішніми законам. <...> Формалізм пов'язаний з втечею буржуазного мистецтва й естетики від реальної дійсності та її класових суперечностей, що характерно для епохи *загнивання буржуазного ладу*. <...> У Росії формалізм проявився у мистецтвознавстві (в історії живопису — Б. Віппер та ін., в музикознавстві — І. Глебов та ін., у театрознавстві — О. Гвоздев та ін.)».

Однак коментар радянської енциклопедії істотно відрізнявся від концепції самих формалістів, адже пошук *ідей твору* [у соціологічному сенсі], на думку Меєрхольда, характеризує невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. «Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: *Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано! Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром*». Нерозуміння цієї істини призвело до того, що згодом визначальним для творчого методу *соціалістичного реалізму* стало помічене Сергієм Єфремовим ще у 1924 році *двомислення*, яке в'їлося у тіло радянського мистецтва.

Не підпорядковуючи принципи роботи «Березоля» жодному з відомих на той час напрямів, Курбас, однак, демонстрував схильність до *аналітичного мистецтва, аналітичного театру й аналітичного напрямку*: «Змога розглядати речі тільки у певній їх частковості, — казав він, — позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні й кінчилась тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх тих *аналітичних напрямків*, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти».

Сприймаючи мистецтво як соціальну функцію, Курбас казав: «*Реалізм*, що на короткий час став *мододою смаку*, треба було не обминати, а підмінювати, тому що тяга до “*реалізму*” на фоні нашої революційної дійсності була б явищем реакційним».

23 травня 1932-го року реалізм було «вдосконалено» — спочатку у передовій статті «Літературної газети», а згодом, 26 жовтня, у виступі Сталіна, який оголосив новий напрям (метод) мистецтва — *соціалістичний реалізм*. Як і попередні форми реалізму, включаючи мистецтво *пролетарське змістом і національне формою*, формула мала надзвичайно широке віяло значень, отже, нічого не пояснювала у природі явища: одні автори наголошували на тому, що головним героєм мусить бути *людина праці* (М. Горький), інші акцентували оптимістичний характер мистецтва (О. Фадєєв), зосередженість на будівництві соціалізму (М. Бухарін), використання як зброї у процесі виховання трудящих у дусі соціалізму (А. Жданов), проте у Статуті Спілки радянських письменників характеристику *творчого методу* було подано доволі розмито: «*Соціалістичний реалізм забезпечує художній творчості виняткову можливість проявів творчої ініціативи: вибору різноманітних форм, стилів і жанрів*». Невдовзі було визначено й головні ознаки соціалістичного реалізму: *народність, партійність і «реалізм»* (останній — у розумінні «загальнозрозумілий», «життєподібний», *схожий на реальне життя*).

У 1970-х роках дістала поширення формула соціалістичного реалізму, один із варіантів якої запропонував Іван Піскун: «Соціалістичний реалізм характеризується осмисленням і відображенням дійсності з позицій інтересів будівництва соціалізму і духовного зростання людини засобами відтворення життя у формі життя чи засобами образного показу цього життя. Утвердження театру як мистецтва живого прикладу, широке змагання різних мистецьких почерків, розквіт багатства тем і жанрів вистав, подолання примітивізму й прямолінійності сценічного вирішення, загальне піднесення сценічної культури — ось ознаки, притаманні театрові того періоду. Опанування методу соціалістичного реалізму визначило вирішальні особливості художньої діяльності театральних колективів і загального процесу розвитку українського радянського театру в 30-і роки».

► КОНСТРУКТИВІЗМ, МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА, ПРАВДА

РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА — поняття, впроваджене 1917 року анархістами братами Гордініми і використане Леніним 1923 року у праці «Про кооперацію». Поняття охоплювало не лише омріяне комуністичне майбутнє, а й недалеке минуле — процеси, які розпочалися набагато раніше — від повален-

ня царського уряду. Отже, термін мав зворотну силу. А невдовзі «вираз *культурна революція*, — писав 1928 року Сергій Єфремов, — зробився вже модним гаслом. Тулять її всюди. Нею виправдують і аргументують усяку сучасну пакость. Навіть події в Академіях (і у нас, і в Петербурзі) значною мірою мотивуються *культурною революцією*».

Однією з особливостей культурної революції, що відрізняла її від попередніх періодів, була *опора на інтелектуальну більшість*, не у сенсі високоінтелектуальну, а у сенсі *масову свідомість*. Відповідно до цього й однією з найактуальніших проблем культурної революції стала проблема *найоперативнішого і наймасовішого* на той час виду мистецтва — театру (вважалося, що розв'язання театральної проблеми є найважливішою проблемою культурної революції).

Згодом було сформовано й уявлення про темного двійника культурної революції — *культурну контрреволюцію*, або *контрреволюцію у мистецтві*.

Приміром, Лесь Курбас 1924-го року казав, що *контрреволюцією у мистецтві є академізм, безпредметність і формалізм*, а наступного року розширив список і додав до нього ще й *естетизм*. Того самого року він звинуватив у *контрреволюційності* свого учня — Василя Василька і, за свідченням Сергія Єфремова, «вимагав, щоб ці його обвинувачення стенограф записував». Однак лише за десять років по тому контрреволюціонером буде оголошено і самого Курбаса, про якого преса повідомляла: «Заснований при Центральній Раді “Молодий театр”, керований контрреволюціонером Курбасом, бувши виразником політичних завдань української націоналістичної *контрреволюції* <...>. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою *контрреволюційну суть*, “Молодий театр” прикрився в своїй *шкідницькій роботі* лозунгом запровадження “високих форм європейського театру”».

Показовий коментар до ситуації, з точки зору *своїх і чужих*, дала у редакторській статті львівська газета «Діло» 1933-го року: «Довгими роками вважали Курбаса у “Березолі” *своїм*: факт, що він увесь час займав своє становище, можна пояснити тільки тим, що він підчинився *офіційній лінії*. З одного боку, вихвалювали Курбаса за заслуги для *пролетарського театру* і він ставив *революційні агітки*, а з другого наразі осуджують його як *контрреволюціонера*».

Обговорюючи проблему ставлення Курбаса до революції, слід взяти до уваги спогад Ганна Бегічевої, яка наводить слова Курбаса: ««Сьогодні, по десяти з гаком роках по революції, я б зробив поправку: *ми ставили не на абстрактну револю-*

цію в душі Троцького, а на конкретну українську революцію. А це — небо і земля; національна революція відроджує духовні сили поневоленої нації, а революція інтернаціональна — їх знищує, плануючи уселюдський кооператив на паях. Хто скільки паїв відкусить, стільки і його. <...> Якщо ж говорити про кляси, то ми з вами є представниками кляси мистецтва».

РЕЖИСУРА — у системі Курбаса — діяльність, зміст якої полягає в «організації впливу на психіку глядача в часі, в поступовості, в співвідношеннях у часі». Режисер, — вважав Курбас, — «мусить бути дзеркалом актора і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів», це «з-поза сцени організуючий глядачів (*спритний маг*)», це «особливий інженер від спеціальної галузі».

Курбас вважав, що «український режисер до революції, коли не рахувати тих кількох імен, що створили тодішній український театр і яких в час революції в більшості не було вже в живих, так-от — режисер українського театру був швидше режисером-адміністратором, що все ставив за традиційним зразком, аніж творцем, вихователем, провідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року».

Відаючи належне майстрам режисури, Курбас вважав, однак, що в історичному аспекті «режисера розглядати, як людину не цікаво, а як певний фактор. Колективний режисер також може бути. Може бути, що це заступало режисера в старі і середньовічні часи й було також не більше як фактором. В даному разі представляємо собі особу і означаємо фактором по функції. Фактор, що, доцільно організуючи *матеріал* театру, нормує в одно суб'єктивні сприйняття життя і природи (буття) глядачів, є режисер». ► МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ

РЕКЛАМА — за визначенням українських словників початку ХХ століття, «оповістка про щось по газетах та журналах, в якій вихвалюється те, про що оповіщається; купець — захвалює свій крам, видавець — книжку, журнал або газету» (В. Доманицький, 1906) або «публічне оголошення (в часописах), розголос» (З. Кузеля, 1918). У театрі корифеїв виставлення до реклами було стриманим: так, Кропивницький висловлювався про «*дугу рекламу*» і «*нахальну рекламу*», котра «у нас цілком опанувала коном»; він писав: «Що ж тичеться до виставки моєї персони у вітрині, то я цілком проти реклами. Нехай виставляються на показ балерини, найзниці, кафешантанні етуалі; їм — одній треба показати литки, другій — груди, третій — постать, четвертій

ще щось інше, а драматичному артистові навіть це здалося, все одно публіка його з своїм лицем ніколи не бачить. Ще ж ні один портрет не показав публіці талант артиста».

На відміну від театру корифеїв, у практиці «Березоля» реклама стала важливою складовою діяльності, спрямованою на *вербування глядача*. Питання рекламної діяльності неодноразово обговорювалися на засіданнях Режисерського штабу. Приміром, у вересні 1925-го року, на порядку денному стояв план праці пресбюро в зв'язку з «рекламною кампанією і пропагандою, яка має бути проведена з нагоди відкриття нашого сезону. Справу пресбюро треба твердо поставити на ноги і намітити бойовий план цієї кампанії. (Як, хто і де має написати статтю, коли і в якому порядку.) Було засідання, на якому був накреслений план праці пресбюро, основні пункти, згідно з якими воно повинне працювати. Пресбюро мало цей план проробити».

Крім того, важливою складовою у практиці «Березоля» була *реклама зі сцени* — вплетення рекламних текстів та інтермедій у структуру вистави. 1924-го року на сторінках журналу «Барикади театру» повідомлялося про «новий спосіб реклями — рекляму зі сцени!». Однак подібний спосіб рекламування викликав обурення старшого покоління. Так, Сергій Єфремов записав у щоденнику: «Цими днями “Більшовик” (ч. 45) подав звістку про нову постановку театрального новатора Курбаса. Має йти Кропивницького “Пошились у дурні” — дуже “нова”, виходить, п'єса... Але новина справді таки є. “В цій постановці уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть замовлені різними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п'єсу як органічні складові частини спектаклю” <...> До такого безстыдства не спускався жоден театр, окрім кабаре-етних “заведений” та, виходить, новаторського “Березоля”. Цікаво, чи пролетаріям має служити своєю рекламою цей побірник “пролетарського” мистецтва? З реклами почав, рекламою, мабуть, і скінчить: справжнє обличчя вискочило таки». ► КОМПОЗИЦІЯ

РЕМЕСЛО — у системі Курбаса — поняття, яке, на відміну від системи Станіславського, не мало образливого і принизливого значення, радше навпаки, у цьому понятті, на протигагу натхненню, підкреслювалися технічні навички і майстерність. «Наше завдання, — казав Курбас, — робити роботу найбільш майстерну, високої культури нашого ремесла». «Від режисера ми мусимо вимагати певної ерудиції, ясного розуміння принципів естетики, за якими він працює, певного цілком поглибленого вивчення свого ремесла в його розрізі не тільки вузько ремісничому, але у його зв'язку з іншими ділянками людської

мислі й життя, у зв'язку з філософією, а естетика тісно пов'язана з філософією, до певної міри галузь філософії, — від режисера ми маємо право й обов'язок дечого в цьому відношенні вимагати, хоч би в популярній брошурі, знання і вміння мислити абстрактно, вміти узагальнювати певні явища, формулювати їх. Це мусимо вимагати від режисера, оскільки від актора нам цього важко вимагати». ► АМАТОР, ХАЛТУРА

РЕЦЕНЗІЯ — головний жанр театральної критики доби соціалістичного реалізму. Основні різновиди рецензій 1930-х років охарактеризовано у статті Олександра Борщаговського: «Існуючі в нас три типи, або певніше — три штампи театральних рецензій, майже виключають аналіз спектаклю, як образного, сценічного втілення життя. *Це штампи нарисово-описової рецензії, шкільно-відміткової рецензії і нарешиті, так би мовити, історично-культурної, яка може відтворювати і справжню ерудицію автора і повну відсутність такої при деякому вмінні користуватися відомостями, почерпнутими з енциклопедичних словників і хрестоматій.* Перший тип рецензій нагадує репортерський запис, зроблений по ходу дії. У ній багато знаків оклику, вигуків, коротких захоплених фраз, це популярний коментарій до спектаклю. Майже також досвідчені і меткі журналісти, що добре знають спорт, коментують по радіо футбольні матчі, не залишаючи поза увагою навіть невеликих подробиць гри. Навпаки дрібниці в рецензіях такого типу часто превалюють над основними думками, бо окові поверхового спостерігача, що поставив перед собою завдання описати спектакль, доступна тільки поверхня предметів і зовнішній зв'язок явищ, а не їх духовна суть і глибока внутрішня суперечність. *Рецензія-нарис* пишеться переважно в тих випадках, коли критик має намір без застережень хвалити спектакль. Написана безталанним критиком рецензія-нарис читається з таким же захопленням, як перша-ліпша інвентарна книжка, але користь суспільству приносить незрівнянно меншу. З неї цікавий актор узнає, що в такому-то місці спектаклю він опустився на коліна (хоч це ясно було і за ремаркою автора), у такому-то гордо випростався і презирливо оглянув оточуючих, в іншому — виразно позіхнув, зобразив на обличчі сум або радість, гнів або презирство. І все це без спроби аналізувати, без уміння зв'язати розрізнені деталі і дрібниці глибокою, живою думкою, що критикує спектакль, образ або виявляє в ньому справжні, а не уявні достоїнства <...>. Найрозповсюдженішою є *оціночно-відміткова рецензія*. Її дуже легко написати на самому спектаклі, на наступний ранок після спектаклю і через місяць після нього. З неї, остаточно зникає всяка подоба темпераменту,

душі, якою підтримують метеликове існування рецензії-нарису. *Рецензент-цінувальник* не завантажує себе психологічним аналізом образів, творчим спором з театром. Він не припускає, щоб тінь вагання або сумніву лягла на його суворе чоло судді. Йому все ясно, і кожна жива, трепетна думка спектаклю, всякий вияв людського на театрі в його убогому словнику має свій синонім, яким він і користується з гнітючою одноманітністю. За кількома загальними і правильними фразами про п'єсу, за старанним ви-значенням ідеї і теми, іде докладний список виконавців з такими додатками до власних іменників: а) епітет, що визначає місце і становище актора в театрі взагалі (майстер, видатний актор, талановитий, обдарований або просто: арт.), б) комплімент (якщо критик хоче в наступній фразі сказати, що актор не справився з своїм завданням), в) оцінка ("справився", "не справився", "переконливо грає", "створює яскравий образ", "хвилюючий образ", "тепло і щиро", "не вдалося", "вдалося" і т. д., і т. п.). Менш стримано і радше з гнівом писав про типові рецензії доби соціалістичного реалізму Василь Хмурий: «Як треба не поважати актора, щоб написати про Гірняка в "Жовтневім огляді" — "остається в пам'яті", чи навіть — "лишається в пам'яті". Я вже не пригадую тепер, якою мовою ця клясична фраза була написана. А вона типова для лексики сучасних театральних рецензій». ► ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ КОЛЕКТИВНЕ, КОЛЕКТИВИЗМ, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

РИТМ — у системі Курбаса — одне з ключових понять, що здебільшого корелює з поняттям *тривання у ритмі*. Ритм у системі Курбаса — це «характерна для явища система акцентованостей», «характерна для явищ система наголошеностей», «це те, що означає різність наголошеності космічної єдності». Саме «загальноритмічні ознаки» Курбас вважав свідченням «характерного нахилу до театального мистецтва»; «мистецтво, — писав він, — починається із «відчуття якоїсь сцени, як своєрідного ритмічного прикладу» і так само «краса там, де є яскравий ритм», адже «мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного охоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті». У деяких випадках Курбас ототожнював ритм із дією: «Сам ритм за своїм змістом є дією». Разом із тим, Курбас звертав увагу на те, що «в різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми». І не тільки у різні часи, а й у різних людей: «Ми можемо природу оцінювати як *красиву* чи *некрасиву*, в тому розумінні, що в цьому шматкові природи більш виразно акцентований такий ритм, який нашому світовідчуженню найближчий». ► ТРИВАННЯ У РИТМІ

РИТМОПЛАСТИКА / — у системі Курбаса — поняття, яке фіксує «об'єднання наголошеного часового й просторо-

вого» планів. «Актор, — пояснював в одній з лекцій Курбас, — існує в чотирьох вимірах. Це натурально. Найприродніший план — одночасово просторовий і часовий. Це зветься *ритмопластикою*. Себто людина на сцені завжди пластична, з підкресленою об'ємністю існування в просторі, але одночасово ритмічна в часі. Ця форма була популярна в 1918–1919 роках. Багато театральних студій працювали в цьому *плані*, але, щоб дійшло до глядача те, що річ, люди на сцені існують в просторі і в часі, треба виключати всі інші акценти або їх пом'якшити. Акцент матеріальний, бо він замаже те, що світ є простір і час. *Побутовий театр* — тому що він побутовістю замазує те, що світ є простір і час. Коли до цієї змішаної концепції додати моторний момент, тоді виходить *танок*. *Танок* — це є об'єднання всіх трьох акцентів. Тіло існує в просторі на протиставленні. Коли виконується в *танку* фігура в один бік, то обов'язково повторюється в другий. Постаць летить по сцені з піднятою або опущеною рукою. Оскільки там додано моторний момент, що постаць женеться за постаттю, це є на сцені, як певний рух; рух м'язів до глядача доходить тому, що це в просторі, і тому, що це в часі загострена *ритмізованість*. Для *танку* важливий ритм, а не мелодія. Хто з вас визначив ритм як співвідношення двох довжин? Це по-своєму правильно. Але ми в своєму формулюванні не підкреслюємо довжини, хоч ми на те вважаємо. Ми виділимо *акцентованість*». ► ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ

РОЗВ'ЯЗКА — термін класичної (аристотелівської) теорії драми, який використовувався у практиці «Березоля». Учень Курбаса Гнат Ігнатович так пояснював цей елемент композиції: «Під розв'язкою ми будемо розуміти ту частину *акції*, що йде після *катастрофи*. *Катастрофа* розрішає в той чи інший бік боротьбу, а *розв'язка* закінчує *акцію* в тому напрямку, що його вказав етап *катастрофи*. Приміром, арешт куркулів [у п'єсі «97» Миколи Куліша] є вже *розв'язка*, бо *катастрофа* для них є той момент, коли привезли хліб». ► ЗАВ'ЯЗКА, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ

РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ — у системі Курбаса — тимчасовий термін, замінений згодом на *тривання в уявному ритмі*. «У нас, — казав Курбас, — у нашому старому лексиконі було таке поняття: *мімічне розположення*. Ми візьмемо його ширше, не тільки *мімічне розположення*, але *психофізичне розположення*. Ясно, що коли ви з увагою дивитесь на цю штуку, яка там у вікні, оскільки вона повна, не аналітична, то вона вас перестроює. Закон внутрішнього уподібнення встановлює таке саме. Коли воно нам подобається, таке положення, в яке нас ввели, то воно нам приємне. Ми бачимо статую, в котрій чоловік відображений у ненатуральній позі, і ми кажемо: “яка

гидота, чи це так у житті буває”. Таке положення не може бути. Я не можу себе почувати в такому становищі. Цей будинок, коли його бачу, і дивлюсь на нього з увагою, і коли він мені піднесений так, що я в ньому відчуваюся — то це мистецтво. Я запам’ятав собі одне визначення: танець — це хода, яка відчувається. І все мистецтво таке. Коли цей будинок буде так зроблений, що я його буду відчувати, то це буде мистецтво. У відчутті справи, у тому, що ми його відчуваємо. Коли в цьому відчутті буде певна єдність, суцільність, то значить, твір мистецтва досягає своєї мети. Коли нема цієї єдності, він не може мені передатись, і я буду роздвоєний, розтроєний, розчетверений. Важливо, щоб людина, котра буде дивитись, щоб воно відтворилось у ній чи моторно, чи спокійно, чи інакше. Театр — це є, так як і у кожному мистецтві, знайдення такого способу, таке пристосування всіх засобів, щоб вони всі в даний час були на своєму місці. Театр все агітує. “Гамлет” також агітує на певну політичну програму. І давайте його сюди, щоб він тут був, але на своєму місці, на такому місці, яке йому для даного часу належить». Іншим разом Курбас зіставляв мімічне розположення з триванням у наміченому ритмі: «Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до *тривання в наміченому уявою ритмі*? Під цим триванням маємо на увазі загально-визнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, *перевтілення*, чи, як ми це називали, “*мімічного розположення*”. Це є факт безперечний, який суб’єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше».

САМОКРИТИКА — у 1920-х роках — сценарій публічного *самовикриття*, спрямований на самозбереження особи, незалежно від того, чи й справді вона відчувала за собою провину; сеанс публічного спокутування гріхів і самокатування — щось на кшталт флагаляції.

Сеансові самокритики зазвичай передували публічні звинувачення колег у контрреволюції; в ідейних, формальних або методологічних ухилах, збоченнях і огріхах («Курбас, не вважаючи на різні закиди та остороги, за останні три-чотири роки робив щораз більше ухили і згрішив проти принципів пролетарського мистецтва <...>. За ці ухили Курбас піде під суд», — повідомляли засоби масової інформації 1933-го року. *Визнання власних помилок передбачало такі спокутні формули: «Здираю з себе всі помилки і жорстоко самокритикуюся»* (М. Куліш), адже, — писав один з ідеологів *Пролеткульту* П. Керженцев, — «товариш

Сталін вчить нас вчасно допомагати окремим робітникам мистецтв, вчасно виправляти їхні помилки» й *огріхи*.

Охрещені *самокритикою*, ці сеанси поширилися від кінця 1920-х і досягли кульмінації на початку 1930-х років («Розпочинаємо прилюдно першу нашу спробу такої самокритики, — повідомляв часопис «Літературний архів» 1931-го року. — Ми маємо вимагати від кожного, хто братиме участь у ній, чіткого усвідомлення, що марксизм-ленінізм є *радянська державна доктрина*, що поза ним немає справжньої науки»).

Для ширшого розгортання самопокарань передбачалося, як повідомляв часопис «Радянське мистецтво» 1931-го року, «заснувати *лабораторії методу й самокритики*. Сюди виділено окремого товариша, щоб опанувати марксо-ленінський метод у мистецькій творчості. Ми притягаємо сюди також робітників з виробництва». Однією з особливостей цих заходів був склад *експертів*, функцію яких виконували здебільшого *представники простого народу, пролетаріату, селянства, комсомольці* і, насамперед, «молодь яко масовий критик».

Сама процедура *катарсису (очищення)* передбачала такі епізоди: самокритичне визнання огріхів і помилок, ідейних формальних або методологічних ухилів; проходження процедури колективного рецензування, по завершенні якого тимчасовий статус могло бути змінено. У разі невизнання своїх помилок, після очисних процедур — *чистки або самокритики*, митця відлучали від суспільства і передавали судовій владі, котра, з огляду на популярність від середини 1920-х років *агітсудів, агросудів, літературних судів, політсудів, судів над товаришем*, здійснювала обидві функції — влаштовувала повчальні судові процеси і покарання.

Від початку 1930-х років, коли органи НКВД дедалі частіше стали інсценувати випадки *шкідництва, дворушництва, маскування ворога, підлої дворушницької контрреволюційної роботи, наклепництва*, а простий народ почали закликати до *піднесення революційної, більшовицької пильності*, навантаження на судові органи збільшилося і засідання доводилося проводити за скороченою процедурою — рішення ухвалювалися судовими трійками, без участі пролетарської масовки.

Процедуру *самовикриття* пройшов Петро Рулін, який після статті І. Врони «Проти буржуазно-академічного театрознавства», спокутуючи свої гріхи, змушений був «викрити себе» у статті «Порядком самокритики» (так тоді називалася популярна рубрика у виданнях «Гарт», «Критика» та ін.) і «ззнатися» у тому, що й справді керувався методами «буржуазно-академічного» театрознавства.

Хоча у документах, пов'язаних із діяльністю «Молодого театру» і «Березоля» самокритика згадується неодноразово, однак не у радянському значенні слова. Про це свідчить невизнання Курбасом своєї вини під час засідання колегії Народного комісаріату освіти УРСР 5.X.33 р., яке вирішило його долю; всі звинувачення він заперечував і подеколи, коли демагогія ставала нестерпною, перебивав доповідача репліками з місця «Не треба брехати!».

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ — естетична ідея, яка зародилася за доби романтизму й особливого поширення дістала завдяки впливові Ріхарда Вагнера та його концепції *Gesamtkunstwerk*, що умовно можна сприйняти як намір зруйнувати кордони між традиційними видами мистецтв. Однак надто широке тлумачення терміна *Gesamtkunstwerk* свідчить про його хиткість і недостатню визначеність, а це й дає змогу авторам праць, присвячених Вагнерові та його послідовникам, тлумачити термін як *синтез мистецтв*, *синтетичний театр*, *тотальний театр* та ін. Таке мерехтіння термінів свідчить радше про їхню зручність для метафоричного застосування у невизначених ситуаціях, щоб зробити їх ще менш визначеними, аніж про їхню точність. Однак чим більше мерехтить новий яскравий термін, отже, чим більше належить жанрові *мовних ігор*, тим більше має шансів, що завоює світ, адже кожен зможе побачити в ньому відбиток власних уявлень та ідей.

Все інакше у термінології Курбаса, де недостатню чіткість помічаємо внаслідок як жанрової специфіки документів (стенogramми лекцій, протоколи засідань тощо), так і їхньої неповноти. Однак спрямовано було термінологію Курбаса на вирішення практичних завдань театру — *метод*, *технологія* тощо.

Однак і тут Курбас вступає у дискусію з послідовниками ідеї синтезу: «*Театр — не синтез мистецтва*. Я проти цього, що це *синтез мистецтва*». І навіть таке: «*Театр не є і не був ніколи синтезом інших мистецтв*». І скаржитися на тодішню моду: «Криком останніх років найбільшого розкладу і упадку буржуазного мистецтва було — музика в усі мистецтва! Метроритм, ритмізування, стилізація під музику мелодики мови (незабутня манера декламувати вірші), синтезування музики і малювання, музики і театру і т. д.».

Синтезу Курбас протиставляв ідею аналітичного театру: «Ми поза тим, що ми собі сказали, що ми йдемо шляхом створення певного театрального синтезу для нашого часу, ми звикли думати аналітично, і не тільки аналітично, але просто бачимо речі тільки з одного боку, і в нашій режисурі ми підходимо часто-густо з одного боку, розуміючи процес нашого мистецтва, розуміючи завдання нашого продукту все-таки аналітично, однобічно».

Так само говорив Курбас і про синтезування, однак вкладав інший зміст, маючи на увазі *синтезування* прийомів різних жанрів, «бо в поняття *синтезування* все-таки входять зразки кращого». Інколи говорив також, що «певний *синтез праці театру й літератури мусить бути*».

Незважаючи на те, що у планах роботи режисерської лабораторії «Березоля» передбачено розгляд «проблеми *синтетичного театру*», розвитку ця тема не дістала.

СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА] — у системі Курбаса — поняття, що вживалося у кількох значеннях: загальна впорядкованість; елемент соціальної системи; технологія акторської творчості; спосіб виховання актора; сукупність формальних прийомів; метод роботи режисера. Найпоследовніше визначення Курбасом поняття *система* зафіксовано 1925-го року, в одному з протоколів засідання Станції фіксації та систематизації досвіду «Березоля»: «Що таке *система*? Під *системою* можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей, і систему можна розуміти, як порядок, але не в речах, а в діях. Порядок означає те, що “підряд”, “просто”, “чистота”; є також порядок у розумінні “последовності”, “закономірності”. Система мусить з чогось виходити, і відповідно до того, з чого вона виходить, цей самий порядок буде таким або іншим. Можна систематизувати за зовнішніми ознаками, за всякими речами, за статтю, за функціями. <...> Безумовно, в основу всякої системи, порядку мусять лягти *певні ознаки*».

Незважаючи на неузгодженості й надто вільне оперування терміном, зрозуміло, що для практиків *система* — це передусім *алгоритм* акторської (у Станіславського) або режисерської (у Курбаса) творчості. У Станіславського — шлях до *перевтілення, переживання і створення на сцені життя людського духу*, у Курбаса — до *перетворення*. Інколи термін *система* набував і ширшого значення, коли вживався стосовно певної акторської школи, як узагальнена характеристика якогось типу театру, *мистецького напрямку* тощо.

Виходячи з практичних завдань, які стояли перед Станцією фіксації і систематизації досвіду, Курбас ставив завдання створити «порядок праці режисера <...>». Приблизну (провізоричну) *систему* можна зробити на підставі нашого досвіду і досвіду робітників інших театрів (Меєрхольд, Станіславський, Смишляєв). На підставі цієї роботи як висновок зробити *схему построєння спектаклю*. Значить треба: скласти приблизну (провізоричну) *систему*. Деталізувати і дефініювати всі поняття, які входять в цю *систему* (схема). Скласти ідеальний порядок праці режисера над п'єсою. Обробити питання техніки опрацювання ма-

теріалу режисером (актори, п'єси і т. ін). Окреслити обов'язки всіх приймаючих участь у створенні театрального видовища. I. Система (провізорична). Систематизація роботи режисера будується на трьох речах: А — Тектоніка, Б — Фактура, В — Сприймання. А — Тектоніка — розпадається на: 1) ідеологію і 2) цільову установку (постановки). Б — Фактура розпадається на: 1. Вибраний драматичний матеріал. Вибір нормується: а) можливостями колективу; б) технічно-матеріальними умовами театру; в) глядачем. II. Установлення ідеї п'єси, зв'язаної з цільовою установкою і драматичним матеріалом (інтерпретація цього матеріалу). III. Накоплення театрального матеріалу. Для розв'язання завдання виведення спектаклю існує не один іманентний даному драматичному творові спосіб передачі ідеї п'єси. В кожному разі ідея п'єси має кілька ключів для розв'язання її і залежить від талановитості режисера, багатства матеріалу і громадських обставин. IV. Зосереджуючись на предметі п'єси, режисер по своєму знаходить, вирішує, підбирає (праця уяви): а) *Принцип будови спектаклю* (принцип комедії дель арте, наприклад), принцип в театральному видовищі це є: всеохоплююча і всепронизуюча основа, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм; б) *План ведення спектаклю*. План в театральному видовищі є сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального видовища. Принцип і *план* грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні і ті ж. Поділ з'являється тільки в пізніші еkleктичні епохи, як наша. V. Первоначальне упорядкування всього матеріалу. На підставі принципу і *плану* комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі моменти історико-етнографічні, побутові. Все повинно одержати своє місце. VI. Композиція спектаклю. Перемонтуються або залишається таке, яке є, або пишеться нова п'єса. Установлення [мо]ментів: наростання, ослаблення, катастрофа, розв'язка, акти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін. весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками й обозначеннями. VII. Практичне переведення композиції в сценічний матеріал, як живий, так і мертвий: сюди входить все те, з чим режисер має діло. Передумова: 1-й закон: Завжди виходити із попереднього. Тільки поборовши попереднє, треба підходити до наступної точки і ніколи не треба губити попередньої, уміння охопити весь той невеличкий космос (порядок) це і є творчість. 2-й закон: Все, що ти робиш, з початку до кінця завжди орієнтується на сприймання (Поза сприйманням вистава не існує)».

Іншим разом Курбас говорив про особливості системи «Березоля»: «*Система* театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах (взаємовідносини *фактури* і глядача), *система*, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами менту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така *система* є те, що нам потрібно. Таку *систему* створює “Березіль”».

СИТУАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА — у системі Курбаса — поняття, що вживалося для визначення сукупності загальнополітичних, соціальних і культурних факторів, які впливають на діяльність театру в межах певного місця і часу.

Поставивши завдання «*визначити театральну ситуацію*», він розшифрував зміст цього завдання як окреслення «загального пейзажу»: «1. Боротьбу класових ідеологій (факт, що в боротьбі театральних угруповань змагаються класові ідеології). 2. Дрібновласницька продукція України (світогляд селянської і дрібновласницької маси дуже відбивається на всій нашій культурі і тягне театр до себе. Наприклад, помірковані вимоги, які ставляться до театру — це туга за теплом, особливою простотою натуралістичного театру, туга ця походить від спеціальної ідеології дрібного власника — індивідуаліста, котрий сидить у кімнаті, доглядає курей і чекає заходу сонця). 3. Факт процесу деструкції, що продовжується. 4. Ломка принципу буржуазного театру. 5. Неясність і недиференційованість у театральній ділянці».

СМАК [ЕСТЕТИЧНИЙ, ХУДОЖНІЙ] — у системі Курбаса — поняття з негативною конотацією: «Смак, — казав він, — це є *звичка* сприймання, а воювати во ім'я *звички* — це є культурфілістерство, яке міряє все на свій особистий аршин...». Розмірковуючи про смак як історичну категорію та «етапи історії людського смаку», Курбас вважав, що «смак публіки, те, до чого ми мусимо пристосовувати засоби, але ніколи — мету». У деяких текстах він ототожнював це поняття з академічним естетизмом («Постійні компроміси з принципом і методом в ім'я вчорашнього смаку (академічний естетизм)» і з догодженням русотяпському тупоголовому міщанину («Не треба купувати “снисходительности” русотяпського тупоголового міщанина до українського театру догоджуванням його смакам!»). Учень Курбаса Фавст Лопатинський ставлення до смаку сформулював ще радикальніше: «Не смак, не око, а твердий закон!!!».

СПІЛКА ТВОРЧА — об'єднання митців, створені Постановою Політбюро ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій від 23 квітня 1932 року. Постанова передбачала об'єднання всіх письменників, які підтримують владу, у спілку письменників «з комуністичною фракцією у ній», а та-

кож здійснення аналогічних змін в інших видах мистецтва (об'єднання музикантів, композиторів, художників, архітекторів та ін.). Крім спілки письменників (1932), було створено спілки архітекторів (1932), журналістів (1959), кінематографістів (1957), композиторів (1932), художників (1957), від початку 1940-х років було створено республіканські театральні товариства, правонаступниками яких наприкінці 1980-х років стали спілки театральних діячів. У радянський час творчі спілки, реалізуючи принцип колективізму, виступали у ролі головного виробника і пропагандиста творів соціалістичного реалізму, а також напівгромадського органу, спрямованого на контроль за діяльністю митців, на їхнє виховання і перевиховання. ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ

СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ — концепція стандартизації театральної справи, що дістала поширення на початку 1920-х років, відколи народилася ідея створення *зразкового, показового, центрального театру*, який би створював взірцеві вистави для копіювання меншими театрами. Сам термін *театральний стандарт* уперше фіксується 1929го року, зокрема у Леся Курбаса, який писав: «Черговими виставами театр “Березіль” зробить власністю української театральної культури низку стандартних, простудійованих і засвоєних прийомів. Вони будуть з’являтися значно частіше, ніж все, що було подібного чи в театрі “Березіль”, чи в інших театрах». Так само застосовував термін і Яків Мамонтов, який виокремлював у межах театрального стандарту такі театральні напрями: «Сучасний театральний стандарт можна досить виразно окреслити чотирма типологічними рисами. А саме: 1) реально-конструктивним виформленням сцени, 2) діалектично-реалістичною трактовкою *сюжету* та персонажів, 3) сильно динамічною зарядкою п’єси, з наближенням її до кінофільму та 4) синтетично-мистецькою композицією цілої вистави. Найдемонстративнішою ознакою революційного театру була “конструкція”, що замінила собою колишню декорацію». На початку 1930-х років заклики до стандартизації театральної продукції призвели до появи понять *пролетарський стиль* (С. Бондарчук, І. Врона), *радянський стиль* (Я. Савченко) та ін.

Певною мірою поняття *стандарт* може бути зіставлено з іншим — *мода* («Через два роки, — казав Курбас, — *наймоднішою* буде та теорія, котру ми проводимо»).

Незважаючи на те, що поняття *стандарт* використовував у своїй практиці і Лесь Курбас, сама ідея *стандарту, канону і модного прийому* тощо не була йому близька.

СТУДІЯ (від італ. studio, від лат. studeo — навчання, студіювання) — у театральному житті початку ХХ століття — по-

ширена форма навчання й експерименту у процесі роботи над виставою. «Ми оснували “Студію”», — писав 1917-го року Курбас, а 1920-го року пояснював своє розуміння відмінностей цієї форми від інших: «*Студія* не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна “скінчити”, *студію* ж (нашу) скінчити не можна, бо *студіювання*, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається *студіювання*, кінчається творчість і поступ. *Студія* ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості. Завдяки особливій організації праці, де вся повнота ініціативи належить самим учням, кожний мусить проявляти максимум самодіяльності і вносити вічно індивідуальне. *Студія* наша буде відгукуватися на кожний новий подих мистецтва, на кожне нове творче слово, в силу чого ніколи не стане на мертвій точці, як це сталося майже зо всіма драматичними школами, де навчання замінило собою творчість, а “сталий” світогляд керівника скував різноманітність мистецьких можливостей. Однак в процесі творчої роботи рамки тої праці, яку намітила собі *студія*, значно поширилися, давши нові перспективи, гадаємо, цілком відмінні від тих, що кладуться в основу всіх сучасних українських та російських драматичних шкіл і *студій*».

1927-го року преса повідомляла про те, що «театр “Березіль” має також організувати *режисерську студію*, де слухачі під керівництвом досвідчених педагогів зможуть одержати режисерську кваліфікацію. В цьому ж році “Березіль” відкриває при театрі балетну *студію*».

Сам Курбас відкриття студії коментував так: «При театрі утворюється *студія-школа* зовсім нового типу, для виховання нового покоління робітників видовищної культури. При щільнім зв'язку навчального плану з виробництвом театру, при комплексній системі, розбитій на два періоди — широкого і спеціального типу, при наявності добре кваліфікованих педагогів можна зовсім певно сказати, що навчання дасть і швидші, й кращі наслідки для українського акторського та іншого ринку, ніж можуть досягти нормальні мистецькі вузи. А порівнюючи з потребами, ринок цей перебуває за нашого часу просто в катастрофічному і безнадійному становищі. Наміряється театр утворити й *балетну студію*, якій надається особливих і педагогічних, і лабораторних завдань, що виходять за межі театру й сягають у побут. Поширення школи на ділянку матеріального оформлення сцени та поповнення складу режисерської лабораторії театру віднесено до плану майбутнього сезону. Але вже цього року в “Березолі” буде працювати перша на Україні *драматургічна лабораторія*, праця якої і для театру, і для україн-

ської драматургії взагалі повинна б дати певні наслідки не тільки стимулятивного характеру».

СУД [літературний, театралізований, агітсуд, агросуд, суд над літературним героєм, політсуд] — поширена у 1920-х роках форма театралізованої агітації, структурована як засідання суду. Зазвичай у ролі обвинувачуваного виступала особа, яка персоніфікувала соціально значуще явище.

1925-го року Курбас казав: «Важливо те, як проявити цю форму гнучкості, з якою найкраще притягнути маси до активності (чи *політсуди*, чи *жива газета*, чи що-небудь інше.) Відносно кердрамгуртків — керівникові не треба займатися політграмотою, але він мусить агітувати за це: він повинен бути інженер, організатор усього, що показується публіці зі сцени». Того ж року було сформульовано одне з поточних завдань «Березоля»: «Роздавати товаришам мистецькі завдання, які вони могли б виконувати за вказівками кердрамгуртка (розробляти теми для агітсудів, живої газети, маленьких інсценівок, червоного кабаре, червоне антре і т. ін.)».

Видання 1920-х років роз'яснювали: «Як організувати *агітсуд*? Актив сільбуду повинен добре проробити матеріал агітсуду: скласти план суду, залучити до участі в ньому учительство, агрономію, комсомол, організацію КНС, кооперативних робітників тощо, пороздававши їм ролі відповідно до особистих даних. Обов'язково треба провести кілька репетицій перш, ніж провадити самий агітсуд. Оповістити населення треба завчасу через об'яви в сільбуді, по хатах-читальнях, кооперативних організаціях, а також уміщуючи відповідні замітки у стінгазетах, усними об'явами на всяких зборах і т. д., точно вказувати, коли відбудеться суд, над ким, де і о якій годині. Приміщення для агітсуду треба вибирати просторе, придатне для великого напливу глядачів. Під час самого агітсуду всі процесуальні моменти треба провадити так, ніби це був справжній суд: серйозно, авторитетно, ознайомивши заздалегідь виконавців з технікою судового процесу. Треба пам'ятати, що агітсуд тільки тоді досягне своєї мети, коли дасть слухачам уявлення справжнього суду. Цей агітсуд подається, як схема. Необхідно на місцях строїти обвинувачення, виходячи з дійсних життєвих хиб, беручи дійсні життєві моменти, чому до перелічених фактів обвинувачення так можна додавати нові, як і змінювати подані факти обвинувачення, чи скорочувати їх. Для доказу переваги великого колективного чи радянського господарства над індивідуальним, треба брати цифрові дані про найгіршу врожайність в селянських поодиноких господарствах (назвати прізвища тих господарів) і найвищу врожайність сусіднього радгоспа, або колгоспа (його

назва, де він міститься). Необхідно вкраплювати в судовий процес висвітлення досягнень, а також і всіх хиб в роботі сільбуду, а саме: скільки було там прочитано лекцій, скільки там переведено агролотерей, агросудів, скільки дано кінокартин, яку участь брав сільбуд в засівкампанії, у виробничих нарадах, які сільгосподарчі плакати, які сільгосподарчі книжки є в сільбуді. Також, як працюють хати-читальні, сільгосподарчі гуртки, гуртки сприяння колективізації, сільгосподарча кооперація і т. інш. Крім того необхідно зачепити питання про участь агрономії, учительства, кооперативних робітників та інш. в культосвітній роботі сільбудів. І тут же робити відповідні висновки. Коли нема сільгосподарчих гуртків, запропонувати негайно їх заснувати, коли кепсько працюють існуючі гуртки, запропонувати налагодити їх роботу, коли агрономія недбайливо відносилась до переведення лекцій, запропонувати надалі усунути цю хибу, і взагалі про різні хиби в роботі ставити на вид, виносити догану і т. інше. Розмір землі в обвинуваченого брати такий, який в дійсності є в тому селі, чи то по їдцям, чи по фактичному користуванню. Агроном — експерт повинен з'ясувати на суді ту шкоду, яку роблять бур'яни та шкідники, а також ту користь, яку дає гарний обробіток землі, чисте насіння та рядковий посів, базуючись на місцевих прикладах. (Назвати прізвища окремих культурних хазяїв та висвітлити роботу зразкових колгоспів і радгоспів). І взагалі необхідно при переведенні агросудів втягувати в процес суда присутніх селян».

В іншому матеріалі подано опис *агросуду*: «Об 11 години 1 вересня від новенького сільбуду села Липець (Харківськ. окр.) рушив карнавал, присвячений посівкампанії. Участь беруть актори Харківського РСТ та місцеві організації. Наперед вислали яскраво зодягненого вершника, який в рупор запрошував усіх на свято врожаю. Трохи згодом вирушив увесь карнавал. Попереду трактор тягне гарбу з акторами РСТ, за ним сівалка, жатка, бугай-“симентал” та кнур-“першерон”. Вся ця частина весела, здорова, бадьора, уквітчана лозунгами, гіллям. Парами йдуть піонери, комсомольці, позаду піп, біля нього театралізовані корови, величезна соха, запряжена шапиною, за нею обідраний сивий дідок, пикастий куркуль і т. ін. На базарі зупинка. Лунають, розбиваючись об церковні мури, співи, гарячі промови, колективно виконані гасла: “Хай живе свято врожаю”! “Теть темряву й неписьменність”, “Хай живе індустріалізація країни”, “Всі в сільськогосподарчі колективи”! Потім під співи, вигуки, веселі звуки гармонії весь карнавал селом рушає до другої церкви, де на великому майдані продовження свята. На піддашку комори укриті червоними скатертинами столи, на землі дві лави з боків. Над

цим плакати, лозунги. Тут буде художня частина свята: виступи хору РСТ, декламації та за журналом “Сільський театр” “Суд над селянином, що не виконує агромінімум” П. Дзбанівського. Поки йдуть остаточні приготування, шикуються гарби, сівалки, жатки, в чотирьохкутнику, оточеному верьовкою, під звуки гармонії садять гопака... Потім співає хор, далі оповідання, байки й на-решті агросуд. І от треба зазначити, що коли глядачі Липець, села страшенно відсталого, в якому ще досі сильні куркульські впливи, і в “Свинячому голосі” Б. Сіманцева, і в “Браті” Капельгородського з задоволенням приймали негативні, ворожі нам вислови, то до агросуду поставилися далеко уважніше. Це не дивно, бо деякі постаті в “Суді” автор подає вдало й переконуюче. Підсудному дали прізвище Задерживіст. Задерживіст — це місцевий селянин, господарювання якого дуже близько підходить до змалюваного в “Суді”. Помітно було, особливо у жінок, що підсудний викликав співчуття до темної, збитої, затурканої людини. Тим більше діяло на глядача його останнє слово. Цілком зрозуміла була й викликала сміх знайома кожному селянинові постать Глитаєнка. Гірше сприйняли допит попа. Причина в тому, що релігійні настрої в Липецькому р[айоні] ще й досі міцні».

Влаштовувалися також *суди над літературними героями*, як суд над Тарзаном, про який 1923-го року повідомляла преса: «Вчора, в залі публічної бібліотеки, під головуванням проф. Семковського відбувся літературно-громадський суд над “Тарзаном та його читачами”. Суд допитав як експертів <...>, які встановили абсолютну нікчемність роману з мистецького боку, його психологічну неадаптивність і антисоціальність. Обвинувач, проф. І.С. Туркельтауб, зазначивши, що експертиза зробила майже все за звинувачення, вказав, що страхи перед розбещуючим впливом роману перебільшені. Більшість читачів “Тарзана” належить до неповських і дрібно-буржуазних кіл, чужих революції і робітничо-селянській масі. Читачі з пролетарського середовища достатньо здорові, щоб не піддатися спокусам бульварного письменника. <...>. Суд визнав, що “Тарзан” є бульварним романом, спекулятивно розрахованим на невібагливого читача, що він у всіх відношеннях шкідливий і підлягає вилученню з робочих бібліотек. Суд визнав, разом із тим, необхідність для держвидавництва широкого випуску дешевої за вартістю художньої літератури». Преса 1920-х років наводить також описи політсудів, обвинувачуваними в яких були повія, Жовтнева революція, Ісус Христос («Днями відбудеться “Суд на Ісусом Христом”, — повідомляла харківська преса 1924-го року, — на захист Христа виступлять представники церкви. Як обвинувачі виступлять представники антирелігійної пропаган-

ди. Сценарій для суду спеціально замовлений проф. А.Н. Макарову. Весь збір надійде на користь пролетарського студентства. Повідомлення про день суду буде оголошено окремо») та ін. ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

СЦЕНОЗНАВСТВО — у системі Курбаса — термін, яким від 1924-го року він позначав *науку про театр*. Появі цього терміна у Курбаса і у театральній практиці України передували польський термін *teatrologja* (Леон Шіллер, 1913), *Theaterwissenschaft* (Макс Геррманн, 1914) *театровід* (Курбас, 1918), *театрознавство* (Курбас, 1924). ► НАУКА ПРО ТЕАТР

СЮЖЕТ — термін класичної теорії драми, який у практиці «Березоля» застосовувався у процесі аналізу драматичного твору.

В українському театрі термін фіксується від XIX століття, однак вживався він інколи нарівні з іншими, що свідчить про недостатню його визначеність: про «*схеми до М[арусі] Б[огуславки]*» і про «*две темы — “Страшную месьт” и “Тараса Бульбу”, на которые я написал программные схемы*», — писав Михайло Старицький; про *драматичну нитку, канву, зміст і содержания* у значенні *сюжет* писав Іван Франко; про образ («*образ (сюжет) взятий з сільського життя*») — Тит Гембицький; про «*сценарій п'єси*» писали Михайло Старицький та Іван Стешенко; подеколи як синонім *сюжету* вживався також термін *фабула*.

Істотні зміни у вживанні термінів *сюжет*, *фабула* і *зміст* з'явилися у XX столітті, коли режисерська практика висунула вимогу диференціації інструментарію аналізу драми («*Короткий зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є сюжет. А докладний (здеталізований) і зв'язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є фабула. Фабула складається з фабульних вузлів, що мають кожний свою тему*», — писав учень Курбаса Гнат Ігнатович. Інколи *зміст драматичного твору* тлумачився як комплекс закладених у ньому *ідей*. Так, Олександр Кисіль писав 1925-го року: «Біля цих трьох моментів — оспівування, агітації та сатири — і скупчувалися переважно головні лінії *ідейного змісту* роботи наших театрів у перших їх постановках, головним чином, за роки 1922–1924 <...>. Те, що нам доводилося чути від поодиноких представників чи не численнішої категорії одвідувачів нового театру — від студентської молоді вузів та їх робфаків, свідчить, що нові театральні форми перешкоджають їм добре сприйняти і засвоїти *ідейний зміст* вистав [“Березоля”]».

Інакше зіставляв поняття *сюжет* і *зміст* Лесь Курбас: «*Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так: (музика, архітектура і т. д.)*». Подібної точки зору дотримувався і Яків Мамонтов, який у багатьох

питаннях поділяв погляди Курбаса, хоча й був надто заякоре-ний у методології літературознавства: «Конкретний зміст п'єси не вичерпується самою *фабулою* (ходом подій). Часто драматург старається захопити чи зацікавити глядачів малюнком персонажу, почуттєвою картиною, етнографічними даними — спів, музика, убрання тощо. Успіх багатьох п'єс наших старих драматургів (як от, І. Котляревський, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.) в значній мірі пояснюється саме от цими *прийомами фарбування*. А тому в композиційному плані п'єси, що складається вже після того, як у драматурга єсть *і сюжет і фабула*, мусять зазначатися й ті фарби (спів, танець тощо), що їх буде наложено на кістяк *фабули*».

Висловлювання Курбаса і Мамонтова демонструють відмінний від XIX століття погляд на драму, в якому акцентовано роль *позафабульних елементів*.

У цьому сенсі безперечно мав рацію Іван Микитенко, який вважав, що «старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають».

У практиці «Березоля» *сюжет і фабула* диференціювалися з урахуванням новітніх концепцій у галузі літературознавства, про що Курбас розповідав в одній зі своїх лекцій: «*Сюжет*. У Волькенштейна це дуже невиразне визначення, просто більш конкретно чи якимось там з'ясована тема — *тема* у більш конкретному оформленні. Маємо такі визначення: *сюжет* — точка прикладання сили, система установок, за допомогою котрих твориться дія. Щодо *фабули*: коли *сюжет* є система установок, за допомогою котрих твориться дія, то *фабула* — сам процес дії. <...> Щодо *сюжету*, то з'явилась дуже цікава стаття Асеева в журналі «Преса і революція», в котрій він вказує на статтю Фішера (про творчість Тургенева), де той у *сюжеті* розрізняє «три начала, що утворюють *сюжет*», три складові частини: 1) *біографія героя*, — реальна передісторія, певне буття; 2) *сюжетне життя героя*, що порушує цю біографію; 3) *конфлікт між біографією і сюжетним життям*. Значить: 1 — біографія — стримуюче начало, 2 — *сюжетне життя* — рухаюче начало, і 3 — *конфлікт*. Разом — це типова *сюжетна* побудова. Міняється *фабула* і т. д., але *форма сюжетної побудови* незмінна. Тепер: як вона застосовується до різних видів оповідань. *Побутовий роман* — реальне життя героя в романі порушується реальним *сюжетним* життям (Золя, Мопассан). *Історичний роман* — біографія відсутня тимчасовим *сюжетним* життям (Дюма). <...> За Фішером, *сюжет* розпадається також на три частини, але трошки інакше. *Сюжетна побудова* є: 1) норма відображення людської реаль-

ності; 2) катастрофа — руйнування норми; 3) фінал — кінець, катастрофа і психологічні наслідки її».

За кілька років *боротьба за сюжетне мистецтво* настільки загострилася, що Курбас змушений був повернутися до цього питання: «*Сюжет* — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. <...> Тема самовиявляється в *сюжеті*. *Сюжет* виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це *сюжетність*. Розвивається вона в *фабулі*. *Сюжет* має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) *Сюжетне* життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится *сюжетна побудова*».

Визначення *фабули*, на які спирався у своїй практиці «Березіль», в цілому мало відрізнялися від поширених у тодішній теорії драми і режисурі: «*Сюжет*, — казав Курбас, — це кістяк, а *фабула* — вдягаюча його тканина. *Фабула* — латинське слово, значить — казка, байка. І під *фабулою* розуміється “байкове втілення теми, подія в особах з зав’язкою і внутрішніми колізіями”. <...> Для більшої прозорості в цьому питанні нам не завадить запам’ятати класифікацію *фабули*. Така існує. Перш за все в класифікації: *фабули* мандрівні, які у всіх народів повторюються, *фабули* міфологічні. Це все по відношенню до того, біля чого зав’язується вузол, з якої галузі матеріал нагромаджується, кістяк матеріалу. Міфологічна, звірина, казкова *фабула*. Із більш локальних видів *фабули* є історична *фабула*, в котрій ставляться певні обмежені історичним фактом перегородки для розвитку. І відтак побутова *фабула*. І ще один вид — це *фабула* лірична, під якою розуміється, наприклад, прив’язаність дочки до батька, що не зв’язується ні з побутовою, ні з міфологічною, ні звіриною, ні казковою *фабулою*. Антігона і цар Едіп, Корделія і король Лір».

Незважаючи на нібито чисто технологічне значення термінів, саме довкола них і розгорнулися ледь не найголовніші мистецтвознавчі дискусії 1920–1930-х років, адже, насправді, йшлося про світогляд.

ТАЛАНТ, ТАЛАНОВИТИСТЬ [АКТОРА] — у системі Курбаса — «1) здатність до найбільш несподіваних асоціацій, і 2) здатність — і це має пряме відношення до нашого питан-

ня — захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження. Правда, це передумови, про які нема причини говорити, але без котрих не може бути цього самого *тривання*. Тільки через те, що ви на цю людину, яка йшла по вулиці, так звернули увагу, більшу увагу, ніж на інших перехожих, більшу увагу, ніж на будинки, ви якось зосередились, і тільки через те ви мали змогу увійти в цю особу. І тут, з одного боку, для вас вказівка, що треба розвивати саме здатність до найнесподіванішого асоціювання, і щоб досягти можливості цього *тривання* в певному уявленому ритмі — то передумовою до цього є певне зосередження на об'єкті. У декого це виходить органічно, або в деяких випадках це виходить органічно — просто глянув і схопив без зусиль. Але бувають завдання важкі: дістали роль, глянули, нічого не схопили — видно, що роль до вас стала в некорисному для вас освітленні. І тут треба проробити певну аналітичну роботу, треба просто посидіти над цією роллю, розібрати її по частинах, а потім на тих усіх частинах зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному переживанні, в одному ритмі, зв'язати в одну точку. У цьому полягає *талановитість*». ► ГЕНІЙ

ТВІР МИСТЕЦТВА — у системі Курбаса — «особливе знаряддя, призначенням якого є робити і викликати організованим, як подразники, матеріалом у сприймаючого складні психологічні процеси для виконання мети, яку ми йому приписуємо, себто настроєність наших співмешканців на певне світовідчуження». Поряд із цим терміном Курбас уживав термін *мистецький продукт*. У театрі таким *мистецьким продуктом* є вистава, спектакль («Спектакль, — писав учень Курбаса Степан Бондарчук, — є рупором, що проголошує не тільки істини свого моменту, а навіть поклики прийдешньої перспективи. Спектакль є організатор емоцій і інтелектуальних побуджувань»). ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО, НОП

ТЕАТР — у системі Курбаса — «то є щось, що, як певна потрібна соціальна установа, постійно живе, як потреба, живе саме у глядача, як щось присутнє, як ресторан, бюро, як щось, що я йду в той театр, бо мені треба піти, що я туди часто ходжу — цього у нас нема. <...> Що таке театр? Театр — це така установа, коли можна порівняти так грубо, некрасиво і не зовсім влучно, яка є до певної міри дзеркалом і ступенем культури і характеру цієї культури. <...> І не тільки дзеркало регулююче, — криве, в тому розумінні, що воно не лише перекривлює, а й виправляє морду того, хто в нього дивиться, примушує його перемінити гримасу, воно є панівним засобом настроювання. Театр піднімає культурність країни, і не тільки гаслами, якими

оперує, ідеями, які він виявляє, — він мусить вести вперед. Таке дзеркало театру активне, і тут важливо те, що театр — до певної міри зразок для всякої чесної людини...».

Сучасники Курбаса пропагували театр як «державну фабрику видовиськ» (Гео Шкурупій) або «те, що насамперед цікаво дивитися» (Іван Микитенко). Натомість Дмитро Антонович уважав, що «на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської *акції*, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності».

Наголошуючи особливість театру як виду мистецтва, Курбас казав: «Театр, значить, таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих 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».

Акцентуючи на тому, що *«театр — навіть не мистецтво. Він просто театр*. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)», Курбас акцентував залежність уявлень про театр та його форми від місця і часу («кожен народ і кожна епоха має такий театр, на який заслуговує»), вважаючи його важливою формою соціальної комунікації («Театр — надзвичайно поширена форма зносин людей між собою, тому що він і розважає, і дає відпочинок, розряджає організм людини від стурбованості щоденною боротьбою. Але театр дає і пізнання. Не те щоб він навчав, переконував, але завжди (коли це гарний театр він залишає непохитну певність у тій правді, що виведена на сцені)»).

Замість вистиглих форм театру XIX століття (реалістичний, натуралістичний, психологічний театр) Курбас пропонував *новий театр — аналітичний, революційний, комуністичний, головний*.

Одразу ж за цією пропозицією стояла інша, яка зовсім не випливала з попередньої, а радше й справді належала іншому світові — світові, який у період загострення класової боротьби, називався буржуазним і капіталістичним, отже, ворожим.

Про омріяний ним театр Курбас писав: «Це має бути театр, у якому побут повинен бути *матеріалом*. Побут не буде змістом, але він буде із своїм обличчям, і не тільки з обличчям, а навіть з побутовими звичками, побутовими звичаями; він буде *матеріалом* для того, щоб ствердити в широких масах, розвивати, поглиблювати, будуючи начало позитивне, мажорне, ко-

муністичне начало, новий світогляд, світорозуміння. Це цілком нова категорія, як щось домінуюче. Були і раніше професори, матеріалісти і т. д., але воно все не було домінуюче, це були зародкові явища. Зараз нова епоха. Навіть кожен ідеаліст повинен собі сказати, що це чергове завдання людства, яке перед нами стоїть, і його треба здійснити. Тим більше “Березолу”, матеріалістам, комуністам ясно, що це треба стверджувати, бо це — домінуючий момент... Це новий *ідеологічний момент*, який і буде змістом нашої роботи, так само, як і світогляд. Правда, у певному відношенні побут був *матеріалом* і в старому театрі. Певний зміст логічного порядку в основі лежав, чи то ідеї кооперації, чи ідея долі (українська мелодрама), ідея незалежності чи самостійності національної, чи просто захоханість у давнину історико-романтичних п'єс (“Лиха іскра поле спалить і сама щезне” І. Карпенка-Карого). З'явиться у нашій *фактурі* обличчя і певний звичай. Але оскільки в основі нашої *ідеології* лежить боротьба класів, оскільки ця боротьба класів має у своєму розвитку на всіх теренах землі дуже невелику кількість масок, оскільки вона є чимсь, що у нас буде спільним з часом революції, себто основною ідеєю, остільки в деякому відношенні на всій нашій роботі позначиться те, що властиве всякому зацікавленому підходові до речі — *маска узагальнення*».

Цей театр Курбас бачив передусім як *театр аналітичний* («В театрі суто аналітичному — там режисер утискає актора, і актор відчуває себе дуже зв'язаним. Це почувається, і глядач також це почуває і після спектаклю викликає режисера, на актора не звертає уваги... Аналітичний момент ми пересунули на останній план, аналітичний момент експерименту як такого. Наш театр аналітичний, і він ним залишається, аналітичним по суті, бо ми *спектакль робимо аналітичним способом*. Наша робота основно проаналізована, але вона не аналітична вже в розумінні шукання формального порядку, ось тут роль актора трошки переміниться. Режисеру буде даний такий лозунг у Режштабі, таке завдання; оскільки ми хочемо зробити театр і ми хочемо, щоб усі були в тому театрі на місці і ніхто в чужі справи не втручався, оскільки ми маємо провести синтезуючу роботу, остільки ясно, що режисер мусить починати роботу з того, щоб примусити актора максимально творити. Це величезна різниця, чи режисер приходить до актора, і розбирає по кісточках роль, і дає йому пережований матеріал, у якому той уже не може проявити великої творчої ініціативи. У нас цього не було, але воно було типовим для сучасного театру».

Найголовніше, що мусить характеризувати *сучасний театр*, це, на думку Курбаса, — *нова функція актора*: «Пер-

ше, що *типове для сучасного театру* (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типово для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все з'ясування ролі актора саме в сучасному театрі. Тут роль актора надто різко одмінна від його ролі в минулому. I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення *фактури* від людини і механізація її (*фактури*). III. Тенденція до театру як виробництва. IV. Відхід від всякої *ілюзорності*. V. Відсутність *психологізму*».

На відміну від ортодоксальніших колег, Курбас розумів, однак, що *всі театральні системи, як і поняття, на які вони спираються, — історичні, плинні, мінливі, хиткі*: «Всі визначення, які ми будемо давати на такі поняття, як тема, сюжет, форма, зміст, конструкція, композиція, принцип, план і т. д. — дуже відносного порядку. Вони є більш робочим поняттям, ніж дійсно існуючим у реальності. Вони порядку надбудови, а не порядку фізично існуючого факту, і тому в тих визначеннях, що ми їх уживаємо чи знаходимо, завжди важливе те застереження, яке зроблене чи яке розуміється у того, кого ми читаємо, чи кого ми слухаємо. Немає більшої небезпеки, як прив'язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як каже Семенко, монтером».

Шукаючи у цій хиткості точку опори, Курбас запропонував нові морфологічні принципи — *принципи жанро- і формоутворення* — поділу на види театрів і форми вистав.

ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО — у системі Курбаса — один з двох головних різновидів театру поряд із *театром вияву акцентованого*.

«*Прикладом театру впливу*, — казав Курбас, — є театр комедії дель арте (там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях). *Прикладом театру вияву* є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тінь».

Для театру *акцентованого впливу*, за Курбасом, характерні такі ознаки: спектакль, звернено до глядача, плакат, маріонетка, глядач заражається, активізується. Натомість театр *акцентованого вияву* характеризується тим, що спектакль, звернено до персонажа, тоді як персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинків, які *глядач спостерігає*.

До театру *акцентованого впливу* Курбас відносив такі мистецькі форми: «Були в Іспанії такі самі ф'єсти — святкові вистави, такі ж, як і Гете писав для Ваймарського двору, яких завданням було також нічого не виявляти, а які зроблені для того, аби щось консервувати, щось стверджувати, якість пооди-

ноке завдання. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва. Теренцій, автор римської комедії — на низхідній лінії розвитку римського театру. У Теренція пролог завжди полемічного характеру. В його п'єсах є вже моменти пізньої мелодрами, але мелодрами не в тому сенсі, як ми її розуміємо... Є моменти, як-от у п'єсах Арістофанового часу, є та частина комедії, парабаза, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо до публіки говорить свої наставлення чи полемічні періоди. <...> *В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці* — за своєю конструкцією, принципом — явищ. <...> В усякому разі, для театру впливу характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання»

Поряд із театром акцентованого впливу існує *театр акцентованого вияву*: «Вияв, як новий метод роботи театру, — писав Михайло Верхацький, — потребує від нього концентричної подачі дії, ситуації, фігури — щоб вистава виявляла соціальну тему, а не була нагромадженням засобів впливу на психіку глядача і щоб він перебував не тільки в емоційному напруженні, а щоб вона активізувала його. Тим то театр замість безапелятивно проголошувати голі лозунги, замість впливу на психіку глядача засобами агітації, ставить собі за завдання перебудову психології мас». «У театрі акцентованого вияву, — розвивав цю думку Василь Василько, — першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунів, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявити загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає. Театр вияву дотримується принципу "*четвертої стіни*", його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К.С. Станіславський, у гості до "трьох сестер". Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її. Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. *Це театр пропаганди*».

Сам Курбас не йшов послідовним шляхом акцентованого впливу або вияву, вважаючи, що цей вибір залежить від завдань, що їх вирішує театр. Так, Василь Василько у сезоні 1925/1926 років зафіксував у щоденнику: «Характерне для нашої сьогоднішньої роботи те, що ми перейшли від театру впливу (агіт, плакат) до театру вияву. Знов на сцені вийшла потреба уміти знайти найхарактерніше (т. вияв) замість колишнього найбільш впливаючого (т. впливу). Хоча всі ми курбасовці, а проте, і режисюра (Кудрицький), і актори (Чистякова) починають в праці над “Комуною в степах” частенько *заглядати до теорії Станіславського*».

Відмінності між театром впливу і вияву ще яскравіше ілюструє поділ, запропонований Курбасом:

- «а) спектакль, звернений до глядача [вплив];
- б) спектакль, звернений до персонажа [вияв];
- а) спектакль впливу (плакат, маріонетка);
- б) спектакль вияву (персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинку);
- а) в театрі впливу глядач заражається, активізується;
- б) в театрі вияву глядач *спостерігає*»

Остання ознака у цьому переліку — *глядач у театрі вияву спостерігає* — *перегукується з епічним театром Брехта* («драматична форма театру, — писав Брехт, — залучає глядача до дії, епічна форма — ставить його у позицію *спостерігача*»), хоча очевиднішою видається подібність між принципами епічного театру Брехта і принципами, на яких базувалися вистави Курбаса періоду театру впливу (епізодична побудова, інтермедійність тощо). ► АГІТАЦІЯ, ІДЕОЛОГІЯ

ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ — статус, який після революції 1917 року було надано *удержавленим* театральним колективам. Новоутворене *Міністерство культури* (згодом, зі зміною влади, назви міністерства змінювалися, що не впливало на зміст його діяльності, — Міністерство преси й інформації, Міністерство народної освіти, Міністерство мистецтва, Міністерство освіти і штуки, Міністерство преси й пропаганди) підготувало проект *удержавлення* театральної справи, спрямований на роз'єднання діячів театру, і до того не надто консолідованих, на розмежування *чистих і нечистих, своїх і чужих*. Адже постановою про заснування в м. Києві державного драматичного театру *статус державних, тобто бюджетних акторів, режисерів* та інших співробітників, за традицією імператорських театрів, надавався не всім: «Віднести посади директора, завідуючого господарською частиною, режисерів, акторів і рахівника держ. драм. театру до *урядових посад*», — повідомлялося 1918 року у Постанові про заснування в м. Києві державного драматичного театру.

Цілком передбачувано у концепції державного театру з'явилися і солодкі слова — *дотація, субсидування* — звісно, для *своїх*. Ніхто ще не міг передбачити, яку ціну доведеться заплатити за солодощі (за якихось двадцять років, навчившись керувати мистецтвом, Комітет у справах мистецтв оголосив 1940-го року боротьбу за *бездотаційність*).

Не дивно, що за *вищий статус* (державний, національний, а згодом — *зразковий, показовий або показний, центральний театр*) розгорнулася боротьба, участь в якій взяли найспритніші: «Недавно, — повідомляла преса, — до голови Ради міністрів надійшла заява якогось *Креймса* з Клинців на Чернігівщині, про те щоб його театру можна було зватися Українським Державним театром на тій підставі, що його трупа “в качественном отношении очень хороша”, і в розпорядженні трупи є власні театральні убрання. Кілька ж день тому на ім'я *Ф. Лизогуба* надійшла нова заява цього ж *Креймса* вже з Новозибкова про те, що у нього “в трупі прибавилось 7 пар танцюристів” і що він “певний в одержанню дозволу на те, щоб його театр звався державним”. Уже назвав його таким... Обидві заяви передані до Театрального відділу при М-ві народньої освіти».

Зрештою, більшовики створили розгалужену систему державних театрів, режим роботи яких було затверджено *Положенням Раднаркому УСРР про державні театри*: «Згідно з Положенням, театрам надається право *самостійної господарсько-правової одиниці, яка одержує повну художньо-ідеологічну лінію з центру*. Затвердження положення дасть змогу дирекції театрів вільніше вести роботу в межах видаваної субсидії»).

Кількість державних театрів невпинно зростала. Так, Юрій Смолич 1926-го року писав про «8 великих, державних драматичних театрів, не рахуючи кількох другорядних театрів місцевого значіння. Ці театри перебувають зараз по найбільших містах України: в Харкові (ім. Ів. Франка), в Одесі, в Києві (“Березіль”), в Донбасі (цей театр не має постійного міста й переїздить з одного робітничого району до другого), в Катеринославі (ім. Заньковецької), в Полтаві (ім. Шевченка), на Поділлі (цей театр також працює по різних містах Поділля, в Чернігові». А вже наступного року Микола Скрипник протиставив *державні театри дотаційним*: «У нас немає 15 державних театрів, а є 15 театрів, що одержують державну дотацію, і не кожний театр, що одержує державну дотацію, є державний. Державний театр це не лише назва, а звання, що ми даємо окремим театрам, якщо вони виявляють відповідну художню творчість і додержують відповідної художньої лінії. Із 45 державних театрів ми маємо російських опереткових 18, українських драматичних 4, росій-

ських драматичних 20 і 3 єврейських театри. Недержавні театри можна прирівнювати до, так би мовити, легкої індустрії в галузі промисловості. Більшість недержавних театрів належить до ділянки *легкої театральної промисловості*».

1929 року офіційна статистика показала істотне збільшення кількості театрів: «На Україні є 78 театральних підприємств. З них 35 українських, або 44,8%. З 78 театральних підприємств ми маємо *державних театрів* — 38, з них 30 українських, або 76,3%. Вся ця мережа обслуговує щось до 1.600.000 чоловіка. <...> Половину згаданої кількості обслуговують театральні трудколективи. Відомо, що останні часто дають ідеологічно низьку, навіть шкідливу продукцію, а з художнього боку халтуру. <...> Місцевих театрів, що дістають дотації від Округового бюджету — 16, з них українських — 9, російських — 6, єврейських — 1. Крім того, є українських робітничо-селянських театрів — 12. Із 40 театральних трудколективів українських — 5, російських — 31 і єврейських — 4». На кінець 1939 року, за офіційною статистикою, в Україні працював 101 театр.

Кількість театрів швидко збільшувалася, щоправда, дуже своєрідним шляхом — як повідомляла преса, «в 1931 р. на Україні було 77 театрів, тепер 91 театр. *Таке зростання театрів на Україні, насамперед, іде лінією зростання периферійних та робітничо-колгоспних театрів. Робітничо-колгоспних театрів було в 1931 р. — 18, а тепер — 32.* Отже, РКТ за ці роки кількісно зросли майже вдвоє (на 14 одиниць), що і становить основну цифру збільшення театрів на Україні. До цього треба додати, що в рахунок 76 театральних колективів 1931 р. входило до 15 так званих трудколективів театрів, які ліквідовані і замінені державними театрами. Особливо помітне зростання театрів, що обслуговують національні меншості. Коли російських театрів в 1931 р. було тільки 9 і цифра ця складалась в значній частині з трудколективів, в 1934 після зняття націоналістичного керівництва НКО, нараховується 17 російських театрів».

За призначенням, складом виконавців і особливостей фінансування вирізнялися такі види театрів:

— *академічні театри* («Між експериментальною і академічною працею триває така залежність — експериментальність шукає, аналізує й переважає, академічність фіксує й демонструє те, що витримало іспит на життєздатність», Юрій Смолич);

— *театри антиалкогольні* («3 ініціативи групи акторів укр. театру ім. Шевченка (Ф. Левіцького, т. Колесниченка та інш.), — повідомляла преса 1930-го року, — утворився на Україні перший антиалкогольний театр. Довелося чимало мороки й праці зазнати, добуваючи вагона для роз'їздів, оформ-

люючи театр, підготовляючи відповідний репертуар. Нарешті, на початку листопада 1929 р. театр дав свою першу виставу на копальні ім. Шварца, Криворізької округи. З того часу театр ввесь час мандрує, перевозячи з собою в пасажирському вагоні всю трупку й декорацію. Ураховуючи місцеві обставини сценічні, театр виготовував собі особливі портативні декорації — ширми, що їх легко поставити де вгодно, мало займають місця при переїздах. Вистава йде не більше 2–2 ½ год.»);

— *театри живогазетні (живі газети)*;

— *театри зразкові або показові* (за Курбасом, показовий театр мусив бути «таким, що активізує за змістом, перероджує психологію сучасного глядача; б) таким, що виховує — зробити постановки близькими сприйманню сучасного глядача; в) доступним широким масам при своїй аналітичності; г) живим — не одного типу, а в характері постановок розвиватись за певною лінією еволюції; д) не сміє бути еклектичним: перетворення всесвітнього репертуару в сучасному світогляді; е) тісно з'єднаним з життям (злободенність в широкому розумінні слова); ж) має стати зразком для інших театрів»); сама ідея зразкового або показового театру передбачала його ключову роль у театральному житті, відтак ще однією назвою для його позначення стало словосполучення *центральный театр* (1926 року преса повідомляла: «Народний артист Лесь Курбас, якого запрошено до Харкова на головного керманіча Центрального Театру Республіки, сказав співробітникові “Вістей” про організацію того-ж театру таке: Справа організації Центрального Театру Республіки назріла вже давно. Він потрібний для того, щоби стати зразком для всіх театрів України й впливати на їх роботу, а також, щоб утворити високу театральну культуру, що відповідала б вимогам сучасності. Справа про організацію такого театру вирішена НКО, вже остаточно й тепер приступлено до її реалізації. Основним ядром нового театру буде київський театр “Березіль”, що його в слідуючому році переводять до Харкова й переформовують у *Центральный Театр Республіки*. На директора театру запрошено відомого українського артиста І. Мар'яненка. Художньою частиною завідуватиме народний артист Л. Курбас. До складу постійної режисури запрошено видатних режисерів, а також режисерів “Березіля”. Загалом режисерський склад буде дуже сильний і значний. Це потрібно також і для того, щоб обслужити і *театр революційної сатири*, що має утворитися в Харкові. Зберігаючи художню лінію театру “Березіль”, до нового театру буде внесено деякі корективи для того, щоби він міг стати справжнім огнищем цільної, глибокої театральної культури на Україні»; цю репліку 1927 року підтвердив і Лесь Курбас:

«Ми мали зробити перші кроки до створення центрального театру». Обговорювати це, як свідчить В. Хмурий, продовжували і 1931го року: «Говорили, що “Березіль”, безперечно, заслужив стати “Центральним академічним театром республіки”, правдивим місцем театральних досягнень і лабораторією, що з неї користатимуть всі інші наші драматичні театри»);

— *колгоспні* (від 1934 р.; 1939-го року відбулася *олімпіада колгоспних театрів*, яких на той час налічувалося, за офіційною статистикою, понад сорок);

— *театри комсомольські, комункультівські* (театри комуністичної культури); *масові і масово-агітаційні, нацменівські* (в Україні російських театрів у 1931 році було 9, у 1934 — 17, єврейських — у 1931 — 6, у 1934 — 8, німецьких, болгарських і польських у 1934 — по одному),

— *театри робітничої молоді* («Що ж таке Тром? — писали тогочасні видання. — Розшифруймо його основну формулу: Тром — художній *агітпроп* комсомолу. Тром — це такий цілеспрямований колектив робітничої молоді, який засобами всіх мистецтв <...> перебудовує своє життя й життя робітничої молоді, що його оточує, на новий соціалістичний лад. Це значить, що Тром, як мистецький заклад, є лише засіб для великої роботи виховання нашої молоді». Інше видання повідомляло, що «поклавши в основу своєї роботи принципи діалектичного матеріалізму, як філософії пролетаріату, ТРОМ ревізує всю систему театру від виконавця до завіси, від ролі музики до світла. ТРОМ намагається бути театром синтетичним»);

— *театри робітничо-колгоспні* (за офіційною статистикою 1931 року таких театрів було в Україні 18, а 1935го стало вдвічі більше);

— *театри робітничо-селянські, або робітничо-колгоспні театри* (у другій половині 1920-х років — напівпрофесійні пересувні колективи, орієнтовані на обслуговування робітників і колгоспників. На початку 1941-го року в Україні працювало 40 робітничо-колгоспних театрів, реорганізованих до початку 1960-х років в обласні, здебільшого музично-драматичні, театри. Для підготовки керівників робітничо-селянських театрів було створено спеціальні шестимісячні режисерсько-інструкторські курси);

— *театри самодіяльні* (1928го року в Україні налічувалося близько сорока тисяч драматичних гуртків);

— *театри читця* (наприкінці 1920-х років єдиним в Україні театром цього жанру був «Київський Театр Читця», що постав з лабораторії кафедри слова і звуку Київського Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка і складався зі сту-

дентської молоді на чолі з професором Інституту ім. Лисенка Й.О. Куніним. 1927го року преса повідомляла: «Поклавши собі за тверде завдання “виявити елементи мистецтва революції” в сфері звучання слова, переломити їх у симфонічному читанні, втілити в організоване співзвучання людських голосів, перетворити вплив окремих індивідуумів в могутній виступ єдиного колективу, Київський театр Читця не міг вкластися в рамки масового читання й пішов шляхом дійсного синтезу слова й звуку, створивши своєрідний симфонічний оркестр людських голосів, що багатством своїх тембрів, інтонацій, емоції становлять основну складову частину. Та іноді слова замало і воно виливається в спів, там, де безсилий і спів, на допомогу приходить інструментальна музика, а іноді слово убирається в шумове оформлення або звучить на тлі індустріальних шумів. Партитура цього оркестру є складна партитура, з масою інтонацій, тональностей (“конусів організму”), модуляцій, ритмічних фігур і інш. В майбутньому це величезний оркестр, складений з оркестру симфонічного, оркестру людських голосів, шумового оркестру і світлової кольорової гами, підвладних одному диригентові. Сфера цього театру — найвище напруження класової боротьби, її ритм, її динаміка, — патос революційної борні. Мета театру не розважати слухачів, а, відірвавши їх від особистого побуту, об’єднати почуттям класового піднесення, організувати психіку, запалювати масовий ентузіазм») та ін.

У перші роки після революції неприйнятним для радянської влади був театр *аполітичний, буржуазний, міщанський*; у певні періоди буржуазним вважався і *театр корифеїв*. Перейти з категорії *зразкового, показового, центрального* у категорію *буржуазного*, як це сталося з оцінкою творчості Курбаса, було у 19201930-х роках дуже нескладно. Загалом, державний театр мусив бути *політично-функціональним* (І. Микитенко), *пролетарським* («пролетарський театр, як театр активної боротьби художніми засобами за соціалізм», П. Рудін), *театром пролетарської диктатури* (вважалося, що «*театр пролетарської диктатури*, як і взагалі мистецтво нашого періоду, не може бути тільки пасивним відбитком економічних та суспільних процесів. Економіка і політика викликають нас на активне відношення й активне втручання в мистецтво і, через нього, у світові й місцеві події. Тому треба розглядати мистецтво в динамічному процесі передачі світовідчувальних ідеологічних змістів, а не в його статиці. Немає і не може бути ні стабілізації, ні повороту назад», Лесь Курбас). ► **УДЕРЖАВЛЕННЯ**

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ — модель драми і театру, що постали у другій половині XIX ст.

в Україні, на хвилі народницького руху й були орієнтовані у практиці театру корифеїв на втілення романтичного або побутового *сюжету* на тлі поетично відтвореного національного *колериту* — народних звичаїв, обрядів, пісень, танців тощо.

Яків Мамонтов, якому належить концепція цієї класифікації, писав про «український етнографічнопобутовий театр, що найвидатнішими діячами його були М. Кропивницький, М. Старицький та І. Тобілевич»: «... українська етнографічнопобутова драматургія починається “Наталкою Полтавкою” (1819) і через Я. Кухаренка, Г. Основ’яненка, О. Стороженка, В. Александрова й інших доходить до трьох вищеназваних драматургів». Однак, уважав Мамонтов, «професіональний етнографічнопобутовий театр український народився далеко пізніше: лише на початку 80х років XIX сторіччя. (За Галичину ми тут не будемо говорити) <...>. Ми не будемо зупинятися на фактичній історії етнографічнопобутового театру. Для нас досить зазначити, що цей театр, виникнувши на Херсонщині 1881 р. (перша українська трупа Г. Ашкаренка), дуже хутко розвився і в 80х же роках набув буйного розквіту (антрепризи М. Старицького 1883–1885 рр. та М. Кропивницького 1886–1887 рр.)».

Автори першої третини XX століття здебільшого засуджували цю модель театру, зневажливо характеризуючи його як *гопакедію*, *шароварищину* і *горілчано-гопачний* театр тощо.

Надзвичайно критично, у дусі часу та із молодечим запалом, ставився до етнографічного театру Лесь Курбас, який казав: «... в літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного *козаколюбства* і *етнографізму*, після *модернізму* на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий».

Тези Курбаса коментував Йона Шевченко: «“Молодий театр” <...> був реакцією як на старий *етнографічно-побутовий та історичний театр* з його романтизуванням минувшини, з його народницько-українофільським замилюванням у сільському побуті та в декоративній етнографічності, так і на прилизано-помірковані спроби європеїзації, запроваджені опікунами мистецтва з Центральної Ради»).

Поряд із цим *побутовий театр* мав і не менш авторитетних прихильників. «Жалюгідна публіка! — писав про “курбасят” Сергій Єфремов. — Вже самі побачили, що робили чортзна-що і зайшли в глухий кут, з якого вихід тільки один — *назад, до побутового театру*. До того самого театру, який вони з таким завзяттям і злістю паплюжили і руйнували. Але доля все ж над ними помстилася. Тепер вони з жахом бачать, що вони

зовсім не вміють держатись на сцені, не вміють удавати найпростіших речей, що гилити невідповідальну фантастику — то одна річ, а серйозно грати на сцені — щось зовсім інше, без міри важке. І от тепер крайня безпорадність. І туга за М. Садовським: хай їде, хай учить нас! Починається якийсь загальний поворот і туга за тим, що розбито і розруйновано». ► ШАРОВАРЩИНА

ТЕАТР ІЛЮЗІЙ — різновид театру, який заперечував Курбас. «До революції, — казав він 1925-го року, — *театр був ніби станковим живописом*, твореним театральними засобами. У театральній рамці ми бачили картину, яка абсолютно відповідала реальному світові. У цій рамці театральної картини бачили ілюзію. Тепер картини немає. Тепер ніхто не цікавиться тим, чи відповідатиме дерево на сцені дереву в житті, чи нагадуватиме картина на сцені картину в житті. Чи там такі самі меблі, чи хати, як у житті. Для нового театру основою став сам момент дії. Точку ваги з художника, літератора перенесено на актора. Це є в Держеті, це є в нас. Це теоретично. Головною особою в сучасному театрі був режисер. Але засіб, яким він користувався, — був актор. Декорації не прикрашають. Вони не є картиною обстановки. Це трамплін для актора. Декорації, станки мають обслуговувати актора, тобто створити такі обставини на сцені, щоб актор міг якнайзручніше виконати своє завдання».

ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ — різновид *етнографічно-побутового і романтично-побутового театру*, який заперечувала школа «Березоля». «Реакція на українофільський, історично-етнографічний та “обережно європеїзований” театр, — писав учень Курбаса Михайло Верхацький, — почалась, на нашу думку, ще до революції. Ще на початку 1916-го року велись диспути про шляхи українського театру, як у самому театрі, так і в драматичних школах-студіях та серед передової частини глядачів. Відчувалась гостра потреба повороту театру на інший шлях, бо орієнтація побутового театру стала глибоко назадняцькою, як у частині ідеології, так і в театральній культурі. <...> Третє травня 1916 року можна вважати за дату революційного походу на старий український *побутово-етнографічний театр*. Того вечора група акторів, студентів драматичної школи (Шевченко, Самійленко, Бондарчук, Мануйлович, Смерека й ін.) на ганку в Й. Шевченка виразно обговорювали, на чолі з О.С. Курбасом (тоді актором театру Садовського), *план нового театру* [“Молодого театру”], його засади й принципи...». ► ШАРОВАРЩИНА

ТЕАТР МАСОВИЙ — у другій половині 1920-х років — найактивніше пропагована форма театру. Леонід Предславич, один з вихованців Курбаса, 1927-го року дав таке пояснення: «Найпер-

ше мусимо сказати, що розуміємо під “*масовим театром*”. Не можемо іменувати так *театр центральний*, хоч яку масу глядачів він перепускатиме через свої вистави. *Масовий театр* — це такий, що працює весь час в масах і організаційно з ними зв’язаний (а найбільший спосіб зв’язку — це, насамперед, осередки в масах), він не тільки обслуговує найширші маси, а й зароджується з мас, учасники його (робітники й селяни) тісно зв’язані з місцевим життям. Це театр низовий, периферійний, а організаційно виявляється у нас в формі *драмгуртків*. Це театр справді масовий, бо має тепер не менше, як 5.000 організацій на Україні і обслуговує до 12.000.000 глядачів на рік. *Масовий театр* у такому розвитку, який ми маємо тепер, створила Жовтнева Революція. Щоправда, аматорські гуртки, ці первісні осередки *масового театру*, почали на Україні зароджуватись ще до революції, та було це явище випадкове, безсистемне й ідейно не відбивало прагнень трудящих мас. І лише з Жовтня розвивається широкий рух театрального робітничо-селянського аматорства, здобуває великі можливості й простори для свого розвитку, наповнюється класовим змістом і працюють у ньому нові аматори <...> Найбільш важливий період *масового театру* починається з 1922–23 року, разом із політосвітньою роботою, що з нею він чимраз тісніше зв’язується в одну систему, виконуючи певні завдання в системі політосвіти».

► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР МОРАЛІЗАТОРСЬКИЙ — модель драми і театру, котру заперечував Курбас, який 1925-го року казав: «Ми не сміємо бути *моралізаторським театром*, абсолютного ні. Це щось страшенно нудне і непотрібне для сучасності. І ідея не мусить бути чимсь таким, що тотожне з тенденцією. Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона не конкретна у поняттях, а конкретна в образі. Щось інакше підтягати тенденцію під цілу п’єсу, а щось інше — тільки по частинах. Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно підносять публіці. Нема тенденції вистави в розумінні трактовки. В розумінні тенденції — її не можна ототожнювати з ідеєю. Культ ідеї в театрі підходить страшенно до установки на громадську психологію, бо він говорить не словами, а психологічними установками, образами». ► АГІТАЦІЯ, ІДЕОЛОГІЯ, ТЕНДЕНЦІЯ

ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ — формула театру, яка, поряд із «*психологічним театром*» і «*театром переживання*», дістала поширення на початку ХХ століття (зокрема, у системі Станіславського — *театр переживання і театр удавання*). Цей театр пов’язувався здебільшого з драматургією А. Чехова і режисурою МХТ.

Виступаючи опонентом театру *психологічних переживань*, Курбас писав: «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*». І далі, 1925-го року: «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».

Нарешті, того ж року, 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 зможі, 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 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...*».

Іншим терміном для позначення *психологічного театру* був у Курбаса термін *театр життєво-психологічний*. «Ми не сміємо піти тією вигідною доріжкою, — казав він 1925-го року, — якою йдуть українські театри, де театр є ілюстрацією драматичного твору. Пишеться драматичний твір більш чи менш талановитий, більш чи менш потрібний, виходять актори на сцену і грають себе, вирубуючи своїм голосом репліки, снуються по сцені або беруть із магазину старого життєво-психологічного чи побутового театру ці псевдотеатральні прийоми і ці чужі сучасності типи, і “по старинке” грають».

«*Театр переживання*, — казав того самого року Курбас, — це завжди театр аматорський», «*театр переживання це все театр любительський*. Які би курси не брав театр у майбутньому, одне остається певне, це те, що разом з другими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією ми наближаємося до театру високого майстерства».

Однією з ознак сучасного театру Курбас уважав «відсутність *психологізму...*» і тому «*психологізм, як зміст, віджив своє і зовсім не цікавить*».

Прикладом *психологізму* у ранньому режисерському досвіді Курбаса була вистава, про яку він розповідав: «*Психологізм як зміст, коли візьмемо, наприклад, такі п'єси, як “Базар” чи “Чорна пантера й Білий ведмідь” В. Винниченка, чи “Мета любові”, чи “Осінні скрипки” І. Сургучова, абстрагуючись від того, що Винниченко писав на певну тему, що він хотів щось довести, певні етичні чи моральні питання поставити, але все-таки основним змістом, який зворушував, зачіпав глядача, середнього глядача, який багато не розбирався, були ті переживання, які*

ці персонажі з собою вносили на сцену і ними жили. Це був зміст, який цікавив. Коли Білий ведмідь грав у карти, то митець Винниченко, а з ним і актор, вдавався з найбільшою насолодою в детальну розробку кожного *психологічного* моменту, всякого трепету його *психологічних* процесів, і глядач, дивлячись на це, жив тільки цим, тільки цим цікавився, і це його хвилювало. І навіть тут ви бачили, приміром, як Полевицька грала — у неї дуже багато таких моментів, у неї якраз це було цікаве, як окрема роль, в розумінні виявлення найтонших хвилювань у *психологічних* процесах персонажа. Словом, був час *психологізму* як змісту».

З іншого боку, Курбас уважав, що «психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керми, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм його отправна точка. Розклад буржуазного суспільства, його підстава. <...> Рух, рисунок, ритм, інтонація стали залежними, впливали з випадкового настрою актора як людини в плані уявленої дії. *Моск[овський] Художній театр довів це до абсурду*: цілковите повторення натури, підбор акторів вдачею схожих на дієвих осіб в п'єсі, заперечення гри на сцені. Шматки життя вклеєні на сцену. Навіть не підробка під натуру, справжня натура (живі звірі, справжні історичні речі (у нас часи Кропивницького та його учнів))».

У цілому концепція психологічного театру Курбаса збігалася зі ставленням до психологізму радянської влади, у виданнях якої психологізм зазвичай характеризувався як буржуазний, рафінований тощо. ► ПЕРЕЖИВАННЯ, ПСИХОЛОГІЗМ

ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ — театр, який прагне вільно обговорювати у своїх виставах *політичні* проблеми, однак у боротьбі *політичних* сил за владу стає на бік якоїсь партії. У вузькому значенні, пише Патріс Паві, термін охоплює *агітпроп*, *народний театр*, *масовий театр*, *епічний театр*, *театр політ-терапії* Боаля та ін. Саме словосполучення *політичний театр* увійшло в обіг завдяки Ервінові Піскатору, який 1929 року видавав у Берліні однойменну книгу («Das politische Theater») і, таким чином, закріпив термін за створеним ним різновидом *політичного театру*. «... в усі часи театри були *політичними*, починаючи з античних, і закінчуючи буржуазним і пролетарським...», — писав Піскатор у своїй книжці.

Витики політичного театру в Україні Іван Франко вбачає у *політичній драмі* «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войск Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах Київських 1728 літа».

Так само виокремлював політичну складову в українській шкільній драмі Дмитро Антонович, який писав: «Позаяк *політично* громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування, — з одного боку, агресивна єзуїтська *акція* в напрямі до колонізації, з другого боку, українськоправославна *акція* оборонна, — то це відразу виявилось і на самому змістові драмованих творів. Появилися самостійні *політичні п'єси*, чи діалоги, що власне були *політичними* дискусіями або памфлетами, виложеними в діалогічній формі».

«Все є *політичне*, — казав Лесь Курбас, — не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь *політичний* момент. Мораль і побут так само...». Оголошуючи «все *політичним*», у своїй театральній практиці Курбаса, однак, диференціював *політичне* й *аполітичне*. Так, виступаючи 1 січня 1932 року на V з'їзді профспілок Робмис, він окреслив шлях свого театру: «“Березіль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він *аполітичний*, навпаки, він пропагував *політичний театр*».

До найголовніших форм *політичного театру* в СРСР належали агітбригади — виступи невеличких професійних або самодіяльних колективів, програми яких спиралися на злободенні повідомлення, спрямовувалися на поширення «передового досвіду» і критику «окремих недоліків» тощо.

ТЕАТР РЕЖИСЕРА [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] — сформований наприкінці XIX — у першій чверті XX століття тип театру, в якому домінував, інколи не на користь мистецтву, режисер. 1926-го року Курбас казав: «Все ж таки у нас був театр режисера, а не актора; але тепер нам якраз треба мати актора максимум зрілого, максимум майстра, максимум актора, котрий міг би взяти на себе весь тягар, скоріше, частину тягаря, яка йому в ділянці театру належить і яку мусив нести нещасний режисер. Ми хочемо стати на зовсім ясний для нас план розподілу праці театральної машини поміж поодинокими її учасниками, в такий доцільний природний спосіб, щоб машина могла справно і швидко працювати. Багатьом товаришам ще неясний цей бік нашої установки».

ТЕКТОНІКА — у системі Курбаса — «щось, від чого відштовхуються», (1) стимул для створення твору і 2) ідеологія. *Тектоніка* — це трамплін, від якого режисер відштовхується у своїй роботі, *тектоніка* не є частиною *фактури*, а вона проникає *фактуру*. Термін треба перевірити, чи він вірний — може, прийдеться найти нове слово»; «*Тектоніка* — розпадається на: 1) *ідеологію* і 2) *цілеву установку (постановки)*». ► **ІДЕОЛОГІЯ, УСТАНОВКА ЦІЛЬОВА**

ТЕМА — один із елементів аналізу п'єси і *постановочного плану* вистави у практиці «Березоля».

Сам термін *тема* в Україні відомо ще XVII століття, а від 1860-х років активно використовується у рецензіях, хоча вживання терміна подеколи має доволі абстрактний характер, і лише від початку XX століття термін конкретизується — що, правда, подеколи *ототожнюючись з ідеєю* («Так і Іван Барильченко. <...> Совість, і добре серце, і високе шанування, навіть тепла, благородна любов до ідеально чистої своєї жінки мучать Івана, і в цих муках він виказує, що без нравственої дисципліни робоча дисципліна не дасть задоволення і щастя! Оце приблизно *тема* нової комедії», — писав 1904-го року І. Карпенко-Карий). В окремих випадках визначення теми перегукується з сюжетом.

Від 1919-го року термін *тема* фіксується у лексиці Курбаса («Тема [п'єси Ганса Фішера “Motor”]: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною»), а від 1925-го року і у практиці театру «Березіль» («Тема [“Жакерія” П. Меріме] — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство»; «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це *тема*. Відьми — це *зав'язка*. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п'єса»; «Це перша матеріалістична п'єса [“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п'єса, — як пише про цього автора дослідник. Автор передбачив в ній соціальну боротьбу за сто років, і поскільки це класика нашого світовідчуження, нашого кола інтересів, постільки авторова п'єса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю *тему*, — на тему соціальної нерівності»).

Надаючи великого значення теоретичним питанням режисури, 1926 року Курбас присвятив *темі* значну частину своєї лекції: «Всякий митець, маючи певне світовідчуження, яке в даному разі збігається із світовідчуженням всього класу, маючи це основне, — знаходить для передачі його *теми* у вужчому розумінні, *теми*, в котрій накреслені реальні предмети чи особи, те, що ми нещасливо назвали феноменом, — через які він розкриває цю ширшу *тему*. Це буде більш конкретна *тема*. У ширшому розумінні — це якраз його світовідчуження. Для виявлення її він знаходить такі конкретні реальності, через які він може передати сприймаючому своє світовідчуження. В “Літературній енциклопедії” під точкою *Тема* розказується ще про один етап поміж цими двома ланками — це індивідуальне самого митця, себто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ. Там такі приклади: у Лермонтова *темою* в конкретному розумінні, *темою* у цій посередній стадії є “демон”, і в усіх його творах (“Герой нашого часу”) це індивідуальне переломлення світу. У Тют-

чева нібито боротьба між злим і добрим духом, між днем і ніччю. Це головне у світовідчужанні, у світогляді, більш індивідуалізуючому у світовідчужанні свого класу. Значить, при понятті *тема* ми вже маємо три такі різні стадії. Коли так собі почати рисувати нашарування, на які розпадається мистецький твір чи мистецький факт, то в самому низу буде, безумовно, *тема у найширшому розумінні*, далі — *тема* більш звужена, і врешті *тема* цілком конкретна. (*Тема* більш звужена щодо індивідуальності митця). З цієї конкретної *теми* починає Волькенштейн тим, що він розуміє під *темою* “Макбета” — честолюбство, в “Ромео і Джульєтті” — любов. Це також невірний штандпункт. Ромео і Макбет можуть мати для режисера зовсім інакший *аспект*. Коли для “Гамлета” *темою* є безвілля в одній інтерпретації, то в другій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матерії. І ще мільйон різних. У тому самому “Гамлеті” можна бачити і філософську трагедію, і мелодраму, можна цілком бачити *тему* дешево-етичного порядку. Це важливо запам’ятати тому, що конкретна *тема* не є чимсь абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона витворюється кожним з режисерів і визначається перш за все основною *темою* самого режисера як представника певного класу, класового світовідчужання, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт. Цю *тему* ми мусимо допіру знайти у режисера в творі. *І знайдена тема в сполученні з тим завданням, яким ми виправдуємо існування театру і театральної роботи взагалі, є завданням самого спектаклю*».

Вимоги Курбаса до визначення теми на початку 1930-х років істотно змінюються. З одного боку, визначення стає узагальненішим («*Тема — це ідеальна спрямованість твору, те уявлюване скло, через яке дивиться на світ митець*»), однак поряд із цим з’являється і деталізація («*Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. <...> Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится *сюжетна* побудова».*

Так само *темі* було присвячено одну з лекцій учня Курбаса Гната Ігнатовича: «Кожний драматичний твір є тому драматичний твір, що він призначений для театру, себто писаний з обрахунком виставляти на кону. А на кону завжди має відбуватися якась дія. А дія може розвиватися лише тоді, коли є змагання, коли є боротьба. В п'єсі мусить бути якась суперечність (*конфлікт*), що потребує свого розрішення і цілком зрозуміло, що розв'язання цього *конфлікту* може статися лише після змагання. От оце змагання лежить в основі кожного драматичного видовища. Це змагання, ця боротьба і є тою дією, тою *акцією*, як ми її зватимемо надалі, що виявляється в драматичному творі, в драматичному видовищі і виявляється в театрі. *Акція* постає з *конфлікту*, з основної суперечності. Отож цю *акцію* опреділяємо як *тему*. Підсумовуємо. Приступаючи до питання *теми*, ми цілком одразу зіткнулися з питанням *конфлікту*: в *темі* завжди має бути закладений *конфлікт*, бо *тема* є та *акція*, що лежить в основі будь-якого драматичного твору; в противному разі ми не матимемо драматичного твору. Беручи якусь п'єсу, або виставлення, ми можемо одразу шукати *конфлікт*, чи *тему*. *Тепер для нас цікаво, в яких же взаєминах знаходиться тема і конфлікт з ідеєю?* Що в них є спільного? А те, що для виголошення, ствердження певної ідеї, авторові потрібна відповідна *акція*, відповідна *тема*, яка поставить питання в площі *конфлікту* й боротьби, і розв'яже його згідно ідеї автора. Для прикладу проаналізуємо ту ж таки п'єсу «Сава Чалий». Яка в цій п'єсі *акція* основна? Це є зрада Сави Чалого визвольному рухові українського селянства з-під ярма польського панства. Це і є *тема*. Як бачимо, *тема* розгортається на підставі *конфлікту*, що є двигуном цілої *акції*. *Конфлікт* (сутичка) поміж масою повстанців, що виявляють надії всього краю, та ватажком їхнім Савою Чалим. Згадавши тепер ідею цієї п'єси, бачимо, що ідея стверджує собою розв'язання цього *конфлікту* — зрадник повстанського руху має бути покараний. *Ідея в темі знайшла спосіб себе виявити*. В «Гріху» також легко виявити *тему* і *конфлікт* та привести їхнє зтикання з ідеєю. *Тема* — жінка зраджує революціонерів (провокація) задля коханої людини. *Конфлікт*, очевидно, полягає поміж почуттям та революційним обов'язком. Ідея гостро засуджує перевагу почуття, стверджуючи святість обов'язку. Можна ще взяти п'єсу «97», де за *тему* маємо революційну боротьбу на селі під час голоду. Ідея непереможності революції, стійкості і героїчної величності борців знайшла дуже цікаву *тему*. *Акція* ж розвертається, маючи двигуном своїм *конфлікт* поміж двома протилежними соціальними силами на селі. От тут ми щільно підійшли до дальшого нашого пунк-

ту аналізу — до того, що зветься *персоніфікацією*. Як ми тільки що відзначили, боротьба йдеться поміж двома протилежними соціальними силами — неможниками і куркулями. І от автор витворює цілу низку дієвих осіб, які, посідаючи те чи інше місце в боротьбі, ведуть цю боротьбу поміж себе. Автор втілює ті риси, що їх мають неможники, в таких дієвих осіб, як Копистка Мусій, Сergyога, Вася і т. д., а куркулів — в Гирю, Годованого, Лизьку і т. д. Отже, *персоніфікація* — це є втілення тих сторін, що змагаються, в певних дієвих осіб. Це дає змогу в кожній дієвій особі шукати тих завдань, що на неї покладено самою боротьбою; це дає нам змогу шукати властивостей кожної з сторін, розподіленої поміж усіма дієвими особами, що стоять на кожному боці. І знов таки, збираючи властивості, характерні риси дієвих осіб кожної групи, легко виявити собі характеристику цілої сторони змагання. Це дає нам змогу підійти до того, що зветься статичною композицією. <...> Коли ми *тему* поширимо, розкажемо коротко зміст п'єси, то це зветься *сюжетом*. Коли ж ми почнемо викладати події ще більш поширено, а головне, дотримуючись послідовності всього ходу дії, то це буде *фабула*. Коли *тема* лише визначала основну *акцію*, то ознайомлення з *сюжетом* дає нам ті вже події, що відбуваються в п'єсі так, як *персоніфікація* вже визначає тих дієвих осіб, що приймають участь у цих подіях. От, приміром, як виглядатиме *сюжет* п'єси “97”. На селі під час голоду найбільш постраждало неможне селянство — з 97-ми неможників лишилось кілька чоловік. Але й ця решта твердо чекає допомоги і тримає в своїх руках владу. Куркулі ж всілякими заходами намагаються знищити решту неможників. Лише в останній момент, коли на посту лишається один лише Копистка — бо одного вбито, другий з голоду вмирає, третій зрадив — надходить допомога. *Фабула* ж має докладніше виявити розвиток *акції* (хронологічно) крок за кроком. Приміром, початок *фабули* п'єси “97” виглядатиме так: Вася сперечається з матір'ю, бо хоче вчитися, а не гуляти. Приходять черниці, але впіймані на брехні Кописткою, тікають. Прихід молодих, що не вінчалися в церкві. Сergyога викриває злочин Панька. Звістка про те, що в Гирі образ оновився і т. д. З цього шматка ви бачите, що *фабула* складається з цілої низки окремих шматків п'єси, які поволі розвивають нам основну *акцію*. Ці шматки звуться *фабульними вузлами*. Вся *фабула* і складається з цих вузлів. Вся п'єса таким чином розпадається на ці вузли. Що ж це воно за шматки, за вузли? Коли ви приглянетесь до кожного з них, то побачите, що кожний зокрема є *частинка дії, поєднана одною темою*».

Так само у подієвому дусі подавали визначення теми й інші учні Курбаса: «Друга сцена є, власне, картина з подій; *тема* її —

маніфестація студентів та реакція на це поліції», а «п'ята сцена, тема якої є “реформи”, що їх надумав запровадити “ліберал” Святополк Мірський. <...> Темою шостої сцени є змова терористів на чолі з Каляєвим», — писав Михайло Верхацький.

Поряд із терміном тема, учні Курбаса вживали термін *тематика* («Тематика п'єси, — писав Я. Бортник, — це безугавний клопіт скупіїв — хазяїнів, про те, як їм позбутися своїх дочок, тобто, як їх найвигідніше для себе видати заміж — “хоч би за півня, аби срібне пір'я”». За цим нескладним *сюжетом* та тематикою п'єси криється, одначе, важна ідея, що виявляє в ній не тільки боротьбу куркулів зі своїми наймитами, а й боротьбу поглядів, світовідчужання старого села й молодого покоління, боротьбу старого побуту з новим побутом сьогоднішнього села».

У цілому, практика вживання терміна *тема* у постановочній практиці «Березоля» мало відрізнялися від чинних правил тодішнього літературознавства («До теми боротьби пролетаріату за фортеці вищої школи я знову повернувся 1928 р.», — писав Іван Микитенко про власну п'єсу «Кадри» і подавав теоретичне визначення поняття («Тема — це той ідейно-філософський комплекс, який драматург кладе в основу свого твору»). Так само визначав тему та ідею твору Микола Куліш: «Отже, про головну *ідею* твору. У перших редакціях [“Патетичної сонати”] розв'язання головної *теми* (розвінчання ілюзій Юги) мені не вдалось»).

► **ІДЕЯ**

ТЕНДЕНЦІЯ — у системі Курбаса — поняття, яке вживалося поряд із терміном ідея. Відмінність тенденції від ідеї Курбас пояснював на такому прикладі: «Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона конкретна у поняттях, а конкретна в образі <...>. Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно подаються публіці».

► **ІДЕЯ, ТЕМА**

ТРИВАННЯ У РИТМІ — у системі Курбаса — поняття, що згадується лише зрідка, пов'язується з акторським талантом і, судячи з характеристики, означає дію, на якій *сконцентовано увагу митця*: «Актор, — казав Курбас, — це людина, що має здатність до *тривання в наміченому уявою ритмові*, має *уміння і здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (собі самому) і іншому матеріалі — символи для передачі зображуваної реальності*». Курбас уважав, що «досягти можливості цього *тривання* в певному уявленому ритмі — то передумовою до цього є певне *зосередження на об'єкті*. У декого це виходить органічно, або в деяких випадках це виходить органічно — просто глянув і схопив без зусиль. Але бувають завдання важкі: дістали роль, глянули, нічого не схопили —

видно, що роль до вас стала в некорисному для вас освітленні. І тут треба проробити певну аналітичну роботу, треба просто посидіти над цією роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному переживанні, в одному ритмі, зв'язати в одну точку. У цьому полягає *талановитість*». Йосип Гірняк згадував, що «Курбас від самого початку своєї педагогічної діяльності намагався виховати лицедія, який був би здатним *“тривати в наміченому ритмі і плані”*».

Пояснюючи поняття, Курбас казав: «Що це значить — у *ритмі*? (Не слово *ритм* — а в якому *ритмі*). Все на світі має *ритм*. І стіл має *ритм*, і моя мова, і вітер має *ритм*, і не тільки *ритм* для вуха, звуковий, але *ритм* і просторовий (звук — це також простір), як певний процес, як певна категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий, що за теорією Ейнштейна є одне й те саме. Який *ритм* мається на увазі? Кожен з нас з більшим чи меншим акцентом (цілком індивідуально) буде почувати більш часово, другий буде більш просторово, в залежності від того, якої вдачі людина. Коли у неї особливо розвинута “музична здатність”, то вона почуватиме цей *ритм* чисто часово, інший — просторово, абощо».

Термін *тривання* Курбас уживав не лише стосовно акторської творчості: «Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до *тривання* в наміченому уявою *ритмі*? Під цим *триванням* маємо на увазі загальноновизнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”, чи, як ми це називали, “*мімічного розположення*”. Це є факт безперечний, який суб’єктивно кожен з нас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива в певній дозі всім людям. У митців вона розвинена більше». Іншим разом змушений був додати: «Колись на лекції про нашу систему я вам доповів про те, що станція фіксації і систематизації досвіду зафіксувала наше розуміння актора. Після цього я мав розмову з деякими товаришами, і в мене постало таке враження, що нічого тут у цій дефініції не сказано, що ніякої зміни в розуміння гри не внесено. А в цьому окресленні є певний поворот. Це мені довело, що не всі товариші ясно уявили, зрозуміли далекодосяжність цього окреслення і його особливу незв’язаність з якимсь “визначеним” стилем. Слово “*тривання*”, яке там ужито, стосується до всієї дефініції актора, себто людини, що має здатність *тривати в наміченому уявою ритмі* й має вміння і здатність *знаходити і демонструвати символи, які передають певну реальність*».

Ця дефініція стосується актора взагалі, від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу».

Курбас уважав, що «в європейському театрі домінуючу роль відіграє *тривання в наміченому уявою ритмі*».

Учень Курбаса Борис Балабан писав: «Що таке *перевтілення*? *Перевтілення* — це тривання [в оригіналі — «*пребывание*»] в чужому ритмі. І поки актор не знайде цього ритму — внутрішнього спочатку, тому що зовнішній спочиває і спирається на внутрішній, навіть якщо він контрастний, все одно він спочиває на внутрішньому. Змініть внутрішній, ви не знайдете зовнішній — це буде трюк, причому невинуватий, значить, не повинен мати місця, і доти, доки актор не знайде в собі цей чужий, поки що, ритм персонажа, доти він як на піску — і слова не лізуть, і прісні інтонації, і рухи зв'язані, і не звучить, і не бере, і не захоплює. Дуже цікава річ — з'являється друге — як тільки актор у сідлі, кажучи кавалерійською мовою, тобто коли він внутрішній ритм відчуває і може вільно перебувати у зовнішньому ритмі персонажа, можна сказати цій людині: ваш персонаж у цій п'єсі постійно перебуває на [коні]».

Із певними застереженнями термін можна зіставити також — не ототожнюючи! — із *темпоритмом* у системі Станіславського. ► РИТМ

УДЕРЖАВЛЕННЯ [театрів] — від 1918-го року — націоналізація і фінансування з державної скарбниці, надання статусу державних службовців керівникам театру. У грудні 1918 року Постановою Директорії було ухвалено асигнувати Державному Драматичному Театрові — 25 тис. карб. й Молодому — 15 тисяч. Було ухвалено також постанову про удержавлення міського оперного театру. Результатом стали *реквізиції приміщень і театрального майна, облік митців*, що й визначало особливості театральної культури впродовж тривалого часу. Остаточного удержавлення здійснено радянською владою. ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, УПАРТІЙНЕННЯ

УМОВНІСТЬ ОСНОВНА — у системі Курбаса — «найважливіше і найважче», що мусить вирішити режисер у в кожній виставі: «Перше — це *основна умовність*, коли можна її так назвати. Під цим я розумію: щоб міг діяти грецький театр, щоб міг діяти наш театр чи будь-який театр на світі, мусить бути потреба цього театру у глядача, і він мусить бути прийнятим. Це, що нам показують, не є для нас смішним, диким, воно настільки збігається з нашим відчуттям. Приміром, китайський театр. Він страшенно інтересний для аматорів, для кіл митців. Для

пересічного громадянина білої раси китайський театр — мука, в котрій дещо, як екзотичне, його вражає, може викликати якусь цікавість, а здебільшого це противний, сморідний зал, у котрому люди показують речі, які для нас нічого собою не являють. Бо для нас немає тієї *основної умовності*, яка існує для китайця. Грецький театр: ми не припускаємо, щоб він міг існувати без цієї самої *основної умовності*, яка властива була тільки давнім грекам. Перш за все у глибокій переконаності в релігійних устоях того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за справжню монету, але й піддаватись їхньому переконанню. Не тільки, приміром, поет, музикант, що шукає чисто естетичної насолоди, може знайти і поцікавитися по-своєму розв'язаною справою театру чи цікавою і високою своєрідною технікою, котрий дивиться як дослідник. У такого це інакше сприймається. Для звичайного глядача потрібна ця *основна умовність*. І в будь-якому театрі, у будь-який час вона обов'язкова. У наш час, який по суті у великій мірі має характер захопленого історизмом і еклектизмом, час величезної диференціації, ясно, що театр будується для цілком інакшої *основної умовності*. Те, на якій *основній умовності* ми обмежуємося, є першим і основним боком, *принципом* спектаклю. Тут грає величезну роль світовідчужання, традиція, котра у світовідчужанні в сполученні з театром впливає; тут грає роль у величезній мірі ідеологія. Приміром — «Комуна в степах» М. Куліша: той самий спектакль у робітничій аудиторії викликає величезний вплив; той самий спектакль для непмана є нудним, неприйнятним, оскільки для непмана цієї *основної умовності* немає (те, що червоне — добре, те, що біле — погане). Спектакль повинен інакше будуватись для такого глядача, коли він має існувати як театр, як життєвий процес, і цілком інакше для робітника. І ви зауважили, як на деяких спектаклях публіка кричить від задоволення, коли б'ють процесію. На таких принципах дії, котрі апробуються глядачем заздалегідь, можна побудувати весь спектакль, оскільки в ньому є мораль даного класу, який апробує такі речі».

УПАРТІЙНЕННЯ — підпорядкування мистецького життя настановам партії. ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, УДЕРЖАВЛЕННЯ

ФАКТУРА — термін, запозичений Курбасом з інших видів мистецтва, найвірогідніше — з образотворчого мистецтва або музики, де вживається у значенні своєрідності художньої техніки, характер поверхні, сукупність засобів музичного викладу, які характеризують технічний бік твору тощо. У системі Курбаса — термін, який уживався поряд із *матеріалом*: «*Фактура спектаклю*, — казав він, — це *фабула*, ідея, жест, чоловік,

дерево, залізо, машинерія і т. д. — все, що входить в поле зору глядача». *Фактурою* Курбас називав «все, що входить в поле сприймання глядача: *фабула*, слово і т. д., походить від слова “*фактурус*”, зн[ачить] те, що має бути зроблене. У Куніна під *фактурою* розуміється шум, зроблений картиною, шум не слуховий, а естетичний, в “ощущенії”. Меллер говорить про *фактуру* сукна, оксамиту, дерева. *Фактура* дерева це ті форми предмета, які можуть бути вироблені з нього (свойства дерева). Живописці плутають дуже розуміння *фактури*. Для Терещенка існує ще тепер *фактура* театру, живопису і т. д. Треба ремісничко підійти до цього питання. *Фактура* — це те, що входить у поле сприймання глядача і те, що має бути зроблене — це лицева сторона твору мистецтва. Багато є умовностей, які також входять “в поле зору”, але які не остаються у глядача, наприклад: в китайському театрі, слуга подає актору віяло — цей момент для китайського глядача не існує (момент “преднамеренности обоюдной” і того, хто робить і того, хто сприймає). Під час спектаклю глядач строїть собі спектакль і також відкидає, або добавляє до того, що він бачить. *Фактура* — це те, що стоїть посередині між глядачем і режисером — тут представлення про певний світ і там також. *Фактура* — це система знаків, які потрібні для викликання процесу у самого глядача. П’єса — це знак — певною мірою це так. *Фабула*, *сюжет*, *тема*, *образ*, *актор*, *емоція*. “Знак” — не підходящий вираз. Знак це щось механічне, відособлення. По суті він цілком вичерпує. Форма це зовсім нова плоскість. Форма це також частина *фактури* в своєму видимому і “чуємому” порядку. *Фактура* це все те, що входить в поле сприймання глядача. Виходить, що неправда: політ Джіммі це *фактура* і не *фактура*, — тому що воно все таки є техніка, звичайний технічний прийом. Воно має наслідки, як *фактура*, воно впливає, як домінуючий момент. Станок з апаратом на сцені — він впливає, хоч він і не *фактура*. Треба вибрати із двох питань: або те, що є *фактура*, або те, що глядач, як сприйнятий спектакль утворить себе з усього, що бачив і чув, чи це є просто те, що входить в поле глядача. Чи те що віяло подають є *фактурою* чи ні. Те, що Джіммі попав звідти туди — це є *фактура*. *Фактура* складається у мене в голові і у глядача. Джіммі Гітгінзу не важливий шнурок, по якому Джіммі попадав на корабель, а *фактура* це сам корабель. *Фактура* це є те, що за допомогою суми знаків адресується до сприймання глядача. *Фактурою* не є та дрянь (павільйони і друге), що показана на сцені, а те, що визиває собою певну уяву актора, є те, що глядач повинен сприйняти від того, що він бачить на сцені. Прим[іром]: те що Джіммі перелітає — є знак, але не більше зна-

ку і не менше знаку, чим подане віяло. Політ є *фактура* і подача віяла також *фактура*. Сума умовних знаків, якими викликається у глядача асоціація певної реальності, є *фактура*. Коли я читаю ліричну поезію, яка не є нічим іншим, як набором слів, означаючих певні предмети, наприклад: камінний мур, утоптана грязь, купа навозу і поламаний паркан — то цей набір слів викликає певний ліричний настрій, який буде передмістям, буде виражати “заброшенність”, бідноту. Воно є *фактура*. *Фактура* є те, що стоїть посередині між глядачем і режисером. Ідея закладена в певному творі, ідеологія проникнута в першому творі — це є *фактура*. Взаємовідносини *фактури* і форми: форма входить у *фактуру*. Форма це частина *фактури*. Форма це ніщо інше як організований *матеріал*. *Фабула* має свою форму, але в спектаклі *фабула* це канва, на якій вишивається форма. Немає театру, в якому б не було умовних знаків. І натуралістичний театр, і театр Меєрхольда зі справжніми автомобілями на сцені, котрий є тим самим натуралістичним театром, — є умовним. Сума умовних знаків, комбінованих для викликання у глядача асоціації певної реальності, є *фактурою*. <...> *Фактура* — це стан *матеріалу*. Ми дійшли до іншого визначення. Там наголос на процесі “созидання”. У нас є факти цільового призначення. У нас орієнтація на глядача і вона тісно зв’язана з самою природою театру, з його історією. Можемо внести таку поправку: стан *матеріалу* — це краще як сума знаків, стан *матеріалу* організований — це стан *матеріалу* особливий. Стан *матеріалу* це дає поправку, яка у нас не підкреслена, дає розширення, яке потрібно підкреслити. *Стан матеріалу для викликання у глядача асоціації певної реальності є фактура*».

Іншим разом Курбас казав, що *метод перетворення* «створює особливу театральну *фактуру*, котра дуже різниться від просто театального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли у попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй перетворенням дійсності, але перетворенням, так би мовити, останнім по своїй цінності для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова *фактура* — вона полягає в формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула, “гласящих”, що може піддаватися певній механізації, причому слово “*фактура*” я вживав не в тому значенні, в якому ми уживаємо, а в тому, яке нам прийдеться знайти, в тому, що призначено як “*умишлене*” для сприймання глядача. Цей метод, оскільки він себе не скомпрометував, а й досі, безумовно, у своїх наслідках для майбутнього є вірний, цей метод ми будемо далі вживати, поглиблюючи, розробляючи, оскільки це дається, але певна модифікація і в ньому потрібна».

Учень Курбаса Гнат Ігнатович писав про *фактуру*: «Коли ми говорили про театральне видовище, то весь час вживали слова *засоби театру*. Але саме видовище, сама вистава, не є просто поєднання, зібрання, сума багатьох засобів, що чисто механічно складені до купи. Ні, звичайно. Вони тісно поміж собою пов'язані, впливають і залежать одне від одного й організовані не випадково, а закономірно, маючи якийсь певний об'єднуючий чинник. І вистава впливає на глядача одразу всією цією організованою сумою засобів. Так само, як стіл або дерево, що впливають на нас все одразу, щоб тільки ми в них не сприймалися — і те, що стіл чотирикутний, і високий, і жовтий, і з плямами, і твердий, якби ми доторкнулися, і хитається і т. д. Це все ми будемо звати *фактурою*, що дослівно і визначає поверхню *матеріалу*. *Фактура* ж театру дуже багата, бо охоплює собою все, чим на нас діє видовище. Чи то спів актора, чи то окремі звуки музики, чи то *сюжет*, чи то характерні риси дієвої особи і т. ін. І все скупчено, міцно зв'язано, а не випадково підібрано».

Інструментом обробки *матеріалу (фактури)* Курбас вважав її *механізацію*: «Тут на минулому зібранні І. Мар'яненко поставив питання про те, що наша система через свій *ухил до механізації фактури* робить з актора позбавлену життя ляльку; просто — що наша система відбивається вбивчо на вихованні актора. Я тоді не міг відповісти на це, оскільки ми були зайняті іншими справами. Зараз це питання на місці. Думаю і підозрюю, що голос тов. Мар'яненка не одинокий. <...> Що таке *механізована проєкційована фактура*, яке вона має відношення до живості чи мертвості актора? На мій погляд, це просто безконечно досконаліша форма, досконаліший принцип діяння на глядача, аніж той давній метод гри переживанням, гри *нутром*».

Учень Курбаса Михайло Верхацький давав таке пояснення *методу механізації фактури*: «Способом у методиці роботи актора є *механізація фактури*. Це вже дає можливість приблизно уявити шлях і способи творчості актора, бо *механізація фактури* заперечує: а) *гру нутром*, б) *гру* виключно від *інтуїції*, в) випадковість жесту й інтонації, а наводить актора на а) контроль уявлення, б) свідоме ставлення до способів, в) винайдення відповідних способів виразу».

ФІКСАЦІЯ [ЖЕСТУ] — одна з основних вимог Курбаса до актора, яка пов'язувалася в його системі з *культурою жесту*, отже і театальною культурою загалом. Він казав: «Навіть у таких п'єсах життєво-психологічних <...> на зразок “Чорної пантери і Білого ведмеда” в Молодому театрі, встановлено спочатку культуру жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, більш наближаючого до матеріалу, з якого робить-

ся театр. Цей момент *фіксації жесту, момент об'єктивізації, вивів театр із стадії внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічного типу*».

ФОРМА — у системі Курбаса — загальне поняття, яким позначалося «те нове, організаційне, що внесено в *матеріал* митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем. <...> Мистецтво без форми — труп; без змісту воно — технічна організація речей».

ФОРМАЛІЗМ — поняття, яке у парадигмі радянського мистецтва протиставлялося пролетарському мистецтву, яке мусило пропагувати зрозумілою художньою мовою ідейні позиції партії, здійснюючи таким чином покладену на мистецтво виховну функцію. У радянській енциклопедії (перше багатомне зібрання істин соціалізму) *формалізм* визначався як найбільш *ворожий напрям у мистецтві*, адже характеризувався такими ознаками: «1) схильність дотримуватися зовнішніх форм (формальностей) на шкоду суті справи; дріб'язкове, механічне дотримання встановлених форм. 2) ідеалістичний напрям у мистецтвознавстві та літературознавстві, котре вважає сутністю мистецтва художню форму і вивчає її поза зв'язком з ідейним змістом мистецтва і процесом громадського життя як самодостатню сутність, що розвивається за своїми внутрішніми законам. <...> *Формалізм* пов'язаний з втечею буржуазного мистецтва й естетики від реальної дійсності та її класових суперечностей, що характерно для епохи *загнівання буржуазного ладу*. <...> У Росії *формалізм* проявився у мистецтвознавстві (в історії живопису — Б. Віппер та ін., в музикознавстві — І. Глебов та ін., у театрознавстві — О. Гвоздев та ін.)». У такому самому дусі 1936-го року характеризувала *формалізм* і газета «Комуніст»: «Що таке є *формалізм*, як не підміна справжньої життєвої правди, суті і змісту мистецьких творів заумною грою у фрази, трюкацтвом? Що таке формалізм, як не підміна справжньої суті справи «оригінальничанням» у зовнішності, незрозумілими і недоступними формальними прийомами, як не прикриття убогого й фальшивого змісту витівкуватими формами, які стають самоціллю? У своїх спогадах про Володимира Ільїча Клара Цеткін наводить надзвичайно цікаві висловлювання Леніна про формалістів та завдання мистецтва. Тов. Цеткін згадує, як Ленін одного разу заявив: «Я не в силі вважати витвори експресіонізму, футуризму, кубізму й інших «ізмів» вищими виявами художнього генія, я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості». І далі: «Важливо також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної

кількості населення, що нараховується мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно проникати своїми найглибшими коріннями в саму товщу трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам і любимо ними. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, підносити їх». Однак коментар радянської енциклопедії і газети «Комуніст» нічого спільного не мав з концепцією самих формалістів, адже вимога ідейного мистецтва [у пропагандистському сенсі] — це, на думку Меєрхольда, вимога невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. «Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: *Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано! Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром*». З більшим ідеологічним трепетом ставився до формалізму Курбас, який інтерпретував його суперечливо: або як «підкорення змісту в ім'я розв'язання формальних проблем», або як «не заперечення змісту», а пошук способів «як зміст передати». З іншого боку, у статутних документах «Березоля» зустрічаємо й таке: «*Останні три пункти (академізм, безпредметність, формалізм) МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві*».

Зазвичай у радянських засобах масової інформації формалізм характеризувався як *сумбур замість музики, спрощення, шум, фальш, потворність та ін.* ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА, ФОРСОЦ

ФОРСОЦ [форсоцизм, форсоцівство] — у 1930-х роках — поняття для позначення митців і мистецтвознавців, які спиралися на ідеї соціології, з одного боку, та ідеї *формального аналізу*, з іншого. «Перехід на бік марксизму, — писав Я. Гординський, — виявлявся звичайно скріпленням “соціологічного еквіваленту” в критиці — тому таку переміну означають назвою *форсоцизму* — змішанням *методи формалістичної з соціологічною*. Форсоців зачисляє марксистська критика до еклектиків, що послуговуються різними критичними методами. Отже всі ці футуристи-ліфовці, символісти, динамісти, неокласики й под., що прийшли в цілому чи частично до марксизму — є *форсоцями* й еклектиками, як їх іронічно називають марксисти. По правді, *форсоци* й еклектики — це інтелектуалісти, критики з солідною освітою та ясно виробленою метою, люди, що вийшли з доброї ще російської або української школи (передусім В. Перетца). Це ті, що поставили високо історично-наукові досліди в українській літературі та літературну критику на підсоветській Україні — як ще ніколи досі. <...> Ми бачили, що до найкращих з них, неокласиків, пристала й українська неоромантика в особі М. Хвильового й далі ваплітовців

та літфронтівців. Твори всіх тих інтелектуалістів — це властиво, як згадано, єдине цінне, що дала літературна критика підсоветської України». Звісно ж, діяльність *інтелектуалістів і критиків з солідною освітою та ясно виробленою методою, які вийшли з доброї школи, сприймалася як буржуазний соціологізм у поєднанні з буржуазним академізмом*. Чи не найголовнішим закидом на адресу мистецтвознавців-форсоців було прагнення застосовувати *об'єктивні методи дослідження, що в радянський час вважалося недоліком з класовим тавром — ознакою буржуазно-академічного об'єктивізму*. ► ФОРМАЛІЗМ

ФРАЗА СЦЕНІЧНА — у системі Курбаса — «частина видовищного акту, що через свій центральний ікт об'єднує текучість показу в один процес уваги і сприйняття». ► ІКТ

ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА — у практиці «Березоля» — система ознак, за якими описується персонаж драматичного твору і вистави. «Щодо методи характеристики і трактування дійових осіб, — писав учень Курбаса Михайло Верхацький, — то постановщик користується різними способами. Він визначає: а) функцію в п'єсі даної особи; б) характеристику сцени, в якій діє персонаж; в) сенс акторської подачі (що мусить сприйняти глядач); г) філософію персонажа; г) ставлення персонажів до фактів; д) проекцію образу при інших ситуаціях; е) посередню характеристику іншими персонажами (коли така є); є) вчинків; ж) фізичні особливості; з) психологічні особливості; и) схему методики роботи над образом, вимоги щодо тримання в тілі, характер жесту, слова. Ми вважаємо за потрібне подати матеріял, з якого видно було б, як саме постановщик трактує дійових осіб, які завдання цим самим він ставить перед актором та яка його метода характеристики». ► БІОГРАФІЯ

ЧАС СЦЕНІЧНИЙ — поняття, що у системі Курбаса корелює з поняттям *темпу*: «Взагалі сценічний час, — казав Курбас, — без розуміння темпу не існує. *Сценічний час* — це час, який глядач сприймає суб'єктивно. За годинником може бути так, що на сцені цей відтинок часу буде коротший, ніж цей самий відтинок на годиннику. Є різниця між абсолютним часом і часом на сцені. Час — це є визначення темпу самого часу. Помітність в абсолютній одиниці часу — частіше, де час іде швидко, а рідше — там, де повільніше. Треба пам'ятати, що змінність — по лінії наближення до цілості. Увага: зміну можна дати у формах єдиного матеріалу, міняючи один темп на інший. Це теж прискорення. Бачимо новий матеріал, з'являються нові засоби, нові комплекси енергії, міняємо *план*: іде п'єса в побутовому плані — переводимо в інший, і це теж прискорення темпу. Оскільки темп — явище суб'єктивне, треба пам'ятати,

що час на сцені є річ суб'єктивного порядку, а тому, організуючи темп спектаклю, він організує увагу, організує матеріал, щоб не в ньому був швидкий *темп*, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача кинути з гарячого в холодне, з холодного — в фіолетове. Зробити частішими рефлексії, а не те, що на сцені діється. Тобто прискорити не на сцені, а в залі, — ось завдання режисера».

ЧИСТКА — у 1920-х роках — популярна політична процедура атестації кадрів; політичний іспит митців, спрямований на «виховання» слухняних і покарання неслухняних громадян. «Сьогодні, — згадував Василь Василько, — був на чистці по союзу “Робмист”. Особливо нажимали питаннями на мою політичну свідомість. Коли я запитав, чому це так, то мені пояснили, що деякі березільські режисери проявили надзвичайну невідомість. Тягну, наприклад, не знав, ким був Ленін по радянській лінії». Інший автор писав про «чистку “Авгиевых конюшен”»: При “Всерабисе” образована комиссия по чистке руководителей кружков по искусству в клубах. Правда, здорово запоздала комиссия. За все эти годы бесчисленные халтурщики успели порядком развратить, идеологически и художественно, ту рабочую молодежь, которая доверчиво шла в клубы в расчете как-нибудь приобщиться к художественной культуре. Без стажа, опыта, знаний, без какой-либо общественно-политической подготовки, разного рода неудачники, которых никто не хотел никуда брать в учреждениях центральной части города, шли на окраины города, а иногда попадали и в большие клубы в центре, и культивировали там халтуру, поскольку хватало их сил. Объявленная Всерабисом чистка, которую произведут организованно и планомерно, должна с корнем вырвать эту заразу. Если Наробраз и Губсовпроф учтут, как это важно, и помогут Всерабису в его начинании, Авгиевы конюшни в клубах будут вычищены, как следует». Результатом «чистки» ставало підтвердження або не підтвердження особи здійснювати професійну діяльність.

ЧИТАНКА — поширений у практиці режисури «метод» роботи режисера. «Режисер, — писав 1925 року Микола Вороний, — для деяких акторів, менш зорієнтованих чи непевних, призначає ще окремі спеціальні лекції або “читанки” — поєдинично або й групами. На таких “читанках” старі режисери колись просто самі начитували акторові роль з голосу <...>. Могучий режисер цього уникає».

ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ — один із репетиційних прийомів, що застосовувався курбасом у процесі підготовки масових сцен вистави «Едіп цар». «Над “Царем Едіпом”, — згадував Василь Василько, — молодотеатрівці студійно працювали протягом

1916–1918 років <...> В Одесі ми мали провадити підготовчу роботу далі, завершення постановки мало відбутися в Києві, на сцені нашого театру <...>. Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже установленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном. Іноді режисер змушений був займатися з відстаючими окремо, домагаючись чіткого музичного ритму благословення <...>. Добившись від учасників хору єдиного *ритмічного читання* в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик <...>. Метод роботи Олександра Степановича в цій постановці знову був відмінним. Курбас виступав як режисер–хореограф високого класу». ► ДЕКЛАМАЦІЯ, РИТМ

ШЕФ[СТВО] — у 1920-х роках — пропагована радянською владою форма стосунків між підприємствами, фабриками і заводами, з одного боку, і творчими колективами, з іншого. Це було символічне верховенство пролетаріату (гегемона) над творчою інтелігенцією. «Коли в 1922 році виростає “Березіль”, — згадував Степан Бондарчук, — сорок п’ять червонопрапорна дивізія бере *шефство* над першою майстернею “Березоля”. Військовий *шеф*, що має завданням пильнувати в першу чергу винтовки і сам годується з казана, де при умовах 22 року не завжди буває в міру посмажена каша, міг дати “Березолеві” лише те, що їв сам. Але на той час це було дуже багато. *Шеф* зарахував понад тридцять “березільців” на харчування з казана, але що найважливіше, — він дав йому моральну підтримку. Своїм життям “Березіль”, безперечно, завдячує сорок п’ятій дивізії, — він її дитина. Це мало велике значення для політичного виховання “Березоля”».

Володимир Кузьмич — у статті «Без егоцентризму», видрукуваній на сторінках часопису «Критика» 1931-го року, у розділі «Про шефство критиків над письменниками» — самопринизливо закликав: «...Своїм конкретним прикладом товариш Коряк поставив перед *критикою* прекрасну проблему. *Критика* мусить бути справжнім ватажком літератури не тоді, коли озветься *рецензією* чи статтею на твір, а ще в процесі творення. Тов. Коряк висунув чудову ідею, яку я маю сміливість зараз оголосити, щоб не залишалася вона “виробничою таємницею”. Це ідея *творчого шефства критика над певним письменником*. Це *шефство* я уявляю собі так: *критик* бере участь у творчих планах письменника, рекомендує йому теми, навіть допомагає

збирати матеріял і робити “заготовки”. В процесі творення він робить корективи, подає нові думки, висуває нові проблеми і т. д. <...> Зі сторінок “Критики” я викликаю товаришів *критиків* піти за прикладом Коряка! Обрати собі “*підшефного*” письменника чи ударника справа легка. А наслідки будуть дуже вдячні для обидвох учасників такого шефства. <...> Словом, критикам я зичу <...> працювати зі мною не пост-фактум, а порядком живого конкретного *шефства*».

Так само, як *абонементна система і закриті вистави, шефство* було інструментом соціальної стратифікації — формування статусів вищих і нижчих груп населення. ► БРИГАДА, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ

ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ — у «Березолі» (за поширеною у 1920-х роках модою застосовувати термін штаб до керівних органів установ) — за словами Романа Черкашина, «Режисерський штаб — душа і мозок театру», «справжня академія режисури», на яку Курбас покладав завдання стати «*лабораторією*, в якій ведеться велика робота щодо наукового опрацювання театральної дисципліни виховання актора і т. д.», а також здійснювати «педагогічну і наукову роботу та готувати молодих режисерів. Спеціальні *станції* цього штабу (сільська і клубна) розширять діяльність щодо збирання матеріалів, необхідних для вироблення методів роботи клубних і сільбудівських драмгуртків». Головним завданням Режштабу Курбас вважав «виховання нового режисерського молодняка, якого на Україні немає», а також «упорядкування *системи* — це має зробити режштаб».

Як згадував учень Курбаса Борис Балабан, «Режисерський штаб, що діяв у театрі “Березіль”, складався з 16 чоловік. Тут зосереджувалась уся художня влада, затверджувались режисерські *експозиції* (*експлікації*) <...>. Після доповіді режисера-постановника кожний член режштабу, за завданням Курбаса, виступав зі своїми аргументами, які розбивали твердження доповідача. Усі чотирнадцять членів виступали з такими обґрунтованими аргументами, що коли позиція постановника була не цілком переконливою, коли його бачення було не найбільш вірним, тези його доповіді легко спростовувались <...>. Якщо режисерський штаб після виступів усіх його членів стверджував *експозицію* доповідача, обговорювалась пропозиція постановника щодо розподілу ролей. Члени штабу пропонували свій розподіл, і за найбільшою збіжністю думок затверджувався остаточний список виконавців. Тільки після цього Курбас, як керівник театру, дозволяв режисерові виступити перед творчим колективом». Крім того, — пише Б. Балабан, — на засіданнях Режисерського штабу «ставились спеціальні доповіді:

“Робота з художником”, “Музика в спектаклі”, “Робота з освітлювачем” тощо».

1927-го року, оцінюючи роботу Режисерського штабу, Курбас казав: «В Києві при своєму режисерському штабі він [“театр Березіль”] організував клубну станцію та методологічну лабораторію клубної роботи, які згуртували керівників драмгуртками всіх київських робітничих і червоноармійських клубів, що дало надзвичайно прекрасні наслідки. При режисерському штабі існував у перші роки праці “Березоля” цілий ряд станцій, що так чи інакше поглиблювали культурно-театральну справу. Не обійдено було тим навіть справу української театральної термінології».

Діяльність Режштабу широко висвітлювалася на сторінках загальноукраїнської преси — інколи критично. Приміром, в одному з чисел «Мистецької трибуни» за 1930 рік у фейлетоні «По ударному... Чи по шкурному, по халтурному (Порядком самокритики)», у розділі, присвяченому «Березолі», було спародійовано засідання Режштабу.

Наступного року Дмитро Грудина у статті «Рецидив — чи “строго витримана лінія”», звинувачуючи Курбаса у спробах «“ревізії” марксо-ленінських постулатів і, зокрема, ленінської національної політики», цитував стенограми засідань Режисерського штабу: «На одній із лекцій на Режштабі в 1926 р. в Києві, — писав Грудина, — Курбас заявляв: “...для вас не повинно бути дивним, що такий переконаний у своїх поглядах *ідеаліст*, як я, не тільки став відкрито на плятформу матеріалістичну, але й веду боротьбу за те, щоб і все мистецтво перевести на рейки матеріалістичного світогляду”». ► КОМІСІЯ

ЛІТЕРАТУРА

Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988). К., 2016.

Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр, 1927. № 7.

Бондарчук С. Майстерство актора. Мімограмота. К., 2023.

Василько В. Фрагменти режисури. К., 1967.

Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. Х., 1932.

Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982.

Джیمмі Гігінз. Вистава на 5 дій за У. Сінклером. Текст інсценування Леся Курбаса. Текст записав і потрібні поясіння додав лаборант постановки В. Василько-Міляїв. Х., 1924.

Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. К., 2012.

Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. К., 1997.

Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків, 2012.

Ігнатович Г. Режисура // Сільський театр, 1929. № 7, 10, 11; 1930. № 4, 5, 6, 7, 8.

Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. К., 1998.

Клековкін А., Судьїн В. Режиссура XX века: Метод. указания. К., 1987.

Клековкін А., Судьїн В. Эволюция режиссерских систем: Метод. указания. Ч. 1; 2. К., 1990.

Клековкін А. Mise en scène / Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар. К., 2012.

Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. К., 2017.

Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод (публікація) // Український театр. 1998. № 1, 2, 3, 4, 5.

Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод. Полемічні нотатки // Український театр. 1999. № 4.

Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. посібн. К., 2001.

Клековкін О. Петро Рулін: Методологічний конспект. К., 2024.

Клековкін О. Проторежисура: Організація вистави у «дорежисерському» театрі: Навч. посібн. К., 2021.

Клековкін О. Режисура як система // Записки НТШ. Том ССXLV. Праці театрознавчої комісії. 2003.

Клековкін О. Система // Український театр. 1997. № 1.

Клековкін О. Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис. К., 2022.

Клековкін О. Theatrica: Лексикон. К., 2012.

Клековкін О. Режисерська система: Горизонтальний аналіз. К., 2023.

Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. К., 2017.

Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. К., 1998.

Кравчук П. Василько — режисер. К., 1980.

Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пос. Л., 1984.

Леся Курбас: Спогади сучасників. К., 1969.

Леся Курбас. Філософія театру. К., 2001.

Леся Курбас: Система і метод. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр, 1998. № 1–5.

Ми — березільці: театральні спогади-роздуми / Р.О. Черкашин, Ю.Г. Фомина. К., 2008.

Микитенко І. Від гопака до Л. Курбаса (Український театр) // *Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета*. 1924. 11 березня // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. К., 1968.

Предславич Л. Лекція перша. Сценічний рух (Вивчення руху натурального) // *Сільський театр*. 1929. №6.

Предславич Л. Лекція друга. Семіотика // *Сільський театр*. 1929. №6.

Предславич Л. Сценічний рух. Очі. Лекція третя // *Сільський театр*. 1929. №7.

Предславич Л. Сценічний рух. Ноги. Лекція четверта (п'ята) // *Сільський театр*. 1929. №7.

Предславич Л. Сценічний рух. Семіотика. Лекція шоста // *Сільський театр*. 1929. № 9.

Предславич Л. Сценічний рух. Голова. Лекція сьома // *Сільський театр*. 1929. №9.

Предславич Л. Сценічний рух. Статика. Лекція восьма // *Сільський театр*. 1929. №9.

Предславич Л. Сценічний рух. Динаміка. Лекція дев'ята // *Сільський театр*. 1929. №9.

Предславич Л. Закони напрямку й форми. Лекція десята // *Сільський театр*. 1929. №10.

Предславич Л. Відправні точки. Лекція одинадцята // *Сільський театр*. 1929. №10.

Рулін П. «Березіль» у Києві // *Життя й революція*. 1929. № 7–8.

Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // *Життя й революція*. 1926. № 6.

Рулін П. На шляхах революційного театру. К., 1972.

Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. К., 1920.

Хоткевич Г. З приводу одної постановки [«Макбет» Леся Курбаса] // *Література, наука, мистецтво*. 1 червня 1924. № 21.

Черкашина М., Клековкін О. Ріхард Вагнер і Леся Курбас: порівняльний аналіз // *Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. д-рів мистецтвознавства Марини Черкашиної-Губаренко й Олександра Клековкіна; НАМ України, ПІСМ*. К., 2022.

Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // *За марксо-ленінську критику*. 1934. № 12.

СПИСОК ТЕРМІНІВ

АБОНЕМЕНТ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНИЙ
АБОНЕМЕНТУВАННЯ
АБОНЕНТ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
АБОНЕНТЩИК ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
АВДИТОРІЯ ОДНОРІДНА ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]
АГЕНТУРА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
АГІТАЦІЯ ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО, ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО
АГІТАЦІЯ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТАЦІЯ КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНА ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК
АГІТАЦІЯ МАСОВА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
АГІТАЦІЯ ХУДОЖНЯ ► АГІТАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТАЦІЯ, СПРЯМОВАНА НА ДОПОМОГУ МІЖНАРОДНІЙ БУРЖУАЗІЇ ► ПОПУТНИК
АГІТБРИГАДА (АГІТАЦІЙНА БРИГАДА) ► АГІТАЦІЯ, БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТВАГОН ► АГІТАЦІЯ
АГІТВИСТАВА ► АГІТАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТВИСТАВА РЕВОЛЮЦІЙНА ► АГІТАЦІЯ
АГІТКА ► АГІТАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО
АГІТКА РЕВОЛЮЦІЙНА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТКАМПАНІЯ ► АГІТАЦІЯ
АГІТМАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА ► АГІТАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТМИСТЕЦТВО ► АГІТАЦІЯ
АГІТПРЕСА ► АГІТАЦІЯ
АГІТПЛАКАТ ► ЖАНР, КАМПАНІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТПЛАКАТ ТЕАТРАЛЬНИЙ ► АГІТАЦІЯ
АГІТПЛАН ► ПАФОС [ПАТОС]
АГІТПОСТАНОВКА ► АГІТАЦІЯ
АГІТПОТЯГ ► АГІТАЦІЯ
АГІТПРОП ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ
АГІТПРОПБРИГАДА ► АМАТОР, АГІТАЦІЯ
АГІТПРОПГРУПА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТПУНКТ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТСУД ► АГІТАЦІЯ, ЖАНР, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, САМОКРИТИКА, СУД
АГІТТЕА-МОНТАЖ ► АГІТАЦІЯ
АГІТТЕАТР ► АГІТАЦІЯ
АГІТТРИБУНА ► АГІТАЦІЯ
АГІТУВАННЯ ► АГІТАЦІЯ
АГІТФАРС ► АГІТАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АГІТХОР ► АГІТАЦІЯ
АГРОПРОПАГАНДА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА,
АГРОСУД ► САМОКРИТИКА, СУД
АЕСТЕТИЧНЕ ► ІНТУЇЦІЯ
АКАДЕМІЗМ ► КРАСА, РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА, ФОРМАЛІЗМ
АКАДЕМІЗМ БУРЖУАЗНИЙ ► ФОРСОЦ

АКАДЕМІЗМ ЕСТЕТСЬКИЙ ► ЕСТЕТСТВО, ІНТУЇЦІЯ
АКАДЕМІЗМ ТЕАТРАЛЬНИЙ ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ
АКТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
АКТИВІСТ ► ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ
АКТОР ► АМАТОРСТВО, АМАТОРЩИНА, АМПЛУА
АКТОР ► ФАКТУРА
АКТОР ГЕРОЇЧНИЙ ► АКТОР
АКТОР НУТРА (НУТРЯНИЙ) ► НУТРО
АКТОР ПЕРЕТВОРЕНИЙ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ
АКТОР ПОСЕРЕДНІЙ ► АКТОР
АКТОР СУЧАСНИЙ ► АКТОР
АКЦЕНТОВАНІСТЬ ► РИТМОПЛАСТИКА
АКЦІЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БОРІТЬБА ДРАМАТИЧНА, РОЗВ'ЯЗКА, ТЕМА
АКЦІЯ КОЛЕКТИВНА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ПЛАН ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ
АЛЕГОРІЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
АМАТОР, АМАТОРСТВО, АМАТОРЩИНА ► АМПЛУА, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
АМПЛУА
АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ЖАНР, ЗАВ'ЯЗКА, ІДЕЯ, КОМПОЗИЦІЯ, КОНФЛІКТ, КУЛЬМІНАЦІЯ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ТЕМА
АНАЛІЗ ФОРМАЛЬНИЙ ► ФОРСОЦ
АНКЕТИ УЧОТУ ДРАМАТИЧНИХ СИЛ ► АНКЕТУВАННЯ
АНКЕТУВАННЯ
АНТИМИСТЕЦЬКИЙ [АНТИХУДОЖНІЙ] ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АНТИПАРТІЙНИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
АНТИРАДЯНСЬКИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
АНТИХУДОЖНІЙ ► ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ
АПАТЕТИЧНЕ ► ПАФОС [ПАТОС]
АПОЛІТИЧНІСТЬ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
АПОЛІТИЧНЕ ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ
АРЛЕКІН РОЗУМНИЙ ► АКТОР
АРТИСТ (АРТИСТКА) НУТРА ► НУТРО
АРТИСТ ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА
АРТИСТ ЗАСЛУЖЕНИЙ ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ
АРТИСТ ІНТЕЛІГЕНТНИЙ ► ПОПУТНИК
АРТИСТ НАРОДНИЙ ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ
АРТИСТ-ІНТЕЛІГЕНТ ► КУЛЬТУРА, ПОПУТНИК
АРТИСТ-НУТРЯК ► НУТРО
АРХІТЕКТОНІКА ► КОНФЛІКТ ДРАМИ
АСПЕКТ ► АГІТАЦІЯ, ЖАНР, КОНФЛІКТ ДРАМИ, ПЛАН, ПЛАН ВИСТАВИ ЖАНРОВИЙ, ПРИНЦИП
АСПЕКТ ► ПАФОС [ПАТОС], ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ, ТЕМА
АТРАКЦІОН ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], МОНТАЖ, ПЕРЕТВОРЕННЯ
БАЛЕРЕТТО

БАТЬКО УКРАЇНСЬКОГО ПОБУТОВОГО ТЕАТРУ ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ
 БАТЬКО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ► РЕАЛІЗМ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ
 БАТЬКО УКРАЇНСЬКОЇ РЕАЛІСТИЧНОЇ ДРАМИ ► РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ
 БЕЗБІЛЕТНИК ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]
 БЕЗДОТАЦІЙНІСТЬ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
 БЕЗДЕЙНІСТЬ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
 БЕЗПАРТІЙНІСТЬ ► ПОПУТНИК
 БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ, РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА
 БЕЗПРЕДМЕТНІСТЬ ► ФОРМАЛІЗМ
 БЕЗПРИНЦИПОВІСТЬ ХУДОЖНЯ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
 БІОГРАФІЯ [ГЕРОЯ] ► СЮЖЕТ
 БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ ► СЮЖЕТ, ТЕМА, ХАРАКТЕРИСТИКА,
 БОГЕМА ► КУЛЬТУРА
 БОГЕМЩИНА ► БРИГАДА, ЗВОДКА ПРАЦІ
 БОРОТЬБА ► КОНФЛІКТ
 БОРОТЬБА З БУРЖУАЗНИМИ ВПЛИВАМИ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА З КУРБАСИЗМОМ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА З МІЩАНСТВОМ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА З ПСЕВДОМАРКСИСТСЬКОЮ КРИТИКОЮ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА З НЕПІВСЬКОЮ ПСИХОЛОГІЄЮ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА ГЛЯДАЧА ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА КУЛЬТУРУ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА ЛЕНІНСЬКУ ЛІНІЮ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА МЕТОД ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА НОВИЙ РЕПЕРТУАР ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА П'ЯТИРІЧКУ ЗА ЧОТИРИ РОКИ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ СВІТОГЛЯД ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА СОЦІАЛІСТИЧНЕ БУДІВНИЦТВО ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗА СТИЛЬ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ЗІ СТАРИМ ТЕАТРОМ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА КЛАСОВА МІЖ ГЛЯДАЧЕМ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА КЛАСОВА У МИСТЕЦТВІ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА КУЛЬТУР ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ПРОТИ БУРЖУАЗНОЇ КУЛЬТУРИ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ПРОТИ КЛАСОВО ВОРОЖОЇ ЕСТЕТИКИ ► БОРОТЬБА
 БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА ► КОНФЛІКТ ДРАМАТИЧНИЙ
 БРИГАДА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ШЕФСТВО
 БРИГАДА АГІТАЦІЙНА ► АГІТАЦІЯ
 БРИГАДА ДРАМАТУРГІВ ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
 БРИГАДА КОМПОЗИТОРІВ ► БРИГАДА
 БРИГАДА МИСТЕЦЬКА ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
 БРИГАДА РЕЦЕНЗЕНТСЬКА (РЕЦЬБРИГАДА) ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
 БРИГАДА ТЕАТРАЛЬНА ► БРИГАДА
 БРИГАДА УДАРНА ► БРИГАДА, ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
 БРИГАДА ШЕФСЬКА ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

БУДОВА СПЕКТАКЛЮ ► КОМПОЗИЦІЯ

БУРЖУАЗІЯ РАДЯНСЬКА ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ВАРТІСТЬ АРТИСТИЧНА (МИСТЕЦЬКА) ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ДРАМАТИЧНА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ДРАМОВА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ЕСТЕТИЧНА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ СЦЕНІЧНА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА ► ЖАНР

ВАРТІСТЬ ХУДОЖНЯ ► ЖАНР

ВЕРБУВАННЯ ГЛЯДАЧА ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ВЕРБУВАННЯ ГЛЯДАЧА РЕКЛАМНОЮ КАМПАНІЄЮ І ПРОПАГАНДОЮ ► РЕКЛАМА

ВЕСІЛЛЯ «ЧЕРВОНЕ» ТЕАТРАЛІЗОВАНЕ ► ЖАНР

ВЕЧІР «ЗМИЧКИ»

ВЕЧІР ВИКРИТТЯ «ТАЄМНИЦЬ» ТЕАТРАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ► ВЕЧІР ЗМИЧКИ

ВЕЧІРКА ЗАПИТАНЬ І ВІДПОВІДЕЙ ► АГІТАЦІЯ

ВИВЧЕННЯ ГЛЯДАЧА ЧЕРЕЗ АНКЕТИ ► АНКЕТУВАННЯ

ВИД МИСТЕЦТВА ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

ВИДАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ ► ПЛАН ПОСТАНОВЧИЙ

ВИЗНАННЯ ВЛАСНИХ ПОМИЛОК ► САМОКРИТИКА

ВИКЛЮЧАННЯ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

ВИРІШЕННЯ ОБРАЗНЕ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ВИРІШЕННЯ ПОСТАНОВКИ РИТМІЧНЕ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ ► НОП, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ПЛАН ПОСТАНОВЧИЙ, ТВІР МИСТЕЦТВА

ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ВИСОКОХУДОЖНІЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ

ВИСТАВА «ДАТСЬКА» ► ВИСТАВА ПРИНАГІДНА, КАМПАНІЯ, ЛЕНІНІАНА

ВИСТАВА ВИЇЗНА ► КУЛЬТВИЛАЗКА

ВИСТАВА ДЛЯ ЧЛЕНІВ ПРОФСПЛОК ► ВИСТАВА ЗАКРИТА

ВИСТАВА ЗАКРИТА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНІЙ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ШЕФ[СТВО]

ВИСТАВА ПІЛЬГОВА ► КУЛЬТВИЛАЗКА

ВИСТАВА ПРИНАГІДНА ► ВИСТАВА «ДАТСЬКА»

ВИСТАВА ТЕАТРАЛЬНА ► МАТЕРІАЛ

ВИСТАВА ЦІЛЕВА [ЦІЛЬОВА] ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ВИСТАВА ЗАКРИТА

ВИТТЯ ► НУТРО

ВИХІД НА ОПЛЕСКИ ► ОПЛЕСКИ

ВИХОВАННЯ ► ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ВИХОВАННЯ ПОЛІТИЧНЕ ► БРИГАДА

ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ КОЛЕКТИВНЕ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ, ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ

ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ ► КУЛЬТВИЛАЗКА, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
 ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

ВОДЕВІЛЬ ► ЖАНР

ВОРОГ НАРОДУ ► ДВОМИСЛЕННЯ, ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ, ДЕМАСКУВАННЯ, КРИТИКА
 ТЕАТРАЛЬНА, ПИЛЬНУВАННЯ, ПОПУТНИК, ПРОРОБКА

ВУЗОЛ ФАБУЛЬНИЙ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА

ГАЗЕТА АГІТАЦІЙНА ► АГІТАЦІЯ

ГАЗЕТА ЖИВА ► АГІТАЦІЯ, ЖАНР, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ГАЗЕТА ЖИВА ► СУД

ГАСТРОЛЕР ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]

ГЕНІЙ

ГЕРОЙ НОВИЙ ► АКТОР

ГІНЬЙОЛЬ ► ЖАНР

ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ] ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ, АНАЛІЗ РЕАКЦІЙ ГЛЯДАЧА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

ГЛЯДАЧ ВИПАДКОВИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ПОПУТНИК, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ГЛЯДАЧ ІНТЕЛІГЕНТНИЙ ► КУЛЬТУРА, ПОПУТНИК

ГЛЯДАЧ КОЛЕКТИВНИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

ГЛЯДАЧ МАСОВИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РАДА ХУДОЖНЯ

ГЛЯДАЧ МІЩАНСЬКИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ НЕОРГАНІЗОВАНИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ ОДНОРІДНИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ ОРГАНІЗОВАНИЙ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РАДА ХУДОЖНЯ, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ГЛЯДАЧ ПОСТІЙНИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, АНКЕТУВАННЯ, ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ РОБІТНИЧИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГЛЯДАЧ ЧУЖИЙ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ГНУЧКІСТЬ СТИЛІСТИЧНА

ГОЛОСОВЕДЕННЯ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МІЗАНСЦЕНА

ГОПАКЕДІЯ [ГОПАКОМЕДІЯ, ГОПАШНИЦТВО] ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ

ГРА З МАСКОЮ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

ГРА МІМІЧНА ► МІМІКА

ГРА НУТРОМ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ГРА НУТРОМ ► ФАКТУРА

ГРА ОЧИМА ► МІМІКА

ГРАМОТА РЕЖИСЕРСЬКА ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ГУРТOK РЕЦЕНЗЕНТСЬКИЙ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ДАТА ЧЕРВОНА ► ВИСТАВА «ДАТСЬКА»

ДВОМИСЛЕННЯ ► ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ, ЕМІГРАЦІЯ ВНУТРІШНЯ, РЕАЛІЗМ

ДВОРУШНИЦТВО ► САМОКРИТИКА

ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ ► ДВОМИСЛЕННЯ, ДЕМАСКУВАННЯ, САМОКРИТИКА

ДЕЕСТЕТИЗАЦІЯ ► ЕСТЕТСТВО, ІНТУЇЦІЯ

ДЕЗЕРТИРСТВО ТРУДОВЕ ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК
ДЕКЛАМАЦІЯ ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ], РЕАЛІЗМ
ДЕКЛАМАЦІЯ ГУРТОВА ► ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА ► КОЛЕКТИВІЗМ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДЕКЛАМАЦІЯ МАСОВА ► ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДЕКЛАМАЦІЯ ХОРОВА ► ДЕКЛАМАЦІЯ КОЛЕКТИВНА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДЕМАСКУВАННЯ ► КАВАЛЕРІЯ ЛЕГКА, ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА, ПОПУТНИК
ДЕМОНСТРАЦІЇ ЛОЯЛЬНОСТІ ► ПОПУТНИК
ДИКТАТУРА РЕЖИСЕРА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
ДИЛЕТАНТ ► ІМПРОВІЗАЦІЯ
ДИЛЕТАНТИЗМ ► АМАТОР
ДИСКРЕДИТАЦІЯ ВЛАДИ ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК
ДИСПУТИ РОБІТНИЧОГО ГЛЯДАЧА ► КУЛЬТВИЛАЗКА
ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ТЕАТРІВ ► РЕАЛІЗМ
ДІЙСТВА КОЛЕКТИВНІ ► РЕАЛІЗМ
ДІЙСТВО ВИДОВИЩНЕ
ДІЙСТВО КОЛЕКТИВНЕ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДІЯ [ДРАМАТИЧНА, СЦЕНІЧНА] ► ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ, ЕНЕРГІЯ, ТРИВАННЯ У РИТМІ
ДІЯ ПСИХОФІЗИЧНА ► ЖАНР
ДІЯ СКРІЗНА ► РЕАЛІЗМ
ДІЯЛЬНІСТЬ ШКІДНИЦЬКА ► ДВОРУШНИЦТВО ПОЛІТИЧНЕ
ДОПОВІДАЧ СХВИЛЬОВАНИЙ ► ТЕАТР РОБІТНИЧОЇ МОЛОДІ, РЕАЛІЗМ, ТРОМ
ДОСЛІД АНАЛІТИЧНИЙ ► ІНТУЇЦІЯ
ДОТАЦІЯ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ДРАМА МАСИ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДРАМА МАСОВА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ДРАМА ПОБУТОВА ► ЖАНР
ДРАМА ПОЛІТИЧНА ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ
ДРАМА СОЦІАЛЬНА ► ЖАНР
ДРАМАТУРГІЇ ДЛЯ МАС ► РЕАЛІЗМ
ДРОЖЕМЕНТ ► НУТРО
ДУАЛІЗМ БУРЖУАЗНО-ОБ'ЄКТИВІСТСЬКИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
ДУАЛІЗМ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
ЕКЗАЛЬТАЦІЯ ► НУТРО
ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ
ЕКСПЛІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА ► ЕКСПОЗИЦІЯ
ЕКСПОЗИЦІЯ (ЕКСПЛІКАЦІЯ) ► ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ
ЕКСПОЗИЦІЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, КОМПОЗИЦІЯ ДИНА-
 МІЧНА, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ
ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ ► МАТЕРІАЛ [ТЕАТРУ, АКТОРА, РЕЖИСЕРА], СЮЖЕТ
ЕЛІТА КУЛЬТУРНА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ЕМІГРАЦІЯ ВНУТРІШНЯ ► АПОЛІТИЧНІСТЬ, ДВОДУМСТВО, ДВОМИСЛЕННЯ, ДВОРУШ-
 НИЦТВО, ПОПУТНИК
ЕНЕРГІЯ ► АКТОР, ДІЯ [ДРАМАТИЧНА, СЦЕНІЧНА], ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ
ЕПІЗАЦІЯ ТЕАТРУ ► КОМПОЗИЦІЯ

ЕСТЕТИЗМ ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА
ЕСТЕТИЗМ БЕЗПАРТІЙНИЙ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
ЕСТЕТИСТВО ► АКАДЕМІЗМ, СМАК [ЕСТЕТИЧНИЙ, ХУДОЖНІЙ]
ЕТНОГРАФІЗМ ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ
ЕТЮД ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ; МІМОДРАМА
ЕТЮД РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ
ЕФЕКТИ ШУМОВІ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ ДРАМИ І ТЕАТРУ ► КУЛЬТУРА
ЖАНР ► АСПЕКТ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ПЛАН, ПРИНЦИП
ЖАНР СЦЕНІЧНИЙ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ
ЖЕСТ ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]
ЖЕСТ БЕЗПРИНЦИПНИЙ ► ЖАНР
ЖЕСТ БЕЗСИСТЕМНИЙ ► ЖАНР
ЖЕСТ ВИРАЗИСТИЙ ► ЖАНР
ЖЕСТ МЕХАНІЧНИЙ ► ЖАНР
ЖЕСТ МОДУЛЯТИВНИЙ [ПЕРЕХІДНИЙ] ► ЖЕСТ
ЖЕСТ ПЕРЕТВОРЕНИЙ ► ЖАНР, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ
ЖЕСТ ПІДКРЕСЛЕНИЙ ► НУТРО
ЖЕСТ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► ЖАНР
ЖЕСТ ТРАНСПОЗИЦІЙНИЙ ► ЖЕСТ
ЖЕСТИКУЛЯЦІЯ ГОЛОВОЮ ► МІМІКА
ЖИТТЯ ГЕРОЯ СЮЖЕТНЕ ► БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ, СЮЖЕТ
ЗАВ'ЯЗКА ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА, КОНФЛІКТ ДРАМИ, РОЗВ'ЯЗКА
ЗАВ'ЯЗКА ► ТЕМА
ЗАВИВАННЯ ► НУТРО
ЗАГНИВАННЯ БУРЖУАЗНОГО ЛАДУ ► ФОРМАЛІЗМ
ЗАКОН ВИРАЗНОСТІ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН КОНТРАСТІВ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН МОТИВАЦІЇ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН ОЩАДЛИВОСТІ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН ПЕРСПЕКТИВИ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН ПОСЛІДОВНОСТІ ДІЯННЯ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН ПРАВДОПОДІБНОСТІ ЖИТТЄВОЇ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
ЗАКОН РИТМІЧНОСТІ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОН ФІКСАЦІЇ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ЗАКОНИ ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ ► МІЗАНСЦЕНА
ЗАКОНИ СЦЕНИ [ТЕАТРУ]
ЗАКУПКА ВИСТАВИ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
ЗАМОВЛЕННЯ СОЦІАЛЬНЕ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
ЗАНЕПАД ТЕАТРУ
ЗАПИС МІЗАНСЦЕН ► МІЗАНСЦЕНА
ЗАХОПЛЕННЯ ВЛАДИ ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК

ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ

ЗВІЗДИНИ ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ► ЖАНР

ЗВОДКА ПРАЦІ ► НОП

ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ ► БРИГАДА, КАМПАНІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ЗМИЧКА ► МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ

ЗМІСТ ТВОРУ ► СЮЖЕТ

ЗРИВАННЯ МАСОК ► ПОПУТНИК

ІГРИ МАСОВІ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

ІДЕОЛОГ ► ІДЕОЛОГІЯ

ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, ІДЕОЛОГІЯ, РАДА ХУДОЖНЯ

ІДЕОЛОГІЯ ► ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ, ІДЕЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, ТЕАТР, ТЕК-
ТОНІКА

ІДЕОЛОГІЯ ДРІБНОБУРЖУАЗНА ► ПОПУТНИК

ІДЕОМОТИВ ПОСТАНОВКИ ► ІДЕЯ

ІДЕЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ] ВИТРИМАНИЙ, ІДЕОЛОГІЯ, ТЕМА

ІДЕЯ АБСОЛЮТНА ► АКТОР

ІДЕЯ П'ЄСИ Й ІДЕЯ ПОСТАНОВКИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ІДЕЯ ПОСТАНОВКИ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ІДЕЯ ТВОРУ ДРАМАТИЧНОГО ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ІКТ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ [ТЕАТРУ], МІЗАНСЦЕНА

ІЛЮСТРАЦІЯ

ІМПРОВІЗАЦІЯ

ІНАКОМОВЛЕННЯ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ІНВЕНЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКІ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

ІНОСКАЗАННЯ ОБРАЗНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ІНСТИТУТ КРИТИКИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ІНСТРУКТОР РОБОТИ МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПОЛІТОСВІТНЬОЇ ► КОЛЕК-
ТИВІЗАЦІЯ

ІНТЕЛІГЕНТ БУРЖУАЗНИЙ ► ПОПУТНИК

ІНТЕЛІГЕНТИ «САМОГО СЛАЩАВОГО ТИПУ» ► КУЛЬТУРА

ІНТЕЛІГЕНТЩИНА ► КУЛЬТУРА, ПОПУТНИК

ІНТЕЛІГЕНТЩИНА БЕЗХРЕБЕТНА ► КУЛЬТУРА

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ПОПУТНИК

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНА ► ПОПУТНИК

ІНТЕРМЕДІЯ ПОЛІТИЧНА ► ПОЛІТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА

ІНТЕРМЕДІЯ РЕКЛАМНА ► КОМПОЗИЦІЯ

ІНТРИГА ► СЮЖЕТ

ІНТУЇЦІЯ ► НУТРО, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ФАКТУРА

КАБАРЕ ЧЕРВОНЕ ► ЖАНР

КАВАЛЕРІЯ ЛЕГКА ► АКТИВ ГЛЯДАЦЬКИЙ

КАМПАНІЯ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ВИСТАВА «ДАТСЬКА», ВИСТАВА ПРИНАГІДНА, ЗМАГАННЯ
СОЦІАЛІСТИЧНЕ

КАМПАНІЯ АБОНЕМЕНТНА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, КАМПАНІЯ

КАНВА ► СЮЖЕТ

КАНОН ► СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ

КАСА РОБІТНИЧА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНИЙ
КАТАСТРОФА ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КОНФЛІКТ ДРАМИ, РОЗВ'ЯЗКА
КАФЕДРА МАРКСІВСЬКОЇ КРИТИКИ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
КВИТКИ БЕЗПЛАТНІ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]
КВИТКИ ВІДОМЧІ ► КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ
КВИТКИ ПІЛЬГОВІ ► КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ
КВИТКИ РЕЦЕНЗЕНТСЬКІ ► КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ
КВИТОК ТЕАТРАЛЬНИЙ ► ГЛЯДАЧ БУРЖУАЗНИЙ, МІСЦЯ БЕЗПЛАТНІ
КІНО ЖИВЕ ► ЖАНР
КЛАСИФІКАЦІЯ МІЗАНСЦЕН ► МІЗАНСЦЕНА
КЛЯСА МИСТЕЦТВА ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА
КОЛЕКТИВ ► КОЛЕКТИВІЗМ
КОЛЕКТИВ ПОЛІТ-ТЕАТРАЛЬНИЙ ► АГІТАЦІЯ
КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ ► СПІЛКА ТВОРЧА, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ, УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ
КОЛІЗІЯ ► КОНФЛІКТ ДРАМИ, ЖАНР
КОМІСІЯ ► ВОРОГ НАРОДУ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКЕ, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ
КОМІСІЯ АНКЕТНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ БІБЛІОТЕЧНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ В СПРАВІ СВЯТКУВАННЯ ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ ВИДАВНИЧА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ КОНТРОЛЬНО-РЕПЕРТУАРНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ МАРКСО-ЛЕНІНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ МУЗЕЙНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЙНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ ПСИХОТЕХНІЧНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ СЕЛЕКЦІЙНА ► ВОРОГ НАРОДУ, КОМІСІЯ, ПОПУТНИК
КОМІСІЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНА ► КОМІСІЯ
КОМІСІЯ ФІЛЬТРАЦІЙНА ► ВОРОГ НАРОДУ, КОМІСІЯ, ПОПУТНИК
КОМІСІЯ ФІЛЬТРАЦІЙНО-ВИПРОБУВАЛЬНА ► КОМІСІЯ
КОМПОЗИЦІЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВНИЙ
КОМПОЗИЦІЯ ДИНАМІЧНА ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЗАПИС МІЗАНСЦЕН
КОМПОЗИЦІЯ ЕКСЦЕНТРИЧНА ► КОМПОЗИЦІЯ
КОМПОЗИЦІЯ КОНЦЕНТРИЧНА ► КОМПОЗИЦІЯ
КОМПОЗИЦІЯ ПОСТАНОВКИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
КОМПОЗИЦІЯ СТАТИЧНА ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ
КОНКУРС ДРАМАТИЧНИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
КОНКУРС ДРАМАТУРГІЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
КОНКУРС НА ДРАМУ І КОМЕДІЮ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
КОНКУРС НА НАПИСАННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ШТУК ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
КОНКУРС НА СТВОРЕННЯ КРАЩИХ ТЕАТРАЛЬНИХ П'ЄС ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ
КОНСЕРВАТИЗМ ► КРАСА, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ
КОНТРРЕВОЛЮЦІЯ У МИСТЕЦТВІ ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА, ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ,

ФОРМАЛІЗМ

КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ ► КАМΠΑНІЯ

КОНФЕРЕНЦІЯ РОБІТНИЧОГО ГЛЯДАЧА ► КУЛЬТВИЛАЗКА

КОНФЛІКТ ДРАМИ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЗАВ'ЯЗКА, СЮЖЕТ, ТЕМА

КОНЦЕПТ ► АКТОР

КОНЦЕПТУВАННЯ ► КОНЦЕПТ

КОНЦЕПЦІЯ ► КОНЦЕПТ

КОНЦЕРТ-МІТИНГ ПАРАДНИЙ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

КРАСА [КРАСОТА]

КРЕДО РЕЖИСЕРА ІДЕОЛОГІЧНЕ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВНИЙ

КРИТИКА ► ШЕФ[СТВО]

КРИТИКА КОЛЕКТИВНА ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КРИТИКА МАСОВА ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КРИТИКА ПРОЛЕТАРСЬКА ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КРИТИКА РОБІТНИЧА ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗМ, ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ, РАДА ХУДОЖНЯ, РЕЦЕНЗІЯ, ШЕФ[СТВО]

КУЛЬМІНАЦІЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА

КУЛЬТАКТИВ ► КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

КУЛЬТВИЛАЗКА ► АБОМЕНТУВАННЯ, КАМΠΑНІЯ

КУЛЬТПОХІД ► АБОМЕНТУВАННЯ, КУЛЬТВИЛАЗКА

КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА АКТОРА ► КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА АРТИСТИЧНА ► КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА ВИДОВИЩНА ► КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА ЖЕСТУ ► КУЛЬТУРА, ФІКСАЦІЯ [ЖЕСТУ]

КУЛЬТУРА НУТРА ► НУТРО

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНА ► КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА ТЕАТРУ ► КУЛЬТУРА

КУЛЬТУРА ШАРОВАРНА ► КУЛЬТУРА

КУРБАЛЕСЕННЯ [КУРБАЛЕСІЯ, КУРБАСИЗМ, КУРБАСІАДА, КУРБАСІВЩИНА]

КУРСИ ОРГАНІЗАТОРІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ ► АМАТОР

КУРСИ ПЕРЕПІДГОТОВКИ ТЕАТРАЛЬНИХ РОБІТНИКІВ ► АМАТОР

КУРСИ РЕЖИСЕРСЬКІ

КУТОК ЧЕРВОНИЙ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ЛАБОРАНТ-РЕЖИСЕР ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ЛАБОРАТОРІЯ ► СТУДІЯ, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЛАБОРАТОРІЯ КЛУБНОЇ РОБОТИ ► ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЛАБОРАТОРІЯ МЕТОДОЛІГІЧНА ► ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА ► КОМІСІЯ, ОБ'ЄДНАННЯ МІСТЕЦЬКЕ

ЛЕЙТМОТИВ [ОБРАЗУ] ► КОМІСІЯ, ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ЛЕКЦІЇ З ТЕАТРАЛЬНОЮ ІЛЮСТРАЦІЄЮ ► ЖАНР

ЛЕНІНІАНА ► ВИСТАВА «ДАТСЬКА»

ЛІТЕРАТУРА КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНА ► ВОРОГ НАРОДУ

ЛІТЕРАТУРЩИНА ► ЖАНР, ЗАНЕПАД ТЕАТРУ

ЛІТСУД [СУД ЛІТЕРАТУРНИЙ] ► ЖАНР
ЛОЖІ УРЯДОВІ ► глядач [БУРЖУАЗНИЙ]
ЛУБОК ► ЖАНР
ЛЮБИТЕЛЬЩИНА ► ГАЗЕТА ЖИВА
МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕННА
МАЙСТЕРНІСТЬ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ
МАЙСТЕРНІСТЬ РЕЖИСУРИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА ► КОМІСІЯ, СТАНЦІЯ, ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКЕ
МАЙСТЕРСТВО ДІЙСТВА ВИДОВИЩНОГО ► ДІЙСТВО ВИДОВИЩНЕ
МАЛОХУДОЖНИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
МАСА ГЛЯДАЦЬКА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
МАСКУВАННЯ ВОРОГА ► ДВОМИСЛЕННЯ, САМОКРИТИКА
МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ] ► АКТОР, ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ, ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ, ТЕАТР, ТРИВАННЯ У РИТМІ, ФАКТУРА, ФОРМА
МАТЕРІАЛ АКТОРСЬКИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
МЕТА МИСТЕЦТВА [ТЕАТРУ] ► МИСТЕЦТВО
МЕТА ПОСТАНОВКИ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
МЕТАФОРА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] ► ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ
МЕТОД АБСТРАГОВАНИЙ ► МІМОДРАМА
МЕТОД АНАЛІЗУ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД АСОЦІАЦІЙ ВИПАДКОВИХ
МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ГРИ АКТОРСЬКОЇ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ЕСТЕТИЧНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД КУЛЬТИВАЦІЇ ЗОВНІШНЬОЇ ФОРМИ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД КУЛЬТПОХОДУ ► КУЛЬТВИЛАЗКА
МЕТОД МАРКСІВСЬКИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД МАТЕРІАЛІЗМУ ДІАЛЕКТИЧНОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД МОНТАЖУ ► МОНТАЖ
МЕТОД НАЧИТУВАННЯ «З ГОЛОСУ» ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ПЕРЕТВОРЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ, ФАКТУРА
МЕТОД ПОСТАНОВ[К]И ТЕАТРАЛЬНОЇ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД РОБОТИ НАД РОЛЛЮ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД РОБОТИ РЕЖИСЕРА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД РОБОТИ ТВОРЧОЇ ► ІНТУЇЦІЯ
МЕТОД СОЦІОЛОГІЧНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД СТАВЛЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ТЕАТРУ ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАРОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ТЕАТРУ СТАРОГО ПСИХОЛОГІЧНОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ФІЗИЧНИХ ДІЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОД ФОРМАЛІСТИЧНИЙ ► ФОРСОЦ
МЕТОД ФОРМАЛЬНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

МЕТОДА МЕХАНІЗАЦІЇ ФАКТУРИ ► ФАКТУРА
МЕТОДА РОБОТИ КОЛЕКТИВНО-ПОЛІТИЧНОЇ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
МЕТОДА СОЦІОЛОГІЧНА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОДА СТАВЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕТОДИ РОБОТИ КОЛЕКТИВНОЇ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
МЕТОДИ РОБОТИ МАСОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, КУЛЬТВИЛАЗКА
МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МЕХАНІЗАЦІЯ ФАКТУРИ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ, ФАКТУРА
МЕХАНІКА СЦЕНИ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МИСТЕЦТВО ► КРАСА
МИСТЕЦТВО АГІТАЦІЙНЕ ► АГІТАЦІЯ
МИСТЕЦТВО АНАЛІТИЧНЕ ► РЕАЛІЗМ
МИСТЕЦТВО АПОЛІТИЧНЕ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
МИСТЕЦТВО ВИГОЛОШЕННЯ СЛОВА
МИСТЕЦТВО ВПЛИВУ АГІТАЦІЙНОГО ► АГІТАЦІЯ
МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА ВИДОВИЩНОГО ► СТАВЛЕННЯ
МИСТЕЦТВО ЕЛІТАРНЕ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
МИСТЕЦТВО КОМПОЗИЦІЇ ► КОМПОЗИЦІЯ
МИСТЕЦТВО МАСОВЕ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
МИСТЕЦТВО ПЕРЕТВОРЕННЯ ► МОДИФІКАЦІЯ
МИСТЕЦТВО ПОПУТНИЦЬКО-БАЛАГАННЕ ► ПОПУТНИК
МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНЕ ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]
МИСТЕЦТВО СЮЖЕТНЕ МИСТЕЦТВО ► СЮЖЕТ
МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
МИСТЕЦТВО ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
МИСТЕЦЬ (МИТЕЦЬ) ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА
МИТЕЦЬ (МИСТЕЦЬ) ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА
МІЗАНСЦЕНА ► ЗАПИС МІЗАНСЦЕН
МІЗАНСЦЕНА БАРЕЛЬЄФНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА ЕКСПОЗИТИВНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА ЕКСЦЕНТРИЧНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА ІЛЮСТРАТИВНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА ІСТОРИЧНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА МОНУМЕНТАЛЬНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА ПОБУТОВА ► МІЗАНСЦЕНА
МІЗАНСЦЕНА РИТМІЧНА
МІЗАНСЦЕНА СИМЕТРИЧНА ► МІЗАНСЦЕНА
МІМІКА ► МІМОДРАМА, СЛОВНИК ПОЧУВАНЬ
МІМІЧНЕ РОЗПОЛОЖЕННЯ ► ТРИВАННЯ У РИТМІ
МІМОГРАМОТА ► ЖАНР, МІМІКА
МІМОДРАМА ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ЖАНР, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, МІМІКА, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ
МІСЦЯ БЕЗПЛАТНІ [СЛУЖБОВІ] ► ВИСТАВА БЕЗПЛАТНА, ГЛЯДАЧ, КВИТОК БЕЗПЛАТНИЙ
МІСЦЯ ЗА КОНТРАМАРКАМИ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]
МІСЦЯ РЕЦЕНЗЕНТСЬКІ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
МІСЦЯ СЛУЖБОВІ (ВІДОМЧІ) ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

МІТИНГ-КОНЦЕРТ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
МОБІЛІЗАЦІЯ
МОВА НУТРЯНА ► НУТРО
МОВА РЕЖИСЕРА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
МОДА ► СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ
МОДИФІКАЦІЯ
МОНТАЖ ► КОМПОЗИЦІЯ
МОНТАЖ АТРАКЦІОНІВ ► ЗАВ'ЯЗКА, КОМПОЗИЦІЯ, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], МОНТАЖ, ПЕРЕТВОРЕННЯ
МОНТАЖ ЕМОЦІЙ ► КОМПОЗИЦІЯ
МОНТАЖ ЗВУКОВИЙ ► МОНТАЖ
МОНТАЖ ЛІТЕРАТУРНИЙ ► МОНТАЖ
МОНТАЖ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► МОНТАЖ
МОНТАЖ РОЗМОВНИЙ ► МОНТАЖ
МОНТУВАННЯ ЕПІЗОДІВ ► КОМПОЗИЦІЯ
МОРФОЛОГІЯ ТЕАТРУ ► ЖАНР
МОТИВОВАНІСТЬ КОЛІЗІЙ ► КОНФЛІКТ ДРАМИ
НАДЗАВДАННЯ ► ІДЕЯ, НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВЛЕННЯ, НАСТАНОВА] ЦІЛЕВЕ
НАЙТІЄ ► АМАТОР, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
НАКЛЕПНИЦТВО ► САМОКРИТИКА
НАПРЯМ ВОРОЖИЙ У МИСТЕЦТВІ ► ФОРМАЛІЗМ
НАПРЯМ МИСТЕЦЬКИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА]
НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВЛЕННЯ, НАСТАНОВА] ЦІЛЕВЕ ► ІДЕЯ
НАСТАНОВЛЕННЯ ІДЕОЛОГІЧНЕ ► ІДЕОЛОГІЯ
НАТХНЕННЯ ► МЕТОД АСОЦІАЦІЙ ВИПАДКОВИХ
НАУКА ПРО ТЕАТР ► СЦЕНОЗНАВСТВО
НАУКА РЕЖИСУРИ [ТЕАТРУ]
НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ ► ЗВОДКА ПРАЦІ, НОП
НАХИЛ ДО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ► АКТОР
НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРУ ► УДЕРЖАВЛЕННЯ
НЕХУДОЖНИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
НИЗЬКОПРОБНИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
НИТКА ДРАМАТИЧНА ► СЮЖЕТ
НИТКА СЮЖЕТНА ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ] ► АГТАЦІЯ, ЗВОДКА ПРАЦІ, НУТРО
НУТРО ► ВИКЛЮЧАННЯ, ВКЛЮЧАННЯ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], МЕТОД АСОЦІАЦІЙ ВИПАДКОВИХ, НАТХНЕННЯ, ПЕРЕЖИВАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ, ПЕРЕТВОРЕННЯ, ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ, ФАКТУРА
НУТРОВИК ► ІМПРОВІЗАЦІЯ
НУТРЯК ► НУТРО
ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКЕ ► КОМІСІЯ
ОБ'ЄКТИВІЗАЦІЯ ► ФІКСАЦІЯ [ЖЕСТУ]
ОБ'ЄКТИВІЗМ БУРЖУАЗНИЙ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
ОБ'ЄКТИВІЗМ БУРЖУАЗНО-АКАДЕМІЧНИЙ ► ФОРСОЦ
ОБГОВОРЕННЯ ВИСТАВИ

ОБЛІК МИТЦІВ ► МОБІЛІЗАЦІЯ, УДЕРЖАВЛЕННЯ

ОБРАЗ ► СЮЖЕТ, ФАКТУРА

ОБРАЗ ВИСТАВИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ОБРАЗ ПЕРЕТВОРЕНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ОБРАЗ РИТМІЧНИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ

ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ АБО ФІГУРА ТЕАТРАЛЬНА

ОБРАЗА ПРЕДСТАВНИКА ВЛАДИ ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК

ОБРОБЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ

ОБСЛІДУВАННЯ АНКЕТНЕ ► АНКЕТУВАННЯ

ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА ► ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ, ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА, ПЕРЕВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА [МАС], ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ

ОГЛЯД МИСТЕЦЬКОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ОЛІМПІАДА МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ОЛІМПІАДА РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИХ ТЕАТРІВ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ОЛІМПІАДА ТЕАТРАЛЬНА ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ОЛІМПІАДА ТЕАТРІВ КОЛГОСПНИХ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ОПЛЕСКИ ► АНКЕТУВАННЯ, ВИХІД НА ОПЛЕСКИ

ОПОСЕРЕДКУВАННЯ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ОРГАНІЗАЦІЯ ГЛЯДАЧА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА ОРГАНІЗАЦІЯ ШКІДНИЦЬКА

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНА ► ВОРОГ НАРОДУ

ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ НАУКОВА ► НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]

ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНИ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ОЧУДНЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

П'ЄСА АГІТАЦІЙНА ► АГІТАЦІЯ

П'ЄСА КІНЕМАТОГРАФІЧНА ► КОМПОЗИЦІЯ

П'ЄСА ПСИХОЛОГІЧНА ► РЕАЛІЗМ

ПАРАТАКСИС ► КОМПОЗИЦІЯ

ПАРОДІЯ ► ЖАНР

ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА ГОЛОСОВЕДЕННЯ ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА ДРАМАТИЧНА ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА МІМОДРАМАТИЧНА ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА ПЛАСТИЧНА ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА ПОСТАНОВКИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ПАРТИТУРА РЕЖИСЕРСЬКА ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА РУХІВ ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТИТУРА СЦЕН МАСОВИХ ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ

ПАРТІЙНІСТЬ ► ПОПУТНИК, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ

ПАУЗА

ПАФОС [ПАТОС] ► ІНСЦЕНІЗАЦІЯ, ПАТЕТИЧНІСТЬ, ТОН

ПЕРЕВИХОВАННЯ ГЛЯДАЧА ► ВІДПОЧИНОК КУЛЬТУРНИЙ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ПЕРЕВТІЛЕННЯ ► РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ, СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА], ТРИВАННЯ У РИТМІ

ПЕРЕЖИВАННЯ ► АКТОР, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПСИХОЛОГІЗМ, СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА], ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ, ТЕАТР ПСИ-

ХОЛОГІЧНИЙ

ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ

ПЕРЕПРОФІЛЮВАННЯ ► АМАТОР

ПЕРЕТВОРЕННЯ ► ЛІТЕРАТУРИЗМ, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], МОДИФІКАЦІЯ, МОНТАЖ

ПЕРЕТВОРЕННЯ В ЖЕСТИ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ДІЄВЕ ► ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ІЛЮСТРАТИВНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ЛІНІЙНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ НАТЯКАЮЧЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ОБРАЗНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ПАНТОМІМІЧНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ПРОСТОРОВЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ ПРЯМЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ РИТМІЗОВАНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ РОЗМІРНЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРЕТВОРЕННЯ СТИЛІЗУЮЧЕ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ТЕМА

ПИЛЬНІСТЬ БІЛЬШОВИЦЬКА ► САМОКРИТИКА

ПИЛЬНУВАННЯ ► АПОЛІТИЧНІСТЬ

ПІВІНТЕЛІГЕНЦІЯ ► ПОПУТНИК

ПІДРУЧНИК З РЕЖИСУРИ ► БОГЕМА

ПІДШЕФНИЙ ► ШЕФ[СТВО]

ПЛАН ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, АСПЕКТ, ГАЗЕТА ЖИВА, КОНФЛІКТ ДРАМИ, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ТЕМА

ПЛАН АГІТАЦІЙНИЙ [АГІТПЛАН] ► ПАФОС [ПАТОС]

ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ ► АСПЕКТ, ЖАНР, ПРИНЦИП, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ

ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ] ► ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ

ПЛАН ВИСТАВИ ПРОСТОРОВИЙ ► МІМОДРАМА

ПЛАН ДЕЕСТЕТИЗАЦІЇ ► ЕСТЕТСТВО

ПЛАН ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ІНТУЇЦІЇ ► ЕСТЕТСТВО

ПЛАН НУТРА ► ПЕРЕЖИВАННЯ, ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ПОБУТОВИЙ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ПОСТАНОВКИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МІЗАНСЦЕНА

ПЛАН ПОСТАНОВОЧНИЙ ► ВИДАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ, ТЕМА

ПЛАН ПРОСТОРОВИЙ ► МІЗАНСЦЕНА

ПЛАН ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► АКТОР, ПЕРЕЖИВАННЯ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ

ПЛАН РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ВИДАННЯ РЕЖИСЕРСЬКЕ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ПЛАН СПЕКТАКЛЮ ► ЖАНР, ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ТЕАТРАЛЬНИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ТЕАТРУ ВИРОБНИЧИЙ ► КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

ПЛАН ТЕАТРУ ПСИХОЛОГІЧНОГО ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПЛАН ЧЕТВЕРТОЇ СТІНИ ► ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО

ПЛАНІРОВКА ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ПОБУДОВА СЮЖЕТНА ► БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ

ПОДІЯ ► БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ

ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА ► АПОЛІТИЧНІСТЬ, ПОПУТНИК

ПОЛІТГРАМОТА В ЛИЦЯХ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ПОЛІТГРАМОТА ІНСЦЕНОВАНА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ПОЛІТГРАМОТА ХУДОЖНЯ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ПОЛІТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ► АПОЛІТИЧНІСТЬ, ПОПУТНИК

ПОЛІТИЧНЕ

ПОЛІТИЧНОШКІДЛИВИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ

ПОЛІТКОНТРОЛЕРИ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ПОЛІТСНІДАНОК ► КАВАЛЕРІЯ ЛЕГКА

ПОЛІТСУД ► ЖАНР, САМОКРИТИКА, СУД

ПОПУТНИК ► БРИГАДА, ДЕМАСКУВАННЯ КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, ПОЗИЦІЯ ЖИТТЄВА АКТИВНА, ПРОРОБКА

ПОСТАНОВКА ТЕАТРАЛЬНА МАСОВА ► АГІТАЦІЯ

ПОХІД ТЕАТРАЛЬНИЙ ► КУЛЬТВИЛАЗКА

ПОШИРЕННЯ ЧУТОК ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК

ПРАВДА ► РЕАЛІЗМ, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНО ПСИХОЛОГІЧНИХ

ПРАВДА ЖИТТЄВА ► ПРАВДА

ПРАВДА ІСТОРИЧНА ► ПРАВДА

ПРАВДА ПСИХОЛОГІЧНА ► ПРАВДА

ПРАВДА СОЦІАЛІСТИЧНА ► ПРАВДА

ПРАВДА СОЦІАЛЬНА ► ПРАВДА

ПРАВДА СЦЕНІЧНА ► ПРАВДА

ПРАВДА ХУДОЖНЯ ► ПРАВДА

ПРАЦЯ З АКТОРАМИ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ

ПРАЦЯ КОЛЕКТИВНА ► КОЛЕКТИВІЗМ

ПРЕДМЕТ РЕЖИСУРИ ► РЕЖИСУРА

ПРЕСБЮРО ► РЕКЛАМА

ПРИМІРНИК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ЗАПИС МІЗАНСЦЕН

ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ ► АСПЕКТ, ЖАНР, ПЛАН

ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА]

ПРИНЦИП І РОЛЬ МУЗИКИ У ВИСТАВІ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ

ПРИНЦИП КОНСТРУКЦІЇ СЦЕНІЧНИХ ПОМОСТІВ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ

ПРИНЦИП МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ПРИНЦИП МІЗАНСЦЕН ► МАГІСТРАЛЬ МІЗАНСЦЕННА

ПРИНЦИП ОФОРМЛЕННЯ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ПРИНЦИП ПОБУТОВИЙ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПРИНЦИП ПОСТАНОВКИ ► ПЛАН ВИСТАВИ [ЖАНРОВИЙ], ПЛАН ВЕДЕННЯ СПЕКТАКЛЮ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПРИНЦИП ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

ПРИНЦИП РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ

ПРИНЦИП СПЕКТАКЛЮ ► АСПЕКТ, ЖАНР, ПЛАН, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ
ПРИНЦИП ТЕАТРУ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ
ПРИНЦИПОМ ПОСТАНОВКИ ► МІЗАНСЦЕНА
ПРИСТОСУВАНЕЦЬ ► ПИЛЬНУВАННЯ
ПРИСТОСУВАНСТВО ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
ПРОДУКТ МИСТЕЦЬКИЙ ► БУДОВА СПЕКТАКЛЮ, ТВІР МИСТЕЦТВА
ПРОДУКТ ХУДОЖНІЙ ► НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]
ПРОДУКЦІЯ ДРАМАТИЧНА ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ
ПРОДУКЦІЯ МИСТЕЦЬКА ► НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]
ПРОДУКЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКА ► НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]
ПРОДУКЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА ► НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]
ПРОДУКЦІЯ ХУДОЖНЯ ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, РАДА ХУДОЖНЯ
ПРОМИСЛОВІСТЬ ТЕАТРАЛЬНА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
ПРОПАГАНДА ► АГІТАЦІЯ
ПРОПАГАНДА КООПЕРАТИВНА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
ПРОРОБКА
ПРОСТОРОВЕ ВИРІШЕННЯ ПОСТАНОВКИ (СХЕМА ПЛАНІРОВКИ) ► ЛАБО-
 РАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
ПРОТИМИСТЕЦЬКИЙ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ
ПСИХІКА МАСОВА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
ПСИХОІДЕОЛОГІЯ ► ГЛЯДАЧ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ
ПСИХОЛОГІЗМ ► ЗАНЕПАД ТЕАТРУ, ЛІТЕРАТУРЩИНА, ТЕАТР, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХО-
 ЛОГІЧНИХ
ПСИХОЛОГІЗМ НУТРОВИЙ ► НУТРО
ПСИХОЛОГІЯ ► АКТОР
ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ ► ЗАКОНИ СЦЕНИ
ПСИХОЛОЖЕСТВО ► ЖАНР, ЛІТЕРАТУРЩИНА
ПСИХОТЕХНІКА ЖАНРІВ ► ЖАНР
ПУБЛІКА ІНТЕЛІГЕНТНА ► ПОПУТНИК
ПУБЛІКА ІНТЕЛІГЕНТСЬКА ► ПОПУТНИК
РАДА ГРОМАДСЬКОГО СПРІЯННЯ ТЕАТРУ ► РАДА ХУДОЖНЯ
РАДА РЕЖИСЕРСЬКА ► РАДА ХУДОЖНЯ
РАДА ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА ► РАДА ХУДОЖНЯ
РАДА ХУДОЖНЯ (ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНА) ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
РАДА ХУДОЖНЯ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ШЕФСТВО
РАДЯНІЗАЦІЯ ► УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ
РАНГ ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ
РАПОРТУВАННЯ
РЕАЛІЗМ ► КОНСТРУКТИВІЗМ, МЕТОД ВИСТАВЛЕННЯ, МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА, ПРАВДА
РЕАЛІЗМ ДИНАМІЧНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ ЕКСПРЕСИВНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ КЛАСОВО-ВОЙОВНИЧИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ КОНСТРУКТИВНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ МУЗИКАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ

РЕАЛІЗМ НАЇВНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ НАРОДНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ ОГОЛЕНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ ПЛАКАТНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ СОЦІАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ СТАТИЧНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ СТАТИЧНО-МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ УЗАГАЛЬНЕНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕАЛІЗМ УМОВНИЙ ► РЕАЛІЗМ
РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА
РЕЖИСЕР ► ІДЕОЛОГІЯ, МІЗАНСЦЕНА
РЕЖИСЕР-ЛАБОРАНТ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
РЕЖИСУРА ► МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, МІЗАНСЦЕНА
РЕЖИСУРА КОЛЕКТИВНА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
РЕЖЛАБ (РЕЖИСЕРСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ) ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ОБ'ЄДНАН-
 НЯ МИСТЕЦЬКЕ
РЕЖЛАБОРАТОРІЯ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
РЕКВІЗИЦІЯ ► УДЕРЖАВЛЕННЯ
РЕКЛАМА ► АМАТОР, ІНТЕРМЕДІЯ, КОМПОЗИЦІЯ, ХАЛТУРА
РЕКЛАМА ЗІ СЦЕНИ ► РЕКЛАМА, КОМПОЗИЦІЯ
РЕМЕСЛО ► АМАТОР, МАЙСТЕРНЯ, ХАЛТУРА
РЕМІСНИК ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА
РЕПЕРТУАР ДОХЛО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ ► ПОПУТНИК
РЕПЕТИЦІЯ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ, ЧИТАНКА
РЕПЕТИЦІЯ ГЕНЕРАЛЬНА ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
РЕЦБРИГАДА (БРИГАДА РЕЦЕНЗЕНТСЬКА) ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
РЕЦЕНЗЕНТ ШТАТНИЙ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА
РЕЦЕНЗЕНТ-ЦІНУВАЛЬНИК ► РЕЦЕНЗІЯ
РЕЦЕНЗІЯ ► ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ КОЛЕКТИВНЕ, КОЛЕКТИВІЗМ, КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, РЕ-
 ЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА, ШЕФ[СТВО]
РЕЦЕНЗІЯ ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНА ► РЕЦЕНЗІЯ
РЕЦЕНЗІЯ КОЛЕКТИВНА ► ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ,
 КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ, РЕЦЕНЗІЯ
РЕЦЕНЗІЯ ШКІЛЬНО-ВІДМІТКОВА ► РЕЦЕНЗІЯ
РЕЦЕНЗІЯ НАРИСОВО-ОПИСОВА ► РЕЦЕНЗІЯ
РЕЦЕНЗІЯ-НАРИС ► РЕЦЕНЗІЯ
РИТМ ► КРАСА, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ТРИВАННЯ У РИТМІ
РИТМІЗОВАНІСТЬ ► РИТМОПЛАСТИКА
РИТМОПЛАСТИКА ► ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ
РІЧ ОЧУДНЕНА ► ПЕРЕТВОРЕННЯ
РОБКАСА ► ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНИЙ
РОБКОРІВСТВО ТЕАТРАЛЬНЕ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

РОБОТА КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНА ► ДВОМИСЛЕННЯ
РОЗВ'ЯЗКА ► АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ЗАВ'ЯЗКА, ПРИНЦИПИ БУДОВИ П'ЄСИ
РОЗВЕРСТКА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
РОЗДВОЄННЯ ОСОБИСТОСТІ ► ДВОМИСЛЕННЯ
РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ ► МІМІКА
РОЗПОЛОЖЕННЯ ПСИХОФІЗИЧНЕ ► РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ
РОЛЬ ПСИХОЛОГІЧНА ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ
РУХ НА СЦЕНІ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
РУХ СТАХАНІВСЬКИЙ ► БРИГАДА
РУХ СЦЕНІЧНИЙ ► ЖАНР
САБОТАЖ ► ВОРОГ НАРОДУ, ПОПУТНИК
САМОВИКРИТТЯ ► САМОКРИТИКА
САМОДІЯЛЬНІСТЬ ► АМАТОР
САМОКРИТИКА
САНОСВІТА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
СВІТЛО НА СЦЕНІ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
СВЯТО РЕВОЛЮЦІЙНЕ ► КАМПАНІЯ
СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
СИРОВИНА ► ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ
СИСТЕМА «ПІДСЛУХУВАННЯ» ► АНКЕТУВАННЯ
СИСТЕМА АБОНЕМЕНТНА ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ, ШЕФ(СТВО)
СИСТЕМА ВИХОВАННЯ АКТОРА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
СИСТЕМА ГРИ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
СИСТЕМА ЗІРОК ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]
СИСТЕМА ПЕРЕТВОРЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА] ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО ► РЕАЛІЗМ
СИСТЕМА ТАЛОНІВ ► АБОНЕМЕНТУВАННЯ
СИСТЕМА ТЕАТРАЛЬНА ► ТЕАТР
СИСТЕМАТИЗАЦІЯ РОБОТИ РЕЖИСЕРА ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА]
СИСТЕМИ ГРИ АКТОРА ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ
СИТУАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНА
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ ТЕАТРАЛЬНИХ ► БОГЕМА
СЛОВО НА СЦЕНІ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ
СМАК [ЕСТЕТИЧНИЙ, ХУДОЖНІЙ] ► РЕАЛІЗМ
СОДЕРЖАННЯ ТВОРУ ► СЮЖЕТ
СОЦЗМАГАННЯ ► БРИГАДА, КУЛЬТВИЛАЗКА
СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]
СПЕКТАКЛЬ ВИСОКОКУЛЬТУРНИЙ ► КУЛЬТУРА
СПЕКТАКЛЬ МАСОВИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ
СПІЛКА ТВОРЧА ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, УДЕРЖАВЛЕННЯ, УПАРТІЙНЕННЯ
СПРЯМОВАННЯ ЦІЛЕВЕ ► ІДЕЯ, НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВЛЕННЯ, НАСТАНОВА] ЦІЛЕВЕ
СПРЯМУВАННЯ ПОСТАНОВКИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВЛЕННЯ, НАСТАНОВА] ЦІЛЕВЕ
СПРЯМУВАННЯ ЦІЛЬОВЕ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, НАСТАНОВЛЕННЯ [НАСТАВ-

лення, настанова] ЦІЛЕВЕ

СТАВЛЕННЯ ► дійство видовищне

СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ ► видання режисерське

СТАНДАРТИЗАЦІЯ ТЕАТРУ ► видання режисерське

СТАНЦІЯ ► комісія, лабораторія режисерська, об'єднання мистецьке, штаб режисерський

СТАНЦІЯ КЛУБНА ► штаб режисерський

СТАНЦІЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ► об'єднання мистецьке

СТАНЦІЯ МОВИ Й ТЕАТРАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ► комісія

СТАНЦІЯ МУЗЕЙНА ► комісія

СТАНЦІЯ НАУКОВОЇ ПРАЦІ В ТЕАТРІ ► комісія

СТАНЦІЯ НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНА ► об'єднання мистецьке

СТАНЦІЯ НОПУ ► комісія

СТАНЦІЯ РЕПЕРТУАРНА ► комісія

СТАНЦІЯ СЛОВА СЦЕНІЧНОГО ► комісія

СТАНЦІЯ ТЕАТРУ ДИТЯЧОГО ► комісія

СТАНЦІЯ ТЕАТРУ СІЛЬСЬКОГО ► комісія

СТАНЦІЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ► комісія, штаб режисерський

СТАНЦІЯ ФІКСАЦІЇ І СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДОСВІДУ ► комісія

СТИЛЬ ► гнучкість стилістична, метод [режисерський]

СТИЛЬ ПРОЛЕТАРСЬКИЙ ► стандарт театральний

СТИЛЬ РАДЯНСЬКИЙ ► стандарт театральний

СТІНА ЧЕТВЕРТА ► театр впливу акцентованого

СТРУКТУРА ВІДКРИТА ► композиція

СТУДІЯ

СТУДІЯ ДРАМАТУРГІЧНА ► студія

СТУДІЯ РЕЖИСЕРСЬКА ► студія

СУБОТНИК ► змагання соціалістичне

СУБСИДУВАННЯ ► театр державний

СУД ► агітація, змагання соціалістичне, конференція глядачів

СУД ЛІТЕРАТУРНИЙ ► самокритика

СУД НАД ЛІТЕРАТУРНИМ ГЕРОЄМ ► суд

СУД НАД ТОВАРИШЕМ ► жанр, самокритика

СХЕМА ► сюжет

СХЕМА ПОСТАНОВЧОГО ПЛАНУ ВИСТАВИ ► метод [режисерський]

СХЕМА ПОСТРОЄННЯ СПЕКТАКЛЮ ► система режисерська [театральна]

СХЕМА СПЕКТАКЛЮ ► лабораторія режисерська

СЦЕНАРІЙ ► зав'язка, сюжет

СЦЕНАРІЙ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ► метод [режисерський]

СЦЕНІЧНЕ ОТОЧЕННЯ, ЙОГО ПРИНЦИПИ ► план вистави постановочний

СЦЕНІЧНІСТЬ ► літературщина

СЦЕНОЗНАВСТВО ► лабораторія режисерська, метод [режисерський], наука про театр

СЮЖЕТ ► аналіз іг'єси режисерський, біографія героя, видання режисерське, газета

жива, експозиція, елементи театру, композиція, конфлікт драми, тема, фактура

ТАБЛИЦЯ ДЛЯ ОБЛІКУ Й АНАЛІЗУ РЕАКЦІЙ ГЛЯДАЧА ► анкетування

ТАЛАНТ, ТАЛАНОВИТІСТЬ [АКТОРА] ► ГЕНІЙ, ТРИВАННЯ

ТАНОК ► РИТМОПЛАСТИКА

ТВІР ВИТРИМАНИЙ ІДЕОЛОГІЧНО ► ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНИЙ

ТВІР МИСТЕЦТВА ► БУДОВА СПЕКТАКЛЮ, ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, МИСТЕЦТВО, НОП

ТВОРИ «ДОХЛО-ІНТЕЛІГЕНТСЬКІ» ► КУЛЬТУРА

ТВОРЧИСТЬ КОЛЕКТИВНА ► БРИГАДА, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

ТЕАКОМБІНАТ КУЛЬТУРИ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ТЕА-КРИТИКА КОЛЕКТИВНА ► ВІДВІДУВАННЯ ВИСТАВ ОРГАНІЗОВАНЕ

ТЕА-РОБКОР ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА

ТЕАТР

ТЕАТР (ШКОЛА) НУТРА ► НУТРО

ТЕАТР АГІТАЦІЙНИЙ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, РЕАЛІЗМ

ТЕАТР АКАДЕМІЧНИЙ ► БОГЕМА, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР АКТОРСЬКИЙ ► КОМПОЗИЦІЯ

ТЕАТР АНАЛІЗУ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ТЕАТР АНАЛІТИЧНИЙ ► БОГЕМА, ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, КУЛЬТУРА, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР

ТЕАТР АНТИАЛКОГОЛЬНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР АПОЛІТИЧНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР АРТИСТИЧНИЙ ► КУЛЬТУРА, РЕАЛІЗМ

ТЕАТР БУРЖУАЗНИЙ ► ГАЗЕТА ЖИВА, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ВИРОБНИЧИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ВИРОБНИЧО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ВИЯВУ АКЦЕНТОВАНОГО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО

ТЕАТР ВНУТРІШНЬО-НАТУРАЛІСТИЧО-НУТРЯНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► БОГЕМА, ФІКСАЦІЯ [ЖЕСТУ]

ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО ► АГІТАЦІЯ, ІДЕОЛОГІЯ

ТЕАТР ГЕРОЇЧНИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ГОЛОВНИЙ ► ТЕАТР

ТЕАТР ГОРІЛЧАНО-ГОПАЧНИЙ ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ, ШАРОВАРЩИНА

ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ], УДЕРЖАВЛЕННЯ

ТЕАТР ДИКТАТУРИ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ДОСЛІДУ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ЕКСПЕРИМЕНТУ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ

ТЕАТР ЕМПІРИЧНИЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР ЕПІЧНИЙ ► ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ ► БОГЕМА, ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ, ШАРОВАРЩИНА

ТЕАТР ЄВРОПЕЇЗАТОРСЬКИЙ ► КУЛЬТУРА

ТЕАТР ЄВРОПЕЇЗОВАНИЙ ► ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ТЕАТР ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ► КУЛЬТУРА

ТЕАТР ЖИВОГАЗЕТНИЙ (ЖИВА ГАЗЕТА) ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ЖИТТЄВО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР ЖИТТЄПОДІБНИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ЗРАЗКОВИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ІЛЮЗІЇ

ТЕАТР ІНТЕЛІГЕНТСЬКИЙ ► КУЛЬТУРА

ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ► ШАРОВАРИЩИНА

ТЕАТР ІСТОРИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ► ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ТЕАТР КЛАСИЧНИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ТЕАТР КОМСОМОЛЬСЬКИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР КОМУНІСТИЧНИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, ТЕАТР

ТЕАТР КОМУНКУЛЬТІВСЬКИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР КОНКРЕТНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, РЕАЛІЗМ

ТЕАТР КОРИФЕЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ЛАБОРАТОРНИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ЛІВИЙ ► ЕКСПЕРИМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕАТР ЛІВИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ЛІТЕРАТУРНИЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ

ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО ► АКТОВ, АМАТОР, РЕАЛІЗМ

ТЕАТР МАСОВИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РЕАЛІЗМ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ, ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР МАСОВИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ

ТЕАТР МИСТЕЦЬКИЙ ► КУЛЬТУРА

ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР МОРАЛІЗАТОРСЬКИЙ ► АГІТАЦІЯ, БОГЕМА, ІДЕОЛОГІЯ, ТЕНДЕНЦІЯ

ТЕАТР НАРОДНИЙ ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР НАСТРОЇВ ► ПАУЗА

ТЕАТР НАТУРАЛІСТИЧНИЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР НАЦІОНАЛЬНИЙ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР НАЦМЕНІВСЬКИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР НЕРУХОМОЙ ► БОГЕМА

ТЕАТР ПЕРЕДОВИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ

ТЕАТР ПЕРЕЖИВАННЯ ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ

ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ ► ПЕРЕЖИВАННЯ, ПСИХОЛОГІЗМ

ТЕАТР ПОБУТОВИЙ ► БОГЕМА, РИТМОПЛАСТИКА, ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ

ТЕАТР ПОБУТОВО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ► ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ

ТЕАТР ПОКАЗОВИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ТЕАТР ПОЛІТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА, РЕАЛІЗМ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ПОЛІТТЕРАПІЇ ► ТЕАТР ПОЛІТИЧНИЙ

ТЕАТР ПОШУКІВ І ЕКСПЕРИМЕНТІВ ► РЕАЛІЗМ

ТЕАТР ПРОЛЕТАРСЬКИЙ ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ

ТЕАТР ПРОПАГАНДИ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО
ТЕАТР ПСЕВДОКЛАСИЧНИЙ ► БОГЕМА
ТЕАТР ПСИХОЛОГІЗМУ ► РЕАЛІЗМ
ТЕАТР ПСИХОЛОГІЧНИЙ ► ЖАНР, ІДЕОЛОГІЧНО [НЕ]ВИТРИМАНИЙ, ПАУЗА, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ
ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ► ТЕАТР
ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНІ АГІТКИ ► РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА
ТЕАТР РЕВОЛЮЦІЙНО-МОДЕРНИЙ ► РЕАЛІЗМ
ТЕАТР РЕЖИСЕРА [РЕЖИСЕРСЬКИЙ] ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ, ІДЕОЛОГІЯ, КОМПОЗИЦІЯ, УСТАНОВКА ЦІЛЬОВА
ТЕАТР РОБІТНИЧОЇ МОЛОДІ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР РОМАНТИЧНО-ПОБУТОВИЙ ► ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ
ТЕАТР СИНТЕТИЧНИЙ ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
ТЕАТР СУЧАСНИЙ ► АКТОР
ТЕАТР ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ ► ЛІТЕРАТУРЩИНА
ТЕАТР ТОТАЛЬНИЙ ► СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
ТЕАТР УДАВАННЯ ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ], ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ
ТЕАТР УКРАЇНОФІЛЬСЬКИЙ ► ТЕАТР ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ
ТЕАТР ХУДОЖЕСТВЕННИЙ ► КУЛЬТУРА
ТЕАТР ХУДОЖНИЙ ► КУЛЬТУРА
ТЕАТР ЦЕНТРАЛЬНИЙ ► ЗМАГАННЯ СОЦІАЛІСТИЧНЕ, СТАНДАРТ ТЕАТРАЛЬНИЙ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР ЧИТЦЯ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР ШТУЧНИЙ ► КУЛЬТУРА
ТЕАТР ШУКАНЬ ► РЕАЛІЗМ
ТЕАТР ІСТОРИЧНИЙ ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ
ТЕАТР МАСОВО-АГІТАЦІЙНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТР РОБІТНИЧО-КОЛГОСПНИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТРАЛІЗАТОР ► ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ
ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ► ЖАНР, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, ЛІТЕРАТУРЩИНА
ТЕАТРАЛЬЩИНА ► ГАЗЕТА ЖИВА
ТЕАТР-ВИРОБНИЦТВО ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ
ТЕАТРИ ЗРАЗКОВИЙ ► ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ
ТЕАТРОВІД ► СЦЕНОЗНАВСТВО
ТЕАТРОЗНАВСТВО ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], СЦЕНОЗНАВСТВО
ТЕАТР СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ► РЕАЛІЗМ
ТЕАТР-ФАБРИКА ► ВИРОБНИЦТВО ТЕАТРАЛЬНЕ
ТЕКТОНІКА ► СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА]
ТЕМА ► АНАЛІЗ ПІСНИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ, ЗАВ'ЯЗКА, ІДЕЯ, КОНФЛІКТ, СЮЖЕТ, ТЕМА, ФАБУЛА, ФАКТУРА
ТЕМА ПСИХОЛОГІЧНА ► ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ
ТЕМП ► ЧАС СЦЕНІЧНИЙ

ТЕМПОРИТМОМ ► ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТЕНДЕНЦІЯ ► ІДЕЯ, ТЕМА

ТЕОРІЯ СТАНІСЛАВСЬКОГО ► ТЕАТР ВПЛИВУ АКЦЕНТОВАНОГО

ТЕРМІНОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНА ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ТЕХНІКА НУТРЯНА ► ІМПРОВІЗАЦІЯ, ПЕРЕТВОРЕННЯ

ТЕХНІЦИЗМ ► ІМПРОВІЗАЦІЯ

ТОВАРИСТВО ДРУЗІВ ► КОНФЕРЕНЦІЯ ГЛЯДАЧІВ

ТОВАРИСТВО НА ПАЯХ ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]

ТОНАЛЬНЕ ВИРІШЕННЯ ВИСТАВИ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА

ТОЧКА КУЛЬМІНАЦІЙНА ► БОРОТЬБА ДРАМАТИЧНА

ТРИВАННЯ ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ, ТАЛАНТ, ТАЛАНОВИТІСТЬ [АКТОРА], ТРИВАННЯ
У РИТМІ

ТРИВАННЯ В НАМІЧЕНОМУ РИТМІ І ПЛАНІ ► ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ В НАМІЧЕНОМУ РИТМІ ► МІМОДРАМА, ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ В НАМІЧЕНОМУ УЯВОЮ РИТМОВІ ► АКТОР, ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ В УЯВНОМУ РИТМІ ► РОЗПОЛОЖЕННЯ МІМІЧНЕ, ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ НА СЦЕНІ ► ВКЛЮЧАННЯ, ВИКЛЮЧАННЯ, ПЕРЕКЛЮЧЕННЯ, ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ У РИТМІ ► ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРИВАННЯ У ПЛАНІ ► ТРИВАННЯ У РИТМІ

ТРОП ХУДОЖНІЙ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ]

ТРУДІНТЕЛІГЕНТ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ]

ТРУДІНТЕЛІГЕНЦІЯ ► ГЛЯДАЧ [БУРЖУАЗНИЙ], ПОПУТНИК

ТРУПА АМАТОРСЬКА ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]

ТРУПА ПРОФЕСІОНАЛЬНА ► МАТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ]

УДАРНИК ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ

УДАРНИЦТВО ► КУЛЬТВИЛАЗКА

УДЕРЖАВЛЕННЯ ► КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, МОБІЛІЗАЦІЯ, РАДЯНІЗАЦІЯ, ТЕАТР ДЕРЖАВНИЙ,
УПАРТІЙНЕННЯ

УМОВНІСТЬ ОСНОВНА

УПАРТІЙНЕННЯ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, РАДЯНІЗАЦІЯ, Є ??? УДЕРЖАВЛЕННЯ

УПАРТІЙНЕННЯ ► КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНА, УДЕРЖАВЛЕННЯ

УСТАНОВКА ► ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

УСТАНОВКА ІДЕОЛОГІЧНА ► ІДЕОЛОГІЯ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ

УСТАНОВКА ЦІЛЕВА ► ІДЕЯ, ТЕКТОНІКА, КАМΠΑНІЯ

УХИЛ ► САМОКРИТИКА

УЧУДНЕННЯ ► МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], ПЕРЕТВОРЕННЯ

ФАБРИКА ВИДОВИСК ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ФАБРИКА МИСТЕЦТВА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ФАБРИКУВАННЯ ПОСТАНОВОК ТЕАТРАЛЬНИХ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА

ФАБУЛА ► АКТОР, АМПЛУА, АНАЛІЗ П'ЄСИ РЕЖИСЕРСЬКИЙ, БІОГРАФІЯ ГЕРОЯ, ЕЛЕМЕНТИ ТЕА-
ТРУ, КОНФЛІКТ ДРАМИ, СЮЖЕТ, ТЕМА, ФАКТУРА

ФАКТУРА ► АКТОР, АМПЛУА, ЗАПИС МІЗАНСЦЕН, ІДЕОЛОГІЯ, ІДЕЯ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МА-
ТЕРІАЛ [АКТОРА, МИСТЕЦТВА, ТЕАТРУ], МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ, МЕТОД [РЕЖИСЕРСЬКИЙ], МІМОДРАМА,
ПАФОС [ПАТОС], ПЕРЕЖИВАННЯ, ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВЧНИЙ, ПРИНЦИП БУДОВИ СПЕКТАКЛЮ,
СИСТЕМА РЕЖИСЕРСЬКА [ТЕАТРАЛЬНА], ТЕАТР, ТЕАТР ПЕРЕЖИВАНЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ, ТЕКТОНІКА

ФАКТУРА МЕХАНІЗОВАНА ► ПАРТИТУРА ВИСТАВИ, РОЛІ, ФАКТУРА
ФАКТУРА ПРОЕКЦІЙОВАНА ► ФАКТУРА
ФІГУРА ТЕАТРАЛЬНА ► ОБРАЗ СЦЕНІЧНИЙ АБО ФІГУРА ТЕАТРАЛЬНА
ФІЗИОНОМІЯ КЛАСОВА ► ПОПУТНИК
ФІКСАЦІЯ [ЖЕСТУ] ► ЗАКОН ФІКСАЦІЇ, ЗАКОНИ ТЕАТРУ, ІДЕОЛОГІЯ, УСТАНОВКА ЦІЛЬОВА
ФОКУС РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► ПЛАН ВИСТАВИ ПОСТАНОВОЧНИЙ
ФОРМА ► ФОРМАЛІЗМ
ФОРМА СЮЖЕТНОЇ ПОБУДОВИ ► СЮЖЕТ
ФОРМАЛІЗМ ► АНТИМИСТЕЦЬКИЙ, РЕАЛІЗМ РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУРНА, РЕВОЛЮЦІЯ КУЛЬТУР-
 НА, ФОРСОЦ
ФОРМИ ВИСТАВ ТЕАТРАЛЬНИХ ► ЖАНР
ФОРСОЦ ► ФОРМАЛІЗМ
ФОРСОЦИЗМ ► ФОРСОЦ
ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА ► БІОГРАФІЯ
ХАТА-ЧИТАЛЬНЯ ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
ХРЕБЕТ ДІЄВИЙ ► ДІЯ [ДРАМАТИЧНА, СЦЕНІЧНА]
ХРОНОКАРТА ► ЗВОДКА ПРАЦІ, НОП [НАУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ]
ХРОНОМЕТРАЖ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
ХУДОЖНИК ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА
ХУДРАДА ► РАДА ХУДОЖНЯ
ЦИРК ► ЖАНР
ЦІЛІСТЬ [ЦІЛЬНІСТЬ] КОНЦЕНТРИЧНА ► БУДОВА СПЕКТАКЛЮ
ЧИН ► ЗВАННЯ ПОЧЕСНЕ
ЧИСТКА ► ПОПУТНИК, САМОКРИТИКА
ЧИТАЛЬНЯ КУТКОВА ► ОБСЛУГОВУВАННЯ ГЛЯДАЧА
ЧАС СЦЕНІЧНИЙ ► ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА
ЧИТАНКА ► РЕПЕТИЦІЯ
ЧИТАННЯ РИТМІЧНЕ ► ДЕКЛАМАЦІЯ, КОЛЕКТИВІЗАЦІЯ, РИТМ
ШАРОВАРЩИНА ► ТЕАТР ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ, ПОБУТОВИЙ
ШЕФ[СТВО] ► БРИГАДА, МЕТОД КОЛЕКТИВНИЙ
ШЕФСТВО ПІДПРИЄМСТВ ► КАМПАНІЯ
ШКІДНИК ► ДЕМАСКУВАННЯ, ПИЛЬНУВАННЯ
ШКІДНИЦТВО ► САМОКРИТИКА
ШКОЛА МИСТЕЦЬКА ► МАЙСТЕРНЯ, РЕАЛІЗМ, СТУДІЯ,
ШКОЛА НУТРА ► НУТРО, РЕАЛІЗМ
ШТАБ РЕЖИСЕРСЬКИЙ ► КОМІСІЯ, ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКА, МАЙСТЕРНЯ
ШТУКМАЙСТЕР ► МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНА

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Олександр Юрійович Клековкін

СИСТЕМА КУРБАСА: РЕКОНСТРУКЦІЯ

Навчальний посібник

Редакторка Щегельська Т.К. Коректорка Торецька Т.К.
Набір, верстка, макет — О. Клековкін

Керівник видавничого проекту *Віталій Зарицький*

Підписано до друку 15.10.2024. Формат 60х84 1/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Minion Pro.
Умовн. друк. аркушів – 18,6. Обл.-вид. аркушів – 19,3.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net