

18. Крег Е.Г. Митці театру майбутнього // Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. – К.: Мистецтво. – 1974. – С. 47–88.
19. Кантор Т. Миланские уроки / Пер. с франц. Т. Кузовчиковой. – <http://teagvozd.ru/content/view>. – С. 1–8.
20. Бжозов Х. Драма людини в театрі світу: Леонід Андреев – Тадеуш Кантор. – <http://translate.googleusercontent.com/translate>. – С. 1–5.
21. Кантор Т. Театр Смерти / Пер. с польс. А. Ермонского // Театральная жизнь. – 1993. – № 9. – С. 13–19.
22. Там само.
23. Миклашевский К. Манифесты Тадеуша Кантора / Пер. с польс. А. Ермонского // Театральная жизнь. – 1993. – № 9. – С. 3–28.
24. Там само.

**Сергій ВАСИЛЬЄВ,**  
*мистецтвознавець*

### **ТЕАТР І ВЛАДА ФРАНЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ ст. ДО ПИТАННЯ ЛІБЕРАЛІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ ТА ВПЛИВУ ЕКОНОМІЧНОЇ СВОБОДИ НА ТВОРЧИСТЬ**

**С. Васильєв. Театр і влада Франції у другій половині ХІХ ст. До питання лібералізації театральної справи та впливу економічної свободи на творчість.**

У статті розглянуто організацію театральної справи Франції другої половини ХІХ ст. На основі порівняння «виробничих» практик романтичного та натуралістичного театру визначено специфіку суспільного існування експериментальних театральних форм за економічної свободи, в умовах нерегульованого державою театального ринку.

*Ключові слова:* театр, романтичний театр, натуралістичний театр, Франція.

**С. Васильєв. Театр и власть во Франции во второй половине ХІХ в. К вопросу о либерализации театального дела и влияние экономической свободы на творчество.**

В статье рассматривается организация театального дела Франции во второй половине ХІХ века. Путем сравнения «производственной» деятельности романтического и натуралистического театра выявлено специфику социального существования экспериментальных театальных форм на театральном рынке, неконтролируемом государством.

*Ключевые слова:* театр, романтический театр, натуралистический театр, Франция.

**S. Vasyliiev. Theatre and power in France in the second half of the ХІХ century. On the liberalization of theatrical affairs and the impact of economic freedom for creativity.**

In this article the business of theater in France in second half of ХІХ century is examined. By comparison of «industrial» activity of romantic and naturalistic theatres it is revealed the specificity of social existence of experimental theatrical forms in the theatrical market, which is uncontrollable by the state.

*Key words:* theatre, romantic theatre, naturalistic theatre, France.

Від початку «інституційного» існування театрознавства як науки питання, пов'язані з організацією театральної справи, посідають чільне місце в інтересах дослідників [1, 4–5]. При цьому більшість науковців звертає увагу на актуальні творчо-виробничі проблеми театру, які потребують нагального осмислення та вирішення [2; 3; 4]. Історичні дослідження організаційно-театральної тематики, натомість, концентруються передовсім на національному ареалі [5; 6; 7; 8; 9; 10]. Втім, часто вони мають не лише, так би мовити, «локальне» значення, а й сприяють загальному розумінню творчо-виробничих процесів, що відбуваються в галузі театру [11; 12].

Останнім часом в українському театрознавстві спостерігається суттєве збільшення наукового інтересу до іноземного досвіду організації театральної справи

[13; 14; 15; 16; 17; 18]. Водночас деякі його аспекти залишаються майже невивченими. Зокрема, французька театральна справа другої половини XIX ст., феномен якої окреслює магістрал існування театрального мистецтва XX ст. – і то не лише в одній Франції, а й по всьому світі [19; 20].

Театрознавці цілком справедливо концентруються передовсім на творчих сторонах діяльності театрів, акторів, драматургів. Серед «нехудожніх» аспектів театральної практики увагу привертають переважно взаємодія театру з владою в сфері забезпечення ідеологічно-цензурного контролю держави над творчістю [21] та взаємодія театру з суспільством, виражена в аналізі реакцій публіки на твір сценічного мистецтва безпосередньо під час вистави [22, 389–392] та в її ставленні до театральних діячів, у першу чергу – акторів-зірок [23]. Детальної уваги заслуговує хіба що Комеді Франсез, надпотужний театральний колектив, який в організаційному плані стоїть осторонь узвичаєних виробничих практик і через свою унікальність і неповторність привертає прискіпливіший інтерес [24, 158–170; 25, 19–46].

При цьому робота більшості паризьких театрів з виробництва і прокату вистав отримує нехвальну «рецензію» з огляду на комерційну спрямованість колективів і відсутність примату творчості над матеріальними чинниками [21, 30–32]. Вона знає критики за свідоме нехтування художнім рівнем заради прибутку, стандартизацію сценічного продукту, потурання не надто розвиненому смаку масового глядача, використання негідних практик з фальшування позитивних реакцій на вистави, мінімізацію видатків за рахунок заробітної плати акторів [21, 39–75; 26, 36–38]. Відтак увага дослідників – а з нею й позитивні оцінки – концентруються на невеликій кількості театрів з самобутнім творчим обличчям і чітко артикульованою артистичною позицією, які залишають потужний слід в історії мистецтва [25, 47–104].

Звісно, наведене членування є дещо утрируваним і схематичним. Ми не відмовляємо національному театрознавству ані в аргументованості орієнтації дослідницької уваги саме на мистецьких пошуках, що їх впроваджували французькі театри, ані у відсутності інтересу до конвенціональних театральних форм, які за всіх часів зберігають першість у споживацьких пріоритетах глядачів, ані в об'єктивності аналізу театрального процесу, який виводить на перший план не лише відмінності, а й неочікувані спільні риси конкуруючих напрямків [26, с. 37]. Зрештою, навіть схема змалювання паризького театрального життя як «поля битви» [27, с. 170] неодноразово доводила свою успішність. А втім, і вона потребує деталізації з огляду на недостатнє врахування специфіки театрального виробництва, яке примушує скорегувати її «боротьбистський» аспект.

Для унаочнення впливу «матеріального» на творчість (і необхідності його послідовного впровадження також і в мистецтвознавчий аналіз) порівняємо два найяскравіших явища французького театру XIX ст. – романтизм і натуралізм – під кутом зору організації театральної справи.

Історичний розвиток мистецтва, у тому числі театрального, майже завжди можна виразити через боротьбу: традиції і новації, консерватизму і авангардної оригінальності<sup>1</sup>. Механіка прояву «нового театру» розгортається за чітким алгоритмом: опротестування традиції викликає дискусію, критику, гострий осуд одних і бурхливе захоплення інших, сприяє переосмисленню усталених форм і, зрештою, рухає театр уперед. Відтак з мистецтвознавчої точки зору конфліктне постання на паризькій сцені натуралізму, пов'язане з діяльністю Еміля Золя й Андре Антуана, справедливо входить в «асонанс» з конфліктним ствердженням романтизму, здійсненим Віктором Гюго і його сподвижниками. Узвичаєні ж театральні практики, проти яких виступають митці<sup>2</sup>, попри майже півстолітній розрив між ними, визначаються як максимально споріднені, оскільки виражають очікування масового – і в своїй масі консервативного – глядача, обмежені вже баченим і спожитим, прогнозовані і час-то позбавлені сутнісних творчих амбіцій [28], а тому в обох випадках автоматично протиставляються новому мистецтву.

Натомість, розглядаючи специфіку театрального виробництва, створення та

<sup>1</sup> Звісно, абсолютно справедливим є й цілком протилежне твердження «винаходи і відкриття мистецтва ніколи не вмирають і не старіють» [26, с. 22]. Щоправда, воно стосується передовсім «високого» мистецтва.

<sup>2</sup> Класицизм і мелодрама – для романтиків, «проблемна п'єса» і бульварні розважальні жанри – для натуралістів [28; 29, 511–514].

прокату вистав романтичного та натуралістичного спрямування, відзначаємо передовсім суттєві відмінності між ними, а не спільність. Так само й стосунки новаторів з колективами, що працюють у руслі традиції, не завжди позначено гострою конкуренцією, яка б повторювала їх «ідеальне» зіткнення, виражене в критичних есе та на сторінках преси.

Постановки драматургів-романтиків, які сколихнули Париж у 1830-х рр., відбуваються на сценах уже існуючих репертуарних театрів. Ці колективи або працюють з творами, заснованими на кодах класицизму (випадок «офіційних» Комеді Франсез, Одеону), або практикують низькі жанри водевілю і мелодрами (випадок приватних театрів з бульвару Тампль), узгоджуючи свою творчість з очікуваннями вихованого на каноні глядача й цим гарантуючи його емоційну та фінансову підтримку [30]. Романтична драма, відтак, виникає серед постановок традиційних і пробуджує естетичний конфлікт одразу на двох рівнях – у рамках академічних і професійно-критичних дискусій щодо національної театральної традиції та, сказати б, упредметнено – у творчості конкретного колективу і в сприйнятті оригінального твору глядачем, який завітав до театру, придбавши квиток чи отримавши запрошення на виставу (знаменита «битва при Ернані» – найяскравіший, а втім, лише один з багатьох епізодів таких сконцентрованих агресивних зіткнень) [31; 32; 33].

Ця «фізична» залежність романтиків від сцен з традиційною художньою програмою має як позитивні, так і негативні наслідки. З огляду на наявні у цей час практики «організації глядача», впровадження нових суперечливих творів у стилістично усталену афішу майже стовідсотково гарантує драматургам певний рівень відвідуваності, не пов'язаний з атмосферою скандальності та боротьби, забезпечуючи контакт глядача з новим мистецтвом уже з причини банального продажу йому театрального абонементу на сезон – і то глядача масового, ще не обізнаного з романтичною школою, не захопленого нею. Водночас порушення цілісності репертуарної політики театру, пов'язане з появою в афіші цілковито іншої продукції (власне, романтичної драми), посилює відчуття дискомфорту в аудиторії, веде до розчарування в діяльності колективу й відмови підтримувати його, – адже він пориває з усталеною програмою на користь експерименту, що не гарантує розважального ефекту з огляду на необхідність докладання зусиль для вивчення механізму «декодування» оригінальної вистави [34]. Це примушує керівництво театру знімати постановки романтиків з репертуару, навіть якщо вони роблять касу (а це відбувається нечасто), – через непоправну шкоду, якої вони завдають стабільності театральної роботи у перспективі, відваблюючи від закладу його прихильників, власне, театральному публіку<sup>3</sup>.

Надовго прописати суперечливу виставу в репертуар, відтак, можливо передовсім за умов максимального зменшення її «романтичних» складових та узгодження новацій з тими традиціями, які поділяє консервативна аудиторія. Подібний «дрейф» у бік від романтики на користь визнаних масовим глядачем кодів мелодрами найповніше проявляється в театральній діяльності Олександра Дюма (батька), спрагло до успіху, вираженого в фінансовому еквіваленті авторських відрахувань з вистави [34], а втім, можемо вглядіти його й у творчості Віктора Гюго (мелодраматичний екстремізм «Лукреції Борджіа», наприклад), для якого неможливість втілити на сцені романтичний ідеал без болісних художніх поступок, хай навіть і «функціонального», декоративного характеру, стає основною причиною відходу від активної роботи для театру [31; 35].

Власне, єдина спроба створити суто романтичний заклад, чий репертуар буде спрямовано виключно на втілення та популяризацію саме цього напрямку в дра-

<sup>3</sup> Лаконічно формулюючи ситуацію, яка склалася з прийомом романтичної драми у Комеді Франсез, цьому оберезі сценічної традиції, Гюго каже: «Державне фінансування підтримує театр, мов зашморг повішеного» [31, с. 351]. Вплив далекоглядних політичних міркувань на репертуарну політику головної сцени країни унаочнюють рішення керівництва театру зняти постановки п'єс Гюго з афіші на користь стабільно неприбуткових постановок «класиків» – саме для збереження обсягів бюджетної допомоги, яку виділяють колективу консерватори (академіки і віддані глядачі цього театру за сумісництвом). Водночас у приватних театрах «зашморгом» для творчості стає не політична кон'юнктура і воля небазатьох привілейованих глядачів, а запити публіки-маси: підготувати романтичного глядача набагато складніше, ніж впевнено задовольнити чітко визначені вимоги «усередненого» відвідувача паризького театрального видовища.

матургії, пов'язана з діяльністю театру Ренесанс, що пишно відкривається драмою Віктора Гюго «Рюї Блаз»<sup>4</sup>. Попри амбіційні спроби автора поєднати в «програмній» п'єсі установчі принади мелодрами, комедії й трагедії, захопивши таким чином в емоційний полон якомога більшу кількість глядачів [37], вона не затримується в афіші надовго<sup>5</sup>, поступаючись місцем традиційнішим творам [31, 414–415]. Зрештою, вже за кілька років, позначених постійним відходом від програмних позицій на користь задоволенню споживацьких вимог глядачів, Ренесанс банкрутує<sup>6</sup>. Театр, центрований передовсім – навіть не виключно – на романтичній продукції, виявляється нездатним утриматися на ринку розваг, поступаючись конкурентам.

Певною мірою романтики страждають від перерахунку своїх програмних постулатів у суху мову виробничо-фінансових планів і кошторисів, об'єктивно необхідну для діяльності театру. Плануючи свої масштабні прем'єри, які є доволі витратними у постановочному плані, вони лише посилюють залежність від публіки, адже продаж квитків – стабільно високий від першого дня роботи колективу – виявляється єдиним способом повернути інвестиції (про державну допомогу, про яку мріють драматурги-романтики, не йдеться). А втім, паризький глядач, хай навіть і за інерцією, віддає перевагу іншим колективам.

Натомість театральні експерименти, впроваджувані в другій половині XIX ст. представниками натуралістичної школи, а пізніше, на перетині віків, і символістами [38], відбуваються саме в рамках спеціально створених для цього театрів, незалежних від традиційного репертуару або ж наперед визначеного абонементом та розважальною практикою контингенту глядачів, затиснутих у своїх реакціях на творчість. Знаменита – і навіть дещо підсилена ним особисто в мемуарах – історія Андре Антуана, працівника газової кампанії, який разом з аматорами нового мистецтва створює програмний театр, чітко визначаючи межі художньо дозволеного та нез дозволеного й отримуючи завдяки мистецьким стратегіям, відмінним від традиційних, достатні ресурси для багаторічного й відносно стабільного (матеріально) існування театральних колективів [39], стає ідеальним проявом нових умов функціонування театральних мистецтв<sup>7</sup>. Хоча, звісно, діяльність програмного театру, що умисно випинається за межі традиції і протиставляє себе масовій театральній культурі,<sup>8</sup> як самостійного творчо-виробничого утворення має не лише позитивні, а й негативні аспекти. Вони, зрештою, віддзеркалюють організаційні проблеми романтичного театру.

Театр, спеціально створений для постановок натуралістів (і виключно для них), об'єктивно змушений приваблювати глядача поступово, виховувати його, знайомлячи з своєю мистецькою програмою, – не маючи при цьому фінансово-економічного базису для стабільної роботи, яку решті колективів забезпечують уже досягнуті рівні продажів квитків і абонементів<sup>9</sup>. Відтак у короткостроковій перспективі він розраховує передовсім на суспільний розголос своїх прем'єр, підживлений реакціями театральної критики і письменства, навіть агресивними. Для романтиків конфліктне обговорення нової постановки у пресі розглядалося другорядним елементом організації глядача та забезпечення інтересу до театру, адже таким чином на виставу можливо привести передовсім випадкових осіб, зацікавлених подією через скандал, актуальність: в умовах конфлікту ціннішим видається протилежне завдання збереження контролю над споживачем, якого вже залучено

<sup>4</sup> 8 листопада 1838 р.

<sup>5</sup> Остання вистава відбувається 26 травня 1839 р. Усунення «Рюї Блаза» з репертуару після 49 вистав офіційно пояснено завершенням ангажементу актора Фредерика Леметра, виконавця титульної ролі.

<sup>6</sup> Через фінансову скруту, проблеми з акторами, драматургами і глядачами (їх відсутністю) театр зачинається навесні 1841 р. Остаточо привілей на його роботу в Парижі скасують 29 січня 1845 р. А втім, тоді він матиме вже мало спільного зі своїм романтичним дебютом.

<sup>7</sup> Навіть банкрутство та борги у сто тисяч франків за цих умов не розцінюються достатньою причиною для призупинення театральних експериментів [22, с. 391].

<sup>8</sup> Використовувати термінологію франкфуртської школи, розвинену її представниками для означення індустріальних підходів до виробництва та поширення мистецтва у наші часи щодо французького театру XIX ст., на наш погляд, справедливо.

<sup>9</sup> Твердження про першорядну важливість доходів від продажу квитків для роботи театру стосується і «офіційних» колективів з державним фінансуванням, хоча й меншою мірою.

до театру звичкою, розважальною практикою<sup>10</sup>. Дискусії в періодиці та баталії з академіками сповнені не матеріально-рекламних міркувань (хоча й вони також беруться до уваги), а бажання легітимізувати романтизм, ввести його в поле офіційного мистецтва<sup>11</sup>. Натуралісти також використовують пресу як інструмент естетичного ствердження експериментальних театральних практик. Однак, з огляду на організаційну специфіку їх діяльності, яка ведеться «з нуля», це завдання депо урівнюється з банальним інформуванням публіки про своє існування усіма відомими для цього засобами – в тому числі з допомогою критично налаштованої до них періодици.

Необхідність забезпечити глядача інформацією про програмну специфіку вистави «до» її споживання звужує реальну аудиторію новостворених театрів, а також зменшує обсяг аудиторії потенційної (усіх тих, хто може завітати до них випадково, без конкретизованих очікувань). Щоправда, їм це не шкодить. Пошуки реалізму і символістської умовності, якими позначена творча діяльність новопосталих колективів<sup>12</sup>, спричиняють появу вистав, які не потребують високих затрат у постановці й експлуатації. Щодо виробництва, то авангардний театр другої половини XIX ст. до певної міри, на відміну від театру романтичного, може існувати практично без глядача. Звісно, глядач не стає для нього рудиментарним, зовсім ні. А втім, потреба у залученні на вистави театру «маси», на яку страждали романтики, відходить на другий план, – аскетизм сценографії, помножений на гонорарну «невимогливість» акторського складу, в якому не знайдеш паризької зірки, зменшують ризики неупіху постановки та дозволяють театру функціонувати навіть без регулярного забезпечення високих зборів від продажу квитків. Театр цілком може існувати (хоча й без особливого розмаху) завдяки своїм «вірним», публіці, посвяченій в тонкощі пропонованого мистецтва. Працюючи винятково в позитивному контакт з глядачами, яким уже не потрібно доводити достойнства пропонованого мистецького продукту, він стає на шлях, який в екстремальних проявах виразиться в демонстративній відмові коритися законам ринку, приході контркультури (наприклад, «Король Убію» Альфреда Жаррі, поставлений автором у театрі Творчість 1896 р.) [40, 6–72].

Відтак програмні паризькі театри, засновані для ствердження і розвитку новаторських мистецьких напрямків, існують ніби в «паралельній реальності» до театрального ринку, контрольованого потужними колективами традиційного спрямування, які опікуються забезпеченням доступної (щодо предствалених смислів) театральної послуги населенню і жодним чином не ведуть боротьби за глядача з новопосталими сценами, бо не бачать у них своїх прямих конкурентів. Вони мають достатні матеріальні ресурси та контролюють реальну аудиторію, яка розглядає їх безпечними, поважними, буржуазними. Відповідно, «боротьба» між паризькими театрами традиції та авангарду, яку фіксують театрознавці, вже не виходить із межі інтелектуальних пресових дискусій (як це було у випадку романтиків) і не впливає на розподіл «ринкових» сил. Дрібні з організаційної точки зору, але естетично цікаві колективи, що проводять «Велику Реформу Театру» [41, с. 108], перебувають на маргіналії, не маючи ні матеріальних ресурсів, ні публіки для функціонування на тому ж «кількісному» рівні, що й популярні сцени. Вони є винятком із загального правила, а не ствердженням масово використовуваних виробничих практик.

«Функціональний» розподіл колективів відповідно до їх творчих стратегій закріплюється в театральній галузі (не лише у Франції, а й по всій Європі) завдяки успіху натуралістичного «проекту»<sup>13</sup>, який стає результатом суголосся факторів

<sup>10</sup> Йдеться передовсім про приватні театри, оскільки діяльність Комеді Франсез позначена також і політичними мотивами (зокрема, і в питаннях романтичного репертуару).

<sup>11</sup> Звідси також і клопотання Гюго про виділення театру Ренсанс державного фінансування, яке б поставило новий колектив на один рівень з Комеді Франсез й Одеоном [31, 379–380].

<sup>12</sup> А крім Вільного театру Андре Антуана, створеного 1887 р., це ще й Художній театр Поля Фора, заснований 1890 р., та театр Творчість Орельєна-Марі Ляньє-По, відкритий у 1893 р. [25, 77–128; 40, 41–53].

<sup>13</sup> Він і досі зберігає свою актуальність. Зокрема, визначаючи механізми державної підтримки театрів, яка надається відповідно до їх програмної спрямованості на масовість, класику або експеримент. При цьому відзначимо, що за винятком театрів «поліфонічного» характеру, визначально створених за суспільної ініціативи, на державні кошти і з програмою діяльності, на-

естетичних і «не-мистецьких», поєднати які романтикам не судилося. Серед чинників, що визначають специфіку «матеріального» існування театру і театральної галузі загалом<sup>14</sup>, важливе місце посідає адміністративно-політична воля влади, яка не лише окреслює ідеологічно дозволений зміст театрального продукту, контролюючи смислове наповнення вистави за допомогою цензури, а й правові умови художньо-виробничої діяльності. Саме її вплив проглядається в мистецькій «спеціалізації» театральних колективів. Основоположним рішенням, яке дозволяє здійснити й ствердити її в якості загального правила, стає закон «Про свободу театрів» від 6–18 січня 1864 р., прийнятий у рамках програми з лібералізації економічної діяльності в Другій Імперії [43, 11–12]. Його статті майже дослівно повторюють положення аналогічного революційного рішення від 13–19 січня 1791 р. [44, 414–415]. Вони скасовують принцип обов'язкового дозволу влади на створення театру і запроваджують право власника самостійно визначати художню політику колективу, формувати репертуар.

Відмова від практики видачі привілеїв на ведення театральної діяльності, запроваджена декретами Наполеона у 1806 і 1807 рр. [44, 430–444], призводить до парадоксальних наслідків. За наполеонівською логікою (чинною до 1864 р.) конкуренція в театрі є основною перешкодою розвитку мистецтва – завдання зі створення високоякісних вистав і самобутнього репертуару, власне, творчості, компрометуються жорсткою економічною необхідністю приваблювати глядача. Вона призводить до зниження художнього рівня театрального продукту, його уніфікації, й водночас дозволяє працювати в галузі не лише професіоналам, а й безталанним аматорам<sup>15</sup>. Відтак, заради забезпечення достойного мистецького рівня театрів і гарантування акторам вигідних умов праці, влада максимально детально визначає умови функціонування кожного колективу, обмежуючи їх кількість до того мінімуму, за якого вони не шкодять один одному у боротьбі за глядача, але при цьому задовольняють його мистецькі потреби в повному обсязі та на найвищому рівні (принаймні, так мусить відбуватися в ідеалі<sup>16</sup>). Натомість, як бачимо, саме відхід держави від цілеспрямованого регулювання театральної пропозиції і передача цієї функції ринковим механізмам попиту й конкурентної боротьби, призводить до того, що художня специфікація театрів окреслюється максимально чітко, а професіоналізм виконання (в рамках чітко визначеної мистецької стратегії колективу) зростає.

Щоправда, держава продовжує зберігати суттєві важелі впливу на галузь, які обумовлюють театральну діяльність передовсім у її виробничих аспектах<sup>17</sup>. Скасувавши принцип попереднього дозволу на ведення театральної діяльності, вона розробляє детальні поліцейські регламенти, які окреслюють абсолютно усі сторони роботи театру з виготовлення і прокату вистави: від протипожежної безпеки до правил продажу квитків чи принципів оформлення афіші [43; 45]. Вони формують суму обов'язкових виробничих алгоритмів діяльності театру, яка виконує позитивну функцію уніфікації умов надання театральної послуги, приведення їх у відповідність до певного споживацького ідеалу якості. Багато приписів, розроблених у цей час, зберігають свою чинність і нині<sup>18</sup>. Гарантією їх виконання при цьому стають не

---

*ціленою саме на розширення меж театрального мистецтва, експеримент практично завжди проходить повз офіційні інтереси [42].*

<sup>14</sup> Організаційних, фінансово-економічних, соціальних.

<sup>15</sup> В умовах обмеженої кількості споживачів усі театри змагаються за одного й того ж глядача, а тому проводять однакову репертуарну політику, мавтуючи успіхи колег замість того, щоб шукати власних оригінальних шляхів забезпечення відвідуваності, формування публіки саме свого колективу. Ідучи шляхом зменшення експлуатаційних витрат, вони беруть на роботу непрофесіоналів, часто-густо не сплачують винагороду авторам, грають у непристосованих приміщеннях тощо.

<sup>16</sup> В реальності кількість театрів з року в рік зростає, незважаючи на жорсткі адміністративні обмеження: розпочавши з восьми колективів у 1807 р., напередодні проголошення свободи театральної справи у 1861 р. Париж налічує їх уже 36, а в період з 1860 по 1863 рр. влада видає ще 6 дозволів на відкриття театрів [10].

<sup>17</sup> Хоча й мистецтво не полишено увагою: цензуру остаточно скасовано лише 1905 р.

<sup>18</sup> Наприклад, обов'язкове просочування декорацій протизапальною сумішшю, норми про представлення в театральній афіші достовірної інформації про виставу і акторів, які в ній грають, заборона продажу квитків, на яких не проставлено ряду, місця та дати проведення вистави,

репресивні потужності влади, а ринок – самі театри зацікавлені в тому, щоб дотримуватися державних стандартів, адже це є найліпшим і найпростішим способом забезпечення комфорту глядачів, без яких існування колективу – і його успішність в умовах конкуренції – перебувають під загрозою.

При цьому ідеалізувати ліберальну модель функціонування театральної галузі, запроваджену «самоусуненням» держави від активного нею управління, також не слід. Попри появу у колективів можливості реалізовувати мистецькі стратегії без адміністративних перешкод, наслідки такого кроку для творчості, скоріше, є негативними. Якщо в першій половині XIX ст. створити театр, що цілеспрямовано пориває з традицією, неможливо з адміністративних причин, то, принаймні, увага суспільства максимально концентрується на експерименті – через обмеженість театральної пропозиції і появу нового на сцені, що вже існує. Тепер творчість самобутніх, але маргінальних колективів, будучи офіційно дозволеною, проходить повз увагу потенційного глядача – не так з відсутності до неї інтересу, як з банального незнання про її існування. У другій половині XX ст. (і особливо на початку XXI ст.), в умовах збільшення інформаційного шуму, ситуація лише погіршується. Парадоксально, але в час, коли інформованість суспільства досягає максимального історичного рівня, донести до потенційного глядача повідомлення про виставу, встановити з ним контакт і переконати його, зрештою, її відвідати, виявляється надзвичайно складним завданням. Це робить ситуацію більшості колективів, налаштованих на експеримент і продовження «театральної реформи», ще скрутнішою<sup>19</sup>.

Зрештою, виробнича свобода не рятує галузь ані від кризових явищ, ані від економічних потрясінь, які підтверджують універсальні спостереження Вільяма Бомола про «хворобу» виконавського мистецтва [12]. Хіба що тепер директори театрів, стикаючись з черговою хвилею банкрутств, починають звинувачувати в них нові ліберальні умови діяльності та конкуренцію: так само загато як раніше пояснювали кризу нехваткою свободи та чіткими умовами виконання привілею [10]; примітно, що і до, і після ліберальної реформи переконаність директорів у необхідності скасування податку на квитки для усунення усіх проблем галузі лишається незмінною [47].

Насамкінець, кілька слів про те, чим осмислення французького досвіду може послужитися на сучасному етапі розвитку національного театрознавства. Крім розширення уявлень про специфіку контактів суспільства з оригінальними постановками з урахуванням усього спектру впливів на творчість, непрямо його можна застосувати також і до аналізу процесів, які відбувалися (і відбуваються) в українському театрі, адже лібералізація театральної справи Російської Імперії, проведена 1882 р.<sup>20</sup>, принаймні частково повторює французькі кроки, здійснені в цьому напрямку [9; 48, 82; 49, 283; 50, 11], а французький еталон культурної політики, сформований у 1960-х рр. і взятий за взірць українською владою<sup>21</sup>, був розроблений у відповідь на критичні наслідки театрального лібералізму<sup>22</sup> та через усвідомлення неможливості застосування принципу невтручання держави у сферу мистецтва<sup>23</sup> і забезпечення при цьому якісної реалізації конституційних «культурних» прав громадян [51].

1. Герман М.О. О задачах театроведческого института // Наука о театре. – Л., 1975. – С. 4–5.

*зрештою, сувора заборона продавати квитки на «неіснуючі» місця.*

<sup>19</sup> В останні роки у Франції протягом сезону по всій країні відбувається приблизно 5000 прем'єр (включно з концертними програмами та постановками сучасного танцю), в середньому 4–5 разів кожна. В 1990-ті рр. ситуація була гіршою: кожна назва гралася за сезон 2–3 рази. З огляду на виробничу специфіку європейського театру, який практикує «інтенсивний» прокат репертуару (кожна нова постановка грається доти, доки на неї ходять), можна стверджувати, що сучасний французький театр працює без глядача [47, 96–100].

<sup>20</sup> Нехай з майже двадцятирічною затримкою й відповідними «імперськими» пересторогами.

<sup>21</sup> Принаймні, теоретично.

<sup>22</sup> Дисбаланс театральної пропозиції у Парижі, перевантаженому виконавським мистецтвом, і провінції, в якій напередодні Другої світової війни практично відсутні театри, що стабільно працюють на стаціонарі.

<sup>23</sup> Зокрема, фінансово-економічного (часткове фінансування театрів з державного бюджету, запровадження податкових пільг для театрів та меценатів, які надають їм допомогу, тощо).

2. Безгин И.Д. Организационные проблемы театра. – К., 1993. – 424 с.
3. Безгин И.Д. Мистецтво і ринок. – К.: ВВП «Компас», 2005. – 544с.
4. Ленгли С. Театральный менеджмент і продюсерство: Американський досвід. – К.: ВВП «Компас», 2000. – 640 с.
5. Безгин О.І. Система управління театральною справою. – Київ: ВВП «Компас», 2003. – 168 с.
6. Лягущенко А.Г. Проблемы взаимодействия сценического искусства и зрителя в театральном процессе Украины 1917–1933 гг. / Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского АН Украины. – К., 1992. – 29 с.
7. Безгин И.Д., Орлов Ю.М. Театральное искусство: организация и творчество: Очерки истории отечественного театрального дела. – К.: Мистецтво, 1986. – 148 с.
8. Орлов Ю.М. Московский художественный театр: Легенды и факты (опыт хозяйствования), 1898–1917 гг. – М., 1993. – 222 с.
9. Мордисон Г.З. История театрального дела в России. – СПб.: СПАТИ, 1994. – 483 с.
10. Leroy D. Histoire des arts du spectacle en France: Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale. – Paris: Harmattan, 1990. – 392 p.
11. Bernheim A.I. The Business of the Theater. – N.Y., 1932
12. Bauml W.J., Bowen W.G. Performing Arts: The Economic Dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance. – N.Y., 1966
13. Корнієнко В.В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру ХХ ст. як проблема культурної політики / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – 19 с.
14. Корнієнко В.В. Театральна палітра Франції в ХХ столітті: від творчості в мистецтві до мистецтва творчості. – К.: Знання України, 2007. – 232 с.
15. Громадський Р. Розмаїття та доступність шведського театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. – Вип. 1. – К.: ВВП «Компас», 2007. – С. 75–83.
16. Громадський Р. Управління театральною справою у Фінляндії // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – К.: ВВП «Компас», 2008. – С. 91–107.
17. Васильєв С. Питання організації театральної справи у французькій суспільній думці напередодні революції: феномен «Зошитів скарг і нарікань» 1789 р. // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. – Вип. 1. – К.: ВВП «Компас», 2007. – С. 75–83.
18. Васильєв С. До питання виникнення нових форм взаємодії театру і влади у період Великої Французької Революції // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – К.: ВВП «Компас», 2007. – С. 69–74.
19. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1: Реалізм і натуралізм. – Л.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 256 с.
20. Mignon P.-L. Panorama de théâtre de XXe siècle. – P.: Gallimard, 1986. – 354 p.
21. Данилин Ю. Парижская коммуна и французский театр. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963–484 с.
22. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру. – К.: Державне видавництво України, 1929. – 472 с.
23. Зингер Г.Р. Рашель. – М.: Искусство, 1980. – 253 с.
24. Гельфанд Е. Основные принципы организации Комеди Франсез // Комеди Франсез: Сб. статей. – Л.: Искусство, 1980. – С. 158–170.
25. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 378 с.
26. Клековкін О. Мовчання спротиву: Між аксіомами і гіпотезами (історико-теоретичний аспект) // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – Вип. 3. Театральна педагогіка в Україні: Проблеми, критерії, судження (Київ – Коломия). – К.: ФЕНІКС, 2007. – С. 18–56.
27. Коломієць Р. Чому корифеї не поїхали до Парижа? // Мистецькі обрії'2008. – Вип. 1(10). – К.: Музична Україна, 2008. – С. 170–173.
28. Від романтизму до натуралізму в французькому театрі: Збірник / Під ред. Білецького О.І. – Х.: Мистецтво, 1939. – 300 с.
29. Бояджиев Гр., Финкельштейн Е. Французская драматургия // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. Марков. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 5. – С. 507–516.
30. Berthier P. Le theatre au XIXe siecle. – Paris: P.U.F., 1986–128 p.
31. Ubersfeld A. Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Edition revue. – P.: Librairie José Corti, 2001. – 852 p.
32. Hugo V. Choses vues: souvenirs, journaux, cahiers. 1830–1885. – P.: Gallimard, 2002. – 1420 p.
33. Allegre C. La victoire d'Hernani // L'avant-scene theatre. – mars 2002. – № 1107.



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

**Олександр КЛЕКОВКІН,**

*доктор мистецтвознавства, професор*

## ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРУ

(МОРФОЛОГІЧНИЙ ЕТЮД ПРО

«СИСТЕМАТИЗОВАНІ СИСТЕМАТИЧНІ СИСТЕМИ»)

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

*Ключові слова:* морфологія театру, театральна система.

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

*Ключевые слова:* морфология театра, театральная система.

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