

викладених ущєй досі спокусливих маніфестах початку ХХ століття у традиції, започаткований ораторійним театром Есхіла, підтриманій «драмою для читання» Сенеки, театром середньовіччя, а згодом – синтезами Марінетті, епічним театром, театром абсурду, акціонізмом та іншими формами недраматичного мистецтва.

Врешті театр не фрайтагівського разка розвивався майже одночасно і з розквітом театру драматичного. І народження це означувалося не кінцем XIX століття, а його початком, коли лише стала окреслюватися тенденція до епізації театру, а на сцені, поряд із «гарно скроеною п'есою», з'явилася інсценівка популярних романів Чарльза Діккенса, Вальтера Скотта, Еміля Золя. Доклали зусиль до цього «збочення» і корифеї українського театру, здійснивши низку інсценівок творів М. Гоголя, Т. Шевченка (ще раніше подібні досліди здійснювали Г. Квітка-Основ'яненка у сценічному нарисі «Вояжери»).

Надзвичайне значення мали інсценівки, здійснені В. Немировичем-Данченком («Брати Карамазови» і «Біси» Ф. Достоєвського, «Воскресіння» Л. Толстого), Лесем Курбасом (більшість його вистав – це власні сценарії або інсценівки: «Жовтень», «Рур», «Напередодні», «Пролог», «Жовтневий огляд», «1905 рік на ХТЗ», «Народження Велетня», «Джіммі Гіггінс» Е. Сінклера, «Гайдамаки» Т. Шевченка та ін.), Ервіном Піскатором і, звісно, Бертольдом Брехтом.

Замість дбайливого вдохновлення давнього кістяків на кладання його на живеті лодра-митеатр змущений був винходити нові лекала, формая яких, можливо, обумовлена була не лише «ідейно-тематичним комплексом» і пірамідою Фрайтага, а й іншими, подеколи навіть непідвладними мотиваційному аналізові чинниками.

Цей «інший театр» не заперечує фрайтагівських лекал, він просто припускає, що вони – належать іншому історичному часові, а отже, і йому типові театру.

Якщо наприкінці XIX століття справді була здійснена реформа сценічного мистецтва, а не косметична зміна оздоблення, то найголовніше, що вона реформувала, – це саме структуру вистави.

Заплющувати очі на це і вважати «піраміду» Фрайтага універсальною – те саме, що оголосити Джойса і Жаррі, Бекета і Жене, а врешті й увесь театр ХХ століття – втіленням «єдино вірного вчення», байдуже якого.

Марина ГРИНИШИНА
кандидат мистецтвознавства

ДИСКУРС РЕАЛІЗМУ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ШЛЯХ ПОСТУПУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Для розкриття цієї теми передусім необхідно означити основоположну діяльність категорію втій науковій конфігурації, що склалася впродовж попереднього століття. Йдеється пропонувати «дискурс».

Дискурсна сьогодні є багатозначним терміном, ряду гуманітарних наук, першочергово тих, що прямочиопосередковано склеровані вивченням способів функціонування мови – лінгвістики, літературознавства, семіотики, соціології, філософії, етнології, антропології. В цьому широкому ареалі застосування чіткої загальнознаної ополівованої рівності, що її термін набув застанині від десятиліття, та широкому використанню у наукових царинах, дотичних до мовознавчого «материка». Посутньо, його змістукладається у нетривіальні, зви-вистів'язким і жрізними розуміннями, з метою скоригувати із модифікувати більш традиційні, сталі уявлення про мову, текст, діалог, стиль, врешті-решт – загальні культурологічні

поняття вищого, заступенем у загальненості, рівня. Показово, що у передмові до збірки статей, присвячених французькій школі аналіз дискурсу, як вийшла російською мовою 1999 року, П. Серіо наводить зовсім не вичерпаний список з восьми трактувань цього поняття, що стосується лише французької традиції [1]. Утім, найбільш живими з них виявляються такі: 1) «мова» в сенсі Ф. де Соссюра, тобто будь-яке конкретне висловлювання; 2) використання в рамках теорії висловлювання, тобто як аналог впливу висловлювання на адресата і як сама ситуація висловлювання, де є суб'єкт вислову, адресат, момент і визначене місце; 3) детермінація в такий спосіб системи обмежень, що накладаються на необмежену кількість висловлювань через конкретну соціальну або ідеологічну позицію [1, с. 26].

На цьому усталий історії предмета виразилися три його річища, в яких виявляються окремі авторські позиції і складаються національні традиції. Перше – су tolінгвістичне – відповідається від використання поняття унізвісті та «Дискурс-аналіз» американським лінгвістом З. Харрісом. Надрукована 1952 р., вона була присвячена методу дистрибуції щодопонад фразових єдиностей. Трохи раніше Е. Бенвеніст запропонував використання досить традиційного для французької лінгвістики терміна *discourse* нової якості – як характеристику «мовлення, якого набувається, хтого ворить». Обґрунтовуючи універсальність методу структурного аналізу, розробленого Ф. де Соссюром та його послідовниками, він стверджував, що будь-яка позамовна система знаків (приміром, живопис, музикатощо) стає доступною людському розумінню тільки за умови перекладу її на мову людського слова [2].

Їх обопільними зусиллями наприкінці першої половини ХХ століття закладається нова традиція ототожнення різних об'єктів досліду: Бенвеніст зрозуміє під дискурсом експлікацію позиції того, хто говорить, у висловлюванні, а Харріс трактує термін як послідовність висловлювань на відрізку більшому, аніж речення.

Упродовж наступних двох десятиліть використання термінів лінгвістичні науки набуває масового характеру. Дискурс, по-перше, стає одним з найпродуктивніших засобів уточнення і розвитку традиційних понять мови, тексту та діалогу: зокрема «класичне» протистояння мови і мовлення, введене Ф. де Соссюром, отримує нову змістовно мобільну і формально гнучку рівнодіючу. По-друге, оскільки під дискурсом розуміється мова, що вписана у її комунікативну функцію, увіразнюються соціальні змістданої категорії. В такий спосіб структуралістична традиція, закладена З. Харрісом, набуває нового динамізму: дискурс противставляється тут минулому уявленню про текст як статичну структуру.

Друге – швидко вийшло за жорсткі наукові межі, позиціювавши у публіцистиці. Його вихідна співвідноситься з роботами французьких структуралістів постструктуралістів К. Леві-Страсса, М. Фуко, А. Греймаса, Ж. Курте, Ж. Дерріди, Ю. Кристевої, які прагнули побороти наїдумку антинаукову описовість попередніх методологій культурологічного аналізу покластидо слідження культури на суперечку основу використанням точних методів природничих наук, дополучаючи формалізацію, математичні та комп'ютерні моделювання. Утім, обидві зазначені традиції не є чітко відмежованими одні від одної, оскільки французькі структуралісти уважали дослідах з історії та теорії культури неодноразово покладалися на ті самі здобутки лінгвістики, що належать Ф. де Соссюру та його послідовникам. По суті, структурний метод, розроблений у 1920-х рр. видатним швейцарським ученим, у 1970-х був застосований постструктуралістами для вивчення різних сфер духовної практики, зокрема для акцентуації в культуротворчій діяльності загальнолюдських хуніверсалій, у загальнених схемах і законів діяльності інтелекту.

Постструктуралісти значно ширше тлумачать поняття «структура»; з ними, це – сукупність відносин різного характеру, які здатні залишатися стабільними впродовж довготривалого історичного періоду чи в різних регіонах світу. Ці «основоположні структури» діють як позасвідомі механізми, що врегульовують усю духовно-творчудіяльність людини. Затвердженням К. Леві-Страсса, «позасвідоме містить у собі структуру, тобто сукупність регулярних залежностей суспільних відносин, впроваджених у індивідуума і переведених на мову

повідомлень» [3]. За висхідним положенням структурализму, всі культурні системи: мова, міфологія, релігія, мистецтво, література, звичай, традиції тощо, – можуть бути розглянуті в якості знакових систем, найбільш простою і універсальною з яких є мова. Далі К. Леві-Стросснебезспіху застосовує структурний метод для вивчення культури примітивного суспільства, а М. Фуко використовує його при аналізі науки.

Для М. Фуко та його наступників (на додаток і розвиток теорії Е. Бенвеніста) пріоритетним об'єктом дослідження стає позиція того, хто висловлюється, але не стосовно до народженого ним вислову, а до інших різноманітних, взаємозамінних суб'єктів мовлення і довисловлюваної ними ідеології в найширшому понятті номенклатури. Отже, у цій традиції дискурс – мисливська визначеність висловлювання, що належить конкретній соціально-політичній групі або епосі, як-то «соціал-демократичний дискурс», чи «комуністичний дискурс», чи «дискурс Нового часу». Однак, класифікуючи різні варіанти «дискурсу» чи «дискурсивні практики різного порядку», М. Фуко та його колеги цікавляться ним не стільки як цілісним поняттям, скільки його різновидами, котрі виразнюють ся ними через кількісні параметри (мовні, стилістичні, тематичні, ідеологічні). Відтак предметом дискурсу часто стає сама його функціонування, а його «адреса», тобто суб'єкт комунікації, як правило, набуває соціальної характеристики, навіть якщо діється про суб'єктабстрактний. Наприкінці минулого століття розуміння дискурсу як соціального явища остаточно встановлене, відбувається заслання на публіцистику, інформацію, розв'язання проблем суспільства, які виникають в результаті діяльності політичних, економічних, соціальних та інших груп. (приміром, «дискурс насилия», «феміністичний дискурс» тощо).

Отже, зусиллями М. Фуко концепція дискурсу переноситься на рівень глобальних питань культури та історіографії, тим самим уможливлюючи використання її постулатів у суміжних мистецтвознавчих дисциплінах. У працях 1960–1970-х рр. (які стали відомими у російських перекладах лише через чверть століття) він викладає власне розуміння дискурсу як специфічного засобу висловування ідеї, обумовлюючий її методами та принципами: перший – це так зване «неочевидне» ставлення до історичного розуму, другий – це «особливість» культурного розуму. М. Фуко вибудовує своєрідну шкалу цінностей – передумов дискурсу, в якій перше місце посідає скепсис щодо традиційного для Європи розуміння історії як безперервності часу і сенсу; друге – здатність інтелекту «переривати» її час і зміст, третє – «особливість» культурного розуму. Задопомогою цієї здатності «особливого», інтелектуального розуму («потворної машинки», що нібитоносить дискурсивну практику «випадок, переривність, матеріальність») до «переривання», науковець запропонував зробити «зсув» в історії замінити традиційну розуміння методологією «автономного хаосу». Відтак, «епі-систему» (в інших перекладах – «епістему») конкретної культурної епохи – «систему всіх відносин, які існують в дану епоху між різними галузями знань» [5] М. Фуко детермінував саме через дискурсивне (спосіб міркувань, пізнання як опосередковання конкретного знання) мовно-семіотичне її вимірювання на рівні наукових символів та мовлення.

Відмежовуючи культурні епохи та їх епісистеми через різницю в організації наукових принципів, притаманних кожній з них, М. Фуко як класичний приклад, що здатен виразити відмінність відведеного поняття, навів Новий час, позначений раціоналізмом. Його він уявляє як цілісну епоху людського пізнання та сприйняття, що радикально відрізнялася від попередніх замовою, духовними установками, цінностями імисленням, які були сукупним вимовленням одного способу пізнання – однієї епісистеми. За допомогою даного поняття М. Фуко пробував з'ясувати динаміку твердження буржуазного суспільства, процеси його державотворення і означити новий культурний синтез, що стверджився, на його думку, на шляху складної взаємодії з попередньою за часом культурою, і в якому виявилися відобразилися усі частини суспільства, що складалося в ту епоху. За цію методологію науковець спочатку окремив культурний процес з історичною горічищою, аби потім через цього характеризувати зазначеній історичний відтинок.

Саме в той час, переконував М. Фуко, був закладений код загальноєвропейської культури.

тури і спродуковані поняття, що всіма членами спільноти розумілися однозначно і сприймалися без застережно. «Основоположні коди будь-якої культури, – стверджував науковець, – що керують її мовою, її схемами сприйняття, її формами виразу і відтворення, її обмінами, її цінностями, її рархією практик, відразу визначають для кожної людини емпіричні порядки, з якими вона буде мати справу і в яких буде орієнтуватися» [6]. Як бачимо, згідно з структуралістичною традицією, найперший зв'язок М. Фуко уклав між культурою та мовою, вцілому ув'язуючи зостанньою визначні поняття історичного часо-простору, укорінюючи в ній їх сенс і зміст. За межами епохи, в яку вони виникли, і за межами мови, в якій вони вперше втілились, вважав він, поняття втрачають свій первісний сенс і означають щось зовсім інше.

Саме останній з наведених умовиводів давав М. Фуко право не лише скептично поставитись до загальноприйнятої трактування історії європейського мислення, а й запропонувати його нову періодизацію, навіть більше – нове осмислення самої наукової традиції історичної класифікації. «Порядок, напідставі якого ми мислимо, має інший спосіб буття, ніж порядок, щобув притаманний класичній епосі, – завважував він, – система позитивів змінилася у повному обсязі на межі XVIII–XIX століть. Справа не у передбаченому прогресі розуму, а в тому, що суттєво змінився спосіб буття речей і порядку, який, розподіляючи їх, піддає їх пізнанню» [6, с. 35]. Відтак, усвідомлюючи «неочевидність» раціоналізму Нового часу (як, власне, типу мислення будь-якої іншої епохи поза її межами), М. Фуко стверджував подібну секвестрованість людського пізнання в цілому. Він вважав помилковим бажання вивчити нібито об'єктивний процес його розвитку, натомість запропонувавши сучасній науці інше надзвдання: «Нам бихотіло ся виявити епістемологічне поле, епісистему, в якій знання, розглянуті позабудь-яким критерієм храціональної цінності або об'єктивності їх форм, стверджують свою позитивність і в такий спосіб виявляють історію, яка не є історією їх нарошеного удосконалення, а радше історією умов їхнього уможливлення» [6, с. 34–35].

Власне, дискурс, за М. Фуко, ю становить цю конфігурацію умов і є засобом, задопомогою якого культура може бути типологізованана на основі епістемічної структури. Інезважаючина те, що науковець був переконаний: дискурсожною окремою епохопозицією є суб'єктапізнання своїми формами і законами, від яких неможливо вивільнитися і за межі котрих навряд чи можливийти, але саме він є найповнішим засобом відображення і головних, і другорядних тем європейської культури та різних форм пізнання.

Науку, що за предмет має вивчення дискурсів та епісистем і є історично детермінованим полем, в якому формуються елементи знання, М. Фуко назвав «археологією знання». Як бачимо, в цій науковій царині не йдеться про прогрес і континуум історії, а лише про епісистеми, що в конкретний час постають, утверджують свій статус і потім поринають у небуття. Виявити історію та можливості окремого дискурсу М. Фуко пропонував через використання двох взаємодоповнюючих аналітик: «генеалогічний» аналіз був покликаний вивчати визначену регулярність уникненні дискурсів як дискретних практик, у той час, як «критичний» аналіз вивчав «процеси прорідження, а та ж перегрупування та уніфікації дискурсів» [7, с. 84].

Надалі він послідовно увірвав від обґрунтовував характер дискурсу, насамперед на-голосуючи «парадоксальний» спосіб його буття, який, на думку М. Фуко, полягає в тому, що реальність дискурсу є «невидимою, але – неприхованою». Тому хоч «дискурс завжди вже тут», для його виявлення, переконував науковець, потрібно кожного разу проводити ряд операцій, зокрема «ставити в лапки» такі традиційні поняття історії, як «вплив», «автор», «твір», «ментальність». Через свою очевидність вони приховують розбіжність між елементами знання і створюють викривлений образ його нібито безперервного розвитку та приховують «непропорційність» між знанням та його «юридичним» носієм – суб'єктом. Натомість, доводив М. Фуко, поява будь-якого нового елемента знання – це випадковість, що жодним чином не

залежить від суб'єкта, але підпорядкована тим «умовам можливості», які задає епісистема. Таким чином у просторізнання процесів ісловування виявляються конфігурації, що діє термінувати всілякі форми емпіричного пізнання [6, с. 35].

Поза тим, зауважував М. Фуко, конфігурація – як елемент (сегмент) дискурсу – не співвідноситься ся ні з «реальним станом речей» (атому вони не лумачиться в категоріях хістинного/неправдивого), ані з уявленнями суб'єкта. Навпаки, вона самостійно уможливлює будь-які уявлення суб'єкта і визначає форму їх опису, оскільки є елементарно упорядкованим конкретну сукупність знаків. «У кожній культурі, – стверджував науковець, – між використанням того, що можна назвати упорядковуючими кодами, і роздумами про порядок розташовується сама практика порядку і способи її побутування» [6, с. 35]. Отже, за М. Фуко, дискурс – «це не розум, який вкладає свій проекту зовнішню форму мови, це не мова як така і тим більше не якийсь суб'єкт, що говорить нею, а практика, яка має власні формизації плення і власні форми послідовності» [7]. Науковець визначав простір дискурсу як «нестримний, перериваний, вийовничий, а також неупорядкований, погибельний, грандіозний, безкінечний, невгамовний вир» [4, с. 78]. При цьому у людину (суб'єкт дискурсу), котру автори операють передніх гуманітарних методологій презентували як творця – деміурга, наділеного чином обмеженою здатністю до пізнання, М. Фуко позбавив будь-якої творчої активності, а самий дискурс він мислив як нетривалий процес, кінець і початок котрого важко віднайти, форми і теми котрого перевивають у постійній зміні. Втім, переконував М. Фуко, саме дискурс здатен найповніше детермінувати мислення в пізнавальному процесі конкретної епохи, запропонувати мисленню найширший корпус тем і сформулювати відповідні способи їх розробки.

Врешті-решт, по слідуванню дискурсу, М. Фуко залишив йому тільки одну лінію залежності – від епісистеми. Вона є продуктом суспільно-історичної свідомості, а отже, дискурс обумовлюється її характером, тобто ідеологією, що формується під впливом соціокультурної реальності конкретного часо-простору, в свою чергу призводячи до поступових, але фундаментальних, онтологічних трансформацій культури в конкретно означену добу її історії.

На підставі наведених наукових розробок М. Фуко з теорії дискурсу, визнаємо реалізм єдиним стилем, який висій повнотою іого структури будь-якого творця української культури і театру, зокрема кінця XIX – початку ХХ століття і сприймався ними без застережно, навіть попри періодичну декларативну відмову від його естетичної парадигми. Адже саме його «мовою», його знаковим кодом Український театр виявляє себе і означав лінійний зв'язок з тогочасною епісистемою. Наочним є і те, що саме реалізм виявився найадекватнішим власне дискурсивній практиці, що й було підмічене Р. Якобсоном – чільним представником російської методології «формалізму» ще в середині 1920-х рр. – учаси, коли європейська наукова думка щойно підступила до означення дійсності категорії. За Р. Якобсоном, реалізм – це течія, що у XIX столітті одночасно викримала сучасність мистецького напрямку, а також засідалася філософським підґрунтам для романтиків і сентименталістів. У ХХ столітті його гасло «вірності дійсності», вважав дослідник, виявилося не чужим для «модерністів», зокрема для футуристів та експресіоністів. Відтак різноманітні мистецькі течії, виразнорепрезентовані російськими художниками, культурою першої четверті ХХ століття, зайдоготвердженням, ріднів загальний «реалістичний» базис. Щодо різноманітності формтворчої «надбудови», з якою представники інших «шкіл» типологізували художню царину, то, на думку Р. Якобсона, у їхніх суперечках про «реалістичність» будь-якої течії варта увага боротьба «справжнього» реалізму (неorealісти, натуралісти) та «приблизного» (модерністи) [8].

Здається, саме такий «приблизний» модернізм характеризував українську культуру у театральному зокрема на початку ХХ століття. А в більшості конкретних проявів «обмеження», які можна накласти на тогачасні «висловлювання» українських режисерів, пам'ятаючи про спільність їхньої як іспільної, так і ідеологічної позиції, злегкістю дешифруються сяяквідхід від натуралізму до неorealізму в рамках «справжнього» (за Р. Якобсоном) реалізму.

Щодо цього показовим є шлях Л. Курбаса і його першого сценічного уgrupовання Молодий театр, практика якого маладемонструвати потяг довсебічного системного обновлення українського кону, стверджувати відвертостудійний характер роботи над виставою, залишений як зasadничя позиція після переходу до прилюдного показу вистав, задекларувати рішучий розрив Молодого театру із національною сценічною традицією із різними формами та із «модернізмом» на чисто російських зразках», яким, на переконання очільника уgrupовання, відзначився український театр початку ХХ століття [9, с. 27]. Серед різних «молодотеатрівських» засад, здається, найважливішими були дві: першу Л. Курбас задекларував у своєрідному «маніфесті» театру – статті «Молодий театр. Генеза – завдання – шляхи» – це була його власна і від імені колективу відмова від «посередників» і «авторитетних зразків», а відтак «зворот до Європи і прямо до себе», що на практиці вилився у «розуміння і відчуття» у низці вистав різностильових інтенцій світової сцени від античності до «нової» драми [9, с. 27–28]; другу він оприлюднив, зокрема звертаючись до глядачів вистави «Тартюоф» Ж.-Б. Мольєра, – це була відмова бачити у театрі щось інше («кафедру чеснот», «дзеркало правди», «місце навчання і популяризації програм політичних партій» тощо), окрім самого театру [10]. Цій думці Л. Курбас шукав підтримку у поглядах творців європейського та російського театру новітньої доби Г. Фукса, Г. Крега, М. Євреїнова.

Шляхів повороту театру «до себе» Л. Курбас в той час бачив також два: по-перше, – це вільнення сцениз-піддиктату «літератури», по-друге, – цескасування панівного статусу стилю реалізму, який він вважав «найбліжим протимистецькою появою наших днів», вмістом «справжніх фотографованих життєвих форм», «плачливого пафосу», «шаблону» та «фальші» [11].

Позатим, безпосередня практика Молодого театру несла наочні корективи Курбасові заяви: «література» хочі неправиль балльного театру – назаміну відтворенню драматичного тексту приходить його режисерська інтерпретація, алевихідні пункти постановочної концепції все-таки обумовлюють ся авторовим стилем, ідеологією та формостворчою системою юг'єси; водночас, відмовившись від «крайнощів» реалізму, які насправді встигли на початку ХХ століття оформитись у «традицію» українського та російського театрів, Л. Курбас знаходить місце на кону Молодого театру для проявів неоромантичної та неorealістичної стилістики, хоч пізніше неодноразово називав ці вистави (свої та Г. Юри), як-от «Чорна Пантера і Білий Медвід» В. Винниченка, «Йоля» Є. Жулавського, «Кандіда» Б. Шоу, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Молодість» М. Гальбе – «вимушеним матеріальними обставинами компромісом», але не «програмою» уgrupовання [12]. Втім, елементи формостворчої системи реалізму було доволі якісною практикою «модерних» вистав Молодого театру, як-от «Едіп Цар» Софокла та «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, «Етюди Олеся» та «Шевченківський вечір».

Наступним етапом дискурсивної практики реалізму в творчості Л. Курбаса стане «експресивний реалізм» – стиль, у якому впродовж 1920-х рр. буде структурована естетична тканина більшості вистав «Березоля», створених на основі неorealістичної української та європейської драматургії, щеленої переважно експресіоністичної сценічної прийомами упоєднанні з конструктивістичним досвідом просторових вирішень. Емблематичною виставою «експресивного реалізму» в «Березолі», на нашу думку, – це «Народний Малахій» за п'есою М. Куліша (1928). Пререлістичний усвіт, який ідеологічно та структурною основою поза реалістичний у технологічних напрямках, заснований на художньо-стильному демонструванні провідні теми та формул, характеризується дискурсивною практикою реалізму в українському театрі другого десятиліття ХХ століття.

1. Серіо П. Деревянный язык и его двойник // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. – М., 1999. – С. 7.
2. Бенвенист Е. Проблемы общей лингвистики. – М., 1974. – С. 242.
3. Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. – М., 1975. – С. 37.
4. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности // Фуко М. Работы разных лет. – М., 1996.

5. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: В 4-х т. – Т. 4. – СПб., 1997. – С. 633.
6. Фуко М. Слова и вещи. – СПб., 1994. – С. 33.
7. Фуко М. Археология знания // Фуко М. Работы разных лет. – С. 168.
8. Якобсон Р. Про реалізм в мистецтві // Вапліте. – 1927. – № 2. – С. 23–24.
9. Курбас Л. Молодий театр (Генеза – завдання – шляхи) // Молодий театр. – К., 1991. – С. 27.
10. Курбас Л. Маніфест Молодого театру (до глядачів) // Молодий театр. – С. 48.
11. Курбас Л. Театральний лист // Молодий театр. – С. 39–41.
12. Курбас Л. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Курбас Лесь. Березіль. Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 247.

Наталія ЄРМАКОВА
кандидат мистецтвознавства

ДИСКУРС НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Вивчення спадщини Леся Курбаса невідворотно спрямовує увагу на проблему досвіду українського театру, як напочатково реформаторської діяльності митця в країні загострилася. У ХХ ст. виходу з істанивища «колоніально-дотермінованої» культури національного театрові найбільше заважав брак належного досвіду. Місія Курбаса якраз і полягала у його (досвіду) набутті. Навіть побіжнезнайомство з художніми ідеями Курбаса переконує – найсильніші мистецькі інспірації він отримав від німецької та австрійської культур. Більш того, слідом за Ю. Шерехом варто було б повторити: «Тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культура юдіянього була неросійська, анімецька, включно з того часу сним німецьким експресіонізмом» [1].

Було несправедливо проігнорувати, засвідчену різними дослідниками, прихильність Курбаса до німецької культури. Приміром, І. Волицька предметно розглядала його перебування у Відні, завважуючи впливі тих вражень на подальшу долю митця. У спогадах, передусім Х. Водяного та В. Чистякової, наведено чимало фактів зосередженості Курбаса на германомовній літературі, мистецтві. Спадщина Курбаса містить безліч посилань на філософські та естетичні праці, твори живопису, скульптури, музичні образи, явища театрального життя.

Цілком очевидно, що левову частку часу в період перебування у Відні, де Курбас мав, насамперед, студіювати германістику і славістику на філософському факультеті, він використовував для відвідання театрів. У віденському артистичному середовищі осіли в уроль тодівідігравав Й. Кайнц, який, за В. Чистяковою, «був не лише улюбленим актором, а й, що найголовніше, – його учителем» [2]. Й. Кайнц культивував новий тип актора: «актора-психолога, актора-філософа, аналітика, що вражаючи облином озорозкриває мислення, емоції, духовне життя, найпотаємніше переживання своїх героїв» [3]. Згодом Курбас перекладе і проставить у «Молодому театрі» «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (1918), п'єсу, в якій Й. Кайнц грав роль Леона, зіграє цю ж роль сам, а його костюм виглядатиме «реплікою» стройнімецького актора. Варто зауважити: постановкою «Горе брехунові» Курбас адаптує комедію дель арте для української сцени, попри те, що цей твір має іншу стильову природу.

Курбас постійно розмірковував про естетичні зрушення у німецькій культурі останньої третини XIX – першої третини XX ст. У 1917 році він перекладає і публікує статтю «Трагедія актора» Е. Лессінга – співробітника О. Брама, презентанта берлінського «Вільного театру». Часто згадуваним був у нього Г. Лаубе, який наприкінці XIX ст. формував театральну політику Віденського Бургтеатру, підносячи авторитет драматургії. Водночас Курбас