

Ян МІХАЛІК

## ЯК ПИСАТИ ІСТОРІЮ ТЕАТРУ?

Як писати історію театру? Як займатися театром? На ці запитання не існує відповіді єдиної – кожен має право на власну; кожен має щодо цього своє бачення, свої думки. Поширене й очевидне переконання, що опис буття і впливу саме цього мистецтва (діяльності) вимагає широких культурних контекстів, методів аналізу та опису з використанням досвіду багатьох наукових дисциплін і дослідницьких напрямів.

У Польщі останнім часом комплект таких пропозицій (з відповідною аргументацією) підготував Славомир Свьонтек. У його переліку вказані: антропологія, соціологія, семіологія і структуралізм, деконструкціонізм, когнітивізм, хаологія, генетична антропологія [1]. Свьонтек створив свій каталог задля науки про театр і задля тих, хто безпосередньо займається театральним мистецтвом, а не задля істориків, які творять історію театру, хоча очевидно, що його міркування опосередковано (і певним чином безпосередньо) адресовані також і їм.

Спосіб мислення Свьонтека збігається з позицією Доброхні Ратайчакової [2]. Вони випереджають наявну в Польщі історію театру, однак не вилучають її повністю з обшари своїх зацікавлень. Свьонтек закінчує свої міркування *Проблемою історії театру*, Ратайчакова розпочинає з *Історіографії*. Очевидною і природною є для неї “некласична історіографія”, що має “інтердисциплінарний вимір” [3] і найчастіше використовує щонайменше шість дисциплін: антропологію, теорію літератури, психологію, філософію, соціологію та мовознавство. Обидва вчені погоджуються, що ситуація дослідника театрального мистецтва справді виняткова, оскільки він займається мистецтвом, до якого фактично не має дотичності і тому його дії мимоволі мають мало спільного з роботою історика мистецтва. Адже естетичні явища, які він досліджує, не існують; натомість – з цієї ж власне причини – багато що або й усе об’єднує його з дослідником історичних фактів, відомих йому лише опосередковано. Обоє учених об’єднують ще й інші деталі: у своїх студіях до теоретичних міркувань про театр вони прийшли, розпочавши з досліджень драми; вони не створили жодних історико-театральних праць, їх не можна назвати істориками театру і, врешті, пишуть вони про історію театру з перспективи споживача, а не

його творця. Ратайчакова розмірковує: “Яка історія театру задовольняла б мене не лише в ролі дослідника, але й у ролі читача?” І додає: “Я, однак, не займатимусь історією театру, яка постійно зберігає свою класичну форму, з усіма її засновками й наслідками. Натомість я займусь тією історією, яка б могла бути...” [4]. Свьонтек також не задовольняють наявні праці, вартість яких він обмежує ретельністю. “Тільки ж ретельність тих праць, – пише він, – це ретельність фактографічна. Вона потрібна, бо факти вимагають закріплення, фіксації, але мені здається, що читач хотів би не лише зазирнути до цих досліджень як до енциклопедії, а й просто читати цю історію. Тобто читати із зацікавленням” [5].

Ці вчені пишуть, отже, про таку історію польського театру, якої очікують, яка могла б бути, яку пропонує не-класична історіографія. Вони мовчки погоджуються, що праці, до написання яких надихнула класична історіографія, вже існують, тобто весь доступний матеріал уже зібрано та систематизовано, вичерпно впорядковано, описано, а отже, час відмовитись від традиційних підходів, що виникають у лабораторії історика-реконструктора та реєстратора подій, і перейти від фактографії до багатоаспектної та багаторівневої інтерпретації змісту. Але в цьому міркуванні прихована серйозна помилка: така традиційна історія театру, що відповідає вимогам критики, вільна від поспішних суджень, історія, що не піддається впливові легенди середовища, не підпорядковується апріорним положенням за певних умов – ювілейним зобов’язанням, існує в обмеженому обсязі. Назагал і досі – як пише з іншого приводу Єжи Гот – “мізерний стан знань про предмет дослідження, що складається з численних спогадів, додаткових даних, розповідей про епізодичні події, а також відсутність серйозних опрацювань окремих частин, – змушують до стриманості” [6].

Перші дослідження справжніх цінностей з’явилися в другій половині шістдесятих років. Щодо Львова, то це була книжка Барбари Лясоцької *Львівський театр у 1800-1842 роках*. Незабаром з’явилася і монографія Єжи Гота *На острові Гуаксарі. Войцех Богуславський і львівський театр 1789-1799*. Продовження довелося чекати довго. Якщо обмежитись Галичиною, яка може зацікавити україн-

ського читача, то переломним було останнє двадцятиліття, для Львова – останнє десятиліття, коли на початку 90-х рр. вдалося опублікувати три томи репертуару польського театру з 1865 до 1894 р. (подальші очікують на можливість видруку); у другій їх половині Є. Гот видав монографію про австрійський театр у XVIII і XIX ст., Агнешка Маршалек дослідила долі львівських театральних закладів у надзвичайно важливих, складних і ще неопрацьованих 1872-1886 рр., Анна Випих-Гавронська – історію львівської опери та оперети від 1872 до 1918 р. [7]. У Кракові між 1982 та 1997 р. з'явилося сім томів, що охоплюють значну частину історії місцевого театру у період 1781 – 1915 рр., решта – у процесі підготовки до друку [8]. У 2001 р. вийшла історія однієї з найвидатніших сцен міжвоєнного десятиліття.

Поза книгами маєстро Є. Гота, не надто слухняним учнем якого я вважаю себе, майже вся решта праць з'явилася завдяки моїй інспірації, під мою опікою, або ж я просто був їхнім автором. Їх усі без сумніву слід зарахувати до “класичної” історії театру, усі без сумніву – маю право так гадати – відзначаються “ретельністю”. Смію стверджувати, що аж тільки тепер можна спокуситися написанням історії згаданих вище сцен (у значних часових відтинках) згідно з засадами “некласичної історіографії”; вона можлива лише від того моменту, коли комплексно були зібрані факти, помічені явища, які становитимуть достатньо задокументовану вихідну позицію для дослідників театру у XXI ст., які озброєні інтердисциплінарною підготовкою і науковим методом, мають нову теоретичну свідомість. Але це зовсім не означає, що кільканадцять названих томів кінця XX ст. – нудна й примітивна, механічна реєстрація фактів, зневажливо чи легковажно окреслювана як “театрографія”. Факти і явища тут упорядковані й подані цілком обдуманно і свідомо; спосіб цей дуже часто не вдовольняє авторів, однак гарантує відносну прозорість картини функціонування усього театру, а також орієнтацію в існуванні його окремих елементів.

Подальша відповідь на запитання, як писати історію театру, – це спроба узагальнити власний досвід, сформульована з позицій практика, а не теоретика; спроба поділитися власними міркуваннями, а часто й сумнівами. Це не прагнення ствердити, якою повинна бути історія театру або чим вона повинна бути, а радше роздуми про те, якою може бути ця історія в польських реаліях, коли багато запитань і явищ з минулого ще неопрацьовані (наприклад, історія акторського мистецтва), коли безліч колективів не мають іще компетентної характеристики, ані часткової, ані цілісної (наприклад, Варшава у XIX ст.), що часто виключає спроби компаративістських підходів, примушує обережно формулювати оцінки та судження. Те, що я говорю далі, не рецепт (інакше це було б абсурдно), але щось на зразок голосу в дискусії.

Як відомо, театр – це і величина (розміри) сцени, і трупа, малярна майстерня, склади і особа керівника, найближчі його співпрацівники (“дирекція”, “правління”) і технічне забезпечення, фінанси і репертуар, публіка і сценографія, організація підприємства й мистецька програма, а також театральна критика, зв'язки театру з культурним, суспіль-

ним та політичним життям. Усі ці чинники детерміновані, переплітаються, деякі з них у певний момент виходять на перші позиції, але загалом творять одне нерозривне ціле. Досі панував звичай писати одночасно про все, не відокремлюючи виробничого життя від життя творчого. Основним критерієм упорядкування матеріалу була хронологія, яка зазвичай призводить до виділення окремих, різних за походженням фактів, вибраних згідно з неусталеними правилами, вирваних із свого безпосереднього суттєвого контексту (рідко трапляються, наприклад, комплексні обговорення чергових сезонів). Такі опрацювання не досягають мети, оскільки не дають найважливішого: не творять виразної картини функціонування усього комплексу виробництва та мистецтва, не дають помітити процеси в діяльності театрального мистецтва і не розкривають норм, якими керувалися люди театру у своїх організаційних та творчих починаннях. І тоді – на мою думку – маємо справу з театрографією, а не з історією театру. Тоді стирається принципова різниця поміж можливостями двох цілком різних, уже згадуваних тут форм існування та функціонування театру: як підприємства і як мистецького закладу. У першому випадку історик театру має безпосередній доступ до фактів, а в другому – це доступ опосередкований, скорочений до розповідей про них, до контакту з їхньою рецепцією. Цій проблемі останнім часом багато уваги присвятили С. Свьонтек і Є. Гот. Виходячи із зовсім різних передумов, досвіду та дослідницьких методів, вони зробили ідентичний висновок. Відомий історик театру (коротко викладаючи думку Свьонтека) наприкінці стверджує: “У результаті створення реконструкції, запису чи опису “предметом дослідження стає не історичний естетичний факт, а власний текст дослідника” [10] і додає: “Важко було б заперечити таке міркування” [11].

Підсумок своїх роздумів “про театральне підприємство та його зв'язки з акторською творчістю” він сам умістив у словах, важливих для кожного історика театру:

“1. Те, що ми можемо сказати про установу, виникає з перевірених історичних фактів. Те, про що ми дізнаємося із джерел про виставу, це враження різного типу, із різним ступенем вірогідності та конкретності. Те, що історик може з почуттям відповідальності написати про творчість, – це є обґрунтовані припущення.

2. З цього випливає, що він мусить користуватися знаряддям двох видів і розрізняти точні знання про факти від неточних знань про естетичні події.

3. Про мистецтво театру у визначених тут межах не можна говорити відірвано від знання підприємства/установи. Воно, власне, й забезпечує існування мистецтва й водночас визначає його можливості. Зрідка збуджує їх, переважно гальмує. Тому в монографії слід дивитись на об'єкт дослідження як на цілісний, живий мистецько-виробничий організм. А це в галузі мистецтва явище виняткове.

4. Велика вага суспільних проблем у житті театру вимагає кращого використання досвіду та інструментарію, нагромаджених у галузі соціології, економіки, політичних та історичних наук” [12].

Я дозволив собі зачитувати такий розлогий уривок, оскільки він містить низку основних тверджень, що переконливо визначають спосіб праці історика театру. Я вніс би до цих цінних порад два застереження чи доповнення. Використання інструментарію та даних наук про суспільство певною мірою можливе й необхідне тільки в монографічних дослідженнях, які сьогодні навряд чи можуть з'явитись: ґрунт для них ще не достатньо підготований. Коли йдеться про театр ХІХ ст. – поч. ХХ ст., а про такий власне я далі говоритиму, то слід пам'ятати, що сутність його аж до перших років минулого століття визначає не театральна вис-тава, а акторська майстерність, роль, актор – на них концентрується увага публіки, а практично також і критики. Наслідки цього для історика театру надзвичайно важливі.

Пригляньмося спершу до етапів і проблем праці над історією театру (однієї сцени одного міста). Спосіб опрацювання є випадковою в'язкою кількох чинників: 1) дотеперішнього стану досліджень; 2) кількості та якості джерел; 3) цілей, які ставить перед собою автор.

Стан досліджень, як правило, залежить від позиції, яку театр посідав у громадській думці своїх сучасників і нащадків. Дослідник великих сцен часто має у розпорядженні низку, інколи навіть досить показну, попередніх опрацювань. Твердження попередників – це, однак, лише частковий допоміжний матеріал, що збуджує різноманітні сумніви і не викликає довіри.

Кількість та якість матеріалів-джерел, на жаль, від дослідника не залежить. У вигіднішій ситуації є, як правило, театри більших осередків, де виходило більше періодичних видань, а отже, більше й театральних звітів, хронік та фейлетонів, у яких згадували театр, обговорювали його персоналії, матеріальні справи та творчий рівень; тут є шанс знайти більшу кількість архівних документів, а оскільки є велика кількість мешканців, то існує ймовірність, що можна віднайти більшу кількість рукописних та іконографічних свідчень; про театр, як правило, писали також у кореспонденції, що надходила до часописів у інших містах.

За щасливого збігу обставин історик театру може мати у своєму розпорядженні: урядові архіви, акти, державні та міські документи (1), документи діяльності самого театру: режисерські примірники п'єс та їхні варіанти, що належали поміщикам режисерів, суфлерські примірники, ситуативні нариси, бухгалтерські книги, афіші, листівки тощо (2), свідчення в пресі, а це не тільки театральні рецензії, а й повідомлення про прем'єри, замітки у міській хроніці, думки про театр у публіцистиці, фейлетонній полеміці, листах до редакції, згадки у звітах із засідань найрізноманітніших колегій, товариств (3), рукописні перекази – як листи, так і щоденники чи спогади осіб, які більшою чи меншою мірою цікавилися театром, спогади самих акторів, директорів і т.д. (4), врешті-решт іконографія: спочатку праці художників та графіків – портрети акторів, приватні чи в ролі, гравюри, що увіковічили фрагменти спектаклів, далі фотографії – спершу в ательє, а згодом на сцені (5). Кожен з цих п'ятьох видів джерел має свої вади, що виникають насамперед із суб'єктивізму, кожен вимагає критичного трактування, але цими (дуже важливими) проблемами я не зай-

матимусь. (Ймовірність надуживання – більш чи менш свідомого – я проілюструю на прикладі матеріалу такого, здавалося б, однозначного, “об'єктивного”, як репертуар). Необхідність нагромадження всіх доступних документів і їх критичного використання є очевидною. Очевидно й те, що форма історії театру, “творчо-виробничого організму” – як жодного іншого мистецтва (про це вже йшлося) – це похідна якості тих свідчень, що їх історик має у своєму розпорядженні, а не наслідок аналізу самих праць.

Спосіб використання документів залежить завжди від кола зацікавлень дослідника, від його індивідуальних здібностей та вибору мети, яку він перед собою поставив. У моєму випадку – це намір показати зміни, розвиток, фази діяльності театру в обох його сенсах – і як підприємства, і як мистецтва; бажання відтворити процеси, що відбувалися упродовж обраного відтинка часу, важливі саме з тієї перспективи, а не з перспективи однієї дирекції, одного сезону, одного – навіть найвідомішого – творця. Отже, не йдеться про погляд на театр через призму окремих індивідуальностей, постановок, про діяльність особливу, виняткову, а про діяльність типову, рутинну. Тут мова про створення портрета театру з усім, що є в ньому позитивного й негативного, а насамперед пересічного.

Попереднє визначення завдань (після нагромадження джерельної бази) допомагає обрати спосіб ієрархізації та інтерпретації, а одночасно – уникнути багатьох помилок. Коли я говорю про помилки, то маю на увазі не помилки фактографічні, а наукові, у методах висновків.

Прийнявши визначені вище дослідницькі цілі, я помічаю помилки двох видів: у якійсь частині опрацювань переважають формулювання характеру загального, скажімо, “синтетичного”, задокументовані мінімально; у решті історико-театральних праць домінує перебіг “аналітичний”. Обидва види породжують відчуття неповноти, ненасиченості – кожен своє.

Праці “синтетичного характеру” спираються часто на поширені думки й судження, з якими всюди погоджуються, які спорадично унаочнюють поодинокі факти. Трапляється, що іноді я не довіряю фактам, іншим разом мене не переконують приклади. Часом не вірю ані одним, ані другим: надто апріорне положення, загальне формулювання, випадкові ілюстрації, а також відсутні істотні зв'язки між передумовою та висновками. Працям – як я їх назвав, “синтетичним” – не довіряю, бо вони подають картину минулого надто гладко, надто підозріло впорядковано та однобоко, не спираючись на достатній фактографічний матеріал. Їхні автори часто послуговуються анекдотом чи спогадом; а ці останні бувають ефектні, але непереконливі.

Зовсім іншого виду сумніви, а кажучи відверто – спротив породжують праці “аналітичного” характеру. Їх, як правило, характеризує беззастережна підпорядкованість хронології як головному конструктивному принципові, нагромадження на одному місці, під однією датою великої кількості деталей, даних надто розмаїтого – не хочу сказати: випадкового – характеру. Подано, наприклад, прізвище автора, назву твору, склад виконавців, якісь подробиці, що стосуються сценографії або режисури, того, як прийняла

виставу публіка та критика. Комплекс інформації таким чином атомізується, і не проявляється жоден, хоча б частковий, аспект діяльності сцени. Читач фактично отримує не надто старанно зібрані, невпорядковані документи, які йому самому доводиться інтерпретувати, а це якраз неможливо зробити через брак повного комплексу матеріалів. (Я, звичайно, не маю на думці таких випадків, коли в окремих сезонах увага історика концентрується на одному із складових вистави, наприклад, на акторстві, декораціях, режисурі чи реакціях публіки). Навіть хороша хроніка мистецької установи не є ще її історією. Історію не можна ототожнювати з хронологією подій.

Причина труднощів у монографічному описі майже чвертьстолітньої історії краківського театру – як сам недосконалий рівень праць попередників (ця глобальна оцінка напевно когось ображає), так і відсутність (частково цим зумовлена) вичерпного знання, наприклад, доробку окремих артистів, скажімо, театральної творчості Станіслава Виспянського, меандрів сприйняття видатних драматургів, аналізів вистав історичного значення. Такі дослідження не можна здійснити “з нагоди” написання історії театру. Вони вимагають окремого дослідницького інструментарію. За такої ситуації залишається написати історію так, щоб вона в майбутньому полегшувала ці дослідження, давала цілісний, систематичний образ театру, який вимальовується на підставі чужих опрацювань, доступних сьогодні джерел і власного аналізу, підпорядкованого одній головній меті. Необхідно було зосередитися на залишкових проблемах і якомога одноріднішому способі подання всіх аспектів функціонування сцени.

Це, природно, стосується і діяльності установи (підприємства). Відмежування їх від діяльності творчої (подекуди штучне) допомагає усвідомити, яке істотне значення для розвитку мистецтва має юридичний, організаційний, фінансовий статус інституції, спосіб управління нею, склад керівних колегій, існування контрольних органів чи їх відсутність. Це дає змогу виявити сферу діяльності керівників театру, яку, зазвичай, не помічають, не звертають на неї уваги і легковажать нею, охочіше виставляючи маніфести й мистецькі декларації, забуваючи про реальну зумовленість творчості. Адже фінансова ситуація значною мірою посередньо або безпосередньо визначає мистецький рівень театру. Дозволяє або не дозволяє, наприклад, ввести у репертуар ті драми, які потребують чималих коштів для закупівлі та спорядження нових декорацій і костюмів, спеціальної техніки заангажування найкращих акторів, створення групи кваліфікованих статистів та ін. Немає, звичайно, будь-якої безпосередньої залежності між економічною ситуацією і мистецькою моделлю театру, хоча гроші й зумовлюють, однак, ступінь реалізації програм, завдань, мистецьких ідеалів, визначають вищий чи нижчий рівень окремих сезонів, постановок, діяльності дирекцій.

Громадська думка про театр у місті, рівень оцінки його праці значною мірою залежать від особи директора, його походження та кваліфікації, людських стосунків у колективі, стосунків між директором і колективом, можливих конфліктів побутових скандалів. А далі назовемо зв'язки окремих директорів з конкретними товариствами, політичними угрупованнями, їхніми органами преси; апріорна прихильність преси до театру або відверта чи прихована неприязнь. Необхідним і важливим, отже, є знання про ситуацію навколо самої установи.

Слід також підкреслити: окреме – спрямоване до комплексності – обговорення історії інституції та історії мистецтва має також певні негативні наслідки. Це є ціна, яку треба заплатити за розмежування річищ життя закладу та форм розвитку театрального мистецтва. Видається втім, що ці “окремі” втрати винагороджує картина цілісності механізмів чи організмів, дуже відмінних, хоча тісно пов'язаних між собою. Для обох необхідний також принципово відмінний підхід. Основним, але не єдиним критерієм опису закладу є хронологія (хронологія, однак, спроблематизована); в описі проблем мистецтва конче мусить переважати проблемний підхід.

Після відмежування поточних виробничих справ від мистецьких питань подальшим надзвичайно важливим кроком є прийняття, а опісля відповідне застосування двох принципів. По-перше: підпорядкування всіх описуваних фактів і явищ перспективі обраного для дослідження відтинку часу, ролі, яку вони в ньому виконують. По-друге: підпорядкування всіх описуваних фактів задумові розкриття процесів розвитку театрального мистецтва вибраного періоду і відтворення тієї моделі театру, яка в той час домінує, а також виявлення зародків формування нових моделей. Ці два пункти фактично взаємодоповнюються.

Спільний знаменник усього, що з'являється в опрацюванні, надзвичайно важливий. З одного боку, не можна вникати в деталі справ, значних лише з перспективи одного сезону чи однієї дирекції, з другого, однак, у центрі уваги історика не можуть опинитися ускладнення, загадки творчості особистостей або ж специфіка новаторських вистав. В описах змін у мистецтві театру немає місця для показу своєрідності розвитку та праці знаменитих акторів, інсценізаторів, сценіграфів, режисерів у зв'язку з ними самими; їхню творчість слід, звичайно, брати до уваги, навіть більше – експонувати, але тільки маючи на увазі їхнє місце в історії театрального мистецтва описуваного періоду.

Історик театрального мистецтва повинен прямувати до його опису та інтерпретації як явища, що проходить еволюцію в часі, відкривати чинники, що впливають на напрям чи напрями його розвитку. Наприклад, він не повинен забувати, що “історія театру нерозривно пов'язана з історією драми. Драмописання та сценічна творчість постійно впливають одне на одного, надихають

один одного взаємно, інколи не розуміють одне одного – але й це свідчить про щось суттєве, чого не повинен оминати дослідник” [13]. Історик мусить прагнути реконструювати традицію, стиль (стили), а не намагатися відтворювати насамперед індивідуальні звершення чи окремі інциденти. Бо це призводить до фальсифікації дійсного стану речей. Так часто буває, коли автори займаються лише незвичним, легковажачи або не знаючи буденного. Тим часом, не знаючи норми, не можна описати чи інтерпретувати те, що переросло її. Крім того, таке знання складає фрагментарний образ, творчи фальшиву перспективу, сприяє виникненню білих плям, а попри це... легенд. Великі виростають понад невідому пересічність, котра часто стає предметом погорджування, у кращому випадку – поблажливого співчуття. Звичайно, знати слід усі “події”, але подавати лише висновки, що мають характер узагальнення.

Тут місце для важливого відступу. У центрі зацікавлень науки про театр завжди була вистава. Я думаю, що в дослідженнях слід, однак, вирізнити ситуацію, коли форма і сенс вистави є надзавданням; коли ж характерні риси становлять лише допоміжний матеріал, знання про нього стають лише засобом для реалізації поставленого завдання. Інші аспекти цікавлять театролога, який має на меті реконструкцію, опис, аналіз та інтерпретацію спектаклю, а ще інші того, для кого видовище є лише прикладом функціонування мистецької інституції, розуміння мистецтва в певну епоху. Схоже виглядає ситуація з описом досягнень знаменитого актора чи художника-декоратора у XIX ст., режисера-інсценізатора чи сценографа у XX ст.

Для портретиста витворів мистецької інституції упродовж кільканадцяти, чи й кількох десятків років важливими є тільки явища чи питання вибрані, тобто найхарактерніші, найоригінальніші. Простіше кажучи, все те, що будує, засвідчує чи закріплює норму, визначає ступінь прилеглих до неї або те, що вказує на напрям відхилення. Змальовуючи історію сцени, історик не може відповідати на всі запитання, які можна (і треба) ставити. Не можна показувати у найрізноманітніших ракурсах одночасно все: форми та функціонування окремих вистав, відкриття та нюанси у знаменитих ролях талановитого актора, якості організації сценічного простору окремих прем'єр, що їх помітили сучасники, а отже, очевидні, – і тих, які вони не зауважили, а отже, тільки потенційні та ін. Неможливо реконструювати ані роль, ані виставу, охоплюючи все в обсязі макро, можна натомість показати істотні моменти, що мають значення для одиничної події і симптоматичні для загальних тенденцій. Не слід відмовлятися від пошуків шансу зближення між охопленням макро та мікро, де, по суті, мусить бути взаємообмін, взаємна підтримка й доповнення, але найголовнішим є те, що повторюється.

Це стосується особливо XIX ст., якому чужий був намір створення індивідуальних, “оригінальних” постановок, яке не знало цього поняття в сьогоденнньому

його розумінні, яке, не відмовляючи театрові в творчих рисах, – загалом бачило в ньому мистецтво відтворення, цінувало його як різновид “образної драматичної літератури”; в театрі насамперед цікавилися літературою (репертуаром), а не режисурою, у виставі найбільше ціновано було акторську гру та актора. Театр довго майже ідентифікували з акторським мистецтвом. У критиці прикладом такого типу розуміння театру є лише спорадичні висловлювання про декорації, а також режисуру.

Одним із головних обов'язків історика театру є відтворення ієрархії оцінки минулої епохи, реконструкція властивих їй мистецьких, естетичних норм, якими керувався у своїй творчості театр, якими вимірювали тодішній театр його глядачі. Михайло Бахтін писав: “Головне завдання історика зводиться до встановлення, як люди року ... могли розуміти ...”конкретний твір” і як вони – не ми – розуміти його не могли” [14].

Це одне з найістотніших положень: не деформувати образ сценічного мистецтва минулого, впровадженням наших сучасних критеріїв, мірок, уподобань, пріоритетів. Спершу слід відповідати на питання, чим театр був для своєї публіки, і тільки тоді на питання: чим театр є для нас сьогодні. Цих двох перспектив не можна змішувати.

Очевидним є акцентування досягнень, важливих з погляду подальшого розвитку театру, але не можна допустити деформації образу минулої мистецької дійсності її вписуванням у наші зацікавлення, легковажачи те, що було властивим для минулого тільки тому, що сьогодні воно вже мертве. Я цілковито схвалюю міркування Доброхні Ратайчакової як історика драми: “Найпростіше було б [...] здійснити селекціонування, що відобразило б “випробування часом”, піддати відбору написані тоді твори, концентруючи увагу на тих, що й досі існують або увійшли назавжди до канону національної літератури. Але тоді на узбіччі залишились би всі твори нижчого рангу, які, однак, становили повсякденність драми й театру, доказово засвідчуючи широко розповсюджену й стосовану тоді норму й традицію. Тому слушно зауважує [...] Лотман, що “важливим також є описування масових, середніх, найстандартніших текстів, у яких особливо виразно проступає загальна норма мистецької мови”. До рангу творів “типових”, трактованих як своєрідні “твори-ключі”, що найкраще виявляють взірць і норму різновиду, підносять інколи речі другорядні, незначні як мистецьке явище. Але це наслідок вибору, який вбачає мету не стільки в описі індивідуальних досягнень окремих творців, не в аналізі окремих творів чи шедеврів, хоча вони й визначали розвиток національної сцени і мистецтва, скільки в показі реально і широко пануючих норм...” [15].

Таким чином, одним із головних принципів історика театру є реконструкція свідомості людей минулої епохи. Ганс-Петер Баєрдерфер сформулював це так: “Геть якнайдалі від однобічного зацікавлення творчою

індивідуальністю і окремим твором, що є мірилом, – до того, що однаково формулюють Іфланд і його останній актор, що мають спільного Райнгардт і його останній глядач” [16]. Звичайно, це правило не можна абсолютизувати та вилучати з опрацювання індивідуальну теорію й практику Іфланда чи Райнгардта.

Для історика театру меншою мірою предметом уваги повинні бути погляди на театр, сформульовані дискурсивно. У більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики. У таких роздумах виявлялися мрії, перед театром ставили віддалені, інколи нові цілі, формулювалися індивідуальні погляди. Знаменно: ці голоси переважно належать не людям театру, а людям, які живуть поблизу театру, живуть театром, але не творять його. Для історика театру (не – театральної думки!) важливішою від поетики сформульованої є поетика іманентна, якщо можна так висловитись: практична теорія – модель театру, вписана у творчість. Йдеться, отже, про таку модель, яка б не була наслідком спекуляцій, а модель, “заховану” в мистецьких фактах.

Виявлення її, розкриття на підставі інтерпретації свідчень сучасників, насамперед критиків, – адже ж тільки таку перспективу і можливість ми маємо – непросте, нелегке завдання. “Шлях від вистави через рецензію до історика довгий і сповнений перешкод... Результат – враження історика, набуті з вражень рецензента. І перше, і друге висловлене неточною розмовною мовою” [17]. Всі розмірковування там, де йдеться про артистизм, мають завжди більшою чи меншою мірою гіпотетичний характер, і цього не можна приховувати. Шанс максимального віддалення від правдоподібності до “правди” зростає відповідно до використання дедалі більшої кількості документів, відмови від амбіцій відтворення та оцінки окремих творів задля реконструювання стилю, обов’язкової норми, що домінує в межах якоїсь епохи. Слушно зауважує Єжи Гот: “Тільки тоді, коли йдеться про тривалий процес, тобто про фази розвитку театрального мистецтва, історик може досягти такого ступеня певності та точності, який взагалі є можливим у гуманітарних науках” [18].

Однак і ця, на перший погляд, обнадійлива констатація не може сповнювати нас оптимізмом. Збігнев Рашевський зауважив: “Про стилі ми, без сумніву, знаємо менше, ніж про “життя театру”. Однак цілком ймовірно, що навіть тоді, коли знання у цій сфері значно розширяться, ситуація не дуже зміниться. Стиль несе знак свого часу і тому є, на думку історика театру, чудовим об’єктом дослідження. Але стиль має в собі стільки первісних, неповторних елементів, що такої класифікації, яку вже вдалося побудувати, порівнюючи різні форми театрального життя, може піддаватися тільки з великим опором” [19].

Останнім часом цікаву – вона збігається з нашими міркуваннями – пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій – акторського мистецтва

минулого (адже відомо – як об’єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косінський. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити мову розповіді, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодовує визначений спосіб спостереження і оцінювання [20]. Зрозуміло, що це завдання не можна трактувати й реалізувати вузько, обмежуючись лише акторським мистецтвом. Чому? Бо “... для досліджень історії акторства (йдеться про дослідження його сприйняття), фундаментальним є реконструкція світогляду театральної епохи” [21]. Варто про цей виклик пам’ятати, прагнучи його реалізувати. Творення історії театру сприяє виконанню такого завдання.

Доказовий матеріал мусить бути настільки багатим, щоб висвітлення норми служило водночас її екземпліфікацією. Багатство матеріалу гарантує історикові вірогідність, робить можливою верифікацію власних тез, оберігає від формулювання поспішних і фальшивих суджень. Над усім багатством фактографії мусить підніматися “дух синтезу”. Думка про потребу створення синтетичного образу театру повинна супроводжувати дослідження зібраного матеріалу і письменницьку працю історика і опісля не полишати читача.

Фрагментарність підходу – про це вже згадували – це одна зі спокус і один із найважчих гріхів тих, хто пише про минуле театру. Необхідно постійно пам’ятати про цілісність. Не можна жертвувати цілим, цілісністю навіть задля особливо звабливих фрагментів. Їх треба подавати разом із контекстом, з якого вони витворюються, на тлі якого вони існують. Завдяки цьому неодноразово виявлялась фальш широко визнаних та схвалюваних суджень.

Коли пишуть про репертуар театру, як правило, кількісні дані редукують до переліку кількості прем’єр. Однак важливішою є кількість вистав, вечорів, які були заповнені виставами.

Щоб уникнути непорозуміння, завжди слід брати до уваги ще низку інших чинників, які ми тільки назовемо: момент у розвитку національної драматичної літератури, доступ до чужих творів, зумовлений посередництвом агентів та наявними перекладами, можливості виплати бажаних гонорарів, цензура, особовий склад колективу, що інколи вилучає твір з репертуару, технічне забезпечення сцени і т.д. Варто також пам’ятати про можливість “маніпулювання” фрагментарними даними, про те, як легко історикові театру стати або адвокатом, або прокурором. А він тим часом повинен зайняти, якщо дотримуватись юридичної термінології, виключно позицію судді, який неупереджено зважає всі “за” та “проти”, а свою думку формулює після всебічного розгляду генези та функції явища, після довгих роздумів.

Запропоноване вище розуміння завдань історика театру, запропонований напрям пошуків має також негативні наслідки. По-перше, це призводить до затра-

чення чи замовчування, чи затертя блиску великих ролей і чудових вистав, які визначали колись позицію театру, сприяли виникненню театральних легенд. По-друге, призводить до концентрації дослідницького зусилля на процесі функціонування театального організму, процесі народження театального твору, на описі театру “із внутрішнього боку”. У силу цього, а не іншого профілювання дослідницької майстерні, з трьох основних питань, які повинен розглянути історик театру (історія установи, театральне мистецтво і “вплив вистави на зовнішній світ”[22]), занедбуваним виявляється це останнє, тому з’являється небезпека надмірної ізоляції театру від суспільного життя. Це суперечить суспільному характеру цього мистецтва, яке живе, повноцінно існує лише і винятково в суспільстві. Я, однак, переконаний, що тільки добре знання принципів “внутрішнього” функціонування, знання обумовленостей і можливостей творчості може в наступній фазі досліджень привести до формулювання правильних висновків на тему “зовнішнього” функціонування, повного і вичерпного опису ролі театру в житті міста, суспільства, народу.

Такі міркування про завдання історика театру сьогодні становить – мені здається – своєрідну адаптацію до дослідницьких дій одного із принципів “краківської школи”, яку вже понад 100 років тому сформулював та оцінив Фелікс Конечний: “дати трохи менше, аніж перебільшити – чудове правило” [23].

Переклала з польської Наталя Вус

1. Świontek S. *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych // Pamiętnik teatralny*, 1999. – Z. 3-4. – S. 50-68; *неодрук: Teatrologia polska u schyłku XX wieku / Pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek*. – Kraków, 2001. – S. 113-127.

2. Ratajczakowa D. *Dawne i nowe // Teatrologia polska u schyłku XX wieku / Pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek*. – Kraków, 2001. – S. 101-111.

3. Ratajczakowa D., *loc. cit.* – S. 102.

4. *Ibidem*, s. 102.

5. Цитат за: Świontek S. *O możliwościach... // Teatrologia polska...* – S. 127.

6. Got J. *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru // Teatrologia polska...* – S. 92.

7. Lasocka B. *Teatr lwowski w latach 1800-1842*. – Warszawa, 1967; Got J. *Na wyspie Guaxary*. – Kraków, 1971; Marszałek A. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie 1875-1881*. – Kraków, 1992; Marszałek A. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie w latach 1881-1886*. – Kraków, 1993; Maresz B., Szydłowska M. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie w latach 1886-1894*. – Kraków, 1993; Got J. *Das österreiche Theatr in Lemberg im 18. Und 19. Jahrhundert*. – B. I-II. – Wien, 1997; Marszałek A.

*Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886*. Kraków, 1999; Wypych-Gawrońska A. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*. – Kraków, 1999.

8. Nowacki K. *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*. – Kraków, 1982; Jabłoński Z. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781-1830. (Okres 1796-1809 napisał Got J.)* – Kraków, 1980; Got J. *Dzieje teatru w Krakowie, Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*. – Kraków, 1984; Michalik J. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*. – Kraków, 1997; Michalik J. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915: w 3 t. T. I-II: Teatr Miejski*. – Kraków, 1985. T. III: *W cieniu Teatru Miejskiego*. – Kraków, 1987.

9. Poskuta-Włodek D. *Trzy dekady z dziejów jednej sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914-1945*. – Kraków, 2001.

10. Got J. *loc. citato*. – S. 98.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*. – S. 96.

13. Marczak-Oborski S. *Obszary teatru*. – Wrocław, 1986. – S. 10.

14. Bachtin M. *Twórczość Franciszka Rablais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu / Przeł. Goreniowie A., A., opr. Balbus S*. – Kraków, 1975. – S. 215.

15. Ratajczakowa D. *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. – Poznań, 1985. – S. 101-102.

16. Bayerdörfer H.-P. *Probleme der Theater-geschichtsschreibung // Theaterwissenschaft heute*. – Hrsg. Möhrman, Berlin b.d. – S. 51.

17. Got J. *loc. citato*. – S. 94.

18. *Ibidem*. – S. 98.

19. Raszewski Z. *op.cit.* – S. 38-39.

20. Kosiński D. *Aktorstwo, jakim się wydaje // Dialog*. – 2001. – Nr 8. – S. 130.

21. *Ibidem*. – S. 131.

22. Raszewski Z. *op.cit.* – S. 14.

23. Koneczny F. *Przegląd Polski*. – 1897. – T. 126. – S. 536.