

Ганна Веселовська

доктор мистецтвознавства, професор

ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА РЕЖИСЕРА МАРКА ТЕРЕЩЕНКА

Анотація: Увазі науково-мистецького загалу вперше після 1921 року пропонується маніфест «Мистецтво дійства» режисера Марка Терещенка. Цей маніфест дає уявлення про концептуальні погляди митця авангарду на розвиток театрального мистецтва в цілому в контексті індустріальної епохи. В маніфесті також пропонується новітня методологія створення вистави, так званий колективний метод. У вступі до публікації автор аналізує особливості творчого мислення М. Терещенка і його новаторські мистецькі пропозиції.

Ключові слова: театр, дійство, авангард.

Попри те, що український театральний авангард визнаний світовою мистецькою спільнотою як видатне художнє явище, окремі його прояви ще потребують ретельної уваги з боку дослідників. Найперше це стосується уточнення подробиць діяльності окремих майстрів, які пропонували нові експериментальні шляхи розвитку сценічного мистецтва. До кола таких неординарних постатей належить актор, режисер і театральний теоретик Марко Терещенко. Свого часу увага творчості Марка Терещенка приділялася кількома дослідниками, які докладно висвітлили його сценічні експерименти в Театрі ім. Гната Михайличенка, Одеському театрі Революції, Харківському театрі Революції 1920–30-х рр. [1, 2, 4, 5].

У більшості випадків, аналізуючи Терещенкові вистави, автори покликалися на його теоретичні розробки, зокрема маніфести початку 1920-х рр. й тогочасні газетні публікації. Між тим, внаслідок багатьох обставин ці експресивні революційні тексти після їхньої першої публікації більше ніколи не оприлюднювалися і є невідомими сучасному театральному загалу. Адже у зв'язку із вкрай негативним ставленням до авангардних експериментів в Україні, починаючи з 1929 року маніфест Марка Терещенка «Мистецтво дійства» був виключений з поля уваги практиків і теоретиків сцени, хоча сам режисер уникнув репресій і продовжував активно працювати в українському театрі до середини 1960-х рр.

Те, що тексти мистецьких декларацій Марка Терещенка фактично були вилучені з історії українського театру, обумовлено ще кількома причинами суб'єктивного характеру. Вкажемо дві, на наш погляд, найвагоміші: по-перше, наприкінці 1920-х рр., прийнявши як творче кредо офіціоз радянського мистецтва, Терещенко намагався зробити все, аби його дражливі висловлювання були забуті й ніхто не згадував про його бурхливу авангардну молодість; по-друге, у повоєнні роки цей режисер фактично був підданий остракізму, оскільки під час Другої світової війни деякий час перебував на окупованій німецькими військами території.

Отож, внаслідок суспільно-політичних катаклізмів творче життя Марка Терещенка поділилося на три періоди: бурхливий авангардний, сервільний соцреалістичний та поміркований народно-етнографічний. У зрілі роки Терещенко, власне, зрікся свого юнацького бунтарства, однак при цьому більшу частину спогадів «Крізь лет часу» він присвятив періоду Молодого театру та загалом 1920-м рокам. Водночас, мемуари Марка Терещенка є наочним прикладом того, як людська пам'ять спрацьо-

вує вибірково й очищує минуле від небажаної інформації, намулу прикростей та конфліктів. Крім того, у його книзі описано переважно мистецький результат, тоді як в експериментальних роботах цього режисера особливим є саме творчий процес.

Все вищезазначене приводить до думки про нагальну потребу сучасної презентації основного маніфесту Марка Терещенка «Мистецтво дійства», що вперше вийшов друком 1921 року в Києві. Продовженням цього тексту була публікація у журналі «Семафор у майбутнє» невеликої статті під тією ж назвою, але з роз'ясненням у дужках «Будова й методи роботи». Другий текст уточнює перший, і вони є одним цілим, тому й подаються тут разом.

Протягом 1921–1925 років, часу активної діяльності Театру ім. Гната Михайличенка, керованого Марком Терещенком, він наполегливо декларував і впроваджував запропонований ним метод колективної творчості. З цією метою режисер опублікував декілька принципових текстів. Першою була публікація під назвою «Мій одвертий лист до всіх присяжних і неприсяжних опікунів театрального мистецтва» в київській газеті «Вісті» 1921 року. Потім вийшла вищезгадана брошура «Мистецтво дійства», що стала своєрідним маніфестом революційного авангардного театру. Далі на сторінках видання українських футуристів «Семафор у майбутнє» він надрукував статтю «Минуле та сучасне мистецтва дійства» [11]. Перебуваючи на гастролях у Харкові в 1922 році, він видрукував у місцевих «Вістях» дискусійну статтю «Шлях театру» [14], в 1923 році часопис «Червоний шлях» помістив його опус «Театр мистецтва дійства» [13], а в 1924 році у київській газеті «Більшовик» Терещенко оприлюднив текст під назвою «Театр і суспільство» [12]. Крім того, видавництво футуристів Golfstrom 1922 року окремою брошурою перевидало статті, які раніше вийшли в журналі «Семафор у майбутнє», долучивши до них лібрето композиції вистави «Небо горить». Все вищезазначене свідчить про неабияку активність Марка Терещенка як теоретика і пропагандиста нового мистецтва, чиїм ідеологічним підґрунтям стали більшовицькі ідеї.

Варто уточнити, що в біографії Марка Терещенка, цілком відданого з середини 1920 року радянській владі, був епізод участі в культурному житті УНР. Згідно газетним повідомленням, 1920 року він брав участь у новорічному артистичному концерті-кабаре, організованому 14 січня у Народному домі в Кам'янці-Подільському [8]. Але вже наприкінці червня 1920 року розпочав роботу в театрі ім. Шевченка — колишньому Державному драматичному театрі України, націоналізованому радянською владою. Зокрема, тут Терещенко, переробивши кілька мізансцен, поновив Курбасових «Гайдамаків» з новим складом виконавців: М. Тінський, Є. Хуторна, О. Мішта [9]. Такого втручання у власний твір Лесь Курбас, відсутній на той момент в Києві, Терещенкові не вибачив. І надалі особисті відносини колишніх товаришів-побратимів значно погіршилися.

Позиціонування себе Терещенком як виняткової особистості на небосхилі авангардного театру є цілком очевидним завдяки статті «Шлях театру» від 25 липня 1922 року. У ній він пише: «З мене зовсім не є ворог театру, я навіть люблю його, але я вже два роки не захожу до театру — не можу стерпіти пиндючення самодурства з претензіями» [14]. Тут же він розмірковує над непрофесійністю митців так званого старого театру, над їхньою безвідповідальністю перед суспільством. «Такий стан старого театру, по-перше, дозволяє вносити розлад в суспільство через мистецтво дилетантами-артистами, котрі нічого не вмючи фактично, претендують на визнання їх за творців. По-друге, дає право профанові втручатися в фактуру і тим самим дискредитувати саме ество театрального мистецтва. Дивним здається: ніякий звичайний профан не посміє перечити Мечникову в його наукових теоріях, не маючи певного відношення до даної області в науці. В справах мистецтва театру вважає себе компетентним не тільки аматор-театрал, ба навіть представник коо-

перації і береться за вирішення театральної проблеми й критику театральних шу- кань та експериментів. Мистецтво театру майбутнього стає на шлях науки» [14].

Анонсований науковий підхід до театру майбутнього та відмова від спонтан- ності й чуттєвості на сцені є одним з найцінніших здобутків Терещенка теоретика і практика. Як і в статтях, у маніфесті «Мистецтво дійства», що нагадує керівництво до дії, Терещенко окреслює недоліки попередньої театральної епохи, передовсім буржуазного мистецтва, і пропонує спосіб переформатування театру, аби той пере- став бути «хусткою для витирання поту настроїв».

На думку Терещенка, треба зробити театр відповідним епосі соціальних зру- шень, тобто пролетарським, але не лише за змістом, а за суттю. Сцена мусить пе- редавати особливості життя представників різних класів, в основі якого лежить ритм їхнього існування, стверджував він, відштовхуючись від розробки німець- кого культуролога Карла Бюхера «Робота і ритм». Вочевидь, з цією книгою Тере- щенко познайомився завдяки Курбасові, оскільки вона зберігалася в його особистій бібліотеці і її положення про ритм були ключовими в шуканнях сце- нічної образності театру «Березіль».

Для самостійної і неупередженої роботи із ритмом Терещенкові необхідний був новий актор. Цей «актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від па- нування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати віль- ним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва. ...актор мусить бути універсальним артистом, тобто автором, режисером і всім іншим для театрального дійства. Цим універсалізмом не тільки визволяється актор, також ра- дикально перетворюється і сама історія театрального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсним артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підхо- дить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такому новому театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не буде говорити фальшивими, шаблонними інтонаціями», — пояснював завдання режисера Яків Мамонтов [6].

Отже, як є очевидним із декларації Марка Терещенка та рефлексій сучасників, метод колективного дійства базувався на так званій ритмічній фіксації, тобто на фік- суванні у графічній формі різного ритмічного напруження. Орієнтованість на точне відтворення артистами ритмів трудових процесів, на думку Терещенка, уподібню- вала характер творчої праці акторів нового типу із справжніми робітниками і, від- повідно, перетворювала їх на свого роду пролетарів, що надавало особливої ваги методу колективної творчості.

Виконавці самостійно і довільно інтерпретували окремі моменти запропоно- ваної ритмічної схеми, а з цих індивідуальних робіт режисер-конструктор вибудо- вував суцільну театральну композицію вистави. До цієї ж ритмічної схеми пристосовувалась і просторова конструкція: вищі та нижчі конструкції відповідали більшому або меншому напруженню ритму. «...У постановці етюд міг змінюватися кілька разів, залежно від настрою і творчої фантазії студійців. А вона була без- межна», — уточнював режисер. Характерно, що теми етюдів і ролі в них, розроблені студійцями, відбивали настрій часу, те, чим жило покоління [10, с. 15].

Поетапно визначивши спосіб творення «мистецтва дійства», Терещенко у своїй брошурі зосереджується на питанні синтезу всіх елементів майбутньої монолітної композиції. Докладно цей аспект він не розглядає, але виходячи з його інших пуб- лікацій цього періоду, можна припустити, що як теоретичне підґрунтя для ство- рення нового синтетичного видовища він обирає ідеї російського символіста

В'ячеслава Іванова, який, короткий час працюючи у 1919–1920 рр. у театральному відділі Наркомосвіти в Москві, намагався запліднити пролетарську творчість власною концепцією соборності мистецтва. Відтак, Марко Терещенко і в теорії, і на практиці наважився поєднати протилежні концепти театру початку ХХ століття: театру символістського, театру пролеткультівського і театру естетського.

Поставлені цілі Терещенко вдало реалізував в одній із своїх найвідоміших вистав «Карнавал» за п'єсою Ромена Роллана «Лілюлі» (сценографія В. Меллера), вперше показаній 8 вересня 1923 року. Способи зображення різних соціальних груп людей тут були обумовлені реаліями їхнього побуту. Один із рецензентів відзначав, що «життя буржуа — нерухоме; там більшу роль відіграють думки, мрії, ніж рухи. В робітника і селянина навпаки. Отже колектив ім. Г. Михайличенка простує до того, щоб відбити в своїх композиціях робітничі і селянські трудові рухи» [3]. «Терещенко вивчив виробничий рух і з великим хистом використав і в цілому їх виді і в окремих елементах, бо при вивченні їх розкладав на первні як математик формулу. Він показав себе не лише аналітиком, але й дав синтез тих елементів руху і досяг того, що створив театр дійсно динамічний. Масові сцени довершені по своєму технічному виконанню і по динамічному виявленню», — аналізував механізм відтворення руху на сцені критик [7].

Останньою в переліку декларативних публікацій Марка Терещенка є «Театр і суспільство» 1924 року, яка не визначає нових естетичних орієнтирів, але є показовою з точки зору заангажованості митця політичними гаслами і суспільними процесами. Зокрема, він покликається на слова Лева Троцького проти гегемонії одного з літературно-мистецьких угруповань, що, вочевидь, обумовлено тогочасним запеклим протистоянням театру «Березіль» і Театру ім. Гната Михайличенка. Радить сучасним акторам прочитати Плеханова, який пояснював суть класового мистецтва, аби зрозуміти, чому мали популярність Шекспір і Мольєр. І, насамкінець, Терещенко торкається однієї з найгостріших проблем тогочасного авангардного театру — його несприйняття пересічним глядачем. Як практичний вихід він пропонує, щоб артист нового театру був «зв'язаний з своїм глядачем не тільки майстерством своєї роботи. Він повинен мати спільні інтереси, як громадянин. Спільну психіку. Він повинен бути плоть від плоті сином свого суспільства, тоді за театр не страшно» [12].

Ці вірні для різних часів слова можна уповні докласти і до завдань сучасного мистецтва. Тим більше, що Марко Терещенко своїми естетичними пошуками на правду випереджав час. Так, окремі пропозиції Терещенка використовувалися уже в 1920-ті роки в практиці так званого «виробничого мистецтва» і «мистецтва факту» — творчих напрямів, тісно пов'язаних із конструктивізмом, діяльністю об'єднання ЛЕФ. А ще в текстах Терещенка наче передбачено появу таких особливих форм постдраматичного театру ХХІ століття, як «театр свідків» і «розділений театр» (devised theatre) — метод роботи над виставою, коли актори самостійно, шляхом імпровізацій працюють над окремими фрагментами, а потім разом із режисером об'єднують ці епізоди у виставу.

Марко Терещенко

МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА

Земля народжує у величезних муках нових людей і нові сили...

А владний голос революції могутньо кричить:

Хто не йде в такт життю, станьте в бік і не плутайтесь поперек дороги.

Ви, хто щиро відчуває, як б'ється пульс мистецького життя — розправте свої крила й будьте орлами сучасності, бо від вас вимагає історія великих дій. Колесо революції ставить вас у перші ряди боротьби за Велике, то ж будьте сміливі!

Доба, яку ми переживаємо, знаменується народженням нових елементів і відбудуванням великого перевороту життя. Тому, всякі експеримент в царині культури, політики, соціального життя, мистецтва — ніщо, в порівнянні з великим експериментом космічності, яка привела до перелому в світовому масштабі.

І коли зараз революція, змінивши соціальне та економічне положення, робить певні наслідки психологічних змін в масах, то тим самим обов'язковим стає питання про переоцінку минулих цінностей, — і коли наша революція ґрунтовно змінює світогляд людей, то це питання стає небувало в історії гострим.

Нині вже мусимо констатувати великі зміни в думках маси що до моралі, релігії, культури, економіки, що свідчить про розклад певного старого побуту й народження свіжих паростків нового укладу життя. Це все говорить про те, що зі зміною економічної основи, на якій опирається, й без сумніву виростає та чи інша культура в залежності від певного соціального устрою, міняється і вся надбудова людської психології, витвору людського духа. І от зараз ми бачимо, що революція, зробивши певну операцію в сфері соціальної, змінивши сферу людської психології, залишила нам від минулих днів цілком незайману спадщину — театральне мистецтво.

На чолі його стоять старі жерці, які, не бажаючи йти за віком, ще й досі викрикують — обережно, тут святиня, що поза часом і змінами. Як і раніш, тут панує мертве, повне диких непорозумінь, видовище, що зветься театром. Мимоволі хочеться запитати: кому це погрібно?

Психологічний та соціальний зв'язок

Все нещастя дореволюційного мистецтва взагалі полягає в тому, що воно відокремилось, як частка культури, яка відійшла на послуги й насолоду буржуазним класам, і, обслуговуючи лише невеличкі кола, стало химерне й неясне, перестало бути щирим, згубило іскру натхнення й стало видуманим і розсудочним. Цей характер безкровної розсудочності найбільше відбився на театрі, як на частині мистецтва, що винятково в свій час містила в собі ритм і психологію буржуазії.

Як кожна соціальна доба утворює відповідне до свого часу нашарування культури й психологію людей, так кожна ритмічна доба реального життя утворює свій ритм у мистецтві.

В часи аскетизму й повного рабства в соціальному устрою, творили містерії та міраклі в театрах і виснаженні безкровні обличчя ставили за ідеал в малярстві. І навіпаки, коли міняється диктатура аристократії й переходить до рук світського буржуа й переконаного власника, розвивається яскравий індивідуалізм в сфері мистецтва.

Завше, коли той чи інший клас бере верх, він обов'язково накладає свою могутню руку на мистецтво, відбиваючи в ньому свою психологію, ритм своїх переживань.

Тому так легко виявити причини переходу театру від абсолютно вільного іспанського актора-імпровізатора до наших часів.

Закон короля примушує грати акторів текст Лопе де Вега, далі Мольєра й Шекспіра, що відбивали в собі певний смак керівничого класу громадянства.

Певна економічна еволюція, індивідуалізм та особиста власність в громадському устрою утворюють театр психології та побуту. Далі одірваність буржуазного класу від всього, що не культивувало лише його «я» спричинюється до утворення театрів символістичних, настроєвих, футуристичних-стилізованих і т. д.; одне слово, театр став хусткою для витирання поту настроїв.

Але тут сталася соціальна революція. Лінія економічна, на яку спиралася вся культурна надбудова, тріснула.

Далі ходу нема.

<...>

Ритм праці в мистецтві

Кожне мистецтво певного часу чи певного класу мало свій ритм, зв'язаний органічно з певним характером праці. Ритм робітника, що складає свою пісню під удари молота і ритм плугаря, що йдучи за плугом під спів вітру й гарячого сонця, для полегшення своєї праці виливає почуття руху сили фізичної в певну систему звукову якоїсь пісні, в котру вкладаються почуття праці й насолоди її результату, — без сумніву відрізняються від ритму банкіра, що поспішає на біржі довідатись про становище власних акцій, і коли має розчарування, то затушовує свої переживання в доброму кафе-шантані.

І от звідділя треба підходити до творчості мистецтва нашої доби.

Ясно, що театр минулого відчувається зараз лише настільки, наскільки заложено в його основі почуття ритму, утвореного на пролетарських умовах праці.

Не варто навіть говорити зараз про те, що театр, як ні одна з галузів мистецтва, був найбільш предоставлена лакоминка буржуазії, і коли не брати на увагу чисто народного колективного театру, який, правда, був у великому утиску буржуазії (щедрівка, веснянка, колядка, ніч під Івана Купала та ін.), то повністю можна сказати, що театр, переданий нам у спадщину від минулого, разом з його школою й технікою, яку б вони цінність не мали, він з його всіма надбаннями — мертвий для нашого часу.

<...>

Без сумніву, що тепер, коли перед нами ясно викристалізовані форми в сфері соціально-економічного устрою, в сфері умов нашої праці неважко знайти певні організаційні принципи щодо утворення пролетарського мистецтва, бо культура пролетаріату базується на принципі його трудового устрою. Мистецтво пролетаріату мусить виходити з основ насолоди його праці.

Артист дійства

Митці театру, що стали перед фактом творчості в дні післяреволюційні, опинилися перед величезною катастрофою. Ті, хто виховав себе в мистецтві дореволюційним, мусив зробити над своєю індивідуальністю певну моральну операцію, або в крайньому разі емігрувати на Марс для продовження своєї творчості. Хто ж почав жити мистецтвом після революції, перед тим стали величезні завдання, віддавши традиції минулого, як добру святкову одежину, до музеїв, — відчутти ритм сучасності й стати піонером нового мистецького життя.

І от шукання в справі організації будучого мистецького дійства можуть іти двома шляхами:

1) Організація на сучасних основах соціальної праці нової мистецької дії театру, для чого проводиться повна аналогія і зав'язок принципу дореволюційного театру з капіталістичними умовами праці, бо ясно, що від збудування людської психології ідуть основи творчості в мистецтві.

2) Береться в основу принцип дореволюційного мистецтва і шляхом мінусів при

порівнянні з сучасними принципами праці й пролетарської психології відшукується певна «різниця».

Ідучи такими шляхами, приходимо до того висновку, що в першу чергу являється непотрібний автор, в такому значенні, яке він займав досі сцені, як особа, що стояла завше на першому місті, насилуючи волю режисера і артиста; за ним іде режисер, що в останні часи став абсолютним індивідуумом, феодалним монархом на сцені, який передає своє індивідуальне часом дуже вузьке й не цікаве трактування акторам, пригноблюючи волю останніх, таким чином вносить односторонній індивідуалістичний характер на сцену театру: ця незалежна воля режисера і ануляція актора дійшла в останні часи до того (театр режисера), що артист обернувся в ходячого манекена, ходячу ляльку, а режисер в циркового дресирувальника собак.

В старому театрі зараз немає актора, він цілком убитий режисером, автором, декоратором і навіть машиністом. Всі вони в однаковій мірі претендують на першість в театрі, кожний зокрема є свого роду маленький монарх. Лише один артист, зовсім позбавлений всякої ініціативи, опинився зараз перед повною безперспективністю свого фаху, почувши що ґрунту нема під ним і жакливо питає: що робити?

Перше, що напрошується в цій справі підказати новому артистові, це — прогнати від себе всіх прибічників і опікунів мистецтва артиста, придбати наукові знання, які необхідні будуть в роботі синтетичного дійства в мистецтві, самому стати — свідомим робітником свого мистецтва і організувавши його в дію, з'єднавши разом з представниками інших мистецтв, щоб за їх допомогою передати, як найяскравіше ритм і думку колективу, яку мусить відбивати в собі артист, будучи на сцені не трансформатором чужих думок і грамофонною пластинкою, а справжнім свідомим трибуном колективного мистецтва.

Що зроблено нами в справі мистецького дійства

Сучасний артист (а не актор), визволившись з-під опіки різних претендентів театру, вперше мусить приступити до студювання технічного матеріалу, через який він передає свій зміст і свою фантазію. Найголовніше його завдання — уміння змінити спосіб перевоплощення своєї ідеї в форми певного матеріалу. Знання свого матеріалу й уміння скорити його собі настільки, щоб повною передалася яскрава думка артиста і є те, що відрізняє справжнього артиста від любителя, дилетанта, який, не знаючи свого матеріалу, часто творить нічого незначущі форми, замість конкретної ідеї.

І коли з цим критерієм підходити до розгляду техніки старого театру, то з чистим сумлінням можна назвати його схоластикою.

Отже, що робить сучасний артист в справі виявлення свого мистецтва? Уже стає ясно з того, що, відсунувши на другий план всіх проповідників театру: автора, режисера ін. — *сучасний артист мусить перш за все придбати собі всі ті знання, які мали вже зазначені представники*. І не шляхом безапеляційного відкинення всього дореволюційного, як це часом розуміють деякі наївні гарячі голови, а шляхом наукового студювання переступити культурні досягнення минулого і тим самим зробити певний крок в мистецькій творчості. Відкинути — значить перерости, стати на голову вище.

Коли, так званий, актор не мав на собі ніяких обов'язків, крім передачі емоцій чисто виконавчого характеру, які він творив по наміченій задалегідь йому канві, то сучасний артист так само, як він учиться ходити, говорить, мусить вивчитись сам без автора (чи принаймні одночасово з поетом у згоді) намічати певну канву для виявлення думок і переживань. Інакше кажучи, постає необхідність артистові самому творити зміст свого дійства, в крайнім разі сплітаються залишаючи літературний бік за поетом.

Цілком можливо, що це злиття поезії, музики й малярства з артистом сцени, де функції одного з'єднуються органічно з другим; поезія обертається в театр, а сцена минає свою фактуру, можливо, кажу, що це дасть цілком нову галузь мистецтва, але в тому власне і частина революції.

Я знаю, що на це появиться багато сумніву з боку підозрілих скептиків, але мушу заспокоїти, що пишу не про те, що треба робити, а про те, що вже робиться.

Підступаючи до своєї творчості, артист сучасного дійства мусить спиратися на закони певної будови лінії, по якій ідуть наростання його думок і почуттів. Інакше кажучи, являється необхідним утворити архітектоніку сучасного дійства.

Це тим необхідніше зараз запрошується, що кожна доба знаменувалася різними надбудуваннями людських переживань, які вилилися в ряд певних стилів. Але у всьому рухові життя є властива йому вічна і одна лінія боротьби двох протилежних початків. Лінія стремління і опору, які при зустрічі дають момент боротьби, — дію, і чим більше направлення двох протилежних ліній, тим сильніший — момент дійства. Дві головні причини дійства розбиваються кожна, зокрема, на окремі нові причини, чи елементи, які являються на шляху прямування до певної зустрічі. Зустріч двох головних причин дає рішачий кульмінаційний момент.

Беручи в основу примітив такої будови, артист зможе розпоряджатися певним матеріалом, то збільшуючи кількість причин і в залежності від тієї чи іншої задуми, розбивати їх на окремі картини, поки не утвориться ціла композиція. Покладаючи в основу колективну психологію і сучасний рух життя, мусимо, з одного боку, одкинути всі приходящі до дійства елементи, які затримують рух дії, роблячи її статичною, по-друге, саме дійство треба зробити не інтересом індивідуалістичних переживань певної особи, а надати йому виняткового характеру й динамізму цілого колективу свідомої маси.

Експерименти у Всеукраїнській Центростудії в цьому напрямку привели до таких методів, по яким зараз ведеться колективна праця.

У колективу виникає «задум», відчувається зміст і ритм її, після чого поділяється дві протилежні причини, намічається кульмінаційний момент. Далі кожна причина зокрема ділиться на картини (по дійству), картини на — елементи, а все це разом складає композицію.

Поясню це зразком, беручи для того першу тему «повстання».

Головні причини, що складають дію — пригноблені — гнобителі.

Картини 1) підготовка до визволення; 2) боротьба за визволення; 3) визволення і т. д.

Елементи: горе, пригнобленість, страх, радість і т. д.

Задумка весь час розробляється і перевіряється колективно в супроводі одного або кількох організаторів, які зводять всю композицію. Мушу зазначити, що тут, як найкраще виявляється тільки той, хто справжній творець.

Воля артиста в даному разі повинна приймати участь в творчості нарівні з представниками інших галузів мистецтва і, переоплощаючись через колективну задумку, творити синтетичний ансамбль мистецької колективної дії, а не спрягатись тільки механічним зв'язком, як це було досі в соборному старому театрі режисера, де зв'язок був тільки в тому, що кілька представників різного роду мистецтв виступали на одній сцені, але говорили по різному й різні думки.

Отже новий артист беручи в основу метод колективної творчості, оскільки це являється необхідним замість індивідуалістичного старого театру, збудованого на зовнішньому підході, мусить створити мистецьке дійство маси організованого колективу, переживання якого, хоч би в силу складових частин, будуть значно сильніші.

Далі, приймаючи в основу тільки внутрішній підхід до мистецтва, в своїй початковій роботі сучасний артист уже через те, що сам намічає для себе певний зміст

переживань, гарантує себе від тої страшної мертвоти підходу до почуття, від фрази, що досі практикується у старому театрі і що, нарешті, нині привело до того, що рідко хто з акторів щиро переживає, відчуває те, що говорить. Вічний підхід од чужої думки автора, особистого трактування режисера і нарешті од фрази, — все це обернуло психіку артиста в автоматичну машину, і тому виробилася ціла система фальшивих інтонацій і т. ін.

Напів освідомлену картину в пам'яті, намічені почуття фіксуються спочатку артистом певними звуками або просто цифрами для того, щоб спершу фіксувати характери переживань і тільки по тому передавати їх через готові слова, як необхідний матеріал, бо головне не слово, а те що ховається за ним.

І цілком справедливе твердження про те, що, таблицею множення можна публіку довести до сліз. Без сумніву, такий спосіб, як доказала робота, являється найкращим для вироблення уяви й безпосереднього почуття в артиста.

На великий жаль, в цих коротких стислих рядках надзвичайно трудно більш ґрунтовно обосновувати і поширювати порушені принципи, але я буду вважати за досягнення своєї мети, коли порушені мною питання збудять думку молодого читача і направлять її по твердому шляху шукання нових обріїв мистецтва.

Всилить віру в кожную молоду гарячу душу, яка щиро прагне до нових змагань, намітити певні віхи і конкретно на підставі готових фактів обосновати близьку перспективу будучого, — ось головне моє завдання. Всі ж неясності і суперечки нехай залишаються для «Лисих душею» (це їх прямий обов'язок), і поки вони будуть з'ясувати та переконуватись, виставляючи різні пугала проти революції театру, ми будемо йти далі до наміченої мети, бо перспектива будучого остільки наближена, що кожний живчик її відчувається в повітрі.

МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА **Будова й методи роботи**

Театр дотеперішній конає й усякій живій людині мистецтва там робити нічого. Цей театр кінець-кінцем дійшов до глухої стіни.

Протягом довгої еволюції, починаючи од первісних форм театрального дійства й кінчаючи останнім етапом модерного театру режисерів, сталося те, що театр задав основний живчик свого ества — актора, як творця дії.

<...>

Причиною цієї мертвоточини в театрі була втрата активного, дієвого елементу ним. Театр став статичним тому, що зв'язуючи волю актора, як первісного творця дійства, вбили дію. А смерть дійства в театрі є смерть самого театру.

Актор мусив був змагатися за своє визволення і підняв бунт проти засилля стонних елементів в театрі, одночасно з цим визволяючи з собою органічно-необхідний чинник — театральну дію.

З цього моменту починається розвиток цілком оригінального явища — Мистецтва Дійства, котре оперує дією й від неї виходить.

Дія є поняття активне, але саме в собі воно абстрактно. Дію потрібно виявити — це значить, що треба знайти спосіб матеріалізації дії. А ця потреба є проблема архітектоніки мистецтва дійства. В способах матеріалізації дії в дотеперішнім театрі практикувалося виявлення дійства ситуацією окремих індивідуумів-персонажів, з чого й створювалося зовнішнє обличчя театру.

В противагу цьому, відповідаючи сучасним організаційним формам громадського життя, що спирається на глибоко колективістичні основи, в противагу індивідуалістичній будові старого суспільства, — реалізація дії в мистецтві дійства переводиться способом сумірування передачі почуття. Наслідком цього являється

построення дійства в групових формах, організованих відповідно вимогам законів кожного з елементів фактури мистецтва дійства.

Для того, щоб виявити дію, в першу чергу потрібно проявити її через різні елементи фактури мистецтв (рух, слово, звук, ритм і т. д.) цебто, для виявлення дійства треба притягти інші галузі мистецтва: організація груп і їх руху — малярство, музика для організації звуку і т. д. Комбінація передачі способом різних мистецтв ідеї мистецтва дійства (коли потрібно через слово тільки чи через звук, коли потрібно через всі мистецтва синтезовано) дає нам можливість правильно розпоряджатися в архітектонічному чи ритмічному розумінні. Це дає нам можливість проявляти сильніші чи слабші напруження дійства з одного боку, і з другого боку, зважаючи на психологію глядача, тим самим ми вживаємо контрастивний спосіб передачі ідеї дійства, — об'єднуючи приймання його різноманітним комбінуванням, впливаючи то на зорові, то на слухові органи приймання.

Пристаюючи до построення мистецтва дійства, треба відшукати такі закони й умови роботи, при яких ініціатива учасника-артиста була б покладена в основу творчості з самого початку аж до кінця роботи над композицією. Такий метод являється органічним для мистецтва дійства й він цілком протилежний дотеперішньому театру, який в методі своєї роботи нехтував ініціативу учасника, тим самим каструючи свою істоту (що власне й привело його до повної імпотенції).

Таким методом якраз і є колективний метод роботи, коли кожний артист в можливостях своєї фантазії може проявити цілком максимум своєї ініціативи. Вільне організоване погодження кількох творчих ініціатив у певних мистецьких законах творить колективну композицію.

Перейшовши інтуїтивну стадію творчості, колектив підходить до свідомої стадії — задума основної ідеї твору (композиції). Процес цієї роботи практично являє собою таку картину: колектив, з'ясувавши відповідний стан своєї задуми, для реалізації її шляхом спільних обмірковувань, переходить до свідомої фіксації основної ідеї. Слідуючий момент, це є вироблення колективом плану й архітектонічної будови зафіксованої ідеї, після чого виконується ритмічна афіксація-з'ясування в графічній формі різних ритмічних напружень (місця піднесення й спадання ритму).

Фіксація ритмічної схеми є першим етапом, до практичної реалізації основної ідеї, композиції. Після цього тільки приступається до проявлення ритму через інші елементи фактури мистецтва, і тут кожний артист вільний в інтерпретації кожного моменту ритмічної схеми.

Спочатку притягається до матеріалізації ритму мистецтво слова. Ритмічна схема, що являє собою вісь композиції, заповнюється відповідним словесним текстом. Далі ритмічна схема матеріалізується рухом і пластичним положенням різних груп, де артист розпоряджається підвладним йому матеріалом — тілом і голосом. Так само до цієї схеми пристосовується відповідне построення звуку (інтонацій). Для підкреслення проявлення ефектів дійства вживається допомагаючий елемент — музика. Кожний із згаданих елементів будується артистами на основі зафіксованого ритму під організаційним проводом керівника відповідної фактури мистецтва, котрий вкладає продукт творчості кожного артиста-творця в певні організаційні рамки цілої композиції.

Таким чином закінчується робота над будовою композиції в окремих елементах фактури. Остаточним моментом будови композиції є зведення (синтез) всієї роботи в один монолітний закінчений організм композиції, що виконується загальним організатором. Це є лабораторна робота в майстерні мистецтва дійства. Композиція готова.

Мистецтво дійства розвивається в відповідних просторових взаємовідношеннях. Коли для театру потрібувалась сцена, то для мистецтва дійства вона зайва. До-

теперішній театр був зв'язаний певними законами площі, які в кращому випадку ілюстрували дію, а в гіршому нічого спільного з нею не мали. Для мистецтва дійства потрібний плац (підлога) з підставками, які відповідають ритмічній схемі композиції (підвищення й пониження площини відповідно піднесенню й спаданню ритма), цебто площина повинна відповідати характеру вимог побудови ритму.

Таким чином зводиться мистецтво дійства і тому нічого спільного з дотеперішнім театром воно не має.

Література

1. Веселовська Г. І. Полілог із часом: формула революційного мистецтва режисера Марка Терещенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2007. Т. ССLIV: Праці Театрознавчої комісії. С. 282–307.
2. Голота В. В. «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1999. Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. С. 179–194.
3. Е. Ф. [Фініберг Е.]. «Карнавал» // Більшовик [Київ]. 1923. 7 верес.
4. Кулішенко А. І. Один із перших заспівувачів театрального Жовтня: (До проблеми становлення театрального мистецтва на Україні в 20-х роках) // Театральна культура: Республіканський міжвідомчий наук. зб. / відп. ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Мистецтво, 1980. Вип. 6. С. 59–69.
5. Кулішенко А. І. Початок режисерської діяльності М. С. Терещенка // Культура України: Зб. ст. Харків: ХДІК, 1996. Вип. 3. С. 100–107.
6. Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. 1926. № 22. С. 2–3.
7. Меженко Ю. «Карнавал». Композиція «Михайличенківців» // Червоний шлях. 1923. № 6/7. С. 222–223.
8. Наш шлях. 1920. 14 січ.
9. О. Інсценізація «Гайдамаків» // Вісти Губернського Революційного Комітету. 1920. 3 лип.
10. Терещенко М. С. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 166 с.
11. Терещенко М. Минуле та сучасне мистецтва дійства // Семафор у Майбутнє. Апарат панфутуристів. 1922. № 1. С. 43–45.
12. Терещенко М. Театр і суспільство // Більшовик [Київ]. 1924. 31 січ.
13. Терещенко М. Театр мистецтва дійства // Червоний шлях. 1923. № 3. С. 227–233.
14. Терещенко М. Шлях театру // Вісті [Харків]. 1922. 25 лип.

References

1. Veselovska H. I. Polilog iz chasom: formula revoliutsiinoho mystetstva rezhysera Marka Tereshchenka [Veselovska H. Polilogue with time: A revolutionary art formula by the director Mark Tereshchenko] // Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka [Proceedings of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, 2007. T. CCLIV: Pratsi Teatroznavchoi komisii [Vol. CCLIV: Works of the Theatre Studies Commission]. S. 282–307.
2. Holota V. V. «Mystetstvo diivstva» v avanhardnykh poshukakh teatru imeni Hnata Mykhailychenka [Holota V. «The art of performance» in the avant-garde experiments of the Hnat Mykhailychenko theatre] // Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka [Proceedings of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, 1999. T. ССXXXVII: Pratsi Teatroznavchoi komisii [Vol. ССXXXVII: Works of the Theatre Studies Commission]. S. 179–194.
3. E. F. [Finiberh E.]. «Karnaval» [E. F. [Finiberh E.] «Carnival»] // Bilshovyk [Bolshevik [Kyiv]]. 1923. 7 veres.
4. Kulishenko A. I. Odyn iz pershykh zaspivuvachiv teatralnoho Zhovtnia: (Do problemy stanovlennia teatralnoho mystetstva na Ukraini v 20-kh rokakh) [Kulishenko A. One of the first praisers of the October revolution in theatre: To the issue of development of the dramatic art in the 1920s' Ukraine] // Teatralna kultura: Respublikanskyi Mizhvidomchyi nauk. zb. [Theatrical culture: All-republican in-

terdepartmental collected research papers] / vidp. red. R. Ya. Pylypchuk. Kyiv: Mystetstvo, 1980. Vyp. 6. S. 59–69.

5. Kulishenko A. I. Pochatok rezhyzerskoi diialnosti M. S. Tereshchenka [Kulishenko A. The start of M. Tereshchenko director's career] // Kultura Ukrainy: Zh. st. [Culture of Ukraine: Collected papers]. Kharkiv: KhDIK, 1996. Vyp. 3. S. 100–107.

6. Mamontov Ya. Suchasnyi teatr v yoho osnovnykh napriamkakh [Mamontov Ya. Modern theatre and its main development directions] // Nove mystetstvo [New art]. 1926. No. 22. S. 2–3.

7. Mezhenko Yu. «Karnaval». Kompozytsiia «Mykhailychenkivtsiv» [Mezhenko Yu. «Carnival». «Mykhailychenkivtsi's composition»] // Chervonyi shliakh [The red path]. 1923. No. 6/7. S. 222–223.

8. Nash shliakh [Our path]. 1920. 14 sich.

9. O. Instsenizatsiia «Haidamakiv» [O. On «Haydamaky» stage production] // Visty Hubernskoho Revoliutsiinoho Komitetu [News of the provincial revolutionary committee]. 1920. 3 lyp.

10. Tereshchenko M. S. Kriz let chasu [Tereshchenko M. Through the stream of time]. Kyiv: Mystetstvo, 1974. 166 c.

11. Tereshchenko M. Mynule ta suchasne mystetstva diistva [Tereshchenko M. The past and the present of the performing art] // Semafor u Maibutnie. Aparat panfuturystiv [Semaphore into the Future. Apparatus of the Panfuturists]. 1922. No. 1. S. 43–45.

12. Tereshchenko M. Teatr i suspilstvo [Tereshchenko M. Theatre and society] // Bilshovyk [Bolshevik [Kyiv]]. 1924. 31 sich.

13. Tereshchenko M. Teatr mystetstva diistva [Tereshchenko M. Theatre of the performing art] // Chervonyi shliakh [The red path]. 1923. No. 3. S. 227–233.

14. Tereshchenko M. Shliakh teatru [Tereshchenko M. Course of the theatre] // Visti [News. [Kharkiv]]. 1922. 25 lyp.

Анна Ивановна Веселовская

Теоретическое наследие режиссера Марка Терещенко

Вниманию научно-творческой общественности впервые после 1921 года предлагается манифест «Искусство действия» Марка Терещенко. Этот манифест дает представление о концептуальных взглядах художника-авангардиста на развитие театрального искусства в целом в контексте индустриальной эпохи. В манифесте также предлагается новейшая методология создания спектакля, так называемый коллективный метод. Во вступлении к публикации автор анализирует особенности творческого мышления М. Терещенко и его новаторские художественные идеи.

Ключевые слова: театр, действие, авангард.

Ganna Veselovska

The Theatrical Heritage of Director Marko Tereshchenko

For the first since 1921 readers are offered the text of the manifesto “The Art of Acting” by Marko Tereshchenko. This manifesto provides an understanding of the avant-garde artist's conceptual views on the development of the theatrical art in general in the context of the industrial epoch. The manifesto also contains a newer methodology for performance creation, the so called collective method. In the introduction to the publication, the author analyses peculiarities of Tereshchenko's artistic thinking and his novel creative ideas.

Keywords: theatre, acting, avan-garde.