

## ПОРТРЕТ МИТЦЯ: ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ У ЖАНРОВОМУ ПОГРАНИЧЧІ

*Літературний (творчий) портрет митця сформувався на базі біографічного методу дослідження як жанрове пограниччя між академічним театрознавством і журналістикою на початку ХХ століття. Однак ні достатнього теоретичного, ні методологічного обґрунтування у театрознавстві цей жанр досі не отримав. У пропонованому дослідженні зроблено спробу визначити деякі особливості жанру, спираючись на аналіз текстів одного з фундаторів українського театрознавства — Петра Руліна. У процесі аналізу увагу сконцентровано не на висновках, яких дійшов Рулін, а на способі, яким він їх отримав, на питаннях, що їх намагався досліджувати. Джерельною базою дослідження є три статті та монографія Руліна, присвячені творчості Марії Заньковецької. У результаті дослідження диференційовано завдання літературного (творчого) портрета виконавця у театрознавстві й у театральній жур-налістиці; окреслено коло питань, на які може (а на які не може) відповісти історія театру. Виявлено залежність особливостей літературного портрета від визначення предметного поля театрознавства, що істотно відрізняється у різних авторів.*

**Ключові слова:** Театрознавство і театральна журналістика — предмет поле театрознавства — пограничний жанр — творчий портрет актора — фіксація вистави і ролі — стиль і прийоми виконання — історіографія Петра Руліна.

*The literary (creative) portrait of the artist was formed on the basis of the biographical method of research as a genre boundary between academic theatrical science and journalism in the early twentieth century. However, this genre has not received sufficient theoretical or methodological grounding in theatrical studies yet. The proposed study attempts to identify some features of the genre based on the analysis of the texts of one of the founders of Ukrainian theater studies — Petro Rulin. In the process of analysis, the focus was not drawn toward the conclusions made by Rulin, but toward the way in which he received them, toward the issues that he sought to investigate. The source of the study is three articles and a monograph by Rulin dedicated to the work of Maria Zankovetska. As a result of the research, the tasks of literary (creative) portrait of the performer in the theatrical studies and in the theatrical journalism were differentiated; the questions that the history of the theater can (and cannot) answer were outlined. The dependence of the features of the literary portrait on the definition of the subject field of theatrical sciences is revealed, which differs significantly among the different authors.*

**Keywords:** Theater science and theater journalism — subject field of theatrical studies — border genre — creative portrait of the actor — fixation of the performance and role — style and methods of performance — historiography of Petro Rulin.

*Литературный (творческий) портрет художника сформировался на базе биографического метода исследования как жанровое пограничье между академическим театроведением и журналистикой в начале ХХ века. Однако ни достаточного теоретического, ни методологического обоснования в театроведении этот жанр до сих пор не получил. В предлагаемом исследовании предпринята попытка определить некоторые особенности жанра, опираясь на анализ текстов одного из основателей украинского театроведения — Петра Рулина. В процессе анализа внимание сконцентрировано не на выводах, к которым пришёл Рулин, а на способе, которым он их получил, на вопросах, которые пытался исследовать. Основные источники исследования — три статьи и монография Рулина, посвященные творчеству Марии Заньковецкой. В результате исследования дифференцированно задачи литературного (творческого) портрета исполнителя в театроведении и в театральной журналистики; очерчен*

кругу питань, на які можна (а на які не можна) відповісти історія театру. Виявлено залежність особливостей літературного портрета від визначення предметного поля театрознавства, суттєво відмінна у різних авторів.

**Ключові слова:** Театрознавство і театральна журналістика — предметне поле театрознавства — пограничний жанр — творчий портрет актора — фіксація спектакля і ролі — стиль і прийоми виконання — історіографія Петра Руліна.

**Постановка проблеми.** «Чому такі нецікаві та подібні одна до одної автобіографії сценічних діячів?» — таким риторичним запитанням, цитуючи О. Кугеля, розпочинав П. Рулін свою статтю [18, 164], а згодом і книжку [20, 183], присвячену творчості М. Заньковецької. Відповіді на це питання Рулін не дав, вирішивши лише «пожалкувати, що М. К. Заньковецька не писала або не опублікувала своїх мемуарів» [18, 164].

Але так само, як подібні одна до одної автобіографії сценічних діячів (не всі, звісно), здебільшого схожі одна на одну, лише зрідка схожі на оригінали творчі портрети сценічних діячів. Принаймні впізнати акторську індивідуальність або режисерський почерк за «фотороботом», тобто літературним портретом театрального діяча, не завжди легко. Цей парадокс («Чому він, він, коли на портреті я, я?» [13, 10]) дотепно розв'язав ще Микола Єврейнов: «Портрет з мене насправді є автопортретом художника» [13, 107].

Така сама невідповідність існує між рецензією і виставою (якщо до рецензії також ставитися як до групового та ще й динамічного «фоторобота», рухомого літературного портрета, за яким читач мусить упізнати оригінал, а не лише ознайомитися із креативною «фотожабою» й особистістю рецензента).

Невідповідність між митцем і виставою, з одного боку, і структурованою системою знаків про них, тобто текстом портрета або рецензії, зумовлена кількома причинами.

Передусім — залежністю акторської творчості. Зафіксувати у слові акторське виконання — це, з одного боку, приблизно те саме, що *наспівати і промуркотати* симфонію. А з іншого — намагатися описати гру якогось із виконавців, невіддільну від оркестру, від задуму композитора і диригента. І головне — чи треба?

Так само і в акторському мистецтві — чи можна відокремити зроблене актором від задуму режисера і драматурга, від простору, створеного сценографом і художником по світлу, від звукового середовища, створеного композитором і звукорежисером?

Теоретично — так, наблизитися до розуміння процесу визрівання акторського задуму та його вті-

лення можна було би, перебуваючи поряд з актором у період його роботи над роллю, записуючи й аналізуючи низку перехресних інтерв'ю, організовуючи очні ставки і т. ін. Однак дотримуватися такого сценарію не дозволяє не лише нерентабельність, а й інша умова — жанрова.

Творчі портрети діячів театру і рецензії, написані театральними журналістами, створено здебільшого для масових видань, що впливає на коло питань, що їх вони висвітлюють, на їхню лексику і структуру. За наявності більш або менш об'єктивних спроб інтерпретувати у публіцистичній манері зміст вистави або особливості виконання ролі, поза увагою театральної журналістики зазвичай залишається фахова складова — питання форми вистави, малюнка ролі, особливості лексики вистави, система лейтмотивів, технологій і т. ін. Цю особливість зумовлено не лише форматом видань, на сторінках яких друкуються подібні матеріали, а й недосконалістю інструментарію аналізу як акторської, так і режисерської творчості. Як описати інтонацію актора? Як описати його міміку (не кажучи вже про ледь помітну мікроміміку)? Чи можна описати виражальні засоби театру більш-менш точною фаховою мовою, не вдаючись до кучерявих метафор і барвистих порівнянь? Зрештою, наскільки рентабельним буде цей інтелектуальний продукт і куди «продати» свій фаховий діагноз? Ставлячи ці запитання, автор виходить не з абстрактних «культурних потреб суспільства», а з реальної ситуації на ринку українських ЗМІ і фахових видань 2019 року, і з бажання зрозуміти — *що є предметом портретування театрознавства?* Окремий твір (роль, сцена, вистава) чи ознаки театральної культури — приміром, стиль виконання, притаманний добі і найяскравіше представлений у творчості якогось актора? Або щось інше?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблему літературного (творчого) портрета як жанру достатньо досліджено у літературознавстві, однак, обговорюючи його «громадянство», тобто належність до академічної науки або до журналістики, більшість сучасних авторів відштовхується від статті Леоніда Гроссмана, який, спираючись на радянську практику і виокремивши 1925 року сімнадцять

форм або типів критики (серед яких — літературний портрет, імпресіоністичний етюд, пародія, а поряд — академічний відзив, критична монографія, некролог і замітка [11, 233–259]), фактично знищив кордон між академічною наукою і журналістикою. Для визначення жанрових особливостей творчого портрета у театрознавстві розв'язання проблеми пограниччя є найголовнішою.

Подібний погляд було закладено і у пізніших працях радянських театрознавців: «*До сфери театрознавства належать історія і теорія театру, зокрема драматургії, акторської творчості, режисури, театральної архітектури, театрально-декораційного мистецтва, театральної освіти, і т. ін., а також театральна критика*» [12, 87]. У 1960-х роках цей погляд було обережно скориговано (хоча «*т[еатральна] к[ритика] безпосередньо стикається з театрознавством*» [3, 135], однак, на відміну від критики, «*театрознавство — це наука, що вивчає історію і теорію театру*» [2, 159]). Проте деякі автори видання і досі ототожнюють критику і театрознавства, аргументуючи це практикою радянського періоду: «Класики критичного цеху О. О. Гвоздев, П. О. Марков, Б. В. Алперс, А. І. Піотровський, Ю. Юзовський і багато інших принципово поєднували заняття історією театру з роботою театрального рецензента» [23, 161]. (Дивна логічна побудова: якщо якийсь дослідник — за сумісництвом — писав рецензії, чи означає це, що академічна діяльність охоплює і журналістику? Анрі Руссо був митником, Ніцше на дозвіллі писав музику, хоча філософія не передбачає написання музики, а живопис — роботу на митниці).

Іншого погляду дотримувався Леонід Білецький, який у самій назві своєї праці відмежував *наукову критику* від журналістики, наголошуючи значення наукової методології [8].

Так само реплікою «*критика не є наукою*» [7, 361] Ролан Барт розмежував дві сфери діяльності й пояснив: «у Франції паралельно існує дві критики: по-перше, та, яку можна спрощено назвати “університетською” <...>, по друге, критика інтерпретативна. <...>; цю другу критику можна назвати також критикою *ідеологічною* — на відміну від першої, котра відкидає усяку ідеологію і оголошує себе прибічницею часто об'єктивного методу <...>. Проте між двома критиками реально існує якщо не конфлікт, то розмежування» [6, 262].

Здавалося б, відмінності абсолютно очевидні, однак доволі часто це розмежування, особливо, коли йдеться про пограничні жанри, як літературний (творчий) портрет, недостатньо чітко артикульовано, що й вимагає уточнення предмета театрознавства

і театральної журналістики — кола питань, на які намагається отримати відповіді театрознавство, а які залишає критиці. Адже об'єкт, інструментарій і способи, якими вони працюють, відрізняються: *наука* — це аналіз, система термінів, понять і аргументів, спрямована на переконання (Аристотель, В. Резанов, П. Рулін, О. Кисіль, Я. Мамонтов та ін.); *творча діяльність* — це образність і живописні виражальні засоби, навіювання, радше навіювання, аніж переконання (Остап Вишня, К. Буревій, В. Хмурий та ін.); третій і надзвичайно поширений варіант — *симбіоз* — пограниччя між наукою і журналістикою (Г. Бояджієв), між наукою і публіцистикою (І. Франко, Д. Антонович), між наукою і міфологією (Г. Лужницький) тощо.

Щодо самих шляхів дослідження акторського мистецтва висловився і Борис Алперс, який у вступному розділі «Мистецтво актора та шляхи його дослідження» до праці, присвяченій творчості Щепкіна і Мочалова, писав: «З метою систематизації було би зручно запропонувати читачам якусь струнку схему розвитку акторського мистецтва в Росії. Таку схему можна створити, розглядаючи історію сценічного мистецтва як боротьбу і зміну стилів на шляху дедалі більш точного і вичерпного вирішення проблеми реалістичної майстерності. Спроби побудови таких схем здійснювалися неодноразово за останні десятиріччя у театрознавчій літературі. Але чим уважніше ми знайомимося з історією акторського мистецтва, тим зрозумілішою стає неможливість і непотрібність створення подібних схем. Їхня зручність і стрункність виявляються лише удаваними <...>. Звісно, можна визначити *Щепкіна* як виразника “дворянського реалізму” на російській сцені, як це ще донедавна робили деякі дослідники (див., приміром, однотомну історію російського театру *Всеволодського-Гернгросса*). Проте це абсолютно нічого не пояснює в його творчості» [1, 19–20]. Натомість Алперс вважав, що, серед питань, на яких доцільно зосередити увагу у процесі дослідження акторської творчості, мусять бути проблеми новаторства, виявлення першовідкривачів нових життєвих тем у мистецтві, виразників великих ідей і образів свого часу [1, 45]. «Митці такого типу все життя розповідають одну й ту саму повість — повість своєї власної душі» [1, 46]. Разом із тим, безпосередньо у тексті своєї праці він розглядав внутрішні зв'язки між значно ширшим колом питань театральної культури: типи акторів й амплуа, боротьба течій і напрямів в акторському мистецтві, боротьба за реалізм, полеміка з театральною критикою, легендарні відомості про акторів тощо у доволі широкому

контексті (скажімо, типи театрів — театр-кафедра і театр-свято та ін.).

**Мета дослідження.** Найпростіший шлях подолання конфлікту, про який говорить Р. Барт, — відмовитися від рецензій і творчих портретів, вилучити з навчальних програм театральних вишів і — забути назавжди. Це шлях простий, але неправильний. Складніший, але перспективніший шлях — використання такого інструментарію аналізу вистави і ролі, який, за необхідності може бути адаптований до форматів різного типу видань. Ставши на цей шлях, передусім мусимо усвідомити те, *що може бути зафіксовано у слові і проаналізовано, а що не підлягає ні фіксації, ні аналізу*. Простіше кажучи, визначитися із тим, на які питання театрознавству доцільно шукати відповіді, а на які (поки що) — ні, залишивши їх театральній журналістиці.

**Об'єктом пропонованого дослідження** є жанр академічного літературного (творчого) портрета, а **його предметом**, тобто властивістю, котра досліджується, — коло питань, бодай орієнтовне, на які намагалося відповісти театрознавство у процесі створення творчого портрета митця.

Досягнення мети дослідження передбачає отримання відповідей принаймні на кілька ключових питань, котрі й визначатимуть *теоретичну базу дослідження*:

**Питання 1:** Де народжується образ вистави і наскільки він усвідомлений самим митцем? він народжується на сцені і з усіх боків сприймається однаково чи народжується у сприйнятті глядача — різного глядача зі своїм життєвим, естетичним й усяким іншим досвідом?

Шкільний варіант відповіді — митець конструює образ, а глядач його розшифровує. Це радянський варіант, адже спирається на уявлення, що мистецтво буває двох видів — зрозуміле народним масам або шкідливе. Але є й інший варіант, до якого схиляється автор: у створенні образу значну роль відіграє інтуїція митця, отже, він (образ) не є раціональною конструкцією, а кількість його тлумачень — невичерпна або взагалі неможлива і непотрібна, оскільки мистецтво, особливо виконавське, транслює чуттєву енергію, а не гасла.

**Питання 2:** Чи можливо зафіксувати у слові виставу або роль?

Відповідь на це питання враховує попередню, однак до неї додається істотний відтінок. Якщо ми сприймаємо виставу як симфонію (треба побачити перед очима цю партитуру), то якими словами передати її? Музиканти це давно зрозуміли і тому, аналізуючи музику, спираються на точні терміни. Зрозумівши *чого неможливо здійснити*,

набагато легше визначити і межі можливого — *що можна*.

**Питання 3:** Що можна і що треба фіксувати у слові?

Відповіді на це питання в автора немає, він має намір її отримати у процесі аналізу тексту одного з фундаторів українського театрознавства — Петра Руліна. При цьому автор акцентує увагу не на висновках, до яких дійшов Рулін, а на способі, яким він їх здобув. Насправді, йдеться не про один, а про дві редакції одного тексту: журнальну і книжкову. Це *джерельна база дослідження* — три статті про Марію Заньковецьку, написані у 1923–1924 роках, вперше оприлюднені у 1926–1927-х і відруковані окремою книжкою з істотними змінами 1929-го року. «Свого часу, — писав Рулін, — були вони [ці статті] першою спробою *монографічно охопити сценічну працю українського актора, виходячи головно з газетних рецензій*» [20, 5]. У межах завдань цієї розвідки статті й книжка сприймаються як єдине ціле.

**Питання 4:** Що у даному разі означає проаналізувати працю Руліна?

Це означає виявити її внутрішню структуру (план), коло питань і способів, якими він шукав відповіді на ці питання.

**Виклад основного матеріалу.** Працю Руліна написано ще за життя Заньковецької, коли «про них [корифеїв] через брак відомостей склались зовсім неправдиві уявлення» [20, 5], а у культурному житті відбувалося загострення конфлікту між двома підходами до мистецтва — умовно назовемо їх *вузьким і широким, більшовицьким і, на противагу йому, — культурним*. Представники вузького підходу, називаючи корифеїв *міцанами і халтурниками*, вважали їхній театр несучасним і закликали відмовитися від його спадщини; інші, як Рулін, сприймали і театр корифеїв, і театр «Березіль» як неповторні явища театральної культури, що, в їхній системі уявлень, могли цілком мирно співіснувати, не заважаючи одне одному, одночасно. *Джерельною базою дослідження* були для Руліна рецензії, епістолярна спадщина корифеїв, а також безпосереднє спілкування з М. К. Заньковецькою («Довелося мені чути од самої Марії Костянтинівни...» — писав Рулін [17, 196]).

**Артистичний шлях М. К. Заньковецької** — таку назву має перша стаття циклу (у книзі вона названа «Сценічний шлях»). У цьому розділі, скаржачись на брак мемуарів і достатньої кількості документальних даних, а також на німб, що утворився навколо імені Заньковецької, Рулін формулює такі запитання: *«як постала та розвинулася у Марії Кос-*

тянтинівни її любов до театру і що допомогло їй, здобувши величезних сценічних успіхів, залишитись на українській сцені» [18, 164]. Переходячи до петербурзьких гастролей, Рулін ставить нові питання: «На яку саме публіку могли числити в Петербурзі українські актори? Чим могли вони вразити пересичену всіма формами театрального мистецтва, — як російського, так і закордонного, — публіку?» [18, 177]. Далі у Руліна виникають нові запитання («Яких же саме глядачів мав український театр?» [19, 213], «Яке ж враження справляла вона за цих часів на публіку?» [19, 215]) і нове спостереження про «одну з найкращих прикмет своєї [Заньковецької] акторської вдачі — надзвичайну міміку» [19, 220]. У цілому цей розділ присвячено фіксації зовнішньої канви життя й артистичної діяльності Заньковецької («Дитячі і дівочі роки», «Шлюб», «Перші визначні тріумфи» та ін.).

Друга стаття циклу «**Образи Заньковецької**», як писав Рулін, «за браком місця», не увійшла до книжки [18, 5]. І тут залишається відкритим питання: чи у такій формі Рулін делікатно пояснив вплив сторонніх сил, чи сам зробив вибір, можливо, вважаючи цей розділ найслабкішим? Аналізуючи залежність стилю гри актора від особливостей драматургії, Рулін підійшов «до одного з найбільш важливих питань у житті українського театру» [21, 156] і поставив запитання: «Отакий був репертуар українського театру, з обсягу якого і мусила Марія Костянтинівна брати свої ролі. Який же власне простір давав він її акторській вдачі?» [21, 158], «які ж можливості давали їй ці ролі?» [21, 160]. Далі, оперуючи поняттями *амплуа* і *стиль*, Рулін намагається виявити неповторність манери гри Заньковецької, відштовхуючись значною мірою не лише від рецензій, а й від драматургії, на якій формувалася її творча особистість і, готуючи матеріал для наступного розділу, здійснює пошук «*фактів, що мусять стояти в осередкові нашої уваги — сценічний стиль М. К Заньковецької*» [21, 160].

**Третій розділ праці Руліна у журнальному варіанті має назву «Акторський стиль Заньковецької»** (у книзі він називається «Акторський образ» й акцентує увагу на аналізі явищ, які в українському театрознавстві до Руліна не аналізувалися: «школа актора», «природні дані акторки, статура, голос», «зовнішні ефекти», «співання в ролі», «метод праці над роллю» та ін.). Розділ розпочинається з опису традиції виконання в українському театрі і постановки кількох питань: «Що з цієї традиції здобула Марія Заньковецька?» [17, 184], «у чому ж суть того надзвичайного натуралізму, що так міцно чарував публіку своєю художністю?» [17, 195] і «як

сягала артистка таких величезних художніх здобутків?» [17, 196], «якою ж методою працювала Заньковецька? Якими способами опановувала вона свою роллю?» [17, 193].

**Питання 5:** Чому Рулін здійснив саме такий вибір? Чому, друкуючи книжковий варіант своєї праці, Рулін відмовився саме від другого розділу — «Образи Заньковецької», в якому намагався проаналізувати її ролі? чи у такій формі Рулін приховав вплив сторонніх сил, чи сам зробив цей вибір?

На думку автора, у такий спосіб Рулін відповів на питання про те, що може бути зафіксовано і проаналізовано театрознавством, а що не підлягає ні фіксації у слові, ні в театрознавчому аналізові. Неможливо зафіксувати у слові виставу і роль, однак, узагальнюючи свідчення глядачів, можна виявити стильові особливості виконання (що він і зробив у наступному розділі); так само, спираючись на власні спостереження, свідчення виконавця та його партнерів, можна проаналізувати метод роботи над роллю, виставою і т. ін. Однак неможливо перекласти музику (оперу, симфонію чи навіть пісню), твір образотворчого мистецтва або хореографії мовою термінів і понять або принаймні більш-менш точних слів. Мовою метафор і порівнянь — так, але це не сфера науки, це сфера поезії, публіцистики і, можливо навіть, дуже приємних світських теревенів. Так само неможливо відтворити і смисли ролі, сцени, вистави. А якщо можливо, це дуже куций смисл.

**Питання 6:** У чому ж відмінність підходу Руліна від практики деяких його колег? І що таке «правильний» портрет?

Відповідь на обидва запитання — у визначенні предметного поля театрознавства.

Про один зі способів *Олексій Гвоздев* писав: «Не виявивши жодної ініціативи до пошуку методу, історіографія російського театру пішла лінією найменшого опору і з легким серцем підмінила історію театру історією драми, заглибившись у вивчення драматургії...» [10, 9]. Насправді, це стосувалося не лише історіографії російського, а й українського театру, і підміну не лише історією драми, а й критикою вистави, що віддзеркалює хроніка визначення предметного поля радянського театрознавства. Сам Гвоздев пропонував досліджувати історію *театральних ідей, прийомів і систем*, скептично оцінюючи можливість дослідження творчості актора: «І якщо нам, у відповідь на це пояснення, вкажуть на відому біографію актора як на блискучу й цілком наукову роботу, то необхідно особливо наголосити: на такі епітети вона заслуговує тільки в біографічному й культурно-історичному значенні, але за суттю зовсім не відповідає своєму завданню,

бо ніхто не може побачити, хоча б частково, ясної картини творчості її героя» [10, 16].

Однак поглядам Гвоздева активно протистояли інші:

– більш адекватне соціальним завданням радянської публіцистики визначення популяризатора театру *Г. Бояджієва*, підхоплене українським театрознавством («Історія театру — це історія його найвидатніших вистав» [22, 12]);

– вимушені гасла *С. Мокульського*, який, рятуючи життя, змушений був кілька разів повторювати, немов алібі, здавалося, безневинну формулу («наукову історію театру ми можемо розглядати як історію зародження, виникнення і розвитку сценічного реалізму» [16, 4]);

– формули *О. Анікста* («предмет театрознавства — всі компоненти театру: драматургія, акторське, режисерське і декораційне мистецтво, театральна архітектура, театральна освіта, організація театральної справи, глядач. До кінця 19 ст. воно мало переважно «філологічний» характер, головним предметом дослідження були драматургія і мистецтво актора. На межі 19 і 20 ст., коли театр переживав революційну ломку, предмет театрознавства різко розширився, досліджуватися стали режисура, техніка сцени») [4, 349]);

– здавалося б, сучасніші, а присутньо — такі, що взаємно заперечують одна одну формули «ленінградської школи», — *Ю. Барбоя* («об'єкт, у якому ми відшукуємо свій предмет, — театр; театр, а не спектакль» [5, 10]) і *О. Чепурова* («предметом і об'єктом театрознавчого дослідження є театральний спектакль» [24, 7]);

– підходи, запропоновані *А. Котте* («від кінця вісімдесятих років найважливішими поняттями театрознавства вважаються театр і *театральність*; те й інше нерозривно пов'язано з проблемою предмета театрознавства» [14, 215]);

– підхід *Вс. Всеволодського-Гернгросса*, що наближається до поглядів Руліна («Досі історія театру зазвичай виливалася в опис подій театрального життя і найчастіше зосереджувалася на театральних анекдотах; до них приєднувалися урядові розпорядження, височайші укази і постанови; весь цей матеріал розташовувався у хронологічній послідовності й підпорядковувався театрові панівних класів; на перший погляд здавалося, що іншого театрального стилю, інших видів театру в дану епоху і не існувало... Справжня ж *історіографія є аналітичним описом боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов...*» [9, 23]);

– міждисциплінарний підхід, пропагований *Ерікою Фішер-Ліхте*, котра виокремлює «theatre

studies as culture studies» (театрознавство як культурологію), «theatre studies as media studies» (театрознавство як дослідження медіа), «theatre studies as art studies» (театрознавство як студіювання образотворчого мистецтва [25]);

– підхід *Яна Міхаліка*, котрий вважає, що «одним із головних принципів історика театру є реконструкція свідомості людей минулої епохи», хоча й має сумнів стосовно цього принципу, адже «у більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики» [15, 21–22]; він писав також, що «останнім часом цікаву <...> пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого (адже відомо — як об'єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косіньський. 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 заковує визначений спосіб спостереження і оцінювання» [15, 23].

Отже, можливість для вибору існувала й існує досі: вистава; *художні напрями, види і стилі*; театр як *вид мистецтва*; театральність як *властивість театру і соціального життя*; всі компоненти театру, включаючи організацію театральної справи і т. ін., тобто театр як система, мова розповіді тощо.

**Висновки.** У процесі дослідження особливостей театрознавчого аналізу діяльності творчої особистості (портрет актора), на прикладі праць П. Руліна проаналізовано відмінність завдань театрознавчого підходу від театральної журналістики, що дало змогу виявити особливості жанру портрета у театрознавстві за такими ознаками: *театрознавство* — це система інструментів (термінів, понять, наукових методів), спрямована на аналіз і створення нових наукових фактів; *театральна журналістика* — це система виражальних засобів (образність мови, живописність тощо), спрямована на зараження читача своєю візією, настроєм, ставленням тощо.

З урахуванням особливостей виконавського мистецтва сформульовано питання про ті особливості виконання, котрі можливо або неможливо зафіксувати у театрознавчому дослідженні (на відміну від жанрів журналістики).

На основі аналізу текстів одного з фундаторів українського театрознавства Петра Руліна виокремлено коло питань, які досліджувалися (і які відкидалися) ним у процесі дослідження творчості актора і драматурга, а саме: як постала та розвинулася творча особистість митця, її любов до театру, як

вплинуло оточення, що допомогло їй здобути сценічного успіху; які мотиви спонукали митця до здійснення того або іншого вибору; на яку публіку була розрахована творчість митця і якою була природа вражень, очікуваних публікою (перенесення уваги з «геніальності» на соціологію смаку); на якому репертуарі формувалася творча особистість митця, які вимоги ставив цей репертуар перед виконавцем (особливості поетики драматургії, системи її амплуа), на яку традицію спирався митець; особливості театрального побуту; метод роботи режисера і самостійної роботи актора над роллю, мистецька школа; характерні прийоми виконання, із сукупності яких формується стиль виконавця; за якими ознаками можна порівняти це мистецьке явище із іншим.

Посутньо досліджуються: джерела і складові, котрі сформували творчу особистість та її неповторний мистецький стиль; вплив оточення на формування особистості; фізичні дані й природні задатки; роль очікувань публіки; сценічна традиція й особливості драматургії, котрі висувають перед виконавцем певні вимоги; метод роботи над роллю і виставою. Разом із тим, у випадку аналізу творчості актора, мінімізовано ідейно-тематичний і психологічний аспект зіграних ним ролей. Розмірковуючи про реконструкцію вистави і ролі, про фіксацію розгортання усєї вистави, її окремих сцен або ролей, Рулін відмовляється від цієї ідеї і зосереджує увагу на тих прийомах, які виявляють стиль. Загалом подібне коло питань характерне не лише для театрознавчих досліджень Руліна, вони також утворюють ядро його рецензій у масових виданнях.

У своїх театрознавчих дослідженнях Рулін презентував один із напрямів театрознавства, особливість якого було зумовлено визначенням предмета дослідження. Відмовляючись від звичних для початку ХХ століття естетичного і класового підходу, Рулін вивчав не виставу, не ролі, не становлення реалізму і навіть не театральність, а театр як систему, місце в ній досліджуваного явища та його властивості (у даному разі *об'єкт його дослідження* — творча особистість, *предмет* — формування її виконавського стилю і т. ін.). Його академічний творчий портрет — це не лише результат зосередження на предметі дослідження, отже, на чітко визначеному колі питань, а й готовність відмовитися від зайвого і непридатного для відтворення. А коли таланило, ще й знаходження нових інструментів, придатних для фіксації невловимої (поки що) музики вистави у слові.

**Перспективним напрямом подальшого дослідження** є порівняльний аналіз основних, насампе-

ред пограничних, жанрів театрознавства і театральної журналістики, а також розмежування їхнього предметного поля.

### Джерела та література

1. Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. Москва : Искусство, 1979. 632 с.
2. Альтшуллер А., Дмитриев Ю., Ростоцкий Б. Театроведение. *Театральная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. V. С. 159.
3. Альтшуллер А., Рудницкий К. Театральная критика. *Театральная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. V. С. 135.
4. Аникст А. Театроведение. *Большая Советская Энциклопедия*. В 30 т. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 25. 349–350.
5. Барбой Ю. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля. *Границы спектакля: Сборник статей и материалов* / Ред. колл. Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.), Г. А. Лапкина, Г. В. Титова, сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ. 1999. С. 9–16.
6. Барт Р. Две критики / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр. Москва : Прогресс, 2008. С. 262–268.
7. Барт Р. Критика и истина / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр. Москва : Прогресс, 2008. С. 319–374.
8. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ : Либідь, 1998. 408 с.
9. Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. В 2-х т. Ленинград, Москва : Театр-кино-печать, 1929. Т. 1. 576 с.
10. Гвоздев О. Німецька наука про театр (до методології історії театру) / О. Гвоздев. З історії театру і драми ; пер. з рос. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С. 9–39.
11. Гроссман Л. Жанры художественной критики // Л. Гроссман. Цех пера: Эссеистика. Москва : Аграф, 2000. С. 233–259.
12. Гусев А. Театроведение. *Большая Советская Энциклопедия*. Москва : Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия», 1956. Т. 42. С. 87.
13. Евреинов Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). Москва : Государственное издательство, 1922. 112 с.
14. Котте А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета. *Театроведение Германии: Система координат* / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. С. 215–232.
15. Міхалік Я. Як писати історію? *Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей* ; пер. з пол. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 7–25.
16. Мокульский С. Введение. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра* ; под ред. С. Мокульского: в 2 т. Москва : Искусство, 1955. Т. 1. С. 3–31.
17. Рулін П. Акторський стиль Заньковецької. *Червоний шлях*. 1927. № 4. С. 183–203.
18. Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької. *Червоний шлях*. 1926. № 2. С. 164–183.
19. Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької. *Червоний шлях*. 1926. № 11–12. С. 204–220.
20. Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість. Київ : Кооперативне видавництво «Рух», 1929. 112 с.
21. Рулін П. Образи Заньковецької. *Червоний шлях*. 1927. № 3. С. 156–174.
22. Станішевський Ю., Юдкін І. Вступ. *Історія українського театру*: у 3 т / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

- Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2: 1900–1945. С. 5–14.
23. Таршиш Р. Театральная критика и театроведение. *Введение в театроведение* / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 161–170.
24. Чепуров А. Измерение театра. *Театроведение Германии: Система координат* / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. С. 7–13.
25. Fischer-Lichte E. Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. *Modern drama: defining the field*. Toronto. University of Toronto Press. 2003. P. 48–66.

### References

1. Alpers, B. (1979). Mochalov and Schepkin Theater. Moscow : Art [in Russian].
2. Altshuller, A., Dmitriev, Yu., Rostotsky, B. (1967). Theater Studies. Theatrical Encyclopedia. Moscow : Soviet Encyclopedia, V (p. 159) [in Russian].
3. Altshuller, A., Rudnitsky, K. (1967). Theater criticism. Theatrical Encyclopedia. Moscow : Soviet Encyclopedia, V (p.135) [in Russian].
4. Anikst, A. (1976). Theater Studies. Big Soviet Encyclopedia. In 30 v. 3rd ed. (pp. 349-50). Moscow : Soviet encyclopedia, 25 [in Russian].
5. Barboy, Yu. (1999). On the directions of play art analysis. The boundaries of the play: Collection of articles and materials (pp. 9-16). St. Petersburg : Publishing house of St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
6. Bart, R. (2008). Two critics. Selected works: Semiotics : Poetics (pp. 262-268). Moscow : Progress [in Russian].
7. Bart, R. (2008). Criticism and truth. Selected works: Semiotics : Poetics (pp. 319-374). Moscow : Progress [in Russian].
8. Biletsky, L. (1998). Fundamentals of Ukrainian literary and scientific criticism. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
9. Vsevolodsky-Gerngross, V. (1929) Russian theater In 2 vol. Leningrad, Moscow : Tea-movie-print, 1[in Russian].
10. Gvozdev, O. (2008). German theater science (on the methodology of theater history). From the theater and drama history (pp. 9-39). Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Russian].
11. Grossman L. (2000). Genres of art criticism / L. Grossman. Pen Shop : Eseiistics (pp.233-259). Moscow : Agraf [in Russian].
12. Gusev, A. (1956). Theater Studies. Big Soviet Encyclopedia. Moscow : State Scientific Publishing House «Great Soviet Encyclopedia». Т. 42, p. 87 [in Russian].
13. Evreinov, N. (1922). Original about portrait painters (on the subjectivism in art problem). Moscow : State Publishing House [in Russian].
14. Kotte, A. (2004). Theatricality: a concept in search of its own subject. Theater Studies in Germany: Coordinate System (pp. 215-232). St. Petersburg : Baltic seasons [in Russian].
15. Michalik, Y. (2013). How to write a story? Theater : history, theory, practice. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
16. Mokulsky, S. (1955). Introduction. Reading book on the West European theater history : in 2 vol. (pp. 3-31). Moscow : Art, 1 [in Russian].
17. Rulin, P. (1927). Zankovetska acting style. Red way, 4 (pp.183-203) [in Ukrainian].
18. Rulin, P. (1926). M. K. Zankovetska artistic way. Red way, 2 (pp. 164-183) [in Ukrainian].
19. Rulin, P. (1926). M. K. Zankovetska artistic way. Red way, № 11–12 (pp. 204-220) [in Ukrainian].
20. Rulin, P. (1929). Maria Zankovetska. Life and art. Kyiv : «Rukh» Cooperative Publishing House [in Ukrainian].
21. Rulin, P. (1927). Images of Zankovetska. The Red Path, 3 (p.156-174) [in Ukrainian].
22. Stanishevsky, Y., Yudkin, I. (2009). Introduction. Ukrainian theater history : in 3 vol. (p. 5-14) Kyiv : Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, 2 : 1900–1945 [in Ukrainian].
23. Tarshis, R. (2011). Theater criticism and theater studies. Introduction to theater studies (pp.161-170). St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
24. Chepurov, A. (2004). Measurement of the theater. Theater Studies in Germany: Coordinate System (pp. 7-13). St. Petersburg : Baltic seasons [in Russian].
25. Fischer-Lichte, E. (2003). Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. Modern drama: defining the field (pp.48-66). Toronto : University of Toronto Press [in English].