

Олександр Клековкін

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

СЦЕНАРІЇ. РОЛІ. СТАТУСИ

Київ 2020

УДК 792.2.03/.07(075.8)
ББК 85.33(4)я2
К 48

Рецензенти: *Гарбузюк М. В.*, докт. мист., професорка; *Савчук І. Б.*, докт. мист., професор; *Фіалко В. О.*, докт. мист., професор.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Протокол № 1 від 20 січня 2020 р.)

К 48 **КЛЕКОВКІН О. Ю. Театральна культура України : Сценарії. Ролі. Статуси : Монографія [Демо-версія. Backup]. — К.: Арт Економі, 2020. — 232 с.**

Цю працю присвячено культурним сценаріям, якими було визначено поведінку виробників, замовників і споживачів театрального мистецтва в Україні. Ці сценарії зафіксовано у термінах і поняттях, оперуючи якими розповідали про театр свого часу наші попередники, а сьогодні, дуже часто керуючись тими самими або ж іншими формулами, розмірковуємо про мистецтво і ми. Прагнучи відтворити *внутрішню (за П. Руліним) історію театру*, автор зосередив увагу на історії загальних, типових явищ, зафіксованих у термінах і поняттях, а не явищ одиничних — митців та їхніх творів; відмовляючись від рейтингів і статусів зосереджував увагу на вивченні механізмів створення мистецьких репутацій.

Пропонована праця узагальнює і доповнює попередні авторські публікації, присвячені театральній культурі України (зокрема праці останніх років — «Театрознавство: Предметне поле», «Структура культурної революції: Сценарії і ролі» та ін.). Однак цією працею не завершується дослідження, а лише фіксується один з етапів вивчення неохопної і надзвичайно актуальної для історії театральної культури теми.

Цю публікацію здійснено як *демо- або бета-версію, limited edition, розширену горизонтально і вертикально*, що умовно можна позначити як друге виправлене і доповнене видання, вимушений *backup*, зумовлений пандемією.

УДК 792.2.03/.07(075.8)
ББК 85.33(4)я2

ISBN 978-617-7805-36-5

© Олександр Клековкін, 2020

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

ПРЕДМЕТ ІСТОРІЇ

Хоча історію українського театру, здавалося б, витоптану вздовж і впоперек, однак основними аспектами її дослідження були здебільшого видатні медійні явища — постаті, вистави, театральні колективи, зрідка — художні напрями й організація театральної справи. Залежно від своїх завдань, по-різному дослідники висвітлювали соціальний і культурний аспекти театру — ширше, вужче, більш або менш упереджено.

Аналіз періодизацій історії українського театру, запропонованих авторами ХХ століття, показує, що, незважаючи на залежність сюжету історії, викладеного різними дослідниками, здебільшого від одних і тих самих або приблизно тих самих фактів, принципи, якими, структуруючи минуле, вони керувалися, суттєво відрізнялися: одні історики, визначаючи періоди, оперували вимірами відносними — старий або давній, середня доба, новий, новітній, найновіший театр¹; інші використовували поділ за культурними епохами і термінами, звичними для історії образотворчого мистецтва — бароко, рококо та ін.²; хтось поділяв історію театру на періоди до Котляревського, до Кропивницького, до революції³; деякі автори, як М. Петров, просто нумерували періоди — перший, другий, третій і так аж до п'ятого, коментуючи відмінності між періодами таким чином: «Все более и более»⁴ (щоправда, у наступній праці Петрова, присвяченій українській літературі, здебільшого драматичній, запропоновано переконливіший, з формальної точки зору, поділ: період українського псевдокласицизму, що починається від Котляревського, сентиментальний період — від Квітки-Основ'яненка та ін.⁵).

Чи не найяскравіше відмінності виявилися в академічних історіях, присвячених радянському періоду; ці праці відрізняються як за хронологією, так і за визначенням змісту періодів. Так, одні автори, відстежуючи *прогрес*, акцентують *станов-*

¹ Кисіль О. Український театр: Популярний нарис українського театру. — К., 1925. — С. 7–8.

² Антонович Д. Український театр // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993. — С. 443–473.

³ Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. — Прага — Берлін, 1923.

⁴ Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. — К., 1880. — С. 50.

⁵ Петров Н. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — К., 1884. — С. 16.

лення української радянської драматургії (1921-1925), *дальший розвиток української радянської драматургії* (1926-1929), *піднесення української радянської драматургії* (1930-1934), *розквіт української радянської драматургії* (1934-1941) тощо¹. Інші виокремлюють *модерністичні інтенції українського театру* (1910-1930-ті), період від утвердження до кризи «соціалістичного реалізму» (1940-ві — 1980-ті) і *період пошуків* сучасної моделі національної культури (1990-ті)². Або розглядають такі основні теми: *передмодернізм і модернізм; соціалістичний реалізм; театр у часи екстремі* (Друга світова війна); *пошук у сучасному театрі*³. Інколи акцентують *роки національних революцій та громадянської війни* (1917–1921), *національного відродження* (1922–1933), *національних катастроф* (1933–1941), *роки війни з Німеччиною* (1941–1945)⁴ тощо.

Відмінності у підходах визначено не лише різними методами, а й іншим предметом дослідження.

Цю працю присвячено не одиничним явищам і *прагматичним фактам* — митцям та їхнім творам, але загальним явищам і *фактам культурним* — соціальним процесам і соціальній уяві, які впродовж десятиліть визначали сценарії поведінки у царині театральної культури. Ці сценарії зафіксовано у термінах і поняттях, оперуючи якими розповідали про театр свого часу наші попередники, а тепер, спираючись на ті самі або ж інші формули, розмірковуємо про мистецтво і ми.

Зважаючи на зміну уявлень про природу наукового факту у театрознавстві, своєчасним видається радикальне переключення уваги з естетичної оцінки медійних постатей і створених ними вистав на структурування театральної культури — історії стосунків глядача, митця і влади або, за П. Рупінім, *внутрішньої історії театру*. Відмовитися від рейтингів на користь визначення механізмів творення рейтингів і *статусів, отже, й забобонів*.

Чи варто брати участь у *парамистецтвознавчих сценаріях*, сперечаючись стосовно статусу якоїсь вистави — видатна вона чи ні? Сперечатися стосовно смаку — індивідуального або колективного, отже, кон'юнктури моди й особистого досвіду?

¹ Український драматичний театр. Радянський період: Нариси історії / ІМФЕ ім. М. Рильського. Т. 2. — К., 1956.

² Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / ІПСМ НАМ України. — К., 2006.

³ Український театр ХХ століття / ДЦТМ ім. Леся Курбаса. — К., 2003.

⁴ Історія українського театру: У 3 т. / ІМФЕ ім. М. Рильського. Т. 2: 1900–1945. — К., 2009.

КУЛЬТУРНІ ФАКТИ І ТЕРМІНИ

Набагато корисніше аналізувати *структури минулого* — як для запозичення накопиченого досвіду, так і для запобігання помилок, привид яких і досі бродить по Європі.

З огляду на таке уявлення, у пропонованій праці, здійснено спробу подолати звичну *залежність від мимовільної уваги* (зосередженої здебільшого на медійних явищах) і скерувати *довільну увагу* на зовні не завжди привабливі об'єкти, прагнучи знайти *ключ для аналізу, структурування та іменування* театрального життя минулого.

Один зі шляхів дослідження театральної культури — по-вільне, невибіркове читання текстів і неупереджений аналіз театральної термінології (терміносистеми) як системи маркерів, котрі сигналізують появу нових явищ у театальному житті, у театральній свідомості, отже, й у театральній культурі.

Це означає, що античні трагедіографи не здогадувалися, що були *античними*, Шекспір не знав, що був драматургом *Відродження*, а діячі українського шкільного театру ще нічого не знали про *бароко*; всі вони знали про свій час щось інше.

Отже, завдання полягає в тому, щоб зрозуміти історію театральної культури України крізь призму її власних уявлень, зафіксованих у слові, а не пізніших концепцій і вигадок; зрозуміти, спираючись на її власні терміни, поняття і уявлення.

Обраний у цій праці спосіб викладу спирається на *принцип вивчення історії термінів* (нім. *Begriffsgeschichte*), який дістав поширення у 1960-х — передусім, завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека¹. Цей напрям став цілком логічною відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна: «*межі моєї мови означають межі мого світу*»². Плідність цього підходу обґрунтував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці «Історія понять як філософія»³ (що можна прочитати й у зворотньому напрямі — філософія як історія понять), а практичні можливості використання довели праці Є. Буянського⁴, Т. Ярошевської⁵, А. Дессена

¹ История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. / Под ред. Х. Э. Бёдекера. — М., 2010; Козеллек Р. Минуле майбутнє. — К., 2005; Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії. — К., 2006.

² Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 70.

³ Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.

⁴ Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

⁵ Jaroszeńska T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): Contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, 1997.

і Л. Томсона¹, М. Рутковської²; Р. Ковальчика³; К. Білявського⁴ та ін. Цю ж проблему усвідомлюють автори праці з історії поетики⁵, акцентуючи тезу про те, що більша частина *історичних термінів і понять поетики, увійшовши у підсвідоме мистецтвознавства і забувши свої біографії, все ще керує нашими оцінками, міркуваннями, а врешті, й методологією*.

Це лише основний аргумент на користь вивчення історії термінів, а надто термінів базових, які віддзеркалюють різні *історичні концепції театру*. Адже, *відтворюючи системи історичних термінів і понять, ми реконструюємо і театральну свідомість доби, і притаманні їй культурні сценарії*. Зосереджуючи увагу здебільшого на *культурних фактах*, а не лише на *фактах прагматичних* (за М. Карєєвим⁶), маємо шанс краще зрозуміти театральну культуру доби.

Джерела пропонованого дослідження — накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це майже три тисячі корисних джерел — драматичних творів, маніфестів діячів театру початку ХХ століття, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів, творчих портретів та інших документів, в яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків. Кількісно ці джерела можна поділити на групи — близько тисячі джерел до 1917 року, така сама кількість — до 1934 року, і ще близько п'ятисот — від 1934 до початку ХХІ століття. Так само відрізняються терміносистеми і якісно, адже відмежовують різні періоди в історії театральної культури або, точніше, театральних культур.

У процесі аналізу джерел виявлено й іншу пропорцію: з майже шести тисяч зафіксованих термінів і сталих словосполучень понад чотири тисячі, дві третини, стосуються теорії і практики театру ХХ століття. Серед них період найактивнішого словотворення (понад дві з половиною тисячі термінів) припадає на 1917–1934 роки.

¹ Dessen C. A., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge, 1999.

² Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

³ Kowalczyk R. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, 2005.

⁴ Bielawski K. Terminy rytualno-kultowe w tragedii greckiej epoki klasycznej. — Kraków, 2004.

⁵ Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М., 2010.

⁶ Кареев Н. Историка: Теория исторического познания // Кареев Н. Избранные труды. — М., 2010. — С. 421–430.

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

Певну увагу приділено у цій праці і *подієвій історії*, в основі якої лежить таке розуміння *події*: *докорінна зміна пропонованих обставин¹, значуще ухиляння від норми², порушення певної заборони³, розрив одного або кількох системних зв'язків⁴, зміна вихідної ситуації⁵.*

Для історії театральної культури вирішальне значення має така зміна *терміносистем*, котра засвідчує докорінні зміни у структурі театральної культури, включаючи не лише особливості показу вистави, а й традиції відвідування театру, поведінки під час вистави, соціального статусу мистецтва тощо. Адже новий термін або нове значення старих термінів — це продукт конкретного історичного періоду; для розуміння минулого передусім слід опанувати його мову.

Тезаурус культури і культурної поведінки досліджували різні автори, серед яких найбільше значення для цієї праці мали впроваджені ними поняття *структура наукової революції⁶, габітус⁷, фрейм⁸, сценарій, антисценарій, шаблон поведінки⁹* та ін. Разом із тим, пропонована праця відрізняється від праць попередників як за об'єктом, так і за предметом дослідження.

Основні поняття дослідження, хоч і не часто вживаються, потребують бодай найзагальнішого визначення: *роль* — модель поведінки, взірць, на який орієнтується людина, створюючи власний образ; *статус* — визначене соціумом місце людини у системі соціальних стосунків; *сценарій* — повторювана модель поведінки (може суперечити ролям і статусам. Наприклад, *роль* — невизнаний геній або жертва, *статус* — нездара, шахрай, ворог народу, *сценарій* — скандал.

Найзагальніший принцип, покладений в основу цього дослідження, оголошено автором в одній з ранніх праць: «Якщо уявити, що мистецька форма — це своєрідний ключ,

¹ Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К., 2018. — Вип. XIV.

² Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 283.

³ Там само. — С. 288.

⁴ Гумилев Л. Тысячелетие вокруг Каспия. — М., 2002. — С. 49.

⁵ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 13.

⁶ Кун Т. Структура научных революций. — М., 2009; Кун Т. После «Структуры научных революций». — М., 2014.

⁷ Бурдьё П. Практический смысл. — М.; СПб., 2001.

⁸ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М., 2000.

⁹ Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. — М., 2014.

який мусить точно встроїтися у *замкову шпарину* (сукупність політичних, економічних та інших обставин), то й для реконструкції форми цього ключа передусім мусить бути відтворено форму шпарини, котра органічно прийме у своє лоно лише ключ відповідної форми, той ключ, який відімкне двері — *потреби й очікування глядача*. Тим більше, що специфічна театральність доби (її демонстративність) зосереджена не в драматургії, вона розпорошена — у звичаях і побуті глядача»¹, отже, у *сценаріях*.

У процесі здійснення дослідження автор ще більше переконався у доцільності *вивчення культурних фактів (замкової шпарини) — театральної культури* замість теревенів про одиничні факти — високохудожні вистави і визначних майстрів. Приміром, можна довго розводитися про *високохудожність* якоїсь вистави, однак навряд чи це можна довести як історичний факт. Натомість фактом, якщо він буде доведений, може стати гіпотеза історика про те, що Сталін не відвідував вистави Вс. Мейерхольда через відсутність в очолюваному ним театрі урядової ложі². Іншим культурним фактом, який, безперечно, вимагає прискіпливої перевірки, є поведінка Сталіна на прем'єрі вистави театру ім. Є. Вахтангова «Людина з рушницею» М. Погодіна: «Щукін грав Леніна, а Рубен Симонов — Сталіна. Живий, справжній Сталін, — згадує мемуарист, — сидів переді мною у своїй ложі і дивився, посміхаючись собі у вуса, на сцену і багато аплодував. Аплодував він і охриплого від надзвичайного хвилювання Симонову, загримованому під нього — Сталіна, яким він був у молодості»³. І цей факт, як один із ключових елементів сценарію, пояснює театральну культуру доби набагато краще, ніж найкарколомніші дискусії про прекрасне, традиціоналізм і новаторство.

Або інший факт: 1938 року Промову, котра, незважаючи на те, що Ленін уже давно лежав у мавзолеї, Сталін завершив тостом: «За здоров'я Леніна і лєнінізму! За здоров'я Стаханова і стахановців! За здоров'я Папаніна і папанінців! (Оплески)»⁴. Що це було, яким культурним сценарієм пояснити побажання здоров'я мертвому вождю світового пролетаріату?

¹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. посібн. / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2001. — С. 5.

² Промов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — 495 с. — С. 59.

³ Там само.

⁴ Промова товариша Сталіна на прийомі в Кремлі працівників вищої школи 17 травня 1938 р. // Театр. — 1938. — № 3. — С. 1.

КУЛЬТУРНІ СЦЕНАРІЇ

Інший принцип, на який спирався автор, передбачає неупереджене накопичення елементарних фактів щодо різних аспектів досліджуваного явища, що створює передумови для переходу кількості в якість: факти об'єднуються і самі починають нашіптувати свої історії. Дослідникові залишається лише ставити перед фактами доцільні запитання, уважно дослухатися до отриманих відповідей і не сподіватися отримати відповіді на безглузді запитання, на які існують лише такі самі безглузді відповіді, — приміром, про *абсолютну цінність художніх експериментів* тощо. І не забувати, що театр, як і культура в цілому, — це не лише сукупність *суб'єктів художньої творчості* — митців, *культурних продуктів* — творів мистецтва; передусім це соціальний інститут, отже, *культурна діяльність, ієрархія культурних сценаріїв*.

Прислухаючись до *процесів* у житті цього соціального інституту, автор не вважав за потрібне переказувати факти власними словами; навпаки — намагався подавати їх, зберігаючи орфографію, в оригінальному вигляді і неповторній красі.

Собі у цій історії автор залишив скромну роль збирача, організатора і стриманого коментатора. Це означає, що, структуруючи факти, автор не підпорядковував їх жодній з концепцій; він намагався лише почути факти і зрозуміти, як працює досліджуваний механізм — сценарії театральної клуєтури.

Однак інколи, спостерігаючи порушення найголовніших принципів людського існування — права на життя, свободу і мислення, — не вважав за потрібне утримуватися від коментарів і змушений був позначати кордони.

Зіставляючи минуле із сучасністю, автор спостеріг, що у поколінь, вихованих за роки незалежності, — тих, кому передусім і адресовано цю працю, — досі відсутній колективний *імунітет до медійного акціонізму*, синдром якого зазвичай супроводжує культурні революції. Доки подоланий шлях не став незворотним, рецидиви можливі. Адже минуле має багато облич, перехід від спротиву до звички не завжди помітний, а *впровадження нових революційних символів ще не свідчить про відмову від звичних соціальних сценаріїв і ролей*.

Упродовж своєї розповіді автор свідомо ігнорував явища (постаті, вистави), яким засоби масової інформації надали *статус високохудожніх*; зазвичай цей статус — лише результат використання медійного ресурсу і створеного ним шуму.

КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ

Виходячи з динаміки поширення терміносистем у часі і ключової події в історії українського театру — культурної революції, наслідком якої стало одержавлення театру, — працю розбито на розділи, яким відповідають три найкрупніші періоди в історії театральної культури України, а також підрозділи, присвячені дрібнішим відрізкам часу та окремим культурним сценаріям, серед яких на роль головного висунувся сценарій *відтиснення*.

Диспропорцію періодів зумовлено відмінностями у *термінологічній активності* доби і тією подією, що стала визначальною для історії української культури — *одержавленням театральної справи*. Саме в цей час формуються найголовніші сценарії з використанням засобів масової інформації, вдосконалення яких на новому технічному рівні спостерігаємо сьогодні.

Особливості кожного періоду щоразу вимагали й відповідного способу розповіді. Тому останній розділ може справляти враження вимушеної скоромовки і незавершеності; насправді, це свідомо обраний спосіб викладу і *відкритий фінал*, зумовлений тим, що період, якому присвячено цей розділ, був і частиною життя автора, де він був свідком, а подеколи й учасником. Не бажаючи порушувати оголошеного принципу (аналіз терміносистем), але й не маючи сил відмежуватися від часу, в якому жив, автор лише окреслив основні тенденції та явища, намагаючись, щоб особисті спостереження не взяли верх над джерелами, котрі були головними у попередніх розділах.

Іншу причину для зміни способу викладу зумовлено самим часом, в якому, на відміну від попередніх періодів, не лише терміни (лат. *terminus* — кордон, межа), а й у цілому *культура, як система норм і обмежень*, майже безмежно розширила *територію дозволеного*, звузивши *територію табуованого*, що дістало опосередковане підтвердження й у *безмежній*, отже, порожній семантиці здевальвованих слів (прикладом чого є пафосний термін *високохудожній*). Черета політичних і культурних атракціонів увійшла в життя як *норма розкультурнення*, хвацько підтримана засобами масової інформації, головним товаром яких став *скандал*.

Крім культурних сценаріїв, виявлених в окремих періодах театральної культури, існували й *антисценарії*, реалізовані здебільшого в індивідуальних культурних практиках. Однак і *протисценарії* підтверджували те саме — негативну залежність від *батьківських сценаріїв* і метасценаріїв нової доби.

ВІД ПОЗОРИЩА ДО ХРАМУ

БІСІВСЬКІ ДІЙСТВА

Керуючись популярними на початку XX століття концепціями мистецтва, будь-яку розповідь про театральну культуру слід було би розпочинати з *інстинкту гри, театральності, драматичного або ж навіть художницького інстинкту* тощо. Однак дописемна, *напівінстинктивна* доба не залишила у своїй термінології жодних натяків на подібні концепції, отже, не нав'язуючи добі пізніших уявлень, спиратимемося на історичні терміни.

Найперші терміни, що їх зазвичай пов'язують із початками і зародковими формами театру, котрі, однак, не дістали подальшого розвитку в Україні, належать XI століттю (*ігрища, іграти, дійство, позор, скомрахи*), а головним джерелом інформації про цей культурний факт і терміносистему, що його віддзеркалює, є літописи — хроніки найважливіших культурно-політичних подій.

Означені дійства мають негативний соціальний статус, адже приписуються бісові (*бісівські дійства*) і сприймаються як порушення культурної норми. Фрески Софії Київської із гіпотетичним зображенням *скоморохів* не спростовують цього твердження, а радше навпаки — оголюють проблему, адже змушують ставити питання: як поєднати негативний статус скоморохів у літописних свідченнях з їхньою присутністю у храмовому зображенні? Варіантів відповідей дуже багато, хоч би й така: чортівнею у храмах теж лякали.

Теоретично на етнічній території України, так само, як і по всій Європі, із форм християнського богослужіння могли би розвинулися якісь театральні дійства, однак, зокрема з огляду на відмінне від католицизму ставлення православної церкви до мистецтва, такі умови не було сформовано, внаслідок чого виникла не лакуна навіть, а прірва, подібна до тієї, що утворилася й у видовищній культурі Європи після занепаду Римської імперії. І розляглася ця прірва на кілька століть.

У періодизаціях деяких дослідників початку століття — П. Руліна, О. Кисіля і Д. Антоновича — цей етап відсутній, натомість присутній як зародковий в І. Франка, І. Стешенка, М. Возняка, Г. Лужницького, Р. Пилипчука та інших істориків театру, що пояснює особливості їхнього підходу: в одному випадку розмежовується *театр як інституція й обряд*, в іншому — обряд потрапляє в поле зору як *нереалізована можливість для виокремлення з нього та інституалізації театру*.

ДИЯВОЛЬСЬКІ ПОЗОРИЩА І ЦЕРКОВНІ ЗАБАВИ

У XVI–XVIII ст., коли розгортається діалог із католицтвом, боротьба церков за вірян і, внаслідок цього, за привласнення театральних видовищ, фіксується кілька груп театральних термінів, здебільшого нейтральних або амбівалентних стосовно означених ними явищ театральної культури.

Головне джерело з історії театральної термінології в Україні XVI–XVIII століть — поетики і драматичні твори діячів шкільного театру, лексикони і полемічні твори.

Найперші поняття, котрі фіксують окремі форми театального мистецтва цієї доби — *вертеп* (*Dramat werterowy*, 1591)¹ та анонімний *панегірик* «*Просфонима*» (1591)².

Театральне мистецтво цього періоду ще не має власної назви і вистави називають *ділом* (що доречно зіставити з латинським *opus*) або *дійством художним*, тоді як термін *худож[е]ство* вживається у значенні *ремесло*: *Ars, художество — ремесло, наука, хитрість* (приміром, музика позначалася словосполученням *мусикійская хитрость*). Поряд із цим фіксуються *акт драматичний*, *Spectaculum — позор, позирище; игралище — ігриско, місце, де гонитви бивають, поєдинки і комедії; комедія* та ін.

Традиція вживання терміна *художний* у значенні *ремесло* триває у XIX столітті («малый художественный изобретательного ума»³) і навіть у 1920-х роках, коли поняття *художество* зіставляється з *майстерством, майстерністю, умілістю, вправністю, мистецтвом і штучністю*.

Синонімом *художества* у XVI–XVIII ст. був староукраїнський термін *іскуство*, що також позначав *ремесло, майстерність, досвідченість, уміння*: *Искушение — зри Искуство; Искуство — досвідченість; уміння, умітелство, штука*; у такому самому значенні згодом уживатиметься і термін *мистецтво* (майстерність), що дістав поширення у другій половині XIX ст. у значенні *спеціальність (спеціальність — мітецьтво)*, а з другого десятиліття XX ст. — у значенні, що наближається до сучасного. Причому ця традиція триває аж до кінця XIX століття. Поряд із цим уживався і німецький термін *Куништ* — спочатку як синонім *іскуства, художества і... сміхотворства*.

¹ Izopolski E. Dramat werterowy o śmierci // Athenaeum. — 1843. — Т. 3.

² Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — 1991. — № 6.

³ Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявский // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 54.

Термін *theatrum* уживався як у переносному значенні (метафора світу), так і у значенні наближеному до сучасного (зображення дійсних і вигаданих подій).

У кількох значеннях уживається і термін *сцена* (як означення композиційно завершеного фрагменту драми і місця виконання вистави), а також похідний термін *скинописа-нье* — (*scenographia*) і *сценотворець*.

Значна частина термінів належить одночасно кільком сферам — ремісничій, церковній, навчальній і навіть сфері дозвілля: *Гра* (машкарская и комедийская игра, іграніє, игра-лище, училище, кощунство; игриско — плясалище, бісили-ще, позор; ігрище, ігрисько, ігралище, ігранья, грище, кощун-ство; ігранья, скаканья, шаленья; ігри комедіальні, дійства, забави, москолудіє або москолюдство, що поєднували латин-ські терміни маска (*masca*) і гра, забава (*ludus*).

Це означає, що *дійства* шкільного театру у свідомості XVI–XVIII ст. сприймалися на межі *ремесла* (майстерності), *гри, забави, навчання і релігійної пропаганди* (церковна за-бава або комедія духовна — шкільна драма).

Особливості виконання і технічні пристосування ще не диференціюються, домінують запозичені з грецьких, латин-ських і польських джерел назви:

— драматичних жанрів (поезія комічна, поезія тра-гічна, екземпла, діалог, інтермедія, інтерлюдія, трагедія, трагедія або трагодія, трагедокомедія, козлогласованіє — буквальный переклад грецького трагедія, комедія — комедія поганська, кртофилі, *дґата* — дійство;

— елементів композиції (*акт, антипролог, ексордіум, епілог, епітасис, исхождение* — ява, *катастасис, катастро-фа, конклюдія, наррація, аргумент, предословие, пролог або пролокг, протазис, синопсис* — стислий виклад змісту драми; для позначення поділу твору на акти вживаються терміни *ви-дініє, явленіє і видок* — *видок* перший, другий, *видініє* дру-гое; а для позначення дійових осіб — *лице*.

Виконавці позначаються термінами *гравець, грак, грач, играющий, ігралник, комедійник, комедодій, комік, машкар-ник, протагоніст* (виконавець головної ролі); у негативному значенні виконавця називали також *кощунником*.

Саме *комедійники і грачі* виконують виставу — вони *дій-ство являють (із'являють), поставляють, комедії строят и играют або репрезентують* (до п'єси «Милость Божія» до-дано коментар — «репрезентованная в школах кієвських

1728 літа»¹). Поняття *удавання* вживається у цей час у значенні *представляти, зображати, наслідувати*.

Особливу увагу привертають терміни *видок* (*видініє, дишкурс*), *зритель, зрителница і смотритель*, що свідчать про візуальну складову вистави. Однак поряд із цим у текстах шкільних драм фіксуються терміни, котрі ніби врівноважують слухове і візуальне сприйняття: *слишатель, слишаніє* і звернення до *слуху* (інші висновки запропонував П. Рулін, який вважав, що «шкільна драма майже зовсім не знає терміну “глядач”, через це в пролозі або епілозі звертається до “слишателів” <...>. Можливо, маємо тут лише ту ж таки традицію, що через неї залишилась за найскладнішими навіть п'єсами назва “діалог”; можливо, що має цей термін на увазі більшу питому вагу у виставі слухових вражіннів проти зорових»²).

Усі ці терміни охоплює відомий з XI століття термін *позор*, а згодом *позорище* (*дьявольское позорище*), *ігра комедінская*.

Жодних реакцій глядача на кшталт характерних для XIX століття *оплесків, овацій, вигуків фора і браво, кидання на сцену квітів або шапок*, так само, як і *поклонів виконавців* у цей період не зафіксовано.

У шкільному театрі з'являється і *перший відомий режисерський примірник* — примірник п'єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), в якому здійснено запис мізансцени — «*образ хору, як муринчики скакали*»³. 1736 року в українському шкільному театрі вперше фіксується також термін *magister comediae* (словосполучення застосовував Митрофан Довгалецький, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського і позначивши навпроти його прізвища — *magister comediae*; на думку Д. Вишневецького, це свідчить, що учні самі були режисерами⁴; втім, це не лише припущення, адже латинський термін *magister comediae* (польськ. *magister komedyjej*) був поширений і у західноєвропейському театрі XVII століття.

З технічних пристроїв у цей період у лексичі зафіксовано лише *заслону* — завісу, хоча з ремарок та іконографії зрозуміло, що використовувалися *світляні* й інші *сценічні ефек-*

¹ Милость Божія // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драма-тичні твори. Прозові твори. — К., 1983. — С. 306.

² Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею / За ред. П. Руліна. — К., 1929. — Т. 1. — С. 20.

³ Горка Л. Іосиф Патріарха [1707–1708] // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К, 1967.

⁴ Бадаліч І., Кузьміна В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам). — М., 1968. — С. 60.

ти (хоча самі терміни фіксуються набагато пізніше — лише у XX столітті).

Більшість зафіксованих термінів запозичено або із латини, або із польської мови (в історичних словниках польського театру ці терміни зазвичай фіксуються на кілька десятиліть раніше, ніж на етнічній території України).

З доробку шкільного театру в Україні, а це майже два століття, до нашого часу дійшло лише три десятки драм, здебільшого рукописних, що свідчить про відсутність в їхніх авторів амбіцій щодо видання творів і збереження їх для нащадків, тобто твори мають лише прикладну функцію забезпечення навчального процесу. Свідченням цього є й відсутність у терміносистемі сталих прикметників (крім обурених листів І. Вишенського, з яких, однак не до кінця зрозуміло, «чи не є напад Вишенського — лише літературне явище, що склалося під впливом аналогічних нападів добре знайомих йому польських інвектив»¹) для оцінки естетичної або будь-якої іншої вартості творів. Це, у свою чергу, ставить *під сумнів доцільність естетичного аналізу* цих творів, якщо спиратимемося на тогочасні, а не сучасні уявлення про театр.

Незважаючи на те, що шкільний театр в Україні ще не став самостійною видовищною інституцією (він все ще належить релігійній педагогіці, а не мистецтву) і жодним чином не вплинув на подальший розвиток театру в Україні, а був лише одним із *навчальних методів*, у другій половині XIX століття він опинився у колі уваги широкого кола дослідників театру, хоча й оцінювався по-різному. Саме дослідники шкільного театру сприяли впровадженню від кінця XIX століття термінів *шкільна драма, шкільний театр, духовна драма, різдвянська (різдвяна) драма, драма релігійна, драма релігійно-моральна, драма пасійна, релігійно-драматична література, церковна драма, воскресна (пасхальна) драма* та ін. Це означає, що статус шкільного театру у писаній історії театру виявився набагато вищим, ніж роль, виконувана ним у своєму часі.

¹ Перетц В. Найдавніша згадка про театр на Україні // Україна. — 1924. — Кн. 1–2. — С. 15.

СВІТСЬКІ ЗАБАВИ

Корпус джерел театральної термінології кінця XVIII — першої половини XIX століття істотно розширюється за рахунок художніх творів, зокрема, творів драматургії, нарисів, що друкувалися на сторінках ще нечисленних періодичних видань, а також лексиконів і приватного листування.

Наприкінці XVIII століття кілька нових термінів, уживання яких не має системного характеру, зафіксовано у джерелах Центральної України. Здебільшого ці терміни стосуються світського театру, однак, по-перше, вони ще не мають системного характеру, а по-друге, стосуються закордонних вражень; саме ж слово *театр* і досі фіксується у значенні *майданчик для урочистостей або демонстрації чогось*. Хоча від 1780-х років у найбільших містах України — у Львові, Харкові, Києві — вже зводяться спеціальні театральні будівлі (В. Проскуряков, досліджуючи архітектуру українського театру, дійшов висновку, що до 1819 року домінують вистави у палацах, а від 1819 року — у пристосованих, орендованих спорудах, а в залах товариств, клубів, народних домів, спілок і церков¹).

Найбільшу кількість нових театральних термінів упроваджується в цей час у Галичині, де з останньої чверті XVIII століття активно працюють австрійські і польські театральні і циркові трупи, окремі антрепренери й виконавці. Так, автори дослідження про львівський театр вважають, що вже наприкінці XVIII століття у Львові діяв *професіональний театр* («Професіональний театр з'явився лише наприкінці XVIII століття, але це не був польський театр, тільки німецький»²), хоча перші польські театральні видовища у Львові фіксуються вже у 1583 році³, що й сприяло формуванню *театральної культури*⁴ в Україні, а також поширенню спочатку польської, а згодом і німецької театральної термінології.

У Центральній Україні зміни терміносистем стають помітними лише у першій половині XIX століття — здебільшого

¹ Проскуряков В. Архітектура українського театру: Простір і дія. — Львів, 2001. — С. 111.

² Cepnik H., Kozicki W. Scena Lwowska (1780–1929). — Lwów, 1929. — S. 7.

³ Replowski S. Teatr Polski we Lwowie (1780–1881)/ — Lwów, 1889. — S. 2.

⁴ Терещук Н. Витоки театральної культури в Галичині // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — 2015. — Вип. 16. — Ч. 2; Терещук Н. Перші театральні трупи в Галичині // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2016. — Вип. 18; Мазена Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): Історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст. Автореф. на здобуття... канд. мист. — К., 2003.

це запозичені через посередництво російської мови французькі терміни, що стосуються найзагальніших елементів театру, хоча лексема *театр* і досі вживається у значенні *сцена* (звідси стало словосполучення *на театрі*).

Так, Котляревський у листі до М. Репніна згадує *спектакль, экипажи театральные*, щоправда, «*сборы по театру здесь так малы, что жалованья за сентябрь не всем еще актерам выдано*», адже «*в один вечер в театр пришли только четыре зрителя*»¹, в іншому листі скаржитися на неотримання авторського гонорару, а у «Наталці Полтавці» вустами своїх персонажів ще й характеристику дає театрові: «Був у театрі та бачив і комедію. На комедії одні виходять — поговорять та й підуть; другі вийдуть — те ж роблять; деколи під музику співають, сміються, плачуть, лаються, б'ються, стріляються, колються й умирають <...>. Они не убиваются і не умирають — тее-то як його — настояще, а тільки так удають іскусно і прикидаються мертвими», і додає: «комедія, сиріч лицедійство»² (*лицедійство* — переінакшене *москолюдство*, що поєднувало латинські терміни *маска* — *masca* і гра, забава — *ludus*). Найхарактерніший жанр доби — *комедия увеселительная*.

Десь на узбіччі фіксується одиничний випадок уживання терміна *вертепство*, що позначає культурний факт, а саме поширений «*промысел от представлений вертепа*»³.

Найголовнішою особливістю театральної терміносистеми цього періоду є певна *грайливість* — театр ще не сприймається у вимірах *школи, кафедри, храму*, що особливо помітно у текстах Г. Квітки, Л. Глібова, Є. Гребінки та ін.: «Между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр»⁴, «к умножению увеселения, губернатор предложил основать театр»⁵. Однак найпоширеніше уявлення про театр передає репліка Г. Квітки-Основ'яненка: «В театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)»⁶. Про «грайливість» свідчить і жанрова природа тодішньої драматургії.

¹ Котляревський І. П. Лист до М. Г. Репніна. 15.10.1818 // Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982. — С. 279.

² Котляревський І. П. Наталка Полтавка // Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982. — С. 241.

³ Білецький-Носенко П. Словник української мови. — К., 1966. — С. 72.

⁴ Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. — С. 90.

⁵ Там само. — С. 91.

⁶ Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявский // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 143.

Культурним контекстом для тодішніх видовищ були світські заботи, ще дуже далекі від пізніших уявлень про *святе мистецтво*. Із замилюванням, але й не приховуючи іронії, пише *Квітка* і про те, «как все было хорошо в это безэтикетное, искреннее, патриархальное время!», і про «этикетный обед», і про те, що «при столе всегда играет музыка»¹. Можливо, саме цим пояснюється водевільний характер обговорення національного питання у тодішній драматургії («Москаль-чарівник» *І. Котляревського*, «Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» *Г. Квітки-Основ'яненка* та ін.).

Прикметно, що не лише театральні, а й загалом мистецькі терміни *Квітки-Основ'яненка* — терміни російськомовні; в українських текстах *Квітки* театральні терміни майже не зустрічаються, що фіксує зокрема «Словник мови творів *Г. Квітки-Основ'яненка*»², в якому зустрічається лише кілька театральних термінів у «народному» варіанті — *кумедія, тіатр, удавання* та ін. Можливо, тут слід говорити про гру автора з маскою і про різні культурні простори, поділені за мовною ознакою, про що свідчить і така мовна гра: «Вообразите, душенька, эта тетёха сама нарядилась в мужицкую свиту, подвизала бороду, выпачкалась вся в муку и “вдавала” мельника!»³.

Незважаючи на грайливість і світський тон, фіксуються терміни, котрі віддзеркалюють особливості організації театральної справи (*абонемент, афіша, білет, бенефіс, директор, екіпаж театральний, збір з вистави, игрательный день, каса театральна*), театральної труп (актерицки, актерицки, артиста, артист, балаган, банда, комедіанти або компанія артистів, віртуоз, бенефіціантка, дебют), жанрові особливості (*балет, дивертисмент*), організація театального простору (*дім театральний, галерея, гардероб, декорація, зала, крісла театральні, куліса, ложі, машини театральні, яруси*), особливості поведінки глядачів (*лорнет, любителі драматического искусства або охотники*). Фіксуються також «освітлювальні прилади»: спочатку *лойові*, а від 1840-х років — *стеаринові свічки і плошки*.

І нарешті, що дуже важливо, 1840 року фіксується словосполучення *театральное искусство* (один із персонажів

¹ *Квітка-Основ'яненко Г.* История театра в Харькове // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. — С. 95.

² Словник мови творів *Г. Квітки-Основ'яненка*. У 3 т. — Харків, 1978.

³ *Квітка-Основ'яненко Г.* Украинские дипломаты // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 213.

Квітки-Основ'яненка каже: «Театральное искусство, изво-лите видеть, есть часть наук, или, лучше сказать, цепь связу-ющая науки с искусством, переход от одной к другому. Я пи-сал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в “Телеграфе”»¹) і термін *балет* («А балеты? Вот высокая прелесть. Это, изволите видеть, танцуя действуют, а действуя танцуют»²; з 1847 року — *скуство*, а з 1849 — спочатку у за-хідноукраїнських джерелах — *іскуство драматичне*³ (у 1860-х це словосполучення часто повторюватиметься⁴), а наприкінці 1850-х — *сценическое искусство*. У 1840-х роках фіксується і термін *митець* — у значенні, в якому у попередніх століттях уживали термін *ремісник*: «Митець — мастер, дока, знаток»⁵.

З кінця 1850-х років фіксується термін *міміка*, котрим надалі (*міміка*, *пантоміма*, *пантоміна*) позначатиметься пластика актора і німа сцена.

У поведінці публіки від 1840-х років фіксуються *вызовы*⁶ або *позывы* акторів⁷, *рукоплескания*⁸, *крики восторга* — *Фора*⁹, *Акціос*!

З огляду на шляхи поширення театральної моди, для ха-рактеристики поведінки тодішньої публіки може бути викор-ситано і свідчення Григорія Галагана: «...меня повезли в [мос-ковський] театр, и я тотчас увидел разницу с петербургским <...>; притом, что меня очень поразило — это то, что возле нас в ложе был шут, в XIX столетии имеют шута в ложе! о Москва, как ты отстала! <...> После пьесы я был удивлен молчанием в театре, никто никого не вызывал, все мертво, все холодно!»¹⁰. А на додачу до цього ще й таке: «Пьеса эта очень трогательна

¹ *Квітка-Основ'яненко Г.* Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном горо-де // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів. У 7 т. — К., 1981. — Т. 1: Драматичні твори. — С. 36.

² *Квітка-Основ'яненко Г.* Пан Халявский // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 155.

³ *Головацький Я.* Лист до О. Бодяньського. 9 квітня 1849 // *Письменники Захід-ної України 30–50-х років XIX ст.* — К., 1965. — с. 294.

⁴ Розправа о искусві драматичном, читана Климентом Меруновичем в об-щем собранью соединенья літературного «Галицко-русской Матицы» во Львове дня 7 (19). Юлія 1864 // *Науковый сборник, издаваемый Литературным обществом Га-лицко-русской Матицы.* — Вып. I. — Львов, 1865. — С. 9.

⁵ *Білецький-Носенко П.* Словник української мови. — К., 1966. — С. 225.

⁶ *Квітка-Основ'яненко Г.* История театра в Харькове // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-пу-бліцистичні статті, листи. — С. 95.

⁷ Там само. — С. 101.

⁸ Там само. — С. 100.

⁹ Там само. — С. 96.

¹⁰ *Галаган Г.* Журнал (1836–1841). — К., 2020. — С. 31.

<...> Жаль только, что Полевой и тут много употребляет слова “царь” и тем заставляет офицерство пошло аплодировать»¹.

Несистематична поява театральних рецензій ще не вносить істотних змін у театральну культуру, адже інструментарій критики у цей час ще надзвичайно обмежений. Небезпідставно стосовно цих рецензій іронізував М. Черняєв: «“аматери”, судя по рецензиям, играли всегда прекрасно»². (інструментарій критики не надто змінився й у ХХ столітті, що давало привід для іронії Брехтові: «Навіть там, де критика керувалася і правдивим інстинктом, вона змогла знайти в естетичному словнику небагато переконливих доказів на користь своєї позитивної оцінки та інформувала публіку абсолютно незадовільно»³).

Про манеру акторського виконання свідчать спогади про гру одного з найпопулярніших акторів доби — Карпа Соленика. «Він і на сцені здебільшого залишався самим собою, базував своє виконання на “нутрі” й мало думав за сценічне перевтілення <...>. на сцені д. Соленик майже завжди грав самого себе»⁴; «він ніколи не вчив ролів і завжди знав їх як найкраще! Побувати на спробі, найбільше — переглянути роль, — цього для нього було досить»; «не “під суфльора” грав Соленик, коли його гра справляла враження повної свободи й простоти. <...> це була його здібність до імпровізації»⁵; «в першій половині ХІХ ст. до них [акторських додатків до ролей, відсебеньок] ставилися не так суворо, як пізніш, і невеликою мірою вони траплялися й по кращих театрах, особливо в комедіях та водевілях, як влучна “отсебятина” для приправлення іноді безбарвного авторського діалогу <...>. Але Соленик ішов тут далі за традиційний дозвіл і заводив імпровізацію в своє виконання, як метод, замінюючи нею докладне вивчення тексту»; «його поводження з текстом і мізансценами призводило іноді до сутичок з партнерами, особливо із заїжджими гастролерами»; «таке поводження актора не сприяло й утворенню сценічного ансамблю»⁶.

¹ Там само. — С. 134.

² Черняев Н. Двадцать четыре года из истории харьковского театра // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010. — С. 290.

³ Брехт Б. Не ликвидировать ли нам эстетику? // Брехт Б. Театр. В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 21.

⁴ Кисіль О. Український актор Карпо Соленик (1811–1851): Життя і творчість. — [Х.], 1928. — С. 19.

⁵ Там само. — С. 21.

⁶ Там само. — С. 22.

⁷ Там само. — С. 23.

⁸ Там само. — С. 24.

⁹ Там само. — С. 25.

Поряд із цим дістає поширення і французький стиль — *декламація, «викінчена система рухів, поз і міміки»*¹.

Наприкінці 1830-х років зіткнення у Російській імперії двох виконавських шкіл фіксують, хоч і недостатньо виразно і надто далеко від самої вистави, публікації В. Белінського, який у статтях «Гамлет». Драма Шекспіра. Мочалов в роли Гамлета» і «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» на тлі загальних міркувань про Шекспіра та його твір, сценічне мистецтво і талант актора залишив деякі спостереження про відмінності у грі Мочалова і Каратигіна.

У цілому, театр першої половини XIX століття не справляє враження закладу, орієнтованого на функції, висунуті другою половиною століття, а у XX столітті активно наві'язаними державою, — функції чи то *виховання*, чи то *обслуговування* глядача. Незважаючи на те, що міркування про вимоги *естетики* і *нравність зрілища* вже кілька разів промайнули на маргінесах, однак поки що вони не дістали системного характеру, постійними вони стануть лише у 1860-х роках.

Терміни *режисер* і *постановка* (*поставка*) фіксуються у центральній Україні вже наприкінці 1830-х — на початку років 1840-х років, однак не слід перебільшувати значення цієї термінологічної новації: поки що режисер виконує організаційну функцію і на творчу не претендує: «Они по манию режиссера выходили впору, но, не зная ролей, едва могли говорить за *суфлером*, и то вполголоса»². Здійснивши низку видозмін — *режисьер*, *режісер*, *режісор*, *режісьор*, — термін закріпився у сучасному написанні.

Низка тогочасних термінів не закріпилася у театральному словнику: *банда* (театральна труппа), *зрище*, *зрілище*, *представлене* або *представлення*, *представління* (вистава), *кавалок* (сценічний жарт, п'єса), *дивало* (вірогідно від чеськ. *divadlo* — театр), *дошки*, *на дошках* (сцена, на сцені); *перелицьоване*, *переріб* і *перероб* (переробка), *іграшка* (визначення жанру), *викидка* (сценічний жарт), *куништація* (декорація) та ін.

Так само залишилися у минулому і деякі тогочасні звичаї: *театральні екіпажі*, які привозили виконавців (звісно, не всіх, а лише примадонну) на виставу, а після закінчення вистави розвозили по домівках; звичай *кидати акторам на сцену гаманці з грошиками* та ін.

¹ Там само. — С. 37.

² *Квітка-Основ'яненко Г. Ярмарка // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 400.*

ГРОМАДСЬКИЙ ТЕАТР

Корпус театральних джерел нової доби істотно розширюється за рахунок періодики, драматичних творів та епістолярію.

Від початку 1860-х років у терміносистемі театру відбувається помітний злам. Можна навіть сказати, що театр цієї доби, відмежовуючись, цурається доби попередньої — не з примхи, а з ідеологічних міркувань: «І *Котляревський*, і *Гоголь* вповні були дітьми свого часу, котрий виявився і на їх творах. І *Котляревський*, і *Гоголь* свої драматичні твори писали задля панських театрів: *Котляревський* для театру *Рєпнина*, а *Гоголь* для театру *Троцинського!*»¹. У російській літературі цей період, на думку *Франка*, починається раніше: «В кінці 40-кових років закінчилася критична діяльність *Белінського*, і з ним разом закінчився період критично-естетичного трактування літератури. Нові критики зачали обертати головну увагу на питання суспільні, зачали вважати літературу впливом громадського і духового життя мас народних, а зтим і ключем до розуміння того життя»².

Театр і театральні діячі починають усвідомлювати себе як діячі національної культури, вперше фіксується словосполучення *український театр*, хоча національне подеколи виявляє себе у надто театральних формах. Так, один із корифеїв українського театру Михайло Старицький, описуючи свій прихід до українства, акцентує саме *моду на українство*: «Лысенко стал советоваться со мной, какой бы заказать нам костюм, и мы после долгих серьезных дебатов порешили, что на первый раз нужно обзавестись хотя двумя: для будней — чумарка из темно-коричневого драпа, отделанная кожей, и шаровары серые, а для праздников — суконные жупаны, бархатные темно-синие шаровары и шелковые шали для поясов... Пока мы только обдумывали покрой верхних сиряков и выбирали барашек для шапок, нас позвали на генеральную сходку в университет, в студенческой библиотеке, а разом и аудитории. Мы отправились с Лысенком туда вечером и застали, кроме наших знакомых, массу студентов. Собрание было обставлено таинственно: ночь, большая зала, ряды скамеек, столик, тусклое освещение... торжественная тишина, масса голов и опросы входящих: па-

¹ Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. — Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайлюка. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 365.

² Франко І. Микола Савич Тихонравов (До портрета) // Франко І. Зібрання творів у 50 т. — К., 1981. — Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). — С. 286.

роль и лозунг. Все это импонировало ужасно: мы почувствовали себя словно в средневековой ратуше на собрании заговорщиков. <...> Лысенко вышел из этого собрания словно пьяный и с того момента стал самым рьяным *украинофилом*, как окрестили нас потом. В скором времени и малорусские, и великорусские студенты облеклись в свои национальные костюмы; массы студентов и в университете, и на Крещатике представляли живописную картину»¹. Однак не лише у костюмуванні виявлялася ця мода, а й у конкретних вчинках, інколи небезпечних: «Эти каникулы мы начали тем, что непосредственно сами отправились на “улицу” и старались перезнакомиться со всем селом, имея целью и пропаганду своих идей, и сближение, слияние с народом, и собирание этнографического материала. Лысенко с фисгармонией проникал и на “досвідки”, и на “вечорниці”, оживлял их своей игрой и выуживал всюду народные мелодии, которые и заносил в свой музыкальный портфель: они потом в его обработке составили драгоценный вклад в сокровищницу духовного богатства нашего народа. Молодежь сельская нас не чуждалась, а потребовала, по обычаю, ведро горилки и разрешила бывать на всех своих сборищах. Более пожилые хозяева смотрели, впрочем, на нас с некоторой подозрительностью»².

У контексті подібних настроїв дістають популярність літературно-мистецькі товариства, діяльність яких спрямовувалася на розвиток і пропаганду національного мистецтва.

Приміром, у Львові у лютому 1869 року утворилося польське Товариство Прихильників Національної сцени, котре вже у листопаді оголосило про створення драматичної школи³.

У статуті одного з найперших подібних товариств — «Товариства красних мистецтв в Одесі» так визначалася мета створення об'єднання: «Цель общества — развить вкус и понятие о живописи во всех сословиях, распространить любовь к изящным искусствам, поощрять известных художников и ремесленников всевозможными средствами и содержать школу живописи, рисования и черчения»⁴.

Діяльність товариств не обмежувалася лише підтримкою образотворчого мистецтва, їхні статuti передбачали можли-

¹ *Старицкий М.* К биографии Н. В. Лысенка (Воспоминания) // Старицкий М. Твори в 6 т. — К., 1990. — Т. 6: Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. — С. 404–405.

² Там само. — С. 407.

³ *Маршалек А.* Польське театральна школа у Львові 1869–1872 // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2002. — Вип. 2. — С. 11–12.

⁴ Устав Общества изящных искусств в Одессе. — Одесса, 1872. — С. 4.

вість влаштовувати «концерты, любительские спектакли, живые картины и литературно-музыкальные вечера»¹.

Зрештою, пропаганді сценічного мистецтва сприяли і товариства любителів драматичного мистецтва, статuti яких дозволяли «1) доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений драматического искусства, а также литературных чтений; 2) содействовать всеми зависящими от него средствами развитию драматических талантов; 3) распространять любовь к этому искусству; 4) иметь возможность, в случае надобности, приглашать для исполнения артистов и артисток. § 2. Для достижения предназначенной цели, общество устраивает драматические вечера, спектакли, литературные чтения и т. п.»².

Також у статутах зазначалася діяльність, спрямована на «а) объединение и сближение литераторов и артистов всех отраслей изящных искусств; б) доставление начинающим литераторам, артистам и художникам возможности совершенствоваться; в) содействие целям взаимопомощи путем выдачи ссуд или пособий»³, а також можливість «а) устраивать публичные лекции и чтения, художественно-драматические вечера, концерты, балы, маскарады, спектакли и художественные выставки; б) устраивать литературные и художественные конкурсы и выдавать за них премии, медали и одобрительные отзывы; в) составлять библиотеку и художественные собрания; г) издавать, с надлежащего разрешения цензуры, сборники и отдельные сочинения; д) устраивать в своём помещении дозволенные правительством игры в карты, шахматы, домино и билиард»⁴.

Поряд зі становленням подібних товариств і часто під їхнім патронатом поставали музичні і музично-драматичні школи, статuti яких передбачали не лише організацію вистав, а й навчання драматичному мистецтву: «§ I. При школе открываются классы драматического искусства. § 2. Драматические классы подразделяются на три годичных курса»⁵. Засновникам школи дозволялося «устроить ученические спектакли, как по классу драматического искусства, так и по оперному классу»⁶.

¹ Устав Общества любителей изящных искусств в Херсоне. — Херсон, 1875. — С. 4.

² Устав Общества любителей сценического искусства в Харькове. — Харьков, 1893. — С. 3.

³ Устав Киевского Литературно-зртистического Общества. — К., 1901. — С. 3.

⁴ Там само. — С. 4.

⁵ Дополнения к Уставу Музыкальной школы Титулярного Советника С. Блюменфельда в г. Киеве. — К., 1894. — С. 7.

⁶ Там само. — С. 2.

Спочатку прийом до шкіл регламентувався таким чином: «Щоб бути прийнятим на навчання, мужчина мусив мати: а) дозвіл батьків або опікуна <...>, б) юридично затверджене свідоцтво про моральність, в) свідоцтво про закінчення 4 класів гімназії чи реальної школи. Від особи жіночої статі вимагали: а) свідоцтва, вказаного в пунктах а) і б) окремо, орієнтуватися бодай в початках наук»¹. Однак згодом вимоги стали жорсткішими, залежали від освітнього цензу (перевага надавалася особам з середньою освітою), зовнішніх даних («лица, имеющие физические недостатки, в драматические классы не принимаются»²) і національного походження («Прием евреев на драматические курсы допускается не иначе, как с особого в каждом отдельном случае разрешения местного губернского начальства, при чем общее число учащихся из евреев, применительно к правилам, установленным для учебных заведений Юго-Западного края, состоящих в ведомстве Министерства Народного Просвещения, не должно превышать 10% всего числа учащихся в школе»³).

У польській театральній школі викладали такі дисципліни: драматургія — акторська гра; польська мова; музика, хоролий та сольний спів; історія Польщі; всесвітня історія; танець; міфологія та археологія; світова література; психологія; французька мова; театральна академія — сценічні вправи; естетика — аналіз драматичних характерів⁴.

У російських музичних школах викладалися «игра на фортепиано и инструментах, входящих в состав оркестра, пение, теория музыки, сольфеджио, гармония, контрапункт, музыкальные формы, транспонировка, история музыки, инструментовка, эстетика, методика обучения игры на фортепиано, сценическая игра, декламация, мимика, пластика, танцы, история быта, история драмы»⁵.

З огляду на заборони українській мові, *першу українську музично-драматичну школу* було створено М. В. Лисенком лише 1904 року. У програмі «курсів драматичної штуки» висувалися такі вимоги до вступників: «а) сценічність вроди;

¹ *Маршалек А.* Польська театральна школа у Львові 1869–1872 // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2002. — Вип. 2. — С. 13.

² Дополнения к Уставу Музыкальной школы Титулярного Советника С. Блюменфельда в г. Киеве. — К., 1894. — С. 7.

³ Там само.

⁴ *Маршалек А.* Польська театральна школа у Львові 1869–1872 // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2002. — Вип. 2. — С. 22.

⁵ Устав музыкально-драматической школы свободного художника М. К. Носовой в г. Киеве. — К., 1899. — С. 4.

при тому безумовною перешкодою до вступу на курси вважаються фізичні вади в складі тіла (кульгання, горбатість), такі вади, що роблять цілком нездатним ні до якого амплуа, безпорадна зіпсованість мови <...> і занадто слабкий або негарний голос, нездатний до поправної сценічної вимови; б) умілість поправно й поточно читати по українському і в) загальна освіта в розмірі щонайменше чотирьох клас гімназійних. Місцьова вимова не вважається за перешкоду при вступі на драматичні курси, але якщо ученик не відстане за рік від такої вимови, то не зможе перейти на висший курс»¹. Навчання було розраховано на чотири роки і включало такі дисципліни: «Курс перший. а) Дікція, — себто умілість поправно послугуватись голосом; виразна вимова, зміцнення, пониження й підвищення тона. Помічними студіями служать: читання гексаметра, александрійського вірша і т. і., і для того основно студіюється теорія версіфікації й инш., і спів <...>. б) Перші початки декламації: теорія артистичного читання (зупинки, павзи, льогічні та символічні наголоси, тон епічний, ліричний, драматичний, тон байки, розвиток плавної, текучої гармонійної мови). в) Історія літератури <...>. г) Танці для розвитку пластики. д) Фехтування і Гімнастика для гнучкості рухів. <...>. Курс другий. а) Декламація: широкий розвиток артистичного читання, засвоєння відповідного тону для виразу різних рухів душі (внутрішніх афектів). Читання балад, ліричних поезій, байок і т. і. і монольоїв із пес. Перші вправи діяльога. Розвиток міміки. б) Історія літератури 2-й рік. в) Історія культури <...>. г) Історія драми 1-й рік. д) Танці. е) Фехтування <...>. і Гімнастика (остаточний бал для аттестату). ж) Спів. <...>. Курс третій. а) Практичні вправи на сцені. Виконання драматичних творів і уривків (фрагментів) артистично-літературного репертуару, — як для розвитку сценічних здібностей кожного окремого ученика, так і для осягнення ансамбля виконання. Поруч із тим виробляється звичка до самостійної сценічної праці через самостійні репетиції, тільки за порадою професорів. Закриті вистави (спектаклі) (Генеральні репетиції) з уривків. Остаточне вияснення сценічного амплуа кожного учня. б) Декламація — одна лекція на тиждень. в) Історія культури — 2-й рік. г) Історія драми — 2-й рік. Через літо перед третім курсом — самостійне студіювання авторів. <...>. Курс четвертий. Виключно практичні вправи на сцені, при

¹ Музично-драматична школа М. В. Лисенка в Києві // Літературно-науковий вісник. — 1904. — Т. XXVII. — Кн. VIII. — Серпень. — С. 94.

тому, по змозі, становляться цілі п'єси або чималі уривки з артистично-літературного репертуару. Студіювання цілих роль. Ще ширший ніж на третьому курсі розвиток самостійної праці. Випускні (публічні) вистави, починаючи з другого півріччя, вважаються разом із тим остатнім іспитом для учеників»¹.

Хоча про вимоги до виконавської техніки у статутах драматичних шкіл нічого не сказано, однак певне уявлення про неї дають перелік навчальних дисциплін, а також поширені у Російській імперії навчальні посібники, спогади акторів, інколи навіть відгуки у пресі тощо.

В одному з найранніших видань, яке можна позиціонувати як навчальний посібник, розглянуто такі теми: Виразні рухи; Анатомія людини і необхідність її вивчення актором; Фізіологічний принцип як керівний для психічних узагальнень; Тілесне красномовство — жестикуляція і міміка; Виразні рухи (рухи периферичні, симпатичні, символічні, метафоричні); Особиста міміка; Зв'язок виразних рухів з душевним станом і пристрастями; Темперамент і вік; Сценічні вимоги доцільності і краси жестів та особистої міміки; Фізіологічні умови голосової функції; Художня підготовка голосу і мови; Тон та його відтінки; Особливості епічного і драматичного тону; Керівний принцип сценічної творчості (Ідеалізм і наукова правда); Інтелігенція і почуття; Творчість характерів; Трагізм і комізм (сценічне амплуа); Особливості сценічного покликання; Національність як внесок у виразний тип виконавця; Сценічне викладання (школа на Заході і у нас; провінційні сцени і театральне аматорство); Художній розвиток актора (Постановка і ансамбль); Наочне вивчення мистецтва (російська і західна школи); Балетне і танцювальне мистецтво, оперна декламація; Ставлення актора до публіки і театральної критики; Актор як громадянин; Межі театрального мистецтва².

У майже одночасно видрукованій праці викладача сценічного мистецтва у театральному училищі автор дотримувався приблизно тих самих принципів, хоча, в цілому, його посібник, відрізняється прагматичнішим підходом, питанням естетики увага майже не приділяється. Основні розділи праці: Декламація; Міміка; Умови, якими визначаються відмінності людського організму; Теорія сценічного виразу відчуттів; Теорія сценічного виразу думки; Теорія сценічного виразу афекту (з прикладами зовнішнього вияву афектів, інших психічних

¹ Там само. — С. 95–96.

² *Боборыкин П.* Театральное искусство. — СПб., 1872.

станів і рис характеру — радість, надія, сум, гнів, сором, страх та ін.); Теорія сценічного виразу пристрастей (егоїзм, статеві та сімейна любов, кокетування, дружба, нудьга, ревності, заздрощі тощо); Сценічний вираз фізичних і душевних хвороб, сна і смерті; Загальні прийоми при вивченні ролі тощо¹.

Майже тієї самої схеми у праці, видрукуваній у Харкові, дотримується викладач драматичного мистецтва П. Богданов, який свою концепцію драматичного мистецтва формулює у відповідях на поставлене запитання: «Какие требования предъявляет теория драматического искусства? 1. Ясность дикции; 2. Красивый, чистый, грудной, гибкий тембр голоса; 3. Умение управлять дыханием»².

Певне уявлення про манеру акторського виконання дає і назва праці В. Лачинова «Мистецтво міміки», видрукуваної у серії «Сценічна самоосвіта». У посібнику проаналізовано і надано поради стосовно міміки і рухів тіла, а у кінці додається покажчик емоційних станів, почуттів і способів їхнього виразу (увага, страждання, обурення, гнів, іронія, незадоволення, відраза, відмова тощо)³.

Незважаючи на поширене уявлення про нібито протистояння російської й української сцени, українські театральні діячі дуже часто мало дружні стосунки з діячами російської сцени, а манера гри, що панувала на кону імператорських театрів, не викликала у них різкого осуду. Про це свідчить, приміром, лист М. Кропивницького до М. Савіної з проханням посприяти вступу його дочки до Імператорського театального училища: «Я бы, конечно, желал видеть ее на украинской сцене, но не могу поручиться за режиссуру украинских главарей»⁴.

Не суперечив прийомам імператорських училищ і репетиційний метод, на який спирався у своїй практиці М. Кропивницький: «Коли ж актор був нездатний або робив не те, що треба, Марко Лукич переходив до *методу показу* і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Бувши сам незрівнянним актором, він блискуче “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі до найдрібніших деталей»⁵. Підтверджує це спостережен-

¹ Сведенцов Н. Руководство к изучению сценического искусства. — СПб., 1874.

² Богданов П. Лекции по теории драматического искусства, читанние преподавателем драматического искусства П. Н. Богдановим. — Х., 1907. — С. 20.

³ Лачинов В. Искусство мимики. Энциклопедия сценического самообразования. Том I. — [б. м.], 1909.

⁴ Кропивницький М. Лист до М. Г. Савіної. Травень, 1907 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 521.

⁵ Мар'яненко І. О. Минуле українського театру // Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — К., 1964. — С. 33–34.

ня і спогад Онисима Суслова, який пише про наполегливу репліку Кропивницького: «Ще раз прошу грати так, як я показую»¹. Такий самий спосіб організації проб згадується й у багатьох інших джерелах. Зокрема, Микола Вороний писав про «цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського “начиткування”. Режисер начитує актору або актрисі роль прямо “з голосу” і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його»². Про цей же метод згадував і Михайло Старицький у п'єсі «Талан» («заходь, я начитуватиму», «начитуєш, як мені, поки не стала полюбовницею твоєю?»³). «Про самого М[арка] Л[уки]ча, — згадував Онисим Суслов, — ходили негарні чутки, що нібито він не від того, щоб закликати молодих артисток до себе й “начитувати” їм ролі. Я категорично заявляю, що всі ці легенди не мають під собою ніякого ґрунту»⁴.

Сам театр, з точки зору просторової, у цей період, на думку В. Проскурякова, характеризується поворотом від показу вистав у пристосованих, орендованих спорудах, в залах товариств, клубів, народних домів, спілок і церков — до *спеціальних споруд*⁵). Цим пояснюється і подальше накопичення службових термінів (*білетер, капельдинер, капельмейстер* та ін.), котрі характеризують організацію театральної справи, а частково і спосіб прокату вистав, і манеру акторського виконання.

Разом із тим, помітними стають тенденції до *ідеологізації, естетизації і націоналізації* театру: хоча одні автори, як Василь Ільницький, пишуть про «естетичне почуття і смак»⁶, а інші, як Леонід Глібов, пропагують завдання моральні («Сцена, служа приятным развлечением для интеллигентного круга публики, должна быть вместе с тем ареною нравственно-художественной пропаганды для народа»⁷), майже всіх їх об'єднує усвідомлення, що драматургія і театр мусять мати *содержання*

¹ Суслов О. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького: 36. — К., 1990. — С. 94.

² Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 100.

³ Старицький М. Талан. — Театральная библиотека. — 1894. — № 36 // Старицький М. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6. — С. 455, 494.

⁴ Суслов О. Спогади про Марка Кропивницького: 36. — К., 1990. — С. 92.

⁵ Проскуряков В. Архітектура українського театру: Простір і дія. — Львів, 2001. — С. 111.

⁶ Денис з-над Серету [Василь Ільницький]. Драматургічні замітки. — Правда. — 1867. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайюка. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 463.

⁷ Глібов Л. [Театральні новини] // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи. — С. 316.

і смисл, а з 1870-х років Нечуй-Левицький висуває нове гасло: «Кожда сьогочасна література повинна покласти собі основою три принципи: *реальність, національність та народність*»¹.

Дописувачі дедалі частіше висувають ідейні та естетичні вимоги до театру (*закони естетики і мистецтва*), впроваджують українські терміни і чинять спротив зросійщенню. Так, майже зникає присутня у староукраїнських словниках лексема *искусство*, натомість дістають поширення *артизм, куншт, штука* у значенні *мистецтво*; поняття *артист*, похідне від *артизму*, вживається у значенні *умілець, митець*.

Щоправда, в окремих регіонах можна виявити домінування російських, польських, французьких або німецьких термінів, однак, з огляду на активізацію у цей період гаслової діяльності польських і російськомовних труп, це домінування, вочевидь, було помітним більше у засобах масової інформації, аніж на практиці, отже, було умовним.

Від початку 1860-х починаються балачки про літературну критику (в межах якої відбувається становлення і *театральної критики*) та її завдання, активно впроваджуються терміни *теорії драми* (*будова твору, вузол драматичний, головна гадка або ідея твору, зав'язка, закони драматургії, інтрига, колізія, композиція, конфлікт, структура драми, тема або темат* та ін.); поряд зі звичними для європейського театру дістають популярність самобутні українські назви елементів архітекτονіки (*вчинок* у значенні *п'єса; діло* — залежно від контексту, *п'єса* або *акт; година* або *поділ* — *акт; бесіда* — *ява; відміна* — *картина; схід* — *вихід, ява*). З'являються також самобутні жанрові визначення: *брехенька, бувальщина, виграшка драматична, видумка, народна дивовижа, жарт, іграшка, картина типова* або *картини типові, комедійка для забави, малюнки, малюнок справжній, образ сумний, народний образець, образок драматичний, оперетка трагічна, побрехенька, радоспів* (1849 року був *родоспів*), *чародія* та ін. Разом із тим, ці термінологічні вкраплення здебільшого ще не мають системного характеру і не переростають у розгорнуті обговорення *теоретичних* проблем драми і театру.

Сама ж критика, взявши на себе роль ідейно-естетичного арбітра, розводиться у цей час здебільшого про те, що *прилично*, а що *неприлично*, про прекрасну форму виконавця, і про те як

¹ Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування, або Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини // *Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати*. — Львів, 1998. — С 26.

сповна (або несповна) він продемонстрував свої можливості, про його вагомий успіх (бліду гру або непоганий виступ), як заворожила своєю грою улюблениця публіки, і якою вдалою (невдалою), на думку рецензента, була вистава. Будучи суб'єктивною (або надто здогадливою щодо смаків публіки) критика тяжіє у цей час до нормативності, намагається виконувати регуляторну роль і прагне монополізувати не лише естетичний смак, а й *правильне* розуміння *справжніх* громадських інтересів.

Урізноманітнюється термінологія, котра характеризує техніку акторського виконання, систему акторських *амплуа*; *актор з професії* протиставляється *дилетантові і псевдоакторові, театрові аматорському і любительському*; все частіше автори розмірковують про необхідність виведення на сцену *типів* («Выборный был довольно близок к своему типу»¹), про *вартість драмову або драматичну, естетичну й артистичну*, про «*истинное понимание искусства*»² та *ідеал артистичний* і навіть про *чисту штучність*, тобто чисте мистецтво. На відміну від театру, як місця безжурного світського спілкування, протиставляючись *театрові чуженародному*, пропагувався *театр народний* (у значенні національний), *театр руський*³, *театр український*: «Под названием *украинского театра* мы разумеем как пьесы на украинском языке и из украинского быта, так и исполнение их артистами, взлелеяными на местной почве, знакомыми с языком и нравами народа и, может быть, даже вышедшими из среды этого народа»⁴.

Театри початку ХІХ століття (як у Києві) могли вмістити до чотирьохсот відвідувачів, які дивилися (слухали) вистави стоячи та ще й ледь дихаючи, адже для освітлення використовувалися *плошки* (їх засвічував *ламповищик*), від яких можна було вчадіти. Тому глядачі й актори нерідко *зомлівали*, що гармоніювало із притаманним добі богомним уявленням про творчість (*наїтіє, накачування, нутро*).

За відсутності театральних будівель багатьом драматичним трупам доводилося показувати вистави, як згадує *М. Кро-*

¹ Глібов Л. [Театральні новини] // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи. — С. 317.

² Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. — СПб, 1861. — № 2. — С. 177.

³ О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на мелодраму «Материнське благословення» — Нива. — 1865. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайлюка. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 319.

⁴ Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. — СПб, 1861. — № 2. — С. 177.

пивницький, у хліві, стайні, сараї, літньому театрі, цирку, театрі-цирку тощо.

Декорації (кунишатація, обстава, обстановка, драперія, украшення) здебільшого були на підборі, отже, відвідувач театру XIX століття був переважно слухачем, а не глядачем.

Розподіл ролей здійснювався згідно з усталеною системою *амплуа*. Неписьменні актори вивчали ролі за допомогою спеціально найнятих помічників або досвідченіших акторів, практикувалося *начитування ролей*.

Дотепний приклад використання системи *амплуа* у театрі Кропивницького наводить О. М. Дорошевич: «Репетирували “Шельменка-денщика”. Марко Лукич любив дуже цю роль, граючи її геніально, з великим запалом. Я репетирував капітана Скворцова. Ведучи любовну сцену з Прісенькою, я глянув на Марка Лукича, який сидів на своєму режисерському місці, і з жахом помітив, що він смикає себе за правий вус. Цим він завжди давав знати, що йому щось не подобається. (Коли йому щось подобалось, він гладив собі лівий вус). Я репетирував і весь час дивився на смикання правого вуса; руки, ноги холонули; серце тремтіло, як овечий хвіст,— ну, думаю, буде лихо! Раптом Марко Лукич підвівся зі свого місця і зашипів: “Ти кого граєш?” Я відповів: “Скворца”. — “А хто він такий?” Я кажу: “Капітан”. — ”Я без тебе знаю, що він капітан. За *амплуа* хто він?!” Я відповів: “Любовник”. Марко Лукич стрибком тигра підлетів до мене впритул, схопив мене своїм здоровенним ручиськом за вухо і, смикаючи вухо вниз і вгору, промовляв: “Так люби... люби... А що ти мені тут рожеву водичку розводиш?”»¹.

Актори виконували виставу (*удавали*) під *суфлера* (лише на початку XX століття критики відзначали як велику перемогу виконання окремих вистав без *суфлярні* — будки *суфлера*).

Сам термін *удавання* ще не мав у ті часи негативного відтінку, нав'язаного йому у 1930-х роках (переклад упровадженого Станіславським російського терміна *театр представления* як *театр удавання*); так само тлумачився термін у практиці польського театру XVIII-XIX ст., де *udanie*, *udawanie* було загальним терміном для позначення виконання ролі актором, а сам виконавець називався *удавачем* (*udawacz*, *udawca*). В українських текстах XIX століття фіксуються словосполучення «удують іскусно» (1819. І. Котляревський, «Наталка Полтавка»); «до того дошел, что “вдавал”, как дячиха на пана Тимофея

¹ Дорошевич О. М. Из спогодів // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. — К., 1990. — С. 131.

ворчала» (1840. Г. Квітка-Основ'яненко, «Пан Халаявський»); «нарядилась в мужицкую свиту, подвязала бороду, выпачкалась вся в муку и “вдавала” мельника» (1840. Квітка-Основ'яненко, «Украинские дипломаты»), «удаванье — притворство, уподобление <...>; удавати (вдавати) — превращать, представлять, подражать, уподоблять» (1845. П. Білецький-Носенко, Словарь); «Возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного» (1903. Карпенко-Карий, «Наталка Полтавка»). Однак у 1920-х термін наповнився іншим змістом: «Найбільше треба пильнувати того, щоби переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого навіяного зовні, щоб не було *штучности*, “удавання”, а було-б правдиве життя»¹.

У відгуках про акторське виконання все більше уваги приділяється загальному *тонові вистави, декламації* (термін уживається як синонім виконання і словесної дії), *жестукуляції* (*жестукуляції*), *жестукуляції головою, природності, логічності і мотивуванню виконання*, фіксуються терміни *драма психологічна і психологізм*, естетичний зміст яких, очевидно, має відмінне від пізніших уявлень значення.

Серед прийомів виконання відзначається зокрема поширене аж до першого десятиліття ХХ століття *заламування рук, зомлівання, гра очей, завертанє очей, кривляння, малювання, рвання клоччя, рвання волосся, утрировки, форсування, «виривання гвоздів», використання пухирів з клюквеним квасом тощо*, а від 1880-х — ще й *істерики (гістерики)*, на які радо відгукувалася найекзальтованіша частина публіки — *істериками у ложах і кріслах*: «на першім представленю виставлено драму “Маруся”, в час котрой умліли дві женщины»²; «спектакль, по требованию публики, не был окончен, так как со многими присутствующими сделалась истерика»³ (Відомо, що істерики відігравали значну роль у тодішній номенклатурі хвороб, не випадково ж саме на них зосередив свою увагу *Зигмунд Фрейд*; чи не тому істерики на сцені стали сприйматися як ознака правдивого відображення життя і реалізму?).

¹ Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. — К., 1920. — С. 4.

² [Тит Гембицький]. Історія основанія і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. — Коломия, 1904. — С. 14.

³ «Вчера в Русском театре состоялся бенефис талантливой артистки... М. К. Заньковецкой»: [“Безталанна”] // Одес. листок. — 1888. — 20 февр., № 49. — (Искусство и литература) // // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 63.

Аж ось іще один прийом, використовувати який могли лише визнані майстри: «Нащо вже *Кропивницького* наділила природа голосищем, а й йому доводилось обороняти іноді свій тон. Якось, коли грав він “Глитая”, — йому гукнули із зали: “Голосніше”. Він повернувся до публіки, витримав паузу і промовив своїм гучним голосом: — Я граю глибокого старика»¹.

Загальна формула вистави у найпопулярнішому тогочасному театрі — театрі Кропивницького — представляє систему повторюваних модулів, із сукупності яких Кропивницький інколи брав лише окремий мотив і будував на ньому весь твір (етюд «По ревізії» будується на чаркуванні і недоконаній дії):

Жива картина, замилювання сільською ідилією (весна або осінь, удосвіта або у сутінках, інколи навіть уночі, вдалині «мріє село», на передньому плані хатка, обов'язково з вікном, сон; любові, милування, обійми, поцілунки; масові сцени з піснями і танцями, проходами парубків, дівчат, війська на конях тощо; діти, лузання насіння, чаркування). Ця картина має цілком антиурбаністичний характер, що стає дуже помітним, коли в лагідну атмосферу села вноситься якийсь чужорідний реквізит — цукерки («канхвети»).

Жива картина супроводжується ритуалами (чоломкання, чаркування, куріння, гра в карти у супроводі сміху, реготу). «Четверта стіна» відсутня або постійно руйнується.

Герої — наївні, сором'язливі, емоційно збудливі, пригнічені.

Супротивна сила — приховування, розшукування, переодягання, підслуховування, підглядання тощо.

Подія — якась «бумага», в якій несподівана звістка («Входить чоловік і подає телеграму <...> Прочитав і зблід з лиця»²); інколи подія супроводжується громом, блискавкою, польотами, несподіваними появами і зникненнями тощо.

Оцінка — пауза, вдивляються, прислухаються, мовчать.

Страсті — тривога, смуток, жах, зітхання, розпач, вагання, недоконані дії, плач; у пластиці — синкопи (кидання, шарпання, штовхання, біганина, дражніння, плювання, ображення, дулі; перехід від шепоту до крику, від пауз до стрімких рухів; заламування рук, зомління, божевілля).

Бійка — зброя (ножі, пістолети), вбивство, смерть, виносять трупи, оплакують померлих.

Фінальна мізансцена — навколюшках.

¹ Паньківський С. Образ учителя // Театр. — 1940. — № 1. — Січень. — С. 25.

² Кропивницький М. Л. Скрутна доба. Малюнки у 3 одмінах [1906] // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 4. — С. 102.

Значне місце у виставах театру корифеїв відводилося масовим сценам (співи, танці, вечорниці, досвітки, Купала, паради війська), у тому числі за участі коней. Коня зустрічаємо також у п'єсах Михайла Старицького («сіда на коня, виїздить», «верхи на коні, пишно убраний, коня веде Гнат»), в Івана Франка («б'є коня острогами і пускається втікати», «шарпає коня»).

В'ячеслав Потапенко пише у «Спогадах про український театр»:

«Через кілька спектаклів я звернувся до Кропивницького:
— Марко Лукич, яку афішу випускати?

Марко Лукич подумав, посвистів (це чимось вже не задоволений).

“Невольника”, — сказав він і чмихнув (його звичка).

— Без коня?

“Як то без коня? Де ж ти бачив “Невольника” — без коня?”

— Кін же малий, а коневі на ньому ніде буде й поворухнутись.

“Щоб був кінь, от і все!”

— Добре.

Цей “Невольник” завжди давався мені узнаки. Шукай коня тихого, щоб він був не баский. З півдня його не годуй і не напувай. Перед “завісою” виводь його на кін, щоб він чув оркестр і бачив світ від лямп. На цей раз я взяв коня з пожежної команди, а з ним і пожежника.

Ось іде друга дія “Невольника”. Коли старий Коваль — Кропивницький виряджає сина Степана на Січ <...> Садовський скочив на коня, як той орел, ударив його нагаєм, кінь весело рушив за лаштунки, але не може ввесь захватись, бо там зараз же кам'яна стінка і далі ходу нема. Треба коня втягнути і повернути боком. Отут-то і почалось лихо. Ніяк коня не втягнути, Садовський скочив з нього; публіка його не бачила, бо він заховався за лаштунками, а зад коня — на кону; кінь круте хвостом. Публіка сміється. А в Заньковецької драматичний монолог: “Дивіться, таточку... Полетів Степан, як стріла. Оглянувсь? не чує... Зник”. І при цьому вона зомліває, падаючи на руки і до грудей батька... Заньковецька почала читати, а кінь, як на те, більш круте хвостом, а далі й потягнув до себе свого пожежника, який його тягнув за вуздечку за лаштунки. Кінь задом, задом і до самісінької суфльорської будки. Я крикнув: “Спускай завісу!” Завіса упала. Всі реготались»¹.

¹ Потапенко В. Спогадах про український театр / Спогади про Марка Кропивницького: Збірн. — К., 1990. — С. 63–64.

Інший спогад В. Потапенко — також про коня:

«Йшла п'єса “Невольник”. Я був і артистом, і помічником режисера. Мій обов'язок був якнайкраще обставляти спектакля. Були нові декорації. В тій дії, де йде бійка козаків з турками, відбувалося ціле бойовище. Річ у тім, що я відчинив з кону у сад двері; навколо — пригорки. А в саду сиділи на 8 конях артисти. Коні козачі, муштровані. Хоч стріляй під вухом — байдуже. І ось вилітає на коні артист із саду на кін: “Пане отамане,— кричить він, — орда наступає на нас двома крилами — від моря і від шляхетчини”.

— До зброї! Коня мені! — кричить Садовський, що грав Степана.

Підводять коня, він сідає, дає розпорядок. Тут по черзі вилітають козаки на конях. Іде бойовище козаків з турками. На кону 9 коней, запорожців — чоловік 50 та яничарів не менш. Іде січа. Яничари і запорожці — переодягнені козаки-кубанці. Вони б'ються шаблями, аж іскри летять. Пісня “Гей, ну, братця, до зброї”, що співає хор, співається до завіси. Козаки та публіка в театрі не витримують, піднімаються з місць, буря оплесків, як один, усі кричать “ура”...

Завіса спада.

Я бігаю поза лаштунками, питаюсь, чи все гаразд.

— Все гаразд, — одмовляють козаки, ледве дихаючи, — тільки козак Качура трохи не загриз яничара — Петренка.

“Та я забув, що це представлення”, — каже Качура.

В театрі повнісінько диму — повідчиняли вікна»¹.

На думку Я. Мамонтова, «реконструкція типових постановок таких п'єс, як “Глитай, або ж павук” М. Кропивницького, або “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, на наш погляд, могла б кожного переконати, що центр ваги їх автори і режисери і актори бачили в суто *театральних ефектах* (божевілля, п'яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. ін.), а не у виявленні соціальних суперечностей або ж темних сторін селянського життя. Те ж саме можна сказати і про історично героїчний репертуар цього театру: “козацька романтика” таких п'єс, як “Маруся Богуславка” або навіть “Богдан Хмельницький” М. Старицького була в такій же мірі театральним настановленням, як і національно патріотичною концепцією. Відповідно до цього і в акторському виконанні наголос робився на театральний ефект: в ролях драматичних — показна зовнішність, бурхливий темперамент,

¹ Там само. — С. 68.

“нутряний” патос, ефектовний жест; в ролях комічних — гротескова зовнішність (грим та убрання), підкреслений комізм вислову та мови, театральний трюк (жестом, з речами тощо). Про психологічну виправданість, про соціальний зміст та життєву правдоподібність режисери та актори романтично-побутового театру мало турбувалися. Популярний міщанський критерій, що прикладаються так до театру, як і до інших мистецтв, критерій життєподібності (“як і в житті” або, як “справжній”) в романтично-побутовому театрі виявлявся з дуже великими натяжками, через низку всіляких театральних умовностей, що для невибагливих глядачів у певний спосіб означували реальну дійсність. Це стосуються і до обстановки з її романтично-натуралістичними пейзажами, хатами тощо; і до убрання — завжди етнографічно барвистого, далекого від дійсності; і до трактовки ролей за установленими театальною традицією “амплуа” героїв та героїнь, коміків, простаків, резонерів тощо, і до всього іншого <...> Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на “естетичне” сприймання не тільки етнографічних, романтичних та всіляких інших красот, а також і людського горя, людських злиднів, соціальних кривд”¹. Згодом, однак, цей погляд було витіснено іншим, який підкреслював літературні чесноти і класові мотиви у творах корифеїв.

Специфічні риси притаманні і персонажам Кропивницького. Здебільшого вони повторюють одні й ті самі пристосування і це свідчить, що, як і у більшості традиційних театральних систем, маємо справу не з індивідуалізованими характеристиками, а з масками, типами й амплуа. Хоча у пізніші часи до цього поняття виробилося негативне ставлення, однак Кропивницький, як і в цілому сучасний йому театр, спиралися на систему амплуа².

¹ Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори. В 6 т. — Харків-Київ, 1931. — Т. 6. — С. 164–166.

² «Определенного амплуа (или, как говорят актеры, репертуара) у меня нет» (*Кропивницький М.* Письмо в редакцию [газеты «Одесский вестник»] — 18. 11. 1871 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 243); «В больших труппах, напр[имер], в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны, вы, встретив актера даже на улице, можете определить его амплуа (так как в больших труппах на каждое амплуа есть специальный актер), это верно! Играющий злодеев: выражение лица зверское, ежом походка, взгляды исподлобья и т. д. Драматург и трагик — вечно мрачны, вздыхающие, взгляд презрительно иронический, либо сострадательный и т. д. Простак — вечно каламбурит, шутит, дурит, анекдотцы собирает и сам сочиняет» (*Кропивницький М.* Лист до А. В. Маркович. 22. 12. 1880 // Там само. — С. 314); «Ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные амплуа» (*Кропивницький М.* Лист до Д. А. Гайдамаки. — 18. 08. 1894 // Там само. — С. 433).

У поведінці тодішньої публіки спостерігається *кидання квітів (цвітів)* на сцену, і не лише *любовниками іскуства* — шанувальниками театру. Найбільшу популярність зворотний зв'язок між сценою і публікою дістає у 1880-1890-х роках, коли виконавці «собирали обильную дань рукоплеканий и вызовов»¹ і «на сцену градом летіли квіти, букети, вінки та зелень»², «летали шапки, шляпы и фуражки к ногам г[оспожи] Пусковой...»³; «на сцену полетели фуражки, шапки, муфты»⁴; «энтузиазм в театре дошел до того, что из партера начали закидывать труппу шапками и платками»⁵; «шляпы, шапки, фуражки тучей полетели на сцену к ногам растроганных артистов»⁶; навіть перший вихід на сцену популярного актора супроводжувався оплесками, на які він мусив відповідати, уклонившись, і лише після цього розпочинав сцену. Однак не обходилося і без *псикання* («При першім виході на сцену його вітали оплесками <...>, але опісля *псикали* здорово»⁷).

Дискусії про *народний дух*⁸ (*дух народу*) і різноманітні форми «ходіння у народ» сприяли поширенню таких гібридних жанрових утворень як *декламаційні вечерки, декламаторські і читальні вечори, музикально-декламаційні вечори* тощо; зрештою, саме пошуки *духу народу* визначають у цей час духовно-історичний, а почасти і культурно-історичний напрям у дослідженні літератури, драматургії, а згодом і театру.

Від 1880-х років, внаслідок посилення інтересу до історії національної культури і порівняння її з культурою західно-європейської, все частіше на сторінках видань з'являються терміни з історії західноєвропейського театру, здебільшого

¹ Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. — СПб, 1861. — № 2. — С. 177.

² Кримський А. Товариство Садовського в Москві // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня проза. Літературознавство. Критика. — С. 335.

³ Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию [газеты «Заря»]. 14. 02. 1882 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 327.

⁴ Невидимка. Новый театр // Одес. листок. — 1916. — 30 окт., № 296. — (Театр и музыка) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 124.

⁵ Прощание с малороссийской труппой // Новорос. телеграф. — 1892. — 18 февр., № 5367. — (Театр и музыка) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 197.

⁶ Прощальный бенефис А. К. Саксаганского // Новорос. телеграф. — 1895. — 14 февр., № 6369. — (Театр и музыка) // Корифеї українського театру в одеській пресі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2011. — С. 205.

⁷ Кримський А. Ю. Труппа Деркача // Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2: Художня проза. Літературознавство. Критика. — С. 327.

⁸ Кулиш П. Характер и задачи украинской критики // Основа. — 1861. — № 2. — С. 162.

театру середньовіччя і шкільного театру: *містерія, мораліте або моралі* тощо.

Критерієм достеменного мистецтва від 1860-х років вважається *натуральність*, а від 1870-х — *реалізм, простота, правда* («*простота и естественность речи и движений*»¹, «*естественная, простая, чуждая всяких условностей, манера игры*»², «*просто, естественно и правдиво*»³, «*цельность, жизненность, правдивость, высокая простота и художественная техника*»⁴). Пізніші дослідники також писали про *реалізм і простоту* виконання у театрі корифеїв («Найвласливішою рисою цього таланту [М. К. Заньковецької] є повний *правди, простоти і натуральності реалізм*»⁵). Однак насправді *реалізм* той — отже, й уявлення про художню *правду і простоту* — дуже відрізнялися від пізніших. Приміром, *Василь Доманицький*, філолог за освітою, історик, фольклорист, публіцист, громадський і політичний діяч, вважав, що «реалізм — коли говорять про щось чи малюють щось так, як воно справді є на світі, натурально; в противність до нього — ідеалізм»⁶. Так само й *Іван Стешенко*, протиставляючи реалізм ідеалізму, ставив «питання про ідеалізм чи реалізм в драмі»⁷. Однак небезпідставно застерігав *Дмитро Антонович*: «Це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали»⁸. Адже на постійне значення термін може претендувати лише в межах однієї терміносистеми (приміром, семантика терміна *система* принципово відрізняється у *Станіславсько-*

¹ Гл. Д. Русский театр // Одес. новости. — 1898. — 29 окт., № 4441. — (Театр и музыка) // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 104.

² Спектакли малорусской труппы М. Л. Кропивницкого // Одес. листок. — 1896. — 18 окт., № 273. — (Театр и музыка) // Там само. — С. 83.

³ R. Русский театр // Одес. новости. — 1891. — 3 дек., № 2132. — (Изящные искусства) // І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2004. — С. 44.

⁴ Бенефис М. Л. Кропивницкого; Малорусские спектакли // Одес. вестн. — 1882. — 28 авг., № 192. — (Театр и музыка) // М. Л. Кропивницький в Одесі: Бібліографічний покажчик. — Одеса, 2006. — С. 29.

⁵ Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. — 1926. — № 3. — С. 176.

⁶ Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Склад В. Доманицький. — К., 1906. — С. 101.

⁷ Стешенко І. Історія української драми. Т. 1. — К., 1908. — С. 1.

⁸ Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага, 1925. — С. 132.

го, Гвоздева і Курбаса; різне наповнення має термін *мізансцена* у Франції і у Російській імперії; та й саме поняття *театр* надзвичайно активно *дихає*, особливо впродовж останніх століть).

Від початку 1860-х активно вживаються терміни *автор* і *авторство*, що свідчить про зміну соціального статусу митця, а десь від початку 1890-х — й самого театрального мистецтва, про яке все частіше говорять як про *храм* і *святе іскусство* або *храм святого іскусства*. Так само й про митців — і самі вони, і їхні шанувальники залюбки вживають формули *жрець мистецтва*, *жрець Мельпомени*, *храм Талії*, *служіння мистецтву* та ін.

Поширення терміна *плагіат*, як і відомі судові процеси кінця XIX століття з приводу порушення авторського права (подієва історія), також свідчить про відмінну від початку століття роль автора у театральній культурі другої половини XIX століття. І той факт, що саме у другій половині XIX століття відбувається канонізація авторів першої половини століття (І. Котляревський) лише підтверджує це.

Поряд із поняттям *автор*, унаслідок емансипації і приходу спочатку у літературу, а згодом і у драматургію жінок, фіксуються поняття *авторка* і *драматистка* («віршопльотка чи драматистка»¹). На початку XX століття цей процес стане помітнішим з ухвалою закону про вищу жіночу освіту («19 дек. 1911 року нарешті затверджено ухвалений Державною Думою і Радою новий закон, який безумовно можна назвати початком нової ери в історії вищої жіночої освіти в Росії. Цей новий закон дає право жінкам, які прослухали повний курс науки в вищих школах (урядових, громадських чи приватних), складати державні іспити в спеціальних комісіях, але з умовою скласти додаткові іспити по програмі мужських гімназій з п'яти наук (російської словесности, математики, фізики, латинської мови і французької, або німецької мови)»²).

Однак найяскравіше нові *гендерні* і *національні* ознаки виявляються зі створенням в Україні другої половини XIX століття *оперних театрів*.

Репертуарні та інші обмеження, накладені урядом на український театр (*заборона постійного, стаціонарного українського театру*), істотно вплинули і на розмежування в Україні двох театральних культур — російської й української.

¹ Кривиницький М. Нашествіє варварів. Комедія у двох діях // Київська старовина. — 1994. — № 3. — С. 75.

² Новий закон про вищу жіночу освіту // Рада. — 1912. — 29 февраля (13 березня). — № 49. — С. 2.

Російські театри в Україні, як і по всій імперії, набиралися спочатку переважно з кріпаків («Колишні кріпосні актори та їхні діти складали відому частину акторських кадрів майже до кінця XIX ст.» і лише «ближче до кінця XIX ст. до [театральної] школи віддають дітей вищі категорії: режисери, педагоги Театрального училища, балетмейстери, композитори»¹. В українському ж театрі, якщо брати до уваги театр корифеїв, працювали нащадки дворянських родів.

Український театр другої половини XIX століття — це театр здебільшого народницький, тематично обмежений сільським життям, етнографією, що й сформувало відповідні терміни, емоційне забарвлення і значення яких упродовж кількох десятиліть істотно коливалися. Від нейтральних термінів *жива етнографія*, *сцени етнографічно-драматичні*, *етнографічний концерт*, *сценізовані етнографічні картини*, *представлене етнографічне*, *етнографічний театр*, *побутовий етнографізм*, *етнографія в особах* й *артистка етнографічна* («артистка етнографічна: лайлива баба; баба цокотуха, з характерними рухами, які були вироблені раз на завше і повторювались у кожній ролі»²) до *буржуазно-побутового етнографічного театру* (останнє визначення варто проілюструвати розлогою цитатою: («Можна б вітати те, що видаючи драматичну продукцію одного з фундаторів українського буржуазного побутово-етнографічного театру видавництво додало до неї спеціальну вступну статтю, але звісно, з однією умовою: вона (стаття) мусить відповідати сучасним науковим вимогам, мусить бути побудована на марксо-ленінських методологічних засадах. Вступна стаття П. Рупіна “М. П. Старицький — драматург” цієї вимоги ніяк не задовольняє. Вона дезорієнтує читача, не викриваючи класової ідеології М. Старицького та соціальної функції його творчості. <...> Майже весь цей матеріал подано в пляні констатації, в пляні “об’єктивного” опису історичних фактів. Питання про вияснення класових причин активізації громад, зародження й розвитку театральних гуртків, театральних труп і т. інш. П. Рупін обминає. Чому саме на цей історичний період припадає заснування сталого українського професійного театру, труп, інтереси якої класи ці трупи виявляли, на яку конкретну, класову глядачівську базу вони спирались — відповіді на

¹ Лейкина-Свирская В. Русская интеллигенция в 1900—1917 годах. — М., 1981. — С. 180.

² Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари. — [Харків; Полтава]: Рух, 1932. — С. 62.

всі ці питання в статті годі шукати <...>. З наведених цитат ясно, що причини розвитку українського професійного театру 80–90-х років минулого століття. П. Рулін шукає (й знаходить) в розвиткові творчих сил “українського народу”. Це звичайно буржуазно-націоналістична Єфремівська формула. Цілком зрозуміло, що не “український народ” взагалі був творцем даного театру, а певні конкретні класи. Конкретно: *український буржуазно-побутовий етнографічний театр* творила українська буржуазна та дрібно-буржуазна *інтелігенція*. Це була одна з форм активізації різних груп української буржуазії в напрямі національної “консолідації”¹).

Водночас російськомовний театр, не маючи таких репертуарних та інших (стаціонарування) обмежень, запозичив від європейського театру відмінну від української сцени жанрову систему і, в цілому, культуру сприйняття вистави (тому й не повинні дивувати звичні у другій половині століття словосполучення: «*малороссийское амплуа*»², «*настоящее его амплуа — малороссийское*»³). Ці відмінності зумовлено передусім відносно високою, у порівнянні з українським театром, питомою оперних і балетних вистав у репертуарі стаціонарних театрів (українських стаціонарних театрів на той час ще не існує), що сформувало й іншу культуру сприйняття театру.

Так, у постійному театрі були «дамские уборные, отдельные комнаты для курения, цветочные, в главном фойе фонтан, по всему театру много водопроводных кранов, что очень важно на случай пожара. При литературных бенуарах и ложах имеются небольшие комнаты. Отопление и вентиляции устроены таким образом, что температура по всему театру поддерживается одинаковой»⁴. Натомість український театр виступав переважно у *хліві, стайні, сараї тощо*.

Одну з особливостей сприйняття вистав у стаціонарному, передусім музичному театрі зумовлено наявністю віднос-

¹ П. Бульба. Рец.: М. Старицький. “Вибрані твори”, вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. “ЛіМ” Харків 1931 р. 5.000 стор. 187 ціна 85 коп. // Критика. — 1931. — № 11–12. — С. 154–155.

² Глібов Л. [Театральні новини] — Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 липня. — № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи. — С. 317.

³ Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского. — Южный край. — 1893. — 25, 30 апреля; 5, 23 мая, 19, 24, 29 июня, 6, 13, 17, 22, 29 31 июля, 13, 14, 28 августа // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. — Х., 2010. — С. 144.

⁴ Черняев Н. Н. К. Милославский. — Южный край. — 1895 // Там само. — С. 634.

но постійної публіки, що створювало передумови для формування *партій прихильників, любовників іскусства* («Стоило появиться на сцене [в Харькове 1840-х гг.] одновременно двум красивым актрисам, чтобы *театралы разделились на партии*; одна партия вызывала и превозносила до небес одну актрису, другая — другую. В этой борьбе принимали живое участие и рецензенты, и закулисный мир, и сами соперницы»¹; «Образовались две партии. Поклонники Бобровой осыпали цветами Боброву и шикали Микульской, поклонники Микульской осыпали цветами Микульскую и шикали Бобровой <...>. Как только в лице Гейбович явилась опасная соперница для Бобровой и Микульской, поклонники или, как тогда выражались, “*шайки*” Бобровой и Микульской, прежде враждовавшие, стали действовать заодно против Гейбович. На средства “*шайки*” были не особенно разборчивы и не останавливались даже перед скандалами»². Згодом партійна боротьба перейшла у національну площину: «Тодішній режисер російської трупи, що грала в Києві, Казанцев, перший крикнув; “ату”! Він надрукував листа в “Кіевлянині” (1882 р. № 26), де писав про діяльність в театрі “*партії хохломанов*”, та про те, що він примушений не дозволяти публіці іти за куліси, “тому что скопище это имеет какой-то странный характер”»³).

Постійні (стаціонарні) театри сформуливали також особливий характер стосунків між акторами і глядачами: «Актеры и “актерши” того времени имели ещё один источник доходов: они сами развозили билеты на свои *бенефисы* по домам зажиточных людей, и получали так называемые *призы*. Богатый театрал платил за билеты вдвое, втрое, ради чего и предпринимались путешествия по городу. “*Поощритель искусства*” высылал деньги через лакея и поручал ему угостить актера или “*актершу*”»⁴.

Особливе місце серед «*поощрителей искусства*» належало *балетоманам* — шанувальникам балерин, або як їх інколи називали, *балетниць*, *балетес*: «“Задирай ногу выше!” — раздавалось иногда замечание какого-нибудь гус-

¹ Черняев Н. Двадцать четыре года из истории харьковского театра. — Южный край. — 1881. — 23, 25, 26, 28 августа // Там само. — С. 287.

² Там само. — С. 288.

³ Старицька-Черняхівська Л. Свято української сцени // Літературно-науковий вісник. — 1907. — Кн. V. — С. 300.

⁴ Черняев Н. Старинный харьковский театр. — Южный край. — 1893. — 24, 29 декабря; 1894. — 13, 15, 25, 31 января; 1895. — 14, 17 апреля // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010. — С. 37.

того баса, когда балерина отплясывала канкан»¹. Цей тип сприйняття сценічного мистецтва, запозичений з європейського театру, гарно коментує А. Хомик: «Сексуальний мотив соціальної революції. Грають одну з опереток в театрі Variété в Парижі. Театр переповнений. Зібрана сметанка в партері і в льожах — “на бантах” демос, як звичайно. Антракт. Електричне світло. Взаємні обзори біночлями. Такі обзори — сказавши in parenthesis [у дужках] — підносять скалю сексуальних похотий, побуджених уже змістом масної оперетки, хореографічними рухами акторок, балетес і хористок, їх личками і голими бюстами. Серед таких обставин і в такій атмосфері культивується і розвивається найуспішніше мікроб полової аберації»². Ще яскравіший опис наводить, конспектуючи працю В. Теляковського, Ісаак Туркельтауб: «У балетоманів, про яких каже Теляковський, а такими були всі “балетомани” царської столиці, захоплення балетом мало своєю основною не стільки любов до мистецтва, скільки справжню непідроблену любов, закоханість “в чарівних молодих танцюристок”. Це були не просто любителі — це були свого роду поети, великі знавці слабшого полу і особливі його цінителі — як на сцені, так і поза нею. Балетомани — це справжні хазяїни театру»³.

У цьому контексті, передусім під впливом музичного театру, особливо оперети, відбувається помітна *еротизація* сценічного мистецтва: ««С некоторым запозданием вкладываю я свою лепту в “философию оперетты”. <...> Где причина успеха самого как будто пошлого и глупого вида театрального искусства? <...> Всякое искусство в значительной своей частя уходит корни в половое. В оперетте же это половое — главное»⁴. Справді, в опереті еротика відіграє дуже часто істотну роль, однак в українській (малоросійській) опереті або оперетці у межах досліджуваного періоду цей мотив відсутній, та й сама назва застосовується стосовно музичної драми малої форми, а не напряду, який називали *оффенбахадю*⁵

¹ Черняев Н. Из харьковской театральной старины. Исторический очерк балета в Харькове (1780–1880). — Южный край. — 1889. — 6, 12 июля // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010. — С. 412.

² Хомик А. Всесильный доллар // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 32. — Кн. 12. — С. 260.

³ І. Т. Балетомани // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 22 черв. — № 24. — С. 2.

⁴ Романовский М. Кое-что об оперетте // Харьковский пролетарий. — 1925. — № 164. — 21 июля. — С. 4.

⁵ Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 96.

або *оффенбаховщиною* («с 1861 года мало-помалу начинает водворяться на харьковской сцене канканное направление, расцвет которого наступил в конце шестидесятых и в первой половине семидесятых годов, когда в театре воцарилась *оффенбаховщина*»¹).

До цього слід додати факт, який на перший погляд, може видатися незначним: російський театр перебував під патронатом *Імператорського Російського музичного товариства* (від 1868 року ним опікувалася імператорська сім'я, а саме товариство мало відділення і в Україні — у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві²), а також *Імператорське Російське театральне товариство* (1894–1919)³.

На відміну від російського театру, глядач українського театру «завізняв» театральний під'їзд не фаєтонами та колясками, «а *фургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки*»⁴. На відміну від поклоніння *дивам, зіркам, прем'єршам та етуалям* у російському театрі, в українському театрі вшанування найвидатніших майстрів мало у цей час інші форми, тут домінує процес *канонізації* — митцям надається статус *корифеїв, батька українського театру, батька реалізму, батька реалізму в українській драмі, батька реальної драми і комедії характерів, батька нової української драми, батька українського побутового театру, «бабуні української сцени»*⁵, а згодом й інших членів святого сімейства: «На прощальній вечірці по скінченні сезону <...> *Старицький* <...> виспівав другого “*батька*” української сцени *М. Л. Кропивницького, “мamu” — М. К. Заньковецьку, “дядьків” — Садовського й Карпенко-Карого* та інші. *близьких родичів і потрібних йому людей*»⁶. Петро Рулін додавав до цього: «Успіхи *М. К. Заньковецької* утворили коло її ймення щось

¹ Черняев Н. Из харьковской театральной старины. Исторический очерк балета в Харькове (1780–1880). — Южный край. — 1889. — 6, 12 июля // Черняев Н. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010. — С. 410.

² Маныкин-Невструев Н. Краткий исторический очерк московского отделения императорского русского музыкального общества. 1860–1900. — М., 1900.

³ Устав состоящего под Высочайшим Его императорского величества Государя императора Покровительством Императорского Русского театрального общества. — СПб., 1912.

⁴ Кропивницький М. За тридцять п'ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 117.

⁵ В. Старий. Український театр М. Садовського. Бенефіс Г. П. Затиркевич // Нова Рада. — 1918. — № 9. — 13 січня. — С. 4.

⁶ Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. — 1928. — № 7. — С. 221–222.

подібне до якогось німбу»¹. Але найголовніше — українські митці сприймалися передусім як громадські діячі.

Схожа ситуація була і у Галичині, де «духовенство становило дуже значну часть публіки театральної»².

Саме внаслідок сакралізації митця дістає попит досі невідомий в Україні літературний жанр — *спогади* відомих акторів і спогади про них.

Незважаючи на те, що остання чверть XIX століття була *добою зірок*, акторська творчість все ще вважалася справою малопристойною, особливо для жінки, внаслідок чого дістають поширення *псевдоніми* або «*артистичні прозвища*»³.

Один із важливих парадоксів співіснування двох театральних культур — вторинний відносно тогочасних столиць характер панівної російської культури і самотній характер колонізованої української («*Шляхи театральної колонізації*. Москва — Орел — Курськ — Харків — Полтава»⁴); подібний парадокс можна спостерігати і в далекій історії, коли завойовані римляни греки сформували вторинний стосовно афінського театр Римської імперії.

Від початку 1890-х років фіксуються й перші заклики до написання *наукової історії театру, драматичної літератури* і про *наукову критику*⁵ (це означає, що театр отримує соціальний статус, гідний наукової історії), про *методи дослідження історії літератури* (а драматургія і театр поки що залишаються під патронатом філології).

До причин потужного термінологічного перелому початку 1860-х років слід віднести вплив кількох найголовніших обставин. Передусім це хоч і віддалені, а все ж, наслідки «весни народів» (1848), *демонополізації театральної справи* у більшості європейських країн і, як результат, зростання популярності сценічного мистецтва по всій Європі.

Крім того, надзвичайно важливою обставиною була поява впливових *українських періодичних видань*, на сторінках яких,

¹ Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. — 1926. — № 2. — С. 164.

² Франко І. Наш театр. — Народ. — 1892. — № 9–10, 15–18 // Франко І. Збір. тв. У 50 т. — К., 1980. — Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). — С. 282.

³ Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). — Літературно-науковий вістник. — 1907. — Т. 40. — Кн. 11 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906). — С. 374.

⁴ Рулін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [1930-ті рр.?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 129. Арк. 96.

⁵ Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). — С. 293.

зокрема, обговорювалися питання драматургії і театру — «Хата», «Основа» й ін. Шукаючи підтвердження цьому спостереженню, далеко ходити не доводиться: аналізуючи українське культурно-політичне життя М. Драгоманов писав: «Рік 1862-й був часом самого гарячого розвою українофільського духу в Росії, котрий мав собі органом петербурзьку “Основу”»¹. Подібної точки зору дотримувався й І. Франко: «Початок 60-тих років на Україні характеризується трьома пам'ятними фактами: знесенням кріпацтва д[ня] 16 лютого 1861, смертю Шевченка д[ня] 7 марта того ж року і повстанням видавництва “Основа” в Петербурзі»²).

І нарешті, реакцією на українофільство, — Валувєвський циркуляр (1863), яким було визначено роль української мови («не было, нет и быть не может»), отже, і літературного театру, що загостило протистояння і взаємне підживлення двох тенденцій — офіційної імперської і протестної націєтворчої. Це означає також, що на театр уперше звернули увагу як на інструмент соціальної боротьби.

У цілому, спираючись на зафіксовані від початку 1870-х років терміни, цей період можна охарактеризувати як період *театроманії* або *театральної пошесті*. Водночас саме у цей період частіше обговорюється питання про *дохід* з *представлень* і про *субсидії* з громадських коштів і нарешті, у 1860-х роках, крім вже звичної назви посади *режисера*, фіксується поняття *режисерія* або *режисерство*. Народження явищ, котрі увійшли в історію українського театру як *видатні* або *визначні*, слід також оцінювати крізь призму зміни уявлень про театральне мистецтво і тих загальних процесів, що відбувалися у театральному житті Російської імперії. Розглянемо з цієї точки зору *«нову еру задля українського театру»*.

«На сезон 1881–82 рр., — згадував *Марко Кропивницький*, — поступив я за режисьора в труппу Г. А. Ашкаренка, в Кременчузі, і з цього сезону починається ніби *нова ера* задля українського театру»³. Однак зовсім інакше бачить початок *нової ери* *Микола Садовський*: «Раз якось (!) сидимо ми з М. Л. [Кропивницьким] в його номері і балакаємо про всяку

¹ Драгоманов М. Антракт з історії українофільства // Драгоманов М. Вибрані праці: У 3 т., 4 кн. — К., 2006. — Т. І. — Кн. 1: Історія. Педагогіка. Публіцистика. — С. 240.

² Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 304.

³ Кропивницький М. Спогади (Закінчення) // Життя й революція. — 1928. — Кн. V. — С. 61.

всячину, а він став мене заохочувати кинути службу військову та йти служити на сцену; на це я відповів йому, що з радістю пішов би на сцену, коли б можна було грати українські п'єси, але служити сцені, до якої я зовсім по підготований, щось у мене нема охоти. Давайте, кажу, попробуємо щастя, пошлемо до міністра прохання, щоб дозволив українські вистави <...>. Порадившись, ми [Кропивницький, Ашкарєнко і Садовський] ухвалили від Ашкарєнка послати телеграму все-сильному тоді міністрові внутрішніх справ графу Лорис-Мелікову. <...> Зміст її був досить жалібний. В ній було пролито чимало кривавих сліз антрепренєра Ашкарєнка, який, будучи полтавським дворянином і російським патріотом, зібрав трупу в м. Кременчуці. Але не вважаючи на всю його невсипущу працю, турботу і благі бажання, діла трупи були такі погані, що він дійшов до розору і не може ніяк кінчити сезон з честю, яка належить йому як російському дворянинові, — сиріч розплатитись з усіма як слід. Тому він просить його сіятельство дозволити йому виставити кілька українських спектаклів, що можуть зробити йому добру касу, маючи на увазі український контингент суспільства, який з охотою піде на ці вистави»¹.

Із деякими суттєвими корективами і ще більше спрощуючи мотиви цього вчинку, спростовує спогад Садовського *Марко Кропивницький*: «Колись, може, спроможусь з'ясувати усе це доладніш і в більших подробицях; тепер-же скажу, що не стільки патріотизм (з патріотизмом ще можна було-б і підождаць; либонь, ніхто так не призвичаєний до того ждання, як українці!), скільки безвихідне становище й неминучий в недалекій будучині голод примусили мене і д. Ашкарєнка вдатися з телеграмою до гр. Лорис-Мелікова [міністра внутрішніх справ] з проханням про дозвіл грати українські п'єси. М. К. Садовський у своїх театральних спогадах (Л.-Н. В. за 1907 р.) каже, що ніби то він порадив мені й Ашкарєнкові послати телеграму міністрові. Прочитавши цю “Хлестаковщину”, я довго сміявся, примовляючи, “а бодай же тебе, Миколо, в жито головою!..”. Якось д. Ашкарєнко ось що писав мені: “Садовський ніколи не мішавсь ні в які розпорядки, бо його тоді дуже мало обходило театральне діло...”»². Як відомо, дозвіл від міністра було отримано і відтоді вистави, нехай із обмеженнями, однак стали виконувати українською мовою.

¹ Садовський М. Мої театральні згадки: 1881–1917. — Х., 1930. — С. 4–5.

² Кропивницький М. Спогади (Закінчення) // Життя й революція. — 1928. — Кн. V. — С. 65.

У цих свідченнях є кілька важливих прикмет, котрі варті окремого дослідження: роль випадку; суперечливість повідомлень учасників; невідповідність цілком «земних» мотивів і здобутих результатів; легкість, з якою було отримано дозвіл; а на додаток — ще й вилучення з більшості видань, видрукованих у радянський час, багатьох фрагментів (так, у цитованих спогадах Кропивницького відсутній такий фрагмент: «Стоячи якось біля театру поруч з поліціймейстером Филоновим та дивлячись на народ, що товпився до каси, як до причастя, я промовив: “Ще не вмерла Україна!” — Скоро вмере! — каркнув Филонов, позираючи яструбиним оком навколо, ніби вишукував когось, щоб причепитись... Нарешті він гукнув до одного чоловіка, що ніс у руці з десяток білетів. — Кому це, Хведоре, стільки ти накупив білетів? — Батькові, матері, братам, собі, жінці... — Невже так кортить? — Своє ж, рідне... А вам би-то й байдуже? — Всім нам рідна єдина Русь-матушка — одмовив Филонов. — Та воно, положим... Прощайте, треба поспішати додому... — І козак хутко пішов до хургона»¹).

Прикметно, що мотиви створення театру корифеїв самі корифеї коментують по-різному: на відміну від Садовського, який акцентує патріотичні мотиви («...перша українська трупа, що поставила собі метою служити рідному мистецтву й будити, скільки сили й змоги, в громадянстві приспані й заколисані московською політикою “обрусенія” національні почуття»²), Кропивницький вважає, що причиною звернення до міністра був «не стільки *патріотизм* (з патріотизмом ще можна було-б і підождати; либонь, ніхто так не призвичаєний до того ждання, як українці!), скільки безвихідне становище й неминучий в недалекій будучині голод»³.

На перший погляд, ці спогади про ситуацію, котра дістала майже водевільну розв'язку, виявляють роль випадку в історії. Але заглибившись у пропоновані обставини, як це зробив, приміром, *Олександр Лотоцький*, виявимо дещо відмінну картину: «1880 р. повіяв вільніший ліберальний рух з Петербурга. Сенатор Половцов, що приїхав для ревізії краю з широкою програмою, висловився за свободу українського слова і разом українських театральних вистав. Наслідком того був дозвіл грати “Наталку Полтавку” в салі колеції Галагана в присутності самого Половцова; але Генерал-Губернатор Чертков не відва-

¹ Там само — С. 61.

² Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. — Х.; К., 1930. — С. 3.

³ Кропивницький М. Спогади (Закінчення) // Життя й революція. — 1928. — Кн. V. — С. 65.

жився дозволити поставити ту ж саму п'єсу в театрі Бергоньє, здаючись на указ 1876 р. Зате він подав через Лорис-Мелікова петицію про скасування того указу і року 1880 вийшов другий указ, яким давалося право Генерал-Губернаторам та Губернаторам дозволяти українські спектаклі. Першим скористувалася з того дозволу труп Ашкаренка в Кременчузі. Після ініціативи М. Л. Кропивницького, що був у тійtrupі, подано було телеграму до Лорис-Мелікова про дозвіл ставити українські пєси, і дозвіл прийшов»¹.

Приблизно так само подає виклад обставин *Олександр Кисіль*: «Українське громадянство після заборони 1876 року клопоталося про полегшення адміністративних репресій проти українського слова й театру при всякій нагоді, і йому вдалося врешті дечого добитися. Під час ревізії в Києві сенатора Половцева р. 1880 українці знову зняли клопотання перед ним, і він висловився проти встановлених обмежень; його прихильний у цій справі висновок разом із відповідними меморандумами генерал-губернаторів Черткова й Дундукова-Корсакова утворили сприятливішу атмосферу що до українства, і це викликало низку клопотань із різних місць України про дозвіл театральних вистав. З таким клопотанням звернулася до тодішнього міністра внутрішніх справ Лорис-Мелікова з Кременчука й трупа Ашкаренка, де тоді був на службі М. Л. Кропивницький, і куди випадково приїхав М. К. Садовський. Дозвіл було дано, і це одразу підбадьорило артистів та поправило матеріальні справи трупи»².

Акцентуючи роль Половцева, описує ті самі обставини і *Петро Рулін*: «Антракт у розвитку українського театру скінчився. Унаслідок юридичної незвичайності Ємського наказу 1876 року, прихильної ревізії Правобережної України, що її зробив 1880 р. сенатор Половцев, а може й серйозніших спостережень над аполітичним культурництвом громад, особливо тоді, коли вилучені були з близьких до них сфер найреволюційніші елементи, — прийшов наказ 16-го жовтня 1881 року, що давав уже відносну волю українському театрові»³.

Ще докладніше проаналізував соціальний рух, театральну культуру доби й обставини, що передували «історичній» телеграмі *Ростислав Пилипчук*, який у своїй фабулі охопив і ви-

¹ Лотоцький О. [Spectator] З російської України // Літературно-науковий вісник. — 1899. — Т.І. — Кн.ІІ. — С. 96–97.

² Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру. — К., 1925. — 179 с. — С. 83.

³ Рулін П. Старицький — драматург // Старицький М. Вибрані твори / Вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. — Х., 1931. — С. V–LIV. — С. XI.

хідну обставину, і вихідну подію: «Не прогавила нагоди підняти клопотання про скасування Емського акта київська “Громада”. <...> Ще до приїзду сенатора А. Половцова у Київ до самого міністра внутрішніх справ М. Лорис-Мелікова через херсонського губернатора з проханням дозволу на українські доброчинні вистави зверталися елісаветградські впливові аматори, а також не менш авторитетна полтавська дворянка Олена Миколаївна Милорадович <...>, унаслідок чого першою отриманим дозволом ще у вересні 1880 р. скористалася Полтава»¹.

Таким чином, виявляється, що щаслива розв’язка цього сюжету залежала не так від телеграми корифеїв, як від уже підготовленого самою театральною культурою ґрунту й особистих переконань Лорис-Мелікова, котрий, незважаючи на посаду, мав демократичні погляди, а його проект реформ увійшов в історію під назвою «Диктатура серця».

З’ясування обставин тягне, у свою чергу, до ідентифікації *нової ери* — як її змісту, так і тих, хто цим змістом скористався. Підтвердження цьому знаходимо і у М. Старицького, який згадує: «В 1880 г. Высочайшей волей отменяется тяготевшее над украинским языком запрещение и разрешаются снова, хотя и с ограничениями, сценические представления на малороссийском языке»².

Якщо окреслений перелік причин і наслідків все ще викликає сумнів, читач і сам може здійснити польовий дослід і, надіславши телеграму міністрові внутрішніх справ, пересвідчитися, наскільки дійовим є згаданий спосіб боротьби за розв’язання проблем національної культури.

Іншу причину популярності театру в Російській імперії кінця XIX ст. запропонував автор, якого у радянський час, так само як і Олексія Гвоздева, і Всеволода Всеволодського-Гернгросса, дуже часто звинувачували у *вульгарному соціологізмі* і, якби він трішки довше затримався на цьому світі, очевидно, незважаючи на статус, мусили би репресувати. Цим автором був *Володимир Максимович Фріче* , який писав: «У нас, — зауважує дуже поміркований письменник, співробітник “Нового Часу”, Скальковський, — ідеї монополії прийшли поступово, з розвитком розкрадання. Поява приватних театрів змусила б урядників театрального відомства не лише підтягнутися, але й відмовитися від системи злодійства, що стало у нас, за словами “Голоса”, “спадко-

¹ Пилипчук Р. Золота доба українського театру (80-90-ті роки) // Матеріали до історії українського театру: ід витоків до початку XX століття. — К., 2016. — С. 194.

² Старицький М. К Биографии Н. В. Лисенка (Воспоминания М. Старицкого) // Киевская старина. — 1903. — Декабрь. — С. 477.

вим». <...> Проте стихійний процес життя виявився сильнішим за окремих ревнителів чистоти мистецтва, так і за добре організовану могутню бюрократію. Перебудовуючи країну зверху до низу, вздовж і впоперек, капіталізм вторгся і в заповідний світ куліс і знищив разом із іншими дореформеними пережитками і наполегливо опікувану театральну монополію. 1881 року було проголошено «свободу» театру. Театр вступав у буржуазний період свого існування, перетворювався поступово з казенної установи на приватне капіталістичне підприємство»¹.

Здавалося б, усе просто, прозоро і не слід було би цього факту приховувати, однак з якоїсь причини на цей нібито дрібний факт, а насправді — надзвичайну подію, котра вплинула на розвиток театру не лише в межах Російської імперії! — у радянський час майже не звертали увагу: «На жаль, <...> досліджень дореволюційними, радянськими і сучасними авторами питання про вплив театральної реформи 1882 р. на фінансовий і економічний стан драматичних театрів не було здійснено»². Чому? Проблеми методу? Не лише. Адже метод і стиль мислення надто міцно пов'язано з правилами, що встановлюються владою. Чи можливо було у країні монополізованої естетики пояснити популярність театрального мистецтва внаслідок театральної реформи, що призвела до його демонополізації?

Крім того, до обставин успіху театру корифеїв слід згадати й те, що «після звісного успіху артистичного й матеріального першої трупни настала на Україні і Московщині мода на українські спектаклі»³, «мода на українців була велика. Нам часто влаштовували вечірки...»⁴. Заради справедливості, слід відзначити, що перші симптоми моди на українство можна виявити ще у XVIII, а ще більше на початку XIX століття.

Головну суперечність, що її виявляє термінологія театру другої половини XIX століття, зумовлено протистоянням театру громадського (національного, ідейного, естетично досконалого, не так реально існуючого, як вигаданого його ідеологами), а з іншого боку — театру, який творили антрепренери, ке-

¹ Фриче В. М. Эволюция театра и драмы (1881–1908) // Из истории новейшей русской литературы: Сб. — М., 1910. — 295 с. — С. 63.

² Сологян А. Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово-экономическое положение императорских драматических театров России в 80–90-е гг. XIX в. // Вестник РУДН. История России. — 2009. — №4. — С. 137.

³ Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. — Писання Івана Франка. І. — Львів, 1910 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 394.

⁴ Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / Вступне слово й редакція К. Буревія. — [Харків; Полтава]: 1932. — С. 90.

руючись не так ідейними переконаннями, як бажанням догодити глядачеві — і не лише масовому, а й елітарному, ідейному, естетично орієнтованому, чи як там його ще краще назвати.

Ця суперечність — результат зіткнення епох: початку століття, коли театром *тішилися*, немов дитячою забавкою, і другої половини століття, коли до театру стали *висувати вимоги*.

Унаслідок цього відбулося зіткнення театральних культур і притаманних їм тенденцій — сакралізації і профанації — національного, ідейного, естетичного, соціального і т. ін.

Серед тих, хто, намагаючись розв'язати цю суперечність, першими з кінця XIX століття стали позначати нову територію і впроваджувати нову театральну термінологію, були *Іван Франко* і *Микола Вороний*. Згодом на цю проблему опосередковано звернув увагу *П. Рупін*, який висунув завдання «перевірити давні думки про “побутовість” цього театру [театру 1880-х рр.], його “народність”, “народництво”; обчислити вагу, що її в п'єсі мають пісні й танки, розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх горілчаних гопакедій»¹. Однак реалізувати поставлене завдання не встиг. А після нього переполохане масовими репресіями українське театрознавство впродовж багатьох десятиліть ставити подібні питання вже не наважувалося і зосередило свою увагу на інших.

Завершується цей етап із початком палких дискусій про *кризу* і *занепад* театру. Хоча представники старшого покоління заперечували кризу («Багато, дуже багато іде зараз розмов про український театр і про його так званий кризис і в пресі, і в громадянстві, і між артистами <...>. Я уважно стежу як за розмовами на цю тему, так і за літературою, і мусю сказати, що все це разом наводить тяжкий сум...»²), однак молодше покоління твердило про неї повсякчасно («театральне мистецтво, переживаючи процес занепаду...»³).

На відміну від *події*, котра є моментом безпосереднього «розриву одного або кількох системних зв'язків або усередині системи, або на стику її з іншою системою»⁴, *криза* — це процес тривалий, болісний, знесилюючий, це той вивих часу, коли уривається зв'язок між поколіннями, цінностями; це час, який

¹ Рупін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею / За ред. П. Рупіна. — К., 1929. — Т. 1. — С. 33.

² Вечерницький А. По ревізії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Рада. — 1909. — 15 (28) липня. — № 159. — С. 2.

³ Вороний М. Театр і драма: Збірка критичних статей з обсягу театального мистецтва і драматичної літератури. — К., 1913. — С. 122.

⁴ Гумилев Л. Тысячелетие вокруг Каспия. — М., 2002. — С. 49.

одних доводить до самогубства, інших — до взаємних образ, звинувачень, що, зокрема унаочнює популярна від початку ХХ століття лайка на адресу деяких театральних діячів, яких називали *шантрапою* — спочатку у п'єсі М. Кропивницького «Нашествіє варварів» (1900), згодом у статтях С. Петлюри (1907), в інтерв'ю Кропивницького газеті «Рада» (1909), у публікаціях М. Вороного (1913), у назві п'єси П. Саксаганського (1914). Ясна річ, завдані образи не залишалися без відповіді: «Що ж примушує Вас, *тато* [М. Кропивницький], нехтувати себе, граючи з шантрапою?»¹. І це також маркери змін, задовго до того «розриву системних зв'язків», яким і стала революція, адже саме в цей час з'являється і нова войовнича риторика у мистецькому житті.

Свідченням кризи, принаймні у галицькому театрі, була і довготривала дискусія, в якій взяли участь найавторитетніші культурні діячі. Театр, з одного боку, порівнювався зі школою, але з іншого боку, за культурним значенням, — протиставлявся їй: «Зрештою з театром можемо й почекаати, але розв'язати справу руської середньої школи»², — писав Грушевський, а підтримував його Франко: «У нас усі привикли повторяти утерті фрази про велике значінє театру для розвою національного життя, але якби запитати кого будь із тих панів, на чім, на яких конкретних фактах чи міркуваннях він опирає те своє переконанє, то ручу, що крім старих фраз ми не почули би нічого»³.

У дискусіях навколо *реалізму і чистого іскуства, театральних напрямів, субвенцій і податків* стали лунати заклики до скликання *театрального з'їзду*, створення *артистичних комісій, театральних бюро, союзу українських акторів, театрального товариства і театральної науки*.

Внаслідок демократизації сцени *бенефіси* влаштовують вже не лише провідним акторам, а й *режисерам, кордебалету, оркестру, помічникам режисера, адміністраторам, робітникам сцени, суфлерам, касирам*. На кону театру виступають володарі думок студентської молоді — відомі університетські професори — вони влаштовують *лекції-спектаклі*.

Спільним знаменником бажаних змін стали мрії про *реорганізацію театральної справи і реформу театру* («пла-

¹ Прохорович П. В. Лист до редакції // Рада. — 1909. — 12 (25) серпня. — № 181. — С. 4.

² Грушевський М. Що ж далі? (в справі руських гімназій) // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 29. — Кн. 1. — С. 5.

³ Франко І. Львівський театр і народня честь // Літературно-науковий вістник. — 1905. — Т. 29. — Кн. 2. — С. 13.

ни реформи нашого театру»¹), зміст якої одні наївно бачили у створенні *ринку* українського театру («коли смак її [української інтелігенції] запанує на *ринку* українського театру...»²), інші — у створенні *постійної сцени*³, *постійного правильного театру*⁴ (тобто постійного, стаціонарного українського театру), хтось — у *відокремленні опери й узагалі музичних номерів від драми*⁵, у *заснуванні свого театрального товариства*⁶. Прислухаючись до цих балачок, Іван Франко, один із найтверезіших на той час, узявши до уваги коефіцієнт національної свідомості, заспокоїв надто стрімких: «Театр, устроєний на взір західноєвропейського, міщанського, буржуазійного, у нас *поки що* неможливий»⁷. *NB!* терміни міщанський і буржуазійний не мали у Франка негативного відтінку, наданого їм у радянський час; *міщанський* — означає *міський*, *буржуазійний* — від німецького *burg* — *фортеця* — те саме.

Незважаючи на франкове *поки що*, ментально *це вже* була *європейська доба*, початок якої на театрі пов'язується здебільшого з іменами *Садовського* і *Курбаса*. Адже і розрухи, і реформи, перш ніж бути втіленими, спочатку мусили оселитися у головах, щоб заволодіти думками постачальників мистецтва та його споживачів, підготувати придатний ґрунт. Цим ґрунтом — унаслідок багатьох зовнішньо- і внутрішньополітичних обставин — стала зміна уявлень про театральну культуру.

Один із парадоксів *європеїзації* зумовлено тим, що її найпалкіші прихильники одночасно були й пропагандистами ідей Освальда Шпенглера, який оголосив *занепад західної культури*, отже, системи європейських цінностей.

Від 1913 року фіксується нове поняття: *театр артистичний* або *художній*, що у перекладі означає *театр мистецький*, тобто засвідчує визнання, що *театр — це також мистецтво*. На ті часи це була новина, котру, пропагуючи свій

¹ Франко І. Уваги про галицько-руський театр // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33. — С. 21.

² Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. — К., 2000. — С. 725.

³ Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 90.

⁴ Франко І. Руський театр у Галичині // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 362.

⁵ Дорош С. До питання про реформу театру // Рада. — 1910. — № 79. — С. 2.

⁶ Вечерницький А. По ревизії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Рада. — 1909. — № 159. — С. 2.

⁷ Франко І. Наш театр // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 285.

бренд і дратуючи старше покоління, оголошували представники молодшого покоління — автори мистецьких *маніфестів*.

Серед найяскравіших виявів *поколіннєвого конфлікту* — два одночасно видрукуваних тексти, та ще й на сторінках одного видання, в яких одні й ті самі терміни мали різні значення, внаслідок чого стверджувалися протилежні погляди на те, чим є *художній твір*. В одному тексті стверджувалася вирішальна роль класово забарвленої ідеї: «В критичній літературі, як нашій, так і світовій, встановився звичай: розглядаючи який-небудь *художній твір*, насамперед запитують, яку провідну ідею покладено в основу того твору? Як адепти цього звичаю, ми теж дозволимо собі запитати: яку провідну ідею поклав д. Винниченко в основу своєї п'єси? <...> п'єса Винниченка в кращім разі носить еклектичний, а в гіршім — антипролетарський характер»¹. Однак за кілька днів по тому, та ще й у тому самому виданні, інший автор пропагував інші ідеї: «Це справдешній *художній твір*, а не *п'єса à thèse*, написана тільки для пропаганди революційних думок. Вона цілком *безпартійна*»². Сутність суперечності — у тому, що, незважаючи на те, що для одного автора атрибутом художнього твору була класова і партійна ідейність, а для іншого, навпаки, — її відсутність, редакція змогла оприлюднити обидві точки зору, що, безперечно, свідчить про демократичні тенденції.

Дістають поширення новітні концепції театрального мистецтва і в його межах — мистецтва виконавського, що пов'язано з виданням праць Е. Жака *Далькроза*³ та палкого пропагандиста його ідей у Росії — С. Волконського⁴. Значну роль у поширенні ідей новітнього європейського театру відіграють видрукувані у Києві праці Карла Гегемана⁵ і Миколи Вороного⁶.

Проте, у цілому, добі була притаманна тенденція, помічена *Яном Міхаліком* в історії Молодого Польщі: «Неприлегливість театральної думки до театральної практики»⁷. Підтвердженням цих суперечностей є свідчення *Юрія Бойка*: «Перші

¹ Гехтер М. Новини нашої літератури // Рада. — 1908. — № 19. — С. 1–2.

² Об. Т. Городський театр // Рада. — 1908. — № 12. — С. 4.

³ Далькроз Е. Ж. Ритм // Энциклопедия сценического самообразования. Т. 6. — СПб., 1907.

⁴ Волконский С. Человек на сцене. — СПб., 1912; Волконский С. Выразительное слово. — СПб., 1913; Волконский С. Выразительный человек. — СПб., 1913.

⁵ Гегеман К. Режиссер: Этюды по драматическому искусству. — К., 1909.

⁶ Вороний М. Театр і драма: Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. — К., 1913.

⁷ Міхалік Я. Як писати історію? // Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей. — Л., 2013. — С. 21–22.

роки 20-го століття були періодом, коли поступова українська (не українофільська) інтелігенція, підпадаючи різним соціальним впливам, досить виразно поділилась на *батьків* і *дітей*, на просто лібералів та на радикалів і, навіть, соціалістів. Першу течію репрезентували ширші кола української інтелігенції. Вони не мали виразної політичної фізіономії, точно висловлених соціальних програм, плану дня й перспектив на майбутнє, жили *вчорашнім* днем, може навіть спогадами про *вчора*, іноді щиро, іноді *сантиментально-солодкаво* *служачи народові*. Щось кволе й мало реальне, відірване від життя, відчувалось в таких *прекраснодушних людях*, в цих типових представниках народницької буржуазної інтелігенції. Але вже тоді ж частина нашої інтелігенції доходить висновку, що *служіння народові* не покриває всього життя й що, попри те *служіння*, є й інші інтереси та завдання суто інтелігентські. Куди, наприклад, віднести задоволення власних естетичних потреб? А як обійтись без естетики, коли революцію розгромлено, коли *народ* виявив себе таким неестетичним і грубо-прозаїчним? *Народ* не вважав на оте *високе служіння*, а діловито палив такі й нещадно нищив маєтки найщиріших мужикофілів. Ні, *служіння народові* рішуче належало замінити на *служіння музам*, що *не терплять суєти*. Отже, народжується розпачливе гасло — *мистецтво для мистецтва*. Речник його — *Вороний*»¹.

Природа цього конфлікту не вичерпується естетичним протистоянням. Адже естетичне — це лише маркер глибших світоглядних конфліктів та їхньої персоніфікації, отже, поділу на *своїх*, *чужих* і тимчасових ситуативних *попунників*.

Іншим джерелом кризи залишалося мовне питання. Адже, незважаючи на скасування обмежень українській мові, заборона вистав цензурую все ще залишалася поширеним явищем, про що часто повідомляла українська преса, однак здебільшого це відбувалася до початку роботи над виставою. Заборона вистави ж після її випуску сприймалася як виняткова подія. Так, у 1911 році газета «Рада» повідомила, що «драматична цензура скасувала свою попередню заборону і дозволила до вистави на українській сцені історичну драму Л. М. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко»»², однак наступного року після десяти показів виставу було знову заборонено губернатором: «З наказу п. губернатора Українському театрові у Києві за-

¹ Бойко Ю. «Молодий театр» // Бойко Ю. Вибране. — Мюнхен, 1971. — Т. 1. — С. 1.

² Скасована заборона п'єси / Рада. — 1911. — 21 январа (3 лютого). — № 16. — С. 3.

боронено виставляти “Гетьмана Дорошенка”. П’єса пройшла у Києві 10 разів”. Ця коротенька хронікальна звістка вразила вчора мабуть дуже багато людей у Києві; не тільки українців, що кохаються у рідному театрі, як в одній з найкращих галузів культурного мистецтва, що веде нас до світового доступу чистим, ясним і одвертим шляхом на золотих підвалинах рідної історії, рідного побуту і рідної краси-слави народу-батька, — а й тих, що одвідують частенько український театр у Києві, як одну з найкращих тутешніх храмів художньої творчості. <...> заборону “Гетьмана Дорошенка” треба вважати за якесь тимчасове непорозуміння. Ми віримо в те, що київська вища адміністрація поставиться згодом, коли все виясниться»¹.

Заборонявся також показ вистав у разі оголошення загальнодержавного трауру («Житомир. З приводу смерті генерал-фельдмаршала Ейхгорна заборонено всі публічні вистави, спектаклі»²) або підозри, що вистава може перерости у політичну акцію («Заборона вистави. Лубні. Єврейська молодь хотіла виставити цими днями на жаргоні п’єсу “Сара Шейндель”, прибуток з вистави призначався на користь лубенської єврейської бідноти та потерпівшим від землетрусу в Семиріччі. Пан справник вистави не дозволив»³).

Подальший розвиток театральної культури проліг між двома найголовнішими подіями — одержавленням театру у 1917 році, роздержавлення наприкінці 1980-х і відокремлення культури від держави у 2020-х.

Створення державного театру підмінило українську мрію XIX століття про національний театр, який мислився у формі, вироблений іншими європейськими народами. Адже від самого початку не так сталося, як гадалося. Взявши на себе утримання театру, держава — цілком передбачувано — стала диктувати свої умови, що стало несподіванкою для митців, вихованих на романтичному ідеалі творчості.

Очевидно, це був найбільший із досі зафіксованих системних поворотів, який неможливо позначити ні народженням одного з *отців театру*, ні створенням знаменитої трупи, ні написанням видатної п’єси або постановкою вистави, котру історики театру висунуть на роль високохудожньої.

Адже зміна театральних систем — пронизує всю театральну культуру: зародившись, цей процес набирає сили, до-

¹ Вечерницький А. Заборона вистав «Гетьмана Дорошенка» / Рада. — 1912. — 13 января (26 січня). — № 10. — С. 1–2.

² Заборона / Нова Рада. — 1918. — 2 серпня (20 липня). — № 130. — С. 4.

³ Заборона вистави // Рада. — 1911. — 19 февраля (4 березня). — № 40. — С. 3.

лає перепони, отримує перші перемоги, охоплює все ширші й ширші версти, доки не відступається і нарешті не вщухає, збайдужілий або знесилений протистоянням — не так із новим поколінням, як із самим часом, який видається йому вивихом.

Звісно, у межах великої системи — *системи державного театру* — були і повороти, і підсистеми, котрі зручно було би, не ламаючи собі голови, підв'язати до медійних фактів культурно-політичного життя. Однак, як показує терміносистема державного театру (якому нещодавно виповнилося в Україні сто років), круті повороти у театральному житті не завжди співпадають з політичними подіями, постановами партії й уряду, отже, потребують окремого прискіпливішого дослідження.

Зазвичай ці повороти не співпадають навіть з боротьбою за впровадження тих або інших політичних символів. І це один із найцікавіших конфліктів доби, коли нові символи впроваджуються старими інструментами, котрі нібито репрезентують іншу символічну систему. Хіба сьогодні, коли ми чуємо радянську лексику — заклики до *виховання глядача, правди та ідейності*, це не наштовхує на думку, що їх було механічно перенесено із матеріалів XXVII з'їзду КПРС, де *духовність* згадано понад п'ятдесят разів?

Про що сигналізують ці симптоми? Чи не про те, що театральна культура надто зручно облаштувалася в уявному світі, якого вже давно не існує? Якщо одні й ті самі символи можуть наповнюватися різним змістом, чи не означає це, що вони вже остаточно втратили своє значення і використовуються лише як порожні ритуальні замовляння?

Однак культура ніколи не буває цілісною, її ідеальна цілісність можлива лише як уявна модель. Реальне функціонування театральної культури можливе лише у суперечностях, в одночасності смерті і народження, натхненних закликів до *«європейський цінностей»* і звички затуляти пельку опонентові з позиції сили або, ще краще, пафосної демагогії.

Нові періоди в історії культури — це не лише перефарбовані прапори, це передусім зміни структур, ієрархій, залежностей і функцій окремих елементів, а найголовніше — зміни системи цінностей. Це постійні, впродовж кількох століть, коливання між *українською культурою і малоросійською*. Це також *культурний капітал*, який в одних історичних умовах опредмечується у навичках і знаннях, в інших — у медійних ресурсах.

Інколи притягальну силу і значення якихось творів мистецтва пояснюють невловимо-загадковими, а тому й зручними

для маніпуляцій термінами на кшталт *аура*, *духовність*, *високохудожність* і т. ін. Насправді ж, твір мистецтва може бути проаналізовано лише в межах історично сформованих і доступних аналізу сценаріїв або ж навіть історичних протоколів, у яких належне місце відведено кожному учасникові — не лише митцеві та його творові, а й усій тій дедалі розлогішій інфраструктурі, без якої мистецтва — як форма комунікації — ніколи не існувало. Лише в межах цих сценаріїв твір дістає (або не дістає) статус *високохудожнього*, *духовного* або навпаки — *малохудожнього* тощо; *надання або скасування статусу* — це один із найголовніших сценаріїв у художній культурі.

Високий статус театру останньої чверті XIX століття — це заслуга не лише тогочасних митців, а й глядачів, і ще кількох поколінь *інтелігенції*: майже всі найпомітніші постаті літератури (І. Франко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, Ю. Федькович, Г. Хоткевич), меценати (Є. Чикаленко) — хтось більше, а хтось менше — так або інакше пов'язували свою діяльність із театром, як найпопулярнішим серед широких мас видом мистецтва.

Так само наступні покоління (П. Рулін, Я. Мамонтов та інші) відвойовували минуле українського театру у радянської ідеології, котра цілком обґрунтовано охрестила театр корифеїв *буржуазним*, після чого зусиллями найреволюційніших митців міцним асоціативним ланцюжком зв'язала цей театр у свідомості кількох поколінь з *гопакедією* або *гопакомедією* і навіть *халтурництвом*.

Однак, незважаючи на те, що саме поняття *інтелігенція* і похідні від неї — *творча* або *мистецька інтелігенція* — на теренах Російської імперії здобули поширення лише у другій половині XIX століття, вже в той час зміст поняття був надто непевним. Якщо відкинути формальні ознаки і взяти до уваги претензії на право вважатися інтелігентом, одразу й виявиться, що артистична та й загалом гуманітарна інтелігенція була настільки неоднорідною, що її спроби довести свої претензії на статус авангарду суспільства не завжди мали успіх.

Багатьом із тодішніх інтелігентів культурна революція і вибудована нею адміністративна вертикаль дала шанс — за рахунок тих, у кого його відібрала. Це залежало не лише від поглядів, тактик, стратегій і сценаріїв, обраних самими митцями, а й від політичних обставин, не завжди передбачуваних, а сьогодні не до кінця зрозумілих; а ще більше залежало від людського фактору, подолати який не здатна жодна революція.

КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ

КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ

Поняття *культурна революція*, впроваджене 1917 року анархістами братами Гордініми, вперше було використано Леніним лише 1923 року у праці «Про кооперацію», однак охоплювало воно не лише омріяне комуністичне майбутнє, а й недалеке минуле — процеси, котрі розпочалися набагато раніше — від повалення царського уряду. Отже, термін мав зворотну силу. А невдовзі «вираз *культурна революція*, — писав 1928 року Сергій Єфремов, — зробився вже модним гаслом. Тулять її всюди. Нею виправдують і аргументують усяку сучасну пакость. Навіть події в Академіях (і у нас, і в Петербурзі) значною мірою мотивуються *культурною революцією*»¹.

Однією з особливостей культурної революції, що відрізняла її від попередніх періодів, була *опора на інтелектуальну більшість*, не у сенсі високоінтелектуальну, а у сенсі *масову свідомість*. Відповідно до цього й однією з найактуальніших проблем культурної революції стала проблема наймасовішого на той час виду мистецтва — театру («розв'язати театральну проблему, одну з найважливіших проблем культурної революції»²).

Згодом було сформовано й уявлення про темного двійника культурної революції — *культурну контрреволюцію*³ або *контрреволюцію у мистецтві*. Приміром, Лесь Курбас 1924 року оголошував, що *контрреволюцією у мистецтві є академізм, безпредметність і формалізм*⁴, а наступного року розширив список і додав до нього ще й *естетизм*⁵. Того самого року він звинуватив у *контрреволюційності* свого учня — Василя Василька і, за свідченням Сергія Єфремова, «вимагав, щоб ці його обвинувачення стенограф записував»⁶. Однак лише за десять років по тому контрреволюціонером буде оголошено і самого Курбаса: «Заснований при Центральній Раді “Молодий театр”, керований контрреволюціонером Курбасом, бувши виразником політичних завдань української націоналістичної *контрреволюції* <...>. Щоб обдурити українські трудящі маси і приховати свою *контрреволюційну суть*, “Молодий театр”

¹ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 689.

² Як поліпшити роботу театрів // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — С. 2.

³ Полфьоров Я. Підсумки українського мистецтвознавства // Прапор марксизму. — 1929. — № 6. — С. 195.

⁴ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25. 12. 1924 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 317.

⁵ Протокол № 4 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 09. 01. 1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 326.

⁶ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 309.

прикрився в своїй шкідницькій роботі лозунгом запровадження “високих форм європейського театру”»¹.

Прикметний коментар до ситуації, з точки зору *своїх і чужих*, дала у редакторській статті львівська газета «Діло»: «Довгими роками вважали Курбаса у “Березолі” *своїм*: факт, що він увесь час займав своє становище, можна пояснити тільки тим, що він підчинився *офіційній лінії*. З одного боку, вихвалювали Курбаса за заслуги для пролетарського театру і він ставив революційні агітки, а з другого наразі осуджують його як *контрреволюціонера*»².

За цією *подвійністю або множинністю трактовки* стоїть перенесення досвіду театру на політичне життя, адже «розуміння й тлумачення п’єси в постановці зветься трактовкою режисера. Можна одну п’єсу виставити різно. В руках одного режисера вона може бути революційна, а в руках другого — навпаки — контрреволюційна»³. Здавалося б, цілком виправданий принцип. Однак *те, що у мистецтві є інтерпретацією, у соціальному житті перетворюється на маніпуляцію*.

Нарешті ще один термін, доволі пізній, також характеризує цю подвійність: «Найбільш характерним методом приховування своєї *шкідницької діяльності* для цієї банди, як і для українських націоналістів — було і є *політичне дворушництво, маскування ворога*. <...> на ідеологічному фронті, на фронті літератури й мистецтва ворог намагався, користуючись почесним званням радянського художника, майстра, вести свою підлу *дворушницьку контрреволюційну роботу*. <...> Всі ці факти говорять про засміченість фронту мистецтва, недостатню нашу пильність до ворога і зокрема на театральному фронті. Міцна рука чекістів. Не сховатися підлим *дворушникам і зрадникам* від їх гострого ока. Заслужена кара чекає всіх *ворогів народу*. Зірвати маску з наймитів фашизму. Викрити підле *дворушництво* та тонкі маневри, по революційному розправитись з ними — ось єдина відповідь банді троцькістів. Завдання кожного трудящого, кожного робітника, службовця, актора допомогти партії в остаточному знищенні решток ворожої банди»⁴.

З огляду на те, що ролі ворогів інколи доводилося виконувати вчорашнім героям, *дворушництвом* або *маніпулюванням* слід вважати не поведінку жертв, а зміну ставлення до них.

¹ Савченко Я. П’ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 6–7.

² Леся Курбас піде під суд за «ухили» // Діло. — 1933. — № 274. — С. 2.

³ Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927 — № 7. — С. 34.

⁴ Піднести революційну пильність // Театр. — 1936. — № 1. — С. 2.

ОДЕРЖАВЛЕННЯ

Між 1917 і 1920 роком лише у Києві відбулося півтора десятки переворотів і стрімких, немов у німому кіно, змін влади: тимчасовий уряд, Центральна Рада, німці, Директорія, УНР, доки владу остаточно не захопили більшовики.

Кожна влада мала свої ідеологеми і стратегічні цілі, однак тактичні інструменти, якими вони користувалися, створюючи адміністративні вертикалі і горизонталі, не настільки істотно відрізнялися, щоби варто було зосереджуватися на них. Передусім це була боротьба за зміцнення влади. І театрові у цій боротьбі також було відведено значну роль — роль ідеологічного чинника.

Розпочалася ця боротьба зі створення, а згодом і множення державних органів керівництва культурою (комітет національного театру, 1917; театральний комітет, 1917; управління мистецтв та національної культури, 1919; управління видовищ, 1929) і посад (директор державних театрів, 1918, головноуповноважений по організації театрів, 1923 та ін.), функцією яких був нагляд за мистецтвом.

Оскільки Україна досі не мала державного театру, у багатьох ці новації сприяли появі небезпечних ілюзій — мовляв, держава дбатиме про всіх своїх громадян і т. ін. Однак уже перші кроки влади розчарували.

23 квітня 1917 року редагована Володимиром Винниченком «Робітнича газета» анонсувала проведення о 7-й годині вечора в осередковій залі Педагогічного музею установчих зборів Товариства «Український Національний театр», що мусило «об'єднати артистів, акторів, малярів та письменників й прихильників рідного мистецтва біля справи піднесення Української театральної умілости»¹.

А вже наступного дня «при Українській Центральній Раді 24 квітня [1917 р.] заклався комітет “Національного театру”, в якому головою є Винниченко, Черкасенко, Старицька-Черняхівська, Олесь, Вороний, Антонович, Мар'яненко, Курбас, Кричевський, Грушевська, Старицька М. М. Мета комітету за допомогою Центральної Ради утворити з себе Міністерство культури, яке буде мати свої трупи у всіх великих містах України, свої хори, школи, майстерні, музеї і т. і.»².

¹ Установчі збори Т-ва «Українського національного театру» // Робітнича газета. — 1917. — № 19. — С. 4.

² Василько В. Щоденники // Український театр. — 2000. — № 1-2. — С. 31.

Для Києва, а зрештою і для України у тодішніх її межах, крок був історично справедливим, хоча й не надто демократичним, адже враховував *інтереси лише українського населення*, незважаючи на те, що Київ був багатонаціональним містом: 1905 року у Київській губернії було три мільйони росіян (у містах — двісті вісімдесят тисяч), на двісті тисяч менше українців (у містах — сто двадцять дев'ять тисяч), півмільйона євреїв (у містах — сто сорок тисяч), майже сімдесят тисяч поляків (у містах — понад двадцять тисяч) і близько п'яти тисяч німців у містах¹. Щоправда, інформація, що її наводить О. Русов, істотно відрізняється: станом на 1897 рік у Київській губернії налічувалося два мільйони вісімсот тисяч «малоросів» на три з половиною мільйони населення, тобто сімдесят дев'ять відсотків; усього в Російській імперії у двадцяти губерніях, включаючи Астраханську, Самарську, Саратовську та інші, налічувалося дев'ятнадцять мільйонів, як вказано, «малоросів», тобто сорок чотири відсотки усього населення імперії². Однак за переписом 1919 року, у півмільйонному Києві диференційовано українців (23,8%), малоросів (1, 53%), росіян (42,94%), поляків (6, 81%), євреїв (21,18%), білорусів, чехів, німців, китайців і представників інших національностей; найбільшою серед них була група росіян у віці від 20 до 29 років³. Проте, з огляду на те, що серед головних питань, що їх мала вирішити влада, стояло питання про створення при Академії наук комісії, котра б мусила «точно установити етнографічні межі українців, білорусів і москалів»⁴, наведені цифри навряд чи мусять викликати повну довіру. Згодом значно жорсткіше, ніж українська влада ігнорувала інтереси нацменшин, продовжувала імперську національну політику Росії більшовицька влада.

Невдовзі після створення комітету Дмитро Антонович подав від імені новоутвореного органу інформацію, видруковану вже не на останній шпальті «Робітничої газети», як було раніше, а на першій: «Комітет Українського Національного Театру, що заснувався при Центральній Українській Раді, власне тепер при секретаріатові по справах просвіти, ставить свої завдання зразу у всій широті справи національного театру.

¹ Наличное население обоого пола по уездам, с указанием числа лиц преобладающих родных языков. — СПб., 1905. — С. 2.

² Русов А. О числе малороссов // Об отмене стеснений малорусского печатного слова / Имп. Академия наук. — СПб., 1905. — С. 91.

³ Перепись г. Киева 16 марта 1919 г. / Перепис м. Київ 16 березня 1919 р. / Киев. губ. стат. бюро. — К., 1920.

⁴ Засідання Центральної Ради // Робітничка газета. — 1917. — № 3. — С. 3.

Комітет Національного Театру намічає свою роботу в змислі засновання *зразкових театрів* у Києві, і по інших більших містах України, засновання *передвижних театрів* по селах та малих містечках, засновання *артистичних шкіл*, співочих організацій, засновання *театральної преси*, скликання з'їздів *артистів* і т. д. і т. д. До складу комітету увійшли по вибору громади літературно-артистичні українські сили <...>. Таким чином зібрані до Комітету майже всі свіжі кращі артистичні сили, і під цим взглядом комітет заслуговує повного довіря. Зараз на порядку денному у комітеті стоїть доклад про *Робітничий Театр*, який задержується тільки тим, що Комітет хотів-би виносити постанови в порозумінню з робітничими клубами. В заготовленому докладі розвивається думка про *Робітничий Театр* в тому змислі, що провадити справу повинні робітничі клуби, на них повинна полягати адміністративна частина роботи і ідейне керування справою, а Комітет Національного Театру бере на себе завідування художньою стороною діла, мистецьке керівництво і матеріальну допомогу, яка на перших порах буде потрібна. Справу *Робітничого Театру* доклад намічає в трох напрямках: ведення трупи з *художніми виставами* в робітничих кварталах, раз або двічі на тиждень, засновання *драматичної школи* для робітників і постійні робітничі хори, Комітет від себе пропонує режисера для трупи, який разом з тим повинен бути і на учителем в *драматичній школі*, щоб талановитіших учнів вибирав у школі і привчав до сцени, а також випускав в концертах. Хорам також Комітет має запропонувати *діріжора*, щоб постійно провадив справу і теж привчав до виступу як у концертах так і в хорових музикальних сценах. Що до ведення *драматичної школи* то тут спільна дирекція членів комітету і Робітничих клубів мала-би виробити план науки і викладів»¹.

У жовтні 1917 року «при Генеральному Секретарстві Народної Освіти зорганізувався Театральний Відділ. В новому житті України, що так давно була позбавлена можливості ширити й творити свою культуру, такий відділ — пекуча потреба часу. Народна освіта без національного культурного скарбу не досягає належної мети, а національні культурні скарби України нищено, руйновано, розвіювано впродовж трьох сотень літ <...>. Театральний Відділ при Генеральному Секретареві Народної Освіти має завідувати і керувати справами Національного Театру по всій Україні. Примітка: Він не втручається в приватні під-

¹ Д. А. Робітничий театр // Робітничая газета. — 1917. — № 82. — С. 1.

приємства, а коли вони звертаються до нього за допомогою, то, визнавши діяльність того, чи іншого підприємства корисною, підтримує їх по змозі. Сфера діяльності Театрального Відділу охоплює: В справі театральних вистав: а) Організацію художніх театральних труп по більших містах України, керування репертуаром, а також художнім боком вистав тих труп; б) Закладання театрів робітничих, керування їх діяльністю і догляд за ними; в) Закладання театрів по селах, — керування їх діяльністю і догляд за ними; г) Організацію зразкових мандрівних театрів. В справі педагогічній. а) Закладання драматичних шкіл — школи артистів, школи режисерів, робітничі драматичні школи, — складання їх програм і догляд за їх діяльністю; б) Видання театральнопедagogічних органів; в) “Режисерські видання” п’єс; кращі п’єси українського репертуару, п’єси європейських класиків. В справі літературній: а) оголошення конкурсів; б) Видання п’єс оригінальних та перекладів; в) Видання спеціально театральних органів, г) Закладання театральних бібліотек. В справі технічній. а) Закладання театального бюро; б) Закладання театального музею; в) Закладання театральних майстерень; г) Закладання театальної комори. В справі допомоги: а) Призначення стипендій; б) пенсій; в) командировок; г) позичок; д) закладання захистів для знеможених театральних діячів»¹.

Серед перших заходів влади був також анонс про підготовку *режисерських видань*: «Комісія по режисерських виданнях Комітету Українського Національного Театру вже виготувала до друку перший випуск — “Наталка Полтавка”. Літературний вступ зробив С. Єфремов, режисерські уваги М. Садовський, а рисунки декорацій і типів для гриму і одіння В. Кричевський. Слідуючими випусками режисерських видань вийдуть “Назар Стодоля”, “По ревизії” і “Бурлака”»². Мета подібних видань, відомих ще від першої чверті XIX століття у Франції, — поширення постановочних стандартів.

Подальший перебіг подій підтвердив наміри влади в галузі театральної культури: новоутворене *Міністерство культури* (згодом назви міністерства змінювалися, що не впливало на зміст його діяльності, — Міністерство преси й інформації, Міністерство народної освіти, Міністерство мистецтва, Міністерство освіти і штуки, Міністерство преси й пропананди) підготувало проект удержавлення театральної справи, спря-

¹ Театральний Відділ при Генеральному Секретарстві Народньої Освіти // Нова Рада. — 1917. — № 161. — С. 2.

² Робітнича газета. — 1917. — № 178. — С. 4.

мований на роз'єднання діячів театру, і до того не надто консолідованих, на розмежування *чистих і нечистих, своїх і чужих*. Адже постановою про заснування в м. Києві державного драматичного театру *статус державних, тобто бюджетних акторів, режисерів* та інших співробітників, за традицією імператорських театрів, надавався не всім: «Віднести посади директора, завідуючого господарською частиною, режисерів, акторів і рахівника держ. драм. театру до *урядових посад*»¹.

Цілком передбачувано з'явилися і солодкі слова — *дотація*², *субсидування*³ — звісно, для *своїх*. Ніхто ще не міг передбачити, яку ціну доведеться заплатити за солодощі (за якихось двадцять років, навчившись керувати мистецтвом, Комітет у справах мистецтв оголосив боротьбу за *бездотаційність*⁴).

Не дивно, що за *вищий статус* (державний, національний, а згодом — *зразковий, показовий або показний, центральний театр*) розгорнулася боротьба, участь в якій взяли найспритніші: «Недавно до голови Ради міністрів надійшла заява якогось *Креймса* з Клинців на Чернігівщині, про те щоб його театру можна було зватися Українським Державним театром на тій підставі, що його трупа “*в качественном отношении очень хороша*”, і в розпорядженні трупи є власні театральні убрання. Кілька ж день тому на ім'я *Ф. Лизогуба* надійшла нова заява цього ж *Креймса* вже з Новозибкова про те, що у нього “в трупі прибавилось 7 пар танцюристів” і що він “певний в одержанні дозволу на те, щоб його театр звався державним”. Уже назвав його таким... Обидві заяви передані до Театрального відділу при М-ві народньої освіти»⁵.

Прагнучи отримати патронат держави, пропонували свої послуги й інші театри: «Група акторів “Молодого театру” в кількості п'ятнадцяти чоловік <...> запропонувала *Міністерству преси і пропаганди*, що керувало тоді театральною справою, організувати в нас мандрівну фронтову трупу»⁶.

А далі — навряд чи очікувані кимось *удержавлення, націоналізація, націоналізування, реквізиція, облік*, що й визначало особливості театральної культури впродовж тривалого

¹ Постанова про заснування в м. Києві державного драматичного театру // Нова Рада. — 1918. — № 150. — С. 2.

² Податок на театр. Лист М. Садовського // Нова Рада. — 1917. — № 206. — С. 4.

³ Хроніка // Червоний шлях. — 1923. — № 6–7. — С. 214–215.

⁴ *Борицаговський О.* Бездотаційність // Театр. — 1940. — № 4. — С. 4.

⁵ «Державний» Гаркун // Нова Рада. — 1918. — № 157. — С. 4.

⁶ Лист до редакції групи акторів «Молодого театру» 24 жовтня 1919 р. // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 284.

часу: «Артисти “Музикальної комедії” (оперетки Валентети) і їх доброзичливі приятелі підняли великий розголос з приводу реквізиції театру Геймана. <...> Театр Геймана зреквізовано <...> державною владою для дійсного державного українського драматичного театру, що має на меті виставляти кращі твори українських драматичних письменників і кращі твори європейського репертуару. Зреквізовано театр Геймана державною владою в повній згоді з діячами українського театру, і ми, члени театральної ради, українські драматурги, артисти й громадські діячі, цілком підтримуємо цю реквізицію, бо зроблено її для потреби українського народу і української інтелігенції»¹.

Доки *реквізиція* здійснювалася у *чужих*, усі мовчки погоджувалися, а може, й раділи. Коли ж зачіпали інтереси *своїх*, зчиняли галас, однак теж неодностайний. 1918 року, коли німецькою комендатурою було здійснено реквізицію приміщення «Молодого театру», молодотеатрівці написали звернення: «В четвер 26 вересня німецькою комендатурою знову *зареквізовано* наш театр на Прорізній вулиці, № 19. З моменту нашого повернення з Одеси це вже друга реквізиція. З того, що до нашого помешкання систематично майже щодня ходили представники всяких інституцій з метою *реквізиції*, з того, що робиться зараз навкруги, — ми вбачаємо цілу систему, похід, і похід не тільки на наш театр <...>. Не в спів замовкнути галас, знятий навкруги нашого Державного театру, — появляється друга *реквізиція* помешкання нашого Молодого театру. <...> *Реквізиційний квиток* приніс офіцер від німецької комендатури, але *реквізицію* зроблено з дозволу чи навіть за пропозицією української комендатури»². Своє звернення молодотеатрівці мали намір видрукувати на сторінках *своєї* газети «Рада», однак редакція не дістала цензурного дозволу на друк матеріалу.

Найнесподіванішою, вочевидь, була неможливість залишатися нейтральним, поза боротьбою, адже впроваджувалися *реєстрація, облік і мобілізація робітників мистецтв*: «Міністерство Преси й Інформації У. Н. Р. видало закон про мобілізацію артистів, а театри удержавило. Головноуповноваженим по організації театрів з рамени уряду У. Н. Р. став артист і режисер Микола Карпович Садовський»³.

¹ Резолюція театральної ради в справі помешкання для державного театру // Нова Рада. — 1918. — № 187. — С. 1.

² Протест «Молодого театру» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 201.

³ *Демчук Т.* Галицькі театри на Великій Україні в 1919-1920 рр. // Театральне мистецтво: Місячник театру і сцени. — 1923. — Вип. VII-VIII. — С. 1.

Влада змінювалася, але такий самий облік митців було узаконено кількома урядовими постановами на початку 1920-х років: «Беручи до уваги специфічні особливості праці в колах мистецтва, Уповнаркомпраці постановив: 1. Організувати при Відділі обліку і розподілу робітничої сили управління Уповнаркомпраці Центральну секцію робітників мистецтв. 2. Центральній секції надається право за дозволом Відділу обліку і розподілу робітничої сили відкривати при місцевих підвідділах обліку і розподілу робітничої сили Секції робітників мистецтва <...> 4. В міру потреби в Секції притягаються як постійні співробітники спеціалісти різних галузей мистецтв, як: драми, музики, цирку, естради і т. ін.»¹.

У наступній постанові перелік професій, котрі слід вважати мистецькими, було уточнено: «Аби правильно й планомірно використати в державному масштабі культурно-освітніх робітників, Рада Народніх Комісарів ухвалила: 1. Оголошити на Україні облік усіх осіб обох полів, працюючих і працюючих в сфері освіти й мистецтва: <...> б) артистів: драми, комедії, опери, оперети, інтермедії, мініатюри, концертних солістів, шукварістів, екрану, ариє й балету. Музикантів: оркестрантів, солістів, педагогів, дірігентів, капелмейстерів. <...> Режисерів: пом. режисерів, суфльорів, декораторів, адміністраторів, монтіровишних робітників, робітників сцени, столярів, плотників, мебельщиків, бутафорів, реквізіторів, електротехників, електромонтерів, механіків, машинистів, парикмахерів-гримерів, костюмерів, кравців і шевців. <...> 5. З хвилиною оголошення обліку всі належні робітники освіти й мистецтва залишаються на своїх посадах і не мають права залишити місця свого перебування без дозволу місцевого Управління Робсили. <...> м. Харків, дня 19, лютого 1921 р.»².

Боротьбу за місце у державному театрі було регламентовано *творчими конкурсами* («Від 11-го квітня 1918 р. театральний відділ при Міністерстві народньої освіти оповіщає конкурс режисерів широкого народнього та історичного українського і клясично-героїчного світового репертуару на сезон 1918-1919 р. в київському Троїцькому народньому

¹ Постанова уповноваженого Наркомпраці РРФСР при Раднаркомі УРСР. — Вісті. — 1920. — 1 серпня // *Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л.* 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [I] — К., 1966. — С. 258.

² Постанова Ради Народніх Комісарів «Про облік культурно-освітніх працівників» // *Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України.* — 1921. — Ч. 3. — С. 69–70.

домі. Режисерів може бути від одного до 2-х з директорськими обов'язками, працюючих в контакт з іншими. <...> Платня від 500 до 1000 карб. в місяць, сезон від 1-го серпня по 1-ше травня. Особи, які бажають взяти участь в конкурсі мають листовно чи особисто зголоситись до 26-го квітня ц. р. і надіслати до голови театрального відділу (Бібіковський бульвар, 14) інформаційні відомості про себе: а саме: 1) Режисерський стаж (який час і який репертуар провадив). 2) огляди на завдання театру і докладний програм своєї майбутньої діяльності. 3) Приблизний склад трупи, який режисер вважає потрібним для своєї праці»). Зовні це також нагадувало демократичну процедуру, якби, знов-таки, не розмежування *своїх і чужих*, що виявили *національні і жанрові обмеження*: народний та історичний український і класично-героїчний світовий репертуар.

Загалом, віра тодішніх митців у силу громадських організацій і земний рай для мистецтва справляє враження якоїсь *наївної інфантильності*. Документи свідчать, що митці розраховували на те, чого жодна держава ніде і ніколи не здійснювала. Про це розповідає, зокрема, Резолюція з'їзду мистецьких організацій, ухвалена 28 червня 1918 року: «Всеукраїнський з'їзд мистецьких організацій, прийнявши цілу низку постанов <...> вітає ідею засновання Інституту мистецтв. <...> Визнаючи загальнодержавне значення мистецтва, з'їзд вважає кінцевою умовою впровадити в усіх школах викладки історії мистецтва, естетики та мистецької техніки, при тому треба дати учителям цілковиту волю в виборі методу викладання, вирішенню естетичних завдань. <...> Визнаючи просвітне значення всіх художніх видовищ, з'їзд вимагає зменшення податків на всі видовища культурно-просвітнього характеру. Податки, що збираються з художніх, театральних і інших видовищ, повинні йти виключно на цілі мистецтва. З'їзд визнає за державою право контролю художніх установ нею субсидованих. <...> В постанові театральний з'їзд вимагає утворення в Києві в найближчому часі майстерні сценічних декорацій»². Найбільше спантеличує у цій резолюції кількарізне *вимагає, вимагає, вимагає...*, ніби від влади щось і справді можна було вимагати.

Те, чого не встигли здійснити ні Центральна Рада, ні Директорія, здійснили, прийшовши до влади, більшовики.

¹ По постанові театральн. ради // Нова Рада. — 1918. — № 59. — С. 4.

² Резолюція з'їзду мистецьких організацій // Робітнича газета. — 1918. — № 306. — С. 4.

Незважаючи на те, що Декрет РНК РСФРР «Про об'єднання театральної справи» від 26 серпня 1919 року поширювався і на Україну (підпорядкування театрів Народному комісаріатові освіти; націоналізація театального майна; державне регулювання цін на квитки; впровадження звітності та ревізії для автономних театрів тощо)¹, виконання цього завдання розтягнулося на кілька років. Ще у грудні 1924 року «приїхав до Києва гартованець Христовий — новий зав[ідувач] Від[ділу] Мистецтв Політосвіти. Веде переговори з Курбасом про удержавлення “Березіля”. У держави є така думка удержавити п'ять українських театрів»².

Зрештою, більшовики створили розгалужену систему державних театрів, режим роботи яких було затверджено *Положенням Раднаркому УСРР про державні театри*: «Згідно з Положенням, театрам надається право самостійної господарсько-правової одиниці, яка одержує повну художньо-ідеологічну лінію з центру. Затвердження положення дасть змогу дирекції театрів вільніше вести роботу в межах видаваної субсидії»³.

Кількість театрів невпинно зростала. Так, 1926 року Юрій Смолич писав про «8 великих, державних драматичних театрів, не рахуючи кількох другорядних театрів місцевого значіння. Ці театри перебувають зараз по найбільших містах України: в Харкові (ім. Ів. Франка), в Одесі, в Києві (“Березіль”), в Донбасі (цей театр не має постійного міста й переїздить з одного робітничого району до другого), в Катеринославі (ім. Заньковецької), в Полтаві (ім. Шевченка), на Поділлі (цей театр також працює по різних містах Поділля), в Чернігові»⁴. А вже наступного року Микола Скрипник протиставив *державні театри дотаційним*: «У нас немає 15 державних театрів, а є 15 театрів, що одержують державну дотацію, і не кожний театр, що одержує державну дотацію, є державний. Державний театр це не лише назва, а звання, що ми даємо окремим театрам, якщо вони виявляють відповідну художню творчість і додержують відповідної художньої лінії. Із 45 державних театрів ми маємо російських опереткових 18, українських драматичних 4, російських драматичних 20 і 3 єврейських театри. Недержавні те-

¹ Про об'єднання театральної справи. Декрет РНК РСФРР 26.VIII. 1919 // Культурне будівництво в Українській РСР: 36. Т. 1. — К., 1959. — С. 56.

² Василько В. Щоденник 1924–1925. Т. 6. // ЦДАМЛМ України. — Ф. 653. Опис. 2. Од. зб. 398. — Арк. 65.

³ Хроніка // Нове мистецтво. — 1925. — № 2. — С. 14.

⁴ Смолич Ю. Мистецька Україна. Короткий огляд мистецького життя в УСРР // Сільський театр. — 1926. — № 1. — С. 38.

атри можна прирівнювати до, так би мовити, легкої індустрії в галузі промисловості. Більшість недержавних театрів належить до ділянки *легкої театральної промисловості*»¹.

1929 року офіційна статистика показала істотне збільшення кількості театрів: «На Україні є 78 театральних підприємств. З них 35 українських, або 44,8%. З 78 театральних підприємств ми маємо державних театрів — 38, з них 30 українських, або 76,3%. Вся ця мережа обслуговує щось до 1.600.000 чоловіка. <...> Половину згаданої кількості обслуговують театральні трудколективи. Відомо, що останні часто дають ідеологічно низьку, навіть шкідливу продукцію, а з художнього боку халтуру. <...> Місцевих театрів, що дістають дотації від Округового бюджету — 16, з них українських — 9, російських — 6, єврейських — 1. Крім того є українських робітничо-селянських театрів — 12. Із 40 театральних трудколективів українських — 5, російських — 31 і єврейських — 4»². За офіційною статистикою, на кінець 1939 року в Україні працював 101 театр³.

У пошуках шляхів удосконалення системи управління театрами «Головмистецтво <...> перетворюється в 1930 році на Ради, а незабаром — на Сектори в справах мистецтв <...> з суворим контролем їхньої [театрів] діяльності — через створені на місцях управління театральньо-видовищними підприємствами (УТВП) <...>. З їх допомогою <...> Наркомос намагається запровадити т. з. *п'ятирічку мистецтв*, прагнучи ввести у суворі планові рамки питання розвитку художньої культури. Здійснювати ці плани Наркомос вирішив за допомогою т. з. *трестування театрів* — створення театральних трестів, а згодом об'єднань за прикладом, що запозичувався у сфері матеріального виробництва. Це набрало форм, особливо у віддалених регіонах, виїзної роботи театрів <...>. За прикладом створених у Росії трестів були організовані в 1929–1930 роках Лівобережний, Правобережний та Донецький трести»⁴.

Кількість театрів швидко збільшувалася, щоправда, дуже своєрідним шляхом: «В 1931 р. на Україні було 77 театрів, тепер 91 театр. *Таке зростання театрів на Україні, насам-*

¹ Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтва: Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 року // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V. — С. 89.

² Театральний диспут // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 91.

³ Культурное строительство СССР: Статистический сборник. — М.; Л., 1940. — С. 11.

⁴ Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою в другій половині 20-х — середині 30-х років XIX століття: Автореферат дис. ... канд. мист. — К., 1994. — С. 9–10.

перед, іде лінією зростання периферійних та робітничо-колгоспних театрів. Робітничо-колгоспних театрів було в 1931 р. — 18, а тепер — 32. Отже, РКТ за ці роки кількісно зросли майже вдвоє (на 14 одиниць), що і становить основну цифру збільшення театрів на Україні. До цього треба додати, що в рахунок 76 театральних колективів 1931 р. входило до 15 так званих трудколективів театрів, які ліквідовані і замінені державними театрами. Особливо помітне зростання театрів, що обслужують національні меншості. Коли російських театрів в 1931 р. було тільки 9 і цифра ця складалась в значній частині з трудколективів, в 1934 після зняття націоналістичного керівництва НКО, нараховується 17 російських театрів»¹.

Стосовно національної політики, тодішні джерела з гордістю повідомляли про збільшення кількості *нацменівських театрів* (таку офіційну назву мали театри нацменшин — росіян, євреїв, поляків та ін.): російських театрів у 1931 році було 9, у 1934 — 17, єврейських — у 1931 — 6, у 1934 — 8, німецьких, болгарських і польських у 1934 — по одному².

Незважаючи на успіхи культурної політики, *матеріальне забезпечення акторів* залишалося незадовільним. «Хоча в хаті, де повісилась людина, не говорять про мотузок, — виправдовувався Микола Скрипник, — то я приєднуюсь до професійного голосу, що матеріальний стан українського актора незадовільний. Пересічна плата — 100 крб., є більш у поодиноких випадках, але ж у нас по 11 державних театрах 1.870 театральних робітників, 445 з них технічний персонал, 1.325 художніх робітників. Ми досі мали незначні суми для того, щоб матеріально забезпечити їх повністю»³.

Визнавши незадовільне матеріальне забезпечення акторів, Скрипник не згадав однак, що «за відомостями ЦК Робмису на 1 липня *кількість безробітних по спілці Робмис* доходить цифри 22% всіх членів союзу. Хоча останнього часу в багатьох місцях формувалися трупи для зимового сезону, проте кількість безробітних зменшилась на небагато. ЦК зараз виробляв низку заходів для врегулювання питань у справі безробіття»⁴. Не згадав він і про примусові *відрахування*: «На загальних зборах робітників єврейського держтеатру, що відбулися цими

¹ На фронті культури // Нар. комісаріат освіти УСРР. — К., 1935. — С. 139.

² Там само — С. 142.

³ Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтва: Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 року // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V. — С. 90.

⁴ Хроніка // Нове мистецтво. — 1926. — № 27. — С. 18.

днями, ухвалено відрахувати щомісяця 1% з заробітку на користь англійських гірників аж до закінчення страйку»¹.

У парадоксальний спосіб намагаючись вийти зі скрути, НКО здійснив «скорочення кошторисів театрів не менше, як на 10%»², а згодом було «раціоналізовано штати театрів <...>: Надмірно поширені штати сезону 26/27 р. <...> на сезон 27/28 р. встановлено було в кількості 1281 чол., тобто менше на 241 чол., що складає 15%. Господарчі витрати проти кошторисів минулого сезону було зменшено на 107.000 карб., тобто на 30%. <...> Вказані заходи, а також вдала організація театрального глядача в тому числі й робітничого мали своїм наслідком значне зменшення дефіциту <...> Щодо відвідування наших державних театрів, то ми маємо такі результати: театри перепустили 945.000 чоловік в сезоні 27/28 р. і 727.000 в сезоні 26/27, тобто за відчитний рік ми маємо збільшення відвідування на 218 тисяч чоловік. Характерною особливістю цього сезону являється той момент, що так званого організованого глядача (абонементи, запродаж вистав організаціям) з 945.000 було 800.000»³.

За свідченням тодішніх документів, «у боротьбі з безробіттям митців багато зробила громадська посередницька профспілкова структура — *Центральне посередницьке бюро профспілки працівників мистецтв (Центропосередробмис)*, зусиллями якого у 1930 році було ліквідовано безробіття у галузі художньої культури»⁴. Іншу зміну було запроваджено Постановою ВЦВК та Раднаркому від 19 вересня 1933 року: від середини 1934 року Наркомос упровадив нову структуру місцевих органів народної освіти, до складу якої увійшли «*сектори театральньо-видовищних підприємств (ТВП)*, а для країв та областей, що мали у своєму підпорядкуванні значну кількість театрів — *управління театральньо-видовищних підприємств*, які діяли на госпрозрахункових засадах»⁵.

Парадоксально, однак упродовж століття однією з тенденцій *культурного будівництва* став зсув, спочатку ледь помітний, а згодом радикальний, що призвів до *звуження поняття культура*, зміст якого сьогодні сприймається

¹ Там само. — С. 16.

² Озерський Ю. Загрозливі симптоми // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 1.

³ Організаційно-господарчі підсумки сезону 1927–1928 р.р. // Нове мистецтво. — 1928. — № 18–19. — С. 1.

⁴ Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою в другій половині 20-х — середині 30-х років XIX століття: Автореферат дис. ... канд. мист. — К., 1994. — С. 11.

⁵ Там само. — С. 18.

не лише владою, а подеколи й митцями як сукупність закладів і заходів, підпорядкованих спочатку міністерству пропаганди, згодом міністерству освіти, комітету у справах мистецтв, міністерству культури, а на додачу — ще й спорту.

Так само і поняття *культурний* тлумачиться як освічений, ерудований у галузі мистецтва, читає книжки, любить музику, кіно, користується носовичком і не сякається у рукав, а головне — здатний розводитися про занепад моралі і новітні тренди у мистецтві. З цієї точки зору — точки зору, безперечно, кривої, — найкультурнішими постатями ХХ століття були високоерудовані політичні цензори і верхівка нацистської партії.

Насправді ж *культурна революція, художня культура і театральна культура* — це не лише твори мистецтва і митці, котрі їх створили, не лише вміння користуватися виделкою і, тим більше, не знання останніх постанов партії і навіть не відповідність найновішому писківі моди.

Культура — це *структура* соціальних стосунків, що вибудовується навколо системи цінностей (передусім цінностей нематеріальних), а також норми, якими ці стосунки обмежені. Отже, й культурна революція — це знищення однієї системи цінностей, а також створення і впровадження іншої. Те, що відбувається безпосередньо на сцені, є *кінцевим продуктом, вершиною айсберга*, зрозуміти який можна лише розшифрувавши *чорну скриньку* — систему стосунків, якою він народжений.

Ключем до розшифровки цієї чорної скриньки культури є ставлення до Іншого: іншого часу (минулого і майбутнього — дверей входу у цей світ і виходу з нього); іншого світу (живої і неживої природи, штучного світу, іншої людини, народу тощо).

У ставленні до минулого розрізняються (кепсько, коли не розрізняються) два крайніх способи «обробки фактів» минулого — релігія і пропаганда, з одного боку, і наука — з іншого; релігія сакралізує минуле, створює канони і пантеони; пропаганда спотворює відповідно до своїх завдань; наука — пізнає.

У ставленні до іншого світу відтінків набагато більше, однак усі вони також тяжіють до одного з двох способів сприйняття іншого — або як чужого (ворожого), або як *Іншого*, з яким можна взаємодіяти, взаємозбагачуючи один одного. Безперечно, у ці стосунки входить і залежність (або незалежність) від моди, тобто готовність або ж навіть схильність до мавпування. І головне: система ця — не статична, вона має динамічний характер і найвиразніше реалізується у типових для історичного часу *соціальних ролях і сценаріях*.

ТЕАТР МІЩАНСЬКИЙ І ПРОЛЕТАРСЬКИЙ

Майже, але не зовсім відкинувши національне походження (адже до українців вони завжди ставилися підозріло, пригадуючи ледь не генетичний український «сепаратизм»), більшовики впровадили інший маркер для поділу на своїх і чужих — *класове походження*.

У випадках, коли підтвердити класове походження документально було неможливо, здійснювався незначний зсув понять і навішувалося тавро — врешті, будь-кого і будь-що можна було *охрестити буржуазним* — за погляди, ідеї, здійснені або ж навіть імовірні вчинки. Так, уже на початку 1920-х років *буржуазним* охрестили все, що вважалося *чужим* у житті, культурі і театрі: *буржуазні дослідження, буржуазну і дрібно-буржуазну естетику, глядача, критику, культуру, методологію, мистецтво, організацію театральної справи, психологію, публіку, культурну спадщину, театр, театрознавство (буржуазно-академічне і буржуазно-націоналістичне), театральні форми* і т. ін.

Ключовим для розмежування стало поняття *пролетарська культура*, котрій протиставлялася *культура буржуазна*: «Під виглядом *пролетарської культури* робітникам підносили *буржуазні погляди* <...>. А в галузі мистецтва прищеплювали безглузді, зіпсовані смаки (*футуризм*). <...> Інтелігентні групи і групки під виглядом *пролетарської культури* нав'язували передовим робітникам свої власні напівбуржуазні філософські системи і вигадки»¹.

З погляду історичного і соціологічного, цілком органічним було вживання синоніма буржуазії — *міщанство* (мешканець міста), доки він не став уживатися в етичному сенсі — як *міщанська або обивательська психологія, міщанський театр, міщанський глядач, міщанський смак, зокрема й смак міщансько-гопачний* тощо. Якщо у XIX столітті ці поняття вживалися лише у соціологічному значенні і позначали міського глядача і міський театр («театр, устроений на взір західноєвропейського, міщанського, буржуазійного, у нас поки що неможливий»²), то у культурному житті початку XX століття обидва терміни, втративши історичне наповнення, вживалися здебільшого як політична інвектива,

¹ Про Пролеткульт. Лист ЦК РКП. 1 грудня 1920 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: Зб. Т. 1. — К., 1959. — С. 79.

² Франко І. Я. Наш театр. — Народ. — 1892. — № 9–10, 15–18 // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 285.

до того ж за принципом «хто перший вигукне, той і правий». Приміром, коли глядач оголошував бойкот театрові, його оголошували обивателем («хвиля обивательського озлоблення та ненависти, що виливалася навіть у форми бойкоту українського театру (так було з “Березолем”, з театром імені Франка в Харкові)»¹. І навпаки, коли театр не відповідав очікуванням влади, так само в обивательській психології або в інших гріхах звинувачували митців.

І тут на перше місце висувається не достовірність факту, а *право поіменовувати факти, давати імена, таврувати прізвиськами й епітетами*, делеговане владою чи то засобам масової інформації, чи то якійсь іншій структурі — приміром, науковій установі, профспілці, трудовому колективові.

Саме в цьому і полягала одна з *особливостей тодішнього способу структурування світу*: оголосивши сьогодні кампанію за «ломку принципу буржуазного театру»², у недалекому майбутньому ніхто не міг убезпечити себе від звинувачення у тій самій буржуазійності, проти якої вчора виступав: не встиг Іван Врона охрестити театр Курбаса «театром войовничої української буржуазії» і «кульмінацією українського буржуазного театрального розвитку», а Петра Руліна — «буржуазно-академічним театрознавцем»³, як і сам був репресований. Так само й інший випадок — спочатку у статті, підписаній прізвиськом Гната Юри, буржуазною було оголошено естетику і театральну систему Леся Курбаса⁴, однак лише за рік бумеранг повернувся до безневинного Гната Юри: «Особливо ж негативно позначився на початковому періоді діяльності франківців [театру імені Франка, очолюваного Гнатом Юрою] вплив методу *буржуазного психологізму*»⁵. Однак ситуація прикметна ще й тим, що Гнат Юра, вочевидь, був непричетний до написання цієї статті, про це подбали інші: «...Гнат Петрович [Юра] дав мені тоді клятвене слово, що не писав нічого подібного (“Хіба я міг би — отак складно? Я й прізвиська Бергсона не знаю — а там одна філософія”). Сказано це було мало не зі сльозами на очах»⁶.

¹ *Леся Курбас*. Шляхи Березоля // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 3. — С. 144.

² Протокол № 2 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 04. 01. 1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 323–324.

³ *Врона І.* Проти буржуазно-академічного театрознавства // *Радянський театр*. — 1931. — № 21–22. — С. 5.

⁴ *Юра Г.* Націоналістична естетика Курбаса // *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи*. — Балтимор — Торонто, 1989. — С. 747–748.

⁵ *Савченко Я.* П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 9.

⁶ *Леся Танюк*. Монологи. — Х., 1994. — С. 109.

Тому у даному разі слід говорити не стільки про свідому боротьбу з якимись проявами буржуазного мистецтва, як про *створення світу хаотичних значень*.

Про *хаотичність і жонгливання* значеннями свідчить поведінка влади з корифеями української сцени. 1922 року Народним комісаріатом освіти було впроваджено звання (згодом — *чин*) Заслуженого і Народного артиста УРСР, «супроподжуваних матеріальним довічним забезпеченням»¹, 1923 року Марії Костянтинівні Заньковецькій надано «чин "Народної артистки УРСР"», й ухвалено «Театр, бувший Троїцький Народний Будинок у Києві, називать надалі "Театром ім. М. К. Заньковецької"»². Згодом таку саму *назву присудили* і П. К. Саксаганському («колегія Наркомпросу присудила артистові Саксаганському (О. К. Тобілевичеві) *назву* народного артиста»³; не слід ставитися до звання заслуженого і народного артиста легковажно, адже вони передбачали чималі, у порівнянні з колегами, персональні пенсії, податкові пільги тощо⁴).

Однак у той самий час, коли нагороджували Заньковецьку і Саксаганського, у паралельній реальності, Заньковецьку оголошували *малоросійською халтурницею*⁵, Садовського — представником *дрібнобуржуазного театру*⁶, Кропивницького — представником інтересів *дрібно-буржуазної верстви*⁷; так само оцінювали і весь театр корифеїв: «Садовський, Карпенко-Карий, Кропивницький: вони були міщани. Карпенко-Карий був такий міщанин, якого собі не можна уявити, грубошкірий, дуже чесний фарисей»⁸. Це нібито суперечить ранішій репліці Курбаса про те,

¹ «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту». Постанова ВУЦВК. 22 листопада 1922 року // *Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л.* 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // *Театральна культура*. 1964 [I] — К., 1966. — С. 272.

² «Про вшанування сорокарічної сценічної діяльності М. К. Заньковецької» Постанова РНК УРСР. 12 січня 1923 року // *Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л.* 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // *Театральна культура*. 1964 [I] — К., 1966. — С. 273.

³ *Хроніка* // *Червоний шлях*. — 1925. — № 9. — С. 208..

⁴ *Пенсии и пособия*. Выпуск III. Законодательство об обеспечении лиц, имеющих исключительные заслуги, научных работников, писателей и некоторых категорий специалистов, работающих в сельских местностях. — М., 1931.

⁵ *Листи Марії Заньковецької* // Публікація Н. Бабанської // *Записки НТШ-аукового товариства імені Шевченка*. — Львів, 2007. — Т. ССXLIV: *Праці Театрознавчої комісії*. — С. 489.

⁶ *Буревій К. А.* Бучма. Монографія. — Харків : Рух, 1933. — С. 4.

⁷ *Кисіль О.* Український театр (популярний нарис історії українського театру). — К., 1925. — С. 109.

⁸ *Леся Курбас*. Виступ на засіданні Режисерського штабу / 14. 05. 1925 // *Леся Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 459.

що «Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завсіди»¹, однак, з огляду на стрімкі зміни статусів, було закономірно. Буржуазним можна було охрестити навіть технологічне поняття: «Треба кинути раз назавжди канон *буржуазної естетики*, що театр мусить бути дією»².

Саме про таку подвійність або, як напише Сергій Єфремов, *спекулятивність*, свідчить і запис у його щоденнику від 9 лютого 1925 року: «... у паршивенькому театрику, швидше — нужденній шопі <...> виступав Саксаганський. <...> це ж ганебна подія, що красі нашої сцени — Саксаганському доводиться вряди-годи виступати десь у паршивій шопі, тоді як Курбас катає дурня у великому театрі <...> *Спекулянти* од театра і революції *спекульну*ли і на театрі»³. І наприкінці того самого року — інший випадок: «...якесь начальство прикликало адміністратора з Шевченківського театру, що пустив був до себе Саксаганського і заявило, що коли вони ще раз дадуть театр Саксаганському, то контракт з ним буде зірвано»⁴.

Запис Єфремова підтверджується повідомленням — хоч і не надто об'єктивної — радянської преси: «Спороадичні вистави народнього артиста П. Саксаганського і М. Садовського. Вони свого театру не мають і виступають переважно в опернім театрі щопонеділка. В репертуарі, звичайно, “Наталка Полтавка”, “Запорожець ва Дунаєм”, “Бондарівна”, “Гандзя” та інш. скарби з побутового архіву. Хотіли вони показати ще “Ковбасу та чарку”, та Політосвіта не дозволила. Але й без ковбаси публіка йде подивитись на М. Садовського, що став на сучасній сцені документом театру минулих часів»⁵.

Отже, зневага до індивідуалістичної психології («замість буржуазного індивідуалістичного ідеалу *великого актора*, ставляє пролетаріат ідеал великої масової дії, де немає врешті *акторів*, ані *глядачів* пасивних») була удаваною; зневажали не *великого актора*, а лише *чужого*, у статусі якого, з огляду на *хаотичну гру значеннями*, завтра міг опинитися будь-хто.

І проблема не в тому, що критерії були надто жорсткі, а в тому, що методи були надто *спекулятивні* або, краще сказа-

¹ *Лесь Курбас*. На теми дня. — Театральні вісті. — 1917. — № 2 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 194.

² *Лесь Курбас*. Виступи на театральному диспуті // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 742.

³ Єфремов С. Щоденники, 1923-1929. — К., 1997. — С. 194.

⁴ Там само. — С. 311.

⁵ В. М. Театральне життя в Києві (1.X — 1.XII) // *Культура і побут*. — 1926. — № 50. — 12 грудня. — С. 7.

ти, — *маніпулятивні*; критерії постійно змінювалися, і не кожен устигав передбачити нові віяння у структуруванні театральної культури — кого призначать на роль *свого* або *чужого*, де проляже лінія розмежування і куди покличе новий тренд.

Опосередкованим коментарем до цієї ситуації може бути і репліка Курбаса: «Ми дуже далеко стоїмо від центру політичної думки і надто слабо орієнтуємося, щоб давати який-небудь діагноз у цьому відношенні, глибший, ніж той, який ми собі можемо дозволити. Це не наша справа. Може, це наслідкування заповітів Ілліча, а може, *пересмикування*. Може, це так і треба. Будемо вважати, що одиниця не грає ролі. Така ситуація»¹. Невдовзі, внаслідок здійсненої владою рокировки, сум Курбаса розвіявся: щоб звільнити місце Курбасові, театр ім. І. Франка посунули з Харкова, тодішньої столиці України, до Києва, а керований Курбасом «Березіль» — перевели на його місце, до Харкова. Отже, на роль *столичного, головного, показового, зразкового* театру, флагмана українського революційного театру, було призначено театр Леся Курбаса. І тепер уже скаржитися мусив би Гнат Юра.

Спостерігачам тим часом залишалося лише сумувати і стежити за стрімкою зміною картинок: «Франківці майбутній сезон гратимуть в Києві. Далеченько від центру, від суспільності, що його підтримувала. Небезпечного тут для дальшого розвитку театра більше, ніж сприятливого. Вони знайдуть, звичайно, і в Києві свою суспільність, але навряд, щоб де-небудь їх оточили тією увагою, яку вони зустріли в Харкові»².

Проте партії було байдуже про що скиглив той попутник Туркельтауб. Завідувач Управління Політосвіти товариш Озерський пояснив нетямущим: «Перевід театру “Березіль” до Харкова не випадковий. Ми вважаємо, що театр “Березіль” є *найдосконаліша і найпередовіша* і по репертуару, і по техніці і по напрямку театральна одиниця на Україні»³. Щоправда, товариш Озерський, як і завжди у подібних випадках, зіграв у невизначені терміни, бо що таке *найдосконаліша і найпередовіша* — пояснити не схотів.

Але й товариш Туркельтауб, попутник пролетаріату і один із найактивніших театральних критиків (у 1920-х роках він що-

¹ Протокол № 11 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 17. 03. 1925 // *Леся Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 340.

² *Туркельтауб І. Театр — музика. Підсумки театрального сезону й перспективи* // *Культура і побут*. — 1926. — № 18. — С. 7.

³ *Напередодні театрально-мистецького сезону (Із розмови з завід. Управлінням Політосвіти т. Озерським)* // *Культура і побут*. — 1926. — № 39. — С. 1.

року друкував до півтори сотні статей), не розгубився. Демонструючи пролетарську чи яку там принциповість, він палко відрепортував: «Пригадавши всі відомі театральні об'єднання Союзу, мушу визнати, що не знаю ні одного другого, крім “Березіля”, де б дійсно революційна політична думка йшла так тісно, плече в плече, з чисто естетичним її втіленням. Рішуче всі постановки “Березіля”, чи то буде нова п'єса сучасного українського драматурга, переклад європейського автора, чи переробка старої п'єси, — рішуче все просякнuto витриманою класовою ідеологією пролетаріата. В цьому відношенні в театра, принаймні до цього часу, була цілком чітка цільова установка. І за всі свої художні шукання театр ні разу не відходив в бік від ідеї. <...> Березильці так само певні, що *форма є теж частина ідеології. І художня форма в їх йде не тільки паралельно з політичним змістом п'єс, що вони виставляють, але і з цього змісту випливає. Інакше кажучи, тут ставиться й по можливості здійснюється та нерозривність форми й змісту, яку марксистська естетика висуває, як основу для всякої художньої речі*»¹.

Утім, обрана стратегія не врятувала: 1938 року товариша Туркельтауба розстріляли. Так само і товариша Озерського, як і багатьох інших — теж безневинних.

З точки зору статусів (*свій — чужий, ворог — попутник*), оголошена більшовиками *радянська* була не чим іншим, як *перманентною культурною революцією*, що базувалася на *перевизначенні термінів, маніпулюванні статусами і — впровадженні керованого хаосу*.

Щоб усвідомити це, а ще краще — відчувати цей *моторошний хаос*, достатньо згадати масові розстріли.

Про масові розстріли тієї пори написано багато, настільки багато, що інколи навіть слово це — *розстріляли* — сприймається майже автоматично. Тому автор пропонує своєму читачеві зупинитися, бодай на коротку мить, і уявити, що слово це має відношення до нього; *уявити щоденну готовність до розстрілу*. Тоді, можливо, й особливості культури тієї доби стануть, завдяки пережитому в уяві страху, зрозумілішими.

¹ Туркельтауб І. Театр «Березіль» (До відкриття сезону) // Культура і побут. — 1926. — № 41. — С. 6.

КЕРОВАНИЙ ХАОС

Одним із парадоксів культурної революції було намагання влади поєднати несумісне — режим скаженого хаосу і принципи планового господарства в усіх сферах життя.

Крім інших радісних новин, державна система регулювання театральної справи передбачала впровадження незвичної для митців системи *планування діяльності театрів* (план роботи державних театрів¹, план репертуарний², план театрів фінансовий³, художньо-виробничий план театру⁴), отже, й різноманітних форм контролю, перевірок, форм звітності і т. ін.

До розробки цих форм звітності залучали навіть поважних науковців: «План роботи театру тягне за собою й різні форми перевірки виконання <...>. На кожну виставу складається за певною формою, що її треба детальніше розробити й уодноманітнити для всіх театральних підприємств, картку, що на неї заносяться такі відомості: <...> 4. Спосіб подачі глядачеві вистави (вистава безплатна, шефська, закрита, продана через адміністрацію театру чи робітничу касу тощо). 5. Кількість глядачів (винайти способи, точного підрахунку цілком у силах адміністрації кожного театру), платних та безплатних. 6. Склад глядачів, якщо на це є дані. 7. Детальніші обставини — погода, тощо. 8. Касовий прибуток за всіма статтями. 9. Відгуки в пресі чи в громадському обговоренні»⁵.

Від 1929 року гасло «За плановість у театральному будівництві» стало ледь не найголовнішим: «Главним завданням місцевих управлінь видовиськ буде дбати про те, щоб запобігти стихійній організації театального сезону»⁶. Згодом до найголовніших завдань було додано *громадську масовість*⁷, *політичну свідомість*, *відданість справі партії*, що мусили допомогти митцям «рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство радянського мистецтва»⁸.

¹ Народа в справах театального будівництва // Нове мистецтво. — 1926. — № 8 (17). — С. 1.

² В. Х-ий. Треба звернути увагу на українські провінційальні побутові трупі // Нове мистецтво. — 1926. — № 6. — С. 3.

³ Хроніка // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13. — С. 16.

⁴ Резолюція Харківської загальноміської театральної конференції // Культробітник. — 1928. — № 17. — С. 4.

⁵ Рулін П. Облік театального процесу // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 42.

⁶ Плановість у театральній справі // Гарт. — 1929. — № 3. — С. 150.

⁷ Дорош. За плановість й громадську масовість у театробудівництві // Масовий театр. — 1932. — № 5–6. — С. 23.

⁸ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936. — С. 39.

ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА

Іншим інструментом, за допомогою якого здійснювався поділ на *своїх і чужих*, була сама *формула мистецтва*.

У другій половині XIX століття ключовими для позначення функції мистецтва, зокрема, мистецтва театрального, була в Україні *метафора храму*, в якому митці, немов жерці, здійснювали службу. Саме так сприймалася поява у Львові драматичної школи: *школа драматична — храм народної слави*¹. Згодом метафора повторюватиметься у багатьох текстах: *в народнім зрілищі муз світлий храм*²; *храм Талії*³; *іскусство веде нас до всесвітнього храму*⁴; *святе іскусство*⁵, *храм іскусства*⁶; *сцена ж — мій кумир, театр — священний храм для мене*⁷; *храм мистецтва*⁸; *прекрасний храм-театр*⁹; *«Театр это святыня. Сцена это храм святого искусства и в нем нельзя вести себя как в пивной или кабаке. А если уж это так необходимо «для дела», бросьте говорить о любви и почитании святого, чистого искусства, не называйте себя артистами, не оскверняйте этого имени, которое должно быть чистым как слеза»*¹⁰.

У найнаївнішої частини театральних діячів, — здебільшого молоді, котра зі щирим серцем прийшла в революцію, — бюрократичні зміни не похитнули віри в цю метафору («Ввійдімо в храм людського духу, в театр»¹¹; «храм, свій новий театр»¹²; «Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»¹³), незважаючи навіть на те,

¹ Слово. — 1863. — 13 (25). IX. — Ч. 73.

² Слово. — 1864. — 18. III. — Ч. 23.

³ Воробкевич. С. Наш театр у повітовім містечку Н. — Месяцеслов буковинско-русский на обыкновенный год 1879. — Чернівці, 1878 // Сидір Воробкевич. Вибрані твори. — К., 1987. — С. 234.

⁴ Старицький М. П. Талан // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6. — С. 468.

⁵ Там само. — С. 454.

⁶ Карпенко-Карий І. К. Житейське море // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 142.

⁷ Карпенко-Карий І. К. Суєта // Там само. — С. 51.

⁸ Срібляський М. Проблеми культури // Українська хата. — 1912. — Ч. 3. — С. 36.

⁹ Стоколос Як. Український театр в 1912 році // Українська хата. — 1913. — Т. VI. — С. 53.

¹⁰ Хованський Дм. Большой вопрос (к вопросу о возрождении украинского народного театра). — Х., 1912. — С. 14.

¹¹ Лесь Курбас. Про символічний театр і театр О. Олеся // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 37.

¹² Яків Можейко. «Молодий театр». — К., 1918 // Там само. — С. 2.

¹³ Лесь Курбас. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 34.

що різницю між ідеальним образом і реальністю усвідомлювали ще наприкінці XIX століття: «О тех храмах искусства <...> можно судить по тому, что роменский театр, обыкновенно набитый во время Ильинской ярмарки, был покрыт соломой. Штейну приходилось давать представления и в сараях, и в наскоро сколоченных балаганах»¹; «и вот добрая половина жрецов и жриц Мельпомены <...> пустилась во все тяжкие *каскадного жанра*»²; «так виглядає в наших часах той *храм штуки*, про який так шумно люблять декламувати різні патріоти»³.

Прийшовши до влади, більшовики нібито не заперечували проти храму, в метафоричному, звісно, сенсі і, посилаючись на репліку Леніна, зафіксовану у спогадах Калініна, навіть вигадали йому заміну: «Місце релігії заступить театр»⁴.

Дійсно, театр сприймався як видовищний заміник храму, однак місцем моління став інший простір — *червоні кутки, хати-читальні і куткові читальні, де здійснювалася агропропаганда, кооперативна пропаганда, саносвіта, висвітлювалися питання поточної політики, художнє виховання* (зокрема, у формі *голосного читання* сакральних текстів — книжок з «Селянської ленінської бібліотеки» і газет)⁵.

Тим часом із самого театру храм витіснявся, адже, вважала нова влада, *«теперішній театр — це фабрика для штампування масової психіки та електротехники за допомогою цілої армії театральних робітників»*⁶, це *теакомбінат культури*⁷, *державна фабрика видовиськ*⁸. Тому й інший «театр, — вважав Ол. Полторацький, — як чистий вид станкового мистецтва (з приміщень, куди спеціально приходять, з стандартною формою постановки, що іноді не сходить з кону по кілька років, з кастою жерців-професіоналів) банкрутує перед одмінними вимогами нашого часу»⁹.

¹ Черняев Н. Старинный харьковский театр // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. — Х., 2010. — С. 66.

² Черняев Н. Очерки из истории оперы в Харькове. — Южный край. — 1884 // Там само. — С. 373.

³ Франко І. Я. Львівський театр і народна честь // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35. — С. 347.

⁴ Калинин М. И. [Театр и религия] // Калинин М. И. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. — М., 1934. — С. 49.

⁵ Багмут І. Червоні кутки на селі (куткові хати-читальні) / Управління Політосвіти НКО. — [Х.], ДВУ, 1927.

⁶ *Avanti*. Боротьба за радянський театр // Вісти ВУЦВК. — № 223. — С. 2.

⁷ Галін. Теакомбінат культури // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 21.

⁸ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 60.

⁹ Там само. — С. 62.

Зіткнення метафор — *храм і фабрика* — результат зміни соціальної функції мистецтва, що демонструють незвичні для попередніх століть поняття — *конкретно-функціональний театр*¹, *функціональне, тобто цілеспрямоване мистецтво*, котре мусить «обґрунтувати себе марксівським розумінням своєї справи. Функціональне мистецтво є не що інше, як політична культробота і до жодного естетичного угруповання не має нахилу. Треба вивчати теорію *функціонального, політичного театру*, руйнуючи спекуляцію опортуністів»².

Найповніше концепцію функціонального театру було викладено у цитованій Іваном Микитенком стенограмі партзборів: «Перетворення Держдрами в *театр політично-функціональний*, що в тематиці свого репертуару ставить і розв'язує найактуальніші проблеми класової боротьби та соціалістичного будівництва, базуючись на творчості пролетарської драматургії; в театр ідейних колізій, що відбиває в своїй творчості боротьбу комуністичної ідеології пролетаріату з буржуазною та дрібнобуржуазною ідеологією, з примиренським ставленням до неї та “аполітичністю”; у театр організованого робітничого глядача — орієнтація на обслуговування та органічний зв'язок з основними кадрами робітництва, що не припускає ні відриву від них, ні назадняцтва; в театр боротьби з негативними елементами й показу позитивних елементів радянського життя; в театр показу на сцені будівника соціалізму»³.

У визначенні функціонального мистецтва безневинне, на перший погляд, слівце *політичне* вже визирнуло, однак акцентувати його стали лише тоді, коли народився його антонім — *аполітичне*, тобто ухиляння від участі у політичному житті і намагання залишатися поза боротьбою або, як казали на початку 1930-х років, *аполітичний об'єктивізм*. Сприймавши цю логіку, Лесь Курбас оголосив 1926 року: «П'єса зовсім *аполітична* — такої не може бути. *Все є політичне*»⁴.

Надто наївний у справах буденних, Курбас не врахував хиткості понять, про що невдовзі змушений був шкодувати: «“Березіль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але *помилка не в тому, що він аполітичний, на-*

¹ Там само. — С. 61.

² Терентьев І. Індустріальна побутовщина // Нова генерація. — 1929. — № 10. — С. 44.

³ Микитенко І. На фронті театральному. (Із доповіді на пленумі ради ВУСП-Пу // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 70.

⁴ Лесь Курбас. Аспект і театральні жанри (II). Лекція 04. 03. 1926 // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 100.

впаки, він пропагував політичний театр»¹. Згодом до цієї формули він додав: «Спектакль “Народний Малахій” все ж таки вийшов політичною катастрофою для театру. Він засвідчив <...> одірваність од комуністичної партії. <...> я був переконаний, що, ставлячи цю п’єсу, я хоч і не член партії, а мислю, як повинен був у той час думати кожен комуніст, партієць. Спектакль засвідчив, що це переконання було глибоко помилковим. Бо в той час я думав зовсім не так, як думали й повинні були думати справжні стійкі комуністи <...>. Ці мої хитання лягли в основу всіх моїх подальших помилок. І перш за все і, головним чином, у національному питанні вони вилилися в ціле збочення»².

Цілком органічно від пропаганди функціонального і політичного театру було здійснено і перехід до запровадження Сталіним нової формули мистецтва: «Оперувати у художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як *радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне тощо*»³, відкинувши застарілий буржуазний зміст і пристосовувавши стару лексику на кшталт «*соціальна місія української драми*»⁴, «*морально-педагогічна місія театру*»⁵ до нових революційних потреб. Посутньо, це був розрив з культурною традицією минулого, з попередниками, призначеними за доби культурної революції на ролі класових ворогів.

Можливо, саме тому спочатку подив, а згодом і обурення викликали рецензії відомих театральних критиків, які з протилежних позицій оцінювали ті або інші вистави. Так, журнал «Смехач» проілюстрував нездатність критики до об’єктивного сприйняття вистави фрагментами рецензій Х. Херсонського («Вс. Мейерхольд стремился разрешить легкую, по-видимому, шаблонную задачу») та О. Гвоздева («“Бубус” Мейерхольда — это театральная симфония»)⁶. Логіка редакції зрозуміла: якщо одне й те саме явище мимохідь можна назвати і шаблоном, і симфонією, то чого варте те поіменування у державі, котра віддала художню правду чи то в оренду, чи то у монополію критиці?

¹ Лесь Курбас. Виступ на V з’їзді профспілки Робмис. 01. 01. 1932 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 802.

² Лабінський М., Шудря М. Справа № 3168 // *Український театр*. — 1991. — № 3. — С. 2.

³ Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М., 1998. — С. 79.

⁴ Петлюра С. Уваги про завдання українського театру. Передмова до п’єси Чірікова «Євреї» в перекладі з російської Леоніда Пахаревського. — К. 1907 // *Петлюра С. Статті*. — К., 1993. — С. 47.

⁵ Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // *Вороний М. Театр і драма*. — К., 1989. — С. 61.

⁶ Театр и искусство пишут рецензии // *Смехач*. — 1925. — № 5. — С. 14.

ОБСЛУГОВУВАННЯ / ВИХОВАННЯ

Перейшовши від храму до *театральної промисловості, фабрики мистецтв*, театр змушений був переглянути і зміст своєї духовної продукції: «Мистецтво — це *тимчасова громадська функція*, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, *проводить в маси класову ідеологію*»¹. Замість мистецтва як культу висувається завдання *обслуговування глядача*: «Заперечення мистецтва як культу, констатуючи, що йому в цей час належить виключно обслуговуюча роля: мистецтво для агітації за бойові лозунги дня!». З'являються сталі словосполучення — *обслуговування селянства театром*², *обслуговування пролетарського глядача*³, *обслуговування масових політичних, господарських і культурних кампаній*⁴, включаючи *обслуговування робітників під час перерви на обід* («... велику роботу перевів театр [“Березіль”] щодо обслуговування робітників під час перерви на обід та по клюбах (вечори змички) — концертами і виставами уривків п'єс репертуару. Таких виступів було понад 80»⁵).

Поряд із цим, непрості стосунки з глядачем характеризували терміном, який семантично не надто узгоджувався із обслуговуванням: *виховання глядача*.

Уперше подібні словосполучення фіксуються ще до революції, зокрема, у Миколи Вороного (*виховання публіки*⁶ — звісно, *невибагливої публіки*⁷), однак системною виховна функція стає лише наприкінці 1920-х років: *перевиховання мас*⁸, *виховання смаку*⁹, *виховання своїх глядачів*¹⁰, *культурне вихо-*

¹ Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25. 12. 1924 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 317.

² *Маківський І. Пересувні зразкові театри для села* // *Сільський театр*. — 1927. — № 5. — С. 4.

³ *Смолич Ю. Харківський державний Червонозаводський театр* // *Смолич Ю. Про театр. Збірник статей, рецензій, нарисів*. — К., 1977. — С. 61.

⁴ Про художнє обслуговування масових політичних, господарських і культурних кампаній. Наказ Народного Комісара Освіти М. Скрипника // *Сільський театр*. — 1930. — № 9. — С. 41.

⁵ *Хроніка* // *Радянський театр*. — 1929. — № 4–5. — С. 81.

⁶ *Вороний М. Театр і драма*. — К., 1913 // *Вороний М. Театр і драма*. — К., 1989. — С. 157.

⁷ Там само. — С. 97.

⁸ *Лесь Курбас. Шляхи «Березоля» і питання фактури* // *Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини*. — К., 1988. — С. 249.

⁹ *Зарва І. Комсомол та справи культурного будівництва на Україні* // *Молодняк*. — 1927. — № 8. — С. 63.

¹⁰ *Шевченко Й. Українська драма. Інші драматурги* // *Сільський театр*. — 1927. — № 5. — С. 27.

вання молоді¹, революційне виховання трудящих мас² тощо. Вихованню глядача протиставлялися негативні функції — *залежність від смаку глядачів*³, *залежність театру від публіки*⁴. Виховна функція фіксується також у термінах *ідеологія, агітація і художня агітація*, а згодом і у нових жанрових утвореннях — *агітбригада, агітвистава, агітка, агітка революційна, агітмайстерня театральна, агітплакат, агітпропгрупа, агітсуд, агітфарс, агітаційний театр і похідні — мітинг-концерт, парадний концерт-мітинг* та ін.

Виховуючи глядача, театри заповідливо мусили брати до уваги і його звички, про що свідчить приклад: «З ініціативи групи акторів укр. театру ім. Шевченка (Ф. Левіцького, т. Колесниченка та інш.) утворився на Україні *перший антиалкогольний театр*. Довелося чимало мороки й праці знати, добуваючи вагона для роз'їздів, оформлюючи театр, підготовлюючи відповідний репертуар. Нарешті, на початку листопада 1929 р. театр дав свою першу виставу на копальні ім. Шварца, Криворізької округи. З того часу театр ввесь час мандрує <...>. Вистава йде не більше 2–2 ½ год.»⁵.

З погляду естетичної критики, можна, звісно, диференціювати театри й окремих митців на тій підставі, що одні, мовляв, агітували *високохудожньо*, а інші — *низько-, мало- або антихудожньо*, проте справа не у рівні — вище або нижче, адже історична правда в тому, що революційний час поділяв театри і митців за іншою ознакою — наскільки самовіддано і натхненно виконували вони завдання, покладені на них партією. Самовіддане служіння і *віра* в ідеали комунізму були найголовнішими ознаками *високохудожності*. Митці і глядачі перетворювалися, таким чином, на *вірян*, котрі, вшановуючи *бога-Державу*, здійснювали напіврелігійні відправи.

Ці відправи вкотре вже, змушують поставити питання про те, *чим є мистецтво*, і не лише мистецтво радянської доби. Що є осердям мистецтва — митець, твір? Чи культурні сценарії у межах систем комунікацій — між спільнотами та їхніми окремими членами — із минулим, сьогоденням і майбутнім? Питання, звісно, риторичне, адже відповідь надто очевидна.

¹ Філіпов О. В боротьбі за молодь // Молодняк. — 1928. — № 2. — С. 94.

² Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 5.

³ Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968. — С. 111.

⁴ Там само. — С. 125.

⁵ Антиалкогольний український театр // Сільський театр. — 1930. — № 4. —

Як і саме мистецтво, глядач також поділявся на гарного і поганого, правильного і неправильного — *пролетарського і буржуазного*, а згодом — *дрібнобуржуазного, масового, пролетарського, робітничого, організованого, революційного, випадкового і т. ін.*

Солідаризуючись із пролетаріатом, Курбас скаржився на *чужого, здебільшого і справді ворожого радянській владі або принаймні індивідуального до неї глядача*: «Інтелігенція українська з Академії наук. Ми її у нашому театрі не бачимо, або дуже рідко. Ця інтелігенція почуває себе у нас не дуже зручно. З неї насміхаються, з неї хочуть людей зробити — звичайно, що їм у нас незручно. Бойкотує нас і російська інтелігенція. Це зрозуміло. Це чорносотенна інтелігенція, ворожа робітництву, для котрого ми будуємо цей театр»¹.

Про бажаного для себе глядача Курбас казав: «Це, поперше, робітничо-селянська інтелігенція, робітничий актив і середняк, це трудінтелігент, службовець і вузівець»². Однак на практиці «робітництво відвідує театр тільки в свято та перед святом, забираючи, головним чином, тільки середні або дешеві квитки. Вузівці — це тільки гальорка. А головну масу величезної більшості спектаклів складає різної масті трудінтелігенція, службовці, і звичайний дрібний обиватель, і навіть непман»³.

Мрією тодішніх театральних діячів був *однорідний глядач*: «Для успішного розвитку, — казав Курбас, — театр вимагає наявності *однакового по мові, однорідного по культурі і широкого по кількісному обсягу середовища глядачів*»⁴.

Не надто демократична, скоріше, навіть з тоталітарним присмаком мрія Курбаса про глядача-однодумця спокушала і Юрія Смолича, тодішнього інспектора театрів у Головполітпросвіті Наркомату освіти УСРР і одночасно театального критика: «Найбільший театральний *шкідник*, найгірший ворог всякого театру це — *випадковий глядач*. <...> Організована постійна, своя і, по змозі, *однорідна аудиторія* — перша умова нормальної та доцільної роботи театру, і тому не дивно,

¹ *Лесь Курбас. Шляхи і завдання «Березоля» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини.* — К., 1988. — С. 255.

² *Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Там само.* — С. 276.

³ Там само. — С. 276.

⁴ *Лесь Курбас. Шляхи Березоля // ВАПЛІТЕ.* — 1927. — № 3. — С. 143.

що перед цим, другим, сезоном “Березіль” ставить собі найпершим завданням утворення цієї своєї аудиторії¹.

Інший автор, обговорюючи проблему, запропонував стосовно неоднорідного глядача ще дієвіший метод — *вербування*: «Вербувати глядача треба по великих заводах, фабриках і підприємствах»². Завдання, таким чином, полягало в тому, щоб у країні однопартійної демократії всіх глядачів, а присутньо — громадян країни, перетворити на *своїх*, тобто односторонніх і таким чином, зрештою, *остаточно вирішити* проблему неоднорідності населення.

Вербування глядача здійснювалося не індивідуально, а виробничими колективами: «Організований у профспілки, в партійні й комсомольські організації глядач уже становить більшість теа-аудиторії й самим цим фактом стає головним чинником у дальшому розвитку теа-роботи»³. «Українські театри і опера, — звітував М. Скрипник, — стають міцно на свої ноги. Ми вже маємо 85% *організованого робітничого глядача*» і хоча «прийшлося багато перебороти опору, в тому числі, і деяких кіл робітників мистецтва»⁴, результатом боротьби стало розуміння, що «шляхи розвитку української культури взагалі і на терені театральному зокрема вирішує не театр, а *організований глядач* — пролетаріят, з цілим нашим культурним активом»⁵.

Крім організованого глядача, вистави відвідувала й інша публіка — *безбілетники: радянська буржуазія* — високопосадовці, для яких було відведено спеціальні *службові (відомчі) місця за контрамарками* — здебільшого ложі. Кількість таких відомчих місць доходила інколи до тридцяти відсотків від загальної вартості квитків, що негативно впливало на фінансовий стан театрів і, зрештою, 1925 року змусило київську владу ухвалити спеціальну постанову про скорочення кількості *відомчих, службових, безплатних квитків* з сорока до двадцяти двох (в інших випадках — до п’ятнадцяти відсотків)⁶.

¹ Смолич Ю. Об ‘являємо шостий сезон «Березоля» // Нове мистецтво. — 1927. — № 19. — С. 2.

² Галін. Театроміст культури // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 21.

³ Кравченко К. Новий етап радянського театру на Україні // Життя й революція. — 1928. — № 10. — С. 128.

⁴ Скрипник М. Мистецтво — активний співучасник соціалістичної перебудови країни. Промова на окрз’їзді Робмису в Києві 30.ІІІ.1929 // Скрипник М. Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V. — С. 129.

⁵ Скрипник М. Театральний трикутник. Промова на театральному диспуті в клубі ім. Блакитного 8.VI.1929 // Там само. — С. 171.

⁶ Дацків М. Театральні справи // Пролетарська правда. — 1925. — № 141. — 24 червня. — С. 6.

ЗАКРИТІ ВИСТАВИ І КУЛЬТВІЛАЗКИ

Від середини 1920-х років глядача (пролетарського, звичайно) стали вивчати, впровадили *анкети і таблиці для обліку й аналізу його реакцій* (ці таблиці дають уявлення про глядача, адже включали фіксацію *тиші, галасу, великого галасу, колективного чхання, співу, стукоту, шаркання, свисту, шикання, кидання речей на сцену, вбігання на сцену тощо*¹).

Для виконання *соціального замовлення (обслуговування і виховання глядача)* потрібні були нові механізми: «Нещодавно, на нараді директорів театрів була заслухана доповідь робітничої каси про обслуговування робітничого глядача. Робітничого глядача в Києві обслужує з одного боку *робітничка каса*, що дає йому 50% знижки на квитки всіх театрів і кіно 50%, а з другого боку *абонементна кампанія*, що дає 30–40% знижки. Робітничка каса продає 20% усіх квитків по театрах та кіно, а абонементна система обнімає 75% глядача. За першу половину сезону через театри пройшло 213.000 робітничих глядачів, а минулого року за весь сезон 192.000. Ці цифри стверджують правильність лінії в справі організації глядача. Деякі хиби ще не вижиті з театрів (оплата гардероба, черги біля кас, дорога ціна в буфеті) звичайно шкодять роботі в справі притягнення більшої кількості робітничого глядача»².

Відома в Україні принаймні від часів Г. Квітки-Основ'яненка *абонементна система* несподівано стала потужною зброєю у боротьбі за *вербування глядача*: «Видатним моментом в організації роботи Держтеатру стало заведення і вдосконалення абонементної системи. Зараз майже половина відвідувачів театру припадає на широкі робітничі маси, що охоплені абонементами. Ця система проводиться в життя шляхом задоволення заявок фабзавкомів та місцевкомів різних установ, а також спеціальною діяльністю агентури. Театр поділено за абонементною системою на 3 пояси. Кожен абонемент має 6 квитків і видається при умові місячного кредитування. Спроба з абонементною системою знайшла собі широку підтримку й справжній успіх. *Театр має собі за мету довести абонементну систему до 100% одвідувань*. Адже таким чином забезпечується не лише матеріальна база театру та найтісніший зв'язок із глядачем, але й (що особливо важно) гарантується максимальна кількість по-

¹ Тодді В. Інститут експериментальної критики та його роботи // Радянське мистецтво. — 1928. — № 5. — С. 2.

² Хроніка // Нове мистецтво 1928. — № 3. — С. 15.

вторювань тої чи іншої п'єси, а тим самим забезпечується спокійна, продумана праця над новими постановками»¹.

Хоча невдовзі з'ясувалося, що «абонементна система, що її практикував театр минулого року, не виправдала себе (багато організацій лишилися винні і по сьогодні)»², Народний комісаріат освіти все одно поставив нове завдання: «Абонементи поширити за всяку ціну (енергія дирекції! зв'язок з організаціями!), не менше, як на 50%»³. А ще за рік театри звітували: «Продаж абонементів на ці концерти пройшла на 75%»⁴.

Крім відчуття колективу, абонементи давали робітникам значний економічний ефект: «по абонементу кожен робітник має знижку на 40 відсотків на ціні любого квитка, що дасть можливість купувати напр. крісло-I ряду за 90 коп.»⁵.

Від абонементної системи до *закритої вистави* був лише один крок. І його здійснили: «В театрі “Березіль” “Бронепоезд” вперше піде 8 раз закритими виставами. — 4 рази для комсомольських організацій <...>. Решта вистав прем'єри розподілена поміж спілками й школами. Загалом у січні продано вистав 16 і театр уже мав низку заявок на лютий. Так само успішно перебігає абонементна кампанія на другу половину сезону»⁶.

У порівнянні з абонементною системою, *закриті вистави* сприймалися як потужний крок уперед, тому «більшість театрів відмовились вже від застарілої й мало придатної для робітничого глядача системи притягнення до театру абонементної системи й почали вживати *закритих вистав* для великих колективів чи підприємств, *цілевих вистав* за принципом так званих *культурних походів*. Безумовно, колективне відвідування вистав робітниками цілого підприємства грає колосальну роль як для театру, бо утворює *однорідну залю глядачів*, так само дає широкі можливості в справі культурно-освітньої роботи навколо вистав»⁷.

Іншою формою роботи з *організованим глядачем* стала *закупка вистав* («Широко розгорнулася система закупки ви-

¹ Микитенко І. «За двома зайцями». Режисер В. Василько [Рукопис] // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 40.

² Лесь Курбас. Для масового рабочего зрителя // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 251.

³ Озерський Ю. Загрозливі симптоми // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 1.

⁴ Українська опера в другій половині сезону // Культура і побут. — 1927. — № 1. — С. 5.

⁵ Зимовий сезон в державнім драматичнім театрі ім. М. Заньковецької // Зоря (Дніпропетровськ). — 1926. — № Ч 21. — С. 28.

⁶ Хроніка // Нове мистецтво. — 1928. — № 2. — С. 14.

⁷ Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культуробітник. — 1929. — №9. — С. 1.

став цілими установами та колективами. Система талонів, абонементів та робітничих кас призвела до того, що спілки стали фактичними хазяїнами театрів. Від них залежить успіх чи занепад першого-ліпшого театру»¹).

Іще одним способом організації глядача було формування *глядацького активу*: «Ми утворимо в клубях осередки глядацького активу. Маючи на думці *вербувати* по лінії великих підприємств, треба припустити, що число цих осередків може дійти 60 одиниць. Кожна клубна театральна робота буде під шефством *кооптеатру*. З другого боку, ми утворимо свій виробничий молодняк: режисерський, акторський і художників та обов'язковим порядком відрядимо на клубний кін з тим, щоб він за допомогою осередку глядацького активу зробив *експериментальну роботу*, що ми її здійснимо на свої кошти. Отже, буде зростати наш молодняк і наш глядач, що бере участь у цій нашій роботі і в театрі, і в клубі та вивчає її в осередках глядацького активу. Далі, беручи до уваги, що при *безкасовій системі* реклама непотрібна, афіші можна замінити стінними газетами, що їх будуть вивішувати не тільки на підприємствах, але і в клубах. Крім того треба утворити журнал «Виробник і Глядач», що його роздаватимуть та обговорюватимуть в осередку глядацького активу. Звіти керівників, розмови режисерів перед і після вистав у цих самих осередках, виступи, конференції і лекції все це там же, в клубній обстанові, в осередках глядацького активу»².

Від кінця 1920-х років стали влаштовувати *конференції глядачів*, під час яких «*робітничий загаль вкупі з культуртивом <...> активно обговорює виробничий план театру*»³, запроваджуються нові форми роботи з глядачем: «*одвідування вистав цілими колективами, диспути, суди, конференції, колективні рецензії про н'єси*»⁴, «*закриті вистави для пролетарського глядача, колективні відвідування, диспути, доповіді керівників театрів на підприємствах, утворення Товариства Друзів Радянського театру*»⁵. Глядацькі конференції мали помітний вплив на діяльність театрів («У кінці грудня [театр Шевченка] скликає першу конференцію глядачів. Ху-

¹ Театральна нарада // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 1.

² Галін. Театромініат культури // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 20.

³ Ірій А. 10 років театру ім. Шевченка // Молодняк. — 1929. — № 4. — С. 116.

⁴ Кравченко К. Новий етап радянського театру на Україні // Життя й революція. — 1928. — № 10. — С. 128.

⁵ Якубовський С. Театр і масовий глядач // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1. — С. 3.

дожня Рада переносить свою роботу на широкий робітничий загаль вкупі с *культактивом* заводу ім. Петровського та Леніна, активно обговорюють виробничого плану театру»¹).

Від 1930-х років *виїзні вистави* для організованого глядача позначають терміном *культвилазка*: «На Дзержинській рудні театр організував кілька *культвилазок*»; «*культвилазки* акторів на підприємства»³.

Крім *культвилазок*, практикувалися й інші «*методи масової театральної роботи*, як культпоходи, пільгові вистави, диспути і конференції робітничого глядача»⁴; «методи культпоходу, соцзмагання та ударництва нині популяризує преса профспілок, яка стає органом організації мас у перебудові профспілкової праці і в боротьбі за ленінську лінію»⁵.

Усі подібні заходи проходили під гаслом *змички з робітництвом* («Змичка франківців [театру ім. Франка] з робітництвом Харкова. Сьогодні о 8½ год дня група франківців на чолі з артистом Пилипенком та Юрським робить перший *культпохід* на підприємство — на завод “Профінтерн”»⁶) і заохочувалися, адже вважалося, що «коли молодь замість хуліганити іде культпоходом на “Кармен” — це вже, звичайно, досягнення»⁷.

У пресі широко висвітлювалися подібні заходи і подавалися як події виняткового значення, ніби розповідалося про місіонерів, які приїхали христинізувати тубільців (хоча хто виступав у ролі місіонерів, а хто тубільців, — однозначно визначити неможливо): «Найцікавіша в житті Харкова є організація театральних походів робітників до театру. Ці походи почалися з 1 грудня. Щодня театри переповнені робітниками, що приходять сюди навіть з далеких околиць. Така організація походів має для театрів величезне значення. Крім того, що театри знайомлять аудиторію з своєю роботою, вони одночасно набувають нових глядачів з робітничого кола. Такі культпоходи бувають справжніми святами. Робітники й актори знайомлять один одного з своєю роботою і взагалі вистави відбуваються

¹ *Ирій А.* 10 років театру ім. Шевченка // Молодяк. — 1929. — № 4. — С. 116.

² *Хроніка* // Червоний шлях. — 1932. — № 5–6. — С. 145.

³ *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. С. 90.

⁴ *Хроніка* // Червоний шлях. — 1931. — № 1–2. — С. 161.

⁵ *Коряк В.* Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVI партз'їзду // Літературний архів. — 1931. — Кн. I–II. — С. 4.

⁶ *Змичка франківців з робітництвом Харкова* // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 108. — 14 травня. — С. 7.

⁷ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 61.

в тісному єднанні. Фабрика Канатна приїхала на виставу до театру “Березіль” спеціальним потягом з оркестрами музики»¹.

Найвищим досягненням в організації змички вважалося *обговорення вистави*: «Широке обговорення окремих вистав з участю робітничих глядачів та художнього складу театру»². І саме відсутність обговорень кваліфікувалася як недолік у роботі театрів, котрі недостатньо відгукуються на соціальні завдання: «Ми зовсім мало маємо прикладів, коли по виставі на культпоході відбувається обговорення»³.

Крім того, глядачеві було надано можливість письмово повідомити свою думку театрові: «Для зв'язку з глядачем УМВП запроваджує по всіх своїх театрах та кіно спеціальні скриньки для записок глядачів, щоб бути в курсі всіх вражень глядача від вистав і картин, а також для скарг відвідувачів на адміністративний персонал»⁴.

Глядач втручався навіть у рішення журі премій: «На останньому всеукраїнському з'їзді профсоюзів тов. Рабічев розповідав про факти досить критичного ставлення з боку робітничих книгозбірень та гуртків щодо преміювання твору одного з сучасних українських письменників. *Робітники одверто протестували проти факту присудження премії* за цей твір, вважаючи рішення досить і досить авторитетної комісії за неправильне»⁵.

Іншим разом «після відповідньої постанови художньої ради театру (за вимогами *робітництва*) введено до репертуару низку побутово-історичних п'єс і опер з давнішого українського репертуару»⁶.

І неодноразово робітники, коли були незадоволені, ставили питання рубя: «Конференція вважає за необхідне: 1) починати вистави по всіх театрах не пізніш 7 ½ годин; 2) максимумно скоротити антракти; 3) ліквідувати приватні буфети по всіх театрах та передати буфети ХЦРК; 4) вважати за необхідне, щоб платню за вішалі було включено в вартість театральних квитків; 5) поставити питання перед міськрадою про влаштування транспорту робітників після вистав

¹ Хроніка // Червоний шлях. — 1929. — № 1. — С. 258.

² Резолюція Харківської загальноміської театральної конференції // Культробітник. — 1928. — № 17. — С. 4.

³ Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культробітник. — 1929. — № 9. — С. 1.

⁴ Мистецька хроніка // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — С. 14.

⁵ Мотузка М. Як не слід «допомагати». В порядку обговорення // Культура і побут. — 1928. — № 49. — С. 3.

⁶ Зимовий сезон в державнім драматичнім театрі ім. М. Заньковецької // Зоря (Дніпропетровськ). — 1926. — № Ч. 21. — С. 28.

на околиці»¹. Інколи глядачі вимагали, щоб перед виставами їм влаштовували короткі лекції («Державний театр відкликаючись на *побажання робітників*, вводить *переднє слово* перед виставою що має освітлювати п'єсу, автора, епоху, то-що. Перша спроба з “Мазепою” дає позитивні наслідки»²).

Усі ці заходи можуть справити враження, ніби з глядачем носилися як із писаною торбою, однак насправді це був здебільшого монологічний спосіб спілкування, котрий передбачав лише односторонній зв'язок: «Державні театри, особливо центральні — Харків, Київ, Одеса, — працюють на організованого трудящего глядача. *Глядач цих театрів не випадковий, не з вулиці, а з підприємства, з установи, організований профспілкою, самим театром, чи ще якоюсь іншою громадською організацією*. Таким шляхом театри організують кадри свого глядача — і не обивательського, не міщанського, а трудящего, організованого, що для нього, власне, театри й існують і що його театри повинні *виховати й розважити*»³.

Усі учасники цього сценарію — високопосадовці й організовані глядачі — утворювали *культурно-мистецьку або театральну громадськість*, формували *пролетарську* або, як зрідка казали, *радянську* естетику: сміялися, за рекомендацією, *радянським сміхом*, дихали *радянським повітрям* і, можливо, навіть плакали *радянськими сльозами*.

Сміючись, вони не завжди помічали, в який бік, маніпулюючи заохоченнями, привілеями і санкціями, держава скеровує їхні думки, почуття і вчинки. Театри, до речі, як і мистецтво у цілому, високопосадовці не дуже любили і зареєстрованими в Україні станом на 1 січня 1938 року шістьма тисячами артистів драми, комедії, опери, хору і балету⁴, опікувалися неохоче.

¹ Резолюція Харківської загальноміської театральної конференції // Культробітник. — 1928. — № 17. — С. 4.

² П. Б. Одеський Державний театр // Нове мистецтво 1926. — № 6. — С. 7.

³ Корляків М. Державні театри за пів сезону // Сільський театр. — 1928. — № 1. — С. 47.

⁴ Культурное строительство СССР: Статистический сборник. — М.; Л., 1940. — С. 188.

КОЛЕКТИВНИЙ МЕТОД

Однією з найпрогресивніших форм змички митців із пролетаріатом вважався *колективний метод роботи над п'єсами і виставами*: «На квартирі парторганізатора <...> тов. Рубашевського, в присутності активу цеха, молодий радянський драматург О. Корнійчук прочитав свою п'єсу “Платон Кречет”. Ця, здавалося б, нічим особливим не визначна подія зостанеться назавжди пам'ятною в історії театру ім. Шевченка. Вона стала початком *нової ери в мистецькому житті театру*, нової, досі цілком невідомої форми зв'язку між театром і глядачем-робітником, початком їх творчого співробітництва в галузі сценічного мистецтва. У цьому читанні брало участь коло 30 чоловіка з цеху. Тут були і молоді робітники, і старі кадровики, і інженери. Були партгрупори і рядові комуністи. Але що об'єднувало всіх присутніх — це їх глибокий інтерес до культурного будівництва. До 2 години ночі тяглося обміркування п'єси. <...> На другий день учасники читання розповідали, що до 5–6 години ранку вони обговорювали п'єсу у себе дома. Герої п'єси стали улюбленцями робітників цеху. Тільки й мови було, що про Платона, про його матір, про старого терапевта Терентія Осиповича Бублика. Тут таки, в цеху, *народилась ідея — взяти шефство над п'єсою “Платон Кречет”*. 27 жовтня загальні збори робітників цеху Т-2 затвердили пропозицію про прийняття шефства над п'єсою Корнійчука і обрали шефську бригаду. Керування цією бригадою, що складалася з 15 чоловіка, прийняв молодий інженер Гуртовий. До бригади увійшли ентузіасти шефства, що доброхіть побажали попрацювати над п'єсою разом з театром. Бригади розгорнули енергійну роботу. П'єса багато разів була прочитана на квартирах парторгів, комсоргів, кадрових робітників, у цехах. Робітники обговорювали як п'єсу в цілому, так і окремі образи, подавали критичні зауваження. Уже ця стадія шефської роботи дала дуже цінні наслідки, хоча це була скоріше докладна критика п'єси, ніж творча допомога акторові. Бригада уперто шукала більш поглибленої, більш конкретної і більш диференційованої форми шефської роботи, живого і плідного зв'язку з театром. *На початку грудня шефська бригада бере участь в розробці плану постави “Платона Кречета” в театрі ім. Шевченка*»¹.

¹ Свідзінський В. Робітники в режисерській лабораторії // Червоний шлях. — 1935. — № 10. — С. 172–173.

Такі *ударні бригади* створювалися для спільної роботи над виставами, для виконання шефських функцій, між ними влаштовувалися соціалістичні змагання і т. ін.

Одним із найактивніших пропагандистів *колективного методу роботи над виставою* був театр ім. Г. Михайличенка: «В театрі ім. Михайличенка, як принцип роботи, висувається *колективний метод*, при якому дається необмежений простір творчості актора й можливість для нього виявити до кінця різноманітно свою індивідуальність. Керівники фактур лише зводять до купи й надають конкретних рис задумам і формі, що витворили самі актори; ця творчість актора зачіпає не тільки одну галузь виконання, а обіймає собою весь спектакль — від основної його ідеї й до подробиць техніки»¹.

Прикметно, що, пропагуючи колективний метод, Олександр Кисіль протиставляє його методу роботи у старому театрі: «Узурпація влади режисером в старому театрі привела до перебільшення висування ролі актора й доведеного до логічного викінчення *колективного методу* в Театрі ім. Михайличенка»².

На початку 1930-х *колективну роботу* витіснила *колективно-політична робота*: «Ці завдання державна драма вже почала виконувати: всю внутрітеатральну роботу переведено на методу *колективно-політичної роботи*. Замість одного режисера до праці стала режисерська рада в складі художнього керівника М. Терещенка та режисерів Кошевського, Шумського, Красноярського, Вірського й Димова. Артисти проробили постанови XVI-го партійного з'їзду, основні проблеми діалектичного матеріалу та сучасного стану літератури й мистецтва»³.

Новаторською формою роботи з глядачем були *вечори викриття таємниць*: «Коли, скажімо, автор п'єси розповідь глядачам про ті задуми, що він їх мав, коли писав, а режисер розкаже про методи ставлення цієї п'єси, а хто поділиться з глядачем своєю творчою роботою, то, звичайно, глядачеві буде дуже легко говорити, критикувати роботу цих усіх своїх фахівців. <...> Приміром, позаторік в такий спосіб побудував один *вечір смички* театр “Березіль”»⁴.

Іншою формою *змички* від початку 1920-х років стало *шефство* — патронат якогось колективу, вже визнаного своїм, над попутником, якому надається допомога («Коли

¹ Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968. — С. 150.

² Там само. — С. 160.

³ Хроніка // Червоний шлях. — 1931. — № 1–2. — С. 161.

⁴ Болобан Л. Соціальне замовлення на театрі // Культробітник. — 1929. — № 9. — С. 1. — С. 3.

в 1922 році виростає “Березіль” — сорок п’ята червонопрапорна дивізія бере шефство над першою майстернею “Березоля”. <...> Шеф зарахував понад тридцять “березильців” на харчування з казана, але що найважливіше, — він дав йому моральну підтримку. <...> Це мало велике значення для політичного виховання “Березоля”»¹).

У 1930-х роках зміст шефства змінився і став однією з форм самозахисту і контролю: *шефство підприємств над театрами* пропагував Петро Рулін², а Іван Микитенко взагалі висував категоричну вимогу, вважаючи, що «кожен твір кожного драматурга мусить мати свого шефа — завод, цех, інститут»³.

Парадокс, однак погляди більшовиків стосовно колективної культури збігалися зі сформульованими ще до революції поглядами *хатян*: «Перший удар *колективній культурі* — а значить і національній — зробив розвиток *індивідуалізму*. Тепер, коли зріст індивідуалізму дійшов майже до апогея, навіть ті цінності, які раніш були колективними, стали індивідуальними. Напр. релігія. <...> Тепер ніяка інша культура неможлива, крім індивідуальної; національним культурам прийшов кінець. Сучасну інтелігентську культуру умовно можна назвати національною, бо вона ніколи не може стати культурою мас»⁴.

Колективна культура, художня культура, а присутньо — державна культура вимагала (якщо сприймати мистецтво як одну з мов) створення *державної художньої мови*, отже, налагодження селекції, системи підготовки і перепідготовки кадрів для масового художнього виробництва, а також знищення кустарного (індивідуалістичного) промислу.

Парадоксальним чином колективізм охопив і критику, котра виступала вже не від власного імені, а *від імені усіх* — усієї громадськості, держави, *усього* світового пролетаріату або ж навіть *усього* прогресивного людства: «Усім нудно було, — писав в одній з рецензій І. Туркельтауб, — усі позіхали та нудьгували, навіть тії, що довго мріяли майбутніми втіхами цієї надзвичайної події. Вся вистава була халтурна»⁵.

¹ Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль» // Сільський театр. — 1927 — № 6. — С. 28.

² Рулін П. Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 90.

³ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 158.

⁴ Товкачевський А. Проблеми культури // Українська хата. — 1912. — Ч. 3. — С. 54.

⁵ Туркельтауб І. З «Моніка Лербє» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 30 січня. — С. 5.

МИТЦІ — СВОЇ, ЧУЖІ І ПОПУТНИКИ

Зміна уявлення про статус глядача, який відтепер став *гегемоном*, позначилася і на статусі самого митця.

Якщо наприкінці XIX століття і навіть у перші пореволюційні роки поняття *інтелігентний артист, інтелігентність артизм, артист-інтелігент, інтелігентний глядач, інтелігентна публіка* вживалися з позитивним забарвленням і Курбас вважав, що поза *інтелігентським* театром артистична молодь не зможе виявити себе¹, то від початку 1920-х років статус інтелігента змінюється, що й демонструє риторика Курбаса, який відокремлює *інтелігенцію від півінтелігенції, дохло-інтелігентського репертуару, інтелігентщини*, пише про *інтелігентське ідеологічне бездоріжжя*² і, врешті, отожднює *трудінтелігенцію, службовців і звичайного дрібного обивателя*, яким *ідеї пролетаріату чужі*³.

За радянської влади *буржуазний інтелігент* завжди перебував у статусі тимчасового *попутника*, у перехідній *сірій зоні*, де мешкають чи то *латентні вороги*, чи то *зрадливі друзі*, чи то *ситуативні союзники*; інтелігент завжди прирівнювався до *випадкового глядача, середняка*, котрий хитається, перебуваючи в інертному стані, між *незаможником і куркулем*.

Леопольд Авербах (1903–1937), один із засновників і генеральний секретар Російської асоціації пролетарських письменників [РАПП], репресований, незважаючи на те, що був родичем Бонч-Бруєвича і Ягоди, писав: «Зв'язок попутників з новобуржуазними письменниками, із залишками *внутрішньої еміграції* набагато більший, ніж їхній зв'язок з нами»⁴.

Інший тогочасний автор, В'ячеслав Полонський, так характеризував *внутрішню еміграцію*: «Її [внутрішню еміграцію] утворили люди, котрі найлютіше ненавиділи Радянську Росію і наполегливіше за інших відмовляли їй у своєму співчутті. <...> Ми маємо перед собою, таким чином, найбільш стійку групу *контрреволюційної інтелігенції*, якої не торкнулися *кризи і переломи*»⁵. Однак у тій самій праці він цитував

¹ Лесь Курбас. На теми дня // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 194.

² Лесь Курбас. Жовтень і театр // Там само. — С. 239.

³ Лесь Курбас. У театральній справі // Там само. — С. 261.

⁴ Авербах Л. Культурная революция и вопросы современной литературы. — М.; Л., 1928. — С. 94.

⁵ Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. — М.; Л., 1929. — С. 10–11.

ухвалену 1924 року резолюцію ЦК компартії, в якій *внутрішніх емігрантів* не ототожнювали з *попутниками* і пропонувалося лагідніше ставитися до них: «Стосовно *попутників* слід мати на увазі: 1) їх диференціювання; 2) значення багатьох з них як кваліфікованих *фахівців* літературної техніки; 3) наявність коливань серед цього шару письменників. Загальною директивою повинна тут бути директива тактовного і обережного ставлення до них, тобто такого підходу, який забезпечив би всі умови для якомога швидшого їхнього переходу на бік комуністичної ідеології»¹.

З одного боку, вважав Полонський, «група попутників дуже неоднорідна: правим флангом своїм вона впирається у відвертих епігонів старої буржуазної літератури, а лівим — підходить до пролетаріату», з іншого боку, — «яку б групу попутників ми не взяли, чи ліву, чи праву — творчість такої групи не буде виконанням *соціального замовлення* робітничого класу»². Адже «з одного боку, попутники спотворюють революцію, через те, що не стоять на точці зору пролетаріату», але «з іншого боку, виявляється, можна бути попутником і дати зразки достеменної революційної літератури»³.

Коментуючи цей соціальний статус, доволі об'єктивну характеристику *попутництва* неодноразово давала львівська преса 1930-х років. Зокрема, 1932 року вона писала: «У радянській літературі досі бореться *дві течії* — *індивідуалістична та колективістична*. Ця друга, що є справжнім висловом більшовізму, надто слаба, не дала великих талантів, т. зв. революційні письменники, що почали свою працю від вибуху революції, це здебільше інтелігенти, що наслідують індивідуалістичні форми європейської літератури. До них належать імажиністи, такі як Єсенін і Марієнгоф, футуристи як Маяковський і Асеев, і всі т. зв. *попутчики*, що піддержували пролетарську революцію, але духово з нею не зовсім зблизились. <...> *Попутчики* починають поволі переходити до колективістичної ідеології»⁴. Подібної оцінки дотримувалася львівська преса і у наступних матеріалах: «Цю організацію [ВУСПП] супроводила, власне її попереджала, шалена атака на всіх і вся. Кинули гасло:

¹ О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) // Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. Изд. второе, испр. и дополн. — М.; Л., 1929. — С. 208–209.

² Полонский В. На литературные темы: Статьи критические и полемические. — [Л.], 1927. — С. 71.

³ Там само. — С. 99.

⁴ Літературний куток // Діло. — 1932. — 27 лютого. — № 43. — С. 5–6.

“Сривать маски!” і це гасло на 100 відсотків використали всілякі вочревісуші *селькори*. (До речі, майже галицька дійсність, тільки на Великій Україні *демасковувалися* невідомими авторами хоч і відомі, але живі і творчі ще письменники). Внаслідок *дискусії* під час *сривання масок* утворилося нове поняття *попутника*. А саме він мусить співпрацювати в соцбудівництві, “щоб з попутника стати союзником пролетарської літератури, а потім і пролетарським письменником. Отже, до трьох-ступенної градації введено ще нове *чистилище* — *союзника*»¹.

Здалеку, зі Львова, мабуть і справді здавалося, що «завданням нової спілки радянських письменників на Україні є поширитись і втягнути до себе ті українські літературні групи, які не належачи до комуністичної партії, стоять, бодай формально, на радянській платформі та є *попутниками* комуністичної літератури»². Однак насправді надовго втриматися у статусі попутника майже нікому не вдавалося, про що може свідчити приклад *зривання масок* з Курбаса. Незважаючи на те, що він отримав від влади найвищий мистецький статус, майже охоронну грамоту, ліцензію на життя, незважаючи на те, що «довгими роками вважали Курбаса у “Березолі” *своїм*»³, він не переміг у собі інтелігента, за що й був звинувачений: «Посідаючи ворожі соціалістичному будівництву *аполітичні позиції*, Лесь Курбас показував радянську дійсність *карикатурно*»⁴, а сама «*безпартійність* Курбаса, як бачимо, була *партійністю, але ворожою нам*»⁵. Не демонструючи своєї *активної життєвої позиції, не доводячи її щоденною працею*, митець-попутник, як, утім, і будь-який інший громадянин, завжди ризикував отримати статус ворога: «Хіба це не відкрито ворожа *теорія надклясовості* працівників мистецтва, теорія, в устах яскраво висловленого представника українського буржуазного націоналізму?»⁶.

Попутників радше терпіли й очікували, коли нарешті вони виявлять свою ворожу сутність, аніж заохочували до співпраці. Звинувачуючи Лесь Курбаса у співпраці з попутниками, Гео Шкурупій ототожнював попутництво з *дрібнобуржуазною ідеологією* («Особливо велику небезпеку для “Березоля” я вбачаю

¹ Котович П. Література на Україні на порозі нової п'ятилітки // Діло. — 1934. — № 81. — С. 4.

² Ковалевський М. Постишев працює ... // Діло. — 1936. — № 268. — С. 2.

³ Лесь Курбас піде під суд за «ухили» // Діло. — 1933. — № 274. — С. 2.

⁴ Хвиля А. Лицар малахіяньського образу // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 716.

⁵ Там само. — С. 712.

⁶ Грудина Д. Проти «курбасівщини» в театрі // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 765.

в його тісному блоці з попутниками, що заразили його своєю дрібнобуржуазною ідеологією й установкою на своє, хатнє, хуторянське мистецтво»¹) і як *попутницько-балаганне мистецтво* характеризував творчість Миколи Куліша². Так само звинувачував Курбаса у співпраці з попутниками і журнал «Гарт»: «“Березіль” <...> зігнував ВУСПП, закликавши до роботи над текстом [вистави] в основному *неорганізованих* письменників — *попутників*»³. Однак і сам Курбас не цурався цього поняття, застосовуючи його до інших: «На кожному фронті нашої будівничої боротьби, є специфічні обставини, є вороги, *попутники* і т. д. — так само і на театральному фронті»⁴. Хоча доречніше було згадати сказане ним ще 1923 року: «Сучасний глядач — не отяжілий обиватель вчорашнього дня. Він або за комуністів, або за фашистів. Він так чи інакше бореться»⁵. Або свої, або чужі, третього — *Іншого* — доба не уявляє.

Одним зі способів *зривання масок* були так звані *чистки* — масові звільнення від чужорідних елементів, відомі від початку 1920-х років (цю процедуру, зокрема, пройшов Лесь Курбас⁶). Наймасовіші чистки, під час яких з партії було *вичищено* сотні тисяч членів, здійснено у 1925, 1929 і 1933 роках.

У цьому контексті хиткий статус попутника — щось на кшталт *агрегатного стану* — це залишений митцеві шанс отямитись, оголити свою *класову фізіономію* і взяти участь «у передових лавах всесвітнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний»⁷.

З огляду на постійне збільшення *фільтраційних (селекційних) комісій* і політичних статей у кримінальному кодексі (агітація контрреволюційного характеру; агітація, спрямована на допомогу міжнародній буржуазії; трудове дезертирство; дискредитація влади; захоплення влади; виготовлення і збереження контрреволюційної літератури; участь у контрреволюційній організації; образа представника влади; поши-

¹ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 60.

² Там само.

³ Столичні театри в сезоні 1931–32 року // Гарт. — 1931. — № 11. — С. 133.

⁴ Лесь Курбас. Доповідь «Шляхи і завдання «Березоля» в київському клубі робкорів ім. Спиридонова (1925) // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 252.

⁵ Лесь Курбас. Психологізм на сцені (Конспект лекції для неофітів) // Там само. — С. 236.

⁶ Лесь Курбас. Промова на першому засіданні чистки (1931) // Там само.

⁷ Лесь Курбас. У театральній справі // Там само. — С. 260.

рення чуток; саботаж тощо¹) переведення зі стану невизначеності у стан *ворога народу* (термін «ворог народу», що походить з яacobінської лексики, вперше використано В. Леніним у 1917 році) не вимагало значних зусиль і здійснення якихось визначних злочинів.

Однією з форм *демонстрації лояльності* було вивішування прапорів — залежно від дати, жалібних або святкових: «Звєлено купувати жалібні чорні прапори, щоб вивісити на роковини смерті Леніна. Щоб одзволитися од цієї повинності-податку (можна купувати тільки *установленного образца* і в певної установи, що має монополію і тому дешево, як за батька), треба подавати посвідки, що дїм дефіцитний. Тоді дозволяється вивішувати звичайні флаги, але спустивши їх та обернувши чорним. Словом — цілий церемонїал. Немає чого людям робити, то й думають тільки про дурниці, нікому непотрібні»². Але насправді то були не дурниці, в чому Єфремов переконався вже наступного дня: «Флага таки примусили купити: за шматок ганчірки і палицю — 13 крб. Це ще нічого, бо *буржуї* за ту ж таки ганчірку платять 25 крб. Вигідна комбінація. По деяких установах зроблено ще краще: роздали службовцям по клаптику чорного крепу з *мавзолеєм Леніна* — *платити* — можете не турбуватись: з платні одвернемо по 25 коп. Дуже просто»³.

Усі подібні заходи мусили забезпечити громадянам можливість продемонструвати «свою безмежну відданість комуністичній партії і вождєві народів — великому Сталіну»⁴.

Доводячи власну *благонадійність*, навіть, здавалося б, найзахищеніші серед інтелігенції, академики, мусили підписувати *відкриті листи*, запевняючи владу у відданості. Такий лист, зокрема, підписали 1933 року шістнадцять академіків АН СРСР: «*Чистка* показала нам ще раз, що ніде у світі наука не користується таким авторитетом і не оточена такою дбайливою турботою, як в СРСР. *Чистка* ще сильніше, ніж раніше, закріпила внутрішній зв'язок між партійними і безпартійними працівниками і надихнула нас на подальшу боротьбу за справу комунізму»⁵. Рятівного ефекту ці листи не давали,

¹ Алфавитный предметный указатель к Уголовному кодексу РСФСР. — Вятка, 1922.

² Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С.188.

³ Там само. — С.189.

⁴ Під прапором сталінської конституції // Театр. — 1937. — № 8. — С. 1.

⁵ Письмо академиков т.т. Сталину, Кирову и Шкирятову // Известия. — 1933. № 283. — 21 нояб. — С. 3.

однак залишали надію. Принизивши, авторів запопадливих листів зазвичай знищували. Щоправда, спочатку, з єзуїтською винахідливістю, могли відправити на перевиховання до одного з таборів ГУЛАГу і, як Курбасові, запропонувати очолити таборовий театр.

У усьому іншому людський фактор, як завжди, відігравав вирішальну роль, що опосередковано визнала й сама партія, коли побачила, що чистка дуже часто перетворювалася на зведення особистих рахунків: «У практиці контрольних комісій в національних республіках і областях ми зустрічаємо ряд випадків, коли на того чи іншого товариша створюється справа шляхом штучного підбору матеріалу, зводяться такі звинувачення, за якими не тільки не можна тримати його в партії, але ризиковано залишити його на волі, причому ці справи, з точки зору формальної документації, обставляють краще, ніж інші. В основі таких справ лежить відчайдушна сварка і беспринципна станово-групова боротьба»¹.

Чомусь з особливою обережністю рекомендувалося ставитися у процесі чисток до жінок-комуністок: «До звинувачень жінок, членів партії, у статевій розпусті, особливо працюючих, слід підходити дуже обережно»². З точки зору гендерної політики, це дивно, адже після революції радянська влада намагалася стерти відмінності між членами суспільства — у тому числі відмінності статеві. Саме з цією метою одразу ж після революції спочатку влада скасувала роздільне навчання хлопчиків і дівчат, потім у 1943–1954 роках поновила, але у 1955–1956 — знову скасувала (за офіційними даними, у 1926–1939 роках грамотність населення України, у порівнянні з іншими радянськими республіками, була найвищою і серед чоловіків, і серед жінок³).

¹ Васильев С. О чистке партии в национальных республиках и областях // Как проводить чистку в партии. — М.; Л., 1929. — С. 71.

² Смидович С. О проверке коммунисток // Там само. — С. 76.

³ Культурное строительство СССР: Статистический сборник. — М.; Л., 1940. — С. 7.

МІЖ САМОКРИТИКОЮ І ДОНОСОМ

Маючи розвинений інстинкт самозбереження і відчуваючи за собою провину, митець міг врятуватися, влаштувавши сеанс публічного спокутування гріхів і самокатування — щось на кшталт флагеляції:

— *публічно звинуватити колегу у контрреволюції;*

— *зізнатися в ідейних, формальних або методологічних ухилах і збоченнях* («Курбас, не вважаючи на різні закиди та остороги, за останні три-чотири роки робив щораз більші ухили і згрішив проти принципів пролетарського мистецтва <...>. За ці ухили Курбас піде під суд»¹);

— *визнати свої помилки* («Здираю з себе всі помилки і жорстоко самокритикуюся»²; «Товариш Сталін вчить нас вчасно допомагати окремим робітникам мистецтв, вчасно виправляти їхні помилки»³) й *огріхи*⁴ («Театр “Березіль” не звільняється від багатьох огріхів у своїй творчій методи»⁵).

Охрещені *самокритикою*, ці акції поширилися від кінця 1920-х і розквітнули на початку 1930-х років («Розпочинаємо прилюдно першу нашу спробу такої самокритики. Ми маємо вимагати від кожного, хто братиме участь у ній, чіткого усвідомлення, що марксизм-ленізм є *радянська державна доктрина*, що поза ним немає справжньої науки»⁶).

Для ширшого розгортання самопокарань передбачалося «заснувати *лябораторії методу й самокритики*. Сюди виділено окремого товариша, щоб опанувати марксо-ленінський метод у мистецькій творчості. Ми притягаємо сюди також робітників з виробництва»⁷.

Однією з особливостей цих заходів був склад *експертів*, функцію яких виконували здебільшого *представники простого народу, пролетаріату, селянства і комсомольці*: «Рольо цензорів грають усі члени театру, де кожний робітник-

¹ *Леся Курбас піде під суд за «ухили»* // Діло. — 1933. — № 274. — С. 2.

² *Куліш М.* Лист до І. Дніпровського. — 22. XII. 1933 // *Куліш М.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 561.

³ *Керженцев П. М.* За велике мистецтво соціалізму // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936. — С. 87.

⁴ *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // *Рулін П.* На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 44.

⁵ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // *Життя і творчість Леся Курбаса*. — Л., К., Х., 2012. — С. 551.

⁶ До критики методологічних позицій українського літературознавства // Літературний архів. — 1931. — Кн. III. — С. 69.

⁷ *Бондарчук С.* За пролетарський стиль // Радянське мистецтво. — 1931. — № 15–16. — С. 19.

машиніст має не менший голос від директора, і що обговорюють кожну п'єсу на пробах і після вистави»¹; згадаймо і «молодь яко масового критика»².

У численних резолюціях громадським активістам радили організовувати *колективні відвідування вистав*, після перегляду яких влаштовувати *колективні рецензії* («колективна рецензія на виставу є, як це показує навіть невеличкий досвід, один із кращих способів виявити художній смак та ідеологічні потреби нового радянського глядача — робітника й селянина. <...> Театр усе зробив, щоб переконати молодь в завданнях і меті цієї постанови. <...> Проте це мало кого переконало»³; один із авторів писав навіть про «творчу хвилю *масової колективної теа-критики*»⁴, а інший ще й обурювався: «Чому *колективна рецензія* зникає з наших мистецьких журналів?»⁵.

Насправді автори, котрі вимагали пошквалювання роботи колективних рецензентів, мали рацію, адже пролетарські колективні рецензії мало відрізнялися від рецензій фахових, у чому читач і сам може переконатися, прочитавши уривок з колективної рецензії і звернувши увагу на її лексику: «П'єса *схематична* й досить довга, і тому *потребує* скорочень та більшої *динаміки*. Режисер Вільнер подає її на тлі здорового культурного сільського центру — школи, окуркуленої сільської ради й церкви. Це тло відповідно оформлено. *Цікаво* подано чорне кубло — церкву, як і окуркулену сільраду, — в чорних тонах, але *незрозуміло*, чому й портрети наших вождів, що висять у сільраді, теж чорні, в тоні оформлення церкви. Поставу розгортається в одній рямці, яку *цікаво* й *оригінально* зроблено з перехрищених смуг фанери. Типаж зроблено *чітко*. *Добре*, без навмисного зовнішнього підкреслювання подано куркуля. *Правдиво* змальовано невеличкий, тому недосить міцний, сільський партактив. *Цікаво* використано в театральній подачі засіб кіна — епізод з минулої громадянської війни і до того ж уперше без “обов'язкових” у такому випадкові пострілів. Цей епізод чимало *динамізує* п'єсу. *Добре* задумано й подано моменти допомоги робітничого міста селу. *Прекрасна* вся сцена

¹ Лесь Курбас піде під суд за «ухили» // Діло. — 1933. — № 274. — С. 2.

² Філіпов О. В боротьбі за молодь // Молодняк. — 1928. — № 2. — С. 94.

³ Новік П. Держтеатр ім. І. Франка. Комсомольці про «Вію». (Колективна рецензія) // Радянський театр. — 1928. — № 5. — С. 4.

⁴ Дещо про теа-критику // Радянське мистецтво. — 1929. — № 4–5. — С. 10.

⁵ Кулик В. Чому колективна рецензія зникає з наших мистецьких журналів // Масовий театр. — 1931. — № 7. — С. 11.

в укомі, в якій досить *влучно* подано прояви правого ухилу серед окремих партійців. *Жваво* проходить сцена радіофікації села, але не все переконує глядача. Андрійко, жвавий хлопець, що добре затямив досвід громадянської війни й розбирається в тому, хто справжній ворог революції, разом із тим надмірно наївний й сентиментальний. *Неохайно* зроблено молотарку, як і примітивну (карусельну) подачу одних і тих саме снопів. Подекуди селянське вбрання ніяк *не відповідає* літній порі, а відомий театральний штамп робітника — шкірянку — час уже знищити. П'єсу, що ввесь час проходить на одному тлі, *треба* пожвавити світляними ефектами, що їх чомусь уникає режисер. *Варто* також відмовитися від підкреслень брутальних висловів. Особливу *увагу треба звернути* на такі *дефекти* п'єси, як зайві епізоди, що органічно не зв'язані з основним настановленням і змістом п'єси. *Не треба* також надуживати мелодраматизмом, що часом переходить у сентиментальну сльозливість»¹.

Тон рецензії показує, як, прийшовши у складі колективу до театру, глядач перетворювався з пасивного спостерігача на учасника спільного дійства, в якому відігравав не менш важливу або, можливо, й більшу роль, ніж сам митець. Відтепер він почувався немов член конституційного суду, який ухвалює рішення про *статус мистецького твору* — високохудожнього або низькопробного. Та ще й ухвалює це рішення — як амбітно сподівається будь-який час — для майбутнього, хоч і не назавжди, але принаймні на тривалий час.

Таким чином, повна процедура *катарсису (очищення)* передбачала такі епізоди: самокритичне визнання огріхів і помилок, ідейних формальних або методологічних ухилів; проходження процедури колективного рецензування, по завершенні якого тимчасовий статус могло бути змінено. У разі невизнання своїх помилок, після очисних процедур — *чистки або самокритики*, митця відлучали від суспільства і передавали судовій владі, котра, з огляду на популярність від середини 1920-х років *агітсудів, агросудів, літературних судів, політсудів, судів над товаришем*, здійснювала обидві функції — влаштовувала повчальні судові процеси і покарання.

Від початку 1930-х років, коли органи НКВД все частіше стали інсценувати випадки *шкідництва, дворушництва, маскування ворога, підлої дворушницької контрреволюційної роботи, наклепництва* а простий народ стали закликати

¹ Теа-гурток робкорів. «Ярость» у російській держдрамі // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1. — С. 7–8.

до піднесення революційної, більшовицької пильності¹, навантаження на судові органи збільшилося і засідання довелося проводити за скороченою процедурою — рішення ухвалювалися судовими трійками, без участі пролетарської масовки.

Подеколи сценарії знищення інтелігентів, які не подавали ознак самокритики, розгорталися складніше, з інтригою, спрямованою на їхнє самознищення, про що свідчать секретні повідомлення ГПУ: «Изложенные агентурные данные наводят нас на нижеследующие соображения: При настоящем положении вещей Грушевского можно *использовать в качестве орудия по разложению украинских к.-р. кругов*. Если бы Грушевского провести в Президенты академии, то в ней сразу наметилась бы левая группа с ним во главе. К ней примкнули бы Дорошкевич, Подгаецкий и другие. Часть академиков, возмущенная “насилием”, бросилась бы от Ефремова вправо (к Михновскому) и таким образом попала бы целиком под наше наблюдение. И та и другая группа повели бы к *самоуничтожению* борьбу с группой Ефремова, который для нас опаснее всех. Провести избрание Грушевского (как нам кажется) было бы не трудно...» (на документі резолюція — «Разрешить воспользоваться создавшимися у украинцев разногласиями для обострения их, в частности Грушевского с Ефремовым. *Остальное — философия*»²).

Не менш ефектний спосіб було застосовано до Леся Курбаса, якого звинуватили у замаху на очільників партії, а в одному з протоколів допитів, посиляючись на свідчення самого режисера, зафіксували: «Курбас і Дацьків надій на повстання не покладають і знаходять єдиний вибір у *терорі* над Балицьким, Постишевим і Косіором. <...> Курбас вважає за найзручніший випадок для здійснення *терору* використати відкриття сезону в “Березолі” або прем’єру вистави, на яку прийдуть Постишев, Косіор та Балицький, і тоді в театрі можна вчинити *терор*. <...> До цього Курбас готується серйозно»³.

Поведінка багатьох жертв тридцятих років була не чим іншим як *радикальною самокритикою із жертвопринесенням*.

Одні, як Лесь Курбас, відстоювали власні погляди і відчайдушно йшли до кінця, хоча, мабуть, розуміли, що це їхній останній путь. Інші, як Микола Хвильовий у передсмертній записці, самі виносили собі вирок і карали: «Арешт Ялового —

¹ Піднести революційну пильність // Театр. — 1936. — № 1.

² Пристайко В., Шаповал Ю. Михайло Грушевський і ГПУ — НКВД. Трагічне десятиліття: 1924–1934. — К., 1996. — С. 131.

³ Лабінський М., Шудря М. Трагічна доля митця. Справа № 3168 // Життя і творчість Леся Курбаса: 3б. — Л., К., Х., 2012. — С. 597–598.

це розстріл цілої Генерації... За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. <...> Як я люблю життя — ви й не уявляєте <...>. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія...»¹.

Якщо у когось не вистачало мужності здійснити акт самоочищення, допомогу надавали *активісти*: «Наближалась *партчистка*, і я товаришам говорив (до божевільні), що виступлю проти Микитенка за те, що він сховав од партії своє соціальне походження як син куркуля, а не незаможника, як він писав у анкеті. Мені ж народ усе говорить. Це було невідно Микитенкові, і мене зробили божевільним»².

Сергій Єфремов, фіксує у щоденнику факти культурного життя, постійно повторював одне й те саме слово — *донос*: «Хтось прислав з Одеси мені студентську газету. Один суцільний *донос*! *Донос* од першого рядка і до останнього. *Донос* на товаришів, на професуру, на громадян, на всіх разом і на кожного зокрема. <...> А в Києві по школах заведено *легку кавалерію*. Це загони комсомолу, що ставлять собі завданням шпionage, висліжування і, звісно, *донос* у належне місце про все, що їм не до вподоби. Тепер, правда, кажуть — *заява, а не донос*»³.

Здається, полювання на відьом здійснювалися зі щирою вірою в ідеали комунізму. Принаймні дуже схоже, що саме цією вірою було нав'язано деякі поетичні твори — як у Володимира Сосюри: «Я написав поему “ДПУ” [Державне політичне управління] і коли прочитав її одній своїй знайомій, вона сказала: “Насколько мне помнится из истории русской литературы — в ней никто не воспевал жандармов”. Я перестав бути знайомим цієї дівчини. На чекістів, справжніх чекістів, я дивився крізь святий образ Дзержинського. Іменно віра в наші органи безпеки і любов до них керували мною в поемі “ДПУ”»⁴.

Найголовніше, що відрізняє спостереження Сергія Єфремова і Володимира Сосюри від звичних практик (що й дивувало знайому Сосюри) — нова природа соціальних стимулів: чи то сумнівний *громадський свербіж*, чи то бажання заслужити поблажливу посмішку і заохочення влади, чи то якийсь *соціальний мазохізм*.

¹ Хвильовий М. Передсмертні послання до пасербниці Любові Уманцевої і до друзів-письменників // *Хвильовий М. Твори* у 2-х тт. Т. 2. — К., 1990. — С. 889.

² Сосюра В. Третя рота // *Сосюра В. Вибрані твори* : В 2 т. — К., 2000. — Т. 2. — С. 475.

³ Єфремов С. О. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 730.

⁴ Сосюра В. Третя рота // *Сосюра В. Вибрані твори* : В 2 т. — К., 2000. — Т. 2. — С. 452.

ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА І НАУКА

Одержавлення театральної культури висунуло ще від 1917 року потребу у створенні цілісної освітньої системи, її підпорядкування спільним критеріям, вироблення методу, що, у свою чергу, сприяло розвитку теорії режисури, теорії та історії театру.

Хоча перші приватні театральні (драматичні) школи фіксуються в Україні від XIX століття, однак від 1917 року, з огляду на ідеологічні функції, покладені на театр, впроваджується державна система театральної освіти — спочатку у формі *короткочасних інструкторських курсів*: «Неодмінно потрібно, щоб при генеральному секретарстві народної освіти утворено було такі театральні курси, куди “Просвіти” могли б посилати своїх кращих виконавців для навчання режисерському та інструкторському ділові»¹; «Міністерство освіти подало на затвердження Ради міністрів законопроект про заснування у Києві режисерсько-інструкторських курсів, утримання яких коштуватиме державі 46 000 карб. річно. Потреба таких курсів умотивована слідуючою пояснюючою запискою театального відділу міністерства: 1. Надаючи велике значіння ролі театру в справі піднесення народної культури, театральний відділ визнає, що цю місію може творити тільки художній театр, що впливатиме на глядачів сілою своєї художньої творчости»²; «Інструкторсько-режисерські курси. 15 січня розпочинає свою просвітню діяльність нова українська художньо-просвітня інституція — режисерські курси. *На Україні і взагалі в Росії це перша вища театральна школа, що має задовольнити брак естетичної освіти.* <...> Ввесь курс режисерської школи складатиметься з двох семестрів. Особи, що складуть всі іспити і виконають належні практичні роботи, матимуть свідоцтва»³; «Режисерсько-інструкторські курси. Виклади загально-освітні: 1) антична др. — п. Ніковський; 2) іст. євр. театру. — пр. доц. О. С. Грушевський; 3) іст. укр. театру п. Кисільов; 4) іст. зовнішн. євр. культ. — проф. Павлуцький; 5) естетика — проф. Павлуцький; 6) психологія — проф. Четверіков; 7) художнє життя на Вкраїні в минулі часи — К. Широцький; 8) естетика укр. народу — К. Широцький; 9. історія української музики — К. В. Квітка. Виклади

¹ 20 вересня 1917 р. відбувся Перший Всеукраїнський з'їзд «Просвіт» // Освітня хроніка на сторінках періодичних видань 1917–1920 рр. (з фондів Педагогічного музею України). — К., 2017. — С. 28.

² Інструкторсько-режисерські курси // Нова Рада. — 1918. — № 4. — С. 4.

³ Режисерсько-інструкторські курси // Там само. — № 134. — С. 2.

спеціальні: 1) мімодрама — проф. Бурачек; 2) теорія й практика гріма — проф. Бурачек; 3) сценічні вправи — М. К. Садовський, реж. Гаєвський; 4) сценічні ефекти; 5) декоративне мистецтво; 6) будівництво сцени (на останні 3 викладати будуть запрохані спеціалісти-техніки). Записуватись на курси можна щодня в Театральному відділі секретарства освіти»¹. Організовувалися «курси позашкільної освіти. Департамент позашкільної освіти впоряджує в місяці червні <...> на протязі 6 тижнів курси для інструкторів і діячів позашкільної освіти. На курсах мають читатись такі дисципліни: Українознавство <...> Мистецтво <...> Організація театральних вистав. Історія театру. Український театр давній і сучасний <...>. Платня — 23 карб. за весь курс»².

Одночасно, внаслідок одержавлення, на інститут було перетворено і *музично-драматичну школу М. В. Лисенка*: «Міністерство народньої освіти і мистецтва затвердило цими днями статут “Вищого музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка”. Цей новий інститут перетворюється з музично-драматичної школи імені М. В. Лисенка <...> Курс навчання 5 років. По скінченні інституту видаватимуться права назви *вільного художника*. Програм навчання драматичного відділу вироблено по типу драматичної школи московської філармонії, а відділ музичний по типу консерваторії»³.

1918 року, серед найголовніших питань, «Міністерство освіти виробило проект закону і подало на затвердження ради міністрів про заснування державної драматичної школи, а також статут для неї, для підготовки працівників народніх театрів. Курс навчання в школі двоохрічний без перерви, тобто 24 місяці. На утримання цієї школи проситься міністерством асігновка по 28 800 карб, річно, починаючи з 1-го липня с. р. До школи будуть прийматися особи обого полу, жінки з 17, а чоловіки з 18 років, що мають атестати про скінчення народньої початкової школи. У першому році вклатимуться такі предмети: дікція і декламація, мімодрама, спів, народні танці, фехтування, українська мова, історія літератури, історія культури. В другому році: сценічні вправи, мімодрама, грім, співи, фехтовання, народні танці, історія театру, історія літератури, народній побут»⁴. Проект було підтримано і невдовзі з'явилася «Постанова про заснування Державної драматичної школи», якою передбачалося: «Відпускати на утри-

¹ Режисерсько-інструкторські курси // Там само. — № 2. — С. 1.

² Курси позашкільної освіти // Там само. — № 77. — С. 4.

³ Муз.-драм. інститут ім. М. Лисенка // Там само. — № 144. — С. 2.

⁴ Державна школа // Там само. — № 134. — С. 2.

мання Державної драматичної школи з коштів Державної скарбниці десять тисяч (10.000) карб, на утримання школи в 1918 р., починаючи з 1 липня»¹.

Зміни, що відбулися у системі освіти з приходом до влади більшовиків, стосувалися не лише правил прийому до навчальних закладів, а й контингенту вступників і викладачів. Так, Декретом РНК УСРР від 2 березня 1919 року впроваджено норму, за якою «при вступі до вищої школи забороняється вимагати дипломи»², а за кілька місяців по тому було повідомлено, що «всі наукові ступені і звання, а також всі зв'язані з цими ступенями і званнями переваги і права скасовуються»³. Цим декретам нібито суперечив інший документ, який демонстрував турботу влади про «поліпшення становища учених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва»⁴. Насправді усі ці декрети — про одне й те саме; спочатку — про спробу відмовитися від старих спеціалістів, їхніх звань і заслуг, а потім — про усвідомлення власної неспроможності розбудовувати систему державної пропаганди й освіти без опори на фахівців, хоч би і з минулого.

У перші роки правління більшовиків головним навчальним закладом у галузі музично-драматичної освіти стає Музично-драматичний інститут ім. Лисенка. Щоправда, «економічний стан держави далеко ще не був таким міцним, щоби дати потрібну матеріальну підтримку Інституту», — багато було ран, що їх треба було лікувати в першу чергу, але вже й тоді, особливо з року 1922-го, Народній Комісаріят Освіти, звертає свою увагу на цей новий мистецький заклад, допомагаючи йому певними асигнуваннями, які щороку невпинно ростуть, що разом з тим викликав й досить швидкий зріст Інституту, як вищого учбово-мистецького закладу»⁵.

У Харкові, де театральні студії було відомо з XIX століття, «у грудні 1920 р. на засіданні Правління харківського губернського відділу Всеробмис (Всесоюзна спілка робітників мис-

¹ Постанова про заснування Державної драматичної школи // Українська Держава (квітень-грудень 1918 року). Документи і матеріали. У 2 т. — К., 2015. — Т. 2. — С. 250.

² «Про вступ до вищої школи». Декрет РНК УСРР. 2 березня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 36. Т. 1. — К., 1959. — С. 35.

³ «Про деякі зміни в складі устрою державних учбових і вищих учбових закладів УСРР». Декрет РНК УСРР. 18 травня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 36. Т. 1. — К., 1959. — С. 50.

⁴ «Про поліпшення становища учених спеціалістів і заслужених працівників літератури мистецтва». Декрет РНК УСРР. 31 серпня 1920 р. // Там само. — С. 70.

⁵ Державний музично-драматичний інститут ім. Лисенка, 1903 — 1918 — 1928. — К., [б. в., 19-?]. — С. 5.

тецтв) розглядалося питання про створення у Харкові *академії театрального мистецтва*. Ініціатором цієї ідеї виступив відомий театральний критик, професор Ісаак Туркельтауб»¹. У той самий час з'явився проект заснування Вищої театральної школи»², після розформування якої було організовано Вищий Державний театральний Технікум³, а у 1923-му році — Харківський музично-драматичний інститут.

Про стан театральної освіти у другій половині 1920-х років преса повідомляла: «На Україні є 3 музично-драматич[них] інститути — в Києві, Харкові та Одесі. Самий старий з них Київський, що утворився на базі колишньої музично-драматичної школи ім. Лисенка і схоронив за собою ім'я її патрона. Цей вуз перебуває на державному бюджеті <...>. В гіршому матеріальному стані і мало пролетаризованими є останні два інститути <...>. Вони користуються державною субсидією і значну частину коштів добувають з платні за право навчання, що обумовлює й відповідний вибір студентства. Перешкодою для пролетаризації музично-драматичних вузів, є крім матеріального їх стану, також незабезпеченість пролетарським контингентом учнів музичних профшкіл <...>. Всього вчиться в Муздрамінститутах України до 800 чол[овік] студентів, з цього числа більше половини йде по інструкторсько-педагогічному факультету і коло ¼ по драматичному»⁴.

Від другої половини 1920-х років увагу акцентується на підготовці керівників для самодіяльності: «Драмфак Харківського Інституту в своїй педагогічній роботі тримає ухил на підготовку власне керовника — режисера клубного театру, а не актора — виконавця в профтеатрі»⁵; «При Харк. Муз.-Драм. Інституті з 1-го січня 29 р. відкрилися драматичні курси (2-хрічні). Мета курсів: 1) Дати підготовку робітничо-селянській молоді, що не має потрібної освіти для вступу до Муз.-Драм. Інституту на драматичний факультет. 2) Поповнити фахову освіту клубних керівників, що мають практичний стаж, але не мають достатньої теоретичної підготовки»⁶.

¹ Ботунова Г. Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до національного університету // Харківськ. нац. універ. мист. ім. І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. — Х., 2017. — С. 764.

² Там само. — С. 764.

³ Там само. — С. 767.

⁴ П. Г. З життя мистецьких вузів. Музично-драматичні інститути // Культура і побут. — 1927. — № 38. — 27 жовтня. — С. 4.

⁵ І. В. На вечорі в Муздрамінституті // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17. — С. 10.

⁶ Хроніка // Червоний шлях. — 1929. — № 1. — с. 252.

На початку 1930-х років боротьба за розвиток самодіяльності не вщухає, навпаки, підготовці мистецьких кадрів для драмгуртків і агітбригад надається ще більшого значення, внаслідок чого помітним стає *перепрофілювання* вишів з підготовки кадрів для професіонального театру на самодіяльність: «1 жовтня відкривається заочний університет мистецтв, що його організував сектор мистецтв Наркомосвіти РСФРР, ЦК Робмис і центральна рада ТРОМ'ів. Завдання університету є озброїти робітників мистецтв марксистсько-ленінською теорією і ввести їх в коло найважливіших проблем марксистського мистецтвознавства. Цього року функціонуватиме театральний факультет з відділами ТРОМ'ів та агітпропбригад. На факультет приймають практичних робітників театру, за відрядженнями господарських та професійних організацій, а також за особистими заявами, завіреними місцевками видовищних підприємств. Навчання на факультеті триває два роки. На відділі Тронів і агітпропбригад слухачів приймають за розверсткою центральної ради ТРОМ'ів при ЦК ВЛКСМ»¹.

Переломним у переході від індивідуально-професійної (інколи її називали *кустарною*) до масової самодіяльної творчості став 1934 рік, який характеризували як рік «значного зростання самодіяльно-мистецького руху. Готуючись до 1-ї всеукраїнської робітничо-колгоспної олімпіади самодіяльного мистецтва, значна частина самодіяльних гуртків стабілізувалась своїм складом. На 10.X 1934 р. відбулося близько 200 районних олімпіад з охопленням до 4.000 гуртків самодіяльного мистецтва (майже 50% всієї мережі). У справі керівництва самодіяльним мистецьким рухом пророблено таке: 1. Проведено влітку 1934 року всеукраїнський півторамісячний семінар *вितівників* на 50 чол. 2. Влітку 1934 р. були організовані всеукраїнські півторамісячні курси перепідготовки керівників самодіяльного мистецтва на 80 чол. 3. Видана збірка п'єс для самодіяльних театральних гуртків тиражем 40.000 примірників, 6 п'єс, 2 збірки хорових співів»². Одночасно відзначалося, що «склад керівників самодіяльного мистецького руху <...> дуже засмічений націоналістичними класово-ворожими елементами. Приміром, в селі Мошни, Черкаського району, було викрито 3 куркулів, що пролізли в драмгурток і тягли його на націоналістичні позиції. Фактів протягування націоналістичного репертуару є чимало»³.

¹ Хроніка // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 85.

² На фронті культури // Нар. комісаріат освіти УСРР. — К., 1935. — С. 195.

³ Там само. — С. 196.

З огляду на необхідність посилення пролетарської і комуністичної пильності, наприкінці 1930-х років потреба у різноманітних курсах для масового самодіяльного руху не зменшується, а навпаки — зростає. З'являються *курси перепідготовки театральних робітників*¹, *заочні театральні курси* («З метою розгорнення роботи по підвищенню кваліфікації керівників-режисерів самодіяльних театрів та охоплення їх навчанням Центральний дом народної творчості УРСР організовує заочні театральні курси <...>, розраховані на керівників-режисерів самодіяльних театрів та ставлять своїм основним завданням підвищити кваліфікацію режисера <...>. Курс навчання розраховано на один рік: 10 місяців відводиться на учбову роботу та 2 місяці вакацій. <...> Загальна кількість учбових годин, передбачена програмою, — 455. По дисциплінах: 1. Режисура — 185 год, 2. Майстерство актора — 150, 3. Робота над культурою мови — 80, 4. Грим — 40»². У 1939 році на цих курсах налічувалося 570 слухачів³).

У цілому, від початку 1930-х років домінує ухил у підготовку *організаторів театральної справи*, політруків театрального процесу: «Режисер-організатор — підготовляється як фахівець-режисер для стаціонарних професійних театрів, пересувних, робітничих, селянських театрів та інструкт[орів] *масової театральної політосвіт[ньої] роботи*»⁴.

Документи, котрі характеризують тодішню систему театральної освіти, мають суперечливий характер. З одного боку, до програм курсів висувалася вимога «ознайомлення заочників із висловлюваннями Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна про культуру і мистецтво, з рішеннями комуністичної партії і Радянського Уряду, які стосуються розвитку мистецтва»⁵, однак, з іншого боку, журнал «Сільський театр», зміст якого можна трактувати як посібник з практичної режисури, був орієнтований на технологію. Практичної підготовки кадрів стосуються також видання серії «Театральний poradnik»,

¹ Курси перепідготовки театральних робітників // Сільський театр. — 1929. — №3-4. — С. 1.

² Проспект заочних театральних курсів // Соціалістична культура. — 1939. — № 7. — С. 79.

³ Ганкін Є. Готувати кадри керівників художньої самодіяльності // Народна творчість. — 1939. — № 2. — С. 68.

⁴ Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інші. Резолюція на доповідь С. Ткаченка «Структура драматичного факультету» [1928?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 293. Арк. 58.

⁵ Безкорований Г. Заочне театральне навчання // Народна творчість. — 1939. — № 2. — С. 69.

у якій впродовж 1920-х років було видруковано праці у новому для України жанрі — навчальні посібники (отже, спроби створення стандарту) з практики сцени Г. Гаєвського, В. Сладкопєвцева, О. Загарова, О. Саксаганського й інших авторів.

У другій половині 1920-х років, зі збільшенням кількості самодіяльних театральних колективів, дістав поширення жанр режисерських коментарів — практичних режисерських порад до постановки конкретних п'єс (*уваги до ставлення, режисерські зауваження, режисерські поради, режисерські нотатки, уваги до режисури*). Ці поради писали М. Вороний, З. Пігулович, Д. Грудина та інші. У другій половині 1920-х років виходить також низка праць Я. Мамонтова, в яких наводяться практичні роз'яснення з *техніки драми*.

Посутньо, усі ці праці спрямовано на впровадження *театрального стандарту*¹. «З'орієнтуватись в наших театральних напрямках, — писав Яків Мамонтов, — це значить з'ясувати той стандарт, що на ньому базується зараз мистецька робота всіх наших театрів»². Причому, у багатьох випадках йшлося не лише про стандарт виробничого процесу або ж навіть форми, а про *стандарт трактування*³. Стандартизація хоча й була закономірною, однак викликала занепокоєння, про що говорив, зокрема, Гео Шкурूपій: «Курбас *стандартизував* свою роботу і вже не веде перед в театрі. В цій *стандартизації театру* я бачу велику небезпеку для театрального мистецтва в Україні»⁴.

Один із аспектів стандартизації зумовлено *політизацією* — навіть таких, здавалося б, технологічних питань як *композиція*. Зокрема, критикувалися то порушення, то дотримання аристотелівсько-фрайтагівського канону, що на певному етапі вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі («Одне слово, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, ти приєднався до першої. (Щупак з місця: Нічого подібного!). Як же нічого подібного?»⁵). Далі у дискусії з'являється новий поворот і у ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія: «Партія наполягає на сюжетності тому,

¹ Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. — 1929. — № 1. — С. 32-34.

² Мамонтов Я. З листів до молодого режисера // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 253.

³ УЖ. Поліна Самійленко // Універсальний журнал. — 1928. — № 8-10. — С. 87.

⁴ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 60.

⁵ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 143.

що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, *расщеплено*, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»¹.

Державна система театральної освіти стимулювала також подальший розвиток історико-теоретичних дисциплін, про що, зокрема, свідчить те місце, що його посідає від початку 1920-х років у театрознавчих дискусіях і у практиці режисерів проблема *методу* (*метод виставлення* — М. Вороний, 1925; *метод ставлення* — Д. Грудина, 1928; *метод колективний* — Г. Михайличенко, О. Кисіль, 1925; *метод психологічного театру*, *метод культивування зовнішньої форми тощо* — Лесь Курбас, 1925; *метод соціологічний* — П. Рудін, 1926; *метода соціологічна* — К. Копержинський, 1929; *метод формальний* — К. Копержинський, 1929). Здійснюються спроби впровадження наукових методів аналізу п'єси — *ідеологічний*, *соціологічний*, *формальний*, *естетичний* тощо. Наприкінці 1920-х років філологи і театрознавці академічного штибу — Петро Рудін, Кость Копержинський та інші — обговорюють *методи роботи над роллю, наукову методологію, методологічні настанови і методологічні прийоми театрознавства* тощо.

Журнал «Сільський театр», підготовку якого здійснювали здебільшого учні Курбаса, створює навіть постійну рубрику «*Методика й техніка*», присвячена опису *методів режисерського аналізу п'єси і постановки вистави*.

Однак від 1926 року висувається завдання рішучої політизації мистецької роботи, внаслідок чого ледь не головними поняттями стають *метод марксистський*, від 1930 — *метод діалектичного матеріалізму* і т. ін.

Від цього часу недостатньо гнучким закидають *методологічний дуалізм*, використання *буржуазно-об'єктивістських*, *літописно-спостерігальних*, *описових*, *буржуазно-ідеалістичних*, *формалістично-еклектичних методів*, *ідеологічно-методологічні хиб*, *методологічні ухили* — одне слово, *буржуазно-академічні методи*.

¹ Там само. — С. 124.

У цей же період у переліку навчальних дисциплін з'являються *соціологія мистецтва, механіка сцени, оформлення сцени, система виховання актора* тощо¹.

Упродовж 1920-х років паралельними зусиллями Петра Руліна і Леся Курбаса створюється *схема постановочного плану вистави*, фактично — *сценарій режисерської діяльності*, чинний і досі у навчальному процесі театральних вишів².

Від 1918 року здійснюються перші спроби впорядкування *театральної термінології*: «Літературно-видавнича секція при театральному відділі розпочала працю по складанню театральної термінології. Коли в комісії виготується матеріал, він перейде на перегляд на поширені збори фахівців. В термінологічній комісії беруть участь М. К. Садовський, В. О. Коннор-Вілінська, М. Старицька, д. Коваленко, д. Старицька-Черняхівська, д. Стадник»³.

Намір цей не було здійснено, а згодом термінологічну проблему у галузі практичного *сценознавства* намагався вирішити Лесь Курбас, в історії театру — Петро Рулін. У 1921-1930-х роках в Інституті української наукової мови ВУАН Олександр Кисіль очолював театральну секцію, що займалася збиранням і поширенням театральної термінології. 1929 року з'явилося навіть повідомлення про випуск театральної енциклопедії: «Театральна енциклопедія українською мовою. Незабаром ДВУ випускає розвідку “Драматургія. Теорія і техніка драми у стислом вигляді” Л. Красовського. За редакцією цього ж автора ДВУ найближчого часу почне видавати “Театральну енциклопедію”. Вона являтиме собою практичний довідник для всіх, хто цікавиться питаннями театру. В складанні енциклопедії дали згоду взяти участь проф. Білецький, Варнеке (Одеса), Гвоздьов (Ленінград), Резанов (Ніжин), Рулін (Київ) та ін.»⁴ (можливо, саме до цього видання П. Рулін готував «Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру»⁵).

¹ Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Розклад перехідних іспитів на драмфаку [1928?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 293. — С. 51.

² Рулін П. Режисерський проект. План лекції. [1928?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 296.

³ В справі театральної термінології // Нова Рада. — 1918. — № 89. — 31 (18) травня. — С. 4.

⁴ Хроніка // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 87.

⁵ Рулін П. Список слів, які мають ввійти в Український Енциклопедичний Словник на галузі мистецтва театру // ЦДАМЛМ України, фонд П. І. Руліна (ф. 90, оп. 1, спр. 28).

Від 1918 року фіксуються нові терміни — *театровід*, від 1924 — *театрознавство і сценознавство*, від 1926 — *театролог*, від 1930-х років розрізняють *театрознавців марксистського (марксо-ленінського) і театрознавців буржуазно-націоналістичного або буржуазно-академічного спрямування*, фіксується поняття *мистецтвознавство* (1925), готуються проекти створення *мистецтвознавчих кафедр* (1927) і навіть *академії мистецтвознавства* (1928).

Згідно з проектом, *Українська Академія мистецтвознавства* мусила стати «вищим центром наукового мистецтвознавства на всю Україну» і «перебуваючи в Києві, у віданні Укрнауки Наркомосу», мусила «планомірно досліджувати питання соціології, теорії та історії всіх галузей мистецтв», готувати «дослідників з соціології, теорії та історії згаданих галузей мистецтва, викладачів цих дисциплін для вищих шкіл та музейних робітників вищої кваліфікації», поширювати «мистецтвознавство в широких колах громадянства». Академія мусила поділятися на такі відділи: 1) соціології та теорії мистецтв, 2) пластичних мистецтв, 3) музичний, 4) театральний, 5) музеєзнавства¹. Керівниками театральної секції кафедри мистецтвознавства передбачалося призначити Петра Руліна й Олександра Кисіля.

З іншого, практичного боку, підходив до театральної науки Лесь Курбас, який вважав, що «вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, дор спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння»².

Серед теоретичних проблем театрознавства однією з найгостріших, вважав П. Рулін, була проблема *наукового факту* («*проблема факту в і[сторії] т[еатру]*»³), що стало особливо актуальним у контексті звинувачень у *схилянні перед фактами* («Прийшовши до вивчення проблем театру од здобутих у буржуазному академічному літературознавстві навичок і позицій, я й переніс до нього традиції, характерні для більшості наукових робітників моєї генерації, що пройшли свою підготовку в лавах університетської науки та будучи відірвані від великої революційної роботи пролетаріату і за бага-

¹ Проект статуту майбутньої Академії мистецтвознавства // Радянське мистецтво. — 1928. — № 9. — С. 9.

² Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 129.

³ Рулін П. Звіт про викладання історії театру в вузі // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 290 [б.д.; 1930-ті?]. — С. 13.

то років не спромоглись рішуче й послідовно опанувати чіткі марксистські методологічні засади. *Схиляння перед фактом*, констатування його, пояснювання мистецького явища іманентними причинами, замість визначення його класового еквіваленту — ось головні ознаки наукових дослідів чималенької групи літературознавців, перенесені зокрема до моїх робіт з історії драми й театру. Отакі були обставини й причини, через які, заходившись коло історично-театральних студій, переніс я до них оці-от традиції *буржуазного еклектизму*»¹).

Схиляння перед фактом вважалося проявом *аполітичного об'єктивізму*² й *академічного об'єктивізму* («Виховання в традиціях *академічного об'єктивізму*, перебування в оточенні сприятливого для назадницьких, ворожих пролетаріатові концепцій не дозволили мені стати на шлях рішучого *методологічного переозброєння*, завадили перебороти оцю розгубленість перед окремими явищами, що так характерні для *повзучого емпіризму* в науковій роботі. Замість того, щоби шукати способів прикласти революційну теорію Маркса, Енгельса й Леніна до такої складної галузі мистецтвознавства, як театр, я надто млявими темпами посувався наперед у *напряму свого перевиховування*»³).

На відміну від буржуазно-академічного, *основними принципами марксистського мистецтвознавства* вважалися: «а) зміни мистецької художньої творчості та зміна мистецького сприймання; б) причина цих змін — зміна соціально-економічних формацій; в) класовий зміст мистецтва; г) діалектичний підхід до мистецтва, відкидання абсолютної краси»⁴.

Згодом терміни *академізм* і *академічність* реабілітували, присвоївши їм звання *червоного академізму*, що оголило прагнення влади надати науковий статус ідеології.

Загалом принципи дослідження мистецтва було запозичено істориками театру від марксистської історіографії, усі попередники якої вважалися *буржуазними публіцистами*. Один зі стовпів марксистської історіографії, заступник наркома освіти СРСР академік М. Покровський писав, що «книга

¹ Рулін П. Порядком самокритики // Радянське мистецтво. — 1931. — № 23-24. — С. 7.

² Врона І. Проти буржуазно-академічного театрознавства (з приводу тематичного плану Театрального музею ВУАН) // Радянський театр. — 1931. — № 21-22. — С. 4.

³ Рулін П. Порядком самокритики // Радянське мистецтво. — 1931. — № 23-24. — С. 7.

⁴ Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Програма з дисципліни «Система виховання актора» [1928?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 293. — С. 104.

Лаппо-Данилевського, зовні така об'єктивна, насправді є типовим взірцем *класової буржуазної публіцистики* у галузі історії¹. Так само він оцінював праці *Карамзіна*, *Ключевського*, характеризуючи ледь не всю дореволюційну історіографію як *публіцистичний період російської історії*². Інші автори так само вважали, що «буржуазна історична наука не знала наукової побудови історії XIX століття, її абсолютно задовольняли чисто публіцистичні міркування»³. Отже, *справжня історія* бере свій початок лише від 1917 року.

Насправді ж про публіцистику або ж навіть про демагогію слід було би говорити у зв'язку з тими взірцями, що насаджувалися пристосуваннями від марксизму, роль яких посилилася і стала майже необмеженою після знищення української і, в цілому, радянської гуманітаристики у 1930-х роках.

Зважаючи на інфікованість науковців методами *буржуазно-академічного театрознавства* та передбачувану їхню неспроможність виконувати *соціальне замовлення*, головну увагу було зосереджено на розвитку журналістики і масових книжкових видань.

Чималий ринок для театральної журналістики створили мистецькі видання Харкова, столиці України у 1919–1934 роках, де виходило, інколи впродовж дуже короткого часу, понад сорок мистецьких видань (що майже вдсятеро більше, ніж до революції), серед яких були — «Пролетарское творчество» (1919), «Пути творчества» (1919–1920), «Творчество» (1919), «Театральный вестник» (1919), «Харьковский зритель» (1919), «Шляхи мистецтва» (1921–1923), «Література. Наука. Мистецтво» (1923–1924), «Нове мистецтво» (1925–1928), «Сільський театр» (1926–1930), «Нова генерація» (1927–1930), «Радянський театр» (1929–1931), «Радянська опера» (1929–1931), «Масовий театр» (1931–1933) та ін. Значна увага питанням театру приділялася журналами «Червоний шлях» (1923–1936), «Життя і революція» (1924–1934), «Культробітник» (1927) та ін. Майже тридцять театральних видань, не враховуючи загальнополітичних, друкувалося у цей період у Києві. Наклади цих видань коливалися в межах однієї-двох тисяч («Музика»), 1500–1600 («Нова генерація») і 2000 («Культробітник») до 3500–6000 («Сільський театр») і 8000–10000 («Культфронт») примірників. Наприкінці

¹ Покровский М. Н. Борьба классов и русская историческая литература // Покровский М. Историческая наука и борьба классов. Вып. 1. — М.; Л., 1933. — С. 12.

² Там само. — С. 29.

³ Зайдель Г., Цвибак М. Классовый враг на историческом фронте. Тарле и Платонов и их школы. — М.; Л., 1931. — С. 75.

1930-х — початку 1940-х років наклади видань зменшилися — журнал «Театр» видавався у кількості лише 2500 примірників.

Незважаючи на значну кількість періодичних видань, орієнтованих саме на театральну критику, постійно лунали голоси про необхідність розширення мережі подібних: «Треба передусім подбати про організацію щотижневої театральної газети. Вона повинна відбивати й виробничі питання театрів, і буденне життя окремих театральних колективів, спостереження робітників театру, ми хочемо чути також голос глядача, голос масового театального споживача. Така театральна газета може стати за джерело для ознайомлення з практикою театральної роботи для величезної армії робітників самодіяльного театру. Вона дасть театальному активу безпосередні спостереження глядача, а це спричиниться до виправлення багатьох помилок, до тісного зв'язку (змички) театру з глядачем. *Мистецтво театральне це знаряддя виховання трудящих*, але таким стане театр тільки тоді, коли матиме тісний зв'язок з масами. Творчість театральна мусить стати здобутком широких мас, а робітники театру кращими провідниками театральної культури в гущу мас. Активізація комуністичних осередків у театральних колективах і утворення театральної газети, що стане дзеркалом життя наших театрів»¹.

Дослідникам театру було залишено місце на шпальтах українознавчого часопису «Україна» (виходив від 1907 року), неперіодичного видання «Записки історично-філологічного відділу ВУАН» (1919–1931), «Записки Наукового товариства імені Шевченка», серійного видання, що від 1892 року виходило у Львові, а також «Річника Українського театального музею».

Завдання ж, котрі висувалися перед викладачами театральних вишів, не відзначалися оригінальністю: «*Радянізація та оздоровлення побуту співробітників та студентства*»²; «здійснення завдань, які поставлені Пролетарською Державою Інституту, а саме: підготовки “мистців вищої кваліфікації в певній галузі мистецтва”. <...> В зв'язку з цим провести *педагогізацію ВУЗу* <...>. Особливо опрацювати питання *пролетаризації*»³; «для забезпечення *пролетаризації* складу

¹ Нам потрібна театральна газета // Мистецькі матеріали авангарду. — Х., 1929. — С. 76.

² Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. План роботи муз. драм. інституту ім. Лисенка по переведенню соцзмагання // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 293. Арк. 6.

³ Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Операційний план роботи Київського муз. драм. Інституту ім. Лисенка на 1928/1929 академ. рік // Там само. Арк. 113.

[студентів театрального вишу] потрібно зараз же організувати підготовчі курси»¹.

В усіх сферах життя заохочувався *колективізм*, форми якого регламентувалися: «Увесь педперсонал Ін-ту Лисенка, як державної установи, вважається на держслужбі й підлягає усім розпорядженням НКО, згідно кодексу законів про освіту <...>. Всякі зібрання співробітників в помешканні Ін-ту без дозволу М[ісцевого] К[омітету] і адміністрації забороняються»².

Аналізуючи *великий перелом* у радянському театрознавстві 1930 року, М. Песочинський виокремив складові цього процесу: «Театрознавство було одержавлено й уніфіковано, підпорядковано однопартійній ідеології і політичній пропаганді. <...> Критерії, методи аналізу вистави, понятійний апарат, народжені у процесі осягнення режисури 10–20-х років, разом з нею, тепер були відкинуті, і сама театральна думка була відкинута на кілька десятиліть назад. Наукове театрознавство <...>, до цих пір не перевершене, зайнялося самознищенням»³. *Базову театрознавчу дисципліну — історію театру — було перетворено на ідеологічну критику, повернено у минуле.*

Різниця між академічним театрознавством і театальною журналістикою визначалася не лише кваліфікацією авторів, а й функціональним призначенням: *критика* — для *перевиховання і виховання* у глядача активної політичної позиції; *театрознавство*, як би воно не пручалося, намагаючись залишатися об'єктивним і неупередженим, — для історико-теоретичного, з позицій марксизму-ленінізму, обґрунтування еволюційного шляху радянського театального мистецтва і досягнень радянської влади у галузі культурного будівництва.

Однак навіть створення *Комісії марксо-ленінського театрознавства*⁴ і участь у її роботі не могли убезпечити істориків театру від звинувачення у *буржуазному еклектизмі й аполітичному академічному об'єктивізмі*.

Зрештою, це призвело до публічних спокутувань гріхів провідними театрознавцями: «Радянське театрознавство, — бичував себе Рулін, — репрезентовано було переважно десяти-

¹ Рулін П. Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Резолюція на доповідь Ф. Гаєвського «Кадри випускників» [1928?] // Там само. Арк. 60.

² Робочі плани лекцій і матеріали до них (нотатки, звіти, накази та інш. Правила для педагогічного персоналу [Муздрамату ім. Лисенка]. 1926 // Там само. Арк. 295.

³ Песочинский Н. В. «Великий перелом» в театальной критике (1930) // Вопросы театроведения: Сб. научн. тр. — СПб., 1991. — С. 119.

⁴ Врона І. Проти буржуазно-академічного театрознавства (з приводу тематичного плану Театрального музею ВУАН) // Радянський театр. — 1931. — № 21–22. — С. 4.

літньою працею групи робітників колишнього [пропуск] в Ленінграді з проф. Гвоздевим на чолі; не критично прийнявши засоби реставрації театрального факту, що їх уживав у своїй відомій праці проф. Герман за метод історичного досліджу. Але механістичні й ідеалістичні концепції дослідів цієї групи достатньо розкриті вже в усних дискусіях і в пресі. На сьогоднішньому (частіше історико-культурному лише) ґрунті, без акцентуації класовості генези й функції театру стояв автор цієї програми»¹.

Опосередкованим свідченням про особливості подальшого розвитку театрознавства є затверджена Міністерством культури (!) РСР 1953 і видрукувана 1954 року «Номенклатура спеціальностей з науково-педагогічної або науково-дослідницької роботи». На останній сторінці цього документу знаходимо «Искусствоведческие науки»: театральне мистецтво, музично-вокальне мистецтво, образотворче мистецтво і кінематографію. На першому місці стоїть «Театральне мистецтво», в межах якого є різні шифри: № 418. Історія театру у тому числі — історія театру РСР; історія театру країн народної демократії; історія театру зарубіжних країн. А також окремо — підрубрики: № 419. Історія балету; № 420. Сценічна мова; № 421. Теорія режисури; № 422. Танець; 423. Ритміка². Прихований за цими, здавалося б, нейтральними назвами поділ виявляє два принципи: поділ історії театру за геополітичною ознакою (театр РСР, театр країн народної демократії і театр зарубіжних країн), а також за ознакою естетичною, адже спеціальність № 421 «теорія режисури» означає не що інше, як теорію реалістичного театру, тобто систему Станіславського, адже іншої теорії не було і не могло бути. Цей перелік спеціальностей у межах *театрального мистецтва* можна сприймати як незвичну, а все ж спробу окреслення предметного поля театрознавства, де серед докторів мистецтвознавства були не лише відомі історики театру (Вс. Всеволодський-Гернгросс, 1936; О. Дживелегов, 1936; Ю. Дмитрієв, 1951), але, від 1930-х років, і практики (С. Ейзенштейн, С. Юткевич, Л. Леонідов, М. Горчаков, М. Кнебель, Г. Товстоногов, Б. Захава, В. Топорков та ін.). Таким чином, не маркувавши власної території і не маючи чітко визначених кордонів, театрознавство опинилося у сірій зоні і втратило контроль над власним предметним полем.

¹ Рулін П. Звіт про викладання історії театру в вузі // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 290 [б.д.; 1930-ті?]. — С. 3.

² Номенклатура специальностей по научно-педагогической или научно-исследовательской работе для планирования потребности, подготовки и повышения квалификации и проведения учета научно-педагогических кадров высших учебных заведений. — М., 1954. — С. 30.

Поширюються *сервільні сценарії* (у Ленінграді, у Державному Інституті Історії Мистецтв (ГИИИ), «на керівних посадах було збережено <...> особливо сервільних Мокульського, Гвоздева»¹). Однак і фаворитів стали обирати обачніше.

З плином часу театральна критика остаточно поглинула театрознавство: «Є підстави говорити про київську театрознавчу *школу*, яка відрізняється від московської і петербурзької наближеністю до практики театру та більшим акцентом на театральній критиці»². Оголивши завуальовану тезу, побачимо, що «більший акцент на театральній критиці», і не лише у київській, а й в українській театральній *школі*, вилився спочатку у повільне витіснення, а згодом і в остаточну підміну театрознавства театальною критикою. Тому, писала Валентина Ігорівна, «необхідно усвідомити, що з театрознавчою освітою ми вже майже зайшли у глухий кут і далі шляху немає»³. Виявилось, однак, що це був ще не глухий кут⁴.

Історію театрознавства і театральної критики та їхнього впливу — і на тогочасний театральний процес, і на сприйняття минулого сучасним театрознавством — досі не досліджено. Шкода, адже таке дослідження могло би пояснити, приміром, природу найактивніших тодішніх критиків-багатоверстатників. Таке дослідження могло би пояснити і природу брутального стилю тодішньої театральної критики, і причини нічим не обґрунтованої довіри, отриманої багатьма тодішніми критиками у пізніших істориків театру. Пояснити, щоб, можливо, поставити під сумнів їхні свідчення і написану ними історію українського театру — можливо, теж не дуже правдиву або, скажемо делікатніше, надто залежну від земних обставин. Пояснити, щоб, можливо, замислитися про механізми структурування художньої свідомості. Що відбувалося раніше — митець здійснював вистави, котрі викликали прихильність влади, засобів масової інформації і, можливо, навіть глядача; чи, може, навпаки, вихований владою і критикою, саме завдяки їхній підтримці він діставав можливість максимально реалізувати свої творчі здібності і т. ін.

¹ Кумпан К. Інститут истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. // Ко-нец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам. — М., 2014. — С. 616.

² Заболотна В. Деякі проблеми удосконалення театрознавчої освіти в Україні // Мистецькі обрії 2000 / АМУ. — К., 2002. — С. 112.

³ Там само. — С. 116.

⁴ Коломієць Р. Критика театральної критики // Мистецькі обрії 2003 / Академія мистецтв України. — К., 2004. — С. 217–223.

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА

Хоча перші паростки театральної критики в Україні увиразнюються ще у 1860-х роках, однак у цей період вона не згадується ні у законодавчих, ні у будь-яких інших державних документах, відсутні й громадські об'єднання, котрі б могли легітимізувати її у соціальному просторі. Державний статус критика дістає лише завдяки радянській владі, котра її *упартійнила*, привласнила і навіть визначила жанрові межі рецензії: «Наша *театральна критика* мусить позначати й підтримувати початки в справі створення радянського спектаклю, революційного і формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вона не ховалась. Кожен одзив і кожна рецензія, аж до фактичних нотаток у хроніці мусять виходити із згаданих вище загальних принципів. Кожне окреме явище театального життя мусить освітлюватись і узагальнюватись, виходячи з цього. *Театральна рецензія* мусить бути не лише голим визнанням, або запереченням, або спробою аналізу спектаклю як мистецького явища, соціально значного й мистецьки цінного, мавши при цьому на увазі такі основні моменти: а) оцінку роботи автора, б) оцінку постановки (в якій мірі режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку; в якій мірі він зумів використати для цього формальні досягнення сучасного радянського театру), в) оцінку акторського виконання. В якій мірі правильно виявлені акторами (класові) типи. Ступінь майстерства виконання тощо»¹.

І безперечно мав рацію М. Христовий, коли писав, що «ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. *Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості!*»².

Мав він рацію принаймні через те, що відтепер рецензента було записано до переліку посад державних службовців: «Литературный сотрудник (передовик, фельетонист, обозреватель, корреспондент, хроникер, репортер, референт, рецензент, интервьюер). Систематическое и постоянное

¹ Тези про театральну критику (затверджені Відділом друку Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 року) // Нове мистецтво. — 1927. — № 3. — С. 11.

² Христовий М. Про нашу театральну критику // Нове мистецтво. — 1926. — № 25. — С. 1.

производство работ по обработке и переработке в литературную форму поступающего в редакцию не литературного материала; по освещению в печати вопросов, входящих в круг его литературной деятельности путем быстрой и правильной ориентировки во всех сообщениях общественно-политического значения и составления из них выводов в руководящих статьях, путем быстрой и правильной ориентировки в вопросах данной области и изложения их в художественно-публицистической форме, путем составления информационных обзоров, статистических заметок, хроник, рецензий, корреспонденций и статей, сообщающих сведения на разные темы и т. п. Осуществление упомянутой деятельности при наличии высокого уровня специальных и экономических знаний, широкого политического кругозора, практического стажа (желательно знание стенографии)»¹. За групою посад літературний співробітник посідав двадцять друге місце у списку з двадцяти п'яти груп. На два рівні вище стояв *політредактор*: «Систематическое и постоянное производство работ по просмотру и даче отзыва с идеологическо-политической точки зрения по книжной и иной литературе, в том числе просмотр материалов в гранках или после отпечатания и дача заключений. Составление обзоров и сводок просмотренной литературы. Осуществление означенной деятельности при наличии соответствующего специального образования, практического стажа в соответствующей области, опыта в общественной работе, широкого политического кругозора, при наличии особого политического доверия»².

Відтепер критика (*штатний рецензент!*) виконувала *соціальне замовлення* — виховувала (перевиховувала) глядача, пильнувала за ухилами і збоченнями: «Чий це *соціальний заказ*? Невже пролетаріату? Вам мусить бути відомо, що пролетарська громадськість і марксистська критика засудили ці вистави й відзначили *відрив театру від пролетарської аудиторії*»³. Критика не супроводжувала митця, дослухаючись до нього і намагаючись збагнути його творчість; за підтримки влади вона призначила себе на роль арбітра, котрий, випереджаючи час, очолює мистецький процес, отже, має право зневажливо повчати, глибокодумно мовчати і карати.

¹ Номенклатура и характеристики должностей служащих госорганов СССР. — М., 1930. — С. 93.

² Там само. — С. 92.

³ Сушицький Б. Моя розмова з шановним опонентом // Нова генерація. — 1930. — № 10. — С. 52.

Саме від цієї пори висуюються завдання надати критиці науковий статус — перетворити її на *наукову експертизу*¹ і з цією метою навіть створити *Інститут експериментальної критики* («доцільні й потрібні і колективні рецензії на вистави, і диспути, і літературні суди, тут багато допомогти може наша преса і відповідна література. Поруч із цих актуально повстає питання про створення такого Наукового Інституту Експериментальної критики, який опрацьовував-би весь здобутий таким способом матеріал і цим допоміг-би нашому театрові швидче знайти правильні шляхи»²). Передбачалося також створення *кафедри марксівської критики* («перед нами стоїть питання організувати при Інституті Марксизму катедру марксівської критики, а також поставити питання про перекваліфікацію наявних кадрів критики, крім того треба притягти робітників до колективної рецензії, щоб уникнути індивідуальної іноді й хибної критики»³).

Паралельно, вирішуючи ті самі завдання, розвивається *теаробкорівство* — рух театральних робітничих кореспондентів («при газеті “Звезда” організовано гурток робітничих театральних рецензентів. На спеціальні дисципліни закликано режисерів місцевих театрів. Крім теоретичних навчань гурток одвідує вистави театрів, а також клубні постановки»⁴).

Як і раніше, «були по багатьох газетах рецензійні референції звичайною репортерською роботою, яку виконували ті ж самі співробітники, що писали і про вбивства, пожежі та сенсаційні судові процеси»⁵. За відсутності «досвідчених і тямущих театральних робітників-партійців» довелось «притягати до роботи в театральних відділах газет найвидатніших робітників-публіцистів, а також справді кваліфікованих театральних критиків з-поміж безпартійних робітників, що розуміють і приймають художню політику партії і щодо ідеології і щодо форми»⁶.

Деякі наївні автори, із недобитків буржуазії, не розібравшись у ситуації, все ще белькотіли щось про те «чим має бути театральна критика: словесним мистецтвом (“вилаяти... похва-

¹ Тодді В. Критика, як наукова експертиза // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — С. 2.

² На зміну теа-рудиментам // Радянський театр. — 1928. — № 6. — С. 2.

³ Театральний диспут // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 90–91.

⁴ Теаробкори // Зоря (Дніпропетровськ). — 1928. — № 2. — С. 26.

⁵ Рулін П. Історія українського театального мистецтва [1930-ті?]. // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 24. — С. 38.

⁶ Тези про театральну критику (затверджені Відділом друку Бюро Ц ВКП(б) 29 грудня 1926 року) // Нове мистецтво. — 1927. — № 4. — С. 15.

лити»), або науковою експертизою»¹, однак ніхто їх не чув, адже критиці було визначено іншу функцію — ідеологічну, що влаштовувало не лише партійні органи, а й самих митців: «Завдання критики — утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії»². Критику, котра, на відміну від марксівської, пролетарської, була нездатна виконувати висунуті партією завдання, охрестили, як неважко здогадатися, *буржуазно-націоналістичною*, тобто ворожою, чужою.

Особливу популярність у лексиці партійних постанов і театральної критики дістає відома ще з дореволюційних часів умовна, а тому й дуже зручна для позначення своїх термінологічна пустушка *високохудожність*³ («боротьба театру ім. Франка за революційний пролетарський світогляд, за високохудожнє подання в сценічному мистецтві актуальних і передових ідей та образів соціалістичної дійсності»⁴), а також терміни-інвективи для чужих — *художня безпринциповість*⁵, *антимистецький* («Популярність С. Черкасенка будувалася на літературних і театральних ефектах, часом мистецьких, часом антимистецьких, але в кожному разі зовнішніх, надуманих, шаблонних. А крім цих ефектів, в п'єсах його лишається бідний, іноді позичений зміст і вони зовсім втрачають будь-який інтерес»⁶), *антихудожній*⁷ («Усе це й робить всі такі п'єси нікчемними, несерйозними й антихудожніми творами»⁸) та ін.

Зазвичай мистецькі інвективи вживалися поряд із політичними — як синоніми, через кому: «Політика в мистецтві в сучасний мент вимагає нещадної боротьби з антихудожніми тенденціями дрібної буржуазії, з її варварським мистецтвом»⁹.

¹ Тодді В. Критика, як наукова експертиза // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — С. 2.

² Лесь Курбас. Шляхи Березоля // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 3. — С. 154.

³ «Молодий театр» (Генеза — завдання — шляхи) // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 29.

⁴ Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 27.

⁵ Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 77.

⁶ Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) // Червоний шлях. — 1926. — № 11-12. — С. 199.

⁷ Саксаганський П. Моя праця над роллю. — К., 1931. — С. 20-21.

⁸ Шевченко Й. Українська драма. Інші драматурги // Сільський театр. — 1927. — № 5. — С. 27.

⁹ Тези про політику в мистецтві Колегії Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегії Голополітосвіти УРСР. 2 вересня 1921 р. // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 [I] — К., 1966. — С. 265.

Уживалися ці інвективи як стосовно *чужої сучасності* («Мейерхольд, залишаючись вірним своїм принципам заперечення літературного, драматургічного матеріалу, підпорядкування його своїй суб'єктивній уяві, у постановці “Как закалялась сталь” М. Островського дав *політичношкідливий, антихудожній образ революції, громадянської війни і сучасної дійсності*»¹), так і стосовно *чужого минулого* («У нього [Кропивницького] був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість антихудожніх п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають великі хиби»²).

На початку 1930-х вже не шукали окремі хиби, адже дуже часто виявлялося, як писав автор статті «Клясовий ворог під машкарою ударників Дніпробуду», що «серед цих авторів є низка людей <...>, що ніколи робітниками не були. Вони спекулюють ім'ям ударників, їхні твори оббріхують, паплюжать партію, комсомол, славне ім'я Дніпробуду, його творця — пролетаріат, їхні твори, що побачили світ, потрапили на книжковий ринок через гнилий лібералізм деяких працівників наших видавництв, — гуляють не розкритиковані, гуляють повні *політичної неписьменности, злісних наклепів, антипартійних, антирадянських вихваток, троцькістської контрабанди тощо*»³.

Здавалося, що критиці було делеговано право визначати статус митців — *свій, чужий, попутник, ворог...* Насправді їй було дано лише право виконувати роль художнього політрука — загонщика, який відпрацьовує гонорар за участь в оголошеному партією полюванні.

Зверхність і відчуття безкарності впливали і на вбивчі манери театральних журналістів, які писали: «За минулий літній сезон і біжучий осінній Харків не тільки не може похвалитися будь-яким “досягненням” в царині театального мистецтва, а й взагалі нічого не може про себе сказати»⁴.

Матеріальне забезпечення критиків було недостатнім, що змушувало їх (як відомого критика, професора Туркельтауба, який викладав у Харківському Муздраміні дисципліну «Теорія і аналіз театральних стилів») гастролювати у провінційних театрах і партклубах. Так, 5 вересня 1924 року ели-

¹ Ліквідація колишнього театру Мейерхольда // Театр. — 1938. — № 1. — С. 3.

² Кисіль О. Український театр (популярний нарис історії українського театру). — К., 1925. — С. 109.

³ Костюк Ю. Клясовий ворог під машкарою ударників Дніпробуду // Зоря (Дніпропетровськ). — 1932. — № 7. — С. 50.

⁴ Хроніка // Червоний шлях. — 1923. — № 6–7. — С. 214.

саветградська (тоді місто Зінов'ївськ) газета «Червоний шлях» повідомляла: «Сегодня, во втором районном клубе состоится повторение лекции профессора И. С. Туркельтауба на тему “Брак и свободная любовь”. Завтра, в субботу, 6 сентября, в гостеатре состоится последняя лекция профессора И. С. Туркельтауба на тему “Красота и смысл жизни”. Сбор с лекции поступает на усиления средств МОПРа [Международная организация помощи борцам революции]»¹. У тому самому числі газета подала розгорнутий виклад лекції «Брак и свободная любовь» професора Туркельтауба: «Современная наука, — указывает лектор, — сравнивает любовь с половым побуждением. Любовь вместе с голодом играют огромную роль. Марксизм определяет взаимоотношения людей в браке и семье формой собственности. Современная капиталистическая действительность буржуазного мира превратила любовь, брак и семью в один из рыночных товаров. Все три формы брачного обращения (легальный брак, проституция и свободная любовь) одинаково отравляют человеческую психику, мешая разрешению все углубляющегося сексуального кризиса. Легальный брак, покоящийся на ложных принципах нерасторжимости, безраздельной принадлежности супругов друг другу ведет к собственничеству и лицемерию. <...> И тут перед женщиной дилемма: любовь или работа. Лектор выдвигает на сцену новую женщину, пришедшую от Октября, втянутую в государственную работу, интересующуюся классовыми и общечеловеческими делами и старающуюся подавить в себе чувственные инстинкты <...>. История знает много всяких брачных комбинаций, но не знает еще одного такого общества, которое бы целиком и духовно было свободно. Таковым человечество будет лишь при коммунизме. Лекция была заслушана с большим вниманием. Читает профессор Туркельтауб спокойно, ясно, подробно, объясняя то или иное положение»². У Харкові (29 червня, «Харьковский пролетарий») й у партклубі Одеси (20 і 27 вересня, а також в інші дні, «Известия») лекції проходили з аншлагами, чому сприяли і закличні революційні назви: «Революция чувств — революция нравов». Можна припустити, що його ж лекція про *смысл життя* була ще цікавішою. Щоправда, інколи траплялися і скандали.

¹ Объявления // Червоний шлях (Зінов'ївськ). — 1924. — 5 вересня. — № 202. — С. 4.

² Д. З. Брак и свободная любовь. Лекция проф. И. Туркельтауба // Червоний шлях (Зінов'ївськ). — 1924. — 5 вересня. — № 202. — С. 4.

Загалом постать Туркельтауба є надзвичайно показовою для тодішньої театральної критики. Найактивніший з усіх тодішніх театральних репортерів, у двадцять дев'ять років його вже було призначено заступником голови Всеукраїнського театального комітету¹ і, головне, він устигав: писати безапеляційні рецензії на оперні, балетні і драматичні вистави (не забуваючи похвалити п'єси наркома освіти А. Луначарського); друкувати історико-теоретичні статті про музику, балет, західноєвропейський театр, теорію мистецтва; викладати теоретичні дисципліни у музично-драматичному інституті й очолювати його факультет; гастролювати з лекціями про міжнародне становище, кохання, шлюб, статеву проблему у драматургії і, звісно, про смисл життя. Нарком освіти А. В. Луначарський охрестив його «витриманим марксистом»², та й сам він, мабуть, вважав себе критиком-марксистом, коли демонстрував вміння, жонглюючи радянськими гаслами, плутано, але палко доводити свою вірність пролеткультівській концепції П. Керженцева³, «зривати маски» з індивідуалістів, драматургії М. Ермана, театрознавців-«антимарксистів» — О. Гвоздева, Вс. Всеволодського-Генгросса й інших (хоч і не називаючи прізвищ, згадуючи лише видання й установи). Мабуть, і оточення вважало його завзятим марксистом, якщо у процесі підготовки до створення Української Академії Художніх Наук було «постановлено командирувати до Москви і Ленінграду М. Ф. Христового, Д. П. Горбенка і проф. Туркельтауба»⁴. Проте, чи завжди пам'ятав Туркельтауб про свої марксистські переконання — невідомо, адже скаржитися, кокетуючи, на «профессорскую рассеянность»⁵ почав ще у доволі молодому віці, а одного разу, хоч і підвищував невпинно рівень своєї класової пильності, зізнався у політичній сліпоті: «Проф. Туркельтауб считает, что сейчас лицо классового врага не только не ясно, но затуманено более, чем когда-либо»⁶. Незважаючи на його участь у роботі різноманітних комітетів, оргбюро, рад,

¹ Туркельтауб И. Назначение И. С. Туркельтауба // Театральный вестник. — 1919. — № 12. — 30 мая — 1 июня. — С. 5.

² Луначарский А. Предисловие // Кугель А. Р. Профили театра / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. — Москва: «Теакинопечатъ», 1929. — С. 6.

³ Туркельтауб И. Марксизм и художественные науки // Художественная мысль. — 1922. — № 10, 11, 12.

⁴ Перший камінь Української Академії Художніх Наук // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 26 листопада. — № 270. — С. 2.

⁵ Туркельтауб И. Вместо ответа // Художественная мысль. — 1922. — № 9. — 16–22 апр. — С. 24.

⁶ П. З. Классовый враг в советской драматургии : Доклад В. Ф. Плетнева в Комакадемии // Новый зритель. — 1929. — № 12. — С. 5.

нарад, спілок, комісій, вміння розводитися про «смісл життя» і «кінець ідейної контрреволюції»¹, пильні колеги обережно, але вже не вперше, звернули увагу громадськості на дурниці у його рецензіях², виявили несумісну з професорським саном псевдомарксистську працю («молодой професор харьковской консерватории, марксист и коммунист <...> в своих конечных выводах тов. Туркельтауб становится похожим на тех же западно-европейских профессоров, которых он высмеивает <...>. Обзор состояния художественных наук, сделанный т. Туркельтаубом, объективно своих задач не осилил в части описательной. Однако он способен вызвать некоторый *методологический зуд*»³). 1927 року Туркельтауба викрили під час диспуту «Шляхи сучасного українського театру» як представника дрібно-буржуазної публіки⁴ і, по паузі, коли він завершив українізацію українського театру і переїхав до Москви, спочатку похвалили за «содержательный двухчасовой доклад»⁵, охрестили генерал-адміралом (натяк на фальшиве професорство)⁶, але, нарешті, остаточно з'ясувавши його ворожу сутність, відшмагали його ж різками. Процедура езекуції Туркельтауба була добре відома, адже й сам він користувався такими методами, однак від того була не менш болюча. Публічна розправа розпочиналася реплікою, котра залишала Туркельтауба далеко у минулому часі: «И. Туркельтауб *был* (!!!) популярной личностью в театральных сферах»⁷. І далі — у поширеному на той час жанрі соціалістичного викриття і зривання масок: «Он издавна возомнил себя “профессором” (чего?) и искал достойного применения своему “ученому званию”: писал статьи, читал доклады. Уныло, но с грозным “видом знатока”, он изрекал банальные истины, а когда вдруг хотел хвастнуть своей смелостью и прослыть “новатором”, яростно изничтожал всех и все. Пулеметная трескотня цитат, возвышенная многозначительность “научной” терминологии никого не обманывали и стя-

¹ Конец идейной контрреволюции (Беседа с профессором И. С. Туркельтаубом) // Червоний шлях (Зінов'ївськ). — 1924. — 2 вересня. — № 199. — С. 2.

² Нотатки на шпальтах // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 8.

³ Грасис К. Рец.: Туркельтауб И. Марксизм и художественные науки. Харьков. Книгоиздательство «Истоки», 1922. 43 с. // Печать и революция. — 1923. — Кн. 1. — С. 237.

⁴ Диспут «Шляхи сучасного українського театру» // Нове мистецтво. — 1927. — № 17. — С. 6.

⁵ Художественная жизнь Москвы // Жизнь искусства. — 1929. — № 8 (1328). — С. 18.

⁶ Репортаж // Чудак. — 01.03.1929. — № 10. — С. 14.

⁷ Глинский В. Случай на кафедре // Советское искусство. — 1937. — № 49. — 23 октября. — С. 4.

жали отважному мислителю славу путаника і невежды. Одно время Туркельтаубу покровительствовали люди из Управления театра НКП РСФСР. После ликвидации управления предмет их опеки незаметно исчез с театрального горизонта...»¹. Ясна річ, що подібна стаття на сторінках центральної преси була санкціонована згори, коли вирок вже було винесено. А невдовзі, за рік після виходу цієї статті, 1938 року, Туркельтауба розстріляли². Незважаючи на це, його світлий образ залишився у пам'яті поколінь, про що свідчить і ніжний спогад Юрія Смолича («Туркельтауб — професор мистецтвознавства, театрального критик і взагалі “дуайен” [голова дипломатичного корпусу] усієї корпорації тогочасних театральних рецензентів»³), і високий індекс цитування його опусів.

Доля Туркельтауба свідчить, що, незважаючи на підтримку влади, сама театральна критика не могла забезпечити себе від звинувачень — у *вульгарному соціологізмі*, у *безпартійному естетизмі*⁴, ще гірше — у *буржуазному естетизмі*⁵ (посутньо це одне й те саме, хоча звинувачення у *буржуазності* було набагато гіршим за *безпартійний естетизм*) або хоч би й у *груповщині*⁶ (щось на кшталт корупції на ідейному або естетичному ґрунті). Хоч би який перевірений авторитет мав критик, завжди знаходився і той, хто мав право на «*виправлення помилкових думок і поширення правильних поглядів щодо театрального мистецтва*»⁷, і той, кому було дозволено звинувачувати у «*припухлості більшовицької пильності*»⁸ та інших гріхах.

Ніхто не міг передбачити, яке гасло висуне день прийдешній на зміну *радянському сміхові* («відмежувати справжній *радянський сміх*, який є ознака нашої перемоги, ствердження нашої дійсності, від суто фізіологічного реготу»⁹) або новій художній правді — *соціалістичній правді*¹⁰.

¹ Там само.

² Ісаак Самуїлович Туркельтауб — театральний діяч, театрознавець, театральний критик: біобібліогр. покажч. / укладач Ю. Ю. Полякова. Харків, 2019. 50 с.

³ Смолич Ю. Лесь Курбас // Смолич Ю. Про театр: Збірник статей, рецензій, нарисів. — К., 1977. — С. 178.

⁴ Афіногенов. Радянська театральна критика // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5. — С. 22.

⁵ Там само. — С. 20.

⁶ Там само. — С. 28.

⁷ Там само. — С. 19.

⁸ Там само.

⁹ Юрченко І. В. До проблеми позитивного героя («Дівчата нашої країни» І. Микитенка) // За марксо-ленінську критику. — 1933. — № 3. — С. 63.

¹⁰ Мороз Я. Янка Купала. До тридцятиріччя літературної діяльності // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5. — С. 65.

КОЛЕКТИВНИЙ КРИТИК

Так само, як і митців, критиків поділяли за немарксистською, тобто буржуазною, і марксистською орієнтацією. Критиків-марксистів об'єднували у колективи («на останньому засіданні президії комуністичної Академії було ухвалено організувати підсекцію *критиків-комуністів*»¹), тоді як критиків-некомуністів помалу знищували, покладаючи надії, крім критиків-комуністів, на виховання робітничої критики — *рецензентські гуртки, рецензентські бригади (рецбригади)*, до участі в яких вербували здебільшого малоосвічених робітників, з яких намагалися виховати армію *театральних робкорів*, адже вважалося, що *театральне робкорство* «мусить розвинутися в справжню *пролетарську критику*»². Висувається завдання підготовки *молоді яко масового критика і джерела здорової ініціативи*³.

Іншим органом колективної критики стають *художні ради*, котрі у 1918-му році прийшли на зміну відомим ще від XIX століття комітетам, потім про них на деякий час забули і відновили наприкінці 1920-х років.

Спочатку художні ради створювалися стихійно і не мали чітко визначених завдань, хоча документи фіксували право рад роздавати *вказівки*: «Театр керуватиметься вказівками художньої ради з представників робітничих професійних та громадських організацій»⁴.

Іншу форму — *раду громадського сприяння театру* — створив «Березіль», поклавши на неї завдання допомоги «театрові “Березіль”, що основує свою роботу на положеннях культурної політики компартії, не схибити серед мінливих переходових культурно-громадських ситуацій»⁵.

Наступного року столична загальноміська театральна конференція вже наполегливо *просила* Наркомос «прискорити розробку певного *положення про художні ради театрів*; в художні ради ввести представників підприємств та робітничих клубів»⁶.

¹ Хроніка // Нове мистецтво. — 1927. — № 7 (11). — С. 77.

² Мамонтов Я. Рец.: А. Луначарський. Основы театральной политики // Нове мистецтво. — 1926. — № 25. — С. 19.

³ Філіпов О. В боротьбі за молодь // Молодняк. — 1928. — № 2. — С. 94.

⁴ Український Нартеатр (Із розмови з директором В. Вольгемут) // Нове мистецтво. — 1926. — № 25. — С. 15.

⁵ Про ради громадського сприяння театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 12–13. — С. 2.

⁶ Резолюція Харківської загальноміської театральної конференції // Культробітник. — 1928. — № 17. — С. 4.

У вересні 1928 року художні ради було легітимізовано і визначено їхні завдання: «1. Художня рада організується при кожному державному театрі з метою регулювання його художньої, ідеологічної діяльності на основі погодження виробничої праці підприємств з громадськістю. <...> 3. До складу худради входять: директор, окремі найвидатніші художники — працівники театру, представник художньої молоді театру, представники Губвно та інших великих місцевих освітніх установ, представники ВЛКСМ, профспілок та інших громадських організацій, представники організацій письменників, художників, критиків, робкорів, а також окремі діячі освіти і мистецтва...»¹.

Однак ефективність роботи рад не задовольняла владу: «Ми не вміємо організувати наших художніх рад. <...> Широкі художні ради — це ті обговорення вистав, що відбуваються після постановок, закуплених профспілками. Чи є розходження між думками художньої ради й цієї глядацької ради? Є й будуть, і досить серйозні. Маємо три думки — директора, режисера — це одна, думка художньої ради — це друга, і думка організованого глядача — третя думка»².

Невдовзі художні ради витісняються *художньо-політичними радами*, що зумовлено вимогою посилити *колективну відповідальність* за якість *колективного цензурування* і *формування ідеологічно витриманого репертуару*.

Колективна відповідальність — це, безперечно, новий виток у системі стосунків влади і митців: творча (і нетворча) спільнота мусила брати на себе функції регулятора.

Інколи — можливо, намагаючись уникнути колективної відповідальності — рушійною силою викриттів виступали самі ж митці, коли відмежовувалися від небезпечних колег: «Ми, трупа робітників Мистецького Об'єднання “Березіль” <...> в процесі робіт переконались в тому, що Мистецьке Об'єднання “Березіль”, яке себе рекламує революційною організацією, по своєму складові самостійних художніх сил та по продукції мистецьких виробів являється організацією інтелігентсько-ідеалістичною. <...> По вищезгаданим мотивам оголошуємо свій вихід з мистецького Об'єднання “Березіль”»³.

¹ Положення про Художні ради при державних театрах. Постанова Колегії Наркомосу СРСР від 8 вересня 1928 р. // *Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л.* 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // *Театральна культура*. — К., 1966. — С. 202.

² *Скрипник М.* Стан театральної справи: Промова на нараді директорів театрів 14.II.1928 // *Скрипник М.* Статті й промови. — Х., 1930. — Т. V. — С. 118.

³ *Листи до редакції // Література, Наука, Мистецтво*. — 1924. — № 5. — С. 4.

ХРОНІКЕР — РЕПОРТЕР — РЕЦЕНЗЕНТ

До революції статус *театрального хронікера, репортера*, а згодом *рецензента* в українському театрі був дуже низьким: зазвичай їх називали *паскудними газетними рецензентами*¹, та й саму діяльність оцінювали дуже низько: «Зробитися рецензентом українського театру дуже легко; для сього не треба знати ні сучасного життя українського народу, ні історії його, ні літератури, ані навіть мови, — досить перечитати зо дві, зо три полемічні замітки — і сміливо йди в театр, а потім хвали чи лай (діло власного уподобання і смаку) загалом увесь український театр. Переглядаючи огляди українського театру <...>, помітимо отсю крайню неосвіченість рецензентів щодо українського життя і письменства, а по друге — надзвичайну суб'єктивність; вражіння і погляди на яку-небудь українську п'єсу складаються не тоді, коли рецензент слухає її, а далеко раніше <...>. З сієї причини трудно зустріти два огляди, щоб їх автори погодилися між собою: не рідко трапляється, що одна і та сама часопись містить цілком суперечні думки про одну і ту ж саму українську п'єсу; сьогодні розхвалить, а за півроку дивись — вже зганьбить її над усяку міру, се значить, що часопись перемінила рецензента. З причини неосвіченості і такого суб'єктивного відношення театральних рецензентів до українського театру нерідко можна зустріти самі дивоглядні думки про український театр, самі дикі погляди на справу, а вже про фактичні помилки — шкода й говорити»².

Зневажали, однак із засобами масової інформації мусили рахуватися, про що свідчить інцидент у театрі «Соловцов»: «В неділю, вдень, перед початком спектакля (“Гроза”) режисер театру В. Дагмаров прочитав зо сцени заяву труппи про те, що, як рецензент “Кіевской Мысли” д. Ярцев не піде з театру, артисти не гратимуть і спектакля не буде. На д. Ярцева артисти незадоволені за надзвичайно гострий тон його рецензій. Тоді всі присутні в театрі рецензенти: “Кіевской Мысли” П. Ярцев, “Кієвских Вестей” І. Джонсон, “Кієвлянина” Н. Ніколаєв, “Театра и Иск.” М. Рабинович, “В міре искусств» І. Дрілліх та “Последних Новостей” С. Померанцев обурені такою заявою повиходили з театру. Обміркувавши інцидент, вони оддали його на суд громадянству, висловивши 22 сентября листами до газет свій

¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до П. Г. Житецького. — 15. 12. 1897 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 322.

² С. Є. Дещо про театральних рецензентів // Літературно-науковий вістник. — 1900. — Т. 11. — Ч. II. — С. 67–68.

протест проти такої форми реагування на рецензії П. Ярцева. Окрім того згаданими рецензентами повідомлено телеграмою про інцидент в “Русское Театральное О-во”. Рецензента нашої газети д. Литер’и тоді в театрі не було і до колективного протесту рецензентів він прилучився другого дня, про віщо оголосив своїм листом, надрукованим у київських російських газетах»¹.

Рахуючись із засобами масової інформації, із заздрістю переповідали інший інцидент, який стався у Німеччині: «Замітка, що цими днями обійшла пресу, про те, що сталося на сцені “найстаршого і найкращого в цілій Німеччині” театру у Ваймарі! Нагадаємо про зміст цієї замітки. Всі рецензенти цього театру відносилися лише з *похвалою* до театру і лише один сваркий Франц Кайбель, рецензент дневника “Дайшлянд” <... > міг здобутися на об’єктивність і насмілювався давати *прочухана* артистам, не забуваючи й за авторів п’єс, які виставляються у Ваймарі. Скінчилося тим, що *терпець артистів урвався* й одного злочасного вечора під час антракту представник від артистів звернувся до публіки з заявою, що, вважаючи на злобні інсинуації рецензента Кайбеля, куртина не піднесеться, доки рецензент не опустить залі. Публіка викинула рецензента за двері, і п’єса пішла далі. Характерно, що ця замітка додавалася в газетах, яко *notabene* для всіх театральних рецензентів»².

Ставлення до рецензентів не змінилося і у пореволюційний час: «У величезній більшості з театральними рецензіями в наших газетах взагалі не можна рахуватися. А коли й рахуватися, то як з фактором об’єктивно шкідливим, дезорганізуючим і деморалізуючим»³.

Зневажливе ставлення до рецензій демонстрували і представники академічної спільноти: «Рецензії в часописах здебільшого позбавлені або об’єктивності, або ґрунтовності»⁴ (або, додамо до цього, і об’єктивності, і ґрунтовності).

До них приєднувалися і самі автори: «Так от про рецензії. Стандартна рецензія не може бути чимсь іншим, ніж вона є — затулкою білого місця газетної шпальти, безоглядно скучним матеріалом. Тим то я уникав і скільки мога

¹ Інцидент у театрі «Соловцов» // Рада. — 1908. — № 217. — С. 4.

² Дудко Ф. Скандали на сцені // Театральне мистецтво: Місячник театру і сцени. — 1922. — Вип. 1. — С. 10–11.

³ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // Лесь Курбас. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 274.

⁴ Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр. — Х.; К., 1929. — С. 10.

уникаю писати рецензії. І рецензійний крен у моїх нотатках, де він є, — це непереборений вплив оточення та ситуації»¹, бо «як треба не поважати актора, щоб написати про Гірняка в “Жовтневім огляді” — “остається в пам’яті”, чи навіть — “лишається в пам’яті”. Я вже не пригадую тепер, якою мовою ця клясична фраза була написана. А вона типова для лексикону сучасних театральних рецензій»².

Уявлення про причини негативного ставлення до критики дають самі рецензії, головні типи яких було охарактеризовано у статті Олександра Борщоговського: «Існуючі в нас три типи, або певніше — три штампи театральних рецензій, майже виключають аналіз спектаклю, як образного, сценічного втілення життя. *Це штампи нарисово-описової рецензії, шкільно-відміткової рецензії і нарешті, так би мовити, історично-культурної, яка може відтворювати і справжню ерудицію автора і повну відсутність такої при деякому вмінні користуватися відомостями, почерпнутими з енциклопедичних словників і хрестоматій.* Перший тип рецензій нагадує репортерський запис, зроблений по ходу дії. У ній багато знаків оклику, вигуків, коротких захоплених фраз, це популярний коментарій до спектаклю. Майже також досвідчені і меткі журналісти, що добре знають спорт, коментують по радіо футбольні матчі, не залишаючи поза увагою навіть невеликих подробиць гри. Навпаки дрібниці в рецензіях такого типу часто превалюють над основними думками, бо окові поверхового спостерігача, що поставив перед собою завдання описати спектакль, доступна тільки поверхня предметів і зовнішній зв’язок явищ, а не їх духовна суть і глибока внутрішня суперечність. *Рецензія-нарис* пишеться переважно в тих випадках, коли критик має намір без застережень хвалити спектакль. Написана безталанним критиком рецензія-нарис читається з таким же захопленням, як перша-ліпша інвентарна книжка, але користь суспільству приносить незрівнянно меншу. З неї цікавий актор узнає, що в такому-то місці спектаклю він опустився на коліна (хоч це ясно було і за ремаркою автора), у такому-то гордо випростався і презирливо оглянув оточуючих, в іншому — виразно позіхнув, зобразив на обличчі сум або радість, гнів або презирство. І все це без спроби аналізувати, без уміння зв’язати розрізнені деталі і дрібниці

¹ Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. — Х., б.р. [1926] (?). — С. 13.

² Хмурий В. Йосип Гірняк. — Х., 1931. — С. 21.

глибокою, живою думкою, що критикує спектакль, образ або виявляє в ньому справжні, а не уявні достоїнства <...> Найрозповсюдженішою є *оціночно-відміткова рецензія*. Її дуже легко написати на самому спектаклі, на наступний ранок після спектаклю і через місяць після нього. З неї, остаточно зникає всяка подоба темпераменту, душі, якою підтримують метеликове існування рецензії-нарису. Рецензент-цінувальник не завантажує себе психологічним аналізом образів, творчим спором з театром. Він не припускає, щоб тінь вагання або сумніву лягла на його суворе чоло судді. Йому все ясно, і кожна жива, трепетна думка спектаклю, всякий вияв людського на театрі в його убогому словнику має свій синонім, яким він і користується з гнітючою одноманітністю. За кількома загальними і правильними фразами про п'єсу, за старанним визначенням ідеї і теми, іде докладний список виконавців з такими додатками до власних іменників: а) епітет, що визначає місце і становище актора в театрі взагалі (майстер, видатний актор, талановитий, обдарований або просто: арт.), б) комплімент (якщо критик хоче в наступній фразі сказати, що актор не справився з своїм завданням), в) оцінка ("справився", "не справився", "переконливо грає", "створює яскравий образ", "хвилюючий образ", "тепло і щиро", "не вдалося", "вдалося" і т. д., і т. п.)¹.

До класифікації Борщаговського можна додати ще й типи, виявлені на початку 1930-х років: «Основна риса критика, що витворився в останній період буржуазної музики, — це *музика-цеховик*, це — *критик-цеховик*, що так само, як і композитор, бере замалу участь у безпосередній практиці. В останній період буржуазної музики саме й потрібний був критик-цеховик, бо ідеологія культури панівного класу вже раніше знайшла своє яскраве виявлення у творчості. Критиків, функції якого перед тим полягали в тому, щоб бути активною передаточною ланкою між широкими шарами класу та композитором, лишалося робити тільки одно, ц. т. те, що, як мені переказували, тут дуже дотепно визначив М. Ф. Гнесін, назвавши це *комівоєрством*. При чому, оскільки ідеологія панівного класу, а разом з нею і музика цього класу входила в гостре протиріччя з базою, з широкими соціальними шарами, остільки найпоширенішим типом критика став *критик-популяризатор*, грубіше — *критик-рекламіст*, *торгівець-рознощик*. Ступнево витворився отакий певний тип критика. Ця популяризаторська, рекламна робота критика була і в інтересах композиторів: композитори

¹ Борщаговський О. Про критику // Театр. — 1939. — № 4. — С. 32.

і самі не шукали вже ніяких нових ідеалів і тому не сподівалися ні на які нові *откровения* від критиків»¹.

До пропонованих типологій рецензій слід додати ще й творчі портрети, котрі зазвичай писано було у манері поетичного дифірамбу: «Най ці рядки ляжуть першою цеглиною в підмурок історії українського актора, що виріс у боротьбі за широкі світові шляхи нашого театру і що змужнів у невтомнім труді над самим собою, здобувши цим сьогодні визнання не лише серед друзів, а й серед ворогів. Буряні вогнисті дні революції народили новий наш театр, молодий і зухвалий, іскристий, як проміння березневого сонця, рвучкий і потужний, як весняна вода. У цім театрі виріс і змужнів новий український актор і цим актором виріс і змужнів наш новий театр...»². Після чого неодноразово повторює потужне *fortissimo*: «Слава тобі, акторе <...>. Слава тобі, український акторе <...>. Слава й тобі, новий український акторе»³.

Подібний стиль рецензентського письма згодом перейшов і в історичні монографії: «Стояла люта зима 1908 року. І не тим вона була страшна, що навіть у нас на Україні, траплялось, птиці замерзали на льоту і падали каменем на оголену безсніжну землю. А тим вона була люта й страшна, що по оголених безлюдних дорогах із села в село мчали озброєні загони “втихомирювачів”, які нищили вогнем убогі селянські хати, а все живе — стариків і старух, матерів і дітей — рубали шаблями, засікали нагайками і в п'яному розгулі гарцювали по неохололих трупах. Страшна вона була й тому, що з тюрем, набитих повно, щодня виводили закованих у кайдани селян-“бунтарів” — спочатку в суд (тоді в усіх містах були введені військові суди), а потім на шибеницю... Смертна кара, як писав *Короленко*, стала “побутовим явищем”. Це був рік страшного розгулу реакції...»⁴. Так само описувалося й виконання ролей: «Це був крик смертельно раненого, ніби гострий ніж встромився в саме серце»⁵; «В репертуарі *Заньковецької* ця важка роль з'явилася вже в перші роки її роботи на сцені. А скільки дивовижних сцен у наростаючому драматизмі від дії до дії! <...>. Сцена цього падіння неповторна. Склянка з вином дзвенить на зубах. За нею — друга, третя. Ось вона, п'яна, в дорогих перснях, святкую день своєї загибелі... Все як

¹ Лебединський Л. Який потрібен нині тип критика // Радянська музика. — 1934. — № 5–6. — С. 19.

² Хмурый В. Йосип Гірняк. — Х., 1931. — С. 7.

³ Там само. — С. 8.

⁴ Чаговець Вє. Марія Заньковецька. На шляхах життя і творчості (Документи і спогади). — К., 1949. — С. 5.

⁵ Там само. — С. 75.

у маренні. І, зовсім збожеволіла, змішуючи сльози із сміхом, вона кричить до матері»¹; «В другому акті дитя починає прозрівати. Серце віщує щось недобре. <...> В наростаючій тривозі з наболілого серця виринаються перший стогін...»²; «І останнє слово, останній крик смертельно пораненого серця, стогін безнадійності: — Прощай, Панасе... Ми навели уривок цих передсмертних стогнань тому, що в них було вкладено все те, що чулося колись із серця народного і що надавало їм якоїсь стихійної хвилюючої пристрасті, печалі й скорботи. Кому судилося чути цю скорботну симфонію знеславленого, закривавленого серця, той ніколи не забуде її»³; «Образ *Катерини* дихав справжньою народністю: бурхлива, непокірна стихія знайшла свій яскравий вираз у кожному пориві, в кожному прояві великих і глибоких переживань. У такому зразку почувалась незламна воля. Ця *Катерина* йшла назустріч смерті в ім'я торжества життя. Не для себе, то для інших, яким уже легше буде йти, коли захитались вікові стіни жіночої неволі»⁴; «А невгомне серце кликало й рвалось до творчості, до служіння рідній землі, рідному народові»⁵; «Нехай же і в пам'яті нашого народу, що, осяяний генієм *Леніна* і *Сталіна*, творить ясну мрію людства, вічно живе спомин про *Марію Заньковецьку*. З прапором боротьби за щастя свого народу вона виступила на подвиг у найжорстокіші часи царського свавілля і вже на схилі своїх тяжких, але й славних літ, радісно вітала будівників нового життя, народів-братів нашої великої сім'ї радянських соціалістичних республік на чолі зі старшим братом — руським народом. Право на безсмертя вона заслужила»⁶.

На завершення цього епізоду слід згадати коментар Василя Василька до скандальних публікацій автора цих рядків — Всеволода Чаговця⁷, щоденниковий запис Сергія Єфремова («Починаю стрівати на вулиці біля “Пролетарської Правди” В. С. Чаговця, а в газеті його статті. Вже акліматизувався. Навіть гімн Ленінові проспівав не згірш, як колись у “Киевской Мысли” блаженної пам'яті правив “літургії красоти” та кляв большевиків»⁸), щоб зрозуміти, наскільки органічно піднесений стиль Чаговця з'єднувався з іншим мистецьким опусом: він

¹ Там само. — С. 80.

² Там само. — С. 86.

³ Там само. — С. 89.

⁴ Там само. — С. 96.

⁵ Там само. — С. 100.

⁶ Там само.

⁷ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962, с. 97–110.

⁸ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 66.

«здійснив навіть театралізацію доповіді Сталіна на XVII з'їзді ВКП (б) (1934 р.)»¹.

Остаточно жанр *комуністичного дифірамбу* (суміш маніфестацій смаку, вульгарного соціологізму, партійних гасел і витягування на світ божий, де тільки можна, пролетарського походження автора й ознак соціалістичного реалізму) викристалізувався наприкінці 1930-х років у взірцевих політичних портретах: «Людство створило чудові міфи й легенди про казкових героїв. <...> Міф про *Прометея* <...>. Міф про *Самсона* і *Антея*, про *Гектора* і *Ахіллеса*. <...> Найкращі, найпрекрасніші твори народної творчості присвячені *Леніну* і *Сталіну* <...>. Народами СРСР створена виключно багата, барвиста поезія, присвячена *Леніну* і *Сталіну*»².

Незважаючи на критику, найбільшу підтримку від влади отримали саме *оціночно-відміткові рецензії*, *політичні фейлетони*, *поетичні дифірамби*, а також новий на той час жанр *підсумків сезону* (щось на кшталт складання річного іспиту), котрі заповнили сторінки неакадемічних видань, а згодом дістали *статус театрознавчого стандарту*.

У 1930-х роках найголовнішим завданням критики вважалося *пильнування*, приклад якого подавали всесоюзні видання. Так, у березні 1932 року газета «Правда» видрукувала рецензію на п'єсу Миколи Куліша «Патетична соната», котра унаочнила особливості рецензійного стилю доби: «Как же справился со своей задачей т. Кулиш, взявший ва себя сложную задачу дать в “Патетической сонате” сгусток истории революционного движения на Украине? На этот вопрос необходимо дать четкий ответ. Хотел ли того или не хотел т. Кулиш, но он в талантливой форме дал в своей пьесе последовательную апологетику не пролетарской, не большевистской, а националистической, донцовской философии. Пролетарский зритель вправе ждать от пьесы, называемой “Патетической сонатой”, что эта патетическая соната будет в устах героев Октября. На деле же она оказывается в устах героев националистической фашистской контрреволюции»³ (автори рецензій зазвичай підписувалися *псевдонімами* або *приписували* свої статті відомим театральним діячам).

¹ Пилипчук Р. Видатний театрознавець // Культура і життя. — 2002. — № 48. — С.2.

² Альтман И. Ленин и Сталин в искусстве // Театр. — 1939. — № 11–12. — С. 9.

³ Украинец И. О «Патетической сонате» Кулиша // Правда. — 1932. — № 63. — С. 3.

ЗМАГАННЯ

Різноманітні форми змагань для поживлення театального життя відомо в Україні від XIX століття, здебільшого це були конкурси на кращий твір драматургії (*конкурс на драму і комедію*¹, *конкурс на написання театральних sztuk*², *конкурс драматичний*³, *конкурс на оригінальні руські твори сценічні*⁴, *конкурс на найлучші твори драмату і комедії*⁵).

Однак у 1920-х роках завдання, умови і масштаби конкурсів змінилися: якщо у XIX столітті конкурси влаштовувалися громадами (отже, від початку *своїми*) заради поживлення театального життя, то за радянської влади, крім наві'язування громадам якихось *чужих* на ролі найкращих *своїх*, змінився масштаб і медійний супровід, отже, статус конкурсів; крім драматургів, до участі у цих заходах стали залучати професіональні й аматорські театральні колективи, мистецькі навчальні заклади («Харківський Музично-Драматичний Інститут викликав Київські та Одеські інститути на змагання в справі боротьби на антирелігійному фронті. Київський Інститут ім. Лисенка прийняв цей виклик і з свого боку викликає Харківські та Одеські муздрамінститути на змагання в справі виконання робочого плану та підвищення трудової дисципліни»⁶).

Влаштовувалися ці змагання із залученням якомога більшої кількості учасників, під різними гаслами і з різними завданнями: *конкурс драматургії*⁷, *огляд мистецької самодіяльності*⁸, *конкурс на створення кращих театральних п'єс*⁹ та ін.

¹ Франко І. Руський театр у Галичині // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 365.

² «Молода Русь» в роках 1860–1866. — Діло. — 1892. — 19. II (2. III). — Ч. 40.

³ Олесницький Є. Ще кілька слів про драматичний конкурс Виділу краевого // Зоря. — 1896. — Р. XVII. — Ч. 8. — С. 157.

⁴ Оголошене висліду конкурсу на оригінальні руські твори сценічні // Зоря. — 1896. — Ч. 7. — С. 140.

⁵ Історія основана і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. — Коломия, 1904. — С. 12.

⁶ Змагання музично-драматичних ВИШГ'ів // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 103. — С. 6.

⁷ Мамонтов Я. Про сучасний драмопис // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 25.

⁸ Мистецька самодіяльність на огляд // Масовий театр. — 1932. — № 12. — С. 23–24.

⁹ «Про організацію серед письменників СРСР конкурсу на кращі п'єси». Постанова Ради Народних Комісарів СРСР. 17 лютого 1933 року // Бернацька Р. П., Бурмистренко С. Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка 1929–1934) // Театральна культура. — К., 1968. — С. 169–170.

Усі ці змагання відбувалися у контексті боротьби за звання *головного, державного, зразкового, класичного, передового, показового, центрального комуністичного театру*. Причому, Курбас, мріючи про те, як «“Березіль” протягом літа буде реорганізовано в *центральный театр УСРР*»¹, він стане *центральним, зразковим театром*², здійснював «перші кроки до створення центрального театру»³. Виходячи з цих завдань, створювалася *програма показового театру*, в якій визначалося, що *показовий театр* «має стати зразком для інших театрів»⁴.

Від 1929 року у мистецькому житті України фіксується ще одна форма: «*Соціалістичне змагання це є нова форма старого суботника* часів військового комунізму <...>. Ми маємо закликати всіх учасників, всіх співучасників, культурного процесу, щоб, за прикладом пролетарів різних фабрик і заводів, вони проводили соціалістичні змагання всіх культурних інституцій, закликали селянство і трудящі маси нашої країни до здолання всіх труднощів у цьому величезному змаганні»⁵.

Заклик наркома освіти було почуто і того ж року — здається, напівжартома — Гео Шкурупій запропонував «щоб “Березіль” викликав на соціалістичне змагання театр ім. І. Франка»⁶. А вже наступного року журнал «Радянський театр» видрукував «лист із Москви», в якому пропагувався досвід організації соцзмагань у театрі, цирку і у циганських хорах»⁷.

Зобов'язання, що їх брали на себе учасники *соцзмагання*, сьогодні можуть видаватися дивними, але кожен час має свої примхи: «Учасники двох п'єс, що їх опрацьовують тепер у Київському театрі юного глядача — “Під загрозою” й “Онук комунара”, сформували ударні бригади, викликавши одна одну на *соціалістичне змагання*»⁸.

¹ Театральна нарада // Життя й революція. — 1926. — № 2–3. — С. 122.

² *Лесь Курбас*. Доповідь про поїздку в Харків. 20.02.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 656.

³ *Лесь Курбас*. Сьогодні українського театру і «Березиль» // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 282.

⁴ Організаційні збори Режисерської лабораторії «Березоля». 04.03.1923 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 290.

⁵ Кінцеве слово Наркомосвіти УСРР тов. Скрипника М. О. // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 110. — С. 3.

⁶ Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. — 1929. — № 6. — С. 60.

⁷ *Шліосберг М.* Соцзмагання в театрі (Лист із Москви) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 16.

⁸ Хроніка // Радянський театр. — 1929. — № 4–5. — С. 85.

ТВОРЧИЙ МЕТОД

Однією з ознак театру пореволюційної доби стала *диференціація театрів* за напрямками. З'явилися нові словосполучення для характеристики видів театру: *агітаційний, академічний, аналітичний, артистичний, виробничий, виробничо-експериментальний, героїчний, експериментальний, конкретно-функціональний, лабораторний, лівий, масовий, політично-функціональний, пошуків і експериментів, революційно-модерний, шукань...* «Позбавлення театрів державної допомоги і невтручання урядових органів до організаційних форм театрального життя, — писав Йона Шевченко, — мало в тих умовах навіть певні позитивні наслідки, а саме — воно допомогло природній диференціації театрів по мистецьких напрямках та по зв'язку їх з попередніми театральними традиціями»¹.

Однак, незважаючи на бурхливі теоретичні дискусії про *театр майбутнього*, ще від останньої чверті XIX століття всі мистецькі дискусії так або інакше розгорталися навколо реалізму, який за радянської влади було призначено *головним творчим методом*, незважаючи на те, що інтерпретувався він по-різному:

— від 1870-х років — як *принцип* («Перший принцип кожної нової літератури — то принцип реальности. Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя, похолом на одкид берега в воді, з городом, чи з селом, з лісами, горами і всіми предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похолом на мрію, як самий одсвіт»²);

— як *спосіб гри* («новий, реалістичний спосіб гри»³);

— як *течія* («течія реалізма, того реалізма, що відбивається в українських інтерлюдіях на протязі 18 віку...»⁴ «реалізм у розумінні теоретика мистецтва <...>. Це є течія в мистецтві»⁵);

¹ Шевченко Й. Десять років українського театру // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — С. 216.

² Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування, або Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні тракати. — Л., 1998. — С. 13.

³ Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863) // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 331.

⁴ Стешиенко І. Історія української драми // Україна. — 1907. — № 7–8. — С. 136.

⁵ Якобсон Р. Про реалізм у мистецтві // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 2. — С. 164.

— як *антитеза ідеалізові* («питання про ідеалізм чи реалізм в драмі»¹; «реалізм — коли говорять про щось чи маляють щось так, як воно справді є на світі, натурально; в противність до нього — ідеалізм»²);

— як *протимистецтво* («реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів»³).

Батьком української реалістичної драми вважався Марко Кропивницький («батько реалізму в українській драмі [Кропивницький]»⁴). Одночасно його вважали і *міщанином*⁵, і *батьком українського театру*⁶, і *батьком українського побутового театру*⁷). Таким чином, усі ці поняття — український, реалістичний, побутовий і міщанський — виявили амбівалентність і, ніби породичавшись, стали синонімами, хоча спільного між ними майже нічого не було, адже, зіставляючи реалізм XIX і XX століття, Дмитро Антонович справедливо зауважував: «Це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали»⁸. Це означає, що кожен час наповнював термін різним змістом.

На певному етапі зручне і для влади, і для самих митців мерехтіння терміна призвело, врешті, до того, що *реалізм* перетворився лише на демагогічне гасло: «Майже всі театри сходяться на одному. Реалізм! Реалізм — ось що зараз позначає роботу всіх державних театрів. Це, звичайно, не значить, що всі театри стали однакові й за одним взірцем стали працювати. Кожний з них, розуміючи гасло реалізму відповідно до своїх мистецьких напрямів, є цілком оригінальна мистецька організація й кожний з них може бути більш чи менш революційний, більш чи менш збереже в собі свої попередні традиції»⁹. Дійшло

¹ Стешенко І. Історія української драми // Україна. — 1907. — № 1. — С. 56.

² Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Склад В. Доманицький. — К., 1906. — С. 101.

³ Лесь Курбас. Театральний лист // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 39.

⁴ Вороний М. Марко Кропивницький // Вороний М. К. Твори. — К., 1989. — С. 316.

⁵ Лесь Курбас. Виступ на засіданні Режисерського штабу. Протокол засідання № 34 від 14. 05. 1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 459.

⁶ Вороний М. Наші артисти в сценах // Вороний М. Твори. — К., 1989. — С. 310.

⁷ Рулін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. — [Х.], 1929. — Т. 1. — С. 7.

⁸ Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). — Прага, 1925. — С. 132.

⁹ Корляків М. Державні театри за пів сезону // Сільський театр. — 1928. — № 1. — С. 46.

до того, що «Остап Вишня <...> в одному з своїх фейлетонів <...> зробив навіть реєстрацію *реалізмів* і нарахував їх щось із дев'ять... Він, звичайно, помилився, і реєстр його далеко не повний, бо *реалізмів* цього сезону *узаконо* з добру дюжину. Повелося так, що кожний театр у своєму декларуванні висуває *реалізм*, як певний *вид на жительство* — паспорт, а до нього, ззаду чи спереду, додає інше слівце, яким хоче схарактеризувати свою наче формальну відмінність від інших. Таким чином і маємо реалізми: *монументальні, узагальнені, плакатні, статичні, динамічні, умовні, оголені, експресивні, конструктивні* і... багато-багато інших <...> Не можна ж, справді, серйозно доводити, що *статично-монументальний*, чи ще краще — *узагальнений* реалізм (так анонсовано), що його, за свідченням мистецького керівника Театру ім. І. Франка Гн. Юри, *написав собі цей театр на прапорі*, чимсь різниться від звичайного без приставок *реалізму*. <...> В такій же мірі *експресивний* реалізм “Березоля”, проголошений цього сезону, є логічним розвитком раніше декларованого *конструктивного методу* Леся Курбаса»¹. Нарешті Яків Мамонтов констатував: «Виходило: *скільки держтеатрів — стільки й реалізмів*. Був проголошений реалізм — *експресивний, монументальний, умовний, плакатний* і ще кілька інших. Проте принциповий зміст цих реалізмів був майже однаковий. А наступна театральна практика наочно доводила (і зараз доводить), що поза термінологічними непорозуміннями різниця між реалізмом харківським і київським або донбасівським не в принципових засадах, а в різних ступенях мистецької культури»².

До переліків, запропонованих Остапом Вишнею і Яковом Мамонтовим, додавалися й інші *реалізми* — *музикальний* (1927), *соціальний* (1927), *пролетарський* (1928), *народний* (1929), *наївний* (1931), *психологічний* (1932), *класово-війовничий* (1933), доки пошуки не було згорнуто і не було вказано безальтернативно-правильний шлях: «Я поставив перед Курбасом вимогу, щоб театр після зроблених ним декларацій почав <...> наближатися до *соціалістичного реалізму*»³.

Найнаївніші, як Роман Черкашин, намагаючись зрозуміти всю ту лексичну хитрість, дивувалися: «Тов. Микитенко

¹ Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні // Смолич Ю. Про театр. — К., 1977. — С. 10–11.

² Мамонтов Я. З листів до молодого режисера // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 252.

³ Хвиля А. Доповідна Постишеву, Попову, Любченку, Культпроп ЦК КП(б) У тов. Кілерогу // Життя і творчість Леся Курбаса. — Л., К., Х., 2012. — С. 531.

прямо вказав одному з режисерів, що у є нас на Україні один театр, який знає, що таке соціалістичний реалізм, який вірно іде по цьому напрямку, це є театр Революції. І коли я був на виставах цього театру, театру, що заслуговує на велику повагу, я як актор не знаю, чому я можу як майстер навчитись»¹.

Насправді відповідь очевидна: будуючи новий театр на принципах соціалістичного реалізму, найголовніше, на що розраховувала партія, — *деструкція старого театру*², тобто розрив з минулим, яке вважалося буржуазним — чужим. Адже естетичний конфлікт у перші пореволюційні роки, принаймні в акторській творчості, визначався зіткненням *психологізму* (вплив російської театральної школи), *школи нутра* (традиція наддніпрянського театру) і *технологізму* галицького актора. Прихильність до однієї з традицій корелювала з уявленнями про *правильний національний театр*. Десь на узбіччі, вже відмовившись від претензій на роль авангарду, жевріли *колективні дії* та *декламації*, в яких акторові відводилася функція *схвильованого доповідача*.

До середини 1920-х років влада хиталася, однак на початку 1930-х остаточно віддала перевагу наймасовішому напрямку — *життєподібному театрові*, тобто імітації реалізму, що протиставлялася безмістовному формалізмові.

Від початку 1930-х років помітною стає державна підтримка *системи Станіславського*, помалу поширюються дослідження на кшталт «чеховська драматургія та її вплив на створення системи Станіславського»³ (хоча творчість Чехова не сприймалася однозначно ні радянською владою, ні українським глядачем, і до цього питання ще доведеться повернутися), здійснюються спроби адаптування термінів Станіславського до реалій революційного театру в Україні («червона нитка (*сквозное действие*)»⁴); «основна *скрізна дія* — ось те, що організує матеріал драми, те, що править за її, сказати б так, «становий хребет»»⁵. І нарешті відбувається пристосування виробленого у пореволюційний час стилю МХТ до *драматургії для мас*.

¹ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. // Там само. — С. 568.

² Рулін П. Виписки з різних джерел про історію українського театру [після 1930-х рр.] // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 129. Арк. 72.

³ Рулін П. Звіт про викладання історії театру в вузі // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 290. 38 арк. [б.д.; 1930-ті?].

⁴ Рулін П. Режисерський проект. План лекції [1928?] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 296.

⁵ Красовський Л. Драматургія. Теорія й техніка драми у стислому викладі. — Х., 1930. — С. 33.

Найпоспідовніше вимогу демонструвати у мистецтві свої ідейні позиції виявлено у ставленні радянської влади до *формалізму*. Здавалося би, безневинні пошуки форми — це лише вияв майстерності, умілості майстра, володіння ремеслом. Однак партія дивилася на формалізм інакше.

У радянській енциклопедії (перше багатотомне зібрання істин соціалізму) формалізм визначався як найбільш ворожий напрям у мистецтві, адже характеризувався такими ознаками: «1) схильність дотримуватися зовнішніх форм (формальностей) на шкоду суті справи; дріб'язкове, механічне дотримання встановлених форм. 2) ідеалістичний напрямок у мистецтвознавстві та літературознавстві, котре вважає сутністю мистецтва художню форму і вивчає її поза зв'язком з ідейним змістом мистецтва і процесом громадського життя як самодостатню сутність, що розвивається за своїми внутрішніми законам. <...> Формалізм пов'язаний з втечею буржуазного мистецтва й естетики від реальної дійсності та її класових суперечностей, що характерно для епохи *загнівання буржуазного ладу*. <...> У Росії формалізм проявився у мистецтвознавстві (в історії живопису — Б. Віппер та ін., в музикознавстві — І. Глебов та ін., у театрознавстві — О. Гвоздев та ін.)»¹.

Однак коментар радянської енциклопедії істотно відрізнявся від концепції самих формалістів, адже пошук ідеї твору [у соціологічному сенсі], на думку Мейерхольда, характеризує невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. «Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: *Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано! Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром*»².

Нерозуміння цієї простої істини призвело до того, що й справді визначальним для творчого методу соціалістичного реалізму стало помічене Сергієм Єфремовим ще у 1924 році *двомислення*, котре на століття в'їлося у тіло радянського мистецтва: «[Політичні] анекдоти ці ходять давно, але характерно, що їх цим разом розповів комуніст і прилюдно. Потверезу — агітаційна промова, по-п'яну — глузування з самих підстав до тієї промови»³.

¹ Прозоров А. Формализм // Малая советская энциклопедия: в 10 т. — М., 1931. — Т. 9. — Ст. 393–394.

² Мейерхольд Вс. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь-август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 341–342.

³ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 49.

МАСОВЕ / ЕЛІТАРНЕ МИСТЕЦТВО

Як і попередні формули реалізму, так і формули соціалістичного реалізму, включаючи мистецтво *пролетарське змістом і національне формою*, мали надзвичайно широке віяло значень, отже, нічого не пояснювали у природі цього явища.

З іншого боку, про соціалістичний реалізм, про те, чим він був — доктриною, напрямом, методом, стилем, *ступенем мистецької культури*¹ або й усім тим одночасно — написано так багато, що повертатися до цієї проблеми — саме з точки методу, напрям, стилю — потреби нема.

Така потреба відсутня і через те, що впродовж останніх десятиліть нелайливі згадки про митців і твори доби соціалістичного реалізму сприймаються як моветон або ще гірше — з політичним присмаком, як прихований спротив декомунізації і небажання «вичавити із себе раба». Рабській звичці і моветону протиставляються погляди «по-справжньому вільної людини» (!), котра, збагатившись нарешті європейськими цінностями, ледь не все мистецтво доби панування комуністів сприймає як класово вороже, поіменовуючи його *кітчем*.

Ці звинувачення свідчать лише про те, що *кітчи не є терміном*, адже емоційна лексика не належить термінології, вона лише окреслює негативне ставлення до якогось явища.

Крім того, лайка на адресу минулого засвідчує, що нова, ба навіть *новітня людина* оперує штампами і у своєму мисленні мало відрізняється, або й зовсім не відрізняється, від найгірших проявів *людини радянської*. Адже аналіз *комуністичного мистецтва* не можна здійснювати його ж методами — позаісторично, намагаючись узгодити його критику з політичною доцільністю або з якимись новомодними концепціями театру на кшталт постдрами тощо. Для культури не існує гарної пролетарської культури і поганой буржуазної (або навпаки — гарної буржуазної і поганой пролетарської), для неї існують лише різні культури — *культури Інших*: інших часів, країн, народів, отже, й *інших* замовників, митців і творів.

Для окреслення природи цих стосунків — між своїми, чужими та іншими — діагностично показовішими є формули, котрі зазвичай використовувалися у парі з соціалістичним реалізмом, або, вирізняючи ключову ознаку, ставали його синонімом — *масове мистецтво, масовий театр, масовий*

¹ Мамонтов Я. З листів до молодого режиссера. — Радянський театр. — 1929. — № 1; 1930 — № 1–2 / Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 252.

глядач і т. ін. «Ще до [Першої світової] війни, — згадував Курбас, — з'явилася тенденція до *масовості*; виявлення *масовості* — це ознака того, що митці мали звичку передбачати, це значить, що в самому бутті є велика закономірність: на-зріваючий конфлікт політичний, економічний, чи соціальний у якому-небудь масштабі, всесвітньому чи меншому, відбивається такою ж напруженістю в громадській психології. Той, хто не міщанин, а вміє і мусить більш вдивлятися в оточення і знаходить у ньому певну ясність, той це розуміє»¹.

Діставши популярність, у період революції *масовість* парадоксальним чином протиставляється міщанському, буржуазному мистецтву і т. ін. Найпрогресивніші, навіть у системі сучасних понять, діячі культури обстоюють ідею масового мистецтва («всяке мистецтво, і театральне зокрема, тільки тоді не переживають кризи, коли вони, спираючись на той чи інший світогляд не перестають відігравати в суспільстві роль фактора, який бере на себе завдання *організовувати здорову масову психіку*»²), адже вважається, що «*теперішній театр — це фабрика для штампування масової психіки та електротехніки і за допомогою цілої армії театральних робітників*»³.

Конфлікт народжувався не тому, що митці пручалися і не хотіли брати участі у творенні масового мистецтва, навпаки, як влучно зауважив Яків Мамонтов, «трагедія «Березоля» саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача»⁴, між бажанням прислужитися новому глядачеві і нездатністю подолати свої романтичні ілюзії про роль мистецтва у соціальному житті ХХ століття. Спостереження Мамонтова підтверджують *лібрето* (короткий зміст), а не звичні програмки до вистав «Газ», «Джиммі Гігінз», «Машиноборці», «Людина-маса», що друкувалися «Березолем» на обкладинці «Барикад театру». Ці лібрето були необхідні через те, що глядач, на якого нібито було розраховано вистави «Березоля», не розумів їхнього змісту.

Це свідчить про те, що, аналізуючи театральну культуру 1917–1934 років, спиратися на *опозицію масового й елітарного мистецтва* — недоцільно, передусім через непридатність

¹ Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31. 03. 1925 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 121–122.

² Хвильовий М. «Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика (Стегнограма однієї розмови) // Хвильовий М. Твори: В 5 т. — N.Y., Baltimore, Toronto, 1983. — V. 4. — С. 326.

³ *Avanti*. Боротьба за радянський театр // Вісти ВУЦВК. — № 223. — С. 2.

⁴ Мамонтов Я. З листів до молодого режисера // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 258.

самого поняття *еліта* у революційному, отже, надзвичайно динамічному мистецькому контексті.

У найелементарнішому значенні *еліта* — це обмежене коло осіб, які уособлюють політичну, фінансову, культурну або будь-яку іншу владу, висувають завдання, регламентують правила їхнього досягнення і здійснюють контроль виконання.

Дореволюційна *культурна еліта* цілеспрямовано знищувалася, щоб розчистити місце для нової політичної еліти — партійної верхівки і наближених до неї митців. Диктуючи пересічному глядачеві форми і *меню споживання мистецтва*, влада нав'язувала йому ілюзію, що саме він і є замовником.

Парадокс у тому, що *споживач мистецтва не був його замовником: нова еліта* замовляла *духовні страви* не для себе.

Як реагувала на замовлення влади сцена? Чи здатна була негайно перелаштуватися? На які прийоми спиралася?

Загальною тенденцією у пореволюційний час став відхід від *театру емпіричного*, як називав його Курбас¹, заперечення натуралізму, побутовізму, етнографізму і психологізму, яким славилася українська сцена кінця XIX — початку XX століття: «На Наддніпрянщині український театр ще до революції був і трибуною націоналістичних угруповань і високомистецьким театром»²; «актор наддніпрянський <...> ріс у театрі великої своєрідної культури, під твердим проводом і в репертуарі строго дібранім в аспекті мистецької лінії та соціально-політичних функцій»³.

Театр *Великої України* був звичний «до чехівської замріяності, до літературної статичності, до натуралістичних п'єс *Карпенка-Карого* і до літературних п'єс *Лесі Українки* та *О. Олеся*, що теж марив і мріяв про невисловлені в дії казки. <...> в Києві *Садовський*, здаючи свої позиції російським впливам, намагається перебудувати свій театр на статичний театр психологічних переживань. *Психоложество* актора *Великої України* і динамічність актора *Західної України* були непримиренними антиподами. Ось у чому, на нашу думку, лежить ключ до розуміння того факту, що основні кадри реформаторів нашого театру вийшли не з нашого романтично-побутового театру, що або розкладався в полоні у гаркун-задунайщини або линяв у полоні у психоложества, а з театру *Західної України*, що напередодні революції не встиг іще дійти до свого апо-

¹ *Лесь Курбас*. Заключне слово на диспуті «Про шляхи розвитку сучасного українського театру» // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 285.

² *Хмурий В. Мар'ян Крушельницький*. — Х., 1931. — С. 17.

³ Там само. — С. 21–22.

гею і стремів до найвищої театральності, до вдосконалювання синтетичної динаміки»¹.

Не лише з огляду на ці, здавалося б, технічні суперечності, а й з причин політичних, характеризуючи прийоми дореволюційного театру, нова театральна еліта зазвичай згадувала *школу нутра, завивання, акторське накачування, гру очима, гопакедії*, а трупи, котрі виконували старий репертуар, називали *халтурно-гопаківсько-малоросійськими*².

Адже все, що пов'язувалося зі старим, народженим учора театром, вважалося буржуазним. Бо «з кого ж складався глядач українського театру цього часу [кінця XIX — початку XX ст.]? Насамперед — широкі кола дрібної буржуазії, не лише української, а також і єврейської та російської; потім — дрібнобуржуазна інтелігенція, молодь, почасти — робітники і невеликий процент околишніх селян»³.

Створюючи масовий революційний театр, популяризували, — і не лише у радянській Україні, а й за її межами, у Галичині, — *методи колективної роботи, ритмічні читання, колективні або гуртові декламації і діїства, мімодрами, живі газети, режисерські етюди (режисерські інвенції)* тощо.

В акторській творчості спочатку дістає популярність, а потім потрапляє під нищівну критику принцип *схвильованого доповідача*: «Не можна обійти мовчанкою *лівацької* настанови про те, нібито Тром — це не театр, що тромівський спектакль — це не театральна вистава, а доповідь, тромівець — не актор, а *схвильований доповідач*»⁴.

Одночасно дістають поширення призабуті і новітні системи — *Дельсарта, Далькроза, Анохіна, Куніна, Сладкопєвцева, Курбаса*. Інколи стримано згадували *біомеханіку* Мейерхольда, хоча про *систему Станіславського* до середини 1930-х років, коли завершилася очолювана Курбасом боротьба з *буржуазним психологізмом* («особливо ж негативно позначився на початковому періоді діяльності франківців вплив методу буржуазного психологізму»⁵) — згадували лише епізодично. Прикметно, що деякі технічні терміни Станіславського, впроваджуючись в обіг, адаптувалися. Так, Петро Рулін, уживав термін *червона*

¹ Буревій К. А. Бучма: монографія. — Х., 1933. — С. 11.

² Справа, що на черзі // Нове мистецтво. — 1925. — № 2. — С. 1.

³ Мар'яненко І. Мое життя — моя праця // Червоний шлях. — 1936. — № 1. — С. 133.

⁴ Бердичевський Я., Борщагівський О. Комсомол України в театрі та драматургії // Молодняк. — 1934. — № 3–4. — С. 117.

⁵ Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 9.

нитка, а в дужках пояснював — *сквозное действие*¹. Наприкінці 1930-х років, коли в Україні було видано праці, в яких пропагувалося ідеї Станіславського², усі пошуки враз згорнули.

Що ж до прийомів нового театру, *стару еліту* вони здебільшого дратували: тут була *акробатика з еквилібристикою* («Я актриса старой школы: эквилибристика, акробатика, загробный тон, полутона, искания мне чужды»³) і навіть *реклама зі сцени* («Цими днями “Більшовик” <...> подав звістку про нову постановку театрального новатора Курбаса. Має йти Кропивницького “Пошилися у дурні” <...>. “В цій постановці уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть заговорені різними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п’єсу як органічні складові частини спектаклю”»⁴).

Особливістю державного театру цієї доби була парадоксальна реалізація опозиції «масове / елітарне мистецтво».

Нова еліта вимагала масового мистецтва: «радянський театр є *театр масовий* <...>. Радянський театр є театр політичний <...>. *Політичний театр* дивиться на мистецтво не як на мету, а як на засіб у соціальній боротьбі. Політичний театр є театр максимального ідейного навантаження, театр чітких ідеологічних формулювань, що не терпить *вічних проблем*»⁵.

Незважаючи на критику з боку старшого покоління, деякі автори взагалі вважали, що масовість належить до найцінніших рис акторського обдаровання: «У природі ж *Бучми* лежить, може, найцінніша риса його — *масовість*. Так ми називаємо акторову здібність *орієнтуватися на масу*»⁶.

Однією з ознак культурної революції стає радикальне розмежування, як у мораліте, на *позитивних і негативних персонажів*. 1934 року фіксується і пропозиція впровадження «двох жанрів, властивих лише радянській драматургії: це — *оптимістична трагедія і комедія з позитивними героями*»⁷.

¹ Рулін П. Режисерський проект. План лекції. [1928?] // ЦДАМЛІМ України. — Ф. 90. Опис. 1. Од. зб. 296.

² Захава Б., Міронов К. Робота режисера. — К., 1937; Рапопорт І. Робота актора. — К., 1939.

³ Заньковецька М. К. Лист до Н. Богомолець-Лазурської — 17.11.1925 // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2003. — Т. ССXLV: Праці Театрознавчої комісії. — С. 523.

⁴ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 79.

⁵ Мамонтов Я. Проблема музичного театру // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 274.

⁶ Буревій К. А. Бучма: монографія. — Х., 1933. — С. 26.

⁷ Мамонтов Я. Питання драматургії на I з'їзді радянських письменників // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 75.

КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ

Згідно зі звичною системою амплуа, героєві і, відповідно, виконавцеві його ролі, мусять бути притаманні такі дані: зріст — вищий за середній; ноги — довгі; обличчя одного з двох типів — широке або вузьке; розмір голови — середній; шия — довга; плечі — широкі, талія та стегна — середні; руки — різні; очі — великі; голос — сильний із великим діапазоном і багатством тембрів (баритон із тяжінням до басу)¹. Ці ознаки слід було поєднати з портретами вождів пролетаріату, що стало можливим саме завдяки принципам реалізму (репрезентація явища з точки зору класової і просторової перспективи).

Творення образу Леніна як культурного героя розпочалося від перших пореволюційних років, але промислового масштабу набрало лише після його смерті: «Щоб жити безбідно, доводиться <...> фабрикувати Леніна, Леніна, Леніна. Тут знов-таки міщанин, захищаючи свої права на життя, прикривається чужою йому психологією. Тепер у нього був Ворошилов, і він отримав нове замовлення: намалювати 2-ге засідання Військової Ради. <...> Нудьга й казенщина, казенщина і нудьга»².

Попит на ікони вождя був настільки високим, що керівництво держави, мотивуючи своє рішення *невідображенням революції*, обмежило право на експлуатацію його образу: «Комісія по увічненню пам'яті Леніна видала постанову, що всякий портрет чи малюнок чи скульптура, яка зображує Леніна повинні розглядатися в Центральній чи відповідних місцевих комісіях перш ніж їх репродукувати чи виставляти до спеціального розгляду. Викликано це тим, що останніми часами кількість малюнків і скульптор, що зображують вождя, надзвичайно виросла і багато з них нічого крім обурення не можуть викликати у того, хто знав Леніна. <...> Художник Козлов подав нам образи, що лише туманно нагадують натуру, зате наділені рисами кретинізму, вахляйства»³.

Перші спроби театральної інтерпретації образу Леніна в Україні відносяться до 1921 року, коли було написано агіт'єсу невідомого автора «Змичка»⁴. Далі у тому самому жанрі було написано «Ленінський курінь» і «За Леніним». 1925 року з'явилася п'єса Ф. Лопатинського і Л. Френкеля «Ленін

¹ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. — М., 1922. — С. 6.

² Чуковский К. Дневник. 1901–1929. — М., 1991. — С. 370–371.

³ Невідображена революція // Література. Наука. Мистецтво. — 1924. — № 27. — С. 1.

⁴ Костюк Ю. Початки театральної ленініани // Вітчизна, 1969. — № 3. — С. 40.

живий»¹. У серії «Жовтневий репертуар» вийшли переклади з російської мови інсценізацій «Напередодні» М. Дія (написана 1923) та «Голос Леніна» Г. Івановича (в оригіналі надрукована 1924 р.)². А вже 11 листопада 1927 року, до річниці революції, «Березіль» показав прем'єру вистави «Жовтневий огляд» у постановці Леся Курбаса. Для цього огляду Микола Куліш написав два драматичні етюди: «Легенда про Леніна» та «Колонії та колоніальна політика». Дія п'єс відбувається у місіонерській школі в Китаї і на рисових плантаціях у Бенгалії. Учителю, він же і пастор, проказував китайцям оповідку про Христа, якому хлопчик Джан протиставляв розповідь про Леніна: «Далеко там, от там... за великою стіною, на вихорі літає Ленін <...>. Даос... Чарівник». Екран: Ленін живе в серцях пригноблених усього світу!»³. Однак сам Ленін на сцену досі не виходив.

У березні 1936 року у Народному комісаріаті освіти відбулася закрита нарада, на якій від імені уряду провідним драматургам — К. Треньову, О. Корнійчуку, О. Афіногенову, О. Толстому, В. Кіршону, Б. Білль-Білоцерківському, В. Гусеву, М. Чіаурелі (а пізніше ще й М. Погодіну, Вс. Вишневському та І. Микитенкові) було запропоновано взяти участь у закритому конкурсі на створення п'єс про революцію та її вождя. В умовах конкурсу чітко було визначено час дії — дні жовтневого перевороту⁴; визначено було і суми авторської винагороди для переможців — 40, 30 і 20 тисяч рублів, а також понад авторську винагороду 30, 20 і 10 тисяч рублів відповідно⁵. Таким чином, було створено технічне завдання й умови оплати: унаочнити історичну подію, а услід за тим освітати вождів, рушійні сили тощо.

А вже невдовзі, 3 листопада 1937 року, у Державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра вистави «Правда» О. Корнійчука у постановці учня Курбаса — Мар'яна Крушельницького.

Подальший розвиток тема дістала у 1939 році, коли у Москві, у Раднаркомі РРФСР, відбулася дводенна нарада виконавців ролі Леніна, в якій, крім партійних керівників, взяло участь

¹ Маркушевський П. Українська радянська історична драма. — Одеса, 1976. — С. 54.

² Скорський М. Образ Леніна в українській радянській літературі. — К., 1983. — С. 51.

³ Куліш М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 458–461.

⁴ Вишневская И. Лениниана. Пятьдесят лет назад // Современная драматургия. — 1988. — № 1. — С. 188.

⁵ П. М. Керженцев — И. В. Сталину, В. М. Молотову. 19 февраля 1936 г. // «Счастье литературы»: Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы. — М., 1997. — С. 210.

п'ятнадцятеро виконавців ролі Леніна¹. З цього приводу можна було би скористатися реплікою Олександра Корнійчука, хоча й написаною з іншої нагоди: «Слава богові і Карлові Марксові!»².

Проте сакралізується не лише постать вождя. У Конституції СРСР 1936 року, у розділі «Основні права і обов'язки громадян», священними названо *соціалістичну власність* («Кожний громадянин СРСР зобов'язаний берегти і зміцнювати суспільну, соціалістичну власність, як священну і недоторкану», Ст. 131) і *захист батьківщини* («Захист батьківщини є священний обов'язок кожного громадянина СРСР», Ст. 133)³.

Ще яскравіше сакральний аспект культурної революції виявляють матеріали партійних з'їздів, де постійно, немов замовляння і перестороги невіруючим, пропагується *віра у політику партії, віра в ідеали комунізму, віра у перемогу ідеалів комунізму* тощо. Спочатку усі ці замовляння викликають підозру, а потім підводять до розуміння, що саме на *вірі* базувалися основні соціальні інститути країни, у тому числі й театр. І у багатьох ця віра — невмируща, навіть коли побудову комунізму відмінили.

Надзвичайне поширення у досліджуваному періоді дістала *епонімізація* — сакралізація героїв або дияволізація ворогів шляхом *поіменування* — надавання їхніх імен соціальним явищам. На об'єкти соціального значення навішувалися імена Маркса, Леніна, Сталіна, Мейерхольда, Заньковецької, однак так само поіменовувалися і явища, засуджені радянською владою — *троцькізм, хвильовізм, мейерхольдівщина, курбасизм (курбасівщина, курбасіада, курбалесення, курбалесія)* тощо. Завдяки цьому явище, з одного боку, унаочнювалося (діставало обличчя, фігуру, голос), а з іншого, — сама Держава зі своїм багатоліким героєм та його довжелезними щупальцями перетворювалася на якусь моторошну велетенську істоту.

Однак комуністична еліта віддавала перевагу не сакральним виставам: «На прем'єрі “Баядерки”, як на *почесному з'їзді* — *всі радянські верхи*. Дуже відповідальні робітники до кінця висижують нудну й невдалу “Тітку Чарлея”»⁴.

¹ Совещание актеров, работающих над образом В. И. Ленина // Советское искусство. — 1939. — 8 января. — С. 1; Совещание исполнителей роли В. И. Ленина в пьесе «Человек с ружьем» // Там само. — 12 января. — С. 2.

² Корнійчук О. Лист до І. Ільїнського. Жовтень, 1959 // Збір. тв.: У 5 т. — К., 1988. — Т. 5. — С. 466.

³ Конституція (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1937. — С. 58–59.

⁴ Туркельтауб І. Криза театру (В порядку обговорення) // Література. Наука. Мистецтво. — 1924. — № 26. — С. 1.

ТУПИК

Звісно, звести на зруйнованому ґрунті нову театральну культуру, реалізуючи її у сюжетах і персонажах, та ще й в умовах загостреного *протиставлення своїх і чужих*, було нелегко.

Отож, цілком передбачувано, у радянській пресі ще від початку 1920-х років розпочалися розмови про *безрепертуаря, репертуарний голод, репертуарну кризу і навіть репертуарний тупик*. «Але репертуарний тупик зо всім не є репертуарний голод. <...> Що це значить? Це значить, що він [театр] намагає під собою ґрунт і шукає в архівах старого світогляду того об'єктивно-корисного матеріалу, що на нім він положить основи нової театральної культури»¹. Йшлося не просто про відсутність драматичних творів, а про відсутність свого — *ідеологічно витриманого репертуару*.

Незважаючи на репертуарний голод, дозвіл на постановку діставали далеко не всі нові твори, навіть якщо оспівували владу. Приміром, 1927 року «на 713 зголошених у останньому році п'єс [Вищий Репертуарний] Комітет заборонив виставляти 271. Дозволив виставляти в російській мові 359, заборонив російських 94. Зате українських дозволив виставляти 111, а заборонив 133. Жидівських дозволив 37, заборонив 27. На Україні є тепер 60 театрів. Щодо мови театри діляться так: російських театрів 38 (64%), українських 16 (26%), а жидівських 8 (10%). Таким чином на Україні є дві третини російських театрів. Державних театрів є в тому загальному числі 15, в чім українських теж менше від російських»². Не багато краща картина спостерігалася і в Росії, де з категорії *А* (безперечно дозволені) було пересунуто у категорію *Б* деякі твори Чехова — «Ведмідь», «Вишневий сад» та ін.³.

Чи бачили митці вихід з репертуарного тупика?

Рецепт партійної верхівки озвучив у своєму дописі Юрій Смолич: «Український побутовий театр (національна романтика), як театр, вмер. Вмер, як умірає все, що не має під собою ґрунту. Національна романтика, з якої він виріс і з якої черпав свій матеріал, — убита пролетарською революцією. Професійні трупи з етнографічно-побутовим репертуаром можна зараз знайти лише по дальніх закутках республіки, та й ті перебу-

¹ Хвильовий М. «Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика (Стенограма однієї розмови) // Хвильовий М. Твори: В 5 т. — N.Y., Baltimore, Toronto, 1983. — V. 4. — С. 328.

² Культурний фронт в УСРР // Діло. — 1927. — № 83. — С. 1-2. — С. 2.

³ Репертуарный указатель. Т. II. — М.; Л., 1931. — С. 67.

вають в останній стадії “сухот”, в сотий раз переграючи старий, відірваний віт життя репертуар, і зникають одна по одній *за браком п'єс*. Бо театр цей і був не чим іншим, як *бібліотекою п'єс*. З іншого боку, «сім років назад український театр вступив в новий етап свого існування — *європеїзації*. <...> Суспільству, яке відрізало своє життя від буржуазної *Європи* комуністичною революцією, ця *Європа* не потрібна. Навпаки, коли захід переживає ще добу передреволюційну, на долю нашого суспільства випадає завдання — нести туди, на Захід — нову *Європу*. І театру в будіванні Нової *Європи* віддається почесне місце. Треба тільки зуміти твердо стати на нього. А щоб створити новий театр, потрібний передовсім новий актор. Новітнє мистецтво не потребує актора маріонетку — *виконавця ролів*; новітнє мистецтво потребує громадян — революціонерів, які б з кону впливали на творення нового життя. Актор мусить порвати з старими педантичними *формалізмами* п'єсограння й усвідомити собі роль театру в сучасності. Актор мусить вийти поза межі бутафорських *чувствованій* і стати глашатаєм молоді комуністичної культури. Тоді зникне і *безрепертуаря* й потреба *європеїзації* у гонитві за п'єсами»¹.

Інший автор, пропонуючи дати *історичну дулю*, підходив до розв'язання проблеми ще радикальніше. Він вважав, що справжня перемога настане тоді, «коли в робітничих районах замість “Наталки Полтавки” й “Назара Стодолі” виставлятимуть “Наталку Шахтарку” і Назара-ткаля»².

Багатьом видавалося, що *революціонування театраль-ного репертуару* дозволить остаточно розв'язати проблему *виховання нової людини*. Із виходом на мистецький ринок *ідейно витриманих творів* художнього молодняка — *І. Микитенка* й *О. Корнійчука* — здалося навіть, що репертуарну кризу подолано. За кілька років (1927–1931) у репертуарі театрів майже втричі зменшилася питома вага п'єс українських драматургів-класиків — *І. Карпенка-Карого*, *М. Старицького*, натомість лідером прокату стали п'єси *І. Микитенка*³.

Коло замкнулося: вийшовши під гаслами *європеїзації* з однієї кризи, театр опинився в іншій — кризі *радянїзації*. Із її завершенням *мусить розпочатися* новий період.

¹ Смолич Ю. Листи до робітничих клубів і до «Європейських» театрів // Література. Наука. Мистецтво. — 1923. — № 11. — 16 грудня. — С. 1.

² Пилипенко С. Історична дуля // Література. Наука. Мистецтво. — 1924. — № 14. — С. 1.

³ Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 105.

ВІДТИСНЕННЯ

1929 року Петро Рулін, справедливо звинувачений у буржуазно-академічному об'єктивізмі (як дослідник академічного стибу, він обстоював об'єктивність і незалежність від мінливих партійних трендів), ужив для характеристики історії з передачею 1923 року приміщення Держдрами театрові Франка дуже точне дієслово — *відтискує*: «Внаслідок своєї роботи театр імені І. Франка здобув червону столицю й на кінець 1923 року відтискує з тепло насидженого місця синельниківську драму»¹. За два роки після того, як на користь театру Франка *відтиснули* приміщення у синельниківського театру, франківців також *відтиснули* — до Києва, а на їхнє місце, *притиснувши* до влади, з Києва перетягнули «Березіль».

Згадувати цю історію доводиться не через її унікальність, а навпаки — через типовість, адже саме *відтиснення*, хоч би й закамуюльоване комуністичними гаслами, було *магістральним сюжетом* доби.

Найбрутальніше діяли у столиці, де для зав'язки маніпулятивного сюжету було обрано подію, не варту кількості газетного паперу, витраченого на її висвітлення: «7 ноября, во время демонстрации, через площадь Тевелева проходили многочисленные пролетарские организации. Величественное, полное глубокого смысла, зрелище представлялось взорам. А с балкона “Красной гостиницы” <...> сидевшая с биноклем в руках дама показывала проходящим демонстрантам... язык и весьма недвусмысленную комбинацию из трех пальцев... Возмущенные наглой выходкой, демонстранты пригласили дежурившего на площади представителя милиции и потребовали составления протокола за оскорбление демонстрации. Оказалось, что такого рода “приветствия” посылала с балкона гостиницы жена директора госдрамы, гр-нка М. И. Аксарина. При опросе Аксарина не отрицала своей виновности. Аксарина привлечена к ответственности за оскорбление демонстрации»². Це була *класична маніпуляція* — *призначення потерпілих, підміна понять і переведення побутового конфлікту у політичну площину*.

Того самого дня з небаченою швидкістю до маніпуляції приєднався популярний на той час Остап Вишня, описавши ситуацію набагато барвистіше, ніж у попередній інформації, і продемонструвавши глибоку обізнаність у справі створення тих самих

¹ Там само. — С. 58.

² Верх наглости // Пролетарий. — 1923. — 9 ноября. — № 7. — С. 4.

комбінацій, завдяки чому ситуація унаочнилась і саме у такому вигляді вкарбувалася у свідомість потерпілих — шанувальників революції: «Аксарина з балкону гостинниці показувала демонстрантам язика і тикала дулі. <...> На! На! На!.. Та ще покрутити дульку об дульку, та ще й прицмокнути: Ц-ц-ц-ц-ц! Ось вам! Ось вам! Ось вам! А як іще на пальцах діамантові перстні так навіть привабливо: вони блестять і від дулі ніби таке сяєво!... А то ще, знаєте, чотири можна зсувати... Великий палець іде між указний і середній, а мізинець — між середній і повзмизинний... Можна ще й шість, але то вже дуже трудно... Пані-директорша, очевидно, не дуже довго торгували на базарі, через те в їх і вийшла тільки дуля, сказати-б, “в ординарі”... Гадаємо, що надалі, згадаючи свою базарну кар’єру, вони зможуть і шість ізсувати: Я ще вам, пані директорше, нагадаю один дуже ефектний прийом. Такий... Ви становитесь вашим лобом до дверей на балконі, а поперек на площу. Екстренно нахилиєтесь і різким рухом піднімаєте спідниці... — Ось! Дуже ефектний номер... Це найулюбленіший прийом благбазівських гусятниць! Але ви спізнались! Тепер вам наб’ють, а з смугами показувать незручно. Не так красиво!»¹.

11 листопада наступ було продовжено і навіть запроновано вчинити пролетарський самосуд: «Наглый поступок Аксариной, направленный по адресу демонстрантов в день 6-й годовщины Октября, вызвал глубокое возмущение среди харьковского пролетариата», а саме — робітників мастерні при магазині № 4 Текстшвейпрома, робітників заводів «Красный Октябрь» і телефонно-телеграфного, «которые требуют немедленного ареста Аксариной и сурового наказания», а також «вынести дело на один из крупнейших местных заводов, где рабочие сами вынесут свой приговор»².

12 листопада Остап Вишня продовжив тему маловиразним фейлетоном, в якому, однак, з’явився новий і надзвичайно важливий для справи обертон — увагу було перенесено на чоловіка громадянки Аксариної: «От узялись за Аксарина... Та так же ж тобі взялися, що й не висмикнеться сердега... І за що скажіть на милість... Жінка показала одну-однісіньку манікюрненьку дулю, і отаке тобі нещастя... Всі заслуги директорські пропали... Вся трьохрічна робота димом пішла...»³.

¹ Остап Вишня. Малий фейлетон. Bravo! Bravo! // Вечерние известия. — 1923. — 9 ноября. — № 4. — С. 2.

² Возмущаются наглым поступком Аксариной // Пролетарий. — 1923. — 11 ноября. — № 9. — С. 4.

³ Остап Вишня. «Ах, які ви» // Вечерние известия. — 1923. — 12 листопада. — № 6. — С. 2.

Правду писав Вишня про «всі заслуги директорські» впродовж трьох років, адже репутація Аксарина, досвідченого театраль-ного антрепренера з *колишніх*, була хоч і небездоганною, однак цілком прийнятною. І от, одним розчерком пера вона перекреслювалася, а на її місці у громадській свідомості формувався інший образ — *Сімейство Ворогів*, груповий злочин, *небезпечне політичне явище* — *Аксаринщина*.

Навряд чи варто зосереджуватися на тому, що Вишня перевершив у брутальності громадянку Аксарину та її опонентів, адже відмежування від попередників, «колишніх» та їхньої культури передбачало не лише зміну уявлень про допустиму межу оголення, а й упровадження нової лексики, отже, культурних норм, що зафіксували тогочасні дослідники: «На початку 1933 р. видрукувано 10-й номер “Етнографічного Вісника”, де вміщено статтю Міртова “Словник донецького гірника”, що являє одверту контрреволюційну вихватку. Автор статті “доводить”, що донецькі шахтарі є наносний “блатний” елемент, який розмовляє “блатною” мовою. Міртов подає такий “лексикон” гірників Донбасу: “бухой” (п’яний), “кенать” (спать), “кіча” (в’язниця), “легавий” (інтелігент), “мандро” (хліб) і т. д. Характерно, що цю нахабну контрреволюційну вихватку надруковано після передмови, де викладено націоналістичні позиції етнографії та заперечується потреба боротьби за марксо-ленінську методологію»¹.

Завдання, що їх реалізував Вишня, полягали не лише у збагаченні української мови фразеологізмами, неприйнятними у «колишній» буржуазній культурі; це були завдання, гідні справжнього митця:

1) він театралізував маловиразний і, припускаємо, типовий для революційної доби казус, перетворивши його на барвісту подію, яскраве живописне полотно, зробивши цей казус ще вульгарнішим, ніж він міг бути насправді, — цілком у дусі ще популярних на той час гопакедій; результат — переконлива (таланту у Вишні не віднімеш), у дусі революційних плакатів, соціальна маска — маска *Класового Ворога*; і не має значення невідповідність портрета оригіналові, якщо ненависний соціальний тип — упізнаваний, адже схожий на плакати; завдяки Вишні країною пішов гуляти образ події, що для роботи з масовою свідомістю набагато важливіше, ніж правдиві факти;

2) крім того, принаймні тимчасово, Вишня довів свою благонадійність і, враховуючи його контрреволюційну біографію, отримав шанс посунутися зі статусу Попутника і перейти

¹ На фронті культури / Нар. комісаріат освіти УСРР. — К., 1935. — С. 123.

на амплу якщо не Соціального Героя, то принаймні Резонера, а може, й Конфіданта, Наперсника, Друга Героя — такого собі Горацио, теж любителя революції.

Роздмуханий засобами масової інформації скандал викликав спроби спротиву з боку акторів Держдрами, про що глухо повідомив Остап Вишня у фейлетоні, видрукуваному того самого дня — 13 листопада: «Учора на загальнім зібранні акторів Академічного драматичного театру один із достойних “соратників” Аксарина, “гаспадин” Вільнер виступив з громами й блискавицями проти радянської преси... Вільнерові не подобається радянська преса за те, що сміливо й рішуче вискрібає гній на радянській суспільності. Йому не подобається, що до того гною потрапив і Вільнерів хазяїн Аксарин. Треба заціпити пельку брудним писакам, — каже пан Вільнер... “Брудні писаки”... Пане Вільнере! А скажіть, як нам не забруднитися, коли ми торкаємося такого бруду, такого калу, як ви!»¹.

Того самого дня, 13 листопада, з'явився і наступний фейлетон Остапа Вишні, де вперше пролунало на весь голос: «Кому передати Академічну Драму? <...> Я кажу про театр ім. Франка... Єдиний на весь Харків театр з революційним репертуаром, з революційною ідеологією. Єдиний, гідний нашого часу»².

Далі до переліку борців за покарання Аксариної і передачу приміщення Держдрами трупі ім. Ів.Франка долучилися службовці Українбанку³, слухачі Вищих кооперативних курсів⁴, члени Спілки кустарів⁵, працівники друкарень⁶, донецькі залізничники⁷ і навіть співробітники ВУЦВК — Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету!

¹ Остап Вишня. Про «брудну» пресу, про «брудних писаків» та про чистих акторів і чистісінських режисерів // *Вечерние известия*. — 1923. — № 7. — 13 нояб. — С. 2.

² Остап Вишня. До логічного краю // *Вісті ВУЦВК*. — 1923. — 13 листопада. — № 255. — С. 1.

³ До «аксаринського» інциденту. Службовці Українбанку плямують «аксаринщину» // *Вісті ВУЦВК*. — 1923. — 15 листопада. — № 257. — С. 4; Служащие Украинбанка клеймят «Аксаринщину» // *Вечерние известия*. — 1923. — 15 нояб. — № 9. — С. 2.

⁴ Коопкурсы присоединятся к протесту // *Вечерние известия*. — 1923. — 15 нояб. — № 9. — С. 2.

⁵ К «Аксаринскому» инциденту // *Вечерние известия*. — 1923. — 19 нояб. — № 12. — С. 2.

⁶ Не допустим посягательства на завоевания Октября (У печатников) // *Пролетарий*. — 1923. — 20 нояб. — № 16. — С. 3.

⁷ К «Аксаринскому» инциденту // *Вечерние известия*. — 1923. — 23 нояб. — № 16. — С. 1.

Деякі з цих документів вимагають бодай короткого цитування. В одному з них дивним чином об'єднувалися «позорный поступок Аксариной», «удаление из Актеатра Аксарина, как человека с мещанской идеологией» і «перевод укр. театра им. Франка в помещение, занимаемое “Аксаринским” театром»¹.

В іншому документі — у зверненні співробітників ВУЦІВК, крім уже звичних, з'являється новий неочікуваний мотив: «Издательство разжиревшей “новой” буржуазии над Пролетариатом и Советской Властью», «когда “артистический кукиш” Аксарина-мужа, перейдя в руки Аксариной-жены, стал виден всем, мы заявляем свой протест и присоединяемся к требованию рабочих» і, нарешті, найцікавіше: «На подлиннике 64 подписи. Сотрудники того-же учреждения Говоров, Амчиславский, Николаевский, Молчадская, Листов, Каллистов, — к нашему общему величайшему стыду настоящий протест отказались подписать, заявив, что у них имеется на этот счет свое “особое мнение”. Местком ВУЦИК'а»². Отже, у таборі держслужбовців з'явилася окрема думка, що засвідчило вигідний для авторів цього листа розкол, зривання масок і публічне відмежування від чужих. Дуже простий спосіб пройти в дамки, однак і перший у цій історії випадок окремої думки, готовність вийти зі складу монобільшості, відмежуватися від неї, втратити статус державного службовця і благонадійного громадянина.

Далі події розгорталися з передбачуваною стрімкістю: дружину директора запроторили до буцегарні, ледь не щодня інформували громадськість про цю справу, зазвичай не додаючи нічого нового, крім накачування народного гніву, уточнення статті Карного кодексу («неповага до УСРР, що виявилась в знущанні над державним гербом, прапором, пам'ятниками революції»³), анонсів судового засідання (у приміщенні театру!), ще раз нагнітання народного гніву з опорою на загалом банальні образи («гады ползучие», «взбесилась»⁴) тощо.

Скінчилося все це передбачувано: «Аксарина признана виновной в сознательном оскорблении рабочей демонстрации в день 6-ой годовщины Октябрьской Революции и приговорена к 3 год. лишения свободы и поражения в правах сроком на 5 лет

¹ Там само. — С. 1.

² О выходе Аксариной // Вечерние известия. — 1923. — 24 ноября. — № 17. — С. 2.

³ Справа Аксариной // Вісті ВУЦІВК. — 1923. — 21 листопада. — № 262. — С. 3.

⁴ Дело Аксариной // Вечерние известия. — 1923. — 23 ноября. — № 16. — С. 1.

после отбытия наказания»¹, а театр Держдрами було передано театрові ім. Франка². Однак ненадовго. Якщо вчора, згадуючи вистави франківців, театральні репортери писали про прилив екстазу («... це є вже явище такого високого значіння, що майже наближає її [виставу] до гастролів Мейерхольда та Курбаса. <...> ми давно вже не бачили такого напруження, такого підняття, такого, я б сказав, *колективного екстазу*, які показав нам театр ім. Франка»³), то за кілька місяців констатували інше: «І от, стоїть собі театр другий місяць, з готовим кошторисом на ремонт, і тужливо жде, коли ж явиться *новий прилив екстазу*»⁴.

Замість *приливу екстазу* на сторінках різних видань з'явилися статті, спрямовані проти театру Франка, подеколи з майстерним міксом правди і брехні, що загалом відповідало стандартам тодішньої театральної журналістики. А у липні 1924 року один із курбасівців, полемізуючи з Туркельтаубом, який ставив питання «буде чи не буде *український театр*», переінакшив його на «буде чи не буде *радянський театр*», і далі, із притаманною більшовикам принциповістю і комсомольським завзяттям звернувся до громадськості із закликом зірвати маску з Гната Юри й очолюваного ним театру: «Цікаво було-б, наприклад, хоч уяснити нарешті *класову фізіономію театру ім. Франка*»⁵. Це означає, що театр Франка розсердив когось не на жарт, адже уяснити вимагалось не просто примарне *художнє*, а ще примарніше, зовсім недоказове, отже, найнебезпечніше — *класову свідомість*. Щоправда, щось малозрозуміле писав Остап Вишня, ставлячи питання «Так чи буде, чи не буде?» — «Запитували вже про це яа сторінках ЛНМ і т. Туркельтауб, і т. Предславич... Кого вони запитували — невідомо, у всякім разі ніхто, слава тобі господи, не відповідає...» Тим часом франківці «мандрують. Репертуар у них старий. За літо не приготовано жодної нової п'єси. Чимало артистів із трупи вийшло»⁶. І з цього виринає ще один куль-

¹ «Аксаринщина» перед судом пролетариата // Вечерние известия. — 1923. — 26 ноября. — № 18. — С. 2.

² Передача Госдрамы украинскому театру // Вечерние известия. — 1923. — 29 декабря. — № 45. — С. 1; Передача Держдрами театрові ім. І. Франка // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 30 грудня. — № 294. — С. 4.

³ Кай. «Фуенте Овехуна» // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 22 листопада. — № 263. — С. 3.

⁴ Туркельтауб І. Буде чи не буде український театр // Література, Наука, Мистецтво. — 1924. — 29 червня. — № 25. — С. 1.

⁵ Предславич Л. Буде чи не буде радянський театр? // Література, Наука, Мистецтво. — 1924. — 13 липня. — № 27. — С. 1.

⁶ Остап Вишня. Так чи буде, чи не буде // Література, Наука, Мистецтво. — 1924. — 20 липня. — № 28. — С. 2.

турний сценарій доби — громадськість перебуває в екстазі, доки триває кампанія; при цьому вона не надто переймається наслідками і не ставить питання про те, що буде по завершенні кампанії; кампанія завершується і всі втрачають інтерес до проблеми, котра ще вчора так усіх збуджувала.

Невдовзі скінчився прилив екстазу і навколо Остапа Вишні: «Ми проаналізували войовничий антикультуристський характер літературної роботи Остапа Вишні. Ми встановили також дешевість і примітивність мистецьких засобів нашого автора. Ми встановили також невідповідне для сучасності ідеологічне спрямування мистецької творчості нашого автора, що вона в окремих випадках гостро конфліктує з вузловими відправними точками нашої сучасності. Ми розглянули матеріал чотирьох томів збірки творів О. Вишні, якраз те, що він написав “для душі”, а не по безпосередньому соціальному замовленню того чи того редактора — і ми побачили всю ефемерність мистецького престижу короля українського гумору. Виявилося, король голий, як і слід було, за відомою казкою, передбачати. І це треба одверто, без усяких забобонів, нарешті, сказати в порядку самокритики, не зважаючи на осіб і на ту лайку, яку, без сумніву, невдовзі доведеться почути на свою адресу авторові цієї роботи. Треба сказати одверто, що творчість Остапа Вишні не є багатство, не є досягнення української літератури. Остап Вишня є наша бідність, бо в його творчості знайшли найповніше виявлення хуторянство, некультурність і провінціалізм, що з їх лабетів з такими зусиллями визволяється українська радянська література. <...> Відомо, що індустріальні робітники на численних вечірках зустрічали нашого автора сміхом, а проводили мовчанкою: культуртрегер, виявився, непомірно некультурніший за свою аудиторію»¹.

Інакше — і набагато грамотніше, з точки зору, політтехнологій — відбувалося *відтиснення театру* у Києві.

10 грудня 1923 року було повідомлено: «Губисполкомом создано Оргбюро по созданию О-Ва содействия революционному украинскому театру “Березиль”. В состав оргбюро вошли т. т. Гринько, Салько, Слепанский, Верхотурский и Курбас»². Цим повідомленням, як і багатьма подібними, було унаочнено селекцію і призначення театру «Березиль» на роль найреволюційнішого, після чого розгортати сюжет було вже нескладно,

¹ Полторацький Ол. Що таке Остап Вишня? // Нова генерація. — 1930. — № 4. — С. 28.

² Поддержка театра «Березиль» // Вечерние известия. — 1923. — № 30 — 10 грудня. — С. 2.

адже у масову свідомість вже було втоптану аксіому про те, *хто є гарним і хто поганим, хто своїм, хто чужим і т. ін.*

12 грудня 1923 року газета «Вечерние известия» видрукувала замітку, в якій розповіла, як «тов. Верхотурский поднял в киевской газете “Пролетарская Правда” вопрос о передаче помещения киевского оперного театра украинскому театру “Березиль”. <...> В Киеве — опера, в Харькове — драма; там — Багров и Глинский, здесь — Аксарин по существу же одно и то же»¹.

Не вдаючись у подробиці цієї історії, нагадаємо лише, що наприкінці грудня було ухвалено рішення суду: «В ближайшее время Художественное объединение “Березиль” переходит в помещение драматического театра им. Ленина, а труппа им. Ленина переходит в шевченковский театр»².

Крім згаданих способів *відтиснення* використовувалася і проста лайка, котра, у свою чергу, провокували відповіді: «<...> Я не хочу отвечать грубостью на грубость, а намерена лишь ответить реж. Курбасу <...>. Стыдно, режиссер Курбас; надо сеять разумное, а вы стараетесь сеять только интриги и оскорбляете людей, которые к вам относились с уважением, которого, я вижу, вы не заслуживаете. <...> Ведь ни для кого не тайна, почему именно театр им. Шевченко не дает вам покоя. <...> Вам нужна блестящая рампа столицы, из-за которой вы готовы на все. Мне — народная аудитория. И звание провинциальной актрисы мне дороже звания бывшей артистки императорских театров. Артистка Киевского гос. театра им. Шевченко А. Мещерская»³.

Зрештою, усі ті змагання за звання *найкращого, свого, передового, найреволюційнішого* театру сформували нову — радянську — культуру спілкування: «Багато хто серед нас, франківців, ненавидів акторів “Березоля” і, зокрема, Л. Курбаса, і березильці платили нам тим самим»⁴.

Однак причину ненависті слід шукати не у франківцях і березильцях, адже «власні, здавалося, самі зробили все можливе для зіткнення двох театрів і їхніх художніх керівників»⁵; це ж вони, маніпулюючи і зіштовхуючи митців між собою, влаштовували *перерозподіл майна, пільг і, звісно, статусів*.

¹ Киев и Харьков // Вечерние известия. — 1923. — 12 грудня. — № 32. — С. 2.

² Передача киевского драмтеатра «Березиль» // Вечерние известия. — 1923. — 22 декаб. — № 41. — С. 2.

³ Трибуна артиста [Відкритий лист А. Мещерської] // Художественная жизнь. — 1923. — № 4(7). — С. 5.

⁴ Білоцерківський Л. Записки суфлера. — К., 1962. — С. 142.

⁵ Борицаговський О. «Дуже хотілося грати...» // Український театр. — 1995. — № 1. — С. 7.

ПЕРЕТВОРЕННЯ

Які ж висновки із цього ланцюжка ганебних маніпуляцій, нескінченних скандалів і десятків, а згодом тисяч, мільйонів скалічених доль і цілих поколінь?

Скандалозна комбінація з трьох пальців хоч і сприймалася в українській татральній культурі як образлива, однак неодноразово виконувалася у класичних шлягерах — у «Сватанні на Гончарівці», «Кайдашевій сім'ї», у п'єсах М. Кропивницького та І. Тогобочного, у назві львівського часопису («Дуля», 1864); зрештою, й сам театр сприймався як місце, де показують дулі («в театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)»¹. Судячи з обізнаності Остапа Вишні у тонкощах виконання цієї пантомімічної фігури, була вона популярною і у радянський час. Тому кваліфікація злочину («неповага до УСРР, що виявилась в знуванні над державним гербом, прапором, пам'ятниками революції»²) залежала виключно від «революційної доцільності», лояльності і креативності суддів.

Назвати ім'я замовника цього сценарію, не вдаючись до маніпуляцій на кшталт «в усьому винна радянська влада», неможливо; однак можемо визначити головних виконавців замовлення. Саме вони — журналісти-маніпулятори, інструменти влади — перетворили побутову сварку на політичний злочин і, після кількох підмін, оголили справжній предмет боротьби — будівлю театру. Таку саму інструментальну роль виконували колективні виступи робітників і службовців — функцію масової або, як її називали у радянський час, народної сцени. Остап Вишня, іронізував, називаючи пресу і писаків «брудними»³, однак сюжет цей переконує, що іронія його — недоречна.

Для доби «повстання мас» і масового суспільства, розвиток якого фіксуємо саме у міжвоєнний період, подібні сценарії, загалом, типові (справи Леся Курбаса, Миколи Куліша, Сергія Єфремова, Петра Руліна і багатьох інших, знищених у 1920–1930-х роках). Подібність — не лише у трагічному фіналі й у войовничості, з якою тимчасово гарні *свої* боролися із так само тимчасово поганими *чужими*, а й за сценарними прийомами — приміром, справу Курбаса про замах на Постишева побудовано за тією самою схемою.

¹ *Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявский // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К., 1981. — Т. 4: Прозові твори. — С. 143.*

² *Справа Аксариної // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 21 листопада. — № 262. — С. 3.*

³ *Остап Вишня. До логічного краю // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 13 листопада. — № 255. — С. 1.*

Безперечно, справа Аксариних не була найважливішою в історії української культури, але була однією з найганебніших; розпочавшись *комбінацією* із трьох пальців, за півтора місяці її було перетворено на подію, до якої було прикуто увагу преси в Україні, у РСФРР, у Галичині.

Це був Прецедент, Великий Урок Попутникам, продемонстрований у турбо-режимі; урок, який базувався на прозорому сценарному прийомі — перетворення, з урахуванням революційної доцільності, побутової сварки на політичний конфлікт, призначення потерпілих, кривдників і, жонгливання їхніми статусами. Адже засуджено було не Аксарину, а соціальну маску, котра витіснила з колективної свідомості згадку про те, що, крім виконуваних соціальних ролей, людина — це якась окрема істота, котрій лише одного разу і ніколи більше — було подаровано життя. Викорінення цієї простої істини зі свідомості позначило *завершення великого європейського проекту — доби гуманізму і початок формування cancel culture — культури бойкоту*.

Однією з перших радянська влада вивела на ринок новий товар — поширену засобами масової інформації *імітацію громадської думки* електорату, котру, з'ясувалося, в умовах ілюзорної демократії можна вигідно конвертувати у будь-що. І товар цей, за відсутності спростувань, багатьма і досі сприймається як правдиве віддзеркалення фактів. Незважаючи на те, що непередбачуваність наслідків використання цієї зброї ставить під сумнів *інший європейський проект — демократію, принаймні оголює її найслабкіше місце — майже незмінний відсоток інтелектуальної більшості, прихильників Варавви серед виборців*. Цей процес позначив початок дегенерації «демократичних» процедур і настання істерично-наступальної доби «політкоректності» з притаманним їй, здебільшого спекулятивно-фальшивим, *дискурсом Потерпілого*.

Фігурантам справи Аксарині варто поспівчувати і, перш ніж засуджувати, самим скласти іспит, здійснивши правильний і, можливо, непередбачуваний навіть для себе, вибір між сміливістю та інстинктом самозбереження. І не поспішати виставляти оцінки творчості митців, спираючись на рецензії театральних репортерів. Усім їм доводилося працювати в умовах державного мистецтва, отже, політичного полювання, в якому наперед було визначено ролі і культурні сценарії, у контексті яких питання про довіру до рецензентів та їхню об'єктивність втрачає сенс; так само, як і питання про *мало-або високохудожність* якоїсь вистави, котре давно залиши-

лося у минулому (адже рекламні або антирекламні слогани давно здобули перемогу у сфері *громадської думки* — за доби повстання мас перемагають найдотепніші гасла, а не справи).

За зовнішніми ознаками, сюжети культурної революції нагадують ілюстрацію до вікна Овертона. Однак насправді це інший сценарний прийом — не розширення, а *перетворення шляхом перейменування* — вікна на двері, дверей на хвіртки і так до нескінченності, адже, за Орвеллом, «війна — це мир».

Доба кохалася у судових процесах — спочатку над історичними постатями і героями художніх творів (приміром, суд на Тарзаном¹), однак, вичерпавши ліміт відомих мистецьких творів, перейшла до живих («Суд над селянином, який не вніс продподатку»², «Суд над селянином, що не виконує агромінімуму»³, «Политсуд над проституткою»⁴).

Оскільки ж серіал було розраховано на кілька сезонів, а недоліком його була низька економічна ефективність і надто широкий коридор для імпровізацій і непередбачуваних виступів Вільнера, у другій половині 1920-х років, у другому сезоні, сценарій спростили за рахунок звуження коридору ролів й організації колективного екстазу лише для блокбастерів за участі важких фігур — Єфремова, Курбаса та інших; для пішаків, *попате* на кшталт Аксаріної запровадили сувору економію медійного ресурсу.

Життя і творчість за сценаріями цих мовних ігор і є методом, формування якого відбулося раніше, ніж було оголошено його естетичні засади; це був не соціалістичний, а радше соціальний або ж *казенний державний реалізм* у дії.

Про *казенний театр* (не у значенні *скарбовий, бюджетний*, але як *бюрократичний*) чи не вперше заговорили ще на початку 1920-х років, а наприкінці десятиліття вже сприймали як найбільшу загрозу культурі («Треба *дебюрократизувати* культурний театральний український радянський процес»⁵). Однак надто міцно вже стояла бюрократія на ногах, навчилася перейменовувати подібні заклики на *дерадянізацію* і мститися репресіями.

¹ Суд над «Тарзаном» // Вісті ВУЦВК. Екстренний выпуск. Вечерние известия. — 1923. — № 43. — 27 декабря. — С. 2.

² «Березіль» по селі // Більшовик (Київ). — 1924. — № 239. — 19 жовтня. — С. 6.

³ *Мін І. Агросуд в Липцях* // Сільський театр. — 1929. — № 9.

⁴ Политсуд над проституткой // Известия (Одесса). — 1924. — № 1492. — 22 ноября. — С. 4.

⁵ *Куліш М.* Виступ на театральному диспуті 1929 року. — Радянський театр. — 1929. — №№ 2, 3 // *Куліш М.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. — С 468.

ТЕАТР ЯК ОБ'ЄКТ МАНІПУЛЯЦІЙ

З точки зору термінологічної, післяреволюційний період в історії українського театру, — період культурної революції, який тривав з багатьма внутрішніми змінами до початку 1930-х років, незважаючи на притаманний йому драматизм, був найпліднішим в історії театральної культури України.

Саме в цей час було впроваджено близько сорока відсотків термінів (отже, і явищ, позначених цими термінами), що вживалися в українському театрі від початків до кінця XX століття; таку лексичну активність було зумовлено не лише глобальними змінами у соціальному житті суспільства, а й найголовнішою подією у театральній культурі України, принаймні у XX столітті, — *одержавленням театральної справи*.

Дві кризи — кількавекторна криза форм та ідей, що охопила театр наприкінці XIX століття, і криза початку 1930-х років — з обох боків замикають цей період, упродовж якого відбувалося одержавлення театральної справи.

Головною ідеєю реформи було формування нової театральної культури на основі розвитку ринкових стосунків у царині театру і створення постійного, національного, народного художнього театру, що загалом влаштовувало всіх. Однак в уяві одних культурних кіл усі ці ознаки легко збиралися у жмуток, інші виокремлювали лише якийсь один аспект. У результаті — незалежно від того, який уряд приходив до влади, — відбувався культурний конфлікт.

Одержавлення театральної справи — це, передусім, поява потужного замовника, котрий визначив найбільший із досі зафіксованих системних поворотів, який неможливо позначити ні народженням якогось із отців театру, ні створенням знаменитої трупи, ні виставою, висунутою театальною журналістикою на роль високохудожньої.

Створення системи загальнодержавної театральної освіти зумовило підтримку новітніх методологій, витіснених наприкінці 1920-х років ідеологією.

Носієм «істини» стали засоби масової інформації і громадські організації (робітничі колективи, партійні збори, художньо-політичні ради), яким було надано право трансливати оцінки влади у найрізноманітніших сферах життя, що й пояснює небачений досі розвиток театральної журналістики, котра, здійснюючи комунікативну агресію і структуруючи масову свідомість, хаотично маніпулювала спекулятивними

гаслами (пролетарська культура, колективне обслуговування глядача) тощо.

Стосунки глядача і митця також контролюються і формуються владою (шефство, змички, колективні рецензії та ін.).

В акторській творчості зіштовхуються психологізм, школа нутра і технологізм.

До середини 1920-х років естетичні смаки влади хитаються, однак від початку 1930-х, відкинувши колективні дієства, декламації і схвильованих доповідачів, перевага віддається життєподібності — майстерності імітації життя.

У театрознавчій і паратеатрознавчій лексиці домінують *технологізм* — у працях істориків театру (Рулін) і режисерів (Курбас), а також *белетристична орнаментальність і багатовалентність* (дописи Вс. Чаговця, незліченна кількість визначень реалізму, спродукованих тодішніми термінотворцями).

У конфліктах доби можна виявити різні рівні, значення яких не було однаковим для різних культурних кіл: світоглядно-міжпоколіннєве протистояння (що загалом вписується у пізнішу формулу Миколи Хвильового: Європа чи Просвіта); протистояння пролетарської культури (колективної, масової, політичної) і буржуазної (міщанської, індивідуалістичної, аполітичної); суперечність ідеї державного театру з досвідом митців, вихованих на романтичному — індивідуалістичному — ідеалі творчості; протистояння національної ідеї та оновленої імперської, котра виступала під гаслами інтернаціоналізму; протистояння двох формул мистецтва (нова фабрика мистецтв — проти мистецтва-храму); протиставлення випадкового й організованого глядача; революційна доцільність — проти буржуазного об'єктивізму, академізму, схиляння перед фактами і т. ін.

Тенденція до нарощування соціальної напруженості відбилася не лише в образах ворогів, а й у мілітаризації театральної термінології: театральний фронт, барикади театру, штаб театру, оголошення війни формалізму, боротьба зі шкідництвом тощо.

Стратегічний інструмент культурної революції — висування нових гравців — контрольованих суб'єктів індивідуальної і групової дії зі спеціально створеними для них сценаріями: від 1917 року головним гравцем на полі театру стає державна система управління театальною справою; державними службовцями стає більша частина учасників театального процесу (театр, наука, освіта, критика).

Еталонний естетичний смак держави, а також правила, за якими велася гра на полі театру (загальна формула мисте-

цтва включає уявлення про функцію мистецтва, його засоби тощо) формується за участі провідних майстрів мистецтва.

На основі нового статусу формуються й нові сценарії поведінки митця, що включають: самокритику; зривання масок з дворушників, ворогів, носіїв буржуазної ідеології; постійну працю над піднесенням рівня своєї революційної пильності; уважне, на межі загравання, ставлення до побажань організованого глядача; спільна з глядачем колективна творчість; демонстрація відданості партії і віри в комунізм; участь у соціалістичному змаганні, у стаханівському русі, у театральних диспутах та інших заходах, які влаштовує керівництво партії тощо.

Так само нав'язуються нові сценарії організованому глядачеві: колективні відвідування пільгових вистав (абонементних або закритих); участь у глядацьких конференціях і у роботі культутиву; участь, спільно з драматургом, у написанні п'єс; шефство над театральними колективами; експертиза (теаробкорівство або колективна критика) театральних вистав; участь у роботі самодіяльних театральних гуртків; основну увагу приділяється колективній думці.

Так само формуються сценарії поведінки критики, котра мусить «себе під Леніним чистити» і здійснювати нагляд за мистецтвом, звіряючись з найновішими постановами партії;

Наскрізний сценарій для істориків театру — витіснення аполітичного академічного об'єктивізму на користь класового підходу; перетворення наукової діяльності на ідеологічну.

Спільні вимоги до всіх учасників сценаріїв — демонстрація радості, активної життєвої позиції і віри в комунізм.

Тактичний інструмент культурної революції — маніпулювання і гра зі статусами.

Соціальний статус радянського митця унаочнювався у чинах (почесних званнях) і посадах, головним розпорядником яких була держава. На відміну від дореволюційного митця, статус якого залежав від громадської думки (він був володарем думок, здебільшого опозиціонером), статус державного митця — здебільшого тимчасово попутника — формувало чиновництво.

Маніпулювання статусами здійснювалося за принципом гойдалки: наступного дня після несподіваного злету до нечуваних соціальних висот так само стрімко держава могла відкинути вчорашнього героя на вихідну позицію, а то й узагалі оголосити ворогом народу.

Спокутування гріхів здійснювалося за одним з публічних сценаріїв: оспівування влади (як доказ лояльності), самокри-

тика або донос (формалізовані процедури викриття ворога — суд над товаришем, демаскування, зривання масок).

Наївні претензії митців на елітарність — безпідставні, адже бути елітою — означає висувати завдання, регламентувати правила і здійснювати контроль виконання. Ці функції, внаслідок *перепідпорядкування мистецтва різним управлінським структурам*, здійснювали: Міністерство мистецтв (1917), Міністерство народної освіти і мистецтв (1917), Міністерство освіти і штуки (1918), Міністерство преси і пропаганди (1919), Народний комісаріат освіти (1918–1946), Комітет у справах мистецтв (1946–1953), Міністерство культури (1953), Міністерство культури і мистецтв (1995–2005), Міністерство культури і туризму (2005–2010), Міністерство культури (2010–2016), Міністерство культури, молоді та спорту (2019), Міністерство культури та інформаційної політики (2020). У міністерствах були головні управління або управи — театрами, видовищами, академічними театрами, видовищними підприємствами тощо. За об'єднаннями мистецтва з освітою, спортом, пропагандою, інформаційною політикою, туризмом, молоддю можна простежити і маневри держави у галузі культури.

Радянські митці не мали допуску до формування порядку денного у публічному просторі, а їхні спроби впливати, спираючись на регламент романтичного і модерного ідеалу творчості, зазвичай призводили до трагічної розв'язки — недоторканих не було.

Ключ стратегічних і тактичних сценаріїв — орієнтація на удавання, а не на результат. Позиційна боротьба не домінувала над діловою, вона визначала її зміст; ділова боротьба здебільшого імітувалася, внаслідок чого відбулося помітне посилення спектаклярності соціального життя: політика формувала порядок денний, мистецтво, унаочнюючи, здійснювало його переклад власною мовою і таким чином влада і театр — чиновник-управлінець і чиновник-митець — взаємопідживлювалися.

Функцію головного пропагандиста статусів виконували засоби масової інформації (надання статусу високохудожнього твору, створення медіаперсон або медійних подій), а також, з урахуванням неписьменності, — театр, що й визначило його виняткове, у порівнянні з іншими мистецтвами, місце і у житті суспільства, і у засобах масової інформації. У наступні десятиліття, з подальшим технічним прогресом і розширенням засобів масової інформації театр, як і всі немасові мистецтва, відіграватиме у сценаріях влади все меншу й меншу роль.

«ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ...»

«ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ, ТОВАРИЩИ...»

За поділом, запропонованим в академічній монографії 1970 року, обраний для цього розділу період мусив би розпочинатися «Театром соціалістичного реалізму» (1930-ті), продовжуватися «Пафосом побудови комунізму» (1940-ві — 1960-ті)¹, плавно переходити у 1980-ті роки для того, щоб перестрибнути у Незалежність. Однак відмінність цієї періодизації від періодизацій, запропонованих попередниками, визначено *іншим методом і предметом* — терміностанами, котрі сигналізують про зміни у театральній культурі.

Від 17 листопада 1935 року, після *історичної промови* Сталіна на Першій Всесоюзній нараді стаханівців — у період, коли у паралельній до офіційного дискурсу реальності тривали політичні репресії, розкуркулення, голодомор..., — в усій країні, згідно до завдань, висунутих вождем, *«жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее»*². Тезу вождя, немов програмний документ партії, було винесено епіграфом до першої публікації його промови, а наступного дня у передовій статті «Правди» було поставлено риторичне запитання: *«Откуда же эта лучшая, веселая жизнь?»*³. Відповіддю могли бути лише *бурхливі оплески, що переходять в овації* (з іншого боку, хіба хтось із керівників держави, нехай іншими словами, на казав, що за його правління все нарешті стало *лучше и веселее?*).

Таким чином, *лучше и веселее* стало офіційним камертоном, за яким країна мусила налаштовувати себе на *щоденний подвиг, вияв пролетарської радості, комуністичних веселощів, більшовицького оптимізму, віри у комунізм і вдячності*.

Виходячи з цього, було висунуто й формулу мистецтва: *«Чего хочет народ? Он хочет видеть правду своей жизни запечатленной в искусстве. Сознание социальной неполноценности и бессилия, нежелание участвовать в трудной борьбе для переделки мира вызывали в искусстве фантомы ирреального, несуществующего мира. Блоковский пьяница, не удовлетворенный пошлостью окружающей среды, находил свою правду на дне пьяного стакана, где цвели небывалые очи, сияние бездонные, каких нет на здешнем берегу»*⁴.

¹ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — К., 1970.

² Речь товарища Сталина на Первом Всесоюзном совещании стахановцев // Правда. — 1935. — 22 ноября. — № 321. — С. 1.

³ Речь вождя // Правда. — 1935. — 23 ноября. — № 321. — С. 1.

⁴ Кирпотин В. Народность и простота // Правда. — 1936. — 3 апреля. — № 93. — С. 4.

Спираючись на офіційний дискурс щасливого народу, можна було би припустити навіть, що й театральна культура від цієї доби була пронизана радістю, щастям, одне слово, більшовицьким екстазом. Однак, через тотальну і цілком обґрунтовану недовіру до офіційного дискурсу, дослідники зневажливо оминають історію українського театру цього періоду і сам період належить до найзанедбаніших — здебільшого, через те, що, вважається, у цьому часі *не було високохудожніх вистав*.

Але що таке *високохудожніх*? І чи не зумовлено враження пізніших дослідників про відсутність *високохудожніх вистав мовчазною невиразністю джерел*, в яких фіксувала себе доба? (Згадуючи цей період, Костянтин Рудницький писав: «Гортаючи комплекти “Радянського мистецтва” за 1949-1950 роки, переконалися: театральна критика в нормальному, природному розумінні цього слова надовго зникла з газетних сторінок. Вони порожні. Їх заповнюють безглузді, напівписьменні статейки неосвічених і безликих авторів. Сама ця професія — театральний критик — немовби перестала існувати»¹ (зауважимо, що «немовби перестала існувати» — не зовсім точно сказано, точніше було би — остаточно скомпрометувала себе; крім того, професії театального критика і раніше не існувало, хоча існувала заохочувана радянською владою не чітко окреслена культурна практика, котра, залежно від особистих уподобань її суб'єктів, коливалася між клакерством, репортерством, культ-освітньою роботою, рекламною діяльністю і світськими теревами). Прикметною ознакою жанру стали постійні ідеологічні підкреслення на кшталт: «Чим характерний реалізм постановки “Заколот”? Насамперед тим, що в ньому революційну дійсність громадянської боротьби дано в розвитку і в художньому узагальненні. Цей момент надав постановці великого соціально-класового значення <...> Узагальнення в образах людей загально-класового і конкретно індивідуального <...> високоцінний, цілеспрямований, ідейно глибокий і чіткий документ пролетарського театального мистецтва»².

Поряд із цим дістало подальшого розвитку *мистецтво красних теревенів* і хист театрознавця став визначатися вже не здатністю до аналізу мистецьких явищ, а винахідливістю

¹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — М., 1990. — С. 463.

² Савченко Я. Пятнадцать років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 16.

у лайці (*какофонія*¹, *пачкун*², *лівацька потворність*³, *сумбур*⁴) і закличками — приміром, статі «*на шлях правдивого радянського мистецтва, рушити по новому шляху, що веде в сонячне царство*»⁵).

Водночас у театральній журналістиці з кожним роком все більшого поширення дістає стертий стиль політичних гасел.

Якщо у 1920-х — на початку 1930-х років журнал «Радянський театр» (місячник управління мистецтв НКО) друкує ще цілком притомні публікації (статті Л. Болобана, К. Буревія, В. Василька, М. Верхацького, Я. Мамонтова, П. Руліна, М. Фореггера, Леся Курбаса), то у 1930-х роках журнал «Театр» (орган Управління мистецтв при РНК УСРР) перетворюється на збірку гасел. Приміром, перше число часопису «Театр» 1936 року відкривається редакційною статтею «Піднести революційну пильність», в якій можна прочитати таке: «Спасибі товаришеві Сталіну за радісне, щасливе життя» — ось та класична формула нашого часу, в якій розкриті і безмежна любов трудящих до вождя народів Сталіна, і невичерпний оптимізм народів нашої батьківщини, і радість звільненого від рабства, від «темного царства» капіталізму людства»⁶. А поряд із цим — «українським театральними музеєм довгий час відав «історик» театру націоналіст Рулін»⁷. Наступний номер цього видання відкривається Доповіддю тов. Сталіна⁸. Ще помітнішими стають зміни 1938 року — номер відкривається односторінковою Промовою товариша Сталіна, котра чотири рази переривається оплесками і завершується тостом: «Я говорив про науку. Але наука буває всяка. Та наука, про яку я говорив, називається передовою наукою. За процвітання нашої передової науки! За здоров'я людей передової науки! За здоров'я Леніна і ленінізму! [уважніше вчитайтесь — *за здоров'я Леніна*, який от уже півтора десятиліття лежить у мавзолеї!]. За здоров'я Стаханова і стахановців! За здоров'я Папаніна

¹ Какофонія в архітектурі // Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. — К., 1936.

² Про художників-пачкунів // Правда. — 1936. — 1 берез. // Там само.

³ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольская правда. — 1936. — 14 лют. // Там само.

⁴ Сумбур замість музики! Про оперу «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. — 1936. — 28 січ. // Там само.

⁵ Проти формалізму і «лівацької потворності» в мистецтві // Комсомольская правда. — 1936. — 14 лют. // Там само. — С. 39.

⁶ Там само.

⁷ Там само. — С. 2.

⁸ Доповідь тов. Сталіна про проект Конституції Союзу РСР // Театр. — 1936. — № 2. — С. 1–14.

і папанінців! (Оплески)»¹. А далі — світлини артистів — депутатів Верховної ради (Крамов, Паторжинський, Юра), чотири анонімних статті «Горький і театр», «Театральний сезон», «Горьківські вистави на Україні». Із карамельного контексту інколи виривалися статті Віктора Довбищенка, Бориса Варнеке, Якова Мамонтова, Абрама Гозенпуда, однак у цілому й вони не порушували гармонії. Так само і журнал «Соціалістична культура», номери якого відкривалися інколи навіть кількома статтями про Сталіна² та його оточення.

З точки зору журналістської етики, прикметним є знущення самих критиків з рецензій своїх колег. Так, продовжуючи традицію, запроваджену журналом «Нове мистецтво», журнал «Театр» упровадив рубрику «По рядках театральних рецензій», в якій колекціонували, приміром, такі «перли»: «Ось перед нами, ніби молода наречена, осипана майськими розами, новий радянський, недавно організований державний театр російської драми. Молодий, але монолітний, міцний, дисциплінований... Ось проходить на сцені репетиція п'єси "Мачеха" Бальзака. Солідний, стрункий, чарівний художній керівник тов. Ростовцев весь поринув у роботу, весь захоплений нею. Він нікого і нічого не бачить навколо себе. Його обличчя перетворюється, ніби у віртуоза, він натхненний своїм трудовим процесом... Починається застільна робота в усій своїй красі. Розкривається текст і підтекст, мізансцени намічені... Він (актор. — Ред.) відчуває вже необхідність зближення з партнером»³; «Саме музика виявилась слабкою в спектаклі, в ній нема працездатності і пристрасті цього героїчного і талановитого села»⁴; «Наче вражений золотим артеріосклерозом, говорить народний артист УРСР І. О. Мар'яненко, що грає старика. Неспокійні очі його запалюються зажерливим вогнем, товсті пальці тремтять, ніби гріються над золотим багаттям»⁵.

У контексті цієї еквілібристики цілком органічно актуалізувалася ієрархія понять, емоційно забарвлених оціночних

¹ Промова товариша Сталіна на прийомі в Кремлі працівників вищої школи 17 травня 1938 р. // Театр. — 1938. — № 3. — С. 1.

² Ярославський Єм. Великий вождь народів // Соціалістична культура. — 1939. — № 3. — С. 1–4; Трипільський А. Зброя художнього образу // Соціалістична культура. — 1939. — № 3. — С. 5–11; Цимбалюк С. Слово про вождя (Образ вождя в радянській поезії) // Соціалістична культура. — 1939. — № 3. — С. 12–15; Надель Х. Художня література та фольклор про товариша Сталіна // Соціалістична культура. — 1939. — № 3. — С. 16–18.

³ По рядках театральних рецензій // Театр. — 1940. — № 8. — С. 32.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

термінів, а надто тих, які утворюють альтернативні пари на кшталт: художнє / антихудожнє; прекрасне / потворне; новаторське / традиційне, консервативне; смак / несмак; ідейне / безідейне (злочин); народне / антинародне (судовий вирок); масове / елітарне; форма / зміст; реалізм / формалізм; глибоке / поверхове; моральне / аморальне; правда / неправда; складність / спрощення; вишукане / брутальне; має всесвітнє значення / не має всесвітнього значення...

Тому й питання мусить стояти не про те, чи були ці вистави високохудожніми, а про механізми тодішньої театральної культури та її сценарії, котрі надавали мистецьким явищам винятковий зірковий статус.

Крім цілеспрямованого загострення класових суперечностей, однією з особливостей цього періоду було формування *культу особи* (неоголошений аналог *Führerprinzip*), що скасовував потребу у залученні широких народних мас до різноманітних волевиявлень. Достатньо було продемонструвати, намалювавши відповідні плакати й обклеївши ними усі паркани, всенародну підтримку, *мир і злагоду*.

Істотно відрізняється і джерельна база цього періоду, відбувається різка зміна тем і жанрових систем:

- надовго, аж до 1990-х років, завмирає розпочата ще у 1920-х роках робота над театральними словниками;

- зникає *театральна мемуаристика*, становлення якої відбулося у першій третині XX століття, коли було видрукувано спогади Т. Гембицького, М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Синельникова, І. Мар'яненка, Б. Романицького, С. Паньківського, С. Чарнецького та ін.;

- істотних змін зазнає *творчий портрет* — від аналізу гри (М. Вороний, П. Рулін, К. Буревій, В. Хмурий) жанр пересувається у бік парадного портрета (Вс. Чаговець та ін.);

- у минулому залишається *коментована публікація історичного документу*;

- завмирають *дослідження шкільного театру* й увага концентрується або на сучасності або на *передвісниках*, хоча дискусії щодо можливості вважати Котляревського і театр корифеїв *витриманими передвісниками*, тривають ще довго;

- теоретичні дослідження спрямовується на формування схоластичної нормативності (теорія соціалістичного реалізму; проблема типового/нетипового; проблема позитивного героя; теорія драми з опорою на концепцію Фрайтага і діалектичний матеріалізм; драматичний конфлікт, система Станіславського тощо);

— *академічна рецензія* на театрознавче дослідження *відтискується* схвальним журналістським анонсом або ідеологічним розгромом (але таке траплялося рідко, адже публікації, які ставали об'єктом рецензування, проходили попереднє рецензування і цензуру, передусім з точки зору ідейного канону).

І самі тексти, і термінологія цього періоду вражають політизованістю, надмірною кількістю гасел і відсутністю чітко окресленого поняттєвого апарату, до формування якого доклали зусилля митці і мистецтвознавці першої третини століття. Зі сторінок видань зникають полемічні статті, дискусії і лайки, тон статей стає набагато впевненішим і врівноваженішим, адже за публікацією стоїть вже не точка зору якогось автора чи навіть групи осіб, а думка партії та її вождя, іменем якого з 1925 року вже називають фабрики, заводи і навіть міста.

Парадоксально, однак саме внаслідок ідеологічної визначеності утворюється зручна *невизначеність*, щось на кшталт *квантової суперпозиції* і Кота Шредингера, що дозволяло пильним мистецтвознавцям з ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ без особливого напруження висмоктувати з творчості митця чи то антирадянські ідеї, чи то навіть заклики до замаху на керівників держави і повалення державного ладу (до прикладу — долі Леся Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Миколи Куліша, Петра Рутіна, Олександра Кисіля та ін.).

Невизначеність пов'язано з іншою особливістю, на яку ще у 1920-х роках звернули увагу дослідники лексики. Так, М. Новицький, загострюючи увагу на «зв'язку мови бюрократизму з культурою бюрократизму»¹ і нібито заспокоюючи («українські форми бюрократично-канцелярської мови, на щастя, ще не виробилися»²), діагностував небезпечні тенденції нової більшовицької культури: «Гвинт бюрократичної системи затушовує себе, підкреслює свою пасивність, свою підлеглість і залежність від сил, що лежать зовні. Цим він авансом відгороджується од усякої відповідальности за те, що діється. Справді, він не поїхав своєю волею, а “был командирован”, він не приїхав, не прийшов, не прилетів, а “прибыл”, тобто знову таки, опинився на місці немов не своєю волею, а “прибыл” не куди схотів, а “на место назначения”, тобто туди, куди воля системи, воля начальства привела <...>. Уникання дієслів, заміна їх абстрактними витвореними з них речівниками, уни-

¹ Новицький М. Культура і мова бюрократизму // Культура і побут. — 1927. — № 45–46. — 3 грудня. — С. 3.

² Там само. — С. 4.

кання активних форм і заміна їх страдальними, усування і за-тушовування дієвої особи, — усе це разом є різними виявами однієї впертої і постійної тенденції — затерти фарби живої дійсності, уникнути ясності і певності виображення, замінити живий зміст дії загальником, трафаретною невиразного формулою. *Пасивність, обережність, консерватизм, уникання відповідальності є первоосною цієї тенденції*¹.

Від 1930-х років система державного театру не переходить у нову якість, радше вдосконалює бюрократичну складову. Мова спрощується не лише внаслідок впровадження абревіатур, а й зі скороченням словника, на що звернули увагу І. Ільф і Є. Петров, створивши образ Елочки-людоджерки й «Урочистий комплект, незамінний підручник для написання ювілейних статей, табельних фейлетонів, а також святкових віршів, од і тропарів», до складу якого увійшли шаблонні іменники (зоря, життя, маяк, помилки, стрибок тощо), *прикметники* (імперіалістичний, капіталістичний, історичний, останній, індустріальний, сталевий, залізний), *дієслова* (полум'яніти, викривати тощо), *художні епітети* й інші частини мови². Ще більшу популярність, ніж у 1920-х, дістають словосполучення, в яких фігурують:

- *позитивно забарвлені прикметники* — революційний, соціалістичний, радянський, пролетарський, ідейний, класовий (класово-войовничий), колективний, масовий, реалістичний, високохудожній, героїчний, оптимістичний, патріотичний, лєнінський, сталінський, стаханівський;

- *негативно забарвлені прикметники* — буржуазний, міщанський, формалістичний (метод, ухил), побутовий, куркульський, націоналістичний, фашистський, академічний (буржуазно-академічний), антипатріотичний, класово-чужий, повзучий (реалізм, емпіризм), вульгарний (соціологізм), шкідницька (діяльність, організація);

- *позитивно забарвлені іменники* — правда (соціалістична, пролетарська, художня), пильність (революційна), витриманість (ідейна), активність (соціальна);

- *негативно забарвлені іменники* — збочення (ідеологічні, формальні), побутовізм (куркульський), шкідництво, естетизм (безпартійний, буржуазний), об'єктивізм, троцькізм, шовінізм, індивідуалізм, механіцизм, ворог (народу), саботаж, диверсант, шпигун, терорист та інші.

¹ Там само. — С. 5.

² Ільф І., Петров Є. Дванадцять стільців. Золоте теля: Романи. — К., 1989 — С. 537.

Найновішим винаходом стала процедура *проробки*, що дістала поширення ще у 1920-х роках (проробка, тобто вивчення навчального матеріалу, однак у 1930-х значення терміна було істотно розширено): «В Советському житті все підкоряється штампіві. На всьому лежить печать трафарету. Тут штапована думка, штаповані слова. Є і раз назавжди встановлені штампи для кваліфікації всіх можливих гріхів, в яких треба каятися під час “*проробок*”. Є певні штампи і для самих грішників. І катам, і жертвам (вони змінюють один одного, і хто сьогодні виступає в першій ролі, завтра мусить грати другу) не доводиться особливо багато роздумувати над тим, до якої саме категорії залічити себе або іншого, як визначити власний або чужий злочин. Досить наклеїти готовий ярлик, скористатися готовим уже штампом. Кількість ярликів або штампів, що застосовуються під час “*проробок*”, не така вже велика. Советська творчість не відзначається тут особливою різноманітністю, советська фантазія — особливим багатством. Спробуймо розташувати ці ярлики або штампи в певному порядку, в міру сили удару, яка визначається кожним з них. Якщо “*пророблюваний*” вважається “своєю” людиною, тобто цілком советською, а допускає тільки в своїй роботі деякі помилки або зазнає “*проробки*” порядком тільки політичного виховання для того, щоб підтягнутися, його м’яко називають “*шляпою*” або “*прошляпили*” (майже дружня назва), “*відсталим*”, “*несвідомим*”, або “*малосвідомим*”, “*недоуком*”, “*пасивним*” і т. д. залежно від його особистого характеру і роду діяльності. Якщо під підозру, але поки що тільки під підозру, ставиться вже советська доляльність, марксистська ортодоксальність, чистота соціального походження або минуле “*пророблюваного*”, тоді до нього застосовуються такі означення, як “*чужак*” або “*класово-чужий елемент*”, “*попутник*”, “*розкладений*” або “*переродженець*”. Особливо численні визначення всяких “*ухилів*” від генеральної лінії, які приписуються вже більш-менш видатним членам советського суспільства, політичним працівникам і представникам усіх видів інтелектуальної праці. “*Ухильники*” ділилися, наприклад, на “*лівих*”, або “*ліваків*”, “*правих*”, “*троцькістів*”, “*бухарінців*”, “*зінов’євців*”, “*буржуазних націоналістів*” і “*великодержавних шовіністів*”, “*буржуазних або меншовику-ючих ідеалістів*”, “*вульгарних механістів*”, “*повзучих емпіристів*”, “*спрощенців*”, “*махаївців*” і “*хвостистів*” і т. д. без кінця. Розшифровувати всі ці означення було б занадто довго. Кінець кінцем, справа тут не в самих означеннях, а в тому, що всі вони

є тільки засобами страхання, бо кожне з них страшне тавро для того, до кого воно прикладається. Найстрашніша назва, однак, “ворог” або “ворог народу”. До цього загального поняття належать такі часткові, як “шкідники”, “саботажники”, “диверсанти”, “шпигуни”, “терористи” і багато інших подібних. Як сказано вище, подібні назви прикладаються дуже легко, без достатніх підстав. Для того, наприклад, щоб дістати назву “диверсанта”, зовсім не треба висадити в повітря який-небудь завод. Звичайнісінької технічної помилки, якого-небудь легкого недогляду в роботі досить для того, щоб заслужити подібний титул, особливо якщо для цього є підстави в тому, що вважається “політичною фізіономією” “пророблюваного”. Так само для того, щоб заслужити назву “ідеаліста” або “антимарксиста”, зовсім не треба викладати якийсь історичний факт у дусі, протилежному офіційній теорії. Для цього досить забути яку-небудь цитату і навіть не з Маркса або Енгельса, а з Сталіна або кого-небудь із другорядних вождів партії. <...> “Наклеювання ярлика” само по собі є вже досить неприємною обставиною, а то й тяжкою карою. Адже це відкривало шлях до дальших репресій. А в репресіях і взагалі в заходах безпосереднього впливу на людей большевики дуже винахідливі. При цьому зачіпається не тільки зовнішнє становище, а й моральний стан того чи іншого суб’єкта. Адже кожна репресія тягне за собою не тільки службові зміни, погіршення матеріального добробуту, а й відчуження з боку всіх оточуючих, бо кожний боїться накликати на себе гнів властей єднанням або стиканням з тим, хто виявляється заплемованим. Особливо небезпечне єднання з людьми, яким приклеюється ярлик “ухильників” або “ворогів народу”. Особливо тяжкою репресією є звільнення з роботи, або, за звичайною советською термінологією, “зняття з роботи” <...> Большевикам треба, щоб кожна людина завжди відчувала почуття страху, щоб кожний відчував за собою якусь провину і боявся за неї кари. Цієї мети досягнуто до кінця. У кожної советської людини завжди є підстави тремтіти не тільки за свій добробут, а й за саме існування. Ніхто і ніколи не може почувати себе спокійним, певним свого і завтрашнього дня¹.

Чи не найважливіший термін 1930-х і пізніших років — *закритий розподільник* — фіксується лише у неофіційному словнику. З одного боку, він був, але з іншого, — його ніби й не існувало; і гадували про нього лише з безпечної відстані.

¹ К. Т. Червоний терор. 7. «Штампи» і «ярлики» // Нове українське слово. — № 90. — 16 квітня. — С. 3.

Григорій Костюк так коментує діяльність *розподільників*: «Слідом за Сталіним, який почав у цей час плакати новий панівний клас партійних вельмож, П. Постишев [з 1933 року — секретар ЦК КП(б)У] звертає особливу увагу на *партійну та радянську бюрократію*. Він виявляє особливу батьківську турботу про її матеріальне й культурне становище. Відразу ж була створена мережа *закритих їдалень і закритих розподільників*. Робітники й рядові службовці, а також наукові працівники задовольнялися звичайними заводськими, університетськими, установськими їдальнями та порожніми магазинами. Реальними благами закритих розподільників та їдалень користувався лише верхній прошарок бюрократичного партійно-радянського апарату: директори заводів, магазинів, видавництв, ректори інститутів, університетів, відповідальні редактори газет і видавництв, секретарі райкомів партії, завідувачі відділів міських й обласних виконкомів, наркоматів республіки та ін. <...> По закритих розподільниках відповідальних працівників у столиці й областях республіки прикріплені, крім дешевих і ситних обідів (1–1 р. 20 коп. за обід), отримували казкові для радянських умов того часу щомісячні пайки: по 1,5 кг на їдця вершкового масла, по 2 кг. цукру, по 2 кг. м'яса, по 1 кг олії, по 2,5 кг білого борошна, по 10 яєць й інших надзвичайних їстівних речей»¹.

Ці *розподільники* мають безпосереднє відношення до театральної культури, адже, пише інший автор, «були мільйонери письменники, советські митці <...>. Скажуть, що їх нагороджували за заслуги, але, по-перше, не всі, хто заслуговував, нагороджувались, а, по-друге, створювався різкий контраст на фоні загального убозтва. Крім цього, справа була в тому, що гроші мали різну цінність в залежності від того, кому вони належали. Будь-який чекіст мав більші матеріальні блага за 500–600 крб., ніж професор, що одержував 1 500 крб., бо *закриті розподільники*, особисті пайки і т. п. ділили советських людей на *привілейованих і непривілейованих*»².

У процесі подальшої боротьби проти ворожих ухилів і за єдино правильний метод в СРСР від 1948 року розгорнулася *боротьба з космополітами і космополітизмом*, в результаті чого було викрито «*антипатріотичні групи*» мистецтвознавців і критиків.

¹ Костюк Г. Сталінізм в Україні (Генеза і наслідки). Дослідження і спостереження сучасника. — К., 1995. — С.160.

² Ролін В. Про советську людину і її життя // Дніпропетровська газета. — 1942. — 12 вересня. — С. 3.

Термін *космополіт* у цей час перетворюється на звинувачення у політичному злочині: «Космополитизм — это своего рода бактериологическое оружие в той “холодной войне”, которую силы империалистической реакции ведут против всего передового человечества <...>. Прикрываясь космополитическими словечками, тянет французов в американское ярмо старый предатель и блудодей Андре Жид. Дляхлый Бертран Рассел шамкает англичанам, что только-де из-за океана могут они одидать спасения от всех бед и напастей». І у фіналі перелік прізвищ радянських космополітів: «Этими ядовитыми микробами космополитизм пыталась отравить чистые истоки советской литературы антипатриотическая группа критиков — Юзовский, Гурвич и им подобные»¹. За дивним збігом обставин, попри оголошений інтернаціоналізм, усі списки радянських космополітів мали антисемітське спрямування. І це також був розподільник — ніби й неоголошений, а все ж.

6–10 грудня 1948 року (понеділок — п'ятниця) у Києві відбувся другий з'їзд письменників України, який ухвалив резолюцію на доповідь О. Корнійчука «Про стан і чергові завдання української радянської літератури». Перед письменниками було поставлено завдання досягти нового рішучого оволодіння методом соціалістичного реалізму і непримиренної боротьби проти «залишків ворожої ідеології», насамперед — проти проявів «українського буржуазного націоналізму, формалізму, космополітизму, проти схиляння перед гнилою культурою буржуазного Заходу»². За рік потому, 19–21 лютого 1949 року (субота — понеділок), у Києві відбувся XIV з'їзд ЛКСМУ, в резолюції якого також велику увагу було приділено завданням комсомольських організацій у вихованні молоді в дусі радянського патріотизму, непримиренної боротьби проти «буржуазного націоналізму», «безрідного космополітизму» і «низькопоклонства» перед «буржуазною культурою Заходу»³.

Зважаючи на важливість проблеми, цькування було розгорнуто на шпальтах центральних видань, а саме поняття *критика* інтерпретувалося доволі широко, адже включало й істориків театру. Головними авторитетами, на які посилалися учасники цькування, були, крім класиків марксизму-ленінізму, Белінський і Чернишевський. Згадуючи цей період, Костянтин Рудницький писав: «Спільним наказом міністра вищої освіти

¹ Елистратова А. Предатели народа // Литературная газета. — 1949. — 2 марта. — № 18. — С. 4.

² Радянська Україна. — 1948. — 11 груд.

³ Радянська Україна. — 1949. — 22 лют.

С. Кафтанова та голови Комітету у справах мистецтв П. Лебедева зміщені зі своїх посад завідувачі кафедрами ГТІСу Б. В. Алперс, В. М. Всеволодський-Гернгросс, О. К. Джигелегов, усунений від викладання С. Мокульський, космополітичні збочення виявлені в дипломній роботі про Белінського студентки І. Вишневської і в курсовій роботі студента В. Гаєвського про виставу “Мадемузель Нітуш”. Кафедри в ГТІСі квапливо захоплюють люди на кшталт Б. І. Ростоцького, Б. Н. Асеева¹.

У Києві центрами космополітизму було оголошено Українське театральне товариство і консерваторію.

Одним зі співробітників Українського театального товариства у той час був *Іван Романович Піскун* (1910–1980), який ще у 1930-х роках працював у Київському Театральному інституті на посаді проректора, а перед війною виконував обов’язки ректора; під час війни був репресований². «Були антагоністи в нього [І. Піскуна], — згадував Лесь Танюк, — і це був Микола Йосипенко, і це був Іван Олексійович Волошин, і це була та “стара гвардія”, яка вважала, що тільки “*socrealissimus*” має бути. Але багато людей його підтримувало, і, перш за все, *Василь Іванович Харченко*. Я хотів би це відзначити, бо так воно і було, що без підтримки Харченка його просто не взяли б на роботу. А тоді його взяли до Українського Театрального Товариства, і так почалася його реабілітація — за допомогою Рильського та інших наших великих і сильних митців»³.

Як сприймала *патріотичну істерію* та частина суспільства, котра вважалася найсвідомішою, — *інтелігенція*?

«Писатель Яновский, Рильский, режиссер Норд, артистка ТЮЗа Барановская и некоторые другие, осуждая враждебную сущность космополитизма, в своих высказываниях защищают критика-космополита Борщаговского и выражают одобрение его позиции»⁴. «Старший научный сотрудник института экономики Академии наук УССР Вирный гово-

¹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — М., 1990. — С. 454.

² Піскун І. Життя вимагає // Мистецтво. — 1956. — № 6 [Полеміка з М. Йосипенком з приводу історії українського театру XIX–XX ст.]; Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К., 2000; Піскун І. Лесь Курбас // Мистецтво. — 1965. — Ч. 2, бер. — квіт.; Піскун І. Український радянський театр: Нарис. — К., 1957. Див також: Судьїн В. Людина свого часу // Український театр. — 1992. — № 1.

³ Цит. за: Мелешкіна І. Ювілей визначних театрознавців (До сторіччя Івана Піскуна та Валеріяна Ревуцького) // Просценіум. — 2010. — № 2–3 (27–28). — С. 191.

⁴ Спецповідомлення МГБ УРСР «Про реагування інтелігенції м. Києва у зв’язку з викриттям антипатріотичної діяльності групи критиків» 27–28 лютого 1949 р. № 691 // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. — 1998. — № 3. — С. 51.

рил: “Критики-космополиты специализировались на разгроме театральных постановок. Когда в каком-нибудь киевском театре появлялся на спектакле Борщаговский, все актеры дрожали, потому что через некоторое время спектакль обязательно подвергался разгрому со стороны Борщаговского. Удрал из Киева в Москву, Борщаговский продолжал свое грязное дело”¹. «Писатель Копыленко при встрече с другими писателями по поводу статьи “До конца разгромить антипатриотическую, буржуазно-эстетскую критику”, напечатанной в газете “Правда Украины”, восторженно заявил: “...Вот здорово! Не ожидал такого размаха и остроты. Наконец-то!..” Поэт Малышко, восторженно встретив статьи, разоблачающие антипатриотическое поведение группы критиков, сказал: “...Добрались таки до этих мерзавцев...”². «Поэт Рыльский, прочитав в газете “Правда” статью “Об одной антипатриотической группе критиков”, с одобрением отозвался о разоблачении критиков-космополитов, однако, считая Борщаговского и других из Московской группы критиков умными и деловыми людьми, воздерживается от прямых высказываний по этому вопросу. Он недоволен тем, что в связи с выступлением партийной прессы писателям снова придется обсуждать и критиковать своих товарищей. При этом он говорит: “...Опять ругань, ...опять вместо того, чтобы работать, надо выступать, осуждать и ругать. Теперь у нас начнется... Опять собрания и резолюции — и неизвестно: нам надо будет ругать, или нас будут ругать?”³. «С большим неудовлетворением восприняты выступления на пленуме заместителя Председателя Совета Министров УССР Бажана и поэта-академика Рыльского. В писательской среде высказывается мнение о том, что Бажан, взявший под защиту космополита Адельгейма, изменил принципам партийности во имя личных приятельских отношений. Во время его выступления в зале раздавались возгласы: “Позор!”, “Расскажите, как Вы рекомендовали Стебуна на должность проректора университета” и т. д. Выступление Рыльского носило беспринципный и некритический характер. Его утверждение о том, что нельзя считать зазорным, если некоторые литературные исследователи рассматривают Лесю Украинку как ученицу Гейне, расценивается как попытка помешать разоблачению проповедников теории космополитиз-

¹ Там само. — С. 52.

² Там само. — С. 53.

³ Там само. — С. 54.

ма. Отрицательные отклики зафиксированы также в связи с недостойным поведением Рыльского во время выступления кинорежиссера Савченко. Рыльский в своих репликах защищал космополита Мартыча (Финкельштейна), а когда получил отпор, демонстративно покинул зал. Со стороны еврейских националистических элементов из числа писателей продолжают иметь место антисоветские высказывания о том, что критика космополитизма якобы приняла формы борьбы против еврейской интеллигенции. Львовский писатель Галан, литературовед Хинкулов и некоторые другие лица высказывают мнение, что среди отдельных писателей еще не изжиты националистические настроения, в силу чего подвергавшиеся в свое время критике украинские писатели-националисты пытаются сейчас под видом критики космополитов реабилитировать себя и “взять реванш”¹. «Львовская писательница Вильде после доклада Дмитерко на пленуме ССПУ заявила: “Первый приятный пленум. Это хорошо, как на пасху. Только почему у нас умны не вперед, а назад? Ведь я так думала о космополитах еще до присоединения Западной Украины. И не ждали, что так будет. Не знаю еще, как понять — всерьез это, или нарочно? Если бы было всерьез, то ничего лучшего нельзя желать”². «Вице-президент Академии Наук УССР Белецкий, сожалея о разгроме критиков-космополитов — Гозенпуда и Борщаговского, говорил: “Талантливые критики потерпели поражение... Очевидно, временное”³. «Писатель Остап Вишня, выражая свое удовлетворение разгромом критиков-космополитов, говорил: “Дышу! Наконец-то дышу! Хочется всех расцеловать: и Корнейчука, и Галочку, и Дмитерко, и Малышко и всех... *Никогда еще не было такого искреннего взаимопонимания между партией и народом*”. И далее: “Космополитов бьют, чего ж я буду ходить так (т.е. сторбившись). Я буду ходить вот так! (т.е. выпрямившись, поднявши голову выше)”⁴.

Відтак, у свідомість читачів «втоптували» патріотичну думку про «всесвітнє значення» радянського театру, системи Станіславського і т. ін.: «в мировой театральной культуре Советский Союз выступает как центр подлинно творческой жиз-

¹ Спецповідомлення МГБ УРСР «Про реагування інтелігенції м. Києва у зв'язку з викриттям антипатріотичної діяльності групи критиків-космополітів» 3 березня 1949 р. // Там само. — С. 59.

² Там само. — С. 61.

³ Там само. — С. 63.

⁴ Там само. — С. 62.

ни и наследник лучших достижений искусства прошлого»¹; «все лучшее, что создано человеческим гением, находит место на советской сцене»² і т. ін. Зрештою, у непублічній сфері цілком органічно народився жарт про Росію — *батьківщину слонів*.

Якщо ж узяти до уваги, що 15 березня 1948 року 102 театри України було знято з державних дотацій (15 театрів залишено на дотаціях до 1 січня 1949 року)³, картина стане зрозумілішою, адже це також дискурс про привілейованих і непривілейованих, про своїх і чужих.

Участь громадськості у театральному житті не зменшується, але у порівнянні з 1920-ми роками, ще більше бюрократизується. Зокрема, Постановою РНК УРСР і ЦК КП(б)У від 23 травня 1944 року створюється, за аналогією зі спілкою письменників і, Українське Театральне Товариство, а 1948 року відбувається й І з'їзд УТТ, на якому головою було обрано Наталію Михайлівну Ужвій. Членство в УТТ — це, у певному сенсі, ознака визнання права на професію, адже товариство було дійовим інструментом боротьби з ухилами, організатором масового схвалення партійних постанов та ініціатором *проробок*.

Одну з таких показових, хоч і маловідомих *проробок* було влаштовано у лютому 1953 року, а жертвою її став один із учнів Василя Василька — доцент Київського театального інституту Віктор Семенович Довбищенко (1910–1953).

Стенограма цієї *проробки* і документи, що її супроводжують, впродовж тривалого часу зберігалися у сейфі головного редактора журналу «Український театр» Юрія Борисовича Богдашевського.

На початку 1990-х років, розмірковуючи про друк стенограми на сторінках журналу, Юрій Борисович надав авторів цих рядків можливість прочитати весь пакет документів, що стосувалися цієї справи. Юрій Борисович мав сумнів стосовно доцільності публікації цієї стенограми у той час. Однак, звільняючись з редакції, забрав із собою всі матеріали цієї справи, адже розумів, що інакше вони будуть знищені як непотрібні. Після смерті Юрія Борисовича документи опинилися в одного з близьких друзів Юрія Борисовича — Миколи Гнатовича Лабінського, який і передав їх авторові. Документ

¹ Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. — М.; Л., 1948. — С. 23.

² Там само. — С. 24.

³ Радянська Україна. — 1948. — 20 бер. // Україна: Хроніка XX століття. Довідкове видання // НАН України. Інститут історії України. Роки 1946–1960. — К., 2005. — С. 104.

написано українською мовою, хоча більшість виступів — російською. У машинопис неодноразово вносилися виправлення, тому у номерах сторінок за відсутності суцільної пагінації подеколи вказано «Зміна 2, стор 1», окремі тексти дописано рукою. Передмову до цієї публікації підготував учень Віктора Довбищенка Борис Миколайович Крижанівський, який писав: «Цей примірник — на жаль, не повний — стенограми, що зберігся в архіві В. С. Довбищенка (простіше — в сім'ї) <...>. Аби не було непорозумінь, поясню, що в стенограмі немає виступів тих, хто по-діловому, схвально оцінив статтю (В. О. Неллі, Л. А. Олійник та інші.)»¹.

Історія ця починається 1952 року з публікації Віктором Довбищенком статті «Закон правди» у дванадцятому числі всесоюзного журналу «Театр». «У цій статті, — зазначалося у стенограмі обговорення, що відбулося у стінах Київського театрального інституту, — автор тов. Довбищенко зачіпає досить актуальні теми, актуальні моменти в житті і творчості театру <...>. Поява статті тов. Довбищенка в Інституті викликала жваві обговорення. Думки розійшлися: одні товариші схвально поставилися до статті; другі — протилежні думки висловлюють, засуджуючи статтю; окремі товариші відмічають недоліки в окремих розділах»².

Головував на засіданні 26 лютого 1953 року Іван Іванович Чабаненко. Після короткого вступу він надав слово Довбищенкові, який, перш ніж зачитати статтю, акцентував її окремі положення: «Хотелось бы в этой статье расширить понимание конфликта, показать, что “теория” бесконфликтности не есть узколокальная теория, действительная только в области драматургии. Хотелось показать, что “теория бесконфликтности” была столь же вредной теорией и для творчества режиссера, и для творчества актера»³; «отсюда я пытался заострить вопрос о внутренних конфликтах»⁴.

Саме обговорення, після заслуховування статті Довбищенка, розпочав «тов. Шатилов, виконуючий обов'язки завідуючого кафедри історії театру»⁵, зауваження якого у загальній частині були слухними («в такую сравнительно неболь-

¹ Крижанівський Б. Фантазмагорійна трагедія абсурду “сталінської ери”, або Шлях на Голгофу Віктора Довбищенка. Машинопис. Архів автора. — С. 3.

² Стенограма обговорення статті тов. Довбищенка «Закон правди» / Українське театральне товариство. — 26.II.1953. см. 2, стор 1. Машинопис (архів автора).

³ Там само. Зміна. 3, стор 1.

⁴ Там само. Зміна. 3, стор 2.

⁵ Там само. см. 4, стр 1.

шую статью включено уж слишком много вопросов»¹, «тон статьи грешит безапелляционностью»²), тим більше, що він дуже часто уживав стримані неагресивні звороти на кшталт «мне кажется»³, «можно было здесь сказать более осторожно»⁴. Та й підсумовуючи, намагався схилити присутніх до думки, «что многое тов. Довбыщенко поставлено совершенно правильно. Он написал боевую статью, статью, которую мы сейчас с удовольствием читаем»⁵.

Так само мирно, майже по-дружньому, розпочав свій виступ і завідувач кафедри історії літератури Лука Григорович Сокирко: «Собственно говоря, что случилось?»⁶, мовляв, немає ніякої проблеми, вартої обговорення. Однак помалу він став піднімати градус: «Значит, ленинская социальная сила гения, олицетворявшего волю коммунистической партии и всего руководимого партией народа, оказалась антиприродной, потому что, видите ли, она вступила в конфликт с природными чувствами моряков к своим кораблям, к своему флоту? В. С. Довбыщенко, с видом теоретика, вопреки элементарному пониманию, утверждает, что этот конфликт, положенный А. Корнейчуком в основу героической трагедии “Гибель эскадры”, решается осознанием исторической необходимости. *Что за галиматья?*»⁷. Поступово розмова перейшла до згадки про «конкретных носителей украинского буржуазного национализма»⁸, про те, що «на протяжении всей статьи, не раз употребляя выражение “реализм”, “реалистический” и т. д., ни разу не употребил “социалистический реализм”»⁹, а десь за рядками слів відчутно й не зриму присутність духу Олександра Євдокимовича Корнійчука.

Далі слово було надано доцентів кафедри літератури Ізабеллі Соломонівні Радовській, котра здійснила спробу покласти хід обговорення: «Поскольку обсуждается статья о театре, не совсем правильно, что не выступают первыми работники театра»¹⁰. Після цього вона, в цілому, підтримавши статтю Довбищенка, здійснила несподіваний поворот: «Мне кажется, что та публика, которая читает журнал, Станиславского зна-

¹ Там само. Зміна. 3, стор 2.

² Там само. См. 4, стр 2.

³ Там само.

⁴ Там само. Зміна 5, стр. 2.

⁵ Там само. Зміна 5, стр. 2.

⁶ Там само. Зміна 7, стор. 2.

⁷ Там само. Зміна 9, стор. 2.

⁸ Там само. Зміна 13, стор. 1.

⁹ Там само. Зміна 13, стор. 2.

¹⁰ Там само. Зміна 14, стор. 1.

ет лучше, чем Ленина. Поэтому нужно ссылаться на Ленина, а не на Станиславского»¹. Незважаючи на цей кульбіт, у цілому, виступ Ізабелли Соломонівни можна вважати спробою допомоги Довбищенкові, зосередивши увагу на філологічних деталях: «Мы, как работники идеологического фронта, должны так отточить наше слово, чтобы оно было воспринято так же, как написано. А неряшливость формулировок ведёт к кривотолкам»².

Очевидно, приблизно такий самий намір мав і Юрій Миколайович Бобошко: «Я по простоте душевной подумал, что будут обсуждать проблемы, поднятые в статье <...>. Однако я сегодня встретил не совсем то, что ожидал»³. І далі намагався переключити увагу з Довбищенка та його статті на саму проблему драматичного конфлікту.

Засідання завершилося мирно, без будь-яких наслідків, однак 5-го березня мало продовження під головуванням професора Михайла Полієвктовича Верхацького.

Першим виступив Юрій Луцький (згодом він став головним редактором журналу «Український театр»), який вніс уточнення: «Я могу дать одну *справочку*, — дело в том, что эта статья была в редакции газеты “Радянське мистецтво” и она не была принята редакцией»⁴. Після чого, як і Лука Григорович Сокирко, Луцький загострив увагу на «ошибках националистического порядка»⁵, на відсутності згадок про партійність⁶ і виховну роль мистецтва⁷.

Після перерви слово було надано Наталії Михайлівні Скорульській. Вибачаючись, вона звернулася до присутніх («Дозвольте мені говорити російською мовою, тому що тут присутні два представники з Москви»⁸), після чого зосередила увагу на історії написання лібрето і постановки балету «Маруся Богуславка», подякувала Довбищенкові за зауваження, зроблені ним у своїй статті на адресу лібрето.

Були й інші виступи; оповиті цитатами із класиків — Белінського, Чернишевського, Леніна, вони, в основному, вартували ті самі схоластичні теми, однак, у цілому, намагалися «відмазати» Довбищенка.

¹ Там само. Зміна 15, стор. 2.

² Там само. Зміна 18, стор. 1.

³ Там само. Зміна 18, стор. 1.

⁴ Там само. Зміна 3, стор. 1.

⁵ Там само. Зміна 5, стор. 1.

⁶ Там само. Зміна 5, стор. 2.

⁷ Там само. Зміна 5, стор. 3.

⁸ Там само. Зміна 7, стор. 1.

На останньому засіданні, дату якого не вказано, обвинувачуваний Довбищенко виступив із заключним словом, текст якого заздалегідь надрукував із широкими міжрядковими інтервалами на двадцяти п'яти сторінках. Як видно із зауважень головуючого Івана Івановича Чабаненка, Довбищенко дуже нервував, адже, звертаючись то до логіки, то до цитат, намагався переконати передусім найнебезпечніших, отже, найголовніших опонентів — Л. Г. Сокирка, Ю. Луцького, двох згаданих Наталією Скорульською представників від Москви і, можливо, ще якихось мовчазних спостерігачів, які сиділи у куточку, адже стенограму видрукувано під грифом Українського театрального товариства, а не театрального інституту, отже, обговорення вийшло за межі навчального закладу.

Навряд чи Віктор Довбищенко розраховував на те, що його статті буде надано такий високий статус (якщо можна назвати високим негативний статус).

Навряд чи й *обговорення* було влаштовано з ініціативи керівництва інституту, тим більше, що, як свідчить стенограма, більша частина учасників намагалася допомогти Довбищенкові, і жодних організаційних висновків після обговорення не було зроблено. Можливо, через те, що «за невеликий час після “обговорення” Віктор Семенович після цих стресів тяжко захворів і за кілька місяців [у вересні 1953 року] вмер. Було йому ледь за сорок років»¹.

Саме в цьому й полягає відмінність 1950-х років від 1920-х і 1930-х. У 1950-х звичними стали *камерні обговорення*, після яких обвинувачувані виходили на вулицю, сідали на лавочці і — помирили. Або діставали трофейний револьвер і стріляли у скроню. Здається, не так від страху, як від образи і нездатності пережити приниження.

Що ж до статті, котра спровокувала *проробку*, згодом виявилось, що ніякої крамоли в ній не було і «в № 8 за 1953 р. журналу “Театр” вміщено редакційний матеріал з приводу того обговорення “Против недобросовестной критики” (с. 150-158)»². А 1984 року стаття увійшла до збірника вибраних праць Віктора Довбищенка, впорядкованих Миколою Лабінським і дочкою Довбищенка Галиною з передмовою Юрія Бобошка³. Можливо, декому навіть здається, що на цьому інцидент слід вважати вичерпаним, а між обговоренням і ранньою смертю

¹ Крижанівський Б. Фантазмагорійна трагедія абсурду “сталінської ери”, або Шлях на Голгофу Віктора Довбищенка. Машинопис. Архів автора. — С. 9.

² Там само. — С. 3.

³ Довбищенко В. Закон правды // Довбищенко В. Театр. — К., 1984.

Віктора Довбищенка немає жодного зв'язку, лише випадковий збіг. Однак, за певних обставин, коли *сценарії нещасливих випадків* частішають, доводиться згадати дона Корлеоне: «Із тими людьми не буває нещасливих випадків, котрі сприймають випадок як особисту образу» і «якщо мого сина буде вбито блискавкою, я звинувачу когось із присутніх».

Не менш показовий *випадок* стався 1956 року у київському театрі імені Лесі Українки, де Леонід Варпаховський здійснював постановку вистави «Дні Турбіних» М. Булгакова. «Прем'єру було призначено на 10 липня 1956 року. Про це було повідомлено у “Театральній декаді № 15”, але вже 4 липня в газеті “Радянська культура” з'явилася публікація № 54158, з якої розпочалась боротьба проти вистави, яку ще майже ніхто не бачив. Група українських письменників — Ю. Смолич, Є. Кравченко, В. Козаченко, А. Хижняк — вимагали *закриття вистави*. Основним аргументом було те, що показувати її нетактовно по відношенню до українського народу, що спектакль скерований на реабілітацію Петлюри. Ті ж думки були висловлені в листі до Міністерства культури СРСР за підписом М. Бажана»¹.

Повірити у правдивість звинувачення групи українських письменників — те саме, що повірити, ніби і театр, і тим більше Леонід Варпаховський, репресований 1937 року і реабілітований 1953 року, були настільки наївними, що наважилися оспівати Петлюру. Ненабагато легше повірити й у протилежне — ніби театр російської драми був настільки політизованим і нетактовним, що вирішив розвінчати Петлюру саме у Києві. Однак іще складніше повірите у те, що очільники української культури у міністерстві і в апараті ЦК були нездатні зрозуміти цієї *подвійності*. І нарешті — з якого такого переляку «групі українських письменників» дбати про український народ? Чи не була це боротьба за те, щоб все було, як у 1951-му році, коли 75 театрів України з 31 тисячі вистав 17 тисяч показали за творами українських радянських драматургів? Зв'язок між заборонами одних і пропагандою інших авторів інколи не дуже прозорий; однак, згадавши, що питома вага *авторських відрахувань* у житті членів Спілки письменників була надзвичайно високою; згадавши сторінки спогадів О. Борщаговського³

¹ Курицин Б. Вистави, які не побачив глядач // Український театр. — 1991. — № 6. — С. 24.

² Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку // Нариси з історії театру України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К., 2006. — С. 541.

³ Борщаговский А. Записки баловня судьбы. — М., 1991.

і К. Рудницького¹, присвячені тодішнім *ідеологічним битвам*, і театральна ситуація може стати зрозумілішою, і словник поповниться чудовими виразами на кшталт такого: *матерый компаративист*. А проте, згадавши, що постановці «Днів Турбіних» свого часу сприяв Сталін, можна припустити і куди складнішу інтригу, котру сьогодні не так просто розшифрувати.

Однак, крім відстеження інтриги і збагачення лексики варті уваги й цифри, які наводить К. Рудницький, називаючи лідерів тодішнього прокату «*материально заинтересованными лицами*»: «Журнал “Театр” устами вполне компетентного начальника Главного управления театров радостно возвестил, что “работа по разоблачению критиков-антипатриотов” внесла в театральную жизнь “свежую, оздоравливающую струю”. Ибо “Московский характер” Софронова взяли 94 театра, “Зеленую улицу” Сурова — 44, “Закон чести” Штейна — 47, “Макара Дубраву” Корнейчука — 22 театра»². Щоб у читача не виникло сумніву і все було зрозуміло, слід нагадати: для драматурга, композитора і перекладача місце у репертуарі — це не лише слава, це передусім *авторські відрахування*, той самий *закритий розподільник*: «“Загибель ескадри”, а за нею “Платон Кречет”, окупувавши сцени всіх театрів СРСР, принесли авторів мільйони карбованців»³.

«Співавтором» Корнійчука і головним поціновувачем твору був Сталін («Многоуважаемый Александр Евдокимович! Читал Вашу “В степях Украины”. Получилась замечательная штука, — художественно-цельная, веселая-развеселая. Боюсь только, что слишком она веселая: есть опасность, что разгул веселия в комедии может отвести внимание читателя-зрителя от ее содержания. Между прочим: я добавил несколько слов на 68 странице. Это для большей ясности. Привет!»⁴).

Однак не слід применшувати і здатність глядача до самостійного сприйняття. Хоча лівову частку репертуару українського театру складали твори О. Корнійчука, проте навіть у виставі театру імені Івана Франка «В степах України», де «на роль сатиричного персонажа Галушки, типового носія пережитків власницької свідомості, було призначено Ю. Шумського, актора великої сценічної симпатії, а позитивного Часника грав

¹ Рудницкий К. Театральные сюжеты. — М., 1990.

² Там само. — С. 436.

³ Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Кн. 1. — Едмонтон, 1987. — С. 172.

⁴ Сталин — А. Е. Корнейчуку. 28 декабря 1940 г. // Вождь и культура. Переписка И. Сталина с деятелями литературы и искусства. 1924-1952. 1953-1956. — М., 2008. — С. 196–197.

також блискучий майстер, але “негативної” принадності — Д. Мілютенко <...>, відчайдушний зойк “Нехай Часник *не тягне мене до комунізму*, я тільки в соціалізмі пристроївся і він мені ще не надоїв” з вуст по-дитячому ображеного Галушки-Шумського викликав у залі веселу співчутливу реакцію»¹.

Зрештою, пояснення популярності п’єси Корнійчука у період відлиги дає і Сергій Данченко: «Мені справді хотілося зробити цю виставу і, передусім, тому, що я бачив можливості для *подвійного, досить цікавого для мене ходу*. Я добре пам’ятаю, як по війні люди згадували, що до війни було краще. Ніби не було нічого такого, що могло б засмучувати. Мені кортіло зробити щось на кшталт такої собі *казки*, над якою тінню нависла війна. Такий трохи легковажний світ за кілька місяців до страшних подій, окупації, смерті — світ, якого завтра вже не буде. Трохи наївний — кіннотників готуємо всерйоз! (Адже повів Будьоний на початку війни кінноту проти танків, поклавши тисячі). Все це можна було *“витягти”* у виставі й послуговуючись суто постановчими засобами, й за рахунок тексту. Адже є у п’єси прихований парадокс: у 70-ті героєм видавався Часник, тепер, наприкінці 90-х, виявляється, що рацію таки мав Галушка, бо сьогодні ми силкуємося зробити щось дуже подібне до того, про що він говорив. Це саме той випадок, коли матеріал ширший від початкового задуму. Автор не міг передбачити такого історичного повороту подій, але у п’єсі він закладений. Як не крути, а це свідчить про певний клас драматургії»².

Таким чином, актуалізувалася проблема *витягування*, тобто *інтерпретації* драматичного твору. Запам’ятаймо це слово — *витягування*, до нього ще доведеться повернутися.

Хоча терміни *сценічна (художня) інтерпретація* і *трактування (трактовка)* фіксуються в українському театрі від першого десятиліття XX століття, однак сама проблема інтерпретації для режисури початку століття ще не стояла так широко (адже офіційно пропагована школа К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, на відміну від Вс. Мейерхольда і Леся Курбаса, пропагувала *розкриття стилю і думок автора*, а не інтерпретацію твору). Однак у другій половині століття жорсткість цензури змушувала режисерів звертатися до дозволених, здебільшого класичних творів і *витягувати* з них сучасний зміст.

¹ Драк А. Як склалася б доля франківців... До публікації уривку зі спогадів Гната Юри // Український театр. — 1995. — № 1. — С. 23.

² Данченко С. Бесіди про театр. — К., 1999. — С. 128.

Тут маємо справу з історичним парадоксом, сутність якого полягає у тому, що *попит на інтерпретацію* в різних культурних обставинах зумовлено відмінними мотивами.

На думку С'юзен Зонтаґ, *інтерпретація* «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфа була підірвана “реалістичним” поглядом на світ, упровадженням науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, — питання про благопристойність релігійних символів, — то античні тексти в їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із “сучасними” вимогами. Так, стоячи, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості <...>. Таким чином, *інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів*. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»¹. Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору»².

Отже, на відміну від випадку, описаного Зонтаґ (інтерпретація з'являється з неможливості відмовитися від якогось тексту), у радянському мистецтві другої половини ХХ століття вона з'являється як спосіб *захисту* від цензури дозволеним класичним, авторитетним, *ідеологічно витриманим* текстом.

Паралельно, у позасценічному житті, дістають поширення закриті вистави — суди на дисидентами без зайвих свідків.

Змінився і гендерний склад медійних обвинувачувачів (без помітної кореляції між фемінізацією медійників і трансформацією сценаріїв).

Незмінним залишився лише наскрізний прийом — *перетворення шляхом перейменування*, що у недалекому майбутньому сприятиме органічному входженню у світ *постправди*.

¹ Зонтаґ С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів, 2006. — С. 12–13.

² Там само. — С. 12.

МЕТАФОРИ ЗАСТОЮ

Короткочасна *відлига* принесла багато сподівань та ілюзій, однак не тривалих змін. Загалом, нічого нового у секретній доповіді М. Хрущова на закритому засіданні XX з'їзду КПРС повідомлено не було: всім все або майже все було відомо. Новою була лише *демонстрація* нового ставлення партії до відомих фактів і так само *маніпулятивний* — в межах звичного *двомислення* — дозвіл лаяти попередника, що раніше було небезпечно.

З огляду на нову моду, перевидаючи основоположні праці класиків соціалістичного реалізму, приміром, І. Микитенка¹, видавці вже сором'язливо приховували їхні оригінальні висловлювання і, прикрашаючи, відмовлялися як від *зниження більшовицької пильності*, так і від типових для доби характеристик опонентів — *«сритий наймит міжнародного фашизму <...> шпигун і провокатор»*² тощо. Також було трохи розсунуто залізну завісу. Однак спроби принципового оновлення сценічної практики або хоча б репертуару бажаного результату не дали.

Оновлення прийшло з новим поколінням. «Випускникам театральних інститутів шістдесятих, — згадував Юрій Богдашевський, — щастило. Відбувався процес зміни поколінь. На очах молодшали Джульєтти і Наталки Полтавки, Дон Жуани і Гамлети. Життя примушувало віддавати перевагу молодості перед досвідом»³. Це було покоління, відсутність представників якого, дуже часто незручних, але, як виявилось, незамінних, так гостро відчувається сьогодні: у режисурі — Сергія Данченка, Володимира Опанасенка і Володимира Бегми; у театральній критиці — Юрія Богдашевського і Валентини Заболотної; в акторстві — Богдана Ступки і Степана Олексенка, Віталія Розстального і Наталії Лотоцької; у театрознавстві — Ростислава Пилипчука; у театральному житті — Леся Танюка... І ще багатьох інших.

Це було покоління, котре — вперше, після тривалої паузи, спровокованої боротьбою з космополітизмом і вихованням у патріотичному дусі — отримало можливість побачити європейський театр. Воно ж — дістало змогу працювати із новою драматургією: з творами щойно реабілітованого Миколи

¹ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968.

² Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 5. — С. 33.

³ Богдашевський Ю. Данченко // Український театр. — 1987. — № 1. — С. 25.

Куліша та Бертольта Брехта, який тільки-но став набирати популярність у Союзі.

На тодішній культурній мапі цей час позначився, з одного боку, радикальними пошуками авторського театру (Ю. Любимов), а з іншого, — поглибленням принципів психологічного аналізу і зміною жанрової парадигми (Г. Товстоногов). На цьому тлі пошуки національних театрів — Прибалтики, Грузії, України — видавалися менш помітними, бо життя, як не крути, зосереджувалося навколо столиці, котра багатьох притягувала не лише мистецькими здобутками, а й навколомистецькою метушнею.

Найпомітніші зсуви відбулися у методології і термінології режисури, що пов'язано з активним запозиченням від московських і ленінградських режисерів, котрі здійснили помітне лише для фахівців очищення й оновлення системи Станіславського (М. Кнебель — метод дійового аналізу, Г. Товстоногов — кола пропонованих обставин, природа почуттів та ін.; П. Єршов — технологія акторської майстерності тощо); симптоматичною була також назва статті М. Кнебель «Чи універсальна система Станіславського?»¹, що поставило під сумнів деякі постулати епігонів Станіславського і сприяло дискусії стосовно *нового синтезу* — синтезу театру переживання й удавання².

У цілому ж, від 1960-х рр. можна спостерігати розмежування двох терміносистем — термінології театральної критики (де все ще чинними залишаються дотепні вирази на кшталт *впорався* — *не впорався з роллю*, *розкрив* — *не розкрив образ*, *глибоко* — *не глибоко перевтілювся*, *високохудожній* — *малохудожній* або *антихудожній*, котрі несли на собі відбиток партійного смаку і казенщини), а також практиків театру (праці В. Харченка³, В. Василька⁴, М. Верхацького⁵, В. Неллі⁶, у 1970-х

¹ Кнебель М. Універсальна ли система Станиславского? // Театр. — 1957. — № 6.

² Симонов Р. О театре «переживания» и «представления» // Театр. — 1956. — № 8; Захава Б. Е. За синтез театра «представления» и «переживания» // Театр. — 1957. — №1.

³ Харченко В. Режисура як мистецтво і професія // Режисер і вистава. — К., 1962; Харченко В. Вправи з майстерності актора // Театральна культура. Вип.1, 1964. — К., 1966; Харченко В. На шляхах режисерських шукань // Театральна культура, 1967. — К., 1969.

⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962; Василько В. Фрагменти режисури. — К., 1967; Василько В. Народний артсит УРСР О.С.Курбас // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969.

⁵ Верхацький М. Дещо про суть «пропонованих обставин» // Мистецтво. — 1956. — № 3.

⁶ Нелли В. Робота режисера. — К., 1962; Нелли В. О режисуре. — К., 1977.

роках — праці М. Френкеля¹, переклад вибраних теоретичних праць Брехта²).

Особливо важливий внесок у розвиток методології режисури, отже, й театральної культури та її термінології, здійснив Георгій Товстоногов. Ще Олександр Таїров звертав увагу на те, що у формулі художньої правди Станіславського не враховано мистецтво: «*Пропоновані обставини* — для театру, режисера, актора — це не лише сюжет п'єси, її перипетії, цілі і сусунки, що виникають впродовж дії, це навіть не тільки ідея п'єси в усій своїй сукупності, це також — епоха п'єси й автора, а також його *стиль і форма самої п'єси* — поза цим не можна домогтися ні “істини пристрастей”, ні “правдоподібності почувань”. Неврахування цього — один із основних недоліків системи Станіславського, практики МХАТ та ін.»³. Товстоногов пішов далі, висунувши положення про *три кола запропонованих обставин* — велике, середнє і мале, що у свою чергу, вплинуло і на розуміння жанру, або, у термінології Станіславського-Товстоногова, *природи почуттів*. Для узагальнення *принципів відбору запропонованих обставин і правил гри* Товстоногов обрав термін, який вжив на одній з репетицій К. С. Станіславський: *природа почуттів*. Хоча термін цей ні у текстах Станіславського, ні у спогадах сучасників, за винятком Горчакова, не згадується, Товстоногов надав йому значення ключового і, спираючись надалі на авторитет Станіславського, використав як надзвичайно ефективний інструмент у боротьбі за урізноманітнення театральних форм. Інший поворот системи Станіславського обличчям до життя пов'язано з інтерпретацією Товстоноговим методології роботи над виставою. На відміну від представників московської школи, які звели зміст *дійового аналізу до етюдного методу*⁴, Товстоногов описав *сутність методу дійового аналізу* як можливість «багатство “життя людського духу”, весь комплекс найскладніших психологічних переживань, величезну напругу думки <...> відтворити на сцені через найпростішу *партитуру фізичних дій*»⁵.

¹ Френкель М. Данило Лідер // Український театр. — 1970. — № 6; Френкель М. Современная сценография. — К., 1980.

² Брехт Б. Про мистецтво театру. — К., 1977.

³ Таїров А. Я. Из записных книжек [1940] // Таїров А. Я. О театре: Сб. — М., 1970. — С. 473.

⁴ Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. — М., 1982.

⁵ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. / 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 240.

Загалом зміни терміносистеми сценічного мистецтва від кінця 1950-х років — це передусім своєрідне *самозаглиблення режисури у метод дійового аналізу*, що опосередковано, в межах відпущеної свободи, впливало і на розуміння жанру, стилю, форми вистави і навіть манери гри.

Хоча сьогодні увійшло в моду розводитися про нонконформізм, непокору і мистецький спротив, який нібито чинили радянські митці, однак це були здебільшого одиничні явища та й не в усіх видах мистецтва. В індивідуальній творчості, а надто у тих видах мистецтва, де твір міг переписуватися з однієї магнітофонної плівки на іншу, ховатися у шухляді або передаватися у валізі із подвійним дном за кордон — можливо. Але у театрі, де за спиною режисера стояв колектив, а сам сценічний твір, без вогнищ і аутодафе, аргументуючи лише якимись схоластичними теревеннями про *народне, високохудожнє і високоморальне* — надто легко можна було «закрити», така «сміливість» межувала одночасно із божевільням, і з не завжди усвідомленою орієнтацією на саморекламу шляхом скандалу (згадаймо репліку Ахматової з приводу судової справи Бродського: «*Какую биографию делают нашему рыжему!*»).

Фактично всі найреволюційніші тодішні теми — *повернення до ленінських норм*, увага до *маленької людини* і навіть обговорення проблем моралі після публікації 1961 року *морального кодексу будівника комунізму* було продиктовано згори; найгучніші тогочасні вистави здебільшого задовольняли попит глядача саме на *публіцистику* з ледь помітним присмаком стриманого фрондерства.

Камертоном соціально орієнтованої на той час театральної культури було культурне життя Москви, де після знищення виставки у Манежі, розгорнулася черода *виключень із творчих спілок, судових процесів, вигнань* і, якщо таланило, *від'їздів митців із країни*.

Подібні процеси розгорталися і в Україні, однак театральне життя потерпало від цих процесів менше, ніж література, кіно й образотворче мистецтво. Не тому менше, що були надто слухняними, а через те, що сам процес театрального виробництва мав більше запобіжників і перепон для здійснення антирадянської, а надто *дисидентської діяльності*. Хоча настрої, які можна охарактеризувати як *парадисидентські*, проникали й у *бюджетне мистецтво*, що вимагало від влади посилення *контрпропаганди*, що нагадувало черговий виток боротьби з космополітизмом.

Як один із найголовніших інструментів контрпропаганди і формування морального, політичного, естетичного й усіх інших виразів облич будівника комунізму, критика завжди залишалася у полі посиленої уваги партії й уряду: починаючи від перших присвячених театральній критиці постанов¹, продовжуючи низкою передових статей, дискусій, спрямованою передусім проти критиків боротьбою з космополітизмом і т. ін.

Чергове, після короткочасної відлиги, ідеологічне заострення вилилося в Україні кінця 1960-х років у розформування редакції журналу «Мистецтво» і створення на її базі 1970 року самостійних видань — «Музики», «Образотворчого мистецтва» й «Українського театру».

Створення «Українського театру» вітали всі, однак уявлення про завдання журналу дуже відрізнялися як у самих театральних діячів, так і в його засновників — Міністерства культури й Українського театального товариства.

У передовій статті, видрукуваній у першому числі видання, редакція так визначала свої завдання: «У творчому житті митців України відбулася радісна подія. Знову почав виходити спеціальний журнал “Український театр”, на сторінках якого з номера в номер висвітлюватиметься процес розвитку театального мистецтва республіки <...>. У своїй роботі редакційний апарат виходитиме з ленінських принципів партійності. Активно втручаючись у театральний процес, журнал пропагуватиме метод соціалістичного реалізму в мистецтві сцени, продовжуватиме кращі традиції української радянської критики та театрознавства, зробить усе, щоб стати бойовим чинником у боротьбі проти формалістичних перекручень і буржуазної ідеології. Глибока *ідейність і партійність* — ось основні засади його роботи». Разом із тим, редакція з ледь стримуваною зневагою запевняла, що працюватиме, «не перетворюючись на науковий вісник або часопис для друкування уривків з дисертацій»². Подібні партійні заклики пролунали й у привітанні від редакції московського журналу «Театр»: «... Ми щиро вітаємо всіх читачів нового журналу і бажаємо, щоб у них завжди був <...> *по партійному принциповий співрозмовник* — “Український театр”»³.

Ледь помітним дисонансом пролунав виступ Івана Чабаненка, який, покладаючи надії на театрознавців, писав: «Теат-

¹ Тези про театральну критику (затверджені Відділом друку Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 року) // Нове мистецтво. — 1927. — №№ 3; 4.

² Часопис театральних митців // Український театр. — 1970. — № 1 (56). — С. 1.

³ Нас вітає «Театр» // Український театр. — 1970. — № 1. — С. 2.

роззнавців у нашій республіці немало, і вони становлять помітну наукову теоретичну силу. На них, напевно, значною мірою спиратиметься і наш журнал») і закликав «заохотити когось продовжити міркування, що їх почав було у своїх фрагментах режисур В. Василько з приводу “театральності” і “сценічності”»; при цьому він усвідомлював, що «тут не обійтись без осіб, близьких до наукової думки, соціологів. Доведеться, можливо, і театрознавців заохочувати ходити по дорогах ще неходжених»¹.

Дисонанс прикметний, адже, присутньо, Чабаненко здійснив спробу відокремити *театральну критику* (згідно з давньою радянською традицією, її вважали складовою театрознавства²) від *академічного театрознавства*, яке у період відлиги намагалися, бодай теоретично, відмежувати від критики³.

Недовго коливаючись між «ленінським принципом партійності» і «науковою думкою», між соціальним замовленням і академічною наукою, редакція, не завжди з власної волі, мусила обрати партійність, що позначилося і на жанровій політиці видання, і навіть на його лексичі. Зрозуміло, що на шпальтах видання мусило відбуватися, і неодноразово, жваве обговорення спочатку рішень XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду Компартії України, а потім і інших не менш важливих документів.

Традиційно присвячені критиці редакційні статті розпочиналися пафосним заспівом: «В матеріалах XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України особливе місце належить питанням розвитку нашої літературно-мистецької критики. “Безперечно, — говорив у звітній доповіді ЦК КПРС XXIV з'їзду Л. І. Брежнев, — успіхи радянської літератури і мистецтва були б ще значнішими, а хибі зживалися б швидше, якби наша літературно-художня критика активніше проводила лінію партії, виступала з більшою принциповістю, поєднуючи вимогливість з тактом, з бережливим ставленням до творців художніх цінностей”. В цих словах визначені найважливіші завдання, які стоять сьогодні перед критикою». Однак найприкметніше, що критика, судячи з назви цієї статті, присвяченої критиці, сприймалася як «*рушійна сила мистецтва*»⁴. В іншій статті автор закликав «боротися за ідейну чистоту і принципи

¹ Чабаненко І. Роздуми про майбутнє журналу // Український театр. — 1970. — № 1 (56). — С. 10.

² [Гусев А. И.] Театроведение // Большая Советская Энциклопедия. — М., 1956. — Т. 42. — С. 87.

³ Ан[атолий] А[лтышуллер], К[онстантин] Р[удницкий]. Театральная критика // Театральная энциклопедия. — М., 1967. — Т. V. — С. 135.

⁴ Рушійна сила мистецтва // Український театр. — 1970. — № 1 (56). — С. 3.

комуністичної партійності у творчості»¹, «пам'ятаючи ці вічно живі слова В. Белінського, давайте ж вище піднесемо прапор нашого мистецтва, на якому золотом літер пломеніють: “Комуністична ідейність”, “Народність”, “Майстерність”»².

Так само імітувалося і жваве обговорення Постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (січень, 1972), в якому взяли участь актори, режисери, театрознавці, чиновники й самі театральні критики. Крім того, впродовж півтора десятиліття (1971–1986) на сторінках «Українського театру» було видрукувано понад тридцять матеріалів, присвячених проблемам самої критики. В результаті дискусій, обговорень і студіювання матеріалів з'їздів було з'ясовано, що стан критики, котра відігравала істотну роль у формуванні мистецьких статусів, не влаштовував нікого.

Незважаючи на те, що кількісно незначна і формально не окреслена група критиків брала участь у роботі численних журі, друкувала рецензії у центральній і місцевій пресі, виступала з усними рецензіями перед театральними колективами, одне слово, формувала громадську думку, на її адресу, якщо узагальнити думку партії й окремих авторів, постійно повторювалася одна й та сама претензія — критика або *спирається на застарілий інструментарій або взагалі його не має*³.

Наприкінці 1990 року київський режисер Віталій Семенов, чий вистави вже привернули увагу театральної громадськості, публічно оголосив, що журнал «Український театр» не читає, «бо наша українська преса — вчорашній день», а «наша критика — клопи на й без того нездоровому тілі українського театру. Вона нагадує злобне гавкання з гарної будки за спиною»⁴. Так або інакше усі ці оцінки засвідчили кризу жанру — і театального письма у цілому, і театральної критики, зокрема. Ні на що не натякаючи і не шукаючи причинового зв'язку, звернімо, однак, увагу на те, що невдовзі після виступу Віталія Семенова про клопів, які гавкають, медійний інтерес до його режисерських пошуків вщух.

Тим часом обговорення вказівок партії тривало й активну участь в організації цих заходів брав один із засновників

¹ Йосипенко М. Відповідальність критики // Український театр. — 1971. — № 3. — С. 4.

² Там само. — С. 6.

³ Театр і критика : [про Постанову ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», січ. 1972 р.] // Український театр. — 1972. — № 2. — С. 1.

⁴ Шерко Г., Жолдак К. Інтерв'ю з острів'янами // Український театр. — 1990. — № 6. — С. 27.

журналу — Українське театральне товариство, власне його Президія, котра обговорювала методи поліпшення стану критики (1972)¹, роботу журналу (1973)², театральні видання³ та інші проблеми, що витікали із завдань, висунутих партією.

Частотний аналіз словника першого числа журналу за 1970-й рік виявляє, що найпопулярнішими у тодішньому фаховому словнику були терміни *театр(альний)*, *вистава*, *україн(ський)*, *ленін(ський)*, *сцен(ічний)*, *мистецтво*, *роль*, *драма(тичний)*, *шевченк(івський)*, *глядач*, *образ*, *колектив*, *Ілліч*, *драматург*, *Корнійчук*, *Данченко*, *Курбас*, *п'єса*, *втілення*, *спектакль*, *радянський*, *худож(ній)*, *характер*, *революція* (терміни, котрі вживалися менше десяти разів, не враховано).

У наступному десятилітті частотний словник першого числа часопису 1980 року, у порівнянні з 1970 роком, майже не змінився: *театр(альний)*, *вистава*, *сцен(ічний)*, *актор*, *мистецтво*, *колектив*, *митець*, *глядач*, *актор*, *культура*, *спектакль*, *радянський*, *творчий*, *репетиція*; персоналії (*Ленін*, *Курбас*, *Данченко*, *Ужвій*, *Товстоногов* та інші) згадуються лише по одному разу. Як дисонанс сприймаються одиничні випадки вживання термінів *темпоритм*, *мізансцена*, а надто репліка «домінуючим за стилістикою був традиційний театр ляльок: використання статичної ширми, рукавичних та пересувних ляльок, побудова фронтальних мізансцен»⁴.

Один із поширених тодішніх шаблонів — згадка про *образ комуніста*, і не лише у самому тексті, а й у назвах публікацій: «Комуніст — герой сучасності»⁵, «Комуністи театру»⁶, «Три вистави про комуніста»⁷ «Комуністи»⁸ і т. ін. Загадаймо дієслово *відтищення*, вжите Рудіним; так от, помалу образ комуніста, як узагальненіший, *відтиснув* і робітника, і колгоспницю. Здається, ця пара залишилася тільки у матеріалах з'їзду, біля входу на ВДНГ і у новій сільській прозі.

¹ Йосипенко М. Невідкладні завдання : [про завдання УТТ щодо поліпшення стану театр. критики в Україні] / Український театр. — 1972. — № 2. — С. 3.

² Обговорення діяльності журналу : [засід. президії Укр. театр. т-ва (УТТ) щодо роботи «УТ»] // Український театр. — 1973. — № 3. — 3-я с. обкл.

³ Важливі питання критики // Український театр. — 1977. — № 4. — С. 5.

⁴ Прямичкіна Н. Перший фестиваль ляльок // Український театр. — 1980. — № 1. — С. 29.

⁵ Добровольський В. Комуніст — герой сучасності // Український театр. — 1971. — № 3. — С. 2.

⁶ Ноге Л. Комуністи театру // Український театр. — 1975. — № 3. — С. 5–7.

⁷ Дашківська Л. Три вистави про комуніста // Український театр. — 1976. — № 3. — С. 18–21.

⁸ Сергієнко А. Комуністи // Український театр. — 1980. — № 6. — С. 4–6. — (До XXVI з'їзду КППС).

Частотний словник парадоксально корелює з репертуаром українського театру, лідерами якого у 1970 році були: «Пам'ять серця» *О. Корнійчука* (майже 500 000 глядачів, 23 театри); «Циганка Аза» *М. Старицького* (366 000 глядачів, 23 театри); «Сватання на Гончарівці» *Г. Квітки-Основ'яненка* (312 000 глядачів, 19 театрів); «Мати-наймичка» *І. Тогобочного* (231 000 глядачів, 9 театрів); «Королева тюльпанів» *Ю. Мокрієва* (184 000 глядачів, 6 театрів).

Повірити, що найпопулярнішою виставою сезону була «Пам'ять серця», — важко. Однак можна припустити, що керівники театрів знаходили способи внести у разі необхідності корективи до дійсного стану речей. Тим більше, що кількість проданих квитків — це не лише слава драматурга і режисера, а й чималі *авторські відрахування* драматургові і композиторів від прокату (авторські відрахування сценографу і режисеру впроваджено лише у 1990-х роках).

Серед півсотні вистав, «що пройшли на сцені понад 100 разів» були лише українські і радянські п'єси. Серед російських авторів домінували *А. Софронів* (майже двісті тисяч глядачів), *В. Константинов* і *Б. Рацер* (майже триста тисяч глядачів).

За жанровими уподобаннями (якщо не враховувати безперечного лідера прокату — «Пам'яті серця» *О. Корнійчука*, «Кремлівських курантів» *М. Погодіна*, «Варшавської мелодії» *Л. Зоріна*, «Вірності» *М. Зарудного*, «Ім'ям революції» *М. Шатрова* і ще кількох п'єс) у репертуарі домінувала *легка комедія*.

З українських драматургів XIX століття лідерами стали *М. Старицький* (понад 500 тисяч глядачів), *Г. Квітка-Основ'яненко* (460 тисяч), *І. Карпенко-Карий* (300 тисяч), *І. Тогобочний* (понад 230 тисяч), *І. Котляревський* (160 тисяч)¹.

Зіставляючи частотний словник критики з прокатом репертуару, неважко помітити розбіжності: *писали про одне, але виставляли на сцені зовсім інше*. Можливо, саме через це формі 9-НК, що готувалася Міністерством культури і на основі якої було створено цитований репертуарний список, хоч і не стала закритою відомчою, однак на сторінках журналу вже більше ніколи не з'являлася. Щоб не підкреслювати розбіжності.

Означена суперечність, здавалося б, мусила спростувати сам метод дослідження театральної лексики, адже *писали про одне, показували інше, а на кухні взагалі балакали невідомо (відомо) про що*.

¹ Репертуар театрів України в 1970 році // Український театр. — 1971. — № 3. — 3 обкладинка.

Однак, насправді, ця суперечність нічого не спростовує, а навпаки — підкреслює. Адже йдеться про *маркери* уявлень, явищ, а також норм і правил, за якими розгорталися культурні сценарії. А серед них були і цілком легітимні, і напівлегітимні, і навіть зовсім нелегітимні, кримінальні. Відсутність більшості фахових термінів і понять в офіційному дискурсі, так само, як і відсутність лайки (на відміну від войовничого, а часом і базарного стилю *Остана Вишні*, *Ісаака Туркельтауба* й інших авторів 1920-х) — це також один із маркерів, який виявляє істотну різницю між 1920-ми і 1970-ми роками.

Чи були у цей час *видатні, високохудожні* явища?

Безперечно, адже про це розповідає не лише власна пам'ять, а й театральні легенди, рецензії колег.

Хоча, насправді, задовільної відповіді на питання про *високохудожні вистави* у минулому, і не лише у минулому, а й у сучасному театрі, не існує й існувати не може; навіть якби чуттєва краса цих явищ не стиралися з пам'яті, все одно вистави надто залежні від свого часу. Незважаючи на те, що деякі з них, принаймні окремі сцени, виринаючи з пам'яті або з відео-запису, і досі заворожують.

Набагато більше для розуміння тогочасної театральної культури дає усвідомлення суперечності між словом, видрукуюваним на сторінках офіційних видань, прокатом репертуару, розмовами на кухні, незадокументованими особистими й економічними стосунками, боротьбою з дисидентством, співробітництво з *конторою* (так називали у ті часи органи держбезпеки) і популярністю політичного анекдоту. Цю суперечність підтверджують культурні сценарії, поширені у 1960-х роках серед київських школярів: виходячи після уроків патріотизму зі школи, жовтенята здирали з себе жовтенятські зірочки, піонери — піонерські галстуки, комсомольці — комсомольські значки, ховали їх у кишені і призначали побачення біля Чучела, як називали між собою пам'ятник Леніну, що стояв на бульварі Шевченка (теж парадокс — чому Леніна на Шевченка?).

Ця подвійність нагадує явище, котре у 1920-х роках злякало Вікентія Вересаєва: «Ми не можемо бути самими собою, нашу художню совість весь час гвалтують, *наша творчість все більше стає двоповерховою*; одне ми пишемо для себе, інше — для друку»¹. Нагадує, однак і відрізняється, адже у 1920-х роках *вибір*

¹ Из докладной записки П. И. Лебедева-Полянского «О деятельности Главлита» — Оргбюро ЦК ВКП(б) [22 марта 1927 г.] // «Счастье литературы»: Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы. — М., 1997. — С. 36.

доводилося робити між мовчанням у публічній ситуації і говорінням. У 1960-х вибір було здійснено на користь говоріння, але езоповою мовою, що не було притаманно театрові раніших часів.

Ці особливості культурного життя сприяли вимушеному розвитку, зокрема й у сценічному мистецтві, мови *метафор, натяків, підтекстів, другого плану*, тобто непрямого, опосередкованого висловлювання (тут доведеться знову повернутися до традиційної проблеми дулі: «За часів Радянського Союзу режисери ставили вистави з дулями в кишені. <...> Коли розпався Союз і режисери витягли руки з кишені, то побачили замість *опозиційної дулі* просто три пальці. Тут театри розгубилися»¹).

Найяскравіший вияв *опосередкованості висловлювання одночасно з поверненням до чуттєвості* дістала у *сценографії* (М. Френкель, школа Д. Лідера та ін.), якій інколи приписують провідну роль в оновленні лексики театру цього періоду. Насправді, сценографи не здійснили естетичного повороту українського театру, радше розкололи його, відвойовуючи, немов сепаратисти, *суверенність театру сценографа* у структурі драматичного або музично-драматичного театру.

Позасценічні обставини забезпечили театрові сценографа нечуваний успіх. Адже визнання сценографа, принаймні у радянський час, залежало не лише від вистав; здебільшого воно залежало від виставок, ескізів і макетів, світлини яких залюбки друкували мистецькі видання. І небагато було митців, здатних пожертвувати власним успіхом заради командної гри. У цьому сенсі сценограф набагато ближчий до письменника або столичного актора, який здобуває славу не на сцені рідного театру, а у серіалах і ток-шоу. Інакше спілкується сценограф і з майбутнім — на відміну від актора або режисера, посередництво критики у його розмові з майбутнім не обов'язкове.

Інколи, з урахуванням цієї метафоричної двомовності, подвійного мислення або двомислення, авторам вистави здавалося, що вони можуть якось *протиснутися*, однак у *Великій Хаті* на тодішній вулиці Орджонікідзе (як неофіційно називали будівлю ЦК компартії України, де зараз розташовується Офіс Президента), як і в інших управлінських структурах, працювали освічені люди — подеколи навіть однокурсники *«бунтівників»*. І про всяк випадок, випереджаючи можливі наслідки, у цій або у нижчій структурі робили *оргвисновки*. Приміром, стосовно вистави «Лис Микита» у театрі ім. І. Франка, чи то з «ініціа-

¹ Шеремет Г. «Політиканство завжди породжує попсу»: Богдан Ступка про час і театр // День. — 2004. — 9 черв.

тиви однієї з провідних актрис старшого покоління франківців, яка в акторах, одягнених у балетне трико, побачила “*безсоромне дійство*” і звернулася з гнівною філіппікою до відповідних інстанцій, чи, може, вкотре перестрахувалися міністерські чиновники: “Пішли чутки, що, насправді, виставу заборонили за дуже прозорі політичні натяки і що навіть “Голос Америки” — щось, десь, колись, про щось...”¹. Спектакль заборонили, зняли з посади директора театру І. Безгіна й на довгі роки “відбили” у франківців бажання до творчого експерименту”¹.

Іншим разом заборонили виставу Володимира Судьїна «Маленький принц» за Сент-Екзюпері у Київському театрі юного глядача; заборонили «за надзвичайний *песимізм*, формалізм і модернізм»².

У багатьох випадках здатність управлінських структур зчитувати *підтекст*, *другий план* вистави була передбачуваною, про що свідчить коментар Віталія Жежери до закриття 1981 року вистави «Стійкий принц» Кальдерона у Київському Молодіжному театрі. Вистава мала «антитоталітарну спрямованість», хоча «вуха цієї крамольної ідеї ніде не виглядали». Після закритого перегляду відбулося обговорення вистави театральними критиками і представниками управління культури, які здійснювали захист вистави — «грамотний і успішний». Однак у результаті — «резонанс був досить тривалий. Управління культури змушене було виправдовуватись аж перед відділом культури ЦК КПУ, туди писалися довгі й докладні пояснювальні записки, в яких нічого не пояснювалося. Іноді мені здавалося (тоді), що [режисер] Нестантінер — *диверсант*, присланий кимось аби зруйнувати театр, і він зробив це з успіхом, більшим, ніж це зробила б бомба. Іншим разом здавалося, що це — дивовижна, добре законспірована *провокація*»³.

Ось ще один приклад, хоч і не з українського досвіду, але з досвіду українського режисера Романа Віктюка, поведінка якого також має ознаки *провокації*: «Пам’ятаю, якось, коли насувалася чергова річниця від дня народження Леніна і театр, ну, просто не міг не поставити ювілейної вистави, ми з приятелем вирішили теж — відзначити *червону дату*... Написали творчу заявку на п’єсу з дуже оригінальною назвою — “Кві-

¹ Фіалко В. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. — К., 2016. — С. 48.

² Судьїн В. Мій маленький принц // Театр на Липках. Театру 70 років: Збірн. ст. — К., 1994. — С. 53.

³ Жежера В. Плавний перехід в Африку. До історії одного закриття // Український театр. — 1992. — № 5. — С. 22–23.

тень починається у березні”. Ми наполегливо “збирали матеріал”. І ось, мене викликають до райкому (раніше я там ніколи не був), і це був понеділок (а вони в суботу і неділю зрозуміло що робили). Отож, вони й запитують мене — про ювілейну виставу. А я доповідаю, що був у музеї Леніна і знайшов матеріал (кажу яка тека, яка шафа), лист, у якому Клара Цеткін пише до Надії Костянтинівни про те, як Ленін увесь час мріяв, щоб пролетарі побачили п’єсу Шіллера “Підступність і кохання”. Мої, дивлюся, набундючилися, а потім головами закивали — знаємо, мовляв. І ось, кажу я, настав нарешті час, коли мрія Володимира Ілліча може здійснитися. Тоді перший секретар каже: “Маладець! Какою абразований!” І я почав ставити виставу “Підступність і кохання”. Так і на афіші було — до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна — “Підступність і кохання”. Щоправда, потім, коли вони протверезіли, виставу закрили — “за неконтрольовані асоціації”»¹.

І це не одиничні випадки, про що свідчить не лише перелік закритих вистав з коментарями у праці Валерія Фіалка², а й інша розповідь про виставу Романа Віктюка: «Весела історія з цією п’єсою [“Украдене щастя”] Івана Франка пов’язана з Романом Віктюком. Під час пропагандистської компанії радянщини він поставив її у московському МХАТі. На афіші було написано: До 60-річчя радянської влади. І. Франко “Украдене щастя”. Перед переглядом вистави членами політбюро посвяту терміново зняли. Кажуть генсек у фіналі аплодував із сльозами на очах»³.

Припускаючи, що обидві історії правдиві, звернімо увагу, що обидві вони — безкарні, а сама ситуація нагадує гру «упіймай мене (якщо зможеш)». Ситуація стає схожою на анекдот, однак ми віримо їй саме тому, що вона спирається нібито на наш досвід, насправді — лише на анекдот.

Гра на публіку і анекдотичність стає ще помітнішою, коли згадаємо, що дуже часто співробітники владних структур були однокурсниками самих «бунтівників», разом працювали у складі журі фестивалів і оглядів, спільно пили горілку і вітали один одного зі святами. Тому й *сценарій закриттів* видається набагато складнішим, ніж про це повідомляють офіційні доку-

¹ Клековкін О. Роман Віктюк: Я люблю вас, Children! // Διάλογος: Вибрані місця з листів, розмов і записників. — К., 2016. — С. 74.

² Фіалко В. Театр України другої половини XX століття: образна лексика. — К., 2016.

³ Кужельний О. Про магічну суміш драматичної дії і живопису // День. — 2020. — 13 серпня

менти і публіцисти, адже *взаємопроникність обох світів — світу театру і світу влади* — була достатньо високою; але не для всіх. Не кажучи про те, що, навіть перебуваючи у владі, ніхто й ніколи не був забезпечений від стрімкого падіння.

На жаль, для розуміння театральної культури доби, котра надто дбала про оптимістичну вітрину, вербальні тексти — малоінформативні; так само малоінформативні й офіційні фото-документи, автори яких змушені були більше дбати про цензуру і красиву картинку для майбутнього, ніж про правдивість.

Найдостовірніші документи доби — *політичні анекдоти*, а серед них — той, який розкриває абсурдність тодішньої психології. Уночі якийсь чоловік з мішком ходив вулицями міста і розклеював листівки. Його впіймали, мішок конфіскували і розв'язали, виявили в ньому чисті аркуші паперу і з подивом запитали: Але ж тут нічого не написано? На що розклеювач відповів риторичним запитанням: *Невже й без того не зрозуміло?!*

Анекдот характеризує добу, в якій глядач не розшукував підтексти, він сам їх створював; в умовах обмеженої інформації або взагалі її відсутності вистачало маленького поштовху. Мовчання ставало голосним. Достатньо було розклеювання листівок, щоб усі здогадалися про очевидний зміст ненаписаного.

Так само і театр. Від нього вимагалось лише ледь-ледь підштовхнути глядача, а придатними для цього поштовху могли бути не лише сценічні, а й позасценічні складові вистави. Дуже часто саме жорстка критика у пресі, чутки про заборону або будь-який інший скандал навколо вистави створювали їй статус високохудожньої, а самому авторові — героїчну біографію.

У ситуації суцільної недовіри до офіційних джерел будь-яка неофіційна інформація викликала набагато більшу довіру, що демонструє надзвичайно своєрідну *вибіркову критичність*. Можливо, саме цим слід пояснити популярність заряджання пляшок Чумаком, Кашпіровським та іншими *ворожбитами*.

У цьому сенсі *радянська метафорика і підтекст*, в яких захлинався кінець століття, істотно відрізнялися від комуністичних алегорій і здебільшого естетських метафор 1930-х років.

Однак ще більшого значення набувають приховано опозиційні сценарії поведінки режисерів. Коли Мейєрхольд одягав будьонівку, зрозуміло, що він демонстрував свою симпатію до червоноармійців. А що демонстрували лідери театрального процесу 1960–1970-х років, уніформою яких стали джинси, шкірянки, а в деяких ще й борода і — *о, жаж!* — довге волосся? Причепитися не було до чого, але ж і зовнішній вигляд — це

також знак?! Розглядаючи світлини в офіційних джерелах, де всі одягнені на комсомольський лад, ми не виявимо цих знаків. Але відсутність чогось одного — це присутність чогось іншого. У даному разі — заборон і обмежень на певне вбрання.

Було і досі залишається чинним іще одне радянське *слівце*. Це слівце було би важко виявити без стороннього погляду. Йдеться про спостережену Пітером Бруком кумедну звичку радянських колег, які «гарно засвоїли, що у театрі з незручного становища можна вийти за допомогою одного слова: *цікаво*. Так ось, члени [радянської] делегації подивилися виставу, зустрілися зі Скофілдом і сказали щось малопереконливе — *мовляв, їм було вельми цікаво...*»¹. Це спостереження — про стіну, котра, ніби не ображаючи автора, дає можливість приховати неготовність або ж навіть нездатність до сприйняття твору і правил, на які він спирається. Але це також спостереження за радянським митцем, переляканим своїм історичним досвідом і звичкою до непрямой мови, до приховування більше, ніж до вияву. Одне слово, *Штірліц* у тилу ворога. Що ж до поміченого Бруком слівця і словосполучень на кшталт *цікавий спектакль, образ, театр, твір* тощо, його питома вага у журналі «Український театр», ще незначна на початку 1970-х років (у середньому двічі на номер), за десятиліття збільшується майже втричі. Чи свідчить збільшення питомої ваги подібних до цієї формули термінів про зростання кількості *цікавих* або, якщо комусь більше до вподоби, *визначних високохудожніх* явищ в українському театрі? Та й що означає це слівце? Що явище, *охрещене цікавим, прикувало чиясь мимовільну увагу*? І головне — чи зникла кудись ця необразлива *метафорична мова* за часів *перебудови*?

Однією з причин короткочасної, як і відлига, *перебудови* стала *поколіннєва криза*. Країну виснажили ледь не щорічні поховання знесилених боротьбою за владу і перемогу комунізму генеральних секретарів партії — Л. Брежнєва (1982, 76 років), Ю. Андропова (1984, 70 років), К. Черненко (1985, 74 роки). До влади під гаслами *гласності і перебудови* прийшов Горбачов (54 роки), однак *гласність* вичерпала себе вже у квітні 1986 року, коли відбулася аварія ядерного реактора у Чорнобилі і влада, призвичаєна до *радянської метафорики*, не знайшла сил сказати ні країні, ні світові правду.

У театральному житті України панівне положення посідало у цей час передвоєнне покоління — народжені у 1930-х —

¹ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. — М., 2003. — С. 210.

на початку 1940-х років. Це покоління Сергія Данченка і Богдана Ступки, Федора Стригуна і Богдана Козака, Едуарда Митницького і Михайла Резніковича, Юрія Богдашевського і Валентини Заболотної, Ростислава Пилипчука і Миколи Лабінського, Леся Танюка і ще багатьох інших.

Однак від початку 1980-х, а надто у період перебудови — *post-застою*, активно входить, намагаючись вписатися у чинні структури, покоління, народжене у 1950-х роках, після смерті Сталіна; покоління, представники якого досі не мали іншого статусу, крім права вважатися *творчою молоддю*, до посилення роботи з якою закликали численні постанови партії.

Перебуваючи під *батьківським контролем*, покоління, тим не менше, все активніше стало впливати на театральну культуру. Зокрема, саме з приходом цього покоління пов'язано від кінця 1980-х років відхід від російськомовних термінів і запізниле запозичення англomовних (*генерінг*, *перформанс* тощо). Здебільшого це терміни, пов'язані з типологією театрів.

Аби не відставати, влада ініціювала *театральний експеримент*, спрямований (за підтримки новоствореної Спілки театральних діячів — правонаступника Українського театального товариства) на розширення організаційних, економічних та естетичних можливостей театру; поширилася мода на *малі сцени*, творчі пошуки й експерименти; стрімко і широко розгорнувся, однак у середині 1990-х так само стрімко згорнувся *студійний рух*.

Культурні процеси другої половини 1980-х років дуже часто характеризували як *злет*, *відродження* тощо, і це було би справедливо, якби не все частіше повторювана абревіатура ПМЖ — *постійне місце жителя*. Від початку 1990-х помітна частина молодих митців, які вже дістали визнання в українському театрі і могли би вплинути на його вектори, залишили країну, емігрувавши до Німеччини, Ізраїлю, США, Канади, Росії. Незалежно від того, чи знайшли вони себе на своїй новій батьківщині, для України вони стали *втраченим поколінням*, *відсутність якого й утворила міжпоколіннєву прірву*.

Однак на той час (на відміну від радянського минулого, яке аж надто переймалося власним образом в очах майбутнього) країна ще не мала сценарію бажаного майбутнього і спадкоємності у культурній політиці, а тому здебільшого закликала, зокрема й вустами втраченого покоління, *жити сьогодні, just live — просто жити*. Жити, щоб вижити. Виживала, а тому й будувала ненадовго.

БАТЬКІВСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ

Наприкінці 1980-х здалося, що ідеологічний та естетичний контроль, а за ними і система формування статусів — зникли; Насправді — відбулося лише перепідпорядкування іншій моді (*театр абсурду, геппенінг, акціонізм*) і — спочатку ледь помітно, а потім так, що аж моторошно від *déjà vu* — *театральній громадськості, а надто її більшовицьким активістам*, неначе скопійованим чи спародійованим з комсомолістів 1920-х років.

Це був надзвичайно суперечливий період — щось на кшталт *декомпресійної хвороби*. Як і раніше, *мистецтво фінансувалося державою, однак без звичної відповідальності*, точніше, з відповідальністю лише перед колегами і глядачем. Однак довго так тривати не могло. Фінансова криза і багатовекторні сіпання у культурній політиці призвели, зрештою, до того, що театри хоч і не перейшли на *согомокупність*, однак змушені були усвідомити, що те, чим марили впродовж попереднього десятиліття, нехай у половинчастій формі, настало.

Поступово, немов реалізуючи заклики Родольфа Салі про *відокремлення Монмартра від держави*, розгорнувся процес *відокремлення закладів культури (не всіх поки що) від держави*. Державна театральна журналістика, як журнал «Український театр», втратила фінансування, що загалом передбачувано, адже досі сфера мистецтва розглядалася як ідеологічна. Деідеологізація соціального життя призвела до того, що на питання «навіщо державі потрібен театр» відповіді й досі не знайдено. І якщо частина театрів і досі фінансується з державного або місцевих бюджетів, це відбувається лише завдяки інерції, за звичкою, — мовляв, у культурній державі мусять бути театри, музеї та інші заклади культури. Навіщо?

Незважаючи на «Закон про культуру», «Закон про театри і театральну справу» та інші законодавчі документи, в яких культурі (у сенсі закладам культури) відведено достойне місце, відповіді на це питання держава не знаходить. Тому напружується ситуація з мистецькою освітою, мистецтвознавством та його функцією у суспільстві, театальною критикою. Усі ці зміни коротко можна охарактеризувати як зіткнення вимог нового часу і старих культурних стандартів. Адже новий час — це не лише незалежність України і геополітичні проблеми; це передусім цифрова доба, котра настала настільки несподівано, що людство не встигло до неї підготуватися. «Перевзуваючись у польоті», як стало модно сьогодні

говорити, воно не знаходить, а може й не шукає, точку опори. Внаслідок цих змін повільно, майже непомітно *формується і новий статус сценічного мистецтва й усієї інфраструктури, в якій здійснюється його виробництво*.

В яких би формах майбутнє не наставало, сперечатися з ним — безглуздо, а неширо вітати — ганебно, бо надто нагадують картини сучасності — і у мистецтві, і у соціальному житті — *déjà vu столітньої давнини*. У контексті цієї праці *déjà vu* стосується передусім проблеми державних *статусів* і непрозорих механізмів їх отримання — успадкованої від радянської влади системи почесних звань, впровадженого у часи незалежності статусу національного колективу (у мотиваційній частині президентських указів зазвичай відзначається «вагомий внесок <...> у розвиток та популяризацію національного театрального мистецтва» або «у справу національного культурного відродження»; вагомий внесок у скарбницю світової культури здійснило на сьогоднішній день майже півтора десятки театрів) тощо.

У зв'язку з цим, безперечно, слід згадати поняття, впроваджене Е. Берном — *батьківський сценарій*, який диктує долю дитини, доки вона не звільняється від нього і не починає формувати новий сценарій — сценарій власного життя. Саме *батьківським сценарієм* визначено зміну статусу *мистецтва для інтелігенції і про неї*, в'їдливо зафіксовану театром.

У дореволюційні часи Іван Петрович Войницький, герой п'єси Чехова «Дядя Ваня», сприймався співчутливо: «Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек», — пояснював Чехов і, керуючись його настановами, Станіславський здійснював постановку «драмы современной русской жизни: <...> живые талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России. <...> После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского»¹.

Чехову вистава Станіславського сподобалася і він навіть порадив своєму видавцеві видрукувати п'єсу з мізансценами МХТ («Я был в Петербурге и говорил там с Марксом об издании пьес с *Вашими mise en scène*. Мое предложение ему очень понравилось — и теперь остановка только за Вами»²).

¹ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч. Т. 1. — М., 1988. — С. 300.

² Чехов А. Письмо К. Станиславскому 24 июня 1899 г. // Цит. за: Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. — М., 1971. Т. 1: 1863–1905. — С. 266.

Замилування «милым дядей Ваней» і рефлексії з приводу «женской тоски в чеховской драме»¹ увійшли в моду, зокрема й унаслідок канонізації режисерських примірників Станіславського; не випадково ж О. Мандельштам називав МХТ «театром російської інтелігенції», згадуючи, що «піти до “Художнього” [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут російська інтелігенція відправляла найвищий і потрібний для неї культ...»³ (незважаючи на те, що Лев Толстой, один із тодішніх кумирів і «дзеркало російської революції», залишив негативний відгук про виставу: «Астров и дядя Ваня — дрянй люди, бездельники, бегущие от дела и деревни как места спасения <...>. Астрову нужно взять Алену, а дяде Ване Матрену, <...> приставать к Серебряковой нехорошо и безнравственно»⁴).

На відміну від дореволюційного російського глядача, радянська влада радше терпіла п'єси Чехова, аніж вважала своїми⁵; та й українська публіка не мала сентименту до персонажів Чехова, про що свідчить вартий розлогого цитування фейлетон: «Був я вчора на п'єсі Чехова “Дядя Ваня”. Короткий зміст такий: На хуторі злізлася до купи ціла фамілія і один чужий — лікар. Є там сивий професор з молоденькою жінкою і старою подагрою, є його дочка з першого подружжя — Соня, є “бідний кривний” дядя Ваня і мати першої жінки професора. До них доскочив лікар-сусід, що любить випити і двоє офіціалістів, що теж не належать до “Відродження”. В першій дії професор ще досить здоровий, лікар ще досить тверезий, дядя Ваня починає любитися в професорісі, а Соня вже шість літ кохає лікаря. В другій — горизонт затемнюється. Професор уже лежить, лікар п'яний, дядя Ваня береться цілувати професоршу, Соня освідчається лікареві і намовляє його на один день вступити до “Відродження”, а професорша почуває симпатію до лікаря. У третій дії все заплутується так, що мусить наступити трагедія. І справді: дядя Ваня стріляв тричі на крок до професора, але не влучав. Це ще більш ускладнює ситуацію, бо молода професорша була б мала розв'язані руки. Соня переконується, що лікар її не любить і плаче коло самовара, Професорша пізнає врешті, що її чоловік багато старший від

¹ Александров А. М. Женская тоска в чеховской драме // Утро (Харьков). — 1910. — 18 марта. — № 994. — С. 4–5.

² «Дядя Ваня» А. П. Чехова / Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского 1898–1930. — М.; СПб, 1994.

³ Мандельштам О. Художественный театр и слово // Мандельштам О. Слово и культура: Сб. — М., 1987. — С. 223.

⁴ Цит. за: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1971. Т. 1. 1863–1905. — С. 289.

⁵ Репертуарный указатель. Т. II. — М.; Л., 1931. — С. 67.

лікаря, а лікар констатує, що вона багато гарніша від Соні. В четвертій дії дядя Ваня погоджується з професором. Подають собі руки і цілуються. Те саме робить лікар з професоршею, тільки не при свідках. Потім професор з жінкою від'їжджають до міста, а лікар до себе, додому. На тім кінчиться п'єса. Зі змісту виходило б, що вона навіть досить весела. Але не так воно є <...>. Глядач надаремно чекає розв'язки, вона не приходить, а дієві особи тільки непотрібно мучилися цілих чотири дії, себто три і півгодини. <...> Уявляю собі, що, якби так, наприклад, уродився нам український Чехов, то він напевно написав би п'єсу інакше. В першій дії було б ще так само. В другій не дав би лікареві так багато пити, бо українець п'є тільки з радості, або з розпуки <...>. Дядя Ваня, цілуючи професоршу, дістав би по фізіономії і заприсяг би пімсту, а потім упився би, або вперше впився, а потім заприсяг пімсту. В третій дії дядя Ваня напевно застрілив би професора, що публіка, професорша і лікар прийняли б із задоволенням, бо той старий, подагричний корнішон, псує цілу забаву. Соня, переконавшись, що лікар її не любить, напевно втопилась би, бо не уявляю собі, щоб коло хутора не було якої глибшої калабані. Дядя Ваня збожеволів би, бо і в п'єсі Чехова йому не багато до того бракує. Четверта дія відбулась би вже на хуторі лікаря. Лікар з молодою дружиною (давня професорша) готуються на прийняття гостей. Врешті з'їжджаються гості, дець тут і музика взялась і всі зразу: Давай গোপা! І пішли аж курява на хуторі знялася»¹.

Не менш показове свідчення несприйняття *побуту російського інтелігентства* залишив Лесь Курбас: «Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами <...>, я переконаний, що коли вони йшли на війну, <...> те, за що вони билися, це було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, були прив'язані за одну вечірку в якої-небудь Марії Петрівни, через приємно проведений час»² (ті самі особливості характеризують відмінності у культурі сприйняття вистави в українському і російському театрі кінця XIX століття).

На відміну від мхатівської *апологетики інтелігента*, і Товстоногов, і Данченко вибивають з-під героя котурни. Репліку Войницького, дяді Вані, про те, що з нього «міг би утворитися Достоевський, Шопенгауер...», Товстоногов коментує жорстко: «Ця людина могла стати тільки Іваном Петровичем Вой-

¹ Галактіон Чіпка. Дядя Ваня // Діло. — 1929. — 29 червня. — № 142. — С. 4.

² Лесь Курбас. Протокол засідання режисерського штабу «Березоля» № 16 25.03.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 368.

ницьким, дядею Ванею, чудовим управляючим цим маєтком»¹. Можливо, так само коментував цю репліку і Сергій Данченко («Слова про те, що він колись був світлою постаттю, міг стати Шопенгауером, Достоевським, сприймаються [у виставі Данченка] скоріше як іронія»²). Можливо, тому, розмірковуючи про інтелігенцію, одних режисерів притягували «Брати Карамазови», де на роль героя, суб'єкта драматичної дії, висунувся *Смердяков*; інших, як Данченка, роздуми про «талантливого и многотимого Степана Трофимовича Верховенского» підштовхували до «*Бісів*» Достоевського («Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани боже, тем более что сам его уважаю. Тут всё могло быть делом привычки, или, лучше сказать, непрерывной и благородной склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке. Он, например, чрезвычайно любил свое положение “гонимого” и, так сказать, “ссылного”»³).

Парадоксальним чином, здійснюючи опір часові й обстоюючи інтелігентність, театр прощався з нею; майже за Чеховим, по краплі вичавлюючи із себе інтелігентність і зосереджуючи увагу на нових реаліях — реформах, проектах, діджиталізації, культурній і креативній індустрії, фондах, грантах, заявках, кошторисах, колабораціях, соціальних мережах, технологіях pr-агенств і т. ін.

Зіткнення принаймні двох метасценаріїв — психологічного (батьківський більшовицький) і технологічного (глобальний *digital world*) відбувається на перетині інших — інколи навіть потужніших, ніж світові тренди, — тенденцій, котрі — у пошуку замовника і культурного простору — вбираються у найрізноманітніше вбрання — етнічне, імперське або провінційне (вторинне стосовно європейського), елітарне і демократичне, повсякденне або, немов риза священика, святкове.

Ключову роль у формуванні цих сценаріїв відіграє, крім намагання колишніх імперій задовольнити свої геополітичні інтереси, доступність засобів поширення інформації. *Big data* і використання технологій вкраплення в них *deepfake* — роз-

¹ Басилашвили О. Чудо режиссуры // Георгий Товстоногов. СобираТЕЛЬНЫЙ портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., С. 24.

² Драк А. Астров, Войничські, Серебрякови та інші // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 13.

³ Достоевський Ф. Бесы // Полное собрание сочинений: В 30 т. — М., 1974. — Т. 10. — С. 7.

мивання межі між правдою і брехнею, пристойним і непристойним, дозволеним і недозволеним — ще глибше структурують інформаційний простір, сегментуючи його на дрібніші культурні спільноти на кшталт клубів за інтересами.

Кожна історична доба висувала перед мистецтвом свої завдання: епіфанії бога і прекрасного, офіри і чуттєвої насолоди, правди життя і містичного трепету, ідейної наснаги, політики і нового бачення світу. Доки початкова формула мистецтва — *умілість, ремесло, майстерність* — не стала нагадувати якийсь вареник із моральним або політичним начинням.

Самостійного мистецтва ніколи не існувало, воно завжди існувало лише на перетині — із релігією, політикою, ідеологією, громадськими рухами, бізнесом та іншими соціальними інститутами; інколи привласнювалося цими сферами або ж навпаки — перебуваючи у розгубленості, йшло у прийми до першого-ліпшого замовника. І завдання перед ним висували конкретні соціальні групи, корелюючи їх із потребами нових еліт у самоствердженні, отже й *демонстративному споживанні*.

Відбулися зміни і з самим митцем. Відносно нещодавно, у XIX столітті, він претендував на роль *генія, месії, пророка* («я — пам'ятник собі...»), однак у радянський час його репертуар було обмежено роллю гвинтика в ідеологічній машині; зазвичай саме претензії митців, вихованих на неприпустимому для соціалістичного суспільства романтичному ідеалі творчості, а не приписаний їм пізнішими дослідниками спротив, ставали причиною репресій. Рольові амбіції цифрового митця відрізняються від амбіцій його попередників: він не має *репертуару трансльованих школою ролей, її тотемів і табу*, адже усвідомлює, що народжений іншим часом та іншими способами формування статусів. Вирішальну роль у формуванні статусу *мистецького продукту* відіграють *pr*-менеджери, куратори, критики, завдяки чому увиразнюються риси нової, нікому невідомої істоти — *Homo Digital* — та її культури: *Brave New World* у редакції Орвелла, соняшне царство мистецтва, проголошене більшовиками, *новий чудовий світ постправди*. Здається навіть, що межу між омріяною свободою і безмежним світом статусів, *межу між мистецтвом і немистецтвом знищено*; артизм, мистецтво, штучність *відтиснули* те, що колись називалося життям. Насправді, оголосивши, що *все є мистецтвом і всі митцями*, майстер не скасував майстерність, він *відтиснув стару і запропонував нову формулу мистецтва, що включає і нове уявлення про майстерність, і нові культурні сценарії*.

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО — 5

- Предмет історії — 5
- Культурні факти і терміни — 7
- Театральна культура — 9
- Культурні сценарії — 11
- Культурна революція — 12

ВІД ПОЗОРИЩА ДО ХРАМУ — 13

- Бісівські дійства — 15
- Диявольські позорища і церковні забави — 16
- Світські забави, визови й оплески — 20
- Громадський театр — 26

КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ — 65

- Культурна революція — 67
- Одержавлення — 69
- Театр міщанський і пролетарський — 82
- Керований хаос — 88
- Формула мистецтва — 89
- Обслуговування / виховання — 93

Глядач	— 95
Закриті вистави і культвилазки	— 97
Колективний метод	— 103
Митці — свої, чужі і попутники	— 106
Між самокритикою і доносом	— 112
Театральна освіта і наука	— 117
Театральна критика	— 133
Колективний критик	— 142
Хронікер — репортер — рецензент	— 144
Змагання	— 151
Творчий метод	— 153
Масове / елітарне мистецтво	— 158
Культурний герой	— 163
Тупик	— 166
Відтиснення	— 168
Перетворення	— 176
Театр як об'єкт маніпуляцій	— 179

«ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ...» — 183

«Жить стало лучше, товарищи...»	— 185
Метафори застою	— 208
Батьківський сценарій	— 224

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ СЦЕНАРІЇ. РОЛІ. СТАТУСИ

Монографія [Демо-версія. Backup]

ISBN 978-617-7805-36-5

Комп'ютерний набір, верстка, макет, коректура — О. Клековкін

Підписано до друку 01.09.2020. Формат 84x108 1/32.

Гарнітура Minion Pro 10,5 Папір офс.

Ум. друк. арк. 14,5. Обл.-вид. арк. 13,5.

Зам. 02-674 від 29.09.2020

Видавництво «Арт Економі»

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 3911 від 05.11.2010