

## МАРКЕРИ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (державний театр, 1917–1934, початок)

Розглянуто терміносистему українського театру 1917–1934 років як систему маркерів театральної культури України означеного періоду. Джерела дослідження — накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це майже дві з половиною тисячі корисних джерел — літописів, драматичних творів, поетик шкільного театру, програмних маніфестів діячів театру початку ХХ століття, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів, творчих портретів та інших документів, у яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків. Кількісно ці джерела поділяються на дві частини — близько тисячі джерел до 1917-го року, така сама кількість — до 1934-го року, і ще близько п'ятисот — від 1934-го року до початку ХХІ століття. У процесі аналізу джерел зафіксовано майже шість тисяч термінів і сталих словосполучень, з яких понад чотири тисячі, тобто дві третини, стосуються теорії і практики театру ХХ століття. Серед них період найактивнішого словотворення (понад дві з половиною тисячі термінів і сталих словосполучень) припадає саме на 1917–1934 роки. Опрацювання нових масивів текстів може змінити це співвідношення, однак навряд чи радикально, адже за законом великих чисел, похибка не буде критичною. У процесі аналізу виявлено основні блоки термінів і, відповідно, означених ними явищ, котрі й визначають особливості театральної культури України 1917–1934 рр.

**Ключові слова:** Терміносистема театру, одержавлення театру, формула мистецтва, масовий театр.

*The term system of Ukrainian theater in 1917–1934 is considered as a system of markers of the theatrical culture of Ukraine of the specified period. The sources of the research are the materials collected by the author for the dictionary on the history of the theatrical culture of Ukraine. It comprises about two and a half thousand useful sources, including chronicles, dramatic works, school theater poetics, manifestoes by the theater luminaries of the early 20th century, letters, monographs, dictionaries, reviews, creative portraits, and other documents that record the terminology of Ukrainian theater from its inception. As regards quantity, these sources are divided into two parts — about one thousand sources are dated before 1917, the same number — prior to 1934, and about five hundred — from 1934 to the beginning of the 21st century. In the course of the analysis of the sources, nearly six thousand terms and set expressions, of which more than four thousand, that is, two thirds, relate to the theater theory and practice of the 20th century, were recorded. Among them, the period of the most active word-formation (more than two and a half thousand terms and set expressions) dates precisely to 1917–1934. Processing new text arrays can change this ratio, but it is unlikely to change dramatically, because by the law of large numbers, the error will not be critical. In the course of the analysis, the main blocks of terms and, accordingly, the phenomena that they define, which determine the peculiarities of the theatrical culture of Ukraine from 1917 to 1934, were identified.*

**Keywords:** theater terminology, nationalization of the theater, formula of art, mass theater.

Рассмотрена терміносистема українського театру 1917–1934 годов как система маркеров театральної культури України указанного периода. Источники исследования — накопленный автором материал к словарю истории театральної культури України. Это почти две с половиной тысячи полезных источников — летописей, драматических произведений, поэтик школьного театра, программных манифестов деятелей театра начала ХХ века, писем, монографий, словарей, рецензий, обзоров, творческих портретов и других документов, в которых зафиксированы терминологию украинского

театра от его истоков. Количественно эти источники делятся на две части — около тысячи источников до 1917-го года, такое же количество — до 1934-го года, и еще около пятисот — от 1934-го года до начала XXI века. В процессе анализа источников зафиксировано почти шесть тысяч терминов и устойчивых словосочетаний, из которых более четырех тысяч, то есть две трети, касаются теории и практики театра XX века. Среди них период активного словообразования (более двух с половиной тысяч терминов и устойчивых словосочетаний) приходится именно на 1917–1934 годы. Обработка новых массивов текстов может изменить это соотношение, однако вряд ли радикально, ведь по закону больших чисел погрешность не будет критической. В процессе анализа выявлены основные блоки терминов и, соответственно, означаемых ими явлений, которые и определяют особенности театральной культуры Украины 1917–1934 гг.

**Ключевые слова:** Терминосистема театра, огосударствление театра, формула искусства, массовый театр.

**Актуальність.** Незважаючи на те, що періодизація, як спосіб структурування минулого, у процесі отримання нових фактів потребує постійного оновлення, від початку 1930-х років, із призначенням гуманітаристики на роль складової в ідеологічній роботі, дістали поширення періодизації історії театру з точки зору «революційної доцільності» — класової боротьби, боротьби прогресивних і реакційних тенденцій, так, ніби історія має вектор, пошепки повідомлений керівництву держави. У найчутливіших подібні періодизації викликали роздратування ще сто років тому: «Не знаю, чи вам не набридло ще слухати про всякі “періоди розвитку українського театру”, а мені набридло про них писати. Тож дозвольте не повторювати тут національної традиції і не починати з “тристарічного ярма”» [1, 9].

**Аналіз останніх досліджень в Україні** — періодизації історії українського театру — показує, що, визначаючи періоди, історики театру дуже часто спиралися на хиткі терміни — *старий, давній, середня доба, новітній, найновіший* театр; інші оперували термінами, звичними для історії образотворчого мистецтва — *бароко, рококо...*; виокремлювали періоди *до Котляревського, до Кропивницького та ін.*; виявляли етапи *зародження, становлення, дальшого розвитку, піднесення, розквіту*; або просто нумерували — *перший, другий, третій...* В основу цих періодизацій зазвичай було покладено *естетичний, класовий, національно-державний, календарний або стильовий принцип, інколи — канон найславніших (кумирів)*.

Корективу до згаданих підходів запропоновано представниками *інтелектуальної історії*: «Йдеться про образи і уявлення, про *історію уявлень*», однак *«історія уявлень — це щось інше, ніж історія мистецтва, і навіть ніж історія іконографії»* [2, 29]. Застосування цього принципу в те-

атрознавстві сприймається поки що із обережним ентузіазмом, однак сама ідея поширюється: «Одним із головних принципів історика театру, — пише Ян Міхалік, — є *реконструкція свідомості людей минулої епохи*» [3, 21]. І навіть наводить приклад: «Пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого <...> висунув *Дарій Косіньський*. <...> він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити *мову розповіді*, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодує визначений спосіб спостереження і оцінювання» [3, 23].

Зв'язок особливостей мови і типу культури усвідомлювали впродовж досліджуваного періоду й українські автори. Так, М. Новицький, загостріючи увагу на «зв'язку мови бюрократизму з культурою бюрократизму» [4, 3], діагностував небезпечні лексичні тенденції *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 відповідальності 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 <...>. Пасивність, обережність, консерватизм, уникання відповідальності є першоосновою цієї тенденції» [4, 5].

Подібні дослідження здійснювалися й пізніше, але, про всяк випадок, з обережністю, адже зазнали нищівної критики: «10-й номер “Етнографічного Вісника”, де вміщено статтю Міртова “Словник донецького гірника”, являє одверту контрреволюційну вихватку. Автор статті “доводить”, що донецькі шахтарі є наносний “блат-

ний” 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. <...> цю нахабну контрреволюційну вихватку надруковано після передмови, де викладено націоналістичні позиції етнографії та заперечується потреба боротьби за *марксо-ленінську методологію*» [5, 123].

**Об’єкт пропонованого дослідження** — театральна культура України 1917–1934 років.

**Предмет дослідження** — терміносистема театру 1917–1934 років, котра виступає у ролі маркера *театральної культури* України означеного періоду.

**Теоретичні передумови** дослідження визначено поворотами у гуманітарних дослідженнях другої половини ХХ століття — *лінгвістичний поворот (linguistic turn)*, *культурний поворот (cultural turn)* і, крім того, ідея *культурного патерна* — системи структурованих зразків культури, що утворилися в рамках певної культури.

**Робоча гіпотеза** базується на уявленні, що у ролі *синтетичних маркерів* театральної культури минулого можуть виступати терміносистеми, котрі об’єднують *інституції, уявлення про функції і завдання театру, методи роботи, взаємодію елементів тощо*, тоді як істотне оновлення терміносистем засвідчує завершення одного і початок іншого періоду, адже *термін — це маркер уявлень і явищ*.

**Мета дослідження** — визначення маркерів театральної культури України 1917–1934 років.

**Виклад основного матеріалу.** Історія театрального мистецтва — це реконструкція і репрезентація театрального життя минулого у формі, детермінованій матеріалом, автором, очікуваннями наукової спільноти тощо; це спроба зрозуміти театрально життя минулого як систему, замкнену не лише театром, а й суспільством — його культурою, законодавством, владою, глядачем і т. ін.; історія театру — це також віяло жанрів, котре охоплює літописи, академічні портрети видатних митців, монографії, присвячені локальним періодам або виокремленій автором проблемі і т. ін.; нарешті — це система ознак, за якими здійснюється відбір елементарних фактів, а також способи, за допомогою яких створюються наукові факти і — головне — це визначення природи наукового факту в історії театру.

Брати участь у дискусії стосовно статусу тієї або іншої вистави, вважати її видатною чи ні, — нецікаво, адже подібні «факти» є не чим іншим,

як маніфестацією індивідуального або, частіше, групового смаку. Цікавіше (адже корисніше) з’ясувати структури театральної культури минулого. Принаймні для того, щоб запозичити вже накопичений досвід і запобігти помилкам, *привид яких і досі бродить по Європі*.

Джерельною базою цього дослідження слугував накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це майже дві з половиною тисячі *корисних* джерел — літописів, драматичних творів, поетик шкільного театру, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів, творчих портретів та інших документів, у яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків до сьогодення. Це також приблизно така сама або й більша кількість проаналізованих гуманітарних джерел, у яких *не виявлено* нових театральної термінів, вартих фіксації. Кількісно ці джерела поділяються на дві рівні частини — близько тисячі джерел до 1917-го року і майже така сама кількість — до 1934-го року, і ще близько п’ятисот — від 1934-го року до початку ХХІ століття. У процесі аналізу джерел зафіксовано майже шість тисяч термінів і сталих словосполучень. Період найактивнішого термінотворення (понад дві з половиною тисячі термінів, майже половина термінів і сталих словосполучень, отже, нових явищ) припадає саме на 1917–1934 роки. Це — перший факт, з яким, незалежно від політичних поглядів, доводиться рахуватися. Безперечно, опрацювання нових джерел може змінити це співвідношення, однак навряд чи радикально, адже дві з половиною тисячі джерел — достатньо велика кількість і, за законом великих чисел, похибка не може бути критичною. Селекція ключових термінів здійснювалася за простою, на погляд автора, ознакою: означуване терміном явище або поняття не могло з’явитися раніше, інакше б воно змінило всю попередню історію театру. І першим таким терміном став термін *криза: криза театру, репертуару, мистецтва*.

Початкові нового періоду і справді передувала тривала системна *криза*, що унаочнилася у дискусіях, інколи з істеричним присмаком, про *реалізм і чисте іскусство*, про *театральні напрями, субвенції і податки*; про скликання *театрального з’їзду* і створення *артистичних комісій, театральної бюро, союзу українських акторів, театрального товариства і театральної науки*.

Спільним знаменником цих поривань були мрії про *реорганізацію і реформу театральної справи*, зміст якої одні вбачали у створенні *ринку українського театру*, інші — у створенні *постій-*

ного правильного театру (стаціонарного національного театру). Від 1913-го року фіксується поняття *театр артистичний* або *художній*, що означало і визнання театру самостійним мистецтвом, і ухил в естетизм (адже у буквальному перекладі *артистичний театр* — це *театр мистецький*, *театр* — також *мистецтво*). На той час це була новина, котру, дратуючи старше покоління, оголошували автори молодечих *маніфестів*. І це також факт.

Від 1917 року Київ, тодішня столиця, пережив півтора десятки стрімких політичних переворотів, доки владу на сімдесят років не захопили більшовики. Кожна влада мала свої ідеологеми і стратегічні цілі, однак тактичні інструменти, якими вони користувалися, створюючи адміністративні вертикалі і горизонталі, мало відрізнялися: у боротьбі за владу театр мусив відігравати роль *ідеологічного чинника*. Для спраглих за естетичними реформами митців це був перший конфлікт із владою.

Розпочався цей конфлікт зі створення, а згодом і множення *державних органів* (*комітет національного театру, театральний комітет, 1917; управління мистецтв та національної культури, 1919; управління видовиськ, 1929*) і *посад* (*директор державних театрів, 1918, головноуповажений по організації театрів, 1923* та ін.), функцією яких був нагляд за мистецтвом. А далі — *удержавлення, націоналізація, реквізиція, облік і реєстрація артистів, мобілізація робітників мистецтв і т. ін.* Новостворене Міністерство культури підготувало проєкт удержавлення театральної справи, спрямований на роз'єднання діячів театру, і до того не надто консолідованих, на розмежування *своїх і чужих*, на тих, кому передбачено *дотацію і субсидію*, і на інших. Не дивно, що за *вищій статус* (*державний, національний, згодом — зразковий, показовий, центральний театр*) розпочалася боротьба, участь в якій взяли найспритніші: «... до голови Ради міністрів надійшла заява якогось *Креймса* з Клишів 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 одержанню дозволу на те, щоб його театр звався державним”. Уже назвав його таким» [6, 4]. Регламентована *творчими конкурсами*, боротьба за місце у *казенному (скарбовому) театрі* зовні нагадувала демокра-

тичну процедуру, якби не розмежування на *своїх і чужих* — *здебільшого за національною ознакою*. У словосполученні *український театр* означення *український* було головним.

За радянської влади це означення стає другим, адже головним критерієм розмежування стає *класове походження*, а у випадках, коли документально підтвердити його було неможливо, здійснювався незначний зсув понять і навішувалося тавро — *будь-кого і будь-що можна було охрестити пролетарським або буржуазним* — за погляди, ідеї, здійснені або ж навіть нездійснені вчинки. Так, уже на початку 1920-х років *буржуазним* охрестили ледь не все минуле: *буржуазні дослідження, буржуазну і дрібнобуржуазну 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.* Здебільшого це був конфлікт між поколіннями, між минулим і візією майбутнього.

Іншим інструментом, за допомогою якого здійснювалася селекція людського матеріалу, стала сама *формула* мистецтва. Якщо від другої половини XIX століття ключовими для позначення функції мистецтва була метафора храму, в якій митці, немов жерці, здійснювали службу, то більшовицьке мистецтво мислилося передусім як *державна фабрика видовиськ, теакомбінат культури*. У цьому контексті безневинне, на перший погляд, слівце *політичне* швидко породило 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*. Це породило конфлікт між тими, кого називали *політично зрілими і соціально активними*, з одного боку, і *пасивними* (їх охрестили *міщанами*), з іншого.

Державна система регулювання передбачала впровадження незвичної для митців системи *перспективного планування діяльності театрів* (*план роботи державних театрів, план репертуарний, фінансовий, художньо-виробничий*), отже, й різноманітних форм звітності, до розробки яких долучилися науковці (П. Рулін та ін.). Від 1929-го року гасло *За плановість у театральному будівництві*, якому все ще чинили опір митці (*богемщина*), стало ледь не найголовнішим. Це був конфлікт не лише зі звичними стратегіями мистецької творчості, а й із інтелігентністю — з її сумнівами, хитаннями, а подеколи й невтручанням як способом існування.

Перейшовши від *храму до фабрики мистецтв*, театр змушений був переглянути і зміст своєї духовної продукції. Замість культу висувається завдання *обслуговування, виховання і перевиховання глядача*. Агітаційно-пропагандистська функція фіксується у нових жанрових утвореннях — *агітбригада, агітвистава, агітка, агітка революційна, агітмайстерня театральна, агітплакат, агітпропгрупа, агітсуд, агітфарс, парадний концерт-мітинг* та ін. З погляду естетичної критики, можна, диференціювати театри й окремих митців на тій підставі, що одні, мовляв, агітували *високохудожньо*, а інші — *не дуже*, проте революційний час поділяв митців за іншою ознакою — наскільки натхненно демонстрували вони свою відданість владі, або навпаки — мляво і не дуже впевнено. За зовнішнім естетичним конфліктом приховувався конфлікт поведінковий — між спритними і брідливими.

Глядач також поділявся — на *буржуазного і пролетарського* або — у практичному сенсі — на *випадкового й організованого*. Завдання полягало в тому, щоб у країні *однопартійної демократії* всіх громадян країни перетворити на *своїх* однопартійців. Тому глядачів *вербували* — не поодиночки а оптом — виробничими колективами. Кінець кінцем, перед неорганізованим глядачем двері театру було зачинено.

Тим часом організованого глядача від середини 1920-х років стали улещувати, вивчати, впровадили навіть *анкети і таблиці для обліку й аналізу його реакцій* (ці таблиці фіксували *тишу, галас, великий галас, колективне читання, спів, стукіт, шаркання, свист, шикання, кидання речей на сцену, вибігання на сцену* тощо).

Для виконання *соціального замовлення (обслуговування і виховання глядача)* було створено *пільгову робітничу касу і примусову абонементну систему* (абонементами розраховували охопити до ста відсотків глядачів і витіснити *випадкового глядача*). А невдовзі здійснили і наступний крок: «В театрі “Березіль” “Бронепоезд” вперше піде 8 раз *закритими виставами*. — 4 рази для комсомольських організацій <...>. Решта вистав прем’єри розподілена поміж спілками й школами. <...> Так само успішно перебігає абонементна кампанія на другу половину сезону» [7, 14].

Поряд із абонементною системою поширилися *культпоходи, закупки вистав, формування глядацького активу, культвілазки, театральні диспути, суди, конференції глядачів, колективні рецензії*. Найвищим досягненням в організації *змички* робітничого глядача з творчою інтеліген-

цією вважалося *обговорення вистави*, що влаштувалося після перегляду спектаклю. Крім того, глядач міг давати театрові *письмові поради*: з цієї метою було створено *спеціальні скриньки для записок*. Іншою формою *змички* було *шефство* — патронат когось вже визнаного *своїм* над *попутником*. Заохочені можливостями впливу на театр, глядачі розширювали коло *забаганок*, вимагаючи то *влаштування перед виставами лекцій, то перенесення показу вистав на зручніший час, то обладнання і буфету й урізноманітнення його меню*.

Зміна статусу глядача, який відтепер став *гегемоном*, позначилася і на статусі митця. Якщо наприкінці XIX століття і навіть у перші пореволюційні роки поняття *інтелігентний артист, артистична інтелігентність, артист-інтелігент* уживалися із позитивним забарвленням, то від початку 1920-х років *буржуазного інтелігента* посунули до *попутників*, у перехідну *сіру зону*, до *латентних ворогів*, котрі перебувають у *інертному стані*, тяжіють до *контрреволюції* або, за словами Геббельса, сказаними у подібній ситуації, *тимчасово перебувають на волі*.

Одним зі способів виявлення справжнього обличчя інтелігентів стали *сеанси зривання масок і чистки* — масові звільнення від чужорідних елементів, відомі від початку 1920-х років. З огляду на постійне збільшення у кримінальному кодексі кількості політичних статей (*агітація контрреволюційного характеру, спрямована на допомогу міжнародній буржуазії; трудове дезертирство; дискредитація влади; захоплення влади; виготовлення і збереження контрреволюційної літератури; образа представника влади; поширення чуток; саботаж* тощо) переведення зі стану невизначеності у стан *ворога народу* не вимагало значних зусиль. Тому, намагаючись довести свою *благонадійність*, мусили підписувати і друкувати у пресі *відкриті листи*, запевняючи владу у відданості. Рятівного ефекту листи не давали навіть тим, кому надавався *чин* (звання) заслуженого або народного артиста.

Маючи розвинений інстинкт самозбереження, митець, котрий відчував небезпеку, міг спробувати *врятуватися*, влаштувавши сеанс *публічного самокатування* (щось на кшталт *флагеляції*): *визнати свої помилки й огріхи; зізнатися в ідейних, формальних або методологічних ухилах і збоченнях*. Охрещені *самокритикою*, ці акції поширилися від кінця 1920-х і розквітнули на початку 1930-х років. Для ширшого розгортання самопокарань передбачалося *заснування лабораторій самокритики*. Функцію *експертів* під час

цих сеансів виконували здебільшого найслухняніші — *представники громадських організацій*. І це також факт.

Повна процедура *катарсису (очищення)* передбачала, крім *визнання огріхів і помилок, колективне рецензування*, після якого тимчасовий статус могло бути змінено. У разі невизнання помилок митця передавали судовій владі, котра, з огляду на популярність від середини 1920-х років *агітсудів, політсудів і судів над товаришем*, здійснювала обидві функції — *унаочнення і покарання*. Від початку 1930-х років, коли органи НКВС чимдалі частіше стали інсценувати випадки *шкідництва, маскування ворога, підлої дворушницької контрреволюційної роботи*, а глядачів закликали до *піднесення революційної і більшовицької пильності*, навантаження на судові органи збільшилося і засідання проводилися за скороченою процедурою — рішення ухвалювалися трійками, без масовки. Особливу популярність дістав жанр *доносу*.

Важливою особливістю періоду стало своєрідне звідництво — влада всіляко сприяла розвиткові стосунків між театром і глядачем, диктуючи їм прийнятні форми поведінки (до революції у поведінку глядачів влада не втручалася, хоча інколи, як на початку XIX століття, обмежувала певні типи реакцій — сміх, оплески тощо).

Одержавлення театрів ще у 1917 році висунуло завдання створення цілісної освітньої системи, її підпорядкування спільним критеріям, вироблення методу, що, незважаючи на обмеження й утиски, сприяло бурхливому, хоча й короткочасному розвитку теорії режисури, теорії та історії театру, методології дослідження тощо.

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 або інструкторсько-режисерських курсів*. Згодом від короткочасних курсів перейшли до *муздрамінів (музично-драматичних інститутів, артистичних драматичних і театральних шкіл)*, однак невдовзі, внаслідок перепрофілювання мистецьких вишів з підготовки кадрів для професійного театру на самодіяльність, з'являються *курси перепідготовки театральних робітників, заочні театральні курси й у цілому, від початку 1930-х років помітним стає ухил у підготовку організаторів театральної справи, своєрідних політруків театального процесу, інструкторів масової театральної політосвітньої роботи*.

У другій половині 1920-х років, зі збільшенням кількості самодіяльних театральних колективів, дістає поширення жанр *режисерських коментарів* — практичних *режисерських порад (уваги до ставлення, режисерські зауваження, режисерські поради, режисерські нотатки, уваги до режплану)* до постановки конкретних п'єс. Ці поради писали М. Вороний, З. Пігулович, Д. Грудина та ін. Посутньо, ці праці спрямовано на впровадження *театрального стандарту*, що зумовлено *політизацією* — навіть таких технологічних питань як жанр, сюжет, композиція тощо.

Становлення державної системи театральної освіти стимулювало також подальший розвиток історико-теоретичних дисциплін, про що свідчить місце, що його посідає від початку 1920-х років у літературо- і театрознавчих дискусіях проблема *методу*, а від середини 1920-х — і у практиці режисерів (*метод виставлення* — М. Вороний, 1925; *метод ставлення* — Д. Грудина, 1928; *метод колективний* — Г. Михайличенко, О. Кисіль, 1925; *метод психологічного театру, метод культивуваці зовнішньої форми тощо* — Лесь Курбас, 1925; *метод соціологічний* — П. Рулін, 1926; *метода соціологічна і метод формальний* — К. Копержинський, 1929). Здійснюються спроби впровадження *наукових методів аналізу п'єси* — *ідеологічний, соціологічний, формальний, естетичний* тощо. У 1929 році філологи і театрознавці академічного штубу — П. Рулін, К. Копержинський та інші — обговорюють *методи роботи над роллю, наукову методологію, методологічні настанови і методологічні прийоми театрознавства*, створюють *методологічні студії* тощо. Упродовж 1920-х років паралельними зусиллями Петра Рупіна і Леся Курбаса було створено *схему постановочного плану вистави*, фактично — *сценарій режисерської діяльності* і досі чинний у навчальному процесі театральних вишів. У журналі «Сільський театр», підготовку якого здійснювали здебільшого учні Курбаса, створюється постійна рубрика «*Методика й техніка*», присвячена опису *методів режисерського аналізу п'єси і постановки вистави*. Однак від 1926-го року у царині методології фіксується відхід від специфічних методів конкретних дисциплін і підміна їх політико-ідеологічними (*марксівський метод, метод діалектичного матеріалізму*), а недостатньо гнучким закидають *методологічний дуалізм, використання буржуазно-об'єктивістських, літописно-спостерігальних, описових, буржуазно-ідеалістичних, формалістично-еклектичних методів, ідеологічно-методологічні хиби, методологічні ухили* —

одне слово, методи буржуазно-академічного театрознавства.

Словосполучення *режисерська система* і *система режисури* ще до революції вживає Микола Вороний, а з 1920-х років похідні терміни (*система театру, система гри актора* тощо) стають ключовими у лексиці *Леся Курбаса*, його учнів, однодумців (*П. Рулін*) і опонентів — *Д. Грудини, Я. Мамонтова* (останній вживає зокрема словосполучення *система радянського театру*). На відміну від О. Гвоздева, термін уживався для розрізнення мистецьких напрямів, що існували одночасно.

1918 року при Театральному відділі було створено термінологічну комісію, котра розпочала складання словника театральної термінології, однак справу не завершила. Згодом термінологічну проблему у галузі практичного *сценознавства* намагався вирішити *Леся Курбас*, в історії театру — *Петро Рулін*. 1929-го року було розроблено проєкт *театральної енциклопедії*, у підготовці якої мусили взяти участь *Л. Красовський, О. Білецький, Б. Варнеке, О. Гвоздев, В. Резанов, П. Рулін* та ін.

Від того ж 1918-го року фіксуються терміни *театровід*, згодом — *театролог, театрознавство, сценознавство*; від 1930-х років розрізняють *театрознавців марксо-ленінського і буржуазно-націоналістичного або буржуазно-академічного спрямування*, фіксується поняття *мистецтвознавство*, проєкти створення *мистецтвознавчих кафедр* (1927) і навіть *академії мистецтвознавства* (1928).

Серед теоретичних проблем театрознавства найгострішою, вважав *П. Рулін*, стає проблема *наукового факту*, що актуалізувалася у контексті звинувачень у *схилянні перед фактами*, тобто в *аполітичному й академічному об'єктивізмі*.

Зважаючи на інфікованість науковців старої школи методами *буржуазно-академічного театрознавства* та передбачувану їхню неспроможність виконувати *соціальне замовлення*, головну увагу зосереджувалося на розвиткові масових видань. Так, у Харкові у 1919–1934 роках виходило, інколи впродовж короткого часу, понад сорок мистецьких видань (що майже вдсятеро більше, ніж до революції), накладу яких коливалися від однієї до десяти тисяч. Дослідникам театру було залишено скромне місце лише на шпальтах українознавчого часопису «Україна» (виходив від 1907 року) і «Записок історично-філологічного відділу ВУАН» (1919–1931).

Різниця між академічним театрознавством і журналістикою визначалася функціональністю:

*критика* — для виховання у глядача активної політичної позиції; *театрознавство*, — хоч як би воно пручалося, намагаючись залишатися об'єктивним і неупередженим, — для історико-теоретичного обґрунтування, з позицій марксизму-ленізму, еволюційного розвитку, досягнень радянського театрального мистецтва і радянської влади в цілому. Однак членство у *Комісії марксо-ленінського театрознавства* не забезпечувало істориків театру від звинувачення у *буржуазному еkleктизмі й аполітичному академічному об'єктивізмі*.

На початку 1930-х років українську театрознавчу школу, становлення якої лише розпочалося, майже у повному складі, за надуманими політичними звинуваченнями, було репресовано, а її місце посіла мистецька белетристика, котра й повернула мистецтвознавство на кілька століть назад — на донауковий етап.

На тлі *знищення буржуазно-академічних шкіл* дедалі потужнішу підтримку отримувала театральна журналістика, котру саме за радянської влади було *упартійнено*, надано *державний статус і навіть визначено жанрові особливості рецензії*. Адже «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!» [8, 1]. Ключовим стало поняття *масове споживання*.

Відтепер театральна критика виконувала *соціальне замовлення* — *виховувала і перевиховувала глядача*, формувала *пролетарський смак*, претендувала на *наукову експертизу*, створення *Інституту експериментальної критики і кафедр марксістської критики*. Однак, за відсутності «досвідчених і тямущих театральних робітників — партійців», довелося «притягати до роботи в театральних відділах газет найвидатніших робітників-публіцистів <...>, що розуміють і приймають художню політику партії і щодо ідеології і щодо форми» [9, 15]. На вирішення цих завдань спрямовувалося і *теаробкорівство* — рух театральних робітничих кореспондентів.

У лексиці партійних постанов і театральної критики дістають популярність відомі з дореволюційних часів умовні, тому й зручні пустушки *високохудожність, антихудожність* та ін. Зазвичай мистецькі інвективи вживалися поряд із політичними — як синоніми, через кому, адже зрозуміло, що *антихудожні тенденції* притаманні *дрібній буржуазії, а високохудожні — культурі пролетаріату*.

Право призначати (*свій, чужий, попутник, ворог*) належало владі, тоді як журналістиці делегувалося *пильнування і транслявання* її настанов, поіменовування дошкульними метафорами і роль загонщиків в оголошеному владою полюванні. Патронат влади і безкарність сформували парканно-прокурорський стиль журналістики (*потворність, фальш, викрутаси, нісенітниця, пліснява, отруйна гнилизна*).

Однак обезпечити себе від звинувачень — у *вульгарному соціологізмі, безпартійному естетизмі* або у *груповщині* (щось на кшталт корупції на світоглядному, ідейному й естетичному ґрунті) — не могла і сама театральна журналістика: *згори* завжди міг з'явитися той, хто вимагатиме *«виправлення помилкових думок і поширення правильних поглядів щодо театального мистецтва»* або звинувачуватиме у *«притупленні більшовицької пильності»* [10, 19]. Ніхто не міг передбачити, яке гасло висуне день прийдешній, а він висував — то вимогу *радянського сміху*, то нову художню правду — *соціалістичну правду*.

Так само як і митців, критиків поділяли за немарксистською, тобто буржуазною, і марксистською орієнтацією. *Критиків-комуністів* об'єднували у колективи, тоді як безпартійно-естетську ніхто не збирався забезпечувати талонами на доживання; головні надії покладаються на колективну робітничу критику — *рецензентські гуртки, рецензентські бригади (рецьбригади), театральне робкорівство та ін.*

У 1930-х роках найголовнішим завданням театральної журналістики стає *пильнування*, а основними жанрами, хоч і неоголошеними — *дифірамби і політичні доноси у формі фейлетонів*, автори яких зазвичай сором'язливо підписувалися *псевдонімами* або, ще гірше, *приписували* свої дописи відомим театральним діячам, як у випадку з антикурбасівською статтею, підписаною прізвищем Гната Юри. Звісно, тим, кому демонструвалася *пильність*, авторство цих фальшивок було відомо.

Колективним органом критики і цензурування стають *художні ради*, відомі від 1918-го року і відновлені наприкінці 1920-х років. 1928 року законодавчо було визначено завдання художніх рад, однак ефективність їхньої роботи залишалася незадовільною. Тому невдовзі, для посилення *колективної відповідальності* за якість *колективного цензурування і формування ідеологічно витриманого репертуару*, — їх було витіснено *художньо-політичними радами*.

У контексті боротьби за статус *головного, державного, зразкового, передового, показового,*

*центрального комуністичного театру* впроваджуються змагання з потужним медійним супроводом: *конкурс драматургії, театральна олімпіада, огляд мистецької самодіяльності, конкурс на створення кращих театральних п'єс, олімпіада робітничо-колгоспних театрів* та ін. Від 1929-го року театри запозичують від промисловості новіші форми — *соціалістичне змагання, стаханівський рух* тощо.

Однією з ознак пореволюційної доби стала *диференціація театрів* за видами: *агітаційний, артистичний, виробничо-експериментальний, героїчний, масовий, політично-функціональний, революційно-модерний, шукань* та ін.

Однак найголовніші дискусії ще від останньої чверті XIX століття розгортаються навколо *реалізму*, призначеного за радянської влади на роль *головного творчого методу*, незважаючи на те, що інтерпретувався він по-різному: від 1870-х років — *як принцип*; згодом — *як спосіб гри; як течія; як антитеза ідеалізму; як протимистецтво* тощо. Зручне для маніпулювання мерехтіння терміна призвело до перетворення *реалізму* на демагогічне гасло з необмеженим віялом значень. Єдиний термін, з яким незмінно корелював *реалізм*, був термін *масовий* — *масовий театр і глядач, масове мистецтво, мистецтво мас і для мас* та ін.

В акторській творчості у перші пореволюційні роки зіштовхнулися *психологізм* (вплив російської театральної школи), *школа нутра* (традиція наддніпрянського театру) і *технологізм* (галицький театр). Прихильність до однієї з традицій корелювала з увяленнями митців про *правильний національний театр*.

Десь на узбіччі, претендуючи на роль *авангарду*, розвивалися *колективні дієства і декламації*, в яких акторові відводилася функція *схвильованого доповідача*.

До середини 1920-х років влада хиталася у своїх естетичних смаках, але на початку 1930-х віддала перевагу наймасовішому напрямку — *життєподібному реалізму*, тобто імітації, що протиставлялася *беззмистовному формалізму*.

На початку 1930-х років розпочалося впровадження системи Станіславського, але одночасно із цим, 1934 року, інсценування доповідей Сталіна та інших вождів.

Чи не найяскравіше ознаки доби переплелися у події, котра визривала від початку 1920-х років, доки не втілилася наприкінці 1930-х. У січні 1939 року у Москві, у Раді Народних комісарів, відбулася дводенна нарада, в якій, крім партійних

керівників, взяло участь п'ятнадцятеро виконавців ролі Леніна. Уявімо, як з різних куточків країни збиралися до РНК усі ці *леніни*, як начальник Управління у справах мистецтв відкривав нараду, пояснював, а може, й показував, як *перевтілюватися у леніних*. Уявивши цю сцену, відчуємо трагічну нескінченність державного балагану.

Закладені у цей час принципи, зберігалися у радянському театрі до 1990-х років, хоча в окремі періоди — у пом'якшеній формі. Деякі з них і досі чинні, адже левову частину наших уявлень про театральну культуру сучасності закладено, з незначними пізнішими вкрапленнями, саме у цьому періоді — сто років тому.

#### Висновки:

1. З точки зору термінотворення і появи нових явищ у театральній культурі України, досліджуваний період був найпліднішим, адже 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 ХХ століття. Таку лексичну активність було зумовлено не лише глобальними змінами у житті суспільства, а й найголовнішою подією у театральній культурі України, принаймні у ХХ столітті, — *одержавленням театру*, отже, появою потужного замовника, що визначило 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*.

2. Процесові одержавлення театральної справи, що розпочався у 1917 році, передувала тривала системна криза, що мала поколіннєвий характер і вписувалася у пізнішу формулу Миколи Хвильового: *Європа чи Просвіта*. Основними ідеологемами реформ були заклики до розвитку ринкових стосунків у царині театру, створення постійного, національного, народного художнього театру.

3. Привласнення (бюрократизація) театру вступила у суперечність з досвідом митців, вихованих на романтичному (індивідуалістичному) ідеалі творчості.

4. Створення загальнодержавної системи театральної освіти зумовило розвиток новітніх методологій, котрі від середини 1920-х років витіснила ідеологія.

5. Носієм «істини» стали засоби масової інформації і громадські організації (робітничі колективи, партійні збори), яким було надано *право транслювати вказівки й оцінки влади*, що й пояснює небачений досі розвиток театральної журналістики.

6. Спосіб структурування масової свідомості характеризується маніпулюванням мінливими, подеколи хаотичними значеннями і спекулятивними поняттями, серед яких домінували *пролетарська культура, масове споживання, народ*.

7. Важливою особливістю періоду стало здійснюване владою керівництво і регламентація стосунків театру і глядача (до революції поведінку глядачів влада не структурувала, хоча інколи, як у 1800-х роках, наслідуючи західну моду, обмежувала певні типи реакцій — сміх, оплески тощо).

8. В акторській творчості зіштовхнулися *психологізм, школа нутра і технологізм*. Прихильність до однієї зі шкіл корелювала з уявленнями митців про *правильний театр*. До середини 1920-х років влада хиталася у своїх естетичних смаках, але на початку 1930-х, відкинувши *колективні дієства, декламації і схвильованих доповідачів*, віддала перевагу *життєподібності*, тобто імітації життя.

9. Головними опозиціями театральної культури 1917–1934 років були: а) криза — вихід з кризи шляхом націоналізації, обліку, мобілізації тощо, включаючи плановість, звітність і т. ін.; б) культура пролетарська (колективна, масова, політична) проти буржуазної (міщанської, індивідуалістичної, аполітичної); в) формула мистецтва: нова фабрика мистецтв проти мистецтва-храму; г) глядач організований проти глядача випадкового; д) класовий підхід і революційна доцільність проти буржуазного об'єктивізму, академізму і схиляння перед фактами.

10. У межах досліджуваного періоду одержавлення театру супроводжувалося театралізацією державного життя; політика формувала порядок денний, а мистецтво пропонувало його й перекладало власною мовою; так політика і театр взаємопідживлювалися.

#### Джерела та література

1. Хмурий В. Щира й приязна розмова автора з читачем про сучасне українське мистецтво, при критику і про цю книжку. *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво ...* [Харків]: Рух, [1926?]. 159, [1] с. : іл.
2. Ле Гофф Ж. Проблема історії. *Родак II*. Письмо. Книжка. Лектура: Розмови: Ле Гофф. Шартъє. Еблар. Фабр. Лезен. Варшава, 2016. С. 23-52.
3. Міхалік Я. Як писати історію? *Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 7-25.
4. Новицький М. Культура і мова бюрократизму. *Культура і побут*. 1927. № 45-46. 3 грудня. С. 3-5.
5. На фронті культури: [відчит до XIII Всеукр. та VII Всесоюз. з'їздів Рад]. Нар. комісаріат освіти УСРР. Київ: Рад. шк., 1935. 261, [3] с.
6. «Державний» Гаркун. *Нова Рада*. 1918. № 157. 5 вересня (23 серпня). С. 4.

7. Хроніка. *Нове мистецтво*. 1928. № 2. С. 14.
8. Христовий М. Про нашу театральну критику. *Нове мистецтво*. 1926. № 25. С. 1-2.
9. Тези про театральну критику (затвержені Відділом друку Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 року). *Нове мистецтво*. 1927. № 4. С. 14-15.
10. Афіногенов [О]. Радянська театральна критика. *За марксо-ленінську критику*. 1935. № 5. С. 19-31.

---

### References

1. Khmuryi, V. (1926?). Sincere and friendliness conversation of author is with a reader about the modern Ukrainian art, at criticism and about this book. *Notat-ky pro teatr, kino ta prostorove mystetstvo ...*. [Kharkiv] : Rukh. 159, [1] s. : il. [in Ukrainian].
2. Le Goff, Zh. (2016). Problem of history. *Rodak P. Pysmo. Knyzhka. Lektura: Rozmovy: Le Hoff. Shartie. Ebrar. Fabr. Lezhen. Varshava*. S. 23-52 [in Ukrainian].
3. Mikhalik, Ya. (2013). How to write history? *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka. Zbirnyk statei*. Lviv : LNU im. Ivana Franka. S. 7-25 [in Ukrainian].
4. Novytskyi, M. (1927). Culture and language of bureaucratism. *Kultura i pobut*. № 45-46. 3 hrudnia. S. 3-5 [in Ukrainian].
5. At the front of culture: [vidchyt do XIII Vseukr. ta VII Vsesoiuz. zizdiv Rad], (1935). *Nar. komisariat osvity USRR. Kyiv : Rad. shk.*. 261 [3] [in Ukrainian].
6. State «Harkun». (1918). *Nova Rada*. № 157. 5 veresnia (23 serpnia). S. 4 [in Ukrainian].
7. Chronicle. (1928). *Nove mystetstvo*. № 2. S. 14 [in Ukrainian].
8. Khrystovyi, M. (1926). About our theatrical criticism. *Nove mystetstvo*. № 25. S. 1-2 [in Ukrainian].
9. Theses are about theatrical criticism (zatverdzeni Viddilom druku Biuro TsK VKP(b) 29 hrudnia 1926 roku). (1927). *Nove mystetstvo*. № 4. S. 14-15 [in Ukrainian].
10. Afinohenov [O]. (1935). Soviet theatrical criticism. *Za markso-leninsku krytyku*. № 5. S. 19-31 [in Ukrainian].