

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені І.Д. Безгіна,
заслужений діяч мистецтв України. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Andrii Liagushchenko,
(PhD of Art studies) Professor of Theater Organization
Department named after Igor Bezgin, honored artist
of Ukraine. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Виокремлено проблему державного театрального менеджменту. Уточнено основні типи театральної політики – патерналістську та регулятивну. Названі інструменти впливу держави на театр у вигляді монополії, ліцензування та удержавлення.

Розглянуто історію управління театром у Франції та Англії для з'ясування, як формувалися основні типи державної театральної політики. Показано зарубіжні впливи на театрального менеджменту в Україні та його особливості на різних історичних етапах. Запропоновано змінити підхід до викладання відповідних дисциплін для студентів й аспірантів.

Ключові слова: Театр, театральна справа, державний театральний менеджмент, театральна політика, патерналістська, регулятивна, монополія, ліцензування, удержавлення, Франція, Англія, Росія, Україна.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Розвиток державного театрального менеджменту, як багатофакторного явища, є складовою частиною історії сценічного мистецтва. Сьогодні це мало досліджена проблема в українському театрознавстві. Хоча ще на зорі вітчизняної науки про театр Петро Рулін вказував, що «окремо стоїть вивчення театральної політики» (Рулін, 1929, с. 3). Вміння орієнтуватися у цьому явищі, яке сьогодні ми розуміємо як державний театральний менеджмент, вважали запорукою ефективного управління видатні практики української сцени – від корифеїв до будівничих її сьогодишньої творчо-організаційної моделі.

На сучасному етапі, коли дедалі нагальнішим стає питання трансформації нашої галузі та системи управління нею, великого значення набуває історичний досвід розвитку театрального менедж-

менту. Особливо актуальним це є для підготовки кадрів сучасних менеджерів театру, діяльність яких відбуватиметься у процесі інституціональних змін організаційної моделі українського сценічного мистецтва. Дуже важливо перемінити погляд на проблему, яка має досліджуватись у загальному контексті не російсько-радянського, а світового театру. У статті спробуємо означити основні закономірності цього нового дискурсу, зосередившись насамперед на аспекті державного театрального менеджменту.

Мета статті полягає у наступному:

- актуалізація проблеми вивчення історії театрального менеджменту у загальному контексті розвитку світового сценічного мистецтва;
- виокремлення основних типів та інструментів державного управління театральною справою;

– розгляд етапів розвитку зарубіжного державного театального менеджменту з метою визначення його впливу на керівництво вітчизняним сценічним мистецтвом;

– переосмислення концепції викладання курсів історії театальної справи та менеджменту вишніх навчальних закладів для студентів і аспірантів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Накреслив шляхи вивчення системи управління театром, у тому числі й в історичному аспекті, І. Безгін. Важливі для розгляду цієї проблеми розвідки Р. Пилипчука, які містять цінний фактологічний матеріал про організаційні форми українського сценічного мистецтва. Вивчали зарубіжний і вітчизняний досвід у галузі театального менеджменту О. Безгін, В. Корнієнко, С. Васильєв, Р. Громадський, Ю. Раєвська, О. Клековкін, досліджуючи методологічні аспекти сучасного театрознавства, не виключає й організаційно-управлінські питання, оскільки вважає, що «об’єктивний погляд на театр – це результат взаємозбагачення парадигм, а не відкидання тих, які “не подобаються”» (Клековкін, 2017, с. 8). Автор цих рядків зробив першу спробу узагальнити шляхи розвитку вітчизняного театального менеджменту через розгляд діяльності видатних організаторів театальної справи (Лягушенко, 2021).

Виклад основного матеріалу. Від часів зародження професійної сцени у Стародавній Греції держава завжди вбачала в театрі значно більше сенсів ніж розвага, релаксація або й суто естетичне задоволення. Здавна було відомо, що це єдине мистецтво із можливостями масового впливу, здатними формувати суспільні настрої та уподобання. Зокрема, у сучасному культурологічному дослідженні зазначається: «У руках монарха комічні вистави з їхнім канонічним «хепі-ендом» перетворюються на дорогоцінний інструмент пропаганди, який, підтверджуючи престиж двору пишністю декорацій, прагне гарантувати соціальний мир у суспільстві» (*Історія Європейської Цивілізації...*, 2023, с. 140).

Отже, театр багато століть виконував ті функції, що їх сьогодні реалізують різноманітні засоби масової комунікації – преса, радіо, телебачення, електронні мас-медіа, соціальні мережі. Тому позиція та політика держав стосовно сценічного мистецтва була не споглядальною, а завжди дієвою. Управлінські зусилля влади ставали тим більш активними, всеосяжними та й подекуди

агресивними, чим більш централізованим, абсолютистським і тоталітарним ставало саме суспільство. Саме у таких умовах виникає державний театральний менеджмент, як цілеспрямований вплив на сценічні колективи та їх працівників з метою виконання поставлених владою завдань і досягнення визначених нею цілей.

У процесі формування сучасної європейської моделі сценічного мистецтва виокремилися та оформилися два основні типи державного театального менеджменту. Вони обумовлювалися специфікою соціального устрою, економічними, політичними, релігійними та культурними особливостями певного суспільства й країни. Назвемо їх патерналістським та регулятивним. Ці визначення близькі до поділу напрямів сучасної культурної політики, який, зокрема, наводить Р. Громадський. А саме на: «Управлінську (авторитарну); регулятивну; демократичну. Перший тип <...> характерний головним чином для країн третього світу, другий для країн Заходу, а третій, демократичний – для країн колишнього СРСР» (Громадський, 2008, с. 91).

Дозволимо собі уточнити наведені визначення. Зокрема, із першого типу слід вилучити дефініцію «управлінська», яка дотична до всіх напрямів державного менеджменту. Епітет «авторитарний» загальний, і його можна замінити на більш точний – «патерналістський». Назву «регулятивний» для другого типу варто залишити, як однозначно влучну. «Демократичний» тип, сьогодні просто зникає, адже пострадянські країни вже встигли обрати один із двох основних напрямів. Хоча тут можна згадати сучасну Україну, яка балансує понад тридцять років між свободою й авторитаризмом, зберегла у державному театральному менеджменті пострадянський демократизм. І це безперечно сьогодні підлягає переосмисленню й трансформації.

Патерналістський тип сформувався в унітарних державах, які на початку Нового часу відкинули гуманістичні принципи самодостатності особистості й узяли на себе повний контроль над її існуванням і задоволенням будь-яких потреб, включаючи естетичні. Патерналізм завжди характеризувався слабкістю й нерозвиненістю громадської ініціативи та наявністю авторитарної державної влади, що жорстко унормувала і регламентувала суспільне, у тому числі й культурне та театральне життя. Тут передусім варто

назвати Францію часів королівського й імператорського абсолютизму, а також якобінського періоду Великої французької революції, численні авторитарні режими західної, південної та центральної Європи XVIII–XX ст. і, звісно, самодержавну Російську імперію та тоталітарний СРСР. Саме там у царині державного театрального менеджменту активно працював патерналізм.

Регулятивний тип театральної політики виокремився у реформатських державних утвореннях Нового часу, з їх опорою на антропоцентризм, індивідуалізм та особисте підприємництво. Там, як правило, були досить активними структури громадянського суспільства, що відігравали суттєву роль у культурному й театральному житті. В даному випадку маються на увазі протестантські країни північної Європи, насамперед – Англія та похідні від неї Сполучені Штати Америки. Саме остання країна по сьогодні найпоспідовніше сповідує регулятивний напрям у царині театрального менеджменту. Зазначимо, що це відбувається на правовому рівні за повної відсутності державних театрів і відповідних керівних органів.

Основними інструментами державного управління театром були монополія, ліцензування та удержавлення. Монополія передбачала надання обраним сценічним колективам ексклюзивного права на здійснення діяльності взагалі або за окремими напрямками (драматургічними, жанровими) на визначеній території – від окремого міста до цілої країни. Ліцензування було легітимізацією діяльності театральних труп шляхом надання уповноваженими державними особами або інституціями відповідного патенту. Удержавлення означало використання цих інструментів у поєднанні із частковим або повним бюджетним фінансуванням обраних колективів. Тоді владою обов'язково визначався суб'єкт керівництва державними театрами. Історично склалися так, що монополія і удержавлення характерні для патерналістського типу, а от ліцензування – для регуляторного. Розглянемо, як це відбувалося у різних країнах і який вплив мало на управління вітчизняною театальною справою.

Державний театральний менеджмент, як багатифакторне явище, виникає в XVI ст. у Франції та Англії. Тоді занепад єдиного для всієї Європи середньовічного релігійного театру відкрив шлях до формування власних сценічних культур. «Криза християнського універсалізму прискорила появу національних драматургічних традицій» (*Історія*

Європейської Цивілізації..., 1923, с. 141). Новонароджений театр мав яскраво виражений світський характер й завдяки цьому почав одержувати переваги від міщанин і чимдалі менш залежних від церкви місцевих правителів. Останні навіть ішли на пряму заборону релігійних вистав. Використовуючи на свій розсуд названі вище інструменти впливу, світська влада Франції та Англії сформувала власні типи державної театральної політики.

Зокрема, ще в 1402 р. у Франції була створена громадська організація «Братство Страстей Господніх», що одержала від влади монополію на показ релігійних вистав у Парижі. У 1548 р. цей привілей було закріплено побудовою першого у столиці та в усій тогочасній Європі публічного театру – «Отель де Бургонь». Фактично він може вважатися одним із найдавніших корпоративних театрів. Тобто таким, що належав не колективу акторів у формі Товариства або одній особі як приватна трупа, а саме корпорації у вигляді громадської організації. Згодом братчики відмовилися від власних вистав і користуючись монополією розпочали комерційну діяльність, надаючи приміщення в оренду провінційним професіональним акторам. Ці та інші цікаві факти з історії театрального менеджменту Франції та Англії зібрані у всевітньо відомій «Історії театру» (Брокетт, Гілді, 2014).

У Франції головну роль у вирішенні долі театральних труп одразу забрала собі центральна королівська влада, чим започаткувала патерналістський тип державного театрального менеджменту. У XVII ст. вона забажала мати постійний професіональний театр у Парижі. Відповідно, монополія братства стала на заваді цьому процесу і в 1629 р. була скасована, але сам інструмент залишився. Особливо наполегливою влада стала при королі Людовіку XIV, який вбачав у мистецтві сцени не лише відображення величі Франції та самого себе, а й пропагандиста відповідних політичних, суспільних та етичних норм. Саме у час правління цього монарха, що стало символом абсолютизму для всієї Європи, активно використовувався інструмент удержавлення театру.

Першою ексклюзивне право на створення та показ французьких музичних вистав по всій країні у 1669 р. одержала компанія під брендом «Оперна академія». У 1672 р. монополія перейшла до трупи композитора Жана Батіста Люлі, що стала працювати у Парижі під назвою «Королівська академія музики». Пізніше Люлі та його спадкоємці

перепродаватимуть права цього привілею провінційним антрепренерам, які створювали оперні трупи в інших містах Франції. Така комерційна активність пояснювалась тим, що театр, хоч і був придворним, але не одержував тоді фінансування від влади. Надалі державні гроші не обминали «Королівську академію музики», проте й не покривали всіх видатків, і керівник мав шукати інші джерела фінансування, включно із можливостями власного гаманця. Це було вельми цікавим поєднанням державної та приватної фінансової ініціативи. Сьогодні театр, у статусі державної установи, працює під назвою Паризька національна опера.

Натомість бюджетне фінансування від самого початку мав королівський театр «Комеді Франсез», що був створений Людовиком XIV у 1680 р. Колектив також одержав монополію на виконання франкомовної драматургії, яку раніше мало «Братство Страстей Господніх». Пізніше власний статут, затверджений Людовиком XV, закріпив організаційну структуру колективу. Її становили актори пайовики – сос'єтери та наймані виконавці – пенсіонери. Суб'єктами управління театром визначалися чотири придворних камер-юнкери та призначений інтендант. Остаточо статус головного драматичного колективу Франції затвердив наполеонівський «Московський декрет» 1812 р. Сьогодні «Комеді Франсез» є державною установою, у фінансуванні та внутрішньому управлінні якої наявна певна громадська ініціатива.

За правління Наполеона I театральний патерналізм досягнув свого апогею завдяки розширенню монополії для обраних театрів. Логіка дій полягала у тому, що різноманітність і конкуренція вважалися вельми шкідливими й тому влада бралася сама визначати, які сценічні колективи потрібні, а діяльність яких не на часі. Імператорським указом у 1807 р. були визначені вісім театрів, включно із «Академією музики» та «Комеді Франсез», що одержали ексклюзив на працю у Парижі, а близько двадцяти п'яти інших було просто закрито. Так само поводитися держава і в провінції аж до 1864 р., коли Наполеон III законом «Про свободу театрів» скасував обмеження.

Окрему сторінку державного театального менеджменту становить період Великої французької революції. У її часи театр став не просто засобом демонстрації владної могутності, а й активним ідеологічним чинником, спрямованим на перетворення суспільної свідомості. Функції виховання,

сформульовані та накинуті сценічному мистецтву гуманістами-просвітителями XVIII ст., яacobінські лідери й ідеологи трансформували в утилітарні та агресивні агітаційно-пропагандистські завдання. Такі цілі театральної політики надалі стануть догоговказом і абеткою для всіх революційних режимів та їх тоталітарних державних утворень.

Хоча на першому етапі революції здавалося, що патерналізм назавжди поступиться місцем регулятивному управлінню. Такі надії викликав у 1791 р. декрет Національних установчих зборів «Про свободу театрів», який відмінив монополію колишніх королівських колективів і скасував принцип обов'язкового дозволу центральної влади на відкриття театрів як у Парижі, так і за його межами. Але радикалізація революції змінила владну театральну політику. Зокрема, влітку-восени 1793 р. посипалися декрети Конвенту про контроль репертуару, цензуру, арешти акторів. А через рік, вперше у світовій практиці управління театрами було передано Комісії народної освіти. Вінцем революційного менеджменту став декрет Директорії 1796 р. «Про збір на бідних», який на десять відсотків підвищив ціну білетів. Цей закон працював аж до середини XX ст. не лише при республіках, а й у часи імперій та монархій, що наочно демонструє спорідненість правого та лівого патерналізму.

Французький театр і його державна правова форма стали для багатьох правителів та монархів Європи XVIII–XIX ст. прикладом для наслідування і мавпування. Суб'єкти французького державного театального менеджменту пройшли довгий шлях від придворних камер-юнкерів, через революційні освітні установи, поліційних посадовців наступних часів, до створеного президентом Шарлем де Голлем Міністерства у справах культури. Але, попри всі демократичні, соціалістичні та неоліберальні віяння, що привели врешті державний театральний менеджмент Франції до регуляторного типу, заряд патерналізму й по сьогодні залишається в ньому дуже потужним.

Інший шлях пройшло театральне життя Англії. Саме там у протистоянні громадянського суспільства із традиційно патерналістськими зазіханнями центральної влади, поступово почав формуватися регулятивний тип державної театальної політики. Шлях до цього відкрила королівська заборона релігійних вистав у 1559 р., що надала можливості для розвитку світського публічного театру по всій країні. В Англії склалася тенденція до децентралізації

театральної справи у вигляді патронату місцевими можновладцями над акторськими трупами. Надалі королева Єлизавета I обмежила право дворян прихищати театральні компанії і давати дозвіл на виступи у певній місцевості. А патентування театральної діяльності у провінції було передано місцевим муніципалітетам або двом мировим суддям.

Із 1574 р. почалося ліцензування драматургії для окремих театральних труп Лондона. Воно стало компетенцією королівського майстра придворних видовищ. Згодом ліцензійні повноваження центральної влади стосовно драматургії поширилися на всі театри Англії. Також королева забрала у місцевої влади повноваження ліцензувати загальну діяльність театральних компаній і передала їх майстрові придворних видовищ. Водночас члени королівської родини одержали монопольне право патронувати обрані театральні трупи, передусім у Лондоні, а у компетенції майстра придворних видовищ залишилося право ліцензувати всі інші трупи. Таким чином у країні оформилася оригінальна «двопатентна система», що поєднувала регулятивне ліцензування та патерналістську монополію.

Ця система почала працювати у Лондоні в 1583 р., коли першою патронат одержала трупа «Слуги королеви». Потім монополію поділили між «Слугами лорда-адмірала» та шекспірівськими «Слугами лорда-камергера». Ці компанії активно змагалися за прихильність корони. Покровительство було необхідним з огляду на те, що, на відміну від Франції, в Англії існувала система запобіжників від всесилля центральної влади в особах місцевих муніципалітетів. Це призводило до постійних конфліктів, які зачіпали також і театри, примушуючи акторів шукати захист у можновладців. Наприклад, муніципалітет лондонського Сіті, що його контролювали пуритани, заборонив будувати театри на землях громади. Ця радикальна течія англійства завжди ставилася до театру негативно, що у 1642 р. під час Англійської революції й зумовило заборону професіонального сценічного мистецтва на всій території країни.

Після революції й трансформації політичної системи у Англії розпочався активний наступ патерналізму. Прикриваючись тезою про шкідливість різноманітності та конкуренції на театрі, парламент у 1737 р. прийняв «Акт про дозволи». Згідно із чим у Лондоні та всій Англії залишилося лише два монопольно-патентованих театри «Друрі-Лейн» та «Ковент-Гарден», а інші опинилися

поза законом. Але відкат був нетривалий і під впливом ідей просвітництва вже у 1752 р. починається відродження регулятивної політики. У цей рік парламент прийняв новий «Акт про дозволи», що допустив існування театрів у двадцяти кілометрах навколо Лондона на підставі місцевої ліцензії. Потім ці умови поширилися на всю країну і проіснували до 1843 р., коли парламент прийняв «Акт про театральні норми», що скасував взагалі всі театральні монополії. Це поклато край «двопатентній системі», хоча ліцензування майстра придворних видовищ залишалося аж до 1968 р.

На відміну від Франції, у Великій Британії інструмент удержавлення не діяв до середини ХХ ст. Там і по сьогодні не існує повноцінних державних театрів французького, а тим більше російського зразка. Лише після Другої світової війни уряд звернувся до субсидування мистецтва, й у 1946 р. було ухвалене рішення створити Лондонську королівську оперу, як постійний репертуарний колектив. Хоча він, попри свою назву, не є державним театром, а існує у правовому статусі благодійної компанії з обмеженою відповідальністю. Прямую державну фінансову підтримку Лондонської королівської опери та деяких інших театрів здійснює сформована у 1945 р. громадська Рада мистецтв.

Для більшого охоплення урядовими фінансовими програмами культурно-мистецької галузі у 1992 р. був створений Департамент національної спадщини. Він є першим в історії країни урядовим органом, до компетенції якого належать і театри. Департамент шляхом дотацій формує бюджет Ради мистецтв Англії, а остання, на конкурсній основі, фінансує обрані заклади. Принциповим є те, що Департамент не має права втручатися в цей процес, а бюджетні кошти обов'язково мають поєднуватися із іншими джерелами фінансування. Виходячи з вікових англійських традицій регулятивного державного театрального менеджменту, діяльність цих органів будується на «принципі витягнутої руки», що передбачає максимальну відстороненість політичної влади від мистецьких проблем.

Іншу позицію завжди мала Росія, театральне життя якої варте уваги з огляду на існування у цьому середовищі українських сценічних колективів. Місцева театральна політика XVIII – XIX ст. є поєднанням властивого цьому суспільству запозичення європейських зразків та непереборного від-

чуття власної винятковості. Вельми цінним для російської влади став досвід французького абсолютизму зі створення державних театрів. Відтоді патерналістський підхід назавжди став визначати менеджмент таких колективів і всієї галузі сценічного мистецтва. У 1756 р. завдяки удержавленню в Петербурзі поруч із іноземними з'явилася й перша російська трупа.

Але у Росії унікальний досвід функціонування французьких державних театрів був використаний своєрідно. Зокрема, було відкинута внутрішнє самоврядування, участь акторів і директорів у співфінансуванні та інші напрацювання. Місцеві державні театри, що звалися придворними, а пізніше імператорськими, ніколи не мали самодостатніх пайовиків на кшталт сос'єтерів «Комеді Франсез». Так само, незважаючи на всю спокусу додаткового фінансування від директора-інвестора, як в «Академії музики», влада не могла допустити до керівництва подібну відносно незалежну персону. Та й окремих директорів у імператорських театрах просто не існувало.

Їх функції виконував створений у 1766 р. в Петербурзі спеціальний орган державного менеджменту – Дирекція імператорських театрів. Одночасно з її створенням було укладено перший штатний розклад і визначено обсяги бюджетного фінансування, якого завжди не вистачало на покриття різниці між видатками та прибутками колективів. Боротьба із дефіцитами відтоді стала сакральним завданням кожного очільника Дирекції. На це його спрямовувало Міністерство імператорського двору, звідки йшли бюджетні трансферти. Не виправило становище й те, що у 1783 р. придворні театри стали публічними та одержали можливість реалізації квитків, уся виручка від яких ішла до Міністерства двору, а потім поверталася до Дирекції.

У ситуації, що склалася, винних знайшли в особах іноземців та їх театральних компаній. На хвилі патріотичної істерії, пов'язаної із наполеонівськими війнами, російська влада скористалася слушним моментом аби позбутися конкурентів. Запрацював улюблений патерналістський інструмент – монополія і французькі та інші іноземні театри були просто закриті, а їх актори вислані з Росії. Внаслідок чого російська сцена одержала тотальний ексклюзив на серйозні музичні й драматичні вистави у Санкт-Петербурзі та Москві. Водночас малі та розважальні жанри у столицях не були заборонені, але за своє існування платили

відсоток від зборів до Дирекції. У такому стані імператорські театри проіснували до 1882 р., коли ліберальні європейські віяння дісталися Росії й монополію було скасовано.

Вправною зброєю великодержавної пропаганди були російські казенні театри, які існували у національних регіонах імперії. Особливо активно такі колективи, що мали різні форми фінансової підтримки від держави, створювалися на українських землях. Зокрема, казенні театри під управлінням місцевої влади у різний час діяли у Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському. Всі ж інші трупи, що працювали у формах приватних антреприз та акторських товариств, існували до краху імперії взагалі поза межами правового поля. Його просто не було, адже держава, вважаючи театральну справу комерційно не відповідальною, віддала її на відкуп місцевим можновладцям.

Але у Росії, на відміну від елизаветинської Англії, діяли не юридично спроможні регулятивні патенти, а особисті смаки переважно малокультурних царських чиновників. Хоча певні управлінські функції у першій половині XIX ст. намагалися виконувати міські театральні дирекції, що були створені в Кам'янці-Подільському, Одесі, Харкові, Києві. Але за відсутності законодавчої бази вони перетворювалися у посередників між трупами та місцевою владою. Після земської та міської реформ 60-70 рр. їх заступили театральні комісії або комітети при міських думах і управах. І хоча вони існували на громадських засадах, їм була надана регулятивна функція здачі в оренду театральних приміщень. Попри це, російський театральний менеджмент належав до патерналістського типу й мав імперський характер.

Після більшовицького перевороту 1917 р. державна театральна політика набула ще й тоталітарного вигляду. Для радянської влади більше за все до душі припав знов таки французький, але вже революційний досвід. На місцевому ґрунті він набув агресивних ідеологічних форм, покликаних вирішувати агітаційно-пропагандистські завдання. За прикладом яacobінців, радянська влада одразу підпорядкувала усе мистецтво, й театральне зокрема, освітній галузі. Бо саме остання мала перетворити населення колишньої Російської імперії на свідомих будівничих майбутнього комуністичного раю. І театру відводилася у цьому перетворенні чи не найвагоміша роль.

Для того щоб виконати таке завдання, потрібно було поставити на службу більшовикам не лише абсолютно провладні за своєю сутністю колишні імператорські театри, а й усе різношерсте плем'я провінційних акторів із численних антреприз і товариств. З цією метою у 1919 р. з'явився урядовий «Декрет про об'єднання театральної справи», який насправді тоді нічого не об'єднав, але задекларував найрадикальніший патерналістський підхід в історії світового театального менеджменту. Він одержав назву «політика удержавлення театру», і саме під її впливом проходило у наступні двадцять років театральне життя Росії та національних республік.

Сутність названого декрету та наступних законодавчих і підзаконних актів полягала у тому, що держава привласнювала всю галузь сценічного мистецтва у прямому й переносному сенсі. Цей процес проминув кілька етапів. Спочатку була радикальна націоналізація часів революції, коли більшовики намагалися захопити у театрі все, включаючи живих акторів. У часи НЕПу відбувалося повзуче удержавлення наявних і новостворених колективів. А в 30-ті рр. була остаточно знищена багатоукладність театральної справи з її антрепризами й товариствами на користь єдино дозволеної організаційно-правової форми державного репертуарного стаціонарного театру.

Суб'єктом театральної політики в цей час був Народний комісаріат освіти (НКО), що зажив вельми зловісної слави, порівнянної лише із сумнозвісним ВЧК-ОГПУ-НКВД. Адже вся політична цензура, покликана не лише забороняти, а й виявляти у мистецтві потенційні загрози владі, була підпорядкована саме НКО. У 1936 р. його замінив Всесоюзний комітет у справах мистецтв, який поставив фінальну крапку у більшовицькому удержавленні театру. Наказ комітету «Про порядок формування театральних труп» закріпив із 1938 р. існування у СРСР тільки державного театру. Це був тріумф тоталітарного патерналізму в театральній справі.

Слід констатувати, що сьогодні на четвертому десятку існування незалежної України, елементи патерналізму досі наявні у вітчизняному державному театральному менеджменті. І це не дивно, адже радянська правова форма театру залишається у нас панівною. Але так було не завжди. У театральній справі України на різних етапах її розвитку працювали всі інструменти театральної

політики. Оразу зауважимо, що саме про її український вияв, звичайно, варто говорити від 1917 р. До того мова може йти про вплив на розвиток вітчизняного сценічного мистецтва державного театального менеджменту тих країн, у складі яких існували наші землі.

Зародження українського сценічного мистецтва відбувалося у період загальноєвропейського занепаду церковного театру. Зокрема, львівські театральні дійства початку XVII ст., вже поєднували релігійні й світські сюжети. Цьому сприяла театральна політика міського самоврядування, яке подібно до середньовічних європейських міст здійснювало певне фінансування цих видовищ за рахунок спеціального міського податку. Схожі трансформації відбувалися й поза межами Львова. Так, ярмаркові вистави 1619 р. професійної трупи Якуба Гаватовича поєднували польську релігійну драму й світські інтермедії, писані й зіграні українською мовою.

Не обійшла стороною українські землі й просвітницька тенденція XVIII ст., коли театр почав заступати церкву. Як зазначає І. Юдкін, «процес секуляризації культури прибрав вигляду перенесення її вогнища з храму до театру» (Юдкін, 1999, с. 136). Зокрема, у Львові це набуло буквального вияву. Віденська влада для пропаганди державної німецькомовної культури, вирішила передати під театр приміщення колишнього костюлу. У цьому патерналістському вчинку використали й регулятивний механізм. Підприємцеві Францу Генріху Булли, який перетворив храм на театр, у 1792 р. була надана ліцензія на проведення вистав у цьому приміщенні. Серед тих, хто його орендував, був піонер польської сцени у Львові Ян Камінський, який разом із колегами готував ґрунт для створення і українського професійного театру.

Кадри для нашого театру, окрім вихідців із польських труп, склали виконавці кріпацьких колективів, що існували у панських маєтках на етнічних українських землях Російської імперії. Це було унікальне явище на кшталт рабів-лицедіїв або середньовічних блазнів, які, як річ, належали господарю. А тут власністю російських вельмож, які своєрідно мавпували європейський досвід, стали цілі театральні трупи. Це був абсолютний патерналізм, коли за людину вирішувалось усе – від обрання професії виконавця до можливості працювати за цим фахом. З кріпацьких театрів вийшли знані

майстри нашої сцени, зокрема, прем'єр полтавського «Вільного театру» Михайло Щепкін.

Причетний до виникнення цього театру полтавський генерал-губернатор князь Репнін, так само керувався патерналістською логікою. Але за збігом щасливих обставин його дії об'єктивно сприяли народженню українського професійного театру. Це відбулося у 1819 р. із прем'єрою «Наталки Полтавки» Івана Котляревського у нетрах збірної за національним складом трупі. Суттєво, що у полтавському «Вільному театрі» французький досвід було використано більш послідовно ніж у російських придворних колективах. У Полтаві утворився муніципальний сценічний колектив, який поєднав централізоване управління й бюджетне фінансування із внутрішнім самоуправлінням акторів-пайовиків на кшталт королівської «Комеді Франсез».

За низки об'єктивних причин, серед яких називалась і відсутність у місті відповідної глядацької аудиторії, полтавський «Вільний театрі» проіснував всього три сезони. Після цього українське сценічне мистецтво аж до 1917 р. продовжувало свій розвиток у недержавних формах. Хоча чому «всього три сезони», адже, наприклад, так само новаторському «Гамбурзькому національному театру» знадобився лише рік, аби надати серйозний поштовх розвитку німецької сцени. Подібне, але в умовах бездержавності й несвободи, зробив для українського театру колектив із Полтави.

У 1864 р., коли у Франції вийшов закон «Про свободу театрів», певну свободу одержало й національне сценічне мистецтво у Австро-Угорської імперії. Зокрема, перший професійний, суто український, театр заснувало львівське Товариство «Руська бесіда». Колектив існував у корпоративній правовій формі, коли його власником була ця громадська організація. Такий досить давній, ще із часів паризького «Братства Страстей Господніх», вид театральної компанії, тоді був не дуже поширений, на відміну від товариств на паях або приватних труп. Хоча у другій половині ХХ ст. у європейських країнах і особливо у США ця правова форма стала вельми популярною.

Незважаючи на те, що театр існував у авторитарній імперії, йому поталанило відчувати на собі різні інструменти державного театального менеджменту. Зокрема, колективу довелося працювати в умовах театальної монополії у Львові нащадків графа Скарбека, який був будівни-

чим театру, зведеного на заміну сцені у костюлі. А власну монополію на утримання єдиної у Галичині української професійної трупи Товариство «Руська бесіда» зберігало аж до початку Першої світової війни. Цей ексклюзив надавало ліцензування театральній діяльності місцевою австрійською владою. Також театр очолював директор, обраний власником на конкурсній основі.

У вітчизняному сценічному мистецтві останньої чверті ХІХ ст., аналогічно Англії часів Шекспіра або США межі ХVІІІ–ХІХ ст., відбувся бурхливий викид громадської ініціативи. Її найвищим проявом став український класичний театр корифеїв. Його видатні діячі, відповідно до класифікації Стівена Ленглі, були типовими «акторами-менеджерами» (Ленглі, 2000, с. 39). Хоча, на відміну від значної кількості європейських та американських колег, більшість наших корифеїв подібно Мольєру були ще й драматургами. Така універсальність була зумовлена наявним протистоянням з імперською патерналістською політикою російського уряду, коли єдиною запорукою творчої реалізації була саме менеджерська діяльність.

Російські можновладці та органи міського самоврядування, на відміну від англійських вельмож або муніципалітетів, не патрунували та не ліцензували українські трупи. Частіше за все вони забороняли діяльність театральних компаній на певній території чи у місті або обмежували показ драматичних творів, навіть за наявності цензурних дозволів. Тому для видатних діячів нашого сценічного мистецтва були важливими гнучкість й одночасно послідовність у прийнятті управлінських рішень. Спогади й епістолярна спадщина корифеїв рясніють описами ситуацій і колоритних постатей царських чиновників, які вершили власну театральну політику стосовно українського театру.

В Україні здавна мріяли про театр зі статусом подібним до імператорських. Але здійснилося це у часи Національної революції, коли народилася державна сцена і власна театральна політика. При виборі її типу перевага була надана французькому патерналізму із інструментом удержавлення. Дороговказом став ліберальний і радикальний досвід часів Великої французької революції. Тобто за зразок правив не лише закон «Про свободу театрів», а й декрети якобінського уряду про передачу театрів народній освіті. Відповідно, в Україні суб'єктом державного театального менеджменту стало Секретарство народної освіти. Відтоді й аж до

1936 р., коли за московським зразком було створено Українське управління у справах мистецтв, попри зміни державних утворень і політичних режимів, театр перебував у вертикалі народної освіти.

Для практичної роботи на початку літа 1917 р. у структурі Секретарства сформувався Театральний відділ. Влітку 1918 р. було зроблено спробу відокремити культуру і мистецтво від освіти, позаяк остання не розуміла специфіки менеджменту цієї галузі та особливостей підготовки кадрів для неї. З огляду на це, в структурі Міністерства народної освіти – таку назву вже мав керівний освітянський орган – було створене Головне управління у справах мистецтв і національної культури. Передбачалося, що згодом воно перетвориться на окреме Міністерство мистецтв, існування якого було навіть прописано у структурі уряду Директорії УНР взимку 1918/1919 рр. Але воєнні дії завадили реалізації цього плану.

Новонароджений український державний театральний менеджмент поєднував патерналістський і регулятивний напрями, які, відповідно, уособлювали державна й громадська ініціативи. Зокрема, функції підтримки й ліцензування театральних компаній поза межами Києва намагався виконувати Комітет українського національного театру, що утворився весною 1917 р. Він та його наступниця Театральна рада працювали як громадський директивно-дорадчий орган разом із державним Театральним відділом. Хоча головним призначенням і досягненням Комітету все ж таки було заснування в Києві у вересні 1917 р. першого в історії України державного Національного театру.

Найважливішим є те, що на початку Національної революції саме представники громадянського суспільства, в ряду перших формальних соціальних інститутів незалежної України, створили державний театр та систему менеджменту всієї галузі культури і мистецтва. Пізніше у Великій Британії за схожою схемою стали співпрацювати Рада мистецтв та Департамент національної спадщини. Хоча додержуватись принципу «протягнутої руки» вітчизняним Комітету українського національного театру й Театральному відділу абсолютно не вдавалося, оскільки політична влада і мистецтво у часи тієї революції були пов'язані аж надто міцно.

Не просто дотичним до політики, а потужною ідеологічною зброєю бачили мистецтво більшовики. Особлива роль тут відводилася театру – як

засобу масового впливу, здатному формувати суспільну думку. Головними інструментами театрального менеджменту стали удержавлення й монополія єдиної організаційно-правової форми державного репертуарного стаціонарного театру. Відповідно, по захопленню влади в Україні, місцеві більшовики та керовані ними органи розпочали наступ на сценічне мистецтво. Основними цілями являлися молоді українські державні театри, а також інші провідні колективи Києва, де були сконцентровані найкращі мистецькі сили.

Оспівана радянським театрознавством націоналізація київських театрів у березні 1919 р. була не початком нового сценічного мистецтва, а банальним привласненням театрального майна та приміщень і, головне, – встановленням ідеологічного контролю над діяльністю творчих колективів. Ця радикальна форма удержавлення передала провідні театри у безпосереднє підпорядкування Всеукраїнського театального комітету НКО, а інші до міського відділу освіти. Звіди нам дістався поділ, що існує у Києві й нині – театри загальнодержавної власності та міські колективи. Націоналізація 1919 р. була дослідним полігоном для подальшої радянської монополізації театру по всій Україні, під що напрацьовувалася необхідна законодавча база. Хоча у той військовий час більшовики не змогли націоналізувати всю театральну галузь.

Одержавши остаточний контроль над розореною країною, радянська влада зробила вимушений відступ у вигляді НЕПу. Економічні реалії на певний час знищили форму державного сценічного колективу і повернули багатоукладність у театральну справу. У цей період, як у часи Шекспіра, Мольєра та корифеїв, найбільш поширеними стали нащадки традиційних товариств і антреприз під назвою трудколективи. Відбулася й трансформація державного театального менеджменту, куди додалися елементи регулятивного характеру, але з незмінним ідеологічним патерналізмом, про що свідчать закони першої половини 20-х рр. Їх основні положення були зібрані у «Кодексі законів про народну освіту», прийнятому в 1922 р.

Із 1925 р., коли економічне й політичне становище радянської влади зміцнилося, вона вдалася до проведення більш активної та агресивної театральної політики. Зокрема, взялися за відновлення та розширення мережі державних театрів й знищення «буржуазних» трудколективів. Задля цього стала

мінатися, сформована на початку 20-х рр. законодавча база, де ще залишався регуляторний напруг. У 1928 р. вийшла постанова «Про державні театри та їх об'єднання». Поява цього документа мала серйозні й тривалі наслідки. Патерналістський державний менеджмент НКО перетворив директора й художнього керівника на маріонеток, що їх смикали за мотузки згори з будь-якого питання – від вибору репертуару до формування трупи.

Після 1933 р., траєкторія української театральної політики повністю збігається із загальносоюзною тоталітарною лінією. Республіканське Управління у справах мистецтв, яке у 1936 р. змінило одіозне НКО, мало критично низьку самостійність. Всі стратегічні питання вирішувалися тепер тільки у Москві, звідки в Україну прийшов відомий наказ «Про порядок формування театральних труп». Він завершив створення нині домінантної форми державного репертуарного стаціонарного театру. Звідтоді нам дістався чинний і нині гібридний державний театральний менеджмент, що поєднує елементи тоталітарного патерналізму, сучасного західного регулювання та пострадянського демократизму.

Висновки. Реформування системи управління вітчизняним сценічним мистецтвом має базуватися на знанні історії державного театрального менеджменту. Вказане явище повноцінно розкривається у своїй багатогранності тільки при дослідженні у загальному контексті організаційних трансформацій світового театру. Задля цього нами виокремлено два основних типи владної театральної політики, уточнено їх визначення та описані інструменти впливу держави на сценічне мистецтво.

На основі означеного підходу розглянуто зарубіжний досвід і його вияв у вітчизняній системі управління театром. Доведено, що патерналістський і регулятивний типи театральної політики, сформовані, відповідно, у Франції та Англії, були своєрідно та по-різному використані владою держав, де функціонувало українське сценічне мистецтво. Визначено, що вітчизняний державний театральний менеджмент формувався під впливом різних управлінських типів і сьогодні має значну спадщину тоталітарного минулого у поєднанні із регулятивними інструментами, а в країні існує вже не монопольна, але абсолютно домінантна форма державного театру.

Наголошено, що підготовка кадрів менеджерів театру має базуватися на сучасному дискурсі щодо історії організаційних форм виконавського мистецтва та системи управління ним. Запропонований підхід може допомогти скорегувати концепцію викладання відповідних дисциплін у студентів, а також у підготовці докторів філософії. На часі багато роботи з перевидання й видання матеріалів з історії вітчизняного театрального менеджменту, зокрема, збірника «Український театр. Документи і матеріали».

Джерела та література

- Брокетт, Оскар Г., Гілді, Франклін Г. (2014). *Історія театру* (10 видання) ; пер. з англ. Львів: Літопис. 730 с.
- Громадський, Р. (2008). Управління театральною справою у Фінляндії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Збірник наукових праць*. Вип. 2-3. Київ: Вид. «Екмо». С. 91-106.
- Історія Європейської цивілізації. Епоха Відродження. Література і театр. Образотворче мистецтво. Музика*. За ред. Умберто Еко. Харків: Фоліо, 2023. 598 с.: іл.
- Клековкін, О. (2017). *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник*. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ: АртЕк. 336 с.
- Ленглі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* ; пер. з англ. За ред. І.Д. Безгіна. Київ: ВВП «Компас». 640 с.
- Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.: іл.
- Рулін, П. (1929). Завдання історії українського театру. *Річник українського театрального музею*. За ред. П. Рупіна. Київ: Державний трест «Київ-Друк». С. 9-41.
- Юдкін-Ріпун І. (1999). *Культурологія просвітництва*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 200 с.

References

- Brockett, Oscar G., Hildy, Franklin J. (2014). *History of the theatre* (10th edition) / Translation from English. Lviv: Litopis. 730 s. [in Ukrainian]
- Gromadskyi, R. (2008). Upravlinya teatralnou spravou u Finlyandii [Management of theatrical affairs in Finland]. *Naukovii visnik Kiivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachinya imeni I.K. Karpenka-Karogo. Zbirnik naukovih prac*. Vip. 2-3. Kyiv: Vyd. «Ekmо». S. 91-106. [in Ukrainian]

- Istoriya Evropeiskoi tsyvilizatsii. Epoha Vidrozhennya. Literatura i teatr. Obrazotvorche mystetstvo. Muzyka.* Za red. Umberto Ecco. Kharkiv: Folio, 2023. 598 s.: il. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2017). *Istoriya teatru: Napryamy. Shkoly. Metody. Postati: navchalnyi posibnyk* [Theater historiography: Directions. Schools. Methods. Figures]. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachynya imeni I.K. Karpenka-Karogo. Kyiv: ArtEk. 336 s. [in Ukrainian]
- Lengly, S. (2000). *Teatralnyi manadzhennt I producerstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theater management and production. American experience]; per. z angl. Za red. I.D. Bezgina. Kyiv & VVP "Kompas". 640 s. [in Ukrainian]
- Liaguschenko, A. (2021). *Ukrainskyi teatr. Vydatni diyachy ta manadzhennt* [Ukrainian theater. Prominent figures and Management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s. il. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1929). *Zavdannya istorii ukrainskogo teatru* [The task of the Ukrainian theater history. *Richnyk ukrainskogo teatralnogo museu.* Za red. P. Rulina. Kyiv: Derzhavnyi trest «Kyiv Druk». S. 9-41. [in Ukrainian]
- Udkin-Ripun, I. (1999). *Kulturologiya prosvitnytstva* [Culturology of Enlightenment]. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskogo. 200 s. [in Ukrainian]

Andrii Liagushchenko

State theatre management in the context of historical development of performing arts

Abstract. The problem of state theatre management is pointed out in this article. Principal types of theatre politics are specified, among them are paternalistic and regulatory. Main instruments of state influence on theatre are mentioned: monopoly, licensing and nationalization.

The history of theatre management in France and England is regarded to clarify the formation of state theatre politics. Foreign influence on theatre management in Ukraine and its peculiarities on different historical stages is shown.

It is offered to change approach of teaching of certain disciplines to students and post graduate students.

Key words: theatre, theatre business, state theatre management, state theatre politics, paternalistic, regulatory, monopoly, licensing, nationalization.