

Департамент культури КМДА
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
Музей Марії Заньковецької

ТЕАТР КОРИФЕЇВ ЯК РУШІЙНА СИЛА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ТА ЙОГО ВПЛИВИ НА СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

за матеріалами XXVII Наукових читань,

присвячених ювілейним датам М. Кропивницького,

І. Карпенка-Карого, Г. Затиркевич-Карпинської, С. Тобілевич

16 грудня 2020 р.

УДК 3792.03 (477) (082)

Рекомендовано до публікації науково-методичною радою МТМК України.
Протокол №00 від 00 00 2021р.

Редакційна колегія:

- I. Мелешкіна — голова редколегії
- A. Сасьолкіна — відповідальний редактор, коректура
- Л. Бєвзюк-Волошина — член редколегії, організатор
- A. Приходько — член редколегії, комп'ютерна верстка

Збірник вміщує статті учасників XXVII щорічних Наукових читань «Марія Заньковецька та її доба», які проводяться в Музеї М. Заньковецької, відділі МТМК України. 2020 року читання було присвячено ювілейним датам корифеїв українського театру М. Кропивницького (180), І. Карпенка-Карого (175), Г. Затиркевич-Карпинської (165), С.Тобілевич (160). Через карантинні обмеження захід відбувся онлайн на платформі ZOOM. Участь взяли науковці музеїв, провідні театрознавці з Києва та інших міст.

Статті співробітників МТМК України ілюструються документами з фондів музею.

Видання призначене для істориків, мистецтвознавців, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

© МТМК України, 2021

© Автори: тексти, 2021

З М І С Т

Веселовська Г.	Трупа українських корифеїв 1900–1903 років і суспільно-політичні загострення зламу століть.....	4
Лягущенко А.	Корифеї українського театру. Парадокс діяльності між організацією і творчістю.....	14
Зубченко І.	Висвітлення діяльності М. Кропивницького на сторінках газети «Рада» 1906–1913 років.....	24
Ботунова Г.	Гастролі П. Саксаганського та М. Садовського у Харкові в контексті складних мистецьких і суспільно-політичних реалій 20-х років ХХ ст. Творчі взаємовпливи.....	40
Мелешкіна І.	«Ді Шпін, ун ді Фліг» («Глитай, або ж Павук»). Українська класика на єврейській сцені.....	51
Білавич Д.	Соломія Крушельницька і корифеї українського музично-драматичного театру.....	74
Щукіна Ю.	Діапазон сценічних втілень творів М. Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича в театрі музичної комедії України (1936–2020).....	84
Процев'ят Г.	Екранізації творів літературної та музичної класики, виконаних на кону корифеями українського театру.....	94
Бевзюк- Волошина Л.	Сучасна концепція існування Музею Марії Заньковецької. Як тема корифеїв має доноситися сучасним відвідувачам та як зробити Музей популярним місцем, враховуючи проблеми з COVID-19.....	123

АНДРІЙ ЛЯГУЩЕНКО,
завідувач кафедри хореографічних та
мистецьких дисциплін КМАТ ім. Сержа Лифаря,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого

КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ. ПАРАДОКС ДІЯЛЬНОСТІ МІЖ ОРГАНІЗАЦІЄЮ І ТВОРЧІСТЮ

В одному із листів 1903 р. корифей українського театру Іван Карпенко-Карий писав: «Ні один народ у Європі не переживав того, що ми українці, в 20-му столітті! Тоді, як усі давно вже знають хто вони — ми тільки починаємо довідуватися; тоді, як усі давно в яснім призначенню своїх прав національних і вселюдських мають задоволення і йдуть до широких вселюдських бажань — ми тільки просинаємось і все те, що другі вже мають, [нам] треба здобувати!» [1, С. 279].

Ці слова Карпенка-Карого стосувалися справ далеко не театральних. В них бриніло відчуття наближення глобального зсуву суспільного життя на початку минулого століття. Разом з тим, до українського театру ці думки також мали відношення. Адже словосполучення «нам треба здобувати» було актуально для вже знайомих театральному світу принципів цивілізованого співіснування організації з творчістю. Тобто, для того, що почало формуватися у часи корифеїв, повністю випало з нашої реальності практично на весь радянський період та й в незалежні роки виростає вкрай повільно.

І все ж, в останні десятиріччя у творче життя України повернулися або увійшли такі професії, як антрепренер, менеджер, імпресаріо, продюсер. Їх компетенції спрямовані на різні аспекти організаційної діяльності у виконавських мистецтвах, в тому числі й театрі. Першим в цьому переліку стоїть антрепренер, що у перекладі з французької означає — підприємець. В момент його появи у вітчизняній театральній

справі на межі XVIII–XIX ст. в Російській та Австро-Угорській імперіях, куди входили землі сучасної України, домінував французький культурно-мистецький досвід. Тому наші театральні організатори стали називатися антрепренерами, а не імпресаріо на італійський, або менеджер на англійський манер.

У пошуках та виробленні засад співіснування організації й творчості українська сцена в період свого становлення була подібна до ще одного молодого професіонального театру — американського. Як зазначає відомий дослідник театального менеджменту Стівен Ленглі, актори-менеджери контролювали театр США до другої половини XIX ст. [2, С. 39]. Так само в кінці цього сторіччя, одночасно з цивілізованим світом, в українському театрі з'являться паростки професії, що об'єднає компетенції антрепренерів, менеджерів, імпресаріо й стане зватися на американський манер — продюсер.

Професіональна діяльність всіх вищеназваних фахівців по забезпеченню умов для створення унікального сценічного продукту підпадає під стале визначення — організація та управління процесом колективної художньої творчості, що його запропонував видатний український вчений Ігор Безгін [3, С. 8; 11; 14]. Відповідно, найяскравіших проводирів цього процесу ми будемо називати узагальненим визначенням — видатний організатор театральної справи.

Три представники когорти корифеїв — Марко Кропивницький, Михайло Старицький та Іван Карпенко-Карий, ювілеї яких святкувалися у 2020 р., належать саме до цього елітарного клубу. Сутність парадоксу їх діяльності полягає в тому, що для них єдиною запорукою та умовою творчої самореалізації було вирішення цілого комплексу організаційних проблем. Якби ці діячі не були видатними театральними організаторами, їх здобутки в інших аспектах сценічного мистецтва мали б інший вигляд і вимір.

Марко Кропивницький та Іван Карпенко-Карий, й до певної міри Михайло Старицький, являли собою класичний типаж актора-менеджера, широко розповсюджений у XVIII–XIX ст. у світовому театрі. Всі наші корифеї пройшли шлях від аматорів до діячів професіональної сце-

ни. З вищеназваних трьох видатних особистостей, саме Кропивницький був беззаперечним першовідкривачем і в царині творчості, і в організаційних справах.

Марко Кропивницький розпочав свій театральний аматорський шлях практично одночасно з Іваном Карпенко-Карим (Тобілевичем) та Михайлом Старицьким. Але він значно раніше за них, ще у 1871 р., залишив життя звичайного обивателя й вступив на професійну сцену. Його робота в різних трупах, включаючи перший український професійний театр «Руська бесіда», стала безцінним джерелом знань в галузі театального менеджменту.

Крім того, аматорський досвід єлисаветградського гуртка Тобілевича та Кропивницького, особливо постановка знаменитих «Вечорниць», а також київського колективу Старицького та Лисенка зі сценічного втілення оперет «Різдвяна ніч» та «Чорноморці», став своєрідною апробацією музично-драматичного напрямку майбутнього українського професійного театру. Саме така жанрова особливість зумовила в подальшому унікальну організаційно-творчу структуру вітчизняних сценічних колективів від часів корифеїв і до сьогодення.

У жовтні 1882 р. Марко Кропивницький зумів зробити здавалося б нездійсненне — об'єднати малоосвічених, які не мали абсолютно ніякої спеціальної підготовки, аматорів у першу українську професійну трупу в Наддніпрянській Україні. Там він дуже ефективно використав набутий аматорський та професійний досвід і зміг створити напролюд життєздатну модель національного сценічного колективу, яка працює і зараз. За це, як підкреслює видатний культуролог та театрознавець Дмитро Антонович, Марка Кропивницького абсолютно справедливо було визнано «батьком українського театру» [4, С. 468].

Всі трупи Кропивницького, а їх було чотири, були найпростішою колективною антрепризою у вигляді акторського товариства на паях з колегіальним прийняттям рішень. Цим кроком Кропивницький підкреслив свою спорідненість із видатними предтечами, адже створив саме товариство, як і великий Щепкін та його товариші з «Полтавського вільного театру». Така організаційно-правова форма передбачала наявність

спільного грошового фонду, якій формувався із внесених паїв акторів-засновників, певного сценічного обладнання й реквізиту, а також гардеробу чоловічих костюмів.

У подальшому інші наші видатні організатори вітчизняної театральної справи, зокрема, Іван Карпенко-Карий, а потім Лесь Курбас, будуть намагатися розширити та вдосконалити цю форму функціонування національного сценічного мистецтва. Такі зміни передбачали включення до кола засновників трупи всіх акторів, а також інших, не творчих працівників колективу, або й навіть взагалі не працюючих в ньому інвесторів.

Створення, говорячи мовою військових, першої регулярної частини з ополченців стало можливим завдяки справді армійським методам — міцній дисципліні та одноосібному керівництву. Таких організаційних принципів Кропивницький дотримувався весь час своєї менеджерської діяльності і за них його постійно звинувачували у так званій диктатурі. Хоча всі трупи він завжди називав демократичним словом товариство і навіть допускав до участі в управлінні ними деяких найбільш наближених акторів-акціонерів.

Протиставляючи адміністративному диктату антрепренера або театрального директора думку акторської громади, Кропивницький, мабуть, сам того не бажаючи, закладав під свої трупи вибухівку руйнівного протиріччя. Воно полягало в тому, що відповідальність він хотів ділити з колективом, але прийняття рішень із стратегічних фінансових, організаційних та, звичайно, творчих питань волів залишити за собою.

Колективна організаційно-правова форма власності мала для Кропивницького й виховне значення. Він намагався навчити членів товариств брати на себе відповідальність. Але з цього мало що вийшло, — будь-які актори (від пересічних початківців до знаних майстрів сцени) в будь-який час, включно й по сьогодні, вирішувати такі питання не здатні. Організаційно-творча єдиноначальність керівника (диктатура за Кропивницьким) не поєднується з колективною безвідповідальністю акторської вольниці. Як зазначає Стівен Ленглі, «коли компанія складається з акторів-акціонерів, вони мають право диктувати політику і приймати

рішення голосуванням, уникаючи тим самим авторитарної влади, необхідної в більшості театральних починань» [2, С. 36].

Вже на обрії своєї кар'єри театального менеджера у 1898 р. Марко Кропивницький писав у листі до Марії Заньковецької: «Добре б було закласти нам удвох антрепризу. Товариство, я зараз переконався, це зла штука... Відповідальним є той, в кого є що описати...» [5, С. 365]. Цим він звернув увагу на довічну проблему єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості. У тому ж 1898 р. київський дослідник Микола Ніколаєв зазначав: «Система колективного управління менш за все може бути використана в театрі. Тут має володарювати повний абсолютизм, як у внутрішньому управлінні, так і у постановці художньої частини» [6, С. 161].

Проблема єдиноначального керівництва докорінним чином змінила діяльність ще одного корифея та видатного організатора — Михайла Старицького. Більш того, дозволимо собі припустити, що не тільки його, а й взагалі весь вектор цивілізованого організаційного розвитку українського театру.

На схилі літ Михайло Старицький з боєм писав у листі до Івана Франка: «... з 1883 р. і сам став на чолі трупи, поклавши на її розвиток усю свою спадщину, тисяч на 60! Я примушений був благальними листами Кропивницького, порадами товаришів-друзів за цю справу узятись, бо Товариство драматичне Кропивницького гинуло без капіталу й голови, гинуло з ворожди, міжусобиць, нужди <...> Коли моя калитка зробилась порожньою, тоді Кропивницький зложив товариство, а мене лишив з малечою без шага та з наболілим серцем...» [7, С. 639, 641].

Згаданий конфлікт стався у 1885 р. у приватній антрепризі Старицького, яка була одним з найяскравіших колективів українського театру корифеїв. Михайло Старицький інвестував у справу дуже великі для театру того часу кошти. Вони знадобилися для покращення матеріальної бази — пошиття нових костюмів, виготовлення сценічного оформлення та реквізиту. Значна частина фінансів була спрямована на поповнення трупи новими артистичними силами та гідну оплату праці співробітників.

Ось що пише про це Софія Тобілевич: «Старицький оплачував акторів, хористів, музикантів та інших робітників своєї трупи дуже щедрою рукою. Артисту і режисерові Кропивницькому Михайло Петрович платив щомісяця по 800 карбованців і крім цього ще 5% від прибутків вистав. Заньковецька одержувала 500 карбованців — платня виняткова на ті часи, навіть для артистки-героїні. Такої ні один антрепренер не давав своїм героїням» [8, С. 67]. Менеджмент колективу, як зазначає Тобілевич, також знаходився на високому рівні й «під рукою організатора Старицького складались умови, контракти на театри, намічались маршрути, плани» [9, С. 26].

Внаслідок цього за короткий час невелике акторське товариство Кропивницького перетворилося у справжній театр з великим хором, оркестром, високохудожнім оформленням, яскравими автентичними костюмами та найголовніше — з блискучим акторським ансамблем, якому заздрили як провінційні, так і столичні російські антрепризи й стаціонарні приватні театри. Структура колективу Старицького включала в себе знайомі нам творчі цехи та повноцінну художньо-постановчу частину, притаманні будь-якому сучасному українському музично-драматичному театру.

Згадані дії дають нам підстави стверджувати, що Михайло Старицький, був не тільки видатним антрепренером та менеджером, а й першим в українському дореволюційному театрі представником такого напрямку організаційної діяльності, який підпадає під визначення продюсер. В зв'язку з цим, наведемо визначення Стівена Ленглі: «... продюсер — це людина, яка виступає ініціатором театрального проєкту, відповідає за майно, забезпечує авторські права та знаходить капітал, необхідний для постановки» [2, С. 57].

На жаль конфлікт, замішаний на довічній проблемі єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості, не дав сповна реалізуватися цьому проєкту. Найбільш високооплачуваний співробітник Михайла Старицького Марко Кропивницький за спиною керівника досяг домовленості з провідними акторами трупи, серед яких були Марія Заньковецька та Микола Садовський, й створив з ними влас-

ний колектив. Найтрагічніше полягало в тому, що виконавці волею обставин не були пов'язані в той час контрактами, які б стали цьому на заваді, але натомість продюсер Старицький вимушений був нести всю відповідальність за угодами своєї вже не існуючої трупи.

Фактично ця ситуація вбила в українській театральній справі тільки народжену модель властивого цивілізованому громадянському суспільству продюсерського театру. Маючи за приклад сумний досвід Старицького інші потенційні продюсери не схотіли ризикувати власними та залученими коштами і не пішли в український театральний бізнес. Інвестори та меценати в ньому надалі були, як фізичні особи так і юридичні, зокрема, кооперативні банки та спілки, але повноцінних продюсерів більше не було.

Сумна доля цього колективу дає нам підстави стверджувати, що це був власне продюсерський продукт — потужний, яскравий та скороминучий. Адже саме створення проекту, а не ведення постійного театру є однією з головних особливостей діяльності продюсера у сценічному мистецтві. Саме такою фігурою в Україні міг стати Михайло Старицький, але не став і залишився у свій час першим і, на жаль, останнім професіональним театральним продюсером. Не вина, а біда цього видатного організатора театральної справи, що він до певної міри випередив розвиток суспільної ситуації навколо національного сценічного мистецтва і з'явився не в той час, а може і не в тому місці.

Іван Карпенко-Карий, на відміну від інших корифеїв завжди високо цінував діяльність Михайла Старицького. Старший, самий мудрий Тобілевич наголошував: «Михайло Петрович вміє створити мистецьку атмосферу. Саме він прикладає всі свої сили й уміння, щоб поставити спектаклі якнайкраще. Яку сильну трупу йому пощастило утворити!» [8, С. 115]. Таку об'єктивну оцінку могла дати тільки людина, яка сама пройшла довгий шлях аматорства, професіональні університети у самого Старицького й стати неформальним лідером всього українського театру корифеїв кінця XIX — початку XX ст.

Завдяки арешту за політичною статтею та обмеженню у правах, Карпенко-Карий не зміг сповна реалізувати себе як керівник-практик

подібно до Марка Кропивницького та Михайла Старицького, а також своїх молодших братів Миколи Садовського і Панаса Саксаганського. Але його діяльність в ролі менеджера «Товариства російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського» перетворила створену внаслідок випадкових обставин трупку на кращий український сценічний колектив свого часу.

Успіх цього колективу значною мірою залежав від вдалого вирішення проблеми єдиноначальності у керівництві процесом колективної творчості. Братам вдалося так ефективно розподілити владні компетенції, що це унеможливило конфлікти, подібні до товариств Кропивницького або антрепризи Старицького. Сам Карпенко-Карий зазначав, що в «... діяльності як моїй, так і Панасовій проведені глибокі межі, і хоч вони по ідеї зливаються в одне загальне бажання добра ділові, а все ж таки ми за межі не виходимо, а тільки раємо, чи так вказуємо один одному думки свої по тому чи іншому случаєві» [10, С. 243].

Як організатор-практик, Іван Карпенко-Карий створив разом із Панасом Саксаганським найкращу театральну трупку корифеїв 90-х рр. XIX ст. Не маючи змоги офіційно здійснювати її менеджмент, він сімнадцять років був неформальним лідером цього колективу. Саме в цій трупці він здійснив реформу організаційних засад театральної діяльності, удосконаливши організаційно-правову форму колективної антрепризи шляхом перетворення простого акторського товариства на широке акторське товариство. Ця реформа була спрямована на залучення до організаційних справ театру всіх його творчих працівників. В результаті виснажливих переговорів Карпенко-Карий зміг в останній раз на кілька років об'єднати в цьому колективі практично всіх корифеїв.

Не ставши самостійним антрепренером або продюсером, Іван Карпенко-Карий залишив нам видатну теоретичну спадщину в галузі організації театральної справи. Ми не помиляємося, наголошуючи саме на цьому, і у відповідь на здивовані погляди та запитання колег театрознавців — де ж томи та розвідки з назвами на кшталт «Об'єкт управління — малоросійський народний театр», готові навести відповідні аргументи. Перлини цієї спадщини розсіпані в його епістолярній творчості,

а також сконцентровані в окремій розвідці, що носить назву «Записка до з'їзду сценічних діячів».

Цей документ присвячений розгляду двох проблем — як впливають на репертуар та діяльність сценічних колективів корифеїв цензурні утиски й адміністративні обмеження, а також в якому стані знаходяться театральні приміщення в Україні. Але проблеми репертуару, глядача, загальнодоступності мистецтва сцени, та організації театрального простору не були єдиними у теоретичному доробку Івана Карпенка-Карого, як видатного організатора та менеджера. Взагалі, важко знайти в теорії театрального менеджменту ділянку, де б Карпенко-Карий не доклав своїх зусиль.

У своїх листах за багато років він фактично охопив всі основні аспекти взаємодії організації й творчості, що мають своє відображення у спеціальних дисциплінах навчального плану єдиної в Україні й найстарішої на теренах колишнього Радянського Союзу кафедри «Організації театральної справи імені І. Д. Безгіна» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Епіграфом до цієї спадщини можуть стати рядки з листа Карпенко-Карого до Саксаганського: «Навчені опитом, ми будемо із всіх сил шукать тільки розумних і логічних виходів задля правдивого урахування театральної справи» [10, С. 247].

Організаційно-творча модель цієї театральної справи, впроваджена Марком Кропивницьким, розширена Михайлом Старицьким та удосконалена Іваном Карпенком-Карим, стала зразком для перших українських державних театрів, які постали в часи національної революції, й залишається діючою в сучасних умовах. Також актуальною і сьогодні є проблема єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості. Вона дуже болісно сприймалася Кропивницьким, Старицьким і Карпенком-Карим та наклала суттєвий відбиток на діяльність створених ними колективів. Але корифеям вдалося подолати парадокс між організацією й творчістю завдяки рівноправному існуванню в їх особистостях цих двох іпостасей видатного театрального діяча.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси // Упорядкування і вступна Стаття С. Бронза. — Вид. 2-ге перероб. та доп. — Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. 576 с.
2. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / Переклад з англійської за редакцією І. Д. Безгіна. — К. ВВП «Компас», 2000. 640 с.
3. Див.: Безгин И. Д. Объект управления — театр. Опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин. — К: «Мистецтво», 1976. 200 с.
4. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К.: Либідь, 1993. 592 с.
5. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької від 6 травня 1898 р. // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К.: Мистецтво, 1955. 527 с.
6. Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк. (1803–1893 гг.) / Н. И. Николаев. 212 с.
7. Старицький М. Твори. У 8 т. / М. Старицький. Т. 8. — К. : Дніпро, 1965. 750 с.
8. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / С. Тобілевич. — К.: Державне видавництво мистецтв і музичної літератури УРСР, 1957. 471 с.
9. Тобілевич С. Спогади // Театр (Київ), 1940. — №11.
10. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. Карпенко-Карий. Т. 3. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1961. — 460 с.

S U M M A R Y

The collection contains articles by participants of the XXVII annual Scientific Readings „Maria Zankovetska and her time“, which are held at the Museum of M. Zankovetska, department of the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine.

In 2020, the reading was dedicated to the anniversaries of the luminaries of the Ukrainian theater M. Kropyvnytsky (180), I. Karpenko-Kary (175), G. Zatyrykevych-Karpynska (165), S. Tobilevych (160).

Due to quarantine restrictions, the event took place online on the ZOOM platform. Museum scientists, leading theater historians from Kyiv and other cities took part.

Articles by the MTMC Ukraine employees are illustrated with documents from the museum's funds.

The publication is intended for theater historians, teachers and students of relevant fields of education.

Наукове видання

**Театр корифеїв як рушійна сила становлення національного театру
та його впливи на сучасний український театральний процес**

Науковий збірник за матеріалами XXVII Наукових читань, присвячених ювілейним датам М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Г. Затиркевич-Карпинської, С. Тобілевич

Комп'ютерна верстка
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.