



Департамент культури КМДА
Музей театрального музичного та кіномистецтва України

100 РОКІВ В АВАНГАРДІ

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

матеріалів Всеукраїнської
науково-практичної конференції



Департамент культури
Київської міської державної адміністрації
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

100 РОКІВ В АВАНГАРДІ

Науковий збірник
матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції

25–26 квітня 2023 р.

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

І. Дробот — голова редколегії

І. Мелешкіна — відповідальний редактор

А. Сапьялкіна — редактор-упорядник, коректура

А. Приходько — редактор

Дизайн і комп'ютерна верстка — А. Приходько

100 років в авангарді: науковий збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від заснування МТМК України. Київ, 2024. 142 с., іл.

Збірник вміщує статті учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «100 років в авангарді», присвяченої двом столітнім ювілеям: Мистецького об'єднання «Березіль» (1922) і його утвору — театрального музею (1923). Крім наукових співробітників МТМКУ участь у конференції взяли співробітники інших музейних, наукових та освітніх закладів Києва та інших міст України. У їхніх доповідях було висвітлено різноманітні аспекти історії та сучасної діяльності музею, досить широкий спектр тем стосовно Мистецького об'єднання «Березіль».

Видання призначене для науковців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів і всіх, хто цікавиться історією мистецтва та культури.

ЗМІСТ

ЧАСТИНА I

Українському театральному музеєві — 100

Дробот І.	Вступне слово.....	6
Семканич О.	Спецфонд Театрального музею: питання утворення та вивчення	9
Мелешкіна І.	Виклики і можливості збірки юдаїки з фондової колекції МТМК України	18
Гаврилко Н.	Інструменти майстра Івана Скляра в колекції МТМК України	37
Зубченко І.	Хроніка музейного проєкту «Лютий/Курбас»	44
Стаднік О.	«Open Kurbas: цифрова колекція». Цифровізація спадщини Леся Курбаса з фондів Театрального музею	56
Руденко Т.	Концепції музейної репрезентації постановки Курбаса-Меллера «Газ»	62
Руденко С.	Концепція виставки «Матриця українського авангарду»	72
Лобанова І.	Постановка опери «Князь Ігор» О. Бородіна (Харків, 1929) в контексті творчості А. Петрицького	80
Кореняк О.	Вистава режисера А. Приходька за п'єсою «Носороги» Е. Йонеска на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка	86
Кармазін А.	Від Волині до Донеччини: меморіальні музеї І. Стравінського та С. Прокоф'єва	95

ЧАСТИНА II

100 років Мистецькому Об'єднанню «Березіль»

Барабаш С.	Новий український театр «Березіль» в оцінці М. Козоріса	100
Лягущенко А.	Леся Курбас і парадокс державного театру	105
Дяченко А.	Аналіз фінансового менеджменту Мистецького об'єднання «Березіль»	115
Прокопчук І.	Монтаж в мистецтві українського авангарду	122
Полідович О.	Учні Леся Курбаса у мартирологу Биківні	129
Лодзинська О.	Вечір Леся Курбаса у 1962 р.: історія події і її культурно-політичний аспект	136

ЛЯГУЩЕНКО АНДРІЙ

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри ОТС ім. І. Безгіна
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України

**ЛЕСЬ КУРБАС І ПАРАДОКС
ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ**

Існування такого багатофакторного явища, що носить назву «державний театр» здавна несло у собі масу протиріч та й навіть парадоксів. З одного боку, діячі сцени, як і будь-які митці, повсюдно намагалися якщо не обстоювати то хоча б принаймні декларувати власну творчу незалежність. З іншого боку, театральна спільнота значно більше ніж представники інших мистецтв залежала від держави і головне — часто-густо шукала такої залежності. Це обумовлювалося тим, що ефективне функціонування суспільства як самодостатньої соціальної системи завжди визначалося результативністю процесів комунікації. Для державної влади в усі часи особливо важливою була і є масова комунікація, здатна здійснювати широкий та ефективний вплив на соціум, формувати його настрої та уподобання і врешті решт маніпулювати та управляти ним. І саме театр на шляху всього свого історичного розвитку в умовах відсутності сучасних комунікативних засобів виявився єдиним видом мистецтва, якому були притаманні вказані можливості.

Така особливість театру визначала постійну дієвість державної влади стосовно сценічної спільноти в усіх країнах, де було розвинуто це мистецтво. А специфіка соціального устрою, релігійні та політичні особливості певного суспільства обумовлювали тип державної політики у царині театру. Перший ми визначаємо як патерналістський, що сформувався в унітарних авторитарних державах, де на початку Нового часу владою були відкинуті гуманістичні принципи самодостатності особистості й встановлений повний контроль над її існуванням і задоволенням будь-яких потреб. Інший тип державної театральної політики, який ми визначаємо як регулятивний, виокремився у реформатських державних утвореннях Нового часу, з їх опорою на антропоцентризм, індивідуалізм, особисте підприємництво та ініціативність жителів цих країн.

Зазначимо також, що зусилля відповідних державних інституцій та органів стосовно театру ставали тим більш активними, всеохоплюючими та й подекуди агресивними, чим більш централізованим, абсолютистським і тоталітарним ставало саме суспільство. Тут використовувалися різноманітні засоби та інструменти владного менеджменту, серед яких слід виокремити удержавлення театрів. Працівники державного театру, виконуючи настанови влади, підпадали в більшу чи меншу залежність від її волі, але натомість одержували певну матеріальну й соціальну стабільність завдяки частковому або повному бюджетному фінансуванню. Ось такий парадокс між апіорним патерналістським безвіллям і бажанням самостійно регулювати та спрямовувати свою творчість супроводжував багатьох діячів сцени, яких доля пов'язала із державним театром.

Бився у цих тенетах і видатний діяч національного сценічного мистецтва Лесь Курбас. Зокрема, у 1919 р. він проголосив, що театр «не місце навчання і популяризації

програм політичних партій, а театр і тільки театр» [1, С. 33]. Але вже у 1927 р. Курбас визнав, що театр є дієвим засобом впливу на соціум з боку держави. Ось його тогочасне твердження: «Всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета — це система культурно-соціальних установок, через які пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчуття і своє світорозуміння. <...> Театр пролетарської диктатури мусить мати завданням поглиблювати громадсько-політичні запосилачі для встановлення комунізму» [1, С. 668]. А наприкінці свого творчо-організаційного шляху він із жалем констатував фатальну політичну заангажованість новостворених державних радянських сценічних колективів, вказуючи що їх покvapливе заснування «це ще не театральна політика» [1, С. 777]. Розглянемо як еволюціонувала позиція Курбаса в аспекті парадоксу державного театру.

Світогляд Леся Курбаса сформувався у відносно ліберальних умовах Австро-Угорської монархії початку ХХ ст. Він мав перед очима досвід взаємин держави і сценічного мистецтва на прикладі єдиного тоді у Галичині українського професійного театру «Руська бесіда». Це був унікальний для всієї вітчизняної театральної справи корпоративний сценічний колектив, створений завдяки громадській ініціативі при одноіменному товаристві. Відповідно Курбасу став ближчим регуляторний тип державної театральної політики. Адже саме у такий спосіб за допомогою зрозумілої процедури ліцензування австрійська влада надавала можливість легальної роботи українським акторам. Інша справа у яких важких матеріальних та побутових умовах відбувалася щоденна праця галицьких лицедіїв, але з точки зору здорового глузду вона була більш прогнозованою ніж поневіряння їх колег у Наддніпрянщині, які залежали від особистої волі авторитарних російських можновладців різного калібру. Варто також пам'ятати, що за своїми поглядами Курбас завжди залишався гуманістом і доля окремої людини була для нього важливіша ніж безликі маси, або абстрактне благо, якими так люблять оперувати прихильники патерналізму, особливо у його крайніх імперських та тоталітарних формах.

Саме із таким досвідом й морально-етичними принципами Лесь Курбас приїхав до Києва у березні 1916 р. на запрошення Миколи Садовського та вступив до його театру. Досвід попередньої акторської роботи у театрі «Руська бесіда», початок організаційної діяльності у «Гуцульському театрі» Гната Хоткевича та створення першого власного колективу «Тернопільські театральні вечори», переконали його, що зробити справжній прорив в українському сценічному мистецтві зможе тільки натхненний гурт справжніх однопумців, невпинний у своєму навчанні та розвитку, оскільки «там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ» [1, С. 44]. На цих засадах мав базуватися наступний, справді новаторський театральний проєкт Курбаса — «Молодий театр».

Перш ніж розповісти про існування у парадоксі державного театру двох головних проєктів Леся Курбаса — «Молодого театру» та «Березоля» варто уточнити значення основних понять та дефініцій, якими в цьому аспекті оперував видатний діяч національної сцени.

Ще у 1917 р. Курбас зазначив, що «громадська робота виховує, громадська робота зобов'язує» [1, С.13]. Ця дефініція стала його дороговказом на всьому творчо-організаційному шляху, адже покладання на громадську ініціативу й віра у силу та самодостатність громадянського суспільства апіорно ставилися вище за можливо-

сті держави. Відсутність патерналістського безвілля завжди, навіть у моменти відчаю допомагало Курбасу відчувати себе «як тарана у в житті, як клітину вищої свідомості» [1, С. 63]. Як бачимо, і тоді й сьогодні існувало стале протиріччя між поняттями громадське та державне в аспекті пошуків актуальних шляхів та напрямків розвитку вітчизняної театральної справи.

Упритул до опори на громадську ініціативу й безпосередньо з нею пов'язані ще дві дуже важливі дефініції Курбаса. Зокрема у нього постійно зустрічаються такі визначення театру — «чистий», «творчий», «шукань», «студійно-експериментальний», «окремих постановок». Натомість їм він протиставляє театр — «репертуарний», «виробничий», «академічний», «постійний», «установу». Ці дефініції звучать у виступах, лекціях, статтях, у різні часи та періоди, але якщо уважно вдивитися у контекст, де вони використовуються, то стає зрозумілим, що йдеться про два основних принципи організації процесу колективної художньої творчості — студійно-експериментальний та виробничий. І якраз саме вони у Курбаса абсолютно чітко корелюються із попередніми визначеннями: студійно-експериментальний завжди пов'язаний з громадською ініціативою, а виробничий з державним патерналізмом або регулюванням. Так само до студійно-експериментального тяжіє театр окремих постановок у різних курбасових епітетах (чистий, творчий, шукань), що у сучасному розумінні означає автономний сценічний проект. А під виробничим театром у варіаціях курбасової назви (академічний, постійний, установка) розуміється звичний нам репертуарний колектив.

Приступивши до створення «Молодого театру», Курбас та його товариші зіткнулися з тим, що майбутнє утворення не вкладалося в дуже актуальний тоді суспільний запит на організаційну модель виробничого державного репертуарного стаціонарного театру. Вона із часів корифеїв українського класичного театру була давньою й недосяжною мрією для вітчизняної театральної справи. Парадокс полягав у тому, що тільки-но революція 1917 р. відкрила можливість для існування національного державного театру, а українська влада та театральні діячі взяли її впроваджувати, як з'явилася людина із гуртом однодумців та сказала: це вже застаріло, це пройдений етап, майбутній прогрес сценічного мистецтва забезпечить лише студійно-експериментальна діяльність. Ось таке глобальне протиріччя було закладено в існування «Молодого театру», а в подальшому і наступного проекту Курбаса — «Березоля».

«Молодий театр» став яскравим витвором громадської ініціативи, як за шляхом свого створення групою суспільно активних діячів сцени, так і за своєю організаційно-правовою формою у вигляді відкритого пайового товариства. Але, як зазначав сам Лесь Курбас, представники новостворених українських органів державного управління театальною справою та діячі сцени, які орієнтувалися на організаційну модель виробничого державного репертуарного стаціонарного театру з недовірою та спротивом зустріли появу колективу. Ось свідчення Курбаса про цю ситуацію: «Авторитетні «верхи» культурні зустріли нас досить холодно і зневажливо (учні!), спочатку не ставили ніяких перешкод, про око людське субсидію невеличку дали, але дедалі, почувавши в нас, очевидно, небезпечну конкуренцію для своїх театральних формацій чимраз більш вороже й загострено» [1, С. 40]. Тут не дарма згадується мізерна державна допомога, оскільки потребуючи значно більшого фінансування, «Молодий театр» вимушений був іти на свідомі компроміси в організації процесу колективної художньої творчості.

Головною поступкою тут був перехід колективу на засади виробничої діяльності, яка все більше відсувала на периферію студійно-експериментальну. Зокрема, статут «Молодого театру», який є унікальним документом для тогочасної української театральної справи, зафіксував намагання молодих ентузіастів «провадить роботу з поділом її на такі шляхи досягнення своєї мети: а) праця в студії, б) ведення театру репертуарного» [2, Інв. №П-7311.]. Для молодотеатрівців це був вкрай ризикований, але вимушений крок, оскільки можливості інших джерел фінансування своєї діяльності, зокрема, продаж паїв театру та кредитування, були досить обмежені. Взагалі це було намагання поєднати дуже різні речі — студійно-експериментальне утворення, що як правило завжди знаходиться на маргінесі матеріального успіху, та комерційно успішне або державно датоване театральне виробництво.

Наприклад, реформатор французької сцени Андре Антуан у експериментальному «Вільному театрі» міг дозволити собі не залежати ні від каси, ні від держави, працюючи у форматі закритого клубу, що живе тільки за рахунок членських внесків. А вже потім він зміг втілювати свої новаторські режисерські ідеї у професіональному «Театрі Антуану», а згодом взагалі у державному «Одеоні». До речі, ідея клубного театру у глобально-тоталітарному масштабі згодом дивним чином з'явиться у радянській Україні початку 30-х рр., про що ще буде мова. Протилежним шляхом пішли інші новатори — батьки-засновники МХТ, які пропрацювавши десять років становлення сценічного колективу на принципах комерційної діяльності, змогли гармонійно поєднати виробничий театр і експериментальну діяльність, заснувавши низку студій, що стали запорукою подальшого розвитку та процвітання «метрополії».

У Курбаса і «Молодого театру» такого часу і таких можливостей не було. Тому Рада товариства, що була колективним організаційно-творчим керівником театру, більшістю голосів схилилася перейти виключно до виробничої діяльності та й взагалі обговорювала питання про можливості набуття театром державного статусу. Залишившись у меншості, Курбас продовжував відчайдушно обстоювати обраний ним шлях. Згодом він домігся того, що всі актори трупи, включаючи представників молодшої генерації, стали повноцінними членами товариства, чим надали перевагу студійно-експериментальному принципу організації колективної художньої творчості. Але шлях шукань перервало удержавлення «Молодого театру», що прийшло зовсім неочікувано та й не так, як бажалося його прихильниками. Цю акцію здійснив вже радянський уряд України у вигляді жорсткої тотальної націоналізації, що призвела спочатку до ліквідації товариства, а згодом і самого театру.

Більшовицька руйнація «Молодого театру» кинула Леся Курбаса та групу його однодумців у неприяні обійми Державного драматичного театру імені Тараса Шевченка. Досвід розрубаних війною шевченківських сезонів 1919 і 1920 рр. тільки зміцнили його у думці, що державний патерналізм, збагачений більшовицькими ідеологічними вимогами, не є благом. Тому, рятуючись від військового лихоліття, Курбас з гуртом послідовників, серед яких більшість складала колишні молодотеатрівці, у червні 1920 р. вийшов зі складу Театру імені Тараса Шевченка та виїхав із голодного Києва до більш хлібної провінції. Там, у Білій Церкві та Умані, вони працювали під назвою Київський драматичний театр, або скорочено — «Кийдрамте». Руїна змусила Курбаса повернутися у цьому колективі до архаїчного з огляду на новаторський «Молодий театр» акторського товариства на марках. Але ця стара, випробувана ще корифеями органі-

зацийно-правова форма не тільки не зіпсувала стратегічного шляху шукань, а й стала предтечою найголовнішого проєкту Курбаса — Мистецького об'єднання «Березіль».

Саме у «Кийдрамте» Лесь Курбас вперше у повній мірі зіткнувся із радянським театральним патерналізмом. Спочатку колективу було надано державний статус, що виявлявся лише у назві — «Державний мандрівний зразковий театр НКО», повній фінансовій самоокупності та цупкому ідеологічному контролі з боку влади. Потім у травні 1921 р. від того самого Народного комісаріату освіти України «Кийдрамте» одержав запрошення переїхати у тодішню столицю Харків і стати центральним державним театром республіки. Але справа не склалася з огляду на те, що Курбас і влада мали різні погляди на майбутнє колективу. Перший вважав, що відкриттю державного столичного українського стаціонарного репертуарного театру має передувати щонайменше два-три роки підготовчої студійно-експериментальної роботи, радянські ж органи намагали розпочати виробничу діяльність через кілька місяців. Це був перший дзвоник, що сповістив про принципову розбіжність позиції Курбаса та ідеологізованих патерналістських поглядів більшовицької держави на майбутнє українського театру. Невдовзі цей парадокс досягне критичної маси та зіграє фатальну роль у долі «Березоля».

Після розпаду «Кийдрамте» внаслідок недолугого удержавлення Лесь Курбас вирішує зосередитись винятково на студійно-експериментальній діяльності. Ось які його слова запам'ятав тоді Йосип Гірняк: «Ми не будемо тут же негайно організовувати театру. Наш плян — це, може, поки що тільки мрії: згуртувати багато людей різних фахів, різних галузей мистецтва, літератури, музики, які погодяться пуститись у далеку дорогу шукань, науки, тренування своїх м'язів, тіла, голосу і, найголовніше свого інтелекту. Ту всю енергію і невтомну працю спрямувати на пошуки шляхів до нового театру» [3, С. 140]. Організаційно-правовою оболонкою для таких пошуків була обрана апробована раніше незалежна від влади громадська організація.

Згідно із статутом, зареєстрованим 4 листопада 1922 р., Мистецьке об'єднання «Березіль» подібно до «Молодого театру» було товариством на вірі, що складалося із «членів: а) дійсних, б) кандидатів, в) почесних» [4, Інв. №9077с]. Порівнявши проєкт статуту Мистецького об'єднання «Березіль» та варіант, що був дозволений столичною харківською Комісією по затвердженню статутів культурно-просвітніх товариств, ми бачимо існування суттєвих відмінностей між двома документами. У першоджерелі, що його підготували Курбас та сім батьків-засновників МОБ, домінував інноваційний, суспільно-орієнтований підхід, а у остаточній державній редакції — зрозумілий владі ідеологічно-просвітницький. Зокрема, у проєкті статуту присутні такі добре відомі сьогодні студійно-експериментальні осередки «Березоля», як «майстерні, лабораторії, дослідні станції <...> спеціальні комісії» [5, Інв. №9073с]. У затвердженому ж варіанті їх замінили на традиційні структурні одиниці — «філії, курси, студії, школи» [4, Інв. №9077с].

Боротьба за статут, що за нею стояли діаметрально різні погляди на шляхи розвитку театру, тривала більше ніж половину року — з березня по листопад 1922 р. Не вигравши пряме протиборство із більшовицькою державною машиною, Курбас почав прецедентним порядком реалізовувати свій варіант побудови Об'єднання. Він мало походив на ту ідеологізовану структуру, що значилася у затвердженому державою установчому документі. Для того щоб розв'язати собі руки, Курбас, на відміну від «Молодого театру» з його всевладною радою, абсолютно не прописав у статуті «Березоля» питання, що регламентують процес організації колективної художньої творчості. Це

дало йому можливість спиратися не на статутні підрозділи МОБ. У схемі організаційної побудови колективу, що була додатком до статуту і не підлягала обов'язковому затвердженню, були присутні знайомі нам майстерні, станції, лабораторії, комісії, тощо.

Лесь Курбас, як і раніше, вважав, що шлях творення нового театру лежить через поглиблену студійно-експериментальну діяльність. У 1923 р. в статті із промовистою назвою «Крах академічних театрів» він стверджував, що «академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закалу» [1, С. 573]. Також Курбас апелював у цій роботі й до державних органів: «Розуміння завдань сьогоднішньої мистецької політики у нас не скрізь на відповідній висоті. Примусове насаджування академізму — найбільш загибельна помилка» [1, С. 575]. Але подальші роки показали повернення до принципів академічної виробничої діяльності в аспекті нової хвилі удержавлення театральної справи. Радянська влада не бажала залишити без уваги такий ефективний засіб ідеологічного впливу, як театр, і не враховувати ці обставини Курбас вже не міг.

Три роки шукань від моменту створення МОБ були дуже плідними в аспекті якісного зросту загального творчого рівня колективу, але далось це виснажливою до самозречення роботою, що не мала під собою міцного матеріального підґрунтя. Як і в часи «Молодого театру», всередині «Березоля», зокрема, на засіданнях Станції фіксації та систематизації досвіду, що була інноваційним інтелектуальним центром Об'єднання, точилися палкі дискусії про подальші шляхи організації процесу колективної художньої творчості. Так, на засіданні 8 квітня 1925 р. Курбас зазначив: «Є дві різні речі — творити театр так, як ми робили досі, тобто ставити певну обмежену кількість постановок, і друга можливість — така, що в роботі взяти курс на утвердження театральної справи як певного громадського необхідного і постійно діючого чинника» [1, С. 403].

Таким чином, хоча МОБ від народження і протиставив себе вже реалізованій моделі українського державного стаціонарного репертуарного сценічного колективу, але у майбутньому, на певному етапі розвитку був вимушений піти на створення у своїй структурі постійного театру. Він спочатку бачився як додаток до основної студійно-експериментальної діяльності, що презентуватиме її суспільству. Одночасно це відкривало можливість до одержання кращого театрального приміщення Києва на сучасній площі Івана Франка, де можна було розгорнути комерційну діяльність й одночасно розраховувати на активізацію матеріальної підтримки з боку держави. Тобто стратегічно це був перехід «Березоля» від театру пошукового й проєктного до виробничого та репертуарного. Невдовзі парадоксальним і невблаганним чином саме останньому судилося стати державним колективом і відчувати на собі увесь цинічний патерналізм більшовицької влади та її театральної політики.

Ще один важливий момент полягав у тому, що МОБ від самого створення, маючи громадсько активну позицію, ставив на меті поширити свій інноваційний досвід усією Україною шляхом розбудови власної мережі. Але коли у середині 20-х років економічне й політичне становище радянської влади зміцнилося, вона вдалася до проведення більш активної та агресивної державної театральної політики. Зокрема, в ній до регуляторних дозвільних та контролюючих функцій додався головний патерналістський засіб — відновлення призупиненого непом тотального удержавлення театрів. Такі підконтрольні владі колективи висувалися як альтернатива головному конкуренту біль-

шовицької ідеологічної машини «Березолю». Використовуючи матеріальні ресурси на цю справу, а не на підтримку ініціатив МОБ та всієї його розгалуженої структури, що вже не могла функціонувати на одних засадах громадського ентузіазму, владі вдалося перехопити ініціативу. З приводу цього на початку сезону 1925/26 рр. Курбас із сумом констатував: «Поспішний темп у будові театральних держколективів примусив нас зрехтисися громадського обов'язку насаджувати наші майстерні по всій території України» [6, С. 2].

А невдовзі з'явилася спокуслива пропозиція радянської влади щодо удержавлення і самого «Березоля» та переводу його до столичного Харкова. Прийняття цього запрошення стало особистим компромісом Леся Курбаса, що яскраво відбив загальний трагічний парадокс долі художника у державному театрі часів тоталітаризму. Згода очолити головний український державний репертуарний сценічний колектив була не тільки задачею попередніх позицій, а й давньою мрією Курбаса. Бажання високої мети й реалізація власних амбіцій є природньою особливістю справжнього митця. Зокрема, Курбас абсолютно щиро вважав, що «з притягненням нас у Харків і створенням з нас центрального зразкового театру і відданням усіх існуючих на Україні держтеатрів під наш вплив має бути створена нова сторінка в історії українського театру» [1, С. 656]. Але це була пастка влади, адже обіцянки зробити «Березіль» взірцем у загальноукраїнському масштабі були порожніми словами, проте у Харкові Курбаса було легше, якщо не приручити то просто зламати.

Переїхавши влітку 1926 р. до столиці, театр «Березіль» був вимушений залишити у Києві всі інші свої підрозділи. Адже владу, так само, як у 1921 р., коли Лесь Курбас вперше хотів створити у Харкові головну національну сцену України, цікавив тільки виробничий репертуарний театр і МОБ перестало існувати. Його структури, за виключенням музейної комісії, яку прихистила Всеукраїнська академія наук, були дуже швидко ліквідовані державними органами. І замість самоорганізованого розгалуженого громадського Мистецького об'єднання залишився лише підконтрольний владі центральний державний театр республіки — «Березіль». Але навіть після цього на театральному диспуті 1927 року Курбас продовжував стверджувати, «що в центрі театрального життя українського не може бути театру виробничого характеру, а мусить бути театр творчий» [1, С. 693]. Після того, як дітище Курбаса перестало бути конкурентом держави у всеукраїнському театральному будівництві, нею продовжувало рухати єзуїтське бажання остаточно перетворити його на свій слухняний ідеологічний засіб.

Після переформатування «Березоля» у державний театр та створення низки колективів із таким самим статусом, 28 березня 1928 р. вийшла урядова постанова «Про державні театри й їх об'єднання» [7, Ст. 91]. Поява цього документа мала дуже серйозні та довготривалі наслідки. Зокрема, регуляторну систему дозволів й контролю, сформовану на початку 20-х рр., остаточно замінило патерналістське, фактично ручне керівництво державними театрами з боку Наркомосу, а потім Управління у справах мистецтв при Раднаркомі, спадкоємцем якого є сучасне Міністерство культури та інформаційної політики України. Відповідно директор і художній керівник перетворювалися на маріонеток, якими смикали за мотузки з гори по усякому ідеологічному, творчому, організаційному та й навіть побутовому питанню. Подібний волюнтаризм відкривав дорогу до будь-яких навіть самих абсурдних рішень та експериментів.

Зокрема, до них належала ідея так званого кооперативного робітничого театру. Як ми вже зазначали, головним завданням патерналістської радянської театральної політики було тотальне удержавлення мистецтва сцени, викорінення навіть натяку на самостійність творчості й перетворення театру, як найбільш ефективного тоді засобу масового впливу, на слухняне ідеологічне знаряддя. Це була дуже масштабна й амбітна мета, яка була успішно досягнута більшовицькою владою під особистим кураторством найкращого друга всіх радянських піонерів та режисерів товариша Сталіна. Але патерналістська держава завжди була, є і буде жадібною по відношенню до свого населення в аспекті задоволення його запитів у тому числі й культурних. Не було тут виключенням і сценічне мистецтво, перед яким ставили високі пропагандистські завдання, але досягати їх бажали невеликими коштами, за виключенням хіба що центральних загальносоюзних та республіканських колективів. Все це прекрасно продемонстрував названий вище прожект, що був схвально зустрінутий владою.

Він полягав у тім, що на театральну справу механічно переносилися актуальні на початку 30-х рр. гасла колективізації, згідно з чим планувалося засіяти Україну підконтрольними державі кооперативними робітничими театрами. Автором було заявлено: «Культурні сили треба по змозі концентрувати і цілком аналогічно тому, як утворюються міжселищні тракторні станції. Нам треба будувати дослідний кооперативний театр, як міжтеатральну культурну станцію і нею орати глядацькі виробничі маси» [8, С. 18]. Такі сценічні колективи мали існувати при великих підприємствах, працівники яких примусово ставали членами цього велетенського театрального клубу й утримували його своїми внесками, що в обов'язковому порядку вираховувалися із їх заробітної платні. За думкою автора, це була ідеальна організаційна форма сценічного мистецтва світлого радянського майбутнього. Адже вона мала привести до театру широкі народні маси та полегшити працю адміністрації, забезпечивши її глядачем, із чим зникнуть такі залишки буржуазної сцени, як каса та реклама.

Але головне цього прожекту було «в тому, що економічна кооперативна форма театру призводить до бездефіцитного існування театру, до звільнення його від усяких дотацій» [8, С.18]. Цією квінтесенцією театрального патерналізму, якій би позаздрив й Андре Антуан зі своєю маленькою клубною сценою, радянська держава намагалася поєднати неможливе та створити дорогий, а головне апріорі збитковий державний репертуарний стаціонарний театр за чужий рахунок. Цю мрію, яка потім ще неодноразово буде виринати на поверхню театральної дійсності, озвучив тодішній нарком освіти України Микола Скрипник, який хотів «перевести наш театр на підніжний корм, себто, щоб театри перейшли на самоокупність» [9, С. 8]. Як бачимо, устремління влади до повного контролю над мистецтвом сцени та мінімізації витрат на її утримання досягли у розглянутому прожекті свого апогею.

Але не зважаючи на всю абсурдність даної ідеї, точилися цілком серйозні розмови про її втілення у життя. Полігоном для створення першого в Україні кооперативного робітничого театру був вибраний останній колектив, що намагався тоді, якщо не чинити спротив, то хоча б критично ставитися до тодішньої театральної політики. Весною 1930 року преса повідомила: «В червні цього року театр „Березіль“ має приступити до реорганізації по лінії першого в Союзі кооперативного театру, що капітально розв'яже проблему зв'язків з робітничим глядачем» [10, С. 220]. Тоді Курбасу ціною неймовірних зусиль вдалося відстояти свій театр від цього вбивчого патерналістського

експерименту, але влада, хоч і покинула вказаний прожект, значно збільшила зусилля по остаточному удержавленню мистецтва сцени.

З відстороненням Леся Курбаса від «Березоля» у жовтні 1933 р. зник останній острівець громадської ініціативи та студійно-експериментальний, якщо вже не принцип, то хоча б дух в організації процесу колективної художньої творчості. Після цього до кінця 30-х рр. театральна справа України, набула звичних по сьогодні обрисів. Завершилося тотальне удержавлення театрів, зникли сценічні колективи інших організаційно-правових форм (приватні, колективні, корпоративні), впорядкувалася театральна мережа, що була прив'язана до введеного у 1932 році обласного адміністративно-територіального поділу республіки. Домінуючим й на багато років єдино можливим став державний репертуарний стаціонарний театр, а дефініції студія, експеримент, проєкт стали використовуватися лише відносно навчальних закладів та аматорських сценічних колективів. Відтоді нам дісталися працююча і зараз патерналістська за своєю глибиною сутністю організаційно-творча модель державного театру.

Знищення «Березоля», у тому вигляді як його задумав Лесь Курбас, було останнім кілком радянської влади, вбитим у серце студійно-експериментального, незалежного напрямку розвитку українського сценічного мистецтва. Оговтатися від цього вітчизняна театральна справа не може й по сьогодні, адже парадокс державного театру продовжує тяжити над нею. На рівних змагатися з ним не державні театральні проєкти, незважаючи на певні зусилля Українського культурного фонду, поки що не мають можливостей. Бракує багато чого і в першу чергу кардинальної зміни законодавчої бази. По сьогодні працює пережита та вистраждана Курбасом відповідність, згідно з якою проєктна сценічна діяльність переважно базується на громадській ініціативі, а репертуарний театр на державному патерналізмі або регулюванні. Тому активні сили української сцени, пам'ятаючи трагічний парадокс долі Леся Курбаса у державному театрі тоталітарної епохи, підіймають свій голос проти російської навали, що несе повернення тих часів, і сподіваються на нові справедливі можливості розвитку національної сцени після нашої перемоги.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА:

1. Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас; упорядн. М. Лабінський; М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
2. Статут товариства на вірі «Молодий театр у Києві». Рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Архів «Молодого театру». Фонд рукописів. Інв. №7311.
3. Гірняк Й. Спомини. Упорядник Богдан Бойчук / Йосип Гірняк. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
4. Статут товариства на вірі Мистецьке Об'єднання «Березіль». Рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Архів Харківського театру ім. Т. Шевченка. Фонд рукописів. Інв. №9077с.
5. Статут Мистецького об'єднання «Березіль». Рукопис-чернетка / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Архів Харківського театру ім. Т. Шевченка. Фонд рукописів. Інв. №9073с.
6. Біжучій театральний сезон взагалі і перспективи сезону в даному театрі. Анкета журналу «Нове мистецтво». Лесь Курбас. Режисер театру «Березіль» // Нове мистецтво, 1925. №1.
7. Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1928 рік. Відділ перший. Харків: Народний комісаріат юстиції, 1928. №10. Ст. 91.
8. Галін М. Теакомбінат культури / М. Галін // Радянський театр, 1929. №4–5.
9. Скрипник М. Поглиблюємо обмін досвідом / М. Скрипник // Радянський театр, 1931. №3.
10. Реорганізація театру «Березіль» // Червоний шлях, 1930. №5–6.

SUMMARY

The collection contains articles by the participants of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «100 Years in the Vanguard», dedicated to two centenaries: the «Berezil» Art Association (1922) and its creation, the theater museum (1923). In addition to the scientific staff of MTMCU, the staff of other museums, scientific and educational institutions of Kyiv and other cities of Ukraine took part in the conference. Their reports covered various aspects of the museum's history and current activities, a wide range of topics related to the «Berezil» Art Association.

The publication is intended for scientists, teachers and students of art educational institutions and anyone interested in the history of art and culture.

Наукове видання

100 років в авангарді

Науковий збірник
матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції

Дизайн, комп'ютерне верстання та виготовлення оригінал-макета
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.