

Оксана Кравченко

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ СТУДІЙ ПРОЛЕТКУЛЬТУ

Двадцяте століття характеризується рядом глобальних катаклізмів: економічних, політичних, соціальних, які здійснили безумовний вплив на розвиток усєї світової історії. До числа таких можна віднести революційні перетворення 1917 р. у Російській імперії, які радикально змінили вектор її подальшого розвитку, в тому числі і українських земель. Одним із найскладніших і найсуперечливіших питань тієї епохи поставало питання подальшого культурного розвитку.

Особливий інтерес становить період 20–30 рр. ХХ ст. – неоднозначних суспільно-політичних та соціально-економічних перетворень – період громадянської війни, яка закінчилася встановленням радянської влади, творчих змагань, що поклало початок новому етапу розвитку культури. З цього приводу очевидець тих подій О. Білецький писав: «Україна кипіла, як величезний казан на безперестанному шаленому вогні, і в цім казані виварювалися думки й почуття, наново перетворювалися світогляди, дивно змінювалися люди...» [1, с. 21–22].

Серед багатовекторності концепцій, поглядів стосовно культурного розвитку науковий інтерес викликає процес становлення концепції пролетарської культури, в якому немало важливу роль відіграли організації Пролеткульту.

Пролеткульт – культурно-просвітницька і літературно-художня організація пролетарської самодіяльності при Наркомосі, яка мала за мету широкий і всебічний розвиток пролетарської культури самим пролетаріатом [7, с. 719]. Організація Пролетарської культури була створена за місяць до Жовтневого перевороту з метою підтримки «самодіяльності» пролетаріату в різних сферах культури, причому тільки на добровільних засадах. Із початку створення Пролеткульт став чітко структурованою організацією, яка мала статут, виборчий Центральний комітет, раду і відділи: організаційний, літературний, видавничий, театральний, бібліотечний, шкільний, клубний, музично-вокальний, науковий, господарський.

У контексті створення нової пролетарської культури спрямовувалися зусилля на перетворення театру, як найбільш демократичного й доступного для розуміння й сприймання робітниками цього виду мистецтва, як трибуну полі-

тичного виховання мас, що зумовлювало відкриття театральних робітничих студій Пролеткульту, у яких передбачалося виховання і навчання кадрового складу акторів, які вийшли із пролетарського середовища і відображають психологію, замисли і стремління революційного пролетаріату [17, с. 14].

На різних історичних етапах публікувалися праці з окремих питань досліджуваної проблеми. Історії театрального мистецтва на українських землях присвячені праці Я. Гордійчука, О. Кисіля, І. Романько, П. Руліна, Г. Семенюка, Ю. Станішевського та ін. Заслужують на увагу праці активного діяча Пролеткульту В. Керженцева, який очолював театральний відділ, в яких окреслив методологічні підходи створення пролетарського театру.

Мета статті – охарактеризувати зміст і спрямованість театральних студій Пролеткульту, виявити особливості клубної театральної роботи та її виховне значення в контексті культурно-просвітницької діяльності періоду 20–30 рр. ХХ ст.

У межах діяльності Пролеткульту найбільш популярним і яскравим явищем клубного життя була робота драматичних гуртків та театральних студій. Саме вони виступали методом залучення широкої маси робітників до клубів, тим самим – до культурно-просвітницької діяльності. Уже станом на 1920 р. їх налічувалося до 260 з 300 діючих пролеткультів.

Театральні студії серед інших були найбільш масовими у системі пролеткультівських організацій. Важливість театральної роботи визнавалася усіма пролеткультівськими конференціями – від Першої петроградської, Першого з'їзду Пролеткульту (1917–1918) до Першої всеросійської наради Пролеткульту (1921) і Театральної наради при ЦК Пролеткульту (1930).

Резолюція Першої конференції пролетарських культурно-просвітницьких організацій (жовтень 1917) окреслила завдання пролетарського театру: поглиблення у пролетарських масах свідомого їх невід'ємного права – повноцінного господаря свого життя; самостійний пошук шляхів та оптимальних засобів для побудови життя на соціалістичних засадах; побудований на цих засадах репертуар повинен пробуджувати у ма-

сах творчу енергію, радісне сприйняття життя, жагу невтомної боротьби за соціалістичне майбутнє [9, с. 10–11].

Згідно установчих документів у 1918 р. при Центральному Пролеткульті був створений театральний відділ, одним із завдань якого було «...створення таких студій, де учасники могли б знайомитися з культурою драматичного мистецтва» [27]. Головним обов'язком пролеткультівці вбачали у наступному: «Об'єднати діяльність пролетарських драматичних гуртків, допомагати драматургам із робочого класу шукати нові форми для майбутнього соціалістичного театру..., створювати для пролетаріату ту обстановку, при якій всякий, бажаючий проявити свій творчий інстинкт у сфері театру, зможе знайти повну можливість вільно творити і працювати у дружньому товариському середовищі» [21].

У Черкаському виданні «Пролеткульт» (1919 р.) було зазначено, що осередком, де виховувався новий актор, були драматичні пролетарські студії, які «...вберуть у себе всі пролетарські елементи, що мають тяжіння до театру і володіють даними для творчості у цій сфері» [25, с. 11].

Доступ до театральних студій був відкритий для всіх бажаючих. Про це свідчить висловлювання голови театального відділу Пролеткульту П. Керженцева: «Само собою зрозуміло, що в студію приймаються не лише члени гуртків, але й всі бажаючі, ті, хто з різних причин (відсутність місць, недостатні сценічні дані та ін.) не попав у студію, має можливість вчитися, відвідуючи студії як слухачі і як глядачі, чи за загальним принципом» [14, с. 90–91].

Система навчання театральній справі в Пролеткульті була багаторівнева. Студіям передували драматичні гуртки при робочих клубах, де члени отримували початкові знання у сфері театральної справи. Найбільш талановитих з них відбирали і направляли у районні театральні студії Пролеткульту, де знайомилися з теоретичною і практичною роботою у пізнанні театального мистецтва. Спеціальна екзаменаційна комісія, ознайомившись з можливостями абітурієнтів, формувала з них молодші і старші групи. Студійці молодшої групи займалися за програмою, в якій переважали загальноосвітні дисципліни, а також мистецтво виразного читання, дикція, пластика, ритміка і т.п. Старші групи вивчали спеціальні предмети за поглибленою програмою: історія театру, мистецтвознавство, акторська майстерність, мистецтво гриму. Найбільш обдаровані студійці, закінчивши районні студії, могли продовжити навчання в театральних студіях Пролеткульту, в яких велася робота на рівні професійних навчальних закладів. Основною

була проблема нестачі фахівців, які могли очолити студії [18, с. 72].

У контексті підвищення вимог до професіоналізації робочих театрів діяли курси з перекваліфікації і підготовки керівників драмгуртків. Такі курси діяли на території України в Дніпропетровську. Програма курсів включала: цикл громадсько-політичний (елементи театральної культури усіх епох, сучасні театральні течії); цикл технічний (методика і практика роботи над ролями, режисура, оформлення спектаклю); малі форми; організація; сучасний єврейський театр [10, с. 53].

Завдання студій були не лише підготовчо-педагогічними. Студії – це лабораторії нових пошуків, в яких повинні бути проведені перші досліди створення пролетарського театру. У них випробовуються нові методи постановок, новий репертуар, нові прийоми роботи.

Діяльність театральних студій Пролеткульту передбачала тісну співпрацю їх з іншими студіями: літературною, музичною та ін., з метою створення драматичної літератури, її критичного аналізу, розробки музичного супроводу тощо.

Основними формами театральних студій, крім спектаклів, поставали живі газети, інсценовані суди, інсценовані вечори-доповіді, агіт-вистава, агіт-диспут, агіт-дискусія та ін.

До того ж відкритим поставало питання вироблення методики навчання пролетарського театального мистецтва, якому повинен був навчатися робітник у студії. Ця методика повинна була бути відмінною від буржуазної, але остання повністю не заперечувалася: «Запозичуючи зараз найбільш беззаперечне із технічного арсеналу буржуазного театру, ми повинні з суровою критикою відноситися до неї, намагаючись знайти свої нові шляхи» [25, с. 12].

Пролеткультівці вважали, що пролетарський театр – «театр історичного моменту пролетарської революції», який повинен змінити буржуазний, відокремити позитивні надбання останнього для творення нового театру – театру майбутнього. Разом з тим, передбачалася критична оцінка досягнень буржуазного театру, а не заперечення згідно з стереотипним ставленням пролеткультівських теорій: «Запозичуючи найбільш несуперечливе із технічного арсеналу буржуазного театру, ми повинні з суровою критикою відноситися до цього, намагаючись знайти нові шляхи» [13, с. 51]. З огляду на це, поставало питання вироблення нового підходу до театру, іншої системи роботи, особливих вимог до виконання, іншими словами – інший зміст театального мистецтва.

Принцип колективної творчості у робочо-

му театрі активно підтримувався ідеологами Пролеткульту. Його основні положення були сформульовані у роботі П. Керженцева «Творчий театр», яка витримала 5 видань. Театр був демократичний, у процес написання сценарію п'єси кожний міг стати співавтором, висловлювати свої думки і зауваження.

Таким чином, через драматичні студії Пролеткульту передбачалося вироблення істинного пролетарського театру, який еволюціонує сцену і створює нове театральне мистецтво, що відповідає епосі соціалістичних перетворень і духу соціалістичного суспільства.

Власне, в умовах освітньої практики театральних студій гостро поставало питання професіоналізації драмгуртків. Перший Всеросійський з'їзд Пролеткульту постановив: «Пролеткульт повинен стати на шлях професіоналізму, спеціалізації і відповідним чином поставити практичну роботу в центрі» [5].

Виходячи з такої мети, необхідно було виховати нового актора, який зміг би істинно передати сутність пролетарського життя, показати борця за соціалістичне будівництво. Теоретики пролеткульту вважали, що такий актор може бути лише виходцем із пролетарського середовища: «Новий театр може бути створений лише актором з пролетарського середовища, який за своїх комуністичну ідеологію» [28]. Адже, творцем пролетарської культури і пролетарського театру зокрема, може лише представник пролетаріату: «У сфері театру, як і в іншій сфері пролетарської культури, може яскраво і цілісно відобразитися психологія і запити нового класу лише в тому випадку, якщо творцем культури будуть самі представники цього класу» [13, с. 46]. Саме в нових умовах потрібний новий підхід до театру, інша система роботи, особливі вимоги до репертуару і виконання, тобто зовсім інший зміст театального мистецтва.

Стосовно соціального статусу, то в робітничому театрі передбачалася можливість участі не лише пролетаріату, а й представників інших груп, за умови, що вони «...зможли стати на пролетарську точку зору, засвоївши соціалістичний світогляд» [16, с. 27]. Саме оволодіння комуністичною ідеологією – основний критерій учасника пролетарського театру. Відповідно «...джерелом і життєдайним середовищем робочого театру є пролетарські маси, самодіяльна творчість пролетарських мас – там твориться робочий театр, там його коріння» [19, с. 4].

Цікавою, власне, інноваційною поставала ідея масового залучення робочих в активну творчу діяльність, коли глядачі залучалися до дійства, ставали акторами масових сцен. Масові дійст-

ва набували великої популярності. Перше масове дійство відбулося в травні 1919 р. в Петрограді. Театральне дійство було насичене віршами, хоровою декламацією, революційними піснями тощо. Згодом вони стали робитися з залученням всіх самодіяльних гуртків міста, військових частин, оркестрів з використанням артилерії, піротехніки, флоту. Театральними площадками ставали великі території, як правило, міські квартали і райони.

Найбільш вражаючим видовищем був «Штурм Зимового палацу», поставлений у 1920 р. до третьої річниці жовтневих революційних подій. «Сотні і тисячі людей рухалися, співали, шли в атаку, скакали на конях, заскакували на машини, неслися, зупинялися, освічувалися військовими прожекторами під звучання декількох оркестрів, гул сирен» – писала в ті дні газета «Известия» [цит. за: 18, с. 86].

Агітаційний, водночас, виховний вплив подібних масових сцен був надзвичайно високий. У середовищі учасників і глядачів подібних дійств межа між ними стиралася, у всіх учасників піднімався емоційний тонус, вони пронизалися духом революційної урочистості і перемоги соціалізму. В подальшому ці прийоми знайшли активне впровадження в демонстраціях радянського часу.

В цілому великою симпатією у революційних глядачів користувалися концерти-мітинги, що влаштовувалися у партах і на площах, в театрах і на вулицях, у скверах. Так, у Києві на Софійському майдані, були розіграні інсценівки «Звільнення праці» і «Здобуття Бастилії», в Умані першотравнева інсценівка присвячувалася подіям першої російської революції 1905 року та ін. [23, с. 21]. Відтак, театральне мистецтво повинно бути революційним і виконувати агітаційно-пропагандистську функцію.

У роки громадянської війни пролетарські театри не замикалися у своїх стінах, а вели активну гастрольну діяльність. «Майже всі активні і відповідальні робітники пролеткультів... або на фронті, або безпосередньо працюють для фронту» [29]. Була навіть організована фронтова студія Пролеткульту, яка з літа 1919 по березень 1920 р. дала 34 спектаклі та 9 концертів.

Цікаві відомості стосовно створення пролетарських театрів на місцях. У 1919 р. в м. Умань організацією Пролеткульту було відкрито три театри: український, російський і єврейський [30]. У 1919 р. у передмісті м. Києва організовано 6 районних театрів – на Курінівці, Подолі, Печерську, Деміївці, Соломянці, Шулявці. В основу кожного театру взято ті аматорські робітничі гуртки, що працюють у цих районах. При кожному

театрі утворювався художній апарат (режисер, суфльор, хормейстер і капельмейстер), який працював на місцях під наглядом інструкторів-режисерів. Найбільш активною була робота в районах: Шулявському, Лукянівському, Печерському та Куренівському, де щотижня відбувалося не менше двох вистав, переважно побутового характеру. При кожному театрі організуються хори та оркестри, а також закладалися студії, де за скороченою програмою всі бажаючі знайомилися з необхідними для аматора дисциплінами театрального мистецтва [31]. У 1919 р. при фабриці Попова в м. Одесі діяла театральна секція, яка організувала драматичний гурток, що налічував 12 осіб, та хор з 35 учасників [20].

Керівники Пролеткульту, аналізуючи питання діяльності і стану робочих театрів, заявляли про недостатність їх державного фінансування поряд із професійними театрами, що не сприяло розвитку театрального мистецтва серед робітників [19, с. 8].

На думку пролеткультівців, театр мав безумовне виховне значення. Відповідно у діяльності драмгуртка виділялося три виховні системи: техніка слова; техніка руху; техніка гри. Так як у громадському житті важливе значення має рівень володіння власними рухами, вислови, то необхідне комплексне виховання таких якостей, адже «...синтезоване виховання виразної апаратури людини в цілому може дати потрібний результат» [8, с. 15]. Це може забезпечити участь людини у театральних постановках, де виконуються вправи з постановки голосу та рухів, що надають яскраву виразність та безпосередньо існують у практиці життя. Виховне значення такої діяльності в контексті формування «нової людини» полягало у розвитку навиків наслідування чи заперечення соціальної поведінки, громадських вчнків.

В. Керженцев наголошував, що «...творці соціалістичного театру повинні намагатися полегшити пролетаріату всебічного художнього виявлення свого «я» в дружній колективній театральній творчості» [14, с. 45].

Сучасники Пролеткульту визнавали, що драмгуртки вносили інтерес і захоплення у щоденну роботу робітничих клубів та підсилювали виховний вплив форм і методів клубної роботи [8, с. 16].

Виховна робота драмгуртків здійснювалася у двох напрямках: громадське виховання і спеціальне. У рамках першого основним виступало наступне: інтереси клубу – інтереси драмгуртка, тобто гурток повинен відчувати себе органічною частиною клубу і планувати свою роботу у відповідності із загальним планом для вирішення

загальних завдань; кожна виробнича робота гуртка повинна розглядатися перш за все з точки зору її соціальної значимості; у ході роботи гуртка необхідно ставити і вирішувати ряд громадських проблем, збагачуючи тим самим соціальний досвід членів клубу.

Спеціальне виховання передбачало розвиток соціально-позитивних навиків для використання їх в особистому та громадському побуті, які повинні відповідати загальній задачі формування фізично і морально стійкого члена клубного колективу [32, с. 47].

У перехідний період гостро поставало питання репертуару робітничих театрів, так як до революційна драматична література, на думку пролеткультівців, була проникнута духом буржуазної культури. В умовах активної появи робітничих театрів постала необхідність створення репертуару, який би відповідав пролетарській ідеології. До того ж робітничі театри повинні були працювати для зовсім нової публіки з незвичними до цього запитамі. З цього випливало, що пролетаріат повинен створити свій власний театр з відповідним репертуаром, власною акторською технікою, з іншим влаштуванням сцени [2, с. 23]. Саме створення істинного пролетарського театру як засобу виховання – Пролеткульт ставив своїм завданням. Проте у цьому процесі повістю не заперечувався існуючий досвід у цій сфері, передбачалося знищити самі шкідливі, несумісні з ідеологією пролетаріату елементи.

У цьому контексті важливого значення надавалося репертуару. Адже, письменники, які вийшли не з робочого середовища, могли мислити за робітників, але вони не могли відчувати як робітники. Тому виникала необхідність створення умов, щоб самі робітники могли на професійному рівні передати життя пролетаріату для інсценізації, що мало б виховний вплив.

Був вироблений спеціальний перелік п'єс, дозволених для постановки у пролетарських театрах. До нього входили п'єси та твори пролеткультівських авторів (В. Плетньов «Лена», «Фленго», «Месник», В. Ігнатов «Червоний куточок», «Чорнова робота», П. Бессалько «Коммуна», А. Арський «Раб»), об'ємним був класичний (М. Гоголь «Весілля», А. Островський «Бідність – не біда», А. Чехов «Ювілей») та репертуар іноземних авторів (Д. Лондон «Залізна п'ята», «Мексиканець», Р. Роллан «Взяття Бастилії», П. Верхарн «Жовтень»), основними темами яких була революційна боротьба пролетаріату проти капіталу та міщанства.

П'єси створювалися доступними за змістом і для відвідування: «Ми повинні добитися того, щоб кращі наші театри ставили прості, зрозумілі

робочим п'єси, їздили з постановками на заводи, пристосовували свої театри до робочої маси, рівнялися на неї у розумінні місцезнаходження, часу початку спектаклів, мови і змісту п'єс, просто постановок» [22, с. 5].

Саме в цей час ВУТЕКОМ (Всеукраїнський театральний комітет) звернувся із закликом до робітників писати сучасні п'єси: «Всі, кому дорогий театр, нехай прийдуть нам на допомогу у важливій справі створення нового репертуару. Будьте не лише глядачами, але й творцями оновленої сцени. Пам'ятайте, що театр виник із всенародного дійства і до нього вертається нині. Віднині театр виходить на широкий шлях задоволення духовних запитів пролетаріату» [4].

Пролеткультівці декларували необхідність створення «зовсім нового театру», де комуна «сама із себе виділить драматургів, музикантів, акторів» [24, с. 30].

Поряд зі створенням нового репертуару поставала проблема створення нового актора. На думку теоретиків пролеткульту, ним міг стати лише виходець із середовища робочого класу, який міг влучно передати його психологію і запити. «Потрібен новий підхід до театру, інша система роботи, особливі вимоги до репертуару і виконання – інший дух. Таким чином, зовсім інший зміст театрального мистецтва» [11, с. 48].

Власне, суперечливим інколи виступало питання стосовно того, чи повинні пролетарські актори виключно займатися театральними справами і залишати виробництво. На що теоретики Пролеткульту зауважували: «Саме, живучи тісно зі своїм класом, робітник і зможе стати революціонером у театрі. Тільки залишаючись у станка, залишаючись робітником, – він буде істинним творцем нового пролетарського театру» [12, с. 70].

Український пролеткультівський режисер закликав руйнувати стереотиби театральної гри, вимагаючи вивести акторів на майдани і вулиці: «...театр мусить стати революційним за дійством. Перше, що мусить бути знищене – це рампа сцени, бо ця рампа – безглузді вигадки лакеїв та італьяноманські верхівки. Йдіть на майдани і там на цих гомінливих майданах творіть велике таїнство – таїнство видовищного дійства. І тоді ви підійдете до справжнього революційного театру» [3].

Власне, представники пролеткультівського театрального мистецтва на Україні, а саме керівник театру «мистецтво дійства» М. Терещенко, намагалися творити сценічне мистецтво, в якому б не було ні автора, ні режисера і в основу якого було б покладено «колективну психологію і сучасний рух життя», «ритм робітника, що складає свою пісню під ударами молота» [26]. Здійс-

нені цим театром революційні масові композиції за поетичними творами «Плуг» П. Тичини й «Зорі» Є. Верхарна, а також «масове дійство» «перший будинок нового світу» були втіленням пролеткультівських теорій створення «масового колективного образу в мистецтві» за принципом «рух – основа всього мистецтва» [24, с. 41].

Принципово новим явищем у тогочасному театральному мистецтві було прагнення осмислити естетичні запити пролетарського глядача, тобто робітників і червоноармійців, які заповнили театр, зрозуміти його психологію, художні уподобання тощо. У цьому контексті цікавою є стаття «Учет впечатлений», де узагальнюються найсуттєвіші недоліки і шляхи вирішення театральної справи. Увага була звернута на те, що не враховувався освітній рівень нового контингенту глядачів, використання незнайомих слів, іншомовних. Згадана стаття є однією з перших і в тому плані, що в ній зроблено конкретні й перспективні рекомендації по налагодженню безпосередніх контактів і взаєморозуміння між артистами театрів і глядачами. Так, з одного боку, висувається пропозиція перед кожним спектаклем організувати спеціальні лекції роз'яснювального характеру, а з іншого – пропонується запровадити систему «облікових карток», які б містили ряд запитань соціологічного змісту і видавалися разом з квитками. Поряд з цим робітникам і червоноармійцям пропонувалося надсилати свої враження про почуте й побачене до редакцій газет і журналів, аби кожен з них став «рецензентом, тлумачем і критиком театрального видовища» [6, с. 30].

Серед проблем створення театру – відсутність критеріїв оцінки репертуару, відповідно вимогам революційної доби, недостатня кількість кваліфікованих режисерів, акторів. «На той час, коли більшість спектаклів для робітників та червоноармійців давалися майже безкоштовно, артисти й режисери, які щиро привітали революцію, часто голодні й стомлені, все ж сумлінно ставилися до своїх творчих обов'язків... Вони усвідомлювали, Радянська влада покликана їх здійснювати благородну справу – допомагати масам трудящих оволодіти надбаннями загальнолюдської культури» [6, с. 23].

Згодом у травні 1922 р. було запроваджено цензуру видовищ («з метою встановлення дійсного систематичного регулярного контролю всіх видів публічних видовищ та зборів, а також демонстрацій мистецтв...»), при цьому ніякої творчості місцеві цензурні органи не проявляли, а просто було прийнято рішення Головпросвіти УСРР про розповсюдження дії відповідних наказів Головполітосвіти РРФСР на територію Укра-

їни. Заборонялася демонстрація творів антирадянського, релігійно-містичного, порнографічного та націоналістичного змісту. Наступного року для здійснення політики в цій галузі було утворено Головний репертуарний комітет (Головрепертком).

Із статті «Клубно-художня робота в Києві» випливає, що поряд із фінансовими і кадровими проблемами, затрачалися сили по лінії національній, так як з проведенням українізації і єврейзації у робочих клубах виникали вимоги у національних гуртках. Досить часто у клубах діяли одночасно: російський, єврейський і український гурток. Репертуар український гуртків мав національне спрямування, містив старі улюблені народом п'єси. Зазначалося, що національний колорит репертуару українських драмгуртків захоплював глядачів, тим самим залучав робітничу масу до роботи клубу [10, с. 65–67].

Розвиток клубної театральної роботи передбачав підвищення уваги п'єсі, опері та опереті, тому на другий план відходили питання живої газети, театралізованих клубних вечорів.

Водночас, саме у другій половині 20-х років, коли робітники почали відвідувати театри цільними колективами, у театральному процесі за свідченням П. Рудіна значно «...більше активізується роль пролетарського глядача. Він не тільки займає виставу, але диктує свої смаки і художні вимоги, волюючи брати ту чи іншу річ, робітництво скеровує театри на певний шлях, примушує їх шукати його змісту й таких форм, які цьому глядачеві були не тільки зрозумілі, але й потрібні» [24, с. 83].

Крім різнопланової роботи театральних труп пролеткультівських клубів, у деяких центральних студіях були відкриті майстерні кіно. Кінофільми перших радянських років відрізнялися великим драматизмом масових сцен, яскравістю і точністю деталей, чіткою композицією кадрів, відсутністю чітко прописаного сценарію. До того ж кіно включалося в ідеологічний апарат. Кінофільми, як правило, знімаються на революційну тематику з метою збільшення пафосу боротьби пролетаріату за справедливість. Показовими у цьому відношенні стрічки відомого пролеткультівського режисера С. Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін», В. Пудовкіна «Мати».

В цілому діяльність пролеткультівських театральних і кіноматографічних студій зіграла велику роль у перші післяреволюційні роки у справі культурного будівництва: були знайдені нові форми, залучені до творчості самі широкі верстви населення.

Водночас, у відділі Соціалістичної освіти в

Пролеткульті були відкриті сеанси кінематографу і кінофонона, що являє собою поєднання звуку і руху у точній передачі, відповідно до дійсності. Також ці картини мали загальноосвітній характер [15].

Вивчення та аналіз матеріалів з культурно-творчої діяльності Пролеткульту дозволили визначити особливості клубної театральної роботи: по-перше, вона будується на основі врахування інтересів і здібностей членів клубу і ставить своїм завданням організаційне задоволення цих інтересів і здібностей, водночас, не відриваючи членів клубу від їх виробничої роботи на фабриці чи заводі; по-друге, клубна театральна робота входить, як органічна частина, у загальну систему клубної роботи; по-третє, характер впливу на глядача, всупереч традиційному відношенню «актор-глядач», так як під час масових святкування, театралізованих демонстрацій та ін. порушується такий стереотип, і кожен бажаючий мав можливість долучитися до театральної гри. Виховне значення театральних студій Пролеткульту полягало у формуванні світогляду робітничої маси на позиціях класової самосвідомості та переосмислення старих цінностей та вироблення нових, ліквідації художньої безграмотності, сприянні у розвитку творчої самодіяльності. Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є діяльність музичних студій Пролеткульту та їх роль у становленні музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький О. Двадцять років нової української літератури (1903–1923) / О. Білецький. – ДВУ: Харків, 1924.
2. Богушевський Вл. О репертуаре рабочего театра / Вл. Богушевський // Пролетарская культура. – 1918. – № 1. – С. 23–24.
3. Бонг-Томашевский М. Революционный театр / Бонг-Томашевский М. // Театральное известие. – 1920. – май.
4. Возвание: От Репертуарного Отдела Всеукраинского театрального комитета // Театр. – 1919. – № 7.
5. Всероссийский съезд Пролеткульту // Пролетарская культура. – 1920. – № 17–19. – С. 75.
6. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті рр.) / Я. Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1990. – 144 с.
7. Енциклопедія освіти / АПН України; [голов. ред. В. Г. Кремінь]. – К.: Хрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
8. Иванов А. Иллюзорность или действительность / А. Иванов // Рабочий клуб. – 1925. – № 11. – С. 13–18.
9. Игнатов В. Пролетарский театр / В. Иг-

- натов // Грядущее. - 1918. - № 2. - С. 10-11.
10. Карачунская Э. О клубном театре / Э. Карачунская // Клуб и революция. - 1929. - № 6. - С. 51-54.
 11. Керженцев В. Строитество пролетарського театра / В. Керженцев // Горн. - 1918. - № 1. - С. 48-52.
 12. Керженцев В. О профессионализме / В. Керженцев // Горн. - 1919. - № 2-3. - С. 69-71.
 13. Керженцев В. Революция и театр / В. Керженцев. - М. : Издательство «Денница», 1918. - 63 с.
 14. Керженцев П. М. Творческий театр / В. Керженцев. - 5-е изд. - М.; Пг., 1923.
 15. Кинематограф Пролеткульта // Грядущее. - 1918. - № 10. - С. 23.
 16. Малинин К. Классовый театр / К. Малинин // Пролетарская культура. - 1918. - № 3. - С. 25-28.
 17. Организация пролеткультов. - II издание. - Ростов н/Д., 1920. - 29 с.
 18. Пинегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура (1917-1932) / Л. А. Пинегина. - М., 1984. - 240 с.
 19. Плетнев В. За рабочий театр! / В. Плетнев // Рабочий клуб. - 1927. - № 5. - С. 3-8.
 20. Пролетарское культурное строительство на ф. Попова // Пролетарская культура. Одесса. - 1919. - № 1. - С. 35.
 21. Пролеткульт. - 1918. - № 1. - С. 8.
 22. Рабочий зритель. Театрально-художественный еженедельник МГСПС. - 1924. - № 19. - С. 5.
 23. Семенюк. Біля джерел: Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. - К. : Т-во «Знання» УРСР, 1989. - 48 с.
 24. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією : Нариси історії укр. рад. театр. культури, 1917-1987. - К. Мистецтво, 1987. - 243 с.
 25. Строительство пролетарського театра // Пролеткульт. Видання повітового відділу освіти при Черкаському виконкомі. - 1919. - Ч. 2-3. - С. 11-12.
 26. Терещенко М. Мистецтво дійства / М. Терещенко. - К., 1921.
 27. Хроника Пролеткульта // Пролетарская культура. - 1918. - № 4. - С. 32.
 28. Хроника Пролеткульта // Пролетарская культура. - 1920. - № 17-19. - С. 87.
 29. Хроника Пролеткульту // Пролетарська культура. - 1919. - № 11-12. - С. 59.
 30. Хроніка // Мистецтво. - 1919. - Ч. 1. - С. 55.
 31. Хроніка // Мистецтво. - 1919. - Ч. 5-6. - С. 53.
 32. Художественная работа // Рабочий клуб. - 1928. - № 5- С. 41-48.