

ІННОВАЦІЇ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Нам здається, слід почати з того, що однією з найпопулярніших тогочасних моделей організації театральної діяльності була приватна, зазвичай мандрівна, антреприза, де антрепренер (який найчастіше був водночас і актором, і режисером, і драматургом) утримував трупу власним коштом, вирішував всі економічні, господарські та творчі питання. Така антреприза, не маючи свого приміщення, тобто насамперед власного сценічного майданчика, виживала за рахунок постійного переїзду з міста до міста, мобільності, частого оновлення репертуару та постійної зміни складу трупи. Проте саме діяльність цих труп уможливила створення нових принципів організації театральної справи, нових підходів до укладання репертуару, розвитку режисури та сценографії.

Альтернативою антрепризі стала система, яку започаткував та апробував у власній трупі М. Кропивницький, — це було так зване «товариство на паях». Десять пайщиків (провідні актори трупи) заснували спільний грошовий фонд, закупили обладнання сцени, облаштували гардероб та бібліотеку. Відтепер питання репертуару, гастрольних маршрутів, найму акторів вирішувалися колегіально. За художню частину відповідав режисер (М. Кропивницький). Товариство оплачувало всі витрати на підготовку спектаклю, решта — розподілялася серед пайщиків.

Однак значно далі шляхом реорганізації театральної справи пішов М. К. Садовський. Запропонована ним модель національної сцени сформувалася на хвилі пореволюційних соціально-економічних та культурних перетворень. І хоча М. Садовський виконував всі антрепренерські обов'язки, його театр зовсім не походив на минулі приватні мандрівні антрепризи, поширені на території України у ІХ ст.

Першим нововведенням М. Садовського стала довгострокова оренда власного приміщення для театру. До речі, це нібито просте завдання очільникові трупи вдалося вирішити тільки за підтримки широких кіл міської культурної громадськості, які вплинули на позитивне рішення Київської міської думи. Через декілька років, також завдяки прихильності громади, М. Садовський подовжив орендний термін, незважаючи на те, що «претендентів було кілька. Серед них колишній орендатор театру російський антрепренер Дуван-Торцов. Найбільше грошей пропонував відомий малоросійський антрепренер Т. Колісниченко» [1, с. 70].

Другою відмінністю було збільшення акторського складу за рахунок хору з 30 осіб і оркестру з 15 музикантів. Зміни торкнулися й керівного апарату. По-перше, творчим боком справи разом з режисером керували музичний керівник та головний художник. По-друге, було сформоване адміністративно-фінансове управління, що складалося з чотирьох осіб: голови (заступник М. Садовського), касира, контролера та помічника адміністратора з широкими повноваженнями: він звертався до поліцейського по дозвілі на прем'єру, займався рекламою театру, мав право на продаж пільгових квитків. По-третє, була створена господарська частина, а декорації, костюми та реквізит для вистав виготовлялися спеціальними цехами (за окремим постановочним планом, де, до речі, враховувалися відповідні вимоги щодо епохи, стилю та місця дії), кожний з яких мав окремого керівника. (Ця система нагадує спрощений варіант організації постановочної частини в сучасному театрі.)

Поінакшав також принцип набору акторського складу: «Набрати трупу — писав М. Садовський, — невеликого треба було заходу, але актори, яких малося по всій Україні вдосталь, не відповідали, на мою думку, до моїх замірів, бо були “викривлені”, і з ними праця була б важка і непродуктивна. Тому я надумав набрати трупу з молодого й якомога інтелігентного матеріалу» [2, с. 145]. Відтак з акторів старшого покоління до трупи були запрошені лише М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко, С. Паньківський, С. Тобілевич, Л. Ліницька, В. Верховинець, М. Петляшенко, Ф. Левицький. При цьому, керівник театру покладав надії на обдаровану молодь, зокрібно на М. Малиш-Федорець, Є. Хуторну, І. Ковалевського, О. Корольчука.

Однак «як і всі антрепренери українських театрів М. Садовський тримав трупу “на слово”. Писаних умов з акторами тоді не складали» [3, с. 168]. Проте, свідчив І. Мар’яненко, М. Садовський платив виконавцям значно менше, ніж, приміром, у театрі «Соловцов», яким тоді (1906—1911) керував визначний російський антрепренер І. Дуван-Торцов. «Система оплати в нього дуже відрізнялась від російських театрів, — зазначав прем’єр української трупи. — На російській сцені перші актори діставали 1000—1200 карбованців на місяць, поряд з ними молодим акторам сплачували по 35—40 карбованців; в театрі Садовського добрий хорист, він же й актор на невеличкі ролі, одержував 50—60 карбованців, а перші актори — 150 карбованців на місяць. Тільки мені та Л. Ліницькій, — заради об’єктивності уточнював актор, — Садовський платив по 175 карбованців» [3, с. 168]. Проте, О. Саковський — помічник режисера в театрі М. Садовського, вважав недоцільним порівняння ситуації в україномовному та російськомовному театрах в Києві, насамперед через очевидну кількісну невідповідність їхніх труп: «Порівнювати українську антрепризу до російської ніяк не можна вже тому, що склад трупи в російському театрі ніколи не складався з 60—70 чоловік», — стверджував він, натомість, підкреслюючи дбайливе ставлення Садовського до молодих акторів, які мали більший статок, ніж їхні ровесники з російських труп [4].

Незважаючи на великі видатки на виробництво вистав, утримання трупи («Місячний видаток мій на утримання особового складу трупи до війни при більшому числі акторів та службовців — 7000 карбованців, не рахуючи платні мені як акторові та режисерові», — свідчив М. Садовський [1, с. 104]) та на валовий збір, встановлений міською управою в розмірі 600 карбованців, до початку Першої світової війни провідний український антрепренер дотримувався угод, попередньо укладених з колективом, по можливості задовольняючи матеріальні потреби його членів. Однак з початком військової кампанії збори різко впали, і М. Садовський попередив колег по справі, що «триматиме трупу лише до 1 серпня, причому заплатить акторам тільки 50 % належних грошей, а решту віддасть пізніше, за кращих умов» [1, с. 89].

Це, вочевидь, вимушене, рішення, проте, оприявило розлад, який вже давно стався у колективі: у відповідь М. Садовському було запропоновано перейти до форми «товариства акторів на марках». Напевно, уникаючи ескаляції конфлікту, він, за свідченням О. Саковського, «недовго вагався на перехід в товариство акторів», залишившись «керівником та режисером, а не хазяїном» [5]. Функції керівництва театром перейшли до місткому, натомість М. Садовському довелося стати рядовим членом спілки, хіба що «за розподілом марок він одержував додаткових одиниць за костюми та реквізит» [5].

Як виявилось згодом, зміна форми керівництва негативно позначилася на діяльності першого українського стаціонарного театру. До того ж, введений на території імперії воєнний стан черговий раз скасував в Україні вживання національної мови. Як наслідок, урядовим рішенням були закриті всі без винятку україномовні періодичні видання, Садовському ж київський генерал-губернатор заборонив друкувати афіші українською мовою.

Утім, за відносно «мирні» сім сезонів унаочнилось, що нова театральна ініціатива відзначилася покращенням репертуару. Впродовж сезону, що тривав приблизно 8—9 місяців, театр вносив на суд публіки від семи до десяти нових постановок. Якщо продовжимо порівняння з київським російськомовним театром, де наступники М. Соловцова давали прем’єру щотижня [6, с. 116—118], зрозуміємо, що М. Садовський був більш послідовним та ґрунтовним, ведучи театральну справу.

При складанні поточного репертуару бралась до уваги як завантаженість акторів так і жанрова різноманітність п’єс. Прем’єри виставляли від вівторка до суботи, а щоби вистава не втратила художньої вартості «новинки сезону», її виносили на публіку зі значними інтервалами у часі. До того ж цей принцип не перетомлював виконавців. Приміром, у сезоні 1913/1914 рр. опера М. Лисенко «Утоплена» була виставлена п’ятнадцять разів, вистава за трагедією польського драматурга Ю. Словацького «Мазепа» — дев’ять разів, а поетична драма Лесі Українки «Камінний господар» — чотири.

З огляду на антрепризний характер справи, репертуар був орієнтований на публіку: на майже дві третини афішу заповнювали українські п’єси, насамперед — корифеїв (М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого). Повз увагу керівника театру не пройшли перлини національної класики — твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненки, Т. Шевченка, І. Франка. Фактично, М. Садовський впродовж перших сезонів зібрав на кону колекцію взірцевих інсценізацій найвідоміших творів української драматургії. Відповідно цьому принципу новий сезон традиційно відкривався виставою, де «Наталка Полтавка»

І. Котляревського рядувала з «На перші гулі» С. Васильченка. За свідченнями багатьох завсідників глядацької зали, цей дует творів різних поколінь, але стилістично дотичних, користувався незмінним успіхом.

Своєрідною модифікацією обох представлених моделей вважаємо організоване І. Мар'яненком навесні 1915 р. «Товариство українських акторів під орудою І. Мар'яненка за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського», чий очільник поєднував у своїй особі фінансового та адміністративного директора утворення. «Це була наново організована трупа, в яку входили актори з готовим, гарним репертуаром. Всі образи, трактовки були привнесені, які гралась уже давно. Молодь тільки привчалась до того, щоб влитись в ансамбль п'єси, спектаклю», — зазначив дослідник творчості П. Саксаганського [7, с. 142]. Проте, на відміну від М. Кропивницького та М. Садовського, І. Мар'яненко, можливо, не відчуваючи у собі організаторського хисту, старався зменшити власну відповідальність за стан справ, згодом зізнаючись у книзі спогадів: «Отже я зробився уповноваженим від товариства, відповідальним за адміністративно-господарський бік театру і водночас актором та режисером. З величезними труднощами мені пощастило взяти в оренду на літо театр Купецького зібрання в Києві, позичити під вексель гроші на організаційні витрати і розпочати вистави. Страшно й тяжко було на перших кроках з молодю трупю, але величезне піднесення всього колективу та участь у роботі видатних акторів допомогли швидко поставити справу на певні рейки» [3, с. 174]. Цю справу, «видатні актори» правцювали тут недовго: всього через рік з трупи вийшли дві найяскравіші зірки старшого покоління — М. Заньковецька та П. Саксаганський. Зі свого боку, І. Мар'яненко відзначив цю, без перебільшення катастрофічну, втрату у дещо парадоксальний спосіб: «По виході Заньковецької і Саксаганського з нашого театру аматорський колектив залишився без театральних костюмів і опинився в безпорадному становищі. Але незабаром мені пощастило придбати трохи старих театральних костюмів, і це дало змогу ще деякий час продовжувати роботу, аж поки я змушений був у зв'язку з мобілізацією залишити театр» [3, с. 178].

Між тим, перші самостійні зусилля І. Мар'яненка на адміністративній ниві не залишилися непоміченими — навпаки, тогочасна українська критика досить уважно слідувала за діяльністю мандрівної трупи. Окрім того її очільник мав непогану професійну репутацію, також були відомі його прогресистські настрої щодо національної сцени. Ймовірно, саме це спонукало Комітет українського національного театру запросити І. Мар'яненка очолити перший державний сценічний колектив УНР.

Для сприяння підйому та розвитку драматичного та сценічного національного мистецтва Уряд новоствореної Української Народної Республіки ухвалив рішення про збільшення кількості українських театрів та створення Національного театру. 16 вересня на базі мандрівного «Товариства українських артистів під орудою І. Мар'яненка» та за участю акторів мандрівних українських труп, а також вихованців Музично-драматичної школи імені М. Лисенка був заснований Український Національний театр. Йому відразу було передано приміщення Троїцького народного дому, яке до того використовував Театр Миколи Садовського. Репертуар театру мав ґрунтуватися на творах українських і зарубіжних авторів, а також історичних українських п'єсах, але не повторювати афішу театру М. Садовського. Керівний апарат складався з дирекції, 3-х штатних режисерів, художника та керівника музичної частини. Штатний розклад театру окрім драматичних акторів передбачав хор із 20 осіб та оркестр [8, с. 116–117]. Група формувалася на контрактній основі.

Генеральне Секретарство фінансів УНР періодично фінансувало діяльність колективу. Наприклад, після гетьманського перевороту влітку 1918 р., новий уряд надав Національному театрові фінансову допомогу з державної скарбниці у розмірі 165 тис. крб. Про витрачання отриманих коштів керівництво театру повинно було звітувати перед державним казначейством.

Як то було у театрі М. Садовського, але на більш регулярних засадах трупа також брала участь в організаційній роботі. На загальних зборах колективу було ухвалено рішення про створення акторської колегії, яка за структурою та напрямком діяльності нагадує водночас профспілку і художню раду. Колегія мала сприяти добрим стосункам між трупю та дирекцією, стояти на захисті інтересів колективу та окремих членів трупи, наглядати за сумлінним ставленням працівників до своїх обов'язків та за розподілом платні поміж акторами. До речі, розмір платні залежав від попередніх заслуг, таланту, якості й кількості зіграних ролей (щось на зразок сучасної тарифної сітки категорій творчого складу). Також театр забезпечував акторів своєрідними представницькими витратами на участь у творчому житті Києва.

З боку держави театром керував Театральний відділ, а з переходом влади до більшовиків — Художньо-репертуарна комісія. Рішенням цієї комісії було змінено назву театру — на «Кооперативне артистично-

драматичне трудове товариство «Національний театр», та його репертуар — новій владі не подобалося, що в афіші превалювали твори дореволюційної національної драматургії.

Це буде трохи згодом, але, повернувшись назад, зазначимо, що основну ідеологічну спрямованість культурної політики першої Української незалежної держави визначила ідея використання театру як базового елемента для піднесення культурного рівня народу. Оскільки за перший сезон свого існування Національний театр не справив надій державотворців, трупу, враховуючи державницькі та громадські потреби, розділили на два колективи — Народний (з класичним українським репертуаром) та Державний драматичний театр (до афіші якого увійшли твори світових драматургів — Гауптмана, Ібсена, Гольдони, Мольєра та «модерного» Винниченка). Держава взялася утримувати обидва театри, але пріоритети урядників вочевидь були на боці ДДТ, досить вказати, що ставки там були помітно вищі — в 1,5–2 рази.

Державний драматичний театр, як і Національний театр, було створено за Законопроектом, затвердженим театральним відділом при Міністерстві народної освіти УНР [9]. Основним документом, що регулював діяльність колективу, став статут, де основна мета визначалася як «введення в репертуар українського театру всесвітнього драматичного репертуару». Задля її справдження до трупи запрошувалися «свідомі в європейському репертуарі режисери та актори» [10].

Для ДДТ було реквізоване театральне приміщення на Мерінгівській вулиці (тепер вул. М. Заньковецької). Театр очолював директор, у штатному розкладі передбачалася посада головного режисера та головного адміністратора. Трупа налічувала 38 акторів. Завдяки підтримці з боку держави, керівництво театру організувало так званий «Інститут співробітників», метою якого була підготовка молодих акторів. До нього було зараховано 20 чоловіків та 10 жінок, які успішно склали іспит з декламування віршів та читання прози. Курс навчання був трирічний.

На жаль, дуже короткий термін діяльності ДДТ не надав нам можливості побачити, чи справдилися творчі та організаційні новації його керівництва й сподівання культурницьких органів УНР, з ними пов'язаних.

Власне, усі представлені на цих сторінках театральні фундації існували надто недовго, аби унаочнилися як реорганізаційні результати, так і наслідки зміни джерела фінансування у царині національної сцени початку століття. Єдиний обґрунтований висновок, на нашу думку, той, що організаційна модернізація українського театру все-таки сталася раніше, ніж естетична. Адже форма, сказати б, «авторської» антрепризи, що превалювала на її території до кінця 1910-х, вочевидь віджила своє (зазначимо, що вона сформувалася в європейському театрі у XVI ст., а наприкінці XVIII ст. практично припинила існування) і вимагала кардинальних змін. Цю й спробували втілити у практику українські театральні менеджери — від М. Садовського до Б. Крживецького.

1. Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., 1962.
2. Садовський М. Мої театральні згадки. — К., 1956.
3. Мар'яненко О. І. Минуле українського театру. — К., 1953.
4. Саковський О. Спогади про Миколу Карповича Садовського. — Центральный архив-музей театрального искусства, ф. 653, оп. 1, спр. 17, арк. 6.
5. Там само. — Арк. 14.
6. Нелли В. Начала // Есть три эпохи в воспоминаний. — К., 2001.
7. Мельничук-Лучко Л. Саксаганський-актор. — Л., 1958.
8. Коваленко П. Шляхи на сцену. — К., 1964.
9. Центральный державный архив высших органов власти та управления Украины, Ф. 3689, оп. 1, спр. 20, арк. 13–14 зв.
10. Там само. — Арк. 17–17 зв.

Анотація. У статті розглянуто процес реорганізації театральної справи в Україні кінця XIX — початку XX ст.

Ключові слова: М. Садовський, М. Крпивницький, театр, актор, антрепренер.

Аннотация. В статье рассмотрен процесс реорганизации театрального дела в Украине конца XIX — начала XX в.

Ключевые слова: Н. Садовский, М. Крпивницкий, театр, актер, антрепренер.

Summary. In the article the theatre business reorganization process in Ukraine of the later XIX — early XXth century's submitted for consideration.

Keywords: N. Sadovskiy, M. Kropivnitskiy, theatre, actor, entrepreneur.