

Олександр Клековкін Olexander Klekovkin

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу  
естетики, Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department  
of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National  
Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehander@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

## Науковий факт і художній образ Деформація предметного поля українського театрознавства 1920-х років

### Scientific Fact and Artistic Image Deformation of the subject field of Ukrainian theater studies in the 1920s

**Анотація.** Межі професійної діяльності визначає коло осіб, які її здійснюють (*хто*), зміст діяльності (*виробництво, обробка або якісь інші дії, спрямовані на зміну об'єкта*), критерії якості, технічні, етичні та інші норми, форми заохочень і санкцій тощо. Отже, формальна або неформальна мала або середня соціальна група, діяльність якої невідривна від ситуації, в якій здійснюється, адже, крім виробництва, передбачає організацію попиту і збуту, комунікацію із зовнішнім щодо групи світом, що й має наслідком розшарування самої діяльності на дрібніші самостійні функції (диференціація виробництва, збуту та ін.) та її *трансформацію*, інколи ледь не до самознищення. Осереддя професійної діяльності — її *предметне поле або предметне коло* — визначає не лише предмет виробництва, критерії його якості і межі, а й *дуже часто приховані від непосредного споживача невидимі комунікації*, серед яких ключову роль відіграють *фахова мережа* (структурована фахова комунікація, що здійснюється членами групи з приводу предмета виробництва) та її *бібліотеки* (теоретичні праці, технічні інструкції, протоколи, які регламентують діяльність тощо). У 1920-х роках, коли в Україні завершувалося усамостійнення діяльності, спрямованої на *виробництво наукових фактів, отже, нового і бажано практично орієнтованого знання про театр*, а саме відмежування цієї сфери від інших було закріплено у термінах «*театрознавство*» і «*театрологія*», відбувався надзвичайно активний процес формування *предметного поля, мережі і бібліотеки театрознавства*. Ключову роль у цих процесах відіграв (і не лише внаслідок власної фахової активності, а й унаслідок місця, яке посідав у мережі) історик театру *Петро Рулін*, у діяльності якого, саме з точки зору *формування і деформації предметного кола*, увиразнено основні тенденції театрознавства 1920-х років.

**Ключові слова:** академічне театрознавство, мережа академічного театрознавства, предметне поле театрознавства, науковий факт, історіографія театру, наукова спадщина Петра Руліна.

**Проблему, актуалізовану у цій розвідці**, було означено ще чверть століття тому упорядниками збірника Праць театрознавчої комісії Наукового товариства імені Шевченка — Іриною Волицькою, Олегом Купчинським і Ростиславом Пилипчуком, які, характеризуючи зміни, що відбулися в українському театрознавстві 1930-х років, писали: «Українська революція 1917 року покликана до театрознавчих рядів такі яскраві особистості, як Дмитро Антонович, <...>, Олександр Кисіль <...>, Петро Рулін <...> та ін. У 1920-х роках українське театрознавство на Східній Україні за інерцією з часів УНР розвивалося по висхідній, поки не зазнало такої самої трагічної долі у 1930-х роках, як усе українське відродження: Микола Вороний, Олександр Кисіль, Петро Рулін і Андрій Ніковський були репресовані, Дмитро Антонович, Леонід Білецький та багато інших змушені були

перебувати в еміграції, інші замовкли. <...> Зрештою, не було розквіту театрознавства і в усій повоєнній радянській Україні. <...> основний акцент [досліджень] перемістився на т. зв. радянський період історії українського театру і “сучасні” (в розумінні тогочасні) актуальні проблеми розвитку українського театру в контексті всього радянського театру. Справжньою наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло» [3, с. 7–8]. Це означає, що водночас зі знищенням *академічної мережі* було деформовано *предметне поле* театрознавства, запроваджено інші *бібліотеки* та ін. Один із авторів цієї передмови — Ростислав Пилипчук — дав дуже жорстку оцінку і самому Руліну, який, «як і більшість його колег, намагався оцінювати історію театру й сучасні процеси з *класових позицій, прагнув оволодіти насадженою згори марксистсько-ленінською методологією*». Тому «тоталітарна машина

протягом 1933–1936 років вбивала в Рудіні об'єктивного вченого, переводячи його на рейки догідливого конформізму» [8, с. 4]. Однак предмет цієї розвідки — не осуд або виправдання Рудіна, а аналіз втрат і деформацій, що відбулися із самим театрознавством.

У 1910–1920-х роках, коли завершувалося усамостійнення діяльності, спрямованої на *виробництво наукових фактів про театр і театральну культуру*, нова наукова галузь позиціонувала себе передусім як *історична наука*, що має свій специфічний предмет, досліджуючи який, спирається на історичне джерело. Ключову роль у формуванні предметного поля, мережі і бібліотеки українського театрознавства 1920-х років відіграв (і не лише внаслідок власної фахової активності, а й унаслідок місця, яке посідав у мережі) історик театру *Петро Рудін*, у діяльності якого, з точки зору формування і деформації предметного кола, увиразнено основні тенденції театрознавства 1920-х — початку 1930-х років.

На деякі питання, пов'язані із предметним колом українського театрознавства 1920-х років, а зокрема і з постаттю Петра Рудіна, вже дано відповіді надзвичайно плідними дослідженнями попередників (Р. Пилипчук, Л. Приходько, А. Коржова та ін.), зосередженими здебільшого на внескові цього періоду в історіографію театру.

**Мета** цієї праці інша — дослідження *прихованих від безпосереднього спостереження комунікацій*, які вплинули на осердя професійної діяльності — на її предметне поле або предметне коло (предмет виробництва, критерії якості, межі тощо). Ключову роль серед цих прямих і опосередкованих комунікацій відігравала фахова *мережа* (структурована фахова комунікація учасників групи з приводу предмета виробництва) та її *бібліотеки* (теоретичні праці, технічні інструкції, протоколи, які регламентують діяльність тощо).

**Предмет цієї розвідки** — *мережі, бібліотеки і механізми* їхньої трансформації, які і призвели до *деформації предметного кола українського театрознавства* і наслідків, зафіксованих авторами цитованої передмови: «наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло» [3, с. 7–8].

#### **Розпочнімо з мережі.**

1928 року, коли в Україні вже набув поширення термін «театрознавство», хоча сама галузь остаточно ще не виокремилась у самостійну наукову дисципліну, *Кость Копержинський* в огляді «українського літературознавства і критики» виділив у ньому «*наукове вивчення театру*»: «Цю галузь науки в нас розробляють лише *декілька осіб*» [5, с. 116]. *Хто ці декілька осіб? Що їх об'єднувало і роз'єднувало?*

Постаттю, яка належала до цих «декількох осіб», у діяльності якої було *персоніфіковано* основні тенденції театрознавства 1920-х — початку 1930-х років, і яка виконувала в українській науці про театр *об'єднувачу функцію*, був *Петро Рудін*. Цю роль зумовлено не лише особливостями його обдаровання, отриманою академічною освітою і публікаційною активністю, а й перебуванням

у ролі *зв'язківця* — між структурами, в яких працював — Музично-драматичним інститутом імені Лисенка, Музеєм театрального мистецтва, відділами ВУАН, Державним інститутом історії мистецтв (ГІИИ), Мистецьким об'єднанням «Березіль» та ін. У своїй «внутрішній історії», не оминувши жодного повороту, за півтора десятиліття він пройшов увесь той шлях, що й усе тодішнє українське театрознавство — *від буржуазно-академічного до марксистсько-ленінського*, від жанрів академічного письма до публіцистики, від закоханості у свої теми і своїх героїв до зречення і самопростування, від визнання і слави до цькування, репресій і смерті у засланні. Саме через постать Рудіна пролягли найголовніші лінії доби — щось на кшталт Великого шовкового шляху, який *з'єднав* різні частини світу — різні аспекти науки про театр із самим театральним виробництвом, ринком збуту його продукції і т. ін.

1929 року працю «Завдання історії українського театру» Рудін розпочинав зі згадки про видрукуване 1912 року дослідження старшого сучасника — *Михайла Возняка*, який здійснив огляд наукових публікацій, присвячених «*старій українській драмі*». Коментуючи це дослідження, Рудін зазначив, що «зробив *М. Возняк підсумки* щодо вивчення старої української драми» і «більшу частину цієї статті [Возняка] присвячено оглядові попередніх праць» [10, с. 9] — праць *Н. Тіхонравова, М. Петрова, Н. Маркевича, А. Веселовського, П. Морозова, П. Житецького, М. Драгоманова, І. Франка, В. Перетця, М. Сумцова, В. Резанова, В. Розова* та ін. Розглядаючи історію драми як складову історії театру, а не літератури, Рудін включив цю працю в огляд досліджень, присвячених історії українського театру, окресливши таким чином і коло дослідників історії театру — *тих згаданих Костем Копержинським «кількох осіб»*.

Ця згадка важлива для означення не лише спадкоємності, а й окреслення відмінностей, зумовлених іншим часом, іншим поколінням і, як результат, *зміною об'єкта і предмета дослідження*. На відміну від попереднього періоду, зосередженого здебільшого на «старій українській драмі» — драмі XVIII століття, новітні дослідники розсунули хронологічні межі, ширше стали розглядати саму театральну культуру, що й актуалізувало постановку інших питань і пошук нових способів отримання відповідей, отже, впровадження нових методів дослідження.

Облік праць старих і нових «декількох осіб», які бодай притулилися до історії театру й того, «що зроблено в галузі історії драми», Рудін здійснив у своєму огляді праць з історії українського театру і драматургії за 1917–1924 роки. Список хоч і неповний (а подеколи навпаки — надлишковий), однак достатньо репрезентативний: *В. Адріанова, Д. Антонович, Л. Білецький, О. Білецький, І. Брік, М. Возняк, Яр. Гординський, М. Грушевський, М. Гудзій, О. Дорошкевич, С. Єфремов, М. Зеров, О. Кисіль, К. Копержинський, М. Марковський, В. Перетц, В. Резанов, П. Филипович, Г. Хоткевич*,

С. Щеглова [17, с. 207–208]. В інших працях, серед «новітніх дослідників» українського театру, Рулін згадував не лише академічних дослідників, а й авторів, у роботах яких знаходив важливі для історії театру свідчення: так, поряд із прізвищами академічних В. Перетца, В. Резанова, М. Возняка, І. Франка з'явилися І. Стещенко, Л. Старицька-Черняхівська, С. Петлюра, Н. Черняєв, Н. Ніколаєв та ін. Цей список доповнюють наукові контакти Руліна зі Стефаном Мокульським (обидва з різницею у кілька років навчалися на філологічному факультеті Київського університету, а крім того, як і у Руліна, одним із наукових інтересів Мокульського була творчість Мольєра); так само перетиналися наукові інтереси Руліна з пошуками А. Гвоздєва, які, однак, він не сприймав беззастережно; співчутливо згадував він також «Програму зі збирання матеріалів з питань театру» В. Сладковецьва. Висловлюючи подяку тим, хто допомагав йому у роботі над монографією, згадував Б. Варнеке (працю якого було видрукувано за загальною редакцією і з Переднім словом Руліна), С. Єфремова, П. Филиповича та ін. Крім того, зміст редагованого Руліним видання театрального музею та інші документи свідчать про усвідомлення ним значення для історії театру праць І. Франка, про співпрацю з С. Паньківським; листування з Михайлом Возняком демонструє його намір ширше залучати галицьких авторів — С. Чарнецького та ін. Резерв для розширення кола дослідників Рулін знаходив здебільшого серед осіб з академічною філологічною освітою.

Серед західних театрознавців найчастіше Рулін посилався на Макса Геррманна (працю якого вважав епохальною), Оскара Еберле, Карла Ніссена, Кароля Естрайхера, Юліуса Баба, Карла Манціуса, Альберта Кестера, особливо підкреслював значення праць німецьких істориків, які спиралися на соціологічний метод. У статтях початку 1930-х років зустрічаємо посилання на Ю. Шевельова і П. Козицького.

На те саме коло осіб вказують згадки про них у працях інших авторів: так, Дмитро Антонович, рецензуючи працю О. Кисля, писав, що «після війни і революції кілька осіб присвятили свої сили дослідам над історією українського театру, як самостійній дисципліні: в числі їх можливо назвати К. Копержинського, який працює не виключно в історії театру, але праці якого визначаються своєю ґрунтовністю, побудовані здебільшого на первісних джерелах, за ними почувається солідна і сумлінна попередня праця. Найпродуктивнішим автором з історії українського театру є П. Рулін, що в свою працю вносить багато відданості, захоплення предметом і темпераменту, і тому його праці завжди цікаві. Темпераментність надає їм привабливого забарвлення, хоч, розуміється, і дає іноді матеріал до критикування. Далі О. Кисль, що має нахил до синтетичних монографій» [1, с. 217].

Коло цих осіб й усвідомлення спільного ринку як території можливих зіткнень фіксує щоденникова репліка Руліна, яка, очевидно, стосується періоду його

роботи над працею «Ів. Котляревський і театр його часу»: «Сьогодні дізнався, що приїхав Копержинський. Привіз доповідь “Театр [нрзб.] наприкінці 18 та першій чверті XIX століття. <... > частина великої аркушів на 10 роботи, що базується, головним чином, на польських джерелах. Коли так, то у мене є конкурент!”» [14, с. 1].

Частину цих прізвищ згадував і Олександр Білецький, який вважав, що в Україні «останніми роками науковий інтерес до театру помітно ухвалюється» і вже «є чимало вчених знавців у цій галузі (назвемо хоча б імена проф. Б. В. Варнеке, проф. В. І. Резанова, акад. В. Н. Перетца, проф. П. Руліна)»; водночас Білецький відмежовувався від видрукуваної 1911 року у Харкові праці К. Ф. Тіандера («“Нарис історії театру в Західній Європі і в Росії” К. Ф. Тіандера і свого часу не задовольняв поважного читача ні добором фактів, ні освітленням їх, а тим більш тепер» [2, с. 5]).

Яксь частина цих, за словами Костя Копержинського, «декількох осіб» лише притулилася до цього списку, видрукувавши лише одну-дві праці з історії театру, інколи у жанрі популярного компілятивного нарису, однак це не заважало їм знаходити спільну мову в межах дискурсу про культуру. Спільними зусиллями вони заклали основу академічних стандартів театрознавства, а найбільше серед них — Петро Рулін, єдиний, хто так широко, починаючи від перших своїх праць, ставив питання про «зміст історії театру» [13], отже, про його предметне поле, й опікувався теоретичними і методологічними проблемами, що, головним чином, і відрізняло його праці від досліджень колег.

Територією, на якій академічне театрознавство обговорювало свій предмет, дискутувало, були українознавчий часопис «Україна», неперіодичне видання «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Річник Українського театрального музею»; 1931 року ці видання припинили існування, театрознавство було витіснено з академічного поля і, мігрувавши на шпальти масових видань, трансформувалося у критику.

#### **Чи було у цієї мережі спільне предметне поле і на яку бібліотеку вона спиралася?**

Однією з особливостей цього періоду — періоду становлення науки про театр і формування її академічних стандартів — була відсутність «отців», на чийх висновках, помилках і забобонах мусили базуватися наступні дослідники, і перед авторитетом яких мусили схилитися. Впродовж тривалого часу — до кінця 1920-х — це створювало сприятливі умови для наукового пошуку, найголовнішим критерієм продуктивності якого була доказова база — достовірність наведених фактів і логіка зчеплення між ними; а тем, які довести неможливо, намагалися уникати; тому сама логіка дослідження й ставала подеколи предметом дискусій, справжній зміст яких (інколи прихований) могли зрозуміти лише ті «декілька осіб». Звісно, хтось із переліченого кола дослідників, як-от Рулін, Копержинський або Леонід Білецький, стояв ближче

до цієї проблематики, тоді як інші, як-от Резанов і Стещенко, були схильні до емпірики й описовості.

Про пошук нових підходів, відповідних завданням театрознавства, найвиразніше свідчать нотатки і конспекти Руліна 1916–1922 років, в яких віддзеркалено його інтерес до праць загальнонаукового і методологічного характеру: він ретельно конспектує працю Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобоса «Вступ до вивчення історії»; створює список «Література з методології за 1897–1911 рр.», в якому поряд із працями академічних дослідників (А. Скабічевський, А. Веселовський, П. Морозов, І. Венгеров, В. Перетц, А. Архангельський, В. Сіновський, А. Соболевський) згадано праці публіцистів і філософів; так само суперечливий цей список і тематично — з одного боку, «Історія літератури як наука», «Крайнощі порівняльного методу», «Завдання розуміння історії», «Історія літературної критики», «Про наукові завдання історії літератури» тощо, але з іншого боку — есеїстика із загальнофілософським або мистецьким ухилом. Поза списком — конспект праці І. Франка «Теорія і розвій історії літератури», виписки з праць Ф. Шлегеля, Й.-Г. Гердера та ін.

Серед цих документів і спроби Руліна охопити придатний для використання на полі історії театру інструментарій. Так, посилаючись на праці свого вчителя В. Перетца, він описує історико-політичний метод і характеризує його як різновид публіцистичного; конспектуючи основні положення естетичного, публіцистичного, філологічного, порівняльного, історико-психологічного й етичного методів (про етичний метод — здається, з іронією — він пише: «... встановлює що належить читати, а що ні» [12, с. 317]) та ін. Окремо конспектує працю, присвячену методу Іполіта Тена та можливостям його застосування на полі історії театру. Очевидно, з опорою на праці А. Євлахова і В. Перетца, диференціює суб'єктивні (естетичний, етичний, публіцистичний) й об'єктивні (історичний, історико-політичний, історико-психологічний, порівняльно-історичний, еволюційний, філологічний, метод Тена) методи.

Найбільше уваги серед конспектів Руліна приділено працям В. Перетца, Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобоса, Н. Карєєва, А. Євлахова, який поділяє всі методи дослідження художньої творчості на три великі групи: наукові, ненаукові і наукові нерациональні.

З огляду на значення цих праць для формування театрознавчої методології Руліна, варто принаймні окреслити деякі принципи із тих, що пропагували їхні автори.

У працях французьких істориків-позитивістів Ланглуа і Сеньобоса, законспектованих Руліним, велику увагу приділено роботі з джерелами, критиці їхнього походження, достовірності і точності викладених у них фактів, класифікації фактів і самій природі історичного факту. Посутньо, йдеться про принципи історичного дослідження, спрямованого на видобування елементарних фактів з не завжди правдивих джерел і конструювання на їхній

основі фактів наукових. Саму ж наукову діяльність авторизначали як «низку відповідей на низку методичних запитань» і зауважували, що «звикнувши наслідувати митців, багато хто з істориків не вважає навіть за потрібне ставити питання про те, що вони власне розшуковують; вони беруть із документів окремі деталі, які їх вразили, дуже часто керуючись власними уподобаннями, і відтворюють їх, змінюючи мову і додаючи до них різноманітні міркування, що спадають їм на думку. Історія, з побоювання заплаутатися у величезній кількості плутаних своїх матеріалів, повинна поставити собі за правило завжди оперувати за допомогою запитань, як і інші науки. Але як ставити запитання у науці, яка відрізняється від інших? Це головне завдання методу» [6, с. 172].

Інший автор із тих, хто перебував у колі уваги як Перетца, так і Руліна — соціолог та історик культури Н. Карєєв, праці якого пропагував І. Франко. Окреслюючи «технічні прийоми науки», Карєєв, згадував *техніки історичного дослідження Ланглуа і Сеньобоса* і зосереджував увагу на таких питаннях, як *предмет, завдання, метод і матеріал історичної науки; різновиди історичних джерел та їхня критика; факти і зв'язки між ними; факти прагматичні і культурні; порівняльно-історичний метод; історичний об'єктивізм; націоналізм в історії; конфесійний суб'єктивізм в історії; політична партійність в історії; різні види оцінювання в історії; етичне ставлення до минулого; історична номенклатура і термінологія; «історія без власних імен»* [4, с. 313]. Особливе значення для театрознавства мають праці Карєєва, в яких, розглядаючи культуру і мистецтво, замість звичного суб'єктивного (естетичного) підходу він пропонував зосередити увагу на соціології культури. Одним із постійних пунктів критики Карєєва була *недостатня термінологічна визначеність і надмірна метафоризація мови гуманітарних і соціальних наук* («Скільки таких метафор уживаємо ми у нашій науковій мові, коли говоримо про бродіння, рухи, течії!»), а також *недостатня визначеність історичної термінології* («Науковий термін зростається з науковим поняттям, що виключає можливість одне й те саме називати по-різному. Не те спостерігаємо у гуманітарних і соціальних науках, де часто можна знаходити справжній термінологічний хаос, справжню термінологічну анархію») [4, с. 317–318].

Загалом, підхід Ланглуа, Сеньобоса, Карєєва, Перетца, Євлахова та інших авторів, праці яких конспектував Рулін, можна охарактеризувати як спрямований на визначення обсягу понять, якими послуговується галузь, використання суб'єктивного начала і, за словами Карєєва, «припинення цієї анархії» [4, с. 319].

Конспектуючи ці праці, Рулін коментував основні їхні положення, виокремлюючи інколи «висновки автора» і «висновки мої» [12, с. 328], отже, критично відбирав, адаптував і синтезував отримане знання. В окремих його працях можна побачити збіги з прийомами, запропонованими означеним колом авторів. І хоча Руліна

звинувачували у наслідуванні німецької школи театрознавства (яка на ті часи сприймалася як буржуазна, що межувала із фашистською), з огляду на відмінні історичні умови розвитку театру в Україні, отже, й інший характер джерел, археологічний і просторовий підхід Макса Геррманна не мав ґрунту для поширення в українському театрознавстві.

Звісно, не все законспектоване Руліним стало його переконанням, так само не все, що взяв на озброєння, було законспектовано. Головне — розмірковував над проблемами, які обговорювали у своїх працях читачі ним автори.

У 1917–1918 роках, входячи на територію історії театру й озираючись довкола, Рулін проаналізував стан досліджень у галузі і вирізнув такі пункти: *зовнішня історія театру, внутрішня історія театру (історія репертуару, популярність окремих творів, літературна історія, історія актора, історія глядача та ін.)* [15, с. 26–27]. У цей же період Рулін фіксує відмінність між критикою й академічною історією: «... тимчасовий і суб'єктивний характер суджень критики і об'єктивний — історії» [11, с. 1].

Незважаючи на те, що у працях інших дослідників проблеми методології окреслено не так виразно, як у працях Руліна, це не означає, що ці проблеми вони ігнорували. Про це свідчить популярність у 1920-х роках, особливо у спадщині Руліна, академічних *рецензій на праці колег*. Так, на півтори сотні публікацій Руліна майже чверть припадає саме на цей жанр, хоча предметом обговорення були не лише академічні дослідження; це рецензії на праці Б. Алперса, Д. Антоновича, М. Вороного, О. Кисля, І. Клейнера, Л. Красовського, М. Роздольського, К. Міклашевського, Л. Предславича, В. Резанова, на праці *німецьких дослідників та ін.* Таку саму функцію — загострення уваги на методології — відігравали й оглядові статті Руліна. Саме тому деякі його праці (про Старицького, Заньковецьку, Котляревського) провокували дискусії у колі колег, які *ситуативно*, як Л. Білецький або М. Марковський, інколи ставали його опонентами.

Поряд із ситуативними опонентами із кола «декількох осіб» були й *політичні опоненти або, краще сказати, політичні викривачі* — деякі із них, за збігом обставин, майже ті самі, що й у Курбаса — І. Врона, Д. Грудина, Я. Мамонтов, Л. Рутківська та інші. Хоча вони не входили до означених «декількох осіб» істориків театру, однак чи то за посадою чи з інших причин вважали, що «не можуть мовчати». Саме автори із «додаткового списку» змусили Руліна опанувати від 1931 року жанр *спокутної статті* і спровокували «справу Руліна» — слідство, арешт, суд і заслання. Адже, перш ніж було розпочато слідство, Руліна «*викрили*» і *винесли йому вирок «колеги» із «розширеного кола»*: «Українським театральним музеєм довгий час видав «історик» театру націоналіст Рулін...», але «...міцна рука чекістів. Не сховати підлим дворушником і зрадником від їх гострого ока.

Заслужена кара чекає всіх ворогів народу. Зірвати маску з наймитів фашизму. Викрити підле дворушництво та тонкі маневри, по революційному розправитись з ними — ось єдина відповідь банді троцькістів. Завдання кожного трудящого, кожного робітника, службовця, актора допомогти партії в остаточному знищенні решток ворожої банди» [7, с. 2].

Незважаючи на те, що театрознавство перебувало лише на початку свого шляху, однією з його тенденцій в Україні, Німеччині і багатьох інших країнах був рух до *розгерметизації* академічного дискурсу і пошук зв'язку із практикою.

Одним із напрямів *розгерметизації* було співробітництво Руліна із «Березодем» у процесі роботи над словником театральних термінів, стандартом режисерського постановочного плану та ін. Однак після переїзду «Березоля» до Харкова і перетворення його на «виробничий театр» цей вектор втратив актуальність.

Інший вектор представлено публіцистикою Руліна. Хоча за чернетками Руліна його прагнення вийти за межі академічної історії можна спостерігати ще від 1916 року, однак уперше свій намір він реалізує лише 1923 року, видрукуювавши замітку з історії театру, вдруге — 1925 року. Далі його вихід за межі академічних жанрів набуває систематичного характеру і серед його публікацій з'являються *рецензії на публіцистичні праці* Якова Мамонтова, Миколи Вороного та інших авторів, рецензуючи які, він хоч і в інших виразах, формулює ту саму претензію, що й 1918 року адресував К. Міклашевському, коли рецензував його працю, присвячену комедії дель арте: *неакадемічно!*

Від 1926 року присутність Руліна на сторінках масових видань стає постійною і, паралельно до своєї надзвичайно активної академічної роботи, він усе більше уваги приділяє сучасному театрові, зокрема, опановуючи нові для нього жанри *театрального огляду і рецензії*. Деякі з них, як огляд сезону у «Березолі» або діяльності театру ім. Франка, своєю ґрунтовністю нагадують його історичні дослідження, інші — особливо ті, що підписано псевдонімами — якісь розгублені, немов не розуміє, навіщо.

З одного боку, *вихід за межі предметного поля* розширював соціальний вплив дослідника театру, однак, з іншого боку, розмивав *предметне коло академічного театрознавства*, до того ж, розмивав його на всіх рівнях: розширення жанрової системи і *мережі учасників* потребувало зміни *предмета дослідження і бібліотеки*, що невдовзі й відбулося: звинувачений 1931 року І. Вроною у пропаганді принципів «буржуазно-академічного театрознавства» й «об'єктивізму», Рулін здійснив незграбну спробу спокутувати гріх у статті «Порядком самокритики», в якій зрієся *принципів академізму*, тобто *позитивізму з елементами формального і соціологічного аналізу*. Від цього часу він конспектує праці вождів пролетаріату, а в його статтях з'являються здебільшого орнаментальні посилення на них. Тож надзвичайно драматичне враження

справляє нова риторика в його статтях: «Театрові потрібна праця, праця, праця <...>. Театр мусить горіти, мусить [нрзб.] нових шляхів шукати» [9, с. 19]; далі у його лексичі з'являється політична фразеологія про «незмінну й величезну підтримку, допомогу і вказівки з боку комуністичної партії, радянської влади і пролетарської громадськості», про «перемогу лєнінсько-сталінської національної політики» [16, с. 1], про «зоологічний український націоналізм» [16, с. 2], про «Молодий театр», який Рулін характеризує як «рупор контрреволюції» [16, с. 3], про Курбаса — «контрреволюціонера» [16, с. 3], його «фашистську естетику» [16, с. 18–19] і про Куліша — «контрреволюціонера-фашиста» [16, с. 13] та ін.

У тому самому драматичному періоді життя Рулін змушений опанувати ще один жанр — *закличну статтю* («За плановість...», «Облік театрального процесу», «Справи театральної освіти», «Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства», «Адміністративно-господарчий апарат ВУАН повинен поліпшити свою роботу»).

Передостанній рік свого життя на волі він присвячує творчості Корнійчука, що не суперечить його принципам, адже явище, яке опинилося у центрі уваги соціуму — це, за уявленням Руліна, надзвичайно привабливий для театрознавства об'єкт дослідження. Аналізуючи твори Корнійчука, Рулін намагається виявити причини, які висунули його на перше місце, і серед них акцентує «політичну чуйність» драматурга; уникаючи естетичного оцінювання, Рулін зосереджує увагу на питаннях композиції і жанру, намагається втриматися у межах академічної методології і, послуговуючись порівняльним методом, зіставляє між собою різні етапи творчості драматурга, а також картинку соціалізму, намальовану його вождями із відображенням цієї картини у драматургії Корнійчука. І це був ще один вимір гібридизації.

Гіпотетично можна було би уявити якийсь ідеальний світ науки, мешканці якого щільніше зачиняли б двері, не «розгерметизовували» академічне поле, продовжували «гру у бісер» і не пускали до столу непосвячених. Однак такого світу не існує.

Так само можна було би оминати у цій розвідці деякі гострі кути, однак це означало би порушити один із найголовніших принципів із тих, яких намагався дотримуватися Рулін: *не ідеалізувати минуле!*

**Висновки цієї розвідки стосуються змісту драми, яку переживало українське театрознавство 1920-х років, і сутнісної різниці між «буржуазно-академічним театрознавством», звинуваченим в «об'єктивізмі», з одного боку, й активно насаджуваною «марксистсько-лєнінською» наукою про театр, з іншого.**

Поштовхом до деформацій академічного театрознавства стала вимога влади *актуалізувати історичну науку*, перепрофілювавши її на *історію сучасності* (отже, на історію досягнень, «корисну історію»), досліджену

під кутом зору головного «методичного принципу» — *войовничого поділу світу на «своїх» і «чужих».*

Домінування сучасного театру у тематиці досліджень і *перенесення уваги з реконструкції явища на його оцінювання за заздалегідь визначеними критеріями-лекалами*, загостреними до рівня бінарних опозицій, укупі з пропагандистськими завданнями, що стояли перед академічним театрознавством, зумовило деформацію всієї системи академічного театрознавства, внаслідок чого:

- *було зруйновано відносно герметичну академічну мережу* (інколи з ініціативи самих істориків театру, чії рецензії на публіцистичні праці провокували дискусії з їхніми авторами) і *так само відносно герметичну систему академічних жанрів* (історики театру все частіше стали виступати у пресі з рецензіями на вистави, з оглядами сезону, з публіцистичними статтями і навіть із нотатками з приводу актуальних господарських проблем);
- *змінилася звична для академічної історії джерельна база*, на аналізі якої базувалися висновки дослідників; замість історичного джерела основним «джерелом дослідження» стали безпосередні враження від баченої вистави, отже, змінився і тип фахового мислення;
- *домінування вражень, підкріплених новими критеріями оцінювання*, призвело до знецінення підготовчої роботи дослідника (до своїх перших рецензій Рулін здійснював значну підготовчу роботу, що зафіксовано у його виписках і чернетках, однак доволі швидко потреба в цьому зникла — «натхнення» витіснило копітку працю);
- *змінилося уявлення про саму природу наукового факту* (дослідники 1920-х років усвідомлювали різницю між елементарним прагматичним, культурним і сконструйованим науковим фактом);
- *азнала змін жанрова системи самого театрознавства*, адже історики театру (М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, К. Копержинський та ін.) вважали, що театрознавство ще не накопичило достатньої кількості історичних фактів, отже, *не готове до створення синтетичної історії театру* і повинно зосередитись на реконструкції локальних фактів; однак політичне замовлення вимагало створення саме синтетичної історії, сюжетом якої мусила стати *боротьба прогресивних* (народних, пролетарських, реалістичних, передових) *тенденцій з реакційними* (буржуазними, антиреалістичними, формалістичними тощо), що й вимагало «концептуального» підбору фактів для ілюстрування заздалегідь визначеного сюжету (тодішні ідеологи мистецтва усвідомлювали, що сюжет — це завжди ідеологема, тому й виступали проти безсюжетного мистецтва і так само «безсюжетного» театрознавства); тож «*накопичувальний*» і «*об'єктивістський*» *характер праці* істориків театру (О. Кисіля, П. Руліна

та ін.) став одним із пунктів обвинувачень на їхню адресу;

- на відміну від академічного театрознавства (в якому на той час ще не існувало визнаних «авторитетів», а *найголовнішим критерієм продуктивності дослідження були достовірність фактів і логіка зчеплення між ними*), новий гібридизований жанр розвивався у залежності від політичних, філософських або художніх авторитетів, зміна яких визначалася політичною кон'юнктурою — політичною або художньою модою (як мода на різновиди реалізму у 1920-х роках або, навпаки, заперечення реалістичних тенденцій у пізніші часи);
- і сам Рулін, і дослідники його творчості акцентували в його методології вплив соціологічних методів дослідження і соціологію театру, що цілком виправдано, однак і симптоматично — тількино з'являється більш чітко окреслений метод, одразу з'являється й визначення його, що підкреслює методологічну невиразність інших дослідницьких практик;
- стиль цитування Руліна у ранньому періоді його наукової діяльності мало відрізняється від стилю його сучасників — представників старої школи «буржуазного театрознавства» (цитуються і, з дотриманням академічних вимог, критично аналізуються, зіставляються найрізноманітніші історичні джерела); зміни, і не лише у Руліна, відбуваються

наприкінці 1920-х років, коли *джерелом узагальненого «уявного факту»* стає «авторитетний» політичний документ, підписаний кимось із вождів пролетаріату; згодом, у період відносної лібералізації, прізвища вождів пролетаріату було витіснено вождями західної філософії або естетики, однак сам принцип посилання не на факт, а на міркування авторитета, дуже часто нічим не підкріплене, вкоренився і став звичним;

- змінився і зміст діяльності історика театру: замість конструювання наукового факту — *культурного факту, аргументованого причинним зв'язком між прагматичними фактами, підтвердженими джерелами* — історіографія гібридизувалася з пропагандою, орієнтованою на створення публіцистичного образу не лише «корисного минулого», а й сучасності, внаслідок чого *вибір міф аргументованим фактом і образом* було здійснено на користь останнього, адже *емоційно забарвлені образи мають набагато більший пропагандистський потенціал, ніж факти*.

Остання з названих деформацій — *витіснення і підміна факту образом* — відбулася не лише у театрознавстві, а й у усій гуманітарній сфері, що покладає на неї відповідальність за поширення некритичного ставлення до пропагандистських фантазій *під чужим прапором*.

Власне, й історія ця про те, як поширюваний пресою художній образ витісняв звичку до оперування фактами.

### Література

1. Антонович Д. Книжка О. Кисіля про К. Соленика // Книголюб. 1930. Кн. IV. С. 216–228.
2. Білецький О. Передмова // Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. [Х.]: ДВУ, 1929. Вип. 1. С. 5–8.
3. Волицька І., Купчинський О., Пилипчук Р. [Від редакторів тому] // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1999. Т. ССXXXVII. С. 5–12.
4. Кареев Н. Теория исторического знания. Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1913. 320 с.
5. Копержинський К. Українське літературознавство і критика // Україна. 1928. Кн. 3. С. 110–122.
6. Ланглуа Ш. В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. Санкт-Петербург: Изд. О. Н. Поповой, 1899. 275 с.
7. Піднести революційну пильність // Театр. 1936. № 1. С. 1–2.
8. Пилипчук Р. Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна // Культура і життя. 1992. 12 верес. № 37. С. 4.
9. Рулін П. [П. Сивий]. Театр ім. Франка за минулий сезон у Києві // ЦДАМЛМ. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 3.
10. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. Київ: ВУАН, 1929. Т. 1. С. 9–40.
11. Рулін П. Звіт про методику подачі матеріалу з історії літератури // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 289.
12. Рулін П. История изучения русской литературы. Конспект лекції // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 103.
13. Рулін П. Конспект лекції «Зміст історії театру» // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 83.
14. Рулін П. Короткі записки про роботу над архівними матеріалами // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 237.
15. Рулін П. Отчет профессора стипендиата Петра Ивановича Рулина за 1917–1918 // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 290.
16. Рулін П. Про п'ятнадцятирічний ювілей театру ім. Ів. Франка // ЦДАМЛМ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 20.
17. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки Історично-філологічного відділу УАН. 1925. Т. 5. С. 207–228.

### References

- Antonovych, D. (1930). Knyzhka O. Kysilia pro K. Solenyka [O. Kysil's book about K. Solenyk]. *Knyholiub, IV*, 216–228. [in Ukrainian].
- Biletskyi, O. (1929). Peredmovna [Foreword]. In Dmytrova, L. *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru*, issue 1 (pp. 5–8). [Kharkiv]: DVU [in Ukrainian].
- Kareev, N. (1913). *Teoriya istoricheskogo znaniya* [The theory

- of historical knowledge]. Saint Petersburg: Tip. M. M. Stasyulevicha [in Russian].
- Koperzhynskyi, K. (1928). Ukrainske literaturoznavstvo i krytyka [Ukrainian literature studies and criticism]. *Ukraina*, 3, 110–122. [in Ukrainian].
- Langlois, C. V. & Seignobos, C. (1899). *Vvedenie v izuchenie istorii* [Introduction to historical studies]. Saint Petersburg: Izd. O. N. Popovoy [in Russian].
- Pidnesty revoliutsiinu pylnist (1936). [Revolutionary vigilance should be on the rise]. *Teatr*, 1, 1–2. [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (1992, September 12). Zapovit teatroznavtsiam: Do 100-richchia z dnia narodzhennia Petra Rulina [A testament to the theatre historians: On the 100<sup>th</sup> birth anniversary of Petro Rulin]. *Kultura i zhyttia*, 37, 4 [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1925). Studii z istorii ukrainskoho teatru (1917–1924) [Studies on the history of Ukrainian theatre (1917–1924)]. *Zapysky Istorychno-filolohichnoho viddilu UAN*, 5, 207–228. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929). Zavadannia istorii ukrainskoho teatru [Objectives of the history of Ukrainian theatre]. *Richnyk ukrainskoho teatralnoho muzeiu*, vol. 1 (pp. 9–40). Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). Istoryia izuchenia russkoi lyteratury. Konspekt lekt-sii [History of studying the Russian literature]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 103 [in Russian].
- Rulin, P. (n. d.). *Konspekt lektsii "Zmist istorii teatru"* [Content of the history of theatre: lecture notes]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 83. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Korotki zapysky pro robotu nad arkhivnymy materialamy* [Short notes on working the archival materials]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 237 [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Otchet professora stypendyata Petra Yvanovycha Rulina za 1917–1918* [The report of the Professor Petro Ivanovych Rulin of 1917–1918]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 290 [in Russian].
- Rulin, P. (n. d.). *Pro piatnadtsiatyrichnyi yuvilei teatru im. Iv. Franka* [On the 15<sup>th</sup> anniversary of Ivan Franko Theatre]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 20. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n. d.). *Zvit pro metodyku podachi materialu z istorii literatury* [Report on the methods of material presentation in the literary history]. TsDAMLM Ukrainy. F. 90. Op. 1. Spr. 289. [in Ukrainian].
- Rulin, P. [P. Syvyi]. (n. d.). *Teatr im. Franka za mynulyi sezon u Kyievi* [Ivan Franko Theatre repertoire of the previous season in Kyiv]. TsDAMLM. F. 90. Op. 1. Spr. 3. [in Ukrainian].
- Volyska, I., Kupchynskyi, O. & Pylypchuk, R. (Eds.) (1999). [Vidredaktoriv tomu] [Editors' note]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, CCXXXVII*, 5–12 [in Ukrainian].

#### Klekovkin O.

##### Scientific Fact and Artistic Image: Deformation of the subject field of Ukrainian theater studies in the 1920s

**Abstract.** The limits of professional activity are determined by the circle of persons who carry it out (who), the content of the activity (production, processing or any other actions aimed at changing the object), quality criteria, technical, ethical and other norms, forms of incentives and sanctions, etc. So, for a formal or informal small or medium-sized social group, the activity of which is inseparable of the situation in which it is carried out, because, in addition to production, it involves the organization of demand and sales, communication with the world external to the group, which leads to stratification activity itself into smaller independent functions (differentiation of production, sales, etc.) and to its transformation, sometimes almost to the point of self-destruction. The heart of professional activity — its subject field or subject matter — is determined not only by the subject of production, its quality criteria and boundaries but also by invisible communications, which are very often hidden from the direct consumer, among which a key role is played by a professional network (structured professional communication carried out by members of the group regarding the subject of production) and its reference library (theoretical works, technical instructions, protocols regulating activities, etc.). During the 1920s, when in Ukraine the self-reliance of activities aimed at the production of scientific facts, therefore, new and preferably practically oriented knowledge about the theater, and the separation of this sphere from others, was fixed in terms of theater studies, there was an extremely active process of formation of the subject field, network and reference library of theater studies. A key role in these processes was played (and not only because of his own professional activity but also as a result of his position in the network) theater historian Petro Rulin, in whose activities, precisely from the point of view of the formation and deformation of the subject matter of theatre studies, its main trends of the 1920s are highlighted.

**Keywords:** academic theater studies, network of academic theater studies, subject field of theater studies, artistic image, historiography of theater, scientific heritage of Petr Rulin.