

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член
(академік) НАМ України, завідувач відділу новітніх
методів дослідження, ІПСМ НАМ України

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Head of the Department of Advanced
Research Methods, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

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

Мистецтво вибудовувати і розривати зв'язки

Епізод перший: «Музейна історія» Петра Руліна

The Art of Building and Breaking Connections

Episode One: “Museum Story” by Petro Rulin

Анотація. На тлі все ширшого запозичення театрознавством підходів інших гуманітарних дисциплін (що сприймаються подеколи як вища математика й останній писок театрознавчої науки) базові принципи дослідження історії театру, немов помилки у простих арифметичних діях, постійно нагадують про себе. В Україні серед тих, хто прагнув перевести і сам театр, і театрознавчі дослідження на наукові рейки і заклав основи театральної арифметики, чи не найбільшу роль відіграли Лесь Курбас і Петро Рулін, які, не озираючись на свої і чужі авторитети, прагнули створити не лише нові інституції, а й нові типи інституцій. Здавалося б, спільного між інтересами історика театру, театрознавця, з одного боку, і практика театру, з іншого боку, не надто багато. Насправді, їхні інтереси збігалися: вони спільно опікувалися театральним музеєм, створенням словника театральних термінів і моделі режисерського плану вистави, а головне — дбали про те, щоби, на відміну від емпіричного знання та «емпіричного театру» (Лесь Курбас), було сформовано театральну науку, яку вони окреслювали різними термінами: *наука про мистецтво, наука про театр, наука театральна, наука історико-театральна, наука режисерська, наука режисури, наукова історія театру, наукове театрознавство, сценознавство* тощо. Принципи доказового театрознавства було представлено Петром Руліним в його концепції театрального музею, один із епізодів якої розглянуто у пропонованій розвідці.

Ключові слова: концепція історії українського театру, концепція театрального музею, методологія Петра Руліна, скоморохи, театральні обряди та ігрища, індуктивна та дедуктивна історія театру, доказова історія.

Актуальність вивчення наукової спадщини провідного українського історика театру 1920-х років, організатора Українського театрального музею й одного з найпоспідовніших провідників наукової методології Петра Руліна зумовлено методологічною кризою, котру переживає сучасне театрознавство, і необхідністю повернення до принципів, закладених фундаторами науки про театр. Наукову діяльність Руліна по-різному оцінювали його сучасники і нащадки, вона провокувала наукові і ненаукові дискусії, політичні звинувачення і, зрештою, призвела до репресій. Серед тих, хто залишив свої міркування стосовно його методологічних принципів як його сучасники — Яків Мамонтов і Юрій Смолич, Іван Врона і Дмитро Грудина, Дмитро Антонович і Олександр Кисіль, Валеріян Ревуцький і Юрій Бойко-Блохін, так і пізніші дослідники, огляд праць яких здійснено у попередній публікації автора [3]. Разом із тим, сформовану Руліним концепцію театрального музею, котра тісно переплітається з його дослідницькою діяльністю, розглянуто недостатньо. Завданням *пропонованої розвідки* є аналіз одного епізоду «музейної історії» Петра Руліна — епізоду, в якому виявлено основні засади його концепції як театрального музею, так і самої історії театру.

Відштовхуючись від репліки Петра Руліна про театр І. Франка, «*відтиснутий*» з тодішньої столиці — Харкова, добу, що розпочалася в українській культурі від середини 1920-х років, можна охарактеризувати як добу *відтискання і притискання, розривання старих і формування нових, подеколи небезпечних зв'язків*. Журнальні звіти, присвячені прощанню Києва з «Березолем», *притиснутим до влади і відірваним від Києва*, написано з непритаманним часові ліризмом і надією на повернення улюбленого театру до Києва. Так само і прощальні слова Курбаса — з надією на повернення до Києва, який, усупереч адміністративному поділу, він уважав «*культурною столицею України*».

В одній із прощальних статей — першій оглядовій статті Руліна, присвяченій сучасному театрові («Минулий сезон “Березоля”», 1926), — також відчутно цей біль: мабуть, Руліну імпонував історико-теоретичний ухил у діяльності «Березоля», а березільцям, судячи з обраних форм співпраці, — практично орієнтований і відмінний від мислення театральної критики майже режисерський стиль аналізу Руліна.

Отже, цілком передбачувано зібрані березільцями експонати театрального музею, з незначною затримкою, було передано найпродуктивнішому, а з методологічної

точки зору — найпослідовнішому в українському театрознавстві історикові театру — Петру Руліну, що органічно вписалося в європейську традицію, за якою театральні музеї очолювали саме історики театру, як от Карл Ніссен і Альберт Кестер у Німеччині та ін.

Залишившись майже наодинці з отриманою від «Березоля» спадщиною — *колискою майбутнього театального музею*, Рулін мусив дати цьому проекту ві наукове обґрунтування, забезпечити організаційно і, як виявиться, хоч і не відмовитись від звичних методологічних принципів, але принаймні змінити кут зору і розірвати звичні ідеологічні (міфологічні) зв'язки, котрі багатьма колегами сприймалися як історичні.

Перші натяки на концепцію музею, хоч і не сформульовані, але пунктирно означені за переліком експонатів, було запропоновано у статті «Театральний музей Мистецького Об'єднання “Березіль”», видрукуваній у часописі «Барикади театру» 1923 року, а також у кількох статтях одного із фундаторів музею Василя Василька, який пропагував модель музею як «*досвідної лабораторії*», що відповідало завданням, висунутим Курбасом перед сценознавством — наукою театру і режисури. Однак, із точки зору принципів відбору історичних явищ, особливість березільської концепції Рулін охарактеризував словосполученням «*так би мовити “партійність”*»: адже «був усе ж таки “Березіль” так би мовити “партійною” на полі театру організацією; займав бо він крайній фланг у тодішніх мистецьких угрупованнях, що раз-у-раз у досить такі гострі помір себе стосунки ставали» [13, с. 7]. Звісно, із «так би мовити “партійною”», не міг погодитися позитивіст і, як тоді казали, форсоцівець (формаліст із соціологічним ухилом) Рулін.

Один із методологічних принципів історії театру Рулін сформулював ще 1925 року, рецензуючи працю Дмитра Антоновича: «Зарано ще писати історію українського театру. По-перше і сама дисципліна історії театру останніми тільки роками зняла питання про обсяг матеріалу, що розглядові її підлягає, та про методи, які їй самій властиві. По друге-ж і самий матеріал для історії українського театру надзвичайно розпорошений, і великої, підчас мало вдячної роботи потребують розшуки його, зведення до купи та критичне оброблення. Зрозуміло тому, що автор серйозної про український театр праці не може собі завдання такого ставити» [5, с. 166].

У період, коли методологічні підходи спрощували до рівня класового протиставлення, позитивізм Руліна, та ще й сполучений із формальним і соціологічним методом, який згодом охрестили «буржуазно-академічним театрознавством», — викликав супротив осіб, чий уявлення про мистецтво базувалися на інших — не так академічних, як на революційно-номенклатурних принципах соціальної міфології. Відтак Руліну було зроблено закиди — спочатку одним із лідерів у справі накидання загальних зауважень Я. Мамонтовим («Українським

театрознавцям, раніш як захоплюватися *накопичуванням фактичних матеріалів* (О. Кисіль, П. Рулін), треба якнайсерйозніш опрацювати *методологічні засади*, що становлять передумову всілякого наукового дослідження» [4, с. 41]), а згодом і його однодумцями, зокрема Іваном Вроною та Дмитром Грудиною, борцями з «наймитами фашизму».

Очолити музей, Рулін змушений був, з одного боку, активізувати процес накопичення фактів (про це свідчать його неодноразові звернення до потенційних фондоутворювачів), а з іншого боку, — замість відносно локальних досліджень з історії українського театру, що було характерно для нього раніше, перенести увагу на *формування концепції історії українського театру* (досвід створення синтетичної історії локального періоду у праці «Іван Котляревський і театр його часу», котра спровокувала дискусію [3], у Руліна вже був).

Властиво, у цьому й полягав один із незвичних парадоксів методології Руліна — з одного боку, структурне мислення і схильність до узагальнень, однак, з іншого боку, *лише (!)* на основі вичерпного дослідження фактів, адже усвідомлював і роль «носа Клеопатри» в історії (Б. Паскаль), і роль хоч і не оголошеного ще у той час «ефекту метелика». Простіше кажучи, відмежовувався від притаманного критиці дедуктивного (отже, ідеологічного) підходу (Я. Мамонтов) і пропагував підхід індуктивний. Або ще простіше: у Мамонтова для фактів були заздалегідь заготовлені (і не тільки ним самим) шухляди, тоді як Рулін виявляв, накопичував, аналізував, зіставляв, структурував факти і, залежно від виявлених між ними зв'язків, створював для них нові шухляди і сюжети. І нарешті остаточно спрощуючи: у Мамонтова був готовий сюжет, який залишалося лише персоніфікувати, тоді як у Руліна були лише окремі дійові особи і факти, аналіз поведінки яких і мусив сформувати сюжет, що нагадує принципи режисерського аналізу, але не з вигаданими персонажами, а з реальними фактами, яких ні скорочувати, ні ігнорувати дослідник не має права.

Створений при ВУАН музей «одразу-ж поставив собі завдання не тільки *скупчувати матеріали*, що минувий і сучасний театр характеризують, але й бути *дослідчою установою*», котра для оприлюднення результатів своїх досліджень друкувала «Річник Українського Театального Музею», що був «спробою першого історико-театального органу на Україні» і мав на меті «зосереджувати в собі студії, присвячені історії українського театру, а також і ширше — *історії тієї театральної культури на Україні*, що тло для розвитку українського театру втворювала» [11, с. 7].

Відмовившись від березільської концепції «*досвідної лабораторії*», Рулін висунув іншу — «*дослідчу установу*», котру обґрунтував у кількох працях, в одній із яких, після короткої історичної довідки про типи театральних музеїв (музей світового театального мистецтва, музей

національної театральної культури, музей театру конкретного міста і ще вужче — музей конкретної театральної інституції), висунув кілька базових тез: музей — установа, в якій зосереджено пам'ятки та матеріали для дослідження минулого театру; музей — перманентна виставка сучасного театального мистецтва в Україні; музей не тільки театру в Україні, а й український театр за межами України; музей сусідніх театральних культур, представлених в Україні; отже, «театр український всюди насаперед, театр нацменшостів та гастролерів на Україні в другу чергу, а по змозі й паралельні моменти з театрів дальших часів» [11, с. 11]. Ключовий принцип — *музей театральної культури*, а не окремих театрів, хоч би й визнаних найвидатнішими, найвизначнішими, найхудожнішими, найреволюційнішими, найпотужнішими і т. ін.

В одній із праць, визначаючи завдання дослідження театральної культури, Рулін окреслив предметне поле історії театру: «Обсяг дослідження театру: 1. Хто грає? — актор; 2. Що? демонструється — п'єса; 3. Де? — сцена; 4. Кому? — глядач (розвиток глядача; соціальна його фізіономія). Сутність т[еатру] — драматичний твір виконується перед глядачем» [9, с. 64]. І головне: «Історія театру цікавить нас <...> *найтиповішими й найвистиглішими зразками, що вона в ту чи іншу добу втворювала*» [10, с. 16].

Проект музею викликав хоч і не дуже жваве, а все ж публічне обговорення, учасники якого, зокрема, закидали Руліну, що «межі театального музею звужено», адже слід «дати картину театральної культури в цілому <...>, представити еволюцію театру в світовому масштабі», зокрема представити «в типових зразках сучасний театр Сходу та капіталістичних країн Європи та Америки», «матеріали про зародки театру в народній грі та обрядах на Україні». Так само, вважав Горбенко, музей мусить мати розділ, присвячений театрові для дітей [2, с. 7]. Подавати все виключно у «світовому масштабі» — це був тодішній тренд, пропагандисти якого не надто переймалися наявністю ресурсів, тому й зосереджувалися на цьому не слід, тим більше, що у своїй концепції Рулін виокремив відділ «еволюції театального будинку та його деталей у світовому масштабі» [13, с. 18]. Але до іншого міркування автора («зародки театру в народній грі та обрядах на Україні») Рулін або дослухався, або взяв до уваги якісь інші обставини.

Обґрунтовуючи концепцію театального музею, Рулін мусив визначити: а) точку відліку історії театру в Україні; б) коло явищ, які належать театрові; в) виходячи з цього, окреслити основні періоди — кімнати, в яких слід було розташувати експозицію.

У першому варіанті концепції відсутні не лише «зародки театру», «народні ігри та обряди», а й звичні для тодішньої історичної свідомості *скоморохи*. Першим відділом у концепції Руліна був «український народний театр — вертеп», а другим — «релігійний театр українського середньовіччя» [11, с. 17].

Із цього виходить, що: а) Рулін відкинув паратеатральні явища (зародки театру, ігри й обряди, з яких потенційно *міг би*, але не постав театр в Україні), відкинув як явища котрі належать радше до театральної міфології, аніж до історії театру; б) вертеп у Руліна передувє «релігійному театрові українського середньовіччя» (з контексту зрозуміло, що йдеться про шкільний театр), отже, Рулін схиляється до свідчення Е. Ізопольського про час появи вертепу в Україні (хоча спроба спростування цього свідчення І. Франком вже була відома, а саму спробу Франка скомпрометувати Ізопольського згодом переконливо відхилив Р. Пилипчук); с) Рулін «не помітив» театру скоморохів, існування якого у тогочасній літературі не викликало сумнівів і сприймалося як тодішніми, так і пізнішими істориками майже одноставно; д) таким чином, початки театального мистецтва в Україні Рулін вивів із підтверджених джерелами релігійних вистав, а не з міфологічних скоморохів і народних обрядів, згадки про які створювали поживне середовище для фантазій про «народне коріння», «класову боротьбу» і навіть «реалізм».

На перше питання — про обряди — Рулін дав відповідь у наступній і також програмній праці, в якій серед завдань вивчення історії українського театру звертав увагу на необхідність дослідження «тих його [українського театру] «самобутніх» форм, що звичайно більше зв'язуються з українським фольклором, аніж з театром» [7, с. 13]; «цікаві наслідки дало б з'ясування тих своєрідних театральних форм, що виростили з народньої словесності й збереглися і досі в формі «кози» та «меланки», або тих надзвичайно різноманітних форм різних ігрищ, що відбуваються на весіллі» [7, с. 13]. Таку саму зміну спостерігаємо і в іншому документі — у схемі викладання історії театру, котра розпочинається у нього саме з «елементів театральної гри»: «Примітивний театр. Елементи театральної гри в первобутніх народів» [6, с. 3]. Однак ця зміна справляє враження радше компромісної поступки тискові зовнішніх обставин, аніж зміни поглядів, адже в іншому документі, котрий також стосується «зовнішньої історії» українського театру, Рулін веде відлік від «театру релігійного козацько-міщанської верстви» [8, с. 1] і відмежовується від підходу Вс. Всеволодського-Гернгросса, який у своїй праці «охопив не тільки суто-театральні явища, але й моменти суспільного та релігійного життя, що мають тою чи іншою мірою театральний характер», хоча, на думку Руліна, «історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром» [7, с. 10].

У прихованій дискусії йшлося не про обряди і не про скоморохів, а про інші, вузькофахові, майже технологічні проблеми — про межі предметного поля історії театру і про саму природу історичного факту.

Погляди сучасників Руліна на цю проблему відрізнялися. Так, Дмитро Антонович у своїй праці «Триста

років українського театру» виклад історії українського театру також вів від 1619 року — від інтермедій Якуба Гаватовича. Погляди Антоновича Рулін, очевидно, поділяв, адже одну зі своїх праць також починає зі слів про «трьохсотлітню історію» українського театру. Так само й Олександр Кисіль, співробітник очолюваного Руліним музею, у праці 1925 року хоч і згадував «окрушини давніх поганських свят», однак зауважував, що ні з цих свят, ні з церковної служби театр в Україні не постав; так само стримано, одним абзацем, згадував про скоморохів і свідчення Івана Вишенського (Рулін поділяв думку В. Перетця про «необхідність дуже обережно ставитись до слів Вишенського, як до певного свідоцтва про давній театр на Україні» [12, с. 209]), після чого, як і Антонович, переходив до підтверджених джерелом інтермедій Гаватовича.

Але, крім «народних» обрядів у Руліна, і не лише в нього, «випала» така важлива ланка з історії українського театру як скоморохи. Чому, на відміну від дослідників, які прагнули збільшити вік національного театру, він ніби намагався вкоротити його і, на відміну від більшості істориків, особливо російських, не обговорював ні народність, ні високохудожність, ні якісь інші особливості творчості скоморохів?

Не занурюючись в історіографію питання, котра тягнеться від праць середини XIX століття до сучасності (І. Беляєв, А. Белкін, А. Веселовський, З. Власова, П. Морозов, А. Прахов, Н. Тихонравов, А. Фамінцин та ін.), означимо лише основні проблеми, навколо яких точилися дискусії: а) чи справді на фресках Софії Київської зображено літописних скоморохів; б) чи існує зв'язок між літописними скоморохами, умовними зображеннями на фресках і зафіксованими у численних писемних джерелах пізнішого часу скоморохами Московії. Розв'язання цієї проблеми різними авторами залежало від моделі історіописання: «корисна» (отже, міфологічна) історія, з одного боку, а з іншого — історія «накопичувальна», «доказова», котра спирається на джерела і здійснює прискіпливу перевірку наведених фактів (критика джерел).

На початку XX століття, незважаючи на хиткість доказової бази, концепцію генетичного зв'язку між літописними київськими скоморохами, київськими фресками і документи про скоморохів на Московії багато дослідників сприйняли за «корисну»: в одних випадках ця концепція підтримувала ідею тяглості театральної культури в Україні, в інших створювала доказову базу для сформованої ще у XIX столітті концепції початків «руського мира» у Києві, а до того ж, підтримувала ідею «народного» походження означених явищ. Зокрема, як доведений факт народної культури Києва скоморошество обговорювали не лише московські (приміром, Вс. Всеволодський-Гернгросс), а й українські історики і популяризатори театру (М. Возняк, І. Стешенко, Л. Білецький, Г. Лужницький

та ін.). А у змаганні між Іваном Франком-істориком та Франком-художником переміг останній, адже у праці, котра була видрукувана за редакцією Руліна, спираючись на поширену гіпотезу, немов на доведений факт, він створив виразний художній образ *сатиричних сцен, котрі нібито стали улюбленою народною забавою*.

Натомість дослідники молодшого покоління, автори, дослідницька діяльність яких припадає на двадцять років минулого століття — П. Рулін, О. Кисіль і Д. Антонович — узагалі не розглядали цього сюжету як імовірного етапу розвитку театру, пояснюючи: «Нарешті комічні дії мають свої зародки в народних розвагах скоморохів та співаків, за прихильність до котрих, ще Феодосий Печерський осуджував київських князів. Але простежити докладно розвиток українського театру від цих зародків до відомого нам раннього театру сімнадцятого віку при нинішній стадії наших відомостей про наш культурний стан пізнього середньовіччя, відомостей дуже малих, не маємо ніякої можливості. Безперервну еволюцію українського театру наші відомості дозволяють нам стежити тільки з початку сімнадцятого віку, і це знову служить оправданням того, що ми починаємо огляд розвитку українського театру від згаданої, випадкової але певної, дати 29 серпня 1619 року» [1, с. 8].

Таким чином, формуючи концепцію історії українського театру та її презентації у театральному музеї, Рулін *розірвав штучний зв'язок між явищами театральної культури і тими явищами, котрі потенційно могли дати поштовх розвиткові театральної культури, але не дали*; так само він розірвав зв'язок між повідомленнями, поширеними різними медіа (повідомлення літописів, фресок, географічні назви та історичні дослідження, результати яких згодом було адаптовано до викладу у «корисних» популярних виданнях і так само «корисних» підручниках).

Так само, ідучи за В. Перетцем, поставив під сумнів повідомлення українського культурного і релігійного діяча Івана Вишенського, який згадував у своїх працях кінця XVI — початку XVII століття «*диявольські позорища*», «*ігранья, скаканья і шаленья*», «*танці*», *що їх здійснювали «ігрици, скоморохи або машкарники»*; згадував так, ніби сам був свідком цих «скаканій». Більшість дослідників сприймала повідомлення Вишенського як покази свідка. Однак Перетц хоч і не спростував, але поставив під сумнів це повідомлення і припустив, що інвективи Вишенського — це радше данина літературній моді, художній образ, а не свідчення про історичний факт. Цю думку не було спростовано сучасниками, її сприйняв також і Рулін, отже, розірвав звичний ланцюжок.

Висновки із цього епізоду музейної історії Руліна залежать від того, хто їх робить і на чому акцентує увагу.

Одні, як Яків Мамонтов, розглядаючи минуле українського театру крізь призму «театральної орієнтації наших днів», акцентували *відсутність у Руліна методології*

та його «схиляння перед фактом», що присутньо заго-стрювало увагу на відсутності у нього «правильної» кон-цепції, отже, ідеології, що зрештою вело до звинувачення у буржуазному академізмі, націоналізмі, фашизмі і т. ін.

Ще один висновок отримаємо, якщо розглянемо цей епізод технологічно — як технологію мислення, тоб-то асоціювання, формування зв'язків.

Аналізуючи історичні явища, Рулін, як і Курбас, пропагував індуктивний підхід (у Курбаса проблемі ін-дукції та дедукції присвячено окрему лекцію і, так само, як Рулін, у своїх історичних екскурсах він «ігнорує» скоморохів, хоча у часи імперії, а згодом і у радянський час, особливо Російській федерації, була навіть мода на скоморохів — зокрема у власних назвах театрів, як те-атр «Скоморох» М. Лентовського та ін.; разом із тим, на відміну від Руліна, Курбас не відмежовувався від па-ратеатральних форм і розширював межі театральності за рахунок нових форм громадського спілкування або, як тоді казали, «нових форм побуту»).

На відміну від опонентів і «викривачів», які формували штучні зв'язки між недостатньо доведе-ними або вірогідними (невірогідними) фактами і лек-семами, котрі подеколи не мали жодного значення,

крім емоційного забарвлення, Рулін розривав сумнів-ні зв'язки, руйнував їх. Адже, як філолог, Рулін добре знав, що одні й ті самі лексеми в межах різних контек-стів — місць і часів — можуть позначати різні явища; так само можуть не позначати нічого, крім ставлення до якогось явища.

Як представник «буржуазно-академічного театро-навства», Рулін відкинув «народні» ігри, обряди, ско-морохів і, таким чином, — імовірно, не маючи наміру спростовувати політичний наратив, — знищив підгрун-тя кількох тез «корисної» політичної історії: і про «на-родне» походження театру, і про «братські народи», і про «один народ», і про все інше, що з цього випливає. На таких «помилках» і було сформовано слідство, обви-нування, суд і заслання Руліна.

Зовні цей «музейний епізод», здавалося б, має сто-сунок лише до академічних технологій (технологія мис-лення), однак насправді вкотре нагадує, що як саме мис-тецтво, так і дискурс про нього, — це складний асоці-ативний ланцюжок, який, незалежно від того, на яких фактах — правдивих або фіктивних — базується, рані-ше чи пізніше веде де політики. Адже не існує мистецтва поза життям, а життя — поза політикою.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Горбенко П. Рец.: Рулін П. «Український театральний музей». Вид. Укр. Акад. Наук 1927 // Культура і побут. 1927. 24 вересня. № 36. С. 7.
3. Клековкін О. Петро Рулін: Методологічний кон-спект. Монографія. Київ: Арт Економі, 2024. С. 126–143.
4. Мамонтов Я. Про театральну орієнтацію наших днів (з листів до молодого режисера) // Радянський театр. 1930. № 1–2. С. 40–46.
5. Рулін П. Рец.: Д. Антонович. Триста років українського театру 1619–1919. Прага. 1925 р. // Україна. 1925. № 4. С. 166–173.
6. Рулін П. Драматургія як наука і методи викладання. Конспект // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1 Спр. 88. 7 арк.
7. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театального музею. Київ: ВУАН, 1929. С. 9–40.
8. Рулін П. Історія українського театру. Конспект лекції, про-читаної робкорам — членам театально-клубного гуртка // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 85. 3 арк.
9. Рулін П. Мета і зміст курсу з історії театру. Конспект лекції // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 84. 71 арк.
10. Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр. Харків; Київ: Державне вид-во України, 1929. С. 5–17.
11. [Рулін П.] Переднє слово // Річник Українського Театального Музею / за ред. П. Руліна. Київ. ВУАН, 1929. Вип. 1. С. 7–8.
12. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки Історично-філологічного відділу. Київ. УАН. 1925. Кн. V. С. 207–228.
13. Рулін П. Український театральний музей: завдання й пер-спективи. Київ: УАН, 1927. 21 с.

References

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru (1619–1919)* [Three hundred years of Ukrainian thea-tre (1619–1919)]. Praha: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychyi fond [in Ukrainian].
- Horbenko, P. (1927, September 24). Rulin P. *Ukrainskyi teatralnyi muzei* [Ukrainian Theatre Museum]. Vyd. Ukr. Akad. Nauk 1927. *Kultura i pobut*, (36), 7 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2024). *Petro Rulin: Metodolohichniy kon-spekt* [Petro Rulin: Methodological summary]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
- Mamontov, Ya. (1930). Pro teatralnu oriientsiiu nashykh dnev (z lystiv do molodoho rezhysera) [On the theatrical orien-tation of our days (from letters to a young director)]. *Radianskyi teatr*, (1–2), 40–46. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1925a). D. Antonovych. *Trysta rokiv ukrainskoho teatru 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian the-atre 1619–1919] [Prague]. *Ukraina*, (4), 166–173 [in Ukrainian].

- Rulin, P. (1925b). *Studii z istorii ukrainskoho teatru* (1917–1924) [Studies on the history of the Ukrainian theater (1917–1924)]. *Zapysky Istorychno-filolohichnoho vid-dilu*, Vol. V, 207–228. Kyiv: UAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1927). *Ukrainskyi teatralnyi muzei: Zavdannia y pers-pek-tyvy* [Ukrainian Theatre Museum: Tasks and prospects]. Kyiv: UAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929a). *Perednie slovo* [Foreword]. In B. Varneke, *Antychnyi teatr* [Theatre of Antiquity] (pp. 5–17). Kharkiv; Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929b). *Perednie slovo* [Foreword]. In *Richnyk Ukrainskoho teatralnoho muzeiu* [Yearbook of the Ukrainian Theatre Museum] (Vol. 1, pp. 7–8, P. Rulin, Ed.). Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929c). *Zavdannia istorii ukrainskoho teatru* [Tasks of the history of Ukrainian theatre]. *Richnyk Ukrainskoho teatralnoho muzeiu*, 1, 9–40. Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-a). *Dramaturhiia yak nauka i metody vykladannia. Kon-spekt* [Dramaturgy as a science and teaching methods. Abstract]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 88, 7 ark. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-b). *Istoriia ukrainskoho teatru. Konspekt lektsii, pro-chytanoi robkoram — chlenam teatralno-klubnoho hurt-ka* [History of Ukrainian theatre. Abstract of a lecture delivered to worker-correspondents — members of the theatre club circle]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 85, 3 ark. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-c). *Meta i zmist kursu z istorii teatru. Konspekt lektsii* [The aim and content of a course in theatre history. Abstract of a lecture]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 84, 71 ark. [in Ukrainian].

Klekovkin O.

The Art of Building and Breaking Connections.

Episode One: “Museum Story” by Petro Rulin

Abstract. Against the backdrop of the increasingly widespread borrowing of approaches from other humanitarian disciplines by theater studies (which is sometimes perceived as higher mathematics and the last gasp of theater studies), the basic principles of theater history research, like errors in simple arithmetic operations, constantly remind of themselves. In Ukraine, among those who sought to translate both the theater itself and theater studies onto scientific rails and laid the foundations of theater arithmetic, perhaps the greatest role was played by Les Kurbas and Petro Rulin, who, without looking back at their own and other people's authorities, sought to create not only new institutions, but also new types of institutions. It would seem that there is not much in common between the interests of a theater historian, a theater scholar, on the one hand, and theater practitioner, on the other. In fact, their interests coincided: they jointly took care of the theater museum, the creation of a dictionary of theater terms and a model of the director's plan for the performance, and most importantly, they ensured that, in contrast to empirical knowledge and “empirical theater” (Les Kurbas), theater science was formed, which they outlined in various terms: *science of art, science of theater, theater science, historical and theater science, director's science, directing science, scientific history of theater, scientific theater studies, stage studies*, etc. The principles of evidentiary theater studies were presented by Petro Rulin in his concept of a theater museum, one of the episodes of which is considered in the proposed investigation.

Keywords: The concept of the history of Ukrainian theater, the concept of a theater museum, Petro Rulin's methodology, buffoons, theatrical rituals and games, inductive and deductive history of theater, evidential history.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025