

9. Zakharchuk, N. V. (2013), The creative concept of the choreographer, *Mystetstvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats* [Notes on art criticism. Collection of scientific works], Iss. 24, Kyiv, Millennium, pp. 218 – 226. (in Ukrainian).
10. Isaievych, Ya., Lytvyn, M. and Stebliy F. (2007), *Istoriia Lvova. U trokh tomakh* [The history of Lviv in three volumes], Vol. 3, Lviv, Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
11. Krasovskaia, V. M. (1953), Folk heroic on the ballet scene, *Lvivska pravda* [Lviv Truth], January 13. (in Russian).
12. Lemeshko, K. (1953), Discussion of ballet performances of the Lviv theatre, *Kyivska pravda* [Kyivan Pravda], September 5. (in Ukrainian).
13. Morozova, I. (1953), Khustka Dovbusha, *Radianske mystetstvo* [Soviet Art], September 2. (in Ukrainian).
14. Palamarchuk, O. (2007), *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001)* [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001), Lviv. (in Ukrainian).
15. Rview of the new ballet “Khustka Dovbusha” (1951), *Lvovskaya Pravda* [Lviv Truth], March 21. (in Russian).
16. Sambuk, R. (1953), Theater and local playwrights, *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], May 19. (in Ukrainian).
17. Sviechnikov, A. (1953), And Quiet Flows the Don, *Radianska Ukraina* [Soviet Ukraine], August 29. (in Ukrainian).
18. Siruk, N. M. (2009), Political-ideological campaigns in Ukraine (the second half of 40th – beginning of 50th of XX item): spring base, *Istorychni studii Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky* [Historical studies of Volyn National Lesya Ukrainka University], Iss. 1, Lutsk, pp. 107–112. (in Ukrainian).
19. Smoktiy, Z. (1950), For new high-quality performances. (To the results of the autumn-winter season in the opera, *Lvivskaia pravda* [Lviv Truth], June 1. (in Russian).
20. Stanishevskiy, Yu. O. (1986), *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy. 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine. 1925–1985: Ways and problems of development], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
21. Tereshchenko, A. K. (1989), *Lvivskiy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka* [Ivan Franko Lviv Opera and Ballet Theater], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
22. Fedotova, O. O. (2014), Ukrainian music sphere under the supervision of Soviet censorship, *Mystetstvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats* [Notes on art criticism. Collection of scientific works], Iss. 26, Kyiv, Millennium, pp. 115–122. (in Ukrainian).
23. Kharchenko, V. (1951), New Soviet ballet “Khustka Dovbusha” of laureate of the Stalin Prize A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theater, *Lvovskaya pravda* [Lviv Truth], March 28. (in Russian).
24. “Khustka Dovbusha”. Premiere of the ballet of the laureate of the Stalin Prize A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theatre (1951), *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], March 31. (in Ukrainian).

УДК 792.071.2.01(477)

Наталія Губрій

**ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО ЯК ТЕОРЕТИКА
ТЕАТРУ: ЙОГО ДИСКУСІЯ З ДМИТРОМ ГРУДИНОЮ НА ШПАЛЬТАХ
ХАРКІВСЬКОЇ ПРЕСИ (1930-ТІ РОКИ)**

У статті досліджено дискусію між учнем Леся Курбаса Михайлом Верхацьким та ректором Харківського музично-драматичного інституту Дмитром Грудиною, яка розгорнулася на шпальтах журналу “Радянський театр” у 1930-ті роки. Розглянуто

особливості теоретичного становлення М. Верхацького в "Березолі". Охарактеризовано ідеологічні та художні тенденції театрального мистецтва у кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття.

Ключові слова: Михайло Верхацький, Дмитро Грудина, діалектика, театр "Березіль"

Наталія Губрій

ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ МИХАИЛА ВЕРХАЦКОГО КАК ТЕОРЕТИКА ТЕАТРА: ЕГО ДИСКУССИЯ С ДМИТРИЕМ ГРУДЫНОЙ НА СТРАНИЦАХ ХАРЬКОВСКОЙ ПРЕССЫ (1930-Е ГОДЫ)

В статье исследовано дискуссию между учеником Леся Курбаса Михаилом Верхацким и ректором Харьковского музыкально-драматического института Дмитрием Грудиной, развернувшуюся на страницах журнала "Советский театр" в 1930-е годы. Рассмотрено особенности теоретического становления М. Верхацкого в "Березиле". Охарактеризовано идеологические и художественные тенденции театрального искусства в конце 20-х – в начале 30-х годов ХХ века.

Ключевые слова: Михаил Верхацкий, Дмитрий Грудина, диалектика, театр "Березиль"

Natalia Hubrii

THE CREATIVE FORMATION OF MYKHAILO VERKHATSKY AS A THEORIST OF THE THEATER: HIS DISCUSSION WITH DMYTRO GRUDYNA ON THE PAGES OF THE KHARKIV PRESS (1930'S)

The article is an attempt to present and analyze the discussion between the student of Les Kurbas, Mykhailo Verhatsky and the rector of the Kharkiv Music and Drama Institute, Dmytro Grudyna, which unfolded on the pages of the Soviet theater magazine in the 1930's. At the same time, the peculiarities of the theoretical formation of M. Verkhatsky in the "Berezil" are accentuated in the context of sociopolitical processes of that time.

Mykhailo Verhatsky is a director, historian and theoretician of the theater, a theatrical teacher, whose creative activity left a noticeable mark in the history of the Ukrainian theater of the twentieth century. Of particular interest is the emergence of the artist in the "Kharkiv" period: during his studies at the Theater Institute (1925–1935) and in the theater "Berezil" – because he still remains almost unexplored. In particular, it concerns the theoretical development of the artist and the scientific and theoretical developments of this period, which require separate consideration. The purpose of this article is to discover and investigate theoretical work of M. Verkhatsky in the "Kharkiv" period in the context of the theatrical process of the late 1920's – the first half of the 1930's.

In 1926 the theater "Berezil" moved to the Kharkiv. M. Verkhatsky was so enthralled with the plays of Berezil, which eventually became an integral part of the theatrical collective and entered the last set of the regiment with B. Balaban, V. Voronov, L. Dubovyk and V. Sklyarenko.

M. Verkhatsky developed the understanding of the theater in the "Berezil" and subsequently demonstrated the theoretical developments on the pages of professional editions. This is about the article "To the question of dialectics at the theater", published in number 3–5 of the journal "Soviet Theater" for 1930. In this article the author violates fundamentally important issues regarding the development of the Ukrainian theater and, in fact, represents the theoretical basis of the Berezil.

At a time when the harassment of the theater "Berezil" becomes the so-called "trend", each creative step of the actors of "Berezil" was regarded first of all from ideological positions. Therefore, Dmytro Grudyna, as a representative of Kurbas's criticism and rector of the Kharkiv Music and Drama Institute, could not fail to respond to the article by M. Verkhatsky. For the magazine "The Art Tribune" No. 3 of 1931, D. Grudyna wrote an article "A glass from Berezil".

Due to the fact that M. Verkhatsky aesthetically formed as a actor of "Berezil", he was able to oppose the postgraduate position of the position of the rector of the institute D. Grudyna and respond to a squall of crushing criticism. Therefore, on the pages of the magazine "Soviet Theater" number 5–6 of 1931, we encounter two published articles: M. Verhatsky's "Against the Critique of Invented Mistakes", in which he opposed the misrepresentation of D. Grudyna's various facts; and D. Grudyna "The glass ..." "is warriors" ("honesty" of the t. Verhatsky)", which not only gave a rebuke to M. Verkhatsky, but also caused another revealing "blow" "Berezil".

M. Verkhatsky's discussion with D. Grudyna is an example of a fierce struggle that lasted in the artistic circles of the 1930's. Various aesthetic preference – one supporter of the classical theater, another so-called left – did not allow them to get to know each other. In addition, D. Grudyna fought with M. Verhatsky, attributing to him political perversions, and thus the theatrical discussion took on forms of political character.

The position of M. Verkhatsky in this discussion is an attempt to present and defend the artistic guidelines, the theoretical foundations of the Berezil. His scientific terminology does not always seem convincing and requires clarification and concrete examples. Probably such records were, but the author did not manage to print them after the accusations.

The artist remained faithful to the creative principles of Berezil and its leader, Les Kurbas, and even at the beginning of the political oppression of the theater, he boldly defended the Berezilian concept.

Key words: Mykhaylo Verhatsky, Dmytro Grudyna, dialectic, theater "Berezil".

Михайло Верхацький – режисер, історик і теоретик театру, театральний педагог, творча діяльність якого залишила помітний слід в історії українського театру ХХ століття. Особливий інтерес викликає становлення митця у "харківський" період: під час навчання у театральному інституті (1925–1935) та роботи в театрі "Березиль", – адже він і досі залишається майже недослідженим. Зокрема, це стосується теоретичного становлення митця й науково-теоретичних напрацювань цього періоду, які потребують окремого розгляду.

Упродовж тривалого часу творчу діяльність М. Верхацького спеціально не досліджували. Лише 2002 року його учні видали книжку "Михайло Верхацький. 100" [18]. У ній вони зібрали статті, присвячені діяльності театру "Березиль" і творчості Леся Курбаса, листування М. Верхацького з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдасьєвського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Баєнка та інших про вчителя. 2010 року дослідник В. Вітер опублікував статтю "Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект" [7], у якій уперше розглянув його педагогічні принципи. Крім цього, дослідженням діяльності театру "Березиль", його акторів та режисерів займалися Н. Єрамкова [16; 17], Г. Веселовська [6], Г. Ботунова [2].

Мета статті – виявити та дослідити теоретичні напрацювання М. Верхацького в "харківський" період у контексті театального процесу кінця 1920-х – першої половини 1930-х років.

Михайло Верхацький захоплювався театром ще в юнацькі роки, про що свідчать його режисерські спроби у Полтавському драматичному гуртку (1922–1925). Згодом він вирішив здобути вищу освіту, тож 1925 року вступив до Харківського музично-драматичного інституту [15, с. 1]. Тоді у цьому виші працювали видатні діячі українського театру: І. Мар'яненко, І. Туркельтауб, І. Юхименко, Й. Шевченко та інші. Та вже через рік атмосфера в інституті зазнала суттєвих змін, власне, як і все театральне життя Харкова.

1926 року до Харкова переїхав театр "Березиль". Багато березильців долучилися до мистецьких процесів Харкова, а також до театально-педагогічної роботи. Зокрема, в Харківському музично-драматичному інституті почали викладати Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Меллер, В. Василько, Л. Гаккебуш, Л. Дубовик, Д. Власюк, М. Крушельницький.

У цей час заклад очолив, за словами дослідника Г. Ботунової, Дмитро Грудина: " (...) у 1926–1927 н.р. ректором інституту вперше став театральний діяч Д. Грудина – актор, режисер, колишній профспілковий і радянський функціонер, театральний публіцист – фігура неоднозначна, яка ще потребує об'єктивного дослідження в контексті суспільно-політичних і

мистецьких процесів того часу. Йому вдалося, виходячи зі специфіки навчального процесу в муздраміні, налагодити тісніший зв'язок з театральними установами міста, забезпечивши таким чином за відсутності навчального театру проходження виробничої практики студентами в різних театрах Харкова на посадах “від режисерів-лаборантів до статистів включно” [3, с. 41–42].

Михайло Верхацький був настільки захоплений виставами “Березоля”, що з часом став невід’ємною частиною театального колективу й увійшов до останнього набору режистру разом із Б. Балабаном, В. Вороновим, Л. Дубовиком та В. Склярком.

Про роботу в “Березолі” Р. Черкашин згадував: “Особливе місце у режисурі посідав вихованець Харківського музично-драматичного інституту Михайло Верхацький. Його велика кругла голова, серйозний вираз обличчя, внутрішня зосередженість виказували натуру інтелектуала (...). Михайло Верхацький став секретарем режистру, а пізніше й довіреною людиною, неофіційним особистим секретарем Леся Курбаса” [21, с. 41–42].

Окрім навчання в інституті та роботи в “Березолі”, М. Верхацький у 1928–1929 роках працював режисером робітничого театру “Нова культура”, а в театральний сезон 1932–1933 років очолював Харківський театр юного глядача [15, арк. 1].

Упродовж навчання в інституті студент М. Верхацький вивчав такі предмети, як: режисура, система виховання актора, мистецтво актора, біомеханіка, мімодрама, реврух, танок, постановка голосу, грим, оформлення сцени, психофізіологія, драматургія, історія театру, історія мистецтв та інші [15, арк. 1]. Ознайомлення з дипломом М. Верхацького допомогло встановити, що праця у “Березолі” та викладання театальної грамоти в інституті були йому зараховані як виробнича практика.

Митець здобув режисерську освіту і продовжив навчання в аспірантурі (1930–1933). Про це свідчить запис в особистих документах, де М. Верхацький уточнив наступний рівень фахового зростання – теоретик театру.

У харківський період “Березоля” актори видавали газету-журнал “Березілець”, серед дописувачів якої був М. Верхацький. Зокрема, у № 5 від 12 липня 1930 року опублікована стаття “Потрібне зрушення”, в якій він звинувачував акторів театру в необізнаності з березільськими принципами: “85% березільців не знають, що є “Березіль”, а з них є люди, що по 6–7 років у театрі” [1, с. 234–235]. Далі сміливо закликав: “Для “зрушення” завести трибуну, де б кожний тиждень (і після вистави) була доповідь, бесіда, диспут на різні теми спеціальні, політичні, загальноосвітні. “Щоб кожний вступив у дуель”. Тоді буде життя, тоді буде вперед, а не в кімнату на сон дорогий” [1, с. 234–235].

Дуже ймовірно, що це були перші спроби пера М. Верхацького. Такі заяви здаються доволі провокативними, але, вочевидь, митець не зважав на судження колег, які ховалися за анонімним псевдонімом: “От прийде в театр, покрутиться біля тов. Курбаса, складе конспект його розмов і вже викладає систему, вже він “теоретик” і ходє по театру як експонат культурності з виглядом філософа із Золотоношського драмгуртка і повчає акторів “Березоля”. То нічого, що ти сам з театром пройшов його тернистий шлях і створив його культуру, то дурниця. Ти некультурний, ти неук, ти... Ти не маєш права навіть виступати з доповіддю про “Березіль”, маю право робити це я та він “теоретик” (...) І це т.т. Іщенко, Верхацький, що роблять тільки перші кроки на театрі. А що ж вони заспівають, коли вб’ються в колодочки і одержать самостійну роботу?..” [1, с. 240].

Михайло Верхацький розвивав розуміння театру в “Березолі”, а згодом демонстрував теоретичні розробки на сторінках фахових видань. Ідеться про статтю “До питання діалектики на театрі”, надруковану в № 3–5 журналу “Радянський театр” за 1930 рік [4].

У цій статті автор порушив принципово важливі питання щодо розвитку українського театру і, фактично, представив теоретичні засади “Березоля”. Опираючись на його практичний досвід, М. Верхацький сформулював розуміння театру й основні вимоги до його функціонування: “Ми розглядаємо театр як мистецтво особливої форми мислення і промовлення. Стверджуємо, разом із цим, що видовисько, впливаючи, діє на психіку і емоцію глядача так, що він (глядач) зазнає змін у своїх ідеологічних та побутових настановленнях, він

змінює характер ставлення до явищ і процесів життя. Вимагаємо від театру: *формувати ідеологію глядача, визначаючи, що це є також функція театру*" [4, с. 57].

На думку М. Верхацького, основна проблема на теоретичному фронті – відсутність "філософії театру". Її функції автор розумів так: "Філософія театру, як *методологія* теорії, охоплює предмет в цілому. В теорії театру: *окремі* елементи, закони, положення можуть зникати, з'являтися нові і т. д., але теорією цей процес не пояснити, бо цю завершеність бере на себе *філософія*, що дає "*загальний метод* наукового мислення в цілому, що її завданням є встановлення загальних *методологічних принципів*, витвір загальних підвалин наукового мислення"" [4, с. 59]. Очевидно, що М. Верхацький процитував записи Леся Курбаса, хоча джерело в тексті не зазначив.

Теоретик аналізував стан розвитку наукової думки в галузі режисури і відверто оголосив боротьбу з так званим *голим практицизмом*: "Чи не характерне для *останніх* років відсутність праць з театру, журналу в столиці, абсолютна безпринциповість дебатів на диспутах, мала кількість їх, відсутність *наукових закладів* і т. д. "Голий практицизм" на театрі, це панування спрощеності, консервації, штампу, випадковості і тому подібних синонімів. Це те, що оголошує перший-ліпший прийом розв'язання якоїсь сцени за зразок, коли прийом починає бути стандартом до всіх немов би (!) подібних ситуацій і колізій, це те, що ми звемо "милою традицією". "Голий практицизм" не систематизує ні прийомів, ні методів; все тяжить то до випадку, то до традиції; отже нічим не контролюється" [4, с. 59].

Констатуючи факт відсутності спеціальних наукових установ, М. Верхацький зробив виноску й уточнив, що наразі проектується "Науково-дослідний інститут".

Аналізуючи театральний процес 1930-х років, березілець визначив основну причину занепаду в театрі – відсутність знань. Зокрема, це стосується некомпетентності режисерів. На його думку, загрозу несуть необізнані режисери, яких теоретик навіть класифікував на три групи: "суб'єктивісти-інтуїтивісти", "об'єктивісти-рефлексологи" та "механісти". Хто ж формує ці групи?

За М. Верхацьким, "суб'єктивісти-інтуїтивісти" – це режисери, що працюють за "системою" особистого, суб'єктивного розуміння і безпосереднього відчуття. "Об'єктивісти-рефлексологи" – це режисери, які "мають за метод у творчості зведення психічних процесів до простих, *зовнішньо-рефлексійних*. Це особливо помітно на конструюванні *образів* дійового персонажу, а також і на загальній організації та композиції творчого продукту" [4, с. 60]. Про третю категорію режисерів він написав: "Режисер-механіст бере буття і показує *мов би (!)*, якнайбільше подібно дійсності, навіть переконуючи декого з глядачів, що це є *мистецтво*, а продукт – схожість з дійсністю" [4, с. 60].

Опираючись на практичну й теоретичну діяльність "Березоля", автор дійшов висновку: "Ми мусимо утворити філософію театру як науку діалектичної методології, яка буде сприяти розвитку театру, дасть змогу утворити систему, якої зараз, крім "Березоля", ніде й не видно. Філософію в театр – це завдання дня. За допомогою діалектичної методи буде вестись боротьба з методами суб'єктивістів-інтуїтивістів, механістів і рефлексологів, а на цей раз дозволимо собі обмежитись загальною постановкою питань" [4, с. 62].

Найважливіше, що М. Верхацький усвідомлював суперечливість і багатогранність проблеми, тому зазначив, що "тема статті автором лише поставлена і нерозвинена".

У наступному номері М. Верхацький пообіцяв читачам "Радянського театру" перейти до практичних прикладів і проаналізувати метод роботи якогось театру або режисера. На жаль, ці плани не були втілені. Виникає запитання: чому?

На зламі 1920–1930-х років відбувалися складні суспільно-політичні процеси, які впливали і на розвиток театального мистецтва. Театрознавець Г. Веселовська охарактеризувала цю добу так: "На етапі домінування ВУСППівської платформи в українському мистецтві та мистецтвознавстві, тобто до розгрому ВУСППу в 1932 році (...) розмови про стиль як головний мистецький метод-спосіб творчості набрали запеклого характеру" [6, с. 290].

Леся Курбас і театр "Березіль" перебували в центрі дискусії: "Театральний диспут, який відбувся 8–11 червня 1929 року в харківському Будинку літератури імені Василя Блакитного,

увійшов в історію театральної культури як найбільш тенденційний і агресивний, вістря його було спрямоване, насамперед, у напрямку театру “Березіль” і його мистецького керівника Леся Курбаса” [2, с. 159].

Опонентами Леся Курбаса на диспуті були вуспівці І. Кулик, Я. Савченко, Д. Грудина і представники літературної організації “Нова Генерація”. Власне, з цього диспуту, Лесю Курбасу та його театру розпочали “шити націоналістичний ухил”.

Атмосфера навколо “Березоля” ставала ще тривожнішою. За словами Н. Єрмакової, “(...) на межі 1920–1930-х років стан справ у театрі прямо залежав від влади. Все жорсткішими стають вимоги “обслуговувати” політичні компанії. (...) Саме в цих процесах визрівали засади методу “соціалістичного реалізму” [16, с. 426]. Аби відвести політичну підозру від театру і його мистецької діяльності, Лесь Курбас пішов на компроміс та ввів до репертуару “Заповіт пана Ралка” В. Цимбала і “Диктатуру” І. Микитенка.

У час, коли цькування театру стало так званим “трендом”, кожен творчий крок березильців розцінювали насамперед з ідеологічних позицій. Тому Дмитро Грудина як представник вуспівської критики не міг не відреагувати на статтю М. Верхацького.

У 1930-ті роки М. Верхацького в театральні-громадських колах сприймали як одного з учнів Леся Курбаса. А ким же був Д. Грудина?

Дмитро Грудина – відомий театральний критик, письменник, актор, який розпочав творчий шлях у Ніжинському аматорському гуртку (1916) під керівництвом М. Заньковецької. За словами професора Г. Самойленка, Д. Грудина “пройшов школу великої майстерності Марії Заньковецької та навічно закохався в класичну драматургію” [19, с. 98]. Упродовж 1919–1921 років митець працював актором Державного народного українського театру в Києві, а 1921 року – режисером і актором Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка.

Після періоду творчих шукань Д. Грудина повернувся на батьківщину і 1922 року створив Державну драматичну студію імені М. Заньковецької. Основним її завданням була підготовка акторів для так званого зразкового драматичного театру з класичним українським та світовим репертуаром [20]. Незважаючи на стрімкий розвиток драматичної студії, вона проіснувала лише рік, і 1923 року її директор переїхав до Харкова.

У різні роки Д. Грудина співпрацював із С. Пилипенком, В. Блакитним, А. Хмарою; редагував газету “Селянська правда” (1924); очолював Народний український театр, де поставив спектакль “Гетьман Дорошенко” (1924–1926); був головою Всеукраїнського комітету Спілки працівників мистецтва (1928–1930) та секретарем літературного об’єднання “Плуг” (1930–1932) [20].

Окрім цього, Д. Грудина був активним громадським діячем, театральним критиком із чітко визначеною позицією – не сприймав “лівий” театральний напрям, а саме “Березіль” і його мистецького керівника Леся Курбаса. Колишній березилець Р. Черкашин характеризував його так: “ (...) Дмитро Грудина, колись посередній режисер, прихильник традицій старого українського театру, а нині громадський діяч, критик і давній відвертий ворог Леся Курбаса і “Березоля”” [21, с. 98–99].

Для журналу “Мистецька трибуна” № 3 від 1931 року Д. Грудина написав статтю “Стаканчик з “Березоля””. Епіграфом до неї стали слова з промови М. Скрипника: “Нам не треба схоластиків, маніпуляторів і спекулянтів, що теоретичними “ухищрєннями” хотять нас одірвати від практики...” [8, с. 17].

Дмитро Грудина у своїй статті порівняв Михайла Верхацького з головним героєм березильської вистави “Народний Малахій” Малахієм Стаканчиком: “У “Радянському театрі” № 3–5 за 1930 рік маємо появу нового Стаканчика із старими рецептами “негайної реформи”... театру (...) У сезоні 1930–31 року “Березіль” чомусь не ставить “Малахія”, та лаври Нар. Малах. не дають спати декому...” [8, с. 17].

Вистава “Народний Малахій” посідала вагоме місце в репертуарі театру. Як стверджує театрознавець Н. Єрмакова, “Народний Малахій” став для “Березоля” не лише першим прикладом розгрому за ідейно-політичними мотивами, прикладом відчайдушних спроб театру зберегти виставу, а й прикладом феноменального успіху в публіки (недаремно її обговорювали у найширших глядацьких колах)” [17, с. 41].

Ректор інституту відверто знушався з теоретичної роботи колишнього студента і навіть створив публічне резюме: “М. Верхацький, наскільки нам відомо, не замикався у чуланчик. Він чотири чи п’ять років був за студента у Радянському, в Столиці Радянської України, теавиші. Теоретичну, вищу освіту здобував під безпосереднім керівництвом нар. артиста Курбаса. А закінчивши теавиш, практичну науку здобувати пішов Верхацький М. до “Березоля”. Цебто знову до Курбаса. Не встигши, проте, виявити себе практично, М. Верхацький “пробує свої сили”, як бачимо, на полі теорії. Ба! – більше – на терені філософії” [8, с. 17].

У статті “До питання діалектики на театрі” М. Верхацького була справедлива вимога: “...Ми мусимо *утворити* філософію театру як науку діалектичної методології, яка буде сприяти розвитку театру, дасть змогу утворити систему, якої зараз, крім “Березоля”, ніде й не видно...”. Стосовно цієї вимоги Д. Грудина зробив виноску і, наче попередження, зазначив: “За “Березиль” взагалі, як і за його систему, ми дозволимо собі взяти слово іншим разом. Тут лише пошкодуємо, що Верхацький навіть у двох словах не сказав, яка ж це система... діалектична, матеріалістична чи яка там ще...” [8, с. 20].

Твердження М. Верхацького про створення “філософії театру” обурило Д. Грдину: “...Філософію в театр – це завдання дня...” – не вгаває Верхацький. У філософії, як такій, вбачає секрет розв’язання всіх криз на театрі. Одірвано: і без реперткому, як певної, громадсько-політичної організації, і без рецензентів, а значить – і без робкорів, як певної громадської думки і часто-густо навіть організованої, ну й... без “робітничого району”... як безпосереднього споживача... головного замовця, єдиного, про якого ми, митці, не повинні забувати... А головне – без ясного, чіткого, не плутаючись, розуміння, уже *готової філософії, уже визначених теорій марксо-ленінської науки* на базі всебічного вивчення, засвоєння й усвідомлення історичного матеріалізму, матеріалістичної діалектики – без усього цього, гадає Верхацький, створити філософію театру. Такий механістично-формалістичний підхід до справи хоча б і від молодого – якому можна дещо простити – теоретика, мусить знайти від нас якнайгострішу відсіч” [8, с. 20]. Насправді ми не знаходимо у статті М. Верхацького подібних думок.

На завершення своєї замітки Д. Грудина зробив тривожний як для “Березоля”, так і для самого М. Верхацького, висновок: “Є ще порох у порохівницях... що не перевелися ще Малахії в “Березолі” і в сезоні 1931 року, що з’являються там такі собі Стаканчики-Верхацькі, – примушує нас бити на сполох”.

У фіналі статті автор персонально звернувся до М. Верхацького: “Театр-бо, не тільки – запам’ятайте собі це, тов. Верхацький, – сцена для вас і вам подібних еквілібристів чужими словами і думками... театр не тільки місце, де можна розводити “чорну і білу магію”, прикриваючись словами Маркса й під вивіскою “діалектика”... театр – (...) могутня зброя проти ворога” [8, с. 20]. І не важко здогадатися, хто ж поповнив список так званих ворогів.

Завдяки тому, що М. Верхацький естетично сформувався як березилець, він зумів протиставити позицію аспіранта позиції ректора інституту Д. Грдини та відповісти на шквал нищівної критики. Тому на шпальтах журналу “Радянський театр” № 5–6 від 1931 року ми натрапляємо на дві опубліковані поруч статті: М. Верхацького “Проти критики вигаданих помилок” [5], у якій він виступив проти перекручування Д. Грдиною різних фактів; і Д. Грдини “Стаканчик... “воїнствує” (“чесність” т. Верхацького)” [9], який не лише дав відсіч М. Верхацькому, а й завдав чергового “викривального” удару “Березолі”.

Потрібно зауважити, що ці дві статті були опубліковані набагато пізніше, ніж попередні тексти дописувачів. Редакція журналу “Радянський театр” прокоментувала це так: “З технічних причин редакція “Р. Т.” мала змогу приділити місце статтям т.т. Верхацького й Грдини лише в цьому числі журналу, отже, містячи (на жаль, із великим запізненням) обидві статті разом, редакція вважає дискусію з питання діалектики на театрі за закінчену” [5, с. 46]. Спробуємо розглянути цю дискусію.

Михайло Верхацький не зважав на критику Дмитра Грдини і часто апелював до його моральних якостей: “Тов. Грудина впродовж всієї статті культивує рікошетні прийоми, проте віднесемо це на рахунок “стилю” полемічної науки товариша, на рахунок його чесності і точності мислі. А щодо того, як це мені “сметь своє сужденіє іметь”, то видно це – тільки

переконаність тов. Грудини. От коли взяти безсмертну “критику” тов. Грудини та звірить з тим, що він критикує, то це було б вражаюче сатиричне панно. Я саме хочу так зробити. Я чесно буду виписувати всі мої цитати і те, що на них тов. Грудина написав” [5, с. 46].

Дмитро Грудина був здивований відповіддю М.Верхацького: “Нам нічого не залишається, як узяти статті т.Верхацького – його теоретичну роботу, а заразом і деякі практичні, і не гадати, що він *думає*, спробувати... *відкривати* деякі речі, зовсім очевидні, але котрі чомусь Верхацьким приховані” [9, с. 51]. Крім цього, автор визначив дві теми дискусії: ідеологія творчої методи художника та роль змісту і форми у мистецькому творі.

Михайло Верхацький поставив Д.Грудині запитання, що змушували замислитися над його компетентністю: “У вищенаведеній цитаті тов. Грудини читаємо: “*А поза процесом?.. поза виробничим чином треба мати якесь кермо, методи...* Чи без них він (режисер М. В.) може любенько обійтись? Критикуючи мене, тов. Грудина робить (хоч і у запитанні) неприпустиму помилку. Виходить на думку тов. Грудини, що метод потрібний поза процесом? Для чого метод поза процесом – невідомо. Метод становиться якоюсь абстракцією, що мислиться поза всім. (...) Ну от коли б ви прочитали у мене от таке місце: “В своєму виробничому чині кожний мистець користується з якоїсь методи”. Чи могли б ви написати таке: “От таке (яке? М. В.) пропагування (?) якоїсь там ідеології, якоїсь методи... маємо від тов. Верхацького”. А тов. Грудина зміг. Він буквально так і написав. Що можна сказати на речення “користуються з якоїсь методи”. А по-перше, митці *дійсно* користуються з якоїсь методи, а не без методи працюють, по-друге, що не всі користуються з однієї, а з *багатьох* (тому і з якоїсь) і що не всі користуються з *діалектичної методи*. Де у вищенаведеному реченні *пропаганда*? Тов. Грудина не тільки не захотів розібрати суть цього речення, а і приписав тут зовсім те, чого там і нема. А про те, як я кваліфікую метод, – тов. Грудина обминає, хоч ця кваліфікація стоїть поряд з попереднім реченням” [5, с. 47].

Дмитро Грудина, очевидно, не збирався доводити правдивість своїх тверджень М.Верхацькому і читачам. Він обрав безпрограшну позицію: пішов у наступ, використовуючи політичні маркери тієї доби: “Верхацький багато наводив своїх і моїх тверджень на доказ своєї правдивості і моїх помилок. Але чомусь промовчав він таке немаловажливие твердження своє, яке слідом за шойно наведеним абзацом було у нього в статті: “Але ми на цьому фронті *класової боротьби* поки що переважно дивимося за “ідеологією змісту”, забуваючи про *глибіню* “ідеології форми і методи” як *других невідокремлених* категорій одного і того ж комплексу буття”. Адже ми проти цього якраз бажання Верхацького підмінити “ідеологію змісту” на “глибіню” “ідеології форми” й заперечували, бо хоч Верхацький і говорить про ці речі (зміст і форма), як про “невідокремлені категорії”, та на ділі провадить саме пропагування форми...” [9, с. 51–52].

Насправді у своїй праці М.Верхацький спонукав замислитися над можливими варіантами розвитку театру. Звичайно, він опирався на досвід “Березоля”, про що відверто писав, але пропагування переваги форми над змістом театру ми в його тексті не знаходимо.

Далі стає очевидним, що Д.Грудина виступав не стільки проти теоретичних роздумів Верхацького, скільки проти “Березоля” і його керівника. Більше того, якщо раніше критик прагнув приховати це між рядками, то в наступній статті пішов у відкритий наступ: “Верхацький слідом за своїм учителем повторює огульні обвинувачення на адресу *всіх* театрів” [9, с. 52]. У виносці Д.Грудина відверто пояснив: “Маємо на оці т.Курбаса, з чим ми не крилися й у своїй статті в “Мистецькій Трибуні”, чого, на жаль, не зрозумів Верхацький і гадає, що це він із своєю власною “теорією” спричинився до того, що зацікавилися його статтею. Так... він цікавий як підголосок... як апологет більшої і ширшої, але й шкідливої теорії” [9, с. 52].

Автор процитував формулювання поняття “голий практицизм” у театрі М.Верхацького і зробив висновок: “Коли на хвилину а рїгїї припустити, що В. із своїм учителем висловлюють цілком вірні твердження щодо українського театру з його “практицизмом”, то ми в жодному разі не можемо погодитись з тов. В. і “їже з ним” (...). Не можемо ми пристати на пропозицію В. не так у першій її частині: творити “філософію театру як науку діалектичної методи”, а саме у другій, – “яка дасть змогу утворити систему “а-ля Березіль”... З контексту абзацу В.

виходить, що система “Березоля” і є саме ота *філософія театру* як наука *діалектичної методології*, що єдина може бути протиставлена “голому практицизмові”. Якраз проти цього, в основному головного твердження В., як проти *головної небезпеки* ми й виступали у своїй замітці, тоді ж таки застерігши за собою “за “Березиль”, взагалі, як і за його систему, взяти слово іншим разом. І коли вже шановний т. Верхацький знову нас викликає “на одвертість”, то мусимо заявити тут, що ми зараз констатуємо на жаль сумний, *але факт*, що ця головна небезпека не минула, а ще більше поглибилась” [9, с. 52].

Варто сказати, що свою обіцянку “взяти слово про Березиль” Д. Грудина виконав дещо пізніше, про що свідчать його критичні статті: “Деклярації і маніфести: про “шляхи” Березоля” [10]; “Рецидив – чи... “строго витримана лінія?”” [11]; “Український радянський театр за 15 років” [12]; “За високу культуру радянської естрадної драматургії” [13].

Михайло Верхацький сміливо критикував мистецькі орієнтири Д. Грудини: “Та ви знаєте, тов. Грудина, яку ви ведмежу послугу робите? Ви записуєте до книжки досягнень театру *революції* (?) такі вистави, як: “Циганка Аза”, “Мартин Боруля”, “Наталка Полтавка”, “Ференджі”... бо їх же робітничий глядач один в Донбасі (це вже не в якомусь районі), а другий у Харкові – сприйняв, а дещо і Репертком дозволив. Хіба робітникам ще не показують того і так, що з погляду марксівської, а не хвостизму в критиці – воно не є не тільки що *досягнення* театру революції, а воно навіть і не “революція”. Показують – а тов. Грудина кричить на всю Україну: “Керуйте” творчістю пролетарської культури так – раз в якомусь (у мене “інколи”) (!) робітничому районі робітничий глядач сприйняв виставу, ставте її повсюди, телеграфуйте у всі редакції, до істориків – хай записують як досягнення революційного театру. Для тов. Грудини видно *один бік* складного протирічного в своєму розвитку процесу будівництва пролетарської культури (...)” [5, с. 48].

Звичайно, Д. Грудина відреагував на слова М. Верхацького і на противагу вказаним виставам назвав березильські “Алло, на хвилі 477” та “Чотири Чемберлени”. Критика ці вистави не сприйняла і, за словами Н. Єрмакової, “спеціальним рішенням Народного комісаріату освіти “Чотири Чемберлени” були визнані політичним зривом театру” [16, с. 460].

Насправді ж це була спроба “Березоля” ввести новий для українського театру жанр ревію. Сучасний дослідник І. Чужинова вважає: “ (...) цей жанр для українського кону (і до сьогодні) є екзотичним імпортом “продуктом”, виробництво якого намагалися поставити на конвеєр у 1920-х рр. “Алло, на хвилі 477!” – перше українське ревію західного зразка – залишило на сторінках історії українського театру ХХ століття помітний слід” [22, с. 22].

Дмитро Грудина написав так: “Хто дивився вистави новоорганізованого у Харкові “Театру Книги”, той міг бачити в *натурі* застосування тої “філософії” “діалектичної методології”, “*системи*” “Березоля”, що саме “Театр Книги” перебрав геть усі “стандарти”, “прийоми”, “ситуації і колізії”. В “Березолі” було “рев’ю” “4 Чемберлени”, де є *Свинка і Ляц* як головні ведучі персонажі, взяті уже з попереднього ревію “Березоля”: “Алло, на хвилі”. (...) “Театр Книги” дає спектакль, що чомусь зветься: “За врубіву”, де повторюється геть усе як у “4 Ч.”. Маємо два комічні ведучі персонажі: *Пузир і Соломинка*, що теж *шукують викрадені* сторінки з книжки, на цьому й побудовано п’єсу. Як і в “4 Ч.”, так і в “Театрі Книги” ці персонажі вживають точнісінько однакових трюків, дотепи, загадки, частівки і т. п. Словом – “точна копія з форми”. Словом – готовий штамп, готовий стандарт “мила традиція”, як прийом до подачі “веселого видовища”. Ми б не згадували і не наводили цього прикладу, коли б... коли б за мистецького редактора “Театру Книги” не був той же мистецький керівник “Березоля” т. Курбас, а за режисера-постановника в цьому “Театрі Книги” – режляборант березольський, той же Верхацький” [9, с. 53].

Чому важливо процитувати в повному обсязі відповідь Д. Грудини? Бо так відкриваються нові факти творчої біографії М. Верхацького. Хоча нам не відомі його режисерські спроби у постановках “Березоля”, але виявляється, що поза театром і під керівництвом Леся Курбаса вони були. Найімовірніше, М. Верхацький усвідомлював жанрову обмеженість українського театру, тому пробував свої сили в новому жанрі.

Спроба М. Верхацького відстояти свою думку іноді здається дещо наївною, однак навіть крізь текст відчувається сміливий юнацький порив досягнути справедливості: “Вважаю,

що цілком достатньо для читача доведено, що тов. Грудина критикував не *мислі*, не суть моєї статті, а тільки окремі слова, вихоплені речення, впадаючи сам у низку помилок, так у своїй критиці, як і в окремих твердженнях. Критика, що підбирає вигідні слова, що критикує окремі речення, не зауважуючи поряд тих речень, що мають щільний зв'язок з попередніми і без них можуть різнозначити, критика, що приписує реченням зовсім іншу мисль, аніж воно в собі несе, критика, що кричить: “Этого не может быть потому, что этого не может быть никогда”, а не доводить хибність думки, критика, що не допомагає кристалізувати мисль, уточнювати дефініції, а старається убити – це не є критика. Гримати – це не значить довести помилковість. Я охоче прийму критику, але ту, що скерує на викриття помилок, що доведе їх, і не вигадє їх там, де немає. Критика ж моєї статті тов. Грудиною – це є критика вигаданих ним помилок” [5, с. 50].

Дмитро Грудина оцінював теоретичну працю М. Верхацького насамперед з ідеологічного погляду, тому на завершення дискусії він зробив небезпечний висновок як для самого М. Верхацького, так і для Леся Курбаса та “Березоля” загалом: “(...) саме “признання” бодай – не кажучи вже про “распространения признания” – диктатури пролетаріату, ми, скільки б не шукали, не знайдемо у статті тов. Верхацького. Це й примусило нас бити на сполох у коротенькій журнальній замітці тоненького двотижневика, звичайно *не повно* (визнаємо за собою цю нашу провину), але гостро й непримиренно сигналізувати небезпеку. Бачимо, що наша замітка була влучна. (...) Яку *соціально* суть мають його екскурси у філософію й теорію, усі його писання, коли все це перевести на практичні рейки і стати на ту *партійну* “крайку овиду”, як говорить Верхацький, коли всі ці його *науково-філософські* твердження перевести на мову *політичну*? (...) У бажанні Верхацького відтягти увагу від нашої пролетарської радянської громадськості від театральної практики, себто нашого сьогодні (через залякування “голим практицизмом”, а далі й “Наталками” та “Азами”), натомість висуваючи потребу вивчення теорії та творення філософії – як чогось одірваного, самодостатнього; замовчання таких суто “практичних” явищ на театрі як “Малахій” та інші “Чемберлени” і вперте орудування “тінями забутих предків”, як “Аза”, “Мартин Боруля” і т. п., ми вбачаємо не що інше, як стремління “под шумок” протягти вже не раз засуджені від марксівської критики хибні ідейки (система (?) Березоля – в минулому), а також бажання “протягнути” свою, на цих “ідейних” засадах побудовану *практику*... Орудуючи “модними” словами про “діалектику”, “діалектичний метод”, Верхацький гадає прикрити свою ідеалістично-формалістичну суть (...), Верхацький по-вульгаризаторському, спрощено підходить до цих питань і, з одного боку, стає за жалюгідного апологета тих теорій, що вже дістали засудження, навіть від своїх творців, а з другого – зовсім невірно орієнтує ту театральну громадськість, яка справді не має відповідної теоретичної підготовки. (...) Отже, всі *теоретичні* розумування В. є хитрий маневр, щоб затушкувати і безкарно чинити свою *практику*. Такий соціально-політичний сенс теорії і практики “діалектика-марксиста” Верхацького. І тому, і другому треба покласти край” [9, с. 58].

Ця дискусія була принциповою для Д. Грудини, тому 1934 року в розгромній статті “Против “курбасовщины” в театре” він не забув згадати і М. Верхацького, де закинув йому: “Під гучною назвою “Діалектика на театрі” друкував свої статті “черговий геній” “Березоля”, його актор М. Верхацький, що працював режисером Харківського ТЮГу саме тоді, коли художнім керівником в ньому працював професор Ігнатович. Читаючи курс своєї “діалектики” працівникам ТЮГу, Верхацький розглядав, між іншим, науку Маркса–Енгельса–Леніна–Сталіна лише як певну “філософську концепцію”. (...) По Верхацькому, радянський театр як політична організація має допомагати не тільки пролетаріату, а й буржуазним групам, зокрема, очевидно, націоналістам-контрреволюціонерам, яких так старанно обслуговував “Березіль” під керівництвом Курбаса і при “найближчій участі” Верхацького” [14, с. 36].

Отже, дискусія М. Верхацького з Д. Грудиною – це приклад запеклої боротьби, яка тривала в мистецьких колах 1930-х років. Різні естетичні уподобання – один прибічник класичного театру, інший – так званого лівого – не дали їм змоги порозумітися. Крім того, Д. Грудина боровся з М. Верхацьким, приписуючи йому політичні збочення, і таким чином театральна дискусія набувала форм політичного характеру.

Позиція М. Верхацького в цій дискусії – це спроба представити й відстоювати мистецькі орієнтири, теоретичні основи “Березоля”. Його науково-термінологічні висловлювання не завжди здаються переконливими і потребують уточнень та конкретних прикладів. Напевно, такі записи були, проте автор не зумів їх видрукувати після наведених звинувачень.

Варто наголосити, що митець залишався вірним творчим принципам “Березоля” та його керівника Леся Курбаса і навіть попри початок політичних утисків театру сміливо відстоював березільську концепцію.

У період сталінської чистки доля поставила запеклих супротивників в один ряд. Щоправда, М. Верхацькому вдалося врятуватися виїздом до Узбекистану, де він перебував упродовж шістнадцяти років, а Д. Грудину 1937 року розстріляли в Лук’янівській в’язниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр “Березіль” (1927–1988): архівні документи в 2 т. / [упоряд.: О. Бертелсен]. – К. : Смолоскип, 2016. – Т. 2. – 504 с.
2. Ботунова Г. “Березіль” у центрі театрального диспуту 1929 року / Галина Ботунова // Життя і творчість Леся Курбаса. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – С. 159–170.
3. Ботунова Г. Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до Національного університету (рукопис статті).
4. Верхацький М. До питання діалектики на театрі / Михайло Верхацький // Радянський театр. – 1930. – № 3–5. – С. 57–62.
5. Верхацький М. Проти критики вигаданих помилок / Михайло Верхацький // Радянський театр. – 1931. – № 5–6. – С. 46–50.
6. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) / Г. Веселовська // Український театр ХХ століття. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 245–291.
7. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект / Василь Вітер // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. – Київ, 2010. – Вип. № 7. – С. 312–324.
8. Грудина Д. Стаканчик з “Березоля” / Дмитро Грудина // Мистецька трибуна. – 1931. – № 3. – С. 17–20.
9. Грудина Д. Стаканчик... “воїнствує”: “чесність” т. Верхацького / Дмитро Грудина // Радянський театр. – 1931. – № 5–6. – С. 51–58.
10. Грудина Д. Деклярації і маніфести: про “шляхи” Березоля” / Дмитро Грудина // Критика (Харків). – 1931. – № 2. – С. 92–108.
11. Грудина Д. Рецидив – чи... “строго витримана лінія”? / Дмитро Грудина // Критика (Харків). – 1931. – № 4. – С. 78–90.
12. Грудина Д. Український радянський театр за 15 років / Дмитро Грудина // За марксо-ленінську критику. – 1932. – № 11. – С. 40–67.
13. Грудина Д. За високу культуру радянської естрадної драматургії / Дмитро Грудина // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 8. – С. 82–97.
14. Грудина Д. Против “курбасовщины” в театре / Дмитрий Грудина / Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 30–36.
15. Документи до біографії Верхацького М. П.: особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. № 1. – Спр. № 151. – 8 арк.
16. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова. – ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 512 с.
17. Єрмакова Н. Феноменологія “Народного Малахія” М. Куліша–Л. Курбаса / Наталя Єрмакова // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 21–43.
18. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників / [упоряд. М. Лабінський]. – К. : Проза, 2004. – 240 с.

19. Самойленко Г. Дмитро Грудина – театральний діяч і актор із творчого гуртка Марії Заньковецької / Григорій Самойленко // Ніжинська старовина: науковий історико-культурологічний збірник. – 2006. – Вип. 2 (5). – С. 98–110.
20. Самойленко Г. Грудина Дмитро Якимович / Г. Самойленко // Енциклопедія сучасної України (ЕСУ) [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу: <http://esu.com.ua/>
21. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – К. : Акта, 2008. – 347 с.
22. Чужинова І. Кость Буревій і політичне рев'ю “Чотири Чемберлени” / Ірина Чужинова // Просценіум. – 2012. – Ч. 1–3/32–34. – С. 22–29.

REFERENCES

1. Bertelsen, O. (2016), *Arkhiv Rozstrilianoho Vidrodzhennia. Les Kurbas i teatr “Berezil” (1927–1988): arkhivni dokumenty v 2 t.* [Archive of the Shot Revival. Les Kurbas and the Berezil Theater (1927–1988): archival documents in 2 volumes, Vol. 2, Kyiv, Smoloskyp (in Ukrainian)].
2. Botunova, H. (2012), ““Berezil” in the center of the theater debate of 1929 year”, *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas], Lviv, Kyiv, Kharkiv, Litopys, pp. 159–170. (in Ukrainian).
3. Botunova, H. (2017), *Teatralna osvita u Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do Natsionalnoho universytetu (rukopys statti)*, [Theatrical education in Kharkiv: from the drama school to the National University (manuscript of the article)]. (in Ukrainian).
4. Verkhatskyi, M. (1930), To the question of dialectics at the theater, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 3–5, pp. 57–62. (in Ukrainian).
5. Verkhatskyi, M. (1931), Against the critique of fictitious mistakes, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 5–6, pp. 46–50. (in Ukrainian).
6. Veselovska, H. (2003), The method is a style and style as a method: formal searches in the theory and practice of socialist realism (1930–1950), *Ukrainskyi teatr XX stolittia* [Ukrainian theater of the twentieth century], Kyiv, LDL, pp. 245–291. (in Ukrainian).
7. Viter, V. (2010), Pedagogical mastery of M. Verkhatsky: director's aspect, *Naukovyi visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. Karpenka-Karoho* [Scientific Journal of the I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television], vol. 7, Kyiv, pp. 312–324 (in Ukrainian).
8. Hrudyna, D. (1931), Stakanchyk from the “Berezil”, *Mystetska trybuna* [The Art Tribune], no. 3, pp. 17–20. (in Ukrainian).
9. Hrudyna, D. (1931) Stakanchyk... “warriors”: the “honesty” of comrade Verkhatsky, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 5–6, pp. 51–58. (in Ukrainian).
10. Hrudyna, D. (1931), Declarations and manifestos: about “Berezil’s paths”, *Krytyka (Kharkiv)* [Criticism (Kharkiv)], no. 2, pp. 92–108. (in Ukrainian).
11. Hrudyna, D. (1931), Relapse – or ... “strictly observed line”?, *Krytyka (Kharkiv)* [Criticism (Kharkiv)], no. 4, pp. 78–90. (in Ukrainian).
12. Hrudyna, D. (1932) Ukrainian Soviet theater for 15 years, *Za markso-leninsku krytyku* [For Marxo-Leninist criticism], no. 11, pp. 40–67. (in Ukrainian).
13. Hrudyna, D. (1934) For a high culture of Soviet pop dramaturgy, *Za markso-leninsku krytyku*, [For Marxo-Leninist criticism], no. 8, pp. 82–97. (in Ukrainian).
14. Hrudyna, D. (1934), Against “kurbasovschyna” in the theater, *Teatr i dramaturhiia* [Theater and dramaturgy], no. 6, pp. 30–36 (in Ukrainian).
15. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy* [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Documents to the biography of Verkhatsky M. P.: personal sheet of personnel accounting, autobiography, biography, fund 1389, des. 1, case 151, 8 p.
16. Yermakova, N. (2012), *Berezilska kultura: istoriia. dosvid* [Berezil culture: History, experience], Institute for Modern Art Problems of the National Academy of Sciences of Ukraineб Kyiv, Feniks (in Ukrainian).

17. Yermakova, N. (2007) Phenomenology of “Narodnyi Malakhyi” M. Kulish – L. Kurbas, *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo* [Visnyk of Lviv University. Series art studies], vol. 7, pp. 21–43. (in Ukrainian).
18. Labinskyi, M. (2004), *Mykhailo Verkhatskyi: Dni i pratsia. Lystuvannia. Spohady suchasnykiv* [Mykhailo Verhatsky 100: days and work, correspondence, memories of contemporaries], Kyiv, Proza (in Ukrainian).
19. Samoilenko, H. (2006), Dmytro Grudyna is a theatrical figure and actor from the creative circle of Maria Zankovetska, *Nizhynska starovyna: naukovyi istoryko-kulturolohichniy zbirnyk* [Nizhyn antiquity: scientific historical and cultural collections], vol.2(5), pp. 98–110. (in Ukrainian).
20. Samoilenko, H. (2014), Hrudyna Dmytro Yakymovych, *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy (ESU)* [Encyclopedia of Modern Ukraine (EMU)], available at: <http://esu.com.ua/>
21. Cherkashyn, R. and Fomina, Yu. (2008), *My – bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy* [We are bereziltsi: theatrical memories-reflections], Kyiv, Akta. (in Ukrainian).
22. Chuzhynova, I. (2012) Kost Bureviy and political review “Four Chamberlains”, *Prostsenum* [Prostsenum], part. 1–3/32–34, pp. 22–29. (in Ukrainian).

УДК 792.8 (477:29)

Людмила Хоцяновська

СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ КУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

У статті здійснений загальний аналіз окремих актуальних (станом на початок 2018 року) тенденцій розвитку хореографічного мистецтва в нашій країні й на світовому рівні. Надано визначення сутності хореографії. Проаналізований класичний танець як мейнстрім хореографічного мистецтва минулого, а також сучасний танець, що отримав розвиток упродовж ХХ століття. Розглянуті зміни у хореографії на початку ХХІ століття. Обґрунтовані особливості й вказані причини динамічного поширення комерційної хореографії. Виявлено роль науково-технічного прогресу в розвитку сучасного танцю. Вказані характерні особливості хореографії постмодерну у світі та в Україні.

Ключові слова: хореографія, хореографічне мистецтво, класичний танець, сучасний танець, балет, модерн, перфоманс, твір, музика, текст, вистава.

Людмила Хоцяновская

СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

В статье осуществлен общий анализ отдельных актуальных (по состоянию на начало 2018 года) тенденций развития хореографического искусства в нашей стране и на мировом уровне. Предоставлено определение сущности хореографии. Проанализирован классический танец как мейнстрим хореографического искусства прошлого, а также современный танец, который получил развитие на протяжении ХХ века. Рассмотрены изменения в хореографии в начале ХХІ в. Обоснованы особенности и указаны причины динамического распространения коммерческой хореографии. Выявлена роль научно-технического прогресса в развитии современного танца. Указаны характерные особенности хореографии постмодерна в мире и в Украине.

Ключевые слова: хореография, хореографическое искусство, классический танец, современный танец, балет, модерн, перформанс, произведение, музыка, текст, спектакль.