

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет

Кафедра історії України

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

бакалавра

на тему: «Розвиток театрального життя Харкова 1943-1982 рр.»

Виконав: студент IV курсу

денної форми навчання

напряму підготовки (спеціальності)

032 «історія та археологія»

Горобець Ігор Юрійович

Керівник: к.і.н., доц.

Любавський Роман Геннадійович

Рецензент: к.і.н., ст. викл.

Захарченко Євгеній Юрійович

Харків - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК ТЕАТРУ 1943-1953 рр.....	13
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ТЕАТРУ В 1953-1964 рр.....	29
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТЕАТРУ В 1964-1982 рр.....	49
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	75

Вступ

Актуальність теми дослідження. Актуальність роботи полягає в тому, що культурна перспектива радянських студій дозволяє переосмислити історію радянського суспільства з новітніх позицій. Разом із цим політичний інтерес сьогодення, щодо умов розвитку та причин становлення театрального життя Харкова актуалізує дану тему; в колі культурних антропологів, істориків та культурологів ведуться гострі дискусії щодо функцій роботи державного механізму, який мав вплив на усі етапи розвитку сценічного мистецтва на території Харківщини.

В сучасних умовах, в період незалежності України, зростає інтерес до вивчення культурно-мистецької сфери ХХ ст. Жоден процес, який пов'язаний з розвитком культури та мистецтва не можна вивчати окремо, ізольовано. На становлення та формування цих сфер впливають економічні, політичні та ідеологічні фактори. Визначальним фактором впливу на увесь процес розвитку культурно-мистецької сфери була характерна культурна політика, яка проводилася за Й. Сталіна, М. Хрущова та Л. Брежнєва.

На повоєнні роки припадає посилення адміністративно-командних методів управління культурою, активізується процес репресивних заходів щодо творчої інтелігенції; відбувається черговий наступ на українське мистецтво, зокрема театральне, на його традиції. Культурній політиці були характерні принципи централізованих планувань та повне перетворення театрів України, зокрема, Харкова на інструмент ідеологічної пропаганди. Радянська влада взяла під свій контроль усі сфери діяльності театрів Харкова – від акторського складу до художньої політики режисерів.

Важливим етапом в історії розвитку Харківських театрів стала смерть Й. Сталіна та період 1953-1965 років. Митці поверталися до висвітлення проблематики реальної людини та загальнолюдських цінностей. Знайшов свого

продовження у цей час авангардний театр – формалістський. Але усі нововведення давалися харківським театральним діячам давалися нелегко. Це було пов'язано з особливостями культурної політики – “амбівалентна лібералізація”. Вона полягала у тому, що влада поставила театр “поміж двох вогнів” – з одного боку було часткове відкриття “залізної завіси” задля проникнення зарубіжних творів, організації гастролів, а з іншого боку залишалися сталінські методи управління та впливу на театральне життя Харківщини.

Культурна політика радянської держави 1965-1982 років відзначилася процесом “застою”, який характеризувався активізацією кризових процесів. Деструкція вражала усі галузі життя від економіки до культури та мистецтва. Дії Брежнєвського апарату влади стосовно сфери культури були нищівними. На місце “демократизації” та “розкріпачення” усього українського мистецтва було становлено новий курс, який був орієнтований на побудову комунізму – концепція розвиненого соціалізму. Але усі ці дії стосовно контролю над культурою Харківщини були потрібні лише задля затвердження авторитету партійної номенклатури. На початку 1980-х років радянська влада, розуміючи своє скрутне положення, почала активну боротьбу з представниками сценічного мистецтва. Вони усіма можливими способами боролися за український модерний театр, якій наприкінці 1980-х років став оплотом свободи слова і думок у Харкові.

Об'єктом дослідження виступають театри Харкова.

Предметом дослідження є взаємовідносини театрів з органами влади. Вплив керівних структур на мистецьке життя міста та культурна політика влади по відношенню до сценічного мистецтва Харківщини.

Хронологічні межі дослідження визначено 1941-1982 рр. Цей період є невід'ємною складовою історії розвитку театрів Харкова. Це пов'язано з тим, що даний період являє собою три різні епохи, які відрізнялися метою та

формою управління культурно-мистецькою сферою Харківщини. Але усі три етапи розвитку об'єднувало одне – вони призвели до культурно-ідеологічних змін, які назавжди залишили свій слід на тлі українського театру. Нижня хронологічна межа дослідження обумовлена початком соціальних зрушень у суспільстві, зокрема у театральній сфері. У 1943 році до Харкова повертаються театральні колективи, які були евакуйовані напередодні війни; свою сценічну діяльність відновлюють усі театральні діячі, які брали участь у Другій світовій війни. 1943 рік для історії театального мистецтва Харківщини відзначився, як початок “театального відродження”. Також у цей рік активізується державний апарат, який у подальші десятиліття буде намагатися узяти всю театральну сферу під свій тотальний контроль. Вибір верхньої хронологічної межі – 1982 рік, обумовлений радикальною зміною курсу у напрямку перебудови та розбудови соціалістичної ідеології. Початок 1980-х років – це певна межа, яка розділила старі та нові тенденції розвитку українського суспільства та, безпосередньо, театру. У ці роки ідея боротьби за вільний український театр мала велику силу. Саме починаючи з 1982 року сценічне мистецтво Харкова зазнали докорінних, модерних змін, які змінили хід розвитку театру назавжди.

Територіальні межі дослідження охоплюють місто Харків в період 1943-1982 рр. Вибір територіальної межі дослідження обумовлений тим, що Харків зазначеного періоду був культурною столицею Східної України. В 1943 – 1982 рр. у місті активно функціонували більше десяти театральних навчальних закладів та шкіл, було понад дванадцять великих театрів; Харків славився також і своїми видатними режисерами та сценографами, імена яких були дуже відомі у всьому Радянському Союзі. Саме тому статус Харкова, як “театального центру” дозволяє вивчати розвиток культурно-мистецького життя.

Мета дослідження полягає у вивченні характеристик, виявленні закономірностей та особливостей етапів розвитку театального життя Харкова 1943-1982 рр.

Заявлена мета роботи зумовила постановлення таких дослідницьких завдань:

- Дослідити умови і ставлення радянської влади до театрів Харкова.
- Виявити причини конфліктів керівних структур та театральних діячів.
- Проаналізувати феномен цензури і вільнодумства у театральній спільноті.
- Вивчити феномен “культурного застою” та “лібералізації” театральної діяльності.

Історіографія дослідження Питанням розвитку театального мистецтва Харківщини займалися вітчизняні дослідники – історики, соціологи, культурні антропологи та ін. Історіографію по даному питанню можна розділи на два великих періоди: радянський та сучасний. Докладно охарактеризуємо кожен з них. Із найбільш помітних праць радянського періоду є: “Культура вільного часу” – це праця В. М. Пічи.¹ У своїй роботі дослідник провів філософсько-соціологічний аналіз вільного часу населення у повоєнні роки. Його праця є край важливою для вивчення питання впливу театру на суспільство. Радянська влада використовувала сценічне мистецтво у власних цілях, а саме, як інструмент ідеологічного та політичного впливу. В. Піча під час аналізу даного питання прийшов до висновку, що завдяки залученню людей до театрів при ВНЗ, школах проводилася політика “комуністичного виховання” людей.

Важливою роботою для вивчення духовної культури радянського періоду є “Радянська обрядовість та духовна культура” автором якої є М. М. Закович.² У своїй праці він дослідив становище та положення духовної культури радянського народу. М. М. Заковичем було проаналізовано феномен заміни класичної культури радянською – соціалістичною. У ході свого дослідження автор прийшов до висновку, що люди, зокрема, представники мистецької

¹ Піча В.М. Культура вільного часу/ Львів, Світ, 1990. С. 35.

² Закович М. М. Радянська обрядовість і духовна культура / К. Наукова думка, 1980. С. 222.

сфери, не змогли адаптуватися до нової культурної парадигми, якій були характерні жорсткі умови та заборони.

Праця А. Г. Горобенка “Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка” присвячена історії Харківського драматичного театру Т. Г. Шевченка.¹ В зазначеній праці автор ґрунтовно досліджує історію театру. Дослідником, в ході роботи, було вивчено та проаналізовано документи та архівні джерела. А. Г. Горобенка приходиться до висновку, що розвиток театру ім. Т. Г. Шевченка проходив в умовах жорсткої регламентації та контролю з боку радянської влади.

Серед сучасних праць можна виділити наступні: український дослідник, завідувач кафедри філософії та політології, доктор філософських наук М. В. Дяченко у своїй праці “Культура України” аналізував положення та роль театрів у повоєнному суспільстві. У своїй роботі він розкрив питання актуальності діяльності театрів Харкова. Дослідник прийшов до висновку, що театри незважаючи на скрутні умови існування – економічну кризу, відсутність власної театральної зали, культурна політика держави, продовжували ставити безкоштовні вистави для дорослих та дітей, надаючи, тим самим, психологічну підтримку.

Дуже важливою є робота Г. О. Костюка “Сталінізм в Україні”² у якій в повній мірі було вивчено питання стандартизації культурного життя. Аналізуючи постанови та розпорядження, які були прийняті на пленумах ЦК автор доходить до висновку, що тиск влади на культурно-мистецьку сферу був обумовлений “небезпечними проявами вільнодумства в колах творчої інтелігенції”. На думку Г. О. Костюка радянській владі було необхідно тримати театральне мистецтво під контролем тому, що воно мало змогу підірвати авторитет партії.

¹ Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / К. Мистецтво, 1979. С. 200.

² Костюк Г. О. Сталінізм в Україні: (Генеза і наслідки)/ Київ, Смолоскип, 1995. С. 108-109.

Робота Жидкова В. С. “Культурная политика и театр”, яка присвячена питанням культурної політики радянської влади, а саме – положенні влади та митців, специфіці управління театральною сферою, зокрема, театральними колективами.¹ Дослідник Жидков В. С. приходять до висновку, що період 1953-1964 рр. відзначився тотальним контролем над усієї культурно-мистецькою сферою та сильним впливом іноземних п’єс на українське сценічне мистецтво.

Кравич Д. П. , Овсійчук В. А. та Черепанова С. О. у своїй роботі “Українське мистецтво” дослідили та вивчили трансформацію та розвиток українського мистецтва XVI-XX ст., зокрема, театального.² Ця праця є дуже важливою для вивчення розвитку театального мистецтва бо демонструє зміни у творчому векторі театрів під впливом радянської влади. Автори приходять до висновку, що на початку 1960-х років було продовжено курс, який було започатковано ще за Й. Сталіна – послаблення зв’язку українського театру з національною культурою та традиціями.

Дослідник Касьянов Г. В. у своїй праці “Незгодні: Українська інтелігенція в русі опору 1960-1980 рр”, вивчає положення української творчої інтелігенції в Радянській Україні.³ Автор у ході свого дослідження доходить до висновку, що положення українських митців було скрутним, якщо порівнювати його з положенням Московських колег. Це стосувалося ролі, місця, форми та тематики театального мистецтва, яке знаходилося під політичним тиском з боку влади. Також автор вивчає творчі дії театрів, як відповідь на регламентацію мистецького життя.

Робота Г. М. Галуцького “Управляемость культуры и управление культурными процессами” направлена на вивчення принципів роботи щодо управління культурою.⁴ Автор в ході дослідження приходять до висновку, що

¹ Жидков В. С. Культурная политика и театр. М., 1995. С. 195

² Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво/ Львів. Світ, 2005. С.268

³ Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років/ К. Либідь, 1995. С. 65.

⁴ Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами/ М. 1998. С. 153

міністерство культури напряму керувало культурним будівництвом через міністерства у республіках. Тим самим наголошуючи на значному впливі Москви на культурно-мистецькі процеси в Україні.

У книзі історика Д. Кречмара аналізуються культурна політика доби “застою”, відносини влади та творчої інтелігенції, культурно-політичні умови існування українських театрів. Автор, приходять до висновку, що радянська мала великий вплив на творчу інтелігенцію; шляхом ідеологічного та політичного тиску мала змогу корегувати їх роботу та ін.

Дослідниця Вериківська І. В. у своїй роботі “Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного театральньо-декораційного мистецтва” на прикладі діяльності сценографів, умов їх роботи вивчає положення театральних діячів у період “застою”.¹ Автор приходять до висновку, що митці театральньо-декоративного мистецтва намагалися докорінно змінити положення театру, позбутися штампів та ідеологічного підґрунтя. Вона зазначає, що митці не зважали на засудження у формалізмі та намагалися створювати виразні сучасні образи.

Джерельна база дослідження є різноманітною та складається з різних типів джерел: законодавчі та актові матеріали, періодичний друк, джерела особового походження. Докладно проаналізуємо кожен з них:

Під редакцією А. Н. Яковлева було опубліковано документи ЦК РКП(б), ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД про культурну політику.² Ці документи є дуже цінним джерелом при вивченні питання розвитку театрів Харкова, бо в них відображено усі справжні наміри, які мала радянська влада щодо вектору та форми культурної політики. Дані документи та постанови є свідченням реалізації політично-ідеологічного контролю за мистецтвом, висвітлюють

¹ Вериківська І. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театральньо-декораційного мистецтва. / К. 1971. С. 49.

² Влада і творча інтелігенція. Документи ЦК РКП (б) -ВКП (б), ВЧК-ОГПУ-НКВД про культурну політику. 1917-1954 / Під ред. А. Н. Яковлева; склав. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М. 1999. С. 591.

справжнє положення театральних діячів у суспільстві. Завдяки опублікованим матеріалам можна також простежити появу такого феномена, самоцензура авторів; можна зазначити, що вони є підтвердженням неправомірних дій з боку радянського керівництва.

Періодичні видання “Сталінські кадри” у якому М. Крушельницькій надавав коментар стосовної власної вистави, він розкривав мотиви, філософський зміст та її філософський зміст.¹ Це джерело яскраво демонструє відношення митця до власної творчості в умовах Сталінського режиму.

Також у “Известиях ЦК КПСС” було опубліковано доповідь першого секретаря ЦК КПРС Хрущова М. С., яка відбулася на XX з’їзді комуністичної партії.² Це джерело є дуже важливим та цінним для вивчення періоду “відлиги”. У ньому було розвінчано культ особи Й. Сталіна, що ознаменувало проголошення нового курсу. Цей документ дозволив провести аналіз політики у сфері культури та мистецтва, які була впроваджена при М. С. Хрущові.

Одним із ключових джерел по темі розвитку театрів Харкова можна відзначити спогади відомого митця, режисера Харківського лялькового театру ім. В. А. Афанасьєва Л. Хаїта. У тексті під назвою “Присоединились к большинству” Хаїт розповідає про усі труднощі та перепони під час становлення Харківського театру ляльок. У цьому тексті зібрані також спогаді інших театральних митців періоду “відлиги”. Це дозволило, спираючись на спогади очевидця, зробити аналіз культурної парадигми у якій знаходилися Харківські театри в зазначений період.³

Репертуарну проблематику періоду “відлиги” висвітила на сторінках газети “Український театр” О. Андрєєва⁴, яка аналізуючи репертуар, прийшла

¹ Крушельницькій М. Виступ перед студентами Харківського державного університету // Сталінські кадри. 1947. 15 грудня. С. 2.

² "Про культ особистості і його наслідки". Доповідь Першого секретаря ЦК КПРС тов. Хрущова Н.С. XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу // Известия ЦК КПРС. - 1989. - №3. - С. 128-166.

³ Хаїт Л. Присоединились к большинству... / Тель-Авив, Яффа. Mann sohn house, 2007. С. 35-36.

⁴ Андрєєва О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18.

до висновку, що політична кон'юнктура дуже впливала на вибір вистав та їх творчий рівень. Найчастішою темою було висвітлення проблем моральної відповідальності та чесності у виробничій сфері.

Відносини влади та театру, феномен “заказних” вистав яскраво демонструють постанови ЦК КПРС ¹, які були опубліковані в 1986 році; питання щодо залучення людей до театральної сфери з метою ідеологічної пропаганди та кількості “заказних” вистав було розкрито за допомогою статистичного збірника “Народное образование и культура в СССР”.

Для дослідження теми використовувалися такі спеціально-історичні **методи**, а саме історико-генетичний метод, який дає змогу проаналізувати розвиток театральної справи на Харківщині, дослідити зміну театральної парадигми у зазначений період. Історико-порівняльний метод у даній роботі дозволив співставити особливості розвитку та функціонування культурною політики в УРСР, відзначити її зміни в залежності від певної епохи. Також завдяки цьому методу було досліджено становище театрів Харкова у конкретні роки їх історії. Біографічний метод дав можливість проаналізувати творчість та вивчити життя таких відомих театральних діячів зазначеного періоду як: В. Афанасьєва, Л. Хаїта, О. Дмитрієва, Д. Лідера, М. Старицького, М. Крушельницького та ін. Також дане дослідження базується на загальних науково-дослідницьких принципах історизму, системному підході та культурологічному підході до розвитку театрального мистецтва. Завдяки історико-структурному методу було досліджено: впроваджені радянською владою методи контролю над театральною сферою.

Наукова новизна дипломної роботи обумовлена недостатнім рівнем дослідження даної теми. В українській історіографії бракує наукових праць, які б у повній мірі, комплексно та нерозривно досліджували б усі етапи розвитку театрального життя Харкова 1943-1982 рр. В даній дипломній роботі було

¹ «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Постановление ЦК КПСС от 23 июля 1968 г.» / М. «Политиздат», 1986. Т. 9;

надано відмінний від офіційного погляд на стан культурної політики аналізованого історичного періоду. При опрацюванні матеріалу було в повній мірі розкрито та удосконалено питання щодо положення театрів Харкова в культурно-ідеологічній парадигму радянського керівництва.

РОЗДІЛ 1

РОЗВИТОК ТЕАТРУ В 1943-1953 РР.

Друга світова війна є вирішальною подією для всієї історії України. Вона розмежувала усю історію на “до” та “після”. Мільйони загублених життів, зруйновані будівлі та підприємства, театри та університети; загальні умови війни, величезні соціальні та політичні проблеми. Це не повний перелік усіх жахів, які перенесли люди. Усі ці чинники зумовили ситуацію, коли для влади було край необхідно відновити та модернізувати культурно-просвітницьку інфраструктуру. Під час вивчення питання, щодо періоду післявоєнних років дуже мало уваги приділяється положенню культурно-мистецької сфери. Маловивченими є наступні моменти: відносини радянської влади і театру, вплив керівних структур на театральну сферу тощо.

Перемога у Другій світовій війні означала для радянської влади те, що тепер роль партії у суспільстві буде найвищою. Відомий радянський історик Г. Бордюгов писав, що влада “освятила” та заробила недоторканими усі командні та адміністративні методи управління.¹ Перші повоєнні десятиріччя є дуже важливими для культурної історії Харківщини і України в цілому. У 1943 році провідні театральні колективи Харкова, котрі були евакуйовані, змогли зберегти свій репертуар, строювали нові вистави, набирали нових акторів до своїх колективів та зберегли старих. Їх навіть вдалося відкрити для інаціональних глядачів українське театральне мистецтво. Варто зазначити, що на окупованих фашистами територіях залишалися українські театри, котрі під страхом смерті мали ставити вистави. Дуже важливим є те, що театральні діячі – сценографи, актори, режисери, брали участь у бойових діях; також вони працювали у фронтових театрах на передовій. Отже, саме такими були передумови розвитку та становлення театрів Харкова 1943-1953 рр.

¹ Бордюгов Г. А. Великая Отечественная: подвиг и обманутые надежды. История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки истории Советского государства / М. Политиздат, 1991. 366 с.

Завершення другої світової війни ознаменувало початок нової сторінки в історії українського театру. Нажаль, подальше формування української театральної культури проходило у рамках сталінського режиму, який характеризувався репертуарними утисками, репресіями творчих діячів, пануванням методу соціалістичного реалізму. Усе перелічене можна іменувати, як тотальне регламентація культурно-мистецької сфери. Театральне середовище Харкова очікувало на деякі пом'якшення, які б стосувалися репертуарного та ідеологічного контролю. Але в дійсності все відбувалося інакше. Радянське керівництво мало на меті взяти під повний контроль усе культурне середовище. Тому вже в перші повоєнні роки були налаштовані репресивні методи впливу та контролю за театральним середовищем Харкова. Варто зазначити, що колективи, які за роки війни пройшли цілий ряд тяжких випробувань, знову опинилися під тиском керівних структур. Театральних діячів критикували за ідеологічні помилки, націоналізм та формалізм. Головним приводом для критики слугувало те, що театри, нібито, були занадто “м'якими” та “безконфліктними”.

Перетворення, яких зазнала театральна сфера, були пов'язані з програмою радянської влади проти “західного впливу” на розвиток і формування “вітчизняної культури”. Головною причиною цих дій було те, що радянська влада засуджувала будь-які прояви вільнодумства та опозиційності зі сторони творчої інтелігенції, зокрема “театралів”; партійне керівництво поставило собі за мету тотальний ідеологічний та політичний контроль за усією театральною сферою в країні.

Визначальною, у цьому питанні, стало створення спеціального журналу “Партійне життя”. Його основна задача полягала в тому, щоб контролювати розвиток культури у країні. Офіційна повістка зазначала, що театр страждав “ідеологічною розхлябаністю”, театральні діячі були підвладні ідеологічній повістці Заходу, а це, у свою чергу, підривало комуністичні настрої.

Відповідальним за контроль над культурно-мистецькою сферою був призначений член Політбюро, що відповідав за ідеологію – А.А. Жданов.¹

Дуже важливим моментом при вивченні даного питання є вплив воєнних подій на театральне мистецтво, а саме вектори його розвитку, стилістика театру, ідеологічна складова вистав тощо. Український театр був у вирі подій воєнного часу і тому сам зазнав значного впливу, але ще театральне мистецтво дуже допомагало людям частково відволікатися від тих жахів, які панували навколо. Можна зазначити, що у роки війни театр відігравав виховну, психологічну та національно-об'єднуючу роль. Театральне мистецтво – універсальне та мобільне. Тому театри мали змогу приїжджати до людей, хоч і на досить простому рівні, але доносили надбання української сценічної культури. Мандрівні театри, виконуючи свою роботу, підтримували національну свідомість українського населення.²

Друга світова війна призвела до значних матеріальних втрат, вплинула на свідомість та психічний стан багатьох людей. Українське суспільство, як і все радянське, після цієї скрутної події стало іншим. Саме тому впливати на людей, які знаходилися у такому положенні було легше. У цей час почали працювати саме над вільним часом населення. Дозвілля – це аксіологія життя. Радянська влада дуже уміло використовувала театри задля виховання у молодих людей “комуністичного духу”. У вільний час людей залучали до колективних форм відпочинку. Саме завдяки театральному мистецтву комуністична партія мала значний вплив на формування світогляду людей.³

Дуже ретельно влад підходила до молодіжних театрів при ВНЗ. Так, станом на 1950-й рік у 296 ВНЗ нараховувалося близько 3 тисяч театральних гуртків, у які було залучено близько 62 тисяч студентів.⁴ У репертуарі театральних гуртків переважно були вистави ідеологічного спрямування. У цих

¹ История Отечества. Часть II (середина XIX - конец XX ст.) / Уфа, 1995. С. 121.

² Посудовський П. Музи не мовчали / 1970. № 3. С. 3–5

³ Коляструк О.А. Предмет історії повсякденності: історіографічний огляд його становлення у зарубіжній та вітчизняній історичній науці / УДЖ. 2007. №1 (472). С. 182.

⁴ Піча В.М. Культура вільного часу/ Львів, Світ, 1990. С. 35.

виставах возвеличувалася роль партії та підкріплювався культ особи Й. Сталіна. Кожен виступ мав починатися з ідейно-виховних пісень: “Піснею про Сталіна починаймо свій день, - кращих не знаємо на Землі пісень”, “Партія наш керманіч” тощо.

Основою репертуару у театрах Харкова в перші повоєнні роки стали вистави, які мали героїко-романтичний пафос. Так М. Крушельницьким була поставлена вистава, яка вихваляла героїчний подвиг комсомольців Краснодону. Режисер мав відтворити ідейну цілеспрямованість цих людей у виставі. Також дана вистава мала мати глибинний філософський зміст; повинні були бути розкриті теми мужності, волі, та оптимізму.¹ Аналогічних вистав у зазначений період було безліч. На перший погляд здається, що подібні п'єси ставилися щоб підіймати дух та волю суспільства. Але ні. Такий акцент в репертуарній політиці на героїку був тому, що радянська влада бажала висвітлити у цих виставах образ всесильного Радянського союзу та провідної комуністичної партії. Тобто, мета полягала у підтриманні свого іміджу в очах суспільства.

Характерним явищем для післявоєнного часу було те, що з-за скрутного становище економіки, зруйновані будівлі театрів дуже повільно відновлювали. Тому у перші роки після закінчення війни Харківські театральні колективи були вимушені ставити вистави на заводах. Саме так і зробила трупа Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, яка виступила на сцені напівзруйнованого клубу заводу “Більшовик”. Цей вчинок був дуже важливим для людей того часу, бо показ театрального мистецтва на руїнах – символ відродження українського сценічного мистецтва після важкої Другої світової війни. На звільнених від фашистських окупантів територіях розпочиналася активна творча робота українських театрів. Так постановою Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів було вирішено організувати у місті Харкові новий музично-драматичний театр. Згідно до цієї постанови

¹ Крушельницький М. Виступ перед студентами Харківського державного університету // Сталінські кадри. 1947. 15 грудня. С. 2.

головний режисер та акторський склад мали бути творчі діячі найвищого рівня.¹

У перші роки після закінчення війни поновили роботи багато видань, які висвітлювали проблеми культури, оголошували прем'єри вистав та сповіщали громаду про новини зі сфери мистецтва, зокрема театрального. Так на сторінках періодичного видання “Соціалістична Харківщина” почали з'являтися оголошення про перші великі п'єси, які ставили на сценах харківських театрів. “Запрошуємо вас, глядачі на оперу “Запорожець за Дунаєм””, - було написано на головній сторінці газети. Після цього було зазначено, що вистава мала великий успіх. Приміщення театру Російської драми було переповнене глядачами.²

У ці перші важкі роки для суспільства відповідальність за культурну освіту громадян взяв на себе Харківський театр естради. У складі театру працював видатний митець слова, драматург Ростислав Івицький та художник Олексій Щеглов та інші провідні театральні діячі Харківщини. Варто зазначити, що цей колектив складався зі справжніх ентузіастів, людей котрі бажали поліпшити важку ситуацію у якій знаходилися люди. Тому колектив за три тижні зумів поставити близько 60 вистав, які були абсолютно безкоштовні. Пізніше Харківський ляльковий театр організував цілий цикл дитячих вистав. Найпопулярнішою у той час була п'єса під назвою “Івасик-Телесик”.³

Після закінчення війни встановилася абсолютна централізація управління з центром у Москві. Державний апарат став великим інструментом впливу партійної бюрократії, яка, у свою чергу, мала під своїм контролем ради депутатів трудящих. Проблеми налагодження та стандартизації культурного життя розглядалися на пленумах ЦК, обкомів та райкомів КП(б)У. Розпорядження, які були прийняті розповсюджувались на усі області УРСР. Після закінчення війни встановилася абсолютна централізація управління з

¹ Дяченко М.В. Культура України/ Х. 1996. – С. 213.

² Дяченко М.В. Культура України/ Х. 1996. – С. 87.

³ Дяченко М.В. Культура України/ Х. 1996. – С. 88.

центром у Москві. Окремі постанови видавалися стосовно порядку проведення вистав, репертуарного питання. У перші повоєнні роки влада була вимушена зменшити тиск на культурно-мистецьку сферу. Це було пов'язано з тим, що радянська влада була зайнята відбудовою промисловості та міст. Згодом тиск на театральну сферу продовжився тому, що радянське керівництво вважало “небезпечними прояви вільнодумства в колах творчої інтелігенції”. Вони мали дотримуватися канонів радянської держави, щоб мати можливість творити. Не рідкими були випадки, коли за невиконання детектив належало покарання.¹

Після закінчення війни, розібравшись з базовими питаннями, центральні та місцеві органи почали більш ретельно підходити до питання місця та ролі театру у суспільстві. Ці дії потребували створення спеціальних органів, які б узяли під тотальний контроль усю мистецьку сферу. Так у березні 1945 року радянська влада створила спеціальні комісії Політбюро ЦК КП(б)У. Вони мали різний профіль та займалися регламентацією майже усіх сфер життя: науки, видавництва та друку, культури, зокрема, театру. У кінці березня 1945 року було створено новий відділ, який займався ідеологічною та освітньою роботою у сфері культури. Основні задачі, які мав виконувати це координатор та систематизація роботи театрів, організація ідеологічно-виховних заходів.

Особливого контролю зазнала театральна сфера. Це було обумовлено тим, що саме театр – універсальне мистецтво, який є найбільш доступним для широкого загалу. Застереження з боку влади викликав той факт, що театральні діячі можуть критикувати зі сцени партію, її дії та деякі суспільні та політичні проблеми. Середина 1940-х років відзначилася першим Пленумом ЦК ВКП(б). На ньому було визначено основний вектор розвитку комуністичної партії, ідеологічної повістки у країні та методику політичних “чисток” орієнтовану та опозиційно налаштовану творчу інтелігенцію. Відповідальним за виконання усіх доручень стосовно цієї сфери був призначений А. О. Жданов, який був близьким помічником Й. Сталіна. Роки його “правління” іменуються, як

¹ Костюк Г. О. Сталінізм в Україні: (Генеза і наслідки)/ Київ, Смолоскип, 1995. С. 108-109.

“ждановщина”. Кампанія, яка була розпочата за його керівництвом мала антибуржуазну спрямованість. Тим самим радянська влада тиснула на театральну сферу, щоб зробити митців покорними. Частіше всього їх звинувачували у формалізмі та в тому, що вони змінили свої погляди під час війни.

Період 1946-1947 років відзначився цілим списком видних постанов. Вони стосувалися усіх сфер культурно-мистецького життя. Найвідоміша з них: “Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні”. Вона напряду стосувалася театру, бо з-за неї композитори були дуже обмежені та не могли в повній мірі співпрацювати з режисерами та драматургами. З 1946 по 1951 ЦК ВКП(б) та ЦК ВКП(б)У прийняли 12 важливих постанов, які стосувалися усіх питань щодо ідеологічного тиску на сферу культури та мистецтва. Причиною таких дій слугувало те, що радянська влада бажала запобігти ідеологічно-політичним диверсія зі сторони митців.¹

Видання постанов, з метою становлення тотального ідеологічного контролю над мистецтвом України стало причиною наступних подій. Стратегія кампаній, стосовно ідеологічного питання в деякій мірі залежала від позиції самого керівництва. Ключовою фігурою тут став ще перший секретар ЦУ КП(б)У М. С. Хрущов, якій у перші роки після війни відзначався своєю принциповістю у цьому питанні. Позиція влади стосовно мистецької сфери була наступною: керівництво країни готувало кадрів у дусі “комуністичного виховання”, щоб у майбутньому вони зайняли пости в культурних установах, активно займалося фінансуванням усієї культурно-мистецької сфери в Україні, від музичних шкіл до театрів. Але велика проблема була у тому, що ці дії робилися з метою придушення прогресивного українського театального мистецтва – взяття його під тотальний контроль, зробити його регламентованим та безпечним. Труднощі переслідували український театральних були зумовлені методами роботи Л. М. Кагановича та Л. Г.

¹ Титаренко О. Ю. Між свободою та примусом: становище творчої інтелігенції УРСР у повоєнний період (1945–1953 рр.)/ «ДонНТУ», 2016. С. 281–285.

Мельникова. Саме вони обіймали посади перших секретарів ЦУ КП(б)У. Період їх діяльності на керівних посадах відзначився максимальною кількістю політичних та ідеологічних репресій в Українській РСР у повоєнний період.¹

Кінець 1940-х років відзначився цілою низкою нових постанов та продовженням ідеологічної кампанії проти представників творчої інтелігенції. Перші звинувачення були направлені на театральних критиків, яких засуджували за антипатріотичні виловлювання та публікації. Пізніше вектор хибних засуджень змістився на звинувачення у антипартиїності, театральних діячів заарештовували та звільняли з посад абсолютно безпідставно. Дії влади були мотивовані лише їх бажанням.

Окремих представників творчої інтелігенції звинувачували у “симпатіях до західної ідеології та культури”, “політичній неблагонадійності” та навіть у шпіонажі. Ці події стали приводом для видання ще однієї карної постанови ЦК ВК(б)У в 1947 році під назвою “Про поліпшення ідейно-політичного виховання кадрів і про боротьбу проти проявів буржуазно-націоналістичної ідеології”. Дана ідеологічно-політична кампанія мала риси антисемітизму. З ціллю залякування діячів ідеологічний тиск, який вже був присутній підкріплювався адміністративно-каральними діями зі сторони радянської влади. Посилення антисемітських дій відбулося у 1949 році, коли головою партійною організацією було призначено першого секретаря ЦУ КП(б)У Л. Г. Мельникова. За роки його “роботи” було звільнено багато євреїв з різних крупних культурних установ, театрів, редакцій тощо.²

Театр відіграв роль упорядника картини світу для мільйонів людей. Тому щоб узяти театральну сферу під тотальний контроль була введена жорстка цензура. Театральна цензура – це нагляд за змістом та формою усіх видів театральних видовищ. Сценічне мистецтво 1940-х – 1950-х років

¹ Юрчук В. І. Роль М. С. Хрушова у відродженні української культури (1944–1949)/ Київ, Інститут історії України НАН України. 1995. С. 106-107.

² Сірук Н. М. Ідеологічний нагляд за інтелігенцією в Україні (друга половина 40-х — початок 50-х років ХХ ст.). Інтелігенція і влада. Вип. 19. Історія. 2010. С. 134.

продовжувало знаходитися під тотальним контролем зі сторони радянської влади. Головною метою культурною політики зазначеного періоду – використовувати театр, як інструмент ідеологічної та політичної пропаганди. Це відзначалося у різних детективах та постановках. Такий наказовий характер документів свідчив про те, що відбувався процес абсолютного контролю.

Вона визначала регламент роботи усіх театрів, газет, видавництв тощо. Основна мета – попередження усіх проявів відхилення від основного ідеологічного курсу. Задля досягнення цієї мети у 1946 році було створено Головне управління у справах літератури та видавництв при Раді Міністрів УРСР. Це управління згодом отримало скорочену назву Головліт УРСР. Методику та специфіку роботи Головліту визначала ціла низка важливих документів. Серед найбільш значних можна виділити “Перелік відомостей заборонених до опублікування у відкритій пресі”. У цей же час, паралельно з Головлітом працювали спеціальні відділи, які вирішували питання пропаганди та агітації, які діяли у складі ЦК КП(б)У. Основна специфіка їх діяльності полягала в тому, щоб контролювати напрям роботи органів цензури та контролювати виконання політичної та ідеологічної роботи над сферою культури у республіці.¹

Важливим фактором успіху ідеологічної кампанії стосовно сфери мистецтва була пропаганда. Якісна пропаганда мала на пряму впливати на характер соціальних та культурних процесів, бо саме вони і становлять мистецьку сферу. Вона мала бути поширюватися на усіх рівнях від центрального до місцевого. Це було необхідно радянській владі, щоб заохотити на свій бік тих діячів, які вагалися. Німецька дослідниця Таня Пентер характеризувала радянську пропаганду наступним чином: “...як компенсацію за катастрофічні життєві умови і повсякденну боротьбу за виживання ...

¹ Романченко Т. В. Радянська цензура в засобах масової інформації Української РСР в роки Другої світової війни/ Київ, 2014. С. 19.

пропонувала знову картини щасливого сьогодні і ще більш блискучого майбутнього”.¹

Методи впровадження ідеологічної політики стосовно культури були жорсткими, догматичними та канонізованими. Панівним напрямом у мистецтві затвердився соціалістичний реалізм, цей штучний стиль став догматом для українського сценічного мистецтва. Історія цього поняття, яке вперше вжив французький критик А. Давід-Соваже в брошурі, присвяченій був панівному у той час натуралізму. Потім до СРСР його “привіз” М. Горький з Італії. Характерним для цього напрямку у мистецтві було те, що твори мають бути ідеологічно та політично ангажованими. Пізніше це іменують як “принцип партійності”. Парадигмі цього напрямку було характерне використання будь-якого з видів мистецтва у якості інструменту, воно повинно було бути функціональним та раціональним. Це означало лише одне – відмежування від надбання минулого та фокус на однорідній масовій аудиторії. Дуже важливе місце посідав останній момент, соціалістичний реалізм ставив за мету домінанту колективізму, а це тягло за собою неприйняття розбіжностей думок та поглядів – відсутність інтерпретацій творів театрального мистецтва. Цей підхід до мистецтва передбачав те, що будь-яка вистава, картина, скульптура є лише знаряддям впливу на свідомість людей.

Ця методика контролю знайшла свого продовження у ще одній постанові ЦК КП(б)У “Про ідеологічне перекирчування в літературі”. Відомий український історик Ю. І. Шаповал зазначав, що цьому документу властива безапеляційність та брутальний схематизм, який призвів до перекирчувань літератури та мистецтва в цілому.² Такі дії напрямку вмішувалися у структуру мистецтва, руйнували його внутрішній механізм. Зазначена постанова напрямку стосується театральної сфери Харкова, бо нею було поставлено хрест на більш-менш якісні тексти для театрів, з боку їх ідеологічної складової. Методи

¹ Penter T. Kohle für Stalin und Hitler. Arbeiten und Leben im Donbass 1929 bis — 1953. Klartext Verlag, Essen, 2010. 467 s.

² Шаповал Ю. І. Україна 20–50-х років: сторінки ненаписаної історії/ Київ, Наукова думка. 1993. С. 275.

штучно створеного напрямку блокували увесь потенціал для розвитку українського сценічного мистецтва. Панування соціалістичного реалізму призвело до повної ізоляції театрального мистецтва України; відбувся справжній культурний розрив з мистецькими течіями країн Заходу.

Зазначені доповіді А. Жданова були здійснені за директивою Й. Сталіна. Дії ЦК ВКП(б) мали жорсткий партійно-комуністичний та характер. Постанови 1946-1948 років мали на меті повне придушення мистецької еліти України, в тому числі і театральних діячів. Радянська боротьба з “перекрученнями” згодом набула типового, для культурно-ідеологічної політики того часу, характеру насаджування російського шовінізму. Жаданівська кампанія була націлена на повну дестабілізацію основ українського культурно-мистецького середовища. Одною з основних вимог радянського керівництва щодо місця українського мистецтва стала вимога: “тісніше зливати з великою російською культурою”.¹ Задум радянської влади полягав у тому, що при насажденні російської культури та русифікації населення, українську мистецьку інтелігенцію буде легше контролювати.

Основа повістка радянської влади щодо ролі та місця театрального мистецтва полягала в тому, що режисери мали свідомо обирати для постановки ті п'єси, які б відображали “великий процес соціалістичного формування держави” та “нескінченну силу та мужність радянських людей”. Тобто українське сценічне мистецтво 1940-х – 1950-х років повинно було активно пропагувати досягнення радянської держави, здобутки у промислових сферах та братерство російського та українського народів. Втручання у внутрішні процеси розвитку театрального мистецтва призводили до знищення реального творчого підходу в українських авторів. Радянська влада розуміла те, що саме театральне мистецтво було найефективнішим методом формування культури особи Й. Сталіна; театральне мистецтво, яке було під повним контролем зі

¹ Сірук Н.М. «Ждановщина» в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) / Луцьк, 2013. С. 33.

сторони влади виконувало роль “ідеологічної зброї”, яка деформує погляди людей в руслі “комуністичного виховання”.

Контроль та алгоритмізація театрального життя спричинив за собою засудження та ретельний контроль за окремим представниками сценічного мистецтва та ігнорування специфіки та традицій театрів Харкова. Прикладом цього може слугувати випадок з ляльковим театром. Основна частина театрального колективу, яка повернулася з війни, повернулися до лав театру. Але в них було відібрано статус та історичну назву Показового театру ляльок. Трупа, представники якої були вихованцями відомого Івана Шаховця, отримали реорганізацію. Назву було змінено на “театр кукол им. Н. К. Крупской”. Цей випадок слугує маркером відношення радянської влади до історичної спадщини. Це призвело до дійсного “естетичного каламбуру”, професійні навички та традиції учнів Івана Шаховця були змішані з зовсім неоформленим штучним напрямом, який мав назву соціалістичний реалізм. Спираючись на цей приклад можна простежити усю еволюцію Харківського театру ляльок. Розпочавши свою активну діяльність у 1920-х роках та дійшовши до піку майстерності у середині 1930-х років, переживши війну та страждання він вже не зміг “повернутися додому” з-за дій радянського керівництва і наприкінці 1940-х років був вимушений ставити вистави у чужих приміщеннях, котрі зовсім не підходили для театральної діяльності.

На початку 1950-х років Харківській ляльковий театр не мав жодної надії на минуле величчя, йому був необхідний новий Іван Шаховець, який зміг би знову вивести театр на високий рівень. Врятувало лише те, що Харків до війни – це місто яке плодоносило модерними ідеями. Тому знайшлася людина, яка змогла знайти в себе сили взяти під керівництво театр, який знаходився у такому скрутному становищі, як організаційно, так і професійно. Цим сміливцем став учень Шаховця Віктор Андрійович Афанасьєв. Ця людина зробила дуже багато для Харківського театру ляльок та зробила його найсильнішим ляльковим театром України.

Так як В. Афанасьєв був членом партійно-державної системи він зумів добре зорієнтуватися у соціально-політичному середовищі. Його здібності проявлялися в тому, що він міг балансувати між впливом партії на себе та своїми творчими режисерськими амбіціями. Він умів дуже влучно орієнтуватися в психологічних тонкощах. Це дозволяло йому дуже грамотно працювати та обходити усі “підводні рифи”, котрі виникали під час його адміністрування. Велику роль у становленні Харківського лялькового театру зіграло те, що В. А. Афанасьєв дуже добре був знайомий з харківською державною елітою. Такі відносини Афанасьєва з керівництвом розпочалися після його партійної роботи на заводі “Світло шахтаря”. Віктор Андрійович замість партійної роботи віддав своє життя Харківському ляльковому театру. Завдяки цій людині вже в 1952 році театр знову набуває своєї “столичності”, відроджується Харківська школа лялькарів, яка повертає театральні традиції Показового театру до дому, до рідного Харкова.

Положення українського театру було скрутним. Але були діячі, які у цій тоталітарній культурній парадигмі намагалися ставити дійсно актуальні та сучасні п'єси. Гарним прикладом може слугувати художник Харківського державного театру української драми ім. Т. Г. Шевченка Б. Косарєв. Він намагався отримати дозвіл на постановку п'єси Івана Кочерги “Ярослав Мудрий” бо вважав, що вона зможе мотивувати людей. Його творчість схвалило партійне керівництво. Вистава мала великий успіх та була нагороджена Сталінську премією першого ступеня. Автор дуже рідко згадував цей факт. А. Петрицький написав такий відгук про його роботу: “Глибоке своєю історичною правдивістю монументальне оформлення “Ярослава Мудрого” здобуло громадське визнання, а Косарєв — високу нагороду”.¹ А видатний радянський театрознавець О. Красильникова після інтерв'ю з Б.

¹ Петрицький А. Б. В. Косарєв / Рад. мистецтво. 1947. №6. С. 7

Косарєвим відзначила те, що в пам'яті автора лише сумні спогади про цю роботу, які пов'язані з перепонами та труднощами на підготовчому етапі.¹

Б. Косарєв як і В. Маллер та Ф. Нірод були творчими шукачами. На початку 1950-х років вони були творчим авангардом, який прославився своїми символічно-метафоричними постановками, намагаючись у радянській парадигмі контролю повернутися до класики українського театру, повернутися до натуралістично-метафоричного театру. Повоєнний період для автора "Ярослава Мудрого" був пов'язаний з руйнацією творчого духу задля відповідальності канону радянського митця. Незважаючи на це, Косарєв у чітких межах радянської культурної парадигми знаходив сили на мистецькі пошуки задля відродження українського театрального мистецтва. Ця ситуація слугує яскравим прикладом того, як умови кон'юнктури вбивають творчий потенціал.

Також одним з головних завдань радянського керівництва було блокування іноземного впливу на усе культурно-мистецьке середовище. Допуск іноземного сценічного мистецтва проводився тільки тоді, коли були виконанні усі нормативні та правові дії. У зв'язку з цим була видана чергова постанова, як регламентувала надходження до країни усієї іноземної літератури. У 1947 році Головліт УРСР заборонив без дозволу та цензурування пропускати іноземні видання на територію СРСР. Це дозволяло радянській владі керувати надходженням різних сучасних видань, щоб театральні діячі не мали змоги ставати вистави за мотивами цих книжок.²

Механізм формування та реалізації культурної політики у Радянському Союзі не був самостійним. Ті чи інші постанови та директиви були ідеологічною та політичною складовою комуністичної партії. Саме рішення партії визначали роль, місце і положення мистецтва, його форми та вектори розвитку. Усі перелічені позиції були обумовлені політичною та ідеологічною

¹ Красильникова О. Бойчук і театр / Київ, Кий. 2001. С. 164–169

² Сірук Н. М. «Ждановщина» в Україні (друга половина 40-х — початок 50-х років ХХ століття) / Луцьк. «Вежа-Друк», 2013. 207 с.

ситуацією в країні. Головна суть культурної політики полягала в тому, щоб утримувати театральну сферу та творчу інтелігенцію у парадигму штучного напрямку соціалістичного реалізму.

Наприкінці першої післявоєнної декади українська творча інтелігенція мала статус професійної групи. Саме завдяки їх діяльності, їх намаганням покращити положення театрів, вдалося відновити, наскільки це було можливо, мистецьке життя на Харківщині. Але, разом із цим, великі проблеми мала діяльність культурних установ, які були спотворенні регламентацією та цензурою. Також були проблеми з підготовкою молодих режисерів, сценографів, акторів тощо. Вони не мали доступу до провідних матеріалів, не мали можливості вивчати творчість видатного Л. Курбаса, якого було розстріляно 3 листопада 1937 року.

У висновку слід зазначити, що повоєнні роки були визначальним етапом формування сталінського абсолютизму стосовно мистецької сфери. Тоталітарним режимом були продовжені утиски представників творчої інтелігенції. Набули розмаху нові ідеологічні кампанії та репресії, які були направлені на боротьбу з інакодумцями та ідеологічними опонентами. Культурна політика радянської держави зазначеного періоду мала дуже сильний ідеологічний та політичний характер. Основною метою культурною політики було тотальне підпорядкування партії усієї культурно-мистецької сфери. Партійна лінія Л. Кагановича та А. Жданова напряму була направлена на знищення української культури та мистецтва та повне заміщення її російською. В Українській РСР під гаслами боротьби проти “західного впливу”, націоналізму, космополітизму, було репресовано та критиковано незгодних. Серед них було багато видатних театральних діячів Харківщини, котрих спіткала доля Л. Курбаса. Жорстка регламентація, наявність великої кількості нормативів підпорядковували собі культуру, установлюючи велику кількість рамок та перепон. Це ускладнило розкриття, в повній мірі, потенціалу митців та театрального мистецтва загалом. Однак навіть в такому середовищі театральна

спільнота зуміла зберегти своє обличчя та творити цікаві та самобутні твори, котрі знали далеко за межами Харківщини.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ТЕАРУ В 1953-1964 рр.

Український театр – це дуже витончене, особливе, але і мінливе мистецтво. Його унікальність полягає в тому, що він вмещає в себе абсолютно усі види творчості. Саме тому вивчення театральної історії є дуже складним та багатофакторним процесом, бо потребує праці, старання людей, які займаються вивченням цього. Театральна сфера напряму залежить від впливу зовнішньої середовища та епохи, яка його становить. Головними факторами, які впливають на театральне мистецтво є: суспільство, держава, економіка тощо. Ці фактори напряму диктують йому манеру гри, вибір вистави та підбір акторів. Театр є і масштабним соціокультурним інститутом, який становить та виховує митців, які, у свою чергу впливають на світогляд глядачів. Тому акцент потрібно зробити на конкретній епосі – періоду десталінізації 1953-1964 рр. Саме вона є маркером усіх змін у суспільстві. Тому що їй притаманні конкретні риси, які будуть висвітлені у цьому розділі.

Все вищеперелічене лежить в основі будь-якого мистецтва тому що воно є матеріальними – формує світогляд людей, їх сприйняття дійсності та ін. Саме тому слід вивчати будь-яке питання тільки в контексті того часу, у якому воно існувало та давати йому критику з позиції сучасності. Такий підхід допоможе нам всебічно вивчити конкретну проблему, а саме питання стосовно лібералізації театральної діяльності.

Період 50-60-х років є край важливим для культурної історії України, зокрема, історії театральної сфери. Початок 1950-х років ознаменувався смертю І.В. Сталіна – генерального секретаря Комуністичної партії Радянського союзу, який помер у 1953 році, а з ним і епоха сталінізму, так вважали люди того часу. Варто зазначити, що за епохи сталінізму сформувалася система, у якій люди повинні були приховувати свої справжні думки та ідеї, своє незадоволення

процесами, які відбуваються у суспільстві та, зокрема, у культурі. Страх перед системою формував у людей апатичне ставлення до процесів. Багато аспектів культури були у занепаді.¹

Одразу після смерті “вождя” починаються амністії митців, які були катовані в тюрмах та у засланні. Серед відомих в’язнів були: Остап Вишня та його дружина Варвара Маслюченко, критик театру і кіно Іван Піскун, Лесь Курбас та інші. Це назвали масовою реабілітацією, яка була складовою політики, яка увійшла в підручники як десталінізація.² Як визначив С. Оппенгейм, щодо перебігу політичних подій, зазначаючи, що політика реабілітації була необхідною для того, щоб протипоставити політиці терору задля особистої безпеки верхів. Дослідник зазначає, що це виявилось водночас і впливовим засобом руйнування культу особи.³

Інший дослідник історії реабілітації Дж. Шапіро, аналізуючи її причини і витоки каже, що цей започаткований процес проводився, як антисталінська кампанія, яка б сприяла М. Хрущову в його боротьбі за владу. Отже, всі реабілітаційні заходи проводили тільки з-за тиску громадськості та прохань родичів і друзів.⁴ Аналізуючи пресу, довідкову літературу та офіційні документи, що видавалися в Радянському союзі, Б. Левицький тільки частково поділяє думку Дж. Шапіро. Він вважає, що бажання М. Хрущова прискорити процес реабілітації викликало гостре незадоволення в колі вищих посадовців, “колишніх” сталінців. Вони вважали, що процес реабілітації вийшов з-під контролю партії і намагалися змістити М. Хрущова з посади.⁵ Можна зробити певний висновок, що реабілітаційні процеси були запущені не від усвідомлення усіх жахів, які були створені під сталінським керівництвом, а навпаки, з ціллю особистої вигоди від цього.

¹ Лук’яненко Л. Г. Сповідь у камері смертників / К. Нора-Друк, 2005. С. 136.

² Кульчицький С. В. Спроби реформ (1956 – 1964) // Укр. іст. журн. 1998. № 4 С. 91–92.

³ Oppenheim S. Rehabilitation in the Post-Stalinist Soviet Union // The Western political Quarterly. 1967. V. 20. № 1

⁴ Shapiro J.P. Rehabilitation Policy Under Post – Khrushcher Leadership // Soviet Studies. 1969. V. 20. № 4. 5 p.

⁵ Levytsky B. The Stalinist Terror in the Thirties: Documentation from the Soviet Press. Stanford, 1974. №2. 31 p.

Слід згадати великі зовнішньополітичні зміни, які корінним чином мали вплив на театральних митців Харківщини – це налагодження культурних зв'язків з іншими країнами, а саме: Болгарією, ГДР, Польщею, Югославією, Чехословаччиною, Норвегією, Угорщиною та ін. У подальшому міждержавні відносини у сфері культури були налагоджені з Єгиптом, Францією, США та іншими західними країнами. Це вплинуло на розвиток літературно-художнього журналу “Прапор”, який висвітлював проблеми культури та мистецтва того часу.¹

Окрім проблем у літературі, на сторінках цього журналу підіймалися питання щодо ігнорування нових талановитих авторів, проблем фінансування, цензури та заборони показів тощо. Договори, які були підписані із західними країнами мали сенс, бо підкріплювалися чіткими творчими планами. Отже, перші починання щодо відкритої культурної політики були не марні тому, що вперше, за довгий час, Харківський театр ім. Т.Г. Шевченка поїхав на гастролі до Польщі. Процес проникнення зарубіжних п'єс, навчальних посібників, щоденників театральних корифеїв європейських країн допомагали українським, а зокрема, і митцям Харківщини руйнувати однотипність та стандартизованість мислення, яка була закладена попередньою системою. Творчість: спектаклі, театральні журнали, погляд режисерів – модернізувалися та демократизувалися, а це, у свою чергу, напряду впливало на зміну світогляду глядача, якого виховували ці новітні п'єси, хоч і на велику сцену таких потрапляло небагато.²

Саме завдяки більш відкритій внутрішній політиці театральні митці мали змогу створювати нові ідейно-художні цінності, які являли себе у різних видах сценічного мистецтва. Вони розробляли проблематику, яка б відповідала потребам сучасності, невпинно шукали нових режисерських ідей, які би розкрили нових талановитих акторів на базі трактування, аналізу вітчизняної та зарубіжної класики. Безумовно на митців театру впливав фактор розвінчання культу особи. Певним символом цієї тенденції можна вважати появу більшого

¹ Культурная жизнь в СССР. 1951-1965. Хроника. М., 1979. С. 144.

² Закович М. М. Радянська обрядовість і духовна культура / К. Наукова думка, 1980. С. 222.

числа іноземних п'єс на українських театральних сценах. Як відзначає український дослідник театру В. С. Жидков: “Крізь щілини в залізній завісі стали просочуватися зарубіжні театральні колективи, несподівано свіжо зазвучали для вимушених провінціалів мирного театру, вихованих в традиціях соціалістичного реалізму і вульгаризованої системи Станіславського”.¹

Першою “ластівкою” стали постановки спектаклів знаменитих творів із зарубіжної класики. Спочатку прем'єри у Ленінграді, вони відбулися 11 і 16 квітня 1954 року на сцені театру драми ім. А. С. Пушкіна. Прем'єра “Гамлета” Шекспіра режисера Г.М. Козінцева пройшла успішно. Після цього вистави зарубіжних авторів побачили в усіх великих містах СРСР.²

Доленосний період 50-60-х років ознаменувався XX з'їздом КПРС на якому М.С. Хрущов виступив з доповіддю “Про культ особи та його наслідки”, ця подія відбулася у 1956 році.³ Саме доповідь Хрущова стала відправною точкою для проведення часткової демократизації у суспільстві та введені перших ліберальних починань у культурі, зокрема, у театральній сфері.

Періоду з 1956 – 1965 рр. дадуть назву “хрущовська відлига”. Різка критика політики І.В. Сталіна привнесла тих змін, яких бажав народ, таке враження було спочатку. Але є одна з багатьох характерних рис “відлиги” – поступове розкріпачення, часткова розкутість усієї творчої сфери. Вона також сприяла зародженню вільномумства та опозиційності в колах акторів, режисерів, сценографів – усієї творчої інтелігенції. Підтвердженням цього факту було те, що починаючи з другої половини 50-х років кількість незгодних з основною лінією партії зростала, рушійною силою цих процесів була творча інтелігенція та освічена молодь.⁴ Ці дії призвели до того, що демократизація

¹ Жидков В. С. Культурная политика и театр. М., 1995. С. 195

² Влада і творча інтелігенція. Документи ЦК РКП (б) -ВКП (б), ВЧК-ОГПУ-НКВД про культурну політику. 1917-1954 / Під ред. А. Н. Яковлева; склав. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М. 1999. С. 591.

³ "Про культ особистості і його наслідки". Доповідь Першого секретаря ЦК КПРС тов. Хрущова Н.С. XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу // Известия ЦК КПРС. - 1989. - №3. - С. 128-166.

⁴ Бажан О.Г. Наростання опору політиці русифікації в Українській РСР у другій половині 1950-х — 1960-ті рр. / УДЖ, 2008. № 5. С. 147-159.

культурної сфери знову відкрила українській мові шлях на велику сцену, але нажаль це не набуло широкого загалу.

Український історик С. В. Кульчинський у своїх працях аналізує вплив десталінізації на становище української інтелігенції. Він зазначає, що ліберальні починання та зменшення щільності “залізної завіси” між радянськими та західними митцями мала великий вплив на світогляд молоді та діячів. З одного боку ми маємо той факт, що були створенні сприятливі умови для митців, а з другого боку С. В. Кульчинський засуджує політику до творчої інтелігенції і характеризує ці дії як “кінцем “відлиги” в інтелектуальному та мистецькому житті”.¹

На початку 1960-х років радянська влада продовжувала курс, який був започаткований ще при І. В. Сталіні – послаблення зв’язку українського театру з національною культурою та традиціями. Протягом “відлиги” партія змінювала відношення людей, народу до себе. Можна сказати, що проходив процес заміщення культу Сталіна на “культ” КПРС. Це було обумовлено тим, що після смерті “вождя” верхівка партії розуміла своє скрутне положення і було необхідно брати усі сфери під свій контроль, у тому числі і сферу культури. Саме тому, наприклад, керівні структури давали розпорядження, які, у свою чергу, трактували драматургію І. Карпенко-Карого, І. Франка, Т. Шевченка через призму соціальних інтерпретацій. А після реабілітації таких корифеїв театру як Микола Куліш та Лесь Курбас, їх п’єси знов побачили сцену.²

На це театральні митці відповідали новими драматургічними творами, які поповнювали театральний репертуар. Найбільш відомими були: “Червоні троянди” Л. Смілянського, який у цій п’єсі розкриває образ видатної української письменниці та поетеси Лесі Українки та “Творець пісні” Ю. Мокрієва та ін.³ Слід зазначити, що ці п’єси теж, частково, спотворила цензура. А цей фактор напряду впливав на творчий рівень українського театру, бо без

¹ Кульчицький С.В. Спроби реформ (1956-1964) ... С. 80.

² Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво/ Львів. Світ, 2005. С.268

³ Дурилін С. М. Творча єдність: з історії україно-російських театральних зв’язків / К. 1957. С. 173.

вільного простору для творчості, без умов, які спонукають людей зі сфери культури творити – немає майбутнього для театру. Бо радянське мистецтво, як таке, сенс якого базується на дуже простому рішенні – монізмі, відсутності плюралізму думок. Усі питання, які стосувалися театральної сфери зводилися до одного русла, до єдиного правила по якому мало розвиватися мистецтво – соціалістичний реалізм. Саме тому модерністські рішення митців української сцени не вписувалися у рамки указів та постанов, які видавала радянська влада.

У 60-ті р. ХХ ст. українські театри робили багато для того, щоб мати змогу виконувати суспільно корисну роботу. Незважаючи на перешкоди, які створювала влада, режисери підіймали цілий ряд важливих і глобальних проблем. Але ще більше проблем зіставалися не вирішеними. Це пов'язано з тим, що період культу особи не міг не відбитися негативно на формуванні світогляду, життєвих позицій та орієнтирів, особливо це стосувалося молодого покоління театрів. Великих збитків зазнало моральне здоров'я людей, їхня впевненість у правоті правлячої партії.

Творча інтелігенція чітко бачила невідповідність обіцянок влади до вчинків, які вони робили. Таке відношення відчужувало митців, деяких робило апатичними до праці. Це все партійні керівники виправдовували тим, що ці всі негативні явища були спричинені ідеологічною диверсією буржуазної пропаганди. Тобто радянська влада не визнавала тих помилок, які були зроблені у керівництві культурною сферою, радянська влада не визнавала проблем, які напряму заважали роботі театрів.

Лібералізація театрального життя мала ще і інші риси. Це стосується показу класики. Треба відзначити, що на відміну від сталінських часів, театр 60-х років по-новому, по-своєму ставить і інтерпретує російську класику. Цей постановчий процес відкриває нові естетичні методи – театральні мови, котрі так важливі глядачеві того часу. Із цього виходить і одна з найголовніших рис

українського сценічного мистецтва – воно говорить сучасною мовою, та шукає відповіді на актуальні питання у літературі на яку спирається.¹

Харків, будучи великим культурним і театральним центром Східної України, як дзеркало, відбивав усі проблеми взаємовпливу двох тенденцій у мистецтві: модернізму та постмодернізму. Завдяки “столичному” статусу, який ще залишався в уявленні людей щодо Харкова, сформувалося унікальне та сприятливе середовище, яке явило багато культурних явищ, у тому числі, унікальний театр ляльок. Цей театр став для всієї України певним зразком, певним законодавцем у розвитку мистецтва граючих ляльок.

Кінець 50-х – початок 60-х років ХХ ст. став визначальним для Харківського лялькового театру. У ці роки Віктор Андрійович Афанасьєв і Георгій Євгенович Стефанов стали продовжувачами режисерської школи І.Н. Шаховця. В перші повоєнні десятиліття увесь колектив на чолі з В. А. Афанасьєвим підняли Харківський театр ляльок з руїн. Також вони змогли відтворити спадщину свого вчителя. Автор у книзі наводить ряд видатних людей, які вплинули на розвиток і становлення Харківського театру ляльок: режисери – Л.А. Хаїт, Е. Ю. Гіммельфарб, О. М. Русов, О. І. Дмитрієва, А. А. Інютючкін; сценографи – Е. С. Гуменюк, Н. Н. Денісова, В. І. Маяцкій, М. Н. Кужелева, І. Н. Борисова; адміністратори-керівники – П. Л. Слонім, В. А. Афанасьєв, В. В. Решетняк, В. Н. Панченко; працівники літературно-педагогічної частини – А. А. Стогній, Б. М. Глозман, І. Н. Шаховець, С. А. Смілянська, А. А. Малкова.²

У період відлиги Харківський театр ляльок, як авангардний театр крокував у ногу з усіма новаціями, які відбувалися в країні й у місті. Для театру ляльок починався шлях пошуку нових форм, які були відзначені творчими відкриттями, розширенням можливостей лялькової гри. Гарним прикладом новаторства в умовах радянської системи був режисер Харківського лялькового

¹ Шалашова А. В. Текст вистави і контекст епохи: радянський театр 60-х років читає російську класику. К. 1987. С.23.

² Аннічев, О. Дивувати, окриляти, змушувати думати / Час. 2010. № 90. 27 березня. С. 2-4.

театру ім. Н. К. Крупської (нині Харківський ляльковий театр ім. В. А. Афанасьєва) був Л. А. Хаїт – головний режисер. Він вирішив поставити на харківській сцені виставу за романом “12 стільців”, який був написаний І. Ільфом і Є. Петровим. Ця постановка була дуже якісною, продуманою та сучасною.

Л. А. Хаїт навіть організував виставку, щоб максимально занурити глядача у свою виставу. Ось що сам Л. А. Хаїт згадує о цій постановці: «Як тільки почав працювати в театрі, запропонував інсценувати «12 стільців». Саме в цей період роботи над спектаклем прийшла слухна думка організувати в театрі виставку, присвячену Ільфу і Петрову. Фойє театру перетворилося на музей. Десятки стендів, сотні фотографій, ретельно складена бібліографія, яку я згодом подарував публічній бібліотеці імені Короленка, все - від першого до останнього видання - розказано про письменників. З нетерпінням поспішав я в театр, щоб за годину до вистави проводити глядача від стенду до стенду, розповідаючи захлинаючись про їх життя, взагалі про сатиру тридцятих років. Збираючи цю виставку, я часто їздив в Москву, щоб попрацювати в архіві, зустрітися з друзями письменників, які тоді ще майже всі були живі. Зараз мені навіть важко самому повірити, що від Катаєва я йшов до Олеші, від нього до Ерліху і Вольпіну, зустрічався з Сельвінським, Кирсановим, багато разів бував у Черемних, першим ілюстратором «12 стільців» в журналі «30 днів», переводив Кручених, який розпочав збирати альбом про Ільфа і Петрова ще при їхньому житті».¹

У ці ж роки з'являються нові постановки українського національного балету. У 1959 році у Харківському театрі опери і балету імені Лисенка хореографічна група демонструє високий рівень майстерності і ставить балет “Таврія” В. Нахабіна за мотивами однойменного роману Олеся Гончара. Цей роман має історико-революційну проблематику, в ньому висвітлюються проблеми на передодні першої світової війни та події часів громадянської війни

¹ Хаїт, Л. Присоединились к большинству... / Тель-Авив, Яффа. Mann sohn house, 2007. С. 35-36.

на Україні. Автори вирішили, що ця тематика є актуальною, бо ситуація щодо вистав українських авторів була проблемною.¹

Лібералізація театральної діяльності пробудила суспільну свідомість, але це не означало остаточний крах тоталітарної системи. Увесь колектив Харківський театр імені Т. Г. Шевченка був заляканий долею Л. Курбаса, і на початку, не подавав ознак громадянської сміливості, яку проявив, наприклад, Ю. Любимов у Москві, у театрі драми і комедії на Таганці. Ю. Любимов був тоді у авангарді, працював за системою Всеволода Мейєрхольда та Бертольда Брехта. Він намагався у складний час для театру робити нові форми сценічної літератури, розробляв нову сценічну мову. Також він був актором українського кіно. Але види та прийоми режисури змінювалися з часом, сам підхід до вистав у Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка становився більш продуманим та яскравим. За це відповідали професійні робітники театру – С. Данченко, А. Літко, В. Оглобін, О. Беляцькій, В. Шулаков, І. Борис).²

Після цього певного ритму новому театру стали задавати художники та сценографи театру, зокрема, дуже відомий Д. Лідер – художній віртуоз, ентузіаст, майстер стенографічної метафори. У цей час режисерам починають пропонувати свої п'єси публіцисти, поети, драматурги, сценаристи. Така зацікавленість була обумовлена тим, що не вистачало актуальної драматургії, яка б у свою чергу критично розкривала реальність, демонструвала та виводила на поверхню усі проблеми театральної дійсності. Але політична кон'юнктура того часу сильно впливала на вибір вистав. Тому репертуари театрів були повні п'єс російських драматургів. Найчастіше в них висвітлювалися проблеми моральної

відповідальності та чесності у виробничій сфері (Г. Бокарев, О. Салинський, О. Гельман).³

¹ Український театр ХХ століття : антологія вистав / К. Фенікс, 2012. С. 610-612.

² Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / К. Мистецтво, 1979. С. 200.

³ Андреева О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18.

Прояв творчих шукань добре простежувався у репертуарному питанні. У 1962 році театр звернувся до історичної драми Старицького “Маруся Богуславка”. Ця п’єса була присвячена вічним питанням, а саме: вірності собі та своїй вітчизні, боротьбі між палкими почуттями та обов’язком. Михайло Старицький написав цю драму на основі однойменної думи Куліша. Дія твору відбувається в XVII ст.. Маруся попадає в полон, бо її продали турецькому мурзі, який був в неї закоханий. Її брат Степан програв Марусю шахраям-шляхтичам. З плином часу вона закохалася у Гірея та стала йому дружиною. Але любов до рідної землі виявилася сильнішою. П’єса Старицького була поставлена у дуже слушний час. У той самий час коли питанням Батьківщини не приділяли певної уваги. Ця вистава справила велике враження на глядача, бо нагадала людям про дуже важливе питання для кожного, як Батьківщина.¹

Доба відлиги відзначилася ще тим, що з великої сцени пішли видатні митці українського театру такі як: М. Крушельницькій, В. Василько, Б. Тягно, І. Кобринській та інші, саме вони відіграли, у свій час, провідну роль в творенні національної сценічної культури. Більшість з них у певний період часу працювала в харківських театрах. Нажаль, ці діячі культури не виховали собі послідовників, що, у певній мірі, загальмувало прихід нового модерного режисерського покоління.² Але всі вищеперелічені діячі внесли деяке пожвавлення в національно-культурному житті України, вони своєю працею заохотили багато людей до театру: за період з 1958-1965 рр. зросла кількість глядачів в українських театрах з 14.3 млн. до 15.5 млн. осіб на рік.³

Доба “хрущовської відлиги” відзначилася проявом незгоди у цілому ряді важливих для театрального мистецтва питань. Незадоволення та опозиційність беруть свій початок з процесу реабілітації жертв сталінських репресій. Саме це поклало початок зародженню нової плеяди творців і мислителів – творчої інтелігенції. Інтелігенція – високоосвічена, інтелектуальна, творча група людей.

¹ Попова Л. Любов і традиція / Соц. Харківщина. 1970. 30 травня. С. 3

² Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя/ К. Либідь, 1999. С. 104.

³ Історія України: Нове бачення. У 2-х т. / К. “Україна”, 1996. С. 494.

Вони є певною елітою народу, є його рятівниками і вихователями. З іншого боку вони є сильною опозицією до влади і режиму, який панував в 1960-ті р.. Творча інтелігенція дуже критично відносилися до того, що відбувалося навколо них, бо саме вони були тою рушійною силою, яка прагнула дійсних, якісних змін у культурі і суспільстві; вони прагнули вдосконалити їх. Варто зазначити, що в Україні діяльність опозиційних сил мала національне забарвлення. Це, у свою чергу, було пов'язано з тим, що УРСР була під тотальним культурним контролем з боку “союзної держави”.

Як зазначала офіційна повістка “Після XX з'їзду КПРС було пом'якшення ідеологічного клімату, простежувалися процеси демократизації суспільства, а це у свою чергу визначало роль, місце та форму тематики і жанрів театрального мистецтва. А це обумовлювало право на життя різних художніх напрямів театру.” Дійсно, театри, які були згодні з таким курсом влади не мали великих проблем. На їх сцені ставили п'єси російських класиків – Л. М. Леонова, В. М. Кіршона, М. А. Булгакова. Разом із цим вони мали великий каталог зарубіжних вистав – Е. М. Ремарка, А. Касона, Г. Фигейредо та інші. Варто пам'ятати, що культурно-мистецьке життя України досліджуваного періоду корінним чином відрізнялося від інших республік СРСР. Українські театральні діячі – сценографи, режисери, актори, художники, знаходилися під великим тиском з боку влади. Це проявлялося в тому, що існувала заборона на творчі збори. У Харкові, Києві, Одесі та інших містах без дозволу спілчанського керівництва такі збори організувати було неможливо. Іншою ситуація була у Москві та Ленінграді. Театральні митці мали змогу організовувати “капусники”, вечірні творчі зібрання, на яких театральні діячі обговорювали мистецькі проблеми. Ці збори були регламентовані та не допускали проявів вільнодумства. Особливу увагу влада приділяла загальним зборам тому що на них митці могли виявляти публічну непокору та незгоду.¹

¹ Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років/ К. Либідь, 1995. С. 65.

Перша серйозна заява митців Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка стала постановка Б. Норда “Гамлет”, одразу після розвінчання культу особистості. Відомо, що постановки класичних вистав завжди випробовували нову епоху на гнучкість, а особливо, якщо це були п’єси світового рівня. Вистава Норда побачила сцену у кінці 1956 року. В дуже важливий для українського театру час. “Гамлета” Б. Норда можна вважати зародженням нової хвилі, дійсно, модерних вистав. Тому що основна мораль, яка була покладена у цю виставу – це пошук власного погляду на світ та події у ньому через шекспірівське “бути чи не бути”. Чому ця постановка була настільки актуальною? Тому що трагедія Гамлета розкривається режисером, як бій між праведним та чесним борцем, з одного боку, та жорстоким світом з іншого. Театральний критик В. Айзенштадт, що ця п’єса є модерною тому що вперше фокус у виставі зміщується з абстрактного колектива до конкретної особи – людини; на її переживання, страждання, емоції та боротьбу. Вистава розкриває перед глядачем дуже актуальну проблематику відповідальності кожної окремої людини за бездіяльність, коли треба робити, за мовчання, коли треба говорити. Тому вистава Б. Норда однозначно вплинула на усіх театральних дисидентів Харківщини, бо вперше, за довгі десятиліття, були розкриті проблеми сьогодення.¹

Становище у якому знаходилося режисерське мистецтво й сама театральна сфера була в залежності від партійного та ідеологічного тиску радянської влади. Вони стали певним обов’язком до виконання, сформували напрям у якому повинні були творити театральні діячі. Така жорстока регламентація культурно-мистецької сфери не надавала митцям певної свободи, обмежувала сенс вистав до суто художніх засобів. А це, у свою, чергу призвело до страху перед новим та експериментами. Митців обвинувачували у “формалізмі” за те, що форма в їх виставах була домінантною над змістом. Це було певним вироком у театральних колах ще з часів затвердження

¹ Айзенштадт В. Харьков театральный: статьи, рецензии, заметки 50-х — 80-х годов / X. 1996. С. 184.

“соціалістичного реалізму”. Саме за це спадщина таких видатним корифеїв, як Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд повернулася до театру значно пізніше офіційної дати їх реабілітації.

Такі дії радянської влади можна пояснити тим, що у 1961 році була видана програма КПРС, яка зазначала головною ціллю – побудову комунізму. Тому все те, що не підпадало під основну культурну повістку повинно було бути знищене або заборонене. Як ввідзначають дослідники П. Вайль та О. Геніс: “цей текст не для буквального сприйняття, а саме для трактування, переказу для себе і вголос, переосмислення для польоту фантазії”.¹ Радянська влада не розуміла театральних течій, мистецьких стилей та творчих шукань авторів. Тому саме формалісти (митці, у яких форма була вища за зміст або являла його) були альтернативою “партійному мистецтву”. Ці творчі діячі протиставляли колективу особистість. А такі люди у суспільстві, які бачили протиставлення у мистецтві реальності, були іменовані “богемою”, “дисидентами”, “культурними опозиціонерами”.

1960-ті р. є визначними у питанні керівництва культурною політикою. Цей період також можна назвати “амбівалентною лібералізацією”. Вирішення питань стосовно театральної діяльності набули централізованої форми, які тримали під контролем інстанції різних рівнів впливу. Про це свідчить документ з Центрального архіву суспільно-політичної історії Москви, який приводить у своїй роботі дослідник культурної політики часів “відлиги” Н.В. Білошапка². У ньому йдеться про те, що партійні і державні органи повинні були виконувати правило спільного керівництва. Із цього видно, що державні структури займались фінансуванням установ культури та мали змогу впливати на сценарну на репертуарну політику театрів.

Іншу роботу виконували партійні органи – вони напряму контролювали ідейний та політичний контроль, працюючи як з великими театрами Харкова,

¹ Борисов А. Боль художника и пыл администраторов // Грани. 1996. 6–12 апр.

² Государство и культура в СССР от Хрущева до Горбачева/ Ижевск. Издательский дом “Удмуртский университет”. 2012. С.23.

так і з малими, наприклад, студентськими. Можна зробити певний висновок, що всі питання, які стосувалися культурної політики вирішувалися інстанціями ЦК КПСС, це означає те, що навіть у добу десталінізації Москва нав'язувала свою політику стосовно питань культури і організації театральної діяльності. Видатні українські митці знаходили шляхи вирішення цієї проблеми. Деякі з них змогли творити, змогли розвивати українську театральну культуру навіть у такий важкий для театру час.

Комітет по питанням культури дуже серйозно впливав на розвиток і становище українського театру. Задля забезпечення контролю над усім культурним середовищем він мав контролювати репертуар усіх провідних театрів; контролювати діяльність представників театральної сфери – драматургів, сценаристів, режисерів. Саме тому ще на початку 1960-х років відділ був розділений на три сектори контролю: художньої літератури, мистецтв, кіно. Пізніше було створено сектор, який вів контроль за драматичними театрами. Він напряду займався і вивчав книги, п'єси, сценарії, постановки на наявність “вірної ідеологічної спрямованості”. Особливо визивали питання твори, які напряду стосувалися радянської історії, репресованих тощо.¹

Тотальний контроль, тиск на митців культурної сфери, репертуарна кон'юнктура – усі ці чинники породжували опозиційність у творчих колах, а це викликало занедоволення у радянської влади. Відомо, що комуністична ідеологія стояла на засадах такої філософської течії як діалектика. А ситуація з тиском на митців є дуже наглядним прикладом діалектики в дії. Не вивчаючи питання, не розбираючись у проблеми, не маючи певної компетентності у питанні культури та мистецтва радянська влада вибрала самий простий спосіб протидіяти інакодумцям – забороняти та цензурувати, залякувати та займатися пропагандою. Тому не дивно, що як відповідь на такі дії влада отримувала лише протестні настрої та незгоду з офіційним курсом. замість обіцяної

¹ Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами/ М. 1998. С. 153

демократизації культурної ті соціально сфери люди та митці отримали заборони та перешкоджання творчій діяльності.

Стосовно репертуару українських театрів можна сказати те, що він є свідченням високого рівня культурного запиту, як у української публіки, так і у самих театральних діячів. Бо у той час до репертуарів були включені не тільки політично забарвлені спектаклі, але і відомі п'єси різних авторів і епох: від Шекспіра до Франка. Гарним прикладом цього твердження можуть слугувати постановки “Чому посміхаються зорі” О. Корнійчука та “Гамлет” В. Шекспіра. У цих постановках грали такі видатні актори того часу, як Д. Козачевський, Л. Табарінов та В. Яременко. Саме ці три людини зробили вагомий внесок у розвиток та становлення української театральної школи.¹

Для творчості “незгодних” були характерні особливі мистецькі прийоми, які і вирізняли їх: фокус на індивіді, його емоціях, переживаннях та почуттях, модернізація готових форм, запозичення ідей інших художніх жанрів. У соціально-культурологічному сенсі описана діяльність була ознаменована безглуздою, бо фокус був зміщений з суспільства на конкретного індивіда. Дуже змістовно це положення охарактеризували дослідники П. Вайль та О. Геніс “коли ейфорія 1960-х р. змінилася апатією, життєздатною залишилася лише богема. Немаючи цілі, завдання та смислу, вона й постраждала менше за інших, коли усього цього позбулися інші”.² Рівень соціокультурного життя в Україні у добу “хрущовської відлиги” був досить неоднорідним. Попередні покоління театральних діячів, які мали змогу залишитися на волі, не могли творити нічого революційного, бо були деморалізовані становищем у якому перебувала культура. А молоде покоління навпаки бажало змін, воно було протесним.

Попередня сталінська епоха була помпезною, бо панував класицизм. Контроль та педантичність – головні ознаки культури часів сталінського

¹ Тетерук І.М. Духовний розквіт українського народу// Український історичний журнал. 1972. № 12. С. 117.

² Вайль П., Геніс А. 60-е. Мир советского человека. Главы из книги. Фундамент утопии // Театр. 1992. № 4. С. 132–151.

правління. Культура 1960-х була зовсім іншою, але деякі пережитки старого ще мали місце. Дуже влучну характеристику культурі 1960-х років дав дослідник О. Борисов: “У еkleктиці 1960-х виникла радянська масова культура — пісні під гітару, інтимні вірші, модний одяг, молодіжний сленг, телевізійні «Блакитні вогники». Але найперше – естрада, сповнена голосів західного орієнтування”.¹ Усе вищеперелічене демонструє те, що усі ідеологічні настанови радянської влади базувалися на різних програмних документах, циркулярах та тиску на культурних діячів на місцях. Усе це спонукало творчу інлігенцію, зокрема, театральних митців до відповіді.

Таку відповідь продемонстрував відомий український театральний митець Г. Юра, який більше відомий, як режисер-актор. У ці нестабільні роки він дуже активно допомагав своїм колегам, бо його компетенція у сфері театру була на найвищому рівні. Г. Юра привніс нове бачення театального образу, це був унікальний досвід для української сцени. Його метод був побудований за девізом “досвід реального життя”, Г. Юра уникав формалізму. Йому довелося перевести вистави в більш динамічне русло, приділяти більше уваги реальним проблемам людей, а не нав’язаним ідеологемам.

Долаючи перепони, які створювала театрам радянська влада на сцену потрапляють п’єси таких видатних митців, як – Я. Стельмаха, А. Дяченка, Ю. Щербака, А. Вербеця. Саме завдяки їх п’єсам підіймалися важливі проблеми, які мали місце в українському суспільстві і мистецтві того часу, саме вони своїми творами руйнували кон’юнктуру; робили стилістичні рамки більш ширшими, але зламати їх так і не змогли. Після таких неперевершених дебютів у людей було враження, що українській театр переживає новий підйом.² Дослідник театру Володимир Кафарський даючи характеристику “хрущовській відлизі” писав, що вона принесла надії і одночасно розчарувала українську творчу інтелігенцію, бо процес обіцяної лібералізації та демократизації відбувався непослідовно, а у деяких питаннях не відбувся взагалі. Саме факт

¹ Борисов А. Боль художника и пыл администраторов // Грани. 1996. 6-12 апр. С. 6.

² Пермінов І. Репертуар насичений, різноманітний // Вечірній Харків. 1987. С. 3.

незавершеності демократичних починань у культурі породив, на думку дослідника, опозиційний рух та незгоду із діями влади. Тому представники мистецьких кіл прагнули більш радикальних змін у суспільстві та культурі.¹

Вітчизняний нонконформізм не був орієнтований конкретно на Західний лад. Творча інтелігенція 1960-х років жодним чином не намагалася копіювати стилі і прийоми західних театралів. Однак, положення світового мистецтва, його контекст, мали певний вплив на українських театральних діячів. Дуже важливим фактом є те, що дисиденти бойкотували не все навколо, а конформістську політику радянської влади. Тому прояви “культурної незгоди” – це закономірний результат розвитку суспільства та мистецтва. Це у середині 60-х років призвело до великої проблеми – конфлікту офіційної, державної культури та дисидентської.

На розвиток дисидентства дуже вплинула зовнішня культурна політика СРСР, як зазначалося вище. Коли до рук молодих українських театралів почали потрапляти перші роботи французьких митців таких як: Е. Йонеско і С. Беккет – французьких формалістів та абстракціоністів, почався формалістський бум. Це дуже яскраво демонструє прояв “амбівалентної лібералізації”, яка була описана раніше. З одного боку було налагоджене видавництво певних праць, а з іншого була заборона їх ставити на сцені. Тому що ці автори не підпадали під офіційну культурну повістку радянської влади.²

Варто зазначити, що саме театральне мистецтво 1956-1965 рр. знаходилося у вирі подій. Бо мало змогу транслювати певні ідеї та змушувало глядачів задаватися питаннями: Чому? Як? Навіщо? Особливо це було видно у 1960-ті роки, коли ідеологічна розбіжність торкнулася і українських театрів. Театральні колективи деяких театрів Харківщини були готові виконувати прямі вказівки радянської влади – соціально-ідеологічну директиву, готові були займатися пропагандою населення. З іншого боку існували театральні

¹ Кафарський В. Комунізм і український національно-визвольний рух/ Івано-Франківськ. 2002. С. 514

² Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950-1960-х ./ Харків. 2015. С. 103-110.

колективи, які ждали незалежності, намагалися інтерпретувати свідомо політичні ангажовані п'єси, бажали по-своєму трактувати мовою мистецтва ті процеси, які вони бачили навколо себе. Опозиційна творча інтелігенція увесь час намагалася змусити партійне керівництво чути їх бажання та ідеї.

Відомий соціолог театру розділяє театри того часу на дві групи: опозиційні та офіційні. До офіційних можна віднести Харківський російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна, який своїми постановками тільки підтримував ідеологію радянської влади. Намагаючись просто та реалістично висвітлювати соціальні проблеми у своїх спектаклях, режисери тих часів тільки політично викрашували їх та ангажували глядача.¹ Іншою ситуація була у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Можливість ставити провідні, модерні п'єси – це запорука режисерів-ентузіастів, які на свій страх і ризик намагалися внести свою лепту у розвиток театрального життя Харківщини та України в цілому. Ці намагання не були марними, український критик театру М. Миценко написав такі слова про новаторську п'єсу М. Зарудного “Марина”, яка була поставлена на честь 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка: “«плід роздумів драматурга над ідейно-тематичним багатством спадщини Т. Г. Шевченка, наслідок використання, а часом і переспіву провідних поетових мотивів”.² А відомий український режисер О. Скибневський охарактеризував її як “героїчну мелодраму” з неймовірно чітко прописним сюжетом. Також він відмітив, що вона сильно забарвлена драматичною напруженістю.³

Серед прогресивних представників Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка можна виділити видатного В. Крайниченка, який був учнем М. Крушельницького. Це дуже важлива деталь, яка яскраво демонструє цього режисера. Бо саме його вчитель познайомив молодого Крайниченка з творчими доробками Леся Курбаса. Саме тому стиль Крайниченка можна характеризувати, як – масштабний, помпезний, але і з типовим курбасівським

¹ Васильєв С. Харківський російський // Культура і життя. 1990. 25 берез. С. 2-4.

² Миценко М. «Не забудьте пом'янути...»: «Марина» в театрі ім. Т. Г. Шевченка // Соц. Харківщина. 1964. 18 лют. С. 4-6

³ Скибневський А. Шевченковский спектакль // Красное знамя. 1964. 1 февр. С. 7.

психологізмом у грі акторів. Працьовитість та воля дозволили йому зайняти посаду головного режисера Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка у 1963 році. В. Крайчинеченко дебютував, як режисер з п'єсою Панаса Мирного “Лимерівна”. У п'єсі присутнє соціальне підґрунття, яке являє себе у боротьбі багатї верхівки і селянства. Але режисер зумів розкрити у цій п'єсі більш важливі речі, а саме – баладною формою розповіді про народне розуміння долі людини, як життєвого присуду. Саме завдяки режисерському таланту глядач побачив вистави і вона не була цензурована. Критики того часу, даючи оцінку цій виставі, казали про те, що “Лимерівна” є цитатою на виставу М. Крушельницького “Дай серцю волю, заведе в неволю”. Із цього можна зробити висновок, що, дійсно, вистава продовжувала курбасівську традицію.¹

У добу відлиги відносини творчої інтелігенції та радянської влади були досить неоднозначними. З одного боку конформна, лояльна до влади частина театральних митців були інтелектуальною опорою, а з іншого боку існувала опозиція, нонконформісти, які виступали опозицією до радянської влади. Саме тому їх активна діяльність викликала занепокоєння у керівних колах.

Окрім політичних утисків театральних діячів, існував ще один спосіб контролю – матеріальний. Тим театрам, які охоче виконували вказівки та не опонували владі було легше виживати в матеріальному плані. Були випадки, коли патріотична радянська п'єса не могла побачити сцену тому, що не підходили декорації, або репутація режисера викликала сумніви. У тому випадку коли вистава влаштовувала контролюючі органи, театру надавалися кошти, які перевищували середні значення. Тож без певного дозволу керівних структур п'єса ніколи би не побачила сцену.²

Таким чином можна зробити висновок, що культурна політика радянської влади періоду 1953-1965 років була акцентована на корінних змінах у структурі театру, а саме на зміні вектора його творчості, оновленні репертуару та, взагалі,

¹ Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка/ К. Мистецтво, 1979. С. 196.

² Смирна Л. Іконографія нонконформізму / Мистецтвознавство України// К. 2010. № 11. С. 269–279.

лібералізації театральної діяльності. Але із усього запланованого майже нічого не було виконано. Замість обіцяної лібералізації сфери театру та демократизації суспільства, театральні діячі отримали лише заборони, утиски, цензуру та невміле керування культурними процесами. Усе перелічене є наслідком “амбівалентної лібералізації”, коли бажане не відповідало дійсному – культурний еkleктизм, який, майже, зупинив розвиток театрів та підпорядкував їх діяльність наказам і детективам.

У свою чергу це зародило опозиційні настрої у суспільстві, зокрема, в середі театральних діячів. Їх протест мав за собою бажання реальних, якісних змін. Вони проявлялися у зміні вектору діяльності театрів – модерні, формалістський вистави, які розкривали сутність природи людини, її наміри, бажання, мрії. Фокус творчості театральних дисидентів був зміщений з абстрактного колективу на конкретного індивіда – особистість.

Саме тому лібералізація театральної діяльності була амбівалентною, бо окрім налагодження культурних зав'язків з країнами Заходу нічого сучасного в життя театру і митців не привнесла. Видатні режисери мали знаходити обхідні шляхи, щоб гідні вистава побачили сцену і, одночасно, не потрапляли під заборону; сценографи мали вигадувати нову художню театральну мову, і, одночасно, відповідати запитам керівних установ; молоді драматурги та сценаристи намагалися створювати новий модерний матеріал, і, одночасно, повинні були думати про те, щоб не бути цензурованими – саме так запам'ятали добу “хрущовської відлиги” театральні діячі Харківщини.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК ТЕАТРУ У 1965-1982 рр.

Театр – одне з найстаріших видів мистецтв у світі. Він зародився з містерій ще в античності та після цього переживав багато подій, утисків, злетів та криз. Труднощі та перепони стали одними з основ театру та його чинниками розвитку. Бо саме у скрутні часи митці знаходять унікальні та неперевершені відповіді на ті умови, в яких вони знаходяться. Відомо, що сприятливий розвиток та становлення культурно-мистецької сфери напряму залежить від об'єктивних, матеріальних чинників – економіки, політики та ідеологічної повістки. Конкретна епоха завдяки цим трьом інструментам будує парадигму у якій і існує театр. Не слід забувати, що за красивим словосполученням “театральне мистецтво” стоять люди – режисери, сценографи, художники, режисери, композитори та ін. Саме вони – театральні діячі, формою своєї діяльності мають змогу видозмінювати та модернізувати культурні процеси, тим самим впливати на суспільство – світогляд та думки людей. Тому для вивчення періоду 1965-1982 рр. необхідно: визначити характерні риси цього періоду та його причини; розібратися із питанням зародження та становлення підпільного театру. Це дозволить в повній мірі зрозуміти, як та при яких умовах розвивалося театральне мистецтво зазначеного періоду.

Друга половина 1960-х – перша половина 1980-х років – дуже важливий період для вивчення театального життя Харківщини. Він відзначився для соціального та культурно-мистецького життя Харківщини, як період “застою”. Саме у цей період активізуються кризові процеси в СРСР. У 1964 році на місце М. Хрущова приходить Л. Брежнєв. Майже одразу, після того, як Хрущов покинув посаду починається радикальна зміна курсу радянського суспільства в усіх сферах. На заміну “демократизації” та “лібералізації” відбувається становлення курсу, який був орієнтований на будівництво комунізму – концепція розвиненого соціалізму. Усі надії громадян УРСР та, зокрема, театральних діячів були розбиті. Період Брежнєвського управління відзначився частковою реставрацією сталінських механізмів впливу: ідеологічним натиском та боротьбою з інакодумцями.

Початок 70-х років відзначився для СРСР значним відставанням від країн Заходу у наступних питаннях: уповільнення розвитку технічного прогресу, відставання в економічній сфері, впала продуктивність працівників. Гонка озброєнь, яку підтримувало СРСР виснажувало країну, це призвело до дефіциту товарів. Великий відсоток доходів складала торгівля спиртними напоями та природними ресурсами. Пізніше генсек ЦК КПРС Ю. Андропов казав, що радянське керівництво ще не вивчило в належній мірі суспільство, не вивчило механізми його роботи, особливо, економічні. Саме тому влада діє методом проб і помилок.¹

60-ті р. ХХ ст. відзначилися реформами, які були неповноцінними та не могли охопити усіх сфер життя. Головною їх помилкою було те, що вони не мали певної соціальної спрямованості, їх запровадили керівні кола, а це призвело до того, що вони не були активно підтримані народом. Це було однією з причин періоду “застою”.²

Коли дії та рішення радянської влади переходили усякі межі, навіть колишні партійці критикували діючий режим. Наприклад, М. Джилас наголошував, що комуністичні бюрократи – це новий правлячий клас, метою якого є переслідування своїх особистих інтересів шлях використання свого привілейованого положення.³ Схожої думки дотримувалися історики радянологи А. Автоханов та М. Восленьский, саме завдяки їх науковим працям став широко вживаним термін “номенклатура”. Угорський дослідник економіки СРСР Я. Корнаї писав, що з-за тотального впливу партії відбулась деформація політичних функцій. Це призвело до того, що політично-ідеологічні настанови узяли верх над економікою – об’єктивним фактором.⁴

¹ Андропов Ю. В. Избранные речи и статьи / М. 1983. С. 294

² Гончаренко В. Д. Укрепление командноадминистративной системы управления и ее негативное влияние на общественнополитическую жизнь Украины (середина 60-х - начало 80-х гг.) // Проблемы законности. 1995. Вып. 30. С. 68-74.

³ М. Джилас Новый класс / Нью-Йорк, 1961. С. 82.

⁴ Корнаи Я. Социалистическая система. Политическая экономия коммунизма/ М. 2000. С.59-62

Історики, соціологи та культурологи ретельно вивчали причини кризи радянської системи соціалізму доби “застою”. І серед важливих чинників “чинників” застою вони вказували:

- відсутність ефективного централізованого планування;
- рішення зменшити темпи зростання економіки;
- значні трати коштів на оборону;
- зниження трудової дисципліни;

Дослідник Л. Бизов зазначає, що у 1960-1970 рр. проходила ідейна та соціальна трансформація суспільства. Автор наголошує, що у цей час відбувалося становлення масового споживацького суспільства, яке було заточене на індивідуалізм, це призвело до кризи мотивації у людей та до зниження трудової ефективності.¹

Серед західних дослідників теж виникають теорії про історичну неможливість комунізму. Ця теорія мала під собою доктрину тоталітаризму, а біля її витоків стояла Х. Арендт. Розробниками цієї доктрини прийнято вважати У. Гріффіта, П. Берто, Г. Фрейнера, П. Лідц, Р. Левенталя, Ф. Перру, К. Тальгайма та ін.² Парадигма тоталітарної системи, як зазначали дослідники, виходила з того, що радянський соціалізм не зміг забезпечити своїх громадян у необхідній кількості матеріальних благ. Гарним прикладом слугуватиме дослідження Ф. Фюре, у якому сутність радянської історії визначається, як “велика утопічна авантюра нашого століття”. Під час керівництва Л. Брежнєва утопія пом’якшувалася, відмовилася від чистої форми, заради рятування себе від неминучого занепаду. Він охарактеризував епоху “застою”, як “суміш радянської системи і індивідуальної свободи”.³

¹ Бизов Л. Х. Перестройка: 20 лет спустя. Когда окончится перестройка? / М. Золотой лев, 2005. № 61–62

² Brown, A. Seven Years That Changed the World: Perestroika in Perspective. / Oxford, 2007; Coleman F. The Decline and Fall of the Soviet Empire: Forty Years that Shook the World, from Stalin to Yeltsin / New York, 1996.

³ Фюре Ф. Минуле однієї ілюзії. Нарис про комуністичну ідею в XX столітті/ К. 2007. С. 7.

Проблеми у керівництві державою, економічні перепони, ідеологічний та партійний контроль, який склався ще за сталінських часів набув нової форми – “культурного застою”. Політика у відношенні до культурної сфери переймала багато парадигм керування. Головними методами залишалися контроль над усією культурно-мистецькою сферою, збереження цензурних та репертуарних обмежень, разом із цим відбувалося обмеження українського театрального мистецтва рамками соціалістичного реалізму. Якщо проаналізувати рішення XXV та XXVI з’їздів КПРС, то ми побачимо, що особливих змін в культурній політиці радянського керівництва не відбувалося. Варто зазначити, що відбувся тільки перегляд задач, які мали виконувати професійні мистецькі заклади.¹ Саме ці чинники вплинули на активізацію “застою” у культурно-мистецькій сфері.

У ці роки видаються важливі для культурної сфери постанови. 7 січня 1969 року виходить постанова Секретаріату ЦК КПРС “О підвищенні відповідальності керівників органів печаті, радіо, телебачення, закладів культури і мистецтва за ідейно-політичний рівень художніх вистав”. Це означало те, що влада чітко регламентувала умови у яких повинні займатися творчістю театральні діячі. Влада зазначала, що ця постанова обумовлена тим, що автори та режисери погано опрацьовують матеріал та допускають ідеологічні помилки; також були випадки, коли представники театральної сфери перекладають відповідальність за ідеологічні помилки на керівні установи. Тому ЦК наголошувало на тому, щоб підвищити відповідальність театральних діячів стосовно ідеологічних помилок. Такі дії влади, стосовно творчої інтелігенції, були інструментом залякування та демотивування.²

Важливо зазначити, що ЦК КПРС займалася вирішенням усіх питань, які стосувалися радянського театрального мистецтва. Вони задавали загальний вектор розвитку, тим самим намагалися узяти під контроль усі театри та усіх відомих режисерів; радянська влада, продовжуючи культурну політику

¹ «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Постановление ЦК КПСС от 23 июля 1968 г.» / М. «Политиздат», 1986. Т. 9;

² Цит. по: Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 / М. «РОССПЭН», 2002. С. 339.

попередників, продовжувала цензурувати й видозмінювати усі п'єси та сценарії, які не підпадали під основну ідеологічну повістку. Головний Московський відділ надавав директиви республіканським, а ті у свою чергу, “спускали накази по вертикалі”.

Виходячи з цього можна дати основну характеристику методам роботи з культурно-мистецькою сферою. У 1960-1970-х роках було утворене Держкомітет по кінематографії та міністерство культури. Дослідник культурної політики СРСР Г. М. Галуцький характеризував міністерство наступним чином: “Міністерство культури напряму керує культурним будівництвом через міністерства у республіках й заклади культури”.¹ У другій половині 1960-х років був розроблений план міністерства культури СРСР, якому підпорядковувалися республіканські керівництва. Ця парадигма управління діяла до 1980-х років. Республіканські керівництва культурною політикою мали реалізовувати усі директиви міністерства культури, яке знаходилося у Москві.

Радянська влада розуміла у якому скрутному становищі знаходилася країна тому з другої половини 1960-х років вона активно починає залучати в партійні ряди представників творчої інтелігенції. Це був складний етап культурної політики СРСР. Основний вектор розвитку культури і мистецтва було закладено постановами ЦК КПРС, а цілі ряд постанов вносили конкретику та формували чіткий план дій стосовно прийнятих постанов. У свою чергу радянська влада контролювала правильне виконання усіх її рішень в сфері театрального мистецтва. Створення ідеологічно тиску набуло сили на усіх рівнях партійного апарату. У процесі ідеологічного на політичного контролю партія коректувала діяльність державних органів. Це означає те, що вона мала можливість втручатися у сам процес управління.

Виходячи з цього можна дати основну характеристику методам роботи з культурно-мистецькою сферою. У 1960-1970-х роках було утворене Держкомітет по кінематографії та міністерство культури. Дослідник культурної

¹ Галуцький Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами / М. 1998. С. 153.

політики СРСР Г. М. Галуцький характеризував міністерство наступним чином: “Міністерство культури напряму керує культурним будівництвом через міністерства у республіках й заклади культури”.¹ Також М. Галуцький зазначав, що друга половина 1960-х – перша половина 1980-х років відзначилися кадровою стабільністю, це означало те, що партійно-державний апарат радянської системи збільшував свою чисельність. Як зазначає автор, ці дії були націлені на збільшення рівню контролю над мистецькою сферою.²

У другій половині 1960-х – першій половині 1980-х років сильно посилилася роль первинних партійних організацій, які займалися питанням культури, а саме контроль за діяльністю окремих колективів. Вони напряму займалися питанням репертуару, підбором акторів та керівників театральних колективів. Це все слугувало індикатором того, що радянська влада проводила таку культурну політику навмисно. Бо ці дії напряму були направлені на підвищений контроль культурними процесами в країні. Шляхом залякування та обмежень радянська влада намагалася продемонструвати свій авторитет та впливовість представникам театральної сфери.

У ці ж роки особливо підвищується увага до підбору кадрів у провідні театральні колективи. Створюються комісії за контролем над репертуаром та комісія, яка контролює фінансування тих чи інших вистав. 1970-ті р. відзначилися для театального життя нововведенням – парткоми тепер мали повноваження ставити своїх керівників у адміністрації великих театрів. Таке рішення призвело до того, що у наступні роки театральні діячі подавали багато скарг на адміністрацію стосовно їх компетенції у справах театру. Саме ці члени адміністрації приймали репертуарний план по певній процедурі: спочатку режисер відбирав необхідні для постановки п'єси, потім це виносилося на прийняття художньою радою театру, після цього цей план затверджувала

¹ Галуцький Г. М. Управляемость культуры и управление... С. 159.

² Галуцький Г. М. Управляемость культуры и управление... С. 162.

партійне бюро; і тільки після цих цих перепон вистава мала змогу побачити сцену. Даний порядок дій були зобов'язані виконувати усі театральні заклади.¹

Міністерство з управління культури мало повноваження на зняття з показу будь-якої вистави, не залежно від ступеню її готовності. Дуже часто траплялися випадки, коли п'єсу знімали з показу вже на етапі її завершення. У зазначені роки мала місце процедура “суспільних переглядів”. Вона передбачала практику генеральних переглядів вистав при участі працівників комітетів. Велику роль грала реакція публіки на виставу, саме на відгуки глядачів спиралась працівники комітетів, щоб у подальшому дати “вирок” тій чи іншій виставі. Але згодом ця практика відбору вистав зазнала змін. Себе зарекомендувала нова практика відбору, як більш продуктивна – “закриті” покази. Це було зроблено з метою зменшення соціального впливу на працівників. Але вже в 1970-х роках була введена нова форма з прийому вистав. Її суть полягала в тому, що керівництво театру мало писати певний акт у якому були прописані усі основні моменти п'єси, опис декорацій, музика тощо. Це дозволяло керівним структурам провести частковий аналіз спектаклю до моменту його постановки.²

Культурна політика радянської влади 1965-1980-х років набувала нових особливостей. Так, наприклад, знову стала актуальною методика відбору найкращих вистав, які мали відповідати певним ідеологічним критеріям: відображати проблеми сучасності, славити країну та ін. Звісно, що це негативно впливало на розвиток і становлення творчого вектору українського театру в цілому. Разом із цим влада заохочувала театри за постановку п'єс, які висвітлювали нові політичні програми та рішення. У 1970 році після пленуму, який стосувався проблем сільського господарства, провідні театри були вимушені ставити та писати політично ангажовані п'єси, які висвітлювали

¹ Кочмар Д. Політика і культура при Брежнєві, Андропові, Черненко 1970-1985рр./ К. 1997. С. 317.

² Єсипенко Р. М. Розширення тематики і проблематики українського театру: 60-80-ті роки ХХ століття / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 4. С. 164-168.

дану проблематику. Кон'юнктура, що була створена, вимушувала режисерів, сценографів та драматургів висвітлювати образ нового, ситого селянина.¹

Значний вплив на репертуарну політику українських театрів мали цілий ряд державних свят, ювілеїв, днів пам'яті тощо. У 1967 році увесь Радянський Союз готувався до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна. Це була дуже важлива подія для усієї країни. Контроль за театральними діячами напередодні ювілею був максимальний. Такі дії були обумовлені тим, що влада розуміла можливість невиконання їх рекомендацій зі сторони прогресивної творчої інтелігенції. У п'єсах, які були присвячені ювілею, повинні були бути висвітлені образи “вождя”, революції; разом із цим, у великих театрах повинні бути п'єси, які б відображали радянську дійсність. Також театри мали висвітлювати зовнішньополітичну ситуацію у країні, сатирично зображаючи країни Заходу. Суть заходів, які проводили міністерства була в тому, щоб привернути увагу драматургів та режисерів до певної проблематики, яка б явила себе у якості вистави на сцені великих театрів України, зокрема Харкова.

Колегії дуже уважно слідкували за кожним кроком Харківських театрів. Саме тому під жорсткий контроль потрапляли вистави у яких мав місце “образ вождя”. Вони проходили особливий репертуарний відбір. Наприклад, щоб драматичній п'єсі, у якій фігурують “видатні радянські діячі”,

Важливою подією для розвитку українського театального мистецтва стала постанова, яка була прийнята у 1973 році в Москві Колегією міністерства культури СРСР “Об итогах Всесоюзного фестиваля драматургии и театального искусства народов СССР”. Згідно цій постанові у республіках повинні були проводитися конкурси на найкращу національну виставу. Це робилося для з ціллю покращення обміну мистецьким надбанням між республіками. Згідно плану постановки національних авторів мали ставити в містах інших республік СРСР. Але реалізація цього “нововведення” ознаменувалася для Харківських театрів русифікацією репертуарного матеріалу.

¹ Ульянов М. А. «Приворотное зелье». / М. «Алгоритм», 1999. С. 96.

Немало важливо, що існувала практика премій для найкращих вистав у рамках цих конкурсів. Саме з цього розпочалася у 1970-х – 1980-х роках кампанія з критики “уніфікації” репертуару театрів. Таке рішення було впроваджено з метою примусити театри до постановок вистав для державного заказу. Цей метод ще більш погіршив відношення театралів до керівних структур. Харківські режисери наголошували на недостатній кількості матеріалу, на що отримували цілий шквал критики.

Незважаючи на активне дії по цьому питанню, результату досягти не вдалося. Радянська влада потребувала неможливого, бо основна ціль цієї ініціативи полягала в тому, щоб формувати сценічний репертуар виключно методом конкурсного замовлення. Було зафіксовано багато випадків, коли конкурсні п’єси не знаходили свого глядача, тому що не відповідали на питання сучасності та не були актуальними. Тому поширення набувала практика, коли керівництво театру відмовлялося від постановки “конкурсних п’єс”, розуміючи те, що вони не матимуть успіху у театральному глядача. У системі державного замовлення вистав була дуже велика проблема. Вона була пов’язана не тільки зі “штучністю” тих чи інших вистав, а з тим, що державний заказ на певну постановку виконувався завдяки авторській заявці: а це не було гарантією до її постановки на сцені.

Радянська влада робила з театрів політично-ідеологічний рупор. До такого умовивіву можна прийти аналізуючи методи впливу на українські театри. Влада розуміла, який значний вплив має театральна вистава на світогляд глядача. Тому у 1970-х роках було вирішено модернізувати систему державних заказів щодо вистав. У цьому новому форматі драматурги писали п’єси за тематикою міністерських заказів, які мали ставити провідні театри Харкова. Це вирішувало проблему, коли вистава була не актуальною. Такий метод співпраці між автором твору та театральними діячами був складний, тому що було задіяно багато людей. Така система дозволяла контролювати одразу дві сфери – літературну та театральну, контролюючи, тим самим, оплот

вільнодумства. Така політика цензури щодо художніх творів зі сторони репертуарно-редакційних комісій мала значний вплив на театральне життя Харківщини. Задля забезпечення об'єктивності в даному питанні, треба зазначити, що до постановки не допускалися вистави, які мали дійсно слабкий професійний рівень. Навіть коли комісія відзначала вірну ідейну спрямованість п'єси, її могли не включити до репертуарного плану у зв'язку з низькою художньою якістю. Варто зазначити, що цей контроль якості, який влада вважала стимулом до плідної праці театральних колективів мав зворотній ефект. Це було обумовлено тим, що виконання культурних нормативів руйнувало структуру театру – обмежувало режисерів, сценографів та акторів. Таке ігнорування культурних процесів заради виконання плану призводило до того, що Харківські театри втрачали власну самобутність і унікальність. У свою чергу, такі дії демотивували театральних діячів, а це призводило до творчих криз та сповільнювало розвиток театрів.

Період 1960-х – 1980-х років є дуже важким в питанні розвитку для театрів Харкова. Українські театри, які ждали якісних змін та свободи, знаходилися у несприятливих умовах існування. Дії радянської влади щодо культурно-мистецької сфери були нищівними – тотальний контроль за театральними діячами, репертуарною політикою театрів; ігнорування унікальних мистецьких рішень та підпорядкування невідповідним нормам та стандартам.

Одним з характерних чинників “культурного застою” можна вважати політику “деукраїнізації” в театральній сфері. Вона напряду впливала на унікальність українських вистав, які з-за цих дій, втрачали свою народну особливість – русифікувались. Деякі твори українських письменників та драматургів заборонялися, а це знижувало їх популярність. Відголоски “відкритої” зовнішньої політики, яку ще започаткував М. Хрущов, призвели до того, що зарубіжна драматургія та класичні твори відомих авторів перекладалися переважно російською мовою. А це, у свою чергу, призвело до

того, що у 1970-1980-х роках з 113 театрів мали змогу ставити вистави українською мовою лише 38.¹

Проблема постановки сценічного репертуару стосувалася і п'єс зарубіжних авторів. До цього питання влада завжди ставилася дуже серйозно та вимогливо. Таке відношення проявлялося у відношенні зарубіжних вистав до радянських. Роботи радянських авторів мали склади більшу частину репертуару будь-якого театру – 70%. Період 1970-1980-х років відзначився дуже малим відсотком постановок зарубіжної класики – 8-12%.²

Твори видатних українських авторів – О. Левада, М. Руденко, В. Минко, які підіймали дуже важливі та гострі національні питання роками не мали змоги побачити сцену. Період 1960-1980-х років був дуже виснажливим для української драматичної літератури. Це пов'язано з тим, що замість вистав українських режисерів на сцену потрапляли твори драматургії інших народів. Репертуарну більшість складали російські вистави. Можна затвердити, що відсоток інаціональних п'єс напряду залежав від ідейного рівня керівництва певного театру, наявності тих чи інших творів, діяльності керівних органів та репертуарного плану. В залежності від впливу цих факторів формувалася репертуар певного театру. Наприклад, у Харківському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка не було ні одного сезону без постановки п'єс інаціональних авторів. У зазначений період тільки на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка було поставлено 66 вистав. С плином часу процес впровадження зарубіжних та російських вистав зазнав певних спадів, але тенденція на збільшення відсотка цих п'єс збільшувалася.

Дослідники історії українського театру виділяють певні етапи проникнення та становлення інаціонального репертуару на теренах України та, зокрема, Харкова:

¹ Народное образование и культура в СССР. Статистический сборник. / М. Финансы и статистика, 1989. С. 112.

² Культура и искусство страны Советов. / М. «МК СССР», 1981. С. 3.

Перший етап – середина 1960-х років відзначився малою готовністю багатьох театрів ставити зарубіжні вистави. Це було обумовлено тим, що театральні діячі, у період “відлиги” покладали надії на відродження справжнього модерного українського театру. Режисери та драматурги того часу бажали ставити винятково національну українську драматургію. Театральні діячі бачили дуже великий потенціал в творах і п’єсах українських авторів, вони мали усі можливості актуалізувати їх, зробити їх більш модерними та сучасними. Але дії радянської влади стосовно культурно-мистецької сфери виявилися нищівними.

Репертуарна політика щодо інаціональних п’єс брала свій початок з “відкритої” зовнішньої політики з країнами Заходу. Саме тому п’єси зарубіжних авторів так масово стали заповнювати українську сцену. Це був виправданий політичний хід радянської влади, щоб зменшити незадоволення великої кількості театральних діячів.

Другий етап – це 1970-ті – 1980-ті р.. Відзначилися планомірним витісненням українських драматичних вистав зарубіжними. Саме з цієї причини національна драматургія пізно набула свого розквіту. В театральній середі Харківщини були колективи та режисери, які намагалися протистояти цьому руйнівному процесу, хай їх було і не багато. Ті спектаклі, яким вдавалося побачити українську сцену, намагалися собою привернути увагу до дійсно актуальних, сучасних проблем українського мистецтва та усього суспільства в цілому.

Українська національна драматургія 1960-х – 1980-х років переживала дуже скрутні часи. Під час постановок інаціональних п’єс виникало багато питань та проблем, які не вирішувалися керівними структурами. Одна з таких, це певний культурних розрив митців, які представляли різні народи. Театр не був готовий до такого досвіду. Це призвело до становлення патернів сценічної поведінки акторів, карикатурної пластики тіла на сцені тощо. Задля такої мети потрібно було підвищувати кваліфікаційний рівень українських акторів і

режисерів задля бажаного результату. А без цих методів роботи українським режисерам та акторам не були підвладні стилі, творчі школи та театральні напрямки, які в себе включали вистави інших народів. З іншого боку це був безцінний досвід для театрів Харкова. Отже, проблема постановки п'єси інаціональних авторів полягає у тому, що український театр, і так знаходячись у складному репертуарному становищі, не маючи певного рівня підготовки, повинен був ставити зарубіжні вистави. Театр був поставлений в умови, коли виконання розпоряджень керівних структурі та комітетів шкодили, насамперед, розвитку українській драматургії.

Період 1965-1985 років відзначився не край сприятливими умовами для театрів України, зокрема Харкова. Цей період ознаменувався періодом “застою” не тільки у суспільстві, а і торкнувся, як наслідок, культурної та мистецької сфер. На це слідувала незгода, культурна відповідь шістдесятників, які представляли вже суспільний рух. Їх іменують вільнодумцями, творчою опозицією, “останніми романтиками”. Їх рух за вільний театр та вільну думку становили їх портрет – захисники театральної справи, справжня творча інтелігенція, яка жадала якісних змін у суспільстві та культурно-мистецькому середовищі, у якому існував театр. Їх боротьба не була дуже агресивною, вони не виходили на протести, вони не бойкотували. Театральні діячі зазначеного періоду проявляли свою незгоду у своїй професійній парадигмі – модернізували театральну сферу Харківщини шляхом творення нових сценічних форм, пошуком нових стилей подачі спектаклю, новаторською сценографією тощо.

На думку українського дослідника Г. Касьянова формування мистецького руху вільнодумців – це об'єктивна відповідь на процеси занепаду радянської тоталітарної системи.¹ Український театр у період 1965-1982 років повинен був виживати – долати репертуарні перепони, які йому створювала радянська влада, миритися з художнім диктатом, існувати за певними правилами

¹ Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років / К. Либідь, 1995. С. 224.

ідеологічної повістки та терпіти утиски зі сторони керівних органів та комітетів. Усі перелічені чинники мали дуже великий вплив на світогляд митців. Несприятливе середовище сприяло розвитку феномену “внутрішнього цензора”. Це проявлялося в тому, що театральні діячі боялися робити щось нове, розуміючи заздалегідь, що їх починання буде відкинуто. Варто зазначити, що навіть у цьому дуже важкому положенні митці українського театру знаходили сили для розвитку та змін.

Друга половина 1960-х – перша половина 1980-х років – це період активної боротьби за вільний творчий простір. Тому режисерсько-сценографічна складова театру вела активну боротьбу, намагалася збагатити новими стилями і образами сценічне мистецтво Харківщини. Каталізатором цих процесів слугували сучасні драматургічні твори, які були представлені театрам. Дійсно якісні твори зарубіжних авторів дуже рідко бачили Харківську сцену.

Натомість, дуже велику частку репертуару Харківських театрів складала п'єси, які були присвячені історичній тематиці – це було характерно театрального репертуару Харківщини 1970-х років. Стиль цих постановок був чітко регламентований, героїко-романтичний образ, який мав побачити глядач мав відповідати усім нормам радянського суспільства. С цього приводу є дуже влучний вислів відомого українського режисера Г. Юра: “Ми не будемо опускатися до натуралізму, побутовизму, тому, що це може знищити п'єсу”.¹ Такий підхід призводив до того що, однакові сценографічні та режисерські патерни були притаманні різним театрам. У свою чергу, така практика вбивала будь-який натяк на унікальність тієї чи іншої п'єси.

Мистецькі пошуки Харківських театрів періоду 1970-х – 1980-х років все ж змінювали, певним чином, принципи образності у виставах. Певні зміни у векторі роботи проявили себе в новому підході до сценічної героїки. Основна відмінність полягала в тому що акцент із “загального” героя був зміщений на

¹ Бобошко Ю. Гнат Юра / К. 1980. С. 143.

конкретного. У цей час почали демонструвати психологію, розкривати характер конкретного індивіда зі своїми цілями та мріями.

Цим і відзначився період 1970-х – 1980-х років – пошуком нових модерних форм у мистецтві. Дослідник В. Берьозкін зазначав, що у цей час змін домінантою виступає нова сценічна форма в драматургії, завдяки якій вдається духовний світ та переживання конкретного персонажа, конкретної особистості. Перші роботи відомих харківських режисерів таких як І. Афанасьєв та В. Малахова були проявом вищезазначеної стенографічної новинки. Їм вдалося пов'язати в єдиним зв'язком модерні впровадження режисури та сценографії. Їх активність та новаторство поступово змінювали Харківську сцену.¹

У цей же час багато нових та талановитих харківських режисерів приступають до виправлення помилок попередників. Із найбільш відомих можна виділити О. Заболотного, О. Денисенка, А. Канцедайло, І. Шулакова та ін. Вони є одними з перших модернізаторів Харківської сцени. Усіх цих режисерів об'єднувало одне – це невпинний пошук та жага до творчих експериментів. Приходять до театрів і багато нових талановитих сценографів – Н. Гомон, В. Карашевський, Н. Рудюк та ін. Усі вони знаходили спільну мову з режисерами задля спільної мети – корінної зміни українського театру, його становища та подальшої долі.

На початку 1970-х років соціальні та політичні проблеми відображалися на театральному мистецтві. Але інша ситуація була з Харківським ляльковим театром. Відомо, що він був головним ляльковим театром України на той час, був прикладом у питанні постановки драматургії для дорослих. Так художник та ілюстратор А. М. Щеглов разом з В. А. Афанасьєвим вирішили дати друге життя українському вертепу – зробити його сучасним та актуалізувати проблематику. Власноруч створив ляльок та декорації А. М. Щеглов для цієї вистави. Саму виставу поставив В. А. Афанасьєв, вона мала назву “Український

¹ Березкин В. Об исторической эволюции искусства оформления спектакля / Советские художники театра и кино. Вып. 6. М. 1984. С. 238–239.

вертеп”. Так як ця вистава отримала велику популярність, то її автори вирішили створити унікальну для того часу виставу – концерт у якому б розповідалось про розвиток і становлення лялькового театру від фольклору до сучасності. Постановка цього задуму вразила усіх, навіть чеський ляльковий актор Ян Малік дав дуже високу оцінку цій виставі.

Такі мистецькі експерименти з репертуаром є дуже важливими для розвитку будь-якого театру. Тема українського фольклору була край важливою у роки “культурного застою”. “Український вертеп” був експериментальною виставою для Харківської сцени, він змушував глядача дійсно замислитись о своїх коренях. Саме завдяки цій постановці було відкрито нові методики роботи з фольклорною темою на сцені лялькового театру.

Варто зазначити, що у даному переліку митців відсутні представники Харківського російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. Тому що він, у свій час, був відомий відвертими постановками, які підтримували ідеологеми радянської влади. Але були і виключення, бо відомо, що репертуар був регламентований керівними структурами. Саме так у театральне життя Харкова 1970-х років “увірвався” О. Барсеґян, який був учнем відомого корифея українського театру Л. Дубовика. Цей режисер перейняв усі позитивні якості від школи свого вчителя та мав наміри піднімати у своїх виставах проблеми, які відповідають дійсності – є актуальними. Робив він це новітнім підходом концептуального театру. О. Барсеґян використовував цей підхід, як у постановці класичних п’єс так і у постановці сучасних, зазначає дослідниця Г. Ботунова.¹

Перша половина 1970-х – перша половина 1980-х років відзначилася новими підходами до праці з драматургією. Так твір Ю. Щербака “Наближення” – драма на дві дії з науково-фантастичними епізодами. Вона являє собою суміш багатьох жанрів, які розкривають в описі реального буття філософські проблеми. Разом із тим проблеми моральності було висвітлено у

¹ Ботунова Г. Театр и город / Красное знамя. 1987. 30 сент.

виставі А. Софронова “Катаракта”. Даний спектакль у зовсім новій формі ставить питання про місце найкращих людських якостей. Ці дві новаторські вистави були поставлені на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Саме вони започаткували зміну творчого вектору театру від п'єс політичного і соціального напрямку, до більш камерних, глибоких, психологічних. Це дозволило митцям харківського театру модернізувати стилістику гри акторів. У харківських театрах п'єси, що демонстрували інакомислення та опозиційні настрої, що мали незвичайні методи режисури потрапляли на сцену через багато років і тільки після того, як подібне було поставлене у Московських театрах. Прикладом може слугувати п'єса О. Галіна “Східна трибуна”. Її включення у репертуарну афішу Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка добивалися театральні діячі разом з автором цього твору.

У березні 1972 року побачила світ вистава за п'єсою Т. Г. Шевченка “Назар Стодоля”. Її постановкою займався видатний харківський режисер Володимир Божко. Так як у 1970 році він був головним режисером Харківського академічного театру оперу та балету ім. М. Лисенка, то від нього очікували яскравої, гучної та музичної вистави. Але режисер проявив увесь свій режисерський талант та вразив усіх критиків. Режисером було запропоновано змінити та переробити деякі моменти цієї п'єси, які перетворили “Назара Стодолю” на трагедію. Володимир Божко дуже ретельно підійшов і до підбору акторів, на роль Назара було обрано відомого актора Івченко – інтелектуала, який надав рівня цій експериментальній виставі. Новаторство та вільнодумство режисера полягало в тому, що він створив унікальну виставу на той час, він був першим хто настільки радикально змінив жанрову приналежність.

Вистава Володимира Божка відзначилася великим успіхом. Режисер ставив за мету розкрити питання особистої трагедії конкретної людини, яка втрачає кохання. Це підтверджує відгук театального критика В. Жовтяка, який

писав, що “Назар Стодоля” – “вистава про людей з великим серцем, вистава про силу чистого кохання, вистава про боротьбу за свої ідеї та переконання”.¹

Після такого тріумфу виставу було показано у Москві в серпні 1972 року. Вона отримала досить непрофесійну оцінку на сторінках газети “Правда”. І. Громов написав у рецензії наступне: “Шевченковская пьеса в постановке В. Божко воспринимается как задушевная народная песня, свободная и от стилизации, и от увлечения модной современной аранжировкой”. Невипадково, що на сторінках цієї газети було опубліковано рецензію у негативному ключі. Бо усі новаторські підходи та модерні рішення щодо сценографії, режисури або художніх прийомів викликали занепокоєння у керівних органів. Тому усі вистави, які в повній мірі не сповідували офіційну ідеологічну повістку мали бути розкритиковані та засудженні.

Подібна ситуація трапилася з ще молодим режисером Харківського театру юного глядача Л. Хаїтом(пізніше головним режисером Харківського лялькового театру). У 1965 році після закінчення інституту мистецтв він зайняв головну посаду в ТЮГі. За дуже короткий термін молодому талановитому режисеру вдалося створити унікальний для того часу репертуар, який знало усе місто. Сучасні ідеї викликали зацікавленість зі сторони радянської влади. Сам режисер у своїх мемуарах розповідає наступне: В харьковской газете «Красное знамя» появилась статья «По поводу одного спектакля». В Киеве на совместном заседании Министерства культуры и ЦК партии мне вынесли строгий выговор и предложили Управлению культуры решить вопрос о моем соответствии должности главного режиссера театра. Естественно, вспомнили, что еще раньше главный драматург Александр Евдокимович Корнейчук в своем докладе назвал меня «главным тормозом в развитии украинской драматургии».²

Не тільки режисери мали активну позицію щодо місця театру у суспільстві, його ролі та мети. Петро Тимофійович Янчуков – видатний актор

¹ Жовтяк В. «Назар Стодоля» / Вечірній Харків. 1972. 28 берез. С. 4-6.

² Хаит Л. Присоединились к большинству... / Тель-Авив, Яффа. Mann sohn house, 2007. С. 98-99.

Харківського лялькового театру ім. В. А. Афанасьєва. Його професійна діяльність розпочалася ще у 1930-х роках, це був час становлення Показового лялькового театру. Приймав участь у постановках майже до середини 1980-х років. Петро Янчуков був учнем відомого І. М. Шаховця – засновника Харківського Всеукраїнського Показового театру ляльок; саме він створив харківську школу лялькарів.

Петро Тимофійович у час “культурного застою” бойкотував дії влади. Учень такого незламного митця не міг мовчки приймати усе те, що відбувалося з українською професійною сценою. Його друзі та знайому казали, що він дуже емоційно проявляв незгоду із цим режимом; П. Янчуков був тією людиною, котра з любов'ю, з усім серцем підходила до власної праці та жадала покращити становище Харківського лялькового театру.

Серед акторського складу театру 1970-х – 1980-х років була велика кількість, дійсно, провідних фахівців. Вони були талановитими та професійними артистами, вони прагнули своєю роботою, майстерністю своєї техніки вивести театр на вищій рівень, принести в нього свободу творчості і мислення. Серед таких акторів можна виділити Е. Смірнову. Вона працювала у Харківському ляльковому театрі з 1974 по 1978 р.. Її акторська гра, її мистецький рівень спонукали молодих акторів до більш якісної гри – вона була для них зразком. Вона була дуже відповідальною та вимогливою людиною, мала сильний характер, заохочувала вільнодумство у студентів.

У період плідної акторської праці у Харкові вона створила багато якісних та відомих акторських робіт, але глядачам та режисерам лялькового театру запам'яталися дві її праці – роль Муфи та Бегемотик Боря. На перший погляд це не дуже серйозні ролі. Але варто зазначити, що саме в них був досягнений новий рівень акторського таланту при роботі з лялькою. Е. Смірнова пройшла дуже складний шлях, відчула на собі усі утиски радянської влади, які були направлені на театральну сферу. Актриса усю свою кар'єру вона творила при будь-яких умовах, незважаючи на перепони. Дитячий письменник та драматург

Е. П. Чеповецький писав про гру Е. М. Смірної наступне: “Побачив і діючу ляльку, і актрису, яка увійшла у образ... Явище надзвичайне! Здавалося, не лялька, а актриса повторює слідом за нею усі необхідні рухи...”.¹

У зазначений період в театральному житті Харківщини продовжував панувати напрям соціалістичного реалізму. Це був саме напрям тому, що він був штучно створений та зовсім не відповідав творчим потребам мистецтва того часу. Разом із цим мало місце дуже важливе питання щодо подальшої інтеграції молодих театралів до творчої середви. Задача наступних поколінь сценографів, режисерів, драматургів та ін. полягала в тому, щоб продовжувати видозмінювати театральне середовище, модернізувати власні театри – виходити на нові рівні майстерності.

Період 1970-х – 1980-х років відзначився не тільки режисерськими та акторськими мистецькими пошуками, а і художніми. У цей період часу театральні діячі долали реалістичний стиль при творенні костюмів та оформленні сцени – склався зовсім новий принцип художнього мислення. Варто зазначити, що цей новий підхід, новий стиль з’явився саме як протидія реалізму. Саме так у середовищі з панівною ідеологією мали змогу зростати нові талановиті та сміливі митці, які прагнули змін.

Сценографія зазнавала докорінних змін, вона ставала складною та конфліктною, бо будували її спираючись на образність та живість. Це у повній мірі допомагало розкривати задуми та особливості, які творив режисер. М. Пожарська писала, що сучасна декорація є сукупністю усіх образів та ідей, які були закладені у виставу.² Працьовитість та великий талант митців дозволяли вивести українську сценографію на високий рівень. Серед провідних митців можна виділити А. Петрицького, В. Меллер, М. Уманський, Ф. Нірод та ін. Зазначені митці театрального-декоративного мистецтва своїм творчим підходом намагалися докорінно змінити положення театру, позбутися штампів та

¹ Чеповецький Ю. Не просто талант/ Український театр. 1976. № 3. С. 26.

² Пожарская М. Сценография советского театра сегодня / М. 1974. С. 153.

ідеологічного підґрунтя. Ці люди не зважали на засудження у формалізмі, вони працювали з віддачею, намагалися створити виразні сучасні образи, - зазначає І. Вериківська.¹

Сценографи зазначеного періоду дуже захоплювалися творчістю Л. Курбаса, вони захоплювалися формою. Саме тому в творчий процес було впроваджено ідею 1920-х років – художник не повинен бути пасивним, художник не повинен виконувати вказівки драматурга чи режисера. Тобто це означало наступне – художник повинен був ставати співавтором режисера.. Так у 1976 році була поставлена вистава “Темп-1929” за творами М. Погодіна. Вона мала висвітити працю людей періоду перших п’ятирічок. На перший погляд це типова радянська п’еса – стандартизована та ідеологізована, п’еса без новаторських прийомів та натяку на унікальність. Але художник В. Кравець вирішив видозмінити її, придати їй нову естетику – позапобутову. Творчий підхід цього театрального ентузіаста проявився і у виготовленні декорацій до цієї вистави. Замість бутафорії він обрав справжні великовагові матеріали та конструкції. Сцену було оформлено за допомогою рейок, вагонеток, будівничих лісів та кола у центрі сцени, що рухалося під час вистави. Творчий задум В. Кравця полягав у тому щоб створити атмосферу дійсного робочого процесу, який панував в зазначені роки. Постановка цієї вистави мала чітку мету – пропаганда та агітація. Це було обумовлено скрутною соціальною та політичною ситуацією у країні – період “застою”.²

Професійний підхід В. Кравця до вистави з вираженим ідеологічним змістом є маркером того, що українські театральні діячі дійсно змінювали середовище у якому вони знаходилися усіма можливими методами. Варто зазначити, що дана вистава мала великий успіх. Вона стала одною з провідних п’ес театру ім. О. Пушкіна тому що була неповторною у рамках цього

¹ Вериківська І. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театральньо-декораційного мистецтва. / К. 1971. С. 49.

² Бальме К. Вступ до театрознавства./ Львів. ВНТЛ – Класика, 2008. С. 270.

“напрямую”. Вистава В. Кравця є яскравим прикладом того, як впроваджували стилістичні та стенографічні новації у вистави за часів “культурного застою”.

Початок 1980-х років відзначився новими експериментами та мистецькими пошуками харківських режисерів та драматургів. Знову нововведення стосувалися творчості Т. Г. Шевченка. Зіновій Сагалов – драматург, який написав п'єсу “Шлях”, прагнув створити ірреальний, містичний образ Шевченка, повністю відійти від будь-яких проявів натуралізму. Основною метою було не розкрити біографію Шевченка або особливості його творів, а проілюструвати структуру його поезії. Критики оцінили жанр цієї вистави, як “варіацію на шевченківську тему”. Сагалов створив окремий світ у якому розкривалися думки поета про свій життєвий шлях. Драматург пов'язує реальні факти з життя Тараса Григоровича та уявні події. Це дозволило йому створити унікальну виставу, яка мала великий успіх у глядачів.

Але критики зазначали, що без мистецької сценографії Тетяни Медвідь ця вистава не мала б такого великого успіху. Бо їй, як талановитому сценографу, вдалося створити той самий метафоричний образ поета, образно зобразити основні ідеї, переосмислити життєвий шлях Т. Г. Шевченка.¹ Це підтверджує думку про те, що сценограф, драматург та режисер повинні працювати над виставою, як одна команда. Саме згуртованість та вмотивованість покращити положення театру, дозволили митцям театру ім. Т. Г. Шевченка створити таку унікальну виставу, яка повністю змінила парадигму вивчення Шевченківського набуття. Слід відмітити, що постановка цієї вистав актуалізує творчість Т. Г. Шевченка, підіймає сучасні питання, які стосуються кожного. Постать Кобзаря була дуже важлива у той скрутний час.

Варто відмітити гру акторів, які на думку критиків упоралися із завданням режисера, а саме створили образ реалістичного та умовного існування себе на сцені. Літературознавець С. Васильєв зазначав, що натяки на

¹ Давидова І. Пошуки самобутності / Радянська Україна. 1985. – 6 лип.

психологічний стиль – це показник високої майстерності. Він писав, що цією виставою авторам вдалося зобразити виникнення і розвиток особливостей творчості Кобзаря.¹

Отже, шевченківці завжди намагалися підтримувати свій високий рівень та бути сучасним театром, який в усі часи намагався протистояти беззаконню по відношенню до театрів, намагався змінювати умови творчості своїми професійними методами.

З наведених прикладів творчих шукань видно, що принциповість театральних діячів мала сенс. Описаний в цьому розділі процес заборони та протидії розвивав, в певній мірі, харківський театр. Режисери навчилися зовсім іншими методами та підходами висвітлювати проблеми суспільно-політичного характеру, моральні питання тощо. Варто зазначити, що у першій половині 1980-х років відбувалося часткове пом'якшення репертуарного питання та ідеологічного тиску на театральних діячів. Сценографи навчилися створювати високоякісні роботи, вони працювали на рівних правах з режисером. Творчі шукання художників полягали у створенні нової форми, яка б розкривала себе лише на сцені при взаємодії з персонажем. Зовсім інше місце в творчому процесі стали займати актори. Вони становилися більш чіткими та пластичними, почали висловлювати свою чітку громадську позицію. Творчі шукання акторів полягали в тому, щоб максимально адаптуватися до змін у новому театрі, якій творили, як оплот вільнодумства, усі театральні діячі.

ВИСНОВКИ

Театр – це вид мистецтва, який відображає дійсність у сценічних художніх образах. Але театри Харкова, зазначеного періоду, мали можливість відображати лише ту дійсність, яку дозволить на схвалить партійне керівництво. На сьогоднішній день, поряд з кіно, музикою та живописом залишається маловивченою театральна культура Харкова, її історія та розвиток;

¹ Боянович В. Шлях до Кобзаря / Прапор. 1985. № 3. С. 176.

сценічне мистецтво харківських театрів є дуже важливою та невід'ємною складовою української культури тому, що є одною із найголовніших джерел духовного життя нації.

Друга світова війна стала вирішальною для розвитку театрів України, зокрема, Харкова. Зруйнована інфраструктура, соціальна та політична криза. Ці чинники зумовили ситуацію, коли радянській владі було необхідно відновлювати та модернізувати культурно-мистецьку сферу. Після повернення театральних колективів до Харкова після війни, вони продовжили свою діяльність у дуже скрутних умовах – без спеціалізованих зал, декорацій та світла. Подальше відродження сценічного мистецтва Харківщини продовжувалося в рамках сталінського режиму, якому були характерні: репертуарні утиски, цензура, репресії театральних діячів та панування штучного творчого напрямку під назвою “соціалістичний реалізм”.

Після закінчення війни продовжився тиск на представників творчої інтелігенції, тому що радянська влада вважала небезпечними прояви вільнодумства, які були притаманні театрам. Різні обмеження та заборони були наслідком постанов, які стосувалися організації та формування культурного життя. “Перетворення”, які були розпочаті радянською владою мали на меті тотальний ідеологічний та політичний контроль за усією театральною сферою. З метою “комуністичного виховання громадян” до шкільних та студентських театрів активно залучали молодь. Завдяки театральному мистецтву радянська влада мала значний вплив на формування світогляду людей. Саме тому основою репертуару Харківський театрів у повоєнний період стали вистави, які мали героїко-романтичний пафос. Їх метою була пропаганда комуністичної ідеології. Також радянська влада чинила політичний тиск, якій був направлений проти опонентів та інакодумців.

Дуже великий вплив на розвиток театрів мало налагодження культурних зв'язків з країнами Заходу. Спочатку це дало дуже багато матеріалу, завдяки якому митці мали змогу робити оригінальні вистави та писати новаторські

сценарії тощо. Сцени Харківських театрів побачили провідні європейські вистави, режисери та актори отримували нові навчальні посібники та ін. Але пізніше, коли почав проходити процес зміщення культу Сталіна розпочалася русифікація українського сценічного мистецтва. Із цього можна зробити висновок, що влада продовжувала курс, який був започаткований при Й. Сталіні – послаблення позицій українського мистецтва.

У період “відлиги” зароджується дисидентський рух, рух вільнодумців, які бажали якісного покращення суспільного та культурного життя. Вони боролися за свободу слова, культуру без цензури та ін. Усі діячі цього руху не виходили на мітинги. Вони протистояли ідеологічній політиці радянської влади у своїй стихії – театральній. Відбувався процес мистецьких пошуків, який продовжиться до середини 1980-х років. Режисери відроджували український театр шляхом пошуку нових сценічних форм, нової сценічної мови, сценографи використовували нові художні рішення у своїй роботі – нові стилі, новий підхід до оформлення сцени... Театральні діячі змінювали культурне середовище більше не словом, а ділом, поступово модернізуючи український театр. Оплотом вільнодумства в Харкові був драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Протягом усіх важких років, незважаючи на перепони, колектив відстоював свій репертуар та намагався творити нове.

Період 1965-1982 рр. відзначився в історіографії як період “застою”. Кризові процеси – відсутність ефективного централізованого планування, зменшення темпів зростання економіки, значні витрати на оборону, призвели до стагнації і у культурно-мистецькій сфері. Головними методами керування у сфері культури залишилися: тотальний контроль та регламентація, збереження цензурних та репертуарних обмежень тощо. Якісних змін, порівняно з минулими епохами, не відбулося. Мав місце лише перегляд задач, які мали виконувати професійні мистецькі заклади. Курс, який було проголошено партією, був орієнтований на будівництво комунізму – концепція розвиненого

соціалізму. Саме тому було продовжено використання сталінських механізмів впливу – ідеологічний натиск на боротьба з інакодумцями.

Можна зробити висновок, що розвиток театрів Харкова проходив під тотальним тиском та контролем з боку радянської влади. Тотальна регламентація, заборони та репресії – це те, чим відзначилося радянське керівництво у сфері українського сценічного мистецтва. Варто зазначити, що незважаючи на усі труднощі театральні діячі протистояли культурній політиці, яка була впроваджена владою. Вони дивували людей, їх творчість надихала тому, що вони в жодному з зазначених періодів не припиняли творчих пошуків, не припиняли мистецькі експерименти з режисурою, сценографією, драматургією тощо. Саме тому розвиток та життя українському театрові надали люди, які боролися за його існування, боролися за його традиції та унікальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. "Про культ особистості і його наслідки". Доповідь Першого секретаря ЦК КПРС тов. Хрущова Н.С. XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу // Известия ЦК КПРС. - 1989. - №3. - С. 128-166.
2. «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Постановление ЦК КПСС от 23 июля 1968 г.» / М. «Политиздат», 1986. Т. 9;
3. Айзенштадт В. Харьков театральный: статьи, рецензии, заметки 50-х — 80-х годов / Х. 1996. С. 184.
4. Березкин В. Об исторической эволюции искусства оформления спектакля / Советские художники театра и кино. Вып. 6. М. 1984. С. 238–239.
5. Бобошко Ю. Гнат Юра / К. 1980. С. 143.
6. Ботунова Г. Театр и город / Красное знамя. 1987. 30 сент.
7. Боянович В. Шлях до Кобзаря / Прапор. 1985. № 3. С. 176.
8. Влада і творча інтелігенція. Документи ЦК РКП (б) -ВКП (б), ВЧК-ОГПУ-НКВД про культурну політику. 1917-1954 / Під ред. А. Н. Яковлева; склав. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М. 1999. С. 591.
9. Давидова І. Пошуки самобутності / Радянська Україна. 1985. – 6 лип.
10. Жовтяк В. «Назар Стодоля» / Вечірній Харків. 1972. 28 берез. С. 4-6.
11. Крушельницький М. Виступ перед студентами Харківського державного університету // Сталінські кадри. 1947. 15 грудня. С. 2.
12. Культура и искусство страны Советов. / М. «МК СССР», 1981. С. 3.
13. Миценко М. «Не забудьте пом'янути...»: «Марина» в театрі ім. Т. Г. Шевченка // Соц. Харківщина. 1964. 18 лют. С. 4-6
14. Народное образование и культура в СССР. Статистический сборник. / М. Финансы и статистика, 1989. С. 112.
15. Пермінов І. Репертуар насичений, різноманітний // Вечірній Харків. 1987. С. 3.
16. Петрицький А. Б. В. Косарев / Рад. мистецтво. 1947. №6. С. 7
17. Попова Л. Любов і традиція / Соц. Харківщина. 1970. 30 травня. С. 3

18. Скибневский А. Шевченковский спектакль // Красное знамя. 1964. 1 февр. С. 7.
19. Тетерук І.М. Духовний розквіт українського народу// Український історичний журнал. 1972. № 12. С. 117.
20. Хаит, Л. Присоединились к большинству... / Тель-Авив, Яффа. Mann sohn house, 2007. С. 35-36.
21. Чеповецький Ю. Не просто талант/ Український театр. 1976. № 3. С. 26.

22. Penter T. Kohle für Stalin und Hitler. Arbeiten und Leben im Donbass 1929 bis — 1953. Klartext Verlag, Essen, 2010. 467 s.
23. Андреева О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18.
24. Аннічев, О. Дивувати, окриляти, змушувати думати / Час. 2010. № 90. 27 березня. С. 2-4.
25. Бажан О.Г. Наростання опору політиці русифікації в Українській РСР у другій половині 1950-х — 1960-ті рр. / УІЖ, 2008. № 5. С. 147-159.
26. Бальме К. Вступ до театрознавства./ Львів. ВНТЛ – Класика, 2008. С. 270.
27. Бизов Л. Х. Перестройка: 20 лет спустя. Когда окончится перестройка? / М. Золотой лев, 2005. № 61–62
28. Бордюгов Г. А. Великая Отечественная: подвиг и обманутые надежды. История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки истории Советского государства / М. Политиздат, 1991. 366 с.
29. Борисов А. Боль художника и пыл администраторов // Грани. 1996. 6–12 апр.
30. Борисов А. Боль художника и пыл администраторов // Грани. 1996. 6-12 апр. С. 6.
31. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Главы из книги. Фундамент утопии // Театр. 1992. № 4. С. 132–151.

- 32.Васильєв С. Харківський російський // Культура і життя. 1990. 25 берез. С. 2-4.
- 33.Вериківська І. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театральньо-декораційного мистецтва. / К. 1971. С. 49.
- 34.Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами/ М. 1998. С. 153
- 35.Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами / М. 1998. С. 153.
- 36.Гончаренко В. Д. Укрепление командноадминистративной системы управления и ее негативное влияние на общественнополитическую жизнь Украины (середина 60-х - начало 80-х гг.) // Проблемы законности. 1995. Вып. 30. С. 68-74.
- 37.Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка/ К. Мистецтво, 1979. С. 196.
- 38.Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / К. Мистецтво, 1979. С. 200.
- 39.Государство и культура в СССР от Хрущева до Горбачева/ Ижевск. Издательский дом “Удмуртский университет”. 2012. С.23.
- 40.Дурилін С. М. Творча єдність: з історії україно-російських театральних зв'язків / К. 1957. С. 173.
- 41.Дяченко М.В. Культура України/ Х. 1996. – С. 213.
- 42.Єсипенко Р. М. Розширення тематики і проблематики українського театру: 60-80-ті р. ХХ століття / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 4. С. 164-168.
- 43.Жидков В. С. Культурная политика и театр. М., 1995. С. 195
- 44.Закович М. М. Радянська обрядовість і духовна культура / К. Наукова думка, 1980. С. 222.
45. История Отечества. Часть II (середина ХІХ - конец ХХ ст.)/ Уфа. 1995. С. 121.
- 46.Історія України: Нове бачення. У 2-х т. / К. “Україна”, 1996. С. 494.

- 47.Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років/ К. Либідь, 1995. С. 65.
- 48.Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років / К. Либідь, 1995. С. 224.
- 49.Кафарський В. Комунізм і український національновизвольний рух/ Івано-Франківськ. 2002. С. 514
- 50.Коляструк О.А. Предмет історії повсякденності: історіографічний огляд його становлення у зарубіжній та вітчизняній історичній науці / УІЖ. 2007. №1 (472). С. 182.
- 51.Корнаи Я. Социалистическая система. Политическая экономия коммунизма/ М. 2000. С.59-62
- 52.Костюк Г. О. Сталінізм в Україні: (Генеза і наслідки)/ Київ, Смолоскип,1995. С. 108-109.
- 53.Кочмар Д. Політика і культура при Брежнєві, Андропові, Черненко 1970-1985рр./ К. 1997. С. 317.
- 54.Красильникова О. Бойчук і театр / Київ, Кий. 2001. С. 164–169
- 55.Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя/ К. Либідь, 1999. С. 104.
- 56.Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво/ Львів. Світ, 2005. С.268
- 57.Культурная жизнь в СССР. 1951-1965. Хроника. М., 1979. С. 144.
- 58.Кульчицький С. В. Спроби реформ (1956 – 1964) // Укр. іст. журн. 1998. № 4 С. 91–92.
- 59.Кульчицький С.В. Спроби реформ (1956-1964) ... С. 80.
- 60.Лук'яненко Л. Г. Сповідь у камері смертників / К. Нора-Друк, 2005. С. 136.
- 61.М. Джилас Новый класс / Нью-Йорк, 1961. С. 82.
- 62.Піча В.М. Культура вільного часу/ Львів, Світ, 1990. С. 35.
- 63.Пожарская М. Сценография советского театра сегодня / М. 1974. С. 153.
- 64.Посудовський П. Музи не мовчали / 1970. № 3. С. 3–5

- 65.Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950-1960-х . / Харків. 2015. С. 103-110.
- 66.Романченко Т. В. Радянська цензура в засобах масової інформації Української РСР в роки Другої світової війни/ Київ, 2014. С. 19.
- 67.Сірук Н. М. «Ждановщина» в Україні (друга половина 40-х — початок 50-х років ХХ століття)/ Луцьк. «Вежа-Друк», 2013. 207 с.
- 68.Сірук Н. М. Ідеологічний нагляд за інтелігенцією в Україні (друга половина 40-х — початок 50-х років ХХ ст.) Інтелігенція і влада. Вип. 19. Історія. 2010. С. 134.
- 69.Сірук Н.М. «Ждановщина» в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) / Луцьк, 2013. С. 33.
- 70.Смирна Л. Іконографія нонконформізму / Мистецтвознавство України// К. 2010. № 11. С. 269–279.
- 71.Титаренко О. Ю. Між свободою та примусом: становище творчої інтелігенції УРСР у повоєнний період (1945–1953 рр.)/ «ДонНТУ», 2016. С. 281–285.
- 72.Український театр ХХ століття : антологія вистав / К. Фенікс, 2012. С. 610-612.
- 73.Ульянов М. А. «Приворотное зелье». / М. «Алгоритм», 1999. С. 96.
- 74.Фюре Ф. Минуле однієї ілюзії. Нарис про комуністичну ідею в ХХ столітті/ К. 2007. С. 7.
- 75.Хаит Л. Присоединились к большинству... / Тель-Авив, Яффа. Mann sohn house, 2007. С. 98-99.
- 76.Цит. по: Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 / М. «РОССПЭН», 2002. С. 339.
- 77.Шалашова А. В. Текст вистави і контекст епохи: радянський театр 60-х років читає російську класику. К. 1987. С.23.
- 78.Шаповал Ю. І. Україна 20–50-х років: сторінки ненаписаної історії/ Київ, Наукова думка. 1993. С. 275.

- 79.Юрчук В. І. Роль М. С. Хрущова у відродженні української культури (1944–1949)/ Київ, Інститут історії України НАН України. 1995. С. 106-107.
80. Brown, A. Seven Years That Changed the World: Perestroika in Perspective. / Oxford, 2007; Coleman F. The Decline and Fall of the Soviet Empire: Forty Years that Shook the World, from Stalin to Yeltsin / New York, 1996.
- 81.Levytsky B. The Stalinist Terror in the Thirties: Documentation from the Soviet Press. Stanford, 1974. №2. 31 p.
- 82.Oppenheim S. Rehabilitation in the Post-Stalinist Soviet Union // The Western political Quargerly. 1967.V. 20. № 1
- 83.Shapiro J.P.Rehabilitation Policy Under Post – Khrushcher Leadership // Soviet Studies. 1969. V. 20. № 4. 5 p.

Резюме

Дослідження присвячено вивченню розвитку театрального життя Харкова 1943-1982 рр. Предметом дослідження є взаємовідносини театрів з органами влади. Мета дослідження полягає в глибокому вивченні характеристик, виявлені закономірностей та особливостей етапів розвитку театрального життя Харкова 1943-1982 рр.

В результаті було здійснено аналіз наукової літератури з теми, виявлено причини конфліктів керівних структур та театральних діячів, досліджено умови і відносини радянської влади до театральної спільноти, проаналізовано феномен цензури та вільнодумства у театральній сфері.

У висновку зазначено, що радянська влада, протягом зазначеного періоду, поставила театральну сферу під жорсткий контроль – регламентувала творчу діяльність. Такі дії породили кризові явища у сфері сценічного мистецтва та зародили у її представників комплекс самоцензури.

Післявоєнні роки для театрів Харкова відзначилися тотальним ідеологічним та політичним контролем за усією культурно-мистецькою сферою; рокам “відлиги” була характерна “амбівалентна лібералізація” культурно-мистецького життя – послаблений Сталінській курс, якому протистояли вільнодумці; ці фактори призвели до “культурного застою”, який характеризувався збереженням цензурних та репертуарних обмежень. Саме період “застою” став кузницею видатних театральних діячів, котрі в 1990-ті роки змінили положення сценічного мистецтва на краще.

The study is devoted to the study of the development of theatrical life in Kharkiv in 1943-1982. The subject of the study is the relationship of theaters with the authorities. The purpose of the study is an in-depth study of the characteristics,

identified patterns and features of the stages of development of theatrical life in Kharkov 1943-1982.

As a result, the scientific literature on the topic was analyzed, the causes of conflicts between governing structures and theatrical figures were identified, the conditions and relations of the Soviet government to the theatrical community were studied, and the phenomenon of censorship and free thought in the theatrical sphere was analyzed.

The conclusion states that the Soviet government, during this period, put the theatrical sphere under strict control - regulated creative activity. Such actions gave rise to crisis phenomena in the field of performing arts and gave rise to a complex of self-censorship among its representatives.

The post-war years for Kharkiv theaters were marked by total ideological and political control over the entire cultural and artistic sphere; The years of "thaw" were characterized by "ambivalent liberalization" of cultural and artistic life - a weakened Stalinist course, which was opposed by freethinkers; these factors led to a "cultural stagnation" characterized by the persistence of censorship and repertoire restrictions. It was the period of "stagnation" that became the smithy of prominent theatrical figures who changed the position of the performing arts for the better in the 1990s.