

Ірина СКУБІЙ

Fowler, Mayhill C. *Beau Monde. On Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine*.
Toronto: University of Toronto Press, 2017.

Ірина Скубій – кандидатка історичних наук, доцентка катедри ЮНЕСКО
«Філософія людського спілкування» та соціально-гуманітарних дисциплін
Харківського національного технічного університету сільського господарства
імені Петра Василенка.

Історія ранньорадянського суспільства є однією з найбільш досліджуваних тем в українській історіографії. Тим більше важливе й цінне для українського читача знайомство з сучасними працями закордонних науковців, які, спираючись на методологічні досягнення своїх наукових шкіл, досліджують проблеми культурного будівництва 1920-х –30-х років. Авторкою рецензованої книги є Мейгіл Фавлер, професорка й керівниця програми русистики, східноєвропейських і євразійських студій у Стетсонському університеті (США).

Праця вийшла друком 2017 року і вже була презентована на багатьох майданчиках українського наукового й публічного простору. Одним із таких заходів, у межах якого відбулася презентація книги, була школа «Студії пограниччя у Центрально-Східній Європі та Чорноморському регіоні» (25 червня – 6 липня 2018 р., Харків), що її організував Центр дослідження між-етнічних відносин у Східній Європі (Україна) та Центр управління та культури в Європі університету Санкт-Галлена (Швейцарія). Проведення заходу саме в Харкові є дуже символічним, оскільки саме це місто було життєвою сценою більшості ключових акторів дослідження.

Рецензована праця представлена у вигляді колективних біографій ключових діячів українського театру 1920–30-х років, крізь призму життя і діяльності яких авторка прагнула з'ясувати його непросту історію. З-поміж робіт із зарубіжної історіографії це дослідження вирізняється тим, що воно не замикається на загальнодержавній специфіці культурних процесів, а виходить на ширші перспективи, висвітлюючи їхні особливості на периферії Російської імперії та Радянського Союзу, в Україні. Це дослідження показує, що українське театральне мистецтво успадкувало традиції культурно багатого імперського Південно-Західного краю. У новоутвореній радянській державі українські діячі продовжували бути географічно на периферії, що

не завадило їм протягом 1920-х років стати творцями багатьох культурних проєктів загальнорадянського значення.

Без перебільшення можна стверджувати, що дослідження представляє такий необхідний погляд на українську історію доби 1920–30-х років, як спробу творення власної національної ідентичности театральними митцями, надаючи їм право власного голосу в контексті загальнорадянського нарративу. Як зазначає Мейгіл Фавлер, фокус на культурній історії розширює можливості інтерпретації радянської національної політики, тоді як історія про бомонд на кордонах звертає увагу на виклики коренізації (с. 12).

Об'єктом своєї наукової праці дослідниця вибрала культурну еліту радянської України – бомонд (*beau monde*), ключовими акторами якої стали Лесь Курбас, Микола Куліш, Остап Вишня, Андрій Хвиля. Втім, авторка не обмежується аналізом впливу цих діячів на українське культурне життя, а прагне показати читачу, що по той бік радянської сцени були всім відомі в СРСР Соломон Міхоелс, Михайло Булгаков, Ілля Ільф та Євгеній Петров. Як доводить дослідниця, порівняно з українськими колегами вони мали більше творчої свободи та визнання з боку держави й суспільства. Приверненню уваги до проблеми ієрархії в середовищі культурної еліти підпорядкована структура книги: у центрі кожного розділу є сюжетна лінія про двох її представників, які перебували по різні боки так званого «театрального фронту». Чим зумовлена така увага до бомонду, у чому полягає необхідність його вивчення? Як доводить авторка, саме він створив українську радянську культуру (с. 13).

У першому розділі дослідниця знайомить читачів з історією російського імперського Південного Заходу. Вже з перших сторінок вони мають змогу побачити, що цей регіон аж ніяк не був периферією Російської імперії, а тим більше культурною. З позиції демографії він був доволі успішним простором співіснування різних етносів: українців, росіян, поляків та євреїв, кожен з яких зробив свій внесок у розвиток його мультикультурности. Як доводить Мейгіл Фавлер, саме Південний Захід став серцем імперської мережі розваг та дозвілля (с. 30). У зв'язку з цим не дивно, що рушійні сили змін радянської української культури в 1920-х роках походили з цього багатоетнічного прикордонного регіону колишньої імперії. Як і в інших країнах Європи, там існувала централізована театральна система, але що далі регіон розміщувався від центру, то більше свободи було у практичному втіленні її рішень (с. 36). Між тим умови розвитку на південних кордонах Російської імперії українського, польського та юдейського театру були різними: польський піддавався більш жорсткішому контролю, ніж український; заборона на використання юдейської мови не виконувалася, а лише ускладнювала діяльність труп; українськомовні вистави поширювалися попри заборону використання мови, зокрема під час різних воєнних кампаній на Півдні – Кримській та Російсько-турецькій війнах (с. 37). Як справедливо помітила дослідниця, причина такого вибіркового ставлення до місцевих культур з боку імперської влади полягала в необхідності забезпечення контролю над

ними. Натомість за радянської доби всі зусилля держави спрямовувалися на цензурування, створення нової радянської культури і на придушення будь-яких спроб протистояння загальному курсу (с. 39). Підбиваючи підсумки імперського періоду розвитку театру, дослідниця зауважила, що війна та революція активізували культурну мобільність, що позитивно позначилося на збільшенні кількості різних мистецьких напрямів та прискоренні змін всередині імперії.

Другий розділ праці присвячений двом ключовим культурним діячам, які зробили значний внесок у розвиток театрального мистецтва ранньорадянської доби – Михайлу Булгакову та Миколі Кулішу. Порівнюючи умови та особливості діяльності театрів у Москві та Харкові в післяреволюційну добу, дослідниця чітко визначає, що нова українська столиця пропонувала митцям ширші можливості. Зокрема, на прикладі цього дослідження бачимо, що зміщення кута зору у вивченні взаємовідносин центру й периферії є ключем для розуміння глибших контекстів їхніх зв'язків. Як і представники московського культурного бомонду, українські митці не тільки формували нову радянську культуру, але й творили власну. Кулішу та його послідовникам необхідно було з'ясувати, що було радянським, що було українським, а що було радянсько-українським проявом культури? Ключовими акторами ранньорадянського бомонду були колишні солдати Червоної армії, ідейні члени компартії, представники імперської інтелігенції. За умови успішного вписування в новий ідеологічний простір, ставши учасниками проекту творення комуністичного культурного продукту, вони отримали таку бажану раніше підтримку держави – робочі місця, можливості кар'єрного зростання.

Творення нової радянської культури в Харкові було невід'ємною частиною політичного життя та інтриг, які стояли за діяльністю її творців та їхніх літературних об'єднань, найбільш впливовими серед них були ГАРТ, Всеукраїнська спілка українських пролетарських письменників, ВАПЛІТЕ, Вільна академія пролетарської літератури. Авторка вписує ці культурні проекти в ширший контекст і говорить про трансформацію міського життя столичного Харкова: змінювалася культурна топографія, з'являлися різні спілки та організації (с. 75). Як один із найбільш показових прикладів охарактеризовано театр «Березиль», який став «локусом ранньорадянської креативності й обміну: літературного ярмарку» (с. 76) та однією з центральних соціальних інституцій міста. Цікаво, що одним із акторів, «партнерів», як їх називає авторка, творення нової радянської культури, було Державне політичне управління. За допомогою мережі своїх агентів у місті та всередині літературних груп, творенням підозр та звітів, дозволів та цензурування воно не лише контролювало, а й впливало на розвиток культури міжвоєнного Харкова (с. 83). Ця ідея дозволяє розширити усталений погляд на силові органи як каральні інститути влади, котрі через свою діяльність транслювали її політичний курс. Авторка робить їх активними учасниками суспільного життя і показує, що силові органи через свою діяльність формували напрямок руху літератури й мистецтва.

Однією з рис радянської літератури 1920-х років, як помітила авторка, була наявність внутрішнього транснаціоналізму, який для митців створював можливості для розвитку, простір для маневрів у поширенні своїх творів. Порівняння творчості Булгакова й Куліша та специфіки поширення їхніх творів у межах СРСР стало яскравим прикладом цієї ідеї. Знаковим був випадок із «Патетичною сонатою» Куліша, яку спершу не прийняли до репертуару українських театрів через її надмірну українськість та увагу до національних проблем. Натомість, розуміючи радянську культурну топографію, митець звернувся з аналогічним проханням до Москви, внаслідок чого твір «знайшов свою домівку в Москві» (с. 92). На прикладі долі Куліша та інших українських митців дослідниця також змогла показати, як протягом 1930-х років держава монополізувала мистецтво.

Розвиток комедійного мистецтва в ранньорадянську добу представлений через висвітлення творчості Іллі Ільфа, Євгена Петрова й Остапа Вишні. Знову, як і в попередніх розділах, авторка майстерно дібрала ключових героїв: Ільф і Петров представляють загальнорадянський масштаб, тоді як творчість Вишні була переважно розрахована на українську аудиторію. Щоб наочніше показати цю відмінність, зіставлено їхні знакові твори: «Цирк» та «Алло, на хвилі 477!» відповідно. Детально аналізуючи їх, дослідниця дійшла висновку, що «Цирк» створено як типовий радянський культурний продукт без чітких етнічних маркерів, тоді як «Алло...», перше україномовне театральне шоу, було водночас унікальним культурним продуктом Радянського Союзу й типовим для українського культурного середовища (с. 101). Утім, якою б не була новаторською творчість українських митців, радянське мистецтво не розвивалося ізольовано. Зокрема, 1927 р. Остап Вишня разом зі своїми колегами відвідав Німеччину, де вони побачили провідні театральні вистави тих років. Своєю чергою німецький театр перебував під американським впливом. Тому, продовжуючи думку авторки, читач зможе дійти висновку про наявність мистецьких взаємовпливів не лише між театральними культурами європейських країн, а й між різними континентами.

Важливою перевагою книги Мейгіл Фавлер є увага до контексту подій, які відбувалися в межах культурного процесу в Радянській Україні. Говорячи про коренізацію (українізацію), дослідниця показує як її позитивні, так і негативні наслідки. Порівнюючи відомих театральних та літературних діячів Ільфа і Петрова та Вишню, вона доводить, що, попри їхню належність до радянської культурної еліти, митці по-різному бачили своє покликання: тоді як письменницький дует створював радянську культуру, останній прагнув створити етнонаціональну українську культуру (с. 118). Фактично, до 1936 р. результати українізації відобразилися в тому, що в українській культурі не залишилося місця модернізму, авангарду, джазу, а лише, як пише дослідниця, «малоросійщина», гопак та мелодрама зразка XIX століття (с. 124). Увага до шляхів творення української культури в 1920-ті роки має свою актуальність і сьогодні. Виклики, з якими вона зіткнулася протягом 1930-х років, мають бути ще раз осмислені.

З другого боку, не варто забувати і про переваги, які здобули митці протягом першого десятиліття радянської влади. Відтоді театральні діячі не мали турбуватися про задоволення своїх матеріальних потреб, їжу, житло та змагатися з технологічним прогресом. Завдяки підтримці та патронажу держави вони поступово перетворилися на державних митців ("official artists"). Згодом багато хто з них поплатився за «щедрість» влади й опинився в таких трагічно відомих місцях серед радянського простору терору, як ГУЛАГ, Биківня й Соловки.

Не оминула авторка книги увагою і тему колективізації, події якої також стали частиною театального життя. Знаковим твором, її одою, була «Диктатура» (1929) Івана Микитенка. Українські митці, які вже отримували звання «Народного артиста» або «Заслуженого артиста» і перебували на службі в державі, мали виконувати її соціально-політичні замовлення. Відтоді мистецтво стало невіддільним від політики (с. 143). Саме ця думка і стала наскрізною ідеєю книги, оскільки життя і творчість літературного бомонду були зумовлені політичними рішеннями, прийнятими в Харкові, Москві та Києві. Розглядаючи цю проблему в ширшому контексті подій 1920–30-х років, авторка доходить висновку, що митці працювали не для задоволення інтересів аудиторії й театру, а на державу, яка і була їхнім роботодавцем (с. 146).

Унаслідок протистояння між культурною елітою та владою відбулося загострення їхніх відносин, що найяскравіше проявилось в такій трагічній події, як самогубство Миколи Хвильового 1933 р. На думку дослідниці, багато письменників вважали, що воно могло змінити ставлення Москви щодо України. Між тим саме ця подія змогла показати, що Радянська Україна не була автономною ні в політичному, ні в культурному житті (с. 151–152). Невипадково тоді ж Куліш написав для «Березоля» п'єсу «Маклена Граца» (1933), у сюжет якої було покладено голод у Польщі. Вистава попри жорстку критику побачила світ 5 вересня 1933 року. Вона і визначила подальшу долю двох ключових митців української літературної еліти, Куліша та Курбаса, котрі буквально через кілька місяців були арештовані, заслані в табори та опинились у розстрільному списку разом зі 134 культурними діячами, однаково закінчивши своє життя 1937 р. Авторка дуже влучно дібрала цитату Миколи Куліша, яка абсолютно точно показує особливості співіснування людини мистецтва з радянською системою: «...бути письменником з пролетарською ідеологією та важливим митцем – це неспівставні речі» (с. 156).

Як же можна було уникнути такої трагічної долі? Чи всі заходи були дієвими? Однією з ключових осіб, яка могла би вберегти культурного діяча, був державний службовець, відповідальний за керівництво сферою мистецтва. У книзі для позначення цього поняття використано словосполучення «чиновник у сфері мистецтва» ("arts official"). Андрія Хвилю було розглянуто як приклад посадовця цього типу. Дослідниця далека від ілюзії, що культурний патронаж гарантував своїм підопічним абсолютну безпеку: щойно чиновник потрапляв у небезпеку, вся група наближених до нього митців

опинялася під ризиком (с. 176). По суті, така співпраця представляла практики виживання та пристосування літераторів до суспільного простору радянської держави.

Фінальний розділ книги присвячено мистецьким діячам, які перебували в таких знакових та неоднозначних місцях радянської системи, як ГУЛАГ та Кремль. Перший став важливою, а для більшості утримуваних тут останньою можливістю театральної діяльності. Натомість для митця Кремль був однією з найбільш впливових платформ у культурній топографії великої країни. Але чи було так завжди? Якою мірою були близькі зв'язки між культурною та політичною елітами? У книзі є відповіді на ці питання. Авторка акцентує увагу на тяглоті традицій таких відносин та пов'язує їх з існуванням культурного осередку для придворних розваг ще за царської доби.

Що ж сталося з тим культурним бомондом, який буквально квітнув протягом 1920-х років і творив українську модерну міську культуру, театр, літературу? У межах рецензованої книги дослідниця намагалася відійти від наявних наукових штампів, які пояснювали би цю причину. На думку авторки, мешканці Будинку «Слово» були не просто репресовані, а зустрілися з викликом креативності, який постав у радянському суспільстві в 1930-ті роки як посилювана централізація мультикультурного ландшафту. Власне, як доведено на сторінках книги, креативність радянського стибу була далеко від усталеного в усьому світі розуміння цього поняття, причиною чого є інше ставлення до аудиторії, держави, а також її зв'язок із системою планування (с. 211). Цей висновок авторки пояснює не лише причини трагічної долі українського театрального світу, а й може бути застосований для вивчення особливостей співіснування приватних підприємців та торгівців, які також своєю діяльністю не вписувалися в особливості радянської системи.

Навіть після прочитання книга не полишає читача і на закінчення пропонує йому для роздумів ідеї про подальшу долю культурного бомонду в Україні, «нових Курбасів», мету сучасного театру та пострадянську аудиторію. Книга написана цікавою образною мовою, що дало можливість проникливо та яскраво зобразити життя головних діячів. Авторка успішно зіставляє різні події та сюжети з історії українського театрального мистецтва, але водночас використана термінологія для позначення історичних регіонів для української історіографії є не завжди відповідною. У книзі застосовано термін «російський імперський Південний Захід» (“the Russian imperial Southwest”). Очевидно, використання цього терміна вже є усталеною традицією в англійській історіографії та, з другого боку, представляє собою прагнення авторки «вписати» українську тему в ширший, загальноімперський контекст. Між тим такий підхід, хоч загалом і пояснює державну належність досліджуваного регіону (частина губерній якого належала в минулому як до Гетьманщини, так і до Речі Посполитої), та значною мірою спрощує розуміння його особливостей. Натомість в українській історіографії щодо українських земель у складі Російської імперії використовують такі терміни, як «Південь (Захід) Російської імпе-

рії», «південні губернії Російської імперії»¹, «український Південь»². При цьому авторка дає глобальне та комплексне бачення проблем взаємовідносин культури й держави в радянському суспільстві, пропонуючи новий погляд на українську культурну еліту. Рецензована праця представляє собою результат кількарічних досліджень авторки, у якій вийшло показати людський вимір обличчя українського театру й культури 1920–30-х років та шляхи творення української радянської культури. Книга варта уваги української читацької аудиторії, оскільки пропонує нетиповий для вітчизняної історіографії приклад колективної біографії культурної еліти, долі представників якої були пов'язані не лише професійно, а й екзистенційно.

¹ Олександр Іванович Гуржій, Смолій В. А., відп. ред., *Проблеми формування південних губерній Російської імперії в політиці Катерини II*, (НАН України. Інститут історії України. Київ: Інститут історії України, 2017), 76.

² Ігор Лиман, Вікторія Константінова, *Український Південь очима консулів Британської імперії 19 – початку 20 ст., Том 1: Британські консули в портовому місті Бердянську* (Київ, 2018), 630.