

Лягущенко Андрій,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7694-3078>
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені Ігоря Безгіна,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Andrii Lyagushchenko,
PhD of Art studies, professor of Theatre
Organization Department named after Igor Bezgin,
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОСТАТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖЕРА В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ

Анотація. Мета статті – виокремивши постать управлінця художньою перформативною діяльністю, розглянути проблему історичної трансформації професії театрального менеджера. *Методологія дослідження* ґрунтується на застосуванні історико-хронологічного методу, що дало змогу розглянути етапи становлення й розвитку театрального менеджменту; на методі порівняльного аналізу для виділення постаті управлінця з інших театральних професій; методі теоретичного узагальнення для виявлення й опису закономірностей та особливостей формування постаті театрального менеджера. Культурно-історичний підхід визначив загальну мистецтвознавчу спрямованість дослідження та допоміг у реалізації його мети. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що розглядалося мало вивчене питання, пов'язане з історією формування професії театрального менеджера в контексті розвитку перформативних мистецтв. *Висновки.* Доведено, що постать управлінця творчо-організаційним процесом формувалася у тісному зв'язку із розвитком театру, який виробив найбільш ефективні організаційно-правові форми свого функціонування, зокрема, колективну, приватну, корпоративну та державну. З'ясовано, що першою у театральному менеджменті з'явилася дуалістична постать драматурга-актора, а професіоналізація театру призвела до роз'єднання компетенцій автора й виконавця та передачу останньому управлінських функцій, хоча в доленосні періоди формування або відродження національної сцени драматурги знову стають менеджерами. Наголошено, що комерціалізація перформативних мистецтв породила постать підприємця, не пов'язаного із авторською або виконавською діяльністю. Артикульовано, що драматурги, актори й підприємці, які здійснювали управлінські функції, в різний час та у різних країнах називалися – імпресаріо, антрепренер, продюсер, а сьогодні ці визначення стали загальними маркерами професіональних компетенцій фахівців театрального менеджменту. Запропоновано використовувати матеріали публікації у викладанні відповідних освітніх компонентів.

Ключові слова: перформативні мистецтва, сценічне мистецтво, хореографічне мистецтво, театр, балет, танець, драматург, актор, менеджер, імпресаріо, продюсер, театральний менеджмент, організаційно-правова форма.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Виникнення й формування поста- ті театрального менеджера, як багатофакторного явища у контексті історії театру, є важливим пи- танням вивчення цієї складової перформативних мистецтв. Сьогодні виникла необхідність розши- рення вітчизняної дослідницької оптики, оскіль- ки до цього спонукає рішення уряду України, що об'єднало раніше окремі спеціальності «сценічне мистецтво» та «хореографічне мистецтво» під да- хом «перформативних мистецтв». Про те, що ми опинилися у тренді світового наукового дискур- су, свідчить зарубіжний досвід. Зокрема, відомий американський дослідник Марвін Карлсон заува- жує, що «вивчення традиційного “художнього” перформансу, такого як театр і танець, набуло нових вимірів і почало досліджувати нещодавно виявлені зв'язки між цими та іншими культурни- ми і соціальними видами діяльності» (Карлсон, 2018, с. 7). Одним із найважливіших видів люд- ської діяльності є управлінська, тому черговий спалах вітчизняної зацікавленості нею саме у ху- дожньому сегменті (перша потуга, як ми пам'ята- ємо, відбулася 50 років тому, коли була створена кафедра організації та управління театальною справою в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого), робить проблему історичного розвитку професії театрального менеджера вкрай актуальною.

На сучасному етапі, коли дедалі відчутнішою стає енергія змін у галузі культури і мистецтва, що їх рухатиме нове покоління управлінців, вели- кого значення набуває досвід формування й транс- формацій постаті менеджера перформативних мистецтв. Особливо актуальним це є для підго- товки сучасних фахівців у царині театального менеджменту, зважаючи на небезпеку розмиван- ня художньої складової в загальному масиві пер- формативної діяльності. Вважаємо, що знання історично сформованих особливостей професії є запорукою ефективної діяльності сучасних те- атральних менеджерів, які перебуватимуть на ві- стрі актуальних трансформацій галузі. Ще раз, як і в минулих наших публікаціях, наголосимо, що названа проблема має досліджуватися у загально- му контексті розвитку не російсько-радянських, а світових перформативних мистецтв. У статті спробуємо означити основні закономірності цьо- го нового дискурсу, зосередившись передусім на історичній тягlostі постаті менеджера у масиві інших театральних професій.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вітчизняні та зарубіжні історики зарубіжного й вітчизняного театру від Людмили Дмитрової, Петра Руліна, Макса Германа, Олександра Гвоз- дева до Ростислава Пилипчука, Олександра Кле- ковкіна, Наталії Владимирової, Оскара Брокета, Фредеріка Гілді, Марвіна Карлсона завжди при- діляли увагу постаті управлінця перформативною діяльністю. Зі свого боку, дослідники театально- го менеджменту Ігор Безгін, Стівен Ленглі, Ген- надій Дадамян, Олексій Безгін, Сергій Васильєв, Андрій Лягущенко, Микола Юдов, Владислав Корнієнко завжди враховували у своїх розвідках історико-мистецький контекст. Зокрема, В. Кор- нієнко абсолютно слушно вважає, що «генезис розвитку людства впродовж значного історичного часу сформував стале бачення основних управ- лінських засад, <...> практика менеджменту стає вкрай необхідною та вкрай актуальною у сфері художньо-творчої діяльності» (Корнієнко, 2025, с. 31). Історичний дискурс професії театального менеджера намітив Микола Юдов, справедливо наголошуючи на початковому синкретизмі твор- чо-організаційних компетенцій представників художнього сегменту перформативних мистецтв. (Юдов, 2021, с.173-179).

Спробою відійти від імперських наративів та актуалізувати проблему історії театального менеджменту, стали дослідження А. Лягущенка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» (А. Лягущенко, 2021, 495 с.), а також «Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва» (А. Лягущенко, 2023, с. 10-20.). У першій розвідці був проведе- ний ґрунтовний розгляд історії вітчизняного те- атального менеджменту із зосередженням як на постатях видатних організаторів, так і на умовах та обставинах їх діяльності включно із принципа- ми державного управління, а в другій – розгляда- лася еволюція розвитку основних типів державної театальної політики та інструменти її реалізації.

Вважаємо, що зараз на часі зосередитись на фор- муванні постаті менеджера в історичному контексті розвитку зарубіжних і вітчизняних перформативних мистецтв. Саме такий аспект дослідження обумо- вив *мету статті* – зосередившись на художній обумовленості управлінської діяльності у перфор- мативних мистецтвах, розглянути історичний про- цес формування постаті театального менеджера, виокремивши його з інших театральних професій,

насамперед драматурга й актора; дослідити виникнення визначень менеджерської діяльності в театрі та розвиток його організаційно-правових форм; удосконалити викладання освітніх компонентів, пов'язаних із менеджментом перформативних мистецтв, для студентів та аспірантів.

Виклад основного матеріалу. Українська дослідниця, одна із заспівувачів вітчизняного театрознавства, Людмила Дмитрова у «Підручній книзі з історії зарубіжного театру» наводить формулювання, згідно з яким «центральною постаттю в театральній справі була та особа, що сполучала в собі і автора, і режисера, і антрепренера» (Л. Дмитрова, 1929, с. 138). Уточнимо лише, що вказане визначення підручної книги наводилося щодо початку епохи режисерського театру та авангардних балетмейстерських пошуків у балеті й танці, а взагалі в тексті, що стосується попередніх періодів розвитку сценічного й хореографічного мистецтв, поруч із автором та управлінцем, завжди перебуває виконавець. Отже, історія театрального менеджменту починається із дуалістичної постаті драматурга-актора, в нетрях якої виникає та існує під різними назвами в різних епохах і країнах керівник художньою перформативною діяльністю.

Сьогодні найбільш поширені дві основні, конкуруючі між собою, теорії народження театру, одна із яких бачить його початок у оповіді тексту, а інша – в ритуальній грі. На нашу думку, полеміка тут безперспективна, як і дискусії про курку та яйце, адже театр народився тоді, коли автор об'єднався з виконавцем у прямому й переносному сенсі. Відбулося це, як прийнято вважати, у 534 р. до Р. Х. стараннями давньогрецького популістського політика Пейсистрата, який заохотив талановитого перформера Феспіса до написання і представлення першої трагедійної вистави, що відрізнялася від попередніх релігійних дійств наявністю спеціально написаного діалогу між хором і першим актором-протагоністом. Відомі дослідники театру О. Брокетт і Ф. Гілді вважають однією із головних умов виникнення сценічного й хореографічного мистецтв «наявність осіб, які можуть перетворити перформативні елементи на театральну подію високого рівня організації» (Брокетт, Гілді, 2014, с. 19). Останнє словосполучення, безперечно, вказує на наявність у драматурга й актора Феспіса та його наступників відповідних організаційно-управлінських компетенцій.

Звернемо увагу і запам'ятаємо ще одну суттєву рису новонародженого менеджменту перформативних мистецтв. Людмила Дмитрова наводить наступну тезу: «Організовували театральні вистави Старої Греції держава й громада» (Дмитрова, 1929, с. 134). Сучасні театрознавці, зокрема Наталя Владимірова, так само вказують на «виняткову роль держави в організації вистав за часів Давньої Греції» (Владимірова, 2024, с. 22). Безперечно, давньогрецький винахід став для владних структур багатьох країн наступної європейської цивілізації прикладом у формуванні своєї театральної політики аж до сьогодення. Але дуже важливо, що він поєднувався із громадською самоорганізацією величезної багатонаціональної когорти відомих й безвісних театральних менеджерів. Ми побачимо, як залежно від соціально-політичних, релігійних, культурних та інших обставин, вказана тенденція більшою чи меншою мірою проявлялася в процесі історичного розвитку перформативних мистецтв різних країн і народів включно із вітчизняним театром.

Практично аматорський, але підтриманий владою як важливий соціальний інститут, давньогрецький театр епохи розквіту Афіньської держави починає стрімко професіоналізуватися у епоху еллінізму. Одночасно з цим відбувається падіння соціального престижу художньої перформативної діяльності, яка з ритуалу перетворюється на розвагу, а її діячі з поважних громадян на культурну обслугу. Починають складатися компанії драматичних акторів та об'єднання інших виконавців, зокрема мімів, для яких професія є основним джерелом існування. Актуалізується питання приналежності цих утворень, які стають власністю або всієї спільноти професіональних перформерів, або однієї людини, або групи осіб, які не належать до колективу виконавців. Ці перетворення провіщають народження колективної, приватної та корпоративної організаційно-правових форм сценічного мистецтва.

Управлінські компетенції поглиблюються у римські часи, коли остаточно оформлюються акторські товариства на чолі з обраним керівником, який одержує латинську назву *domini*, тобто господар трупи (Брокетт, Гілді, 2014, с. 66). Отже, маємо першу назву постаті театрального менеджера, функції якого практично перебирає на себе провідний авторитетний актор, відтісняючи від управлінської діяльності драматурга. Взагалі,

з часів занепаду античності починає простежуватися тенденція, відповідно до якої професіоналізація й падіння соціального статусу театру ведуть до роз'єднання іпостасей автора й виконавця та передачу останньому менеджерських функцій. Хоча в періоди, коли перформативні мистецтва ставали важливою державною або громадською справою, архаїчна постать драматурга-менеджера з акторством чи без нього знову актуалізується. Як вважає Олександр Клековкін, відбувалося це тоді, коли явище театру вдало «притосовувалося – замовником і самими митцями, а у кінцевому рахунку – самим суспільством, до власних потреб» (Клековкін, 2004, с. 15). Прикладом тому є феномен Мольєра в абсолютистській Франції, Лессінга та Гете в роз'єднаній Німеччині або наших корифеїв у імперській Росії.

У середньовіччі замовником театральної діяльності стає католицька церква, а організатором міська влада й ремісничі цехи. Як зазначає український дослідник М. Капраль, «безпосередньою формою духовної активності ремісників були релігійні братства» (Капраль, 2012, с. 95). І от саме братства, що були афілійованими з церквою громадськими організаціями, стають посередниками між церковними ієрархами та організаторами й виконавцями перформативних релігійних дійств. Завдяки цьому вони одержують матеріальний зиск від показу театральних видовищ, спрямовуючи гроші на благодійну, просвітницьку та культурну діяльність.

Серед братств з'являються такі, що починають спеціалізуватися конкретно на перформативній діяльності. Зокрема, яскравим прикладом цьому є знамените паризьке «Братство страд Господніх», яке понад двісті років мало монополію на показ релігійних вистав у Парижі. Тим самим в організаційно-правових формах театрального менеджменту остаточно утверджується принцип корпоративізму, «за яким корпораціями вважалися асоціації, які уповноважували своїх членів до колективної дисципліни й обов'язково мали бути затверджені привілеєм від публічної влади» (Капраль, 2012, с. 14). Із поширенням магдебурзького права ці норми стають єдиними від Атлантичного океану до Дніпра й Карпатських гір.

Так само універсальним був і середньовічний релігійний театр, дійства якого в різних країнах вибудовувалися за однаковими творчо-організаційними канонами. Фінансування здійснювалося

за рахунок міських коштів, цехових внесків, пожертв, іноді з'являвся прибуток від платного показу. Підготовка подібного художнього перформансу вимагала значних управлінських зусиль і тому, попри те, що більшість учасників дійств були аматорами, виникає професія сценічного розпорядника – педжент майстра (pageant master), назва якого походила від тодішнього сценічного майданчика (Брокетт, Гілді, 2014, с. 100). Майстрами ставали найбільш активні учасники дійств, насамперед провідні актори чи автори текстів.

Отже, наступна іпостась театрального менеджера являла собою постать активного дієвця-аматора, який міг бути і драматургом, і актором на кшталт легендарного майстра шевського цеху Ганса Закса – проводиря нюрнберзьких мейстерзінгерів. Професіоналами тоді були мандрівні світські актори, які волею замовника релігійного театру – церкви – перебували на маргінесі суспільно-культурного життя. Їх діяльність активізується наприкінці середньовіччя, коли починається розпад єдиного середньовічного релігійно-художнього перформансу і виокремлюються національні сценічні культури під патронатом місцевої світської знаті. Як у пізні античні часи відроджуються сталі професіональні трупни-товариства і там вирізняється постать керівника трупи – актора-менеджера.

З приходом модерного часу, перші прояви якого з'являються в Італії, традиції релігійного середньовічного театру швидко змивають потужні хвилі гуманістичного світогляду. Суспільне замовлення італійського ренесансу було більшою мірою спрямовано на інші види мистецтва – літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, які швидко породили видатну плеяду професіоналів. Вони зруйнували середньовічну цехову обмеженість, об'єднавшись у багатопрофільні академії. Театр в італійських землях відстав від цього руху інтелектуальної еліти й не одержав з її лав видатних професіоналів. Світський театр ерудитів-інтелектуалів, базований на драматургії вченої комедії та трагедії, був і залишився аматорським і не публічним. Відповідно, італійські драматурги цього періоду не стали театральними менеджерами-професіоналами, а залишилися філософами, державними діячами та й навіть високими духовними особами.

А от повністю присвятили себе театру діячі італійської імпровізаційної комедії, пізніша загальновідома назва якої – комедія дель-арте, що

якраз і означає професіоналізм. І хоча провісник цього театру Анжело Беолько був актором-драматургом, його послідовники чудово обходилися без досконало розписаного тексту. Як зазначає Патріс Паві, «довіряючи адаптацію текстів, їхню інтерпретацію керівникові трупи (*sarcomico, cogado*), у театрі зробили перші кроки щодо утвердження «диктату» режисера» (Паві, 2006, с. 217). Постать головного коміка, як хранителя сценаріїв, засвідчила появу в професіональній трупі не тільки творчого, а й адміністративного керівника, якого починають називати імпресаріо (Баканурський, Корнієнко, 2009, с. 107). Тоді ж остаточно утверджується колективна організаційно-правова форма театральної справи, що передбачала пайові внески акторів-засновників, від чого залежала їх частка у прибутках.

Отож маємо ще одну назву постаті театального менеджера, яка, на відміну від попередніх визначень, поширюється за межі побутування окремої національної театральної культури й стає універсальною. Відтоді імпресаріо в різних країнах починають називати обраного або призначеного менеджера відповідної колективно-пайової або приватної трупи. Ця дефініція побутує по сьогодні, особливо активно використовуючись у шоу-бізнесі та оперно-балетному театрі, зважаючи на італійське походження музичних жанрів перформативних мистецтв. Розглядаючи далі трансформації постаті театального менеджера, ми побачимо, що імпресаріо в різні періоди та в різних країнах ставали як авторі, так і виконавці.

В Іспанії початку модерної доби завдяки потужній ролі католицької церкви відбувся плавний та поступовий перехід від середньовічної релігійної універсальної сцени до національного світського театру. Королівська влада, перебуваючи під могутнім впливом панотців, була головним замовником художньої перформативної діяльності, допустивши до неї професіоналів. Театр став важливою державною справою у пропагандистському й фінансовому аспектах. Його діяльність була дозволена за умови виконання соціального замовлення, що полягало у продукуванні та показі моралізаторських п'єс ауто, побудованих за середньовічними зразками. Вони стали для всіх драматургів і труп обов'язковою умовою провадження світського театру.

Фундатор національної іспанської сцени Лопе де Рueda та його послідовники до 1590 р. ще поєд-

нували хист драматурга, актора й менеджера-імпресаріо, називаючись авторами п'єс (*autores de comedias*) (Брокетт, Гілді, 2014, с. 162). А вже такі видатні драматичні письменники, як Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон, в умовах подальшого підвищення соціального статусу театру та його комерціалізації мають змогу не займатися виконавською й менеджерською діяльністю і зосереджуються лише на письменстві, яке дає можливість доволі безбідного фізичного існування, та на релігійних справах для душі. Професіональні пайові колективи виконавців здебільшого переходять під оруду акторів-менеджерів, найбільш підприємливі з яких починають перетворюватись на приватних власників.

У модерній Іспанії отримує нове дихання середньовічна форма релігійних братств, які вдало пристосувалися до нових умов. Церква й держава підпорядкували світську професіональну сцену своїм вимогам, не тільки задля ідеологічної, а й комерційної складової. Завдяки контролю братств значна частина прибутку від публічних вистав та здачі в оренду театральних приміщень ішла на утримання шкіл, шпиталів, притулків і власні потреби. В свою чергу, іспанські актори, сумлінно виконуючи суспільну угоду між театром і владою, почувалися доволі комфортно і в соціальному, і в матеріальному плані. Це було нетипово для тодішньої Європи, особливо зважаючи на жорстокий характер іспанського католицизму, який, зокрема, запровадив тотальну цензуру над мистецтвом. Прикритий владною парасолькою, іспанський театр пережив свою «золоту добу» і занепав наприкінці XVII ст. разом із втратою могутності держави.

Світська влада протестантської Англії показово відсунула церкву від театральних справ, заборонивши наприкінці XVI ст. релігійні вистави середньовічного зразка й перебравши на себе патронат сценічного мистецтва. У відповідь радикальні представники англійської церкви та їх мирські прихильники, що звалися пуритани, зайняли різко негативну позицію стосовно акторів і театру взагалі. Англія абсолютно своєрідно прожила досвід як італійського, так й іспанського театру, апелюючи при цьому напрями до античної тенденції. В Англії драматурги, сформувавшись, як і в Італії у освіченому університетському середовищі, принесли, на відміну від італійських ерудитів, свою творчість до професіонального театру (Брокетт, Гілді, 2014,

с. 128). При цьому вони були вільними від будь-яких зобов'язань перед церквою. У театрі драматурги зустрілися із активною громадською самоорганізацією професіональних акторських труп, що була властива самодостатньому англійському протестантському менталітету.

На відміну від Іспанії, англійський дух підприємництва чи не вперше робить театр важливою державною й громадською справою більше в бізнесовому ніж у ідеологічному контексті. В тогочасній Англії основною була колективна організаційно-правова форма функціонування перформативного мистецтва, що мала вигляд пайового акторського товариства. Разом із тим, впливовими постатями стають менеджери, які, будучи господарями театральних приміщень, одержують можливість стати одноосібними власниками трупи. Типовими тут є тесля Джеймс Бербедж чи ділок Філіп Генслоу, які остаточно поставили англійську театральну справу на комерційні рейки. В англійському театрі завершується, розпочатий в Іспанії, процес формування приватної форми, витoki якої сягають античних часів, хоча знайому всім назву «антреприза» вона отримує у Франції лише у XVIII ст.

Актор-організатор і керівник залишається головною постаттю у менеджменті англійського сценічного мистецтва від XVI ст. до початку XX ст. Такий менеджер міг докладати своїх зусиль як обраний чи призначений імпресарію колективного пайового акторського товариства або приватної трупи. Деякі найбільш підприємливі актори ставали навіть власниками театального колективу, і їх пізніше стануть називати на французький манер антрепренерами. На початку становлення англійської ренесансної сцени ще трапляється поєднання в одній особі актора і драматурга, але надалі поширення й комерціалізація театру, дає змогу більшості авторів існувати з коштів за реалізацію своїх п'єс численним професіональним трупам та не перебирати на себе виконавські і менеджерські компетенції. І лише яскраві постаті на кшталт Шекспіра могли поєднувати три іпостасі – драматурга, актора і пайовика, який виконував певні менеджерські функції.

Такою постаттю у Франції XVII ст. був Мольєр. Людмила Дмитрова наводить таку характеристику цього видатного діяча французького класицистичного театру: «Мольєр, як керівник, користувався з величезної пошани та любові всіх

своїх товаришів, жвавий, запальний він ставив дуже суворі вимоги своїм акторам, але всі охоче йшли за його талановитими вказівками, свідомо розуміючи, що лише його акторський та письменницький хист так приваблюють глядачів до цього театру» (Дмитрова, 1929, с. 271-272).

Трупи часів Мольєра працюють у вже традиційній організаційно-правовій формі колективного акторського пайового товариства, але в них відбувається поділ управлінських компетенцій, де, окрім голови товариства-імпресарію, який був актором-менеджером, з'являються скарбник, секретар й контролер.

Зробивши мистецтво важливою справою влади, абсолютистська Франція дала світу величний стиль класицизму, стали концепцію державного театру, а також методику класичного балету, який сформувався при дворі Людовика XIV як модель ідеального ієрархічного суспільства, осяяного волею «короля-сонця». Їх практичним втіленням у перформативних мистецтвах, стали Королівська академія музики та Комеді Франсез. Обидва ці колективи сформувалися в організаційно-правовій формі державного репертуарного театру, адже біля їх джерел стояли видатні керівники-автори – композитор Жан-Батіст Люлі та драматург Жан-Батіст Мольєр. Французький досвід мав великий міжнародний вплив, і державний оперно-балетний та драматичний театр поширився Європою та світом саме у такій концепції.

В епоху Просвітництва підвищується соціальний статус театру, який починає заступати церкву у суспільному житті. Подібно до того, як у середньовіччі Святе Письмо стало початком релігійного театру, у XVIII ст. відбувається певна сакралізація просвітницького драматургічного тексту. Багато п'єс одержують розважливо-повчальну, майже біблійного пафосу авторську передмову. Продуценти просвітницьких творів, у тому числі драматургічних, починають відігравати поважну роль у суспільно-політичному й громадському житті. В таких умовах з'являється тенденція актуалізації постаті драматурга-менеджера, вільного від акторства. На його діяльність впливає не тільки владна воля чи громадські настрої, а й наявність у тій чи іншій країні державних театрів та рівень комерціалізації художньої перформативної діяльності. У тих країнах, де ці фактори з'явилися раніше, автори залишаються поза управлінням театрами, як Вольєр та Бомарше у Франції чи

Гольдони й Гоцці у Венеційській республіці, а там, де вони тільки формувалися, драматурги ставали безпосередніми учасниками менеджерської діяльності, як Лессінг та Гете у німецьких землях.

Німецька сцена доволі пізно стала позбавлятися тягара середньовічних традицій, активно використовуючи досвід англійського й французького професіонального театру. В авангарді цього процесу опинилася актриса Кароліна Нейбер, яка фактично була імпресаріо у створеній разом із чоловіком Йоганом Нейбером одній із перших постійних німецьких професіональних труп. Обравши місцем свого базування найкультурніше на той час німецьке місто – університетський Лейпциг, цей колектив виховав цілу плеяду видатних діячів німецької сцени. Важливо, що у найпродуктивніші роки діяльності трупи, поруч із акторами-менеджерами був теоретик й драматург Йоган-Крістоф Готшед.

Продовжилась ця тенденція із появою у німецькій драматургії могутніх постатей Готгольда Ефраїма Лессінга та Йоганна Вольфганга Гете. Вони чи не вперше стають імпресаріо не лише задля забезпечення сценічного життя своїх п'єс, а й для реформування театру. Прикладом тут є діяльність Лессінга на посаді своєрідного «драматурга-організатора» (Дмитрова, 1929, с. 300), а радше завліта й художнього керівника корпоративного Гамбурзького національного театру, та Гете – у статусі всевладного управлінця-практика державного Веймарського придворного театру (Дмитрова, 1929, с. 301). Дуже важливо, що німецькі драматурги-менеджери послідовно вибудовували творчо-організаційну модель репертуарного стаціонарного театру.

У сформованих раніше ніж німецька європейських театральних культурах, в часи Просвітництва, на тлі загального укрупнення постаті автора, можна побачити різні вияви активності драматургів у менеджерській діяльності. Так, у Англії, яка відбудовувала традиції професіонального театру після революційного пуританського погрому, автори ще сперечаються із виконавцями за першість у театральному менеджменті. Зокрема, видатний драматург Річард Брінсклі Шерідан змінює легендарного актора Девіда Гарріка як імпресаріо патентованого лондонського театру «Друрі-Лейн», а пізніше стає і його повноцінним власником. У старих театральних центрах – Парижі та Венеції драматургічна та менеджерська діяльність

повністю розмежовуються. У столиці Франції це зумовила монополія державних театрів, а у перлині Адріатики, навпаки, розвинений ринок перформативних мистецтв, де правила гри диктували приватні власники численних театральних приміщень (Дмитрова, 1929, с. 285).

Таким чином, у XVIII ст. повсюдно відбувається остаточна професіоналізація театральної справи та перетворення її на сталий бізнес. У Франції в цей період термін антрепренер (*entrepreneur*), тобто підприємець, що побутував у економічному середовищі, починає використовуватись принагідно до людей, які розуміли театр як бізнес (Баканурський, Корнієнко, 2009, с. 33). А зважаючи на значний французький культурний вплив, ця дефініція відтоді стає у значній частині світу ще одним поширеним визначенням постаті театрального менеджера. Приватна, корпоративна й державна організаційно-правові форми власності починають витісняти, особливо у великих театрах Європи, давнє колективне акторське пайове товариство. Особливого поширення набувають приватні театри, де менеджмент здійснює не призначений імпресаріо, а сам власник антрепренер.

Найбільш показовою була трансформація постаті театрального менеджера у перформативних мистецтвах США. Там був використаний увесь творчий та організаційний досвід європейського театру модерного часу, але зі своїми значними відмінностями. Зокрема, відсутність власних драматургів зумовила імпорту репертуару з Європи. В цих умовах, як зазначає Стівен Ленглі, у США від створення першої професіональної трупи у середині XVIII ст. і до останньої чверті XIX ст. «всі театральні менеджери були водночас акторами» (Ленглі, 2000, с. 162). Вони ставали імпресаріо спочатку колективних пайових (акціонерних), а потім численних приватних (фондових і комбінованих) театральних компаній. Ці колективи були сталими репертуарними театрами, вершиною розвитку яких стали антрепризи перших драматургів-менеджерів Августина Дейлі та Стіла Маккея у Нью-Йорку (Брокетт, Гілді, 2014, с. 358-359). Але автори не зайняли провідних позицій у театральному менеджменті США, хоча їх трупи вважаються провісниками місцевого режисерського театру.

Американська абсолютизація комерційної складової перформативних мистецтв породила мало знайомий у Європі принцип «довгих прока-

тів» однієї вистави. Це призвело до зникнення наприкінці XIX ст. у США постійного репертуарного театру, який замінив вільний акторський ринок, контрольований гастролями агенціями. Невдовзі вони об'єдналися, утворивши Театральний синдикат – як вершину тотальної централізації театрального менеджменту. «Театральною справою почали керувати акціонерні компанії, антрепренери-капіталісти, імпресаріо-підприємці» (Дмитрова, 1929, с. 410). На перший план виходить постать не пов'язаного професійно зі сценою підприємливого агента-посередника, яка замінює у театральному менеджменті актора і драматурга.

Комерсанти переважно були людьми, далекими від сценічного мистецтва, та бачили в ньому лише засіб заробітку. Але із становленням режисерського театру на початку XX ст. з бізнесового середовища виокремлюється постать незалежного продюсера, який розуміється не лише на грошах, а й на мистецтві. Зокрема, Стівен Ленглі зазначає: «У британському театрі продюсерами називають режисерів-постановників; на континенті ця посада називається режисер. В американському театрі продюсер – це людина, яка виступає ініціатором театрального проекту, відповідає за майно, забезпечує авторські права та знаходить капітал, необхідний для постановки» (Ленглі, 2000, с. 57). Отже, продюсер поєднує у собі всі менеджерські компетенції від імпресаріо до антрепренера. Тандем продюсера з режисером, диригентом, балетмейстером, куди долучаються автори й виконавці, заступає у управлінській діяльності драматурга чи актора.

У річниці загальносвітових тенденцій розвивався й вітчизняний театральний менеджмент. Біля його витоків перебувала постать драматурга-менеджера Якуба Гаватовича, трупа якого у 1619 р. представила написані ним перші твори української драматургії. Через два віки організаційними проблемами новітнього українського театру знову перейнялися автори – Іван Котляревський та Григорій Квітка-Основ'яненко. Їх постаті, як драматургів-менеджерів, абсолютно відповідали тогочасним просвітницьким тенденціям становлення нової театральної культури. Зокрема, керівникові Полтавського вільного театру Котляревському личать лаври директора Веймарського театру Гете, адже стартові можливості були схожими – державно-муніципальний, патронований тут князем, там герцогом сценічний колектив. Українські дослідники наголошували, що «лише обов'язки фактичного

директора полтавського театру й потреба дати для цього театру відповідний український репертуар спонукали Котляревського виступити в характері драматурга» (Білецький, 1930, с. 198).

Безумовно, для менеджера Котляревського перформативні мистецтва стали важливою громадською справою, яка започаткувала нову українську драматургію і театр. Маючи акторські здібності (згадаємо, як він комікував на вечірках полтавських губернаторів), Котляревському не було потреби грати у своєму театрі, де сяяла плеяда видатних виконавців, очолювана Щепкіним. Тому в цьому початковому епізоді вітчизняного театрального менеджменту відсутня архаїчна постать драматурга-актора. Так само, як і в ситуації з не менш виконавськи обдарованою людиною, яка замолоду була і танцюристом, і актором, але, ставши автором Квіткою-Основ'яненком, обмежилася постачанням своїх драматичних творів новому поколінню українських виконавців на чолі із Солеником. А професійними приватними трупами, де формувалися українські виконавці, керували вправні актори-менеджери Штейн та Млотковський.

Для видатних діячів українського класичного театру другої половини XIX ст., об'єднаних сталим визначенням корифеї, запорукою успішності їх творчості була саме менеджерська діяльність, яка забезпечувала створення власних труп, провадження їх діяльності у надскладних умовах бездержавності нації, вибудовування стосунків із ворожою імперською владою. Для активно зростаючого українського суспільства театр стає важливою громадською справою. А ті, хто взялися за неї, відроджуючи й посуваючи далі вітчизняні перформативні мистецтва, виступили у архаїчній, але звичній для періодів становлення нової театральної культури, постаті драматурга-актора. Якщо згадувати топову п'ятірку чоловіків-корифеїв – Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого, Садовського, Саксаганського, то всі вони були граючими імпресаріо або антрепренерами, які більше чи менше збагачували текстами репертуарну валізу своїх труп. Саме так було у театрі класичної Греції, Іспанії початку «золотої доби», Франції часів Мольєра й навіть США у тому ж кінці XIX ст.

Покоління модерної й авангардної української сцени в особах Леся Курбаса, Гната Юри та Василя Василька було вже режисерами-менеджерами першої половини XX ст. Проте вони, відчуваючи на собі багатвікове родове тавро театральних

управлінців, пройшли кризу власне акторство і навіть авторську іпостась, продукуючи за необхідності драматургічні інсценізації для власних постановок. Тут слід згадати хоча б «Джиммі Гігінса» Курбаса за Сінклером, «Бравого вояка Швейка» Юри за Гашеком, «Землю» Василька за Кобилянською. Тобто в кожному із них, більше чи менше, існували всі давні іпостасі театрального менеджера. Ось як, зокрема, характеризував хист Гната Юри Йосип Гірняк: «Він був клясичним зразком антрепренера з амбіціями актора, режисера, адміністратора – словом, всеохопного господаря, що володіє всім неподільно» (Гірняк, 1982, с. 100).

Натомість Курбас все ж намагався позбутися інерції минулого, використовуючи американський досвід засновника школи наукового управління Тейлора. В «Березолі» київського періоду, зокрема, була заснована ціла Станція наукової організації праці, де планували опрацьовувати питання театрального менеджменту. Але тоталітаризм не дав здійснитися цим планам і вітчизняне управління театром випало із загальносвітового річища розвитку художньої перформативної діяльності. Радянська влада, спокушаючись лаврами тирана-популіста Пейсистрата, пристосувала театр для своїх ідеологічних потреб. Фантом драматурга-менеджера відродився в радянській редакції, коли Іван Микитенко домігся від влади створити на противагу «Березолі» Харківський театр революції, або Олександр Корнійчук фактично зробив франківців своїм кишеньковим театром. Але тодішні радянські автори хотіли володарювати, але не керувати й відповідати. Надалі в радянському театральному менеджменті людей театру взагалі стали заміщати висуванці-непрофесіонали, і така тенденція продовжувалася аж до створення кафедри організації та управління театальною справою в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого, п'ятдесятиріччя якої відзначається 2025 року.

Висновки. Потреби якісної підготовки сучасних театральних менеджерів актуалізують необхідність ознайомлення з історичними трансформаціями цієї професії у широкому контексті розвитку перформативних мистецтв. Розглядаючи вказану проблему, доведено, що постать управління процесом колективної художньої творчості формувалася у тісному зв'язку із розвитком театру, а його дієвці в різні періоди виробили найбільш ефективні організаційно-правові форми

своїх професіональних осередків, зокрема, колективну, приватну, корпоративну та державну.

Проаналізувавши трансформації професії театрального менеджера, з'ясовано, що першими її представниками стали драматурги-актори, які з'явилися одночасно із виокремленням художньої перформативної діяльності, а професіоналізація театру привела до роз'єднання постатей автора та виконавця і передачу останньому управлінських функцій. Разом з тим зазначено, що у різних народів, у тому числі в українців, простежується загальна тенденція повернення драматурга до менеджменту в доленосні періоди формування або відродження національної театральної культури. Наголошено, що комерціалізація перформативних мистецтв призвела до появи постаті підприємця, не пов'язаного із авторською або виконавською діяльністю.

Артикульовано, що актори, драматурги, підприємці, які займалися організацією та управлінням процесом колективної художньої творчості, в різний час та у різних країнах називалися – імпресаріо, антрепренер, продюсер. Сьогодні ці визначення стали загальними маркерами професіональних компетенцій фахівців театрального менеджменту, якісній підготовці яких покликана сприяти запропонована стаття.

Джерела та література

- Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction*. Third edition. London. New York: Routledge. 291 p.
- Корнійченко, В. (2025). Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театральній сфері України: модерні та постмодерні аспекти. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 36. С. 30-37.
- Юдов, М. (2021). Театральне продюсування: історичний дискурс. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 173-179.
- Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.: іл.
- Лягущенко, А. (2023). Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць*. Вип. 33. С. 10-20.

- Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії зарубіжного театру*. Випуск 1-й. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. Харків: Державне видавництво України. 476 с.
- Брокетт, Оскар Г., Гілді, Франклін Г. (2014). *Історія театру* (10 видання) / Пер. з англійської. Львів: Літопис. 730 с.
- Владимирова, Н. (2024). *Історія театру Західної Європи і США*. Посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 204 с.
- Клековкін, О. (2004). *Античний театр*: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ: АртЕК. 208 с.
- Капраль, М. (2012). *Люди корпорації*: Львівський шевський цех у XVII-XVIII ст. Львів: Львівське відділення ІУАД ім. М. С. Грушевського НАН України. 552 с. + 16 іл.
- Ленглі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід*. Пер. з англ. За ред. І. Д. Безгіна. Київ: ВВП «Компас». 640 с.
- Білецький, Л. (1930). Біля початків нової української комедії і водевілю. *Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Том XCIX*. Львів: Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 1930. С. 173-212.
- Гіряк, Й. (1982). *Спомини*. Упорядкував Богдан Бойчук. Нью-Йорк: В-во Сучасність. 487 с.
- Lyaguschenko, A. (2021). Ukrainiski teatr. Vydatni di-yachi ta menedgment [Ukrainian Theater. Prominent figures and management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s.:il.
- Lyaguschenko, A. (2023). Derzhavnyi teatralnyi menedgment u konteksti istorychnogo rozvytku scenichnogo mystetstva [State theater management in the context of the historical development of performing arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo. Zbirnyk naukovykh praz / Kyivskiy natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 33. S. 10-20.
- Dmytrova, L. (1929). Pidruchna knyga z istorii zarubizhnogo teatru [A handy book on the history of foreign theatre]. Vyp. 1-yi. Za redaktsieiu y z vstupnymy uvagamyprof O Biletskogo. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvoUkrainy. 476 s.
- Brokett, Oskar G., Gildi, Franklin G. (2014). Istoryia teatru [History of theatre]. (10 vydannya). Per. z angl. Lviv: Litopys. 730 s.
- Vladimirova, N. (2024). Istoryia teatru Zahidnoyi Evropi i SShA [History of theater in Western Europe and the USA]. Posibnik dlya vischih navchalnih zakladiv kulturi i mistetstv. Kyiv: KNUTKIT imeni I. K. Karpenka-Karogo. 204 s.
- Klekovkin, O. (2004). Antychnyi teatr [The antic theatre]: Navchalnyi posibnyk dlya studentiv vyschih navchalnyh zakladiv kultury i mystetstv. Kyiv; ArtEK. 208 s.
- Kapral, M. (2012). Ludy korporatsii: Lvivskiy shevskiy tseh u XVII-XVIII st. [People of the corporation: Lviv shoemaking workshop in the 17th-18th centuries]. Lviv: Lvivske viddilennya IUAD im. Grushevskogo NAN Ukrainy. 552s. 16 il.
- Lengly, S. (2000). Teatralnyi menedgment I producerstvo. Amerykansyi dosvid [Theatre Management and Production. American Experience]. Pereklad z angl. za red. I. Bezgina. Kyiv: VVP «Kompas». 640 s.
- Biletskyi, L. (1930). Bilya pochatkiv novoi ukrainskoi komedii i vodevilu [At the beginning of new Ukrainian comedy and vaudeville]. *Zapysky naukovogo tovarystva imeni T. G. Shevchenka. Tom XCIX*. Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. G. Shevchenka, 1930. S. 173-212.
- Girnyak, Y. (1982). Spomyny [Memories]. Uporyadkuvav Bogdan Boychuk. New-York: V-vo Suchasnist. 487 s.

References

- Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction*. Third edition. London. New York: Routledge. 291 .
- Kornienko, V. (2005). Teoretychni zasady ta praktychni dosvid menedgmentu v teatralno-vydovyschni sferi Ukrainy: moderni ta postmoderni aspekty [Theoretical foundations and practical experience of management in the theatrical and entertainment sector of Ukraine: modern and postmodern aspects]. *Naukovyi visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino I telebachennya imeni I K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 36. S. 30-37.
- Udov, M. (2021). Teatralne produsuvannya: istorychnyi dyskurs [Theatrical production: a historical discourse]. *Scenichne mystetstvo: dominuuchi problemy hudozhnyo-tvorchyh procesiv: materially Vseukrainskoi naukovo konferencii nauково-pedagogichnyh pracivnyy*

Andrii Lyagushchenko

Transformations of the theatre manager's role in the historical context of the development of the performing arts

Abstract. *The purpose of the research.* To highlight the role of the theatre manager in artistic performance activities and examine the historical transformation of the profession. *The research methodology* is based on three methods: the method of theoretical generalization, which was used to identify and describe the patterns and characteristics of the formation of the role of the theatre manager; the comparative analysis method, which distinguishes the role of the manager from other theatre professions; and the historical-chronological method, which examined the stages of the formation and development of theatre management. *The cultural-historical approach* determined the art-historical focus of the research and helped to achieve its goal. *The study's scientific novelty* lies in its examination of an under-researched issue related to the history of theatre management in the context of performing arts development. **Conclusions.** It has been proven that the role of creative and organizational process manager emerged in combination with the development of theatre, which established the most effective legal and organizational structures for its operations. These structures include collective, private, corporate, and state forms.

It has been established that the dual role of playwright and actor was the first to emerge in theatre management. Authorial and performing roles became distinct as a result of the professionalization of theatre, with managerial responsibilities being delegated to the latter. However, during critical periods in the development or revival of national theatre, playwrights once again took on managerial roles. It is underscored that the commercialization of the performing arts has resulted in the emergence of entrepreneurs who are not involved in creative or performing activities. Playwrights, actors, and entrepreneurs who performed managerial functions were known as impresarios, entrepreneurs, and producers in different countries and at different times, and these terms now commonly indicate the professional competencies of theatre management specialists. It is proposed that the publication's materials be used to teach the relevant educational components.

Keywords: performing arts, stage art, choreographic art, theatre, ballet, dance, playwright, actor, manager, impresario, producer, theatre management, organizational and legal form.

Подано до редакції 31.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025