

Гаевская Н. М., к.филол.н., проф.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев
Гаевская Е. В., к.филол.н.

В статье речь идет о психологизме женских образов на основании книги «З непокрытою головою».

Ключевые слова: психологизм, художественная манера, индивидуальность, малая проза, традиция, модернистская эпоха.

*Gayevska N. M.,
Gayevska E. V.*

The article deals with psychological characteristics of female images, based on the book 'Z nepokrytoyu holovoyu' (Bareheaded).

Key words: psychological characteristics, artistic manner, individuality, small prose forms, tradition, modernistic époque.

УДК 82.09:792 (477) Ю. Меженко

Гладун Д. В., студ.,
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ НА ПОЧАТКУ 20-ИХ РОКІВ ХХ СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)

У статті розглядається стан українського театру в час відбудови та відродження після громадянської війни за матеріалами архівних документів Юрія Меженка.

Ключові слова: літературна критика, театр, модерністські тенденції, криза театру, автограф.

*«Театр – це мірило, яке показує велич країни або її занепад»
Федеріко Гарсія Лорка*

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. для України був періодом розвалу традиційних моделей; соціального-економічних, ідеологічних та культурних змін, які позначилися, зокрема, на ставленні можновладців до української мови [12, 103]. Після скасування заборони на спектаклі українською мовою,

театр став чи не єдиним осередком, в якому українська культура могла вільно розвиватися.

Про цей період розвитку українського театру Дмитро Антонович писав: «Нинішня доба українського театру, як і музики, йде під гаслом розриву путів провінційної побутової обмеженості; майстри театрального мистецтва й театральні діячі прагнуть того, щоб обтруситися від пороку побутової рутини, від старих звичок праці, відійти від побутових тонів, чи, краще сказати, засвоїти побіч тонів побутових також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної вмілості, виплекати культуру тіла і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчості» [1, 401].

Саме у цей час постає **театр Садовського**, за результатами діяльності якого формується одна з перших новітніх моделей національної сцени [12, 104]. Однак цей театр почав занепадати у роки Першої світової війни; в 1917 році (не витримавши конкуренції з Українським національним театром та «Молодим театром») переїхав із Києва до Кам'янця Подільського, потім – до Галичини, а згодом – до Вінниці, де припинив своє існування у 1920 р. [12, 129].

Навесні 1915 р. під керівництвом І. Мар'яненка створено **«Товариство українських акторів»**, основу якого склали провідні актори театру Садовського. А вже 16 вересня 1917 р. на базі «Товариства українських акторів» було засновано **Український Національний театр**. Влітку 1918 р. частина акторів трупи переходить до **Державного драматичного театру** [12, 129-141].

«Молодий театр» постав у 1916 р. [12, 148]. Трупа складалася з молодих акторів (що підтвердила і сама назва). Одним із найяскравіших її учасників був Лесь Курбас, у світобаченні якого «чільне місце посідала музика», яка була «вагомою складовою усіх його сміливих експериментів: від простих вправ з ритмом до спроб витворення музично-драматичного видовища» [4, 325].

Дослідники вважають, що «Молодий театр» став початком «новітньої ери в історії української сцени», оскільки відкрив нові можливості сценічного самовираження як для акторів, так і для режисерів [12, 155].

На відміну від більшості європейських країн, «процес входження вітчизняного театру в нову мистецьку епоху, опанування ним модерністичної естетики» не співпав із початком ХХ століття. Протягом перших десятиліть «в одному культурному просторі у театральній практиці України співіснували і змагалися між собою традиційне мистецтво, апологетами якого виступали ідеологи народництва, модерністські течії та ранній авангард – футуризм.

Проте фантом модернізму, для якого головним був не перебіг сценічних подій, а сутність життя, не конкретність побутових обставин, а суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, не оминув українське театральне середовище.

Модерністські тенденції на українській сцені виявлялися і в зміні манери акторської гри, і в стилізаційно-історичних сценографічних пошуках, і в освоєнні новітньої української драматургії, і в появі авторської концептуальної режисури» [2, 159].

Тому в театрі почали з'являтися керівники-драматурги, які водночас ставали режисерами власних п'єс. Як зауважує Н. Єрмакова: «Окремі прецеденти практики поступово склалися у систему, визначаючи мистецьку спрямованість театру» цього періоду. Фактично, «режисерська культура значної частини національного театру цілком відбивала мистецьку природу лідерів труп», спиралася на їхні особисті етичні та естетичні ідеали [3, 222].

Так було до 1917 р., так і залишилося у перші пореволюційні роки. Однак, зміни суспільно-політичної системи не могли обійти театр. Загалом, «столичні театри, що лишилися на своїх місцях з приходом до влади більшовиків, повною мірою відчувають на своїй діяльності наслідки владної лихоманки, що спіткала Україну,— пише Юлія Раєвська. — З початком літнього сезону 1919 р. у Києві залишається три колективи: Народний театр, сформований на основі трупи Національного театру, головувати яким поставили П. Саксаганського (невдовзі у нього відібрали більшість із наданих організаційних та адміністративних повноважень, а на початку 1922 року й зовсім усунуть від керівництва колективом); Перший театр УРР ім. Т. Г. Шевченка, утворений шляхом штучного злиття Молодого і Драматичного театрів (художні керівники Л. Курбас та О. Загаров), комісаром котрого призначено І. Мар'яненка; Музична драма, заснована на базі залишків трупи М. Садовського. Жоден з них не протримається у незмінному вигляді навіть упродовж сезону. І жодна з програм художніх керівників не буде виконана навіть на половину» [12, 156-157].

Сучасник і свідок тих подій – бібліограф, літературознавець, театральний критик Юрій Меженко, значну частину доробку якого складають праці про театр, в одній зі своїх статей писав: «Після жовтня театр взагалі, а український особливо опинився в дуже скрутному становищі. Сучасність вимагала свого виявлення, а живі сили театру не могли йти в ногу з титаничними подіями...» [7, 5]. І з цим складно не погодитися, оскільки будь-яка подія потребує часу для осмислення. Цей час прямопропорційний значущості події як в особистому, так і в соціальному, національному світовому вимірах. Тобто, чим масштабніша подія, тим більше часу необхідно для її осмислення. Українці за короткий час пережили чималу кількість подій (революція 1905 року, Світова війна, Лютнева революція 1917 року, Жовтневий переворот – це далеко не повний перелік), тому, природньо, перші пореволюційні роки стали часом творчих шукань не лише драматургів, але й акторів, режисерів і навіть публіки.

У статті «Жовтень в українському театрі» Юрій Меженко відзначає, що «революція застала український театр у стадії невіджитого етнографічного репертуару з примітивним натуралістичним розумінням мистецтва театру...» [7, 2]. Справді, більшість театрів ставили старі п'єси, оскільки вони збирали найбільше публіки, а отже, грошей (театри були переважно приватними, тому зацікавлені у прибутках). Однак, навіть вони не могли залишатися осторонь тогочасних соціально-політичних змін.

Таким чином, поступово всім стало зрозумілим, що театр більше не може залишатися таким, яким був до революцій і війни. Але відповіді на закономірне питання: «Яким має бути новий український театр?» у перші роки виявилось досить складно. Про це Юрій Меженко пише у своїй аналітичній статті «Український театр...» (стаття раніше не публікувалася; подається у повному обсязі):

«Український театр був мало підготовлений до зустрічі революції. Народницько-етнографічні традиції сиділи у ньому досить міцно і, хоч, правда, деколи з'являлися голоси протесту проти законсервованих форм та віджилої ідеології, проте ці голоси потопали у морі міського напівзрусифікованого міщанства, яке підтримувало цей побутово-реалістичний театр і складало основний контингент одвідувачів, а значить: через касу диктувало свій смак режисерові.

Революція перед українським театром не тільки розгорнула неймовірні можливості, але поставила і надзвичайно складні вимоги. Змінився одвідувач. Прийшли інші групи, інші класи. 1917-18 рр. привели інтелігенцію, а з 19 року свій смак, свою ідеологію, свої вимоги поставив пролетаріат.

Між вимогами пролетаріату в 19 році і дореволюційним театром була правдива прірва. Два перших роки пішли на прискорене похапливе заповнення цієї прірви.

Інтелігенція заявила про свій нахил до театру символічно-психологічного, словом, до театру, який вона перед тим бачила в Росії. Вимога була рішуча і, хоч уряд Центральної ради удержавлював національний театр (тобто «Богдана Хмельницького» і «Крути та не перекручуй»), але занепад того театру був уже настільки очевидний, що не треба було родитися пророком, щоб передбачити близький кінець тих пережитків.

І тому зовсім легко було народитися «Молодому театрові». Він був виявленням смаку і вимог глядача-інтелігента. Легко, кажу, було народитися, бо не було поважного опору, але важко було вести позитивну роботу, бо ще менше було активно творчих сил: режисера і актора майже не було.

Похапцем підшукується репертуар. Над однією постановкою працюють кілька місяців («Цар Едип»), бо український актор не до тієї високої техніки, що вимагав новий театр. Робота надзвичайно складна і важка.

З кінематографічною швидкістю український театр проходить етапи, наздоганяючи за два роки півстоліття. Ясна річ, що жодна постановка не мусила повторювати попередніх. Різноманітність стилів, відсутність однієї творчої лінії, неусталеність художніх переконань – тобто культивувалось все те, що характерно буває для кожної доби шукань і експериментаторства.

За цей короткий час (2 роки) український театр придбав не тільки дещо з техніки «європейського» театру, а здобув – і це головне, значний акторський персонал і режисерів-новаторів (не скажу «революціонерів», бо у той період Курбас революціонером ще не був, а Загаров і Рженецький із державної драми 1918 р. були звичайнісінькі культуртрегери – наклали зверху, а не викликали органічного процесу зсередини).

Не можна сказати, щоб український театр за ці два роки наздогнав дуже багато. Театральна маса (з виконавців) залишалась у старих традиціях. Тільки порівняно невеличка група фанатично відданих справі людей уперто прагнула дальших удосконалень і ще гурток новаторів у Києві виставляв «Горе брехуніві», то провінція не менш уперто подавала публіці «Циганку Азу».

За цей час український театр виділив з себе певне коло, що пішло творчими новими шляхами і підготувало себе до зустрічі 1919 року.

З цього часу ми рахуємо новий період, бо те, що принесла українському театру диктатура пролетаріяту і військовий комунізм, було зовсім неподібне до всіх попередніх вимог.

Почалося з того, що театр наповнювали червоноармійці і члени профспілок. З одного боку, вони не зрозуміли «Йоли» Жулавського і «Привидів» Ібсена, з другого ж, ці нові глядачі позіхали з нудьги на «Вії». Ще менше-більше мав успіх Винниченко, та й те не весь, а тими п'єсами, де торкався революції.

Тяжко було зрозуміти нового глядача після того, як два роки працювали на інтелігента. Настрої, теми, репертуар, ідеологічна база зникли з-під ніг і треба було рішуче спиртисся на нову силу, що прийшла до театру, але це вимагало не звичайної перестановки з місця на місце, а органічного перетворення всієї театральної роботи, починаючи від автора і кінчаючи рухом актора на кону. Цей процес усвідомлення український театром соціальної революції і шукання такої театральної форми, щоб найповніше її виявити, був досить довгий, і треба визнати, що він і зараз ще далеко не закінчився.

Спочатку, відгукуючись на гасла дня, театр пішов найлегшим і найпростішим шляхом – шляхом ревагітки, про людське око роблячи вигляд ніби творить художні цінності. Цей період був позитивний з того погляду, що він ідеологічно зреволюціонував актора і режисера, але художніх досягнень за

цей час не було. І помилкою було постановку «Гайдамаків» вважати за крок вперед; це було задумано режисером слабше, як «Цар Едип», тільки актори були вправніші і виконували краще, як молодняк 1918 р.

Але агітка сама по собі не була безплідною. Після глибокої аналітичної роботи, проведеної в двох театральних лабораторіях Березоля і Михайличенківців були знайдені в агітці ті первні, з яких міг розвиватися новий театр.

Говорячи коротко, експеримент з агіткою ліг в основу творення нового театру з соціальним змістом і пролетарською ідеологією.

Період експериментальної агітроботи можна ще назвати періодом великої потрійної кризи. Тут мова йде не про кризу в переживаннях і в роботі окремих театральних діячів, а про театр в цілому.

Криза, повторюю, була потрійною. Насамперед, це виявилося в повній відсутності п'єс. Авторська криза була така, що п'єси писалися колективно, в процесі репетицій – проб. Друга криза – акторська: не було акторів. Може трохи більш як тузень з старих акторів пішов на роботу до ревагіттеатру; працював самий молодняк, часто не тільки театральню, а і в звичайному розумінні цього слова, малописьменний. Цей молодняк поки вчився і набував бодай початкової театральної техніки, ясна річ, не міг дати художніх досягнень, і тільки почувалася в ньому сила ще не виявлена.

Третя криза – режисерська. Знайшлося на всю Україну тільки два режисери, що взялися до цієї тяжкої і зтяжної роботи. Вони мусили шукати і творити репертуар, вивчати на актора чорнозем, і, в той саме час, самим їм треба було вчитися, досліджувати, робити експерименти.

Дійсно, це була героїчна доба в історії українського театру.

Ми зараз робимо спробу схематично підсумувати вісім років Революції в українському театрі. Тому всі деталі ми обминаємо і деякі дрібні факти, що йшли всупереч (а були і такі) основній лінії розвитку, ми залишаємо в цьому разі без аналізу.

Героїчна доба боротьби за революційний український театр тривала, власне, до останніх двох років. Тільки рік тому виявилися ознаки певної перемоги революціонерів. Виявилися широким фронтом у всіх трьох кризах. Почав з'являтися новий репертуар акторів, і режисерів ставало помітно більше. Ясна річ, це ще не є ліквідація криз, – це тільки ознаки ліквідації, яка ускладнюється новою кризою, що я назвав би творчою кризою.

Тепер в кожному невеликому місті України ми маємо український держтеатр. Вистачає і грошей, і п'єс (хоч цього ніби найменш є), і акторів, і режисерів, але ми опинилися в положенні людини, що не знає як своїх сил прикласти.

Трафарети ревагіток ще досі не випускають зі своїх рук оформлення сцени. Патос і алегоричність нами не пережиті і не відкинуті, бо немає чого поставити замість них. Ми досі примітивізацією сцени (це діалектично було зрозуміло в умовах боротьби з театром психологічним) вважаємо за єдину виправдану театральність.

Роздоріжжя, щоправда, вже немає, ми вийшли на певний шлях соціальної драми, ми навіть забули про ідеологічні шукання і вагання. Пережите стало історією, і сучасність кличе нас до ясної мети усвідомленої нами.

Але усвідомлення мети ще не вказує на спосіб наближення, простування до неї. Цей рік ми починаємо при найкращих можливостях. І тим відповідальніший має бути кожен крок.

Пролетарська держава і пролетарське суспільство зробили максимум того, щоб український революційний театр здобув собі чільні позиції на фронті за нову культуру. Чи він їх здобуде, чи залишиться театром для небагатьох (бо публіка в театрах, крім Харківського, не буває), залишиться експериментальною лабораторією без споживача, з самими лаборантами, – це нам покаже 9^{тій} рік після Великого Жовтня.

Франківці, Березільці, Михайличенківці, Шевченківці, Занківчане і інші, й інші, інше, нове життя, народжене Жовтневою Революцією чекає вашого слова.

Новий Український Театр маєте створити Ви» [11, 5-8].

У цій статті автор зачепив одразу кілька проблем: постійна зміна глядача (на зміну інтелігенції приходять менш освічений пролетаріат, який не знається на міфах Давньої Греції, але хоче побачити на кону щось, що змогло б пояснити йому події недалекого минулого), потрібна криза театру (автора, актора та режисера).

Про потрібну кризу театру Юрій Меженко пише також у статті «Театр ім. Ів. Франка. «Митька на царстві». Зокрема, автор зазначає, що: «В сучасному українському театрі довга низка різних криз. Криза авторська, криза режисерська, криза оформлювальська, криза композиторська. Про авторську кризу чи не найбільш писалося й говорилося, але справа тим часом не покращала.

Театр шукає соціально актуальної п'єси і, боїмося сказати категорично, але, здається, що ще нічого не знайшов. Мабуть, секрет полягає в тому, що авторів у нас театр не готує, а може, й тому, що й сам він не як слід знає, що ж воно таке соціальна актуальність, а може, й тому, що, навіть маючи дещо на увазі, боїться, щоб не почалися закиди в консерватизмі, в спробах реставрації, тощо» [9, 4].

Тему авторської кризи Юрій Меженко порушує також у статті «Джума Машід». П'єса на 6 картин Венеціанова, де зауважує: «В голові автора

залишилися випадкові уривки з різних статей та інформацій; з того всього він написав халтурну, беззмістовну п'єсу, де нема дії, а лише відомі нам гасла на зразок: «В єднанні наша сила» [8, 4]. Проте, як наголошує далі дослідник, навіть ревагітка не була зовсім безплідною, оскільки дала нові теми, які пізніше стали основою мистецьких творів. Власне, етап ревагітки відбувся саме тому, що від театру вимагали негайної реакції на події революції. Автори не мали часу на повноцінне осмислення ситуації, тому п'єси свої робили на основі того, що знали і встигли осягнути, а саме: революція – це добро, а все решта – зло. Тобто, фактично, знання, почерпнуті з агітаційних листівок, були втілені у такі ж агітаційні вистави. Проте пізніше, коли прийшло розуміння глибинної суті того, що сталося, природньо, почали з'являтися справді художні п'єси на революційну тематику.

Друга криза – акторська, полягала у тому, що лише поодинокі професійні актори пішли працювати до новостворених театрів, але, навіть вони не завжди могли впоратися з вимогами часу, з тієї ж причини, що й автори. Більшу частину труп складали молоді актори, яких потрібно було вчити усьому. І цей факт характерний не лише для київських театрів 1917 – 1920 років. Із молодими акторами завжди багато клопоту, а коли молоді актори – більшість трупи, то, властиво, і клопоту стає ще більше.

Криза третя – режисерська, зумовлювалася тим, що часто режисер мав бути не лише режисером, а й вчителем, а також – драматургом, і це тоді, коли він як режисер повинен був шукати й нові шляхи творчого розвитку театру.

Таким чином, 1917 – 1920 роки для українського театру стали справжнім випробуванням. Однак, цей період закінчився тим, що «побутовий театр з наївно-реалістичними формами, зі своїм сценічно невиправданим примітивом весь в минулому», – писав Юрій Меженко вже наприкінці 20-х років, одразу додавши: «не можна сказати, що він вмер», оскільки все ще залишилися глядачі, які переповнюють вистави «Лимерівен, Наталок Полтавок, Марусь Богуславок, Бондарівен і ще безлічі непотрібних нікому п'єс» [10, 3]. За цими словами аж ніяк не розуміння значення класичного театру та його репертуару, скільки бажання Меженка бачити справді радикальні позитивні зміни на кону українського театру, його спромогу йти в ногу зі своїм часом, новою, модерною добою.

Це підтверджують й інші праці вченого, що зберігаються в ще не описаному архіві у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Вони не просто надзвичайно інформативні, а й дають нове бачення процесів, що відбувалися з українськими театрами у першій третині XX століття. Особливо цінними для вивчення є автографи, рукописні матеріали та неопубліковані статті Юрія Меженка, які ризняться із

текстами машинописів та опублікованих на сторінках «Пролетарської правди» матеріалів.

Із позицій сьогодення деякі тези дослідника можуть сприйматися неоднозначно, проте його погляд важливий для розуміння місця театру в ієрархії тоталітарного суспільства, а також для того, щоб увиразнити ті чинники, які сприяли розвитку українського театру ХХ століття і, завдяки яким сучасний театр став саме таким, як ми його знаємо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. – К., 2003. – 418 с.
2. *Веселовська Г.* Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 159 – 220.
3. *Єрмакова Н.* Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 221 – 300.
4. *Леоненко Я., Фількевич Г.* Музичний простір вистав театру Леся Курбаса // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 325 – 351.
5. *Лорка Ф.Г.* Беседа о театре // Лорка Ф.Г. Об искусстве. – М.: «Искусство», 1971. – 310 с. – С. 144 – 148.
6. *Меженко Ю.О.* «Після жовтня театр взагалі, а український особливо...». – Київ, 18.XI.1923. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – Фонд перебуває в стані опрацювання, тому, використовуючи його матеріали, не маємо змоги посилатись на одиниці зберігання. – Автограф. – 10 арк.
7. *Меженко Ю.О.* «Жовтень в Українському театрі (Михайличенківці). Із записної книжки театрала. Фрагменти». – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – Автограф олівцем. – 23 арк.
8. *Меженко Ю.О.* «Джума Машід». П'єса на 6 картин Венеціянова. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – Автограф олівцем. – 5 арк.
9. *Меженко Ю.О.* Театр ім. Ів. Франка. «Митька на царстві». Рецензія. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – Автограф. – 6 арк.

10. *Меженко Ю. О.* Театр ім. Франка («Седі»). – [1928]. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – Автограф. – 5 арк.

11. *Меженко Ю. О.* «Український театр був мало підготовлений до зустрічі революції...». – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю. Меженко). – 9 арк.

12. *Раєвська Ю.* Інноваційні моделі українського театру 1910 – початку 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 103-158.

Стаття надійшла до редакції 09.10.14

Gladun D. V., Student
Institute of Philology at Taras Shevchenko Kyiv National University

**UKRAINIAN THEATRE IN KYIV IN THE BEGINNING
OF 20TH XX CENTURY
(BASED ON THE UNPUBLISHED WORKS OF YURIY MEZHENKO)**

In this article the state of Ukrainian theatre in the time of its reconstruction and revival after the civil war based on the archive documents of Yuriy Mezhenko is being examined.

Key words: *literary criticism, theater, modern tendencies, the crises of theatre, an autograph.*

Гладун Д. В., студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченка

**УКРАИНСКИЙ ТЕАТР В КИЕВЕ В НАЧАЛЕ 20-Х ГОДОВ ХХ В.
(ПО МАТЕРИАЛАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ
ЮРИЯ МЕЖЕНКА)**

В статье рассматривается состояние украинского театра во время восстановления и возрождения после гражданской войны по материалам архивных документов Юрия Меженка.

Ключевые слова: *литературная критика, театр, модернистические тенденции, кризис театра, автограф.*