

ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В РЕЦЕПЦІЇ ЮРІЯ БОЙКА (БЛОХИНА)

Юрій Бойко (Блохин) – український літературознавець і політичний діяч (1909-2002), перший професор-українець, який почав після Другої світової війни першим у Німеччині викладати українознавство, залишив лише кілька невеликих статей, які стосуються історії становлення та розвитку українського театру. Однак навіть ці принагідні публікації становлять певний інтерес з погляду історії української літератури, оскільки задекларовані в них ідеї відображають певні риси, характерні для окремих періодів його наукової діяльності (ранній – в Україні, зрілий – на еміграції), у яких вони були написані, а, одночасно, дають можливість побачити хоча й пунктирну, але достатньо чітко задекларовану перспективу бачення розвитку його ідеологічних, ідейно-естетичних та світоглядних домінант на певних етапах його наукового поступу.

Наукова спадщина Юрія Бойка-Блохина нині майже не досліджена. Загальний огляд його літературознавчих праць, присвячених драматургії Лесі Українки, проведено в статті Д. Тетериної-Блохин [1]. Загалом же публікації Юрія Бойка, присвячені окремим драматичним творам Лесі Українки [2], [6] та Володимира Винниченка [3], потребують окремого дослідження. Інші його публікації, присвячені, зокрема, проблемам історії українського театру не розглядалися.

Тому *мета* цієї статті – проаналізувати основні публікації Юрія Бойка, присвячені історії українського театру, а її *основні завдання* – представити особливості бачення зародження і розвитку обрядового українського театру; окреслити основні теоретичні проблеми, поставлені в цих публікаціях; проаналізувати особливості представлення традиційного етнографічно-побутового та модерністичного театру в Бойкових публікаціях. У нашій публікації ми розглянемо ці статті не в почерговості їх публікації, а так, щоб вони творили певну історико-літературну перспективу.

Стаття Ю. Бойка-Блохина “Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні” була підготовлена як інформаційне видання для літературної енциклопедії німецькою мовою. Її український переклад дає можливість побачити певні проблеми становлення та розвитку українського театру в перспективі європейської традиції. Літературознавець наголошує, що уже в перші століття від Р. Х. у племен, які були субстратом для українського народу, були розвинуті драматичні первні в “різномірних виразових формах” і про це переконливо свідчать “збережені рештки прадавніх звичаїв, пісень та ігрищ, в яких ми знаходимо вражаючі уламки театральної дії, що в них ми схоплюємо більш або менш замкнені в собі змістові фрагменти” [8, с. 34].

Дещо звуженими є, як видається, висновки автора (засновані на тому, що назва *коляда* спільнокоренева з новогрецьким *kolanta* та болгарським *коленте* або *коледа*, а “різдвяні пісні – коляди – нагадують візантійські «календарі» та римські *Calendae Januariae*”) про те, що традиції “брумалій” та “коляди”

формувалися під візантійським, болгарським та давньоримським впливом, які “в цій культурній ділянці безсумнівні”. Варто, очевидно говорити про спільну традицію слов’янських та європейських народів загалом. Тому в такій розширеній версії спільних коренів європейських традицій слід прийняти те, що “українські різдвяні й новорічні звичаї слід пов’язувати саме з цими впливами, та однак український ґрунт вже з давніх-давен приносив свої модуляції чи й щось істотніше”. Одночасно ж “давньоримський вплив є найразючіший доказ спільних джерел, початків української і західноєвропейської культур” [8, с. 34].

У контексті специфіки українського весілля, яке витворила історико-культурна традиція, воно “в значній своїй частині збереглося і в першій чверті ХХ століття, більше, ніж у інших слов’янських народів”, особливо більше ніж у росіян чи поляків: “У поляків католицько-церковний елемент був нищівний супроти архаїчного, старослов’янського. Серед росіян азійсько-монгольський вплив наслідком татарського нашествия, наклав свої жорстокі риси на це театральне дійство” [8, с. 36].

Крім усього літературознавець вказує на важливу структурну особливість українського весілля, про яку в радянському літературознавстві неможливо було згадувати та займатися його дослідженням: щодо весільного обряду “навіть чи можна погодитися з представниками позитивістичної науки, яка відмежовувала церковне вінчання від весілля, як кількаактову дію, а церковну весільну відправу ставила осібно”. Дослідник демонструє особливий процес «вростання» християнської традиції в ритуально-фольклорний простір, витворення органічної цілісності та вказує на той фактор, що “хоч перерваність дії між вінчанням і весіллям справді наявна, але насиченість підготовки до вінчання архаїкою звичаїв єднає церковну відправу з усіма контурами весільного дійства. Та й саме дійство поволі в XI-XIII століттях насичувалося християнським елементом, так що в містичному пляні одружування оспівувалися постаті Святої Трійці, Діви Марії та янголів”. Одночасно ж у контексті європейської традиції він зауважує, що “немає сумніву, що наше архаїчне весілля структурно наближається до давньогрецького та давньоримського вичуття трагедійности” [8, с. 37].

Ю. Бойко-Блохин, услід за М. Возняком притримується думки про те, що християнська Церква “не стала початковим ґрунтом для розвитку театру”, а первісні форми народного театру нею переслідувалися. Однак він приходить до дещо іншого висновку. Він наголошує, що в Україну театр “принесли єзуїти, що для них театр був засобом пропаганди унії”. На його переконання “іще наприкінці XVI ст. українські православні кола запозичили форму єзуїтського шкільного театру для мети захисту православ’я”. Таким чином, “національно-український елемент вперше з’явився також завдяки єзуїтам, дуже вишуканим у методах своєї пропаганди” [8, с. 41]. Одночасно ж він вказує на специфіку розвитку українського театру, який “швидко пройшов у своєму розвитку ті етапи, на які в Західній Європі потрібні були цілі століття”. Літургійна драма, як елемент у церковній відправі, “швидко відступила своє місце містерії, яка відразу ж включила в себе інтермедію”, а жанрове ускладнення – від «деклямації» через «діалог» до розвинутої драми – перебіг швидко”. Загалом же, “не відірвавшись істотно від стилю містерії, український театр сприйняв стилеві особливості

езуїтського шкільного театру, і це змішання стилів при досить виявленому православному і національному змісті являє своєрідність українського театру XVII – XVIII століть” [8, с. 41-42]. Ю. Бойко вказує на те, що “були спроби знайти і свій цілком самобутній стиль, заснований на візантійських культурних традиціях, але крім однієї вдалої спроби («Христос Пасхон») цей шлях не знайшов продовжувачів”. Ця барокова драматургія XVII – XVIII віків позначена “піднесеним стилем і вирафінованістю форми”. Одним із постійних елементів цих драм були алегоричні фігури; серед них дуже часто зустрічається фігура *Плач*. Це пов’язано з тим, що “тяжкі історичні плачі, стогону, лементу. Це відповідало містерійній дії, але ще більше пасувало суспільному настроєві, становищу народу [...]. Чуттєва лірична насиченість «плачів» – це національна особливість української стародавньої драми” [8, с. 42].

Розвиток театру періоду Бароко натрапляв на суспільно-історичні перешкоди. Після поразки у Полтавській битві почався брутальний тиск на українську культуру. Український театр “для вищих прошарків суспільства [...] перестав існувати і спустився, у спрощених формах, в народні маси”. Театр залишається залежним від Церкви, що не давало йому можливості стати світським: “У цих умовах не змогли з’явитися ні український Шекспір, ні Кальдерон, ні Мольєр”. Але навіть такі умови не перервали розвитку драми в Україні. Кінцем розвитку шкільної драми у 1760-их роках стала їх заборона “русифікатором Київської Академії”, ректором Самуїлом Миславським (сучасні джерела засвітлюють його діяльність у цілком іншому ракурсі – А. Х.) [8, с. 48]. Перехід до нового українського театру – драматургії Івана Котляревського, є завершальним етапом розвитку означених вище тенденцій, оскільки “все таки в період переслідування шкільних вистав інтермедія не зникла, залишивши школу, вона збереглася у народних низах, де її культивували «дяки-пиворізи», мандрівні вчителі, колишні студенти Академії”. Звідси ця інтермедійна традиція влилася в нову українську драматургію [8, с. 51].

Концепція трансформації українського театру Ю. Бойка-Блохина (при переході від епохи Бароко аж до Романтизму) значно повніше розкриває зміни поетики та жанрових особливостей у драматургії ніж, зокрема, концепція Д. Чижевського. Своє бачення такого переходу останній формулює дуже коротко: у епоху Бароко театр в Україні, пише він, з’явився “під впливом польського та латинського театру. На Заході при початках театру стояли певні середньовічні народні та церковні традиції”. В Україні “церковних традицій напевне, а народних майже напевне не було. Отже, український театр цілком походить з барокової драми. Великою мірою з театру єзуїтських шкіл [...]. Але не треба забувати й про можливі впливи театру протестантського [...]”. Підсумовуючи він додає, що “пізніша традиція українського театру, мабуть, духовно зв’язана з розцвітом барокової драми” [9, с. 283]. Д. Чижевський додає й посутню заувагу, якої майже не торкається Ю. Бойко-Блохин. Мова йде про вплив українського театру на формування театру російського: “Поза межами України вплив української драми був величезний в Москві та по всій Росії – аж до далекого Сибіру. Російська література 18 віку великою мірою залежить від української традиції, багато в чому від драми” [9, с. 293].

Важливим документом формування й трансформації ідеологічних поглядів Юрія Бойка є одна з його ранніх наукових статей «Молодий театр» (1930), яка була надрукована в «Житті і Революції». У ній розглядається історія українського театру початку ХХ століття як відображення протиставлення народницько-етнографічних та модерністичних ідей. Перша течію репрезентували ті, що «не мали виразної політичної фізіономії, точно висловлених соціальних програм, пляну дня й перспектив на майбутнє, жили «вчорашнім» днем [...], іноді щиро, іноді сентиментально-солодкаво «служачи народові»» [7, с. 1]. Інші доходили до висновку, що ««служіння народові» не покриває всього життя й що, попри те «служіння»», існує ще й необхідність «задоволення власних естетичних проблем». Зміна «служіння народові» на «служіння музам» народжує «розпачливе гасло – «мистецтво для мистецтва»» [7, с. 1].

У цій статті соціальний фактор відіграє одну з визначальних ролей для характеристики настроїв української інтелігенції того періоду. Однак автор дуже обережно приводить до думки, що український модернізм став новим кроком у розвитку, зокрема, українського театрального мистецтва.

Відображенням такого протиставлення стають два органи – «Українська хата» й «Рада». Наступні вирази можна вважати зразком гостроти ідеологічної / ідейної полеміки: «Старий театр розкладався, не задовольняючи вже нікого. [...]. Старий «побутовий театр» смердів, розкладаючись (sic! – А. Х.)» [7, с. 2]. «Рада» вважала, що «народ треба виводити з темряви, а ця «малоросійщина» тільки отруює його, плекаючи в ньому найгірші інстинкти. Вихід із становища вбачають у тому, щоб змінити халтурницький характер на «ідейний». Таким театром, на переконання «Ради» був театр Садовського, який «був театром зразковим. Його з гордістю протиставляли театрам «заробкевичів»» [7, с. 2]. У авторів «Української хати» «ідеал нового театру невиразний. Всі погоджуються на тому, що мусить бути театр європейський – досконалий з боку техніки, з найкращими перлинами європейського репертуару». Щодо напрямку формального, то «ідеальний театр «європейський» розуміють, здебільшого, як реалістичний, театр настрою», однак такий, який хоч і є «реалістичним», але «має коритися гаслам «чистого мистецтва»» [7, с. 3].

Юрій Бойко представляє історію народження «Молодого Театру» учнями-випускниками музично-драматичної школи Миколи Лисенка. Одним із найважливіших етапів цього було, на його переконання, приєднання до цієї групи Леся Курбаса у 1916 році. Він був «куди ліпше за решту товаришів теоретично ознайомлений із західноєвропейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік «естетичного театру»» [7, с. 4]. Юрій Бойко детально аналізує процес переходу від маніфестацій «Молодого Театру», до спроб втілення модерністичних ідей на сцені (зауважмо, що ці обсервації літературознавства ґрунтуються й на інтерв'ю, яке Юрій Блохин взяв тоді у Леся Курбаса та С. Боднарчука – одного з провідних акторів цього театру).

У статті подано коротку характеристику й Гната Юри, другого режисера «Молодого Театру», який прийшов туди за рекомендацією Леся Курбаса: «Сформувавши свій світогляд мистецький та акторські вмільості до революції, в

старому театрі, під впливом психологічної школи російського акторства, проводячи гасла «європеїзаторства» протягом кількох років, Юра не міг легко відсахнутись від своїх попередніх сформованих поглядів на театральний поступ” [7, с. 7]. Уже в середині 1918 року “Молодий Театр” “ще не вклав великих цінностей у мистецький поступ, але він уже встиг вбитися у славу тим, що рішуче порвав з побутовщиною, ставши, таким чином, на той час, найпереводішим українським театром у Києві, а, значить і на Україні” [7, с. 9].

Юрій Бойко-Блохин визначає основні заслуги “Молодого Театру” в розвитку модерністичних устремлінь: “...Експерименти в бік к о л е к т и в н о ї д и н а м і ч н о ї д і ї, експерименти, що були цілком у сфері засобів та мети естетичного театру”. Особливо успіхи цих експериментів виявилися в інсценізаціях Шевченка: “Тут молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності – досягли початків експресіоністичної дії. Мета інсценізації – створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, вбрання й декорацій” [7, с. 16].

Головною ознакою естетичного театру, на переконання Ю. Бойка – “прагнення до чистої театральності”, а “Молодий Театр” у своїх пошуках цієї театральності – це “театр умовний”, в якому “фарба, світло, жести використовуються не як засоби наближення до природи, а як засоби, щоб викликати певне почуття. Принцип умовності, відбившись у більшості постанов, особливо яскраво виявився в тих поставах, де позначилась ідея синтезування” [7, с. 17]. Одночасно дослідник наголошує, що “Молодий Театр” мав своє логічне продовження в “Березолі”, хоча “Березіль” “стояв ближче до естетичного напрямку, ніж до революційного”. У “Гайдамаках” Тараса Шевченка та “Газі” Георга Кайзера сенс вистави – “у ритмічних рухах, в стилізованих фарбах і лініях, в майстерних композиціях масових сцен, в образотворчості й музичності театру” [7, с. 18].

Хоча й стаття “Історія українського театру в совєтському навітленні” (1957) є лише короткою рецензією на видані в Москві (1954) в перекладі на російську мову спогадів Івана Мар’яненка (Петлішенка). Поминаючи цілком правильні інвективи в бік радянської цензури, можна виокремити кілька ідей і спостережень, важливих для історії українського театру: “Український театр з 80-х і пізніших років (XIX віку – А. Х.) був майже нечуваним зразком єдності акторів і публіки у спільному переживанні, театральна зала ставала місцем спонтанних національних демонстрацій. Через театр ішла могутня хвиля піднесення українського національного руху” [5, с. 88].

Гостро виступає Ю. Бойко й проти симулякрів «благотворного впливу» тодішнього російського театру на український, який обстоює автор вступної статті до спогадів І. Мар’яненка З. Мороз і “великих українських акторів стремить він представити як учнів російського театру, зокрема МХАТ’у. Зокрема хронологія його не зобов’язує” – адже “МХАТ виник тоді, коли український побутовий театр уже вписав блискучі сторінки в історію театрального мистецтва, коли творча фізіономія всіх головних акторів того часу вже визначилася [...]”. І резюмує: “Завдяки припасовуванню історії українського театру до історії

російського, передмова затирає всю глибину специфіки нашого театрального видовища, перетворює її слабшу копію московського «блискучого» оригіналу» [5, с. 89].

Юрій Бойко порівнює спогади І. Мар'яненка (написаними при допомозі «консультантів», які «кажуть, що слід забувати назавжди, а що слід згадати, а то й роздмухати спогад і доповнити його сьогоднішнім «усвідомленням» колишніх подій» [5, с. 88]), із спогадами М. Садовського («Мої театральні згадки», Київ, 1907 р.), в якого «минуле української сцени – це героїчна епопея, чергування ряду драматичних епізодів, крізь які розгортається напружений змаг українського театру з російською адміністрацією та російською шовіністичною опінією» [5, с. 89].

Літературознавець наводить кілька фактів, які характеризують справжнє протистояння української та російської театральної сфер: «...І Кропивницький, і Заньковецька відмовилися, з патріотичних мотивів, перейти на сцену російського імператорського театру, коли перед ними таку пропозицію висунено». За спогадами М. Садовського, нагадує він, «коли 1882 під час вистави на голову Кропивницького немов би ненароком упала декорація, то російським акторам заборонено в перебігу українських вистав заходити за лаштунки» [5, с. 89].

Дослідник, ніби продовжуючи ідеї, висловлені чверть століття до того (в «Молодому Театрі») наголошує, що на межі ХІХ – початку ХХ віку «в нашому театрі хоч і співпрацювали, але водночас і змагалися течії романтично-етнографічна і етнографічно-реалістична» [5, с. 89-90].

Ще одне літературно-критичне дослідження (яке є своєрідним некрологом) присвячене загальному оглядові творчості Івана Кочерги, написане в 1953 році. Бойко вважав, що цей драматург «завдяки гнітючим умовам московської окупації України не зміг виявити свого великого таланту в належній мірі й природному для нього напрямку» [4, с. 174]. П'єси «Майстер часу», «Підеш – не вернешся», «Китайський флакон», що були «зв'язані з советською дійсністю, були для письменника пашпортом благонадійності, який давав йому право працювати в ділянці драматургії» [4, с. 175].

Серед найзначущіших творів І. Кочерги Ю. Бойко називає «Свіччине весілля» та «Ярослав Мудрий». Символізм драматичного конфлікту «Свіччиного весілля» в тому, що у кінці ХV – на початку ХVІ віків, в часи литовського панування, «київські цехи починають *боротьбу за світло*. Змагання за світло переростає в змагання за потоптані чужим загарбником права, за людяність проти хижої брутальності і захланності. Конфлікт двох національно-соціальних сил – українсько-цехової і лицарсько-литовської концентрується навколо особи київського зброяра Свічки [...]» [4, с. 175]. Особливостями твору є «напружені драматичні перипетії, вірність історично-побутового кольориту, прекрасне відображення атмосфери українського середньовічного цехового життя [...]». Драма ж «Ярослав Мудрий» – це «захоплений гімн державній могутності староукраїнського Києва» [4, с. 176].

Підсумовуючи, слід наголосити, що хоча Юрій Бойко (Блохин) і не залишив цілісної картини розвитку українського театру, однак окремі його принагідні публікації й на сьогодні мають певну вагу для дослідження

зародження, становлення, історії його розвитку від найдавніших часів до драматичних пошуків першої половини ХХ століття. Наступні дослідження мали б розглядати статті Юрія Бойка в контексті його студій над творчістю Лесі Українки та Володимира Винниченка. Одночасно додаткового вивчення вимагають написані в науково-популярному ключі статті “П’ять великих акторів сцени” (1955) та про Марка Кропивницького (1942).

Література

1. Блохин-Тетерина Д. Юрій Бойко – дослідник творчості Лесі Українки / Дарина Блохин-Тетерина // Харків 30 – 40-х рр. ХХ ст. Література. Історія. Мистецтво : [Матеріали міжнародної наукової конференції до ювілею професора Юрія Бойка-Блохина] / Ред. О. Бронникова, І. Михайлин. – Харків, 1998. – С. 3 – 8.
2. Бойко Ю. “В дому роботи, в країні неволі” / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране. – Т. 2. – Мюнхен, 1974. – С. 315–325.
3. Бойко Ю. Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибрані праці / Юрій Бойко. – Київ : Медекол, 1981. – С. 173–181.
4. Бойко Ю. Іван Кочерга / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Т. 1. – Мюнхен, 1971. – С. 174–176.
5. Бойко Ю. Історія українського театру в советському навітленні / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Т. 2. – Мюнхен, 1974. – С. 87–91.
6. Бойко Ю. “Камінний господар” Л. Українки / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране. – Т. 2. – Мюнхен, 1974. – С. 327–362.
7. Бойко Ю. “Молодий Театр” / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Т. 1. – Мюнхен, 1971. – С. 1–18.
8. Бойко Ю. Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні / Юрій Бойко // Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Т. 4. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1990. – С. 34–51.
9. Чижевський Дмитро. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1956. – 511 с.

Анотація

Адріана Химинець. Проблеми становлення та історії українського театру в рецепції Юрія Бойка (Блохина).

У статті розглянуто основні дослідження Юрія Бойка (Блохина), присвячені становленню, розвитку та історії українського театру від найдавнішого періоду до середини ХХ віку. Відзначено, що хоча ці дослідження й не становлять певної цілісності в історичній перспективі, однак і нині залишаються актуальним для української культури.

Ключові слова: театр, традиція, трансформація.

Аннотация

Адриана Химинец. Проблемы становления и истории украинского театра в рецепции Юрия Бойко (Блохина).

В статье рассмотрены основные публикации Юрия Бойка (Блохина), посвященные становлению, развитию и истории украинского театра от древности до середины XX века. Отмечено, что хотя эти исследования и не являются собой целостности с точки зрения исторической перспективы, но и сегодня являются актуальными для украинской культуры.

Ключевые слова: театр, традиция, трансформація.

Summary

Adrian Himinets. Problems of formation and history of the Ukrainian theater reception Yuriy Boyko (Blokhin).

The article describes the main publication of Yuri Boyka (Blokhin), the formation, development and history of the Ukrainian theater from antiquity to the mid-twentieth century. It is noted that although the study and will not represent the integrity of a historical perspective, but today is relevant for Ukrainian culture.

Keywords: theater, tradition, transformation