

1. Андрієвський В. З минулого. – Берлін, 1923 Т. II. – Ч.1.
2. Васильківські вісті (Васильків). – 1918. – Ч.10. – 16 грудня.
3. Винниченко В. Відродження нації: Історія української революції (марець 1917 -- грудень 1919 р.). – Т. III. – К.: Політвидав України, 1990. – 542с.
4. Дністер (Могилів-Подільський). – 1918 – Ч.2. – 7 грудня.
5. Дністер (Могилів-Подільський). – 1918. – Ч.12. – 23 грудня.
6. Дністер (Могилів-Подільський). – 1918. – Ч.4. – 10 грудня.
7. Дністер (Могилів-Подільський). – 1918. – Ч.8. – 15 грудня.
8. Любовець О. Українські політичні партії й політичні альтернативи 1917-1920 р. Монографія / О. Любовець. – К.: Основа, 2005. – 311 с.
9. Нова Рада (Київ). – 1918. – 11 вересня.
10. Нова Рада (Київ). – 1918. – №179. – 4 жовтня.
11. Нова Рада. – 1918 – №182. – 8 жовтня.
12. Покутський П. Панська отоманія / П. Покутський – Львів: 1937. – 108 с.
13. Республіканські вісті (Вінниця). – 1918. – №29. – 4 грудня.
14. Республіканські вісті (Вінниця). – 1918. – Ч.10. – 11 грудня.
15. Республіканські вісті (Вінниця). – 1918. – Ч.3. – 1 грудня.
16. Республіканські вісті (Вінниця). – 1918. – Ч.6. – 6 грудня.
17. Республіканські вісті (Харків). – 1918. – Ч.9. – 19 грудня.
18. Робітничая газета (Київ). – 1918. – №370. – 18 вересня.
19. ЦДАВО України. – Ф.1216. – Оп.2. – Спр.1. – Арк.4.
20. ЦДАГО України. – Ф.57. – Оп.2. – Ед. хр. 266. – Арк. 14.
21. ЦДАГО України. – Ф.57. – Оп. 2 – Ед. хр. 264. – Арк. 1.
22. Черниговская мысль (Чернігів). – 1918. – №109. – 1 листопада.
23. Чернігівщина (Чернігів). – 1918. – №5. – 5 січня.
24. Чернігівщина (Чернігів). – 1919. – №1. – 1 січня.
25. Чернігівщина (Чернігів). – 1919. – №5. – 5 січня.

© Roman Panasyk  
(Kyiv)

#### DEVELOPMENT AND MAJOR ACTIVITIES OF UKRAINIAN NATIONAL UNION'S BRANCHES

*This article is a combined investigation of branches of the Ukrainian National Unity, which have worked during the second half of 1918 – the beginning of 1919 almost the all territory of Ukrainian State, and the process of creating those branches. The complement, structure, authority of its control body and correlation with the central Ukrainian National Unity are determined.*

До редакції надійшла 18.02.2009.

© Наталія Гонтар  
(Київ)

#### ТЕАТРАЛЬНИЙ РУХ 1920-Х РОКІВ В УКРАЇНІ

#### (КРИЗЬ ПРИЗМУ ВЗАЄМОВІДНОСИН ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО ТА ЛЕСЯ КУРБАСА)

*Стаття присвячена проблемі „нове-старе покоління” в українському театрі початку ХХ століття на прикладі полеміки двох яскравих представників традиційного та модерного напрямів театрального мистецтва Панаса Саксаганського та Лєся Курбаса.*

На початку 1920-х рр. в Україні почало стрімко відроджуватись театральне життя. В політиці Радянського Союзу одним з головних питань було творення нової радянської культури, основним принципом якої стало зображення радянської дійсності відповідно до партійних настанов. Було створено новий державний апарат для централізованого

управління усіма театральними справами, новий революційний театр, новий репертуар, для засвоєння культурної спадщини в рамках комуністичної ідеології. Усі мистецькі цінності передавалися Народному Комісаріату освіти, що контролював культурно-освітні установи. Йому підпорядковувалась Рада Мистецтв, при якій було створено Всеукраїнський театральний

комітет (ВУТЕКОМ). Радянський уряд визнавав потужний вплив театру і тому прагнув використати його як один із засобів пропаганди і впровадження нової ідеології.

У ці роки виникло чимало справді новітніх видів театрального мистецтва, пов'язаних з радянською революцією. Такими були численні агітаційні п'єси, масові театралізовані свята, що переходили в мітинги. До театру прийшло багато молодих митців, які прагнули творити нову культуру. Проте серед них було багато таких, хто ставив під сумнів цінність культурних надбань минулого. Це був проблемний період українського театрального руху, зумовлений конфліктом на ідеологічному ґрунті, а саме – у процесі створення нового радянського театру відбулося зіткнення багатьох мистецьких поглядів. Причиною гострих суперечок між двома основними полюсами театральних працівників була, з одного боку, консервативність представників старшого покоління театральних діячів, з іншого – надмірна „революційність” молодого покоління митців, а також різниця у загальній культурі, естетичних смаках і практичному досвіді. На зміну традиціям реалістичного побутового театру прийшли новаторські ідеї та модерні течії мистецтва, зокрема формалізм.

Модернізація українського театрального мистецтва також була зумовлена загальними тенденціями світового культурного процесу, що на початку ХХ століття набуває низки ознак, які не були притаманні йому в минулому. Це були постійні експерименти, пошук вираження, стилю і форми, протиставлення своєї творчості колишнім традиціям і стереотипам. У період воєн і революцій художній модернізм був пов'язаний з політикою: „ліві” політичні сили намагалися використати нове мистецтво з агітаційною метою.

Яскравими представниками полемізуючих сторін були Панас Саксаганський, який очолював Державний Народний театр та засновник Молодого театру Лесь Курбас.

У радянській літературі Панас Саксаганський постає як один з митців, що „радо віддали свою творчість справі революції” [9, с. 21]. Відомо, що саме в 1920-30-х рр. йому було присвоєно звання Героя Праці, народного артиста УРСР (а згодом і СРСР) та нагороджено орденом Червоного Прапора.

Натомість формалізм оголошено перешкодою на шляху розвитку українського радянського театру та таким, що чинить „опір розвитку соціалістичного театру, політиці партії і

Радянської влади в галузі театрального мистецтва” [9, с. 22], а найвідомішого українського театрального авангардиста Лесь Курбас було звинувачено у тому, що він збивав українське мистецтво „на позиції українського націоналізму, ігнорував соціалістичне будівництво... вдавався в постановках до... схематичності, формалізму, внаслідок чого переважна більшість вистав не могла бути сприйнята широкими пролетарськими масами” [9, с. 231] і репресовано.

Проте в щоденниках відомого українського ученого та громадсько-політичного діяча Сергія Єфремова, які за радянських часів були заховані в спецархівах, знаходимо запис, датований 9 лютого 1925 р.: „Два останні вечори... збавив у паршивенькому театрику... на Вознесенському спуску, де... виступав Саксаганський. Грав „Наталку-Полтавку” та „Запорожця за Дунаєм”. Не вважаючи на досить убогий антураж, вистави пройшли добре і публіки... набилось багато і слухала Саксаганського так, що муху було чути, як пролетить. ...це жганебна подія, що красі нашої сцени – Саксаганському доводиться вряди-годи виступати десь у паршивій шопі, тоді як Курбас катає дурня у великому театрі на Миколаївській вул. Але вийшло так, що тепер ми українського театра в Києві не маємо. Спекулянти од театра і революції... знищили старий український театр... й самі гинуть, як нікому не потрібні. А тим часом оці випадкові вистави Саксаганського показують, що український театр має свого серйозного глядача, який розшукує його навіть по закапелках, але не хоче йти до пишного театру на Миколаївській” [1, с. 194].

Багато цінних відомостей з цього питання залишили у своїх працях тогочасні театральні діячі і критики. Поява в Україні спеціалізованої періодичної преси сприяла їх згуртуванню. Найактуальніші питання розглядалися на сторінках таких видань як „Література, наука, мистецтво”, „Сільський театр”, „Нове мистецтво”, „Радянський театр”, „Мистецька трибуна” та інших. Полеміка відбувалася як між митцями, так і між театрознавцями. Крім суто мистецьких протиріч, що виникали на ґрунті конфлікту „старе – нове покоління”, деякі опоненти вбачали у виставах Народного театру навіть „пропаганду реакційного народництва й ворожого революції протиставлення міста селу, націоналістичну ідеалізацію сільського побуту і оспівування куркульської родини” [9, с. 55]. Але слід зазначити, що навіть противники реалістичного театру не ставили під сумнів

винятковий акторський талант Панаса Саксаганського. Відомий театральний критик Яків Мамонтов доводив, що побутовий театр, який репрезентується справжніми майстрами, ще може мати культурну вартість. Наполягав на „раціональній експлуатації” [4, с. 220] такого театру, тобто необхідності поставити його під державне керівництво. Таким чином, він би став осередком творчості майстрів старшого покоління.

Зокрема, Панас Саксаганський захищав здобутки українського реалістичного театру. Перш ніж оцінити таке явище як формалізм, Панас Карпович пильно спостерігав за роботою Курбаса і нотував свої враження. Він прагнув здійснити професійний аналіз вистав, обґрунтувавши його конкретними фактами. У 1923 р. він написав діалог „Очарованого молодого актора і старого реаліста” [7, с. 258] та статтю, спрямовану проти формалізму в театральному мистецтві і проти Леся Курбаса. Той, в свою чергу, критикував реалістичний театр на сторінках періодичної преси та у програмних документах театру „Березиль”.

У статті „На грані” Курбас заявляв, що „найгірша перешкода мистецтва в театрі це т.зв. готовий актор, професіонал... Це в більшості рутинна, нахабна, зарозуміла, сліпа, не творча. Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків, маленька душа – хвора на рецензію...” [9, с. 45]. Лесь Курбас вважав, що потрібно відкинути всі здобутки українського театрального мистецтва, збудувати нові цінності і створити новий театр європейського зразку. Він визнавав художню цінність творчості театру корифеїв, але у статті „Крах академічних театрів” (1923 р.) висловив думку, що „академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого накалу...” [3, с. 134].

До студії Курбаса входила молодь, яка мала зв'язки з робітничими гуртками. Та й сам він симпатизував робітничому рухові, прагнув пов'язати свою працю з громадським життям. Це і було однією з причин, чому радянська влада спочатку підтримувала Молодий театр. Відомий театральний критик Юхим Смолич з цього приводу писав: „Противоберезильский” фронт был достаточно силён, никак не слабее „проберезильского”. Но на стороне приверженцев „Березиля” были руководящие товарищи из партийного и государственного аппарата...” [2, с. 202].

Саме цим можна пояснити те, що театр Курбаса був розташований у центрі Києва, тоді як Саксаганський не мав постійного приміщення для вистав. Єфремов з цього приводу писав: „...тепер в офіційних кругах, що мають претензію керувати мистецтвом, він [Саксаганський] не має підтримки. Та що підтримки – самі перешкоди зустрічає. Боятися його конкуренції Курбасові театрові, бо туди публіка не ходить, а до Саксаганського ломляться. Доводиться старому, заслуженому, незрівнянному артистові грати по всяких другорядних театриках. Та й то не без капостей” [1, с. 322].

Цікаво, що Лесь Курбас у своїй статті „Шляхи і завдання „Березоля” (1925 р.) дає пояснення, чому публіка не надто активно відвідує його вистави: „Ми маємо в Києві таку ситуацію по відношенню до нашого театру: українське громадянство нас бойкотує. Яскравим доказом цього є гастролі Саксаганського – три спектаклі, які щоразу збирали повну залу людей з довгими сивими вусами, у вишиваних сорочках, із стрічками, – людей, яких ми ніколи у себе в театрі не бачили. Там же і інтелігенція українська з Академії наук. Ми її у нашому театрі не бачимо, або дуже рідко... З неї насміхаються, з неї хочуть людей зробити – звичайно, що їм у нас незручно. Бойкотує нас і російська інтелігенція... Вона не може нам простити того, що той театр, який довгі роки був розсадником русифікації Києва, що в тому театрі тепер сидять якісь „малороси”, які роблять не те, що їм подобалося. Робітництво, для котрих ми будуємо цей театр, живе від центру далеко, на окраїнах, і вечорами нелегко вертатися додому; ввечері робітник після роботи втомлений, йому не в голові йти в театр, трамваї не зовсім добре обслуговують окраїни, і взагалі робітник йде в театр тільки в суботу і в неділю. В будні затягти його в театр важко” [1, с. 255]. До речі, дана стаття дає нам уявлення про тогочасну атмосферу не тільки мистецького життя.

Панас Саксаганський також відвідував вистави Курбаса. У своїй теоретичній праці „До молодих режисерів” він описав деякі свої враження: „Я бачив постановку п'єси Кайзера „Газ” і зрозумів, що актор в театрі Курбаса мусить бути акробатом. Вся п'єса перетворилась на суцільний калейдоскоп жестів і рухів, до речі сказати, не завжди естетичних. А я сидів і тільки мріяв про одне: „коли б швидше закінчився цей спектакль божевільних”. Весь час я підбадьорював себе думкою, що все на

світі кінчається, і що спектакль цей теж повинен раніше чи пізніше закінчитись...  
...дивлячись на постановку п'єси „Газ”, я настільки осліп від безперервної зміни рухів усіх персонажів, що як не силкувався, а ніяких „стилізованих фарб”, „стилізованих рухів” та „творчих ліній” не побачив.

Побачив тільки натовп божевільних, які певно втекли з якого-небудь божевільного дому і тут на сцені перед нами святкували своє визволення від лікарів. Жести їх нічим не були виправдані і зовсім для мене незрозумілі” [5, с. 164].

Саксаганський дуже часто вживав слова „курбалесія”, „курбалесити” як для позначення негативного ставлення до „диктаторських” режисерських принципів Курбаса, так і жартома. Актор Борис Романицький, який довгий час працював з Панасом Карповичем на одній сцені, згадував: „Ось іде „Паливода”. В останній дії я (граф) кажу по ролі Саксаганському (Харко): „А ви поженіхайтеся з нею, може, вона подобришає. Біжіть, доженіть, поскочіть сорокою, хрюкніть свинкою”. Раптом Харко, ухопившись за мою репліку, відповідає: „А-а-а! Так, так. Розумію, покурбалесить треба”, – і, зробивши відповідний жест, якесь курйозне „антраша”, Харко вибіг за куліси” [6, с. 171].

Як видно з полеміки цих двох неординарних постатей, кожен намагався аргументувати

свою позицію щодо пошуків нових шляхів розвитку українського театру. Але з часом багатоваріантність розвитку театрального процесу поступила місцем „соцреалістичним позиціям” радянського мистецтва, що було характерним для пануючого тоталітарного режиму. Сучасники по-різному оцінювали творчість двох митців. Наприклад, театрознавець Петро Рулін відзначав, що, незважаючи на талант, Саксаганський вже не зможе створити в театрі нічого нового, що він як „проводир без армії, бо все життєздатне серед українського акторства давно вже знайшло собі працю у радянських театрах” [3, с. 428], і що традиційний репертуар вже не актуальний. Натомість історик театру Дмитро Антонович ставив під сумнів досягнення радянського театру: „щось і досі не чути на Радянській Україні таких імен модерних акторів, що б звучали так само прибрано, як імена корифеїв театру. Зрештою, і кращих постановок українських театрів за кордоном Радянської України ще не демонструється. А разом з тим кожне ім'я майстра театрального мистецтва, як тільки починає солідніше зарисовуватися, швидко з обрію зникає. Так... зникло ім'я режисера Курбаса” [8, с. 473]. Що стосується нашого часу, то імена обох митців зайняли почесні місця в історії українського театру. Їхня діяльність широко досліджується і вшановується, чому є свідченням і дана наукова розвідка.

#### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Єфремов С. Щоденники. 1923-1929 / С. Єфремов. – К.: ЗАТ „Газета „Рада”, 1997 – 848с.
2. Курбас Л. Березиль: Із творчої спадщини / Л. Курбас. – К.: Дніпро, 1988 – 518с.
3. Лесь Курбас: У театральній діяльності в оцінках сучасників, – документи. – Балтимор-Торонто: Українське видавництво „Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989 – 1026 с.
4. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К.: Мистецтво, 1967 – 328 с.
5. Саксаганський П.К. Думки про театр / П.К. Саксаганський. – К.: Мистецтво, 1955 – 235с.
6. Спогади про Панаса Саксаганського. – К.: 1984 – 187с.
7. Тобілевич Б.П. Панас Саксаганський. 1859-1940. Життя і творчість / Б.П. Тобілевич. – К.: 1957 – 328 с.
8. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993 – 592 с.
9. Український драматичний театр. Т.ІІ. Радянський період. – К.: 1959 – 648с.

© Nataliya Gontar  
(Kyiv)

#### THEATRE MOVEMENT IN UKRAINE IN THE 1920'S (IN THE CONTEXT OF RELATIONS BETWEEN PANAS SAKSAHANSKY AND LES KURBAS)

*The article is devoted to the problem of „new-old generation” in the Ukrainian theatre at the beginning of the XX-th century by the example of the polemic between two most popular representatives of traditional and modern theatrical art directions, Panas Saksahansky and Les Kurbas.*

До редакції надійшла 18.02.2009.