

**Використана література:**

1. Етнополітика в Україні: документи та матеріали / За ред В. Євтуха. – К.: Видавництво УАННП “Фенікс”, 1998. – 353 с.
2. Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали. Довідник. У 2-х ч. / Упоряд.: І. О. Кресіна, В. Ф. Панібудьласка; За ред. В. Ф. Панібудьласки. – К.: Вища школа, 1997. – Ч. 2. – 704 с.
3. Національні меншини України: Ін форм. Довідник / Упоряд.: Т. І. Пилипенко, А. І. Осауленко. – К.: Голов. спеціаліз. ред. мовами нац. меншин України, 1995. – 96 с.
4. Поточний архів Республіканського товариства греків України (далі ПА РТГ У). Протокол засідання президії РТГУ. 21-22 грудня 1991 р.
5. Греки на українських теренах: Нариси з етнічної історії. Документи, матеріали, карти / М. Дмитрієнко, В. Литвин, В. Томазов, Л. Яковлева, О. Ясь. – К.: Либідь, 2000.-488с.
6. Поточний архів Союзу греків України (далі ПА СГУ). Програмна заява союзу греків України. 1991 р.
7. ПА СГУ. Витяг з протоколу роботи з'їзду СГУ. 17 травня 1997 р.
8. ПА СГУ. Список первинних організацій СГУ станом на 1995 р.
9. Поточний архів Федерації грецьких товариств України (далі ПА ФГТУ). Протокол Установчої конференції по створенню ФГТУ. 8-9 квітня 1995 р.
10. Статут Федерації грецьких товариств України.
11. ПА ФГТУ. Комплексна програма національної освіти ФГТУ на період до 2000 року. 27 січня 1996 р.
12. ПА ФГТУ. Програма розвитку національної культури ФГТУ на період до 2000 року. 27 січня 1996 р.
13. Федерация греческих обществ Украины. – Б.м., 2000 – 63 с. – греч., русск..
14. Эллины Украины – 1999. – №7.
15. Эллины Украины – 2000. – №5.
16. Эллины Украины – 2000. – №3-4.
17. Эллины Украины – 2000. – №9.
18. ПА СГУ. Звернення Федерації греків Криму до Президента СГУ, Голови ФГТУ та Президента Міжнародного об'єднання грецьких товариств “Понтос”. 21 листопада 1997 р.
19. ПА СГУ. Звернення оргкомітету СГУ до членів первинних організацій СГУ. 25 листопада 1997 р.

*А н н о т а ц и я*

*В статье исследуются основные аспекты становления, деятельности и взаимосвязей Всеукраинских общественных объединений этнических греков на основе неопубликованных ранее материалов текущих архивов Союза греков Украины и Федерации греческих обществ Украины, а также материалов национальной эллинской прессы Украины в период с 1991 года.*

**Процик Л.Л.**

**Київський національний університет культури і мистецтв**

**ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО  
ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.**

Розвиток українського театру 20-х рр. ХХ ст. є закономірним етапом формування естетичного досвіду українського народу у нових складних

соціально-політичних умовах. Різка зміна політичної ситуації позначилася не тільки на особистих долях діячів культури, а й на їхніх творах, значна частина яких була вилучена з мистецького обігу. Цей процес відбувався у руслі „європеїзації” національного мистецтва – як у драматургії, так і у виражальних засобах та прийомах сценічної інтерпретації, при цьому активно використовувалися здобутки авангарду.

Даній проблемі присвячували свої розвідки відомі українські вчені О. Красицька, Н. Корнієнко, І. Волицька та ін. Незважаючи на ґрунтовність підходів вищеназваних авторів, ця важлива тема залишається вартою подальшої уваги.

*Мета даної статті* – розкрити особливості театрального процесу в Україні 20-х років ХХ ст.

Авангардні пошуки українського театру цього періоду були невід’ємною складовою інноваційних тенденцій практично у всіх жанрах національного мистецтва. В образотворчому мистецтві це довели Ф. Кричевський, Г. Нарбут; „бойчуківці” — І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, С. Налепинська — на чолі з М. Бойчуком; О. Богомазов, В. Єрмілов, В. Пальмов та ін., у кіно – О. Довженко, І. Кавалерідзе, в музичному мистецтві – Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Вериківський, П. Козицький та ін. Що вже й казати про широкий спектр художніх течій літератури – об’єднання „неокласиків”, „плужна”, „гартівців”, „ваплітян” та ін. [1].

Поряд з реалізацією деяких театральних колективів 1920-х — першої третини 1930-х років професійного входження у сферу „чистого мистецтва” спостерігався процес інтегрування національної духовної культури у світову, усвідомлений інтелігенцією, що означало насамперед активізацію творчої думки, звернення до нових світоглядно-художніх орієнтирів, інтенсифікацію мистецьких пошуків. Так, Л. Курбас тоді активно переглядав „недвозначний ідеалізм”, з якого починав „Березіль”, запевняв у підтримці „нової ідеології пролетарського класу” [2, С. 293].

У першій половині 20-х років на основі принципу „бути ближчим до робітничих мас”, „дати революційний репертуар” активно організовувалися нові та реорганізувалися старі театральні колективи. Оскільки ж нової драматургії ще не було, вони виконували здебільшого класичний репертуар: раніше обмежену через цензурні утиски західноєвропейську драматургію, російську та українську класичну. Особлива увага приділялася творам, які на сцені ще не ставилися. Так, у Театрі ім. Т. Г. Шевченка було вперше виконано „Лісову пісню” Лесі Українки, її ж п’єси „Камінний господар”, „На руїнах”,

„Вавілонський полон”, „Адвокат Мартіан”.

Не уникали театри й нетрадиційних принципів сценічної інтерпретації — аж до „перелицювання” класики. Зокрема, організований у січні 1920 року Новий драматичний театр ім. І. Франка, утворений з труп Молодого і Нововільвівського театрів (до його засновників належали Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницький, К. Кошевський, О. Ватуля, О. Юрський, О. Рубчаківна та ін.), поставив за мізансценами МХАТу п'єсу „На дні” М. Горького.

Репертуар тодішніх театрів не був одноманітним. Так, на сцені франківців широко йшла українська („Суєта”, „Житейське море” І. Карпенка-Карого у постановці Г. Юри) та західноєвропейська („Уріель Акоста” К. Гуцкова у режисурі С. Семдора, „Тартюф” Мольєра у постановці Є. Коханенка) класика. Крім того, протягом перших двох років існування театру було поставлено сім п'єс В. Винниченка: „Гріх”, „Молода кров”, „Базар”, „Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, „Панна Мара”, „Брехня”, „Пригвожені”, причому режисерський акцент було зроблено на психологічному аспекті творів.

Кількість театральних труп невпинно зростала. Так, на основі Народного театру П. Саксаганського та за його участі у вересні 1922 року в Києві була створена Укрдерждрама ім. М. Заньковецької. Ініціаторами стали молоді режисери й актори О. Корольчук та Б. Романицький. Подібно до франківців, у репертуар цього театру входила українська („Украдене щастя” І. Франка) та західноєвропейська драматургія передусім героїко-романтичного спрямування (Ф. Шіллер, К. Гуцков), яка найбільшою мірою відповідала революційним подіям і настроям того часу.

Серед театральних критиків першої половини 1920-х років поширеним був поділ театрів за ступінню традиційності. До „правих”, традиційних зараховували „шевченківців”, „заньківчан” і „франківців”, до „лівих” — усі експериментальні трупи, наприклад Київського театру ім. Г. Михайличенка. Його керівник, молодий М. Терещенко, у своїй постановницькій практиці заперечував класичну драматургію; віддавав перевагу інсценізаціям — поезії (П. Тичини), прози (І. Еренбурга, Р. Роллана). Приділяючи увагу перш за все сценічним засобам виразності (акторській пластиці, жестові), він створив театр „колективного масового дійства”, побудований великою мірою на імпровізаційному вияві акторської натури, залишивши на другому плані питання професійного рівня.

Стилістично досить нейтрально працював Перший державний театр для дітей, відкритий у Харкові 1920 року (пізніше Львівський ТЮГ).

З 1922 року осередком найінтенсивніших експериментальних пошуків

стало мистецьке об'єднання „Березіль” (МОБ). Фактично воно очолило „лівий рух” в українському театрі, хоча, зважаючи на велику кількість розгалужених „майстерень” і „станцій”, формально залишалось скупченням художніх ідей найширшого спектру, найрізноманітніших естетичних орієнтацій.

Керівник і організатор МОБ Л. Курбас, митець із широким художнім кругозором, постійно перебував у стані ідейних шукань. При цьому його загальні творчі орієнтири – професіоналізм, обґрунтованість внутрішньотеатральних експериментів у сфері режисури, акторського мистецтва, сценографії, музики тощо – залишалися незмінними. У своєму безперервному, щоденному творчому діалозі з аудиторією сам Курбас та його учні використовували не тільки постановки класики, а й вистави агітаційно-плакатного спрямування. Цього принципу дотримувалися, починаючи з першої ж прем'єри 7 листопада 1922 р. вистави „Жовтень”, створеної у стилі вуличних маніфестаційних видовищ.

Характерно, що, засвоївши здобутки класичної культури, Л. Курбас спрямував свої театральні пошуки на реалізацію програм, тісно пов'язаних з естетикою авангардизму. Так, у п'єсі Г. Кайзера «Газ» (1923) увагу режисера привернув не сюжет, що ґрунтувався на описі соціального протистояння, а зовнішній бік постановки – можливість „розгорнутися” у плані модерністських стилістичних прийомів. Так, у виставі панувала стихія не тільки експресіонізму, а й кубізму, конструктивізму (у сценографії), поєднання яких в одночасному застосуванні перетворилося на яскраве, водночас суто елітарне явище. Головні роль у виставі виконував А. Бучма, і Л. Курбас свідомо зробив основний акцент на його яскравій акторській індивідуальності, психологічній точності проникнення у сутність образного світу персонажа. Водночас у різних аспектах постановки (жест, міміка акторів, сценічне оформлення) режисер досить активно застосовував театральний авангард в усій різноманітності його течій – зокрема, експресіонізму, конструктивізму тощо. І це закономірно, адже Л. Курбас, як і „Березіль” в цілому, належали до системи загальноєвропейського авангарду.

Утім, багато режисерів – учнів Л. Курбаса, об'єднаних у МОБ, ставили і західноєвропейську класику („Жакерія” П. Меріме, режисер Б. Тягно, 1925 р.), і українську — злободенні водевілі „Пошились у дурні” М. Кропивницького Ф. Лопатинським (1924) і „За двома зайцями” М. Старицького (режисер В. Василько, 1925). Проте, судячи з програмних вистав МОБ першої половини 20-х років (у тому числі вистав учнів Курбаса – „Машин оборці” за Е. Толлером, 1924 р., режисер Ф. Лопатинський; „Секретар профспілки” за

Л. Скоттом, 1924 р., режисер Б. Тягно та ін.), можна зробити висновок, що пріоритетними для діяльності Л. Курбаса були все ж виключно новації в галузі режисури, а не розвиток майстерності акторів.

В середині 20-х років у театральному процесі України сталися нові якісні зміни. Зокрема, у галузі театрознавства і критики з'являлися історичні дослідження О. Білецького, О. Киселя, методичні праці П. Саксаганського, О. Загарова, статті С. Мокульського, В. Чаговця. Розпочалося становлення театральної освіти, зокрема діяв новостворений Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. Активно розвивалася нова драматургія – твори М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, пізніше І. Микитенка, М. Ірчана, І. Кочерги, п'єси російських радянських авторів А. Луначарського, Б. Ромашова, М. Ермана та ін., які широко ставилися на українській сцені.

У другій половині 20-х років театр ім. І. Франка, очолюваний Г. Юрою, сповідував розмаїття творчих принципів. У його діяльності традиції театру корифеїв поєднувалися і з російським психологічним театром, і з режисерським авангардом, представленим у постановках Б. Глаголіна. Різноманітністю й демократизмом характеризувався й репертуар: від М. Гоголя і Лесі Українки до М. Куліша й І. Микитенка, від Б. Шоу і Лопе де Веги до В. Шекспіра і Я. Гашека, а також новоствореної російської драматургії (твори Д. Фурманова, Вс. Іванова та ін.).

Загалом серед провідних сценічних колективів України середини 20-х років можна виокремити Одеську держдраму (керівник М. Терещенко), Театр ім. М. Заньковецької (керівник Б. Романицький), Червонозаводський театр (керівник В. Василько). Однак у плані полістилістичності режисерських рішень постановок і широти репертуару з франківцями міг конкурувати лише „Березіль”. Переведення останнього в 1926 році до нової столиці – Харкова (відповідно „франківців” — до Києва) посилювало протистояння між двома творчими колективами. Із рівня суто театральних, літературно-мистецьких протиріч воно перейшло на рівень політичний, представлений, з одного боку, „Березолем” та „ваплітянами” на чолі з М. Кулішем, а з іншого — театром ім. І. Франка та Одеською держдрамою, а також ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) на чолі з І. Микитенком [2, С. 293].

Таким чином, період 20-х років став визначальним для розвитку української театральної культури всього ХХ століття, одним із найцікавіших у її історії. Він характеризувався пошуками провідних українських митців нових мистецьких орієнтирів, які б відповідали наявній революційній реальності. Водночас – це був період утвердження нових тенденцій, які вплинули на

розвиток українського сценічного мистецтва і в наші дні.

### **Використана література:**

1. Дзюба І.М. Художній процес: 20-30-ті роки // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. – К., 1994.
2. Курбас Л. Філософія театру. – К.: Основи, 2001. – С.293.
3. Архів театру ім. І. Франка.

### *Анотація*

*В статті аналізуються історическіе, общественно-політическіе, художественніе особенности розвитку театрального процесу в Україні в 20-х годах ХХ века. На примере работ известных деятелей театра Украины того времени (Г. Юра, Л. Курбас и др.) исследуются некоторые вопросы становления украинской театральной режиссуры как органической составляющей и продолжающей общеевропейские театральные традиции.*

**Соколовська К.М.**  
**Київський національний університет**  
**культури і мистецтв**

## **РОЛЬ БАГАТОГРАННОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ**

Поет і художник – геній українського народу Тарас Шевченко крізь все своє життя проніс любов до Батьківщини. З дитинства його хвилювали народні пісні, легенди, балади. Особливо зацікавлено вслухався Тарас у розповіді свого діда – сучасника гайдамаків, який вимальовував перед його очима криваві сцени, сповнені відваги і ратних подвигів. Поетичне і дійсне життя українського народу нерозривно закарбувались у його душі. Тому не випадково вся його творчість пройнята духом патріотизму. Основною характерною рисою творчості Тараса Шевченка є те, що він з величезним інтересом відносився до історії свого рідного краю, над усе його приваблювала тематика, що відтворювала героїчне минуле українського народу, особливо тема боротьби козацтва проти панівного класу. Ця тема має місце у багатьох його поетичних творах, таких як “Сотник”, “Гайдамаки”, “Відьма”, “Марина”. Вчитуючись в їх гостросюжетні рядки, можна простежити історію українського знедоленого народу:

“Кругом неправда і неволя,  
Народ замучений мовчить...”

Ці рядки є свідченням того, що поет серцем вболівав за Україну – неньку. З величезною любов’ю він виголошував своє ставлення до Батьківщини.

“Я так її, я так люблю  
Мою Україну убогу,  
Що прокляну святого Бога,  
За неї душу погублю!”