

УВЕРТЮРА ДО АНТРАКТУ: ПЕРЕДІСТОРІЯ "ТЕАТРУ КОРНІЙЧУКА"

Стаття присвячена еволюції української драматургії 1900-1920-х років. Автор розглядає розвиток "модерністської" та "народницької" течій у театральному житті, простежує загальну тенденцію до створення національного стилю, що була обірвана владним втручанням і завершена штучним утвердженням нормативної драматургічної системи. У статті заторкнуті питання жанрової еволюції, зокрема специфіка трагедії, проблеми становлення й розвитку театральної самодіяльності, її перетворення на "масову літературу" і роль у формуванні канону соцреалізму, функції в "театрі Корнійчука".

Майже п'ять десятиліть в українській драматургії ХХ ст. домінував "театр Корнійчука" - явище монолітне, похмуре й на сьогодні вельми непривабливе. Мабуть, у сучасному літературознавстві щодо нього немає двох різних думок: ця театральна система для української літератури відіграла фатальну роль, стала "соцреалістичним антрактом" у розвитку національної драми, що розтягнувся мало не на півстоліття. Уявлення таке в цілому виправдане, проте воно не скасовує завдання вивчення цього явища, з'ясування його витоків і головних ознак. Відкинути соцреалізм, "перегорнувши сторінку", означатиме піти шляхом уже відомим: створити ще одну "білу пляму" в історії національної літератури. Крім того, в "театрі Корнійчука" втілилися не лише негативні риси "соціалістичної культури", а й певні універсалії літературного процесу, розуміння яких вельми актуальне для нинішнього стану української драматургії, яка ще й досі не пододала наслідки "театральної монополії". Та й чи тільки їх вона долає ось уже четверте десятиліття? Чи таким уже штучним, "насадженим згори" був театр соцреалізму, чи виник на певному природному ґрунті? Чи все в театральній системі радянської доби підлягає забуттю й запереченню? Не будемо множити запитання, аргументована відповідь на які потребує аналізу конкретного історико-літературного матеріалу. До нього й звернемось, зупинившись у цій статті передусім на витоках "театру Корнійчука", на тій сторінці розвитку української драматургії, що охоплює початок ХХ ст.: 1900-1920-ті роки.

Методологічним засновком нашої розвідки є переконання, що яскравий період становлен-

ня модерної української літератури має певні наскрізні культурницькі тенденції, а не лише взаємно протиставлені, конфліктні й дискусійні концепції, жодна з яких не була послідовно втіленою через силове втручання влади. Важливе з цього погляду застереження І.Дзюби щодо сьогоденних літературознавчих досліджень: "Відбувається складний процес, з одного боку, втрати універсальності і як наслідок - "роздрібнення", нескінченної диференціації нових і нових філософських та мистецьких підходів до дійсності, способів "подолання" й збування її, а з другого - пошук нового універсалізму та синкретизму, якого досягається або передбачається досягти шляхом схрещення різних методів і прийомів, їхнього "взаємопровокування" у прагненні до "метамови" [1].

Незважаючи на розмаїття методологічних підходів (від перевицрат якого застерігає І.Дзюба), в сучасному літературознавстві окреслився виразний "спільний знаменник": тенденція до фрагментаризації літературного процесу початку століття й особливо 20-х років. Це помітно в переважній більшості досліджень сучасних авторів, схильних акцентувати не "доцентрові", а "відцентрові" явища тих часів. Найважливішою ознакою літературного розвитку початку століття не без підстав визнається яскрава дискусійність, діалогічність різноманітних стильових пошуків, естетичних програм, художніх маніфестів, літературних угруповань. Проте за гострими дискусіями не простежується інтегральна тенденція, що підпорядковувала переважну більшість мистецьких "програм" вирішенню єдиного центрального завдання: виробленню

національного стилю, повноструктурної літератури модерної нації.

Це завдання поставало не лише перед літературою: всі галузі культурного життя України з кінця XIX ст. зазнають потужного впливу національної ідеї. Головною метою освіти, науки, мистецтва стає відродження, а точніше - народження нової української культури. На початку XX ст. у творчості багатьох українських художників програмно ставиться й вирішується завдання створення національного стилю: виникають потужні авторські версії "українського стилю" Г.Нарбути, В. та Ф.Кричевських, О.Архипенка, М.Бойчука та ін. [2, 274-279], завершується формування національної композиторської школи [2, 242-251], відбуваються величезні зрушення в пропаганді й розвитку української мови (зокрема Б.Грінченко створює "Словарь української мови") тощо. Роки "розстріляного відродження" пробудили до життя величезні творчі сили української суспільності, спрямувавши їх у річище формування новітньої національної культури. Могутні оновні процеси охопили економіку, науку, мистецтво, змінюючи загальну структуру суспільства, перетворюючи Україну з напівколоніального аграрного придатка Російської імперії на розвинену промислову державу на порозі проголошення незалежності.

Є досить вагомі підстави вважати, що саме ці культуротворчі процеси, спрямовані до вироблення національного "культурного канону", модерного стилю в найширшому розумінні є домінантою еволюції всіх без винятку сфер культурного життя України початку XX ст. Доля цієї інтегральної тенденції та деякі її прояви в драматургії 1900-1930-х років визначатимуть основний кут зору нашої розвідки.

1

Для української культури XX століття розпочалося під знаком національного відрод-

Мистецький спадок від попереднього століття лишився вельми суперечливий, а відтак стартовий рівень нової культури був невисоким. Наслідки напівколоніального становища України давалися взнаки в усьому: в занедбаності мови, домінуванні в усіх сферах культурного життя народництва - єдиної послідовно розвинутої системи напівфольклорної мистецької самодіяльності з поодинокими островами високих авторських стилів.

Жанрова недорозвиненість у такій ситуації боротьби за виживання була явищем цілком закономірним, спричиненим потребою збереження, консервації національної культури перед загрозою знищення, асиміляції.

Основним стимулом розвитку української драматургії, як і всієї культури, було послідовне заперечення нав'язуваної їй периферійної ролі. Поневолення відбувалося за певним "проектом", не останніми ознаками якого саме й було позбавлення права на високе мистецтво, насадження провінційності й відчуття тимчасовості "українського стану". Перспектива досягнення високого культурного статусу в такому контексті вимальовувалася лише одна: долучення до духовного центру імперії, до культури, мови метрополії. У семантичному просторі імперії все українське одержало віддавна карб глибоко провінційного, "простонародного", "низького", другорядного. Українська мова, література, загалом культура мали статус "подлого штиля" за класицистичною імперською "жанровою диференціацією", де все високе належало тільки метрополії. Через те українська мова розглядалася як простонародний, плебейський діалект великоруської, і нею випадало писати лише комедії, водевілі, фарси. В українській дійсності для імперських інтерпретаторів узагалі не могло бути нічого поза провінціалізмом, вона була винесена далеко за рамки високого простору духовності. Українська трагедія виглядала б смішною й блюзнірською в очах імперського глядача, навіть трагічний пафос, героїка сприймалися насторожено й нерідко викликали обурення - згадаймо лише характерне роздратування у відгуках В.Белінського на творчість Шевченка.

Імперія узурпувала не лише владу, територію, а й високу іпостась мистецтва. Духовний простір української культури мав вирішальну для долі народу диспропорцію: в ньому панували масові, передусім фольклорні форми мистецтва, зорієнтовані на найширшого простонародного глядача й читача (якщо в умовах усенародної неписьменності початку XX ст. коректно говорити про масового читача), і лише окремими вершинами окреслювався високий зміст національної культури. Стилетворчими для української літератури були не високі жанри трагедії, роману, епічної поеми, а "середні" й "низькі", створені переважно на побутовому матеріалі - комедії, мелодрами, сентиментально-героїчні стилізації у

фольклорному дусі. На початку століття у драматургії панувало сентиментальне кліше, за яким найбільший масив п'єс починався "ключовим" словом "загублений": "Загублена молодість" І.Острожинського, "Загублене щастя" В.Дніпровця, "Загублений рай" І.Тогобочного та І.Гольдета тощо. Подібні штампи заповнили поезію й прозу.

На початку ХХ ст. пошук нового обрисів національної культури, створення української версії світу в професіональному мистецтві, - ось найголовніша ідея, що живила національне відродження. Вона стала найпродуктивнішою ідеологічною базою для живопису, музики, театру. Велися активні пошуки нового канону, нового українського стилю, створювалися різні його версії, відбувався своєрідний "конкурс ідей", здатних його обґрунтувати. Серед них важливе місце займало й літературне опрацювання фольклорного матеріалу, створення в нових умовах відповідника того високого полюсу духовності, роль якого досі виконували фольклорні ідеали. Це було завдання питома українське, хоч і резонувало з загальноєвропейськими мистецькими тенденціями: "Більшість художників кінця ХІХ - початку ХХ ст. пов'язали свою творчість з так званою етнічною міфологією. Остання найбільш яскравого вираження дістала у творах Врубеля, Блока, Лесі Українки, Белого, Стравинського, Ібсена, почасти Метерлінка" [2, 264]. Симптоматично, що саме в момент найвищого піднесення культурницького руху в Україні перед першою світовою війною з'являються майже синхронно декілька справжніх шедеврів, які є, користуючись визначенням В.Кубілюса, "третім кроком літератури в фольклор" [3], тобто осмисленням його міфологічних образів. Маємо на увазі "Лісову пісню" Лесі Українки, "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського, "В неділю рано зілля копала" О.Кобилянської, "По дорозі в казку" О.Олеся, "Казка старого млина" С.Черкасенка. Прикметно й те, що всі ці різножанрові й різнопланові твори засновуються практично на одному фольклорному сюжеті - любовному трикутнику, найвиразніше виявленому в українській народній пісні "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці". Саме в міфологічному змісті цього сюжету відчитують автори найістотніші для української культури смислові домінанти.

Внутрішня "стильова ієрархія" української літератури мала досить незвичний вигляд:

вона була послідовно замкнена на фольклор. Будь-який помітний твір обов'язково пов'язувався з народною поезією, спирався на її морально-естетичні норми. Професійне мистецтво слова, по суті, не розробляло сфери Абсолюту, високої іпостасі духовності, моральних еталонів, використовуючи готові народно-поетичні стереотипи. З цього погляду можна з певною часткою умовності стверджувати, що українська література протягом ХІХ ст. у більшості своїх текстів є своєрідним "жанром фольклору", який лише зрідка розмикав свої рамки у сферу професіоналізму, не пориваючи при цьому з народними джерелами, не виходячи за їхні межі повністю. Така специфіка національного мистецтва слова дала свого часу підстави М. Грушевському концептуально поєднати історію літератури з народною творчістю - крок симптоматичний, безпрецедентний в історіях літератур розвинутих європейських країн, та й у попередників М.Грушевського у вітчизняному літературознавстві [4, 42-59].

Українська мистецька версія світу, таким чином, була непропорційною, з імперського погляду - зміщеною в бік "подлого штиля". Ідеться не про відсутність "елітарної літератури" (це звучує проблему), а про структуру мистецтва модерної нації, яке може бути цілком демократичним. Це особливо помітно в "театрі корифеїв", який виникав як аматорський рух, лише згодом набуваючи професіоналізму. Драматурги в оригінальній творчості не виходили за критеріальні рамки народного, фольклорного погляду на життя, навіть у таких видатних творах, як трагедія "Сава Чалий".

"Питання нашої культури, - писав 1911 р. М. Грушевський, - се взагалі питання дрібних культур малих націй, їх культурної й духовної самостійності і способів заховання цієї самостійності. (...) У одного з молодших наших публіцистів я прочитав недавно слова погорди для таких дрібних культур. Слова ці були звернені на адресу культури чеської, як слабенького відблиска німецької культури в слов'янським одягу. А все ж таки чеська культура поки що ідеал, до якого ще тільки зітхає галицька суспільність. Багато ще треба часу й зусиль, аби українське життя стало на тім рівні, на яким стоїть громадянство чеське... Говорячи се, я розумію не квалітативну, змістовну вартість, а так би сказати квантативну сторону чеського культурного життя - той факт, що чеська чи чехизована європейсь-

ка культура охопила всі сторони народного життя, стала підставою його, так що Чех відчуває своє життя власним, чеським" [5, 396]. Для основної маси української суспільності початку ХХ ст. основним і "квантитативним", і "квалітативним" доменом національної культури залишалася народна творчість, яка дедалі більше втрачала пріоритетне становище під тиском багатьох обставин. Наслідком цього ставало поступове витіснення, заміна автентичного фольклору мистецтвом професіональним і самодіяльним, перенесення центру ваги з традиційних мистецьких форм на новітні. У театральному житті величезну вагу мало виникнення масової художньої самодіяльності - новітня "масова культура", "популярне мистецтво", яке протягом перших десятиліть ХХ ст. еволюціонувало у форми розвинутої й добре керованої "індустрії", у даному разі не розваг, а впливу на суспільну свідомість.

Для української культури початку ХХ ст. процес трансформації "фольклороцентричної" моделі мав значення справді революційне, всього за два десятиліття різко змінивши її структуру. У ньому вирізняються дві генеральні тенденції: "модерністська" і "народницька", їхнє однозначне протиставлення у більшості сучасних літературознавчих розвідок призводить до спрощеного уявлення про розвиток українського мистецтва, особливо театального, початку минулого століття. За народництвом сьогодні міцно закріпилася налічка "провінційності", "колоніальності", яка лише гальмувала розвиток красного письменства, тоді як навіть безпорадні твори з "прогресивною" стилістикою майже автоматично опиняються в естетичному активі української літератури. У цьому плані важливе застере-

Д.Чижевського: "У кожній національності звичайно репрезентовані якісь дві полярно протилежні течії... Вони не кожна окремо, а разом (курсив наш. - А.К.) характеризують дану націю, епоху, філософський напрям тощо" [6, 108].

Народницька "школа" породила цілий ряд цікавих і продуктивних форм у культурному процесі 20-х років, активно долучилась до бурхливих дискусій і відіграла далеко не всуціль негативну роль у становленні новітньої української літератури. Її орієнтація на найширші маси населення, на традицію, артикульована народність сприяли справі

пропаганди національної літератури, розбудові мережі видавництв, часописів тощо - тобто у виникненні розгалуженої, організаційно налагодженої літературної галузі, у вихованні масового читача й глядача. Останнє бачиться не менш суттєвим, ніж створення "елітарної" національної драматургії, утвердження високих естетичних критеріїв творчості, що становило одне з найважливіших завдань організаційної і мистецької діяльності М.Куліша, Л.Курбаса, Я.Мамонтова, І.Кочерги та багатьох інших письменників і культурних діячів.

Між цими двома полюсами національної літератури стосунки були значно складніші, ніж взаємозаперечення. Вони обидва були необхідними для повноструктурного літературного процесу, причому обидва рівною мірою причетні до модернізму. Маємо на увазі вже згадане вище широкомасштабне явище, яке одержало назву "масової культури". Вона утворилася саме в рамках модернізму, є одним із найхарактерніших його породжень, що прийшло на зміну традиційній фольклорній культурі й відтоді набуло величезної ваги в мистецтві ХХ ст., зокрема й у театральній системі соцреалізму. Шляхи його в українській літературі поки що зовсім недосліджені (виняток становить чи не єдина праця "Нариси української популярної культури", К., 1998), хоча є всі підстави вважати, що "масовізм" як спеціальне організаційне завдання літератури 20-х років (незважаючи на звичну негативну конотацію поняття) прямо причетний до виникнення на українському ґрунті одного з найпотужніших продуктів світового модернізму - "маскульту", "попкультури", "мистецтва кітч" - який згодом визначатиме характер переважної більшості драматургічної продукції соцреалізму й базову модель театального життя. "Саме той феномен, який нині визначається як масова культура, виник під впливом модерну і завдяки йому. (...) З'являється масовий споживач, який прагне оволодіти "вищими досягненнями мистецтва". Масові форми мистецтва починають використовувати досягнення авангарду. З урахуванням здобутків останнього робляться предмети масового попиту. (...) Кітч, пошлість входять до розряду художніх прийомів, свідомо використовуються професіоналами" [2, 214]. Ці специфічні ознаки нового історичного стилю дають О.Найдену підстави для загального твердження: "...Модерн, як інтелі-

гентсько-художницький бунт проти позитивізму, не втримався на елітарному рівні, а став культурним надбанням різних верств і груп населення" [2, 212-213]. У міркуваннях дослідника викликає сумнів твердження про запити масового споживача: навряд чи тут доцільно говорити про "вищі досягнення мистецтва". Ці запити і в 20-х роках, і сьогодні від тих досягнень дуже далекі. Загалом ведене спостереження увиразнює неправомірність поширеного сьогодні однозначного протиставлення народництва модернізмові.

Найрепрезентативніша в драматургії "народницька" школа не залишається байдужою до віянь доби й модернізує художній арсенал, запроваджуючи нові типажі, відсвіжуючи конфлікти, осмислюючи в старих традиційних формах нові реалії часу: виводить на сцену "чумакого", значно розширює тематичний і проблемний діапазон п'єс. Навіть твори І.Карпенка-Карого пізнього періоду можна певною мірою розглядати як модернізацію, яка, втім, була доволі косметичною й не пропонувала посутніх новацій.

Інша досить помітна група драматургів прагне "європеїзації". У цій тенденції вирізняються два напрями: одні розробляють класичні європейські сюжети в українському варіанті, "прописуючи" їх таким чином в українській літературі, інші - виводять український матеріал на світову сцену. Якщо Леся Українка, М.Куліш, І.Кочерга "європеїзують" Україну, то, скажімо, В.Винниченко навпаки - "українізує" Європу (звісно, не розробкою традиційних національних сюжетів і конфліктів, а інакше, запроваджуючи новітні експериментальні драматургічні ідеї. Винниченко - літератор типово український, і в даному разі глибинним джерелом найексцентричніших із його драм є передусім українське культурне середовище). За виразною епатажністю, експериментальністю побудови п'єс, орієнтованих на широкого глядача, драматичні твори В.Винниченка можна вважати прецедентом українського модерного кітчу західноєвропейського зразка. Їхня очевидна "сконструйованість", свідомо й неприхована "сенсаційність" схиляють до такої думки.

На театральній сцені на початок 20-х років співіснує декілька різнорідних стихій: аматорські драмгуртки зі специфічним репертуаром, професійні театральні колективи, що інсценізують класику і твори сучасних драматургів, експериментальні "творчі лабо-

раторії", що розробляють найсучасніші театральні форми. Кількісно основу театального життя визначають різноманітні форми масової самодіяльності й орієнтовані на них п'єси численних українських письменників.

З перших пореволюційних років розвиток театальної самодіяльності набуває всенародного розмаху. Спонтанно виникають найрізноманітніші сценічні й несценічні форми, розігруються масові театральні дійства, вистави-агітки, театралізовані "суди", "вистави-мітинги", театралізуються свята тощо. У якості репертуару використовується найрізноманітніший матеріал - і класика (скажімо, 1919 р. в Одесі просто неба тричі ставиться комедія Плавта "Близнюки"), і сучасні сценарії, написані спеціально для певної вистави (напр., для масового "концерту-мітингу" "Повстання на броненосці "Потьомкін" в Одесі 1920 р. чи "Звільнення праці" в Києві 1919 р.), і п'єси корифеїв українського театру, і перероблені й осучаснені фольклорні сюжети, вертеп тощо. За державної підтримки в містах і селах організовуються численні самодіяльні театральні гуртки, аматорські трупи з більш-менш стабільним складом. Перша хвиля масового театального руху ставить питання репертуару. Вже 1921 р. "...в роботі самодіяльних колективів давалася взнаки репертуарна криза. Специфічні жанри репертуару драматичної самодіяльності, що виникли ще в перші роки радянської влади, - агітсуди, літературні монтажі до певних визначних дат, жива газета, живе кіно й інші (з погляду мистецтва сцени - примітивні), відігравши свою певну роль, вже перестають задовольняти вимоги... глядача. З цього часу основою репертуару самодіяльного народного театру стає професійна драматургія - сучасна і класична в усій різноманітності її форм і жанрів" [7, 5]. Саме в цей момент виникає гостра потреба репертуару для самодіяльного театру - репертуару дуже специфічного. Художній рівень основної маси таких колективів був далекий від професіоналізму, і власне, не повинен був бути іншим. Відтак зразки високого мистецтва були самодіяльності просто не під силу. Цей театр потребував свого власного репертуару, створеного спеціально для нього.

На "запит доби" відгукнулося багато українських письменників, і відтоді розвиток драматургії відбувався двома великими потоками: один із них орієнтувався на масову самодіяльність, другий - на порівняно нечис-

ленні професіональні театри. Причому якщо на початку 20-х років грань між ними встановити досить важко, то вже з середини десятиліття самодіяльна сцена виробляє свої специфічні жанри, які цілком певно маркують призначені для неї твори. Одним із найхарактерніших серед них стає одноактна п'єса. До неї охоче звертаються і початкуючі драматурги, і досвідчені письменники, створюючи численні зразки саме "аматорських" одноактівок, які виразно відрізняються від п'єс тих же авторів для професіонального театру. Це призводить до узвичаєного непорозуміння, коли п'єси, написані для художньої самодіяльності, скажімо, Я.Мамонтова ("У тієї Катерини", "Чернець", "Роковини"), І.Кочерги ("Хай буде світло!"), І.Микитенка ("На родючій землі") та багатьох інших відомих драматургів оцінюють за високим критерієм художності, критикуючи авторів за зумисний схематизм, кітчевість.

Роль самодіяльних драмгуртків була не тільки і не стільки мистецькою: вистави виконували передусім функції просвітницькі, агітаційні, роз'яснювальні, розважальні тощо. Театральне аматорство всіляко підтримувала влада, культивуючи його як потужний засіб впливу на найширші народні маси. Воно було необхідною "низовою" структурною ланкою театральної системи: "...Самодіяльні драматичні колективи, будучи в основній своїй масі розташовані у віддалених од міст населених пунктах, як правило, обслуговували трудящих, не охоплених театром професіональним. Тим самим вони завжди були важливим популяризатором радянського театального мистецтва..." [7, 4-5].

Більшість професіональних театрів мало чим відрізнялися від аматорських труп, що дало підстави Я.Мамонтову зробити таке характерне зауваження: "...На сьогодні (1929 р. - А.К.) ми маємо театри різних ступенів мистецької культури, але в нас немає театрів різних мистецьких напрямів" [8, 253]. Драматург лаконічно окреслив чи не визначальну рису українського театального життя тих років: диференціація основної маси творчих колективів і п'єс відбувалася не за стилізованим принципом, а за рівнем професіоналізму - і виконавського, і режисерського, і письменницького. У репертуарі лише "вершиною айсберга" виступають хрестоматійні твори відомих українських драматургів, основу ж його складають переважно аматорські п'єси. Про-

мовисті цифри: на 1928 р. в Україні діють 74 професіональні театри, проте самодіяльність уже на середину 20-х років досягає величезного розмаху - понад 5000 самодіяльних драмгуртків гостро потребують відповідного репертуару [9, 152]. На кінець десятиліття їх налічувалося вже 7000, вони об'єднували понад 200 тисяч учасників. Протягом одного лише 1929 р. їхні вистави відвідало близько 12 млн. глядачів [7, 4]. Розвиток драматургії великою мірою підпорядкований цьому "диктатові глядача".

Масові форми драматичної самодіяльності, сам феномен масовості справили істотний вплив на більшість явищ українського театального мистецтва цього часу, навіть на "елітарний полюс" професіонального театру - художні пошуки Л.Курбаса. "Трагедія "Березоля" саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача. І виходить так, що найцікавіше для театру - зовсім не цікаве для глядачів, і навпаки, найбільшим попитом користується саме те, що експериментальний театр зовсім не цікавить. Театрові треба якомога хутчіш вийти з цього "порочного кола". Що глибший експеримент, то менше в нього шансів на популярність. "Березіль" (...) мусять одверто визнати це і не плутати завдань дослідницького кабінету із завданнями робфаку" [8, 258-259].

2

Протягом 20-х років ведуться гострі суперечки про жанрові доміанти української драматургії, від визначення яких значною мірою залежав напрям її дальшого розвитку. Більшість учасників тогочасних театральних дискусій сходилися на тому, що від конкретних побутових замальовок, агіток, самодіяльності, які становили найбільший кількісно пласт вистав (тобто власне "масовий театр"), настав час перейти до професійного театру, а відтак визначитися з його художнім спрямуванням. "З жанровою культурою нероздільно пов'язується й те завдання, що його не раз висловлював драматург М.Куліш і дехто з російських драматургів і критиків, а саме: від газетно-злободенних тем та сюжетів, що дають драматичну продукцію лише на поточний сезон, піднятися до речей епохальних, що не відбивали б окремих фактів та подій життя, а давали б філософічну суть доби. (...) ...Цього питання не можна в належний спосіб ні по-

ставити, ні розв'язати поза питаннями жанру та стилю. Таким чином, поважне завдання - посягнути од речей злободенних до речей епохальних - пов'язується з технічною культурою драматурга і перш за все з культурою жанровою" [8, 264].

Пильний інтерес письменників викликає розробка "високої" іпостасі стильової ієрархії, передусім трагічних конфліктів і характерів, які б могли стати центральними у семантичному просторі національного мистецтва. "Творці нової культури, художники (в широкому розумінні) майже всі були своєрідними міфологами і міфотворцями-філософами. Звернення до міфології, поцінування міфу як надлітератури, як глибинної першооснови людської самосвідомості стало основною якісною ознакою їхньої творчості та творчості їх наступників. Сприйняття усього навколишнього, а також минулого, сучасного і майбутнього через міф і завдяки міфу яскраво продемонстровано у листі Малларме до Верлена, де є думка про те, що у світі існує лише один міф, який лежить в основі як писемної поезії, так і усної традиції, цей міф - відповідь на питання, чому людина має вмерти" [2, 263]. Саме цим не в останню чергу зумовлений інтерес до сфери трагічного й героїчного серед більшості провідних українських письменників перших десятиліть ХХ ст. - Лесі Українки, Коцюбинського, Кобилянської, Черкасенка, Винниченка, Чупринки, Тичини, Курбаса, Хоткевича, Хвильового, Мамонтова, Михайличенка, Підмогильного, Івченка, Антоненка-Давидовича, Довженка, Яновського, Головка, Сенченка та ін. Залежно від мистецького темпераменту, всі вони шукали різних стильових втілень трагічного, проте в їхніх пошуках можна помітити багато спільного. Передусім - це в багатьох випадках свідомо, навіть програмно розробка національної трагедії, трагічного конфлікту й трагічного героя як полюсу "високого" стилю в національному мистецтві слова. Зрозуміло, що для драматургії ця тенденція мала особливе значення.

І в творчій практиці українських драматургів, і в теоретичних дискусіях протягом 20-х років програмним жанром дедалі послідовніше вважається трагедія. Поступово теоретично усвідомлюється необхідність її розробки, від масових театральних видовищ, побутової п'єси тощо центр уваги драматургії неухильно переміщується до класичного висо-

кого жанру, на який покладається справа "кристалізації" театральної системи. Проте новим, іще не до кінця окресленим вимогам не відповідають талановиті дотеперішні трагедії М.Куліша, Я.Мамонтова, І.Микитенка, М.Ірчана та ін. На кінець десятиліття трактування цього жанру набуває тих рис, які невдовзі приведуть драматургію до псевдокласицизму. Вона йде до цього трьома шляхами: в організаційних формах, у драматургічній практиці, в критичній рефлексії.

В українському театрі на кінець 20-х років уже визріли внутрішні передумови для структурного "завершення", результування художніх пошуків, стабілізації. З погляду організаційного - протягом цього десятиліття була створена розгалужена мережа професійних і самодіяльних колективів, що мали свого масового глядача. З погляду репертуарного - ці театри й гуртки мали досить багатий репертуар, у літературі працювала ціла когорта обдарованих драматургів, що створювали п'єси і для професіоналів, і для аматорів, причому пересічний рівень цієї продукції був доволі високий. З погляду жанрово-стильового - драматургія мала широкий і різноманітний діапазон. Нарешті, в дискусії 1925-1928 рр. окреслилися за активної участі влади цілком певні тенденції до централізації, визначилися постаті загальноновизначених лідерів.

Не останню роль у структуруванні театрального життя відіграли й теоретичні дискусії, в яких поступово прояснювалися художні орієнтації його сил. У 1930 р. в "Листах до молодого режисера" Я.Мамонтов констатує зміни в розвитку української драматургії: "На мою думку, ...стандартизація чи уніфікація говорять лише про те, що театр дійшов якогось завершення, зупинився перед якимось новим етапом і далі мусить початися чергова "деструкція" і нові барикади на театральному фронті. Не менш симптоматичним фактом є також рішуча орієнтація українських театрів на сучасну національну драматургію. Ще зовсім недавно репертуар більшості наших театрів був не український, а українізований. (...) ...Мистецька культура нашого театру на новій фазі життя його мусить розвиватися під знаком національної форми (...). Чи означатиме це стильову однотиповість театру наступних років? Чи можна разом з Л.Курбасом чекати на "стилістичну уніфікацію" цієї доби? Я переконаний у протилежному: мені здається, що уніфікація сти-

лю на високому мистецькому рівні неможлива і що "національна форма" нашого театру на новій своїй фазі буде виявлятися саме в боротьбі різних стилів та жанрів..." [8, 262-263]. На жаль, справдилися передбачення саме Л.Курбаса, який передчував припинення в недалекому майбутньому будь-якого художнього пошуку. Втім, по-своєму виявився правим і Я.Мамонтов у своєму твердженні, що "стильова уніфікація" на високому мистецькому рівні неможлива.

Незважаючи на далекі від ортодоксальності погляди Я.Мамонтова, навіть у його критичних виступах можна цілком певно відчитати схему, "теоретичний ескіз" майбутнього канону. Перший "лист до молодого режисера", датований 1929 роком, має промовисту назву: "Театральний стандарт". Автор категорично заявляє: "...Мистецька диференціація наших театрів (боротьба напрямів) не в ньому (стандарті. - А.К.) виявляється, а від нього мусить починатися (курсив автора. - А.К.). І що раніше вона почнеться, то краще, бо це буде найпевнішою ознакою буйного зростання нашої театральної культури" [8, 258]. 1931 року в статті "Проблема музичного театру" драматург висуває завдання створення "радянської трагедії як зовсім нового театрального жанру" і дає таку характеристику сподіваного українського театру: "На нашу думку, доцільніше говорити саме про систему радянського театру, а не про радянський театр. [...] Ми говоримо про систему радянського театру ще для того, щоб підкреслити єдність ідеологічного спрямування та найважливіших принципових засад для всіх розгалужень радянського театру". Такими засадами, на думку Я.Мамонтова, є те, що український театр, по-перше, масовий, по-друге, політичний, по-третє, "найдинамічніший у цілому світі" [8, 272-274]. Важливо підкреслити, що драматург бачить саме систему, тобто ієрархічно організовану мистецьку структуру, на що були певні підстави в самому театральному житті. Автор визначає і диференціацію між "високим" і "низьким" полюсами цієї системи, кладучи в її основу різницю між професіональним і самодіяльним театром: "Театр великих форм не може давати політично-виховного ефекту кожною своєю реплікою, як то робить театр малих форм: його політична ефективність досягається через велике напруження думки, через трагедійний пафос... Саме в цій різниці і бачимо ми основний сенс

розподілу на великі та малі форми" [8, 280-281].

Своєрідний "прогноз" письменника невдовзі втілюється в життя: нова сторінка історії драматургії починається вже наступного, 1932 року, з Корнійчукової "Загибелі ескадри". Ця "оптимістична трагедія" лягла в основу нової нормативної системи, стала "високим" полюсом класицистичної за своєю формою ієрархії драматургічних жанрів, стилів, конфліктів. Національна, гуманістична домінанта драматургії попереднього десятиліття була підмінена утопічним соціальним абсолютом, система замкнулася в своїх герметичних рамках і виставила на сторожі від чужих втручань пильних вартових, закривши доступ високій художності. Проте виникла ця система не на порожньому місці, не з хаотичних пошуків, а на досить розвиненому й добре структурованому ґрунті національного театру. Вона стала неадекватним завершенням великого підготовчого етапу, народилася скоріше не "внаслідок нього", а "після нього", була не логічним завершенням, а штучним фіналом визначного періоду розвитку драматургії. Велика мережа новостворених театрів, акторських труп, режисерських шкіл, ціле покоління талановитих драматургів, активний репертуар і підготовлений глядач - усе дісталось "театрові Корнійчука" як своєрідний трофей переможцеві не тільки і не стільки в літературному змаганні.

Помітну роль у створенні нової нормативної системи відігравала і "драматургія малих форм", масовий самодіяльний театр, який у нових умовах позбувся більшості своїх власне мистецьких ознак. Функції його були зведені до популяризації ідеологічних штампів, які продукувала "драматургія великих форм" - передусім еталонні твори О.Корнійчука. Масовий самодіяльний театр культивувався владою, ним опікувалися спеціальні керівні інституції. Драматурги створювали для нього спеціальний репертуар, пишучи схематичні, ідеологізовані одноактівки й "повнометражні" п'єси, які видавалися спеціальними серіями "на підтримку самодіяльної сцени". Широке й інтенсивне "низове" театральне життя України заповнили агітка й кітч.

Протягом перших десятиліть ХХ ст. були створені не лише окремі ланки, "фрагменти" національного культурного канону, а й загальна його метаструктура, підмінена в 30-х

роках штучним "єдиним методом". Продуктивні стилетворчі тенденції новітнього мистецтва не здобули завершення в фінальному "tutti", проте це не означає їхнього обриву, загибелі. Вони завмерли в тривалому "антракті". "Література є безперервний (і не перерваний) процес. І якщо яка-небудь ланка прихована, випущена, ніби випала, це не означає, що її немає, що ланцюг перерваний, - адже без неї не може бути продовження. Отже, там

ми й стоїмо, де нам бракує ланки. Отже, тут кінець, а не обрив. Щоб нанизати на ланцюг наступну (нову) ланку, доведеться ту, випущену, відкрити заново, відновити, придумати, реконструювати по кісточці, як Кюв'є. Тут повторення й відкриття пороку не так страшні, як неунікні. (...) Інша справа, що такого роду палеонтологія неминуче слабша від невідомого оригіналу" [10, 163-164].

1. Дзюба І. Метод - це насамперед розуміння // Літературна Україна. - 2001. - 25 січня.

2. Українська художня культура. - К., 1996.

3. Кубилюс В. Формирование национальной литературы - подражательность или художественная трансформация? // Вопр. литературы. - 1976. - № 8.

4. Грушевський М. Історія української літератури. - К., 1993. - Т. 1.

5. Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне життя I/ ЛІНВ. - 1911. - Кн. 2.

6. Чижевський Д. Філософія і національність // Основа. - 1994. - №26 (4).

7. Костюк Ю. Самодіяльна сцена та її репертуар // Українська радянська одноактна п'єса. - К., 1958.

8. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. - К., 1967.

9. Історія української літератури: У 2 т. - К., 1957. - Т. 2.

10. Битов А. Близкое ретро, или комментарий к неизвестному II Новый мир. - 1989. - № 4.

Andriy Kravchenko

OVERTURE TO THE BREAK: PREHISTORY OF "KORNIYCHUK THEATRE"

The article studies the evolution of Ukrainian dramatic art in 1900-1920-s. The author considers the development of "modernist" and "national, people's" currents in the theatrical life, follows the general trend to creating the national style, disrupted by the authorities' intrusion and ended by artificial establishment of the normative dramatic system. Also the issues of genre evolution are highlighted, in particular, the problems of establishment and development of theatrical amateur activities.