

Олексій БОНДАР,

orcid.org/0009-0007-8373-4980

аспірант кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) o.bondar.asp@kubg.edu.ua

ІСТОРІЯ СТУДЕНТСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ТЕАТРУ МЕЖИГІРСЬКОГО ХУДОЖНЬО-КЕРАМІЧНОГО ТЕХНІКУМУ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)

Стаття стала результатом вивчення архівних матеріалів, які безпосередньо присвячені доволі стислому періоду творчості лялькового театру «Революційний вертеп», створеного студентами Межигірського художньо-керамічного технікуму 1923 року.

На сьогодні відома низка митців українського авангарду першої третини ХХ століття, чия роль і значення в історії культури України не може бути применшеною.

У 20-х роках ХХ ст. більшовицьке втручання у культуру ще не було настільки руйнівним, як в подальшому, що сприяло появі розмаїття течій у художній творчості. Мистецтво авангарду в Україні початку ХХ століття є майже унікальним явищем. Особливість українського авангарду полягає в тому, що, на відміну від Європи, де буржуа поставали проти буржуа, в Україні він часто мав характер суспільного виклику. Одним із основних чинників, що спонукав митців до авангардоутворення, стала нагальна потреба у революційних естетичних змінах в українському театрі. Його основною метою було не стільки критикувати існуючий художній контекст, скільки формувати та утверджувати нові погляди на майбутнє українського мистецтва.

Саме авангард, який породжував інновації, підприємливість і значний рівень соціальної взаємодії у відповідь на актуальні виклики, зробив вагомий внесок у розвиток театрального мистецтва 1920-х років. Авангардні театри в Україні перетворилися на експериментальні простори, де народжувалися нові форми самовираження.

У цьому ряду помітне місце належить спільноті бойчукістів, учням та послідовникам Михайла Бойчука, в тому числі викладачам та студентам Межигірського керамічного технікуму. Відтворюючи тогочасний суспільно-політичний і культурний контекст, однією з частин унікальної та цінної української мистецької спадщини був і залишається Межигірський вертеп.

У статті досліджено витоки і художню практику театру. Окрему увагу приділено його політичній заангажованості.

Ключові слова: вертеп, авангард, Межигір'я, театр ляльок, сценографія, образотворче мистецтво, художня культура.

Oleksii BONDAR,

orcid.org/0009-0007-8373-4980

Postgraduate student at the Department of Fine Arts

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) o.bondar.asp@kubg.edu.ua

HISTORY OF THE STUDENT PUPPET THEATRE OF THE MEZHYHIRYA ART AND CERAMIC TECHNICAL SCHOOL (BASED ON ARCHIVE MATERIALS)

The article is the result of studying archival materials directly dedicated to the relatively brief creative period of the puppet theater Revolutionary Vertep, established by students of the Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School in 1923.

Today, a number of artists from the Ukrainian avant-garde of the first third of the 20th century are well known, whose role and significance in the history of Ukrainian culture cannot be diminished.

In the 1920s, Bolshevik interference in culture was not yet as destructive as it would later become, which allowed for the emergence of diverse artistic movements. The avant-garde in Ukraine in the first third of the 20th century represents an almost unique phenomenon. A distinctive feature of the Ukrainian avant-garde lies in the fact that, unlike in Europe, where the bourgeoisie opposed the bourgeoisie, in Ukraine, it often took on the character of a social challenge. One of the key factors that motivated artists toward avant-garde creation was the urgent need for revolutionary aesthetic changes in Ukrainian theater. Its main goal was not so much to criticize the existing artistic context as to shape and establish new visions for the future of Ukrainian art.

It was the avant-garde, fostering innovation, entrepreneurship, and a high level of social interaction in response to contemporary challenges, that made a significant contribution to the development of theatrical art in the 1920s. Avant-garde theaters in Ukraine became experimental spaces where new forms of self-expression were born.

A notable place in this movement belongs to the community of Boichukists – the students and followers of Mykhailo Boichuk – including teachers and students of the Mezhyhirya Ceramic Technical School. Reconstructing the socio-political and cultural context of the time, the Mezhyhirya Vertep was and remains a valuable part of Ukraine's unique artistic heritage.

The article explores the origins and artistic practices of the theater, with particular attention given to its political engagement.

Key words: vertep, avant-garde, Mezhyhirya, puppet theater, scenography, visual art, artistic culture.

Постановка проблеми. Багато архівних та опублікованих матеріалів присвячено засобам художньої виразності та сценічному оформленню авангардських експериментів у драматичних, балетних та оперних виставах українського театру 1920-х років.

Дослідники цього періоду здебільшого зосереджувалися на вивченні художньо-образних особливостей театральної сценографії. Натомість, меншою мірою було вивчено спадок вітчизняних лялькових театрів доби авангарду. Політика тоталітарного режиму в СРСР, спрямована на забуття творчих здобутків митців авангарду та посилення репресій, призвела до того, що дослідження спадщини бойчукістів тривалий час залишалося викривленим, розрізненим і неповним. Відтак створення цілісної, систематичної, а не вибіркової картини про Межигірський вертеп є надзвичайно складним завданням.

Зі зміною політичної кон'юнктури, для збереження власного життя окремі бойчукісти прагнули не згадувати про творчі пошуки митців, що базувалися в Межигірському керамічному технікумі. Саме з цієї причини виникають серйозні труднощі у тих, хто займається вивченням матеріалів, пов'язаних із «Революційним вертепом». Це може призводити до неточностей або помилок, які, скоріш за все, є наслідком об'єктивних причин.

Тому досі вивчення всіх фактів, пов'язаних із творчістю лялькового театру Межигірський вертеп, який був певним мистецьким відкриттям того часу і аналогів якому ми не маємо, потребує додаткових досліджень й систематизації.

Дана публікація є спробою відтворити історію цього театру, скласти цілісність картини подій на основі небагатьох доступних архівних матеріалів. Буде розглянуто організацію діяльності, репертуар та художні особливості постановок. Окрему увагу приділено гастролям театру, сприйняттю його вистав глядачами та причині занепаду.

Аналіз досліджень. Творчість театру Межигір'я безсумнівно привертала увагу мистецтвознавців. У цьому контексті варто, насамперед, звернути увагу на монографію Б. Голдовського та С. Смерянської «Театр ляльок України: сторінки історії» (Голдовський, Смерянська, 1998:275), де окремий розділ присвячений «Революційному вертепу». У цій главі головну увагу приділено здобуткам митців та значенню цього театру.

Не можна залишити поза увагою статтю Дарії Іванової «Формування художньо-технічних принципів професійного театру ляльок на практиці театру “Революційний вертеп” при Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923–1924 рр.)» (Іванова, 2015:108), яка зосереджується на технічних аспектах театру.

Неоціненний внесок з точки зору наукового вивчення вертепу зробила у своїй монографії «Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика,

динаміка» Тетяна Лугова (Лугова, 2006:465), де було здійснено спробу комплексного аналізу історії вертепу як культурного феномену, моделі та чиннику розвитку української національної культури. У дослідженні здійснено декілька цікавих і часом навіть захопливих наукових розвідок, присвячених «Революційному вертепу».

Проте на даний момент не виявлено масштабного цілеспрямованого дослідження, цілком присвяченого Межигірському вертепу.

Акцент у добірї джерел для даної статті зроблено на вітчизняних архівних документах. На думку автора, враховуючи виклики сучасності, науковці повинні ретельно й уважно досліджувати ці матеріали, аби достовірно висвітлювати правду про українську культуру та її митців.

Мета статті – ознайомити академічне середовище з творчою спадщиною лялькового театру Межигірський вертеп, розкрити його значення в контексті формування художньої школи українського авангарду.

Виклад основного матеріалу. У 1920-х роках великої популярності в тоді ще молодій радянській Україні набув політичний театр, котрий виник під тиском держави, яка винахідливо застосовувала різні методи для запровадження жорсткого ідеологічного контролю й перетворення мистецтва на дієву пропаганду. Цілком можливо, що напрямок цій тенденції було задано ще ухвалою «Ради Робітниче-Селянської Оборони про створення червоноармійських агіттеатрів» від 7 квітня 1919 року. «Всі громадяни <...>, які належать до числа сценічних і театральних працівників, підлягають точному обліку на предмет можливого використання їх для обслуговування фронту і тилу Червоної Армії за професією» (Лугова, 2006:372).

У грудні 1923 р. Л. Курбас, У грудні 1923 р. Л. Курбас, який в свій час в оригінальний спосіб звертався до ляльки у своїй постановці в Молодому театрі «Різдвяний вертеп», написав статтю в журналі «Глобус» «Вертеп на агітаційній службі». У ній він підтримав «спробу студентів Межигірського художнього-керамічного технікуму відродити ляльковий театр, пристосувавши його для пропаганди і антирелігійної агітації на селі» (Курбас, 1923:9). Це й не дивно, адже радянська держава, до складу якої входила Україна, зробила пропаганду не просто відлунням свого часу, а одним із ключових елементів мистецтва.

Л. Курбас наголошував: «Узявши за основу старовинний український «вертеп» (дерев'яний одноповерховий будиночок з ляльками які водять за драти, просучені через прорізи в підлозі), межигірці розробили кілька п'єс в яких в гостро-сатиричній формі проводиться боротьба з забобонами, антирелігійна агітація, освітлюються у карикатурній формі закордонні події в житті капіталістичних держав і т.п.» (Курбас, 1923:9).

Передувало цьому заснування восени 1923 р. студентами та викладачами Межигірського художньо-керамічного технікуму політичного лялькового театру за типом «вертепу». Лідерами ново-народженого колективу були мистецтвознавець, викладач суспільних наук (він же політрук технікуму) Павло Горбенко та студент, майбутній художник-монументаліст та майстер декоративно-прикладного мистецтва Микола Цівчинський (рис. 1, 2). Завданням було «пристосування різних форм лялькового театру для політосвітньої роботи на селі» (Горбенко, 1929:101).



Рис. 1. Студенти Межигірського художньо-керамічного технікуму.

В першому ряду третій зліва – Ілько Заїка, четвертий зліва – Микола Цівчинський. З фонду П. Мусієнко ЦДАМЛМ України



Рис. 2. Рекламний проспект Межигірського художньо-керамічного технікуму. Внизу справа – Микола Цівчинський. З фонду П. Мусієнко ЦДАМЛМ України

П'єси й сценарії писали студенти і викладачі, які мали схильність до драматургії. Цим особливо вирізнялися Микола Цівчинський та інженер-технолог Дмитро Головка, який в майбутньому з 1946

по 1966 роки викладав у Київському художньо-промисловому технікумі (з 1999 року – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука).

Вертепний будиночок зробили простішим у порівнянні з традиційними та адаптували до більш портативного формату (рис. 3). Другий поверх було усунуто, залишивши лише нижній рівень, а конструкцію покращили технічно: з боків сцени передбачили можливість розміщення гасових або електричних ламп. Це дозволяло проводити вистави у вечірній час, адже електрика на той момент була доступною лише в містах. П. Горбенко з цього приводу писав: «Спробували ставити і вдень, але практика показала, що вдень увага аудиторії не може скупитись на маленькій ляльковій сцені так, як у вечері» (Горбенко, 1929:101).



Рис. 3. Скриня Межигірського вертепу. З колекції МТМК України

Першою в репертуарі означеного лялькового театру була драма «Свято в раю» (єдина п'єса Межигірського вертепу, текст якої зберігся). За її основу було взято старовинну (уніатських часів) бурсацьку колядку:

Ой, на горі, горі
Святі собори.
Там святі сбились
Празднували.
Все духами невидими,
Все ангели, херувими.
Господи помилуй!

А ти, старий батько,
Сиди для порядку.
Сади афостоли
Та все поза столи.
По одими к священики,
По другими к мученики.

По одими к вудовици,
По другими к молодичи.
Господи помилуй!

< ... >

Архангельські дочки
Рабют на скрипочке,
Гавриїл на дуду,
Рибе на всю губу.
Настасия плеще в руки,
Прискакуючи до луки.
Господи помилуй!

< ... >

От шопи до шопи.
Витина виговки.
Витина виговки
От шопи до шопи.
Усі люде дивовали,
Як святі танцювали.
Господи помилуй!
(Батьківщина, 3 антирелігійного життя в
Україні, 1946)

Сюжет п'єси будується довкола подвійних етичних стандартів священнослужителів, котрі позаочі є прихильниками перелюбу та пиятики. Героями були: Піп, Молодиця, Удовиця, Гаврилко, Микола, Микита, Бог, Василько, Мученик, Баба, Дід. М. Цівчинський писав: «Ця колядка малює святих зі всіма людськими властивостями. Вони танцюють, пиячать, залицяються» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

П. Горбенко з цього приводу додавав: «<...> зміст – п'яна оргія святих на чолі з богом і за участю двох молодичь із звичайних смертних <...>. Деякі персонажі, як піп та одна з тіток (самогонщиця), були реальними типами з найближчого до Межигір'я великого села і це надавало виставам в тому районі особливої гостроти» (Горбенко, 1929:101).

Ось як про це згадував Павло Іванченко, який з 1922 по 1925 роки працював у технікумі інструктором з керамічного живопису: «Одного разу в селі Нові Петрівці, виступаючи з театром, була розкритикована самогонщиця тітка Марина. Тітка Марина якраз була на спектаклі, і коли вона побачила себе, що її прилюдно критикують, на другий день прийшла в Межигір'я і просилася, плакала, клялася, що більше ніколи не буде робити самогонку. Казала: «От, якщо не вірите, то прийдіть, я при вас знищу усе приладдя» (Іванченко, Спогади).

Ляльки за сценарієм вертепу постійно рухаються. Рух ляльок у виставі – як ознака психологічного образу, характеру персонажу. П. Горбенко у своїй статті «Ляльковий театр на Україні» зазначав, що «Ляльковий театр з природи своєї є театр синтетичного руху. В ньому не можна подати всіх нюансів психологічного життя людини, ні всієї

різноманітності рухів живої людини, а типове, характерне, основне можна подати та ще й добре підкреслити» (Горбенко, 1929:101).

У цій драмі кожен куплет був перетворений на невелику мізансцену, де дія змінювалася хоровим рефреном. Спочатку хор виконував куплет, після чого розігрувалася сцена з ляльками. Потім лунав наступний куплет, який ніби пояснював, або підкреслював зміст сцени, яка гралася. Це свідчить про те, що навіть у такому форматі вертепу все ж-таки збереглися ключові елементи містеріального механізму. Особливо помітний ритм, що проявлявся через чергування сольних і хорових партій та рефрен із словами «Господи помилуй!». Як зазначав Л. Дворниченко: «антирелігійні спектаклі часто будувалися як пародійні інсценізації псалмів або різдвяних колядок» (Дворниченко, 1978:30).

У місцях, де ляльки мали танцювати, грала музика. Мелодії й танці обирали добре відомі всім, але у пародійному виконанні: гопак, вальс, краков'як та інші. Взагалі, у ляльковій вертепній драмі музика завжди відігравала ключову роль у розкритті змісту та підкресленні характерів персонажів, надаючи виставі виразного національного колориту. Завдяки гнучкості музичних епізодів забезпечувалося осучаснення побутових сценок вертепу, їх тісний зв'язок із реальним життям і чутливе реагування на злободенні події.

Зрештою, дійство закінчувалося грандіозною п'яною бійкою, щоб продемонструвати, що релігія не лише має людську природу, але оголює найгірші її сторони.

Л. Курбас компліментарно відгукнувся про означену виставу:

«Антирелегійна п'єса «Свято в раю» свідчить про те, який багатий матеріал для боротьби з народними забобонами має сама народна ж творчість (пісні, приказки, прислів'я)» (Курбас, 1923:9).

Студенти прагнули створити ляльки водночас характерними та узагальненими, оскільки дрібні деталі на сцені лишаются непомітними, й тільки «перевантажують її і зменшують активність найбільш характерних рис» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

При створенні ляльок, митцям Межигірського вертепу стали в нагоді набуті професійні навички художників, скульпторів, керамістів. Багато допоміг художник-педагог, скульптор-кубофутурист, театральний декоратор, Євген Сагайдачний, який і додав лялькам рис стилістики бойчукізму. У майстерні педагог разом із студентами власноруч вирізьблював дерев'яні голови для персонажів вертепу (рис. 4). Творці ляльок володіли як знаннями точних наук, так і ремісничими навичками. Вони

вміло працювали з деревом, текстилем, шкірою, фарбами, природними матеріалами та дротом.



Рис. 4. Дерев'яні голови ляльок Межигірського вертепу. З колекції МТМК України

Конструкція ляльок була розроблена з урахуванням особливостей вистав, де характерні образи штибу дипломатів, генералів чи солдатів, могли трансформуватися з одного персонажа в іншого. Наприклад, лялька з довгим обличчям і з моноклем спочатку представляла англійського міністра Керзона, а коли той зійшов з політичної арени, ця ж лялька правила за Чемберлена. Були також товстенькі Пуанкаре та німецький політик Штретземан. Перший з еспаньйолю, а другий – без вусів і бороди, та у циліндрі. Грала й ляльки-генерали: німецький у кайзерівській касці (спочатку Людендорф, а згодом Гінденбург) та французький Жофра. З поміж інших вирізнялись наступні персонажі: «спекулянти-біржовики», «соціал-демократи», що «мали підлабузницький вигляд»; «солдати-окупанти» у французьких кепі, а згодом, при зміні подій на політичній арені (коли Румунія захопила Бессарабію), вони ж грала за румунських солдатів» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу). М. Цівчинський згадував: «< ... > така заміна персонажів < ... > нічому не шкодила, бо ми, роблячи ляльку, не йшли шляхом виготовлення персонального портрету того чи того політичного діяча, а прагнули утворити характерного образа» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Оригінальність полягала у поєднанні динамічного змісту, який постійно змінювався залежно від політичного контексту газетних статей і доповнювався влучними народними прислів'ями та дотепними висловами, із чіткою структурою сюжету, що зберігалася у різних варіаціях у всіх драмах цього жанру. Загальна сюжетна лінія вистав полягала в тому, що «капіталісти сходилися радитися як подолати робітничо-селянський рух, примушували солдатів наступати, покликали на допомогу релігію

(були ляльки-попи: ксьондз або пастор, раббін та піп православний, що брався з п'єси «Свято в раю»), покликали соціал-зрадників і т.ін. П'єса закінчувалась співом грізних голосів, або, як хору не було, то <...> музикою-інтернаціоналом за коном, від чого капіталісти смертельно лякалися й падали, а соціал-демократ вішався на мотузці» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

З метою «збагачення й поширення можливостей показу» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу) студенти прагнули створити особливу синтетичну театральну форму, яка об'єднувала різні елементи. Окрім вертепних ляльок, були ще Петрушка та тіньовий театр. Останній демонструвався одразу після вертепної гри та мав великий успіх серед глядачів. Для цього на рампу вертепного будиночка натягували біле полотно, позаду якого встановлювали лампу. Між лампою та полотном водили фігури, вирізані з паперу, створюючи захопливе видовище. Спеціальної п'єси для таких вистав не існувало, однак невеликі сценки, як зазначав М. Цівчинський, несли агітаційний характер (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Найпростіший сюжет міг виглядати так: з одного боку стоїть церква, а з другого – хата-читальня. З церкви виходив піп, махав кадилом і закликав людей до служби, але з'являвся демобілізований червоноармієць і перетягав спочатку молодь, а потім й старших людей до хати-читальні. Так, народ «під впливом нового життя» відвертається від церкви та йде до сільської культурно-освітньої установи.

Позитивні герої у драмах межигірців були відсутні – митці гадали, що виводити на кін таких героїв не слід (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу). Проте, на думку Л. Дворниченко, діячі цього театру, не зважаючи на його викривально-сатиричний характер, все ж таки прагнули створити рафіновані образи «героїв, які відображають дух свого часу» (Дворниченко, 1978:30).

У виставах на злобу дня таку роль відігравав «робітничо-селянський рух», який уособлювали не ляльки, а спів «грізних голосів» або Інтернаціоналу. У тіньовому театрі, що демонструвався в будиночку для вертепу, центральним героєм був демобілізований червоноармієць. У виставі за участю Петрушки серед дійових осіб, поряд із Миколою II, Францом Йосифом та австрійським архимандритом, який спонукав людей до війни, фігурували робітники й селяни.

Також великим успіхом користувались скетчі на політичну тематику. П. Горбенко у своїй книзі

«Революційний ляльковий театр» зазначає «З міжнародного життя можна взяти кілька основних типів, як банкір, дипломат, генерал, службовець – і гримуванням пристосувати їх для виявлення видатних діячів капіталістичного світу, наприклад, Пуанкаре, Макдональда, Штресмана, ген. Людендорфа і т. ін.» (Горбенко, 1924:28).



Рис. 5. Обкладинка книги П. Горбенко «Революційний ляльковий театр». З колекції МТМК України

Лялькарі створили особливий жанр монтажних вистав. М. Цівчинський акцентує увагу на важливості цієї назви: «Помічаю це словом монтаж тому, що п'єсою в повному розумінні ці постановки звати не можна тому, що вони тривали не довгий час і постійно поповнювалися біжучим політичним матеріалом» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу). Так, коли митець гастролював у м. Житомирі, трапилося захоплення Бессарабії Румунією, тож він вважав неможливим обійти такий факт мовчаниною й «одразу поповнив свій монтаж новою сценою» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Студенти, подібно до бурсаків чи мандрівних дяків, чимало подорожували. Перші театральні вистави були представлені в Києві і, безпосередньо, в самому Межигір'ї. А згодом, з «метою більшого наближення до аудиторії (переважно селянської)» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу), в навколишніх селах. До населених пунктів, розташованих неподалік Межигір'я, зокрема Валків чи Нових Петрівців, будиночок переносили вручну хористи, а ляльки подорожували в торбі за плечима. До більш віддалених місць, як-то Старі Петрівці чи Гостомель,

будиночок доставляли на возі. Під час мандрівок до задніпрянських Старосілля і Вишгорода, до тих місць, де була вода, «вертеп клали на дуба, хлопці сідали на весла, їхали, співали пісень, робили виставу й таким же порядком рушали до дому» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Вистави в селах зазвичай проводилися в закритих приміщеннях шкіл чи хат-читальень. Часто за один вечір могли організовувати кілька виступів у різних частинах села. Початок дійства анонсували через рупор, що супроводжувалося вільною грою музики. Театр був розрахований на аудиторію до 200–300 осіб, здебільшого це була сільська молодь та діти, хоча нерідко приходили й літні люди. М. Цівчинський зауважував на реакції глядачів: «Хоча й лялися іноді на виставу, але <...> дивилися з цікавістю» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу). Межигірці виступали з вертепом у різних містах, зокрема в Прилуках, Житомирі, Полтаві та на Волині, і всюди їхні виступи мали великий успіх. Найменше «Революційний вертеп» припав до душі міській інтелігенції й діячам мистецтва, за винятком колективів театрів «Березиль» та Франка, де вистави «були сприйняті особливо прихильно» (Горбенко, 1929:101). Зазвичай перед виставою проводилися тематичні заняття, присвячені методиці створення подібних спектаклів, а також агітаційні лекції та інші заходи.

Зі спогадів Павла Іванченка: «Мені запам'яталися одні збори селян і студентів технікуму у с. Петрівцях. Ілько Заїка, який тоді був активним комсомольцем, узяв на себе непосильну роботу і на зборах почав щось говорити, звідкіля походить людина. Говорив, говорив, дуже плутано і врешті почав доводити, що ніби людина взялася від обезьяни. Молодші, що сиділи поодаль, захіхікали, баби почали плюватися. <...> Піднявся сміх у залі. Деякі баби повставали з місця і почали виходити з залу. У кутку чийсь грубий голос загоготав. Заїка розгублено стояв біля трибуни і не знав, що далі робити. Хтось на задніх рядах гучно засвистів, піднявся сміх серед людей. Хтось з натовпу закричав: «Театр давайте – хватить лекцій».

Заїка розгублено пішов з трибуни. На сцену винесли великий, декоративний ящик, а через декілька хвилин із-за ящика виглядало банькувате обличчя студента технікуму Цівчинського, який артистично умів володіти фігурами лялькового театру і подавати імпровізовані дотепи на злобу дня. У залі піднявся неймовірний регіт і схвальні відгуки та оплески» (Іванченко, Спогади).

1924 року Межигірський театр гастролював у Харкові. Спектаклі проходили в центральному

Сільському будинку, у приміщенні бібліотеки імені Короленка, Інституті народної освіти, а також у кількох трудових школах. П. Горбенко з цього приводу вказував, що подорож мала на меті «популяризацію ідеї лялькового театру в центрі» (Горбенко, 1929:101). Після виступу в Харкові відбувся диспут, присвячений доцільності існування такої театральної форми як вертеп. «Революційний вертеп» став там предметом гарячих суперечок, але опинився під гострою критикою ідеологів Пролеткульту. Прагнення до прогресивності, самосприйняття як «передової» культури та загальне відчуття епохи, що сприймалася як «доросла» і «серйозна», неминуче позначилися на долі вертепу: сучасна радянська людина вже не грається ляльками, а зайнята будівництвом комунізму.

М. Цівчинський згадував: «Були там звичайно всілякі нападки дуже замало обґрунтовані – мовляв, що ж це ви витягуєте сімнадцятий вік, адже в нас доба кіно й електрики, та що ж це ви дядька, як малого, лялечкою будете годувати <...>» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Митці активно висловлювали свої переконання стосовно важливості та корисності вертепних вистав, оскільки «вертеп ще не оджив свій час, а, навпаки, чекає своїх геніїв, що розкрили б це мистецтво в купі з другими формами лялькового театру, удосконалили б його, показавши всі його особливості» (Шахівець, З досвіду Всеукраїнського Показового лялькового театру). Відмічали, що лялькова форма має право звертатися і до дорослого глядача, оскільки Межигірський театр був розрахований на «мішану й дорослу

авдиторію й «<...> користавсь завжди великим поспіхом» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу).

Після тривалих дискусій було ухвалено рішення перенести питання про надання театру державного статусу. Межигірський вертеп так і залишився без офіційного визнання та фінансової підтримки. Художники знаходили втіху в тому, що причиною розпаду театру була не відсутність інтересу до нього, а скоріше зовнішні обставини. «<...> роз'їзд людей по закінченні ВУЗу на місця своєї безпосередньої роботи на заводи, бо робота з театром не була основною, тобто в причині цілковито суб'єктивній» (Цівчинський, Нариси з історії Межигірського вертепу). В цьому ж 1924 році театр припинив своє існування.

Висновки. Не зважаючи на відносно короткий період існування Межигірського вертепу, його художнє й культурне значення є беззаперечним. Навіть у ролі антирелігійної агітки, з виразним ідеологічним нахилом, це мистецтво зберігало свою природність, адже відображало переломний дух свого часу. Експерименти авангардних митців у галузі лялькового театру принесли передусім користь глядачам. Вони могли б взагалі залишитися без видовищ, адже в епоху радикальних змін, що супроводжували становлення радянської влади, традиційний вертеп був засуджений як застарілий і згодом заборонений. Однак завдяки зусиллям ентузіастів, у новаторській формі політичного театру вертеп отримав можливість знову постати перед публікою та знайти своє місце у мистецькій спадщині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдовський Б., Смелянська С. Театр ляльок України: сторінки історії. Сан-Франциско: International Press, 1998. 275 с.
2. Горбенко П. Ляльковий театр на Україні. Шлях освіти. 1929. № 11. С. 101–107.
3. Горбенко П. Революційний ляльковий театр. Київ: Книгоспілка, 1924. 41 с.
4. Дворниченко Л. Вертеп – зброя агітпропа: маловідома сторінка з історії укр. ляльк. театру. Український театр. 1978. № 4. С. 30–31.
5. З антирелігійного життя в Україні. Батьківщина. 1946. 22 грудн. (№ 37/51).
6. Іванова Д. О. Формування художньо-технічних принципів професійного театру ляльок на практиці театру «Революційний вертеп» при Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923–1924). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 2015. 3(7), I. 42. Р. 108–111.
7. Іванченко П. Спогади: рукопис. ЦДАМЛМ України (Центр. Держ. архів-музей літ. і мист. України). Ф. 389. Оп. 1. Спр. 32. Арк. 177.
8. Курбас Л. Вертеп на агітаційній службі. Глобус. 1923. № 4. С. 9–10.
9. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Одеса: Одеський національний політехнічний університет, 2006. 465 с.
10. Цівчинський М. Нариси з історії Межигірського вертепу: рукопис. МТМК України (Музей театр., муз. та кіномист. України). Архів «Вертеп». Зм 10820. Арк. 11.
11. Шахівець І. З досвіду Всеукраїнського Показового лялькового театру: стаття, рукопис. МТМК України (Музей театр., муз. та кіномист. України). Архів «Вертеп». Зм 10819. Арк. 4.

REFERENCES

1. Holdovskyi, B., Smelianska, S. (1998) Teatr lialok Ukraïny: storinky istorii. [Puppet Theater of Ukraine: pages of history] International Press. [in Ukrainian].

2. Horbenko, P. (1929) Lialkovyi teatr na Ukraini. [Puppet theater in Ukraine] Shliakh osvity, 11, 101–107. [in Ukrainian].
3. Horbenko, P. (1924) Revoliutsiyni lialkovyi teatr. [Revolutionary Puppet Theater] Knyhospilka – Book Union. [in Ukrainian].
4. Dvornychenko, L. (1978) Vertep – zbroia ahitpropa: malovidoma storinka z istorii ukr. lialk. teatru. [Vertep – a weapon of agitprop: a little-known page in the history of Ukrainian puppet theater] Ukrainskyi teatr, 4, 30–31. [in Ukrainian].
5. Z antyrelihiinoho zhyttia v Ukrainy. [From anti-religious life in Ukraine]. (1946, 22 hrudnia). Batkivshchyna, (37/51). [in Ukrainian].
6. Ivanova, D. O. (2015) Formuvannia khudozhno-tekhnichnykh pryntsypiv profesiinoho teatru lialok na praktytsi teatru «Revoliutsiyni vertep» pry Mezhyhirskomu khudozhno-keramichnomu tekhnikumy (1923–1924). [Formation of artistic and technical principles of professional puppet theater in the practice of the theater «Revolutionary vertep» at the Mezhyhiria Art and Ceramic Technical School (1923–1924)]. Science and Education a New Dimension, 3(7), I. 42, 108–111. [in Ukrainian].
7. Ivanchenko, P. Spohady: rukopys [Memories: manuscript]. F. 389 (Op. 1, Spr. 32, Ark. 177). Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. [in Ukrainian].
8. Kurbas, L. (1923) Vertep na ahitatsiinii sluzhbi [Vertep at the agitation service]. Hlobus, 4, 9–10. [in Ukrainian].
9. Luhova, T. (2006) Ukrainskyi vertep: syntaktyka, semantyka, prahmatyka, dynamika [Ukrainian vertep: syntax, semantics, pragmatics, dynamics]. Odeskyi natsionalnyi politekhnichnyi universytet. [in Ukrainian].
10. Tsivchynskyi, M. Narysy z istorii Mezhyhirskoho vertepu: rukopys. Arkhiv «Vertep». [Essays on the history of the Mezhyhirsk Nativity Scene: manuscript. Archive of the «Vertep»]. (Zm 10820, Ark. 11). Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy. [in Ukrainian].
11. Shakhivets, I. Z dosvidu Vseukrainskoho Pokazovoho lialkovoho teatru: stattia, rukopys. Arkhiv «Vertep». [From the experience of the All-Ukrainian Demonstration Puppet Theater: article, manuscript. Archive of the «Vertep»]. (Zm 10819, Ark. 4). Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy. [in Ukrainian].