

## ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК 792.2(477) “1920”

### НОВІТНЯ ІНТЕРМЕДІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ 1920-х років: МЕТАМОРФОЗИ ЖАНРУ

**Ірина ЧУЖИНОВА**

*Журнал “Український театр”,  
вул. Васильківська, 1, Київ, Україна, 03040,  
тел.: (+38-044) 572-17-14; e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com*

Розглянуто специфічний театральний жанр – інтермедію як органічну складову виставу національного театру 1920-х років. Досліджено театральний контекст появи новітньої інтермедії, а також її основні художні функції.

*Ключові слова:* інтермедія, український театр 1920-х років, ревію, “політичний вертеп”, О. Вишня, В. Ярошенко, Л. Курбас, Г. Юра.

В історії українського театру 1920-ті роки – період складних історичних та політичних процесів, що на певний час актуалізували ідею українського націєтворення. І. Дзюба охарактеризував цей суперечливий час як “спробу національної самореалізації у формах, адекватних тодішній історичній реальності” [7, с. 106–107]. У це десятиліття граничної активності креативного потенціалу українського мистецтва театр апелює, з одного боку, до своїх національних моделей-архетипів чи то жанрових, чи видових, чи тематичних, чи образних, з іншого, намагається засвоїти нові форми. Оновлення українського сценічного мистецтва відбувається у різні способи: один із них – звернення до архаїчної форми інтермедії, яка зазнала функціональних та аксіологічних реновацій.

Стаття присвячена аналізу новітньої інтермедії 1920-х років, класифікації її основних завдань, розширенню уявлень про її роль у спектаклях різних жанрів. Інтермедія як специфічна форма українського театру традиційно перебуває на маргінесі уваги дослідників. Однак, як стверджує С. Аверинцев: “Вивчення “молодших”, “гібридних”, взагалі напіввизнаних жанрів завжди дуже важливе [...], тому що ці жанри особливо пластичні і рухливі; в них закладаються основи більш пізніх жанрових явищ” [1, с. 20]. Щодо інтермедії 1920-х років ці слова дослідника неабияк слушні, адже саме ця форма абсорбує в собі теми новітніх комедій, допомагає режисерам розширити арсенал виражальних засобів. Зрештою саме інтермедія опосередковано сприяє народженню нового для національного театру жанру ревію – специфічного театального видовища, побудованого за номерним принципом, де кожний із епізодів мав іншу жанрову природу (естрадную, циркову, драматичну, хореографічну, музичну і т. д.).

Варто зауважити, що ґрунт для “реінкарнації” інтермедії в українському театрі підготував модернізм. Для представників цього напрямку важливими

були “оживлення глибинних шарів жанрової культури, актуалізація пам’яті “старовинних” і навіть долітературних жанрів, їх осучаснення – інколи не без іронії, проте з доволі шанобливим урахуванням їх семантичного ресурсу” [12, с. 651].

Якщо для модерністів апеляція до форм народної культури була суто естетським жестом, то у постреволюційну добу неабиякої актуальності набув театр вертепу (суміжні з ним форми райок, балаган, зокрема “Петрушка”), що мав за мету встановлення діалогу із якнайширшим колом глядачів. Інтермедія стала основою для такого популярного у першій половині 1920-х років явища як “політичний вертеп” (його різновидів було багато, зокрема червоні вертепи, райки, балагани і т. д.), персонажами якого стали нові герої – політики (Пуанкаре, Пілсудський, Чемберлен), сказати б, делегати від народу (Червоний Козак, Селянин), злободенні персонафіковані явища (Кооперація, Голод, Розруха [15, с. 17]) та ін.

У другій половині 1920-х років відгомін “політичного вертепу” з пізнаваними карикатурними масками реальних державних діячів та збірних образів представників різних класів суспільства знаходимо передусім у п’єсах-переробках Л. Улагая-Красовського “Вій” [18] та О. Вишні “Запорожець за Дунаєм” [4]. Це явище має своєрідний відгомін навіть у літературному процесі. Скажімо, до форми райка (а по суті, того ж “політичного вертепу”) звертається сатирик К. Буревій у фейлетоні “Дайош громадське харчування!” [13]. Інтермедії як невід’ємна частина театру вертепу та форма авторських коментарів з’являються на сторінках альманаху “Літературний ярмарок” у 1929–1930 роках. Як явище “політичний вертеп” сходить нанівець вже у середині 1930-х років.

Поява інтермедії як композиційного і структурного елементу у виставах 1920-х років відбувалася паралельно з утвердженням течій конструктивізму та експресіонізму. У поєднанні із конструктивістськими художніми концепціями театрального простору експресіоністичні підходи до організації сценічної дії давали змогу ефективніше втілити актуальні для 1920-х років категорії, зокрема “динамічної активності”, “монтажу атракціонів”. Це своєю чергою вплинуло на категорію темпоритму спектаклю: “для експресіоністських вистав характерна швидка зміна мізансцен, поділ дії на короткі епізоди, загальний рваний “стакатний” ритм сценічної дії” [21, с. 550]. Інтермедія передусім утверджувала монтажний принцип побудови дії, акцентувала нелінійність сценічного наративу.

Важливий процес, що безпосередньо вплинув на неабияку популярність інтермедії наприкінці 1910-х у 1920-х роках, – продовження становлення режисури і режисерського театру. У більшості випадків, режисери вистав були ініціаторами введення інтермедій у спектакль, ба навіть виступали їх авторами (як скажімо, В. Василько, Я. Бортник, Е. Капля-Яворовський, С. Бондарчук). Завдяки інтермедіям режисер отримав можливість прямого втручання у драматургічний текст, аби змінювати його, доповнювати, коментувати.

Логіка появи новітньої інтермедії у спектаклях та ті завдання, що їй накидали постановники, відрізняються від тих завдань, що виконувала старовинна інтермедія у виставах шкільного театру XVII–XVIII століть (у статті “Українська інтермедія: канон жанру” [20] ми розглянули її ключові особливості). У 1920-х роках новітня інтермедія вступає у продуктивний діалог зі своєю попередницею, оновлюючи свої завдання. Щоб зафіксувати видозміну функцій новітньої інтермедії, коротко резюмуємо основні характеристики старовинної інтермедії у поставах шкільного театру, аби мати основу для порівняння.

За естетичним та практичним призначенням старовинна інтермедія – це:

– закінчений за думкою і сюжетом фрагмент вистави, що вносить у містерійну частину полярний їх комедійний первень, цим стверджуючи бінарність світу та вивершуючи ідейну й естетичну цілісність спектаклю;

– обов’язкова, регламентована нормами тогочасного театру “пауза” для відсвіжування уваги глядачів через сміх і ненав’язливу дидактику, а також “технічна перерва” між діями містерії, що дає змогу провести зміну декорацій чи підготувати механізми для сценічних спецефектів;

– навчально-практичний матеріал для учнів колегіумів з метою практичного закріплення ними курсів риторики, декламації, а також вивчення норм поетичних курсів;

– один зі способів засвоєння надбань європейської культури й адаптації “мандрівних сюжетів” (шванків, літературних анекдотів і т. ін.) до національної культурної традиції.

У сценічній реалізації старовинну інтермедію від містерійної частини вирізняли передусім особливе місце дії: інтермедію виконували переважно на авансцені, перед запнутою завісою із мінімальними декораціями та реквізитом, без залучення технічних (світлових та звукових) засобів; система образів: в інтермедіях діяли герої-архетипи з народного фольклору, зі сталими характерами, поведінковими моделями.

Головне, що треба зауважити: стара інтермедія була вписана у структуру вистави за вертикальною схемою (забезпечувала опозицію сакральне/профанне, високий жанр/низький жанр), натомість новітня інтермедія вбудовувалася у спектакль за схемою горизонтальною (гранично розширювала присутність у спектаклі різноматичних мікросюжетів, а разом із ними і нових виражальних засобів). Адже новітня інтермедія мала завдання не вивершити гармонійно-цілісну “картину світу”, а, навпаки, заявити про її дискретність, і водночас запропонувати позицію критичного погляду на дійсність.

Новітня інтермедія не була обмежена суто технічними завданнями на кшталт паузи для переміни декорацій, не відрізнялася від магістральної дії економією засобів виразності. Вона перебирає на себе інші функції, ніж були в інтермедій з вистав шкільного театру, серед яких варто зауважити три найбільш принципові.

1. Інтермедію, що раніше слугувала для “відсвіження уваги” публіки, у 1920-х роках почали використовувати як один із дієвих засобів художнього відсторонення у спектаклі. Саме через інтермедію режисери встановлювали прямий діалог із глядачем: давали роз’яснення перипетіям спектаклю, коментували тему чи акцентували ідею постановки, ба навіть демонстрували публіці бажану реакцію чи наперед визначали її ідеологічну позицію. Театр мав за мету передусім допомогти своєму глядачу зі світоглядною ідентифікацією у вирі швидкоплинних політичних подій 1920-х років.

Для реалізації цього завдання в інтермедіях до спектаклів 1920-х років з’являється постать Блазня, що є одним із ключових феноменів для європейської культури, а на українському кону у такій подобі з’являється вперше. У спектаклях різних режисерів цей персонаж міг по-різному називатися (Блазень – “Макбет” Л. Курбаса, Релфус – “Моб” Б. Глаголіна, Кумедник – “Вій” Г. Юри та ін.), однак при цьому зберігав одну принципову властивість: оскільки він виступав “людиною від театру”, то був наділений правом коментувати дію і міг на пряму, порушуючи

театральну умовність “четвертої стіни”, звертатися до глядачів. Ця фігура була алегоричним втіленням vox populi – його коментарі лунали начебто “від імені” глядачів, а насправді демонстрували “правильну”, себто ідеологічно витриману позицію.

Саме за описаним вище принципом працювали інтермедії у спектаклі Б. Глаголіна “Моб” за романом Е. Сінклера (1925, Театр ім. І. Франка). За допомогою інтермедій, які або переривали дію, або відбувалися паралельно з нею, режисер вправно маніпулював глядацькими настроєм, увагою, сприйняттям та оцінкою спектаклю. Інтермедійна форма ставала коментарем до основної дії, яка відбувалася в капіталістичній Америці й оповідала про друге пришествя Христа.

Цю коментаторську функцію безпосередньо реалізує також “людина від театру” – Релфус (тобто суфлер). Ось тільки суфлювати йому призначено не акторам, а глядачам: “він (тобто Релфус. – *І. Ч.*) повинен заставити глядача вірити не тільки своїм очам, але і пам’ятати про [...] переконання, які він приніс з собою до театру. Глядач повинен тут же під впливом Релфуса вбирати п’єсу в інші фарби” [19, с. 9].

Релфус був також і автором інтермедій, адже виконувалися вони як імпровізація. Виконавець ролі Релфуса актор Й. Маяк так згадує свої “обов’язки”: “Протягом усієї вистави я був між публікою, задавав питання і сам же відповідав, передавав і одержував записочки (звичайно, від своїх). [...] На кожную виставу я мусив вчитувати з газет щось нове на міжнародні теми і розповідати це зі сцени... З’являвся в партері, критикував автора п’єси, акторів, режисера... З гальорки час від часу чулися критичні репліки незаможника (артист М. Надемський) на хліборобські теми. Доводилось сперечатись, не тямлячи нічого в сільському господарстві, апелювати до публіки, яка сміялася з мого незнання, заважаючи акторам грати. [...] Публіка приходила на виставу по кілька разів, щоб побачити, почути щось нове” [14, с. 41–42].

Наприкінці 1920-х років цей специфічний інтермедійний Блазень-коментатор органічно перейде до ревію і перетвориться на конферансьє. Зауважимо, у двох ревію “Березоля” (“Алло, на хвилі 477!”, “Чотири Чемберлени”) дуетний конферанс Ляща (Й. Гірняк) і Свинки (М. Крушельницький) апелював до класичних клоунських масок “білого” та “рудого” і через клоунату також був пов’язаний із більш давньою в культурній традиції постаттю блазня.

2. Інтермедія у 1920-х роках стала одним із найефективніших способів режисерського “втручання” у драматургічний матеріал, саме тому дуже часто її зустрічаємо у так званих комедіях-переробках (це першою зауважила Н. Кузякіна [10, с. 63]). У виняткових випадках, як скажімо, у шекспірівському “Макбеті” Леся Курбаса (Мистецьке об’єднання “Березіль”, 1924 року) за допомогою інтермедій був не тільки осучаснений матеріал, а навіть змінений жанр п’єси і вистави: в трагедію вводили вагому частку політичного фарсу. Саме за останнім, на думку Н. Кузякіної, були закріплені емоційний та оцінний первні у спектаклі, що додавало цим “вставкам” особливої вагомості [9, с. 60]. Л. Курбас коментував свої наміри так: “Кожна інтермедія має своє виправдання, вони мають певну цілість, стають частиною принципу всієї концепції матеріялу. ...Ми збираємося не повчати, а впливати, перевиховувати” [11, с. 491].

У спектаклі “зберігши, шекспірівський текст майже незайманим, Курбас утулив сцени-межидії для блазня, що виголошує політичні сатири. З другого боку, не перекручуючи тексту, режисер деяким місцям надав іронічне тлумачення... Всі ці

місця – найкращі у виставі” [17]. Власне, “іронічне тлумачення” не в останню чергу було пов’язано із, сказати б, подовженою проекцією погляду Блазня (А. Бучма) на перипетії трагедії Шекспіра. Уявімо, якби Блазень взявся переказувати не газетні хроніки, а сюжет “Макбета” – він би теж зазвучав як гострий політичний анекдот. У спектаклі Л. Курбаса, мов у “шараді” відчитується популярний афоризм Г. Ф. Гегеля (який зазвичай приписують К. Марксу): історія повторюється двічі, перший раз як трагедія, другий – як фарс. Тож і “Макбет” більше не міг претендувати на “високий жанр”, а отже увагу на себе перебирає саме інтермедія. З її допомогою режисер урівнює в правах газетну замітку і текст видатного драматурга, нівелює відвічну опозицію між “високим” і “низьким” жанром, часом вічності і часом сьогодення. Пізніше ці якості – контамінація жанрів, поєднання різних поглядів на світ – проявляють себе в драматургії М. Куліша (“Народний Малахій”, “Маклена Граса”): можемо зробити припущення, що принцип застосування інтермедій у “високих” жанрах опосередковано вплинув на появу жанру трагікомедії в його творчості.

3. Новітня інтермедія створює унікальні можливості для збільшення мікросюжетів вистави, кожен з яких міг вирішуватися на сцені в іншій естетиці. Таким способом автори спектаклю заявляли про складність виокремлення домінантних героя і теми, неможливість збудувати лінійний сюжет. Як слушно зауважує О. Клековкін, інтермедія як специфічна театральна форма стає актуальною у ті історичні періоди, “коли так важко, майже неможливо, визначити головний сюжет буття, його глибинні конфлікти й протистояння соціальних сил, часів, коли старе ще остаточно не сконало, а нове ще не настільки чітко окреслилося, щоб можна було упіймати його на гачок сюжету...” [8, с. 43]. Нерідко до написання тексту інтермедій долучалися фейлетоністи, журналісти (Я. Отрута [Давидов], О. Вишня [П. Губенко], В. Чечвянський [В. Губенко], А. Гак [І. Антипенко], М. Ойстрах, Б. Сіманцев та ін.), надаючи цій сценічній формі публіцистичного пафосу.

Скажімо, інтермедії у “Ві” Остапа Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким (режисер Г. Юра, Театр імені І. Франка, 1925 року) впритул наближаються до фейлетонів. Антирелігійна пропаганда (“Кумедія про Адама і Єву”), дотепно перероблена у діалог закоханої пари пісня “Їхав козак за Дунай” про шлюб і аліменти, побутова замальовка на теми сільського господарства (“Коза”), жарт про революцію, що докотилась аж до Марса (сценка на Марсі), пародія на “старе” мистецтво (“Лісова пісня”) – цілком могли б стати завершеними мініатюрами на сторінках, скажімо, “Вістей ВУЦВК” чи “Всесвіту”.

У виставі “Шпана” В. Ярошенка (режисер Я. Бортник, МОБ, 1926 року) інтермедії необхідні, аби глибше розкрити ті чи інші суспільні чи індивідуальні вади, про які в основному сюжеті йдеться побіжно. Щойно в основному сюжеті з’являється лейтмотив важливої, на думку авторів теми, дія переривається і розпочинається інтермедія. Перша “Диспут про шлюб та сім’ю” висміює як міщанську мораль, так і більшовицькі ідеї про “вільне кохання”; друга – “Революційно-фокстротна вистава” є пародією на “радикально-лівий” театр; третя – “Журфікс на міщанському запічку” змальовує дозвілля непманів, які або танцюють, або картинно жахаються політиці українізації, або влаштовують спиритичний сеанс з метою з’ясувати, коли ж нарешті повернеться монархія [23]. Ці мікросюжети обрамлюють центральний сюжет спектаклю, додаючи нових конотацій його смислам: явище “шпани”,

різномасних аферистів, шахраїв та їх спільників, саме завдяки інтермедіям постає багатофігурним і масштабним, власне таким, що потребує сатиричної оцінки.

Спектакль “Шпана” дає можливість проілюструвати, як інтермедія перетворюється на пародійний міні-спектакль, що іронічно коментував ті чи інші постановки, пародіював стилі популярних режисерів. У ремарці до інтермедії “Револуційно-фокстротна вистава” автори “Шпани” пояснюють, що мають на меті висміяти театр, “який намагається догоджати низьким інстинктам публіки і під прикриттям “ідеології” проводить фокстрот і голі ніжки” [23, с. 259].

Зразком такого мистецтва обрано виставу Б. Глаголіна “Полум’ярі” А. Луначарського, яку він ставив двічі – у 1924 році на сцені Театру ім. І. Франка (Харків), 1925 року на сцені Одеської держдрами. Обидві вистави за п’есою у жанрі “радянської авантюрної мелодрами” [3, с. 190] і справді вражали глядачів передовсім надміром режисерської фантазії та еkleктичності виражальних засобів. Принцип “тотального театру був піднесений до абсолюту: тут експлуатували навіть нюхові рецептори глядачів, що мали змогу оцінити аромат парфумів героїні (із пульверизатора їх розбризували у зал). За цією ж логікою соковито і повнокровно були подані і сцени з життя “капіталістичного суспільства”, щоб глядачі мали змогу самі переконатися у його “аморальності” – звідси і напівголені танцівниці, і шампанське, і фокстрот, і атмосфера богемного світу.

В інтермедії-пародії “Револуційно-фокстротна вистава” автори “Шпани” саркастично викривають художні стереотипи, шаблони, кліше, якими зловживають драматурги і режисери, звертаючись до революційної тематики. В “Револуційно-фокстротній виставі” лиш дві протидіючі сили – Буржуазія та Пролетарі, змальовані у карикатурно-гіперболізованому ключі: вмираючий клас, передчуваючи свою загибель, обирає смерть від “шампанського і фокстроту” та співає романси як “лебедину пісню”, натомість клас переможців вривається на кін із запаленими сірниками. Ця сцена була їдкою пародією на фінал “Полум’ярів” Б. Глаголіна: із глядацької зали на сцену вбігав пролетарський натовп, несучи факели як символічне світло “нового життя”. В пародійній інтермедії переможена Буржуазія конала у танку-фокстроті, який актори виконували лежачи долі, – балетмейстер спектаклю “Шпана” Є. Вігільов придумав ємну метафору “танку смерті” з гумористичним забарвленням.

У другій половині 1920-х років з’явилося ревью, що перебрало на себе функції каталогізування численних тем і мікросюжетів доби. Також невід’ємною частиною ревью стала пародія на мистецьке життя, згадати б, спектакль-пародію “Ой, не ходи, Грицю, На заговор імператриці” в одеському Театрі Оглядів (1925 року), “Пекельне дійство” в ревью “Алло, на хвилі 477” (1929 року) та “Чемберлени над Гангом” в ревью “Чотири Чемберлени” (1931 та 1933 років) у театрі “Березіль”, номери в ревью харківського театру “Веселий Пролетар” і т. д.

Окрім тих трьох важливих завдань, яке виконувала інтермедія, варто додати реакцію “професіональних глядачів” на її появу – не завжди оцінка критики була однозначно схвальною. Для прикладу, один із рецензентів був вельми категоричний щодо спектаклю “Шпана”: “Не допомогли справі і пародії та інтермедії, що ними режисер хотів намацати побутові болячки і вдарити по них. Справді, ось пародія на “революційні” постановки. Ця тема – [...] ніби характерна для нашої дійсності, а проте трохи вже, коли не надто, запізнилась вона. [...] Це – не актуальне і не

характерне зараз” [22, с. 5]. Треба зауважити, що ці слова Я. Савченка є чи не найтиповішою оцінкою новітньої інтермедії тогочасною театральною критикою.

Інтермедії у театрі 1920-х років закидали два основні недоліки: по-перше, вони занадто швидко втрачали актуальність, по-друге, мали негативну здатність гальмувати основну дію, руйнуючи її цілісність. Один із дописувачів зауважував: “те, що гарно у короткому газетному фейлетоні, то обридливо і сумно у безкінечності п’єси” [5]. А, скажімо, П. Рулін хотів бачити у “Шпані” сюжетну єдність дії та інтермедій [16, с. 74], по суті, відмовляючи театру у праві порушувати закони класицизму та не враховуючи специфічну природу інтермедії, яка передбачає саме контрастне існування із магістральною дією. Оскільки у 1920-х роках інтермедії переважно були частиною комедійних спектаклів, то продовжували не дію, як волів П. Рулін, а радше тему та ідею спектаклю.

Хоча і режисери, і драматурги не менш рішуче, ніж критики, боролися зі слабкими, вразливими до огуди властивостями інтермедій. Зокрема, коли йшлося про закид у стрімкій втраті актуальності інтермедійних тем, театр шукав шляхів подолання цієї проблеми. Переверених варіантів врятувати спектакль від передчасного “старіння”, вочевидь, було кілька.

Перший спосіб бере на озброєння спектакль “Вій”: перед початком нового сезону 1925/1926 років у Театрі ім. І. Франка у пресі промайнуло оголошення, що вистава піде з новим текстом Остапа Вишні [6]. За браком уточнень, залишається тільки припускати можливість цих змін.

Другий спосіб, яким користувалися усі автори – це апеляція до тем гострих, проте не локалізованих у часі. Скажімо, і політика українізації, і явище “нового міщанства”, і схематизм творів про революцію – не втрачали своєї актуальності до кінця 1920-х років. Проте карикатури, жарти, фейлетони довкола цих тем заповнювали не тільки спектаклі драматичних театрів, але передусім, сторінки періодичних видань та широко тиражованих гумористичних брошур (і В. Ярошенко, і О. Вишня та ін. були активними учасниками літературного процесу). Не дивно, що потрапляючи на сцену, новітні інтермедії справляли враження “вторинного” матеріалу – їх, сказати б, дебют та апробація були пов’язані не з театром, а із засобами масової інформації та гумористичною літературою.

Починаючи з другої половини 1920-х років новітня інтермедія поступово зникає зі спектаклів – частину її функцій перебрало на себе ревію, яке структурно є не чим іншим, як низкою окремих інтермедій-номерів. У такий спосіб реалізується здатність інтермедії, за словами О. Клековкіна, до “плекання нових масових жанрів” [8, с. 43].

Належність інтермедії до базових національних театральних форм засвідчує її подальше активне використання драматургами-емігрантами, скажімо, І. Чолганом, Ю. Косачем. Зокрема, Л. Залеська-Онишкевич зауважила одну із особливостей поезики діаспорної творчості, а саме “звернення до давніх українських форм: поновне введення барокових інтермедій до сучасних п’єс розпочали Ю. Косач (“Дійство про Юрія Переможця”, 1946) та І. Костецький (“Дійство про велику людину”, 1947) [2, с. 27]. Ця тенденція, на думку дослідниці, вказує на початок постмодерної естетики, однак, додамо, і продовжує лінію театральних пошуків українського авангарду. А співпраця у еміграції драматурга І. Чолгана та провідного актора “Березоля” Й. Гірняка над низкою злободенних ревію у свій спосіб, але продовжує експлуатувати театральні форми і методи, засвоєні українським театром у 1920-х роках.

У підсумку можемо ствердити, що новітня інтермедія 1920-х років стала важливим формотворчим елементом у спектаклях різних жанрів. Саме новітня інтермедія розширила діапазон режисерських засобів виразності: стала методом прямого втручання у літературний матеріал з метою зміни його смислових векторів та дала змогу збільшувати мікросюжети спектаклю. До того ж, саме ця форма у спектаклях 1920-х років свідомо руйнувала художню ілюзію імітованого на сцені життя та слугувала дієвим інструментом для “відсторонення” глядачів від побаченого. Цей ефект був необхідний, аби схилити аудиторію до критичного сприйняття вистави.

Новітня інтермедія була тісно пов’язана із численними популярними театральними формами 1920-х років, зокрема “червоним вертепом”, вуличними масовими дійствами, виставами агітпропу і т. ін. Саме інтермедія проклала місток для появи на українській сцені жанру ревію – специфічного синтетичного видовища, що складається із окремих номерів-епізодів. Ця дискретна структура ревію видається наближеною до тих спектаклів 1920-х років, у яких активно була застосована новітня інтермедія.

#### Список використаної літератури

1. *Аверинцев С.* Жанры как абстракция и жанры как реальность : диалектика замкнутости и разомкнутости [Текст] / С. Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы : [сб. статей] / Акад. наук СССР ; Ин-т миров. л-ры им. М. Горького. – М. : Наука, 1989. – С. 3–25.

2. Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори [Текст] / упоряд., вст. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К. ; Львів : Час, 1997. – 640 с.

3. *Веселовська Г.* Український театральний авангард [Текст] / Ганна Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистец. ; Нац. акад. мистец. України. – К. : Фенікс, 2010. – 365 с.

4. *Вишня О.* Запорожець за Дунаєм : Музична комедія на 3 дії [Текст] / Остап Вишня. – Х. : Рух, 1932. – 97 с.

5. *Волховский В.* “Вий” [Текст] / В. Волховский // Вечернее радио. – Х., 1925. – 1 апреля.

6. Держдрамтеатр ім. І. Франка в наступному сезоні [Текст] // Культура і побут: дод. до Вісті ВУЦВК. – Х., 1925. – 30 серпня. – Без підпису.

7. *Дзюба І.* Нагнітання мороку: Від чорносотенців початку ХХ століття до українофобів початку ХХІ [Текст] / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім “Кисво-Могілянська академія”, 2011. – 503 с.

8. *Клековкін О.* Interludium – театр “несмаку” [Текст] / Олександр Клековкін // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2007. – Том ССLIV. – С. 41–55.

9. *Кузякіна Н.* “Макбет” Шекспіра в постановках Леся Курбаса / Наталія Кузякіна // Пьеса и спектакль: сб. стат. / М-во культуры РСФСР ; Ленинград. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : ЛГИТМиК, 1978. – С. 50–66.

10. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії : [у 2-х частинах] [Текст] / Н. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1958. – Ч. 1. : 1917–1934. – 238 с.



11. *Курбас Л.* Філософія театру [Текст] / Лесь Курбас ; Упоряд. М. Лабінського. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 917 с.
12. *Лейдерман Н.* Теорія жанра : Исследования и разборы [Текст] / Н. Лейдерман ; Ин-т филол. исслед. и образ. стратегий “Словесник” ; УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
13. “Масовий театр” (колишня назва “Сільський театр”) – Х., 1931. – № 2.
14. *Маяк Й.* На українській сцені [Текст] / Йосип Маяк. – К. : Мистецтво, 1971. – 102 с.
15. *Панів А.* Червоний вертеп. Травневі інтермедії [Текст] / А. Панів // Сільський театр. – Х., 1926. – № 2. – С. 17–25.
16. *Рулін П.* Минулий сезон “Березоля” [Текст] / Петро Рулін // Життя й революцій. – Х., 1926. – № 6. – С. 68–76.
17. *Туркельтауб І.* Гастролю М. “Березиль”: Леді Макбет [Текст] / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – Х., 1924. – 30 травня.
18. *Улагай-Красовський Л.* Вій: Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією [Текст] / Л. Улагай-Красовський ; Вступ. ст. проф. О. Білецького. – Х. : Рух, 1926. – 95 с.
19. *Уразов І.* Держдрама: “Христос в Уестерн-Сіті” [Текст] / І. Уразов // Нове мистецтво. – Х., 1925. – № 5. – С. 9.
20. *Чужинова І.* Українська інтермедія: канон жанру [Текст] / Ірина Чужинова // Науковий вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого : зб-к. наук. праць / М-во культ. України ; КНУ театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2011. – Вип. 8. – С. 8–19.
21. *Энциклопедический словарь экспрессионизма* [Текст]. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 734 с.
22. *Я. С.* [Я. Савченко] “Шпана” [Текст] / Я. С. // Пролетарська правда. – К., 1926. – 21 березня – С. 5.
23. *Ярошенко В.* Менажерія: (Шпана) [Текст] / Володимир Ярошенко; опубл., вст. ст. І. Чужинова // Курбасівські читання : наук. вісн. / НЦТМ ім. Л. Курбаса. – К., 2012. – № 7 : Лесь Курбас і світова художня культура. – С. 226–283.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

## NEW INTERLUDE IN UKRAINIAN THEATRE IN 1920-th: METAMORPHOSIS OF THE GENRE

**Iryna CHUZHYNNOVA**

*Ukrainian Theatre Magazine,  
str. Vasylkivska, 1, Kyiv, Ukraine, 03040,  
tel.: (+38-044)-572-17-14; e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com*

The text is considered a specific genre – theatrical interlude as an organic component of performances in national theatre art in the 1920<sup>th</sup>. We study the theatre context of the emergence

of modern interludes, as well as its main artistic features. An important process that directly affected the interludes significant popularity in the late 1910<sup>th</sup> to the 1920<sup>th</sup>: continuing formation of directing and directing theater. In most cases, directors have initiated the introduction of performances interludes in the show, and even were their writers. The author identifies three main tasks that were implemented by modern interludes in performances. First of all interludes provided “estrangement” in most plays and shows – this effect was necessary to persuade the audience to the critical perception of the performance. Each director could had a direct dialogue with the audience, he could commented his show or explained some political ideas, important points ect. Therefore jester (theatre buffoon) came on at first in Ukrainian theatre in such interludes (for example, shows Macbeth directed by Les Kurbas, Mob by directed Borys Glagolyn, Vij directed by Hnat Yura). Secondly, interlude was a method of modernizing the play. For this reason interludes were very popular in such kind of plays as remake comedy (for example, show Shpana directed by Yanuariy Bortnyk). Thirdly, interludes in performances increased number of micro-plots. It means that in one show theatre could spoke about different actual events, about various themes and characters. Interludes were closely associated with numerous popular theater forms of the 1920<sup>th</sup> including “red den” (chervoniy vertep), mass street actions, performances propaganda and so on. Interludes paved the bridge for appearance on Ukrainian stage revue genre – specific synthetic spectacle consisting of separate episodes. As a result, we can state that interludes of the 1920<sup>th</sup> were important elements of form-building performances in various genres.

*Key words:* interlude, Ukrainan theatre of the 1920-th, revue, “political vertep”, Ostap Vyshnya, Volodymyr Yaroshenko, Les Kurbas, Hnat Yura.