

ПРОСТІР ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДНОМУ ТЕАТРІ

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Анотація. В контексті досліджень театрального авангарду гендерні питання жодного разу не опинялися в центрі уваги вітчизняних дослідників. І попри те, що жінки були активними учасницями авангардного руху, мисткинями, які творили нове мистецтво, і моделями, що надихали митців на творчість, їхня роль в мистецькому авангарді українськими науковцями практично ніколи не відстежувалася. Лише в окремих випадках розглядалися здобутки поодиноких мисткинь, таких як Олександра Екстер та Марія Синякова, а в цілому вплив жінки на театральний авангард залишився поза увагою. Враховуючи це, гендерний баланс в українському авангардному театрі є ключовим аспектом у пропонованому дослідженні.

Ключові слова: авангард, театр, гендер, жінка.

Постановка проблеми. Лібералізація суспільного життя на початку ХХ століття стала однією з важливих передумов бурхливого розвитку мистецького авангарду. Соціально-політичні рухи підживлювали художнє середовище сміливими ідеями перебудови світу й спонукали митців до революційної творчості. Серед ознак лібералізації європейського соціуму межі ХІХ–ХХ століть були й зрушення в так званому жіночому питанні, ставленні до суспільних функцій і можливостей жінки загалом. Тому, відповідно, до зазначених трансформацій жінки очікувано активізувалися як учасниці політичних й авангардистсько-художніх рухів.

Революційні події 1917–1918 років у Європі та Росії дали можливість реалізуватися як творчим особистостям чималій кількості жінок, серед яких були мисткині родом з України. Наразі добре відомі світові імена художниць Олександри Екстер та Марії Синякової, хореографа Броніслави Ніжинської, кінозірок Ксенії Десні та Анни Стерн. Але навіть при тому, що твор-

чість мисткинь-авангардисток стала вагомим складовим мистецтва першої третини ХХ століття, адекватність висвітлення жінки авангардом є питанням полемічним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Нова жінка», як прийнято визначати тип емансипованої революціонізованої особистості сучасними науковцями [14], в українському авангарді далеко не завжди ставала центральним персонажем. Це пояснюється цілим комплексом обставин, деякі з яких обумовлювалися загальним культурним розвитком в Україні, деякі були спільними для різних видів мистецтв, а деякі — властиві лише окремим мистецьким напрямкам.

Формулювання мети. Десятиріччя військових та політичних протистоянь 1910-х — початку 1920-х років призвело до того, що українська культура набрала виразного маскулітного характеру, що не сприяло тому, аби «нова жінка» була предметом постійного зацікавлення митців. Лише на короткій дистанції перехо-

ду від патріархального розуміння суспільством чоловічого-жіночого до постреволюційної маскулінності в українському мистецтві трапився момент показового зрівнювання жіночої та чоловічої статі.

Виклад основного матеріалу. Уніфікація жінок і чоловіків яскраво виявилася в практиці українського театрального авангарду. Так, у перших виставах мистецького об'єднання «Березиль» — «Жовтень», «Рур», «Газ», поставлених Лесем Курбасом у 1922–1923 роках, спектаклях Фауста Лопатинського «Машиноборці» та Гната Ігнатовича «Людина-маса» в узагальненому образі людського натовпу-маси візуально, через пластику й зовнішній вигляд, урівнювалось чоловіче й жіноче начало. У згаданих виставах жінки й чоловіки з пролетарського середовища зазвичай були рівними у своїх прагненнях та здобутках. Однакові рухи і майже тотожні костюми виконавців різної статі створювали тип універсального андрогіна, позбавленого зовнішніх статевих прикмет.

Водночас, як зазначалося вище, в ранні 1920-і роки у межах України, чії території увійшли до складу СРСР, в культурі починає домінувати маскулінність, що стала в подальшому однією з ключових підвалин політизованого радянського мистецтва. У зв'язку з цим образ «нової жінки» мав відповідати ідеологічним настановам лівого мистецтва. Тому замість урівнювання статей, після якого в європейському суспільстві активізувалися феміністські рухи, в Україні справжньою героїнею стає чоловікоподібна передова жінка, що розуміє і приймає радикальні соціальні зміни, впроваджені владою.

«Нова жінка» виступає як активний будівничий нового світу, хоча у багатьох випадках така героїня займається не тільки мирною працею. Вона постає відважним бійцем, учасницею реальних військових дій. Постійна присутність у суспільній свідомості війни зумовлює й те, що маскулінність стає визначальною рисою «нової жінки», тоді як природне материнство є винятком.

Крім того, в тогочасній українській культурі образ сучасної жінки-воїна химерно поєднувався з архаїчним образом жінки-захисниці, сформованим ще за часів племінного матріархату. Відтак, акцентування жіночого начала сценічним авангардом набрало обрисів, пов'язаних із архаїчними смислами, завдячуючи яким жінка на сцені сприймалася як образ прародительниці.

Прикладом промовистої сценічної метафори, яка увібрала риси жінки-воїна початку 1920-х років та архаїчної жінки-захисниці одночасно, став спектакль «Свята Йоанна» за п'єсою Бернарда Шоу, поставлений Борисом Глаголіним у Харкові в 1924 році в театрі імені Івана Франка. Текст драми Бернарда Шоу з потужним соціальним підтекстом був суголоосний концепції «нової жінки»-бійця. А архаїчний код виокремлювався режисером на підставі селянського походження Жанни та унаочнювався через присутність у виставі живих свійських тварин.

«Поруч умовної конструкції натуралістичний міст з підйомним краном, живі вівці і живі кури, що літають по залі...», — писав критик Йосип Туркельтпуб [7]. А Юрій Шевельов згадував про «Святу Йоанну» як про виставу, «в якій зі сцени кидали на голови глядачів у партер курей. Це було в «Св. Йоанні» Б. Шоуа. Враження, певна річ, було сильне, тим більше, що перелякані кури поводитися не завжди дуже культурно, і зрештою трудно сказати, хто більше потерпав — кури чи глядачі» [10, с. 69].

Зовнішньо Жанна була подібною до відважного юнака: «Я бачу Маслюченко [Варвара Маслюченко — Г. В.] в екстазі Йоанни д'Арк, я бачу її прекрасну постать стрункого французького солдата-діви, я бачу її барвисту гру перед езуїтським судом...» [3]. «Моя Йоанна свій геніальний розум відчувала не як вісник “волі божої”, якій вона підкорялась стихійною силою свого буття. Перед постатями святих вона висловлювала свої бентежні поклики, розкривала своє серце, повне великої любові до поневоленого рідного краю. Меч, який підняла ніжна дівчина проти насильників правди і справедливості»

ті, був стихійно підхоплений народом, що йшов на поклик Йоанни... », — твердила інша виконавиця цієї ж ролі Поліна Самійленко [5, с. 72].

Гра із жіночим та чоловічим началом, їхнім акцентуванням та підміною була одним із суттєвих сценічних прийомів вистави Глаголіна і виявилася також у тому, що роль короля Карла VII по черзі виконували актор чи актриса. Невисокий на зріст, кругловидий, позбавлений зовнішньої мужності Гнат Юра грав малоохольного, «нікчемного, жалюгідного короля Карла VII; у виконавця зовсім немає шаржу, в який так легко впасти в подібній ролі» [2]. Але й цього Глаголіну видалося замало і він, аби видовищніше продемонструвати слабкість короля, увів на цю роль Теодозію Барвінську, яка створила образ «без зайвих подробиць та перегравань, сценічно стримано, словом, в хорошій театральній манері» [12].

Але вже у середині 1920-х років соціальний статус українки суттєво змінився. До жінки-воїна, героїні фронтних боїв почали ставитися стриманіше, бо ж чоловіки воліли бачити поруч не бойову подругу, а лагідну жіночну істоту. А закута в лати, насправді ж одягнена в шкірянку, «залізна», подібна до монумента жінка стала типовою героїнею-одиначкою агітаційних радянських п'єс. При цьому, хоч декларація рівноправ'я була даністю й нікого не дивувала, вона не гарантувала повноцінної реалізації жінки в соціумі. Відсутність фахової освіти та необхідної кваліфікації, побутова завантаженість і, як наслідок голодних воєнних часів, фізична виснаженість — все це перетворювало українку на аутсайдера, єдиним життєвим виходом для якої ставало заміжжя.

Разом з тим, режисерів-авангардистів все більше приваблював тип буржуазної емансіпе, що витлумачувався ними як ікона буржуазного світу. Чарівна буржуазка емансіпе — «нова жінка» європейського типу, яка відкидає традиційні сімейні цінності — з'явилася в кількох виставах «Березолу». Прикметно, що такі жіночки мали набагато менше негативних рис, ніж мож-

на було очікувати від передового лівого театру.

Інший жіночий тип, який часто ставав центральним у виставах Леся Курбаса — симпатичні міщаночки, що зовсім не цікавилися політграмотою. Зокрема міщанки Любина з «Народного Малахія», Уля з «Мини Мазайла», Анеля з «Маклени Граси» Миколи Куліша у виконанні Валентини Чистякової були чарівні та привабливі, а глядач, швидше, відчував до них жалість і співчуття, ніж класову ненависть, як того вимагала радянська ідеологія.

Постаті буржуазок і міщанок стали ключовими у березільській виставі-ревю «Алло, на хвилі 477», здійсненій квітетом молодих режисерів Володимиром Сцяренком, Борисом Балабаном, Кузьмою Діхтяренком та Леонтієм Дубовиком 1929 року. За головний спосіб характеристики персонажів, їхніх настроїв та побуту в цілому була обрана акторська пластика та різноманітні танцювальні номери. Тут витанцьовували шиммі, чарльстон, танго, фокстрот, канкан, вибивали чечітку і степ, зваблювали ніжками мюзик-хольні герлаз.

Переважна більшість хореографічних номерів, що їх придумали чеська танцівниця Ервіна Купферова та Борис Балабан, стали візитівками окремих сценічних епізодів. Зокрема, в другій дії, де зображувалося заокеанське буржуазне життя американського готеля, автор хореографії та виконавець Борис Балабан талановито пародіював модні танці. Головними персонажами цієї сцени були два готельні хлопчиська, один з яких прекрасно танцював (Б. Балабан), а інший чудово грав на роялі (В. Чистякова).

«Значною мірою цей акт тримається на відмінній майстерності артистки Чистякової, яка продемонструвала велику технічну майстерність в сфері ексцентрики та пластики. У грі Чистякової багато темпераменту і живої бадьорості від тієї невимушеної арлекінади, від якої веде свій початок театр огляду, прототип імпровізаційного театру», — писав критик [11]. У такому буржуазно-розважальному контексті травесті-роль готельного хлопця, зіграна Валентиною

Чистяковою, набирала додаткових конотацій. Адже, зважаючи на те, що в деяких європейських країнах у 1910-і роки жінкам законом заборонялося носити чоловічий одяг (брюки, піджак), персонаж Чистякової поставав як особливий тип емансіпе: вертка жінка-хлопчик в елегантному брючному костюмі.

В іншому епізоді цієї ж дії, що був пародією на жіночий рух у Європі [1], з'являлися знамениті герлз — окраса мюзик-холів та реву. Виступ герлз — семи березільських акторок, у чимому виконанні «почувалося багато гнучкості, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмілості західних спеціалісток» [4, с. 392], чимало захоплював публіку. Вочевидь ці танці ставила запрошена з Праги Ервіна Купферова, яка сама була популярною в Чехословаччині емансіпе.

Справа в тім, що до того розпочати балетмейстерську кар'єру в Україні, Ервіна Купферова виступала і як танцівниця, і як хореограф у празьких театрах на Виноградах та Національному й була дружиною та фотомоделлю відомого чеського фотографа-авангардиста Франтішека Дртікола. Близький із чеськими кубістами та футуристами, учасниками авангардистського об'єднання «Devětsil» («Деветсил»), Дртікол фотографував Купферову у танцювальних позах, а також як модель «ню». Швидше за все, в експериментах Дртікола зі світлом та тінню тіло Купферової використовувалося лише як один із елементів, вартих фотографування, що не задовольняло амбіції молодой мисткині. Вона ж бо керувала дитячою танцювальною школою, де навчала за системою Жака-Далькроза, ставила танці для вистави режисера Карела Достала в Національному театрі, писала статті про ритміку в часопису «Moderní dívka» («Сучасна дівчина») [13].

Її приїзд до України влаштував Олександр Загаров, який в середині 1920-х перебував у Празі, а в травні 1926 року повернувся в Україну до Катеринослава на запрошення театру ім. Марії Заньковецької. «Коли пан директор, начальний режисер Загаров з Києва, побачивши як я танцюю,

зробив мені пропозицію на прийняття — розповідала в інтерв'ю 1928 року Купферова, — то я навіть не уявляла собі, яка мене праця на Україні очікує. [...] Я зачала нову, бурхливу капітолю своєї артистичної творчості, як провідний член державного драматичного театру ім. Івана Франка в Києві. Мій балет нараховував 42 члени; був мені підчинений цілком. Я мала абсолютну свободу заправляти всім після мого переконання і практики» [9, с. 19].

Із Києва, де на сцені театру ім. Івана Франка Купферова у концертній формі продемонструвала власне танцювальне мистецтво, вона на запрошення Леся Курбаса переїхала до Харкова і почала роботу в «Березолі». Пік її харківської діяльності припадає на 1928 рік, коли Купферова готувала прем'єру реву «Алло, на хвилі 477», працювала в театрі для дітей, «Веселому пролетарі» і російськомовному пролеткультівському колективі. У наступному році Ервіну Купферову навіть запропонували викладати танок і ритмопластику в Харківському Музично-драматичному інституті. А 1933 року вона із зрозумілих причин залишила Україну¹. Відомості про діяльність чеської танцівниці засвідчують, що вона була досвідченою авангардовою мисткинею, добре обізнаною з європейською танцювально-театральною практикою. Відтак, численні захоплені відгуки з приводу хореографії у березільському реву, вочевидь, не були безпідставними: європейські емансіпе тут поставали у своїй фатальній звабливості, а харківські міщаночки — як чуттєві кумедні жіночки.

На спектакль, де кабаре́тні дивертисменти й танцювальні виступи герлз також були основною характеристикою буржуазного життя, навважився і Марко Терещенко. У тому ж 1929 році в Одеському театрі Революції він поставив п'єсу

¹ Відомості про особисте життя Ервіни Купферової у Харкові, подані Гнатом Ігнатовичем у листі до Миколи Лабінського [«Я не хочу брати участь в такому оркестрі...»] (з епістолярію Гната Ігнатовича) // Український театр. 2003. № 4. С. 28], є недостовірними.

«Дорога вогню» місцевих авторів Станіслава Радзінського та Володимира Овчаренка, чії імена ховалися під псевдонімами, схожими на англійські прізвища Вейтінг і Вальдо. Вистава, чії події розгорталися у вигаданій азійській країні, і де в сценах кінозйомок містером Бертом з'являлися герлз, мала шалений глядацький успіх.

Промовисті фотозображення дівчат-танцівниць у високих чоботах-панчохах і циліндрах, що були надруковані поруч із кадрами з фільму Олександра Довженка «Земля», стали окрасою першого номеру футуристичного журналу «Нова генерація» за 1930 рік. Неймовірна популярність «Дороги вогню» спонукала узятися за цю п'єсу і Георгія Тасіна, який на її основі зняв кінофільм з екзотичною назвою «Гість із Мекки».

Попри касову успішність вистав із чарівними буржуазками та канкануючими міщанками, як в березільському «Мині Мазайлі», і від Леся Курбаса, і від інших режисерів радянські ідеологи вимагали утвердження на сцені жіночого образу зовсім іншого стибу. На кону мала з'явитися радянська «нова жінка» — робітниця, ймовірно, колишня селянка.

Зазвичай вона була непластична, незграбна і грубувата. На відміну від міщаночок, вона не здатна мило погомоніти, не вміє смачно готувати і танцювати, хоча все це вправно роблять непманші й дочки куркулів. «Нові радянські жінки» ординарно одягаються, не носять капелюшків та підборів, і загалом малопривабливі. Їм не властива жіночність, виглядають вони монументально і зовні схожі на постамент, хоча, на відміну від справжньої емансіпе, залюбки б вийшли заміж та народили дітей.

Такою не надто привабливою, але вольовою та впертою представив Курбас «нову радянську жінку» у спектаклі 1930 року «Диктатура» Івана Микитенка. Її діагноз було закарбовано в самому прізвищі — Небаба. І задля її тотальної монументалізації режисер навіть прибрав із сюжету ліричну лінію кохання Небаби до комсомольського секретаря. Роль Оксани Небаби в «Бере-

золі» виконували дві актриси: Наталя Ужвій гра-ла лірично та задушевно, немов звичайна чула селянська дівчина. А Софія Федорцева подавала образ комсомолки в особливий героїко-романтичній манері, підносячи свою героїню до трагедійно-алегоричних вершин. Але як би не відрізнялися нюанси їхньої акторської гри, обидві виконавиці утверджували сценічний образ правильної, стриманої і мовчазної комсомолки селянського походження, як того вимагала ідеологія.

Монументалізація робітничо-селянської жінки в «Березолі» ще більшою мірою виявилася у виставі-огляді «Товариш Жінчина» 1931 року, де йшлося про становище жінки в сільській комуні та на виробництві. Ця постановка, чия прем'єра відбулася 8 березня до Міжнародного дня робітниці, готувався колективно: сценарій композиції-хроніки писали актриси театру, сценографію розробили Дмитро Власюк і Євген Товбін. Тут вперше спробувала свої сили у режисурі Валентина Чистякова. Як режисер, вона працювала разом із режисером-лаборантом Олександром Іщенком, який серед березильців вважався названим сином Леся Курбаса, був його особистим секретарем. Після арешту Курбаса він залишив «Березіль» та навіть виїхав з Харкова, ставши режисером-лаборантом у Олександра Довженка, його асистентом та довіреною особою.

Поява вистави-одноденки «Товариш Жінчина» і її невдала сценічна доля, вірогідно, були для Курбаса одним із підтверджень його чоловічого консервативного погляду на режисерсько-організаторський потенціал жінки-постановниці. Адже серед значної кількості режисерів-лаборантів в «Березолі» була лише одна жінка Зінаїда Пігулович, більш відома як кіноактриса. З часом, вже вийшовши з-під опіки Курбаса, так само як і актриси Софія Мануйлович та Антоніна Мацкевич, вона зробила самостійну режисерську кар'єру в українському театрі ляльок. Наразі в найпередовішому українському театрі, попри те, що у виставі «Товариш Жінчина» жінку

показували нарівні з чоловіками як активного учасника усіх процесів соціалістичного будівництва, режисерки та художниці виконували зазвичай допоміжні другорядні функції, а актриси — декоративну роль.

У виставі-огляді «Народження велетня», що налічувала 84 епізоди і створювалася режисерською бригадою у складі Б. Балабана, Б. Дробинського, Л. Дубовика, К. Коваленка, В. Склярєнка під очільництвом Курбаса, маскулінність тогочасної української культури і відповідне ставлення до жінки виявилось повною мірою. До дня пуску Харківського тракторного заводу 1 жовтня 1931 року Лесь Курбас запропонував «на документальних матеріалах живої історії будівництва терміново створити виставу-огляд, де б будівельники пізнавали на сцені самих себе» [8, с. 83]. Персонажами цього дійства були знаменитий власник американського автомобільного заводу Генрі Форд та пересічні харківські пролетарі. Зокрема, на сцені з'являлися дві робітниці, одягнені в грубі спецівки та запнуті хустками. На фото з вистави, де одна з них, Наталя Ужвій, суворо дивиться з-під лоба, а інша, дуже гарненька Валентина Чистякова, переаякано тримається за неї, унаочнено протиставлення жіночної чарівності та пролетарської грубуватості.

Зовнішній вигляд героїнь став основою концептуального рішення Леся Курбаса і в «Маклені Грасі» Миколи Куліша в 1933 році. Тут з'являлася та сама жіноча пара, що і в «Народженні велетня»: малолітній бідачці-робітниці, неохайній та грубуватій Маклені (Наталя Ужвій) протиставлялася чарівна легковажна пані Анелька (Валентина Чистякова). Одягнена у темне плаття, що смішно стирчить, підв'язана хусткою на грудях, наче стара баба, із кумедною тоненькою косичкою, Маклена була незграбною, опецькуватою і, схоже, опухлою від голоду. На протигагу цьому Анеля Чистякової виглядала дуже стильно: модно зачесане волосся, у подовженій квітчастій сукні, що підкреслювала її тонку талію.

Висновки. Прикметно, що в реальному житті актриси українського авангардного театру зовсім не вписувалися в рамки соціальних стереотипів, запропонованих радянською ідеологією та підтримуваних художньою практикою театру. Загальновідомо, що привабливі жінки Наталя Ужвій, Варвара Маслюченко, Наталя Ващенко, Тамара Жевченко, Ольга Горська були заміжні за відомими українськими письменниками Михайлом Семенком, Остапом Вишнюю, Леонідом Черновим, Юрієм Яновським, Аркадієм Любченком, і ще й мали коханців [6, с. 259]. Вони були чарівними розумницями, які носили елегантні капелюшки, а не «товаришами жінками» в спецівках, і разом з іншими письменницькими дружинами брали активну участь у житті харківської мистецької богеми.

Знаходилась у цьому середовищі і Ервіна Купферова, про що оповідала в інтерв'ю: «Від ранку до ночі працюю. Розривку приносять часті вечері культурних і мистецьких робітників в «Будинку Блакитного». Туди сходиться понад 400 членів мистецького, літературного, журналістичного, музичного і фільмового світу. В тому середовищі можна додати ті великі зусилля всіх галузів мистецтва, зусилля для поширення і поглиблення культури. Тут шукають нові дороги, напрямки, средства» [9, с. 20].

Але в атмосфері маскулінності, яка у середині 1930-х років набрала відверто войовничих рис, такі жінки, як мисткині «Березоля», існували наче для майбутнього, для тих часів, коли гендерна проблематика опиниться під пильним наглядом Сюзан Зонтанг і Юлії Крістєвой. Адже соціально-політичні обставини функціонування українського мистецтва міжвоєнного часу, тиск радянської ідеології змусили режисерів-авангардистів зосередитися на протиставленні жінки-робітниці і малосвідомої міщанки або несвідомої буржуазки. Такий підхід до гендерної проблематики, по суті, перевів її в царину класового протистояння. Відтак, і творчий потенціал українського театрального авангарду став використовуватися переважно з політичною метою.

Література

1. Коломийченко П. «Гало, на хвилі 477». Гастролі театру «Березиль» // *Известия Одесского Окружисполкома*. 1929. 23 июня.
2. Любченко М. Держдрама. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу // *Коммунист*. 1924. 25 ноября.
3. Остап Вишня. Bravo, Glagolin! Bis! // *Література. Наука. Мистецтво*. 1924. 21 грудня.
4. Рулін П. «Березиль» у Києві // Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи / Збірник. Балтимор; Торонто: Укр. вид-во «Смолоскип», 1990. С. 385–406.
5. Самійленко П. Незабутні дні горінь. К.: Мистецтво, 1970. 84 с.
6. Смолич Ю. Мозаїка. З тих років (курйози) / Підготовка тексту, коментарі Ярини Цимбал // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. К.: ВД «Стилос», 2010. Т. 5. С. 239–351.
7. Туркельтауб І. Укрдерждрама. «Свята Йоанна» // *Вісти ВУЦВК*. 1924. 26 лист.
8. Черкашин Р, Фоміна Ю. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми. Х.: Акта, 2008. 347 с.
9. Чеська артистка про театр на Рад. Україні (Інтерв'ю з Ервіною Купферовою) // *Наша земля*. 1928. № 8. С. 19–20.
10. Шевельов Ю. (Шерех Ю.), Я, мені, мене ... (і довкруги). Спогади. Харків — Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 409 с.
11. Шелюбський М. Театральные заметки («Алло на хвилі 477» в театре «Березиль») // *Киевский пролетарий*. 1929. 21 мая.
12. Ш-ко [Йона Шевченко]. Держдрама. «Свята Йоанна» Шоу // *Вісті*. 1924. 14 грудня.
13. Курфєрова Ервіна. Rythmika (v 'Tanci a společnost') // *Moderní dívka*. 1924. № 3 [December]. S. 4.
14. The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s Through the 1960s / Editors Elizabeth Otto and Vanessa Rocco. Published: Ann Arbor. MI: University of Michigan Press. 2011. 345 p.

References

1. Kolomyichenko P. «Galo, na hvili 477». Gastrolli teatru «Berezil» // *Izvestiya Odesskogo Okruzhispolkoma*. 1929. 23 iyunya.
2. Lyubchenko M. Derzhhdrama. «Svyataya Yoanna» Bernarda Shou // *Kommunist*. 1924. 25 noyabrya.
3. Ostap Vishnya. Bravo, GlagolIn! BIs! // *Lliteratura. Nauka. Mistetstvo*. 1924. 21 grudnyia.
4. Rulln P. «BerezIl» u KiEvI // *Kurbas Les u teatralnly dlyalnostI, v otslnkah suchasnykIv, dokumenti / ZbIrnik*. Baltimor; Toronto: Ukr. vid-vo «Smoloskip», 1990. S. 385–406.
5. Samlylenko P. Nezabutni dni gorIn. K.: Mistetstvo, 1970. 84 s.
6. Smolich Yu. MozaYika. Z tih roklv (kuryozi) / Pidgotovka tekstu, komentarI Yarini Tsimbal // Spadschina: Lliteraturne dzhereloznavstvo. TekstologIya / Institut lIteraturi Im. T. G. Shevchenka NAN UkraYini. K.: VD «Stilos», 2010. T. 5. S. 239–351.
7. Turkeltaub I. Ukrderzhhdrama. «Svyata Yoanna» // *Visti VUTsvk*. 1924. 26 list.
8. Cherkashin R., FomIna Yu. Mi — bereziltsI. Teatralni spogadi-rozdumi. H.: Akta, 2008. 347 s.
9. Cheska artistka pro teatr na Rad. UkraYini (Interv'yu z ErvInoyu Kupferovoyu) // *Nasha zemlya*. 1928. # 8. S. 19–20.
10. Shevelov Yu. (Shereh Yu.). Ya, menI, mene ... (I dovrugi). Spogadi. Harklv — Nyu-York: Vid-vo M. P. Kots, 2001. 409 c.
11. Shelyubskiy M. Teatralnyie zametki («Allo na hvili 477» v teatre «BerezIl») // *Kievskiy proletariy*. 1929. 21 maya.
12. Sh-ko [Yona Shevchenko]. Derzhhdrama. «Svyata Yoanna» Shou // *VistI*. 1924. 14 grudnyia.
13. Kupferova Ervina. Rythmika (v 'Tanci a společnost') // *Moderní dívka*. 1924. № 3 [December]. S. 4.
14. The New Woman International: Representations inPhotography and Film from the 1870s Through the 1960s /Editors Elizabeth Otto and Vanessa Rocco. Published: AnnArbor. MI: University of Michigan Press. 2011. 345 p.

Веселовская А. И. Пространство женщины в украинском авангардном театре

Аннотация. Новые взаимоотношения между художником и моделью, возникшие в искусстве авангарда, активизировали гендерные аспекты в искусстве. Ведь женская красота и внешняя привлекательность больше не рассматривались как главные качества модели, и в прошлом осталась доминирующая сексуальность. Между тем, в контексте исследования театрального авангарда вопросы гендера практически никогда не оказывались в центре внимания ученых. И это вопреки тому, что женщины были активными участницами движения авангарда, художницами, создававшими новое искусство, и моделями, вдохновлявшими художников. Их роль в художественном авангарде украинскими учеными практически не исследована, и лишь в отдельных случаях рассматривались достижения отдельных художниц, таких как Александра Экстер и Мария Синякова. В целом же влияние женщины на театральный авангард оставалось без внимания.

Учитывая все это, в предлагаемой статье ключевым становится гендерный аспект в украинском авангардном театре. Так, на первом этапе развития театрального авангарда ярко проявилась тенденция к унификации женского и мужского начала. В спектаклях женские и мужские формы нарочито скрывались костюмами, а универсальность мужчины и женщины становилась приметой новой индустриальной эпохи. Позднее ряд украинских режиссеров стал рассматривать женщину как проявление архаичного начала, в свою очередь, активно поглощаемого авангардом. А в середине 1920-х годов в авангардной культуре усилился интерес к «буржазной» женщине, мещанке-красотке, тогда как внимание к женщине в кожанке осталось в прошлом.

Социально-политические обстоятельства функционирования украинского искусства начала 1930-х годов, давление советской идеологии принудили режиссеров-авангардистов сосредоточиться на противопоставлении женщины-работницы и мало-сознательной мещанки, или же совсем несознательной буржуйки. Такой подход в гендерной проблематике по сути перевел ее в плоскость классового противостояния, а творческий потенциал украинского авангарда стал использоваться в основном в политических целях.

Ключевые слова: авангард, театр, гендер, женщина.

Veselovska H. I. The Woman's Space in the Ukrainian Avant-garde Theatre

Abstract. The new relationship between an artist and a model in the avant-garde art has found its apt expression in the gender aspect. Along with traditional perceptions of a woman's beauty and her sexual appeal, worshipping a female model as a sexual model has remained firmly in the past. At the same time, in the context of theatrical avant-garde research gender issues have never been the focus of local researchers. And despite the fact that women were active participants in the avant-garde movement and served those artists who created the new art and models that inspired artists to create their work, their role in the artistic avant-garde have practically failed to be explored by Ukrainian scholars. Only in some separate cases achievements of individual masters have been studied, such as of Alexandra Exter and Maria Sinyakova, while overall the impact of women on the theatrical avant-garde has been left out of sight.

Taking this into account, the gender balance in the Ukrainian avant-garde theatre is a key aspect of the given study. At the initial stage of its development the theatrical avant-garde demonstrated a unification of male and female beginnings as equal parts whereas peculiarities of female forms were either hidden completely or served as reinforcing factors for the recreation of the new epoch's industrial spirit. Later on, directors would perceive the woman as a carrier of the archaic ritual tradition that was being broken by avant-garde. In the mid-1920s, the avant-garde culture saw a rise in its interest towards the bourgeois woman or the petty bourgeoisie type, whereas attention to the woman in the leather jacket remained in the past.

The social and political context in which the Ukrainian art was functioning in the early 1930s, as well as pressures of the Soviet ideology, had forced avant-garde directors to focus on confronting the worker-type woman to that of a half-responsible philistine or a fully irresponsible bourgeoisie. This approach to gender issues essentially transferred the discourse to the realm of a class struggle whereupon the creative potential of the Ukrainian avant-garde theatre was used primarily for political purposes.

Key words: avant-garde, theatre, gender, woman.