

Перша жінка — український театральний режисер Ірина Дєєва

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Анотація. Стаття присвячена творчому шляху першої жінки — театральної режисерки в Україні Ірині Дєєвої. Автор уточнює біографічні дані І. Дєєвої, визначає основні етапи її життя та творчості. Проаналізовано перші самостійні постановки І. Дєєвої, здійснені нею в дитячому театрі, її організаційна робота зі створення нових театральних колективів. Важливим аспектом даного дослідження є окреслення суспільно-культурного контексту, що сприяв становленню І. Дєєвої в режисурі, а також відновлення політичних обставин, які призвели до її виїзду з України.

Ключові слова: жінка, режисер, дитячий театр, спектакль.

Постановка проблеми. До середини ХХ століття професія театрального режисера на теренах колишнього СРСР фактично вважалася винятково чоловічою. Радянські жінки працювали на шкідливих хімічних виробництвах, на будівництві, у сталеливарних цехах і особливо часто на важких низькооплачуваних роботах у сільському господарстві. При цьому в сфері елітної інтелектуальної творчої праці, серед письменників, журналістів, художників, композиторів, диригентів, кінорежисерів тощо, жінок було небагато, буквально одиниці.

Активне витіснення жінок на периферію суспільного та інтелектуального життя в Радянському Союзі почалося з кінця 1920-х років, коли в країні запанував тип агресивної маскуліної культури. До цього ж, у часи революційних катаклізмів та в ранньорадянську епоху, жінки мали певний карт-бланш у громадському житті. Адже одне із більшовицьких гасел проголошувало рівні права чоловіків та жінок, що з захопленням сприймалося емансипованим жіноцтвом, частина якого активізувалася під час Першої світової війни.

На початку 1920-х років у творчому середовищі України цілком очевидною стає тенденція до збільшення кількості жінок. Малярство й скульптура, письменництво й журналістика стали полем, на якому успішно реалізовувався творчий потенціал жінок. Водночас треба зауважити, що в театральній сфері, переповненій актрисами й танцюристками, на відміну від літературних або художніх кіл, жінок ніколи не бракувало. Однак ні в театрі, ні в кіно, вони практично майже не виконували творчі й організаційні функції одночасно. Акторки, які виявляли себе як здібні організаторки, часто-густо ставали успішними антрепренерками. В інших випадках відомим актрисам довіряли презентаційні функції: приміром, Марія Заньковецька виголошувала доповідь на Першому з'їзді сценічних діячів Росії, підготовлену для неї братами Тобілевичами.

Формулювання мети. Посилена обставинами війни жіноча активність у мирному житті стала наполегливо виявлятися в сфері організаційно-творчої праці. Це показово демонструють біографії відомих політичних діячок Лариси Рей-

снер та Олександри Коллонтай. При цьому творчо-організаційна діяльність емансипованих жінок, ще з воєнних часів, стосувалася, переважно, милосердя, опіки над дітьми. Наразі можна нагадати про досвід актриси Антоніни Смереки, яка на прифронтових територіях Першої світової війни витягала безпритульних дітей з окопів [10].

Отож не випадково, що місцем професійної реалізації творчих жінок, які першими стали займатися режисурою в 1920-і роки, був театр для дітей. Софія Мануйлович, Галина Мацкевич, Зінаїда Пігулович — всі ці українські режисерки, вихованки Леся Курбаса, працювали в дитячих театрах і театрах ляльок. Але першою в цьому ряду слід назвати жодним чином не пов'язану з Курбасом Ірину Савелівну Дееву, якій раніше за інших українських мисткинь випала нагода стати самостійною режисеркою¹.

Виклад основного матеріалу. Ірина (Фаїна) Деева народилася на Волині, навчалася на Вищих жіночих курсах і юридичному факультеті Сорбонни в Парижі. Театральну освіту здобула в Санкт-Петербурзі в приватній школі Юрія Озаровського, і з 1912 року грала в трупі київського театру «Соловцов». Істотні зміни в її творчій долі розпочалися 1919 року, після зустрічі з Костянтином Марджановим (Коте Марджанішвілі).

Як відомо, за часів більшовицької влади цей режисер обіймав посаду комісара усіх театрів Києва. Одночасно на сцені театру «Соловцов» він ставив вистави, з яких дві — «Саломея» Оскара Вайльда та «Фуенте Овехуна» («Овеча криниця») Лопе де Вега — були виразно авангардного спрямування. Обидві постановки залишилися в пам'яті очевидців, але друга, завдяки своїй політичній революційній спрямованості, ще й докладно описана радянськими науковцями та мемуаристами.

¹ У вступному слові до публікації спогадів З. Пігулович Н. Єрмакова називає її першою жінкою-режисером в Україні. Див.: Єрмакова Н. Вчителі // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ Україну К.: Фенікс, 2014. Вип. 6 (17). С. 167–179.

Про Ірину Дееву, яка зіграла в «Фуенте Овехуна» Паскуале? подругу головної героїні Лауренсії, згадувала виконавиця цієї ролі Віра Юренева: «...Марджанов з'являється на репетиції "Овечої криниці", охоплений насагою, а коли він говорить, то запалює все довкола себе, і тоді працює швидко, будує сцену за сценою, робить це майстерно. Нам з Деевою Марджанов показав деякі рухи, наприклад, як треба тримати лікті. І, дійсно, в цих хвацьки зігнутих ліктях точно визначився дух іспанської п'єси. Ми одразу вхопили характер руху, звідси взявся і ритм мови, стрімкий, пружний від сільської свіжості та ясності сердець» [4, с. 188].

Згідно спогадів причетного до цієї постановки Олександра Дейча, саме завдяки «Фуенте Овехуна» Ірина Деева вперше спробувала себе як режисерка. Коли Марджанов призначив другий склад виконавців: Командор — В. Неллі, Естеван — Я. Урінов, Менго — І. Рафаїлов, — Деева стала його режисеркою [4, с. 202]. Про наступні кілька років життя Ірини Деевої дещо відомо з мемуарних джерел. Зокрема, в спогадах Бориса Єфимова згадується, що в 1919 році вона і Віра Юренева евакуювалися з Києва разом із пересувним червоноармійським театром [6]. На фронті, де Ірина Деева отримала поранення, вона пробула як начальник військової художньої бригади та театральної роботи Дванадцятої армії до 1921 року.

Наступним етапом у творчій біографії Деевої стало відкриття в Києві Театру для дітей. Спочатку компанія молодих ентузіастів, що мріяли про створення дитячого театру, серед яких була Ірина Деева, збиралася в підвалі на Прорізній вулиці. «Підвал обігрівався пічкою-буржуйкою, дим від неї різав очі, із брудних труб щось постійно крапало, в кутках шаруділо непереборне плем'я пацюків.

Молоді люди говорили про "чисте мистецтво", благородну місію театру, ідеальний театр для дітей. Йшов 1924 рік. У Києві народжувався театр для юних глядачів» [1, с. 103].

У своїх белетризованих спогадах Олександр Дейч одним з імпульсів до заснування дитячого театру в Києві називає створення 1920 року Мос-

ковського державного театру для дітей і Театру Казки в Харкові [4, с. 182]. Судячи з усього, згадка про ці перші радянські театри, орієнтовані виключно на дитячу аудиторію, не є формальною. Адже Державний театр для дітей у Москві, що перебував у підпорядкуванні Наркомпросу, теж очолювала жінка-режисер, киянка за походженням, Генрієтта Миронівна Паскар. У червні 1920 року цей колектив показав її дебютну виставу «Мауглі» за мотивами «Книги джунглів» Редьярда Кіплінга. Ведмедя Балу зіграв І. Ільїнський, Мауглі — Е. Спендіарова, Шерхана — І. Залесській і одразу кілька ролей виконала М. Бабанова [8, с. 247].

Від першого ж дня заснування театру Генрієтті Паскар доводилося серйозно боротися за нього: спочатку вона проголосила пріоритет казкам та світовій класиці, з чим не погодилися затяті більшовицькі ідеологи, а потім конкурувала за приміщення колишнього театру Зон з самим Всеволодом Мейерхольдом, у якого свого часу займалася в студії на Бородинській у Петрограді. Паскар підтримувала впливова група колишніх киян: Костянтин Марджанов, Анатолій Луначарський, Микола Фореггер.

Цілоком можливо, що Ірина Деева знала про досвід Генрієтти Паскар, з якою, ймовірно за все, була знайома: вони були практично однолітками, обидві навчалися в 1900 роки в Сорбонні, обидві на початку ХХ століття мешкали в Києві, обидві були пов'язані з театром «Соловцов». До цієї думки схиляє й те, що свій перший сезон київський Театр для дітей також розпочав постановкою «Мауглі» 8 листопада 1924 року. А наступною прем'єрою був «Соловей» Ганса Крістіана Андерсена в режисурі Я. Урінова, який теж ставила у Москві Паскар.

Разом з тим, на момент відкриття дитячого театру в Києві, Генрієтту Паскар за естетські уподобання вже позбавили директорського посту. Компартійні чиновники та політизована преса різко розкритикувала деякі з її вистав, а потім влада зняла з показу інсценізацію «Острова скарбів» Р. Л. Стівенсона. До того ж, вона та її чоловік Семен Ліберман у політичних процесах радянської

дійсності відчували реальну загрозу, а тому в середині 1920-х років емігрували².

Першу виставу «Мауглі» керований Деевою Театр для дітей, який ще не був державним, зіграв у колишньому Педагогічному музеї на вулиці Володимирській. Надалі колектив, не маючи власного дому, мандрував по різних київських майданчиках: виступав у колишньому Інтимному театрі, Малому театрі, кінотеатрах.

Власне, у цей складний період становлення київського дитячого театру Ірина Деева і проявила свою творчу винахідливість та міцний характер. Як пише у спогадах її тогочасний соратник актор Олександр Соломарський, через епідемію скарлатини в Києві саме відкриття театру опинилося під загрозою [11, с. 38]. І тоді організаційне ядро, очолюване Деевою, ініціювало випуск спеціальної газети «Дитяча трибуна», у якій були прокламації «Всі на боротьбу зі скарлатиною!» і реклама нового театрального колективу. Власне, ця газета, де були надруковані замітки акторів Я. Урінова, О. Соломарського, привітання критика Х. Токаря й стаття самої Деевої щодо її постановки «Мауглі», й допомогла зібрати кошти на подальше існування колективу.

Схожий на барабанний дріб текст Деевої про «Мауглі» переконливо засвідчує, що її спектакль естетично не наслідував роботу Генрієтти Паскар і мав жорстку ідеологічну основу. На відміну від Паскар, яка бачила в казках рятівний для дитини в умовах соціальних катаклізмів фантазійний прихисток, Деева переконувала, що «...глядач знайде в “Мауглі” відповідь на нагальні питання про цінність фізичного розвитку в зв'язку зі зближенням з природою з точки зору художньо-естетичного виховання. В «Мауглі» звучить переможний гімн красі й могутності вільно-розвинутого тіла людини, хоча й такої, що виросла серед звірів, але такої, яка завдяки

2 Син Генрієтти Паскар та Семена Лібермана Олександр Ліберман, який народився в Києві в 1912 році, став всесвітньовідомим фотохудожником журналу Vogue. Див. про це: Ешштейн Алек Д. Паломник: Путь Александра Либермана к Марку Шагалу // Русские евреи в Америке. Кн. 12. Ред.-сост. Эрнст Зальцберг. Торонто; Санкт-Петербург, 2015. С. 117–142

своїй фізичній силі та красі, має могутній вільний хоробрий дух. Це гармонія між красою могутньо-розгорнутого тіла і також могутньо-розгорнутого духу здалася нам такою привабливою і важливою в інтересах художньо-естетичного виховання, що на цю сторону нам захотілося звернути увагу молоді пролетарської аудиторії.

Намагаючись, з одного боку, об'єднати цілісність сприйняття декоративно-музичної та образотворчої частин постанови, ми прагнули, з іншого боку, наблизити зміст деяких сцен звіриного життя до побутових сцен нашої сучасності, які дитина спостерігає і про які чує на кожному кроці» [9].

Отже, режисерку Дееву в історії хлопчика Мауглі цікавила зовсім не казка. Вона перебувала в полоні утопічних ідей про виховання нової гармонійної, всебічно розвиненої людини, і приклад добре тренованого та кмітливого хлопчика Мауглі уявлявся їй ідеальним. Відповідно, притчу Кіплінга, згідно вимогам часу, Деева підлаштовувала під ідеологічні завдання через гасло «В здоровому тілі — здоровий дух».

Попри пролетарську спрямованість дитячого театру, колектив ще майже два роки залишався безхатченком. Про його поневіряння згадував і Олександр Дейч, який завідував тут літературною частиною. «Театр знаходився на вулиці Карла Маркса (колишній Миколаївській)³, де до революції була оперета Лівського. Маленьке незручне приміщення в дні вистав заповнювалося галасливою дітворою, яка бурхливо реагувала на те, що відбувається на сцені. Треба сказати, що в цьому театрі було багато талановитої молоді, яка складала трупу» [4, с. 182].

Власне, через труднощі мандрівного життя свою третю прем'єру театр зміг показати лише навесні 1926 року, коли вже отримав статус державного, тобто постійну фінансову підтримку від органів влади, та оселився в приміщенні Малеого театру на Хрещатику. З цієї нагоди урочисто зіграли п'єсу Володимира Гжицького «По зорі» в переробці безрезіція Євгена Каплі-Яворовського, яка до цього вже пройшла в Першому державному театрі для дітей в Харкові.

На афіші київської вистави «По зорі», прем'єра якої відбулася 28 лютого 1926 року, режисером значилась І. Деева, про чю роботу збереглися схвальні відгуки (художники В. Татлін і Є. Сагайдачний, композитор І. Віленський). «Режисура в особі Деевої на першому показі зарекомендувала себе з вигідної сторони, проявила необхідну чутливість і домоглася від вистави хорошого ритму та єдності складових елементів» [13].

Водночас, деякі дослідники наполягають, що постановкою займався актор Амвросій Бучма [7, с. 7; 11, с. 40]. Так це чи ні, не можна ні підтвердити, ні спростувати, однак точно відомо, що А. Бучма привів до дитячого театру відомого художника-авангардиста Володимира Татліна, який тоді жив і працював у Києві. Саме А. Бучма захопив В. Татліна оповідями про Карпатські гори й про гуцулів, серед яких розгортаються події у В. Гжицького.

Олександр Соломарський згадував: «Уважно слухав захоплюючі оповідання про Карпати і художник Татлін. І раптом при всіх вигукнув: “Залізо, залізо, саме залізо”, — і швидко пішов. Оскільки в художника Татліна була досить дивна репутація, ми перезирнулися, А. М. Бучма посміхнувся, а дехто відверто розсміявся. <...> Татлін приніс макет Карпатських гір із чорного листового заліза. Мене приголомшила не стільки творча сміливість митця, скільки матеріальна сторона цього задуму. Амвросій Максиміліанович одразу прийняв цю фактуру. Карпатські гори із заліза — це добре, але де його взяти? Ми з художником пішли на завод “Арсенал”, який шефтував над театром, просити суворо фондуєме, гостре дефіцитне листове залізо. І, уявіть собі, художник переконав керівництво “Арсеналу”. Арсенальці самі завезли залізо і змонтували Карпатські гори. Художник Татлін дуже довго і ретельно працював з освітлювачем А. Ржанициним у пошуках необхідного освітлення залізних гір, але коли знайшов, радісно сказав: “Ось тепер, це те саме, що я шукав, відчувається життя, дихання Карпат”» [11, с. 40–41].

Сценічне оформлення, виготовлене з чорного листового заліза, ідея якого, ймовірно, пов'язана з металевими контррельєфами Татліна середини

3 Зараз це вулиця архітектора Владислава Городецького.

1910-х років, насправді викликало чимале подивування в глядачів та критиків. Очевидно тому, перед наступним спектаклем, оформленим В. Татліним — «Бум і Юла» М. Шкляра за Г.-К. Андерсеном, постановником якого був Володимир Кожич, Ірина Деева щось дохідливо роз'яснила публіці. «Оформлення сцени Татліна мало переко­нує в першій дії. Діти, звісно, зрозуміли, що сцена являє собою ліс... бо перед початком вистави т. Деева зі сцени заявила про це молодій аудиторії», — іронізував критик [2].

Неабиякі організаційні здібності Ірини Деевої, яка була головним режисером Київського Театру для дітей у 1924–1930 роках, дали поштовх до організації ще одного театраль­ного колективу — театру ляльок. У 1926 році за її ініціативи при дитячому театрові, що грав українською та російською мовами, створюється третя творча група — лялькарів, яку очолив Олександр Соломарський. Власне, це й був перший професійний театр ляльок у Києві, в якому згодом розкрилися режисерські здібності вихованки режисерської лабораторії Леся Курбаса Зінаїди Пігулович.

Сама ж Ірина Деева, крім керівництва театром, активно працювала як режисер-постановник і серед її вистав цього періоду варто згадати «Робін Гуд» С. Зарицького, «Так було» О. Бруштейн, «Одруження» М. Гоголя та «Дон Кіхот» за М. де Сервантесом. Здійснена 1928 року Деевою у співдружності з художником М. Драком, композитором І. Віленським та балетмейстером Є. Вігільовим інсценізація твору М. де Сервантеса стала досить резонансною мистецькою подією Києва. Цей спектакль Дитячого театру ім. І. Франка — так називався тоді цей колектив — навіть зацікавив авторитетного театрознавця Петра Руліна, який відгукнувся про нього в столичній харківській газеті.

«Дон Кіхот» — і є такою новою спробою театру, який не давав ще до цього часу вистав, що були б так ґрунтовно побудовані на співах, музиці і танках, як ця. Основний ритм її живий, бадьорий і життєрадісний. Нескладна, але добре впорядкована музика, жваві танки, барвисте й яскраве оформлення — все це утворювало хороший бадьорий тонус. Не було ні-

чого хорошого й оригінального в будіванні мізансцен, виходів та сцен ансамблю (слуги просценію­му тощо). Але все було весело й жваво, вабило око й вухо. Гарні були деякі окремі моменти: осел Санчо Панса й Росенант Дон Кіхота були також репрезентовані на сцені, вони теж грали, як справжні актори, теж реагували на різні події з господарями. Таке олюдження цих тварин було цікавим з театраль­ного й добрим з педагогічного боку моментами» [12].

Паралельно із підготовкою вистав, керівництвом театром, створенням театру ляльок, Ірина Деева займалася також організацією київського ТРОМу — Театру робітничої молоді, напівпрофесійного театраль­ного молодіжного колективу з чітким ідеологічно-виховним спрямуванням. Київський ТРОМ, який формально діяв при дитячому театрі ім. І. Франка, найбільше прислужився українській культурі тим, що дав путівку в життя одіозному драматургу Олександру Корнійчуку. Саме його першою п'єсою «На грані», поставленою Іриною Деевою (художник С. Зарицький, композитор І. Віленський), цей колектив розпочав свою діяльність як професійний 3 грудня 1928 року.

Перша п'єса Корнійчука на сьогодні цілковито забута, оскільки всі її сценічні інтерпретації обмежилися 1920-ми роками. Але на час написання це був твір гостро актуальний, точніше кон'юнктурний, як і переважна більшість текстів цього драматурга, в якому, тим не менш, Ірина Деева могла відшукати для себе чимало особистих моментів. Події тут розгорталися на так званому культурному фронті, де головною дійовою особою є молодий композитор Рон — автор «Симфонії боротьби та праці», запрошений виступити в робітничому клубі. А на противагу правильній радянській клубній роботі в п'єсі зображувався «гурток чистого мистецтва», учасники якого скидалися на паризьку богему.

У цій абсурдній і типовій для того часу сюжетній канві було чимало натяків на знакові твори і творців української культури першої чверті ХХ століття. У «гуртку чистого мистецтва» вгадувалося творче середовище із «Чорної Пантери і Білого Медведя» Володимира Винниченка, якою відкрився Молодий театр у Києві, а сама назва п'єси повторювала пер-

шу частину назви статті Л. Курбаса «На грані: Молодий театр», опублікованої 1919 року.

І. Деева, яка була міцно вкорінена в київське театральне середовище кінця 1910-х років і сама була членкинею «гуртка чистого мистецтва», не могла не відчувати цих алюзій, і тому, мабуть, найкраще у неї вийшли «паризькі фрагменти». «П'єсу поставила І. Деева дуже уважно, але шкода, що п'єсу переборщено Парижем («гурток чистого мистецтва»), у чому постановникові допоміг і художник Зарицький. Оформлення художника Зарицького інших картин ближче до обставин нашого життя. Добре зроблено з невеличкими засобами завод. Музичні малюнки Віленського не завжди однаково вдалі», — зазначав критик [3].

Цілком ймовірно, що саме успішність роботи І. Деевої спонукали державні органи відрядити 1931 року режисерку до Дніпропетровська для створення в цьому місті театру для дітей. Варто зауважити, що протягом 1930 року в Дніпропетровську вже діяв молодіжний колектив — Державний робітничий театр (ДРТ), організований відомим режисером-авангардистом Ігорем Терентєвим, заарештованим на початку 1931 року. І, очевидно, І. Деева з її студійними методами підготовки молодих акторів та досвідом роботи в ТРОМі стала найкращою кандидатурою для організації альтернативного молодіжного театру.

У Дніпропетровську Ірина Деева пропрацювала лише два роки, встигнувши поставити нову п'єсу Олександра Корнійчука «Штурм», присвячену шахтарській праці на вугільних копальнях Донбасу та Руру. А 1933 року вона повернулася до Києва, де знову очолила свій рідний театр, який відтепер називався Театром юного глядача. Між тим, за час її відсутності театральна ситуація в Києві стала істотно іншою: виникло кілька нових театральних колективів, а Театр юного глядача перебрався у спеціально перебудоване з театру Лівського приміщення на розі вулиць архітектора Городецького й Марії Заньковецької, де було сучасне технічне обладнання, акваріум і фонтан.

Режисерська діяльність Ірини Деевої цього останнього київського періоду життя не відрізнялася значною активністю й мала винятково заідеологізований

характер. Вона зберігала вірність драматургії Олександра Корнійчука («Загибель ескадри»), а також поставила «Міщанина-шляхтича» Мольєра та здійснила сценічну версію повісті Максима Горького «Дитинство». Разом з тим, як влучно зауважила Валентина Заболотна, «...Ірина Деева була надто помітною фігурою в українському театрі, щоб їй дали спокійно головувати в столичному вже на той час ТЮГу. І в 1938 році вона опинилася в Архангельську художнім керівником ТЮГу, потім, з початку війни, в Новосибірську (художній керівник ТЮГу), а з 1948 року — аж в драматичному театрі в Новокузнецьку Кемеровської області» [7, с. 8].

З дистанції часу є цілком очевидним, що вигнання І. Деевої зі створеного нею театру та відправка до Архангельська врятувала їй життя. Але тоді таке переміщення на північ Росії навряд чи сприймалося як життєва удача. До того ж, особливістю творчого складу архангельського ТЮГу було те, що його значна частина складалася з колишніх засуджених, яким визначалося місце поселення, або рідних засуджених, що перебували в таборах неподалік⁴. По суті ж, в Архангельську Ірина Деева потрапила в щільне оточення арештантів з України, серед яких були й ті, кого вона знала особисто. Приміром, у таборі на Печорі в цей час відбував заслання Володимир Гжицький, чия п'єса «По зорі» відіграла вирішальну роль в її режисерській кар'єрі.

Тісна пов'язаність ТЮГу з репресованими та їхніми близькими не могла не позначитися на подальшій долі театру. На початку 1941 року тут розгорнулася так звана театральна справа, наслідком чого стало засудження режисера Г. Калугіна і кількох акторів [5, с. 444–446]. У результаті Театр юного глядача в Архангельську закрили, а Ірину Дееву перевели до Новосибірська, де вона працювала режисером в місцевому ТЮГові до 1948 року. Далі Ірина Деева перебралася до Новокузнецька і лише на початку 1960-х переїхала до Москви, де мешкала її давня подруга актриса Віра Юрєнева, з якою вона листувалася більшу частину свого життя.

4 Дружина письменника Остапа Вишні актриса Варвара Масаюченко під час його перебування в таборі працювала в Архангельському ТЮГу.

А от до Києва Ірина Деева, на відміну від свого давнього колеги Олександра Соломарського, так і не повернулася. Вона не опублікувала мемуарів, і чи не єдиним документальним свідченням її глибокої прив'язаності до рідного Києва й створеного нею театру є лист, написаний Іриною Деевою у переддень святкування 40-річного ювілею Київського ТЮГу на прохання тогочасного директора Ігоря Безгіна.

Висновки. Детальний розгляд творчої біографії першої української жінки — театрального режисера Ірини Деевої сьогодні може видатися справою, не вартою наукового дослідження. Дійсно, профе-

сія театрального режисера на початку ХХІ століття все більше стає жіночою: жінки-режисери працюють в багатьох театрах України, хоча кількісно їх значно менше, ніж чоловіків. Однак, по суті, доля Ірини Деевої представляє інтерес більшою мірою через величезний потенціал контекстуальних провокацій. Її творчий шлях є свого роду пунктирною лінією, наводячи яку можна значно поглибити наші уявлення про театральний процес в Україні першої половини ХХ століття, відновити суспільні й політичні обставини, які вплинули на виникнення тих чи інших явищ, естетичних уподобань тощо.

Література

1. Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско: International Press, 1998. 276 с.
2. Григорій К. [Карант Г.]. Держтеатр для дітей. («Бум і Юла». П'єса на 3 дії) // Пролетарська правда. 1926. 9 квітня.
3. Григорій К. [Карант Г.]. «Тром». («На грані», п'єса на 8 картин, твір О. Корнійчука) // Пролетарська правда. 1928. 8 грудня.
4. Дейч А. Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. М.: Искусство, 1966. 374 с.
5. Дойков Ю. Архангельские тени (По архивам ФСБ). Т. 1 (1908–1942). Архангельск, 2008. 480 с.
6. Ефимов Б. Десять десятилетий (О том, что видел, пережил, запомнил). М.: Вагриус, 2000. 636 с.
7. Київський державний театр юного глядача на Липках. 1924–1994: Збірник / Упоряд. і автор вступ. статті В. Заболотна. К., 1994. 85 с.
8. Коханая О. Е. Первый детский театр Советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (27). С. 245–250.
9. Режиссер 1-го Гостеатра для детей Ф. С. Деева. К постановке детского театра («Маугли» по «Джунгли» Киплинга) // Детская трибуна. 1924. 6 ноября.
10. Смерека А. Спогади // Архів Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка.
11. Соломарский А. Шестьдесят лет в театре. К., 1981. 190 с.
12. Чорний П. [Рулін П.]. Дитячий театр ім. І. Франка (3 театрального життя в Києві) // Вісти ВУЦВК. 1928. 29 лютого.
13. Шелюбский М. Театр для детей // Киевский пролетарий. 1926. 2 марта.
14. Юренева В. А. Записки актрисы. Москва; Ленинград: Искусство, 1946. 237 с.

References

1. Goldovskiy B., Smelyanskaya S. Teatr kukol Ukrainyi. Stranitsyi istorii. San-Fratsisko: International Press, 1998. 276 с.
2. Gry`gorij K. [Karant G.]. Derzhteatr dlya ditej. («Bum i Yula». P`yesa na 3 diyi) // Proletars`ka pravda. 1926. 9 kvitnya.
3. Gry`gorij K. [Karant G.]. «Trom». («Na grani», p`yesa na 8 karty`n, tvir O. Kornijchuka) // Proletars`ka pravda. 1928. 8 grudnya.

4. Deych A. Golos pamyati: Teatralnye vpechatleniya i vstrechi. M.: Iskusstvo, 1966. 374 s.
5. Doykov Yu. Arhangel'skie teni (Po arhivam FSB). T. 1 (1908–1942). Arhangel'sk, 2008. 480 s.
6. Efimov B. Desyat desyatiletii (O tom, chto videl, perezhil, zapomnil). M.: Vagrius, 2000. 636 s.
7. Ky`yivs`ky`j derzhavny`j teatr yunogo glyadacha na Ly`pkax. 1924–1994: Zbirny`k / Uporyad. i avtor vstup. statti V. Zabolotna. K., 1994. 85 s.
8. Kohanaya O. E. Pervyyi detskiy teatr Sovetskoy Rossii // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2009. # 1 (27). S. 245–250.
9. Rezhisser 1-go Gosteatra dlya detey F. S. Deeva. K postanovke detskogo teatra («Maugli» po «Dzhungli» Kiplinga) // Detskaya tribuna. 1924. 6 noyabrya.
10. Smereka A. Spogady` // Arxiv Xarkivs`kogo derzhavnogo akademichnogo dramaty`chnogo teatru im. T. Shevchenka.
11. Solomarskiy A. Shestidesyat let v teatre. K., 1981. 190 s.
12. Chorny`j P. [Rulin P.] Dy`tyachy`j teatr im. I. Franka (Z teatral`nogo zhy`ttya v Ky`yevi) // Visty` VUCzVK. 1928. 29 lyutogo.
13. Shelyubskiy M. Teatr dlya detey // Kievskiy proletariy. 1926. 2 marta.
14. Yureneva V. L. Zapiski aktrisy. Moskva; Leningrad: Iskusstvo, 1946. 237 s.

Веселовская А. И. Первая женщина — украинский театральный режиссер Ирина Деева

Аннотация. Статья посвящена творческому пути первой женщины — театрального режиссера в Украине Ирине Деевой. Автор уточняет биографические данные Ирины Деевой, обозначает основные вехи ее жизни и творчества. Основываясь на материалах прессы и мемуарах, автор подробно останавливается на обстоятельствах возникновения в Киеве первого Театра для детей в 1924 году. Проанализированы самостоятельные постановки Ирины Деевой на сцене созданного ею Театра для детей. Особое внимание уделено спектаклям «Маугли» (1924) и «За звездами» (1926). Предметом анализа стало также творческое сотрудничество Ирины Деевой с художниками Владимиром Татлиным, Матвеем Драком, Сергеем Зарицким, балетмейстером Евгением Вигилевым. По мнению критики, одной из успешных театральных работ Ирины Деевой конца 1920-х годов была инсценировка «Дон Кихота» Мигеля де Сервантеса. В связи с этим, данный спектакль рассматривается в статье как показательный для её режиссерского почерка. Отдельно автор останавливается на организаторской активности Ирины Деевой. Речь идет не только о создании ею первого Театра для детей в Киеве, а также о первом Киевском театре кукол, театре для детей в Днепропетровске и киевском ТРАМе. Отмечается, что работая в театре агитационного типа ТРАМ, Деева стала первооткрывателем драматургии Александра Корнейчука. Именно она осуществила постановку его первой пьесы «На грани» в 1928 году. Важным аспектом данного исследования стало определение общественно-культурного контекста, который содействовал становлению Деевой как режиссера, а также восстановление политических обстоятельств, приведших к тому, что она навсегда покинула Украину.

Ключевые слова: женщина, режиссер, детский театр, спектакль.

Veselovska H. I. Первая женщина — украинский театральный режиссер Ирина Деева

Abstract. The article is dedicated to the artistic career of Irina Deeva, Ukraine's first woman-theatrical director. The author clarifies Deeva's biographical data and identifies the main phases and turns of her life and professional career. Based on press materials and memoirs, the author provides a detailed account on the emergence in Kyiv of the very first Children's Theatre in 1924. Analysed are independent productions by Irina Deeva on the stage of the Children's Theatre. The special attention is paid to the performances of 'Mowgli' (1924) and 'Chasing the Stars' (1926). The analysis also extends to Irina Deeva's creative collaborations with artists Vladimir Tatlin, Matvey Drak and Sergey Zaritsky as well as choreographer Evgeny Vigilov. According to critics, one of the successful theatrical production works of Irina Deeva of the late 1920s was the dramatisation of Don Quixote by Miguel de Cervantes. In this connection, the article examines the respective performance as indicative of her directorial style. A separate focus is given by the author to Irina Deeva's organisational activities. Under scrutiny here is her role in creating not only the first Children's Theatre in Kyiv but also the first Kyiv Puppet Theatre, the Children's Theatre in Dnipropetrovsk and Theatre of Working-Class Youth in Kyiv (better known under the Russian acronym TRAM). It is noted that while working in the propaganda-type theatre TRAM, Deeva became the first director to turn to dramaturgy by Alexander Korneychuk. It was she who staged his first play 'On the Edge' in 1928. An important aspect of this study was to define the socio-cultural context that contributed to the emergence of Deeva as a director, as well as restore the political circumstances that led her to leave Ukraine for good.

Keywords: woman, director, Children's Theatre, performance.