

Шовкопляс Г. Є.

Київський університет імені Бориса Грінченка

ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР У СПОГАДАХ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА: КОМЕНТАРІ ТА ВИСНОВКИ. ПРО ТЕАТР МОДЕРНИЙ І ТЕАТР НЕМОДЕРНИЙ

Книга спогадів «Я – мене – мені (і довкруги)» всесвітньо відомого славіста-мовознавця, історика української літератури, літературного та театрального критика, організатора суспільного і культурного життя української еміграції Юрія Шевельова (англ. George V. Shevelov) містить суб'єктивізований оповідний наратив: це спогади в чистому вигляді, але серед спогадів автора про себе і про свою добу дослідник знайде безліч цікавих і важливих фактів, спостережень, узагальнень і висновків, що стосуються театру загалом і театру українського зокрема. Беручи за модель провінційного театру харківський театр Миколи Сінельнікова, Шевельов дає визначення провінційного театру, перелічує ознаки провінційності. Провінційному театру Шевельов протиставляє театр модерний: до такого він відносить театр Леся Курбаса «Березіль». Леся Курбас для автора спогадів – взірць режисера нового, модерного типу. Шевельов характеризує Курбаса як генія, самотнього і трагічного, незрозумілого тогочасному глядачеві та неависного владі.

Мета статті – зібрати та проаналізувати факти, визначення, висновки у книзі спогадів Шевельова, що стосуються театру, для того, щоб узагальнити погляди та принципи автора щодо сучасного йому театру.

Ключові слова: провінційний театр, побутовий театр, «побутовізм», модерний театр, харківський період творчості Леся Курбаса, театр пропагандистський, нова інтерпретація класичного репертуару.

Постановка проблеми. Попри нескінченні дискусії щодо наявності або відсутності модернізму в українській літературі та модерності-немодерності української нації певні відповіді таки знайдено. У вступі до другого видання «Дискурсу модернізму в українській літературі» Соломія Павличко писала: «Якщо оглянути українську літературу ХХ століття, то може здатися, що маємо справу з літературою без модернізму. Або з немодерною літературою немодерної нації. В ній немає постатей, співмірних за масштабом із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного «Молодій Польщі» не за назвою, а за внеском у національну літературу» [5, с. 24]. Далі в тексті статті знаходимо твердження, що у творчості кожного українського письменника, на думку літературознавців, використовуються «елементи модернізму» [5, с. 24]. Ба більше – «в уяві критиків існує певна концепція чи теорія модернізму, котра настільки очевидна, що і говорити про неї не варто» [5, с. 24]. Концепцій багато, всі вони – різноманітні. О. Г. Астаф'єв у передмові до антології «Поети Нью-Йоркської групи» зазначає, «що кожен з цих поетів розумів модернізм по-своєму і по-своєму до нього ставився»

[6, с. 5]. Павличко написала про цей феномен так: «Очевидно, що модернізми 10-х, 20-х, 40-х і 60-х років мали свої специфічні дискурси. Водночас їх об'єднує певна тяглість естетичних завдань, художньої практики й теоретичної риторики, що можна довести на рівні інтертекстуальності» [5, с. 27]. Отже, у названих дискусіях про модерність – немодерність української літератури (культури) дослідники таки доходять висновку, що модерність є таки наявною і завжди містить пошук належності до старого, попереднього, тобто одразу виникає вертикальна дихотомія сучасного та старого, яка передбачає дихотомію горизонтальну провінційного / європейського. Для Юрія Шевельова зразком модерного українського театру був театр Леся Курбаса «Березіль», тоді як інший харківський театр, старий драматичний театр Миколи Сінельнікова є моделлю театру старого, немодерного, провінційного.

Постановка завдання. Метою статті є розгляд книги спогадів «Я – мене – мені (і довкруги)» Юрія Шевельова щодо театру, щоб узагальнити погляди автора на сучасний йому театр.

Виклад основного матеріалу. Безумовно, що книга Шевельова – це класичні мемуари, але серед

спогадів автора про себе і про свою добу знаходимо безліч цікавих і важливих фактів, спостережень, узагальнень і висновків, що стосуються театру. Попри те, що у спогадах ідеться лише про два харківські театри, які Шевельов відвідував у підлітковому віці та за юнацьких років, читач дуже добре розуміє, що описується розвиток українського театру загалом, а також про два його типи, які визначилися в перші десятиріччя ХХ століття. Беручи за модель провінційного, немодерного театру харківський театр Миколи Сінельнікова, автор, крім спогадів про відвідини цього найближчого до житла родини Шевельова театру, надає визначення провінційного театру, перелічує ознаки провінційності, зокрема його вторинність як театру колоніального і так званий побутовізм театру провінційного. Провінційному театру Шевельов протиставляє модерний, до такого він відносить театр Леся Курбаса «Березіль».

До театру в автора спогадів узагалі особливе ставлення: «Без театру я вже не мислив свого існування» [1, с. 126]. Один з упорядників видання в передмові під назвою «Прекраснодушність серед жахіття» пояснює цю закоханість Шевельова в театр таким способом: «Прекрасної душі не може бути й без естетичного складника – й нестримний, мало не маніакальний потяг Шевельова до мистецького життя (водночас і втеча від радянської буденності), вчащання насамперед до театрів, але й на всі приступні концерти та виставки – усе це сформувало той «фірмовий» авторський стиль, що зіллявся із самим авторським єством» [1, с. 10]. Отже, слід вважати театр у житті Шевельова ліками від «екзистенційного жахіття» [1, с. 17] радянського буття.

Автор згадує два «дорослі театри»: Драматичний театр та Оперний театр, що були розташовані неподалік від будинку «Саламандра», де мешкала родина Шевельова, названі театри були розташовані на вулиці Римарській і на вулиці Сумській відповідно. У примітках до книги спогадів читаємо, що «Римарська – недовга вулиця у середмісті Харкова, розташована приблизно на 150 м західніше від Сумської і рівнобіжна до неї. Будинок «Саламандра», в якому мешкали Шевельови, виходить східним фасадом на Сумську, західним – на Римарську» [1, с. 594]. Парадоксальним було те, що просторово театри були розташовані майже поруч, але розділяв їх не провулок між вулицями Римарською і Сумською, а прірва між масштабами, засобами, принципами.

Драматичний театр під проводом Миколи Сінельнікова спочатку був приватним. Після

революції став Державним академічним театром: «Харківський театр Сінельнікова був одним з кращих російських провінційних театрів імперії, але він був провінційний» [1, с. 121]. Шевельов називає театр Сінельнікова «театром актора»: роль режисера у такому театрі була обмежена тим, що він (режисер) «... тільки доглядав, щоб актори не відступали від рис доби, в якій відбувалася дія п'єси: бояри в «Смерті Івана Лютого» О. К. Толстого не повинні були виглядати, бути одягнені й до певної міри поводитися, як двір Павла I у відповідній п'єсі Д. Мережковського. Поза тим, режисер виконував роллю того, що окреслювалося словом «разводящий» – він згрубша визначав мізансцени, щоб актори не натикалися один на одного» [1, с. 121].

На тлі підліткових та юнацьких спогадів автор дає досить чітку класифікацію типів театру: «театр актора» – «театр режисера» – «пропагандистський театр». Шевельов розрізняє театр провінційний з його «побутовізмом» і театр модерний (експериментальний), якому притаманне абстрактне мислення та масштабність. Драматичний театр Миколи Сінельнікова Шевельов розглядає як модель театру провінційного, де, попри «культурний репертуар», панує вторинність, відсутність експерименту та колоніальна орієнтація на метрополію, як у чеховських трьох сестер, що квилять: «В Москву, в Москву, в Москву». Усі талановиті актори цього театру намагалися вирватися з провінції та якнайшвидше перебратися до Москви, щоб зробити собі столичну кар'єру.

Микола Сінельніков був типовим провінційним режисером, як писали про нього тогочасні театральні рецензенти, «без яких-либо технічних фокусів» [1, с. 166]. Але акторів Сінельніков любив, шукав нові таланти та дарування: саме він узяв у театр юного скрипаля Ісаака Дунаєвського та молоду співачку Клавдію Шульженко. Репертуар театру Сінельнікова був «культурний», до нього входили всі класичні твори а також розважальні мелодрами «на зразок «Фльорії Тоски» В. Сарду, «Обнаженной» А. Батайля, «Жінки, що вбила» С. Гаріка та, зрештою, «Чорної пантери» Винниченкової» [1, с. 126]. У трупі театру, згадує Шевельов, були два актори, які вважалися кумирами глядачів, – Віктор Петіпа та Всеволод Блюменталь-Тамарін. Відповідно, і публіка поділялася на дві групи шанувальників: «публіка любила й тих акторів, які в усіх ролях грали самих себе, якщо вони мали чар і випадали з буденності. Автор пригадує, що кожен з акторів мав своїх глядачок-шанувальниць (Шевельов називає їх «ентузіастками»), і «ворожнеча між петіпістками

і блюменталістками досягала майже ступеня нерозв'язаного конфлікту веронських родин Монтеккі і Капулетті» [1, с. 124].

За Шевельовим, провінційний театр – це «театр амплуа»: «Більшість з них (акторів) спеціалізувалася в певному, як тоді казали за традицією ще XIX ст., амплуа: любовник, комік, невинна дівчина (інженю), трагічна героїня, «старуха» тощо» [1, с. 122]. У такому театрі посилена роль актора і майже відсутній режисер. Попри провінційність театр не був антикультурним і мав класичний репертуар. Саме в цій провінційності-напівкультурності сінельніковського театру і сінельніковської традиції вбачав Шевельов небезпеку: «Так – парадоксально – не будши антикультурним, несучи в провінцію культуру, театр драми в Харкові плекав і увічнював провінційність Харкова і України» [1, с. 125].

Майже у всіх своїх працях Шевельов поєднує провінційність і колоніальну залежність, що позначилися на українській ментальності. Умову остаточного позбавлення колоніальної залежності Шевельов бачив у знищенні провінційності як складника українського мислення та самосвідомості. «Картагена нашої провінційності мусить бути зруйнована. Або ми знайдемо свій ритм у нашу функційну добу, або нас не стане», – емоційно вигукує Шевельов у великій програмній статті «Над озером. Баварія» [8, с. 85]. Поняття провінційності як вторинності, імітації чужих моделей і зразків, орієнтації колонії на метрополію є постійними мотивами Шевельова. Протидією провінційності він бачить оригінальність, експериментальність, незалежність від усталених зразків. Усе це Шевельов знаходить у театрі модерному або – більш точно визначення – театрі авангардистському, з яскравою режисерською концепцією.

Улітку 1926 року Харків відвідують Мейерхольд зі своїм театром, Московська Студія Немировича – Данченка та Державний єврейський театр Грановського. «Розпобутовлення» театру відбувається на очах харківського глядача, що виріс на традиціях провінційного театру Сінельнікова. Глядач жахається «гіперболізованого, плякатного, свідомо вирваного з життєвого контексту» модерного театру. Глядач жахається, але на вистави ходить. Шевельов пояснює: «Це був успіх скандалу!» [1, с. 123]. Усі три митці учать глядачів нового: політичної плакатності (Мейерхольд), нового прочитання старих п'єс (Немирович-Данченко), гротеску та глузування з традиційного побуту (Гротовський). «Усі три вони готували хар-

ківського глядача до приїзду «Березоля». Із цього погляду якоюсь гранню вони торкаються й історії українського театру», – зауважує Шевельов [1, с. 143].

Не менш ніж провінційність картає Шевельов побутовізм-побутовість російськомовних харківських театрів. Саме з «побутовістю» як рисою провінційності в театрі боровся Лесь Курбас. Але «побутовість» стосовно традиційного музично-драматичного театру українських корифеїв, звідки пішов «на вільні хліби» Курбас, має свої об'єктивні причини. Дослідниця творчості Леся Курбаса Надія Соколенко пише: «Коли виник український театр корифеїв – Михайла Старицького, Марка Кропивницького, братів Тобілевичів і Марії Заньковецької, умови та цензура в Російській імперії дозволяли грати українською мовою лише про українське. Про аристократів, панів та інтелігенцію говорити зі сцени заборонялося. Лише село і сільське життя єдине визнавалися українським» [4, с. 119]. Омріяного Курбасом Шекспіра можна було ставити лише на аматорській сцені. Для аматорської сцени й перекладав «Гамлета» українською мовою Михайло Старицький. «Треба було аж дуже відважної і надзвичайно творчої особистості – Леся Курбаса (1887–1937), щоб до українського театру ввести модернізм, чи радше авангардизм; Курбас вирішив це зробити саме через Шекспіра», – зауважує дослідниця українського театру Лариса Залеська-Онишкевич [7, с. 423].

Лесь Курбас у спогадах Шевельова постає символом нового модерного театру. Театр Курбаса «Березіль» переїхав із Києва до Харкова у 1926 р. (харківська доба творчості Курбаса). На думку Шевельова, харківський глядач був певним чином підготований до появи «Березолю» літніми гастролями театрів Мейерхольда, Немировича-Данченка та Грановського.

Чи звертав Лесь Курбас увагу на успіх або неуспіх своїх перших харківських вистав? Шевельов вважає, що Курбас не брав того до уваги, бо «він був настільки поглинений своїми шуканнями, що забув про той третій стовп, на якому тримається театральне життя “режисер – драматург – глядач”». Але після повного бойкоту «Золотого черева» Курбас змушено йде на компроміс із харківським глядачем і ставить «чисто розвагову» [1, с. 124] «Шпану» В. Ярошенка, а пізніше – «Седі» й «Мікадо» (з англійських «добре зроблених п'єс») Сомерсета Моєма. Тоді харківський глядач пішов до театру. Але конфлікт Курбаса з глядачем не було розв'язано, Курбас залишається трагічно самотнім

як у Харкові, так і у своєму власному театрі. Зі спогадів постає ще одне випробування Курбаса, яке пов'язане з першою театральною рецензією Юрія Шевельова, що була підписана майже псевдонімом. Шевельов пише про напад ВУСППівців, які хотіли примусити Курбаса ставити побутові агітки, які «щороку поставляв Микитенко» [1, с. 216]. Іван Микитенко тоді був офіційно визнаним провідним радянським драматургом.

У студентському гуртожитку, відомому серед харківських студентів під назвою «Гігант», відбулася дискусія про «Березіль». Шевельов, як свідок тих легендарних подій, описує атмосферу дискусії: «Зала була напхана, очі горіли, серця калатали» [1, с. 216]. З промовою виступав Микитенко: «Обличчя його чи то бульдога, чи Муссоліні, із зловісно стисненими щелепами було агресивніше, ніж звичайно. З нелюдською впертістю якоїсь автоматичної гільйотини він висував проти Курбаса одне за одним політичні обвинувачення, що загрожували його діяльності й самому існуванню» [1, с. 217]. Що рухало Микитенком – ВУСППівська пристрасть до партійної одностайності чи звичайна заздрість до Миколи Куліша, чий п'єси ставив Курбас? Курбас намагався відповісти, але він був кращий режисер, ніж оратор.

Пізніше Курбас отримав перемогу в інший спосіб: він поставив п'єсу Микитенка «Диктатура» – переключив її на епізоди, вивів із неї побутовизм і зробив з цієї агітки трагедію. Зробив він це суто режисерськими (невербальними) засобами, не змінюючи тексту, додав пафосу у промови, відмовився від побутового жесту. Тут переважала праця режисера. Це була вистава режисера. На очах сучасників відбувалася війна геніального режисера за свою самобутність, за свій модерний експериментальний театр.

Канадська літературознавиця українського походження, професорка Оттавського університету Ірена Рима Макарик (англ. Irena Rima Makaryk) у книзі «Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років» (2010), досліджуючи тогочасний харківський театральний контекст, надає Іванові Микитенку несподівану характеристику: з'ясовується, що Іван Микитенко, якого зазвичай Шевельов іменував у своїх спогадах «драматургом-невдахою» [1, с. 126], в очах тогочасних радянських театрознавців, «охочих до всіляких ярликів», був «Гомер революції та Іван Шекспір» [2, с. 43]. Хоч Микитенко Шекспіром ніколи не цікавився. «Наділяючи третьосортного письменника видатним ім'ям, партія відновлю-

вала в українській культурі банальність і провінційність – всі ті риси, яким свідомо опонував Лесь Курбас і яких, зрештою, не бажали для українського театру ані традиціоналіст Панас Саксаганський, ані «політично спритний Гнат Юра», – пише Ірена Макарик [2, с. 235].

Прем'єра микитенківської «Диктатури» відбулася 31 травня 1930 року. Преса накинулася на Курбаса, за словами Шевельова, «з виттям і скавулінням» [1, с. 218]. Саме тоді зовсім молодий Шевельов пише свою першу рецензію, рецензію на захист Курбаса, під назвою «Вистава діалектичної думки» і прилаштовує статтю через знайому дівчину в журнал «Радянський театр». Розуміючи небезпеку такого захисту, автор статті не бере псевдонім («псевдоніми вже були під обстрілом» [1, с. 218], – помічає Шевельов), а лише змінює прізвище на «Г. Шевльов». Шевельов вважав цю рецензію дебютом, початком своєї літературної діяльності. Показово, що цей дебютний твір було присвячено «Березолі» і Курбасу, які височіли над тогочасним театральним Харковом і всією театральною Україною.

Курбас у спогадах Шевельова завжди трагічно-самотній: незрозумілий глядачам і ненависний владі. «Світ не зносить геніїв, у ньому панували і пануватимуть посередності», – робить невтішний висновок Шевельов. – Кілька разів я зустрічав Курбаса, як він простував з театру до свого мешкання на Жаткінському завулку, я бачу його і тепер, у брунатному, хутром підбитому шкіряному плащі, з сивючою гордою чуприною над високим чолом і гордовитим прямим носом. Я ніколи не бачив його у супроводі інших акторів, у веселому товаристві; він був звичайно сам, зрідка зі своєю дружиною Валентиною Чистяковою. Може, це була випадковість, але сьогодні ця самотність здається мені закономірною і символічною» [1, с. 235]. На тій же ноті завершує свою статтю «Лесь Курбас: знаний і забутий» дослідниця Надія Соколенко: «Та все ж, здається, по-справжньому Леся Курбаса знають тільки одиниці, і мало в кого є бажання заглибитися у його творчість, а ще менше – популяризувати його ім'я. А поки цього не буде зроблено, Лесь Курбас так і лишатиметься напівзабутим ім'ям у скарбниці української культури [3, с. 121]. Отримавши вишкіл у «театрі корифеїв» і вийшовши з «театру корифеїв», Курбас намагався подолати майже трьохсотрічний розрив між українським і європейським театром, спрямувавши спочатку Молодий театр, а потім «Березіль» на європейську орбіту і компенсувавши трагічний розрив

засвоєнням досвіду світового театру через постановки кращих зразків класичної та модерної сучасної драматургії. Український театр завжди мав дві проблеми, що були пов'язані з ситуацією колонізованого бездержавного народу: «царська влада на тривалий час обмежила український театр до етнографічного змісту та радянська влада також обмежувала мистецьке експериментування та й деяку українську тематику» [7, с. 424]. Кожна вистава Курбаса перетворювалася на засвоєння нового театрального методу, освоєння акторами нових інструментів виразності, на виявлення нових, ключових властивостей простору й ритму.

У мемуарах Юрія Шевельова серед спогадів про молоді літа, що припали на важкі та жорстокі радянські часи 20–30-х років минулого століття, охарактеризовано стан українського театру на прикладі двох його моделей: від колоніального, напівкультурного та провінційного харківського драматичного театру Сінельнікова до нового авангардного театру, яким був «Березіль» Курбаса. Тема модерного театру і трагічний образ Курбаса не загубиться у творчості Шевельова. Він буде повертатися до них знов і знов, аналізуючи внесок режисера-реформатора у розвиток сучасного

театру. В есе «Зустріч з «Березолем» (1979), де йдеться про виставу грузинського театру Роберта Стуруа за п'єсою Брехта «Кавказьке крейдиане коло», Шевельов поєднує театр Стуруа з курбасівським «Березолем»: «Традиційний театр ілюструє. Театр Курбаса-Стуруа інтерпретує. Кому який театр більше подобається, справа смаку. Не хочу сказати, що ілюстративний театр мусить бути знищений. Особисто мені, однак, промовляє до серця театр інтерпретативний» [9, с. 326].

Висновки. Відповідно, у своїх спогадах Шевельов виступає не тільки свідком і оповідачем подій далекої юності, але викладає інтелектуальну історію свого зростання, розвитку ідей, що пов'язані зі станом українського театру: дві моделі театру – ілюстративний театр та інтерпретативний театр, хвороба провінційності, побутовізм і колоніальна залежність театру традиційного з послабленою роллю режисера та відверта експериментальність модерного яскравого режисерського театру. Можна стверджувати також, що автор у своїх мемуарах певною мірою закладає підвалини «курбасознавства», яке буде продовжено і розвинуто багатьма дослідниками творчості видатного українського режисера.

Список літератури:

1. Шевельов Юрій Я – мене – мені (і довкруги): Спогади. 1. В Україні Ю. Шевельов (Юрій Шерех); передм. С. Вакуленко; прим. С. Вакуленко; К. Каруник, Ю. Полякова, В. Романовський; упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук; худ. оформ. О. Чекаль. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с., 248іл. (Серія «Слобожанський світ». Вип. 11).
2. Макарик Ірена Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ : Ніка-Центр, 2010. 348 с.
3. Ткач Вірляна Курбас : Нові світи. *Газета «День»*. 19 жовтня 2018 року. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kurbas-novi-svity>.
4. Соколенко Надія Лесь Курбас, знаний і забутий. *Дніпро*. 2012. № 2. С. 118–121.
5. Павличко Соломія Дискурс модернізму в українській літературі. *Павличко С. Теорія літератури*; упор. В. Агеєва, Б. Кравченко. 2-е вид. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.
6. Астаф'єв Олександр Передмова. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / упорядники: Олександр Астаф'єв, Анатолій Дністровий; передмова Олександра Астаф'єва. Харків : Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 288 с. (Серія «Програма з літератури»).
7. Залеська-Онишкевич Лариса Про Шекспіра і Курбаса – для багатьох невідкрита територія. *Лариса Залеська-Онишкевич Текст і гра. Українська модерна драма*. Нью-Йорк – Львів : Літопис, 2009. С. 471.
8. Шевельов Юрій Над озером. Баварія. *Юрій Шевельов З історії незакінченої війни* / упорядники: Оксана Забужко, Лариса Масенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 468.
9. Шевельов Юрій Зустріч з «Березолем». *Юрій Шевельов З історії незакінченої війни* / упорядники: Оксана Забужко, Лариса Масенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 468.

Shovkoplias H. Ye. THE KHARKIV THEATER IN THE MEMOIRS OF YURIY SHEVELIOV: COMMENTARY AND CONCLUSIONS. ABOUT MODERN THEATER AND ABOUT NONMODERN THEATER

The article is dedicated to the analysis of the views, positions and principles related to the classification of types of theater, which are put forth in the memoirs of the world-famous Slavic culture and language researcher, historian of Ukrainian literature, a literary and theatrical critic, organizer of civic and cultural life of Ukrainian immigrants, Yuriy Sheveliov.

The book of memoir of Yuriy Sheveliov “I, me, for myself (and around)” contains a subject-based narrative, these are memoirs in their purest form, but among the memories of the author about himself and his era, a researcher is able to find numerous interesting and important facts, observations, generalizations and conclusions regarding theater. And although Sheveliov write about only two Kharkiv theaters, which he went to as a teenager and young man, an astute reader can understand that the narrative is about the development of Ukrainian theaters and two of its types that appeared in the first decades of the 20th century.

The Nikolay Sinelnikov Kharkiv theater is taken as the model for a provincial theater and Sheveliov not only recounts his memories regarding visiting it near his home and the famous “Salamander” insurance company, but also provides a definition of a provincial theater. This includes what he sees as derivativity and routine depictions presented there (“bytovizm” from “byt” – “everyday routine” in Russian).

The provincial theater in Sheveliov’s memoirs is counterposed by the “modern theater”, taking the Les Kurbas’s “Berezil” theater as the primary model. Les Kurbas himself is presented as the very image of a modern, progressive theater director. Sheveliov goes so far as to call him a genius, depicting him as a tragic and lonely figure, misunderstood by many viewers and hated by the authorities.

The goal of this article is to gather and analyze all the facts, observations, definitions, generalizations and conclusions in Sheveliov’s memoirs that relate to theater in order to paint a clear picture of the views and principles of the author regarding his contemporary theater as a phenomenon. The article also seeks to define the classification system of Ukrainian theater during the first two decades of the 20th century.

Key words: *provincial theater, routine theater (“bytovoy” theater), “bytovizm”, modern theater, Kharkiv period of Les Kurbas’s creative work, propaganda theater, new interpretation of classical repertoire.*