

УДК 94(477):792.071 «1921/1939»  
DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2026/1.19>

**Сергієнко С.Ю.**

<https://orcid.org/0000-0002-9761-0897>

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля

## СВІДЧЕННЯ СУЧАСНИКІВ ПРО СПЕЦИФІКУ ОСОБИСТИХ ВЗАЄМИН В АКТОРСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ У 1920–1930-Х РР.

*У статті на основі свідчень сучасників розглянуті особисті відносини в акторському середовищі у 1920–1930-ті роки. Показана специфіка цих відносин, котра, на думку автора, ґрунтувалася на своєрідності характеру мистецького середовища, яке було непересічною частиною суспільства і тому привертало до себе його особливу увагу. Автор підкреслив виняткове значення театру в досліджуваній період не тільки в містах, але і в містечках, і селах України. Наводиться думка одного із сучасників, що 1920-ті роки були «золотим віком» театру в Україні. Серед факторів, що формували особисті стосунки акторів, виділені прагнення до особистого успіху, конкурентна боротьба за кращі ролі і за симпатії глядача. Відзначено, що особисті відносини в акторському середовищі багато в чому визначалися складом акторського колективу, його характером, сталими традиціями, своєрідним ставленням до цінностей суспільства, прагненням до богемності. Підкреслено, що пересічна публіка дивилася на акторів як на людей незвичайних, котрі приваблювали своєю загадковістю. Актори намагалися відповідати таким уявленням про себе і застосовували для цього апробовані роками методи. Складовою частиною акторських стосунків були і взаємини закоханих, але все ж таки з поправкою на дух богемності, що особливо відчувався у 1920-ті роки. Зазначено, що богемні взаємовідносини в акторському середовищі в 1930-ті роки не зникли повністю і наводяться відповідні приклади. Автор зауважує, що страх, який нагнітався владою у суспільстві, особливо у 1930-ті роки, негативно вплинув на взаємини акторів. У їхньому колі стало поширюватися доносителство, що привело до недовіри навіть до близьких людей. Підкреслено, що репресії проти діячів театрального мистецтва почалися в Україні раніше ніж у цілому в СРСР, що негативно вплинуло на взаємини в колі українських митців.*

**Ключові слова:** 1920-ті роки, 1930-ті роки, актори, мистецтво, особисті відносини, талант, театр.

**Постановка проблеми.** Акторське середовище в усіх країнах і в будь-які часи вирізнялося специфікою особистих взаємин. Це пов'язано з низкою причин. Однією з основних є та, що творчий талант можливий тільки на основі природного дару, який формує своєрідність характеру особи, що, своєю чергою, породжує специфічні особисті взаємини з оточенням. До того ж актори, будучи непересічною частиною суспільства, привертають до себе його особливу увагу, що також живить специфіку особистих відносин. З іншого боку прагнення популярності, особисті амбіції, матеріальні інтереси тощо, примушують акторів створювати в очах суспільства власний імідж, котрий не вписується в поняття «звичайна людина» і виділяє їх з пересічного середовища. Зважаючи на це, історичне

дослідження особистих взаємин в акторському середовищі є вельми актуальним.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукових робіт, що присвячені складним подіям 1920–1930-х років, на сьогодні існує чимало. Дослідники також не оминули увагою різні проблеми діяльності творчої інтелігенції та театрального життя [1, 2, 3 та ін.]. Проте спеціального дослідження, котре висвітлює особисті взаємини акторів, бракує.

**Постановка завдання.** Метою статті є дослідження визначеної проблеми на основі свідчень сучасників. Результати роботи покликані не лише висвітлити суперечливі події 1920–1930-х років, а й розширити уявлення про тогочасне театральне життя України.



**Виклад основного матеріалу.** Театр у 1920–1930-ті роки в Україні був дуже популярним. Театральні вистави збирали велику кількість глядачів у містах і містечках, і навіть у селах. На початку 1920-х років за фаховим рівнем, акторським складом, художніми уподобаннями театри значно відрізнялися, але акторів, як талановитих так і не дуже, об'єднувала спільна мета – донести до народу духовне надбання людства і, звичайно, заробити собі на життя. Можливо, що у частини служителів Мельпомени «заробити собі на життя» було головною метою. Узагальнення прагнень у мистецькому середовищі нелегка справа, тому що розбіжності характеру окремих осіб дуже значні. Були ще й інші визначальні фактори, що формували акторські стосунки. Серед них – прагнення до особистого успіху, конкурентна боротьба за кращі ролі, за симпатії глядача тощо.

Взаємини в акторському середовищі багато в чому визначаються складом акторського колективу, його характером. У 1920-ті роки театри мали у своєму складі акторів з дореволюційним стажем і творчу молодь, яка стала на професійний шлях вже у революційну або ж післяреволюційну добу. Поповнився склад і акторів кіно, яке стрімко набирало популярності в Україні. Хоча актори кіно, як правило, працювали і в театрі, що вважався основним місцем роботи. На кінець 1930-х років чимало українських акторів змінили професію, але деякі стали окрасою найкращих театрів [4, с. 21].

Коли йде мова про особисті відносини в акторському середовищі, не можна обійти проблему спадкоємності поколінь. Потрібно зазначити, що акторський склад вирізнявся не тільки потягом до художньої творчості, але й своєрідним відношенням до цінностей суспільства. На всеросійському з'їзді сценічних діячів у 1897 році констатовалося, що в акторській професії панує дилетантизм і низька культура «середньої акторської маси», яка «не визнавала освіту благом для себе і для свого мистецтва» [5]. Звичайно, що за два десятки не самих сприятливих для розвитку культури років освітній рівень акторської маси значно не змінився. Цінувався насамперед акторський талант, на освітній рівень не дуже звертали увагу, що, звичайно, впливало на світогляд акторів і особисте спілкування в їхньому колі.

Зі спогадів митців відомо, що атмосфера взаємовідносин акторів була своєрідною. Вона відрізнялася певним чином від загальноприйнятої. Акторське товариство відносило себе до богеми, тобто людей, що поводять себе (у всякому разі «на публіку») безладно, легковажно. Пересічна

публіка дивилася на акторів як на людей незвичайних, цікавих своєю загадковістю. Актори намагалися не розчаровувати своїх потенційних глядачів і для цього використовували апробовані методи. Ось деякі з них. Під час в'їзду трупи до ярмаркового містечка ще за околицею актори перевдягалися у свій кращий одяг, пов'язували найяскравіші краватки, начищали черевики до блиску, актриси одягали спокусливі «шикарні» сукні. Після цього в'їздили у містечко, кружляючи всіма вулицями. Або ж для в'їзду до повітових міст вибирали тільки вечір, щоб самого в'їзду ніхто не бачив. Наступного ранку, перевдягаючись щогодини в новий одяг або кожного разу змінюючи якісь деталі своїх костюмів, з недбало пов'язаними краватками, безжурно збитими на потилицю капелюхами актори безперестанно вешталися по місту з байдужим і нудьгуючим виглядом цілком вільних і пересичених життям людей. Вони з'являлися в публічних місцях і, не затримуючись, з них зникали. Вони заходили до всіх крамниць міста і запитували чогось такого, чого в цьому місті і зроду не було. Наприклад, бананів, брюсельських мережив, парфумів «Коті», шовкової білизни, запитували з таким виглядом, що це все у них вдома є, але вони, поспішаючи на гастролі, його забули [4, с. 128–129]. Цю замальовку зробив Ю. Смолич, який був професійним актором з осені 1919 року до березня 1924 року і пройшов щаблі від напівпрофесійних колективів до високопрофесійного театру імені І. Франка.

Публіка від таких цілеспрямованих дій переповнялася цікавістю. Вважалося, що актори – незвичайні люди, живуть незвичайним життям, яке далеке і недоступне пересічному обивателю, а акторки-красуні схильні до любовних пригод і не є взірцем подружньої вірності. Це уявлення переходило від покоління до покоління, і деякі його складові збереглися до нашого часу. Ю. Смолич свідчить: «Акторське коло тих часів відштовхувало мене ... гнітило мене обмеженістю своїх інтересів. Головним у тих інтересах було мати успіх у глядача. Саме мати успіх, а не добре виконати свою роль, створити примітний образ. Я не кажу про всіх, кажу про акторську масу – можливо тільки в провінції. Поза жаданням успіху, задля якого раз у раз годилося й ніжку підставити партнерові або вдатись до позалаштункової інтриги, для акторського кола старих часів (нехай тільки в «низах»), а може, якраз і не в «низах») існувало, власне, дуже й дуже мало. Що стосується театрів то їх у Києві «розплодилося до біса, – і центральних академічних, і експериментальних, і просто виробничих у

кожнісінькому районі міста. То був «золотий вік» театру на Україні, зумовлений не лише творчим піднесенням, але й тим, що театр і далі залишався майже єдиною масовою мистецькою формою ідейного впливу...» [6, с. 737; 756–757].

Існує думка, що відразу після захоплення влади більшовики, будучи відвертими атеїстами, вирішили замінити релігію мистецтвом і, в першу чергу, театром, щоб заповнити місце, яке займала релігія в духовному житті народу. Ходили чутки, що нарком А. Луначарський отримав відповідні директиви від В. Леніна. Але це чутки, а реальністю було те, що нова влада всіляко підтримувала театральне мистецтво на різних рівнях – від найвищого до самодіяльного [5]. Цікаво, що, як свідчить Ю. Смолич із власного досвіду, актори ніколи не говорили про мистецтво. «Саме слово «мистецтво» вживалося раз у раз як закляття, як висока обітниця, – з молитовним благоговінням, з відчуттям власної ницості, з епітетом «святе». Святе мистецтво! І це не було тільки ханжество, це була наче релігія, наївна і щира – смиренне схиляння перед непорушним символом чистої віри. У сутінку лаштунків розмови велись тільки впівголоса. Брутальна лайка на кону ніколи не вимовлялась. Але говорити про мистецтво було не прийнято, ніяково, неподобно, як «уживати ім'я господа бога твого всує» [4, с. 61]. Це дуже нагадує описи акторського середовища в повісті «Як я був актором» О. Купріна. Щоправда, О. Купрін наголошував, що високі слова про мистецтво були святеництвом, але і Ю. Смолич допускає певну долю святеництва у зовнішніх проявах поваги до мистецтва. Тобто в акторському середовищі певною мірою був присутній дух святеництва, по суті – лицемірства, що не могло не позначитися на особистих стосунках.

Театр був дуже впливовою силою. Про його вплив на мешканців українських сіл у 1920-ті роки свідчить відомий педагог А. Макаренко. Коли він разом зі своїми вихованцями організував самодіяльний театр, то вистави стали користуватися надзвичайною популярністю серед мешканців навколишніх сіл і хуторів. Глядацька зала на 600 місць не могла вмістити всіх охочих. Запрошення на вистави отримували тільки обрані особи. Цікаво, що навіть у самодіяльному театрі відносини у колективі нагадували професійну театральну богему. У самодіяльній трупі дуже не вистачало жінок на ролі коханок. Місцеві жінки навідріз відмовлялися обніматися і цілуватися на сцені. Дуже довго довелося шукати тих, хто зміг би виконувати подібні ролі. Якось серед глядачів

знайшлася молода жінка з міста, яка «виявилася дійсною перлиною» і погодилася виконувати ролі коханок. Однак, у першому ж антракті спектаклю за куліси прийшов чоловік актриси з вимогою до неї негайно покинути театр. Він ревниво кидав у лице дружині: «Тебе разів десять цілували тільки за одну дію. Що це таке?». Пояснення, що поцілунки на сцені дуже відрізняються від поцілунків на побаченні «під кущиком» на ревнивця не діяли. Крапку поставив один із вихованців А. Макаренка, який прямо сказав: «Якщо ви зараз не підете, чесне колонійське слово, ми вам роги наставимо. У нас такі хлопці, що не встоїть ваша жінка» [7, с. 269–270]. У цих словах проявився не тільки вплив кримінального минулого вихованця колонії, але і вплив богемності, яка проникла навіть у самодіяльний колектив, що працював в українській сільській глибинці.

Акторське середовище притягувало до себе і представників інших мистецьких професій, яким для творчого натхнення потрібен був дух богемі. Богемний характер відносин у колі українських акторів породжував і специфічні особисті відносини. Молода дівчина, яка мріяла стати артисткою в Києві, ознайомившись з позалаштунковим побутом театру 1920-х років, зробила висновок, що там «відверта сексуальна розпущеність» [8, с. 178]. Можна не погоджуватися з думкою молодої, очевидно, романтичної дівчини, але, схоже, взаємини в акторському середовищі справді могли похитнути її уявлення про високе кохання.

Атмосфера богемності також не оминула і українське кіно. Часом вона проявлялася у вигляді легковажного відношення до подружньої вірності. Відома у свій час актриса Т. Окуневська згадує, як вона вісімнадцятирічною приймала участь у створенні художнього фільму про шахтарів «Батьки» у донбаському селищі. Режисером фільму був М. Садкович, за словами актриси «миршавий, верткий, безбарвний, самовдоволений». Він зовсім нещодавно одружився з кохання і в нього був «медовий рік». Т. Окуневська також недавно вийшла заміж з кохання. Проте запальний режисер навідався до неї на квартиру в селищі, де знімали кіно, коли вона була одна (чоловік залишився у Москві, а господарі квартири були на роботі). «Він швидко, без стуку зайшов, накинув на двері заціпку і побіг до вікна закрити фіранку. Я встигла скинути заціпку і вибігти. Він не зміг затягнути мене назад. Він стояв у дверях осканженілий, у розідраній сорочці» [9]. Наступного дня спроба повторилася. Через три дні ще раз. Тоді молода актриса рішуче попередила, що в

разі продовження подібних дій вона все розкаже своєму чоловікові і дружині Садковича. Режисер облишив свої домагання, але робота на майданчику стала для актриси справжнім випробуванням: Садкович став брутально й злісно її переслідувати [9].

Подібні взаємини в акторському середовищі, як свідчать джерела, не були виключенням. Звичайно, що за таких обставин особисті відносини не можуть бути приязними і щирими. А якщо врахувати, що з 1930-х років на відносини акторів негативно впливали дії влади, направлені на спотворення взаємин у акторському середовищі, то картина виходила явно не приваблива.

У 1930-ті роки різко зросло значення партійних органів і органів ГПУ–НКВД. Якщо у 1920-ті роки ГПУ не відіграло ще надзвичайної політичної ролі, а виконувало здебільшого інформативні функції, або, як відзначив І. Майстренко, «грало тоді третьорядну роль» [10, с. 186; 197], то з початку 1930-х років роль партійних комітетів і ГПУ почала стрімко зростати. ВКП(б)–КП(б) У перетягнула на себе всі основні важелі впливу на культуру. Як пояснював у 1930 році секретар Одеського партійного комітету КП(б)У Вайнов: зараз справи вирішує не голова Раднаркому України, а секретар ЦК КП(б)У [10, с. 210]. Відповідно зростала роль і ГПУ – «озброєного загону панівної партії».

Сучасник подій І. Майстренко зазначає, що страх прийшов саме в 1930-ті роки [10, с. 131]. Це було результатом класового підходу до мистецької праці, який був, на погляд відомого митця і філософа Г. Буркова, не просто порочним, а злочинним. «Талант – надбання народу» підмінено іншим: «талант – надбання партії», У тебе, мовляв, є талант, а як їм розпорядитися, ми тобі вкажемо» [11]. За таких соціальних реалій особисті відносини українських митців не могли не набути нових, незнаних раніше, рис.

У середовищі акторів виникла практика політичних доносів. Доносництво пронизувало суспільство і постійно підтримувалося владою, перш за все, в тих соціальних прошарках, які могли суттєво впливати на поведінку людей, на їхні взаємовідносини. Влада намагалася контролювати творчу інтелігенцію, тримати її під постійним наглядом. Для цього була створена мережа так званих сексотів (скорочення від російського визначення «секретний співробітник») у театральному середовищі. Як свідчить М. Хрущов: «Українська інтелігенція, особливо письменники, композитори, артисти і лікарі, також були під наглядом,

піддавалися арештам і розправі». Він же вказав на атмосферу доносительства у середовищі творчої інтелігенції [12].

Фахівець у галузі мистецтва Ю. Єлагін зауважив, що після проголошення нового радянського стилю мистецтва – «соціалістичного реалізму» влада отримала страшну зброю для вторгнення в саме серце творчої діяльності і для встановлення над творчістю найжорстокішої диктатури. Трагедією стало те, що влада у вигляді «соціалістичного реалізму» мала теоретичне обґрунтування своїм власним смакам у мистецтві. Реалізм грав і грає велику роль у мистецтві, але коли встановлюють його диктатуру, тобто диктатуру одного стилю, це є неприпустимим. Фахівець наголосив, що диктатура над змістом в мистецтві є злочином. Диктатура ж над формою є злочином найбільш жорстоким. Саме вона вривається у саму серцевину творчості, душить талант митця, що є смертельним навіть для генія. Погано, коли хорошому театру нав'язують для постановки погану п'єсу, але ще гірше, коли цю погану п'єсу наказують поставити одним визначеним способом. А саме це і почала робити влада з другої половини тридцятих років, безжально знищуючи всіх, хто намагався творити поза межами її смаків і бажань [13].

Щодо СРСР загалом, то наведена думка є цілком слушною. Однак, в реаліях України були значні відхилення – процес знищення «всіх, хто намагався творити поза межами» почався раніше.

Ще наприкінці 1920-х, на початку 1930-х років влада намагалася знищити талановитого драматурга М. Куліша і замість його творів ставити в театрах бездарні п'єски вірнопідданих авторів. Так, видатного режисера Л. Курбаса, який талановито втілював на сцені твори М. Куліша, примусили взяти для постанови п'єсу маловідомого, але вірнопідданого автора, яку Ю. Смолич прямо назвав «непотребом». Далі доречно навести цитату: «Мучився Курбас з тим непотребом страшенно, довів спектакль до перегляду – це я точно пам'ятаю (хоча дехто заперечує, бо, мовляв, ніде в історії цього не записано), пам'ятаю добре, бо ж як інспектор театрів Головополітосвіти і член Реперткому брав участь у тому злочасному перегляді. Далі того «перегляду» спектакль не пішов; не лише Репертком одногосно, але й вище начальство в Головополітосвіті й Наркомосі категорично не дозволило давати глядачеві таку муру» [14]. Хоча «непотріб» на цей раз і не вийшов на сцену, та все ж актори змушені були працювати над ним. Такими діями їх привчали сприймати як належне тиск влади на творчий процес і залучення брехні

в мистецтво, що не могло не відбитися на взаємовідносинах в акторському колі. Влада почала знищувати невгодних митців. М. Куліш у 1934 році був заарештований, відправлений на Соловки і невдовзі розстріляний. Л. Курбас у 1934 році був назавжди відлучений від театру, а потім страчений. Отже, в Україні репресії проти діячів театрального мистецтва розпочалися раніше, ніж у цілому в СРСР і вони кардинально вплинули на взаємини в театральному середовищі.

Один із сучасників констатував, що на сценах театрів провідне місце зайняли п'єси, в яких активно проводилася більшовицька ідеологія. «Все частіше дуже талановитим акторам доводилося грати брехливі, надумані ролі людей, що говорили примітивною мовою... З'являлося все більше і більше штампованих героїв сталінської епохи. Офіційна версія життя Радянського Союзу, яку доводилося відображати, різко розходила з дійсністю... У радянських же фільмах видумане все – від колгоспної хати, в якій мешкає герой, і до пальта, що на ньому» [13].

Актори, які втілювали на сцені образи нових героїв, бачили, що вони брехливі. Брехня на сцені живила брехню у взаєминах в реальному житті, паплюжила особисті стосунки акторів. Лицемірство посилювалося у відносинах у театральному колективі. Тепер до цього ще додалися інтриги на політичній основі, котрі несли набагато страшніші наслідки для акторської спільноти. На цій основі розривалися багаторічні добрі взаємини і виникала ворожість між колишніми друзями, а часом проявлялися й гірші варіанти. Хоча, звичайно, і в колі митців були щирі стосунки, але в цілому, як свідчать очевидці, не вони були домінуючими. Коли, наприклад, О. Довженко потрапив до влади в немилість, то знайомі, побачивши, що він іде назустріч, переходили на протилежний бік вулиці, тільки щоб не привітатися з опальним колегою. Це був прямий вплив атмосфери, що сформувалася у 1930-ті роки. Якось Довженко приїхав до Києва і побажав зустрітися із земляками-режисерами. На зустріч прийшов лише М. Донської. Чоловіки обійнялися і розплакались [15]. Їхні особисті стосунки були цілком щирими, без лицемірства, незважаючи на тиск влади.

Варто зауважити, що богемні відносини в акторському середовищі в 1930-ті роки повністю не зникли. Ось як описує актриса Т. Окуневська свої відносини в другій половині 1930-х років з режисером Л. Луковим, який на той час працював на київській кіностудії. «Луков закохався в

мене, залицявся він не вмів і почав добиватися мене догодженням, гамірним захопленням, квітами, раками. Кожного дня мені в готель приносили пармські фіалки. Все це відкрито при живій дружині. Цікава особистість: здібний, нахабний, самовпевнений, свято віруючий у свою безкарність, нерозумний, старший за мене, єврей з російським прізвиськом, дебелий, жирний, з черевом і підборіддям, повна відсутність культури, інтелігентності, простої вихованості» Потім, коли актрису запросили зніматися у фільмі Лукова «Олександр Пархоменко», він знову відновив свої «атаки». Пізніше в своїх мемуарах актриса ставила сама собі запитання: «Як могло статися, що я зійшлася з Луковим?» [9].

Але були взаємини й іншого стилю, хоча й не полишені певної богемності. Дружина відомого кінорежисера Марка Донського згадувала, як він у 1930-ті роки залицявся до неї: «Знаєте, як він до мене залицявся? Якось привів мене в ліс, поставив мені на голову сірникову коробку, відійшов, і пострілом дрібнокаліберної гвинтівки збив її з моєї голови». Дружину запитали: «І вам не було страшно?» – «Мені було весело». – «Він же міг не поцілитися». – «Він чудово стріляв! А я була закохана в нього» [15].

Звичайно, було і класичне залицання з відбитком специфіки театрального життя. Молодий український актор Є. Пономаренко закохався в популярну актрису Н. Ужвій. Він не пропускав можливості побувати на її виставах. Вона для нього стала ідеалом жінки. Може тому довго підійти до неї не наважувався. Лише у 1931 році після спектаклю з її участю у харківському театрі «Березіль» актор набрався сміливості зайти до неї в гримерку. Він згадував: «Я зайшов за куліси і висловив свою думку відносно вистави, виконання нею ролі, у ті 10 хвилин, які мав у своєму розпорядженні, я щось їй говорив, дякував, ще раз дякував, я був щасливий, що я стою поруч». Але освідчитися у коханні молодий чоловік не наважився. І лише, коли у 1936 році вони стали працювати в одному театрі в Києві і були задіяні в одному спектаклі, актор став діяти рішуче. Він запросив кохану до популярного на той час ресторану готелю «Континенталь», де і відбулося освідчення. На кошти, які заробив у театрі, купив коханій смарагдову обручку, а оскільки грошей у актора було замало, то вечеря в ресторані обмежилася шампанським і яєшнею. Н. Ужвій, яка вже на той час була дуже популярною актрисою, дала згоду на шлюб. Пізніше знаменита актриса, згадуючи перше побачення з майбутнім чоловіком,

сміючись, говорила: «Прийшов, розумієте, молодий актор з периферії, і з таким темпераментом почав критикувати нашу столичну виставу...». Прожили вони разом п'ятдесят років [16].

**Висновки.** Таким чином, можна констатувати, що особисті відносини в акторському середовищі України у 20–30-ті роки ХХ ст. визначалися як давніми традиціями, так і набутками доби війн і революцій. Творчі засади мистецької професії значно впливали на формування поведінки у повсякденному житті. У 1920-ті роки митці, в першу чергу, актори виділялися богомністю, тобто показаною легковажністю та безладністю. Богомності у 1930-х роках стало дещо менше. Люди мистецтва були зазвичай чутливими й вразливими і водночас

робили наголос на своїй особливій ролі в житті суспільства. Це проявлялося як в побуті, так і в особистих стосунках. Тобто, особисті взаємини акторів мали у своїх основах як притаманні всім людям стосунки, так і показні відносини, що формувалися митцями свідомо. Межі даних основ не були чітко позначені. Не варто забувати і те, що актори, особливо у 1930-ті роки, привертати значну увагу держави, котра розуміла вплив митців на суспільство й намагалася тримати їх під наглядом, що охоплювало і особисті взаємини в їхньому середовищі.

У подальших дослідженнях доцільно зосередити увагу на взаєминах представників творчої інтелігенції, що сформувалися протягом наступних десятиліть.

### Список літератури:

1. Автушенко І., Буглай Н. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920–1930-х рр.: проблема вибору. *Український історичний журнал*. 2021. № 2. С. 80–92. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2021.02.080>
2. Роса-лаверентій С. Візія театральної публіки у театрально-критичному дискурсі Східної Галичини 1920–1930-х років. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17 (1). С. 84–92. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235425](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235425)
3. Водяхін Є. Зміст і функції українського театру в радянську добу (1920-ті рр.): урядова політика та громадська позиція. *Молодий вчений*. 2022. № 8 (108). С. 51–54. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-8-108-12>
4. Смолич Ю. Театр невідомого актора. Твори в 6 томах. Т.2. Київ : Дніпро, 1971. 660 с.
5. Елагин Ю. Тёмный Гений. URL: [https://archive.org/details/1982\\_20240505\\_202405](https://archive.org/details/1982_20240505_202405) (дата звернення 05.01.2026).
6. Смолич Ю. Я выбираю литературу. Твори в 6 томах. Т.6. Київ : Дніпро, 1981. 768 с.
7. Макаренко А. Педагогическая поэма. Харьков : Прапор, 1979. 630 с.
8. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Испит пам'яті. Київ : Дніпро, 2004. 520 с.
9. Окуневская Т. Татьяна день. URL: <https://homeread.net/book/tatyanin-den-tatyana-okunevskaya> (дата звернення 15.01.2026).
10. Майстренко І. Історія мого покоління. Едмонтон : Альбертський університет, 1985. 418 с.
11. Бурков Г. Хроника сердца. URL: [http://www.belousenko.com/books/art/burkov\\_hronika.htm](http://www.belousenko.com/books/art/burkov_hronika.htm) (дата звернення 20.02.2026).
12. Хрущев Н. Воспоминания. Время. Люди. Власть. Книга 1. URL: [https://royallib.com/book/hrushchev\\_nikita/vospominaniya\\_vremya\\_lyudi\\_vlast\\_kniga\\_1.html](https://royallib.com/book/hrushchev_nikita/vospominaniya_vremya_lyudi_vlast_kniga_1.html) (дата звернення 10.11.19).
13. Елагин Ю. Укрощение искусств. URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.belousenko.com/books/memoirs/elagin\\_art.pdf](http://www.belousenko.com/books/memoirs/elagin_art.pdf) (дата звернення 10.11.25).
14. Смолич Ю. Мозаїка. З тих років (курйози). URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Smolych\\_Yurii/Mozaika\\_Z\\_tyx\\_rokiv\\_kkurioz/](https://chtyvo.org.ua/authors/Smolych_Yurii/Mozaika_Z_tyx_rokiv_kkurioz/) (дата звернення: 01.06.2025).
15. Чухрай Г. Мое кино. URL: <https://mir-knigi.info/books/dokumentalnaya-literatura/biografi-i-memuary/page-44-6120-moe-kino.html> (дата звернення: 01.02.2026).
16. Поліщук Т. Кодекс актора і чоловіка. *День*. № 42–43. 2019. 7–8 березня.

### Serhiienko S.Yu. CONTEMPORARY ACCOUNTS OF THE PECULIARITIES OF PERSONAL RELATIONSHIPS WITHIN THE ACTING COMMUNITY OF UKRAINE IN THE 1920s AND 1930s

*Based on contemporary accounts, the article examines personal relationships within the acting community in the 1920s and 1930s. It highlights the peculiarities of those relationships, which, according to the author, were based on the uniqueness of the artistic community as an extraordinary part of society that attracted special attention. The author emphasises the exceptional importance of theatre during the period under study, not only in cities, but also in towns and villages throughout Ukraine. The opinion of one of the contemporaries is provided, who believed that the 1920s were the “golden age” of theatre in Ukraine. Among the factors that*

*shaped the personal relationships of actors, the author highlights striving for personal success, and competing for the best roles and the audience's sympathy. It is noted that personal relationships in the acting community were largely determined by the composition of the acting company, its character, established traditions, a peculiar attitude towards the values of society, and a pursuit of bohemianism. It is emphasised that the audience viewed the actors as extraordinary people who attracted attention with their mystery. Actors tried to live up to that image of themselves and used methods that had been tried and tested over the years. Romantic relationships were an integral part of the actors' relationships, but with an emphasis on bohemianism, which was particularly noticeable in the 1920s. It is stated that bohemian relationships in the acting community did not disappear completely in the 1930s, which is proved by relevant examples. The author notes that the fear instilled by the authorities in society, especially in the 1930s, had a negative impact on relationships among actors. Denunciation became widespread in their circle, leading to mistrust even among close friends. It is emphasised that repression against theatre artists began in Ukraine earlier than in the USSR as a whole, which had a negative impact on relationships among Ukrainian artists.*

**Keywords:** 1920s, 1930s, actors, art, personal relationships, talent, theatre.

Дата першого надходження статті до видання: 10.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.05.2026