

№6
2022

РІЧНИК

Музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України



М Т М К У

140-річчя початку
діяльності трупи корифеїв
під керівництвом
М. Кропивницького

100-річчя
Мистецького об'єднання
«**Березіль**»

КИЇВ

Фрагменти тимчасової виставки
«ТРИЕНАЛЕ СЦЕНОГРАФІЇ ІМЕНІ ДАНИЛА ЛІДЕРА:
ТО СОНТИПЦЕ»



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ КМДА
МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

РІЧНИК

музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК VI
(2022)

КИЇВ – 2023

УДК 069 (477-25) (082)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

І. Дробот — голова редколегії
І. Мелешкіна — відповідальний редактор
А. Саполькіна — редактор-упорядник, коректура

А. Приходько — дизайн, комп'ютерна верстка

VI Випуск збірника висвітлює діяльність музею у воєнному 2022 році. Незважаючи на складні обставини, колективу музею вдалося здійснити важливі планові й позапланові заходи. Основні події року — 140-річчя початку діяльності трупни корифеїв під керівництвом М. Кропивницького та 100-річчя Мистецького об'єднання «Березіль». Традиційно до знаменних дат публікуються свіжі статті науковців музею. У розділі досліджень представлений науковий доробок співробітників музею різних років.

Статті ілюструються документами з фондів та архіву МТМК України.

Видання призначене для істориків, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

Річник музею театрального, музичного та кіномистецтва України: науковий збірник. К., 2023. 154 с., іл.

ЗМІСТ

ЗВІТ про роботу музею у 2022 році	4
---	---

СПЕЦІАЛЬНІ ТЕМИ ВИПУСКУ

140-річчя початку діяльності трупі корифеїв під керівництвом М. Кропивницького

Зубченко І. «Театр корифеїв і білоруське національне вродження.....	6
--	---

100-річчя Мистецького об'єднання «Березіль»

Мелешкіна І. «Березіль» і Грузія	14
Мелешкіна І. Проєкт «Цей день у „Березолі“.....	30

СТАТТІ, РОЗВІДКИ, ДОСЛІДЖЕННЯ

Зубченко І. Віктор Добровольський: актор має викликати емоції у глядачів.....	86
Кореняк О. Київський театр пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт»	98
Кореняк О. Режисер Юлія Гасиліна: театр як шлях самопізнання.....	106
Кармазін А. «Волинські акварелі» Михайла Вериківського: історія, змальована музикою	115
Кармазін А. Рік 2022. Війна не спинить мистецтво	123
Канівець А. «Свій»/«чужий» простір в українському поетичному кіно	127
Мудрик В. Висвітлення діяльності Житомирського камерно-інструментального тріо в експозиції Меморіального музею-квартири В. С. Косенка	130

ЕКСКЛЮЗИВ З АРХІВУ МУЗЕЮ

«Сергій Данченко — поет і філософ української сцени» (запис вечора пам'яті режисера з нагоди 75-річчя від дня народження, 2012)	136
---	-----

In memoriam

Галабутська Г. Паростки його засіву (до ювілею Петра Руліна)	148
---	-----

ЗВІТ про роботу музею у 2022 році

Діяльність музею у 2022 році була порушена й обтяжена умовами воєнного стану, спричиненого нападом на Україну Російської Федерації. Значну частину року експозиції музею було зачинено для відвідувачів. З метою збереження раритетних предметів частково було демонтовано експозиції, в т. ч. відділу Музей М. Заньковецької та філії Меморіальний музей-квартира В. Косенка. Роботу в штатному режимі відновлено з 1 вересня, Музею М. Заньковецької — з 1 листопада¹.

Завдяки професіоналізму, відповідальності й наполегливості колективу навіть у таких скрутних умовах вдалося виконати, хоч і не всі, планові й позапланові завдання. Вагоме значення в реалізації проєктів, зокрема за межами музею, мала співпраця з іншими закладами і діячами культури, в т. ч. зарубіжними. Це стосується головним чином масштабних виставок:

- «Анатоль Петрицький. Заперечення банальності» у Мистецькому центрі «Шоколадний будинок» (57 од.);
- персональна виставка худ. Ю. Базавлюка «Ще мирна Україна», проєкспонована в МТМКУ та Музеї М. Заньковецької;
- виставка «Мудрість, як зброя», присвячена 300-річчю Г. Сковороди. (проєкт С. Каськун, Львів) у Музеї М. Заньковецької;
- міжмузейний міжнародний проєкт «В епіцентрі бурі: модернізм в Україні 1900–1930-х» (15 од.) в Національному Музеї Тіссен-Борнеміса (Мадрид, Іспанія);
- «Трієнале сценографії імені Данила Лідера: to continue», в експозиції МТМКУ було презентовано творчий доробок понад 30 українських сценографів різних генерацій та мистецьких напрямків і шкіл.

Обставини воєнного стану вплинули й на зменшення кількості публічних культурно-мистецьких заходів і відповідно кількості відвідувачів музею. Однак співробітники компенсували це засобами інтернет-комунікації — впровадженням відеолекцій на YouTube-каналі музею. Створено і опубліковано п'ять відеолекцій на різні теми. Після відкриття музею для відвідування у IV кварталі було проведено заходи, присвячені ювілейним датам року: лекцію-концерт до 150-річчя Соломії Крушельницької; концерт «М. Лисенко і Г. Сковорода — генії українського духу» до ювілеїв М. Лисенка (180) та Г. Сковороди (300).

Плідно в цьому напрямку продовжила працювати філія Меморіальний музей-квартира В. Косенка. Переважна більшість музичних заходів тут проведені за участю учнів середніх та вищих музичних навчальних закладів Києва, з якими налагоджено систематичну співпрацю. Ефективно працює підрозділ і з провідним виконавцем — лауреатом міжнародних конкурсів, піаністом І. Рябовим. Серед традиційних концертів виділяються й такі форми як концерт-екскурсія, лекція-концерт.

На відзначення 100-річчя Мистецького об'єднання «Березіль» здійснено авторський проєкт заступниці директора з наукової роботи І. Мелешкіної «Цей день у „Березолі“» (календар подій) на Facebook-сторінці з перспективою видання друком.

Продовжено й регулярну видавничу роботу. Підготовано до друку V Випуск «Річника» музею та збірник матеріалів XXVIII наукових читань «Марія Заньковецька та її доба» (2021), які було присвячено Миколі Садовському в зв'язку із 165-ю річницею від дня народження. Для широкого доступу збірники опубліковано на сайті музею. Триває підготовка до видання збірника матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції «Віктор Косенко та Борис Лятошинський, їх доба і культура XXI століття», присвяченій 125-річчям композиторів, та каталогу музейної колекції бандур.

Традиційно музей надрукував тематичний календар на основі музейної колекції «Український сценографічний авангард» на 2023 р.

¹ Через міграції за кордон, звільнення та призов до лав ЗСУ відділ залишився без наукового персоналу майже до кінця року.

Спеціальні теми випуску:

**140-річчя початку діяльності трупі корифеїв
під керівництвом М. Кропивницького**

100-річчя Мистецького об'єднання «Березіль»

Ірина Зубченко

ТЕАТР КОРИФЕЇВ І БІЛОРУСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ¹

Білоруське національне відродження мало декілька хвиль, але однією з найпотужніших стала хвиля початку ХХ століття, яка стала можливою після революції 1905 року в Російській імперії. Цар Ніколай II своїм указом зняв обмеження на використання місцевих мов, що спонукало білоруських митців до активного розвитку рідної культури. Осередком нового білоруського руху стає литовське місто Вільно (сучасна назва Вільнюс). У 1906 році там почала виходити газета білоруською мовою «Наша доля», проте її швидко ліквідували, але натомість у тому ж році з'явилася інша газета «Наша Ніва», яка безперервно видавалася до 1915 року і стала одним з найважливіших засобів у сфері формування національної самосвідомості та ідентичності серед білоруського народу.

При редакції «Нашої Ніви» завдяки зусиллям археолога і видавця газети Івана Луцкевича зароджується Білоруський національний музей. Також у 1906 році в Петербурзі виникає перша легальна білоруська видавнича спілка «Загляне сонце і в наше віконце». Тут друкуються твори і старшого покоління письменників — Вінцента Дуніна-Марцинкевича, Францішака Богушевича (псевдонім Мацей Бурачок) і вже нового покоління митців, зокрема Каруся Каганця, Алоїзи Пашкевич, Янки Купали, Якуба Коласа, Максима Богдановича та інших.

У 1907 році при спілці було перевидано збірник віршів Францішака Богушевича «Дудка Білоруська», у передмові до якої автор згадує про національне відродження болгар, хорватів, чехів, українців і закликає білорусів берегти свою мову як найбільшу цінність: «...Багацько було народів, що втратили найперш мову свою, так як людина перед скончанням, що їй мову одбирає, — а потім і зовсім завмерли. Не кидайте ж мови нашої білоруської, щоб не вмерла! Пізнають людей по одежі, хто яку носить; отож мова, і є одежею душі» [1].

З часом спілка починає видавати книги іноземних авторів білоруською мовою, що до революції також було заборонено царською цензурою. Таким чином друкуються дві п'єси М. Кропивницького. У 1910 році виходить переклад білоруською мовою комедії «Пошились у дурні» — 200 примірників, а в наступному, 1911 році — «По ревізії», 400 примірників.

Цим комедіям Кропивницького випала щаслива місія відіграти помітну роль в театральному відродженні Білорусі. Важливим було і те, що білоруські глядачі мали нагоду безпосередньо познайомитися з творчістю видатного українського актора, режисера і драматурга. Марко Лукич приїздив з гастролями до Білорусі декілька разів. Наприкінці ХІХ століття він був у Мінську, Гомелі, Бобруйську, а також у Литві у місті Вільно, в якому проживало чимало білорусів.

Дослідник Павло Охріменко у статті, присвяченій взаємозв'язкам Кропивницького з Білоруссю, писав, що колишня реквізиторка Мінського театру С. Зеленкович стверджувала, що трупа Кропивницького у Мінську користувалася виключним успіхом, а вистави вносили свіжий струмінь у театральне життя міста. «Кропивницького всі любили, особливо молодь», — згадувала Зеленкович. До участі в масових сценах, зазначав Охріменко, він залучав студентів, гімназистів і робітників місцевих театрів та аматорських гуртків [2, С. 202]. Відповідно таким чином білоруська творча молодь отримувала професійні майстер-класи від визнаного метра.

До Білорусі на гастролі приїздила і трупа Михайла Старицького, яка також мала великий успіх. Під враженням від вистав трупи Старицького майбутній класик білорусь-

¹ Стаття ілюстрована матеріалами з відкритих Інтернет-джерел та книжки Няфёд У. І. Ігнат Буйніцкі — бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў. Мінськ: Навука і тэхніка, 1991.

кої літератури Іван Неслуховський (псевдонім Янка Лучина) почав писати свої вірші білоруською мовою. Свої перші літературні твори він писав російською і польською мовами, а дебютний вірш білоруською з'явився у 1887 році під назвою «Білоруське слово до всієї трупи благодійника Старицького», де автор вперше використав псевдонім, яким в подальшому підписував свої твори, написані білоруською мовою:

Яе ж паслышыць наша старонка! Спявайце ж,
Братцы, смела і звонка: Не згіне песня і Украіна!
Будзьце здаровы!

Янка Лучина

Завдяки гастролям українських труп, білоруські глядачі були добре знайомі з п'єсами Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Тараса Шевченка, Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Котляревського, але на початку ХХ століття білоруською мовою були надруковані лише дві вищезгадані п'єси Кропивницького: «Пошились у дурні» та «По ревізії». Остання п'єса мала виключний успіх і була надзвичайно поширена на сценах і аматорських, і професійних театральних колективів Білорусі.

Етюд на одну дію «По ревізії» був написаний у 1882 році в місті Єлисаветграді (нині — Кропивницький). Історія про те, як старшина Василь Миронович з писарем Савастяном Саватєвичем Скубком збираються щодня їхати по ревізії, але кожного дня трапляється привід випити і поїздка відкладається, зберігає свою актуальність і донині. Критики зазначали, що ця п'єса стала гострою і дотепною сатирою на сільську владу, але з плином часу характери героїв і сюжетні ходи п'єси не втратили своєї злободенності.

Прем'єра вистави «По ревізії» відбулася 27 лютого 1883 р. в місті Харкові в бенефіс Кропивницького і відтоді стала однією з найпопулярніших в репертуарі корифеїв. З часом у виставі сформувався блискучий акторський ансамбль: старшину грав Кропивницький, писаря — Садовський, Риндичку — Затиркевич-Карпинська, Пріську — Заньковецька, Герасима — Саксаганський, роль Сторожа вже пізніше грав Карпенко-Карий. Актриса Софія Тобілевич згадувала, що коли вперше дивилася цю виставу, то запам'ятала, що впродовж усієї дії публіка весь час сміялася й висловлювала своє задоволення оплесками й вигуками «браво» [3]. Такий успіх і визнання чекали цю виставу у виконанні славетних акторів, де б вони не виступали.

Микола Садовський згадував, що Кропивницький написав цей твір буквально за декілька днів і з гарячим захопленням. Творче натхнення себе виправдало: драматург створив одну з найпопулярніших п'єс в репертуарі українського театру.

Як зазначав дослідник Павло Охріменко, комедіям Кропивницького «Пошились у дурні» і, особливо, «По ревізії», завдяки своєчасній публікації, надзвичайно поталанило в Білорусі: у 1910–1920-х роках вони не сходили зі сцен професійних театрів і аматорських гуртків. Говорячи про комедію «По ревізії», Охріменко посилався на слова авторитетного знавця культури білоруського народу академіка Є. Карського, який відзначав: «З цієї п'єси, вперше виставленої 12 лютого 1910 р. у Вільні, власне і почались вистави білоруською мовою після відродження в літературі білоруського слова...» [2, С. 208].

Драматург, театральний діяч і дослідник білоруського театру Франтишек Олехнович (біл. Францішак Аляхновіч) у книзі «Білоруський театр» (1924 р.) писав, що після Січневого повстання (1863 р.) російська влада заборонила видання білоруських книг, що практично одразу призвело до заборони театральної діяльності в будь-яких її формах. Відкриті звернення митців до влади з проханням дати дозвіл на вистави білоруською мовою отримували категоричну відмову, а аматорські вистави, які час від часу з'являлися, були поодинокими і нелегальними. Про одну з таких вистав і згадує Олехнович. У 1902 році у маєтку Карлсберг відомого білоруського археолога й історика, брат сенатора Власова

Юрій Власов вирішив поставити комедію Кропивницького «По ревізії». Він виступив у ролі режисера і перекладача. Дозвіл на виставу організатори отримали лише за умови, що будуть її грати українською мовою, що дозволялося. Проте отримавши дозвіл, виставу все ж зіграли білоруською. Курйозним був і той факт, що акторами у виставі виступали селяни, які на початку дізнавшись, що їх хочуть зробити лицедіями, сміялися, кепкували та уникали репетицій. Тому Власов пішов і тут на хитрощі, він запрошував селян полоти траву, проте натомість залучав їх до репетицій і все-таки довів справу до кінця.

Білоруський письменник і літературний критик Сергій Полуян у газеті «Рада» теж описував надзвичайно цікаву історію, яка, можливо, була пов'язана з першою, або була цілком автономною, бо у своїй статті він не називає жодних імен, але згадує місто Мінськ: «Щоб уникнути з одного боку заборон, а з другого — і нелегальності, бо нелегальна вистава не могла робити такого вражіння, як прилюдна, організатори іноді дуже влучно ховались за ширми українського театру. Один такий випадок трапився в Мінську в початку цього десятиріччя. Аматорам було дозволено виставляти комедію Кропивницького «По ревізії» українською мовою, а вони зіграли її по-білоруському. Тогочасні поліцаї ще не були остільки спритні, як сучасні, і через це «чин» не розібрав, в чому тут річ і чого це всі глядачі такі раді. А коли врешті втямив, в чім тут річ, то було вже пізно: вистава на одну дію скінчилася швидко. Але «чин» не хотів залишати справу «без последствий» і намірився притягти організаторів до протоколу за улаштування недозволеної вистави. Але ті відповіли йому цілком резонно. «Ми виставляли українську п'єсу і українською мовою. А в тому, що вам не сподобався білоруський акцент наших аматорів, ми не винні. Не хочете ж ви зробити з їх українців?» Але як поліцай не був компетентним у філологічних питаннях, то він тільки махнув рукою і залишив всю справу іменню «без последствий» [4].

А от у книзі «Історія білоруського театру ХХ–ХХІ століття» зазначається, що у 1902 році у містечку Радошковичі поблизу Мінська місцеві аматори поставили виставу «По ревізії» білоруською мовою, яка тоді була офіційно заборонена. Вистава викликали великий ажітаж у місцевих жителів і категоричний супротив царської влади. Після декількох показів, виставу заборонили, а організаторів попередили про кримінальну відповідальність за порушення чинного законодавства [5].

Відповідно білоруські громадські і культурні діячі час від часу, порушуючи заборони, ставили вистави рідною мовою, але кожного разу це закінчувалось неприємними зустрічами з поліцією і погрозами з боку влади, що звичайно не стимулювало подальший розвиток театрального мистецтва.

У таких складних умовах, штучно створених російською владою, перебував білоруський театр майже півстоліття аж до 12 лютого 1910 року, коли у місті Вільно відбулася перша білоруська вечірка. Цей день увійшов в історію як справжнє свято білоруського культурного відродження. Програма вечірки складалася з показу вистави «По ревізії» М. Кропивницького в перекладі білоруською мовою у постановці режисера Олександра Бурбіса, виступу хору під керівництвом композитора і диригента Людомира Роговського, а також виступу танцювального колективу народних білоруських танців під керівництвом Ігната Буйницького. Великого символізму дійству додавало і те, що виконавці були одягнені у білоруський національний одяг, а голови дівчат прикрашали червоні і білі хустки, які символізували кольори білоруського прапора. Олехнович зазначав, що успіх цієї вечірки був колосальний. Деякі пісні на вимогу публіки доводилося співати по декілька разів, а коли почалися білоруські



І. Буйницькі з дочкою у час танця.
Вільно, 1910 г.

Буйницький з дочкою під час танцю



Трупа Ігната Буйницького
Буйницький з дочками →



Алоїза Пашкевич (Цётка)



Олександр (Алесь) Бурбіс

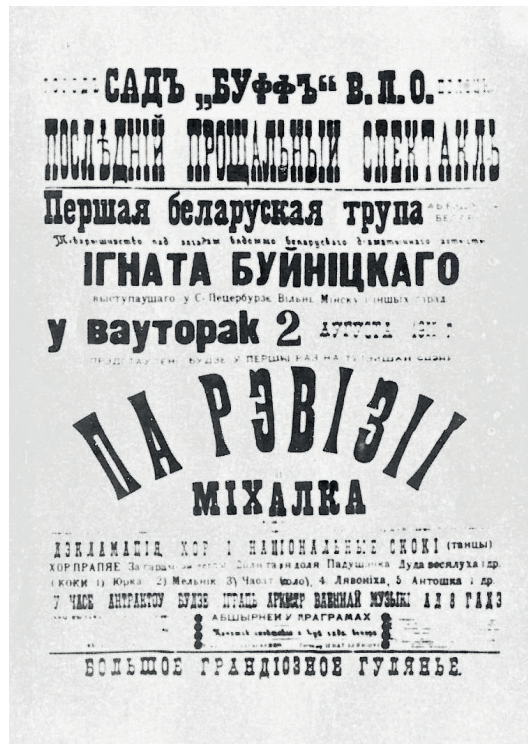
народні танці під супровід білоруської народної музики — публіка просто збожеволіла. Наприкінці вечірки танцювали вже і артисти, і глядачі. Олехнович констатував також такий цікавий факт — польська і литовська преса дали схвальний відгук на цю подію, російські ж газети її здебільшого проігнорували [6].

Проте наступна білоруська вечірка з подібною програмою, зокрема і з п'єсою «По ревізії» відбулася з великим успіхом у Петербурзі 19 лютого 1910 року. Згодом ці вечір-

ки все з більшим і більшим успіхом проходили в містах Білорусі, Росії, Польщі, Литви, України, зокрема, у Петербурзі, Вільнюсі, Слуцьку, Гродно.

Після великого успіху перших білоруських вечірок, доволі швидко формується театральна трупа Ігната Буйницького, яку називають «Першою білоруською трупю під керівництвом Ігната Буйницького» або «Театр Ігната Буйницького». Соратником і помічником митця стає актор та режисер Алесь (Олександр) Бурбіс. У 1906 році він був заарештований і посаджений у в'язницю, з якої вийшов лише у 1909 році. Царська влада жорстко переслідувала митців, які брали активну участь в революційних подіях. Переслідування зазнали і такі видатні митці як поет і письменник Якуб Колас, поетеса і актриса Алоїза Пашкевич (Цётка). Остання також активно долучилася до діяльності Першої білоруської трупи. До складу трупи увійшли й доньки Буйницького Ванда і Альона.

Основний репертуар трупи Буйницького складався з творів «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Ведмідь» і «Сватання» А. Чехова, «Хам», «Зимового вечора» Е. Ожешко та твору білоруського письменника Каруся Каганця «Модний шлях-



Афішы трупы Буйницькаго
Сцена з вистави По ревізії 1910 р. →

тич». У своїй п'єсі Каганець висміював тих селян, які в усьому хотіли наслідувати багату шляхту.

Ф. Олехнович у своїй книзі також згадував цікавий факт. У 1912 році письменник Якуб Колас побував на виставі «Пошились у дурні» за п'єсою Кропивницького і був захоплений цією подією, чим ділився у рецензії на сторінках газети «Наша Ніва»:



Ігнат Буйницький



«Одне, про що треба пошкодувати, це те, що серед театральних речей немає нічого рідного чи оригінального. Проте наш театр задумали нещодавно, і я думаю, що скоро з'являться нові речі, які людям не соромно буде показувати. Цей вечір показав мені, що, звичайно, потрібно поширювати ідею театру, нести її по селах і селах» [6].

Білоруська хвиля відродження, відправною точкою якої був Вільнюс, поширюється по всій території Білорусі. Завдяки потужній творчій діяльності та активним гастролям трупы Буйницькаго у білоруських містах, селищах і селах організуються молодіжні групи, які влаштовують білоруські вечірки і грають вистави білоруською мовою. Проте все частіше організатори театральних вистав білоруською мовою, режисери і актори стикаються з перешкодами з боку російської влади. Один з таких красномовних випадків згадує Олехнович. У 1912 році в Нижньодніпровську в Україні білоруська трупа грала виставу «Модний шляхтич» К. Каганця, але на афіші глядачів чекало не-



Чоловічі і жіночі костюми артистів трупі Буйницького

сподіване повідомлення: «перший і останній раз, бо влада заборонила» ... Дослідник процитував слова кореспондента газети «Наша Ніва», який писав, що організатори хотіли владнати це питання з місцевою владою, але домовитись не вийшло: «Біда лише в тому, що ротмістр жандармів, до якого вони пішли просити дозволу, зовсім не хотів цього дозволити. Він сказав: «Навіщо вам ці українські та білоруські п'єси, якщо є гарні російські?» [6]. Так Театр Ігната Буйницького, піднявшись на хвилі великого успіху, дуже швидко почав дрейфувати на хвилях постійних утисків і заборон.

Постать І. Буйницького стала знаковою для білоруського театру. Білоруський письменник і театрознавець Володимир Нефед (біл. Уладзімір Няфёд) зазначав, що Буйницький у своїй роботі надавав великого значення ролі національного мистецтва у формуванні самосвідомості білорусів. «Творчі позиції, — писав він, — естетичні принципи трупи формувалися під впливом і в інтересах боротьби народу за соціальні права, у річищі національно-визвольного руху. Зусилля Буйницького були скеровані на про-

будження у народі почуття людської, громадянської гідності, на підйомі його культури. Саме ця мета була основною у праці всього творчого колективу» [7, С. 47].

Ігнат Буйницький, крім того, що був видатним організатором і керівником, був також блискучим митцем, який однаково добре володів тонкощами драматичного, хореографічного і вокального мистецтва, якого по праву називали синтетичним актором. У виставах за п'єсами Кропивницького він з великою майстерністю і гумором грав старшину Сцяпана Міронавіча («По ревізії») і Антона («Пошились у дурні»).

Буйницький народився у родині небагатого шляхтича. У спадок від батька отримав невеликий шматок болотяної землі, яку він перетворив у квітучий сад та заможний маєток. Подібне перетворення йому вдалося зробити з білоруською культурою, недавном ще за життя він отримав почесне звання батька білоруського театру. Успіх його трупи був грандіозним, але у 1913 році колектив розпустили з фінансових причин (Буйницький утримував театр власним коштом). Але основною причиною було те, що театру весь час доводилося долати цензурні обмеження та перепони, які створювала місцева влада, яка бачила у діяльності трупи загрозу великодержавній політиці царату. Все частіше у російських газетах білоруську мову називали мужицькою, а репертуар трупи Буйницького — примітивним. Були проблеми і через використання білоруської мови на афішах і через вистави, які грали білоруською мовою. Через матеріальні труднощі та перешкоди з боку царської влади у 1913 р. діяльність трупи була зупинена. У 1914 році Буйницький хотів створити нову трупу, але початок I світової війни завадив цьому плану. У 1917 році його призвали до армії, де він помер від тифу.

У газеті «Наша Ніва» писали: «...колись, коли прокинеться свідомість всього білоруського народу, пам'ять про Ігнатія Буйницького буде святою для всіх» [6]. Нефед у книзі про митця зазначав: «Буйницький всього себе віддав народу, вивченню та примноженню його культури. Робив це за покликом душі, незважаючи на жодні труднощі та перешкоди. А їх було немало. І можна тільки дивуватися, що він не в ім'я свого благопо-

² Переклад з білоруської І. Зубченко.

луччя, не заради багатства, часто жертвуючи особистим, наражаючи себе і своїх рідних на нелегкі випробування, як в матеріальному, так і в моральному плані, — увесь був захоплений інтересами народу, якому ніс ідеї духовного, національного відродження. Відродження шляхом розуміння, збагачення і розвитку його культури» [7, С. 3]. Ігнат Буйницький став центральною фігурою у справі становлення національного професійного білоруського театру.

У 1917 році ще до своєї смерті він встиг взяти участь у створенні в Мінську товариства білоруської драми і комедії, на основі якого у 1920 році виник Білоруський державний театр, пізніше — Національний академічний театру імені Янки Купали.

У 2020 році театр мав святкувати своє 100-річчя прем'єрою вистави «Тутешні» за п'єсою Янки Купали. Ця важлива в культурному плані дата співпала з протестами білоруського народу проти діючої влади.

В знак незгоди проти придушення мирних протестів силовим методом 58 акторів і співробітників театру написали заяви на звільнення, які в кінцевому результаті були підписані. Таким чином переважна більшість митців залишилась без свого творчого дому. Дехто з акторів пішов працювати до інших театральних колективів, а основне ядро митців створили Незалежну театральну групу «Купалаўцы» (Купалівці). Враховуючи великий тиск влади, сьогодні актори не мають можливості в Білорусі показувати свої вистави вживу і збирати глядачів, тому свою основну діяльність вони ведуть за допомогою YouTube-каналу, на якому демонструють свої спектаклі. В описі до каналу, на якому вже 115 тисяч підписників зазначається: «Купалівці — колектив Національного академічного театру імені Янки Купали. 14 вересня 1920 року в будівлі Мінського міського театру відкрився Білоруський державний театр, якому в 1944 році присвоєно ім'я великого білоруського поета і драматурга Янки Купали. Багато випробувань і радощів випало на долю нашого століття, у 2020 році ми готувались до святкування сторіччя театру. Але все виявилось інакше. 26 серпня ми пішли у відставку на знак солідарності з білоруським народом, який вийшов на мирні протести проти насильства та беззаконня в країні. Ми — національний театр, бо всі ці роки ми стоїмо пліч-о-пліч з народом. Тепер ми вільні купалівці. Ми залишили свій дім, але віримо, що обов'язково повернемося. Про це повернення наша сторінка. Про довгу дорогу додому».

В репертуарі театру вистави «Войцек» Г. Бюхнера, «Страх» Б. Брехта, «Гарденія» Е. Хованець, «Записки офіцера червоної армії» С. П'ясецького, «Паулінка» Янки Купали та інші. Природньо, що актори відчувають великий дискомфорт від того, що не можуть бачити очей своїх глядачів, але велика кількість переглядів свідчить про те, що глядачі по той бік екрану прагнуть бачити актуальні вистави білоруською мовою у виконанні улюблених акторів. Брак живих виступів, колектив компенсує виїздами на театральні фестивалі.

Першою прем'єрою театру стала постановка вистави «Тутешні» (або «Місцеві») за п'єсою Янки Купали. Цією п'єсою, написаною у 1922 році, драматург закликав білорусів позбавитись своєї пасивності і покірності, не бути «місцевими», а стати білорусами. На даний момент в YouTube її подивилось вже понад 350 тисяч глядачів. В описі до відео, колектив театру зазначає: «У вересні 2020 року ми збиралися відзначити сторіччя театру гучною прем'єрою — третьою версією культової п'єси Купали у постановці художнього керівника театру Миколи Пінгіна. І ця постановка продовжує писати унікальну долю п'єси. Після звільнення більшої частини трупи на знак солідарності з білоруським народом прем'єра легендарного твору на купалівській сцені стала неможливою. Але ще міцніше згуртовані артисти не відмовилися від ідеї постановки вистави. І першим кроком у своїй новій історії „Купалівці“ показують виставу „Тутешні“. Купалівці ставлять Купалу! Інакше й бути не може».

Поки білоруський колектив переживає не найкращі часи, варто згадати, що відносно недавно, у 2006 році театр Янки Купали приїздив на гастролі до Києва, які з успіхом пройшли на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка. Київські глядачі мали нагоду подивитися 8 вистав з репертуару славетного колективу: «Симон-музика» за поемою Якуба Коласа, «Чорна панна Несвіжа», «Вечір» О. Дударева, «Ромул Великий» Ф. Дюрренматта, «Чичиков» за Гоголівською поемою «Мертві душі», «Івонна, принцеса Бургундська» В. Гомбровича, пластичну виставу «С. В.» за мотивами «Вишневого саду» А. Чехова та «Маестро» за п'єсою української драматургині Марії Ладо.

Сучасні українські митці і сьогодні продовжують плідну співпрацю з білоруськими колегами. У 2017 році на сцені театру «Золоті ворота» білоруський режисер Юрій Диваков поставив виставу «Місто богів» за твором Славка Грума. У 2020 році на сцені Театру драми і комедії на Лівому березі відбулася прем'єра вистави «VIŃO», а у 2021 році вистави «Одіссею, повертайся додому» у постановці білоруського режисера Євгена Корняга. Також ряд постановок режисер здійснив в Одеському театрі ляльок.

Вистава «VIŃO» стала лауреатом Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «Гра» 2021 у номінації «Найкраща хореографічна/ балетна/пластична вистава».

Творчі зв'язки між білоруським і українським народом мають довгу історію, але сьогодні через військову агресію Росії за участю Білорусі проти України на довго можуть бути припинені. У час надскладних випробувань — поразки народного білоруського суспротиву проти тиранії влади у 2021 році і повномасштабного військового нападу Росії на Україну у 2022 році — лозунг «Слава Україні» має лунати на повний голос і бути почутими всім цивілізованим світом!

Джерела

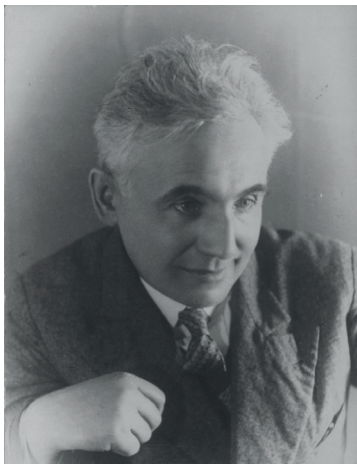
1. Дорошенко Д. Білоруси і їх національне відродження. Рада. 1908. № 249. С. 2.
2. Охріменко П. М. Л. Кропивницький і Білорусія // Марко Лукич Кропивницький: зб-к. Київ: Мистецтво, 1955. С. 202–210.
3. Тобілевич С. В. Мої стежки і зустрічі. Київ, 1957.
4. Полуян С. Білоруські вечірки. Рада. 1910. № 100. С. 2.
5. Смольскі Р. Гісторыя тэатра Беларусі ХХ–ХХІ стагоддзя. Мінск: Вышэйшая школа. 2020.
<https://books.google.com.ua/books>
6. Аляхновіч Ф. Беларускі тэатр // Выданьне Беларускага Грамадзянскага Сабраньня ў Вільні. Вільня. Друкарня «Lux». 1924 г. 111 с. https://knihi.com/Francisak_Alachnovic/Bielaruski_teatr.html.
7. Няфёд У. І. Ігнат Буйніцкі — бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў. Мінськ: Навука і тэхніка, 1991. 124 с.

Ірина Мелешкіна

«БЕРЕЗІЛЬ» І ГРУЗІЯ¹

Початок 1930-х років для Леся Курбаса, засновника й керівника Державного драматичного театру «Березіль», був складним надзвичайно. Після Театрального диспуту «Шляхи розвитку українського театру», який проходив у Харкові в червні 1929 р., на адресу очільника «Березоля» на повний голос лунають звинувачення у націоналізмі та буржуазних ухилах. Перебуваючи весь час в атмосфері несправедливої «голобельної» критики з боку ідеологічних та творчих противників, Лесь Курбас вдається до раніше неприйнятних для себе компромісних рішень, — приміром, ставить злободенні п'єси-агітки головного погромника «Березоля» Івана Микитенка, глузливо прозваного «радянським Шекспіром». Курбас іде на це, щоб вивести свій театр з небезпечної зони політичних звинувачень. Вірогідно, тому такими важливими стали для нього перетини з грузинськими театральними колективами, що припадають якраз на початок 1930-х років.

Творчі взаємини між Курбасовим «Березолем» й провідними грузинськими театрами — Театром ім. Руставелі (під художнім керівництвом Сандро Ахметелі) та II державним театром Грузії (під художнім керівництвом Коте Марджанішвілі) — підносять на новий щабель давні культурні зв'язки між Україною та Грузією.



Лесь Курбас. Харків, поч. 1930-х р.

Приміщення театру «Березіль» у Харкові, де проходили гастролі грузинських театрів 1930 р.

Гастролі театру К. Марджанішвілі

У театральному сезоні 1930–1931 у приміщенні «Березоля» відбулись гостинні виступи двох театрів Грузії: в квітні демонстрував свої вистави 2-ий державний театр Грузії під керівництвом Коте Марджанішвілі, а в липні того ж року наш ансамбль вітав на своїй сцені 1-й державний театр ім. Руставелі, чиїм мистецьким керівником був Сандро Ахметелі. Зустріч з колегами-акторами цих театрів була зворушливо-сердечна», — писав у своїх «Споминах» Йосип Гірняк [1, С. 342].

Першими з гастроями до Харкова приїхав театр з Кутаїсі під керівництвом Коте Марджанішвілі. Коте Марджанішвілі (Костянтин Марджанов) був добре відомий українським шанувальникам театру, щоправда, переважно київським. Буремного 1919 року Марджанішвілі був призначений комісаром київських театрів і саме тут здійснив свою легендарну постановку п'єси Лопе де Вега «Fuente ovejuna» («Овеча криниця»).

Цікаво, що Україна, а саме — столичний Харків, стали першими, хто приймав гастролі грузинських театральних колективів. «Незважаючи на попередження про зустріч, ніхто не чекав, що збереться стільки народу», — згадував грузинський актор Серго Че-

¹ Стаття ілюстрована матеріалами з фондів музею, з відкритих Інтернет-джерел, книжки «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи». УВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка. Балтимор-Торонто, 1989.

лідзе. «Це перший виїзд грузинського театру, що має кількасотрічне існування, за межі своєї країни. Досі жодна країна, жодна республіка не бачила театру Грузії. Отже Харкову випала честь першому приймати в себе грузинських митців, першому знайомитися з досягненнями радянської Грузії.

Вона може гордитися з свого театру. Його артисти, художники й режисура виявили себе як з найкращого боку. Вони довели, що театр радянської Грузії на сьогодні є один з передових театрів нашого Союзу, що він являє собою серйозний культурний чинник культосвітньої роботи серед широких пролетарських мас радянської Грузії.

Вельми важке завдання стало перед театром, що оце відвідав Харків. Він мав показати всю свою роботу, всі досягнення перед аудиторією, що не розуміє мови тих, хто грає, себто перед глядачами, які всю увагу звертають лише на жест, міміку і подачу звука. Але й тут, навіть за таких умов цей глядач сприймав вистави з великим захопленням, вони хвилювали його». Так писав рецензент часопису «Мистецька трибуна» Сіманцев про гастролерів з Грузії [2, С. 3].

22 квітня 1930 року у Харкові на сцені театру «Березіль» відбувся «Вечір єднання двох братніх культур — грузинської і української». У театральній програмі урочистого вечора на честь дружби українського та грузинського народів були уривки з кращих вистав репертуару і гостей, і господарів.



Вечір дружби колективів 2-го Держтеатру Грузії та «Березоля». У першому ряду Лесь Курбас та Коте Марджанішвілі, Вадим Меллер. Харків, 1930 р.

Сцена з вистави «Уріель Акоста» К. Гуцкова



2-й Державний театр Грузії під керівництвом Коте Марджанішвілі показав фрагменти своїх гастрольних спектаклів:

- Уріель Акоста» К. Гуцкова (реж. Суліашвілі, худ. Петре Оцхелі, музика Тамріко Вахвахішвілі; в ролях: Уриель — Ушангі Чхеїдзе, Юдіф — Веріко Анджапарідзе, де Сантос — В. Годзіашвілі, Імедашвілі, Сараулі, де Сілва — Гамбашидзе, Бен-Акіба — Олександр Жоржоліані);

- «Рогор» («Як це було») Карло Каладзе про революцію 1905 р.; перша п'єса драматурга, який скоро стане постійним у театрі Марджанішвілі, (режисер Додо (Ісаак) Антадзе, художник Ахвледіані);
- «Гопля, ми живемо!» німецького драматурга-експресіоніста Е. Толлера (реж. Додо Антадзе, худ. Какабадзе; в ролях: Альберт Кроль — Шаліко Гомбалідзе, Вільгельм Кільман — Шахро Гомеллаурі, Фрау Кільман — Ціцілія Цуцанова, Фрау Мелер — Елена Данаурі, Барон Фрідріх — Грігол Костава, Граф Ланде — Дуде Дзнеладзе).



Сцена з вистави
«Гопля, ми живемо!» Е. Толлера

«Березіль» продемонстрував перед грузинськими гостями декілька сцен із п'єси М. Куліша «Народній Малахій» [Кол. іл. 1]. Вистава вже була по-нівечена переробками, проте Лесь Курбас вважав її програмною для «Березоля».

«Незабутні наші перші гастролі на Україні, особливо останній вечір у театрі „Березіль“, очолюваному видатним українським режисером Лесем Курбасом, — згадував актор Серго Челідзе. — Вечір у цьому театрі перетворився на справжню демонстрацію дружби двох народів. Обидва театри показали уривки зі своїх кращих вистав, а після спектаклю у головному фойє театру відбувся великий бенкет.

Ми були у захваті від українських національних танців, довго лунали мелодії українських і грузинських пісень» [3, С. 447].

Грузинські актори підкорили харківську публіку. «Ушангі Чхеїдзе — один із найкращих акторів театру марджанівців, улюбленець усієї грузинської публіки. Буквально з перших же вистав він викликав таке ж захоплення і в харківських глядачів.

Однак найбільше слави все ж зажила Веріко Анджапарідзе. На «Уріеля Акосту» з Юдітою — Анджапарідзе Харків ходив, як на прощу. Коли Веріко запевняли, перепиняючи навіть на вулиці: «Ви — геніальна артистка!» — вона згідливо кивала головою й всміхалася вдячно. Її колеги дивувались, — цей красень, цей витончений галичанин, який ще досі не позбувся свого галицького акценту, що так несподівано проривається в його мові, цей вельми делікатний і елегантний Лесь Курбас геть зачарував Веріко...

Критика не вгавала: переможне, триумфальне утвердження театру, його права на життя — ось що таке Веріко Анджапарідзе. Вона тішилася: українцям не бракує уміння висловлювати свої емоції, — їм не бракує також і самих емоцій, — сказав тоді Курбас» [4, С. 10].

Варто зазначити, що згадана роль Юдіфі була однією з улюблених у творчому доробку актриси. З нею вона не розлучалася протягом довгих сорока років. Вже у поважному віці (актриса прожила 90 років і до останнього активно працювала) Веріко Анджапарідзе продовжувала з теплотою згадувати свого друга, легендарного українського режисера Лесь Курбаса.

«Прощаючись із березильцями, уже після усіх розмов у письменницькому будинку імені Василя Емана-Блакитного, де збирався весь мистецький Харків, де грузини влаштували виставку своїх художників — Харків уже знав на той час картини Ніко Піросманашвілі, які також виставляли в будинку Блакитного при доброму сприянні його директора, — прощаючись із березильцями, Марджанішвілі казав: ця наша зустріч — не просто знайомство, не звичайний спосіб показати самих себе, — ми хотіли довести, що робимо спільну роботу, створюючи новий соціалістичний театр» [5, С. 10].



Веріко Анджапарідзе, видатна грузинська актриса, 1920-ті рр.



Коте Марджанішвілі, видатний грузинський режисер. 1920-ті рр.

Сторінка з журналу «Мистецька трибуна» з фрагментом огляду К. Марджанішвілі харківських театрів

Режисер Коте Марджанішвілі про столичні театри

Керівник і організатор кутаїського грузинського державного театру режисер Коте Марджанішвілі, перебуваючи з грузинськими митцями в Харкові докладно знайомився з національно-культурним будівництвом столиці України.

— Я знав Харків і раніше, — каже він. Мені о-и-далася бувати в ньому ще перед Жовтєвою революцією і на її початку. Порівнявч того, що було, і тим, що є на сьогодні, не диво нічого. Харків росте в усіх відношеннях. Зокрема, вражає і вплив очі зростаючої української пролетарської культури. На цій ділянці українські трудиші досягли таких колосальних успіхів, що просто не віриться, — не віриться, що за десятки років можна спільно зробити.

Я як суто театральний робітник, перед усім цікавився роботою театрів столиці.

На жаль, мені пощастило познайомитися і то більш-менш лише з двома театрами — «Березіль» і Червонозаводським. Все що я говоритиму, буде цілком об'єктивним думкою людини, що більшу частину свого життя віддала театральному мистецтву.

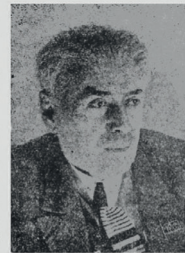
Обмірившись з роботою лише цих

двох театрів, я можу сміливо сказати, що У С Р Р може гордитися з своїх митців, які піднесли її мистецтво на великому високі ступіні і зробили їх справжніми чинниками впливу на трудящі маси.

Передусім я мушу зазначити, що Україна має дуже сильну драматургію і доводиться лише дивуватися, що на сьогодні лише поодинокі театри народів СРСР ставлять твори українських драматургів. Тимчасом масштаб їхній далеко ширший.

В театрі «Березіль» я бачив три постанови: «Народній Малахій», «Мину Мазайла» і «Гайдамаки» і в Червонозаводському одну — «Диктатуру» Микитенка. Всі постанови як з режисерського, так і з акторського боку справили на мене величезне враження. Та не тільки на мене, а і на всіх моїх товаришів.

Тепер окремо про кожний театр. Червонозаводський театр позначається своєю революційною насиченістю, високим майстерством акторів і режисури, певною революційною установкою. Але (може я помиляюсь, а втім це моя персональна думка) мені здається, що в цьому театрі бракує єдиної школи. Це безперечно його мінус. Помітно, що в ньому працюють актори різних напрямків і культур. Мені дуже



Коте Марджанішвілі.



«Гоп-ля ми живемо» Фрідланда — арт. Ціцілья Ціцелова.



«Гоп-ля ми живемо» Фрідланда — арт. Єлена Лавгурі.

ХАЙ ЖИВЕ ПЕРШЕ ТРАВНЯ—ДЕНЬ МІЖНАРОДЬ І СОЛІДАРНОСТІ ТРУДЯЩИХ!

12

Коте Марджанішвілі перед від'їздом поскаржився Лесеві Курбасу на «репертуарний голод» у своєму театрі та відзначив високий рівень української драматургії. «Передусім я мушу зазначити, що Україна має дуже сильну драматургію, і доводиться лише дивуватися, що на сьогодні лише поодинокі театри народів СРСР ставлять твори українських драматургів. Тимчасом масштаб їхній набагато ширший» [6, С. 12].

Курбас порадив режисерові п'єсу Миколи Куліша «Комуна в степах», яка ще 1925 року була поставлена в «Березолі» Павлом Березою-Кудрицьким. Незабаром ця п'єса українського драматурга вийшла також на грузинський кін. А театр Марджанішвілі з початку нового сезону був переведений з Кутаїсі до столиці Грузії і став одним з провідних тбіліських театрів.

Гастролі театру ім. Шота Руставелі

Гастролі 1-го державного театру ім. Шота Руставелі на чолі з його художнім керівником Сандро Ахметелі проходили на березільській сцені у липні того-таки 1930 року. Актори Державного драматичного театру «Березіль» в середині липня тільки повернувся до Харкова зі своїх найдовших (півтора місячних) гастролей Україною, як руставелівці завітали до них з гостинними виступами.

До Харкова Театр Руставелі приїхав з Москви, де проходила I Всесоюзна Олімпіада Мистецтв народів СРСР². Вистава руставелівців «Анзор» відкрила програму Олімпіади. «Виступати на Олімпіаді першим, виступати перед вибагливою, досвідченою та строгою театральною аудиторією Москви, вперше стати перед очі своїх змагальників та головних суддів — робітників національних театрів, що репрезентували на Олімпіаді по-

² До речі, від участі у цій Олімпіаді Лесь Курбас із «Березолем» категорично відмовився у зв'язку з наказовим зверненням Комітету з організації Олімпіади «у тоні диктату». Україну в Москві представляв Харківський червонозаводський український драматичний театр на чолі з учнем Курбаса Василем Васильком.

над 20 народів — завдання дуже почесне, але в той же час воно викликало в робітників театру цілком природне хвилювання та побоювання...» [7, С. 6].

В українській столиці ситуація була кардинально відмінною від московської, — руставелівці одразу ж потрапили у дружню творчу атмосферу. Грузинські митці були схвилювані теплим прийомом, що очікував на них вже на пероні Харківського вокзалу. «На вокзалі Курбас звернувся до нас з привітальним словом, яке розпочав та завершив грузинською мовою. Перегодом ми дізналися, що майже за півроку до нашого приїзду він розпочав вивчати грузинську задля можливості вітати мистецьких побратимів їхньою рідною мовою.

Привертала увагу його зовнішність, що запам'ятовувалася: смагляве, моложаве обличчя з живими очима, пишна, абсолютно сива шевелюра, по-юнацьки струнка фігура, елегантність, поштивість, стриманість, тиха промова та якесь внутрішнє полум'я, що вбачалося у всій його сутності.» [8, С. 104]

Програма гастролей Театру ім. Руставелі включала три різнопланові вистави діючого репертуару:

- «Ламара» Г. Робакідзе за мотивами новел Важа Пшавела, реж. Сандро Ахметелі, 1930 р.;
- «Анзор» С. Шаншіашвілі за п'єсою Вс. Іванова «Бронепоезд 14–69», реж. Сандро Ахметелі, 1928 р.;
- «Розлом» Б. Лавреньова, реж. Сандро Ахметелі, 1928 р.



Сцена з вистави «Анзор», 1928 р.
Програма гастрольної подорожі Театру ім. Руставелі, 1930 р.

Вистава «Анзор» представила відому п'єсу Вс. Іванова «Бронепоезд 14–69» у повністю переробленому вигляді, перенесеною на національний ґрунт: «Тисячі насторожених очей, що вп'ялися в сцену, приємно здивувались. Демонстрували виставу „Анзор“ („Бронепоезд“). Одразу стало очевидним, що демонструють іншу п'єсу про „Бронепоезд“, цілком відріжну від тої, що її написав Іванов і ставили МХАТ та інші театри, відріжну не тільки тим, що грузинський театр доцільно переніс місце дії до Дагестану та що замість сибіряка Вершиніна — на сцені гірський отаман Анзор.

Чужа мова не завадила зрозуміти соціально-гостру, цілком по-новому зроблену виставу, що вражає революційним патосом.

Гра акторів захоплює бурхливим темпераментом, динамікою, чітким малюнком виконуваних ролів. Режисер Ахметелі — досканаллий організатор масової дії. Саме через це в „Анзорі“ так сильно звучить і панує голос маси. Постаць самого Анзора показано не в психологічній орбіті, не в індивідуалістичній ізольованості героя від маси, а в органіч-

ному зв'язку, людини-вождя з масою — з колективом. В постановці Ахметелі особистість героя викристалізовується в атмосфері масового, героїчного руху» [9, С. 6–7].

«Познайомившись з колегами-акторами після їхньої першої вистави, ми тут же знайшли спільну мову і здружились. Наші гості зупинились у готелях, а ми, на превеликий жаль, не в стані були прийняти їх у своєму гуртожитку, який славився на весь Харків своєю невлаштованістю. Після їхніх вистав ми збирались гуртками в літературному клубі ім. Блакитного або в ресторанах. Так виглядали наші особисті контакти. Зустріч з творчими діячами цих театрів була для нас великою віддушиною в тих напружених відносинах, що склались на початку тридцятих років» [10, С. 342].

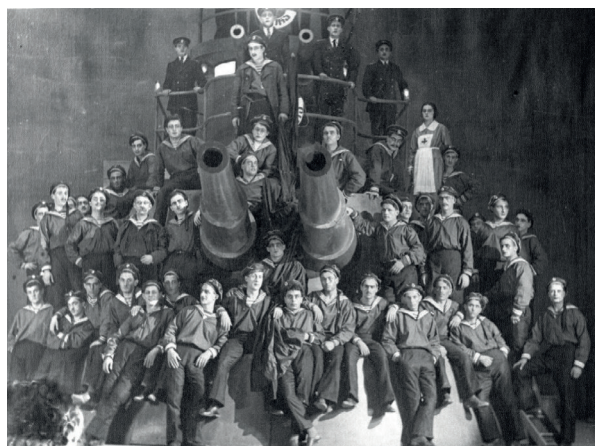


Сцена з вистави «Ламара», 1930 р.
Обкладинка журналу «Мистецька трибуна», фото: Ламара — Т. Цулукидзе. 1930 р.

Тепло була прийнята глядачами вистава «Ламара» за мотивами новел класика грузинської літератури Важа Пшавели. Заголовну роль талановито зіграла дружина С. Ахметелі Тамара Цулукидзе.

«Багатий арсенал художніх засобів цього театру ще наочніш виявляється в постанові „Ламара“. Ця вистава — інсценізована поема про кохання, просякнена мотивами аціонального фольклору. В постанові „Ламара“ найповніше виявляються природні властивості грузинів, виразні жести, темперамент, динамічність» [11, С. 7].

Ахметелівське прочитання «Розлому», здійснене у лютому 1928 р., стало програмним для режисера й створило у грузинському театрі нову традицію постановок героїко-романтичного стилю. Вистава вирізнялася чітким ритмом, темпераментом, го-



Сцена з вистави «Розлом», 1928 р.

Програма вистави «Розлом». Викреслені прізвища учасників вистави, які пізніше були репресовані



строю характерною формою й монументальністю. Цікавою новацією стало представлення маси як головного героя.

Успіхові вистави посприяв блискучий акторський склад:

Капітан Берсенєв — Акакій Хорава,

Тетяна — Тамара Чавчавадзе,

Ксенія — Тамара Цулукидзе,

Артем Годун — Ушангі Чхеїдзе,

Швач — Акакій Васадзе та інші.

Сценограф вистави — І. Гамрекелі [12].

Харківські глядачі були у захваті від потужної режисури та акторських робіт грузинських гостей.

«В „Розламі“, який йде в театрі ім. Руставелі без текстуальних змін, Ахметелі ефектно розв'язує складне завдання переключення грузинських акторів у нову для них сферу — російських матросів. В цій виставі також спостерігаються чудові масові сцени» [13, С. 7].

Як режисер Лесь Курбас у особі головного художника «Березоля» Вадима Меллера мав соратника й однодумця, так і Сандро Ахметелі творчо співробітничав зі сценографом Іраклієм Гамрекелі, чю майстерність у оформленні вистав Театру ім. Руставелі можна побачити на представлених фото.



Іраклій Гамрекелі та Сандро Ахметелі у декораціях вистави «Розлом». Тбілісі, 1928 р.

Сторінка з журналу «Мистецька трибуна» з фрагментом статті Д. Меєрова про гастролі та фото діячів Театру ім. Руставелі. 1930 р.

МАЙСТРІВ НОВОГО РЕВОЛЮЦІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА ГРУЗІЇ ЩИРО ВІТАЄМО!

з масою — з колективом. В постановці Ахметелі особистість героя викристалізовується в атмосфері масового, героїчного руху.

Багатий арсенал художніх засобів цього театру ще наочніш виявляється в постанові «Ламара». Ця вистава — інсценізована поема про кохання, просякнена мотивами національного фольклору.

В постанові «Ламара» найповніше виявляються природні властивості грузинів, виразні жести, темперамент, динамічність.

В «Розламі» який йде в театрі ім. Руставелі без текстуальних змін, Ахметелі ефектно розв'язує складне завдання переключення грузинських акторів у нову для них сферу — російських матросів. В цій виставі також спостерігається чудові масові сцени.

Театр ім. Руставелі — національний театр, що позбавився впливу великодержавної культури і рішуче одмежувався від формальних методів старих московських театрів.

Театр ім. Руставелі — пролетарський театр, в якому через національну форму викривається соціальний характер і патетика революційної боротьби.

Театр ім. Руставелі — експериментальний театр, який самостійно ставить і розв'язує загально-театральні проблеми і невпинно продовжує свої шукання.

Театр ім. Руставелі — театр високої сценічної культури. Композиція вистав, декоративне оформлення, музичний супровід у цьому театрі — свідчать про велику майстерність режисера, художника, композитора.

За десять років свого існування театр ім. Руставелі вперше вийшов із Тифліса до Москви та Харкова. В обох столицях він демонстрував свої досягнення і його визнали за один із передовіших радянських національних театрів.

В Москві триюф цього театру складається в атмосфері величезної уваги до нього не тільки з боку театральної громадськості та преси, але й усієї маси учасників Всесоюзної Олімпіади Мистецтв. Успіхи театру ім. Руставелі притягли до себе увагу XVI Всесоюзного партз'їзду, що одвідав виставу «Анзор». Цією історичною виставою завершився успіх театру в Москві. В Харкові театр ім. Руставелі так само гаряче прийняла українська громадськість.

Худ. Гамрекелі.

Сандро Ахметелі.

Тамара Цулукидзе.

Диргент Клядзе.

7

Український театральний критик Д. Меєров у журналі «Мистецька трибуна» по завершенні гастролей так характеризує основні засади й новації роботи руставелівців:

«Театр ім. Руставелі — національний театр, що позбавився впливу великодержавної культури і рішуче одмежувався від формальних методів старих московських театрів.

Театр ім. Руставелі — пролетарський театр, в якому через національну форму викривається соціальний характер і патетика революційної боротьби.

Театр ім. Руставелі — експериментальний театр, який самостійно ставить і розв'язує загально-театральні проблеми і невпинно продовжує свої шукання.

Театр ім. Руставелі — театр високої сценічної культури. Композиція вистав, декоративне оформлення, музичний супровід у цьому театрі — свідчать про велику майстерність режисера, художника, композитора.

За десять років свого існування театр ім. Руставелі вперше виїхав із Тифліса до Москви та Харкова. В обох столицях він демонстрував свої досягнення і його визнали за один із передовіших



Сандро Ахметелі серед театральних та громадських діячів. Харків, 1930 р.

радянських національних театрів» [14, С. 7]. Чимало з перелічених вище конотації є справедливими також і для театру «Березіль», керованого Лесем Курбасом.

У ході насичених творчих гастролей, постійного спілкування, Лесь Курбас та Сандро Ахметелі зблизилися та заприятелювали. Дружина Ахметелі Тамара Цулукідзе згадувала: «Гастролю театру Руставелі у Харкові пройшли з не меншим, ніж у Москві, успіхом. Українці — широкий, щедрий, гостинний народ. За час нашого перебування у Харкові Олександр Васильович особливо потоваришував із Курбасом. Багато що у розумінні завдань театру їх об'єднувало. Однак у режисерських, сценічних прийомах вони вельми різнилися» [15, С. 105].

Після гастролей руставелівців Сандро Ахметелі дружньо спілкувався не лише з Лесем Курбасом, але й з іншими діячами української культури: Миколою Кулішем, Амвросієм Бучмою, Мар'яном Крушельницьким, Валентиною Чистяковою, Вадимом Меллером, Юлієм Мейтусом, Лесем Сердюком та ін. У свою чергу, актори обох театрів також здружилися, надалі підтримували товариські та творчі зв'язки. Ця щира дружба, взаємний інтерес, порозуміння, взаємоповага та взаємовплив будуть надзвичайно важливими для Курбаса і «Березоля», яким вже забракло такого спілкування однодумців у Харкові на початку 1930-х рр.

Наступним етапом взаємин українських та грузинських митців стануть гастролю «Березоля» в Тбілісі, в рамках «Декади української культури» у липні наступного, 1931-го року.

Тбіліські гастролю «Березоля»

З 2 по 13 липня 1931 року Державний драматичний театр «Березіль» перебував на гастролях у Грузії в рамках «Декади української культури» у Тбілісі.

Минулого, 1930-го року, обидва грузинських театри з великим успіхом гастролювали у Харкові, в приміщенні театру «Березіль». Влітку 1931 р. настав час візиту у відповідь, — «Березіль» брав участь у «Декаді української культури» в Тбілісі.

У червні 1931-го року проходили гастролю «Березоля» на Донбасі. Вони тривали приблизно до 24 червня, оскільки вже 27-го числа того ж місяця, без заїзду до Харкова, березильці на чолі з Курбасом потягом прибули до Грузії. З Горлівки до Тбілісі потяг йшов близько двох діб. Коли до грузинської столиці залишалось кілька годин, на маленькій прикордонній станції Пойла до вагону березильців раптово увійшла «чимала група нарядно одягнених акторів театру Марджаношвілі, з пляшками кахетинського вина, з шаш-

ликами на вертіях та кавказькими чуреками в руках, з привітальними окликами: „Вітаємо березильців! Ваша, ваша³ ...” Зайшовши до нашого вагона, вони розказували, що приїхали до прикордонної станції Грузії, щоб привітати нас на своїй землі раніше, ніж це зроблять руставелівці на вокзалі в Тифлісі, які будуть нас гостити у своєму театрі. Марджаношвільці раділи, що випередили руставелівців. Поїзд подався далі до столиці Грузії. Гості розмістились поміж березильцями. Я розважав актрису Вірико Анджапарідзе...» [16, С. 362, 364].

27 червня газета «Заря Востока» надрукувала статтю Коте Марджанішвілі «Привіт побратимам» з нагоди приїзду «Березоля» на гастролі до Грузії. «Сьогодні, — говорилося в ній, — приїздить Лесь Курбас — мозок театру... Сьогодні приїздять і серця любимих наших побратимів — ті серця, що дали нерушиме слово старатися швидше викувати новий театр, радянський театр, театр нової думки, нової форми, нового змісту...» [17, С. 346].

28 червня у тій-таки газеті «Заря Востока» Сандро Ахметелі надрукував статтю «Авангардові театральної культури Радянської України „Березиль” — гаряче вітання», а днем раніше — вітав приїзд українських побратимів на громадському мітингу на Тбіліському вокзалі.

«Перон і весь двірець⁴ удекоровані вінками квітів і полотнищами з написами грузинською та українською мовами — привітаннями для театру „Березиль” та українських діячів культури. На пероні повно людей з квітами та привітальними плякатами. Під звуки оркестри ансамбль 1-го державного театру Грузії ім. Руставелі провів нас на привокзальну площу, де їхній мистецький керівник Сандро Ахметелі впровадив на високу трибуну нашого Лесь Курбаса і, вітаючи сердечними словами представників України, просив нас усіх почуватись на землі Грузії, як у себе вдома. Коли ж Лесь Курбас, дякуючи за таку сердечну зустріч, заговорив до такої великої маси громадян Тифлісу грузинською мовою... вся площа загула такими оплесками та вигуками „Ваша, ваша Україна”, що годі було цю масу народу заспокоїти. Під цей оваційний гомін грузинські колеги на руках знесли з трибуни Лесь Курбаса і разом з В. Меллером та С. Ахметелі автом повезли до театру ім. Руставелі» [18, С. 364].



Видатні грузинські режисери Сандро Ахметелі та Коте Марджанішвілі, 1920-ті рр.



Режисер Сандро Ахметелі та актриса Веріко Анджапарідзе, особисті друзі Лесь Курбаса, 1920-ті рр.



Зустріч акторів театру «Березиль» з грузинськими діячами мистецтва. В центрі Лесь Курбас та Вадим Меллер, праворуч стоять Сандро Ахметелі й Валентина Чистякова. Тбілісі, 1931 р.

³ Ваша (груз.) — браво.

⁴ Двірець (галицизм) — вокзал



Вадим Мелмер, Сандро Ахметелі, Лесь Курбас, Іраклій Гамрекелі. Тбілісі, 1931 р.

Учасники гастролей — самовидці описуваних подій Йосип Гірняк і Роман Черкашин — у своїх спогадах наввипередки діляться своїми захопленими враженнями:

«Готелів тоді у Тбілісі було обмаль, і березильців поселили у двох гуртожитках окремо жінок і чоловіків. Вихором покотилися незабутні дні братання двох національних культур! Дні, сповнені кавказького сонця, музики, пісень і щедрої грузинської гостинності. З ранку — творчі зустрічі, виступи українських письменників, обговорення.



Актори на прогулянці на горі Мтацмінда: А. Шутенко, Н. Ужвій, Ф. Радчук, Гриньов. Тбілісі, 1931 р.



Приміщення Грузинського державного театру ім. Шота Руставелі, в якому проходили гастролі «Березоля» 1931 р., Тбілісі

У вільний час — екскурсії по місту й навколишніх історичних місцях, до пам'яток старовинної грузинської культури» [19, С. 82]

«Відпочивши після довгої подорожі та привітального прийняття, ми подались до театру, щоб завчасу приготувитись до першого нашого виступу. Проходячи біля кабінету мистецького керівника театру, ми помітили на дверях металеву вивіску „Народний Артист УРСР Лесь Курбас“. На дверях акторських убиралень висіли друковані написи з прізвищами акторів нашого театру». [20, С. 364–365]

«Вечорами — вистави. „Березиль“ грав у чудовому приміщенні Театру імені Шота Руставелі, при переповненій залі. Грали п'ять найкращих вистав: історичні — „Гайдамаки“ та „Пролог“ — і сучасні — „Диктатура“, „Кадри“, „Мина Мазайло“ [Кол. іл. 2, 3, 4, 5]. І, хоч тоді техніки синхронного перекладу ще не існувало, українська мова аж ніяк не перешкождала темпераментному сприйманню грузинськими глядачами березильських вистав. А по закінченні кожної з них — щедрі бенкети з чудовим грузинським вином, вітальними промовами, тостами, традиційною красномовністю тамади. Посланців з України пізнавали й на вулицях. Почувши у закусточних українську мову, грузини миттю здвигали столи — звучали запальні тости й лилося рікою виноградне вино. Декада української культури у грузинській столиці перетворилася на своєрідне народне карнавальне свято.

Лесь Курбас був щасливий...» [21, С. 82].

В середині літа 1931-го року Курбас і його «Березиль» стали центром мистецького життя Тбілісі й усієї Грузії. З одного боку, це було визнання заслуг режисера-новатора та творчого колективу, що втілював його прогресивні сміливі ідеї, а з іншого — продовження традиції україно-грузинської дружби, що піднеслася на новий щабель. «Ось, — кажуть йому [Курбасу], — знайомся: Пабло Яшвілі, Ната Вачнадзе, Ніколо Шенгелая, Шалва Дадіані, Валеріан Гунія, Константине Гамсахурдія, — поети, режисери, художники, — він раптом



Зустріч з громадськими діячами Грузії. В центрі Лесь Курбас та Вадим Мелмер. Тбілісі, 1931 р.

поринає у мелодію грузинської мови, перекласти всього не встигають, але це не має ніякого значення; „Березиль” завтра грає „Гайдамаків”: Декада української культури в Грузії; Шевченко, Кропивницький, Леся Українка, Сурамі, Заньковецька, Гурамішвілі, Садовський, Франко, Руставелі — „ваша!” — браво! — уперше звернене до акторів „Молодого театру” в Києві на репетиції — хіба він тепер пригадає, що то була за вистава — «ваша» розростається тепер, шириться, спалахує, Тифліс вклонявся Заньковецькій; Церетелі⁵ — на вечорі пам’яті Шевченка в Києві; старий критик Валеріан Гунія розповідає: у 1890 році я познайомився з Кропивницьким, його трупа була чудова, не знаю, кому з акторів можна було віддати перевагу, Кропивницький воістину батько українського театру; Гунія старий, те, що він говорить — де йому початок? Марко Лукич залишив грузинському другові на згадку свій портрет, якого Гунія — критик, актор, режисер — сорок літ беріг, як найдорожчу реліквію, як згадку про батька Марка.

Курбас відчуває, як йому перехоплює горло...

На портреті рукою Кропивницького написано: „Дай боже ще зустрітись і щиро привітатись...” — от ми й зустрілись, — каже старий грузин, обнявши Лесь Курбаса, — зустрілись і щиро привітались, — каже він, — і нехай цей портрет повернеться разом з вами на Україну, — каже Гунія Курбасові, і Лесь Курбас цілує портрет Кропивницького, як ікону, і старого грузина цілує, старого Гунію” [22, С. 17].

Гастролі у Грузії в рамках «Декади української культури» у Тбілісі в липні 1931 року стали справжнім тріумфом Лесь Курбаса як режисера й «Березоля» як провідного театру України, а також усього національного театрального мистецтва. Знаний грузинський театрознавець Г. Бухнікашвілі писав: «„Березиль” — значне явище у театральній культурі СРСР. Очолований Курбасом колектив створив нову сценічну техніку. Відкинута старе акторське прем’єрство і запроваджена колективність» [23, С. 15].

Вадим Мелмер, окрім березильських гастролей, був залучений також до організації виставки українського мистецтва, відкритої в академічних залах національної галереї Грузії в Тбілісі, на яку було привезено кращі експонати з українських музеїв. Керував створенням експозиції знаний музейник Федір Ернст.

На завершення гастролей 12 липня Лесь Курбас виступив у газеті «Заря Востока» зі статтею «Вузол братнього зв’язку».

⁵ Акакій Церетелі — видатний грузинський поет, письменник, ідейний лідер національно-визвольного руху Грузії. Товариш Тараса Шевченка, залишив спогади про нього.

«Декадник української культури у Тифлісі, — писав він, — декадник, що зав'язав міцний вузол зв'язку поміж культурами двох братніх народів, двох соціалістичних республік — Грузії та України, — закінчився... Серйозний, вдумливий і сердечний підхід до справи єднання двох культур, усвідомлення великої політичної відповідальності у цій справі перед усіма країнами, що будують соціалізм, було виявлено в усі моменти проведеного декадника як з боку грузинських політичних і культурних кіл і всієї грузинської радянської громадськості, так і з боку української делегації» [24, С. 346].

Якщо актори театру Марджанішвілі вибороли першість у зустрічі березильців, то право урочистих проведів українських друзів залишилося за театром Руставелі. «Руставельці влаштували по закінченні гастролей бенкет у ресторані, у Верійському парку на березі Кури. Олександр Васильович [Ахметелі] був тамадою на цьому бенкеті.

Лунало “сазандарі”, співав наш хор молодих, потім українці співали своїх пісень. Гості веселилися від душі. Поруч мене сидів Лесь Курбас. Він чомусь був засмучений того вечора, хоча й намагався посміхатися та відгукуватися на жарти.

Олександр Васильович, прямуючи повз, здаля вигукнув до Курбаса:

— Алаверди до вас, дорогий Лесю! Слово за вами!..

Неохоче підвівся, узяв келих... Усі затихли, налаштувавшись слухати. З його промови, доволі розлогої, мені закарбувалася у пам'ять одна думка, що вразила гостротою, сміливістю. Він сказав:

— Традиції треба поважати, проте не схилятися перед ними. Не стояти біля їхніх ніг, а стати їм на плечі й прямувати далі!..» [25, С. 106]

Перед прощанням Ахметелі порадив Курбасові, щоб театри остаточно поріднилися, варто обмінятися національними п'єсами.

«Шалва Дадіані — ось з ким йому належить як слід і ближче познайомитись. І Сандро, й Коте радили — не змовляючись, ясна річ, — вони радили Курбасу: якщо хочеш по-справжньому розповісти своїм землякам про Грузію — постав у себе в Харкові грузинську п'єсу. Візьми, наприклад, „Тетнулд” Шалви Дадіані. Очі в Шалви теплі, лагідні, сміх — ввічливо-поважний, добродушний і артистичний водночас. Він не любить (що здається Курбасові зовсім не властивим грузинам, він звик до нескінченних розмов з Сандро й Коте) — Шалва не любить довгих, втомлюючих бесід, його біла черкеска світиться, наче сніг у горах, він сидить поряд із Курбасом при столі — стіл здається довгий, як русло Кури в Тбілісі, стіл накритий для прощального бенкету у Верійському парку — Шалва дивиться добрими очима на Валентину Чистякову й каже: доки на світі не переведуться вродливі жінки, доти не переведуться краса й насолода... А якщо до цього додатком стане добре вино, то веселощам не буде кінця... І скажи мені, Лесю, дорогий, чи не подарувала тобі доля усього, що тільки може забажати людина — вродливу жінку, добре вино за цим столом, добрих друзів і добру славу на добрій землі? То чого ж ти невеселий, Лесю, чого тобі бракує?»

Восени Курбас поїде в Сванетію. Восени разом з Вадимом Меллером, березильцем Михайлом Верхацьким і грузинськими колегами він вирушить у Сванетію, щоб краще придивитись до того, про що йде мова в п'єсі Дадіані. Вони виберуться на конях, Шалва проведе їх у дорогу. Меллер буде згадувати свій давній рисунок: дорога в Сванетії» [26, С. 17].

15 червня 1932 року в театрі «Березіль» у Харкові відбулася прем'єра вистави «Тетнулд» Ш. Дадіані у постановці В. Склярєнка й сценічному оформленні В. Меллера. А Сандро Ахметелі включив в репертуар Театру Руставелі українську п'єсу «Івана Кочерги „Годинникар і курка”». Вона йшла у нас в сезоні 1934/35 року, останньому сезоні Сандро Ахметелі у грузинському театрі⁶. [27, С. 107]

⁶ Видатний грузинський режисер Сандро Ахметелі 1935-го р. був звільнений з Театру Руставелі, наступного року — репресований.



Володимир Скляренко, Вадим Меллер, О. Гогоберідзе, Лесь Курбас, Михайло Верхацький та провідники-свани. Подорож по гірській Сванетії, вересень 1931 р.



Учасники вистави «Тетнулд». В центрі — режисер вистави Володимир Скляренко. 1932 р.

Драма «Тетнулд» грузинського драматурга Шалви Дадіані — історія з життя гірської народності сванів. Щоб познайомитись з побутом цього кавказького району, для Лесь Курбаса була організована експедиція, до складу якої були включені також художник В. Меллер, режисер В. Скляренко й секретар Режштабу М. Верхацький. Гідом та перекладачем виступив режисер театру К. Марджанішвілі — О. Гогоберідзе. Експедиція проходила з кінця серпня до 20 вересня 1931 р. Дістатися до гірської Сванетії у той час можна було лише влітку, верхи та у супроводі провідників, які знали потаємні стежки. Отже, ця екзотична подорож надалі надихала постановочну групу вистави «Тетнулд». [Кол. іл. 6.]

«Значно вдалішим виявилося завершення театрального сезону п'єсою „Тетнулд“, поставленою за режисерським планом Лесь Курбаса Володимиром Скляренко. Вистава стала першим зразком грузинської драматургії у репертуарі українського театру. Гора Тетнулд

уважалася у сванів священною, селищем богів. Її сніжна вершина, куди ніхто смертних не смів підійматися, була в народній уяві овіяна поетичними легендами. Художник Вадим Меллер удадо створив у сценографії романтичний образ Сванетії, зі своєрідністю старожитньої архітектури, поетичністю сніжних гірських вершин. Темпераментом, експресією визначались у виставі колоритні національні постаті персонажів. Особливо вражав у ролі старого свана — охоронця давніх народних звичаїв Аргіжді — Амвросій Бучма. Роль поетичної дівчини-горянки, стрункої Гуранди дісталася моїй дружині Юлії Фоміній», — згадував Р. Черкашин [28, С. 87].

Сюжет п'єси ґрунтується на тому, що у безпосередній близькості до священної гори Тетнулд (Тетнулді), до якої у Грузії ставлення таке ж, як у Греції — до Олімпу, розпочинається будівництво електростанції. Сучасність нецеремонно втручається у світ предків, вірувань, традицій — у цьому полягає основний конфлікт твору.

До постановки у «Березолі» Лесь Курбас взяв нову, тільки що написану п'єсу Дадіані з подачі видатного грузинського режисера й свого особистого друга Сандро Ахметелі. Режисер, якого приваблювала в «Тетнулді» саме драма зіткнення старого й нового,

також здійснив постановку в керованому ним І-му Державному грузинському театрі ім. Шота Руставелі у Тбілісі.

Переклад з грузинської та додатки до віршованої драми Шалви Дадіані «Тетнулд» зробив видатний український поет Євген Плужник.

Критика переважно схвально поставилася до нової березільської прем'єри. Молодий постановник Володимир Склярєнко продемонстрував майстерність у побудові масштабних масових сцен, зібрав сильний акторський ансамбль. Окрасою вистави став непідробний національний колорит, який базувався на ретельному вивченні та відтворенні звичаїв і традицій Сванетії.

У виставі «Тетнулд» глядачів вражав зоровий образ Кавказьких гір, створений Вадимом Меллером. Як частка гірського ландшафту

сприймалися традиційні архітектурні форми — сакля, вартова вежа. Художник створив декілька великих живописних панно у темній кольоровій гамі, що викликали асоціації з роботами грузинського художника Ніко Піросмані [Кол. іл. 7, 8, 9, 10].

З-поміж сильних акторських робіт вистави виділявся старий сван Аргіжді у виконанні Амвросія Бучми. К. Буревій зазначав досить несподівану схожість цього охоронця давніх народних звичаїв водночас до орла і до вужа: «Бурка, одяг на голові, гострий зір і великий орлиний ніс дають профіль розкішного гірського хижака. І коли розпускає Аргіжді-Бучма бурку (за короткий час він так навчився носити бурку, що вона йому слухняна, як легесенька матерія), то здається, що він розпускає крила. Але ж нечасто доводиться розпускати крила: все частіше й частіше надходять сумні вісті, і крила опускаються, а потім і зовсім згортаються». А за найменшого вияву непокори поведінка Аргіжді змінювалася — тепер він скидався на вужа, що «як тільки дістане який удар, так і починає згортатися: згортається, згортається, в'ялий зробиться і змотається в клубок» [29, С. 474].

Завершивши свій шостий харківський сезон 1931/32 рр. надзвичайно пізно — 15 червня, трупа театру «Березіль» влітку 1932 р. на гастролі не вирушала. Актори пішли у відпустку перед надзвичайно важким сезоном 1932/33 рр. Між тим, хмари над «Березолем» і Курбасом продовжують згущатися, а творчі контакти з грузинськими колегами залишаються лише у спогадах...



Сцена з вистави. Сотран — О. Хвиля, Бімурз — М. Крушельницький, Гуранда — Ю. Фоміна. «Тетнулд», 1932 р.



Масова сцена з вистави «Тетнулд», 1932 р.



Гелахсан — О. Романенко. «Тетнуд», 1932 р.



Лакхіль — Н. Ужвій. «Тетнуд», 1932 р.



Сцена з вистави. Ліворуч Гуранда — Ю. Фоміна, Бімурз — М. Крушельницький, по центру Сотран — О. Хвиля, біля колодязя Аргіжді — А. Бучма. «Тетнуд», 1932 р.

Грузинська сторінка в історії легендарного українського театру «Березиль» та його мистецького керівника Леся Курбаса є яскравим прикладом плідної творчої співпраці та міцної співдружності діячів театру різних національностей.

Джерела

1. Гірняк Й. Спомини. / Йосип Гірняк; упорядн. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
2. Сіманцев Б. Не гастрольна подорож, а початок культурного зв'язку. // Мистецька трибуна. Харків: 25 квітня 1930, № 5. С. 3.
3. Челидзе С. Вместе с Марджанишвили. / Марджанишвили К. Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1966. С. 471. Процитовано за виданням: Єрмакова Н. Березильська культура: Історія, досвід / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.

4. Бічуга Н. Десять слів поета. / Ніна Бічуга. УкрЛіб (Бібліотека Української Літератури) <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10283&page=10&fbclid=IwAR3ePPkOdnt9KdGFA6x3jFM7JtIOsdE-wGUUY4BarsQOSFUTqBesUdGq46o>
5. Там само.
6. Режисер Коте Марджанішвілі про столичні театри. // Мистецька трибуна. Харків: 25 квітня 1930, №5. С. 12–13.
7. Меєров Д. Театр ім. Руставелі. // Мистецька трибуна. Харків: липень 1930, № 10. С. 6–8
8. Цулукидзе Т. [Лесь Курбас]. / Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1987. С. 104–107 [Переклад мій — І. М.]
9. Меєров Д. Театр ім. Руставелі. // Мистецька трибуна. Харків: липень 1930, № 10. 6–8 с.
10. Гіряк Й. Спомини. / Йосип Гіряк; упорядн. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
11. Меєров Д. Театр ім. Руставелі. // Мистецька трибуна. Харків: липень 1930, № 10. С. 6–8
12. Інформація з сайту Грузинського державного академічного театру ім. Шота Руставелі: http://theatrerustaveli.blogspot.com/2014/08/blog-post_6.html
13. Меєров Д. Театр ім. Руставелі. // Мистецька трибуна. Харків: липень 1930, № 10. С. 6–8
14. Там само.
15. Цулукидзе Т. [Лесь Курбас]. / Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1987. С. 104–107 [Переклад мій — І. М.]
16. Гіряк Й. Спомини. / Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 522 с.
17. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса. / Лесь Курбас. Спогади сучасників. За ред. В. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 360 с.
18. Гіряк Й. Спомини. / Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 522 с.
19. Черкашин Р. Лесь Курбас. «Березиль» і березильці у Харкові. / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми. Акта, 2008. С. 34–102.
20. Гіряк Й. Спомини. / Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 522 с.
21. Черкашин Р. Лесь Курбас. «Березиль» і березильці у Харкові. / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми. Акта, 2008. С. 34–102.
22. Бічуга Н. Десять слів поета. / Ніна Бічуга. УкрЛіб (Бібліотека Української Літератури) <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10283&page=10&fbclid=IwAR3ePPkOdnt9KdGFA6x3jFM7JtIOsdE-wGUUY4BarsQOSFUTqBesUdGq46o>
23. Незгасна зірка Леся Курбаса. / Лесь Курбас і театр ХХ століття (До 120-річчя від дня народження Л. Курбаса). Біобібліографічний інформаційний посібник. Харків, 2007. 73 с. <http://library.kharkov.ua/libdruk/LibKh-0000000010.pdf>
24. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса. / Лесь Курбас. Спогади сучасників. За ред. В. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 360 с.
25. Цулукидзе Т. [Лесь Курбас]. / Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1987. 104–107 с. [Переклад мій — І. М.]
26. Бічуга Н. Десять слів поета. / Ніна Бічуга. УкрЛіб (Бібліотека Української Літератури) <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10283&page=10&fbclid=IwAR3ePPkOdnt9KdGFA6x3jFM7JtIOsdE-wGUUY4BarsQOSFUTqBesUdGq46o>
27. Цулукидзе Т. [Лесь Курбас]. / Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1987. 104–107 с.
28. Черкашин Р. Лесь Курбас. «Березиль» і березильці у Харкові. / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми. Акта, 2008. С. 34–102.
29. Буревій К. А. Бучма, монографія. / Харків: Рух. 1933. С. 29. Процитовано за виданням: Єрмакова Н. Березильська культура: Історія, досвід / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.

Ірина Мелешкіна

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО
КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ОСВІТНЬОГО ПРОЄКТУ
«ЦЕЙ ДЕНЬ У „БЕРЕЗОЛІ“»**

#Цей_день_у_Березолі

Лист до Леся Курбаса

Дорогий Лесю Степановичу!

Сьогодні — ювілейний день Вашого народження. На цю дату ми в Музеї, який був заснований 99 років тому в керованому Вами Мистецькому Об'єднанні «Березіль» з Вашої ініціативи, запланували багато цікавого. Проте цього року від заходів довелося відмовитися — розпочалася повномасштабна війна з нашим східним сусідом...

До сьогодні важко було уявити, що така популярна серед українських мистців теза — геть від московських задрипанок, рівняємось на психологічну Європу, сформульована ідеологом вітчизняного авангардизму Миколою Хвильовим — стане знову надзвичайно актуальною. На жаль, так сталося. Українцям знову хочуть заборонити бути українцями, мати власну мову, культуру, державу.

Три дні тому, на онлайн-лекції, присвяченій Вашому життю та творчості, серед слухачів, що захопилися та надихнулися Вашим мистецьким доробком, були освітяни з Лисичанська, Охтирки, Волновахи. Сьогодні ці міста фігурують у воєнних зведеннях. Київ, де Ви жили й працювали десять плідних щасливих років утримує наступ російського агресора, Харків — перша столиця, де Ви сягали вершин театрального мистецтва, зазнає ракетних і бомбових ударів...

Ви прагнули порятувати цілісність існуючого світу, людини, суспільства за допомогою мистецтва, а саме — мистецтва театру. Задля того, щоб покращити навколишній світ, театр має побудувати модель ідеального суспільства і запропонувати його як приклад суспільству існуючому. В такий спосіб мистецтво надає певні рецепти гармонізації дійсності, вирішення проблем та розв'язання конфліктів. І сьогодні цілісність нашого світу нахабно й агресивно намагаються зруйнувати.

Невеселі роздуми з нагоди ювілею... Та все ж за кілька днів настане перший весняний місяць, своєю назвою співзвучний з Вашим «Березолем», а з ним — новий ювілей, 100-річчя театру. Хочеться вірити, що все буде добре!

«Те, що просовує нас — це бажання вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан — од тривання на високому». Лесь Курбас.

**Ірина Мелешкіна.
25 лютого 2022 р.**

Саме з цього листа до Курбаса, написаного на другий день повномасштабного вторгнення, і розпочався мій авторський проєкт *Цей_день_у_Березолі*.

Через обставини, що склалися, Музей театального, музичного та кіномистецтва України був позбавлений можливості гідно відзначити 100-річний ювілей Мистецького Об'єднання «Березіль», у якому наш Театральний музей народився. Звичні форми роботи — конференція, виставка, мистецькі заходи — виявилися неприступними в умовах воєнного стану, і саме тому необхідно було шукати інші можливості для діалогу з музейною аудиторією.

На допомогу прийшли соціальні мережі Facebook та Instagram, в яких Музей має велику кількість шанувальників та підписників. Саме для них і був розроблений культурологічно-освітній проєкт *Цей_день_у_Березолі*, який включає у себе важливі події у житті театру: прем'єри вистав, гастролі, дні народження акторів і режисерів, тощо. Означений проєкт має на меті створення своєрідного березільського календаря, в якому за принципом пазлів з маленьких локальних подій складається велика загальна історія театру. Дванадцять років існування «Березоля» під керівництвом видатного українського режисера Леся Курбаса були шляхом безперервного поступу, розвитку, вдосконалення, але — і боротьби з системою, і творчих та ідеологічних компромісів. Саме тому цікаво проаналізувати й висвітлити усі аспекти, події, подробиці березільського життя.

При створенні проєкту-календаря *Цей_день_у_Березолі* було визначено близько 180-ти різнопланових інформаційних приводів з історії легендарного театру. Робота над написанням невеликих есе про події триває, розкриваються нові факти й подробиці.

Успішно апробований у соціальних мережах, проєкт *Цей_день_у_Березолі* у короткій термін посяде своє місце на офіційному сайті Музею театального, музичного та кіномистецтва України.

При створенні дописів надзвичайно помічною виявилася онлайн-платформа Open Kurbas, запущена командою Музею 2021-го року. Також авторкою використовується весь корпус літератури на березільську тематику, зокрема «Спомини» Йосипа Гірянця та монографія «Березільська культура: історія, досвід» Наталі Єрмакової.

Публікація ілюстрована матеріалами з музейних колекцій та частково з відкритих Інтернет-джерел.

I. ПЕРСОНАЛІЇ

1. ЙОНА ШЕВЧЕНКО

26 квітня — день народження українського актора й театрознавця Йони Шевченка (188–1938).

Дружина Й. Шевченка, одна з провідних актрис Молодого театру Поліна Самійленко так згадувала про чоловіка-актора: «У час, коли ми разом працювали в „Молодому театрі“, Йона Шевченко був палким захисником філігранної обробки на сцені маленьких епізодів у виставі і цим підкоряв художню раду театру. «Відшліфована деталь у виставі, — нагадував він нам, — це міцна підвалина нашого театру». Він імпонував нам і як людина широкої ерудиції з питань українського театру, його давніх джерел.

На сцені «Молодого театру» Йона грав здебільшого епізодичні ролі, зокрема, пастуха в «Цареві Едіпі», але робив це вдумливо, добре їх обробляючи. Усі його малі ролі були виконані художньо, і це задовольняло вимогливого режисера театру — Курбаса. Радіючи з успіхів Йони на сцені театру, спостерігаючи за його горінням у театральному колективі, мимохіль переносилася думками у Гнідин, де жила його мати — бідна вдова, яка виховала двох — його, «молодотеатрівця», і Йониного брата Лазаря Шевченка, відомого на українській сцені „героя-любовника“.

Ролі Й. Шевченка у Молодому театрі:

- Мулен, критик, журналіст — «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, 1917 р.;
- Ключник Грегора — «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, 1918 р.;
- Абрагам Сміт — «У пущі» Лесі Українки, 1918 р.;
- Посланець з Коринфа — «Едіп цар» Софокла, 1918 р.;
- Павло Середчук, батько Михася — «Гріх» В. Винниченка, 1919 р.

Згадуючи роботу Йони Шевченка у Молодому театрі, Степан Бондарчук пише: «Уже двадцятивосьмирічним мужчиною він із захопленням разом з усіма дійово заходився організувати студійну роботу. Людина широко освічена, ґрунтовно обізнана з історією театру, серйозна і вдумлива, з неабияким педагогічним і акторським хистом, зокрема на ролі поважних персонажів резонерського плану».

З 1922 року Й. Шевченко знову з Лесем Курбасом, у Мистецькому Об'єднанні «Березіль». Він бере участь у програмній виставі «Газ» Г. Кайзера (1923), виконує роль одного з п'яти Чорних панів. Пани-капіталісти були майже однаково вдягнені у стилізовані чорні фраки із білим оздобленням, проте сильно відрізнялися своїми фізичними характеристиками й мали різний рисунок ролі.

У квітні 1924 р. Лесь Курбас ставить виставу «Протигази» С. Третьякова. Тематика вистави — аварія на газовому заводі — збігалася з тематикою кайзерівського «Газу», але, на відміну від експресіоністської естетики попередньої вистави, «Протигази» були вирішені у цілком реалістичній стилістиці. У «Протигазах» Йона Шевченко грає роль Інженера.

Ще з часів Молодого театру Йона Шевченко працює як театрознавець та театральний критик. Поступово театрознавча діяльність все більше превалює над акторською, і у другій половині 1920-х рр. Йона Шевченко стає більш відомим саме у якості театального рецензента.



Йона Шевченко, актор. 1910-ті рр.

Найвідомішими з його театрознавчих праць є «Сучасний український театр» (1929) та «Українські драматурги» (1929).

Як театральний критик залишається прихильником і симпатиком «Березоля», на прем'єри театру регулярно пише рецензії, що вирізняються як детальним розбором, так і доброзичливим тоном. Приміром, як Йона Шевченко відгукується на березільську прем'єру «Мини Мазайла» М. Куліша: «Режисер майже завжди іде далі від автора п'єси. Так сталося і з «Миною Мазайлом»: там де у автора натяк — у режисера повне слово; коли в автора побут — режисер бере автора, веде на гору й показує йому широкі обрії символічної романтики, соціального символу. Автор ніби бавиться словом і неекономно заливає ним усю сцену — режисер (через майстерне оброблення акторське) показує способи точної композиції. Побутову певною мірою п'єсу він подає, як романтичну комедію».

Навесні 1937 р. Й. Шевченко був заарештований по звинуваченню у приналежності до вигаданої організації «Союз націонал-демократів України» й «контрреволюційній діяльності на культурному фронті». Наступного року — розстріляний, місце поховання до сьогодні невідоме.

1. Рибалка — П. Долина, Ключник Грегора — Й. Шевченко, Леон, кухарський хлопець — Лесь Курбас. «Горе брехуніві», 1918 р.
2. Худ. В. Меллер. Ескіз костюма Чорного пана. «Газ» Г. Кайзера, 1923 р.
3. Сцена з вистави «Газ», 1923 р. Чорні пани: Йона Шевченко, Степан Шагайда, Данило Антонович, Михайло Домашенко, Борис Балабан.
4. Зустріч основоположників Молодого театру, 1927 р. 1-й ряд: Йона Шевченко, Павло Долина, Софія Мануйлович, Степан Бондарчук; 2-й ряд: Олімпія Добровольська, Поліна Самійленко, Василь Василько, Антоніна Смерека.



2. ЯНУАРІЙ БОРТНИК

3 травня 2022 р. виповнюється 125 років від дня народження Януарія Бортника (1897–1938), українського актора і знаного режисера.

Януарій Бортник і Ганна Бабиївна, молоде подружжя галицьких акторів, приєдналися до Леся Курбаса у чи не найважчий період його творчого життя, коли театр КийДрамТе мандрував містами України у пошуках прихистку та можливості прогудуватися. «Мандри заради життя», — так називав цей час сам Курбас. У колись ситих Умані та Білій Церкві затримувалися на довше — грали вистави, організовували театральні студії. І саме таку Білоцерківську драматичну студію очолив 1921-го року Януарій Бортник. Студія стала справжньою кузницею акторських кадрів для новоствореного Курбасового дітища — Мистецького Об'єднання «Березіль». Наприкінці січня 1923 р. керована Я. Бортником Білоцерківська студія була реорганізована у Третю Майстерню «Березоля», а її очільник був зарахований у дійсні члени МОБу.



Януарій Бортник, 1920-ті рр.

Декілька фактів з життя і творчості Януарія Бортника:

Театром юнак захопився дуже рано, був палким шанувальником театру «Руська бесіда», у якому працював Лесь Курбас. Я. Бортник входить у труп організованого Курбасом 1915 року театру «Тернопільські театральні вечори». Юнак уперто працював над поліпшенням своєї дикції і добився успіхів: грав невеликі драматичні ролі, співав у хорі, брав участь у мімансі.

Будучи очільником Третьої, Білоцерківської майстерні, вступив до першого набору Режисерської лабораторії (1923), а після завершення навчання «без відриву від виробництва» став активним членом березільського Режштабу.

Вистави Я. Бортника у III Білоцерківській майстерні МОБу:

- «Гайдамаки» за Т. Шевченком, 1924 р.;
- «Джیمмі Хіггінс» за Е. Сінклером;
- «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка.

Як знавець сільського життя 1925 року Януарій Бортник отримав для постановки першу п'єсу Миколи Куліша «97». На засіданні Режштабу Януарій Бортник запропонував «оригінальну інтерпретацію», але Лесь Курбас заперечив переробку «97» на загострену агітку. У певному сенсі «це совершенна, надзвичайна п'єса. Було б добре, коли б ми умовились, що тим більше досягнення режисера, чим менше дописано...», — сказав він. Того року вистава не була поставлена.

Натомість дебютною виставою випускника режисерської лабораторії МОБу Януарія Бортника на сцені «Березоля» стала «Шпана» В. Ярошенка (1926), яка зробила режисера-початківця знаменитим та стала найбільш популярною та відвідуваною виставою останнього київського театрального сезону «Березоля», а згодом помандрувала також на харківську сцену.

Після переїзду театру «Березіль» до Харкова Януарій Бортник ставить вистави: «Яблуневий полон» І. Дніпровського (1927), «Змова Фієска в Генуї» Ф. Шіллера (1928).

Роботу над виставою «Змова Фієска в Генуї» Ф. Шіллера Я. Бортник розпочав 1927 р. До цього драматургічного матеріалу він вже звертався у Білоцерківській драма-

тичній студії (1921). Проте очоливши з подачі Курбаса театр «Веселий пролетар», Бортник не зміг належним чином працювати над твором Ф. Шіллера, отже читаємо на афіші, що керівник «Березоля» «виправив та закінчив» роботу свого учня.

У січні 1927 року Януарія Бортника було призначено художнім керівником Театру малих форм «Веселий Пролетар», заснованого за участю Леся Курбаса. До трупі театру увійшли актори колишньої Білоцерківської майстерні: Ханаан Шмайн, Клавдія Грай, Іван Маківський, Григорій Лойко, Лідія Романенко.

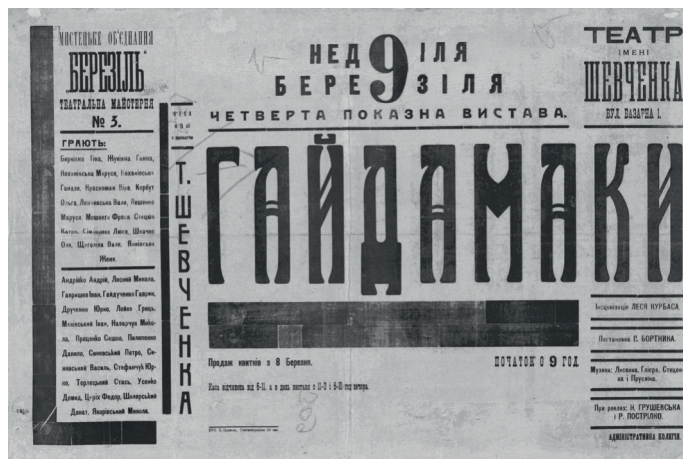
Бортник так означив цілі нового театру:

«Театр ставить своїм завданням обслуговувати робітничі клуби, бути для них певним зразком і впливати на підвищення культосвітньої роботи мистецькими засобами. Найперша мета театру — дати глядачеві здоровий радісний відпочинок».

З відкриттям 1929 р. у Харкові Театру музичної комедії Я. Бортник серед групи інших березильських режисерів долучається до постановок у новоствореному колективі. А 1930-го року він очолює Харківську музкомедію.

Восени 1937 р. Бортника заарештували за сфабрикованим обвинуваченням в «українському націоналізмі». 16 січня 1938 р. Януарія Бортника, званого українського режисера, сподвижника Леся Курбаса, розстріляли у київській тюрмі НКВС.

1. Я. Бортник, режисер вистави, Н. Титаренко та П. Масоха — «Танок смерті», Г. Бабіївна — Машиністка Ольга. «Шпана» В. Ярошенка, 1926 р.
2. Афіша вистави «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Третя майстерня МОБ, Біла Церква, 1924 р.
3. В. Ярошенко, драматург, Г. Бабіївна — Машиністка Ольга, Януарій Бортник, режисер вистави «Шпана». Київ, 1926 р.
4. Афіша вистави «Змова Фієска в Генуї» Ф. Шіллера. Харків, 1928 р.



3. ДМИТРО ВЛАСЮК



Дмитро Власюк, художник театру.
1920-ті рр.

7 червня 2022 р. виповнилося 120 років від дня народження Дмитра Власюка (1902–1994), українського театрального художника й педагога.

Після завершення першого МОБівського театального сезону, головний художник Вадим Меллер кинув усі сили на створення надзвичайно важливої ланки у розгалуженій структурі «Березоля» — його Макетної майстерні. Будучи професором Київського художнього інституту, Меллер зорганізував навколо себе власних студентів-третьокурсників: Валентина Шкляєва, Дмитра Власюка, Міліцю Симашкевич, Євгена Товбіна, Мойсея Ашкіназі, М. Панадіади, О. Проценка. Першочерговим завданням Макмайстерні стала підготовка молодих художників театру безпосередньо «на виробництві».

Ще до переїзду до Харкова сценографи-початківці отримували практику на Першій сцені України. Склалися два сталих тандеми: Шкляєв — Симашкевич та Власюк — Товбін, які вже у харківський період «Березоля» поряд зі своїм учителем Меллером оформлювали усі вистави театру. «Чужинці» потрапляли на бере-

зільську сцену вкрай рідко.

У «Березолі» Дмитро Власюк і Євген Товбін разом оформлювали великий сегмент постановок молодих режисерів, а саме:

- «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала, реж. К. Діхтяренко, В. Скляренко, 1930 р.;
- «Невідомі солдати» Л. Первомайського, реж. В. Скляренко, 1931 р.;
- «М.Р.Т.О» (Міжнародне Робітниче Театральне Об'єднання), вистава-концерт, реж. В. Скляренко та К. Діхтяренко, 1931 р.;
- «Товариш Жінщина», текст і постановка творчого колективу, 1931 р.;
- «Кадри» І. Микитенка, реж. Л. Дубовик, 1931 р.;
- «Народження Велетня (Тракторобуд)» текст, постановка та оформлення творчого колективу, 1931 р.;
- «Плацдарм» М. Ірчана, реж. Б. Балабан, 1932 р.;
- «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, реж. К. Діхтяренко, 1932 р.;
- «Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра, реж. Л. Дубовик, 1933 р.

«Бувало, весь театр гудів, як вулик, на всіх поверхах ішла студійна робота, атмосфера дружнього творчого змагання ворушила молоді честолюбні мрії. А над усім був доброзичливий, чесний і благородний, справедливий арбітр — Олександр Степанович Курбас. Талановитий педагог, він умів своєчасно й влучно підказати кожному з нас те, що було конче потрібно для дальшого вдосконалення. І все це — у тактовній, вдумливій формі» [Дмитро Власюк].

З 1931 р. Дмитро Власюк викладає у Харківському музично-драматичному інституті. Володимир Галицький, який студіював у цьому навчальному закладі режисуру, згадує про заняття зі сценографії, що їх проводив художник «Березоля»: «Власюк привчив нас шукати об'єми, вскриваючи площини. З картону та пластиліну ми створювали композиції геометричних фігур. Здавалося, це далеко від реальності. Але Власюк пе-

реконливо доводив, що будь-який життєвий об'єм ховає у собі як першооснову прості геометричні форми, треба лише навчитися їх вишукувати. Цілий розділ занять він присвятив використанню фактури на сцені. Це був час фактур та об'ємів... На заняттях ми переглядали й підбирали фактури, складаючи з них композиції на запропоновану тему. Власюк відкривав нам закони пластичної побудови вистави, не оминаючи живописної системи оформлення з її принадами і вадами. Все своє театральне життя я знаходив спільну мову з театральними художниками, міг підказати потрібне рішення».

Як художник-постановник Дмитро Власюк безпосередньо стикався з великим внеском художнього керівника «Березоля» у випуск кожної постановки театру. У своїх спогадах «Сторінка минулого» він згадує, зокрема, про репетиції вистави «Плацдарм» Мирослава Ірчана. Ставив спектакль Борис Балабан, Дмитро Власюк і Євген Товбін оформлювали виставу.

«Репетиції йшли повним ходом на сцені. Наближалися дні, коли Олександр Степанович мав переглянути роботу і довершити її.

І ось у залі, в центральному проході з'явився, як завжди, маленький столик з лампою під абажуром та холодною кавою. Працюючи в декоративному залі, що однією відкритою стіною виходив на сцену, я весь час сторожко прислухався, — вже сам Курбас вів репетицію вистави.

Виправляючи, уточнюючи по ходу репетицій взаємини персонажів, загострюючи їхні характеристики, очищаючи розвиток подій від зайвину, Курбас спинився на одній сцені, де він вважав за потрібне стисло, як у фокусі, дати основну думку п'єси, саму суть подій.

У виставах Курбаса мізансцени були сильним дієво-образним засобом виразності. Кожна група їх мала свою задачу: одні розвивали сюжет, інші уточнювали характеристики персонажів або виконували роль зв'язків поміж смисловими кусками. А були й такі мізансцени (одна-дві на всю виставу), які розкривали основну ідею п'єси. Саме на дні з таких і спинився Курбас.

На сцені було подвір'я якоїсь казарми, де тимчасово отаборилися інтервенти. Під брудною облупленою стіною, що протяглася через усю сцену, сиділи жовніри-пілсудчики. Ближче до першого плану стояв столик, на якому лежала карта України. Навколо цієї карти зібралися офіцери, намічаючи маршрути дальшого вторгнення в нашу республіку.

Сцена якось не рухалася. Дебютант-режисер Б. Балабан міняв мізансцену, пересував з місця на місце столик з картою — нічого не допомагало. Втомлені актори стояли в якійсь безнадії. Раптом з залу почулося плескання долоні і красивий баритон Курбаса:

— Хвилиночку, хвилиночку! — гукав він і вже біг через оркестр на сцену.

Постояв, подумав, оглянувся навкруги:

— Винесіть звідси цього столика. Карту залишіть. Дайте мені вашу шаблю.

Курбас надів на себе портупею з шаблею в піхвах, з легкою огидою взяв двома пальцями карту України — і ось уже офіцер-завойовник випустив з пальців карту і переможно став на неї ногою. Далі якимсь по-своєму граціозним, делікатним рухом вийняв шаблю з піхов і дуже картинно, але по-діловому почав розгортати план майбутніх операцій, проводячи шаблею по карті:

— Пан полковник такий-то займе цю округу, пан полковник такий-то оволодіє цим містом...

І так далі.

І треба було бачити, чути реакцію глядачів на цю сцену, яка стала стрижневою в усій виставі» [Дмитро Власюк].

1. Сцена з вистави «Заповіт пана Ралка», 1930 р.
2. Програма вистави «Плацдарм», 1932 р.
3. Сцена з вистави «Плацдарм: «Бедня стріляє в солдата». Сержант Бедня — Мар'ян Крушельницький, 1932 р.
4. Сцена з вистави «Невідомі солдати». Дія III. Іда Брук — Наталія Ужвій, Пивоваров — Олександр Сердюк. 1931 р.



Україна і в

НКО УСРР
Державний Драматичний Театр „БЕРЕЗЬ”

П'єса на 4 дії з прологом М. ІРЧАН.
ПЛАЦДАРМ

Діється восени 1930 р. на Західній Україні

П'ЄСА

Катря—член ПК КП(з)У	Чистяковт, Криницька
Денис—секретар окруж. комітету КП(з)У	Антонович, Кононенко
Сошко—селянин, бувш. червоногвар.	Ів'ницький, Кулай
Каштан—чл. бюро КП(з)У	Черкашин, Назарчук
Кришка—поліпільний робітник	вас.ар.Рос. Бучма, Сердюк
Яць—робітник-партієць	Фрайман
Міля—пілпільна робітн.	Фоміна
Цібак—комсомолец	Стеценко, Гавришко
Зайвовський—комсомол.	Макаренко
Сташко	Рогов
Вайнберг—	Бондаренко
Ігнац—салдат	Дробіньський
Вергун—	Шиванів
Зубрик—	Костюченко
Рузи—служниця Круцька	Бартушевич
Терешко—війм. Гарбуза	Жваченко, Лор
Стефанішин—голова селянськ.страйк.комітету	Кулай
Круцьк—комісар поліції	Гіряк, Мілютенко
Лариса—петлюрівка агент поліції контррозвідки	Ужвій, Федорцева
Скніра—секретар поліції	Савченко
Ховрах—піп	Козаченко
Гарбуз—війт	Шутенко
Гарбуз Юрко—студент, син війта соціал-революц.	Жаданівський
Семібинський—соціал-демократ, адвокат	Яйло
Чубатий—улаовець	Романенко
Полковник	Павлівський
Майор Грудниця	Засл. арт. респ. Мар'я-вело, Радчук
Капітан Урбен	Савченко
Поручик Воицький	Хвиля, Верхалький
Ад'ютант	Бондаренко
Сержант Бедня	Крушельницький, Верхалький
Мальгерик—шпик, офіц. 2-го від. гетштабу	Ходкевич, Фарфель
Яскулка	Воронів
Ремба—тюремний кат	**
Кравчук—петлюрівець тюремн. кат	Зданівський
Шпик	
Начальник тюрми	
Вартовий	
В'язні	Студенти
Дівчата	Х.М.Т.
Служаки польської армії	
Селяни	
Робітники	
Живларі	
Паничі	
Куркулі	

Режисер вистави Балабан Б.
Режисорами Дробіньський, Кичіс
Оформлення худож. Васюк та Тимбіна
Музика композитора Ю. Мейс
Музичні інструменти

4. ЛІДІЯ КРИНИЦЬКА

5 липня — День народження Лідії Криницької (1898–1966), української актриси театру та кіно.

Лідія Криницька, як і переважна більшість березільських акторів, прийшла до Мистецького Об'єднання «Березіль» після навчання у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка у Києві. Річ у тім, що 1923 року Лесь Курбас стає деканом драматичного факультету інституту, тож має можливість визначати найбільш талановитих й перспективних випускників та пропонувати їм роботу в МОБі. Треба зауважити, що на той час це була «пропозиція, від якої неможливо відмовитися» — стати актором театру Курбаса мріяли майже всі студенти Муздраміну. Тож кількість учасників у майстернях МОБу постійно збільшується, на афішах з'являються нові прізвища. 1923 року глядач уперше зустрічається з молодою акторкою Лідією Криницькою, яка дебютує у програмній виставі Леся Курбаса «Джиммі Гігінз» роллю Сербії у так званому «концерті держав» — таємних телеграфічних перемовинах країн Антанти.



Лідія Криницька (Бабенко), актриса.
1920-ті рр.

Цікаві й маловідомі факти з творчого життя актриси:

Дебютувавши під своїм дівочим прізвищем, Лідія Криницька незабаром бере шлюб з березільським актором Демидом Бабенком та переходить на його прізвище. Отже, у театральних програмах і афішах періоду 1924–26 рр. ми бачимо акторку Лідію Бабенко — виконавицю цілої низки характерних ролей. У харківський період роботи «Березоля» Криницька повертається на власне прізвище.

Основні акторські роботи Лідії Криницької березільського періоду:

- Сербія (концерт держав) — «Джиммі Гігінз» за Е. Сінклером, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- Жінка, Баба, Маса — «Нові ідуть» за Ю. Зозулею, реж. Ф. Лопатинський, 1923 р.;
- Слово поета — «Гайдамаки» за Т. Шевченком, реж. Лесь Курбас, поновлення 1924 та 1929 рр.;
- Друга робітниця — «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, реж. Б. Тягно, 1924 р.;
- Перекупка, Монашка — «За двома зайцями» за М. Старицьким, реж. В. Василько, 1925 р.;
- Марія, дочка куркуля Чухала — «Комуна в степах» М. Куліша, реж. П. Береза-Курдицький, 1925 р.;
- Жанета, 4-та дама — «Жакерія» за П. Меріме, реж. Б. Тягно, 1925 р.;
- Поліна Петрівна — «Напередодні (1905 рік)» за О. Поповським, реж. Лесь Курбас, 1925 р.;
- Повія, Аристократка, Кустпромка — «Шпана» В. Ярошенка, реж. Я. Бортник, 1926 р.;
- Жінка — «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, реж. Лесь Курбас, 1926 р.;
- Амсена, дружина Горна — «Седі» за С. Моемом, реж. В. Інкіжинов, 1926 р.;
- Шляхтянка — «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, реж. Ф. Лопатинський, 1927 р.;
- Жандармова жінка — «Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука, реж. Лесь Курбас, 1927 р.;

- Магелон — «Король бавиться» за В. Гюго, реж. Б. Тягно, 1927 р.;
- Жінка, друга повстанка — «Яблуневий полон» І. Дніпровського, реж. Я. Бортник, 1927 р.;
- Стаканчиха Тарасівна, дружина Малахія — «Народний Малахій» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1928 р.;
- Дружина директора фабрики, Сова, Пантоміма «Гази» — «Алло, на хвилі 477!», текст і постановка творчого колективу, 1929 р.;
- Олена Черета, студентка — Кадри» І. Микитенка, реж. Л. Дубовик, 1931 р.;
- Катря, член ПК КП(з)У — «Плацдарм» М. Ірчана, реж. Б. Балабан, 1932 р.;
- Байдебуриха — «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, реж. К. Діхтяренко, 1932 р.;
- Марія Іванівна — «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, реж. В. Склярєнко, 1932 р.;
- Пані Зброжекова — «Маклена Граса» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1933 р.;
- Бочкарьова — «Платон Кречет» О. Корнійчука, реж. Б. Тягно, 1935 р.

У березільський період своєї діяльності Лідія Криницька сформувалася як актриса широкого діапазону й яскравої творчої індивідуальності. Її грі був притаманний го-стро-комедійний і сатиричний малюнок ролі, сценічний гротеск.

Актриса була дуже органічна, змальовуючи народні персонажі. Так, справжнім шедевром Криницької стала роль дружини Малахія Стаканчика — Стаканчихи Тарасівни у виставі «Народний Малахій» М. Куліша (1928). Саме з «поминального голосіння» Стаканчихи-Криницької, яка протягом першої дії побивається за чоловіком-втікачем і «грас трагедію», розпочинається вистава, щоб завершитися справжньою трагедією — смертю Любини у фіналі.

«Однак, у першій дії на березільському кону нічого трагічного не ставалося. Тінь смутку і жалю оповивала лише Малахія (М. Крушельницький), злегка позначала постать Любини (В. Чистякова). Тоді як страждання мадам Стаканчихи (Л. Криницька) межували з пародією. Недаремно свій ритуальний плач-лемент, з якого починалася вистава, вона перемежовувала вказівками знижено побутового плану.

На самому початку вистави дружина Малахія — дебела Тарасівна — важко розпливалася по стільцю посеред хати, змушуючи решту персонажів її старанно „обтікати“. Навіть хаотичний рух сполоханих дочок не порушував диспозиції господині дому. Сусіди, хористи, інші вболівальники за долю родини Стаканчиків, коментуючи події на зразок античного хору, додавали барв цій, на думку окремих критиків, „фресковій композиції“ [Н. Єрмакова].

Після успішних березільських гастролей в Одесі 1929 року Лідія Криницька на два сезони залишилася у міській Держдрамі, а 1931-го р. повернулася до «Березоля».

Л. Криницька працювала у Харківському театрі ім. Т. Шевченка («Березіль» після перейменування 1934 р.). Разом зі своїм другим чоловіком, березільським актором Г. Козаченком успішно знімалася у кіно («Лимерівна», 1955; «Над Черемошем», 1954).

1. Стаканчиха Тарасівна — Л. Криницька. «Народний Малахій», 1928 р.
2. Жінка — Л. Криницька. «Золоте черево», 1926 р.
3. Слова поета (хор) — Лідія Криницька, Надія Титаренко. «Гайдамаки», 1924 р.
4. Дружина директора фабрики — Л. Криницька. «Алло, на хвилі 477!»; дія 3, сцена 3 — «Пекельне дійство з Остапом Вишнею».
5. Пантоміма «Гази» — Л. Криницька. «Алло, на хвилі 477!»; дія 3, сцена 1 — «До якого товариства треба вступати (реклам-плякат)».
6. Сербія — Л. Криницька. «Джіммі Гіггінз», 1923 р.
7. Аристократка — Л. Криницька. «Шпана», 1926 р.



5. АНАТОЛІЙ БУЦЬКИЙ

2 серпня виповнилося 130 років від дня народження Анатолія Буцького (1892–1965), українського й російського композитора, музикознавця, педагога.

У створеній Лесем Курбасом моделі синтетичного театру музика відігравала вельми важливу роль. Поряд зі сценографією, музика у березільських постановках вже не зводилася лише до функції «музичного та сценічного оформлення», а ставали активним чинником розвитку дії. Недарма ж з «Березолем» співробітничали такі видатні високопрофесійні українські композитори: А. Буцький, М. Вериківський, П. Козицький, Ю. Мейтус, Н. Пруслін, М. Коляда, Б. Крижанівський, Л. Ентліс.

Пилип Козицький зазначав: «Композитори в „Березолі“ завжди мали підпорядковувати свою роботу задуму і плану авторів постановки. І треба сказати, „Березіль“ зміг знайти потрібних йому, співзвучних його спрямуванню музикантів, і зміг найкращим чином організувати їхню роботу. Тому музика у виставах „Березоля“ не просто „театральна“, вона завжди гармонійно поєднується з цими виставами в єдине ціле, тим самим поширює багатство і різноманітність своїх в ній (виставі) функцій».

Перші програмні вистави Курбаса у Мистецькому Об'єднанні «Березиль» були зроблені у тісній співпраці з композитором Анатолієм Буцьким. Декілька цікавих фактів з життя і творчості митця:

Київський період життя і творчості Анатолія Буцького був тісно пов'язаний з Музично-драматичною школою (пізніше — інститутом) Миколи Лисенка, а саме:

- його мати — викладачка й директорка Школи, знаменита скрипалька Олена Вонсовська;
- 1913 року Анатолій Буцький закінчив Школу по класу фортепіано і теорії музики;
- брав активну участь в організації 1918-го р. на базі Школи Київського музично-драматичного інституту ім. Миколи Лисенка;
- вів у цьому Інституті клас фортепіано і композиції;
- у 1920–1925 роках був директором Муздраміну;
- саме тут познайомився з Лесем Курбасом, з 1923 року — деканом драматичного факультету, який і залучив Анатолія Буцького до новоствореного Мистецького Об'єднання «Березиль».

У МОБі А. Буцький обіймав посаду завідувача музичною частиною, писав музику до березільських вистав. А, окрім того, прищеплював молодим акторам основи музичної грамотності: «навчив нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції вистави „Газ“, що за стилем постановки була симфонічним твором!» [І. Авдієва].

За час співпраці з Мистецьким Об'єднанням «Березиль» Анатолій Буцький написав оригінальну музику до чотирьох вистав:

- «Газ» Г. Кайзера, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- «Джиммі Гіггінс» за Е. Сінклером, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- «Макбет» В. Шекспіра, реж. Лесь Курбас, 1924 р.;
- «Жакерія» за П. Меріме, реж. Борис Тягно, 1925 р. — спільно з М. Вериківським.



Анатолій Буцький, композитор.
Київ, 1922 р.

Музичне рішення «Газу» було визнано новаторським. На національному кону вперше відбулося синтезування звукових та візуальних образів. «На тлі струнних інструментів — дрібних частини машини, усе сильніше і сильніше, вливаючи життя у їхні монотонні звуки, стають ритмічні удари музичних інструментів — ричагів. Їхня стрімкість зростає... Але газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, в окремих інструментах наростає буря; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух, і не рясний дощ дрібних уламків віконного скла, а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральню переконливий образ» [О. Лазоришак].

А. Буцький згодом, навіть, стверджував: музика в «Газі» функціонувала майже як самостійний персонаж. Сам він диригував оркестром, який під час цієї вистави знаходився за лаштунками.

Композитор Пилип Козицький, який надалі плідно співпрацював з «Березолем», писав, що від перших звуків на нього повіяло «новим несподіваним», оскільки на українській сцені ще не траплялося «зображення руху машин звуком, стрекотіння друкарських машинок, як музично-звукове тло у „Джиммі Гігінсі“ — всі оті інтермедії, марші, тощо. Коли шукать перших проявів урбаністичної, індустріальної музики на Україні, то, безумовно, розшуки приведуть до „Газу“, „Джиммі Гігінса“... Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби».

Як композитора, що пише музику для театру, Анатолія Буцького цікавив саме запропонований Лесем Курбасом синтетичний, мультидисциплінарний театр. Березільський актор Микола Савченко згадував, що на своїх лекціях у Муздраміні Буцький запроваджував оригінальні методичні прийоми, що стимулювали синтезування візуальних і звукових образів. Під час лекцій він часто пропонував студентам ілюструвати малюнками свої музичні імпровізації, себто шукав органічної єдності й спонтанності зорового і звукового начал.

З 1925 року А. Буцький працює викладачем, згодом — професором Ленінградської консерваторії. У 1930–1933 рр. він активно співробітничав з театром «Жовтень» — українським драматичним театром в Ленінграді під художнім керівництвом Д. Ровинського.

Нотні тексти Анатолія Буцького до вистав МОБу не збереглися.



ДЕРЖТЕАТР ІМ. ЛЕНІНА
Київ, вул. Свєрдловська, 9-53

ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
Містоцького Об'єднання
БЕРЕЗІЛЬ

Середа 4^{го} Листопаду **ЗАКРИТА ВИСТАВА**
Четвер 5^{го} Листопаду **ЗАКРИТІ ГЕНЕРАЛЬНІ РЕПЕТИЦІЇ ПРЕМ'ЄРИ**
П'ятниця 6^{го} Листопаду **„ЖАКЕРІЯ“**

ПРЕМ'ЄРА
ЖАКЕРІЯ
відкрито на Четвер 12, П'ятницю 13, Суботу 14 Листопаду
Квитки варті по 2,0 і 1,0 Листопаду діти.

НЕДІЛЯ 15-го ЛИСТОПАДУ
ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ

ЖАКЕРІЯ

Прем'єра

Лесь Курбас

Головний режисер народній артист Республіки

Роман Б. Угрюм,
Віктор С. Мисюцький,
Тарас Шевченко В. Шклярів,
Тарас Шевченко М. Сиваченко,
Володимир А. Буцкій, М. Веруцький,
Степан Шевченко Ігор М. Пилипчук,
Володимир К. Сиваченко,
Володимир К. Ламфортський,
Володимир Н. Шукляк,
Степан Шевченко В. Дестеро, П. Пардоменко,
Юрій А. Етерюк,
Володимир С. Тарасенко.

2022

1. Постановча група вистави «Газ»: композитор А. Буцький, художник В. Меллер, режисер Л. Курбас. 1922 р.
2. Сцена вибуху з вистави «Газ», 1923 р.
3. Сцена з вистави «Газ». Мітинг робітників. 1923 р.
4. Афіша вистави «Жакерія», 1925 р.

6. НАТАЛЯ ПИЛИПЕНКО

26 серпня — День народження Наталі Пилипенко (1898–1973), української актриси та режисерки, театральної діячки.

Наталка Пилипенко ще під час навчання в гімназії брала участь в аматорських виставах «Просвіти», а з 1917 року вона — на сцені українського театру в Чернігові, де з успіхом виконує ролі молодих героїнь. Та за два роки Н. Пилипенко вирішує здобувати освіту в Києві.

«По дорозі до університету дівчина, яка марила театром, побачивши чоловіка, схожого на Леся Курбаса (Наталка прочитала в журналі «Музагет» його оголошення про постання Першого драматичного театру ім. Шевченка і про набір туди молодих талантів, побачила там і фото), переборола сором'язливість і звернулася до нього. І мабуть, щось в очах Наталі було таке, що відомий режисер поставився до розмови серйозно і направив незнайомку до Молодого театру. Так талановита дівчина на роки пов'язала своє творче життя з театром Леся Курбаса, спершу з Молодим театром, а пізніше, у 1922 р., з «Березолем», який щойно постав. Ім'я Наталі Пилипенко невіддільне від нього. В цьому театрі на повну силу проявився її талант, відшліфований геніальним режисером. Вчитися у нього, працювати під його орудою було щастям» [Олена Леонтович «Вони були учнями великого майстра»].

Цікаві маловідомі факти з творчого життя актриси:

У Мистецькому Об'єднанні «Березіль» Наталка Пилипенко служить від самого початку, дебютує роллю Робітниці у легендарному Курбасовому «Газі». Основні ролі, зіграні Н. Пилипенко у «Березолі» у його київський та харківський періоди:

- Робітниця — «Газ» Г. Кайзера, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- Сербія (концерт держав) — «Джиммі Гіггінз» за Е. Сінклером, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- Маса — «Машиноборці» Е. Толлера, реж. Ф. Лопатинський, 1924 р.;
- Робітниця, Біржовик — «Людина-маса» Е. Толлера, реж. Г. Ігнатович, 1924 р.;
- Масовка, Черниця — «Гайдамаки» за Т. Шевченком, реж. Лесь Курбас, поновлення 1924 та 1929 рр.;
- Друга відьма — «Макбет» В. Шекспіра, реж. Лесь Курбас, 1924 р.;
- Мегі Кітінг, жінка десятника — «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, реж. Б. Тягно, 1924 р.;
- Секлета Лимериха, сестра Сірка, перекупка — «За двома зайцями» за М. Старицьким, реж. В. Василько, 1925 р.;
- Бринза, Кустпромка — «Шпана» В. Ярошенка, реж. Я. Бортник, 1926 р.;
- Плетуха — «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, реж. Лесь Курбас, 1926 р.;
- Амсена, дружина власника готелю Джо Горна — «Седі» за С. Моемом, реж. В. Інкіжинов, 1926 р.;
- Мати — «Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука, реж. Лесь Курбас, 1927 р.;
- Селянка — «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, реж. Ф. Лопатинський, 1927 р.;
- Берард — «Король бавиться» за В. Гюго, реж. Б. Тягно, 1927 р.;
- Бонза — «Мікадо» за А. Саллівеном, реж. В. Інкіжинов, 1927 р.;



Сербія — Н. Пилипенко.
«Джиммі Гіггінз», 1923 р.

- Селянка — «Яблуневий полон» І. Дніпровського, реж. Я. Бортник, 1927 р.;
- Робітниця — «Жовтневий огляд», текст і постановка творчого колективу, 1927 р.;
- Аполінара, власниця підпільного борделю — «Народний Малахій» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1928 р.;
- Дама з універсальної крамниці — «Алло, на хвилі 477!», текст і постановка творчого колективу, 1929 р.;
- Ліна (Килина), дружина Мазайла — «Мина Мазайло» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1929 р.;
- Ганна, дружина Івана Стоножки — «Дев'яносто сім» М. Куліша, реж. Л. Дубовик, 1930 р.;
- Одарушка — «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала, реж. К. Діхтяренко, В. Скляренко, 1930 р.;
- Учасниця акторської бригади № 2 — «Народження велетня», текст і постановка творчого колективу, 1931 р.;
- Бригадирка — «Товариш Жінщина», текст і постановка творчого колективу, 1931 р.;
- Байдебуриха — «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, реж. К. Діхтяренко, 1932 р.;
- Махо — «Тетнулд» Ш. Дадіані, реж. В. Скляренко, 1932 р.

Яскрава зовнішність та запальний темперамент зробили Наталю Пилипенко провідною березільською актрисою на комедійні та характерні ролі. Гостро-сатиричне обдарування актриси найповніше розкрилося у харківський період роботи «Березоля». Ролі Н. Пилипенко були зазвичай не головні, іноді — зовсім невеликі, проте вони запам'ятовувалися глядачеві: тубільська дружина власника готелю Амсена у неймовірному вбранні («Седі»), незворушний бонза з буддистського храму, де переховувалися закохані («Мікадо»), тупувато-безпорадна Мазайлиха, що мріє про благородне прізвище («Мина Мазайло»), ціла низка жовіальних селянок («Сава Чалий», «Яблуневий полон», «Гайдамаки»), войовничі міщанки («Алло, на хвилі 477!», «Народний Малахій»). За 12 років роботи у «Березолі» Наталею Пилипенко було зіграно понад 40 ролей.

Ось як описує її вроду і вдачу відомий театрознавець Валерій Гайдабур: «Була вона не дівцею, а заміжною жінкою літ за сорок, на той час доволі повнуватою. Здавалося, її живі чорно-циганські очі повсякчасно щось наказували людям. Вели за собою... Доля Наталі від початку життя була ясна, промениста, потім — скривавлена, зібгана дияволом комунізму. В очах і зібралася сила жіночої протидії безчестю й насильству... Видно, саме такою Жанна Д'Арк вперше стрибнула на бойового коня».

Проте ані талант, ані любов публіки не убезпечили Наталю Пилипенко від репресій, що слідом за арештом Леся Курбаса охопили «Березіль».

«Наприкінці сезону 1934–1935 року за наказом директора театру О. Лазорішака було звільнено «за скороченням штату» групу акторів, зокрема талановитих березільців Б. Дробинського та його дружину О. Даценко, яскраву комедійну актрису Н. Пилипенко, молоду Т. Жевченко. Причини їх скорочення не пояснювалися. Мабуть, за чиймись підказками вони потрапили у список «політично неблагонадійних». Підпав під репресії чоловік Наталки Пилипенко, теж київський березілець Ходимчук, що ж до неї самої, то під час війни Наталка опинилася в чужих краях і скінчила свій життєвий шлях у Сполучених Штатах Америки» [Р. Черкашин].

Під час Другої світової війни Наталя Пилипенко опиняється у Західній Європі. 1943 року її юну дочку Діамару Ходимчук було угнано на примусові роботи до Німеччини, і мати подалася слідом за нею. По закінченні війни після усіх поневірянь мати з дочкою опинилися у Франції. Тут, у Парижі актриса Пилипенко (вона відома також під прізвищами Ходимчук та Комілевська) несподівано розпочала активну режисерську роботу.

«Уявіть собі здібну артистку, котра не займалася режисурою і яка в найскрутніших обставинах та ще й в чужій країні виступила в цій іпостасі на такому високому режістрі звучання, що відразу змусила українську пресу Парижа говорити про себе одно-

голосно й схвально. Траплялись рецензенти, котрі, не знаючи, що ці героїко-романтичні полотна, яким щоразу стоячи аплодував глядачевий зал, створювала жінка, вбачали за прізвищем Н. Пилипенко... режисера чоловічої статі» [В. Гайдабура].

У Парижі Наталя Пилипенко здійснила п'ять постановок української драматургії: Першими стали «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Режисеркою було відтворено образ легендарної Курбасової вистави, у якій вона багато років грала: у народній масовці в поновленні 1924 р. та Черницю у поновленні 1929 р. Пройшла вистава 7 січня 1950 року на сцені театрального залу Сан-П'єр.

З березільського репертуару на паризьку сцену вийшли спектаклі «Мина Мазайло», де Н. Пилипенко блискуче зіграла Тьотю Мотю Розторгуєву, а також уривок з «Патетичної сонати» М. Куліша, яку Курбас готував до постановки, але репертком звів його зусилля нанівець, категорично заборонивши п'єсу.

Також режисерка поставила п'єсу «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, де сама створила драматичний образ Матері-України.

За п'єсою доньки, Діамари Комілевської «Пересажені квіти» 1955 року Наталя Пилипенко створила виставу про життя українців в еміграції.

1. Бонза — Н. Пилипенко. «Мікадо», 1927 р.
2. Амсена — Н. Пилипенко. «Седі», 1926 р.
3. Мадам Аполінара — Н. Пилипенко. «Народний Малахій», 1928 р.
4. Ліна Мазайло — Н. Пилипенко. «Мина Мазайло», 1929 р.
5. Пані — Н. Пилипенко. «Ало, на хвилі 477!». Дія 1. «Галопом по Харкову». Сцена 4. «Універсальна крамниця». 1929 р.
6. Селянка — Н. Пилипенко, Матрос — Д. Антонович. «Яблуневий полон», 1928 р.
7. Селянка — Н. Пилипенко. «Сава Чалий», 1927 р.
8. Берард — Н. Пилипенко. «Король бавиться», 1927 р.





7. ПАВЛО БЕРЕЗА-КУДРИЦЬКИЙ

9 липня — день народження Павла Берези-Кудрицького (1896–1926), українського театрального режисера й актора.

Павло походив з роду православних священників Кудрицьких, що служили на Житомирщині (у той час — Бердичівський повіт Київської губернії). Саме старовинне родинне прізвище — Береза-Кудрицький — стало звучним сценічним псевдонімом молодого актора й режисера. На кону Житомирського міського театру юнак робив перші кроки як актор-аматор.

У Мистецьке Об'єднання «Березиль» Павло Береза-Кудрицький вступає одразу ж після його організації Лесем Курбасом у березні 1922 р. Кудрицький стає актором 1-ї майстерні та дебютує у найпершій виставі МОБу «Жовтень», яка вийшла на кін 7 листопада 1922 р.

Декілька маловідомих фактів з життя і творчості Павла Берези-Кудрицького:

Родина Кудрицьких дала Україні цілу низку діячів вітчизняної науки і культури. Батько Павла Михайло Кудрицький — визначний український метеоролог і краєзнавець;

Старший брат Євген Кудрицький — мовознавець та перекладач.

Як актор Павло Береза-Кудрицький зіграв у МОБі такі ролі:

- Робітник — «Жовтень», текст творчого колективу, реж. Лесь Курбас, 1922 р;
- Робітник — «РУР», текст творчого колективу, реж. Лесь Курбас, 1923 р;
- Офіцер — «Газ» Г. Кайзера, реж. Лесь Курбас, 1923 р.;
- Д-р Нарвуд, член Лесвільської групи робітничої партії; Поль — «Джиммі Гігінз» за Е. Сінклером, реж. Лесь Курбас, 1923 р.

4 березня 1923 р. у Мистецькому Об'єднанні «Березиль» Лесь Курбас організовує Режлаб (режисерську лабораторію), поставивши за мету виховання нової генерації режисерів національного театру. Протоколи Режлабу називають прізвища близько п'ятдесяти осіб, що беруть участь у засіданнях. В. Василько фіксує чотири набори до Режлабу; Павло Береза-Кудрицький входить до другого, разом із Я. Бортником, Г. Воловиком, І. Кригою, З. Пігулович, Б. Тягном, Х. Шмаїним, А. Ірієм та Ю. Лішанським.

Рівно за два роки, 4 березня 1925 р., після випуску двох наборів, Режлаб було перейменовано у Режштаб (режисерський штаб), який колегіально керував усіма сферами й напрямками діяльності МОБу. Великий корпус матеріалів, зокрема розгорнуті протоколи засідань Режштабу, що зберігаються у фондовій колекції МТМКУ, є унікальним джерелом досліджень історії «Березоля». Павло Береза-Кудрицький — постійний активний учасник обговорень концепцій колег-постановників, захисник власних режисерських експлікацій.

П. Береза-Кудрицький був режисером-лаборантом на таких постановках МОБу:

- «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, режисер Б. Тягно, 1924 р.;
- «Напередодні (1905 рік)» за О. Поповським, реж. Лесь Курбас, 1925 р.

17 жовтня 1925 року відбулася прем'єра вистави «Комуна в степах», перша постановка драматургії Миколи Куліша на березильській сцені, режисерський дебют Павла Берези-Кудрицького, його перша самостійна робота, якій судилося стати й останньою...



Павло Береза-Кудрицький, актор і режисер. I пол. 1920-х рр.

З листа Миколи Куліша до Івана Дніпровського (червень 1925 р., перший контакт драматурга з театром, що стане головним у його житті): «Приїздив до мене Кудрицький (од „Березоля“). Я притворився дурним і попросив, щоб він мені розказав, що і як воно... Що воно, мовляв, за „Березиль“ і т. п.

Молода, щира людина. Розказав мені — і все ж таки не добрав я діла. Попросив прочитати „Комуну“. Прочитав. Він тоді (трошки зворушений) одверто указав на хиби. Цілком угадав.

В „Комуні“ немає того пекучого змісту і напруження, як у „97“, тому треба, щоб з боку дії все було зроблено. (Надала мені лиха година п'єси писати). А вернувшись у Київ, написав великого листа і торбу цілу порад та вказівок.

«Вам мусить бути відомо, з яким зацікавленням чекають культурні українські кола вашої дальшої продукції. Це, а також великий успіх „97“, примушує вас». Це так мені пише Кудрицький. Та невже, Жане, примушує мене?

Так нате ж вам п'єсу і не кажіть, що це і успіх „97“ примушує мене. Не боюсь я і вниз злетіти. А знаю добре, що «Комуна» потрібна для літератури своїм матеріалом.

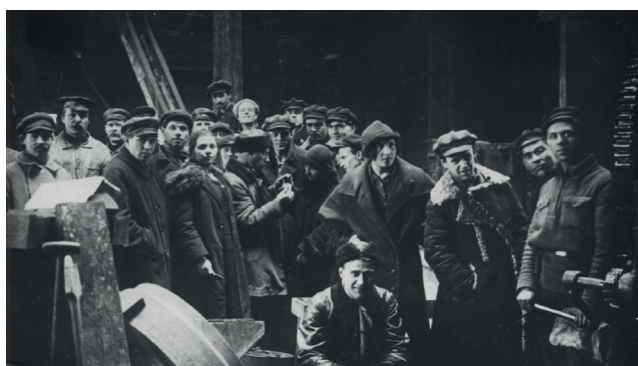
Сиджу день і половину ночі. А як досунуся до якого місця в „Комуні“ — наче трясовиця трясє. „Комуна“ вийде, Жане... Щирою, простою, запашною, степовою».

На засіданнях Режштабу Лесь Курбас відкинув пропозицію П. Берези-Кудрицького докорінно переробити драматургічний матеріал «Комуни в степах», зробивши з п'єси загострену агітку. Прислухавшись до порад майстра, режисер переніс основну увагу на «виявлення типів та середовища». Такий режисерський підхід на перший план виводив актора, і саме відмінними акторськими роботами відзначалася постановка.

Життя Павла Берези-Кудрицького було яскравим і коротким. У липні 1926 року, безпосередньо перед переїздом «Березоля» до Харкова, молодий режисер потонув у Дніпрі... Ось версія цієї трагедії, що побутує у родині Кудрицьких: «Він потрапив у полон класичного трикутника — кохання, що спалахнуло між ним і дружиною Леся Курбаса.

Працюючи в одному театрі, він не міг встояти перед шармом цієї жінки, а це означало — піти проти метра, якого він дуже шанував. Хтозна, як все було насправді, так чи інакше 22 липня 1926 року київських театралів приголомшила трагічна звістка: «Води Дніпра прийняли душу молодого талановитого актора і режисера театру „Березиль“ Павла Берези-Кудрицького, якому щойно виповнилося (9 липня) 30 років». Павла поховали на Байковому кладовищі у Києві, неподалік церкви. Євген Михайлович [старший брат Павла] багато років поспіль підтримував зв'язок з Валентиною Чистяковою, навіть тоді, коли вона переїхала з Києва до Харкова і після розстрілу Леся Курбаса у Сандармосі жила дуже дружно з його матиою в одній квартирі» [Тамара Архипчук «А все починалося з дослідження власного родоводу»].

1. Син мільярдера — Г. Ігнатович, Дочка — В. Чистякова, Офіцер — П. Береза-Кудрицький. «Газ», 1923 р.
2. Доктор Нарвуд — П. Береза-Кудрицький. «Джиммі Гіггінз», 1923 р.
3. Режисерський штаб МОБу. Сидять: Ханан Шмаїн, Януарій Бортник, Василь Василько, Борис Тягно, Зінаїда Пігулович, Лесь Курбас, Фавст Лопатинський, Юхим Лішанський. Стоять: Павло Береза-Кудрицький, Іван Крига, Андрій Ірій. Київ, 1925 р.
4. Мотренька — Надія Титаренко, Микишка — Олександр Івашутич. «Комуна в степах», 1925 р.
5. Сцена з вистави «Комуна в степах», 1925 р.
6. Група акторів МОБ на екскурсії заводом «Будівельник». В центрі присів Павло Береза-Кудрицький. За ним стоять В. Антонівська, О. Швачко. Позаду О. Івашутич, Л. Сердюк, М. Кононенко. Останній ряд по центру — П. Масоха, за ним А. Ірій. Київська область, I пол. 1920-х рр.
7. Павло Береза-Кудрицький та Лазар Френкель. Жартівлива сценка. I пол. 1920-х рр.



II. МАЛОВІДОМІ ВИСТАВИ «БЕРЕЗОЛЯ»

1. «ПРОТИГАЗИ» МЕЛОДРАМА НА 3 ДІЇ С. ТРЕТЬЯКОВА

Прем'єра вистави — 3 квітня 1924 року у Києві.

П'єса «Протигази» ґрунтувалася на епізоді з газетної хроніки: після аварії на газовому заводі велика група робітників добровільно йде рятувати будівлю. Але у цей момент з'ясовується, що директор заводу розтратив гроші, що були передбачені на закупівлю протигазів. Ентузіасти-робітники готові ризикувати життям задля порятунку підприємства, навіть працюючи без засобів захисту, короткими змінами. Драматизму сюжетові додає те, що серед рятівників-добровольців опиняється син директора-розтратника, який працює на цьому ж заводі. Для сина ця трудова звитяга закінчується фатально — його хворе серце не витримує навантаження. Інші робітники масово йдуть рятувати свій завод, навіть такі маргінальні персонажі, як самогонщик Васька Довгий. Надихає всіх робкор (робочий кореспондент) Дудін на прізвисько Дудка. У фіналі з'ясовується, що син директора незадовго до героїчної смерті таємно одружився з батьковою секретаркою. На питання, як вона назве майбутнього сина, лунає тверда відповідь — Протигаз!

Кілька цікавих фактів про виставу та п'єсу:

Завершена С. Третьяковим на початку 1924 року п'єса «Протигази» одразу набула популярності. У лютому мелодраму ставить режисер Сергій Ейзенштейн у приміщенні діючої газової фабрики у передмісті Москви, просто на тлі виробничого обладнання. А вже на початку квітня вистава «Протигази» виходить на березільський кін. Постановником вистави виступив Лесь Курбас, режисером — випускник режлабу Борис Тягно.

Сергій Третьяков, один з родоначальників документального театру, автор п'єси, яка має у своїй основі реальні події та прибирає грань між сценою й життям. «Факти дали матеріал» — таке гасло драматурга. За жанровими ознаками вистава «Протигази» тяжіє до популярної нині докудрами.

С. Третьяков був одним з теоретиків та практиків фактографічної літератури. Мав популярність в Європі, підтримував дружні стосунки з Бертольдом Брехтом, Джоном Хартфілдом, Ервіном Піскатором, Фридрихом Вольфом, Гансом Эйслером та іншими діячами німецької культури.

Тематика вистави — аварія на газовому заводі — збігалася з тематикою програмного спектаклю МОБу «Газ» Г. Кайзера, поставленого Лесем Курбасом рік тому, у квітні 1923 р. Але, на відміну від експресіоністської естетики «Газу», «Протигази» були у вирішенні у реалістичній стилістиці. Постановник працював з акторами над створенням зарисовок-ескізів достовірних постатей робітників-сучасників. Це був крок до сценічної конкретності у відображенні реальних явищ тогочасної дійсності.

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ ТЕАТР ІМ.
БЕРЕЗІЛЬ ШЕВЧЕНКА
ВУЛ. ЛЕНИНА № 5.

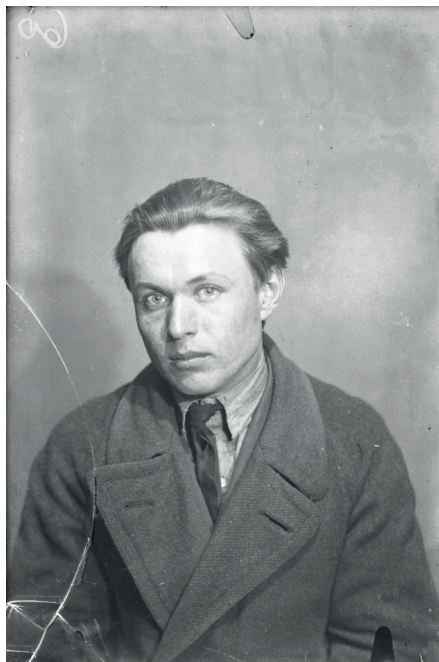
МАКБЕТ
Т. М. Б. № 4.
Ульома ШЕКСПІРА.
Трагедія на 5 дія.
Вікторія КИРИЛОВА, Орфей КОСІ
ВІСЯТИЦЯ КИРИЛОВА. Учась Ариє на теат-
рової майстерні ч. 4. Постанов-
ка головного режисера ЛЕСЯ КИ-
РИЛОВА. Директор постановки Степан
ШАГАЙДА. Конструкція і декора-
ції В. МЕЛЕР. Музика А. К. БУ-
ВІЛЮХА. Помічник САВІЦЬКИЙ.

ПРОТИ ГАЗИ
Т. М. Б. № 1.
Мелодрама на 3 дії С. ТРЕТЬ-
ЯКОВА. Постановка головного
режисера ЛЕСЯ КИРИЛОВА. Ре-
жисер Б. ТЯГІНО. Помічник Л. С.
ПОВОЛОЦЬКИЙ. Конструкція
В. Г. МЕЛЕР. Учась бере всі
партії театральні майстри
№№ ім. 45 Червоної дівчачої.

ЧЕТВЕРТЯ
Т. М. Б. № 1.
Мелодрама на 3 дії С. ТРЕТЬ-
ЯКОВА. Постановка головного
режисера ЛЕСЯ КИРИЛОВА. Ре-
жисер Б. ТЯГІНО. Помічник Л. С.
ПОВОЛОЦЬКИЙ. Конструкція
В. Г. МЕЛЕР. Учась бере всі
партії театральні майстри
№№ ім. 45 Червоної дівчачої.

Субота 5 квітня ОСТАННІЙ
Неділя 6 квітня РАЗ
ГАЙДАМАКИ
Постановка ЛЕСЯ КИРИЛОВА. Музика: Гайфон, Лещенко,
Степанко, Пурсалюк. Учась бере 4 майстри.
Частинка 1-ої. ОРКЕСТРОМ ДИРЕКТОРА І. ПУРСАЛЮКА,
Артисти: Штепанко, Попов, С. Савіцький.

Вітання з 8-го квітня. Висхідні години: 12:00, 3:00, 6:00, 9:00, 12:00, 15:00, 18:00, 21:00.
ТЕАТР ІМ. ШЕВЧЕНКА № 5. В. М. Б. № 4. В. М. Б. № 1. В. М. Б. № 1.



1. Афіша прем'єрних вистав Четвертої майстерні МОБу на початок квітня 1924 р.
2. Василь Стеценко, виконавець ролі Васьки Довгого, робітника.
3. Степан Шагайда, виконавець ролі Директора заводу.

2. «КОРОЛЬ БАВИТЬСЯ» ЗА В. ГЮГО

Прем'єра вистави — 19 березня 1927 р.

Дія розгортається при дворі французького короля Франциска I (I пол. XVI ст.) Велелюбний король змінює фавориток як рукавички, наражаючись на прокльони їхніх родичів. Блазень Трібуле, знаючи натуру свого володаря, ховає від світу єдину доньку-красуню Бланш. Дівчина ходить лише до церкви — але саме там зустрічає короля-ловеласа й закохується. Слуги короля обманом викрадають Бланш, хитрістю змушуючи Трібуле їм допомогти. Коли це з'ясовується, блазень вирішує помститися монарху і планує вбивство. Бланш дізнається про план, а разом і про те, що найманий убивця планує обманути Трібуле, замість мертвого короля віддавши тіло першого зустрічного. Дівчина сама кидається на ніж. Трібуле отримує мішок із тілом, аби скинути його в ріку. Перед тим, як позбавитися страшного вантажу, блазень усе ж розв'язує мішок і бачить там свою доньку, яка перед смертю встигає пробачити батька.

Сюжет п'єси В. Гюго «Король бавиться» став всесвітньо відомим після написання опери Дж. Верді «Ріголетто». Мелодрама «Король бавиться» за Віктором Гюго — це друге звернення випускника режисерської лабораторії МОБу Бориса Тягна до класичної французької драматургії I пол. XIX ст. після поставленої 1925 року «Жакерії» за Проспером Меріме. Переклад п'єси було замовлено Максиму Рильському. Поет мав у перекладі враховувати потреби конкретного театру, намагатися енергією мовного виразу впливати на сценічну дію. Виконавець головної ролі Йосип Гірняк розділив дві іпостасі образу Трібуле: з одного боку, — злий, хитромудрий, сардонічний блазень, з іншого — втомлений, стурбований, люблячий батько.

За задумом режисера Б. Тягна на сцені головна героїня Бланш була глухонімою. Це дозволило акторам максимально використати навички гри пантомімою та створити виразні пластичні етюди.

Молодий режисер робить Бланш — Лесю Даценко — флейтисткою. Цей особливий «голос» потребував від виконавиці досконалої акторської техніки та володіння музичним інструментом. «Бланш не говорила, але слухала (це був її «прийом»), завжди була активна в цьому, звідси і особливості її поведінки; і в жодному випадку не було в цьому характері її пластики ніяких ілюстративних і побутових жестів» [З листа Лесі Даценко].

Складні історичні костюми та перуки представників королівського двору також були своєрідним витвором мистецтва. За тиждень по прем'єрі театр показав виставу «Король бавиться» на честь ювілеїв перукаря театру Ананія Федотова і театральної костюмерки Катерини Коленко.

«Тягно в постановці класичних п'єс безперечний майстер. План постановки, робота з актором, навіть вдала переробка де в чому самої п'єси виявляють велике художнє чуття та смак. Сенс ставлення у відтворенні зразка романтичного театру на сучасному театрі, в подачі його в системі принципів нового театру», — писав критик Жорж Гудран (псевдо письменника Юрія Смолича).

1. Афіша вистави, березень 1927 р.
2. Трібуле — Йосип Гірняк.
3. Бланш — Леся Даценко.
4. Король Франціск — Федір Радчук, Магелон — Наталія Ужвій
5. Придворні дами. Пані Д'Альб — Клавдія Пілінська, Пані де-Косе — Євгенія Петрова, Пані Моншевель — Ярослава Косаківна.
6. Постановча група та технічний персонал сцени після прем'єри вистави «Король бавиться», березень 1927 р.

МІСТЕЦЬКИЙ КЕРОВНИК ТЕАТРУ НАРОДНИЙ АРТИСТ РЕСПУБЛІКИ
ЛЕСЬ КУРВАС

Н.К.Д. ДЕРЖДРАМТЕАТР
БЕРЕЗІЛЬ

УРОЧИСТА ВИСТАВА
З НАГОДИ
35-річного ЮВІЛЕЮ перукарського театру
30-річного ЮВІЛЕЮ театру народних артистів

Анаїї ФЕДОТОВА Катерини КОЛЕНКО
Федотівна Григорівна

КОРОЛЬ БАВИТЬСЯ

Міністр культури УРСР Л. Ш. ГІГІБ, Народний артист України

Ставить реж. Б. ТЯГНО Худ. В. ШКЛЯІВ Муз. П. КОЗИЦЬКОГО
Танни С. ВІГІЛЬОВА Диригент Б. КРИЖАНІВСЬКИЙ
Ремлаборанти: Х. ШИМАН та В. СКЛЯРЕНКО Виставу веде С. САВИЦЬКИЙ

ПЕРУКИ РОБОТИ **А. Ф. ФЕДОТОВА**
КОСТЮМИ РОБОТИ **К. Г. КОЛЕНКО**

ПІЧАТОК ВИСТАВИ
РІВНО о 8 год. веч.
АДОНЕМЕНТИ ДІЯСЬ
серія **В**
і серія **Г**

Вистави на всі обласні театри України. Указом МТМК України від 11 до 27 та від 30 бер. 1958 р. р. п. п.



3. ВИСТАВА-РЕВЮ НА ДВІ ДІЇ «ЧОТИРИ ЧЕМБЕРЛЕНИ» КОСТЯ БУРЕВІЯ

Прем'єра — 14 квітня 1931 року в Харкові.

«У виставі Гірняк з'являвся в чоловічій (разом з М. Крушельницьким) ролі студента Ляща, відомого з попереднього ревію «Алло, на хвилі 477». Цього разу він і його партнер Свинка були у фраках, коментуючи злободенні події в побуті, часом у формі пісень чи коломийок, на господарські теми (критика Укртютюнтресту або Кримтабактресту), літературні (критика неокласиків чи футуристів), а також гостро висміювали тогочасні міжнародні теми, пов'язані з іменем Чемберлена (йому Лящ і Свинка навіть складають листа, що був задуманий як пародія на відомий лист запорожців до турецького султана), Пуанкаре, Пілсудського та інших. Крім того, Лящ і Свинка відігравали ролі детективів, що полюють за чотирма Чемберленами і врешті викривають їх», — писав театрознавець, історик українського театру Валеріян Ревуцький.

Передісторія вистави така. У травні 1927 року Лесь Курбас протягом трьох тижнів перебував у Німеччині. За цей час ним було переглянуто чимало театральних вистав, відвідано декілька картинних галерей, а також експозицію театральної виставки в Магдебурзі. З-поміж великої кількості театральних подій на Курбаса велике враження справили: трагікомедія «Артисти» Театру Макса Рейнгардта з життя акторів вар'єте, а також виступ паризького ревію. Програма парижан складалася з цілого ряду окремих вокальних, балетних, акробатичних і музикальних виступів, інсценізацій комічних сцен і низки майстерної еквілібристики.

Лесь Курбас, який жваво відгукувався на сучасні модерні театральні явища, задумав збагатити жанрову палітру «Березоля» ексцентричними виставами-ревію. Так у репертуарі з'являються спочатку «Алло, на хвилі 477!» (1929) та «Чотири Чемберлени» (1931).

Чемберлени — британські політичні й державні діячі: Артур Невілл Чемберлен, прем'єр-міністр Великої Британії та його брат, Джозеф Остін Чемберлен. Популярна фраза «Наша відповідь Чемберлену» пов'язана із другим з братів, за ініціативою якого Британія у 1927 році була змушена розірвати торгові угоди з СРСР у відповідь на антибританську радянську пропаганду.

Дія вистави розпочинається на Харківському вокзалі, куди у якості західних туристів приїждять негативні герої — чотири Чемберлени, які крадуть текст ревію. Таким чином, додивитися виставу до кінця можна тільки знайшовши та знешкодивши Чемберленів. «Вони з'являлися зі сценічних люків як мара, в однакових фраках та циліндрах, з однаковими чорними валізами у руках. У їхніх синхронних рухах було щось механічне, циліндри з високим наголовком нагадували труби пароплавів. Вони танцювали в ритмі чечітки й дружньо вигукували: „О'кей“. Сюжет складався з їхніх пригод у Харкові» [В. Галицький].

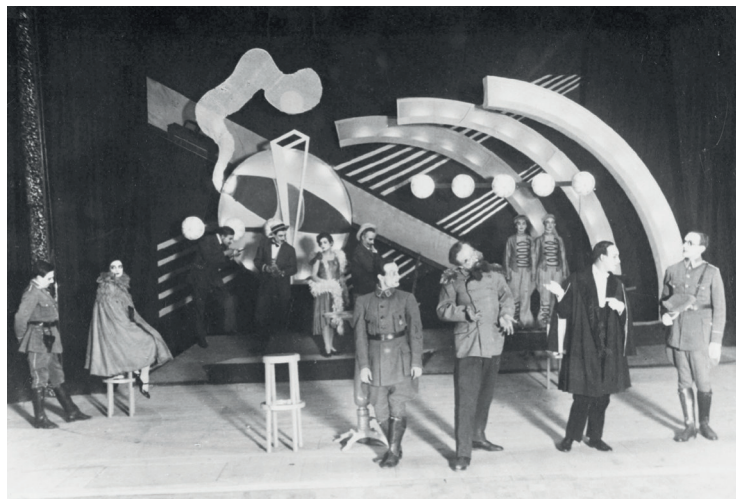
На прем'єрі вистава йшла з текстом Костя Буревія, поета й драматурга, який поділяв мистецьку платформу березильців. Перегодом, коли Буревій був репресований і розстріляний (1934 р.), його ім'я було прибрано з афіші, а виставу стали грати за текстами Ю. Вухналя й П. Петрова-Соколовського. Пропагандивний драматургічний матеріал знизив художні якості яскравого театального ревію.

Постановку «Чотирьох Чемберленів» здійснили режисери наймолодшої березильської генерації, яким на момент прем'єри було лише трохи більше двадцяти років — Борис Балабан (1905 р. н.) та Володимир Скляренко (1907 р. н.).

Стрижнем вистави-ревію, на який нанизуються окремі різножанрові номери й фрагменти, мав стати талановитий та якісний конферанс. Отже, у центрі вистави знову був акторський дует, добре знайомий харківському глядачеві за попереднім ревію театру — «Алло, на хвилі 477!» — двоє симпатичних харківських студентів Борис Арнольд-

вич Лящ та Пантелеймон Пантелеймонович Свинка у блискучому виконанні Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького. Лящ і Свинка між картинами виконували сатиричні інтермедії, куплети, частівки. Акторський дует Гірняка й Крушельницького сягав вершин парного концерансу.

1. **Сцена з вистави «Чотири Чемберлени», 1931 р.**
2. **Лящ — Й. Гірняк, Свинка — М. Крушельницький. Фото з вистави «Алло, на хвилі 477!», 1929 р.**
3. **Гастрольна афіша.**
4. **Сцена у кав'ярні. Вистава «Чотири Чемберлени», 1931 р.**



4. «КАДРИ» І. МИКИТЕНКА

28 травня 1931 року у Харкові відбулася прем'єра вистави у режисурі Леся Дубовика, сценічному оформленні Дмитра Власюка та Євгена Товбіна.

Поява на березільському кону вже другої п'єси драматурга-ВУСПівця Івана Микитенка була компромісним кроком Леся Курбаса у відчайдушних спробах початку 1930-х рр. порятувати своє дітище — театр «Березіль», відвернути лавину «голобельної» критики та вже відверто політичних звинувачень, що звучали після його постановок п'єс Миколи Куліша.

Назви п'єс Микитенка нагадували радянські гасла: на заклик до «диктатури пролетаріату» драматург відгукується «Диктатурою», слоган «кадри вирішують усе» викликає до життя п'єсу «Кадри» (перша назва «Світить нам, зорі»).

Декілька фактів про березільську постановку:

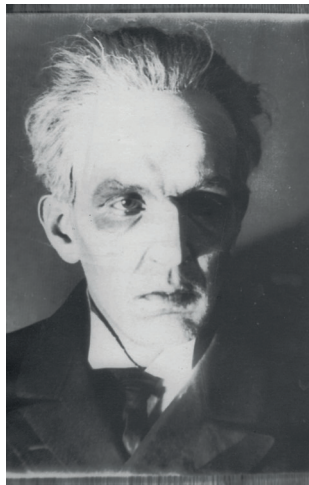
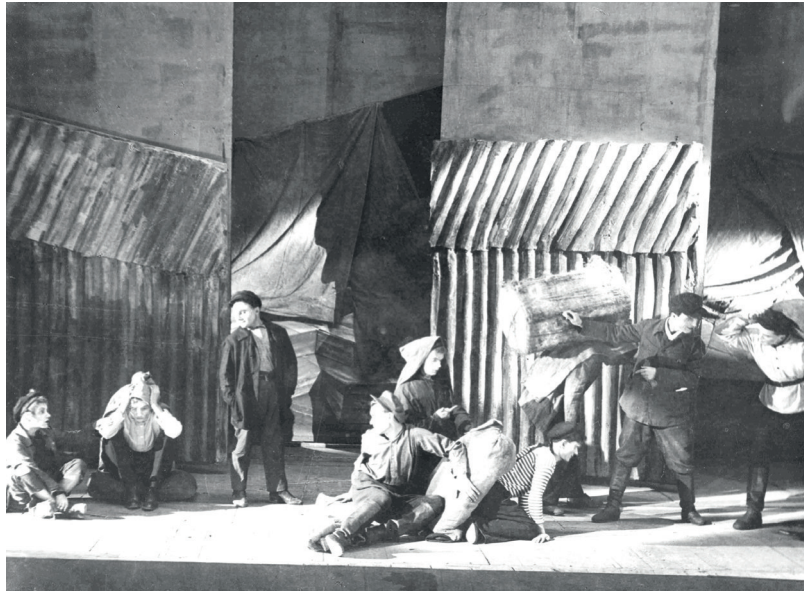
Сюжет соціально-публіцистичної п'єси «Кадри» відповідав «біжучому моменту» — у Вишах країни стара професура готувала нові пролетарські кадри, навчала майбутню радянську інтелігенцію з робітників та селян-незаможників. Молодий режисер Л. Дубовик на перший план висунув саме атмосферу навчання, самовдосконалення. Педальовані драматургом пафосні сцени викриття провокаторів, шкідництва професорів режисером відсунуті на маргінес.

На момент постановки у «Березолі», «Кадри» — п'єса зовсім нова, написана 1930 року. Проте усі рецензенти пишуть про вже здійснені три попередні постановки — у театрі ім. І. Франка (Київ), театрі Революції (Одеса) та Червонозаводському театрі (Харків). Того ж 1931 року відбулася ще одна постановка — у Харківському «ГОСЕТ» і (єврейському театрі). Тобто, нав'язана театрам згори, від республіканського керівництва, п'єса-агітка набувала надпопулярності не завдяки художнім якостям, а з причини «ідеологічної витриманості» та чіткого виконання автором «соцзамовлення».

Йосип Гірняк у виставі грав роль безпритульника Котьки. Цікаво, що у виставі, де, фактично, не було головних ролей, роль Котьки була певним камертоном широті та акторської вправності. Як писав Ю. Дивнич (псевдо Юрія Лавріненка): «Здатність не повторюватись проявилась у контрастній до діда Юхима ролі Коті з „Кадрів“. Тут акторська техніка, майстерство перевтілення дають образ наївного хлопчини, жертви революції, безпритульного, що рано втратив батьків, але не втратив гумору і ліризму, а своїм талантом пробивається разом із селянськими хлопцями до університету (хоч на початку п'єси чистить на вулиці перехожим черевики і вчиться по вивіскам читати). І тут актор вміє віднайти в мертвій полові советського тексту п'єси живе зерно життєвої правди і виростити з нього на очах у публіки образ, що був би цікавий через десятки років у майбутньому. Образ народу, що, й кинений на саме дно ідіотського суспільства та режиму, вміє витримати й вибитися, не втративши високолюдяної душі».

Сам Йосип Гірняк у «Споминах» зауважує, що у той час йому доводилося грати багато різноманітних характерних ролей, що було нагодою «широких амплітуд перевтілень». Його акторський діапазон включав такі полярні ролі, як згадуваний вище Котька, 12-річний безпритульний хлопець, та дід Юхим з вистави «97» М. Куліша — 107-річний старий на порозі вічності.

1. **Сцена з вистави. Студенти на погрузці. «Кадри», 1931 р.**
2. **Професор Білий — Роман Черкашин.**
3. **Котька, безпритульний — Йосип Гірняк.**
4. **Сцена з вистави «Кадри», 1931 р.**
5. **Програма вистави «Кадри», 1931 р.**



27/307

Театр БЕРЕЗІВЬ

КАДРИ

Піеса на 3 дії Ів. МІСЕНЕНКА
Сценарій режисера І. ДУБОВИЧА
Оформлення сцени художників Д. ВАСЮКА та С. ТОВБИНА
Музика Ю. МЕНТУГА

ДИЄВІ ОСОБИ:

СТУДЕНТИ: Олена Червута . . . Ужай, Іриницька
Терезь Крижань . . . Сєрдюк
Тарас Роботка . . . Стеценко
Мосє Шкілєтер . . . Крушельницький
Францман
Катри Гуценкова . . . Даценко
Веронька . . . Ходкевич
Василь Сєвєл . . . Милотенко, Сєвцький
Масєла Пєрєда . . . Назарчук
Антоніо . . . Сєвченко
Гарька . . . Ващенко
Мамєвєвє . . . Стеценко
Рєбєвєвє . . . Шутєнєко
Фількєвє . . . Гєвєрєвє, Пєвєвєрєвє
Ієвєвєвє . . . Пєтєрєвє, Бєвєвєвє
Ієвєвєвєвєвє . . . Дєвєвєвєвє
Рєвєвєвєвєвєвє . . . Пєвєвє
ПРОФЕСОРИ: Рєвєвє—Ієвєвє . . . Мєвєвєвє, Хєвєвє
Бєвєвєвєвєвє . . . Антєвєвє
Бєвєвє . . . Рєвєвєвє, Чєрєвєвє
Бєвєвє . . . Яєвє
Бєвєвє . . . Кєвєвєвє
Бєвєвє . . . Мєвєвєвє
Сєвєвє . . . Жєвєвєвєвє
Аєвєвєвє . . . Лєвє
Ієвєвєвєвє . . . Пєвєвєвє
Бєвє . . . Сєвєвє
Мєвє . . . Цєвєвє
Шєвє . . . Бєвєвєвє, Пєвєвєвє
Бєвє . . . Вєрєвєвєвє С.

Студенти та студентки: Бєвєвєвє, Бєвєвєвє, Гєвєвєвє, Гєвєвєвєвє, Пєвєвєвєвє, Пєвєвєвєвє, Жєвєвєвє, Кєвєвєвє, Фєвєвє, Сєвєвєвє, Кєвєвєвєвє, Кєвєвєвє, Кєвєвєвє, Нєвєвє, Вєвєвєвє, Рєвєвє, Кєвєвє, Бєвєвєвє, Кєвєвєвє, Зєвєвєвєвє, Мєвєвєвє, Чєвєвєвє.

Вєвєвєвє вєвєвє О. Сєвєвєвє.
Ієвєвєвєвє вєвєвє Б. Нєвєвєвє,
Мєвєвєвєвє вєвєвє С. Кєвєвєвє,
Сєвєвє—Ф. Пєвєвєвє,
Убєвєвє—І. Кєвєвєвє,
Бєвєвєвєвє—П. Кєвєвєвє,
Нєвєвєвє—А. Фєвєвєвє, П. Кєвєвєвє.
ДИРЕКЦІЯ.

Міксальє 8840 Тир. 3000 Друк. «Кєвєвєвєвє» в. 294 п.

5. «МІСТЕЧКО ЛАДЕНЮ» ЛЕОНІДА ПЕРВОМАЙСЬКОГО

Прем'єра вистави — 7 квітня 1932 року в Харкові.

«Ця п'єса Первомайського про колективізацію приваблює не так простеньким марксистським сюжетом, як новаторським стилем, багатю мовою та образністю. У ній Первомайський витлумачує свою велику метафору: життя, єврейський колгосп і Україна зливаються в одне ціле. Не треба шукати землю обітовану поза Україною — українська соціалістична хліборобська утопія і є землею обітованою.

Українське село демонструє небувале зближення між гнобленими колись євреями й українськими селянами, колишніми кріпаками. Інтеграція зубожілих і зникомих євреїв в українську селянську культуру призводить до народження нового єврея — фізично сильного, оптимістичного й україномовного. Пропонуючи цю формулу, яка межує з мітом, Первомайський усвідомлює, що чим упізнаваніший міт, тим потужніший його ефект.

Він пише соціалістичну пародію на Книгу Виходу, озвучуючи потребу вивести євреїв зі штетлу й оселити їх на землі. У його новітньому міті містечко Ладеню, економічна неволя й злигодні — це новий Єгипет, а українські колгоспи — постколоніальний край з молочними ріками й медовими берегами. Штетл і ремісництво символізують тюрму, рабство і смерть, натомість Україна й село ведуть до визволення», — твердить знаний дослідник єврейської історії та культури Йоханан Петровський-Штерн.

«Містечко Ладеню» — свого часу найуспішніша, а нині зовсім забута п'єса Леоніда Первомайського. На відміну від інших його п'єс, які публіка сприймала по-різному, «Містечко Ладеню», як зазначає сам письменник у автобіографії, «користувалось успіхом повсюдно» та йшла у багатьох театрах України.

Ладеню — це вигадане автором єврейське містечко (штетл) в Білорусі, назва якого є дуже місткою й промовистою, бо походить водночас і від українського «лад» (злагода, порядок) та від єврейського «ladn», що мовою їдиш означає «судити», до того ж доданий зменшувальний їдишомовний суфікс. У назві передано розуміння Первомайським того, як герої прив'язані до свого минулого та до рідного штетлу, проте підкреслена також і авторова іронія.

До вуст одного з героїв п'єси, бідного цвинтарного сторожа і гробаря Елі (Данило Антонович) автори вкладають слова сподівання на щасливе майбуття: «життя — це колгосп на Херсонщині», що стають гаслом всієї вистави.

Вистава «Містечко Ладеню» була режисерським дебютом Кузьми Діхтяренка. Молодий режисер вправно здійснив постановку багатолюдної — понад 40 дійових осіб — п'єси з яскравим національним колоритом. Діхтяренко зробив ставку на чітко вибудовані масові сцени з виразним пластичним малюнком.

Художники вистави — Дмитро Власюк та Євген Товбін, учні В. Меллера, сценічне оформлення побудували на наочному контрасті двох світів. Епізоди, що розгортаються в містечку Ладеню, відбувалися у задушливій, захарашеній атмосфері. Старезні, підперті стовпами напівзруйновані дерев'яні хібари, пов'язані між собою рипучими хисткими сходами, в страшній тисняві «наповзали» одна на одну, здіймаючись під колосники. Щербаті черепичні дахи, трухляві стріхи, дошками забиті вікна — усе це могло щомиті розсипатися на порошок. Натомість сцени у новоствореному колгоспі на Херсонщині розгорталася на майже порожньому кону з похилими асиметричними пандусами, за якими, здавалося, відкривався неозорий простір. Тільки вдалині виднілися мініатюрні сільські будівлі, на тлі яких височіли фігури акторів.

Кульмінацією березільського «Містечка Ладеню» став епізод зливи. Глядачів сильно вражав прихід довгоочікуваного рятівного дощу у засушливий степ спекотної літньої пори. У постановці цієї сцени на допомогу молодому недосвідченому К. Діхтяренку прийшов Лесь Курбас, який, за свідченнями учасників вистави (Романа Черкашина зосібна) блискуче втілює на кону цю драматичну подію.

1. Сцена зливи у херсонському степу.
2. Вихід євреїв з містечка (штетла) Ладеню.
3. Рива — Валентина Чистякова.
4. Програма вистави, 1932 р.



Державний Драматичний Театр „БЕРЕЗІЛЬ“

Місцевий Корючий Театру Нар. Арт. Республіки ЛЕСЬ КУРСЬК

Л. Первомайський

Містечко Ладеню

на 4 дії

Постава режисера К. ДИХТЯРЕНКА
Художня оформлення сцени та костюми Д. ВЛАСЮКА та С. ТОВІНА
Художник лабораторії М. ЗРИШОВ

Режисер В. ВОРОНОВ
Пісні підібрав композитор Ю. МЕЙТУС

Дієві особи:

Ари Оскар Черныш	Марта Стещенко, Петрова
Бая Антонович	Сеня Шутенко
Нафта, Тхай Коваленко	Іван Вайдебура Соція, Пономаренко
Завал Болдиренко	Вайдебура Романенко, Пилипко
Кваласер Жидівський	Вайдебура Пилипенко, Кришаль
Нузім Цайкі Гавришко	Степан Ступочка Бердичай
Соція Бабіна, Стеренко	Корчак Мірашченко (васл. арт. респ.) Італій
Соня Ходяк	Холода Степанова
Шимон Гейц Назарук	Тетяна Паліська, Федоренко
Кушер Милошенко	Грибчук Макаренко
Ніхавес Павловський	Карло Кучер Добрийський
Посада Ніхавес Франциш	Агронюк Катко
Рива Чистякова	Дор, Желченко
Керганя Гладков	Гарбер Савченко
Гарбер Савченко	Гарберова Верещинська, Прена
Перер Ялао, Зданьський	Ера Косаків, Фоміна
Ера Косаків, Фоміна	Бриліт Олександровський
Бриліт Олександровський	Добровишчак Кудай
Добровишчак Кудай	Фр. м. Вонба Фр. м. Фр. м.
Фр. м. Вонба Фр. м. Фр. м.	Жана Фр. м. Фр. м.
Жана Фр. м. Фр. м.	Ред. Назай Ненер (сп. права ХМТ)
Ред. Назай Ненер (сп. права ХМТ)	Кесель Кап Фр. м. Фр. м.
Кесель Кап Фр. м. Фр. м.	Рахис Костюченко К. Колевка

Дирекція

Місць 5800 від 5-ХІІ-32 р. нр. 1000. Друк. „Композитор“, 484. 77

6. «ПУРСОНЬЯК» Ж.- Б. МОЛЬЄРА

З 27 по 31 травня 1933 року, п'ять днів поспіль, у Харкові грали прем'єру комедії у режисурі Леся Дубовика, сценічному оформленні Д. Власюка та Є. Товбіна.

Кінець сезону 1932/33 рр. був трагічним для «Березоля». «Люди принишки і з неймовірними зусиллями переборювали душевні страждання, які спричинили страшний голод, масові випадки людоїдства та мільйонні трупи українського люду по всій країні» [Йосип Гірняк].

У Харкові бушував розгул арештів. 11 травня 1933 р. було заарештовано Михайла Ялового, через день покінчив з життям його найближчий друг Микола Хвильовий, назвавши арешт Ялового розстрілом цілого покоління...

І ось, через два тижні після похорону Хвильового, який став трагічно значимою подією для всього «Березоля», театр грає нову прем'єру — комедію-фарс «Пурсоньяк» за п'єсою Жана-Батіста Мольєра. Тогочасна радянська дійсність все більше нагадує театр — театр абсурду...

Кілька маловідомих фактів про березільську виставу «Пурсоньяк»:

Комедія-балет «Пан де Пурсоньяк» була написана Мольєром 1669 року на сюжет комедії дель арте та розповідала про низку незручних та безглузких пригод недалекого лімозького дворянина в Парижі. Поневіряння провінціала на столичних теренах були викликані, передусім, його негарною зухвалою поведінкою, яку їдуче висміює автор.

Молодий режисер Л. Дубовик створив театральне дійство, наскрізь просякнуте нищівною сатирою. Викривальний пафос було «спрямовано однаково й на легковажність, зарозумілість і ідіотизм Пурсоньяка» (арт. Лесь Сердюк), також на «сентиментально-розкислих процукрених коханців — Ераста і Юлію» (арт. Микола Назарчук та Олімпія Добровольська), і на батька Юлії (Жюлі) — «золотий мішок зарослого волоссям і твариноподібного Оронта» (арт. Федір Радчук).

На тлі недолугих карикатурних персонажів надмірної ваги набуває образ неаполітанського авантюриста Збрігані (арт. Дмитро Мілютенко). «Хитрий волоцюга-неаполітанець переростає на якогось „великого комбінатора“, мало не Мефістофеля. Він командує армією костюмованих агентів, йому скоряється місяць, за його бажанням з'являються дерева й будинки (фінал, апотеоза Пурсоньяка), він, підморгуючи хитрим оком, пускає в рух усю систему колішат і пасів, що обплутують усіх дієвих осіб п'єси» [Г. Шевльов (псевдо Юрія Шевельова)].

Оригінальний переклад п'єси Ж.- Б. Мольєра «Пан де Пурсоньяк» був зроблений письменником Валеріаном Підмогильним.

Підсумовуючи загальні враження від вистави, Ю. Шевельов писав: «театр зробив ребус, талановитий і дотепний у часткових моментах, але безладний розтягнений і плутаний, ідеологічно і художньо суперечливий у цілому».

«Від початку 1930-х років театр мусив звертатися до творів сумнівної художньої якості, а, подеколи, й сумнівних ідейних та моральних засад. Кращу трупу України практично позбавили можливості працювати над творами, гідними її фахового рівня, розвиватися й вдосконалюватися.»

Керівник „Березоля“ довго і тяжко хворів. Добровільно йшли з життя його товариші. Йому забороняли ставити те, що він хотів, показувати кращі вистави останніх років. Частішали закиди політичного змісту. Було очевидно: „Березіль“ намагаються деморалізувати. Всі спроби керівника колективу оборонити своє дітище, йдучи, зокрема, на численні компроміси, результатів не дали» [Н. Єрмакова].

Отже, «Пурсоньяк» у «Березолі» — «прогнозована поразка» театру, як це не дивно, стала містком до останньої програмної Курбасової вистави — «Маклени Граси» М. Куліша. Оскільки компроміси не виправдовують себе, Курбас їх відкидає...

1. Афіша прем'єрна вистави «Пурсоньяк», 27–31 травня 1933 р.
2. Лесь Сердюк, виконавець ролі Пурсоньяка, 1920-ті рр.
3. Олімпія Добровольська, виконавиця ролі Жюлі, 1920-ті рр.
4. Дмитро Мілютенко, виконавець ролі Збрігані, 1930-ті рр.



III. ГАСТРОЛІ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

Гастрольна діяльність найвідомішого українського театру 1920-х рр. «Березиль» ще й досі є малодослідженим аспектом творчої біографії Леся Курбаса та кола близьких до нього митців.

«Березиль» значно менше виїжджав на гастролі, ніж інші театри України, хоча практично кожна його поїздка викликала чималий розголос. Резонансними стали «Березолєві» гастролі у Харкові 1924 року, які спровокували серйозну дискусію у пресі за участю провідних театральних критиків. Чимало галасу нарobili і приїзди «Березоля» до Одеси влітку 1928 і 1929 рр., доленосними можна назвати виступи «Березоля» у Києві 1929 року, а остання гастрольна поїздка театру до Грузії у 1931 році стала його справжнім мистецьким триумфом.

Водночас, на відміну від інших провідних театрів Радянського Союзу — театру ім. В. Мейєрхольда, Камерного театру, очолюваного О. Таїровим, ГОСЕТу під орудою О. Грановського, — «Березиль» під керівництвом Леся Курбаса протягом більше ніж десятилітнього існування, ні разу не побував за кордоном і навіть не гастролював у Москві та Ленінграді. І це змушує міркувати над тим, що долю творця у майбутньому, пам'ять про нього, інтерес до його творчості за межами країни та вагомість як мистецької фігури у світовому контексті не завжди визначають творчі фактори [Ганна Веселовська].

1. ХАРКІВ, 1923 р.

На початку червня 1923 року розпочалися перші гастролі Мистецького Об'єднання «Березиль» у Харкові.

Колектив завершив свій перший сезон у 20-х числах травня 1923 р. З листопада по квітень Перша театральна майстерня МОБ на чолі з Лесем Курбасом представила київському глядачеві три експериментальні модерні вистави у режисурі художнього керівника: «Жовтень» і «РУР» (колективний текст І майстерні під орудою Леся Курбаса) та «Газ» Г. Кайзера. Саме цей репертуар і склав гастрольну афішу колективу.

Ще перед прем'єрою вистави «Газ», у другій половині квітня, на репетиції вистави прийшла група відповідальних партпрацівників на чолі з тодішнім наркомом освіти В. Затонським. Лесь Курбас виголосив перед присутніми свої принципи побудови сучасного театру:

«Потяг до масовости, прагнення до високої культури засобів, матеріалізування емоціональної, психофізичної теми в наочну конкретну річ, розрив картинної, замкненої в собі пасивности психологічного театру, впровадження замість неї яскравої виразности й театральности. Звідси прагнення розбити раму сценічної коробки і винести створену конкретну річ перед рампу».

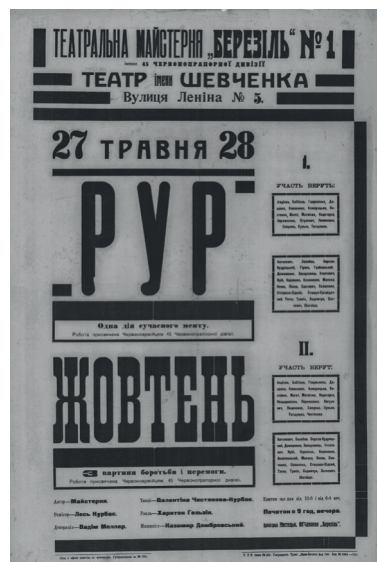
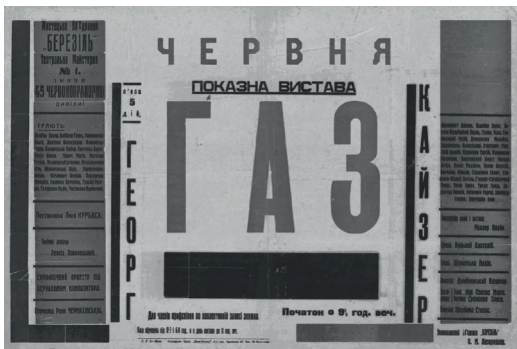
Після Курбасової промови були зіграні декілька сцен з вистави «Газ». По закінченні перегляду слово взяв комісар освіти Затонський. У своїх спогадах Йосип Гірняк так передає основний сенс його виступу: «Із вступної декларації режисера, — казав він, — я нічого не зумів второпати і, звичайно, подумав собі: коли така буде вистава, як уся мова про те, до чого прагне вся ваша майстерня разом з її організатором, то що збагне з цього пролетарський глядач? Але, все те, що ми тільки що тут побачили, — дуже цікаве і переконливе. Як видно, Курбас кращий режисер, ніж промовець, а вся організація і праця ваша заслуговує уваги всього нашого суспільства».

А через кілька днів, вже після прем'єри «Газу» й визнання безсумнівного успіху Леся Курбаса й усього Мистецького Об'єднання «Березиль», Народний комісаріат освіти запропонував повезти до столичного Харкова усі вистави І майстерні — «Жовтень», «РУР» і «Газ». Річ у тому, що у Харкові на той час провідним українським колективом був театр ім. І. Франка, керований Гнатом Юрою — театр реалістичний, побутовий, життєподібний.

І ось для ознайомлення столичного глядача з МОБівськими експериментами, з модерними постановками національного театру, і були організовані ці гастролі.

«У червні 1923 року 1-а майстерня повезла ці вистави до Харкова. Після тих гостинних виступів і розголосу в пресі про нові успіхи режисера й організатора експериментального театру, заговорили про Леся Курбаса і про «Березиль» далеко поза межами нашої батьківщини» (Й. Гірняк).

1. Афіша гастрольна вистави «Газ» з відкритими датами показів; червень 1923 р.
2. Сцена з вистави «Газ», дія 1. Білий Пан — Михайло Домашенко, Писар — Микола Савченко. 1923 р.
3. Афіша гастрольна репертуарна I майстерні МОБ, червень 1923 р.
4. Сцена з вистави «Жовтень», 1922 р.
5. Сцена з вистави «РУР» — «Гра в карти Капітала зі Смертю»; 1923 р.
6. Афіша вистави «Газ», останні покази сезону, травень 1923 р.
7. Афіша вистав «Жовтень» і «РУР», завершення сезону 1922/23 рр.



2. ХАРКІВ, 1924 р.

З 17 по 30 травня 1924 року проходили гастролі Четвертої майстерні Мистецького Об'єднання «Березіль» у Харкові.

Сезон МОБу 1923/24 у Києві виявився дуже вдалим — як у творчому, так і у виробничому сенсі. Свій другий сезон Мистецьке Об'єднання завершило з вагомим результатом, причому паралельно з активною театралью-постановочною роботою березильці продовжували розбудовувати структуру МОБу, охоплюючи своєю діяльністю значну частину України. Харківські гастролі на завершення другого сезону підтвердили вплив новаторського Курбасового театру на тогочасний вітчизняний театральний процес.

Підсумки сезону доводили — київська публіка визнала пріоритетність програмних березильських вистав, сприйнявши їхню експериментальну природу.

Складні синтетичні вистави МОБу ставали водночас фінансово успішними, популярними серед київської публіки, про що свідчить виробнича афіша Об'єднання:

- «Джیمмі Гіггінс» за Е. Сінклером (реж. Лесь Курбас, прем'єра 20 листопада 1923 р.) за сезон пройшов 44 рази;
- «Газ» Г. Кайзера (реж. Лесь Курбас, прем'єра 27 квітня 1923 р.) — 13 разів;
- «Машиноборці» Е. Толлера (реж. Фавст Лопатинський, прем'єра 6 січня 1924 р.) — 13 разів;
- «Протигази» С. Третьякова (реж. Лесь Курбас, прем'єра 3 квітня 1924 р.) — 8 разів;
- «Макбет» В. Шекспіра (реж. Лесь Курбас, прем'єра 1 квітня 1924 р.) — 7 разів;
- «Гайдамаки» за Т. Шевченком (реж. Лесь Курбас, поновлення власної постановки 1920 р., прем'єра 11 березня 1924 р.) — 7 разів;
- «Нові йдуть» за Ю. Зозулею (реж. Фавст Лопатинський, прем'єра 7 листопада 1923 р.) — 7 разів;
- «Людина-маса» Е. Толлера (реж. Гнат Ігнатович, прем'єра 14 лютого 1924 р.) до завершення сезону пройшла 2 рази.

До гастрольного репертуару були включені вистави: «Джиммі Гіггінс», «Макбет», «Гайдамаки», «Машиноборці».

Гастролі у Харкові тривали з 17 до 30 травня 1924 р., після чого березильці повернулися до Києва та розпочали підготовку до гастролей у Полтаві тим самим складом, з тим самим репертуаром.

«Гостинні виступи „Березоля“ в Харкові й Полтаві закінчилися остаточним ствердженням домінуючої позиції Лєся Курбаса на театральному фронті. Вистави „Гайдамаки“, „Джиммі Гіггінс“ і „Макбет“ засвідчили перед мистецьким світом усіх радянських республік появу великого творчого мистця режисури» [Йосип Гірняк].



1. Афіша гастрольна 4 майстерні МОБ, травень 1924 р.
2. Афіша гастрольна 4 майстерні МОБ, травень 1924 р.
3. Сцена з вистави «Джиммі Гіггінз», 1923 р.
4. Актори МОБ на гастроліях у Харкові.
Зверху вниз: Олексій Швачко, Сергій Карпенко,
Амвросій Бучма, Володимир Стукаченко.

3. ПОЛТАВА, 1924 р.

З 27 червня до другої половини липня 1924 року тривали гастролі Мистецького Об'єднання «Березиль» у Полтаві.

Літо для діячів театру зазвичай є часом бурхливої гастрольної діяльності. Адже в такий спосіб відбувається трансляція ідей та принципів, презентація кращих надбань театрального колективу найширшим глядацьким масам, зростає його популярність та визнання. Особливо це стосується режисерського театру, яким саме і був «Березиль» в усі періоди своєї роботи.

Декілька цікавих фактів про липневі гастролі МОБу 1924 року у Полтаві:

Полтавські гастролі стали продовженням травневих гостинних виступів театру в Харкові, де критики й глядачі одноставно визнали появу нового українського театру – експериментального, новаторського. Лесь Курбас був визнаний лідером національного театрального процесу.

Гастрольний репертуар МОБу у Полтаві включав актуальні постановки художнього керівника: «Джіммі Гіггінс», «Макбет», «Гайдамаки».

27 червня 1924 р. виставою «Джіммі Гіггінс» у постановці Леся Курбаса розпочалися полтавські гастролі Мистецького Об'єднання «Березиль».

Представлені фото розкривають ще один цікавий аспект березильської історії. У якому б культурному ландшафті не опинявся Курбас, він неодмінно сприймав, всотував кращі мистецькі надбання різних міст та країн. Розпочалося це, безумовно, під час його навчання у Відні, коли театри, музеї, концертні й виставкові зали стали важливим чинником формування творчої особистості. Такий підхід до споживання культурного продукту Лесь Курбас прищеплював своїм акторам-однотумцям ще з часів Молодого театру. Де б не перебував театр, завжди знаходився час на відвідування місцевих пам'яток культури й мистецтва. Тож і перебуваючи у Полтаві, березильці повним складом на чолі з Курбасом не оминули своєю увагою місцеві музеї, де була зроблена представлена фотосесія.

1. Березильці під час гастролей у Полтавському музеї народно-декоративного мистецтва, 1924 р.
1 ряд: Лесь Курбас, П. Масоха, О. Івашутич, П. Береза-Кудрицький, Й. Гірняк, О. Добровольська, Г. Лор, Г. Бабіївна, П. Ковбасюк; 2-й ряд: А. Шутенко, Б. Дробинський, С. Шагайда, Л. Подорожній, А. Смерека, Р. Нещадименко, В. Стукаченко, Т. Миргород, І. Мар'яненко, С. Карпенко; 3-й ряд: С. Ходкевич, В. Стеценко, І. Стешенко, С. Каргальський, В. Василько, Л. Гаккебуш, М. Стукаченко, Ф. Радчук; 4-й ряд: Г. Дрозд, М. Ільченко, Ф. Лопатинський, С. Федорцева, А. Бучма, Є. Петрова, С. Свашенко, А. Магерівський.
2. Березильці під час гастролей в експозиції Полтавського музею народно-декоративного мистецтва, 1924 р. Ліворуч: М. Жаданівський, І. Гавришко, С. Бондарчук, О. Добровольська; Праворуч: Ф. Радчук, С. Свашенко, В. Стеценко
3. Березильці у потязі на станції Водяна, під час переїзду до Полтави на гастролі, 1924 р.
Стоять внизу: Й. Гірняк, Ф. Радчук, А. Магерівський, Л. Сердюк; На сходах: О. Добровольська, М. Ільченко, М. Кононенко; У потязі: О. Швачко, С. Карпенко, А. Шутенко, Є. Петрова.
4. Березильці під час гастролей у Полтавському музеї народно-декоративного мистецтва, 1924 р.
На сходах (знизу): О. Івашутич, П. Масоха, І. Гавришко, Г. Бабіївна, В. Стеценко, М. Жаданівський, Ф. Радчук, О. Добровольська, Й. Гірняк, Л. Сердюк, С. Бондарчук, І. Стешенко.
5. Березильці під час гастролей в експозиції Полтавського музею народно-декоративного мистецтва, 1924 р. 1-й ряд: С. Бондарчук, С. Карпенко, А. Смерека, П. Береза-Кудрицький, Г. Дрозд; 2-й ряд: А. Шутенко, Ф. Лопатинський, Л. Гаккебуш, І. Мар'яненко, Л. Криницька, Г. Лор, Д. Бабенко, Г. Бабіївна, А. Магерівський, Є. Петрова, О. Добровольська, В. Стеценко, П. Ковбасюк, Ф. Радчук, С. Ходкевич, Й. Гірняк, М. Кононенко, Л. Подорожній.



4. КИЇВ, 1929 р.

1 травня 1929 року розпочалися гастролі Державного драматичного театру «Березіль» у Києві.

Три роки перебування «Березоля» у Харкові внесли свої зміни в життя театру. Тепер це репертуарний театр, на афіші якого багато драматургічних «новинок», та найголовніше відкриття — це, безумовно, п'єси Миколи Куліша, який став головним драматургом «Березоля». На київські гастролі, як зауважує літописець театру Йосип Гірняк, — «перші й останні» — Лесь Курбас з трупою привозить дві Кулішеві п'єси — «Мина Мазайло» та «Народний Малахій».

«30 квітня громадяни Києва зустріли нас на своєму вокзалі привітальними транспарантами, прапорами, військовою оркестрою, весняними квітами, теплими промовами... Військові старшини розмістили нас парами на своїх «тачанках», оточили цілу кавалькаду почесною кавалерійською ескортою та провезли, при звуках дивізійної оркестри, по бульварі Т. Шевченка та Хрещатику», — пише учасник гастролей Йосип Гірняк.

Березильці розмістилися у готелі «Континенталь» за адресою вул. Миколаївська, буд. 5. Зовсім поруч знаходилося приміщення театру ім. Леніна (колишній театр «Соловцов»), у якому проходили гастролі. Слід зауважити, що з 1924 по 1926 рік саме у цьому приміщенні працювало Мистецьке Об'єднання «Березіль», а на 1929 р. (і понині) тут міститься Театр ім. І. Франка.

Гастрольний репертуар включав у себе вистави:

- «Народний Малахій» Миколи Куліша, реж. Лесь Курбас (1928);
- «Мина Мазайло» Миколи Куліша, реж. Лесь Курбас (1929);
- «Мікадо» за А. Саллівеном, реж. В. Інкіжинов (1927);
- «Алло на хвилі 477!» текст та постановка творчого колективу (1929);
- «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, реж. Ф. Лопатинський (1927).

Йосип Гірняк згадує: «Ми розпочали свої гостинні виступи 1 травня 1929 р. Того дня ми дали змогу нашим давнім прихильникам, які були свідками перших кроків Мистецького об'єднання «Березіль», порівняти комедію «Мина Мазайло» в інтерпретації «Березоля» і київського Театру ім. Івана Франка, який теж закінчив свій сезон цим твором М. Куліша і повіз його для свого творчого звіту до Харкова».

«Мина Мазайло» у «Березолі» — вистава зовсім нова, її прем'єра відбулася всього за два тижні до подорожі. Із захопленням прийнята харківським глядачем, вона стає справжнім хітом і київських гастролей також.

«Реакція глядачів під час вистави і пресові відгуки в наступних днях свідчили про те, що перед киянами відбулося нове оригінальне видовище, яке виходило ген поза рамки побутово-реалістичних „франківців“. Березильська вистава сатиричної комедії на тему маловажної події зміни прізвища переакцентувалася на історичну ситуацію, що століттями давила 50-мільйонову націю. Лесь Курбас вивів автора на ширші обрії звучання. Актори „Березоля“, визволившись з побутових рамок, забриніли вселюдськими тонами, їхня професійна культура та техніка залишала ген позаду їхніх сучасників — епігонів театру минулого. Цю вимовну різницю кияни побачили після трилітньої відсутності „Березоля“ в Києві.

Вищезгадані вистави проходили при переповненій залі з надзвичайним успіхом. Чимало громадян, не отримавши квитків вступу, розчаровані поверталися додому. Справу ускладняли приїжджі з інших місцевостей, які шукали всяких можливостей, щоб потрапити хоч би на одну з наших вистав. У другій половині травня адміністрації довелося перенести нас до оперного театру, де було вдвоє більше місць ніж у драматичному. Проте й там не можна було задовольнити багатьох любителів театру, а особливо київську студентську молодь» [Й. Гірняк].

Гастролі «Березоля» у Києві тривали до 4 червня з незмінними аншлагами, рецензіями у пресі, обговореннями.

«Гостра полеміка над нашим репертуаром і мистецькою та громадською вартістю його свідчила про небуденну вагу і значення нашої праці та нашого місця в ієрархії творчих сил країни. Ми вибирались у подорож до нашого колишнього міста не з порожніми наплічниками. Наш молодий акторський та режисерський актив завойовував передові позиції на театральній-мистецьких фронтах. Біля нашого театру точилися палкі суперечки, гострі дискусії, і це нас переконувало в тому, що ми не пасли задніх, не спочивали на лаврах, а крокували по шляху наміченому нашим невтомним режисером і вчителем» [Й. Гірняк].

Травень 1929 рік. — ТЕАТР ім. ЛЕНІНА — Травень 1929 рік.

ГАСТРОЛІ ДЕРЖАВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ „БЕРЕЗІЛЬ“

Мистецький керівник Народний Артист Республіки **Лесь КУРБАС.**

РЕПЕРТУАР:
МИНА МАЗАЙЛО
САВА ЧАЛИЙ
ПРОЛОГ
ЗМОВА ФІЄСКА В ГЕНУІ
МІКАДО
АЛЛО НА ХВИЛІ 477

Головний режисер **Лесь КУРБАС.**
 Режис. Б. Тітко, Л. Дубровін.
 Голов. адміністр. **Вадим Меллер.**
 Художник: Н. Шифрін,
 М. Сімашевич.
 Директор: Б. Крижанівський.
 Переклад: О. Савицький,
 В. Н. Вишнін.
 Режис-забратор: В. Склярєнко,
 М. Писецький,
 К. Діхтяренко.

Табірний склад:
 Машинист сцени С. Чапич.
 Зав. електрикою Ф. Подковно.
 Зав. костюмами В. Козленко.
 Зав. музикою П. Юрчиш.
 Зав. мех. частини І. Савиш.
 Перукарі: А. Федотов, П. Кивий.
 Голов. адміністр. В. Новицький.

Склад ТРУПИ (за алфавітом):
 Антонович, Балабан, Байбін, Білинко, Бобінов, Галарин, Гемек, Горна, Галицька, Гладков, Дакенко, Долін, Добровольська, Дробинська, Жидовська, Ішченко, Карпенко, Коляченко, Козачковська, Кононенко, Косівина, Криницька, Кузальницький, Лоп, Марушова, Мандриш, Митрофанов, Назарчук, Нікітін, Петрова, Пилипенко, Пилиська, Пуглович О., Пуглович З., Подорожній, Радчук, Романенко, Савченко, Седрик, Стеценко, Смирнов, Стайська, Стеценко, Татаренко, Ужвій, Уманець, Федорова Фіона, Ходинач, Хилі, Чистова, Червоний, Шученко.

Всі довідки в Робкасі.

ТЕАТР ім. ЛЕНІНА

ГАСТРОЛІ ДЕРЖАВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ „БЕРЕЗІЛЬ“

ТРАВЕНЬ
 1-й УВЕЧЕРІ
 2-й РАНОМ
 3-й УВЕЧЕРІ

МИНА МАЗАЙЛО

4-го ТРОЯКИ УВЕЧЕРІ

МІКАДО

5-го та 6-го ТРОЯКИ УВЕЧЕРІ

АЛЛО НА ХВИЛІ 477

Початок вистав: РАНОМ о 1 год. веч. УВЕЧЕРІ о 8 год. веч. Квитки продають в касі театру та в Робкасі. Під час дії вхід до залу заборонено.

ТЕАТР ім. ЛЕНІНА

Гастролі Державного драматичного театру „БЕРЕЗІЛЬ“

Для членів спілки МЕТАЛІСТІВ

МИНА МАЗАЙЛО

П'ЯТНИЦЯ 3 ТРАВНЯ

Ставлення Народного Артиста Республіки **Лесь КУРБАС.**
 Оформлення та костюми **Вадима МЕЛЛЕРА.** Музика **Ю. МЕНТУСА.** Режисабратори: **К. ДІХТЯРЕНКО** та **В. СКЛЯРЕНКО.**
 Початок вистави о 8 год. веч. 2, 3, 4, 5 та 6-го Травня Робкасі працює з 11 до 2 год. дня.

Н. К. О. ТЕАТР ім. ЛЕНІНА Н. К. О.

ГАСТРОЛІ ДЕРЖАВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ „БЕРЕЗІЛЬ“

Мистецький Керівник театру Нар. арт. Республіки **ЛЕСЬ КУРБАС.**

ТРАВЕНЬ УВЕЧЕРІ 1, 2, 3, 12 РАНОМ 2-го

МИНА МАЗАЙЛО

УВЕЧЕРІ 4, 14, 15 РАНОМ 5-го

МІКАДО

УВЕЧЕРІ 6, 7, 13

АЛЛО НА ХВИЛІ 477

УВЕЧЕРІ 8, 11

САВА ЧАЛИЙ

Виставу **АЛЛО НА ХВИЛІ 477** для Адм. Рад. Сенату РТО перенесено з 5-го травня на 7-ме травня. Квитки о шістьових 5-го травня **ДІЄСЯ!**
 Початок вистав: РАНОМ о 1 год. веч. УВЕЧЕРІ о 8 год. веч. 2, 3, 4, 5 Робкасі працює від 11 до 2 год. дня. Квитки на всі вистави продають в касі театру та Робкасі. Вистави від перш. Сенатський.

Н. К. О. ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

БЕРЕЗІЛЬ

ТРАВЕНЬ Гастролі КИЇВ-ОДЕСА 1929 р. Народний артист театру Народний артист Республіки **ЛЕСЬ КУРБАС** ЧЕРВЕНЬ

МИНА МАЗАЙЛО
 Кожде на 4 дії Н. Кузіша.

САВА ЧАЛИЙ
 Трояки на 4 дії Карпович-Варго.

НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ
 (Трояки) на 4 дії Н. Кузіша.

МІКАДО
 Опера на 3 дії Зв Суліваном.

АЛЛО НА ХВИЛІ 477
 Вестал Рого на 3 дії.

Початок вистав о 8 год. вечора. Квитки продають в Робкасі та касах театру.

Головний адміністратор **В. НОВИЦЬКИЙ.**

5. ОДЕСА, 1929 р.

З 4 по 30 червня 1929 року проходили гастролі Державного драматичного театру «Березіль» в Одесі.

Не встигли відшуміти баталії й дискусії навколо травневих гастролей «Березоля» у Києві, як театр вже переїхав до гостинної, улюбленої березильцями і Курбасом Одеси.

«Цілий червень березильці відбували свої гостинні виступи в Одесі, демонструючи той же репертуар, яким гостили киян. Місцева преса старалася не збиватись із протоптаної стежки центральних газет та журналів, резонуючи відгуки київських та харківських дискусій. „Народній Малахій“, мов громозвід, стягав на себе всі удари партійної критики. Куліш і Курбас одноставно і завзято обороняли свою творчу діяльність у прилюдних виступах та на сторінках багатьох газет і журналів.

Під час наших виступів в одеському театрі опери Амвросій Бучма, який постійно знімався у фільмах на фабриці ВУФКУ, мав змогу проглянути постановки п'єс Миколи Куліша. Успіх тих вистав не міг пройти повз його увагу і не приневолити його задуматись над його роздвоєнням поміж „Березодем“ і кінофабрикою. Мистецький зріст на сцені під керівництвом Курбаса, а чи проживання процентів з капіталу минулого у прохідних фільмах на кінофабриці в Одесі?» [Й. Гірняк].

Кілька фактів про перебіг гастролей.

Репертуар одеських гастролей був таким само, як і київських:

- «Народній Малахій» Миколи Куліша, реж. Лесь Курбас (1928);
- «Мина Мазайло» Миколи Куліша, реж. Лесь Курбас (1929);
- «Мікадо» за А. Саллівеном, реж. Валерій Інкіжинов (1927);
- «Алло на хвилі 477!» текст та постановка творчого колективу (1929);
- «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, реж. Фавст Лопатинський (1927).

Вистава «Народний Малахій» дороблялася театром перед самими гастрольми, — драматург Микола Куліш на вимоги реперткому зробив вже третю редакцію п'єси, щоб вивести на кін позитивного героя – пролетаріат. Але навіть у такому понівеченому вигляді «Народний Малахій» був важливим для Леся Курбаса. Керівник театру робив усе для того, щоб зберегти в репертуарі свою програмну виставу, і це йому вдалося ціною великих зусиль — принаймні, ще на рік.

У той самий час, коли на вистави березильців ломилася одеська публіка, у Харкові з 8 по 11 червня проходив театральний диспут «Шляхи розвитку українського театру». На цьому заході прихильники генеральної партійної лінії піддали гострій критиці і другу п'єсу Миколи Куліша — «Мина Мазайло». Диспут засвідчив, що для українського театру взагалі та для «Березоля» на чолі з Курбасом, зокрема, настають важкі часи. Театральний диспут та його вплив на культурно-мистецьку ситуацію в Україні варто розглянути окремо.

Для виступів столичним гастролерам — провідному українському театрові «Березиль» — було надано кращі одеські театральні приміщення в історичному центрі міста:

- з 4 по 16 червня вистави гралися у Одеському оперному театрі (тоді — ім. А. Луначарського);
- з 18 по 30 червня для березильських постановок було надано приміщення Одеської держдрами за адресою: вул. Лібкнехта (Грецька), 46.

Успішні гастролі у гостинній Одесі були для театру «Березиль» та для Леся Курбаса зосібна ковтком свіжого повітря перед доволі непростим театральним сезоном 1929/30 рр., у який театрові через заборони й обмеження з боку радвлади вперше у своїй історії вдалося зреалізувати лише меншу частину власних творчих планів. Актор Амвросій Бучма, до речі, до театру у цей сезон повернувся.

6. ДОНБАС, 1931 р.

Червень 1931-го року — перші гастролі театру «Березіль» на Донбасі.

«Гастрольне літо 1931 року стало останнім щасливим подарунком перед трагічним поворотом, якого зізнало життя Леся Курбаса. „Березіль“ уперше виїхав на Донбас, а потім мав репрезентувати українське театральне мистецтво у Грузії. У шахтарському краї власного стаціонарного театру тоді ще не було. Невеликим містом залишалася не-давня Юзівка, перейменована на Сталіно (нинішній Донецьк). Театр з успіхом грав свої вистави і в інших невеличких шахтарських містах — Макіївці, Горлівці, Алчевську, Харцизську» [Роман Черкашин].

Декілька маловідомих цікавих фактів про донбаські гастролі «Березоля»: 1931 року, на українському ще Донбасі, гастролі провідного українського театру, керованого режисером-новатором Лесем Курбасом, проходили триумфально, з незмінними аншлагами.

Тільки у місті Горлівка та селищі Щербинівка театром було показано 20 вистав. Гастрольний репертуар «Березоля» у Горлівці складався з шести різнопланових вистав діючого репертуару, а саме:

- «Мина Мазайло» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1929 р.;
- «Гайдамаки» за Т. Шевченком, реж. Лесь Курбас, поновлення 1929 р.;
- «Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука, реж. Лесь Курбас, 1927 р.;
- «Кадри» І. Микитенка, реж. Л. Дубовик, 1931 р.;
- «Чотири Чемберлени» К. Буревія, реж. Б. Балабан та В. Скляренко, 1931 р.;
- «Товариш Жінщина», текст і постановка творчого колективу, 1931 р.;

Сьома гастрольна вистава, привезена театром минулорічна прем'єра, — «Диктатура» І. Микитенка у постановці Леся Курбаса — з технічних причин не могла бути показана глядачам, оскільки сцена Горлівського Палацу культури виявилася замалою для унікального сценічного оформлення, створеного Вадимом Меллером.

У шахтарському селищі Щербинівка під час гастролей березильці по два рази показали легендарних «Гайдамаків» та яскраве політичне ревію «Чотири Чемберлени».

Гастролі на Донбасі загалом тривали приблизно до 24 червня, оскільки вже 27-го числа того ж місяця, без заїзду до Харкова, березильці на чолі з Курбасом потягом прибули до Тбілісі для виступів у програмі «Декади української культури», про що йтиметься у наступних дописах.

«Гастролі столичного театру „Березіль“ на Донбасі є значним культурно-політичним документом. Адже ступінь участі Донбасу, як суцільного робітничого району, енергетичної бази цілого союзу, в національному культурному будівництві визначає ступінь потужності клясової боротьби в культурі, ступінь успіху в творенні української пролетарської культури.

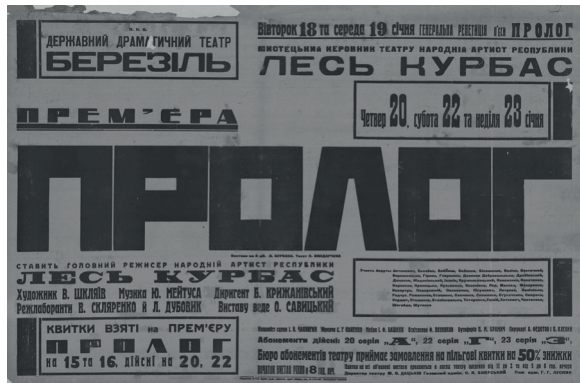
Зараз Донбас вимагає великих культурних капіталовкладень, які одночасно переходять в нову якість — класову зброю, що знаходиться в руках, загартованих попередньою героїчною боротьбою за ідею соціалізму, а нині — за її практичне здійснення. Наша мистецька, зокрема театральна преса має приділити увагу культурно-політичному життю Донбасу. Повсякденна робота ТРОМів [Театрів Робітничої Молоді], самодіяльних гуртків, гастролі наших пересувних і великих державних театрів мають проминати на очах всіх, що докладають рук до справи радянського театру.

Цього року вперше на Донбасі продемонстрував свої досягнення «Березіль». Харківська міська рада не помилилась, відряджаючи «Березиль» в Горлівку та Щербинівку. Шахтарі серйозно підготувались до приїзду театру, вжили всіх заходів, щоб найширші шахтарські маси зазнайомились з театром, що десять років посідає революційно-нове місце в українському театральному процесі. Робітничий глядач бачив, скільки

роботи, і творчої, і технічної проробив театр. Повна заля, що гостро активно сприймала сатиричний матеріал, напружено зосереджено такі вистави, як „Пролог“, довели, що театр і заля мають спільну мову. Численні захоплені чи задоволені рецензії окремих глядачів дозволяють думати, що „Березіль“ як театр, як видовишна культура, шахтарями був прийнятий» [С. Корич. Стаття «Гастрольна подорож „Березоля“ на Донбасі», рукопис із фондової колекції МТМК України].

1. Промова Леся Курбаса після виступу на шахті Щербинівка, 1931 р.
2. Плакат-привітання театру «Березіль» з нагоди виступів на шахті Щербинівка, 1931 р.
3. Березильці на атракціонах в парку під час гастролей. З-тя ліворуч — Н. Пилипенко, 5 — Н. Ужвій, 6 (в профіль) — О. Пігулович, 8 — І. Стещенко, 9 — О. Добровольська, 10 — Є. Петрова. Горлівка, 1931 р.





1. Афіша прем'єрна вистави «Пролог», січень 1927 р.
2. Березильці на гастроліях в м. Горлівка. 1-й ряд — А. Бучма, Є. Бондаренко, І. Мар'яненко; 2-й ряд — О. Добровольська, Т. Жевченко; 3-й ряд — праворуч Є. Петрова; серед інших — С. Ходкевич, Н. Ужвій. Горлівка 1931 р.
3. На прогулянці в парку під час гастролей. В центрі лежать — І. Мар'яненко, А. Бучма, Й. Гірняк; Праворуч — О. Романенко, А. Шутенко; 2-й ряд другий ліворуч — Є. Бондаренко; 3-й ряд другий ліворуч — М. Жаданівський; в останньому ряду по центру — Б. Дробинський. Горлівка, 1931 р.
4. Після виступу Лесь Курбас (ліворуч) дякує шахтарям за подаровану йому шахтарську лампочку. Шахта Щербинівка, 1931 р.
5. Акторки театру на атракціонах в парку під час гастролей. В центрі — О. Добровольська, Є. Петрова (з лялькою), крайня праворуч — Н. Ужвій. Горлівка, 1931 р.

IV. ДИСПУТИ

I

16 квітня 1927 року у Харкові завершився Всеукраїнський театральний диспут «Про шляхи сучасного українського театру». Лесь Курбас виступив з двома промовами, підсумувавши досвід та визначивши подальші шляхи розвитку «Березоля».

«Анонси Всеукраїнського театального диспуту з'являються у багатьох республіканських ЗМІ, зокрема, у „Новому мистецтві“ та „Вістях ВУЦВК“. Як впливає з цих коротких повідомлень, дискусія планувалася організаторами одноденною локальною акцією в Будинку літератури ім. В. Блакитного. Аносувалося лише три „пленарні“ доповіді — М. Христового, Леся Курбаса та Я. Мамонтова.

Представники влади не очікували, що уже після першого виступу втратять контроль над аудиторією. Ніхто не був готовий і до такої активності серед театральних діячів. Зрештою, не передбачалася й одна з центральних дискусій вечора — протиставлення „Березоля“ Театрові ім. І. Франка. Диспут вимушено розтягнувся на чотири дні (28 березня, 4, 15 та 16 квітня), замість аносованих трьох доповідей пролунали ледь не п'ятдесят виступів» [В. Собіянський]

У фондовій колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України (архів В. Василька) зберігається повна стенограма Всеукраїнського диспуту 1927 р. «Про шляхи сучасного українського театру».

Програмна доповідь Леся Курбаса першого дня диспуту, яка спричинила таку довгу жваву дискусію за участю Якова Мамонтова, Гната Юри, Юрія Смолича, цілого гурту березільських режисерів під назвами «Сьогодні українського театру і „Березіль“» та «Шляхи „Березоля“» одразу ж була розтиражована часописом «ВАПЛІТЕ», а вже у наш час передруковувалася у збірках статей режисера «Березіль: із творчої спадщини» (К., 1988) та «Філософія театру» (К., 2001).

Це є «програмний документ, що окреслює мотивацію очолюваного Л. Курбасом напрямку, викладає його бачення стану і перспектив національної театальної культури, її проблем і першочергових завдань. Такого всеосяжного, відвертого, аналітичного виступу в біографії митця ще не було» [Н. Єрмакова].

Другий виступ — заключне слово на диспуті «Про шляхи сучасного українського театру» — Лесь Курбас виголосив 16 квітня, підбиваючи підсумки і власної роботи на чолі «Березоля», і самої запеклої чотириденної дискусії.

«Я говорив про стан театальної культури на Україні, про культурну здеформованість, я говорив про непланованість розвитку, що веде до провінціального прозябання, я говорив про те, що в центрі театального життя українського не може бути театру виробничого характеру, а мусить бути театр творчий, я говорив, що для сучасності цінність мають тільки ті театри, котрі йдуть з сучасністю в ногу, які є частиною загального процесу становлення нового буття, нової культури. Замість того, щоб говорила про ці питання протилежна сторона, цю тему зачіпали як раз промовці, котрі виступали за „Березіль“. Замість того, щоб торкатися тих тем, які я висував як головні, протилежна сторона звела весь наш диспут на боротьбу між двома театрами — „Березолем“ і театром ім. Франка.

Дуже шкода, що ми не почули, як ставляться до такої постановки питання якраз ті товариші, котрі своєю практикою йдуть в протилежну сторону від того, що робить „Березіль“, що висуває „Березіль“. Не знаємо, як ці товариші в основі дивляться на питання української театальної культури от у такому розрізі, як я його запропонував. І цікаво було б почути, як же вони інакше мислять собі, як треба було уникнути тієї небезпеки,

що стоїть перед українською культурою, якими шляхами треба йти українському театрові, щоб не уподобитися міщанству, щоб український театр виконав дійсно ту велику соціальну культурну місію, яка на ньому лежить» — Лесь Курбас.

1. Будинок літератури імені Василя Блакитного, Харків
2. Лесь Курбас
3. Лесь Курбас та критик Романовський. Дружній шарж худ. Б. Фрідкіна. «Нове мистецтво», 1927 р.



II

29 травня 1929 р. у Києві пройшов диспут «Про постановку та п'єсу «Народний Малахій».

Диспут був приурочений до завершення гастролей Державного драматичного театру «Березіль» (Харків) у Києві. Покази вистав березильців тривали з 1 травня по 4 червня.

«Резонанс успіху „Народнього Малахія“ та „Мини Мазайла“ у глядачів, майже щоденні пресові та журнальні відгуки, які широко та з великою увагою аналізували новий етап у творчості драматурга, — все це змобілізувало пропагандивний культпропівський апарат КП(б)У для наступу проти творчої співпраці М. Куліша і Л. Курбаса. Пробоєву ролю в цьому наступі було доручено членам ВУСППУ Микитенкові й Куликові, редакторам центральних пресових органів та керівникам театрів, яким „Березіль“ руйнував їхнє „благоденствіє“ своїм існуванням.

Вищезгадані вистави проходили при переповненій залі з надзвичайним успіхом. Чимало громадян, не отримавши квитків вступу, розчаровані поверталися додому. Справу ускладняли приїжджі з інших місцевостей, які шукали всяких можливостей, щоб потрапити хоч би на одну з наших вистав. У другій половині травня адміністрації довелося перенести нас до оперного театру, де було вдвоє більше місць ніж у драматичному. Проте й там не можна було задовольнити багатьох любителів театру, а особливо київську студентську молодь» [Йосип Гірняк].

Саме у Київській Опері 29 травня й проходив диспут «Про постановку та п'єсу «Народний Малахій». У газеті «Вечерний Киев» від 31 травня 1929 р. було надруковано стислу стенограму обговорення:

Диспут відкрив т. Лазоришак, після чого вступне слово було передане автору п'єси т. М. Кулішу.

Промова т. Куліша:

— До того, що ви бачили на сцені, мені навряд чи вдасться додати щось нове, — почав драматург. — Але тут, вочевидь, говоритимуть про ідеологічну сутність «Народного Малахія». І я почну з цього моменту.

Багато хто тут знає минулорічну історію. П'єса була сильно розкритикована, піддавалася переробці, обробці, а потім була знята, заборонена. Я майже ні в чому не погоджуюся з критиками, крім того, що я й справді не довів Малахія до конфлікту з пролетаріатом. Це вірно. Але цю свою помилку я намагався виправити у третій редакції. І тут у Києві ви бачили п'єсу вже у виправленому вигляді.

Однією з основних помилок нашої критики є думка, що Малахій — селянин. Зовсім ні. Місце дії — не село, а містечко. Що таке Малахій? Маленька людина, придушена подіями. Він злякався революції і два роки перечекав її в коморі. «Може, минеться вона?». А коли життя переконало його, що революція не пройде, він нашвидкуруч почав читати і ось у його мозку утворилася та суміш, про яку каже у другому акті комендант Раднаркому. Суміш акафістів з Карлом Марксом, Апокаліпсису з Енгельсом. Малахій переконаний, що він має право грати в революції не меншу роль, ніж пролетаріат. По суті це і є, певною мірою, мрія української дрібної буржуазії.

Драматург заявляє, що він хотів, та, на його думку, намалював Малахія, як людину, яка розуміє революцію не по суті, а за формою.

— Негайність реформи людини — ось перша ознака малахіяництва.

Промова т. Курбаса:

Лесь Курбас, який виступив слідом, сказав:

— Робота т. Куліша була докладно та, мабуть, навіть надмірно детально обговорена пресою. Що ж до моєї роботи, я не удостоївся цього. Можливо, критика просто не наважилася, не знаю. Я постараюся роз'яснити, як я пов'язував свою роботу із завданнями нашого театру, нашого часу. Проблему культурної революції не можна вирішити трьома гаслами та трьома плакатиками. Досить благополуччя на нашому театральному фронті. Театр повинен бути фактором, що непокоїть.

— Що я ціную у п'єсі Куліша? Він не пішов за шаблоном сімейної драми комуніста з дружиною безпартійного, з обов'язковим матросом для сміху. Він побудував оригінальну, хвилюючу п'єсу.

Наше завдання — не подавати само собою зрозумілих, голих фактів. Ми думаємо, що революційний театр починається не тоді, коли з Києва чи Харкова він громить останніми словами світову буржуазію, а тоді, коли він знайде цю буржуазію в психіці, в душі, у побуті тих, хто сидить у глядній залі.

Дебати:

Зав. відділом мистецтва Політпросвіти т. Томах, приєднавшись загалом до думок драматурга й режисера, додав тільки, що вважає — п'єса надто перевантажена хорошим художнім словесним матеріалом, занадто розтягнута і марно М. Куліш вставив у свою п'єсу показ відрижок побуту.

Аспірант марксо-ленінської кафедри т. Бажанов виступив із різкою критикою усієї п'єси:

— Та невже малахіяństwo є таким значущим, що варто витратити так багато енергії, і ставити його в центр роботи нового театру? — т. Бажанов приходять до висновку, що п'єсу «Народний Малахій» шкідливо показувати нашій публіці.

Товариш із майстерень ім. Домбала сказав:

— Тов. Курбас дав правильне настановлення для театру. Театр має активізувати. Правильно. Але вірно й те, що радянський театр має активізувати нас у певному напрямку. Не можна забувати те, що відбувається у країні. Ми влаштовуємо соціалістичні змагання, ми намагаємося не охолоджувати свого ентузіазму, ми намагаємося розпалювати його не менш, ніж робили це в роки громадянської війни.

Тов. Шпільберг з Червонопрапорного заводу так само погоджується з основною передумовою т. Курбаса, що театр повинен розбурхувати, повинен штовхати на протиріччя і допомагати вибиратися з них.

— Але які суперечності штовхає ця п'єса? З одного боку — Малахій, з іншого дрібна буржуазія. Хто краще? Обидва гірші.

Завагітпропом ОПК т. Баран говорить про те, що товариші, які виступали, даремно розписувалися за маси. І в Києві є Малахії. А якщо вони є, то нічого й говорити про те, що автор вчинив неправильно, розкривши їх. Я думаю, що декому з наших науковців не завадило б подивитися цю п'єсу. П'єса високохудожня. Вона піднімає масу. Треба внести поправки, потрібно, щоб сцена заводу органічніше зрослася з текстом, і тоді «Народний Малахій» буде серйозним культурним фактором.

Тов. Довженко вважає, що основне лихо п'єси в її архітектонічних недоліках і вважає, що це невиправно.

— Зроблено постановку чудово. На 1-му акті мають навчатися не лише українські, а й російські режисери. Гра Крушельницького та Гірняка геніальна. Деколи навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора.

— Можна було знайти тисячі цікавіших тем, — каже **тов. Лазоришак**. — Ентузіазм ця п'єса навряд чи зможе в нас підтримати, так як Малахій викликає, безумовно, спів-

чуття. Що ж до художнього боку, то тут ми впізнали Курбаса, який розвинувся та зробив крок уперед. Що більше дивишся цю постановку, то більше вона подобається. «Народний Малахій» — серйозне культурне явище.

Підавши критиці інші роботи «Березоля», тов. Лазоришак каже на закінчення: — Якби мене запитали — чи гідний театр тієї зустрічі, яку йому надали в Києві, — я, не замислюючись, відповів би: — гідний!

1. Афіша репертуарна програмних вистав «Березоля», 1929 р.
2. Малахій Стаканчик — Мар'ян Крушельницький.
3. Сцена з вистави «Народний Малахій», дія I — містечко Вчорашнє.
4. Сцена з вистави «Народний Малахій», дія II — у Раднаркомі.

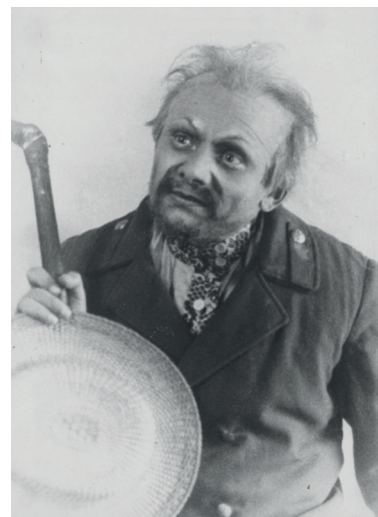
НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ
 Н. Н. О.
 Сезон 1929-30 р.
 ЧЕТВЕР 19, П'ЯТНИЦЯ 20 грудня
 БУД. ТЕАТРУ ІМ. ШЕВЧЕНКА
 ПОЧАТОК РІВНО О 7½ год. вечора
 Квитки датують 17-го дійсні на 19-е грудня

НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ
 ПОЧАТОК РІВНО О 7½ год. вечора
 Квитки датують 17-го дійсні на 19-е грудня

ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
 ІСТОРИКО-КРИТИЧНИЙ ТЕАТР
 НАРОДНИЙ АРТЕСТ РЕСПУБЛІКИ
 ЛЕСЬ КУРБАС
„БЕРЕЗІЛЬ“

МИНА МАЗАЙЛО
 Субота 21, Неділя 22 грудня
МИНА МАЗАЙЛО
 ПОЧАТОК РІВНО О 7½ год. вечора
 Квитки продуються та обмінюються на талони в Центральної Раїспісі та в касках театру щоденно.

АНОНС: Чорний дубовий **ЗАПОВІТ ПАНА РАЛНА** ДИНАТУРА

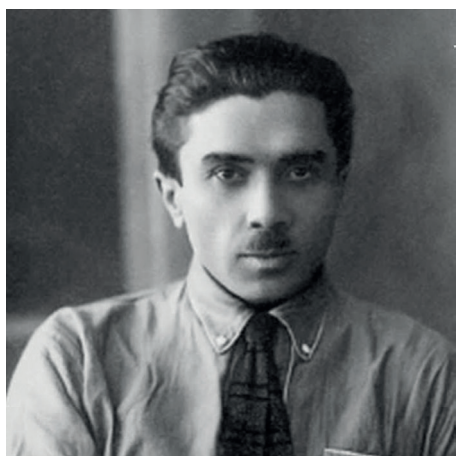


III

З 8 по 11 червня 1929 року в Харкові проходив Театральний диспут «Шляхи розвитку українського театру».

Диспут проходив під головуванням народного комісара освіти Миколи Скрипника. Якщо попередні роки нарком захищав позицію Курбаса і «Березоля», Куліша і ВА-ПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), пов'язуючи саме з ними майбутнє українського театру, то нині тон обговорень змінився. Після жорсткої критики, під яку потрапили Куліш, Курбас і «Березіль» по виході «Народного Малахія» й «Мини Мазайла», Скрипник був змушений також приєднатися до звинувачень у націоналізмі та буржуазних ухилах.

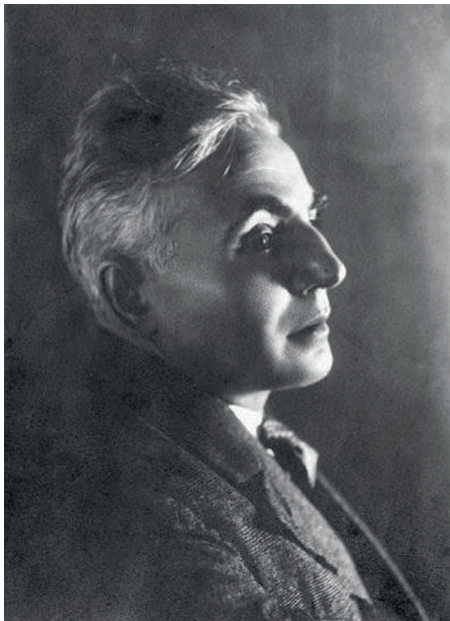
На боці Курбаса і Куліша виступив ідеолог вітчизняного авангардизму Микола Хвильовий, чия теза — «геть від московських задрипанок, рівняймося на психологічну Європу» — була популярною серед українських мистців. Бій цій національно-орієнтованій українській інтелігенції давав увесь партійний апарат разом з реакційною літературною організацією ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), у тісному зв'язку з якими виступав очільник театру Франка Гнат Юра. Розбіжності в оцінці мистецьких явищ вже спричиняли політичні звинувачення, Курбасові настирливо радили полишити драматургію Куліша й звернути увагу на пролетарських письменників — пристосуванців до генеральної лінії партії...



Микола Хвильовий, 1920-ті рр.



Г. Юра, очільник театру Франка, та Іван Микитенко, один з очільників ВУСППу



Леся Курбас, поч. 1930-х рр.

удари, моє право боротися уперто на своєму фронті так, як я своїм мозком розумію, чесно і послідовно, для того, щоб на один-два дні наблизити нашу мету до комунізму. Дозвольте мені це робити, дозвольте мені не йти лінією найменшого опору, бо робити те, що ви хочете, мені нічого не стоїть. Це значить, покласти ноги на стільця — більш нічого, і ставити п'єсу. Мертвяки, — до них слова, — дозвольте мені, живому, жити...»

З промови Леся Курбаса:

«Наша установка: діалектична логіка мусить прийти на зміну агітці попередніх років. Наша формула — глядача привчати в театрі також і думати, виносити з театру матеріал для думки, уміти його сприймати, уміти його ловити, уміти приходити з повним настановленням до театру і вміти його потім використати у практичному житті.

Ми не можемо стояти на місці. Тут справа не в проблемі... Справа в тому, що ми живемо в швидкому темпі, у швидшому щодо форм, які у нас змінюються. Ваше неприйняття «Березоля» — це питання смаку. Смак — це є звичка сприймання, а воювати во ім'я звички — це є культурфілістерство, яке міряє все на свій особистий аршин...

Товариші, що маєте революційне минуле і зараз боретесь за революцію, дозвольте ж мені бути революціонером, — це моє право страждати, це моє право бути незрозумілим, це моє право приймати

З промови Миколи Куліша:

«Я теж поділяю основні думки мистецького керівника „Березоля“ щодо двох позицій, двох ліній, двох напрямків у нашій театральній справі. Я приєднуюсь до його [Курбаса] думок в тому розумінні, що й драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, навіть за іншого разу занадто загострювати деякі проблеми і ніколи не пристосовуватись до міщанських смаків глядача.

Основна мистецька, вона ж і політична, установка театру Курбаса цілком відповідає моїм поглядам яко драматурга.

Далі ми маємо обминання в нашій літературі таких важливих, пекучих проблем, як, припустімо, проблеми національної. Я питаю тут, як я питав і в Москві на літературній нараді: будь ласка, покажіть мені ті твори, де відбито, де освітлено нашу національну політику? Де ті твори? Я набираюсь сміливості і заявляю тут, що, очевидно, в нашій літературі є настрої обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного поспіху, грубо кажучи, щодо




Микола Куліш, 1920-ті рр.

літературної кар'єри, небезпечна. І коли мені Рабічев закидає, що я, так би мовити, прикипів до цієї проблеми, то на це дозвольте мені відповісти так: я як член партії і громадянин не можу обійти цієї проблеми і не хочу розв'язувати її в білих рукавичках. Навіть і

в подальших своїх п'єсах (а їх я писав і писатиму за певним тематичним планом) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам.

Ну, звичайно, коли глядач буде відкидати такі речі через те, що вони незрозумілі, коли ми підемо на компроміс, на які любить іти театр ім. Франка, ми цим самим поставимо всю нашу культуру під загрозу скотитися до бандуриста „Гамалія“, до балалайки, до гармошки і т. інш. Я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість великої культури балалайку з насінням. Треба підводити масу до рівня великої культури, а не знижувати культуру на рівень елементарного спрощеного розуміння і смаків маси».

«Театральна дискусія 1929 року недвозначно засвідчила, що театр, який до того часу міг користуватися власною творчою ініціативою і мав змогу вільного вибору драматургічного матеріалу, тепер після дискусійної баталії мусить стати рупором „генеральної лінії партії“ та її пропагандивним органом. На тій дискусії, як мужньо Лесь Курбас не обстоював свої мистецькі позиції, як не оборонявся від голобельних атак Микола Куліш і його однопумець Микола Хвильовий, проте з директив комісаріату освіти та культпропу ЦК компартії було видно, що надійшов новий і тяжкий період для пореволюційного українського мистецтва взагалі, а для „Березоля“ зокрема» [Й. Гірняк].



**СТАТТІ
РОЗВІДКИ
ДОСЛІДЖЕННЯ**

Ірина Зубченко

ВІКТОР ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ: АКТОР МАЄ ВИКЛИКАТИ ЕМОЦІЇ У ГЛЯДАЧІВ

Перемога, добро і воля — саме ці три слова символічно закладені в імені та прізвищі актора Віктора Добровольського. Народився Віктор Миколайович Добровольський 23 січня 1906 року в Одесі. Згодом родина переїхала на батьківщину батька і своє дитинство актор провів у селі Лиса Гора на Єлисаветградщині, у тому краю, яке дало Україні таких визначних митців, корифеїв українського театру як Марко Кропивницький та родина Тобілевичів: Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Садовська-Барілотті.

З дитячих років маленький Віктор полюбив театр, хоча народився у зовсім не театральній родині: його батько був священником і служив у Лисогірській церкві Петра і Павла. Батьки мріяли про інженерну кар'єру для сина, тому, дослухаючись до бажань батьків, Добровольський спробував свої сили у технічній спеціальності, проте все-таки обрав театр.

Символічно, що протягом свого життя Віктору Добровольському пощастило декілька разів особисто зустрітися з корифеями українського театру.

Перша зустріч відбулася у дитячому віці в період його навчання в реальному училищі. Коли Добровольському було 10 років він потайки пішов на виставу «Сорочинський ярмарок», з якою на гастролі приїхав до Єлисаветграду (нині — Кропивницький) Панас Карпович Саксаганський. Так колись потайки на вистави ходили і брати Тобілевичі, адже учням реального училища не дозволялось відвідувати вечірні вистави. Враження від вистави він зберіг впродовж всього свого життя, проте не лише від гарної постановки, але і від пекельно палаючого вуха, за яке інспектор училища вивів його привселюдно з театру.

Дослідниця творчості артиста і авторка нарису про нього Ірина Овруцька так описувала цей епізод з дитинства актора: «Життя, яке буяло на сцені, було таке схоже на справжнє і водночас таке казково неповторне. Повернення до життя реального було для нього так само несподіваним, як і неприємним. Виведений з театру за вуха інспектором училища, він опинився на вулиці — ображений, обурений, але з упертим бажанням повертатися сюди знову й знову. Відтоді думки про театр не залишали хлопця, хоч він і мав намір після закінчення училища вступити до гірничого інституту» [1, С. 7]. Придушуючи свої мрії про театр, Добровольський, напевно, зважаючи на бажання батьків у 1923 році вступив до електротехнічного технікуму в Одесі, який згодом перетворився на інститут. Проте на довго юнака не вистачило і вже на третьому курсі він залишає навчання. Ще будучи студентом він як актор починає працювати спочатку в одеському Народному театрі, а пізніше в Одеському робітничо-селянському театрі, якими керував В. Г. Раєвський.

У 1926 році на запрошення режисера і актора Василя Василька Добровольський успішно проходить прослуховування до студії Одеської Держдрами, де і відбувається його ближче знайомство з корифеями і пізніше він потрапляє до трупи театру.



Віктор Добровольський



Василь Василько



Василь Василько, Любов Гаккебуш, Віктор Добровольський, Микита Ільченко, Валерій Гаккебуш, 1931 р.

У 1926 році до Одеси на гастролі приїздить Панас Саксаганський та Микола Садовський. «У роки перебування Добровольського в Держдрамі, — пише Овруцька, — йому вдруге пощастило зустрітися з Саксаганським і вперше з Садовським. Але якщо хлопчиком він лише здалека насолоджувався їхнім чудовим мистецтвом, то тепер, під час гастролей корифеїв в Одесі, Добровольський брав участь у виставах разом з ними, граючи невеликі ролі. Це були спектаклі „Бурлака“, „Мартин Боруля“ і „Суєта“ за п'єсами Карпенка-Карого» [1, С. 11]. Перший дослідник творчості Добровольського і автор монографії про актора Юрій Бобошко зазначав ще й інші вистави, у яких тоді виступали корифеї і у яких міг брати участь Віктор Добровольський — «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського, «Бондарівна» Івана Карпенка-Карого [2, С. 7]. Як згадував пізніше Добровольський: «Це були для мене надзвичайно важливі уроки акторської майстерності» [1, С. 12].

Третя зустріч з корифеєм Панасом Саксаганським відбулася вже значно пізніше, у період прем'єри вистави «Украдене щастя» в театрі Франка. «Ніколи не забуду слів, — згадував Добровольський, — якими привітав нашу роботу корифей української сцени П. Саксаганський: «Так, діти мої! Правильно. Працюйте й далі так само наполегливо. Боріться ще запекліше за художню принципівість у театрі. Ми колись зорали ниву, а засівайте її вже ви. Засівайте ж її далі добрим зерном великої художньої правди...» [3, С. 15]. Великий вплив на творче формування молодого актора мали його педагоги Василь Василько і Любов Гаккебуш, обоє учні геніального режисера Леся Курбаса.

При Одеському театрі 17 листопада 1926 року була створена студія для молодих акторів під керівництвом Гаккебуш і Василька, в яку і потрапив Добровольський. Василько згадував, що у студії актори працювали над ролями і ця робота була тісно пов'язана зі сценічною практикою. Тобто молодь під час навчання не лише вчилася, але одразу виходила на сцену у масових сценах, епізодах чи невеликих ролях. Також Василько, дбаючи про загальну культуру акторів, запрошував до театру лекторів і певний час дирекція театру допомагала з оплатою запрошених спеціалістів [4, С. 264]. На студію при театрі Василька безперечно надихнув успішний досвід свого вчителя Леся Курбаса, який завжди оберігав студійне начало у театрі і виховав таким чином велику кількість талановитих акторів, режисерів, художників театру та кіно.

«Любов Михайлівна, — згадував Добровольський про своє навчання в студії, — ніколи не нав'язувала нам своїх рішень. Визначивши навчальне завдання, давала повну



**«Аристократи» М. Погодіна.
Костя-капітан — В. Добровольський,
Сонька — Л. Гаккебуш.
Донецький державний український
драматичний театр, 1935 р.**

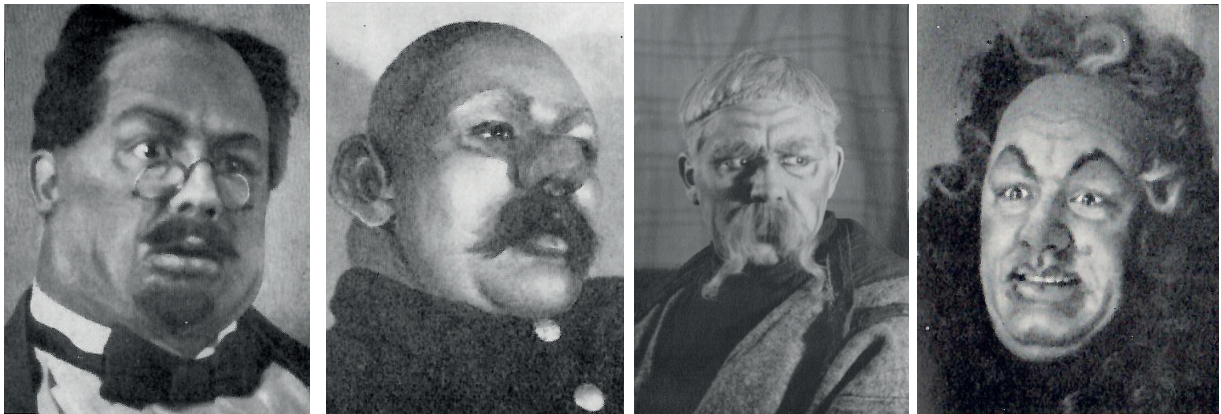
свободу у пошуках. Цього ж принципу вона та головний режисер Одеської держдрами Василь Степанович Василько дотримувалися і в роботі з акторами при постановці вистав» [5, С. 30]. Василько, як педагог і режисер, в очах Віктора Добровольського, був тою величиною у професії, яка стимулювала молодь на постійний розвиток і самовдосконалення.

«У режисера, — зазначав Добровольський, — має бути абсолютний авторитет. Якщо Василько казав: „Погано!“ — як би не приймала публіка, що б не писали рецензенти, ми знали — погано. Він створював навколо вистави таку атмосферу, що кожний відчував себе її творцем, навіть робітник сцени, машиніст. Обговорення — відкриті, кожен може критикувати, радити. І тут же призначалися нові репетиції, все враховувалось» [3, С. 14].

У співпраці з Васильком і Гаккебуш Добровольський високо підняв планку у творчій роботі з режисерами, швидко відчував непрофесіоналізм. Все життя він покладався на настанови, отримані від своїх педагогів. З одного боку він цінував свободу, яку може дати режисер актору, а з іншого боку усвідомлював, що ця свобода має вкладатися в загальний режисерський задум. Тому все життя тримав певний творчий баланс. «В. Василько, — згадував Добровольський, — вчив нас, що кожен виконавець повинен посісти у виставі те місце, яке належить йому за задумом, розуміти значення своєї ролі, своєї сцени у загальній партитурі» [3, С. 13]. Але всім нутром він був проти того, щоб лишатися лише бездумним матеріалом в авторитарних руках режисера, тим більше в того, який не викликав у нього авторитет. «А траплялися у моєму житті і режисери-диктатори, — згадував він, — Мізансцена, наприклад, розроблялася так: «Візьміть у ліву руку цигарку і на цій фразі йдіть до дзеркала, на столику візьміть сірники і на цьому слові запалюйте...» Я вислухав всі «рекомендації» і поклав роль» [3, С. 13].

Віктор Добровольський дуже цінував знання, вміння і майстерність, які здобував у професії, завдяки своїм педагогам у період навчання і роботи в Одеській Держдрамі. Він захоплено згадував свій графік, коли репетиції починалися з 10 ранку і з невеликими перервами могли тривати до 3 ночі. Навіть після вистав діючого репертуару інколи були вечірні заняття і репетиції. Творча молодь захоплено, натхненно та з великим ентузіазмом працювала і вдень, і вночі. «Після нічної репетиції, — писав актор, — йшли вулицями і зустрічні думали, що ми божевільні, бо всі жестикулювали, щось вигадували, думали. Ще працювали. Нам було мало. І тоді щось виходило...» [6, С. 12].

Актриса Поліна Нятко і актор Євген Пономаренко, згадуючи про Гаккебуш, казали, що велике значення при навчанні молодих акторів вона приділяла мімодрамам, які активно практикував Курбас. «Любов Михайлівна, — зазначав Пономаренко, — викладала майстерність актора, приділяючи особливу увагу сценічній мові, розробці пластичного рисунка ролі, зокрема, тренуючи нас на етюдах з мімодрами» [5, С. 30]. Також педагоги давали можливість молодим акторам одразу спробувати свої сили на сцені, але для початку у масових сценах або в маленьких, інколи безсловесних епізодах. «Для мене роки в Одеській держдрамі, — згадував Добровольський, — були сповнені напруженої праці. В „Любові Яровій“, наприклад, доводилося створювати п'ять різних образів. Василько, спонукав нас до пошуків зовнішньої характерності, калейдоскопічної зміни гримів, костюмів, пристосувань. Але поряд з цим відбувався й інший процес — намагання досягнути внутрішній світ героя, зрозуміти його світогляд, перевтілитися в його друге „я“» [3, С. 1].



1. В. Добровольський у невизначеній ролі. Одеський державний український драматичний театр, 1927/1928.
 2. «Кінець Криворильська» Б. Ромашова. Голова суду — В. Добровольський. Одеський державний український драматичний театр, 1927/1928.
 3. «Яблуневий полон» І. Дніпровського. Молот — В. Добровольський. Одеський державний український драматичний театр, 1928.
 4. «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше. Суддя — В. Добровольський. Одеський державний український драматичний театр, 1928.
- Фото з книги Ірина Овруцька «Віктор Добровольський», К.: «Мистецтво», 1976.

На світлинах того періоду можна побачити як Добровольський експериментує з перуками, накладними вусами, бровами, бородами, використовує бородавки, великі накладні носи; грає і молодих, і старих, і огрядних, і худих героїв; зі скуйовдженим довгим волоссям, коротким і з лисиною. І на кожній фотографії виглядає переконливим і абсолютно не схожим на себе в реальному житті.

Юрій Бобошко зазначав, що серед перших сценічних робіт актора зустрічаємо легендарних Максима Залізняка і Гонтю з Шевченківських «Гайдамаків» (інсценізація Курбаса) [2, С. 9]. До речі, на вступному іспиті до студії Одеського державного драматичного театру Віктор Добровольський читав монолог Залізняка з «Гайдамаків» Тараса Шевченка. Серед помітних ролей у період його роботи в Одеській Держдрамі була роль Королька у виставі «Республіка на колесах» за Мамонтовим, роль Дранка у виставі «Пошились у дурні» за Кропивницьким, Ларивона у виставі «97» за Кулішем, роль Судді у виставі «Весілля Фігаро» за Бомарше та інші.

Час диктував формування репертуару. Василько мріяв поставити «Енеїду» Котляревського і зробив ґрунтовну підготовчу роботу, вже був створений і опублікований у пресі режисерський задум і ескізи костюмів, але, як згадував Василько, вистава через непорозуміння з реперткомом не відбулася [4, С. 267]. Незважаючи на те, що класичні тексти, і українські, і зарубіжні, ще з'являлися на сцені театру, на перший план наполегливо виходила радянська драматургія. У 1928 році через мистецькі розбіжності з колективом Василь Василько залишає Одесу.

У тому ж році Василько стає художнім керівником Харківського червонозаводського державного українського драматичного театру. Разом з групою студійної молоді перейшов з ним у цей театр і Добровольський. Василько продовжує навчання з акторами театру. Театрознавець Валер'ян Ревуцький зазначав, що за прикладом Леся Курбаса, у 1928 році Василько створив акторсько-режисерську лабораторію [6]. «Створена ним режисерська лабораторія, — писала Овруцька, — згодом перетворена у режисерський штаб, вела систематичну роботу з метою підвищення акторської майстерності, виховання молодих кадрів режисерів і театральних художників, а також підготовки інструкторів для художніх самодіяльних гуртків. До складу цієї лабораторії увійшов і Добровольський» [1, С. 12].



1. «Леон Кутюр'є» Б. Лавреньова. Капітан Богатирьов — В. Добровольський. Харківський державний Червонозаводський театр, 1929 р.
2. «Відьма» за Т. Шевченком. Пан — В. Добровольський. Харківський державний Червонозаводський театр, 1930 р.
3. «Диктатура» І. Микитенка. Ромашка — В. Добровольський. Режисер — В. Василько. Харківський державний Червонозаводський театр, 1930 р.
4. «Мій друг» М. Погодіна. Гай — В. Добровольський. Режисер — В. Василько. Харківський державний Червонозаводський театр, 1933 р.

Репертуар театру складався переважно з радянської драматургії: п'єс Івана Микитенка, Якова Мамонтова, Мирослава Ірчана, Леоніда Первомайського, Івана Кочерги, але ставились і твори української та зарубіжної класики, наприклад, Михайла Старицького, Карло Гольдоні, Вільяма Шекспіра.

У цей період Добровольський зіграв роль Капітана Богатирьова у виставі «Леон Кутюр'є» за твором Бориса Лавреньова «Розповідь про просту річ», роль Пана у виставі «Відьма» за Тарасом Шевченком (інсценізація В. Василька), роль Ромашки і Дударя у «Диктатурі» І. Микитенка, роль Субчика у виставі «За двома зайцями» за мотивами п'єси Михайла Старицького, роль Олександра III у виставі «Марко у пеклі» Івана Кочерги, роль Гая у виставі «Мій друг» за Михайлом Погодіним та інші.

Після критики за конструктивізм, як зазначав Ревуцький, у 1933 році Харківський червонозаводський театр було розформовано. Частина його працівників перевели до Сталіно (нині Донецьк), де вони склали ядро нового Сталінського українського драматичного театру імені Артема [7].

І цього разу Віктор Добровольський перейшов до нового театру разом з Василем Васильком. У період роботи в Донецькому театрі актор все частіше отримує помітні і провідні ролі. У цей час він грає Кавалера Ріппафрата у «Мірандоліні» Гольдоні, 1934 р., Бориса Годунова в уривках з драми Пушкіна, 1937 р., Свічку в «Свічинному весіллі», 1937 р., Тараса Голоту у «Правді», 1937 р., Прохора у «Васі Железновій» за Горьким, 1937 р., та Макбета у «Макбеті» за Шекспіром, 1938 р. Проте значним викликом для молодого актора у 1934 році стала роль Єгора Буличова у виставі «Єгор Буличов та інші» за Горьким. Актор згадував: «У 29 років я зіграв Єгора Буличова. Коли мені запропонували цю роль, я сказав: «Хіба я можу зіграти Буличова?». «А ви працюйте!» — була відповідь.

Почав репетирувати. Ставив спектакль Данило Лазуренко. На одну з репетицій прийшов Василько... І він сказав: «Це нікуди не годиться. Треба все починати спочатку. Треба шукати образ. Я ходив і мучився. Дійшов до того, що вдома забороняв класти в склянку більше ложки цукру, кричав що посуд поставили не той, я шукав характер цього хазяїна, цього купця. Нарешті, одного чудового дня кажуть, що завтра генеральна репетиція. Я прийшов додому зовсім розбитий: наче щось виходить, а певності немає. На стінці, над моєю канапою, висів текінський килим. Я заснув і вночі побачив себе в ролі Буличова у всіх мізансценах на цьому килимі. Коли прокинувся, схопився за голову: «Го-



1. «Борис Годунов» О. Пушкіна (уривки). Борис Годунов — В. Добровольський. Донецький державний український драматичний театр, 1937 р.

2. «Васса Железнова» М. Горького. Прохор Храпов — В. Добровольський. Режисер — В. Василько. Донецький державний український драматичний театр, 1937 р.

3. «Правда» О. Корнійчука. Тарас Голота — В. Добровольський. Донецький державний український драматичний театр, 1937 р.

4. «Єгор Буличов та інші» М. Горького. Єгор Буличов — В. Добровольський. Донецький державний український драматичний театр, 1934 р.

споди, хоча б не забути все, що я робив уночі». Це була робота підсвідомості. Прийшов на репетицію і все, що побачив уві сні, на килимі, — зробив. Сказали: «Дивіться, як добре зіграв» [6, С. 12].

Добровольський завжди наполегливо працював над пошуком образу свого героя: «Кажуть, актор працює сім годин. Неправда. Він працює цілу добу. Робота його починається тієї хвилини, коли названа п'єса, яка йтиме у театрі. Актор уже думає про цю п'єсу, думає про епоху, він думає про те, що гратиме. А коли одержує роль, то й удома, за чаєм, за обідом, за вечерею, вночі у ліжку, прокидаючись і засинаючи, він думає про образ, який повинен створити» [6, С. 11]. Високу оцінку грі Добровольського у ролі Буличова дав Василь Василько, думку якого особливо сильно цінував актор: «В. Добровольський в ролі Буличова — нова грань творчості талановитого актора. Процес мислі, розкриття характерних рис образу, велика емоційність залишали глибоке враження. Це була найкраща робота В. Добровольського того періоду» [4, С. 303]. У 1952 році актор повернувся до ролі Буличова вже на сцені театру ім. І. Франка у постановці Мар'яна Крушельницького.

Актор звичайно багато і у той час, і пізніше грав у радянській драматургії, яка з примусу радянського режиму була панівною у той час, зокрема й у п'єсах Олександра Корнійчука. У такій драматургії часто було важко розкрити весь діапазон свого таланту, але сам актор одними зі своїх найулюбленіших ролей — називав Платона з п'єси «Платон Кречет» і роль Огнева з «Фронт». Платона він зіграв ще у Донецьку у 1935 році і, перейшовши до театру Франка, виходив на сцену у цій ролі понад сімсот разів.

1. «Платон Кречет» О. Корнійчука. Платон Кречет — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1939 р.

2. «Фронт» О. Корнійчука. Огнев — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1942 р.





**«Макбет» В. Шекспіра.
Макбет — В. Добровольський.
Леді Макбет — Л. Гаккебуш.
Режисер — В. Василько.
Донецький державний український
драматичний театр, 1938 р.**

Великою вдачею і разом з тим іспитом для молодих акторів є ролі у трагедіях Шекспіра. У 1938 році Добровольський зіграв роль Макбета у виставі Василя Василька. Режисер не випадково звернувся саме до цієї п'єси, бо свого часу вчитель Василька Лесь Курбас ставив цю виставу. Леді Макбет у виставі Курбаса грала Любов Гаккебуш, цю роль вона зіграла і у новій виставі. «Оскільки, — зазначає дослідник творчості Василька А. Недзвідський, — більшість акторів не вміє читати віршований текст, то перед постановкою „Макбета“, щоб опанувати цю майстерність, було запроваджено обов'язковий для всіх артистів курс художнього читання» [8, С. 67]. Та й за два роки перед «Макбетом» Василько включив до репертуару інші віршовані п'єси, зокрема, «Пісню про Свічку» І. Кочерги, в якій Добровольський грав Свічку та «Бориса Годунова» О. Пушкіна, в якій він грав роль Годунова. Щоправда остання вистава складалася з уривків п'єси.

Василь Василько у книзі «Театру віддане життя» писав, що незважаючи на те, що вистава отримала досить різні відгуки, він вважав цю роботу етапною у своєму житті і високо оцінював роботу акторів головних ролей — Добровольського і Гаккебуш. «Макбет — Добровольський, — писав Василько, — за всіма акторськими даними відповідав складному образу Шекспіра. Тональний, пластичний малюнок ролі, диференціація станів у відмінах характеру, проникнення в глибини психології дійової особи у виконанні актора злилися в єдине ціле трагедійного образу. Я вважаю, що саме роль Макбета була тою вершиною, яка ствердила талановитого актора в його майстерності» [4, С. 321].



Віктор Добровольський

У 1939 році Добровольський за наказом Комітету в справах мистецтва УРСР був переведений до Київського державного академічного театру імені Івана Франка, який на 25 років став його творчою домівкою. На франківській сцені він дебютував у ролі Платона у виставі «Платон Кречет». До нього цю роль з великим успіхом грали Юрій Шумський і Амвросій Бучма.

Добровольський захоплювався своїми старшими колегами. У своїх інтерв'ю та статтях він тепло згадував про Гната Юру, Наталю Ужвій, Амвросія Бучму, Олексія Ватулю, Ганну Борисоглібську. Їх талантом і підходом до роботи він був абсолютно захопленим, але найбільше, зокрема у молоді роки, любив Юрія Шумського, з яким працював ще в Одесі. Він згадував: «Пам'ятаю, у 20-ті роки, в Одеській Держдрамі я стежив за роботою Юрія Васильовича дуже уважно. Скільки я дістав прочуханів від машиніста сцени! Бо йшов за лаштунки, розрізав тихенько полотно і в дірку

дивився, що робить на сцені Шумський, як Шумський грає. В зал нас не пускали, не було місць, а ми хотіли вчитися. І, повторюю, у Шумського багато чого можна було навчитися. Він був дуже працелюбною людиною...» [6, С. 11].

Славетний актор театру Франка і багаторічний партнер Добровольського по сцені Микола Яковченко, як відомо мав яскравий комедійний талант і прекрасне почуття гумору. У книзі, присвяченій актору Ватулі він згадував, що часто і дуже вправно імітував його голос, але зазначав, що пальму першості в цьому віддавав Віктору Добровольському [9, С. 67].

Наступною великою роботою Добровольського мала стати роль Михайла Гурмана з «Украденого щастя», але страшна рука радянського терору, простягла свої пазури і у бік Добровольського.

Молодий актор у той час розпочав новий етап у всіх сферах свого життя, мав наречену, майбутню лікарку, став актором провідного театру, але один стук у двері розділив життя на до і після. Гарне дослідження з цього періоду життя актора зробив театрознавець Валерій Гайдабура: «Вимогливий стук у двері ранком 3 лютого 1939 р. розмежував життя Віктора Миколайовича на рай і пекло. Раєм здалося усе, що було попереду, пеклом — те, що трапилося з ним далі, до 14 грудня 1939 року. Майже десять з половиною місяців він знаходився у в'язниці: велось слідство по звинуваченню його <...> в антирадянській націоналістичній терористичній діяльності...» [10, С. 16].

Впродовж свого перебування в ув'язненні, як зазначає Валерій Гайдабура, Віктор Миколайович поводить себе гідно і незалежно. Він захищає не тільки власну честь, але й категорично не погоджується з інсинуаціями проти В. Василька та Л. Гаккебуш. За спогадами дружини актора, на допитах він піддавався психологічному тиску, але уникнув фізичного знущання, проте бачив людей, які зазнавали тяжких мук і катувань. Йому пощастило уникнути подальшого ув'язнення, як і Васильку та Гаккебуш, і він повернувся до роботи в театрі і до ролі Михайла Гурмана. Проте син Віктора Добровольського згадував як мати розповідала, що довгі роки при шумі з вулиці у темний час доби актор схоплювався з ліжка і казав: «Це за мною». Збереглася світлина тих літ, де Добровольський у ролі Михайла Гурмана з глибоким, змученим поглядом. На цьому фото зображена людина, яка дуже добре знає, що таке украдене щастя. Гайдабура влучно підмітив: «Вдивіться у фотографію Михайла Гурмана — Віктора Добровольського. Хворі очі — хвора душа...» [10, С. 19]. Через три місяці відбулася прем'єра вистави, яка мала грандіозний успіх і стала легендарною в історії українського театру.

В театрі Франка актор продовжував грати велику кількість ролей з радянського репертуару, але на повну силу міг розкрити свій талант в класичному репертуарі, хоча така нагода траплялася не так часто. Серед найцікавіших ролей того періоду можна виділити такі ролі: Сохрона у «Марусі Богуславці» М. Старицького, 1941 р., Бенедикта у виставі «Багато галасу даремно» В. Шекспіра, 1941 р., Лопакіна у «Вишневому саді» А. Чехова, 1946 р., Річарда в «Учні диявола» Б. Шоу, 1948 р., Тобі Белча у «Дванадцятій ночі» В. Шекспіра, 1949 р., Городничого у «Ревізорі» Гоголя, 1952 р. та інші.

Маючи благородну, мужню і привабливу зовнішність, Добровольський був створений для героїчних ролей. У 1941 році він створив потужний образ



«Украдене щастя» І. Франка.
Михайло Гурман —
В. Добровольський.
Київський державний академічний
український драматичний театр
ім. І. Франка, 1940 р.



1. «Маруся Богуславка» М. Старицького. Сохрон — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941 р.

2. «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. Бенедикт — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1941 р.

3. «Вишневий сад» А. Чехова. Лопахін — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1946 р.

4. «Дванадцять ніч» В. Шекспіра. Сер Тобі Белч — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1949 р.

5. «Ревізор» М. Гоголя. Городничий — В. Добровольський. Київський державний академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1952 р.

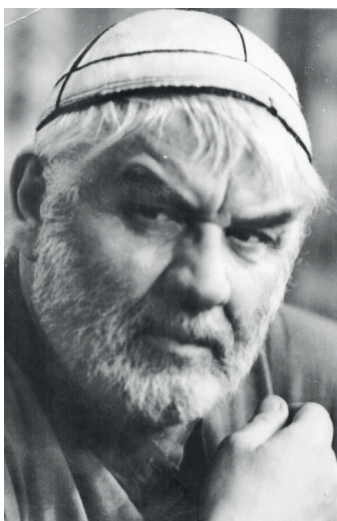
гетьмана Богдана Хмельницького в однойменній виставі за п'єсою Олександра Корнійчука. П'єса звичайно була пронизана пропагандистськими думками того часу, але це була чи не єдина можливість доторкнутися до величної і трагічної історії українського народу. Проте трактовка образу Богдана, створеного Корнійчуком, наражалась на критику. В газеті «Львівські вісті» за 1941 рік писали: «Лише про великих людей нашого народу, іменами яких рясніє Україна, український глядач нічого не чув і не бачив. Од народу приховувалась його славна історія. Правда, в минулому році в театрі ім. Франка йшла п'єса „Богдан Хмельницький“ того ж таки Корнійчука. Але пролаза Корнійчук так змалював Богдана і так пофальсифікував всю історію Хмельниччини, що поважний героїчний Богдан, улюбленець народу, за влучним оповіданням глядачів більш за все нагадував ... секретаря райпарткому з булавою» [11, С. 5]. Прем'єра вистави відбулася у 1939 році у постановці Гната Юри. Першим виконавцем ролі Богдан був актор Юрій Шумський. Трохи пізніше у роботу ввійшов Добровольський. За його власними словами у своїй трактовці ролі він робив інші акценти: «В роботі над цим образом Юрій Васильович Шумський, коли можна так висловитись наполягав на його героїчній монументальності. Він насамперед грав державного діяча. Я ж найперше шукав у Богдані Хмельницькому людину» [12, С. 3]. При підготовці ролі Добровольський вивчав історичні матеріали, читав твори Михайла Старицького про Богдана Хмельницького, згадував розповіді свого педагога Василька як цю роль грав Микола Садовський, щоправда у однойменній п'єсі Старицького.

У 1956 році Віктор Добровольський зіграв роль Богдана у фільмі Володимира Петрова «300 років тому...» за сценарієм Олександра Корнійчука. Фільм був пронизаний патетикою єднання українського і російського народу, але це не завадило йому довгий час бути під забороною радянської влади.

Період роботи в театрі Франка був для Віктора Добровольського дуже щасливим, але у 1963 році в знак протесту проти того, що групу прославлених франківських акторів відправили на пенсію, він і сам написав заяву на звільнення, яку підписали і тому на деякий час він лишився без улюбленої роботи.

Наступні й останні десять років життя Віктора Добровольського були пов'язані з Київським театром російської драми ім. Лесі Українки, до якого його запросив директор театру Леонід Курапатенко у 1964 році. Перехід до нового театру ускладнювався ще й тим, що вистави треба було грати російською мовою, але цю перешкоду з часом актор успішно подолав.

У цей період також доводилося грати багато ролей у радянській драматургії. Сьогодні назви цих п'єс забуті, але у 1983 році актор отримав Державну премію України ім. Тараса Шевченка за створення образів радянських сучасників у виставах «Межа спокою», «Кафедра», «Тема з варіаціями». Премію він отримав разом з режисером Михайлом Резніковичем та акторами Ю. Мажугою, А. Пазенком, О. Смоляровою, А. Решетниковим, М. Рушковським, Л. Яремчук.



**«Поки гарба не перекинулася»
О. Іоселіані.
Агабо Богверадзе —
В. Добровольський.
Київський академічний
російський драматичний театр
ім. Лесі Українки, 1972 р.**

Однією з найзнаковіших ролей періоду роботи актора у театрі стала роль старого батька Агабо Богверадзе у виставі «Поки гарба не перекинулася» за п'єсою грузинського драматурга Отія Іоселіані. (Фото 29. «Поки гарба не перекинулася» О. Іоселіані. Агабо Богверадзе — В. Добровольський. Київський академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1972 р.) Вистава була поставлена у 1972 році грузинським режисером Коте Сурмавою. Театрознавець Леонід Барабан зазначав: «Принцип внутрішнього перевтілення залишається для актора незмінним, але він не забуває й про зовнішні прикмети. Так, працюючи над образом Агабо..., Віктор Миколайович ходив з бородою підстриженою саме так, як її носять гірські жителі Грузії, постава тіла в нього була, як у стариків, котрі довго трудилися в полі» [13, С. 2]. Цю роль Добровольського називали шедевром акторського виконання. У 1979 році у виставі «Сподіватись» за п'єсою Юрія Щербака Добровольський зіграв роль Петра Косача, батька Лесі Українки.

Актор Олег Комаров згадував, що у період роботи в театрі Лесі Українки Віктор Миколайович став членом Товариства культурних зв'язків із закордоном, тому мав можливість у складі делегацій здійснювати закордонні поїздки, зокрема і до Америки. В Америці він хотів зустрітися з Йосипом Гірняком, славетним актором і учнем Леся Курбаса, але той сказав: «Я знаю, у вас там ще немає такої свободи, як в інших світах. То, щоб у вас не було неприємностей, краще нам не зустрічатися» [14, С. 19].

Майже все життя Віктора Добровольського було присвячено акторській діяльності, хоча він мав потяг і до режисури. У 1956 році на сцені Київського театру ім. І. Франка він поставив виставу «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» за п'єсою Михайла Старицького. У 1957 році разом з режисером Ісаком Шмаруком зняв фільм «Правда» за п'єсою Олександра Корнійчука. Щоправда разом з колегою вони створили пропагандистський фільм у дусі часу про єднання братніх народів.

Як режисер на радіо Добровольський створив ряд радіопостановок: «Ярослав Мудрий», «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Багато галасу даремно» В. Шекспіра, «Егмонта» Й. Гете, ряд п'єс Корнійчука, «Петербурзьку осінь» О. Ільченка, про життя Тараса Шевченка, улюбленого поета Добровольського. Як актор він читав на радіо багато віршів українських поетів — Павла Тичини, Максима Рильського, Андрія Малишка, Леоніда Первомайського, Тараса Шевченка.

У відкритому доступі в інтернеті можна знайти радіозапис вистави «Дванадцята ніч» за п'єсою Шекспіра 1946 року за участю Віктора Добровольського і записи віршів Тараса Шевченка у виконанні актора.



1, 2. «Петро Перший». Федька і Ягужинський — В. Добровольський. Режисер — В. Петров. «Ленфільм», 1935 р.

3. «300 років тому». Богдан Хмельницький — В. Добровольський. Режисер — В. Петров. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1956 р.

4. «Сейм виходить з берегів». Терентій Буслай — В. Добровольський. Режисер Ісаак Шмарук. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1962 р.

Як кіноактор Віктор Добровольський знявся майже у 30 фільмах. Дебют відбувся у 1926 році у стрічці «Спартак» турецького режисера Мухсін-бея у епізодичній ролі гладіатора. У той час режисер працював на Одеській кіностудії ВУФКУ. У тому ж році актор зіграв роль

Олександра II у фільмі Петра Чардиніна «Тарас Шевченко». Першу велику славу актору у кіно принесла участь у фільмі «Петро I», де він зіграв одразу дві ролі: кріпака Федьки та прокурора Ягужинського. Серед цікавих образів, створених у кіно, була роль агронома у фільмі «Макар Нечай» (1940), космонавта у фільмі «Небо кличе» (1959), роль гетьмана Богдана Хмельницького у фільмі «Триста років тому...» 1956 року, роль голови колгоспу Терентія Буслая у фільмі «Сейм виходить з берегів», 1962 року та інші.

Важливо, що деякі вистави театру Франка були адаптовані до кіноверсій, тому і сьогодні ми можемо насолоджуватись грою українських акторів, зокрема і Добровольського, у фільмах-виставах «Украдене щастя», 1952 р., «В степах України», 1952 р., «Калиновий гай», 1953 р.

Цікавою сторінкою у житті Віктор Добровольського став ляльковий театр. Віктор Миколайович був першим директором театру ляльок у Донецьку. Це був 1933 рік. Добровольський згадував, що на той момент в Донбасі не було дитячого театру і батьки часто приходили з дітьми на дорослі вистави. Він казав: «Можете собі уявити, як сприймали діти такі постановки, як „Єгор Буличов...“, „Інтервенція“, „Бастилія божої матері“. Ми, актори, через це дуже переживали. Якось не витримали і звернулися до міськради з пропозицією про створення театру для дітей» [15, С. 28].

Влада дала на це дозвіл і 1 грудня 1933 року при міському відділі народівити утворили ляльковий театр. Добровольський казав, що пізніше переконався, що саме театр ляльок є найбільш близький і необхідний маленькому глядачу. Цікавим фактом є і те, що перших ляльок актори виготовляли самі і на початку у них не дуже добре це виходило, бо не було досвіду, але ентузіазм і наполегливість зробили свою справу. Крім того актори були завантажені роботою у драматичному театрі і займалися ляльками у вільний від основної роботи час. Художнім керівником театру стала актриса — Любов Гаккебуш. Вистави для маленьких глядачів вони показували на заводах, шахтах, а у вихідні дні ставили ширму на великій сцені. Коли Віктора Миколайовича запросили на зйомки фільму «Петро I» він звичайно вже не зміг продовжити свою діяльність в ляльковому театрі і передав свої повноваження іншому директору.

Останні роки життя Віктора Добровольського були ускладнені важкою операцією — ампутацією ноги. Він хотів грати, але стан здоров'я цього не дозволяв, тому близько двох років до своєї смерті у 1984 році він вимушений був лишатися вдома, в чоти-

рьох стінах. Але до нього часто навідувались актори, які стали його близькими по духу людьми — Михайло Крамар і Валерія Заклунна.

Сьогодні про Віктора Добровольського в просторі міста Києва нагадує бронзова меморіальна дошка, яка була встановлена у 1985 році на будинку по вулиці Хрещатик, 13, де у 1951–1984 роках проживав актор (скульптор Б. Довгань, архітектор А. Тамаров). У 1989 році вона була замінена на іншу, яку створили скульптор А. Фуженко і архітектор Т. Довженко.

В журналі «Український театр» у першому номері за 1980 рік був надрукований портрет Віктора Добровольського, створений художником Євгеном Лученком, який був учнем Федора Кричевського [Кол. іл. 1]. У 1985 році, вже по смерті Добровольського, вийшов поштовий конверт із портретом актора роботи художника Мішурова [Кол. іл. 2].

Говорячи про секрети творчості, Добровольський казав, що основним для актора є постійне підвищення професійної майстерності. Він був переконаний, що актор не лише у театрі має працювати, але і самотійно вдома і завжди наполягав на тому, що актор — це особистість: «Уміння приносити на репетицію нафантазоване, нагромажене вдома для ролі. Не треба бути тільки матеріалом для режисера: мовляв, ось він я — актор, глина, а ти ліпи з мене, що хочеш. По-моєму, така позиція шкідлива для майстра» [16, С. 10]. Також артисту було важливо, щоби мистецтво, театр викликали у глядачів сильні почуття: «Театр без емоцій не існує. Актор повинен викликати емоції у глядачів, емоції потрібні їм для розуміння ідеї ролі, яку він виконує. Якщо відгуку у глядачів нема — значить і театр, і актори працювали марно» [16, С. 10].

За своє життя Віктор Добровольський отримав масу престижних нагород, але найважливішою нагородою для кожного актора є любов глядачів, яку Віктор Добровольський мав і завжди цінував.



Віктор Добровольський,
к. 1970-х рр.

Джерела

1. Овруцька І. М. Віктор Добровольський. Київ: Мистецтво, 1976. 149 с. (Майстри сцени та екрану).
2. Бобошко Ю. М. Віктор Миколайович Добровольський. Київ: Мистецтво, 1964. 47 с.
3. Добровольський В. «Вміти розповісти про головне»: остан. інтерв'ю. Розмову вела Л. Приходько. 1984. № 5. С. 12–15.
4. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
5. Дворниченко Л. Наша вчителька. Український театр. 1978. №6. С. 30–31.
6. Добровольський В. Збереження вистави і актор. Український театр. 1978. №1. С. 10–12.
7. Revutsky V. Kharkiv Chervonozavodskyi Ukrainian Drama Theater [Електронний ресурс] / Valerian Revutsky. Internet Encyclopedia of Ukraine. Режим доступу до ресурсу: <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5C%5C%5CkharkivChervonozavodskyiUkrainianDramaTheater.htm>.
8. Недзвідський А. В. Василь Василько. Київ: Мистецтво, 1981. 116 с. (Майстри сцени та екрану).
9. Олексій Ватуля: збірник статей і спогадів. Упоряд. Олександра Коршенка. Київ: Мистецтво, 1975. 143 с. : іл. (Майстри сцени та екрану).
10. Гайдабура В. І відгукнувся рік украденого щастя. Український театр. 1995. №1. С. 16–19.
11. Дніпров К. Моральна інквізиція. Львівські вісті. 1941. 12/13 жовтня. С. 5.
12. Добровольський В. Спогад. Український театр. 1979. №1. С. 3-4.
13. Барабан Л. І будні, і свята актора. Театрально-концертний Київ. 1973. №18. С. 2.
14. Комаров О. В. Світлі душі театру. Театральні спогади. Оповідання. Видання друге, перероблене і доповнене. К.: «Фенікс», 2014. 344 с.
15. Куралех С. Його люблять у Донбасі. 1984. № 1. С. 28–31.

Олена Кореняк

КИЇВСЬКИЙ ТЕАТР ПАНТОМІМИ І ПЛАСТИЧНОЇ ЕКСЦЕНТРИКИ «ЖАРТ»¹

Інтерес до мистецтва пантоміми [1] на теренах Радянського Союзу проявився у студійному русі, який почався у другій половині ХХ ст. і набирав оберти впродовж 1950–1980-х років. [2, 78–85]. На основі студій пантоміми виникли творчі колективи, ансамблі пантоміми, аматорські театри. Згідно з узагальненнями даних наукового дослідження Н. Ужвенко та Н. Скрябіної у період 1960–1970-х рр. студійний рух поширився і на українських теренах (тоді УРСР). Наприкінці 1960-х рр. у Києві відкривалася аматорська студія пантоміми під керівництвом Віктора Мішньова, у 1973 р. у Львові заснував дитячу студію пантоміми Анатолій Гугнін, з 1975 р. почав роботу у Кривому Розі колектив під керівництвом Олександра Бельського, у 1976 р. в Ужгороді діяв колектив Михайла Мільмейстера і в Києві відкрилася студія Володимира Крюкова [2, 85–93].

В СРСР 1960–1970-ті роки ознаменувалися створенням професійних колективів, які починали свій шлях зі студій пантоміми: Державний театр пантоміми під керівництвом Амірана Шалікашвілі (1965 р., Тбілісі), Театр клоунади «Лицедії» В'ячеслава Полуніна (1968 р., Ленінград, тепер Санкт-Петербург), Білоруський народний театр пантоміми «Рух» (Мінськ, статус професійного колективу отримав у 1980 р.), Театр пантоміми Олександра Жеромського при Росконцерті (1976 р., Москва), Київська студія пантоміми згодом відома як Театр пластичної комедії «Мімірічі» (1980 р., Київ) та ін. [2, 80–82].

Проте у системі професійної театральної освіти є тенденція до обмеження впливу мистецтва пантоміми. Так зусиллями негласних ідеологів суспільства курс мистецтва пантоміми зведено до мінімальної кількості педагогічних годин, пантоміму як окрему дисципліну викладали в училищах естрадного та циркового мистецтва (Москва, Київ). У той же час у вищій освіті пантоміму перестають викладати як окремий предмет [2, 80]. Незважаючи на це, мистецтво пантоміми розвивалося, а відтак і впливало на суспільство.

У 1980-х рр. у Києві з'явилися нові студії пантоміми під керівництвом Т. Бірюкової, С. Скрябіна, Н. Ужвенко, Б. Харченка, виникли дитячі колективи під орудою Л. Крюкової, Н. Бур'ян, М. Вепрева [2, 87–89].

Пантоміма завойовує нових прихильників серед глядацької аудиторії мім-фестивалів, вечорів пантоміми та імпровізації, відвідувачів концертних і циркових програм, вистав театрів пластичної драми тощо. У 1980-х рр. видатний актор-мім В'ячеслав Полунін започаткував декілька фестивалів: у 1982 р. він уперше провів фестиваль «Мім-парад-82». Ініціативу В. Полуніна перехопив В. Крюков і організував у Києві впродовж 1983–1987 рр. проведення фестивалю «Мім-карнавал». Фестивалі В. Полуніна «Лицедій-лицедій» (1987 р.), «Конгрес Дурнів» (1988 р.), «Караван світу» (1989 р.) збирали значну кількість учасників і глядачів. У столиці України проводили Київський фестиваль пантоміми (1985–1987 рр.) [2, 85–93].

В Одесі у 1980-х рр. Г. Делієв заснував ансамбль пантоміми і клоунади «Маски», який почав свою діяльність як творчий колектив Одеської філармонії. Згодом ансамбль став Одеським театром «Маски-шоу». Колектив ініціював зйомки однойменного телевізійного серіалу у стилі німого кіно впродовж 1992–2006 рр., а у 2010-х рр. виступив організатором в Одесі Міжнародного фестивалю клоунади і пантоміми «Комедіада» [2, 87–93].

¹ Фото з архіву театру «Жарт».

У Всесоюзному фестивалі вуличних театрів «Лицедій-лицедій» В. Полуніна брали участь українські колективи, кожен з них мав свій неповторний репертуар, стиль і напрямки. Так, у програмі фестивалю «Лицедій-лицедій» виступали Криворізький міський театр «Академія руху» Олександра Бельського, Ужгородський театр пантоміми «Жест» Михайла Мільмейстера, творчий колектив студії пантоміми «Жарт» під керівництвом Сергія Скрябіна (Київ), дует «Білий клоун» (М. Вепрев, Київ), група Б. Харченка (Київ) та інші. У 1990 р. О. Бельський заснував і провів у Кривому Розі фестиваль пластичних театрів і клоунади «Мім-сесія», у програмі якого виступали українські й зарубіжні артисти [2, 83].

У 1990-ті рр. у зв'язку із розпадом Радянського Союзу і створенням незалежних держав суспільна та економічна ситуації змінювалися: масштабні фестивалі із великою кількістю учасників відходили у минуле, деякі професійні колективи виїздили на гастролі й працювали за кордоном. У цей час в Україні зберігалися і продовжували працювати ті театри, творчі колективи і студії пантоміми, які згуртовані довкола керівників-особистостей та ентузіастів своєї справи. В Україні у 2000–2010-х рр. створювали і показували свої програми студії пантоміми в Києві, Одесі, Дніпропетровську, а також професійні творчі колективи: театр «Маски-шоу» Г. Делієва (Одеса), Театр пластичної драми на Печерську В. Мішньової (Київ), Криворізький міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» О. Бельського, кафедра пантоміми Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв під керівництвом Н. Ужвенко, колектив творчого проекту «Спадкоємці М. Марсо» (студія пантоміми «Мімікрічі» В. Крюкова [2, 85–93].

Унікальний жіночий театр пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт» сформувався у річищі студійного руху в 1980-ті рр. у Києві в студії пантоміми в приміщенні Будинку культури «Енергетик». Цей колектив почали створювати у 1983 р. з ініціативи Наталії Ужвенко та Сергія Скрябіна на основі групи з ритмічної гімнастики. Згодом заняття проводили в студії пантоміми при Клубі залізничників у Дарницькому районі Києва: Н. Ужвенко і С. Скрябін (пантоміма, акторська майстерність і режисура), В. Фалеторов (літературна частина) та О. Чайка (музика). Під час перших виступів у сценічних номерах грали хлопці й дівчата, які навчалися у студії [5]. Пізніше колектив театру склався як суто жіночий.

У репертуарі студії пантоміми, а згодом театру «Жарт» різножанрові сценічні номери, шоу, вуличні й міні-вистави гумористичного забарвлення. Репертуарна афіша розрахована на глядачів різного віку. Так серця дітей та юнацької аудиторії артисти підкорили казковою тематикою: «Курочка Ряба» (середина 1980-х рр.), «Іван-царевич і Змій» (1984 р.), «Доктор Айболить» (1988 р.), пантомімічна міні-вистава «Двоє зі скриньки» (1994 р.), «Колобок» (1995 р.). Студійний колектив у показі казкових сюжетів на сцені розкриває глибокі й складні теми. У 1985 р. глядачі побачили виставу «Хлопчиш» на антивоєнну тематику. А в 1990 р. українські артисти пантоміми спільно із Варшавською «Studio Kineo» показали для широкого кола глядачів міжнародний україно-польський проект «Де живе щастя?». Відомі казкові образи і сюжети у виконанні акторів отримали нове оригінальне прочитання, режисери і артисти студії пантоміми, а згодом колективу Київського театру пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт» переосмислили їх у гумористичному ключі.

У 1990 р. театр «Жарт» у складі Юлії Гасиліної, Лариси Качкан, Таміли Петрошук, Оксани Чемирис, Тетяни Маловічко, Любові Чемерис (Семкової-Чемерис) одержав статус професійного театрального колективу.

Для дорослої аудиторії театр «Жарт» грає номери на сучасну тематику. Приводом до створення цієї окремої сторінки творчості колективу постала тодішня радянська дійсність 1980–1990-х рр., яка спонукала режисерів, викладачів і артисток студії пантоміми непередбачуваністю і гротесковістю до створення таких ексцентричних номерів, як «Час уперед», «Пліткарки», «Купання», «Балерини», «Катання на човнах». У цих мініатюрах

артистки театру «Жарт» з іронією показували людські пристрасті й вади, а також комічні перипетії тогочасного радянського суспільного життя.

Переосмислення трагічних подій минулого як окремих віх історії СРСР із можливістю багатозначного постмодерністського тлумачення їх глядачі бачили у концертній програмі «12» (1991 р.). Основою сюжету була поема О. Блока «Дванадцять». Програма починалася номером «Нічна Варта».

Театр — це передусім видовище, яке захоплює глядача своєю красою, дієвістю і змістом. Видовищність виступів театру «Жарт» підкреслено костюмами і кольором: номери «Купання», «Катання на човнах», а також мініатюри на фольклорній основі, як, наприклад, «Пліткарки», «Козацькі забави», «Весілля», артистки показують в українських національних костюмах із яскравою гамою кольорів. Ряд інших номерів театру із гротесковою складовою доповнювався іронічним показом образів і відмінною кольоровою гамою. З огляду на тематику, соціальне спрямування та відмінне від першої групи номерів художнє завдання, костюми артисток — чорно-білі: «Нічна Варта», «Циркова полька» тощо.

Музику до номерів, шоу і міні-вистав театру «Жарт» становлять твори класичних композиторів, а також музика для театру і кіно митців ХХ ст.: І. Стравинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свиридова в аранжуванні О. Чайки. Окремою сторінкою творчості є співпраця студії пантоміми, а згодом театру «Жарт», із видатним українським сучасним композитором Володимиром Губою (1938–2020). Музика композиторів ХХ ст. своєю театральною природою підкреслює яскравість створюваних артистками театру образів, вибудовує метро-ритміку сценічної дії.

Із формуванням жіночого складу колективу тривали пошуки власного стилю театру «Жарт». Кожна акторка виявляла і розвивала свій сценічний образ — «сумна», «задеркиувата», «самозакохана», «дотепна» чи «винахідлива» — всі ці різні грані жіночого знаходили своїх шанувальників у глядацькій залі. Пантоміма як основа акторської майстерності, ексцентричний гумор, поєднання оригінальної мистецької складової артистичного виконання із впізнаваним для глядачів сюжетом, якому притаманний гротеск чи іронія, із виразною сучасною музикою — це запорука успіху театру «Жарт» і основа його сценічного стилю. У номерах, міні-виставах і шоу цього самобутнього театального жіночого колективу глядачі бачили поєднання елементів пантоміми, акробатики, пластичної драми, сучасного і класичного танцю та буфонади в емоційному ансамблевому виконанні артисток театру.

Велику увагу у сценічних виступах «Жарт» приділяє взаємодії із глядацькою аудиторією. У таких номерах, як «Пліткарки», «Катання на човнах», «Весілля», «Жарт-ревю» та ін., артистки запрошують до участі у сценічній дії чоловіків із залу. Інтерактивна складова виступів «Жарту» запам'ятовується глядачам і неодноразово відзначалася у пресі як особливість сценічного стилю театру. Інколи під час виступів на сцені відбувалися



Артистки Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» перед виступом: О. Чемирис, В. Молоткова, Т. Петрошук і Ю. Гасиліна

кумедні випадки. Це сприймалося з гумором і глядачами, і артистками, і вносило частку непередбачуваності до сценічної дії. Розповідає клоунеса Таміла Петрошук: «Одного разу ми грали у провінційному містечку, де всі один одного знають. І ось я йду за куліси із чоловіком, запрошеним із залу, а вертаюсь — із маленькою дитиною на руках. І тут просто грим сміху. От, думаю, успіх сьогодні який! А виявилось, що цього чоловіка все місто знає, як місцевого донжуана, у нього мало не в кожному домі по дитині».

У виступах жіночого театру «Жарт» наявний потужний фольклорний струмінь, який є окремою оригінальною темою. Артистки показують позитивні й негативні особливості національного менталітету і переосмислюють їх по-сучасному: «Пліткарки» (середина 1980-х рр.), «Козацькі забави» (1986 р., вулична вистава), «Весілля» (1995 р., гумористичне шоу із елементами фольклорного дійства) тощо. Сучасний міський фольклор став музичним ґрунтом номера «Хода дурнів» (1987 р.). У 1995 р. театр показав глядачам пісенне шоу в популярному стилі «Давай танцювати» на основі сучасної естрадної музики.

Нерідко сюжетами для виступів театру «Жарт» були побутові ситуації. Так, наприклад, у веселому номері «Пліткарки», який артистки театру грають у національних костюмах, комічно обігрувалася побутова ситуація, коли хтось бачив дівчину, яка бесідувала із чоловіком. Невдовзі цю «новину» переказували із фантазійними подробицями так, що вона перетворювалася на плітку. Артистки залучали в номері «Пліткарки» чоловіків із залу, — фіналом цієї мініатюри був завершальний танець із партнерами з акробатичними елементами, а також подяка чоловікам із залу за участь у спільній грі.

Гротеск тією чи іншою мірою є у всіх номерах театру «Жарт». Одним із найексцентричніших номерів колективу є «Балерини» на музику з балету Д. Шостаковича «Болт». Спочатку глядач бачить балерин у красивих костюмах і зачудовується граційністю їхніх рухів. Балерини зустрічаються, красиво вітаються одна з одною і спілкуються між собою. А потім глядач бачить залаштункове життя танцівниць, де головним захопленням балерин є картярська гра. Спершу гра між учасницями відбувається у гумористичному ключі з легкими емоціями. Однак невдовзі гра стає драматичнішою — програються прикраси. Драма життя і смерті настає у той момент, коли нема чим розплатитися за програш. На сцені з'являється пістолет. Балерина, яка прогала, застрелюється. Абсурд ситуації поглиблюється далі й дійство нагадує гофманівську фантазмагорію: на «могілі» щойно загиблої танцівниці її товаришки продовжують картярську гру. Таким чином, у номері «Балерини» артистки театру «Жарт» протиставили сценічний, і зворотній, закулісний бік артистичного життя, підіймаючи пантомімічними засобами виразності глибоку тему пристрасті людини до гри і залежності від почуття азарту... [7; 9]

Номер «Циркова полька» створювався як експериментальний і йому притаманна глибока іронія. Мета мініатюри продемонструвати глядачеві поєднання в природі людини людяного і тваринного: артистки виступали у костюмах, у яких верх є жіночим, а низ — конячий із хвостом. Прекрасні вершниці виїждять перед аудиторією, тоді як нижньою частиною тіла артистки показують тури, стрибки і рухи циркових коней.

Енергетичні взаємини жінки і різних чоловіків артистки театру «Жарт» продемонстрували у номері «Регтайм». У



Артистки Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» О. Чемирис і Ю. Гасиліна в рекламній акції від компанії «Кодак»



Артистки Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» у сценічному номері «Циркова полька»: Н. Солдатенко, Л. Чемирис, Ю. Гасиліна, В. Молоткова, Т. Петрошук і О. Чемирис. Фото О. Петрука

програмах 1980–1990-х рр. головну героїню грала Юлія Гасиліна, а її колеги грали різних чоловіків у житті жінки. Джазова танцювальна музика була тлом для цієї театральної міні-вистави. Сюжет номера апелював до гумористичного сприйняття дійсності, життя і особистих стосунків, що так важливо обом статям.

Для вирішення особливих художніх завдань колектив театру знаходив оригінальні прийоми і засоби виразності. Так, наприклад, у номері «Купання», який з повним правом можна назвати міні-виставою, артистки працюють у рапіді, тобто в уповільненому русі. Сюжетом номера є побутова життєва ситуація: у зав'язці номера жінки-трудівниці повертаються з фабрики, де тяжко працювали, і вирушають на відпочинок до водойми. Артистки виходять на сцену у кольорових сарафанах. Біля води вони скидають свої робочі хустки, миються і купаються. Комічний стриптиз триває: у воді жінки роздягаються і залишаються у довгезних до колін панталонах і у величезних із широкими шлейками бюстгальтерах. Таким чином, театральними сценічними засобами у номері «Купання» артистки театру ще й пародіюють загальний несмак в одязі, який панував у радянські часи. Жінки радіють сонцю, купанню у воді, бризкаються, сміються, а потім у якийсь момент вони «помічають» чоловіка у глядацькій залі — лякаються і втікають...

Органічно вплетені у тканину театрального дійства буфонада, засоби виразності музичного театру, легкість переходів від найтемніших емоційних фарб до світлих і навпаки, у сценічних виступах «Жарту» стали головною складовою оригінального стилю театрального колективу. Власне, цей неповторний сценічний стиль вирізняв жіночий театр «Жарт» з-поміж інших театральних колективів, які спиралися у своїх виступах на пантоміму як основу акторського мистецтва. Сценічний стиль колективу дає змогу говорити про творче надбання театру пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт» як «театру фізичного» або «театру руху» (physical theatre). Новий сценічний стиль з легкої руки його авторів, які цілком усвідомлювали іронію дійсності й власну самоіронію, отримав назву «неофольклорний постреалізм».



Артистки Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» у сценічному номері «Ламбада»: Н. Солдатенко, Ю. Гасиліна, Т. Петрошук, В. Молоткова, Л. Чемерис і О. Чемирис. Київ, Республіканський стадіон, початок 1990-х рр. Фото О. Петрука

Виступ Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» у святковій програмі «День авіації на спортивному аеродромі «Чайка»: Ю. Гасиліна, Т. Петрошук, Л. Чемерис, О. Чемирис, Н. Солдатенко. В центрі — В. Молоткова. Фото О. Петрука

Виступи театру ексцентричних мініатюр «Жарт» спершу відбувалися у Києві, а невдовзі колектив почали запрошувати виступати у інших містах України та за кордоном. Незабаром театр «Жарт» здобув визнання глядачів і численні схвальні відгуки у пресі.

З середини 1980-х рр. і у 1990-ті рр. театр «Жарт» багато гастролював по містах СРСР та за кордоном: у Польщі, Франції, Англії, Нідерландах, Бельгії, Німеччині [29; 30]. У жовтні 1990 р. у складі делегації від міста Києва здійснив гастрольну подорож до Па-

рижа. Виступи колективу високо оцінила аудиторія і відбулося знайомство артисток із видатним французьким мімом Марселем Марсо (1923–2007).

Європейські глядачі мали змогу побачити виступи «Жарту» в травні 1990 р. у Варшаві (Польща), у жовтні 1990 р. в Парижі (Франція), у квітні 1991 р. в Роттердамі (Нідерланди), у липні 1991 р. в місті Гент (Бельгія), у серпні 1993 р. в Маастріхті (Нідерланди), у серпні 1993 р. в Аахені (Німеччина), у липні–серпні 1995 р. у Роттердамі (Нідерланди), у серпні 1995 р. в Ліверпулі (Англія).

З 1993 р. театр «Жарт» почав презентувати Україну в Міжнародній Мім-федерації. Артистки театру беруть участь в організації практичних семінарів із розвитку пантоміми і пластичного театру в Україні та майстер-класів видатних діячів тіме-театру — Іде ван Хайнігена, Карини Холли, Олени Маркової. Громадська організація «Український Мім Центр», організований Олександром Чайкою та Юлією Гасиліною у 1995 р., у співпраці із Пересувною академією виконавських мистецтв (Moving Academy of Performing Arts — МАРА) влітку 1997 р. реалізував міжнародний проєкт — Літня академія в Берліні.

Театр «Жарт» є лауреатом численних конкурсів і фестивалів: «Гран-прі» Всесоюзного фестивалю клоунади та ексцентричної пантоміми (1991 р.), переможець Національного фестивалю «Вус» (1992 р.), І премія конкурсу «Море сміху» ім. А. Райкіна (1993 р., Рига), переможець Міжнародного конкурсу гумору і музики від телеканалу «Останкіно» «Кришталевий дельфін» (1993 р.), Міжнародного фестивалю вуличних театрів (1993 р., Нідерланди), фестивалю театрів-студій (1995 р., Київ), фестивалю жінок-клоунес «Баби-дури» (1995 р., Санкт-Петербург), І премії Ліверпульського міжнародного фестивалю вуличних театрів «Brouhaha» (Brouhaha International Street Festival, 1995 р., Велика Британія), фестивалю «Планета клоунів» (1998 р., Рига).

Артисток театру «Жарт» неодноразово запрошували до участі у гумористичних програмах, зокрема, у програмі «Слов'янського базару» і на ювілейних концертах у М. Жванецького. Гучним успіхом супроводжувалися виступи самотнього жіночого ко-



Артистки Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» у сценічному номері «Пліткарки»: Ю. Гасиліна, В. Руденко, Т. Маловічко, О. Чемирис і Т. Петрошук. У центрі — керівник театру С. Скрыбін. Фото О. Петрука

лективу «Жарт», — неодноразово артистки показували свої програми на запрошення В. Полуніна у Ленінграді, а також на таких знакових міжнародних фестивалях, як «Театральна весна» (Ужгород, 1996 р.) та «Brouhaha» (Ліверпуль, 1995 р.) [Кол. іл. 1]. Після проголошення незалежності України театр «Жарт» продовжує виступати в Україні та за її межами. Жіночий театральний колектив деякий час співпрацює із артистом А. Миколайчуком [13], виступає на сцені з відомими естрадними виконавцями: І. Білик, В. Білоножком, Т. Петриненком, І. Бобулом, Л. Сандулесою, рок-гуртом «Брати Гадюкіни» та ін.

У 1998 р. голландська режисер Карина Холла з Пересувної академії виконавських мистецтв (МАРА) поставила з артистками театру «Жарт» виставу «Жінки, які не ламаються» («Girls That Don't Break Down»). Прем'єра цього спільного міжнародного проєкту «Україна–Нідерланди» відбулась 14 серпня 1998 р. в Берліні. Виставу побачили німецькі, а згодом і українські глядачі [21; 22], [Кол. іл. 2].

Темою вистави «Жінки, які не ламаються» була трагічність і велич долі жінки. Сюжет вистави складається з біографій відомих в Європі 1920–1930-х рр. жінок: Валескі Герт, Грети Гарбо, Асти Хельсен, Альми Малер. Під час спектаклю відбувається зустріч

кожної з них із своєю життєвою долею. Ці історії про ніжність і заздрість, любов і агресію сподобались глядачам і отримали схвальні відгуки театральних критиків у німецькій та українській пресі: «Карина Холла — відома в Західній Європі акторка і режисер. У її виставах синтезуються різні форми драматичної виразності. Драматургією для її вистави може бути живопис, музика, власні враження від цікавої людини. Мовою пластики і рухів вона створювала оригінальні сюжети, які кардинально змінювали усталені погляди на традиційну театральну форму. Багато вистав із сорока двох спектаклів Карини Холли відзначені національними преміями, зняті в кіно і на телебаченні в Нідерландах. <...>

Знайомство Карини Холли із театром „Жарт“ відбулося у Голландії у 1993 р., коли київський театральний колектив почав представляти Україну у Міжнародній Мім-федерації. Спілкування продовжилось у Києві на семінарах, організованих Пересувною академією виконавських мистецтв МАРА для розвитку пластичного театру в Україні („фізичний театр“ або „театр руху“). Після успішної співпраці виникла ідея — за допомогою пластики, міміки і рухів розповісти про сильних жінок. Достеменно, тема доль відомих у літературі жінок і кінозірок епохи 1920–1930-х рр., коли Берлін був культурною столицею Європи, давно цікавила Карину Холлу. У подоланні своїх доль Валескі Герт, Грета Гарбо, Аста Хельсен, Альма Малер мали багато спільного у почуттях, пристрастях, любові й особистому житті. Силу зобразити такі характери режисер відчула у киянок — артисток театру „Жарт“. Репетиції вистави „Girls That Don't Break Down“ почалися у червні 1998 р. у Києві, в серпні колектив театру продовжував працювати в Берліні. На двох аншлагових прем'єрах вистави були присутні чиновники із Міністерства культури Німеччини. Після прем'єри вистави театр „Жарт“ отримав запрошення на фестиваль „Європа — 2000“ і пропозицію перетворити спектакль на велике шоу з участю чоловіків. Ось для цього б знадобився ліверпульський фан-клуб „Жарту“, який з'явився після виступів на Міжнародному фестивалі вуличних театрів „Brouhaа“ в Англії» [22].

Наприкінці 1990-х рр. театр «Жарт» у складі Таміли Петрошук, Вікторії Руденко та Юлії Гасиліної створив нову програму для дітей «Жартівливі поросята», виконану в естетиці циркових шоу-програм. У 1999 р. Київський театр пантоміми і ексцентричних мініатюр «Жарт» — Таміла Петрошук, Вікторія Руденко, Любов Семкова-Чемерис та Юлія Гасиліна, виступали в цирку із ще однією новою програмою «І так, триМаймо!». Того ж року театр «Жарт» як унікальний жіночий театральний колектив розпадається.

Улітку 2019 р. Театр пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт» відновив свою діяльність у складі Олени Ілєнко, Лариси Качкан, Таміли Петрошук, Любові Семкової-Чемерис, Наталії Скрябіної та Оксани Чемирис. Новостворений колектив презентував глядачам нову програму «Шість обертів навколо себе». У програмі виступів «Жарту» нові номери і класичний репертуар театру-студії «Жарт» 1990-х рр.: «Нічна варта», «Час уперед-назад», «Купальниці» («Купання»), «У човні» («Катання на човнах»), «Балерини», «Пліткарки». Режисер програми театру — Сергій Скрябін. Сучасне музичне аранжування та відеоряд — Петер Луф. Проєкт реалізований взимку 2022 р. за підтримки Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса в Києві [Кол. іл. 3, 4, 5].

Характеристика театру пантоміми і пластичної ексцентрики «Жарт», його репертуар та творчий шлях вперше вводяться у науковий обіг.

Джерела

1. Пантоміма. Паві П. Словник театру. Париж; Ed. Armand Colin, 2002, Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. С. 287.
2. Ужвенко Н. Я., Скрябіна Н. С. Пантоміма у питаннях і відповідях. К.: Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, 2013. 160 с.
3. Румнев А. О пантомиме. Театр. Кино. М.: Издательство «Искусство», 1964. 244 с.

4. Славский Р. Искусство пантомимы. Репертуар художественной самодеятельности №30. М.: Издательство «Искусство», 1962. 135 с.
5. Олейник Т. Дарницкий Дом культуры: тронь сердца струны. Газ. «Рабочее слово». К. 1988. № 220 (8609), 6 ноября. С. 4.
6. Анютенков А. Клоунский звездопад. «Экран и сцена». Приложение к газ. «Советская культура». М. 1990. № 31, 2 августа. С. 14.
7. Калиниченко А. А Вы знакомы с «Жартом»? Газ. «Рабочее слово». К. 1990. № 153 (9058), 4 августа. С. 2.
8. Славский Р. Против часовой стрелки. «Советская Эстрада и Цирк». М. 1990. № 12, декабрь. С. 5–8.
9. Шеремет А. Имя на афише. Этот серьезный «Жарт». Свято Фестиваль'90. Вечірній Київ. Газ. «Вечерний Киев». К., 1990. № 177 (13992), 2 августа. С. 1. [Электронный ресурс]. <https://www.mimes.ru/%D0%A8%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%82%20%D0%90.%20%D0%AD%D1%82%D0%BE%D1%82%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B7%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%C2%AB%D0%96%D0%B0%D1%80%D1%82%C2%BB?view>
10. Де факто. Газ. «Добрый день». Брянск. 1991. №19, 29 ноября.
11. Кузин Е. «А говорили, женщина не может быть клоуном и папой римским». Газ. «Комсомольская правда». М., 1991 г. № 234 (20234), 11 октября. С. 1.
12. Тихонова Н. И смешно, и трогательно. Газ. «Литературная Россия». М. 1991. № 26 (1482), 28 июня. С. 18. [Электронный ресурс]. <https://www.mimes.ru/%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%20%D0%98%20%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%88%D0%BD%D0%BE%2C%20%D0%B8%20%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE?view>
13. Дорош В. Чекайте на гастролі. Кіндрат без «Жарту» не підпільник. Газ. «Київська правда». К. 1992. № 122 (20355), 13 жовтня. С. 4.
14. Ривкинд Т. Им сам Марсель Марсо чувой-то говорил. Газ. «Брянское время». Брянск. 1992. № 68, 9 февраля.
15. Скидан В. Под чью дудку пляшете? Газ. «Брянские известия». Брянск. 1992. [Электронный ресурс]. <https://www.mimes.ru/%D0%A1%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%20%D0%92.%20%D0%9F%D0%BE%D0%B4%20%D1%87%D1%8C%D1%8E%20%D0%B4%D1%83%D0%B4%D0%BA%D1%83%20%D0%BF%D0%BB%D1%8F%D1%88%D0%B5%D1%82%D0%B5?view>
16. Тихонова Н. Байки «Жарта» в стиле фольк // Журнал «Стиль женщины». М. 1992., №3, март. С. 8–9. [Электронный ресурс]. <https://www.mimes.ru/%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%20%D0%91%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B8%20%C2%AB%D0%96%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%C2%BB%20%D0%B2%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%20%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BA?view>
17. Генова Е. На празднике пластики. Газ. «Единство-плюс». Ужгород. 1996. № 22 (279), 1 июня. С. 3.
18. Кучпан Н. «Жарт» на святі добрих посмішок. Газ. «Молодь Закарпаття — реформа». Ужгород. 1996. №22 (6144), 1 червня. С. 3.
19. Попова Л. Ужгороду бути фестивалним. Газ. «Новини Закарпаття». Ужгород. 1996. № 78 79 (1097–1098), 1 червня. С. 4.
20. Попович О. Театральна площа 96. В Ужгороді розпочався Міжнародний фестиваль пластики і рухів «Театральна площа 96». Газ. «Ріо-інформ». Ужгород. 1996. № 17, 25 травня.
21. Волхонович Ю. Актрисы, які на здаються, грають виставу про жінок, які не ламаються. Прем'єру нової вистави київський театр пантоміми «Жарт» зіграв у Берліні. У неділю її зможуть побачити в залі Планетарію кияни. Газ. «День». К. 1998. № 167 (453), 3 вересня. С. 7.
22. Ольхина О. «Женщины, которые не ломаются...». Газ. «Зеркало недели». К., 1998. № 37 (206), 12–18 сентября. С. 16.
23. Гузенко К. «Лицедей» в юбках. Рекламно-информационное издание «Пресс-Автобус». СПб. 2003. № 23 (44), 3 декабря. С. 7.

24. Захарчук Н. Клоунеса Таміла: І сміх, і сльози, і любов. Враження. Газ. «Подільські вісті». Хмельницький. 2004. №78, 11 червня. С. 4.
25. Дорош С. «Жарти» в стилі панк. (б. в. д.), архів театру «Жарт».
26. Марек И. У цирку... женское лицо. Газ. «Столица (Киев)». (без года). 23 ноября. С. 7. [Електронний ресурс]. <https://www.mimes.ru/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BA%20%D0%98.%20%D0%A3%20%D1%86%D0%B8%D1%80%D0%BA%D0%B0%E2%80%A6%20%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%20%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%BE?view>
27. Проценко В. В «Жарте» только девушки [Електронний ресурс] <https://www.mimes.ru/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%92.%20%D0%92%20%D0%96%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BB%20%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BE%20%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8?view>
28. Юрко Е. С чувством «Жарту». Газ. «Коза». К. 1991. № 194 (13388), 16 октября. С. 8. [Електронний ресурс] <https://www.mimes.ru/%D0%AE%D1%80%D0%BA%D0%BE%20%D0%9A.%20%D0%A1%20%D1%87%D1%83%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%BC%20%D0%96%D0%B0%D1%80%D1%82%D1%83%D0%BB?view>
29. Jart — Revue Te Gent. BUM. Belgje-USSR Magazine. Belgium. Juni/Juli 1991. № 6. P. 12.

Олена Кореняк

РЕЖИСЕР ЮЛІЯ ГАСИЛІНА: ТЕАТР ЯК ШЛЯХ САМОПІЗНАВАННЯ¹

Театр був свідомим життєвим вибором Юлії Володимирівни Гасиліної (1970–2020) і визначив основний шлях її професійної діяльності. Завдяки знайомству і заняттям пантомімою, як основою акторської майстерності, Ю. Гасиліна стала мімом і реалізувала себе на сцені, як акторка. Професійне зростання у театральному колективі Київського театру пантоміми та ексцентричних мініатюр «Жарт» виявило в мисткині нахил до театральної режисури.

Багатогранна обізнаність у обраній справі, життєвий досвід, переплавлений зі сценічним буттям, як акторки театру ексцентричних мініатюр «Жарт», а згодом театрального режисера, викладачки пантоміми і акторської майстерності у театральних школах і студіях, співзасновниці незалежного Буковинського відкритого театру та Київського театру-студії «МІСТ», уможливило Ю. Гасиліній реалізувати своє режисерське покликання на високому фаховому рівні.

Ю. Гасиліна переконана, що найголовніша подія, яка відбувається у театрі, — це зустріч! Випадок зустрічі особистостей можливий тоді, коли віримо в те, що в основі людської особистості є добро. Завдяки створенню театрів і мистецьких колективів Ю. Гасиліна реалізує своє розуміння театру як мистецтво актора: «Театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Не треба думати про приміщення, сцену, декорації, світло. Для театру потрібен актор і глядач, який на це дивиться. Все інше — приємні додатки. У центрі інтересів театру завжди перебуває людина з її переживаннями, емоціями і думками. З усіх мешканців театру тільки один був присутній завжди. Це актор. Музика, спів, танець з'являються там при нагоді, живопис і архітектура — теж не завжди. Залишається література. Але часто у виставах паузи, коли актор діє мовчки, виходять важливішими,

¹ Ілюстрації див. кольорову вкл. Фото з архіву театру-студії «МІСТ».

оскільки актор хвилює своїми діями та емоціями, а не текстом. Отже, театр — це мистецтво актора» (Ю. Гасиліна)².

Початком режисерського шляху Ю. Гасиліної у театрі є спектакль за твором Р. Феденьова «Жіночі ігри». Прем'єра вистави відбулась у травні 2001 р. Спектакль відкриває жіночу тему в творчому доробку мисткині. Подальші режисерські постановки Ю. Гасиліної підтверджують початкову інтенцію до показу галереї різнопланових жіночих образів. У виставі «Жіночі ігри» відбувається зустріч дружин В. Моцарта і А. Сальєрі у німецькому місті Вісбадені на відпочинку через роки після смерті В. Моцарта. У діалогах жінки спростовують загальновідому легенду про отруєння Вольфганга Амадея Моцарта його суперником — композитором Антоніо Сальєрі. Виставу було поставлено у Чернівцях на умовах антрепризи. У головних ролях виступили актриси Чернівецького музично-драматичного театру — Валентина Головка та Лариса Попенко.

Вистава була показана в Чернівцях на сцені Будинку культури і дозвілля, у залі Філармонії, а також у Палаці культури і дозвілля Медичного університету «Академічний». Постановка Ю. Гасиліною у Чернівцях вистави «Жіночі ігри» Р. Феденьова є початком діяльності незалежного Буковинського відкритого театру, а режисер стала співзасновником цього театрального колективу у 2001 р.

Ю. Гасиліну як творчу багатогранну особистість цікавила сучасна українська драматургія — показ життя сьогодення на театральній сцені й тих цінностей, які людина обирає для себе. Режисер вважає, що театр ставить проблему цінностей людини: «Свобода людини проявляється у тому, що вона здатна обирати для себе якусь точку відліку, як важливий момент її особистого шляху, торувати ті цінності, які вона прагне захищати, створювати таку атмосферу, яка пасує її внутрішньому світові» (Ю. Гасиліна).

Другу виставу Ю. Гасиліної — моноспектакль «Мільйон парашутиків» за твором сучасного українського драматурга Неда Нежданого глядачі побачили у виконанні акторки В. Головки. У творі звучить тема Холокосту, Бабиного Яру, сімейних цінностей і людини в ситуації геноциду. Прем'єра спектаклю відбулась на сцені Палацу культури і дозвілля «Академічний» у Чернівцях у 2004 р. Примітно, що моновистава передбачає камерну сцену, однак у Чернівцях спектакль «Мільйон парашутиків» відбувався на великій сцені Палацу культури «Академічний» і збирав повний зал глядачів³. Згодом цю постановку побачили і київські глядачі під час гастрольної подорожі у 2005 році. Вистава «Мільйон парашутиків» за п'єсою Н. Нежданого Буковинського відкритого театру здобула прихильність публіки, отримала схвальні відгуки преси і була названа кращою гастрольною виставою театрального сезону 2004–2005 рр. у Києві.

Вистава «Мільйон парашутиків» стала знаковою для Ю. Гасиліної — разом із драматургом Н. Нежданою та її чоловіком — актором, драматургом і режисером О. Мірошниченком (О. Вітер) у 2005 р. вони створили Київський театр-студію «МІСТ». Співпраця трьох митців визначила напрям діяльності театру: «Позаяк серед засновників нашого театру були два сучасні українські драматурги Неда Неждана та Олександр Вітер, перший репертуар формувався з п'єс, які вони написали. Також вони були і постановниками, іноді акторами. Тобто ланцюг «драматург — режисер — актор» поступово зникав, п'єса в процесі могла кардинально змінитися, актори могли переробити свої тексти й вистави виходили дуже живими та щирими...» (Ю. Гасиліна).

Ю. Гасиліну запрошували до різних українських театрів як режисера і постановника пластики у виставах Буковинського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської (вистава «Жила-була Сироїжка», 2005 р.), а також до Київської академічної майстерні

² Всі цитати із особистого архіву Ю. Гасиліної. У квадратних дужках — примітки автора статті.

³ Історичним фактом є показ спектаклів Єврейського театру на сцені Палацу культури і дозвілля Медичного університету «Академічний». Єврейський театр в Чернівцях провадив свою діяльність до 1940-х рр., невдовзі його було закрито.

театрального мистецтва «Сузір'я» (вистави «Ассо та Піаф» за п'єсою О. Миколайчука, 2007 р., спектаклю «Магдалина.com.ua», 2008 р.). У 2007 р. за постановку вистави «Ассо та Піаф» режисер Ю. Гасиліна стала володарем Президентського гранту для молоді режисури України.

Ю. Гасиліна — режисер-педагог, її режисерська діяльність відбувається у тісній взаємодії з педагогікою. Вона переконана: «Досвід багатьох театральних діячів показує, що все не так просто і що відповідний [ігровий — О. К.] простір — це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії. Театр — це місце, де розкриваються люди. Де вони реалізують свої творчі таланти, навіть якщо це починається із закручування гайок або фарбування стін. Моє щастя — розкривати людей, давати їм змогу реалізовувати свої дуже заховані таланти, показувати, що бажання перемагає перешкоди та стереотипи. Я щаслива робити щасливими інших, вести їх поступово до особистої мети, не давати зневіритися. Це щастя бачити людину на своєму місці. І, як не дивно, саме такий досвід дає театр. Актори проживають різні долі й характери і це дає їм глибоке розуміння людини, отже, і себе. В театрі можна уявити все, фантазувати, переноситися в інші світи та переживати почуття, на які не кожен наважиться у звичайному житті. Театр може запропонувати повернутися в минуле, віддзеркалити теперішнє й глянути в очі майбутньому, пов'язати думки давніх мислителів і сучасних творців нових ідей, тобто немає нічого неможливого. Але це і велика відповідальність. Актор перед кожною новою роллю повинен бути чистою посудиною, щоб заповнюватися новими почуттями свого героя, щоб стати об'єктивним і переконливим» (Ю. Гасиліна).

У 1995–2001 рр. Ю. Гасиліна працювала викладачкою акторської майстерності й пантоміми в театральних школах Києва, а в період з 2000–2020 рр. — у клубі «Чарівна свічка» (згодом «Лілея») від Центру творчості для дітей та юнацтва «Шевченківець». На заняттях вона передавала учням свої знання і навички.

З моменту створення Київського театру-студії «МІСТ» у 2005 р. викладання у студії театру і організація власного театального колективу зі своєрідним репертуаром визначили основний напрям діяльності Ю. Гасиліної як художнього керівника театру, режисера і педагога. Засновники театру — Ю. Гасиліна, Н. Неждана і О. Мірошніченко викладали у театральній студії, виховували артистів, створювали і режисували репертуарні вистави театру. Новий набір на навчання до студії при театрі відбувався щороку восени — студійці опановували акторську майстерність, сценічний рух, мову, вивчали основи драматургії, історію театру і в кінці року завершували навчання грою у випускній виставі-казці акторського курсу.

Одночасно із викладанням у студії відбувався репетиційний процес і постановка випускних спектаклів-казок зі студійцями: вистав за п'єсою Н. Нежданої «Зоряна мандрівка» та «Маленький цирк великих сподівань» за п'єсою Х. Левіна (2006 р., разом з О. Мірошніченком), спектаклю за п'єсою Н. Нежданої «Пригоди Піноккіо» (2007 р.), вистав за п'єсами Є. Шварца «Червона шапочка» та «Снігова королева» (2008 р., разом із О. Мірошніченком), спектаклів за п'єсою Н. Нежданої «Зоряна мандрівка» та «Дюймовочка» за п'єсою Л. Волошин (2009 р., разом з О. Мірошніченком), вистав за п'єсою Н. Нежданої «Маленький принц» і «За щучим велінням» за п'єсою М. Кропивницького (2010 р., разом з О. Мірошніченком), спектаклю за п'єсою Н. Сімчич «Свято зірки або бажання здійснись!» (2011 р.), вистави за п'єсою Л. Тіка «Кіт у чоботях» (2012 р.), спектаклю за п'єсою А. Бадуліна, О. Чуйко «Чіполіно» (2013 р., за казкою Дж. Родарі «Пригоди Чіполіно»), вистави за п'єсою С. Ковальова «Піщаний замок» (2014 р.), спектаклю за п'єсою В. Нестайка «Таємниця країни сонячних зайчиків», вистави за п'єсою А. Рюноске «Три скарби» (2017 р., показ на міському конкурсі), спектаклю за п'єсою О. Вітра «Як стати справжнім Бегемотом» (2017 р.), вистави за п'єсою М. Гусньовської «Підберезник» (2020 р., разом з О. Мірошніченком).

Ю. Гасиліна була постановником пластики у спектаклях театру-студії «МІСТ»: вистави Н. Неждани «Той, що відчиняє двері» (режисер О. Мірошніченко), спектаклю О. Вітра «Станція, або розклад бажань на завтра» (режисер Н. Година), вистави за твором Дж. Харріса «Неймовірні пригоди братика Лиса та братика Кролика» (режисер О. Мірошніченко), спектаклю Н. Неждани «Самогубство самоти» (режисер Н. Година), вистави за п'єсою Т. Уїльямса «Звіринець» (режисер О. Мірошніченко), перформансу «Шаради Померанцева» (режисер Ю. Лазаревська, 2013 р.), вистави Т. Кацарова «Vale et me ата» (режисер О. Мірошніченко, 2013 р.), монодрами Д. Христова «Храм її диявола» за п'єсою «Мерилін Монро: триумф і агонія» (режисер О. Мірошніченко, 2016 р.), спектаклю за твором А. Лесажа «Води Мерліна» (режисер О. Мірошніченко, 2019 р.).

Поступово із випускників студії організовується постійний акторський склад театру. Репертуар, сформований під керівництвом Ю. Гасиліної, визначає обличчя Київського театру-студії «МІСТ». Важливо, що Київський театр-студія «МІСТ» — це не лише творча лабораторія для засновників цього колективу, а й експериментальний майданчик для молодих режисерів, де досвідчені режисери дають змогу спробувати свої сили молодим колегам. Так, серед вистав Київського театру-студії «МІСТ» з'явилися спектаклі у постановках молодих режисерів Т. Огородової, С. Корнієнка, О. Куті, — це дипломні роботи випускників Київського національного театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Вистави театру «МІСТ» відбуваються у приміщенні Камінної зали Музею «Київська фортеця», на сцені Культурного центру видавництва «Смолоскип», у Домі освіти і культури «Майстер Клас», в Києво-Могилянському Театральному центрі «Пасіка», у Національному театральному центрі ім. Леся Курбаса тощо.

Тема чоловіка і жінки та їхніх різних Всесвітів завжди була актуальною у мистецтві театру. У виставах репертуару Київського театру-студії «МІСТ» глядачі мали змогу побачити сучасний погляд на відносини чоловіків і жінок у потужному спектрі емоційної палітри. Цю тему презентують спектаклі: мелодрамо фарс Н. Неждани «Одинадцята заповідь, або ніч блазнів» (2006 р., режисер Ю. Гасиліна, художник по костюмах Л. Кокуріна, музичне оформлення О. Мірошніченко), трагікомічні етюди з виходом «Бістро „Солей“» за п'єсами циклу Ж. Вормс «Комедії-хвилинки» (2007 р., постановка Ю. Гасиліної, композитор Л. Юрчук, художнє оформлення О. Дімової, Д. Левенка), «Ритуальні танці збирачів каміння», яка відбулась як сценічне віддзеркалення п'єси Дж. Осборна «Озирніся у гніві» (2008 р., режисер О. Мірошніченко), трагіфарсі Н. Неждани «на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» «Самогубство самоти» (2009 р., постановка Н. Години, пластичне вирішення Ю. Гасиліної, музичне вирішення О. Мірошніченка, декорація і костюми Л. Кокуріної, Д. Левенка, Є. Прохоренко), «Маска для розбитого дзеркала» за мотивами п'єси Ю. Місіми «Віяло, як запорука кохання» (2009 р., режисер О. Мірошніченко, декорації і костюми Д. Левенка, Л. Кокуріної), «Звіринець» за п'єсою Т. Уїльямса «Скляний звіринець» (2010 р., режисер О. Мірошніченко, пластичне рішення Ю. Гасиліної), дуже заплутана комедія О. Вітра «Сезон полювання на мисливців» (2011 р., режисер О. Мірошніченко, пісні О. Вітра, пластичне вирішення Ю. Гасиліної, декорація Д. Левенка), вистави «Vale et me ата» («Прощавай та люби мене») за п'єсою Т. Кацарова «Лавка» (2012 р., переклад з македонської А. Багряної, режисер О. Мірошніченко, пластичне вирішення Ю. Гасиліної, костюми Є. Набоки, декорація Д. Левенка), мелодраматичний трагіглюк «Життя на трьох» за п'єсою Л. Чупіс (1955–1996 рр.) [3; 4] (2018 р., інсценізація, постановка і художнє рішення — Ю. Гасиліної, декорації і світло Д. Левенка, костюми і реквізит О. Бранделіс).

Галерею жіночих портретів і мистецьку відповідь на запитання: хто є жінка представлено у спектаклях: «чорній комедії для театру національної трагедії» за п'єсою Неди Неждани «Той, що відчиняє двері» (2006 р., перша репертуарна вистава театру), театральній пастці без антракту «Станція, або розклад бажань на завтра» (2006 р., режисер

Н. Година), феміністичній комедії «Він подзвонить ще...» за п'єсою Г. Барілли «Медовий місяць» (2008 р., режисер — Ю. Гасиліна, композитор — Л. Юрчук, декорації Д. Левенка, Л. Кокуріної).

Окремою сторінкою театрального репертуару колективу «МІСТ» є дві монодрами — вистава «Мільйон парашутиків» за твором Н. Неждани (2013 р.) та моноспектакль «Храм її диявола» за твором болгарського драматурга Д. Христова «Мерилін Монро: триумф і агонія» (2014 р.).

Справжнім виром подій у житті Київського театру-студії «МІСТ» стала постановка Ю. Гасиліної у 2009 р. трагіфарсу за п'єсою польського драматурга Вітольда Гомбровича (1904–1969) «Івонна — принцеса Бургундська».

Цю п'єсу В. Гомбрович створив у 1935 р. Згодом твір було перекладено на шістнадцять мов. П'єса внаслідок її парадоксальності, абсурдності й загадковості певною мірою віддзеркалює ексцентричну особистість автора, якому судилося згодом стати одним із найвідоміших письменників-авангардистів ХХ ст. П'єса «Івонна — принцеса Бургундська» викликає стійкий професійний інтерес у театральних режисерів і входить до репертуару багатьох театрів світу.

Дія вистави відбувається у королівському дворі, який автор умовно називає «Бургундським». Юний Принц Пилип (М. Титаренко) заручається із дивною, болісно мовчазною дівчиною Івонною (Н. Ковреїна), щоб у такий спосіб довести свою незалежність і внутрішню свободу, як від думок суспільства, так і від власних почуттів. Ця ситуація погрожує зруйнувати попередні норми життя і підняти на поверхню те, що сором'язливо приховувалось у потаємних куточках людської душі. Королівське оточення намагається пристосуватися до нових правил, але зрештою усі, разом із Принцом Пилипом, який вражений тим, що його внутрішню свободу обмежують тепер стосунки з Івонною, вирішують усунути несвідому винуватицю порушення звичного порядку. Це вдається зробити після того, як двір повертається до попередніх стереотипів.

Звернення Ю. Гасиліної до театру абсурду і постановка п'єси «Івонна — принцеса Бургундська», темою якої є показ долі особистості у ворожому середовищі придворно-церемоніальних ігор, свідчить про певну зрілість колективу театру. У спектаклі, розрахованому на шістнадцять дійових осіб, був задіяний весь артистичний склад театру-студії «МІСТ». Прем'єра вистави відбулась 26 квітня 2009 р. Спектакль увійшов до репертуару театру. Музику до вистави створила композиторка Л. Юрчук, декорації Д. Левенка, костюми Л. Кокуріної. Цей спектакль глядачі бачили у Камінній залі Музею «Київська фортеця», а також у Театральному центрі «Пасіка» в приміщенні Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Яскравим творчим здобутком Ю. Гасиліної, художнього керівника театру-студії «МІСТ» став перформанс «Шаради Померанцева» за книгою автора «Ігор Померанцев. Homoeroticus» (Видавництво «Дух і Літера», Київ, 2013 р.). Ця постановка режисера прозвучала як театральна подія столиці.

Глядачі побачили перформанс «Шаради Померанцева» навесні 2013 р. у приміщенні Дому освіти і культури «Майстер Клас». Ідея спектаклю — Д. Клочко, лібрето, постановка, сценографія і саундтрек Ю. Лазаревської, хореограф — Ю. Гасиліна, звукорежисер і монтаж відео — М. Мандрич, декорації — Д. Левенко, Л. Кокуріна, кравчиня — Є. Набока. Вірші поета І. Померанцева читав В. Шандро. У спектаклі тему людського еросу представили актори: А. Данильчук, К. Ільченко, Л. Кокуріна, Л. Травенікова, К. Сніжко, А. Мармазова, Є. Набока, М. Семеляк, Д. Левенко, О. Пашенко, О. Герасимов, Є. Сніжко. У фіналі перформансу партію діджеріду виконує С. Кіпніс.

Назва перформансу апелює до культурного зв'язку із епохою Бароко в Європі, адже шарада (від франц. charade) — це словесна гра, яка набула популярності у салонній культурі XVII–XVIII ст. як інсценування слів або віршів. У поетичній збірці І. Померан-

цева інтимне і класичне поєднуються парадоксально. Автор у семи розділах розповідає понад сотню історій, у яких поняття і сенс «еротичного» змінюються, ховаючи іронічне за трагічним, показуючи страшне за смішним. Перформанс «Шаради Померанцева» став важливою етапною подією у житті Київського театру-студії «МІСТ» і отримав чисельні відгуки преси.

Режисер і художник Юлія Лазаревська (1945–2021) втілила з колективом театру-студії «МІСТ» унікальний сценічний перформанс, у якому примхливо поєдналися пластичні композиції тринадцятьох акторів, музичний саундтрек із різних стилів і жанрів — від Г. Перселла до С. Губайдуліної, візуалізація живописних образів на сценічному екрані, український голос празького Автора і кілька новостворених артоб'єктів. Глядачі оцінили вільну гру асоціацій, надходження несподіваних радощів у збігу слів, форм, звуків, ритмів, кольорів, веселощів й переляку водночас. Тривалість вистави — півтори години візуальних, пластичних і звукових ефектів у певному сюжеті та емоційній динаміці.

Автор книги поет І. Померанцев був присутнім на прем'єрі. У другій частині перформансу він поділився враженнями, прочитав нові поезії, відповів на запитання і провів автограф-сесію разом із творцями дійства поряд із циклом живописних полотен Ю. Лазаревської. «Театр пам'яті» видатної української сучасної художниці Ю. Лазаревської перетворився у залі Дому освіти і культури «Майстер Клас» на захоплююче розгадування новітніх «шарад», якими постали тринадцять поезій І. Померанцева.

У 2010 р. Юлія Гасиліна разом із заслуженим артистом України Андрієм Приходьком співорганізували Театральний центр «Пасіка», який діяв при Національному університеті «Києво-Могилянська академія». Режисер розповідала: «У якийсь момент нам стало недостатньо сучасної драматургії, і тоді з'явився Театральний центр „Пасіка“. Ми тільки хотіли мати майданчик для показу вистав, а одержали цікавий експеримент. Керівник «Пасіки» Андрій Приходько пропонував усім театральним колективам, які виступали у театральному центрі, спробувати попрацювати із бароковою шкільною драмою, тобто драмою, яка народилася в Україні в XVII–XVIII ст., зокрема в Києво-Могилянській академії...» (Ю. Гасиліна).

Долучення до джерел і витоків українського театру XVII–XVIII ст. дало змогу мистецькому колективу показати на театральній сцені багатогранність людського буття, доторкнутися до глибинних цінностей українського народу і збагатитися усім учасникам театрального дійства та глядачам духовними скарбами християнських цінностей.

У сценічному просторі «Пасіки» із колективом Київського театру-студії «МІСТ» режисер Ю. Гасиліна здійснила постановку ряду барокових вистав: Великодньої містерії анонімного автора XVII ст. «Слово о збуренні пекла» (2013 р.), спектаклю за творами Г. Сковороди «В Саду світла» (2016 р.), вуличної вистави «Пригоди Сімпліціуса Сімпліціссімуса» давньонімецькою мовою за романом письменника доби Бароко Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена (2017 р.), спектаклю за творами українських барокових авторів XVII–XVIII ст. «Розмова Душі і Тіла» (2019 р.). Гра акторів, ансамблевий спів та гра артистів театру на музичних інструментах (музичний керівник — О. Левенко) і авторська сценографія (художники М. Крутоголова, В. Тищенко, В. Крутиліна) створили неповторний образ спектаклів [5; 6; 7; 8].

Кожна вистава містила певну ідею. Так, надзавданням спектаклю «Слово о збуренні пекла» можна вважати християнську ідею визволення людства від влади Люцифера, адже Христос забирає з пекла всі праведні душі. Постановка вистави за творами Г. Сковороди «В Саду світла» дала простір для роздумів на тему, що є людським щастям і показала шлях розв'язування цього філософського питання, який обрав для себе Григорій Савич: «Сродна праця — щастя для людини». У вуличному спектаклі «Пригоди Сімпліціуса Сімпліціссімуса», поставленому у 2017 р. давньонімецькою мовою за романом барокового письменника Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена, Ю. Гасиліна показала долю

маленької людини в умовах руйнувань і жахів війни. У виставі «Розмова Душі і Тіла» Ю. Гасиліна розкрила знайомство, діалог, нерозуміння, війну і зрештою примирення цих різноспрямованих і важливих частин особистості людини. Душа і Тіло допомагають людині долати випробовування і життєві колізії, особистість досягає радості через нову мету життя — примирення з собою та перемену розуму.

Вектор звернення режисера Ю. Гасиліної до українського театру епохи Бароко підтвердило актуальність тем і образів епохи, їхню співзвучність подіям сьогодення. Так, прем'єра містерії анонімного автора XVII ст. «Слово о збуренні пекла» відбулась 13–14 жовтня 2013 р. В інтерв'ю для журналу «Мистецькі грані» режисер розповіла: «Вистава вийшла дуже співзвучною подіям, що відбуваються в країні. Перша вистава була зіграна в жовтні, вже в листопаді глядачі знаходили в кожному епізоді абсолютну тотожність сучасній реальності. Не заважала ані складна мова (вистава йде давньою українською мовою) ані розташування ігрових майданчиків, коли треба було постійно обертатися, щоб побачити чергову сцену. Результат біблійної історії, коли Ісус Христос опускається в пекло і перемагає Люципера дуже надихав глядачів, як в певний час були розгублені через події Майдану» [9].

Для Ю. Гасиліної і для театрального колективу «МІСТ» вистава «В Саду світла» за творами Г. Сковороди стала знаковою. Режисер вважає: «Ідея Сковороди — «пізнай себе» співзвучна ідеї театру — пізнання людини в усіх її проявах. Людина прекрасна у своїх проявах, якими б вони не були. І щастя людське і професійне — це проходження свого життєвого шляху» (Ю. Гасиліна).

Ідеї Г. Сковороди про пізнавання себе, спорідненість праці й людського щастя, виражені філософом у його творах, і особлива мова праць мислителя поступово торували шлях у свідомість учасників вистави. Ю. Гасиліна як режисер допомагала акторам театру долати складності в опануванні творів Г. Сковороди і показала шлях до втілення спадщини геніального мислителя на театральній сцені, тоді як в українській сучасній театральній спільноті твори Г. Сковороди традиційно вважалися малосценічними.

Висока кваліфікація режисера, любов до обраної справи, уважність до проявів людини, глибоке розуміння основних тем творчості Сковороди, спостережливність, обізнаність і участь у життєвих подіях учасників вистави допомогли Ю. Гасиліній розподілити ролі у виставі таким чином, що кожен з учасників спектаклю промовляв зі сцени, грав пластично роль і озвучував не лише текст і його зміст, а й актуалізував власну творчу дійсність.

У виставі «В Саду світла» колективу театру-студії «МІСТ» під орудою Ю. Гасиліної вдалося показати глядачам спектакль, який хвилював кожного глядача своєю актуальністю і зв'язком із подіями сьогодення: «Театр не може імітувати події життя на сцені, актор має пережити щось у житті й тоді вже набутий досвід дає змогу зобразити це на сцені» (Ю. Гасиліна).

Репетиційний процес тривав у часі два роки і проходив бурхливо, поки суперечки про важливість тих чи інших людських цінностей не знайшли відгомін у життєвому досвіді артистів театру, і допомогли акторам в опануванні певної стратегії акторської гри. Розуміння артистами надзавдання вистави «В Саду світла» за творами Г. Сковороди реалізувалися у відчуття краси.

Краса — невід'ємна інтегрована складова мистецтва. Ю. Гасиліна змогла передати відчуття краси засобами театру від акторів до глядачів: «У наш час особливо важливим є питання самоідентифікації. За якими принципами людина ідентифікує себе: приналежність до раси, кольору шкіри, проживання в країні, зв'язок із національними традиціями. Як визначає людину її родина, уподобання, переконання чи відчуття краси? Театр дає красу, відчуття краси! Що це таке — важко пояснити. Для мене краса — це певна гармонія, дуже правильне поєднання складових процесу якогось досвіду чи пізна-

вання. Краса є поєднанням гармонії та рівноваги, коли думка і почуття цільні й первозданні. Театр повертає людині відчуття її самої, тільки ніби у досконалішому її вигляді. У глядацькій залі під час хороших вистав є відчуття, що акторська гра ніби народжується тут і тепер, перед очима глядачів. Тому так важливо знайти щось своє і промовляти це зі сцени» (Ю. Гасиліна).

Завдяки здійсненню Ю. Гасиліною як художнім керівником Київського театру-студії «МІСТ» проекту «Барокова драма» колектив артистів показував зі сцени вистави, у яких особливою нотою бриніла духовна складова. Так, «Слово о збуренні пекла» приносило глядачам звістку про Великдень і містичне значення свята, вистава «В Саду світла» долучала до текстів Священного Письма, яким насичені твори Г. Сковороди, у виставі «Сімпліцій Сімпліціссімус» режисер давала антивоєнне опертя і відчуття свободи, у спектаклі «Розмова Душі і Тіла» мисткиня розкрила засобами театральної виразності найглибші теми людського буття.

У своїх театральних розвідках І. Франко шкодував, що давніх народних ігор та дійств, пов'язаних із основними святами українців, мало на сучасній театральній сцені. З 2013 р. у репертуарі Київського театру-студії «МІСТ» з'явився Вертеп у постановці Ю. Гасиліної. Показ подій Різдва Христового та світської частини Вертепу долучало глядачів до давніх традицій святкування українцями свята Різдва і актуалізувало християнську складову нашої культури.

Вертепне дійство театральний колектив «МІСТ» показував неодноразово перед різновіковою аудиторією. Вертеп, як давня двоскладова вистава Ю. Гасиліна зреалізувала у різних сценарних варіантах-версіях — це стосувалося як самої дії, так і кількості персонажів, і музичного оформлення. Актори театру грали Вертеп разом з ансамблем студії при Українському національному хорі ім. Г. Верьовки, із фольклорним гуртом «Божичі» (керівники І. Фетисов і С. Карпенко), з музичним оформленням у виконанні артистів театру (музичний керівник О. Левенко), із ляльковим театром тіней (ідея і втілення К. Ільченко), вистава в режисурі К. Ільченко (сценографія В. Крутиліної). Картина Вертепного дійства була відзнята студентами-режисерами Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого у 2016 р.

Основна частина Вертепу театру-студії «МІСТ» показувала глядачам події Різдва Христового і тих історичних обставин людської спільноти у давні часи. Водночас, як це традиційно було прийнято з часів XVI–XVII ст. в Україні, події давньої доби поєднувалися із реальністю сучасного людського суспільства із показом різних людських типажів — комічних і драматичних, веселих і трагічних, характерних і зворушливих...

Вертепне дійство захоплювало глядачів своєю яскравістю і динамічністю: «Останнім часом театр у черговий раз заперечив чутки про свою неминучу смерть. Він виходить на передові позиції як у мистецтві, так і в суспільному житті. Вчені всього світу наполягають на тому, що технічний прогрес ніяким чином не покращив людину, середині ми залишаємося такими ж дикунами, як і на початку створення. Пошуки правди, довіри та щастя — поняття, які завжди досліджує театр, — стали найактуальнішими питаннями сьогодення не тільки в мистецтві, а й в наукових колах. Фізичний театр, як поєднання пластичного театру із драматичним дійством якнайкраще відображає різні стани сучасного світу! Він дуже різноманітний: мінливий і гамірний, непередбачуваний і парадоксальний, побутовий і піднесений, а часто і невизначений... Невизначеність цінна сама по собі. Фантазія, що народжується із цієї невизначеності, є передчуттям реального...» (Ю. Гасиліна).

Життя Київського театру-студії «МІСТ» упродовж 2005–2020 рр. під орудою Ю. Гасиліної вирувало виставами, його річище становили репетиції, спектаклі, гастрольні виступи і події діяльності студії: заняття, відкриті уроки акторської майстерності, випускні вистави, театральні капусники тощо. Високий професіоналізм Ю. Гасиліної знання люд-

ської психології, компетентність, а також уміння упереджувати і урівноважувати конфліктні ситуації разом із повагою до всіх учасників процесу, допомагали артистам здійснювати її режисерські задуми та постановки театру. Актори Київського театру-студії «МІСТ» успішно представляли вистави на розгляд публіки і грали спектаклі із натхненням. Спілкування з Юлією Володимирівною всього колективу театру «МІСТ» допомагало створити таку життєдайну і радісну атмосферу, в якій народжувалась творчість, досягалися вершини акторської і режисерської майстерності, створювалися нові п'єси і ставились вистави, відбувалися важливі доленосні зустрічі, вибудовувались нові творчі тандеми. Любов Ю. Гасиліної до театральної справи передавалась учням студії, акторам театру, партнерам по сцені, молодим режисерам, сценаристам, драматургам, театральним діячам і глядачам. Завдяки керівництву Ю. Гасиліної у театрі-студії «МІСТ» відчувалось, що двері, прочинені у світ театральної творчості, були доступні для усіх охочих.

Усі ці складові театрального буття у комплексі допомогли впродовж 2005–2020 рр. створити неповторне репертуарне обличчя Київського театру-студії «МІСТ» та вирізнити незалежний творчий колектив серед інших учасників столичного театрального процесу. Дослідження режисерського доробку Ю. Гасиліної, її творчий шлях в театральному мистецтві, характеристика репертуару Київського театру-студії «МІСТ» вперше вводяться в науковий обіг.

Джерела

1. Матеріали особистого архіву Ю. Гасиліної.
2. Матеріали архіву Київського театру-студії «МІСТ».
3. Чупіс Л. Життя на трьох. Сучасна українська драматургія. Альманах. Вип. 4. Упор. і автор передмови Я. Верещак. К.: Фенікс, 2007. С. 316–338.
4. Чупіс Л. Твори [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.kurbas.org.ua/?fbclid=IwAR3BfgzA9BRrTzH9Нахg0x_i1lO_ZZfJfwBume8sBNUCcX8I24gWTQ168Wo
5. Левенко О. Ю. Пам'ятки сакрального та світського мистецтва XVII ст. як духовний зв'язок між минулим та сучасним. Могилянські читання 2017. Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії. Зб. наук. пр. К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Видавництво «Фенікс», 2018., С. 268–273.
6. Левенко О. Вистава «В Саду світла» Київського театру-студії «МІСТ» за творами Г. Сковороди: смислові концепти та музично-драматичне рішення. // Мистецтвознавчі записки. Notes of Art Criticism. Вип. 34. К.: Міністерство культури України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 214–222.
7. Левенко О. «Симплиций Симплиссимус» — спектакль Киевского театра-студии «МІСТ». // Уличный театр против театра военных действий. Сб. науч. тр. Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019) / Ред.-сост. Е. А. Семёнова. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 320–331.
8. Кореняк О. Вистава «Розмова Душі і Тіла» Київського театру-студії «МІСТ». Традиції і теми українського театру епохи Бароко. Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Вип. 4, К.: МТМКУ, 2022. С. 105–118.

Антон Кармазін

«ВОЛИНСЬКІ АКВАРЕЛІ» МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО: ІСТОРІЯ, ЗМАЛЬОВАНА МУЗИКОЮ¹

Фортепіанна сюїта «Волинські акварелі» є, за словами професора Ю. Вахраньова — укладача збірки творів українських композиторів, до якої увійшов і цикл Вериківського, — «перлиною української фортепіанної музики» [1, С. 30]. «Волинські акварелі» користуються заслуженою популярністю серед виконавців та досить часто виконуються у концертних програмах. Згадувала власне виконання сюїти й донька композитора Олена Вериківська: «за життя батька мені довелось грати деякі його фортепіанні твори: «14 маленьких прелюдій», «Волинські акварелі», танці з балету «Весняна казка» [2, С. 15].

У Київській дитячій школі мистецтв №2, яка носить ім'я композитора, цикл став обов'язковою частиною постійної виставки дитячих робіт «Малюємо музику Вериківського». Не менш популярним цей твір є й серед земляків митця на Кременеччині.

Написаний 1943 року, твір був поверненням митця до фортепіанної музики після його творів першої половини 1920-х років, коли композитором були створені такі фортепіанні композиції, як сонатне алегро, прелюдії, вальс, танець і войовничий марш.

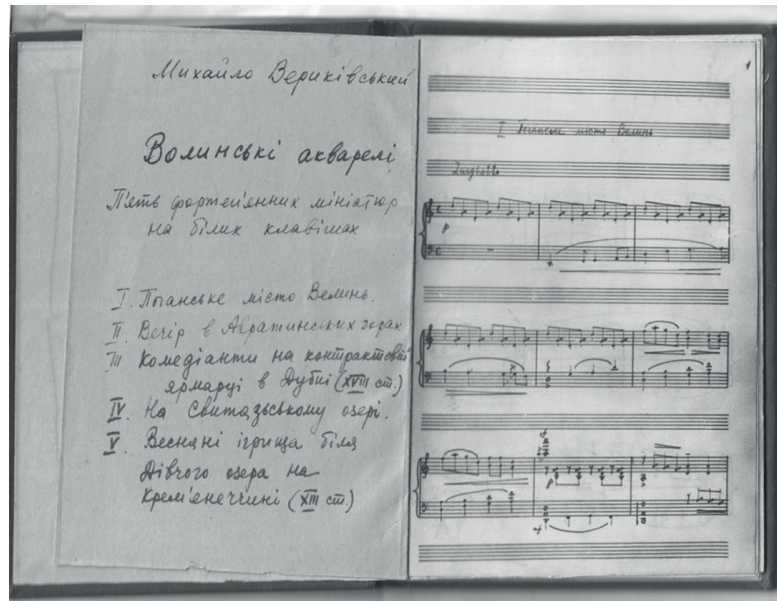
Яскраво образна фортепіанна сюїта стала своєрідною «історичною алюзією», проекцією картин минулого на сучасні суспільно-історичні події, адже йшла Друга світова війна. Далека від війни Уфа, де знаходився в евакуації Вериківський давала можливість пережити лихоліття тяжких років. Але серце композитора належало окупованій Батьківщині. Саме тому митець фокусує творчу увагу на образах, пов'язаних з Кременцем, Дубном, Святизьким озером. «Волинські акварелі» засвідчили глибоко усвідомлену композитором ідентичність з національною історією та культурою України, насамперед з волинським історико-культурним ареалом як його малою Батьківщиною. Твір займає одне з чільних місць у переліку звернень Вериківського до національно-історичної тематики.

Сюїта нараховує п'ять програмних мініатюр на білих клавішах, тематично пов'язаних із легендами рідного для композитора краю [3, С. 55]. Зазначимо, що композитор спочатку мав на меті створити більш масштабний фортепіанний цикл із п'ятнадцяти мініатюр, образність і зміст якого мали бути пов'язаними з Україною, її природою, звичаями, подіями історичного минулого [6, С. 38]. Ця цікава ідея, як і чимало інших задумів композитора, лишилася незавершеною. Водночас деякі попередні напрацювання, зокрема Ноктюрн і Вальс, увійшли в кінцевий варіант сюїти «Волинські акварелі» (№№ 1 і 3 відповідно) під новими програмними назвами. Як зазначає Н. Шурова, «це картини милої серцю композитора батьківщини: пейзажі, історичні зарисовки <...> Всі картини пройняті глибокою поетичністю, ліризмом» [7, С. 30]. Тож остаточно частинами програмного фортепіанного циклу «Волинські акварелі» стали такі п'єси:

1. «Поганське місто Велинь»;
2. «Вечір в Авратинських горах»;
3. «Комедіанти на контрактовому ярмарку у Дубні 1774 року»;
4. «На Святизькому озері»;
5. «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці 1240 року».

¹ Перша публікація в науково-популярному часописі «Наш український дім» № 1, 2022. Ніжин. С. 41–48.

У ході роботи композитора над сюїтою назви деяких номерів дещо змінювалися. Так, у третій п'єсі замість 1774 року спочатку стояв більш узагальнений напис «XVIII століття», а остання частина мала назву «Весняні ігрища біля Дівочого озера на Крем'яничині (XIII століття)». Перший варіант авторських назв п'єс циклу можна бачити у наведеному нижче автографі. Згодом автор конкретизував дати, що унаочнювали місце і час історичних подій:



М. Вериківський. Сюїта «Волинські акварелі». Фото надане автором

Отже, сюжетною основою програмних творів стали місця та події української історії, пов'язані з конкретною історико-культурною місцевістю Волині, а саме:

— Столиця Волинської землі — давньолітописне (відоме з 1018 року) місто Велинь поблизу сучасного Володимира-Волинського.

— Авратинська височина — давня етнографічна назва північно-східної частини Тернопільської області першої половини XIX століття, що нині майже не вживається. Назва височини походить від села Авратин, що у давнину іменувалося як Горатин — тобто гора, оточена тином. Певна знаковість Авратинської височини пов'язана з тим, що у цьому місці сходяться три українські історичні території — Галичина, Поділля та Волинь.

— Виступи мандрівних ярмаркових комедіантів на заснованому 1774 року знаменитому Дубненському контрактовому ярмарку, що був перенесений зі Львова у волинське місто через перший поділ Польщі 1772 року та був одним із найбільших в Україні.

— Оповите легендами одне із семи природних чудес України — озеро Світазь.

— Обложена та нездолана 1226 року угорцями, а у 1241 (згодом ще у 1254) році татаро-монголами на чолі з ханом Батиєм Кременецька фортеця.

Використання композитором у назві твору характерного для живопису поняття «акварель» приводить до своєрідного попереднього програмування слухачів на максимальну візуалізацію музичних замальовок. Це надає йому свободу обрання теми, адже згаданий вид живопису, незважаючи на свою мініатюрність, має досить великий спектр художніх образів у жанрах пейзажу, натюрморту, портрета. Для п'єс циклу є характерними прозорість барв, чистота колористики звукопису.

Визначальною особливістю музичної мови сюїти, її своєрідною «візитною картою» стали використані композитором ладів побудови: «в їх основу покладено діатонічні полілади, які, в поєднанні з певними інтонаційними й ритмічними зворотами народної пісенності, створили оригінальний «старовинний» колорит (за задумом композитора у прелюдях виникають образи старовинного українського міста і язичеських

обрядів)» [4, С. 81]. Одним із наслідків цієї змістовної спрямованості слід вважати певну аскетичність фактури п'єс циклу [5, С. 48]. Вважаємо, що таким способом композитор хотів передати яскравість музичних образів сюїти та посилити візуалізацію твору. Композиція п'єс не виходить за межі мініатюр, тому Вериківський намагається мінімальними засобами досягти завершеності вислову.

Пошуки нових засобів виразності були закладені у М. Вериківського його вчителем Б. Яворським. Композитор втілює їх у власній концепції ладового фактора, яка базується на виділенні тоніки (звуку до), та її секундовому оточенні (сі-до-ре). Таке поєднання утворює своєрідний «мікролад», який простежується в різних комбінаціях. Лінійна техніка побудови акордових сполучень використовує тематизм звукових комплексів через вертикальне та горизонтальне їх поєднання. Ці нові ключові моменти (мікролади, акордоутворення на основі вертикалі та горизонталі) знаходять своє втілення у сюїті, яка стає прикладом одночасного звернення до традиційного і новаторського, минулого і сучасного.

Розглянемо детальніше номери сюїти. Образно-емоційний зміст п'єси «Поганське місто Велинь» трактується, за нашим уявленням, як картина заходу сонця над древнім містом, забарвлена далекими дзвонами, архаїчним мотивом колискової. Звуковисотна складова цього твору не виходить за межі звукоряду $d - f - g - a - h$, що можна назвати своєрідною мінорною пентатонікою з умовним «дорійським» нахилом (приклад 1).



Приклад 1. «Поганське місто Велинь» (такти 1–5)

Окреслимо ознаки вияву тоніки «d» — кварто-секундові співзвуччя у першому такті, мінорний тризвук у дев'ятому. Крім того, за допомогою педалі в одну гармонічну вертикаль може бути зібрано і весь п'ятизвуковий комплекс $d - f - g - a - h$ (тт. 8, 20). Однак такі вияви є функціонально нечіткими і дещо нагадують музику французького імпресіонізму, зокрема застосуванням паралельних секунд.

Зазначимо, що лінійність мелодії впливає на формоутворення. Форма першої п'єси — варіантно повторений період, поєднаний з однотоковим вступом та завершальним акордом. Структура періоду є нестандартною: чотири його такти займає основна тема — мелодія широкого діапазону в обсязі великої терцдецими, витримана у пентатонічному звукоряді та низькому регістрі. Фактурно вона підкріплена своєрідною остинатною фігурацією, яка ніби стримує розвиток.

Наступні два такти — короткий танцювальний приспів архаїчного відтинку, який зберігає ту саму ладову конструкцію. Він складається із двох майже однакових тактів з варійованим ритмом. Завершує період двотактове двічі повторене кадансування (у басовому голосі — четвертними нотами, у верхньому та середньому — восьмими), за рахунок чого період розширюється до 10 тактів. Елементи теми продовжують свій розвиток у приспіві та кадануванні.

Відобразимо основні особливості структури цієї частини першого номеру сюїти (таблиця 1).

Таблиця 1.

**Особливості структури першого періоду п'єси
«Поганське місто Велинь»**

Вступ	Перший період		
	Тема	Доповнення	Кадансування
1 такт	4 такти	2 такти (1+1)	4 такти (2+2)
	Усього 10 тактів		

Повторне проведення періоду має відмінності. По-перше, супровід до основної теми дається у дзеркальному відображенні. По-друге, доповнення до теми подане октавою нижче та у значному ритмічному збільшенні. По-третє, між темою та доповненням з'являється новий сполучний двотакт, а для загального урівноваження пропорційності двох періодів – десяти тактів у другому з них відсутнє повторне кадансування (таблиця 2).

Широкий діапазон голосів візуалізує простір твору. Виникають асоціації далекого і близького, землі і неба, тривоги і спокою – тих споконвічних бінарних опозицій, відомих нашим предкам. Композитор мінімальною кількістю засобів переважно експозиційного плану – неспішним розгорненням мелодії, застиглими довгими тривалостями акордів, нерегламентованим формоутворенням створює образ давнього міста.

Таблиця 2.

Будова другого періоду п'єси «Поганське місто Велинь»

Другий період				Завершальний акорд
Тема	Сполучення	Доповнення	Кадансування	
4+4 такти	2 такти	2 такти	2 такти	1 такт
Усього 10 тактів				

У п'єсі «Вечір в Авратинських горах» провідною є пейзажна тематика, що передає стан споглядання, спокою. Одноманітна пульсація восьмими тривалостями нагадує ритми розміреного життя та створює відчуття просторової перспективи. Вона має просту тричастинну форму з точною репризою та контрастним середнім розділом. Доповнюють її однотактовий вступ та кода. Основна тема твору – варіантно повторена коротка двотактова фраза неширокого діапазону в межах чистої квати, яка нагадує своєрідним колоритом гірську пастушу мелодію (приклад 2).

Tranquillo

Приклад 2. «Вечір в Авратинських горах» (такти 1–5)

Іншу конструктивно-гармонічну основу має середній розділ. Тема широкого ди-хання в обсязі великої терцдецими зближує музичний матеріал з попереднім номером циклу. Структурно середній розділ являє собою точно повторений тритакт. Досить типовим також є такий прийом — кода твору гармонічно та мелодично проростає із матеріалу середини (порівняти такти 8 і 16). Контрастність крайніх частин та середнього розділу підсилена також відмінністю у фактурному супроводі частин — у крайніх розділах переважають кварто-квінтові вертикалі, а в середині та коді — терцієво-секстові. Структура другої п'єси схематично відображена в таблиці 3.

Таблиця 3.

«Вечір в Авратинських горах». Структура

Вступ	Основний розділ			Кода
	Основна тема	Середній розділ	Реприза	
2+2 такти	3+3 такти	2+2 такти		
4 такти	6 тактів	4 такти		
Усього 14 тактів				Усього 7 тактів

Звукоряд другої п'єси налічує шість звуків: *c – d – e – f – g – a*. Ладовий центр «с» виявляє себе в основній темі, її репризі та коді (крім двох передостанніх тактів) у вигляді квінти до-соль, а у коді-і у вигляді повного тризвуку. У середньому розділі з'являється побічна тоніка «d», ще раз вона повторюється у двох передостанніх тактах твору як своєрідна ремінісценція. Композитор більш детально втілює свої гармонічні пошуки у ладовій будові п'єси, проте це не змінює напрямку загальної програмності. Колористичність супроводу, архаїчність мелодичних послівок у ладовому відношенні та манері побудови продовжують загальну концепцію сюїти.

Третій номер сюїти — «Комедіанти на контраковому ярмарку у Дубні» — стає яскравим контрастом до «пейзажних» частин циклу, створюючи характерні портрети мандрівних виконавців.

Структура п'єси — також проста тричастинна репризна форма. Жанрові засади танцювальності обумовлюють залучення характерних для неї принципів формоутворення. Перший розділ твору — квадратний період повторної будови, речення якого відрізняються лише кадансами (приклад 3).



Приклад 3. «Комедіанти на контраковому ярмарку в Дубні. 1774 рік» (такти 1–8)

Якщо для крайніх частин характерна пластична мелодія та м'який супровід, то особливістю середнього розділу (11 тактів) є його фанфарність, що нагадує колорит музики духових інструментів епохи Середньовіччя. Реприза твору є майже точною, відмінний лише її каданс. Кода являє собою три двотактові ланки низхідної секвенції з подальшим пасажом та завершальними акордами. Композиційна структура твору відображена у таблиці 4.

Таблиця 4.

Структура п'єси «Комедіанти на контрактовому ярмарку в Дубні»

Основна тема	Середній розділ	Реприза	Кода
8 тактів	11 тактів	8 тактів	9 тактів

Звукоряд «Комедіантів» розширений до семиступеневої діатоніки з тональним центром «С», який виявляє себе у зміненому кадансі репризи (т. 27) та в останніх тактах твору. Експозиційний розділ завершується у паралельному *a-moll*, а в середньому відбувається своєрідне «змагання» тональностей *F* та *G*, тобто субдомінанти та доміанти. Загалом гармонічна мова п'єси різноманітніша за дві попередні. Для неї є характерними поєднання простих акордів (зокрема такти 9–10), що в підсумку приводить до появи гострих, терпких співзвуч, які утворюються через імпресіоністичну гру головних тризвуків та їх обернень, надаючи гармонії свіжості (приклад 4).



Приклад 4. «Комедіанти на контрактовому ярмарку в Дубні. 1774 рік» (такти 9–12)

Незважаючи на класичну тричастинну логіку формоутворення цей номер сюїти має дух архаїчності у коротких моторних поспівках, які передають колективні рухи, дії.

У четвертій п'єсі – «На Свितязькому озері», як і у номері «Вечір в Авратинських горах», домінує пейзажність (приклад 5).



Приклад 5. «На Свितязькому озері» (такти 1–5)

Цей номер сюїти має тричастинну форму з серединою розвиваючого типу (характерні секвенційний розвиток, гармонічна та структурна нестійкість) та скороченою репризою (з експозиційного розділу використане лише друге речення квадратного періоду).

Широка кантиленна мелодія та однотипна для всього твору фактура – широко розкладені прості тризвучні та септакордові (тт. 14–15) співзвуччя зближують п'єсу з жанром фортепіанного ноктюрну. Структуру п'єси відображено у таблиці 5.

Таблиця 5.

«На Свитязькому озері». Структура

Вступ	Основний розділ			Кода
1 такт	Основна тема	Середній розділ	Реприза	4 такти
	4+4 такти	8 тактів	4 такти	
	Усього 20 тактів			

Остання п'єса — «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батієм Кременецької фортеці 1240 року» — яскравий фінал усього циклу, насичений архаїчною танцювальною стихією. За образною характеристикою О. Вериківської, яка вперше виконала сюїту «Волинські акварелі» ще за життя автора, «останній номер циклу — шалені, напористі і бешкетні танці дівчат» [2, С. 16].

Форма п'єси порівняно з попередніми номерами є найскладнішою. Вона має повільну інтродукцію, яка поєднується зі складною тричастинністю, що у свою чергу наближається до рондо (триразове повернення основної теми у швидкому русі) та водночас має риси варіаційності (зміна регістрів та фактури у її викладі).

Перші вісім тактів твору (*Sostenuto*, інтродукція) є тематичним інваріантом твору, що окреслює його ладову основу — трихордову поспівку е – g – а (приклад 6).



Приклад 6. «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батієм Кременецької фортеці. 1240 рік» (такти 1–8)

Перший десятитакт *Presto* (8+2) є вступним розділом, що передує 16 тактовій експозиції власне архаїчних жіночого (восьмитакт, тема у високому, а супровід у низькому регістрі) та чоловічого (восьмитакт, тема і супровід міняються регістрами) танців, побудованих на інтонаціях трихордової поспівки. Наступний шістнадцятитакт (8+8) є контрастною серединою, після якої ще раз повторюється вступний розділ (без двотактового доповнення).

Далі звучить скорочена реприза основного матеріалу — перший восьмитакт експозиції, поданий у дещо видозміненому вигляді (мелодичний голос посилюється акордовою складовою). З такту 67 розпочинається кода — шалена загальна пляска *marcatissimo*, що нагадує фортепіанну токату, у якій панує архаїчна танцювальність, побудована на гострій ритміці та закличних веснянкових інтонаціях. Така побудова музичного матеріалу, заснована на засадах повторності, постійного принципу обертання трихордових поспівок, асоціюється із прадавніми етичними та космологічними уявленнями наших предків, пов'язаними з ритуальними обрядами.

Структура п'єси представлена у таблиці 6.

Таблиця 6.

**«Весняні ігрища біля Дівочого озера перед
облогою Батисем Кременецької фортеці 1240 року». Структура**

Інтродукція	Вступ	Експозиція танців	Середній розділ	Вступ	Реприза	Кода
8 тактів	8+2 такти	8+8 тактів	8+8 тактів	8 тактів	8 тактів	8+4+8 тактів
Усього 86 тактів						

Усі п'ять творів циклу «Волинські акварелі» написано у білоклавішній діатоніці. У послідовності частин сюїти можна простежити певний тональний план (таблиця 7).

Таблиця 7.

«Аналіз тонального плану циклу «Волинські акварелі»

Перша частина	Друга частина	Третя частина	Четверта частина	П'ята частина
<i>d-moll</i> (дорійський нахил)	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>e-moll</i> (фригійський нахил)

У драматургії циклу оригінально поєднані архаїчна споглядальність «пейзажних» п'єс, портретна характерність ярмаркових комедіантів та яскраво дієва, запальна динаміка останнього номера. Своєрідність звертання М. Вериківського до нових принципів логіки тональної побудови викликає до життя архаїчні пласти мелодики, які, своєю чергою, розширюють зміст творів і дають змогу органічно передавати історичні образи.

Отже, сюїта «Волинські акварелі» Михайла Вериківського є одним із яскравих та оригінальних творів як самого композитора, так і української фортепіанної спадщини ХХ століття загалом.

Джерела

1. Вериківська О. Особливості фортепіанних творів М. І. Вериківського. Леля. Упоряд. Е. Митницький, О. Непосєдова. Київ, 2006. С. 27–30.
2. Вериківська О. Спогади про М. І. Вериківського. Леля. Упоряд. Е. Митницький, О. Непосєдова. Київ, 2006. С. 13–16.
3. Вериківська І. Пісні в записах М. І. Вериківського. Народна творчість та етнографія. Київ, 1973. № 6. С. 55–60.
4. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ. Держ. вид во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 96 с.
5. Горбач О. Творчість М. Вериківського у контексті ознайомлення з фортепіанною спадщиною українських композиторів у класі основного музичного інструмента. М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти: до 115 і річниці з дня народження. Тернопільська обл. рада, Управління освіти і науки Тернопільської облдержадм.; КОГПІ ім. Тараса Шевченка. Кременець. ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 44–48.
6. Клин В. Музично-теоретичні студії М. Вериківського. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90 х. зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. В. Торба. Київ: Центр муз. україністики, 1997. С. 36–40.

Антон Кармазін

РІК 2022. ВІЙНА НЕ СПИНІТЬ МИСТЕЦТВА¹

2022 рік вже увійшов до історії України і світу як один із найтрагічніших. Подібно до 1939 або 1914 років він поділятиме життя людей на періоди «до» і «після» війни, хоча для українців війна почалася у 2014 році. Але зараз ми зосередимося на 2022...

Війна для людини, принаймі для нормальної людини, є вимушеним антиприродним станом. Війна загострює внутрішні відчуття, робить їх боліснішими. Воєнний стан потребує величезного напруження фізичних та моральних зусиль. І саме література, живопис, музика дають змогу знайти моральну опору для спротиву ворогу. Мистецтво, творчість не можна тримати у замкнутому просторі. Воно має виконувати функцію **СТВЕРДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ**. Має скрізь і завжди. Але особливо — в умовах війни.

Роль та значення мистецтва у цьому контексті надзвичайно тісно взаємодіють з музейним простором, Адже як підкреслено у Законі України «Про музеї та музейну справу», музеї як установи мають не лише дбати про вивчення, збереження та використання культурних пам'яток, а й залучати громадян до надбань національної та світової культурної спадщини. Однією із форм такого залучення є, безумовно, звучання музики в українських музеях, що і є предметом даної статті.

Українське мистецтво живе та житиме вічно незважаючи ні на що. І тим більшої ваги набувають цьогорічні мистецькі події. Ми в жодному разі не претендуємо на їх всебічний огляд та характеристику. Йтиметься лише про власні враження, які, однак, стають окремим струмком у грізному потоці загальнонародного спротиву нелюдській російській агресії.

Але перед тим як перейти до власних творчих проєктів скажемо кілька слів про два інші творчі заходи, які найбільше запам'яталися. Перший із них відбувся 18 вересня у київському Музеї Лесі Українки та був присвячений пам'яті Олексія Курінного².

На ньому грали Кирило Стеценко (скрипка), Ірина Кірчанова (фортепіано) та Василь Бабиц (віолончель). Звучали твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорика та інших митців. Але найбільше враження, на нашу суб'єктивну думку, справило виконання другої частини Сонати для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка. Як зазначав у програмі до концерту Василь Бабиц, «мені хочеться познайомити наше суспільство з перлинами української камерної музики, а також з творами світових композиторів, що пов'язані з Україною <...> Дана програма показує нашу культуру як органічну та невід'ємну частину світової культури». Повністю погоджуємося з такими висновками та намагаємося їм слідувати.

Другий концерт, про який неодмінно хотілося б сказати, відбувся у Національній філармонії 29 серпня. Звучали «Гражина» Б. Лятошинського та Концерт для віолончелі з оркестром А. Дворжака. Під час виконання останнього твору мені згадалися слова із прекрасної книги «Галина. Історія життя» Галини Вишневічської — її розповідь про вторгнення радянських військ до Чехословаччини, під час якого вона та М. Ростропович перебували у Лондоні. Прочитуємо уривок мовою оригіналу: «Внутри все похолодело. И все же еще не допускаем мысли, что свершился позорнейший акт в истории нашего государства. Бежим обратно в гостиницу, включаем телевизор, а там уже все станции показывают, как по площадям и улицам Праги ползут советские танки...

И надо же быть такому совпадению: в Лондоне, в этот трагический для всего

¹ Ілюстрації — див. кольорову вкладку. Фото з особистого архіву автора.

² Олексій Курінний (1986–2017) — український політолог, юрист, громадський діяч.

мира день, — открытие советского фестиваля, и именно концертом Дворжака в первом отделении. Через несколько часов Слава вышел на сцену огромного Альберт-Холла вместе с музыкантами Государственного симфонического оркестра. За стенами на улице бушевала демонстрация, и в зале шесть тысяч человек встретили появление советских артистов долго не смолкавшими криками, топотом и свистом, не давая начинать концерт. Одни кричали: „Советские фашисты, убирайтесь вон!“ Другие — „Замолчите, артисты не виноваты!“. Слава, бледный, стоял, как на плахе, принимая на себя позор за свое преступное правительство, а я, закрыв глаза и не смея поднять головы, забила в дальний угол ложи. Но вот, наконец, зал затих. Как реквием по чешскому народу, полилась музыка Дворжака, и Ростропович, обливаясь слезами, заговорил устами своей виолончели. Зал замер, слушая исповедь великого артиста, слившегося в эти минуты вместе с Дворжаком с самой душой чешского народа, страдая вместе с ним, прося у него прощения и молясь за него. Думаю, что все присутствовавшие на этом концерте никогда не забудут его» [1, С. 439–440].

Скільки тут спільного із нинішньою війною в Україні... Тоді советсько-брежнєвський імперіалізм знищував незалежність Чехословаччини, сьогодні рашистсько-путінський намагається знищити Україну. І почути зараз на концерті прекрасну музику Дворжака, і, звичайно, Лятошинського можна лише завдячуючи нашим рідним українським воїнам. **ВДЯЧНІСТЬ І СЛАВА ЇМ НА ВСІ ЧАСИ!**

Повернемося тепер до власних творчих заходів. Це були, з одного боку, концерти у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, а з іншого — самостійно організовані автором статті як членом Національної спілки композиторів та моїми творчими партнерами виступи в інших музеях. Ця концертна серія музеями України продовжується вже багато років та не припинилася і в умовах війни.

Мистецький 2022 рік розпочався 22 січня надзвичайно цікавим творчим заходом у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Його було присвячено Дню Соборності України, а саме Соборність і захищають українці з 2014 року. У заході брали участь Михайло Гречкін (колісна ліра), Тетяна Никитюк (кобза), Олена та Наталя Кореняк (скрипка), піаністи Наталя Макарова, Ольга Федоренко та Антон Кармазін. У їх виконанні прозвучали твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, І. Шамо, Б. Фільц, Д. Задора та А. Кармазіна, українські народні пісні... Тоді ще не було відомо що станеться з Україною наступного місяця. А зараз ці усміхнені обличчя здаються якимись невимовно далекими, ніби належать іншому життю. Життю, у якому на місто не падали ракети, не було світлин з жахливими руйнуваннями [Кол. іл. 1].

1 та 2 березня 2022 року я разом зі своїми творчими партнерами мав брати участь у концертах в містах Запоріжжя та Мелітополь. Гірко писати про творчі заходи, які не відбулися через війну. Мали звучати твори М. Вериківського, Д. Задора, А. Кармазіна, О. Касаткіної, М. Лисенка, В. Сильвестрова, М. Скорика. Мелітополь тимчасово окупований рашистами, Запоріжжя відбиває ворожі атаки. Але я впевнений, що концерти української музики у цих містах обов'язково відбудуться. Так має статися, тому що простір має заповнювати звучання музичних творів, а не виття путінських ракет. Тож ми неодмінно там побуваємо. Після нашої Перемоги у війні.

Наступні місяці, під час яких ворог намагався захопити столицю України були дуже важкими для усіх киян. Але бездіяльними вони не були. Центр ваги у цей час перемістився на наукову діяльність, продовжувалася робота над статтями та дистанційна участь у наукових конференціях. Довелося докласти зусиль і до збереження експонатів музею, укриття їх від можливих ракетних атак. А в червні стало відомо, що з'являється можливість провести концерт у чудовому шевченківському музеї Хата на Пріорці, який відбувся 2 липня. Це також був Концерт української музики [Кол. іл. 2, 3].

Надзвичайно насиченим у творчому аспекті виявився вересень 2022 року. 10

вересня ми разом з аспіранткою Національної музичної академії України Наталією Марковою відвідали місто Лева та дали Концерт української фортепіанної музики у меморіальному музеї Станіслава Людкевича [Кол. іл. 4, 5].

Потім ми прослухали захоплюючу екскурсію, сфотографували аутентичний рояль видатного митця. Поїздка вийшла надзвичайно змістовною, а сам музей, відкритий 1995 року клопотаннями дружини композитора музикознавці Зеновії Штундер [5, С. 47], видається нам одним із найкращих у нашій країні.

А вже наступного дня, 11 вересня відбувся концерт у Музеї театального, музичного та кіномистецтва, який був приурочений до 31-ї річниці Незалежності України. Його проведення планувалося 23 серпня, але з міркувань безпеки було перенесено.

Концерти, що проходять в МТМКУ відбуваються в залі, де представлена частина унікальної колекції українських народних музичних інструментів у виставці «Живі струни України». Колекція «нараховує 650 одиниць з різних регіонів. Це кобзи, бандури, колісні ліри, басолі з Центральної та Східної України; цимбали, трембіти, дуди (волинки), дримби, флюяри — з карпатського регіону; флейти Пана — з Буковини, дерев'яні роги, труби — з Полісся та багато іншого. Найдавніші з інструментів колекції сягають XVIII століття» [3, С. 24].

Усе це сприяє створенню під час концертів особливої естетичної атмосфери, допомагає слухачу налаштуватися на сприйняття музики. Адже «у свідомості слухача неминуче відбувається «ефект суміщення» почутого і побаченого — психологічне поєднання музики з музейною експозицією» [2, С. 36].

Концерт поєднав у собі музичну культуру України XVII–XVIII ст. з музикою сучасних українських композиторів. У заході брали участь Тетяна Никитюк (старосвітська кобза), заслужений артист України Тарас Яницький та його студентка Наталія Ключова (бандура), викладач Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра Ольга Касаткіна разом зі своєю студенткою Олександрою Алексюткіною (фортепіано). Чудово виступила з поетичною декламацією науковий співробітник МТМКУ Олена Кореняк, прозвучали й фортепіанні твори Антона Кармазіна. Ведучою концерту виступила завідувач відділу народних музичних інструментів Наталя Гаврилко [Кол. іл. 6].

17 вересня група київських музикантів виступила з концертом у Шевченківському Національному заповіднику в Каневі. Участь брали піаністи Антон Кармазін, Ольга Касаткіна, Наталя Макарова, Олексій Якушев; Вікторія Мураховська (співаючі чаші³), поетеса та музикознавиця Ганна Приходько, науковці Людмила Руденко та Ірина Дубровіна [Кол. іл. 7].

Захід пройшов у неймовірно піднесеній атмосфері. Було також покладено квіти до пам'ятника поету. Усе це є особливо важливим під час воєнних дій, — хай звучання творів українських митців надихає наших воїнів на нові перемоги. Як писав Олесь Гончар, «Тарасову гору видно всій Україні! Видно її сьогодні всім континентам земної кулі. Ніколи стежки сюди не заростуть. Світочів своїх людство ніколи не забуде!» [4, С. 2]. Шевченкове слово у всі часи допомагало та допомагатиме українцям відбити ворожу агресію.

Музею також було подароване унікальне видання — «Музична Шевченкіана у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» — результат багаторічної невтомної праці науковців, який презентувала його відповідальний редактор, кандидат мистецтвознавства Людмила Руденко.

Наступний творчий захід відбувся 16 жовтня у Музеї театального, музичного та кіномистецтва України. Це був концерт до відзначення свят Покрови Пресвятої Бого-

³ Співаючі чаші — різновид дзвону як музичного інструмента. На відміну від звичайних дзвонів вони не підвішуються і не кріпляться на ручці. Звук народжується від вібрації стінок чаші і її краю.

родиці, Дня українського козацтва, Дня захисників і захисниць України. У ньому брали участь волинщик Володимир Бурневський, Олена Кореняк (на старосвітській бандурі роботи майстра М. Будника виконала кант «Пречистая Діво Мати»), юна композиторка Наталія Паневська (виконала власні твори «Нескорена», «Я українка», «Надія»), бандуристка Наталія Логощук, піаністи Данило Калюжний (виконав військові марші «Вільна Україна» та «Зродились ми великої години») та Ольга Касаткіна (грала твори Богдани Фільц). Справжньою виконавською родзинкою було звучання Державного гімну України на волинці. Учасники заходу висловили глибокі подяку і шану захисникам України [Кол. іл. 8].

Творча естафета Музею театрального, музичного та кіномистецтва продовжилася 6 листопада, коли відбувся концерт, присвячений двом видатним ювілярам року «Микола Лисенко та Григорій Сковорода — генії українського духу». Звучали вокальні й інструментальні твори Лисенка та композиції на слова Сковороди. Ці два великі митці належать до тих велетів, які й після власної фізичної смерті продовжують боронити українську культуру. Багато хто із читачів бачив фотографії зруйнованого музею великого українського мислителя на Харківщині. Це зайвий раз підтверджує ту непорушну істину, що ворог веде не війну проти української армії, а варварський геноцид зі знищення нашої національної культури.

Відтак і програма концерту включала у себе твори на слова Сковороди, інструментальну музику та солоспіви Лисенка. Серед учасників заходу — Тетяна Никитюк (кобза), Михайло Гречкін (бандура), Олена Кореняк (металофон), Наталія Макарова та Данило Калюжний (фортепіано), Валентина Андрєєва, Олег Тонкошкур, Інна Ярема, Тетяна Бондар та Сяо Хуївень (вокал), Ірина Бурган та Михайло Андрєєв (концертмейстери). У ролі ведучих виступили Олена Кореняк та Антон Кармазін.

Завершальною мистецькою подією 2022 року для нас став концерт в Музеї 4 грудня, що був присвячений 31-й річниці Збройних Сил України. В умовах бойових дій ця дата є більш ніж актуальною, що і стало черговою нагодою для висловлення глибокої вдячності до українських військових, які боронять нашу свободу і незалежність.

Таким був рік 2022. Він був дійсно складним і трагічним, але не втраченим. І напередодні Нового 2023 року слід акцентувати увагу на загальній впевненості у нашій кінцевій Перемозі. Це буде перемога не лише української сили та звитяги, а й української культури та мистецтва. Приємно усвідомлювати, що у цій великій загальній Перемозі є і наш невеликий, але відчутний внесок.

Джерела

1. Вишнева Г. П. Галина. История жизни. Чимкент: МП «Аурика», 1992. 573 с.
2. Кармазін А. О., Дубровіна І. В. Особливості організації мистецьких заходів у вітчизняному музейному та бібліотечному просторі. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2019. Вип. 24. Том 1. С. 34–38.
3. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Путівник.
4. Філіпович Т.І. Шевченківський національний заповідник. Канів: ПП Вовчок О.Ю., 1998. 10 с.
5. Штундер З. К. Спогади з мого життя. Жовква: Місіонер, 2012. 48 с.

Анастасія Канівець

«СВІЙ»/«ЧУЖИЙ» ПРОСТІР В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНО

I. Опозиція «свій/чужий» в екранному просторі

Час і простір — основоположні категорії, якими людина структурує свій світ і визначає себе в ньому. Локалізуючи себе в часі і просторі, людина у певному сенсі означає себе, ідентифікує із «своїми» і відрізняє «іншого» (того, хто розташований «там», як на вертикальній часовій, так і на горизонтальній вісі простору).

Культура загалом, на думку Ю. Лотмана, «починається з розбиття світу на внутрішній («свій») простір і зовнішній («їхній»)». Це розбиття він відносить до універсалій [1, С. 258]. Для людини, у всіх сферах її діяльності, характерний поділ простору на «свій» і «чужий», «культурний» і «некультурний» (хаотичний), «сакральний» і «профанічний», простір живих і мертвих, безпечний і загрозовий, з відповідними мешканцями [3, С. 142]. Міфологічна опозиція «свій/чужий» є принципово важливою для текстів, пов'язаних з міфологічною свідомістю — міфу, епосу, казки. Вона відділяє «свій» світ від ворожого «іншого», втіленого неприхильними природними стихіями чи іноплеменником, що часто набуває рис потойбічної істоти. Загалом, опозиція може виражатися по-різному: як людський/нелюдський, рідний/нерідний тощо. Крім того, опозиція «свій/чужий» моделює стосунки героя з супротивником, тому назагал є центральною [4, С. 36–37].

Наскільки це зауваження стосується текстів, що на лежать не до традиційної, а до культури сучасного типу? За Ю. Лотманом, художній простір — «модель світу даного автора, виражена мовою його просторових уявлень». Разом із тим, уявлення ці належать передусім не конкретній особі автора, а його епосі і культурі, певним соціальним групам [2, С. 414]. Таким чином, і представлена на екрані модель світу, з її означенням і розподілом простору на «свій» і «чужий», репрезентує передусім характерний для свого часу образ світу. При цьому, якщо говорити про кінематограф тоталітарного періоду, необхідно враховувати немінучі обмеження у самовираженні, поєднання ідеологічної картини світу (що постулює себе як «загальносуспільна») та поглядів соціальних груп, до яких належать автори.

II. «Свій» простір в українському поетичному кіно

В кінематографі зв'язок людини зі «своїм» простором особливо виразно візуалізується в поетичному кінематографі. Зокрема, для українського поетичного кіно характерна кореляція життя людини з природними ритмами (чи, навпаки, природа «ілюструє» внутрішній стан персонажів) — особливо яскравими прикладами тут є «Тіні забутих предків» С. Параджанова і «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілєнка. Так, у «Тінях...» етапи життя героя послідовно супроводжуються суголосними картинками природи: смерті брата Олекси, батька — взимку, кохання до Марічки — весною-літом, до Палагни — восени, з відповідною гамою — білою, зеленою, жовто-багряною... У «Білому птаці з чорною ознакою» два ключові моменти — два танці Ореста й Дани — відбуваються відповідно влітку й взимку, в періоду «розпалу» і «згасання» природи.

Сам пейзаж може бути суголосним внутрішньому життю і долі героїв, виступати свого роду «проекцією» її. Так, у «Криниці для спраглих» Ю. Ілєнка село, що ніби потопав в піску, стає символом спустошеності життя героя, у ширшому сенсі — суспільної кризи: духовного занепаду, виснаження, послаблення родинних зв'язків (на противагу образу

криниці як «джерела», в тому числі родового). Розкриває долю героїв і пейзаж «Білого птаха з чорною ознакою» того ж режисера. Візуальною просторовою домінантою тут стає стіна, «кам'яний мішок» як символ лабіринту, тюрми, замкнутості. Подібним чином «працює» у «Вечорі на Івана Купала», також Ю. Ілєнка, провалля як символ морального падіння, «безодні людської душі» [5, С. 86–88].

Простір може відверто позиціонувати себе як «свій», виступати по суті активним дієвцем. Так, у «Захарі Беркуті» Л. Осики він «допомагає» місцевому населенню сховатися від ворога і знищити його; і навпаки, для завойовників він підкреслено «чужий», отже, «незатишний», «ворожий» (тут показові кадри проходження монголо-татар ущелиною: скелі загрозливо нависають над ними, «давлять»). Навіть небезпечний: ворог знищується у кам'яному мішку, водою і камінням — природними об'єктами, а не зброєю. Показово, що у сцені збройного протистояння в домі Тугара Вовка, в просторі не «природи», а «цивілізації», тухольці зазнають поразки: вони сильні в союзі з природою, під охороною «свого» довкілля (у той же час, дім зрадника Вовка виступає для них як простір «чужий»). Подібним чином гори виступали (або, точніше, мали виступати) у «Білому птаці з чорною ознакою» Ю. Ілєнка, будучи сховком для «чорних хлопців». Звісно, у радянському фільмі ідея українських повстанців як «хазяїв» краю стверджуватися не могла; відповідно їхні претензії на «володіння» горами у фільмі послідовно заперечувалися, самі ж гори у фільмі постають амбівалентними: вони є маркером Західної України – простору, що для СРСР тільки стає «своїм», і, відповідно, має ознаки «іншості», «ворожості» не тільки для ворога, а й для героїв, з якими має ідентифікувати себе глядач.

III. «Очуження» простору

Таким чином, «свій» простір може виступати і ворожим для героя. Поряд із постулюванням єдності людини і «її» простору, для українського поетичного кіно 1960–80-х рр. характерні також настрої «загрози» цій єдності. Можна виділити три основні форми «очуження» «свого» простору в українському поетичному кіно: «випадання», завоювання, втрата його (відмова від нього).

Яскравий приклад «випадання» із «свого» простору пропонує новела «Самотність» із «Тіней забутих предків»: цей епізод, знятий у чорно-білому (що підкреслено контрастує з кольористістю інших частин фільму), розповідає про відчуження Івана «від світу» після смерті Марічки. Втрата кольорів тут вказує на перехід в інший життєвий модус, а не просто усамітнення.

Мотив «втрати» «свого» простору звучать у фільмах, присвячених проблемі кризи українського сільського світу — в «Кам'яному хресті» Л. Осики і «Криниці для спраглих» Ю. Ілєнка. У першому випадку селянин фактично «витісняється» зі «свого» простору: власна земля не може прогодувати його, натомість нові соціально-економічні умови пропонують краще життя в «іншому» просторі, що має стати «своїм». У «Криниці для спраглих» йдеться про вже добровільну відмову: це переїзд синів Левка в місто і розрив із рідним сільським світом (символізований сценою, коли сини не можуть знайти могили матері). У ширшому сенсі — це проблема відтоку молоді і «старішання» села, що візуалізується і через пейзаж — його «всихання» (криниця замулюється, село «птопає» в піску).

«Завоювання» виступає формою загрози втрати «свого» простору, на який зазіхає «чужий». Центральною ця тема стає в «Захарі Беркуті», проаналізованому вище, хоча присутні ці мотиви і в «Пропалій грамоті» Б. Івченка (сцена бою на початку) та «Білому птаці з чорною ознакою». Особливою є ситуація з відображенням простору вже завойованого — йдеться про колоніальне становище України. Тоді у силу вступають інші архаїчні механізми репрезентації загарбника-«іншого», а саме — згадане вище пред-

ставлення супротивника як представника потойбіччя. Так, у «Вечорі на Івана Купала» і «Пропалій грамоті» «свій» простір (якщо ширше — простір України) представлений як захоплений нечистою силою. Остання при цьому контамінується з імперською владою: так, у «Вечорі...» за фасадом «потьомкінської хати» виявляється Басаврюк, в «Пропалій грамоті» ті самі «лицедії» грають нечисту силу і членів імператорського двору, включно з царицею. Сам же «простір влади» у фільмах має ознаки периферії: у «Вечорі...» зустріч з поштом відбувається в степу (простір пограниччя, що нікому не належить [4, С. 149] — «порожній простір», в певному сенсі), на тлі «потьомкінського села» — вигаданого, примарного простору; подібні риси має Петербург у «Пропалій грамоті», де імператриця з фаворитами виявляються портретами — простір ілюзії, уявленого, а не реального.

Отже, уявлення про простір, зокрема в аспекті «свого»/«чужого», може досить цікаво обіграватися в колоніальному дискурсі. Панівний імперський погляд сприймає простір колонії як «свій» (хоча не нарівні із простором метрополії) і водночас вимагає відповідного погляду домінованого колоніального. Натомість в українському поетичному кіно відбувається «відмова», і простір метрополії подається як «чужий», подекуди навіть з ознаками демонічної периферії. У «Вечорі на Івана Купала» погляду імператриці метрополії відмовляють у знанні колоніального простору (Катерина II мислить Україну через ланцюжок стереотипів), отже — і в його праві називати його «своїм». Відбувається конфлікт анти- і колоніального дискурсів.

Проблема простору в аспекті «свого»/«чужого», таким чином, відкриває широке коло питань — від відображення у мистецтві зв'язку людини зі «своїм» простором до проблеми переосмислення його в раках колоніального дискурсу.

Джерела

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. С. 250–335.
2. Лотман Ю. М. Семиотика пространства. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 386–471.
3. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 142–147.
4. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. Структура волшебной сказки. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 234 с.
5. Фомин В. Пересечение параллельных. Москва: Искусство, 1976. 360 с.

Володимир Мудрик

ВИСВІТЛЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ЖИТОМИРСЬКОГО КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО В ЕКСПОЗИЦІЇ МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ-КВАРТИРИ В. С. КОСЕНКА

Діяльність Косенківського тріо збагатила музичну палітру Житомира у 1920-х рр. і виявилася домінантою музично-просвітницької діяльності Віктора Косенка.

В. Косенко одразу посів почесне місце у когорті музичної еліти, енергійно увійшовши до насиченого музично-театрального життя Житомира, — міста, де поряд з новими, продовжувались традиції дореволюційного академічного концертного виконавства. З одного боку: плідна творча співпраця блискучого піаніста Віктора Косенка з солістами-вокалістами Маріїнського театру та відомими інструменталістами; а з іншого — Косенко, як відомо, зі студентських років готував себе, передусім, як виконавець-піаніст. По-третє: з юних років він не лише усвідомлював себе на сцені, але й успішно виступав як соліст та ансамбліст [1].

Випускник Петроградської консерваторії по класу фортепіано та композиції Віктор Степанович Косенко, переїхавши з похмурого, неспокійного Петрограда до провінційного, нестабільного, але затишного губерньського Житомира, у 1920-роках організував камерно-інструментальний ансамбль.

До складу ансамблю увійшли скрипаль Всеволод Скороход — директор 7-ї трудової школи, біолог за фахом, віолончеліст Василь Коломойцев, математик, в минулому випускник Київського музичного училища РМО, клас педагога Ф. Мулєрта та піаніст Віктор Косенко. Незважаючи на те, що більшість учасників, окрім Віктора Косенка, не здобули вищої музичної освіти, новостворений Косенком колектив розпочав ґрунтовну репетиційну та концертну діяльність. Репертуар колективу вражав. За спогадами мешканців Житомира, ансамбль виконував практично усі фортепіанні тріо світових композиторів. Причому, не беручи до уваги дуети, а розширюючи репертуар квартетами, квінтетами, септетами, Віктор Степанович запрошував до ансамблю викладачів Житомирської музично-вокальної та балетної студій, які створили диригент і композитор Михайло Скорульський та його дружина, співачка Людмила Андрієнко-Скорульська. Серед них: скрипалі Я. Симон, Я. Остач, альтист Х. Садиленко, віолончеліст В. Мареш, співачки Віра Зайцева, О. Добровольська-Лазарева і багато інших. До колективу приєднувалися оркестранти місцевого симфонічного оркестру, які мешкали в Житомирі. Інколи у репетиціях брали участь більше 20-ти осіб, які розташовувалися у двох кімнатах оселі Ангеліни Канєп-Косєно. Тоді запрошували диригента Михайла Скорульського.



**В. Косенко (фортепіано),
В. Скороход (скрипка),
В. Коломойцев (віолончель).
Житомир, 1920-і рр.**

В орбіті новоствореного колективу знаходилися відомі громадські діячі, представники української культури. Серед них: статський радник, вчений-метеоролог Михайло Петрович Кудрицький, племінники дружини композитора, серед яких Михайло Григорович Денбновецький¹, старший брат композитора Олександр Степанович Косенко, мистецтвознавці В. Фабрикантов та О. Тугенхольд, художник О. Канцеров, який створив значну кількість художньо оформлених рекламних матеріалів тріо: програм, афіш тощо.

Оскільки йдеться про діяльність концертного колективу, який діяв у 1920-х роках, то для того щоб скласти уявлення про діяльність житомирського камерно-інструментального тріо необхідно познайомитися не лише з епістолярною спадщиною та спогадами очевидців, а також оглянути і вивчити світлини, програми, афіші, окремі меморіальні речі, музичні інструменти та оригінальні твори Віктора Косенка, які написані для цього ансамблю у зв'язку з активною концертною діяльністю камерного колективу.

У музеї композитора впродовж багатьох років представлені оригінальні програми камерного тріо (інв. №№ П 26560, 25467, 26559) та вітальний адрес (інв. № Р 17761) роботи художника О. Канцерова. Нині унікальні матеріали набули статусу не лише документів творчого життя митця, але і стали повноцінними витворами образотворчого мистецтва та графіки [Кол. іл. 1]. Художнику також належить ескіз, за яким було виготовлено три золоті булавки-заколки у вигляді ліри і піднесено вдячними житомирцями у дарунок кожному учаснику тріо з нагоди 50-го ювілейного концерту у 7-й трудовій школі, який відбувся 19 лютого 1928 року. Два з цих унікальних предмети збереглися і представлені нині в оновленій експозиції Меморіального музею В. С. Косенка. Їм присвоєно інвентарні № Рч 4944, № Рч 4945 Музейного фонду України [Кол. іл. 2].



Під час репетиції тріо у будинку на вул. Дмитрівській, 6. В. Коломойцев, В. Скороход, В. Косенко, А. Косенко. Житомир, 1920-і рр.

Впродовж усього часу діяльності музею експонуються фото Тріо під час репетиції в будинку на вулиці Дмитрівській 6. Унікальним світлинам присвоєно інвентарні № н/д 12445 та № н/д 12442. Варто наголосити, що старший брат Олександр Степанович Косенко (1888 м. Новорадомськ Петроковської губернії – 24.11.1937 Житомир), за професією геолог гірничо-розвідувальних підрозділів, брав активну участь у репетиційному процесі ансамблю. Про це свідчить історичне фото (інв. № н/д 12442), на якому серед учасників тріо бачимо постать Олександра Степановича Косенка (крайній справа).

До речі, Олександр на цей час проживав у Житомирі по вулиці Велика Бердичівська 25. Також 15 листопада 1921 року зареєстровано його одруження з вдовою Марією Йосипівною Мамонтовою (Кокульською), яка народилася 1884 року, мешкала по вулиці Дівоча №3 і теж була серед прихильників таланту учасників Тріо. Марія Йосипівна з 1907 року працювала в Житомирській Маріїнській Общині сестер милосердя

¹ М. Денбновецькому В. Косенко присвятив один з 11 етюдів у формі старовинних танців для фортепіано «Куранту».

при Житомирському місцевому комітеті Червоного Хреста разом з трьома десятками інших сестер милосердя [2]. Подружжя носили спільне прізвище Косенко. Прикметно, що свідком на церемонії їх одруження значиться не хто інший, як Ангеліна Канеп [3]. На превеликий жаль, Олександра Степановича у 1937 році спіткали нищівні сталінські репресії, які безжально обірвали його життя. Розстріляний у Житомирі 24 листопада 1937 року — у День народження композитора Віктора Косенка [4]; реабілітований Олександр Степанович 23 червня 1989 року [5].

На задньому плані фото Тріо під час репетиції розташовано унікальну родинну скульптуру початку ХХ ст. «Римлянин і римлянка» (інв. № Рч 4746), яка збереглась до нашого часу і є символом творчого стилю композитора та окрасою експозиції меморіального кабінету [Кол. іл. 3]. Усі ці прижиттєві артефакти становлять унікальне матеріальне надбання української культури, які дбайливо зберегла і примножила родина композитора, а його прийомна донька, директор Народного меморіального кабінету-музею В. С. Косенка Раїса Канеп, заповіла державі.

Як свідчать унікальні експонати, впродовж 10-річної діяльності ансамблю відбулося 50 концертів у 7-й Трудовій школі [Кол. іл. 4] та понад 200 концертів у різних залах міста та регіону [6]. Колектив брав участь у музичному супроводі німих кінофільмів у кінотеатрах «Рим» та «Люкс».

Також в колекції музею представлено прижиттєві видання камерно-інструментальних творів композитора. Серед них Соната для віолончелі та фортепіано *d-moll* *op.* 10. (1930 р.), присвячена В. Коломойцеву (інв. № Нт 5494). Прем'єра твору відбулась 27 грудня 1924 року на честь 25-річчя творчої діяльності Василя Коломойцева.

Означуваний період висвітлює також у комплексі з іншими експонатами видання партитури «Класичне тріо *D-dur*» Київ. б.д. *op.* 16. (інв. № Нт 5503). Твір присвячено мистецтвознавцю О. Тугенхольду, який відійшов у засвіти під час написання III частини твору. Класичне тріо створено на основі нотного зошита «Народні пісні Поділля / Вінницька округа / збірник IV», який у 1926–27 рр. записав, впорядкував і подарував композитору фольклорист М. Середович. Унікальний рукопис М. Середовича експонується нині на меморіальному письмовому столі і зберігається під інв. № Р-17762.

Подібно до того, як у 1950-х роках вдова композитора за сприяння Центру музичної інформації Спілки композиторів УРСР залучила до експозиції музею корпусні меблі та рояль на заміну втраченим під час II Світової війни та інших обставин, — нами у процесі розробки Тематико-експозиційного плану експозиції, який представлено на громадських слуханнях у лютому 2016 року, було прийнято рішення про залучення до меморіально-біографічної експозиції музею композитора низки типологічних речей.

Серед них музичні інструменти: скрипка та віолончель, які наочно ілюструють вагому частину житомирського творчого та біографічного періоду митця. Розуміючи, що з одного боку — струнно-смичкові інструменти часто мають персоніфіковану належність, а з іншого — меморіальний рояль Косенка зник з музею у 1942–1943 рр. і на його місці стоїть інший інструмент, до якого, можливо, у свій час торкалися руки В. Косенка, було введено до експозиційного розділу «Житомирський період» музичні інструменти скрипка та віолончель.

За спогадами дружини, доволі часто віолончель та скрипка знаходилися в будинку, де мешкав композитор на Дмитрівській 6, адже саме там відбувалися репетиції. Прикметно, що після одного з концертів у Житомирі відбулася зустріч Віктора Косенка з однокурсником по консерваторії скрипалем Йосипом Орупом. Він ніколи не розлучався зі «скрипкою Страдіваріуса», якою його преміювали у Петроградській консерваторії [7].

Тому, спираючись на подібні факти, вагому сторінку біографії композитора та його колег-ансамблістів в сучасній експозиції музею проілюстровано залученням скрипки виробництва німецьких мануфактур «Antonius Stradivarius» кінця XIX — початку

XX століття (інв. № н/д 10882), що зазначено на етикетці інструмента. Інструмент має низку серйозних пошкоджень і знаходиться в не ігровому стані та потребує ґрунтовної реставрації.

Вартий особливої уваги старовинний музичний інструмент віолончель темно-коричневого кольору (інв. № Рч 4326), який зберігається в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва з 1991 року, а з 23 листопада 2016 до 4 лютого 2021 року — експонувався у Меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка — філії Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, як типологічний експонат у експозиційному вузлі «скрипка — віолончель — рояль» [Кол. іл. 5].

У внутрішній частині корпусу віолончелі знаходиться етикетка з написом «Francescus Stradivarius Cremonensis Filius Antonii Faciebat Anno 1742» [Кол. іл. 6.]. Цей напис відсилає нас до епохи одного з синів легендарного Антоніо Страдіварі — Франческо, який допомагав батькові виготовляти інструменти з 1690-х рр. Франческо — практично єдиний з багатьох дітей Антоніо, який успадкував батьківську справу. Один з його братів Омобомо займався переважно ремонтом інструментів. Якщо припустити, що легендарний Антоніо, проживши 93 роки, помер 1737 року, то, можливо, він підготував заготовки для майбутньої віолончелі, або й виготовив окремі деталі. А син завершив унікальний музичний інструмент. Якщо ці припущення знайдуть підтвердження, то ми матимемо сенсацію світового рівня, а віолончель — безцінний скарб, який належить українській державі [Кол. іл. 7].

На сьогодні достеменно не підтверджено оригінальність цього інструменту. В середовищі провідних українських експертів побутує думка, про те, що віолончель є майстровою копією XIX — початку XX століття інструментів кремонських майстрів. Це ще належить з'ясувати. Так чи інакше віолончель тепер становить значну культурну цінність і пов'язана з музеєм Віктора Косенка. Інструмент знаходиться у задовільному стані, але потребує уваги високопрофесійних майстрів-реставраторів, які змогли б реставрувати, здійснити консервацію деревини та з'єднань і привести унікальну річ до ігрового стану.

Адже у часопросторі 126-ї річниці від Дня народження В. Косенка прагнемо повернути увагу фахівців для того, щоб інструмент знову звучав для слухачів, тішив віолончелістів, продовжував жити звуками музики Віктора Косенка, дім якого охороняв старовинну віолончель майже п'ять років.

Занурюючись у суть, постає питання: чи мав Косенко відношення до подібних старовинних інструментів?

Так, безперечно мав.

По перше: В. С. Косенко представник аристократичної родини військових. Вишукані, коштовні й на той час антикварні речі були у повсякденному вжитку заможного батьківського дому. Можна припустити, що окремі фамільні ювелірні вироби та інші цінні речі перебували в особистому користуванні В. Косенка як пам'ять про ранню смерть батька. До прикладу, збереглось аристократичне меморіальне письмове приладдя митця, виготовлене з білого мармуру інв. № Рч 4857 та інші цінні меморіальні предмети.

По друге: за професійним покликом музиканта В. Косенко підтримував творчі взаємини з відомими скрипалями та віолончелістами, власниками старовинних майстрових інструментів. Серед них: скрипаль М. Вольф-Ізраїль, віолончеліст Г. Немиринецький та ін.

По третє: за спогадами прийомної доньки композитора Р. Канеп, багато речей у музеї є пост біографічними через об'єктивні причини. Значна частина автентичних речей була безповоротно втрачена у різні періоди діяльності музею. На жаль, досі не знайдено ноти сонати для альту і фортепіано. А от окремі типологічні речі відновлені зусиллями його вдови і спадкоємиці та найближчого оточення, передусім для того, щоб створити музей митця. Нам нині судилося цю справу продовжувати і примножувати, щоб зберегти меморіал для нащадків.

Мистецька діяльність камерно-інструментального тріо впродовж десяти років відзначалася насиченістю концертних програм та високим виконавським рівнем. Камерно-інструментальний ансамбль виконав більше 200 концертів. До нашого часу збереглись автентичні фото, програми, афіші, окремі меморіальні речі, а найголовніше, — нотний спадок Віктора Косенка, у якому чільне місце належить таким творам майстра, як «Класичне тріо», скрипкова та віолончельна сонати, «Мрії», «Експромт» для скрипки і фортепіано. Тішить те, що камерно-інструментальна творчість В. Косенка лунає нині у виконанні провідних майстрів сцени як у стінах музею композитора, так і на інших концертних майданчиках та аудіовізуальних ресурсах. Впродовж кількох років в пам'ять про косенківське камерне тріо розгорнув концертну діяльність новостворений камерний ансамбль KOSENKO TRIO у складі відомих в Україні і за кордоном виконавців, лауреатів міжнародних та національних конкурсів Наталії Павлової (скрипка), Сергія Вакуленка (віолончель), Анастасії Толстоног (фортепіано).

Джерела

1. Мудрик В. Г. Віктор Косенко: шлях від кадета до артиста (за матеріалами оновленої експозиції Музею-квартири В.С. Косенка). Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Зб. наук. пр., Випуск 115. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Київ, 2016. С. 14–21.
2. Державний архів Житомирської області. Фонд 100, оп.1, спр. 41, арк. 20.
3. Державний архів Житомирської області. Фонд 5069, спр. 1, од. зб. 186.
4. Державний архів Житомирської області. Фонд Р—5013, спр. 17298
5. Реабілітовані історією: У двадцяти семи томах. Житомирська область: у семи книгах. Кн. 3. Житомир: «Полісся», 2010. 808 с., С. 641.
6. Журнал «Музика масам», 1928. №5.
7. Канеп-Косенко А. Спогади. Машинопис. Київ. Б. д. Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка. С. 19.



**ЕКСКЛЮЗИВ
з архіву музею**

«СЕРГІЙ ДАНЧЕНКО — ПОЕТ І ФІЛОСОФ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ¹»

(запис виступів на вечорі пам'яті до 75-річчя
від дня народження режисера)

В музеї театрального, музичного та кіномистецтва України у квітні 2012 року експонувалися виставки «Сергій Данченко — поет і філософ української сцени» до 75-річчя режисера та до 100-річчя від написання Лесею Українкою п'єси «Камінний Господар».

З нагоди ювілейних дат в музеї відбувся вечір пам'яті видатного режисера та зокрема його постановки «Камінного Господаря» Лесі Українки.

Ведуча — завідувачка відділу історії театру Валуца Світлана Олексіївна — у своєму вступному слові зазначила, що Сергій Данченко видатний український режисер, який народився 17 березня 1937 року у місті Запоріжжя. Його батьки — Володимир Данченко і Віра Полінська — відомі актори Львівського театру ім. М. Заньковецької, народні артисти України. А родинні витоки Данченків і Немировичів-Данченків мають, як виявилося, спільне коріння. Вони походять із реєстрового козацтва, із старшин Стародубського полку, які згадуються у полковому реєстрі.

Не випадково, що після юнацьких шукань С. Данченко обирає театральну режисуру як майбутню професію. В 1967 році він закінчив навчання у Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого. Після навчання почав свою режисерську діяльність у Львові шістдесятих років, визначених як «хрущовська відлига». У цей час проявляються як у суспільному, так і в театральному житті новаторські ідеї у багатьох театрах радянської імперії — у Грузії, Прибалтиці, Росії. Серед новаторів українського театру курбасівських традицій був і Сергій Данченко.

Він вистояв, один із небагатьох, проти «компартійної цензури», завжди за свої вистави отримував нагороди і схвальні оцінки. Львівський період творчості режисера тривав 10 років: два роки у львівському ТЮГу і вісім років у театрі ім. М. Заньковецької.

У рідному інституті він з 1979 року стає викладачем на кафедрі театральної режисури, суміщаючи викладацьку діяльність з роботою головного режисера першої української сцени — Київського академічного театру ім. І. Франка.

В київський період театральної творчості Сергій Володимирович поставив цілу низку яскравих вистав, які швидко і багатогранно змінили обличчя театру, і в підсумках реабілітували колишню гучну славу франківців.

Це такі визначні вистави, як «Украдене щастя» І. Франка (1979), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюррематта (1983), «Енеїда» І. Котляревського (1986), «Тев'є-Тевель» Шолом-Алейхема (1989), «Санаторійна зона» М. Хвильового (1990), «Біла ворона» Ю. Рибчинського, Г. Татарченка (1991), «Патетична соната» М. Куліша (1993), «Крихітка Цахес» Є. Гофмана (1995), «Приборкання норавливої» і «Король Лір» У. Шекспіра (1996—1997), «За двома зайцями» М. Старицького (2000). Саме в цих виставах виплекалося покоління зірок українського театру таких як, Б. Ступка, С. Олексенко, М. Герасименко, Н. Лотоцька, О. Шаварський, Л. Хоролець, В. Плотнікова, А. Хостікоєв, Н. Сумська, І. Дорошенко, Л. Смородіна, П. Лазова, Б. Бенюк, О. Богданович, В. Мазур, П. Панчук та інші.

Всі свої нагороди Сергій Данченко одержав у Києві: в 1991 році Державну премію ім. Т. Шевченка за постановку «Тев'є-Тевеля» Шолом-Алейхема, а у 1997 році був нагороджений орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня. 20 серпня 2001 року в Києві після довгої хвороби Сергій Данченко пішов з життя. Зерна, посіяні ним на театральній ниві, дали щедрі паростки.

¹ Публікація присвячена 85-річчю від дня народження режисера.

Наступний виступ був наданий старшому науковому співробітнику відділу історії театру Зубченко І. М., автору виставки до 100-річчя від дня написання Лесею Українкою п'єси «Камінний Господар».

Зубченко Ірина Миколаївна: рівно сто років тому на світ з'явилася драма Лесі Українки «Камінний господар» і незважаючи на те, що п'єси Лесі Українки вважають непростими для сценічного втілення, режисери, не припиняють спроб, розшифрувати їх і знайти адекватну, рівнозначну форму для геніальних текстів і не менш геніальних змістів, закладених в драматургії Лесі Українки.

До драми «Камінний господар» свого часу зверталися чимало режисерів, серед яких такі значні імена як М. Садовський, Г. Юра, К. Хохлов, С. Данченко та інші. Фотографії до цих вистав можна побачити на виставці. До речі Костянтин Хохлов на сцені театру ім. Лесі Українки зробив аж три сценічні редакції цієї п'єси. І треба сказати, що саме завдяки йому цей театр отримав ім'я Лесі Українки, бо перша сценічна редакція цієї п'єси у постановці Хохлова мала великий успіх. І тепер єдиний у Києві театр російської драми носить ім'я геніальної української письменниці та поетеси.

Герой же нашого сьогоднішнього вечора Сергій Данченко теж тричі звертався до цієї п'єси, правда у різних театрах: у львівському театрі М. Заньковецької, в театрі ім. І. Франка, та в білоруському театрі ім. Я. Купали. До речі сьогодні тут присутня Лариса Кадирова виконавиця ролі Донни Анни у львівському театрі. Ми вас дуже раді бачити. Можливо пізніше ви поділитесь своїми спогадами про Сергія Данченка і вашу спільну роботу над «Камінним господарем».

Сергій Данченко вважав, що український театр вкрай потребує драматургії Лесі Українки, а п'єсу «Камінний господар» вважав найсильнішою в доробку письменниці, називаючи її драматургічною перлиною.

І сама Лєся Українка вважала п'єсу одним із кращих своїх творів. В листі до сестри поетеса писала: «Камінний господар» мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера... не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери». А у іншому листі вона пояснювала чому її драма зветься «Камінний господар», бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном, «лицарем волі».

Незважаючи на те, що у п'єсі все закінчується трагічно: і камінне начало у людині поглинає її живу сутність, і жодному з героїв не вдається пробити стіну. І це часто трапляється у реальному житті, коли камінне перемагає живе. Але, слава Богу, що є такі люди як Лєся Українка, Сергій Данченко, яких ми маємо честь сьогодні згадувати та багато інших талановитих митців, які своєю творчістю пробивають ці кам'яні стіни і надихають нас робити те саме...

Хостікоєв Анатолій Георгійович, нар. арт. України: зустріч із Сергієм Володимировичем Данченком стала дуже визначною подією у моєму житті. Я такий радий, що мав можливість із ним працювати. Згадувати нашу співтворчість і дружбу дуже зворушливо сьогодні. Я багато років грав Енея у виставі Сергія Володимировича. Він ще у Львові мріяв зробити постановку «Енеїди», але зробив цю виставу вже в Києві на сцені театру ім. І. Франка.

Коли я, молодий актор, прийшов до театру ім. М. Заньковецької у Львові, зрозумів унікальність цього театру, в ньому завжди жива традиція. Що б не було зовні, всередині театру завжди залишається душа. Отже, до заньківчан я потрапив у той період, коли в театрі йшла вистава «Камінний Господар» Лесі Українки (реж. С. Данченко, 1976 рік — прем'єра), і Богдан Сильвестрович Ступка грав Дон Жуана. Мені тоді був двадцять один рік, і мені здавалося, що я також можу зіграти Дон Жуана. А потім я побачив виста-

ву «Річард III» Шекспіра, де Річарда грали Богдан Ступка і Федір Стригун, і я подумав, що також зможу зіграти Річарда і подав творчу заявку, щоб зіграти цю роль. Уявляєте, в 21 рік зіграти Річарда III? На що Богдан Сильвестрович сказав: «Ну, може, давай, якось у чергу, бо ще ж і Ф. Стригун є. І я сказав: « Ну, давайте я буду третім, пристроюсь». С. Данченко відповів: «Знаєш давай поки, що ти зіграєш Річмонда (невелика роль — молодого хлопця), а там побачимо...» І коли я вийшов і зіграв того Річмонда, я звичайно був щасливий, але зрозумів, що ранувато мені замахуватись на роль Річарда. Тому, що її потрясаюче грали і Б. Ступка і Ф. Стригун, кожен по- своєму, але це було вражаюче!

Знову із п'єсою «Камінний Господар» я зустрівся вже в нашому театрі ім. І. Франка, чому дуже зрадів. Ось, думав я собі, настала моя щаслива мить! Я буду грати Дон Жуана!

Сергій Володимирович ділився своїм режисерським задумом, зазначаючи, що: «Ні! Ти будеш грати Командора! Бо в мене такий задум, що Командор буде молодим, а от Дон Жуана будуть грати Б. Ступка та С. Олексенко, їх герой втомився від свободи і не знає, що з нею роботи». Ми актори, люди егоїстичні, і я став думати, як мені вийти із цієї ситуації... Як мені зіграти того Командора, щоб запам'ятався, бо мав лише один вихід і все! І я придумав! Мушу підкреслити, що Сергій Володимирович любив мене, це точно! Любив і довіряв! Довіряв і дозволяв мені робити на сцені несподівані речі. Уявіть собі, що я зробив таку мізансцену: виходять Донна Анна і Дон Жуан, вони ведуть діалог. Тут з'являється Командор і розпочинається бій на шпагах... Проте я придумав таке: ми (я і Степан Степанович Олексенко) починаємо фехтувати, фехтуємо, а потім Донна Анна (арт. Ж. Коллонтай) робить вигук — «Ай!» Командор повертається на цей вигук, маючи на меті сказати — «Мовчи жінко!» І в цей час Дон Жуан вбиває Командора. Але Командор цього не відчуває, він не розуміє, що вже мертвий, і настає пауза після цього і до мого падіння на підлогу... Це була моя акторська перемога! Це було все! Мій Командор стояв мертвий, але не розумів що з ним сталося. І коли мій герой падав, а я вмів гарно падати (сміх задоволення, оплески у залі). Отже, Командор падав із розплющеними очима, і так залишався лежати. Пробачте, але що вже там грали Дон Жуан і Донна Анна я не знаю (сміх), тому що всі глядачі дивилися на мене — моргну я чи ні! Сергій Володимирович давав можливість акторам ініціювати своє ставлення до ролі, особливо якщо актор потрапляв у його режисерське бачення, то він дозволяв це робити.

Так само було і з нашою потрясаючою роботою над виставою «Мерлін, або спустошена країна».

С. В. Данченко залишає по собі таку пам'ять, наче він іще живий! Сергій Володимирович дуже любив життя і цінував його. Дозволю собі розповісти вам один випадок. Хочу наголосити що, Сергій Володимирович смакував і відчував життя, тому що він геолог. Він все знав! Він чув ці земні надра! Отже, були ми на гастролях у Хабаровську, відома людина у цьому місті, капітан подарував С. В. Данченку рятувальний пліт. Уявляєте — великий рятувальний пліт! У великому тюку величезний пліт. Привіз він з Хабаровська цей пліт, і тримав його в своєму кабінеті. Всім розповідав про те який у нього є великий пліт. Проте він ніколи цього плоту не розбирав, бо для цього потрібен був такий же божевільний чоловік, як і Сергій Володимирович, щоб у кабінеті розкрити цей пліт! Дзвонить мені С. В. Данченко: «Толя зайди до мене!» Ну, думаю, якісь творчі питання треба вирішити. Заходжу до Сергія Володимировича, а він мені говорить: «Давай спробуємо розкласти цей пліт?» Добре, — кажу, — давайте... «А ти знаєш, як розкладається пліт?» Ні, не знаю, — відповідаю я. А це ж аварійний пліт! Там написано «пуш» чи «муш». С. В. Данченко: «Ну що, давай його розкладемо? Я — Давайте...Ну я й нажав кнопку, і пліт почав надуватися, нас із Сергієм Володимировичем притиснуло до стіни, полетіли книжки. Все, надули пліт! Він здоровенний, ми стоїмо під стіною, пліт заповнив весь кабінет. «Толя давай, щось робити... Треба ж якось цей пліт зібрати? Давай, Толю, його

якось перевернемо», — говорить мені С. В. Данченко, ну ми його перевернули. Залізли ми у той пліт, і стали розповідати один одному різноманітні історії. Уявляєте? В центрі Києва, в кабінеті головного режисера театру ім. І. Франка дві дорослі людини відкрили аварійний пліт і почали розповідати один одному історії із життя?! Як ті рибалки, що люблять один одному байки розповідати, я таку рибу спіймав, а я ще більшу...(в залі сміх)

— Ех, шкода, зараз би по сто грам..., — мрійливо сказав мені С. В. Данченко.

— В мене є, у гримерці, — відповідаю.

— Ну, то давай, принось! — говорить Сергій Володимирович. Я побіг і приніс. А С. В. Данченко каже: «Ось зараз я дістану яблучко...», — десь він проліз під тим полотом дістав нам яблуко. Одним словом, довго ми сиділи з ним під тим полотом й розмовляли про все. Розмовляли не тільки про театр, більше про саме життя. Розмовляли як дві рідні людини, як чоловіки. Згадували якісь історії, обговорювали різні теми, трохи щось перебільшували у своїх побрехеньках.

Сергій Володимирович — мій друг, мій старший товариш, мій режисер! І я дуже радий, що ми сьогодні можемо згадувати цю світлу людину.

І хай ця пам'ять про Сергія Володимировича зберігається багато і багато років. Спасибі Вам!

Хоролець Лариса Іванівна, нар. арт. України: я також хотіла б продовжити розповідь про виставу «Камінний Господар», де я грала Долорес. Моя героїня була у першій дії, а потім я за кулісами дивилася, що відбувалось із Командором Анатолія (нар. арт. України А. Г. Хостікоєв). Я щаслива бути свідком тих репетицій, отих знахідок. Хочеться згадати оті творчі пошуки, адже Сергій Володимирович був дуже глибокою людиною. Навіть здавалося, що він дрімає на репетиції, режисер сидів і спокійно чекав, він давав можливість акторам пристосуватися, походити у ролі, подумати. Сергій Володимирович ніколи не поспішав, не робив висновків одразу. Ти собі сумніваєшся туди ти робиш, чи не туди, так ти робиш чи ні..., а ще й на кожен роль було призначено по декілька виконавців... Він всіх виводив на сцену, одна виконавиця грала на художню раду, друга на прем'єрі, третя — на другий день. Звичайно, що і ревність між акторами була, але сама атмосфера репетицій була творча! Це стосується багатьох вистав С. Данченка, він ніколи не виходив на один склад! Ми знаємо, що є режисери які не виходять на другий склад! А С. Данченко брав на одну роль актрис, здавалося б, не сумісних між собою. Так було і в роботі над виставою «Украдене щастя» І. Франка. На жаль, вже немає в живих Марини Герасименко, Валі Плотнікової, які грали Анну. В останні роки цю роль гарно грала Ірина Дорошенко. Я маю велику надію на те, що буде поновлено виставу «Украдене щастя» І. Франка. Хоча офіційно цю виставу знято із репертуару, і дуже шкода. Дивилася телевізійну версію, і душа моя тріпотіла. Тому що в цій виставі відображені не перехідні людські цінності. Вони будуть завжди із нами. Слід зазначити, що в наш час не вистачає Сергія Володимировича, не вистачає його в сучасному театральному процесі. Він був людиною — художником, інтелегентом. І назва вашої виставки якнайкраще розкриває його людяність — «Поет і філософ української сцени». Був С. Данченко геологом глибокого буріння, і те що і сьогодні його вистави живуть і отримують нагороди, зокрема «Приборкання норавливої» В.Шекспіра — є яскравим свідченням його мистецького таланту! Спасибі, дорогий Сергію, тобі за всі мої ролі — Анни в «Украденому щасті» І. Франка, Оксани в «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, Реббеки в «Росмерсхольмі» Г.Ібсена і навіть епізоду старої Діви із «Білої ворони».

І одразу хочу сказати, що Ваш музей живий, ми його дуже любимо і цінуємо. З одного боку він модерн, а з другого життя в ньому протікає не формально за викликами часу. Музей залишає оте своє, рідне, чим ми дорожимо, життя емоцій, за якими глядач приходять до театру. Ви зберігаєте такі речі, що, здається, вони давно забуті, а це дає

розширення світогляду, навіть по-людськи більш широко розповідає про професії режисера, актора, художника театру. Про велику просвітницьку місію театру. Ми допоможемо вам відстояти свої приміщення тут у Лаврі.

Дорошенко Ірина Вадимівна, нар. арт. України: Мені дуже приємно, що мене запросили на цю зустріч. До театру ім. І. Франка ми прийшли разом із Сергієм Володимировичем у 1978 році. Ми прийшли з театрального інституту, а він із театру ім. М. Заньковецької. Ми всі багато працювали, ми тоді молоді актори, завжди дивилися як він працював. Сергій Володимирович ніколи не ображав актора, в загальній масі він міг нам сказати, щоб ми замовкли, бо ви всі знаєте, що актори, наче діти. Проте якщо були зауваження, відводив актора вбік і радив зробити те або інше, в усякому разі так було зі мною. Мені таке ставлення з боку художнього керівника театру дуже імпонувало. Ми всі преклонялися перед Сергієм Володимировичем. Сьогодні без перебільшення маю сказати, що, я мала честь знати і працювати із С. Данченком. Була у нас вистава «Вибір» за Ю. Бондаревим, де мені Сергій Володимирович доручив виконувати роль доньки головного героя Віки. Це була молода і сучасна дівчина. Пам'ятаю, проходять репетиції, а режисер все не викликає мене. А потім якось питає: «Ну ви готові?» Я: «Так, звичайно». «Ну, тоді давайте, показуйте». І це говорилось дуже спокійним тихим голосом, наче йому все рівно. А я ж тут дома не спала, щось придумувала. Вище Анатолій Георгієвич вже зазначав, що С. Данченко довіряв актору. І от мені він теж власне довіряв, і за це я йому безмежно вдячна. Тому що імпровізація багатого коштує для актора. От я вийшла на сцену, почала грати, і все на такому напруженому підйомі, і в кінці сцени мені чогось не вистачило, я тоді взяла стілець високо підняла його і гучно поставила на підлогу. От закінчилась репетиція, пауза. Мені ніхто нічого не говорить. Я підійшла до режисера: «Сергію Володимировичу, ну як там я ... може якісь зауваження?» — «А що? Нормально! Ти все вже зробила». «... може мені ще щось треба допрацювати?» — «Нормально! У тебе такий нерв гарний, все нормально! Працюєш у правильному напрямку». Він так делікатно вів нас до свого задуму. Якщо вже хтось просто випадав, то він делікатно направляв у те бачення, в яке була направлена вся постановка. Пам'ятаю дзвоник від Сергія Володимировича до себе додому: «Іра, я Вас із чоловіком запрошую до себе на дачу!» Я мала таку честь бути запрошеною на дачу до С. Данченка. Красива дача, зроблена із дерева. До озера ходили, і розмовляли про все на світі. І в той же час я ніяк не могла зрозуміти, чого нас запросили на дачу? А потім Сергій Володимирович говорить: «Про я знаю, що є два актори, (нехай мене вибачать присутні), яким я повинен дати ролі. Це Толя Хостікоєв, він повинен зіграти Отелло. Знаю, що я повинен тобі дати роль. От я тобі дам п'єсу, а ти подивись». Я ніколи не заходила до художнього керівника театру і ніколи не просила ролі.

«Подивись, кого б ти хотіла зіграти». Це була п'єса «Маркіза де Сад». «Я хочу знати, що ти хочеш зіграти у цій п'єсі». Необхідно зазначити, що Сергій Володимирович завжди придивлявся до молоді і в різних жанрах хотів використовувати нас. Він за нами спостерігав. Талант його був величезний, він не міг ставити інакше, не міг розмовляти інакше, бо він був Людиною! Мені здається, що він був одинаком в цьому житті! Безмежно вдячна за все Сергію Володимировичу!

Пітоєва Кіра Миколаївна, театрознавиця: С. Данченко і Д. Лідер — дві різні людини, з великою різницею у віці, різними поглядами на театральне мистецтво. Коли вони зустрілись, то було зрозуміло, що це буде сюжет. Цей сюжет було цікаво спостерігати. Я пам'ятаю С. Данченка молодим, талановито обдарованим і дуже зовнішньо темпераментним, що сьогодні неможливо навіть уявити! Тому мені було цікаво спостерігати за ним у Києві. Коли С. В. Данченко прийшов до театру ім. І.Франка все це у нього вляглося і перед нашими очима він набував нових рис людської мудрості, все що він

розумів про життя, а він багато чого розумів, все це втілювалося у його виставах різними незвичними засобами виразності. Сергій Володимирович ніколи не соромився постійно говорити про те, що його кумиром у режисурі був Георгій Товстоногов. Ми тоді всі захоплювалися режисурою Ю. Любимова, А. Ефроса та іншими. Хочу зазначити, що у своїй режисерській творчості Сергій Володимирович був нашим «Товстоноговим», був чоловіком, який умів через внутрішнє наповнення, через внутрішній конфлікт, динаміку показати й розказати те, що він хотів. Ставив різні вистави, але вони схожі були тими засобами виразності, які він застосовував.

В режисурі С.В. Данченка необхідно було спектакль досидіти до кінця. Театральні критики дуже часто ідуть з вистав тому що це не цікаво або нудно тощо... Сергій Володимирович вибудовував так виставу, що необхідно було дійти до останньої частини, і саме в кінці була якась незабутня мізансцена. Він був як людиною і режисером тихим і виразно-чутливим. В цьому вони з Д. Лідером дуже схожі, тому не випадково С. В. Данченко і прийняв лідерівську ідею пустого сценічного простору. І коли вони працювали з Д. Лідером, то, будучи різними особистостями при своїй високій культурі і толерантності, сходились в одному, що театр — це колектив. Це дуже важлива риса їх спільної співтворчої роботи. Сергій Володимирович дуже любив Д. Лідера, він за ним ходив, його обіймав і огладжував. Це відбувалося в особистісних стосунках, чого С. В. Данченко ніколи собі не дозволяв ні на репетиції, ні під час розмов чи обговорень! Проте завжди було відчуття того, що С. В. Данченко цінував Д. Лідера як мистецьку фігуру. Таких особистостей як Сергій Володимирович та Д. Д. Лідер не вистачає сьогодні. Про це вже говорили... Саме С. В. Данченко, як сьогодні ми про це чули, міг делікатно працювати із актором, і саме такий режисер міг вивести своїх акторів на пустий сценічний простір! Чого все своє творче життя прагнув і Д. Лідер. Я щаслива, що їх творчий дует склався, ви самі це бачили і чули! І сьогодні наша режисура мало рухається в напрямку пустого сценічного простору. Я бачила, як на виставі «Загибель ескадри» люди плакали, таким незвичайно-трагічним був фінал (хоча п'єса О.Корнійчука була дуже відомою), але вирішення останньої мізансцени Д. Лідером і С. Данченком зробили цей спектакль незабутнім. У «Виборі» за Ю. Бондарєвим існувала жива картина, яка втягувала або виштовхувала із себе головних героїв вистави, було розроблене світлове оформлення, яке вражало своєю дієвістю. Мені дуже дорогий спектакль «Візит старої дами», і дуже шкода що він сьогодні не йде на сцені театру. Це була трагічна вистава, дуже сучасна, коли руйнувався світ від облуди і омани, який розповідав про те, що зачекайте, ще єдина мить і все загине! Вибачте, що я про це говорю, але в наш час це саме відбувається на Андріївському узвозі, всі про це говорять, але ніхто нічого не робить, коли в любий момент все може зруйнуватися! Я вже не торкаюся вистави «Тев'є — Тевель», про цю виставу необхідно говорити довго і уважно. Обдумуючи, зупиняючись із паузами і т.д. Це коли говорити про спільну роботу С. В. Данченка і Д. Лідера, ця робота їм дуже тяжко давалась тому, що повинна була відбуватись в абсолютній порожнечі. Але в підсумку вийшов спектакль-шедевр і дуже шкода, особливо для глядачів, що він не йде на сцені театру в наш час! Ми сьогодні зібрались відзначити 75-річчя від дня народження С. В. Данченка, сумне і прикре свято. Поясню чому, адже він міг ще багато чого зробити: нові вистави, виховати ще не одне покоління акторів, доглянути сучасні вистави, які виглядають покинутими «безбатченками». Щоб там не говорили, але при С. В. Данченкові вистави виглядали інакше. Вдячна пам'ять про митця це все, що нам залишилось... Думаю, що там на небесах вони вдвох (Д. Лідер і С. Данченко) ставлять свою виставу, невидиму для нас, у великому і вільному просторі!

Яблонська Галина Гілярівна, нар. арт. України: Дякую вам за атмосферу, яку ви створили сьогодні, згадуючи С. В. Данченка. Ідеальному немає меж! Я розумію, що стіни музею не дають можливості зробити більший вільний простір, та й фінанси не дозволяють зробити більш масштабну виставку, але ми це оминемо! Я хочу подякувати долі за той період, коли я працювала із Сергієм Володимировичем і Данилом Даниловичем. Це був період мого життя, коли все краще залишилось за мною, і я дуже вдячна Сергію Володимировичу, що він мені давав цікаві ролі. Ну що б здавалося, відпрацьована актриса, Бог із нею, хай собі там гуляє! І ті роботи, які ми робили із Сергієм Володимировичем дорогі мені тим, що я грала, грала Настку у виставі «Украдене щастя» І. Франка, я і сьогодні її люблю, і мені шкода, що немає більше цієї вистави. «Візит старої дами», де я грала дружину головного героя Іля. Хочу згадати один ляпсус, який я зробила у цій виставі. До речі, хочу додати ще сюжет про спільну роботу Д. Лідера і С. Данченка, вони були нероз'єднані, це був такий тандем, що вони і досягали таких висот, у своїх протиріччях вони досягали єдності, яка давала такий результат. Я пам'ятаю, що в мене зносилась кофтинка, і я вирішила її поміняти, взяла яскравого кольору кофтинку. Була у нас якраз виїзна вистава «Візит старої дами», і я вдягнула нову кофтинку. Як тут біжить до мене Данило Данилович і кричить: «Що це таке? Хто Вам дозволив? Ви внесли у виставу дисонанс». Я після цих слів готова була крізь землю провалитися. «Данило Даниловичу, але ж ця кофтинка така зношена?!» «Так мені саме це і необхідно», — вигукнув Д. Лідер. От вище зазначали про недоглянуті вистави, зараз це пройшло б непомічено... І саме зараз, коли я сама стала займатися трішечки режисурою, розумію, який же тоді я зробила ляпсус. Ви розумієте, яка тоді була міра відповідальності кожного із цих художників. І яка була висока школа для нас! Також я грала роль Концепсьон у виставі «Камінний Господар». Пам'ятаю, якось після вистави до мене підійшов Д. Лідер і сказав: «Дуже точно все робиш!» Для мене це була найвища оцінка, не треба мені було кілометрових рецензій, фраза сказана Д. Д. Лідером дорогого коштувала. Сьогодні наша молодь багато грає, у них є можливість багато експериментувати, але такого погляду, який би контролював і задавав високий щабель майстерності не вистачає! Сергій Володимирович був унікальною людиною. Я згодна з тим, що зазначали його самотність, це тому що він був трошки над всім нашим життям. Саме його людська філософічність допомагала йому у вирішенні багатьох творчих питань, не тільки постановчого плану. Для мене було щастям, коли ми їхали з гастроллями до Ленінграду (Санкт-Петербург — прим. С. В.) з виставою «Дядя Ваня» за А.Чеховим, я повинна була грати Марину (в чергу була призначена із нар. арт. України Н. Копержинською). І тут перед від'їздом з'ясовується, що Наталія Михайлівна Ужвій хвора, і Марина Кропивницька, яка грає із нею в чергу також хвора. Тобто роль Марії Василівни Войницької не буде кому грати на гастролях. І раптом мені дають цю роль, і я в поїзді із Сергієм Володимировичем робимо цю роль. Я зіграла Марію Василівну, С. В. Данченко сказав своє: «Нормально!» А Данило Данилович похвалив мене: «Молодець! Справилась!» Я дуже вдячна тому періоду свого життя, і тандему С. В. Данченко — Д. Д. Лідер, які давали нам можливість тягнутись до високого рівня театрального мистецтва! Дякую!

Левитська Ірина Георгіївна, художниця: я дуже щаслива, що тут представлені мої роботи! Але скоро плине життя, і дивлячись на експозиційний вузол, присвячений виставі «Загибель ескадри», бачу, що вже трьох чудових акторів немає серед нас: С. Олексенка, М. Задніпровського, Б. Ставицького. Слава Богу живі ще Богдан Ступка, Толік Хостікоєв, Наталка Сумська, Олексій Петухов та інші... А Толіка Хостікоєва у мене було три роботи, де він у ролі Енея. Але всі роботи розібрали, у мене нічого немає. Для мене це були щасливі хвилини. Ніхто не повірить, що робота тривала над замальовками не більше півгодини, антракт між діями вистави, — і все! Закінчується вистава прихо-

дять костюмери: одна забирає костюм, друга взуття і все немає часу на роботу. Коли спілка художників подавала мене на звання, то моя приятелька Лопухова говорила: «Ви знаєте, Ірина за три години може зробити портрет?!» Я тільки мовчала, це ж ясно! Ви самі бачите, що це живе мистецтво, яке дозволило зупинити миті сценічного життя. Оці 15–30 хвилин антракту. Я рада і щаслива, що ви повернули портрет Сергія Володимировича із міністерства культури і всі можуть його бачити. Портрет С. В. Данченка я малювала за два місяці до його смерті. Я побачила його в дуже важкому стані. Але підійшла до нього і кажу: «Слухайте, у мене 120 акторських портретів, а Вас немає. Як же так без режисера?» А він мені сказав: «Малюйте, як зможете...» Його обличчя було червоним, він був у страшному стані. Тоді я взяла сепію червону із чорним, бо коли молодий парубок, то можна і олівцем, а так вийшло в моєму житті, що всіх геніїв режисерів я малювала. Я малювала і Георгія Товстоногова, і Сергія Данченка. Ну що сказати про режисера С. В. Данченка, він пішов, а театр залишився. Це вже інший театр сьогодні. Пам'ятаю фантастичну виставу «Візит старої дами», космічна вистава, Д. Лідер ходив по сцені і непомітно розкидав, рвучи газетку, папірці, я там всіх малювала. «Енеїдою» завершилась моя серія малюнків. Моя подружка Олечка Кусенко (нар. арт. СРСР) мені говорила: «Ну й що, що я актриса? А ти ж мить зупиняєш!» Безсумнівно, що малюнок не можна порівняти ні з одним фото, спитайте кожного актора. Повертаючись до портрета С. В. Данченка, хочу зазначити, що на той момент він був нещасною хворою людиною, а сепією я його витягнула і зробила режисера! Я рада і щаслива, що музей показує людям мої ці роботи, а вони не занепадають пилом десь на складах у театрі. Так що бачите, іноді щось і хороше відбувається у нашому житті.

Гайдабура Валерій Михайлович, театрознавець: коли ми говоримо про Сергія Володимировича, то не згадуємо про такий страшний термін, як тоталітаризм. С. В. Данченко прийшов на межі нашого повільного звільнення від цієї хвороби. Театр найбільш вразливий вид мистецтва. Театр дуже повільно, ніж інші мистецтва приходив до європейського, філософського рівня. У 1980 році Запорізький театр ім. М. Щорса був на гастролях у Києві, серію наших виступів знімала відома трагікомічна фігура Галина (театральний фотохудожник — прим. С. В.). Вона націляла свій фотоапарат, а навколо ходили актори в костюмах із різних вистав. Ось вона дивиться у цю свою тубу і голосно на весь театр ім. І. Франка кричить на народного артиста Трощановського, який був в образі Леніна: «Ленін, ану вийди к чортовій матері з кадру! Бо я знімаю Сталевара!» Це не для сміху я розповів, а тому щоб ви знали, у 1980 році ми жили на виставах «Ленін» і «Сталевари». От С. В. Данченко прийшов, щоб зруйнувати все це. С. В. Данченко знав, що він творить, знав з чого почати і чим закінчити людську комедію. Театр ім. І. Франка — це була перша сцена України, вона й лишилася такою, проте вона була експериментальною площадкою «Чорнобиля», ім'я якому соціалізм. Він був перший, хто вивів театр на інший шлях! У кожного своє враження від С. В. Данченка, але всі, хто про нього говорив, згадували його філософію, філософічність... Мені дуже важко уявити Сергія Володимировича за талмудами з філософії. Це не є покликанням режисера. До режисера такого тонкого, сприйнятливого, як С. В. Данченко, філософічність приходила з життя. Від його спостережливості, від його особистих нещасть. Видно, що він ще з молодих років впустив у себе основне розуміння своєї творчості — я сприймаю життя і смерть так, що це рідні сестри! Там де починається життя, обов'язково чатує на тебе, на всіх смерть. У середньо-пересічних режисерів, цього зв'язку не знайдеш, як не старайся відшукати. У С. В. Данченка немає вистави, де б цей взаємозв'язок не визначав заглибленість і концепцію його, заглибленість в кожний сценічний образ. С. В. Данченко мудрий був у тому, що він довіряв актору, про це і Толя Хостікоєв розповідав та Ірина Дорошенко. Він підключав акторів не тільки до вирішення свого образу, він дозволяв акторам якісь

елементи режисури. Актори представляли свої пошуки на його розсуд, і С. В. Данченко благословляв, якщо це дійсно було щось виразне. Для мене абсолютно незабутній так званий «принос» А. Хостікоєва у виставу «Біла ворона». Це незабутня сцена спалення головної героїні на вогнищі. Це придумано актором, і абсолютно благородно і схвально взято С. В. Данченком до своєї режисерської концепції та режисерської розробки. У кожного є своя незабутня вистава, так я у себе нарахував десять. Колись Гнат Юра говорив: «Про мене все можуть говорити, погане та інше, але я ніколи не брехав, що я новатор! Я той, хто з'явився повторити на новому історичному етапі акторський театр! І коли на страшному суді мене будуть розглядати і аналізувати, то я назву всього чотири свої вистави. Всього чотири...» Ви уявляєте, не більше, ніж чотири. Як би ми не хотіли себе прикрасити, щось додати до себе, але тільки чотири вистави. У С. В. Данченка є десять крупних, виразних, незаперечних шедеврів. Я вибирав і вибрав один шедевр — це вистава «Мерлін, або спустошена країна» Т. Дорста і У. Еллер. Це свіжий матеріал, це найвища планка європейської драматургії, до якої закликав ще молодий Лесь Курбас. З Молодого театру вийшовши Гнат Юра, заквасив у першому сезоні франківців, перший і другий театральні сезони, двадцять зарубіжних назв. С.В. Данченко обирає не просто зарубіжний матеріал, це не нове, він взяв цю річ, оскільки був надзвичайно сміливим. Перекреслювала ця вистава не тільки все соцреалістичне, не тільки радянське, вона перекреслювала всесвітню міфологію. Вона спростовувала ті міфи, якими люди гоїли свої рани, вистава говорила, що життя інше — це «Капрічос» Гойя. Життя це образ Модреда (у виконанні А. Хостікоєва — прим. С. В.), і образ Моргауз, який створила Марина Герасименко. Це був крупний план всієї вистави, це все сатанинське, яке живе в нас. Істину, що ми всі помремо, через сміх, через сльози, через філософію нам говорив Сергій Данченко. І цим самим закликав піднімати очі і бачити оте зоряне небо Данила Даниловича Лідера і пам'ятати про свою відповідальність людську перед такими ж як він! Спасибі!

Пономаренко Наталія Анатоліївна, завідувачка літературною частиною театру ім. І. Франка: Так склалася доля покоління, яке сьогодні працює у театрі ім. І. Франка — нам надзвичайно пощастило! Ми просто щасливі люди, що ми зустрілися з такою людиною, — неймовірно талановитою, толерантною, і надзвичайно інтелігентною людиною. А інтелігентність для мене це не тільки енциклопедичні знання, як сказав Валерій Михайлович (Гайдабура), що ніколи не бачив його із книжкою, і не уявляє собі С. В. Данченка із книжкою. Сергій Володимирович мені колись сказав: «Я вже все прочитав, ще до п'яти рочків, вдома на кухні». І коли я приходила до нього і говорила, що в театрі відбувається таке і ось таке... Він мені говорив, що: «Чув це в п'ять років на кухні...Мама, тато, тітки, акторська родина...» Його мама казала геніальну фразу: «Ми народні артисти, ми є в усіх енциклопедіях, об'їхали багато країн, тато був директором театру, як ти знаєш, а от Сергій Володимирович, Віра Костянтинівна (мама) у побуті зверталася до С. В. Данченка на ім'я по-батькові, я від цього була у шоку Так от він інший, ось тут у нас листи, фотокартки, альбоми все є, а от у Сергія Володимировича є таке — Тзинь!!! — Є в характері несподіваний тонкий і тремливий звук! А в нас цього немає. От як це зрозуміти? Це є талант, Господь Бог поцілував, чи це дар божий, С. В. Данченко ніколи не вип'ячував це. Його інтелігенція полягала в тому, щоб зрозуміти, відчутти, допомогти, навчити без декларації, без демагогії, без зайвих гасел на кшталт: «Ось я зараз заявлю програму партії та уряду!» Він зробив нас всіх і працював над тим, щоб кожен, хто спілкувався з ним, з ближнього і ширшого кола, він робив нас вільними, якщо людина вільна, тоді вона може щось говорити працювати, творити. Тоді в ній якась чакра там відкриється і людина буде доступна, розумна і найталановитіша. Він в це свято вірив. Я категорично заперечу щодо вистави «Мерлін, або спустошена країна» — він ставив виставу-застере-

ження. С. В. Данченко був абсолютним хлопчиськом, (Толя Хостікоєв його правильно знав і відчував), безтурботним, львівським бочаром якимсь, з цими вічними пісеньками! С. В. Данченко був людиною, яка не старіє! Весь час сприймає життя таким, яке воно є! Він просто застерігав нас всіх, мріяв про ідеальний круглий стіл, про лицарство, коли ми нарешті, всі люди планети Земля, сядемо за цей круглий стіл, щоб домовитись про мирне життя. Тому він обрав поставити «Мерліна...», показати короля Артура і ті страшні речі в мізансценах, як застереження. У нього була завжди своя «школа на ходу», як зазначав Сергій Володимирович. Як у К. С. Станіславського. Коли ми працювали над виставою «Росмерсхольм» Г. Ібсена, він сказав, що у доктора З. Фрейда, — що за доктор, де його взагалі читати. дивувались ми, — є ціла робота, присвячена «Росмерсхольму» Г. Ібсена, — «Крушение в момент успеха». І я поїхала тоді на Поділ, знайшла цю роботу, відксерила, і ми всі тоді цю роботу читали, брали із собою на репетиції.

Хто тоді знав про чашу Грааля, про масонські ложі, про ордени тамплієрів? С. В. Данченко тоді робив всіх нас інтелігентними, вільними і розумними людьми. Його переконання в існуванні смарагдової чаші Грааля із Ісусовою кров'ю, було захоплюючим. Ми всі готові були від його розповідей брати на плечі рюкзаки і на тому плоті плисти і шукати цю чашу, ми були переконані, що саме ми відшукаємо. Оце його переконання, його хлоп'ячість до мозку кісток було магічним. Сергій Володимирович завжди говорив, що: «Якщо у глядацькій залі сидить хоч одна людина і терпить нашу виставу, то честь йому і хвала!» Ніколи у режисера С. В. Данченка не було такого, що «зараз я всіх вражу, зараз я зроблю таку виставу, як ми грядемо...» Ні, він говорив тихим голосом, що: «Ми зробимо нормальну виставу». А з іншого боку він дуже мало поставив, лише 29 вистав на сцені київського театру ім. І. Франка, — це крапля у морі. Так. Але з іншого боку він був дуже чесний із самим собою і з трупю. Наприклад, не пішов «Росмерсхольм» — добре, жаль, звичайно! Ніколи не забуду, коли С. В. Данченко зібрав нас на першу читку цієї п'єси, і він нам сказав: «Ця п'єса ніколи не ставилась. До нас її ставив тільки В. Немирович-Данченко, вистава вийшла провальною. П'єса не має сценічної історії, хто не хоче, той не буде грати, я всіх зрозумію і відпущу». Як тільки глядач перестав ходити на виставу «Росмерсхольм», він тут же її списав, як і інші вистави. Як було із виставою «Зимовий вечір» М. Старицького. Проте С. В. Данченко наголошував, що: «Для розвитку актора, для розвитку трупи така п'єса має бути у репертуарі театру». Інколи здавалося, що не правильно він робить, знімаючи вистави із діючого репертуару театру, але в нього була своя залізна логіка, без повчань. І те, що він залишався ідеалістом із величезними очима, говорячи при цьому: «Я так живу!» Наводив нам приклад, життя свого друга Саша Саркіянца, товариша по Львову, як треба жити, не поспішаючи. Цей Саша Саркіянц все життя пропрацював журналістом в газеті «Піонерська правда» у відділі листів. Піонери писали, а Саша відповідав всім цим піонерам (тобто дітям), безсрібник, якась тафта на книжках у нього була... Якщо тобі щось подобається, то візьми листівочку з пошти, вклади у рамочку і повісь на стіну, це тобі подобається. Ніколи не дивись, що комусь щось сподобалось, а ти такого не роби. Необхідно, щоб щось у цьому житті було твоє. А працювати треба так: от сьогодні ти пишеш лист, відкладаєш його в сторону, завтра кладеш лист у конверт, післязавтра ти зализуєш конверт язиком, відкладаєш знов. І тільки на 4-й день ти йдеш із тим листом на пошту і кидаєш його у скриньку. От тоді ти зробив діло, це стосовно, як жити не поспішаючи. Жити осмислено! Я вірю, що нарешті знайдеться якийсь романтик, який знайде для нас оту чашу Грааля. Вірю незаперечно!



In memoriam

Галина Галабутська

ПАРОСТКИ ЙОГО ЗАСІВУ¹

До війни² його ім'я вимовлялося з особливою теплотою і пошаною у літературних і мистецьких колах. То була данина науковому авторитету та людській інтелігентності. Нині волно забуте. І хочеться не лише відродити його як спокуту перед світлою пам'яттю цієї людини, зробити ще один крок до духовного відродження, до збагачення сучасної наукової думки і скарбниці суспільних ідеалів.

Петро Іванович Рулін належав до тих кращих прогресивних кіл української інтелігенції 20–30-х рр., що не шкодували сил для загального добра. Він став жертвою репресій і загинув у сорокавосьмирічному віці в розквіті творчих сил. Через його долю можна засвоювати уроки історії.

Юність його пройшла ще до революції. Після закінчення Київського університету в 1916 р. обдарованого студента залишають в аспірантурі. На мистецькій ниві він уперше спробував свої сили у київській «Майстерні художнього слова», якою керував Ілля Еренбург. А вже 1920 року Петра Івановича запрошують викладати у Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. У творчій атмосфері, у постійному спілкуванні з молоддю відкривались перед ним широкі обрії педагогічної діяльності, яскраво засяяла його індивідуальність. Йому довелося тоді викладати всі театрознавчі дисципліни, а також розробляти програми до них (історія українського, російського, всесвітнього театрів).

Як свідчать сучасники, професор Рулін формував широкі художні погляди студентів усіх факультетів. Легенда про неповторність його педагогічного хисту вдячно зберігається в історичній пам'яті театральної альма-матері України.

Парадоксально, що тут він пережив і загальне визнання, і гіркоту жорстокого цькування з боку сил, пробуджених обставинами 30-х рр. Його інтенсивно штовхали до прірви, звинувачуючи в націоналізмі, а в 1934 р. й зовсім позбавили інститутської кафедри. Так був звільнений один з найавторитетніших професорів.

На щастя, інститут — не єдине поле його діяльності, і ще два роки на волі Рулін продовжував працювати. Феномен його творчої активності залишається загадкою. Він співробітничав у численних комісіях Всеукраїнської академії наук (ВУАН): для складання біографічного словника діячів українського театру, для видання пам'яток новітнього театрального письменства, для складання енциклопедичного словника.

Рулін виявився також талановитим театральним критиком — постійно виступав із публікаціями в газетах, журналах, наукових збірниках. Перебуваючи в центрі мистецького життя, жадібно стежив за сценічним процесом, виявив найвищий рівень аналізу художніх явищ. Серед діячів сцени найбільше уваги приділяв постаті Л. Курбаса як талановитому експериментатору, організатору і керівнику «Молодого театру» та «Березоля».



¹ Публікується за текстом статті до 100-річчя від дня народження П. Руліна в газеті «Старожитності» № 16–17, 1992 р.

² Йдеться про II світову війну 1939–1945 рр.

Критика і режисура єдалися в гарячій турботі про театральну справу. У рецензентській практиці яскраво виявилася широчінь поглядів автора на сценічне мистецтво.

Звичайно, діяльність Руліна не могла не позначитись на його подальшій долі. З посиленням ідеологічного впливу партії на науку культуру розгортається трагедія вченого і громадянина Жорстокі обставини примусили людину такого рівня поступитися власними принципами і гідністю, розігруючи публічні каєття. Результатом такого знущання над особистістю була стаття Руліна «Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства», надрукована в 1934 р., яка за своїм загальним спрямуванням вступала у протиріччя із самою суттю його попередньої наукової діяльності.

Професор належав до таких визначних істориків театру, як О. Білецький, Я. Мамонтов, О. Кисіль. Та й з-поміж них він був метром, бо серйозно спробував театрознавство перетворити на самостійну науку. Про це свідчить його спадщина. Що є результатом широкої науково-творчої та організаторської діяльності. Найвагомішою її частиною залишається Український театральний музей, створений як самостійний науково-культурний центр. Цей факт варто віднести до яскравих спалахів українського відродження науки, культури та освіти 1920-х рр.

Трохи про історію створення Українського театального музею. Режисер і актор В. Василько за підтримки Л. Курбаса ще в 1923 р. робив спробу створити при «Березолі» скарбницю пам'яток історії українського театру. Практично розвиваючи цю ідею, а також спираючись на історико-культурні інтереси таких своїх попередників, як і. Франко, Л. Старицька-Черняхівська. Д. Антонович, учений поставив перед собою завдання побудувати осередок наукових досліджень з історії українського театру.

При переїзді «Березоля» до Харкова надбання його музею перейшли до історико-філологічного відділення ВУАН. Там з ініціативи Руліна кафедра мистецтвознавства 14 жовтня 1926 р. заствердила постанову про відкриття музею. Його куратором визначили відомого мистецтвознавця академіка О. Новицького, який очолював археологічну комісію ВУАН. Так для організації та розвитку музею була створена справжня наукова база. До речі, цю ситуацію можна розглядати як одну з тенденцій тієї доби, коли визначні сили молоді академії наук спрямували свої зусилля на музейну справу, щоб через неї закладати фундаментальну матеріальну базу (музейні архіви) для наукових досліджень. М. Біляшівський, О. Кисіль, Д. Щербаківський, П. Рулін активно включились у пошуки експонатів для своїх музеїв. При цьому, на думку Руліна, «природньо поєднується наукова робота в галузі історії театру з формами музейної роботи»³. На жаль, раціональність і цього починання була згодом втрачена. І в цьому теж виявилася одна з основних тенденцій доби, коли кардинально змінювалися принципи самої науки.

Скарби Руліна потрапили у багатий культурний світ Всеукраїнського музейного містечка, яке тоді організувалося на території Києво-Печерського заповідника. В музеї видатних діячів науки і культури він одержав для свого дітища кілька кімнат у 24 корпусі. (У цьому ж приміщенні і нині розміщується Музей театального, музичного та кіномистецтва України). Найближчими науковим соратниками керівника (так тоді називався директор Українського театального музею) стали О. Кисіль та відомі український актор у минулому С. Паньківський. Активну допомогу надавали також викладачі та студенти Київського музично-драматичного інституту М. Ашкіназі, І. Ігнатович, Г. Гаєвський, І. Чабаненко, Т. Цимбал, М. Скларова та ін.

«У межах України немає більше установи, що ставила б своїм завданням наукове вивчення історії театру», — говорив у 1928 р. професор Рулін. Він розробив наукову програму музею, який перетворювався на лабораторію вивчення історії театру. Так уперше і, на жаль, востаннє, в українському театрознавстві була спроба підвести під історико-театральні дослідження науково-теоретичну базу, запропонувати прогресивну

³ Фонди МТМК України, Р № 1034.

методологію. Найдорожче для вченого — об'єктивне висвітлення історії, яку необхідно правдиво реставрувати. Звідси витікала його аналітична концепція історичних досліджень, що складалась з таких етапів: підготовчий (збір наукової інформації, матеріалів); вивчення фактів; виведення загальних концепцій.

Потрібна послідовність, розрахована на об'єктивне з'ясування генези театральних явищ, висвітлення того нового, оригінального, що український театр вніс у скарбницю світової культури.

Такі погляди на історичну науку донедавна викорінювалися. Для вчених залишали готову концепцію, яка витікала тільки з марксизму-ленінізму. А успіх досліджень оцінювався за вдалою підтасовкою фактів. Часто сила інерції і досі несе нас таким шляхом.

Основним науковим уподобанням Руліна була історія вітчизняної сцени, особливо театру корифеїв. Він називав його народницьким, побутовим, вкладаючи в це визначення особливий зміст. За його життя опубліковано чимало оригінальних матеріалів про М. Заньковецьку, Г. Борисоглібську, М. Старицького. За свідченням сучасників, він готував велику фундаментальну працю про М. Кропивницького, яка після його арешту зникла. Сліди її ведуть до післявоєнної монографії одного з іменитих радянських науковців.

З великими труднощами Рулін добився видання першого друкованого театрознавчого органу — «Річника Українського театального музею» (1929 р.). Він сприяв популяризації наукових досліджень і групував навколо себе провідних учених та практиків сцени.

Одночасно керівник музею розгорнув грандіозну пошукову роботу. Він поспішав з перших вуст здобути інформацію пвід живих свідків історії: М. Заньковецької, Л. Старицької-Черняхівської, М. Вороного тощо. А документи першого українського закордонного театального турне у Францію (1893 р.) передали безпосередні його учасники — Є. Зарницька, О. Суслов. Через відомого драматурга Мирослава Ірчана вчений встановив тісні зв'язки з «Українським домом» у Вінніпезі, звідки надходили фото, афіші аматорських вистав українських поселенців у Канаді. З Прилук після тривалої боротьби з владою різних рівнів вдалося видобути видатну пам'ятку XVIII ст. — скриньку і ляльки Сокиринського вертепу.

Багатство зібраних колекцій уперше було представлено відвідувачам уже через рік після відкриття музею — у листопаді 1927-го. В експозиції, що давала конкретне уявлення про шляхи розвитку українського театру, була здійснена серйозна спроба простежити еволюцію сценічного процесу через систему музейних образів.

Петра Івановича Руліна активно підтримували провідні майстри української сцени. Подекуди при театрах почали організовуватись музейні гуртки (пізніше з них утворилися притеатральні музеї). У побудові експозицій допомагав відомий театральний художник В. Меллер [....]

Ще за Руліна музей вийшов на міжнародну арену. Керівник листувався з ученими Берліна, Кракова, виступав у німецькій пресі. Експонати музею демонструвалися на європейських виставках лялькового театру в Празі, Парижі, Ризі.

На посаді керівника музею Петро Іванович працював з 1926 по 1936 рік. Далі його спіткала доля багатьох непересічних діячів науки і культури: звинувачення у націоналістичній діяльності, засудження до 6 років таборів, де він помер ще до кінця строку.

Та зерна плідних рулінських посівів проростають у всіх сферах діяльності музею, що продовжує життя. Історія висуває людей особливого ґатунку. Вони поєднують у собі широкий спектр обдарувань — наукових, творчих, організаційних, їхня енергія спрямована в майбутнє. Таким був корифей театрознавчої науки професор Петро Іванович рулін. Постать вченого — визначна і водночас трагічна, оскільки здійснити глибокі почи- нання йому перешкоджали соціальні умови.

Доживають свій вік його колеги, учні, члени сім'ї, останні свідки, які не можуть без хвилювання згадувати світлий образ цієї дивовижної людини. Пішла також з життя вірний друг і помічник професора, любляча дружина Лідія Руліна. Їй вдалося зберегти для нащадків унікальний за своєю науковою вартістю архів, у якому автографи наукових праць, записники, картотеки, документи. А ще листи з далеких місць ув'язнення. В них виявилась тривога за осиротілу родину, болісне почуття провини перед нею, вірність своїм науковим уподобанням. Ці зворушливі рядки — свідчення трагічної долі чесною людини.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної
«„Березиль“ і Грузія»



1. Афіша вистави «Народний Малахій», 1929 р.

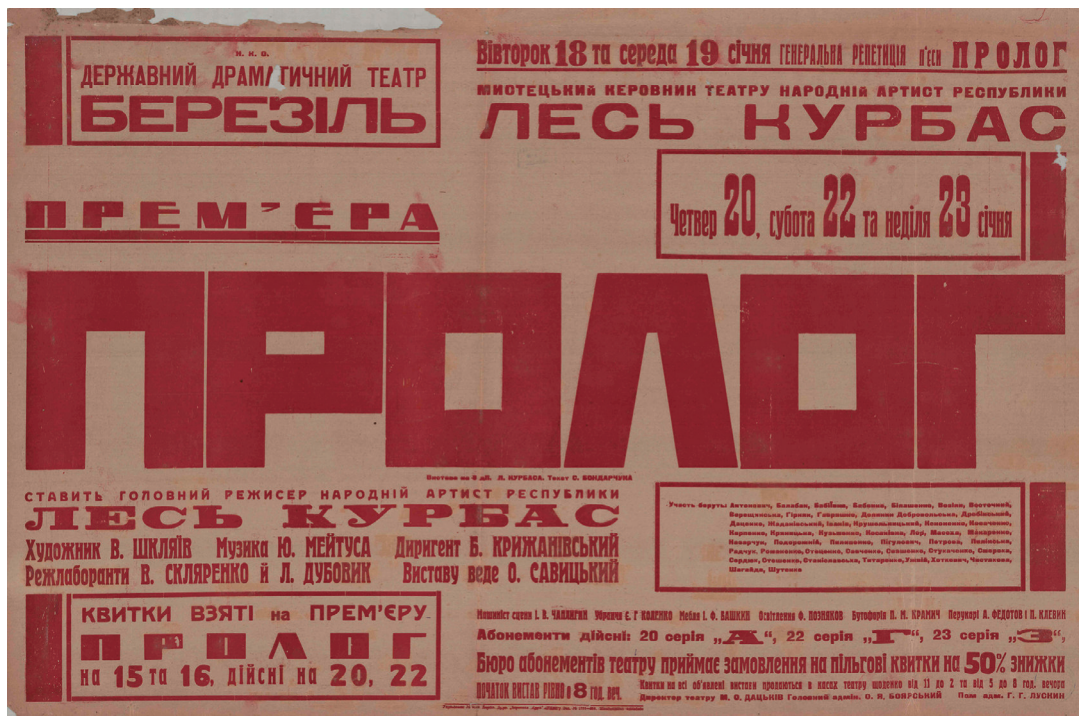


2. Афіша вистави «Мина Мазайло», 1929 р.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної
«„Березиль“ і Грузія»



3. Афіша вистави «Диктатура», 1930 р.



4. Афіша прем'єрна вистави «Пролог», 1927 р.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної
«„Березиль“ і Грузія»

МІСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ „БЕРЕЗИЛЬ“
Театральна Майстерня № 4.

ТЕАТР ІМ. ЛЕВІНА
(бувший Соловцов).

ВІТОРОК 11 БЕРЕЗНЯ
СЕРЕДА 12

ГАЙДАМАКИ

УРОЧИСТЕ СВЯТКУВАННЯ 63-ОЇ РІЧНИЦІ СМЕРТІ **Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

Поєма Тараса ШЕВЧЕНКА. Поставка і інсценіровка Леся КУРБАСА.

УРОЧИСТЕ СВЯТКУВАННЯ 63-ОЇ РІЧНИЦІ СМЕРТІ **Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

Куди: Гілари, Лавина, Степан, Пруссія. Ліберал: повстання А. Гр...
Тіма: Пирог, Л. Сиваченко. Ліберал: повстання А. Гр...
Учасники: Гілари, Лавина, Степан, Пруссія, Ліберал, Пирог, Л. Сиваченко, Ліберал: повстання А. Гр...
Місце: Київ, Львів, Тернопіль, Вінниця, Житомир, Черкаси, Хмельницький, Одеса, Миколаїв, Дніпро, Закарпаття, Івано-Франківськ, Чернівецька область, Буковина, Молдова, Румунія, Угорщина, Польща, Чехія, Словаччина, Югославія, Радянський Союз, США, Канада, Європа, Азія, Африка, Австралія, Океанія, Антарктида.
Література: Шевченко Т. Г. Гайдамаки. Київ: Держлітвидав України, 1958. 128 с. (Серія «Бібліотека українського письменства»).
Початок рівно в 8 год. Продажа квитків в касі театру з 9 березня. Голов. адм. інструмент м. о., Березиль. Ш. Дещин.

5. Афіша прем'єрна вистави «Гайдамаки», 1924 р.

Н. К. О. Харківський Театральний Трест
ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

„БЕРЕЗИЛЬ“

ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ 1932-1933 РІК

ПЛЯЦДАРМ 11, 12, 16 вересня

ТЕТНУЛД 13, 15, 17 вересня

МІКАДО 18, 19, 21 вересня

НАСТУПНА ПРЕМ'ЄРА „ЕКВІВАЛЕНТ“
Р. ПРІМЕРА. Отавлення народного артиста республіки ЛЕСЯ КУРБАСА.

6. Афіша репертуарна театру «Березиль», вересень 1932 р.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної
«„Березиль“ і Грузія»



7. Худ. В. Меллер. Ескіз костюма Жінки.
«Тетнулд», 1932 р.



8. Худ. В. Меллер. Ескіз костюма Гелахсана
(арт. О. Романенко). «Тетнулд», 1932 р.



9. Худ. В. Меллер. Ескіз чоловічого костюма.
«Тетнулд», 1932 р.

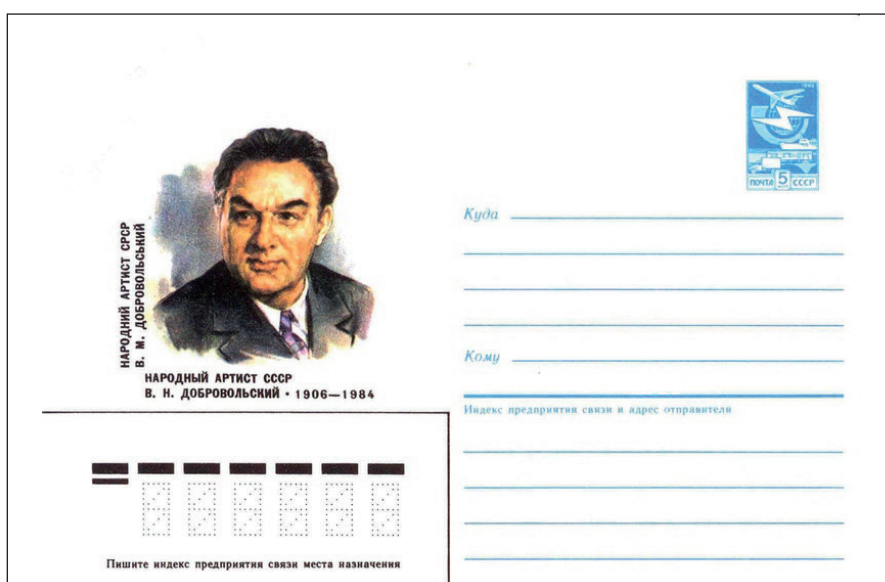


10. Худ. В. Меллер. Ескіз костюма Зосіми
(арт. Ф. Радчук). «Тетнулд», 1932 р.

Ілюстрації до статті Ірина Зубченко
«Віктор Добровольський:
актор має викликати емоції у глядачів»

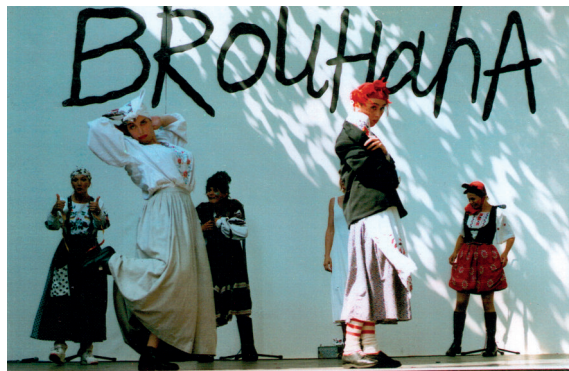


1. Художник Є. Лученко.
Портрет Віктора Добровольського



2. Поштовий конверт із портретом Віктора Добровольського
роботи художника Мішурова, 1985 р.

**Ілюстрації до статті Олени Кореняк
«Київський театр пантоміми і пластичної ексцентрики „Жарт“»**



1. Виступ Київського театру пантоміми та пластичної ексцентрики «Жарт» на Ліверпульському міжнародному фестивалі вуличних театрів «Vrouhaha»: Т. Маловічко, Ю. Гасиліна, Т. Петрошук, В. Руденко і О. Чемирис. Англія, 1995 р.



2. Міжнародний проект «Україна – Нідерланди». Артистки Київського театру пантоміми та ексцентричних мініатюр «Жарт» у виставі режисера К. Холли «Жінки, які не ламаються» («Girls That Don't Break Down»): Т. Петрошук, Л. Качкан, Ю. Гасиліна, Т. Маловічко і В. Руденко. Берлін, 1998 р.



3. Артистки театру «Жарт»: О. Ілєнко, Л. Качкан, Т. Петрошук, О. Чемирис і Ю. Гасиліна. Київ, 2019 р. Фото В. Бубнової



4. Артистки театру «Жарт»: Л. Качкан, Ю. Гасиліна, О. Чемирис, Т. Петрошук та Оксана Ілєнко готують нову програму для глядачів. Київ, 2019 р. Фото В. Бубнової



5. Артистки театру «Жарт» з учасниками Міжнародного фестивалю фізичного театру Kyiv Mime Wave Festival 2019: другий зліва Іде ван Хайнінген, К. Холла (Нідерланди), Т. Петрошук, Л. Качкан і О. Чемирис. В центрі — Ю. Гасиліна. Київ, 2019 р.

Ілюстрації до статті Олени Кореняк
«Режисер Юлія Гасиліна: театр як шлях самопізнання»



Ю. Гасиліна з режисером К. Холлоу (Нідерланди)



Афіша перформансу Київського театру-студії «МІСТ» «Шаради Померанцева», режисер — Ю. Лазаревська, пластичне рішення — Ю. Гасиліна



Артисти О. Пашенко та К. Ільченко у сцені з перформансу «Шаради Померанцева». Фото М. Мандрича



Афіша Великодньої містерії «Слово о збуренні пекла», режисер — Ю. Гасиліна



Драматург В. Шелухін, мистецтвознавець М. Р. Стех і режисер Ю. Гасиліна.

Ілюстрації до статті Олени Кореняк
«Режисер Юлія Гасиліна: театр як шлях самопізнання»



Афіша Великодньої містерії
«Слово о збуренні пекла».
Дизайн сестер О. та Ю. Зозуль

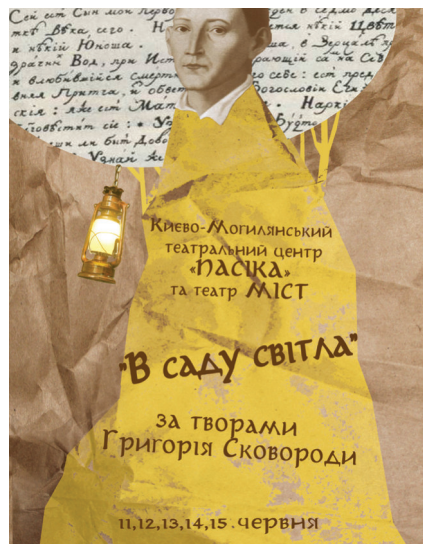


Артистки Є. Чепурна, А. Прудка та
Г. Пекна у сцені з вистави
«Слово о збуренні пекла»



Колектив Київського театру-студії «МІСТ» після вистави «Слово о збуренні пекла».
Фото Б. Володарської

Ілюстрації до статті Олени Кореняк «Режисер Юлія Гасиліна: театр як шлях самопізнання»



Афіша вистави Київського театру-студії «МІСТ» за творами Г. Сковороди «В Саду світла», режисер — Ю. Гасиліна



← ↑ Сцени з вистави «В Саду світла». Фото Ю. Шепети



Артисти Д. Левенко, О. Герасимов, Д. Щербак та Є. Сніжко у виставі «В Саду світла». Фото Ю. Шепети



Артистки К. Ільченко та В. Коновалюк (стоїть) у виставі «В Саду світла». Фото Ю. Шепети

Ілюстрації до статті Антона Кармазіна «Рік 2022. Війна не спинить мистецтва»



1. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
Учасники концерту 22 січня



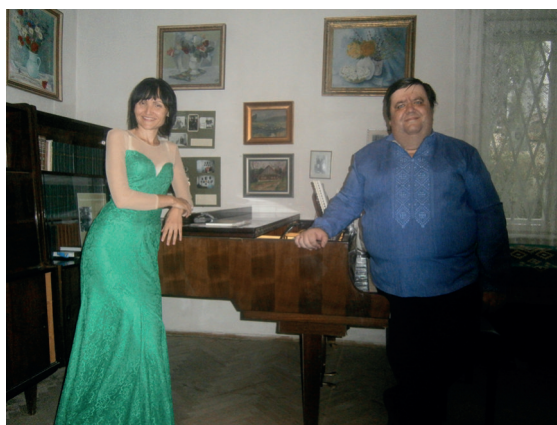
2. Музей Хата на Пріорці. Афіша концерту 2 липня



3. Музей Хата на Пріорці.
Учасники концерту 2 липня.
А. Кармазін, О. Федоренко,
Д. Калюжний, Н. Макарова



4. Львівський меморіальний
музей Станіслава Людкевича.
Афіша концерту 10 вересня



5. Львівський меморіальний музей
Станіслава Людкевича
Н. Макарова та А. Кармазін.
Концерт 10 вересня

**Ілюстрації до статті Антона Кармазіна
«Рік 2022. Війна не спинить мистецтва»**



**6. Музей театального, музичного та кіномистецтва України
Учасники концерту 11 вересня**

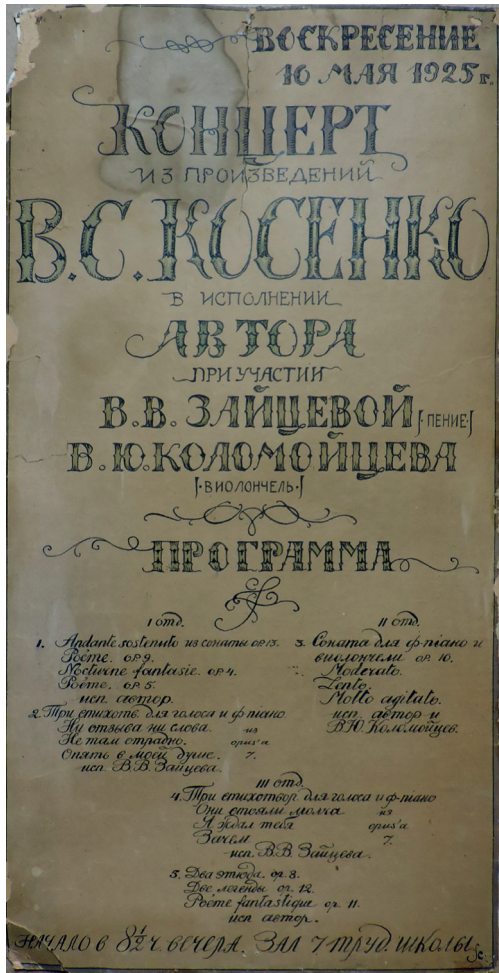


**7. Канівський музей Тараса Шевченка.
Учасники концерту 17 вересня**



**8. Музей театального, музичного та кіномистецтва України
Концерт 16 жовтня**

Ілюстрації до статті Володимира Мудрика
 «Висвітлення діяльності Житомирського
 камерно-інструментального тріо в експозиції
 Меморіального музею-квартири В. С. Косенка»



1. Програма камерного тріо



2. Булавка-заколка у вигляді ліри



3. Скульптура
 «Римлянин і римлянка» поч. XX ст.



4. Афіша концерту у 7-й Трудовій
 школі (худ. О. Канцеров)

**Ілюстрації до статті Володимира Мудрика
«Висвітлення діяльності Житомирського
камерно-інструментального тріо в експозиції
Меморіального музею-квартири В.С. Косенка»**



**5. Експозиційний вузол
«скрипка — віолончель — рояль»**



6. Етикетка з написом «Franciscus Stradivarius Cremonensis Filius Antonii Faciebat Anno 1742»



7. Віолончель темно-коричневого кольору (інв. № Рч 4326)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Галабутська Галина (1937–1999) — театрознавиця. У музеї працювала з 1958 р. по 1999 р. на посадах молодшого, старшого наукового співробітника; завідувача відділу фондів; завідувача відділу театру; завідувача відділу Музей М. Заньковецької (1988–1999 рр.).

Зубченко Ірина — завідувачка відділу історії театру (з 2017 р.); театрознавиця. В МТМКУ працює з 2008 р. на посадах старшого наукового співробітника відділу науково-освітньої роботи, відділу історії театру. Членкиня НСТД України.

Канівець Анастасія — старша наукова співробітниця відділу кіно; магістр культурології, кінознавець. В МТМКУ працює з 2012 р.

Кореняк Олена — старша наукова співробітниця відділу українських народних музичних інструментів; магістр музичного мистецтва. В МТМКУ працює з 2010 р. на посадах наукового, старшого наукового співробітника відділів музики, українських народних музичних інструментів; завідувача відділу музики.

Кармазін Антон — старший науковий співробітник відділу музики; композитор, магістр історії, кандидат мистецтвознавства. В МТМКУ працює з 2017 р. Член НСК України.

Мелешкіна Ірина — заступниця директора музею з наукової роботи (з 2009 р.); театрознавиця. В МТМКУ працює з 1987 р. на посадах молодшого, старшого наукового співробітника, завідувача сектора, відділу театру, ученого секретаря. Членкиня НСТД України.

Мудрик Володимир — завідувач філії Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка (з 2016 р.); фахівець з музичної педагогіки та виконавства. В МТМКУ працює з 2004 р. на посадах наукового, старшого наукового співробітника, завідувача відділу музики.

SUMMARY

The VI issue of the collection highlights the activities of the museum in the wartime year of 2022. Despite the difficult circumstances, the museum team managed to carry out important planned and unplanned events. The main events of the year are the 140th anniversary of the beginning of the troupe of luminaries under the leadership of M. Kropyvnytskyi and the 100th anniversary of the Berezhil Art Association. Traditionally fresh articles by museum scientists are dedicated to significant dates. The research section presents the scientific output of the museum's employees from different years.

The articles are illustrated with documents from the collections and archive of the MTMK of Ukraine.

Наукове видання

Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК VI
(2022)

Дизайн, комп'ютерна верстка
А. Приходько

Відповідальний за випуск
А. Саполькіна

Повне чи часткове використання матеріалів збірника дозволяється за умови посилання на джерела.



ПРОГРАМНИ ТИМЧАСОВОЇ ВИСТАВКИ
«ТРЕНАЖЕ СЦЕНОГРАФІЇ ІМЕНІ ДАНИЛА ЛІДЕРА:
ТО СОНТИПЕ»