

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ КМДА
МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

РІЧНИК

музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК III
(2019)

КИЇВ – 2021

УДК 069 (477-25) (082)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

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

А. Приходько — комп'ютерна верстка

III Випуск збірника висвітлює діяльність музею у 2019 році, основні події року — ювілеї підрозділів музею: 50-річчя відділу та колекції українських народних інструментів; 70-річчя започаткування і 30-річчя відкриття оновленого Музею М. К. Заньковецької. Історії та діяльності цих відділів присвячені публікації у спеціальних темах випуску. 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.

ЗМІСТ

ЗВІТ про роботу музею у 2019 році.....	4
--	---

СПЕЦІАЛЬНІ ТЕМИ

70-річчя започаткування, 30-річчя відкриття відновленого Музею М. Заньковецької

Сапьялкіна А. Хроніка музеєфікації останнього помешкання Марії Заньковецької у Києві (за документами архіву МТМК України)	6
Бабанська Н. Види дієвої подачі документів у меморіальному музеї (на прикладі створення і роботи Музею М. Заньковецької).....	15

50-річчя відділу та колекції українських народних музичних інструментів

Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти: вчора, сьогодні, завтра	21
--	----

СТАТТІ, РОЗВІДКИ, ДОСЛІДЖЕННЯ

Кореняк О. Українські народні музичні інструменти епохи козацького бароко в колекції МТМК України.....	31
Лобода Т. Гнат Хоткевич — основоположник академічного бандурництва в Україні....	40
Сітенко Т. Кобзарі в дореволюційному Києві.....	45
Руденко Т. ГАЗ 1923 — GAZ 2019: спостереження театрального глядача різних століть (на основі анкет з колекції МТМК України).....	56
Мелешкіна І. Театр «Кунст Вінкл» (1919–1928). Побутування єврейського театру у Києві I третини ХХ ст. (до 100-річчя від дня заснування театрального колективу)	63
Мелешкіна І. Шолом-Алейхем на сцені Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу». (до 160-річчя письменника і драматурга).....	77
Гуренко Л. Театрально-критична діяльність М. Вороного.....	89
Кармазін А. Тарас Шевченко і музична культура	96
Канівець А. Простір історії у фільмах Івана Кавалерідзе.....	101
Мудрик В. Віктор Косенко: від таїнства Хрещення до панахиди (питання конфесійної приналежності композитора та представників його родини).....	105

In memoriam

Шевякова К. Марія Костянтинівна Заньковецька і художники.....	114
Ємець О. Микола Смолич — корифей оперної режисури.....	121

ЗВІТ про роботу музею у 2019 році

Головні події року — ювілеї структурних підрозділів музею: 50-річчя відділу та колекції українських народних музичних інструментів; 70-річчя започаткування і 30-річчя відкриття оновленого Музею М.К. Заньковецької. Першу дату відзначено великою виставкою «Відкрита колекція» (з музейної колекції музичних інструментів) та спільним проєктом з Київським Інститутом музики ім. Р. Глієра — циклом концертів-презентацій відділу народних музичних інструментів Інституту та колекції УНМІ МТМКУ, в межах якого демонструвалися міні-виставки окремих видів інструментів.

Річницям Музею М. К. Заньковецької було присвячено XXVI наукові читання на тему «Меморіальний музей в культурному просторі міста». За доповідями учасників читань опубліковано збірник в електронному форматі на сайті музею.

Резонансною подією став вихід друком монографії Ірини Мелешкіної, заступниці директора з наукової роботи, «Мандрівні зорі в Україні. Сторінки історії єврейського театру». Навколо видання відбулася низка заходів у музеї та поза ним: крім традиційної презентації, — експонування в музеї виставки «З історії єврейських театрів. Україна, ХХ ст.» (проєкт спільно з Центром досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства НУКМА), круглий стіл по книжці за участю І. Мелешкіної в межах програми «Українсько-Єврейська Зустріч» на Книжковому форумі у Львові.

Серед крупних експозиційних проєктів виставки «Наш клас» художника-сценографа І. Несміянова (до 70-річчя від дня народження) та «Лялька на кону» (з музейної колекції театральних ляльок), в межах яких проведено різноманітні тематичні заходи.

Загалом впродовж року музейними працівниками створено 17 виставок на матеріалах з власних фондів та із залученням сторонніх експонатів, проекспоновано в Меморіальному музеї-квартирі В.С. Косенка 7 художніх авторських виставок. На запрошення інших закладів музей взяв участь у 5 проєктах.

Плідно здійснювалася науково-дослідна та організаційна робота: крім згаданих вище наукових читань в Музеї М. Заньковецької в МТМКУ організовано і проведено III Наукові читання «Музична культура у музейному просторі»; у Музеї-квартирі В.С. Косенка науково-практичний семінар «Педагогічний метод Віктора Косенка, професора Київської консерваторії» за участю студентів та викладачів Барського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. М. Грушевського та викладачів НПУ ім. М. Драгоманова. Наукові співробітники музею взяли участь у міжнародних наукових конференціях.

У напрямку культурно-просвітницької діяльності організовано і проведено 115 різноманітних музейно-мистецьких заходів. Вагомий доробок у цій справі філії Меморіальний музей-квартира В.С. Косенка, де крім численних різноманітних концертних заходів було проведено інноваційний культурно-освітній проєкт інтерактивних квест-екскурсій «Діти — дітям»: кастинг юних екскурсоводів, спільно з ДМШ № 39 та іншими закладами музичної освіти.

У видавничій роботі: надруковано I випуск Річника МТМК України (підготовлений у 2018 р. за 2017 рік), науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Материк українського авангарду на мапі світу». Відбулися презентації видань, що викликали зацікавлення фахівців та бібліотек міста.

У звітному році музейні колекції поповнилися 299 предметами основного фонду і 59 науково-допоміжного фонду, що були опрацьовані науковими співробітниками відділів.

Музей досяг підвищення доходу від основної діяльності та додаткових послуг на 348 %.

Спеціальні теми випуску:

**70-річчя започаткування,
30-річчя відкриття відновленого
Музею М. Заньковецької**

**50-річчя відділу та колекції
українських народних
музичних інструментів**

Ада Сапьяолкіна

ХРОНІКА МУЗЕЄФІКАЦІЇ ОСТАННЬОГО ПОМІШКАННЯ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ У КИЄВІ (за матеріалами архіву МТМК України)

Меморіальні музеї в Україні з'являються на початку ХХ ст. Активно процес розвивався у 1920–30-х роках. Серед перших музеїв: М. Гоголя при Ніжинському історико-філологічному інституті, Т. Шевченка у Каневі, Будинок-музей А. П. Чехова у Ялті.

Увагу до зірки театру корифеїв Марії Заньковецької виявили ще музейники «Березоля», які, збираючи пам'ятки видатних митців українського театру, поклали початок і особовому архіву актриси. Справу вивчення і висвітлення творчого доробку Заньковецької продовжував і перший директор театрального музею театрознавець Петро Рудін.

А початок процесу створення меморіального музею М. Заньковецької у помешканні по вул. Червоноармійській, 121, кв. 4 було покладено вже Державним музеєм театрального мистецтва УРСР 1949 року — з нагоди 15-тої річниці від дня смерті актриси. Тоді йшлося про кімнату площею 28 кв. м, оскільки в квартирі ще мешкали родичі. Катализатором справи стала смерть у січні племінниці Заньковецької Волик-Адасовської Н. А. На звернення директора Державного музею театрального мистецтва УРСР П. Долини Рішенням № 135 від 28 січня 1949 р. Виконавчого комітету Кагановичської районної Ради депутатів трудящих кімнату було передано для створення кімнати-музею імені нар. арт. УРСР Заньковецької М. К. Відтоді почалася діяльність, спрямована на виконання завдань по створенню музею. Звичайно, це потребувало і коштів, і організаційного втручання керівних та державних органів різних рівнів, оскільки, перш за все, йшлося про ремонтні роботи і зовні, і всередині будинку, а також знесення старого одноповерхового будинку у дворі, в якому ще жили 19 мешканців. Весь комплекс питань активно вирішувався протягом року. Однак, у листі від 3 жовтня 1949 р. до голови Кагановичської районної Ради депутатів трудящих м. Києва т. Ігнатенку П. Долина констатує: «В результаті перевірки ремонту кімнати-музею М. К. Заньковецької встановлено, що замість 15 вересня ремонт буде закінчений не раніше 10 жовтня, що й стверджено виконробом т. Барабулою. Ця затримка ремонтних робіт зриває установку виставки та своєчасне відкриття музею-кімнати, що мало бути 4-го жовтня ц.р.

Крім цього встановлено, що якість ремонту незадовільна» [1].

Зрештою, у звіті за 1949 рік зокрема зазначено:

«4. Закріплено за музеєм кімнату М. К. Заньковецької. Складений експозиційний план музею-кімнати М. К. Заньковецької (старший науковий працівник Перепелиця П. П.).

5. Підготовлена виставка до 15 роковини з дня смерті М. К. Заньковецької на 200 експонатів. Наукова розробка старшого наукового працівника Перепелиці П. П. Виставка не експонувалася через відсутність [неготовність — А. С.] приміщення» [2].

Відтоді питання музею М. Заньковецької було заморожене до 1954 року, коли Музей театрального мистецтва взявся до організації відзначення 20-річчя від дня смерті актриси (4 жовтня). План заходів розглядався на науково-виробничій нараді 14 липня. Передбачалося залучити до участі в них Українське театральне товариство, Інститут мистецтвознавства, Театральний інститут. Серед планових пропозицій зафіксовано таке: «3) Музей може зробити у себе в приміщенні виставку про життя і діяльність М. К. Заньковецької, представивши на ній не тільки фотографії, а і костюми, власні речі Заньковецької, а в меморіальному музеї, якщо такий буде організовано, зробити в одній кімнаті фотовиставку; якщо не буде меморіального музею, виставку в квартирі Зань-

ковецької роботи недоцільно, бо музей не зможе забезпечити її обслуговуючим персоналом, а оглянути виставку зможе більше відвідувачів, коли вона буде в музеї. <...>

5. Разом з УТТ науковій частині музею негайно підняти клопотання про створення меморіального музею-кімнати і якщо не можна буде приурочити влаштування його до дати, то домогтися рішення про створення» [3].

У підсумку виставку було зроблено в театральному музеї. Це була розгорнута експозиція (251 експонат), що висвітлювала і біографію, і творчий шлях актриси, її чільне місце у національному мистецтві театру. Серед експонатів переважали фото і рукописні матеріали, але, як зазначалося на нараді, були представлені й особисті речі та сценічні костюми (4 од.). За високий рівень виставки її творці — учений секретар Є. Хлібцевич, наукові співробітники А. Драк і Т. Шаповалов були заохочені подякою директора музею. На виставці проводилася екскурсійна робота, яку виконували А. Драк і Є. Хлібцевич. Про привабливість і відвідуваність виставки свідчать численні записи у книзі відгуків, що представляють широкий діапазон публіки, яка на ній побувала, — від учнів середніх шкіл та студентів різних навчальних закладів до артистів театрів України та інших союзних республік. Серед розмаїття відгуків особливою коштовністю виділяється один — підписаний «Нат. Лазурська. 13 жовтня 1954 р.» Це Наталія Богомолець-Лазурська, актриса й історик українського театру, яка грала на сцені з М. Заньковецькою, дружила з нею, а пізніше написала біографію актриси і спогади про неї. У своєму відгуку Лазурська написала: «З великим хвилюванням розглядала все, що з такою увагою і любов'ю зробили співробітники музею в пам'ять незабутнього генія України М.К. Заньковецької. Я близько знала її 44 роки й, коли ходила в цих двох кімнатах, переживала знову все її життя і творчість, оповиті не тільки квітами, але й жорстокими тернами... Але для генія нема смерті — Вона — Марія Костянтинівна Заньковецька житиме у віках на славу свого Народу!» [4].

Наступного 1955 року виставку було перемонтовано і доповнено. У листі директора музею, тоді вже Володимира Петраківського, — відповіді на статтю про музей в газеті «Вечірній Київ», зокрема закид авторки, що виставка «М. К. Заньковецька. Життя і діяльність» експонується другий рік зазначено таке: «... ця виставка являє собою великий розділ з майбутньої експозиції і мусить стояти постійно, крім того вона може бути покладена в основу меморіального музею-кімнати геніальної артистки, про що музей неодноразово піднімав клопотання» [5].

Клопотати про музеєфікацію квартири Заньковецької музей продовжив і далі. 1957 року директор двічі листовно звернувся до Міністерства культури УРСР з цього питання. У листі від 12 березня до заступника міністра культури зазначено: «Музей театального мистецтва УРСР весь час утримує кімнату М. К. Заньковецької по вул. Червоноармійській № 121. Неодноразово керівництво музею ставило питання про організацію в кімнаті меморіального музею, але справа жодного разу не була вирішена.

Вже більше десяти років музей театального мистецтва сплачує квартиру платню домоуправлінню і слідкує за станом кімнати. Але кімната на сьогодні потребує капітального ремонту. Прошу Вашої вказівки до збереження кімнати на майбутнє.

Наші пропозиції до цього такі:

1. Зробити капітальний ремонт приміщення.
2. Створити меморіальний музей М. К. Заньковецької за ескізами, які зберігаються в музеї, або принаймні організувати виставку і відкрити її для відвідувачів.
3. Поставити питання перед Райрадою про впорядкування території перед будинком» [6].

Практичних наслідків це звернення не мало, і в грудні дирекція музею знову пише листа Головному управлінню в справах мистецтв Міністерства культури УРСР: «До-

вожу до Вашого відома про стан будинку та приміщення, в якому жила велика українська артистка М. К. Заньковецька.

1. Будинок двоповерховий дерев'яний, обкладений цеглою. На вигляд не привабливий, але вважати його в аварійному стані, що не підлягає ремонту, не можна. З тильної сторони потребує заміни обкладки частини стіни, загального пофарбування та дрібних доробок, карнизів, водозливних труб тощо.

2. Кімнати М. К. Заньковецької, що містяться на другому поверсі і зберігаються музеєм і УТТ потребують капітального ремонту та виготовлення дублів — меблів та обстановки за ескізами, які зберігаються в театральному музеї.

3. Вважаємо, що меморіальний музей М. К. Заньковецької в приміщенні, де жила геніальна артистка, потрібний і буде великим культурним надбанням нашої республіки та гідним увічненням корифея українського театру, народної артистки республіки М. К. Заньковецької» [7].

Подальший процес роботи над створенням музею у збережених документах не відображений, але у звіті за 1959 р. зазначено: «Підготовлено виставку для меморіальної квартири М. К. Заньковецької» [8]. (документів про неї немає — А.С.) Закінчення оформлення виставки заплановано на 1960-й рік. Виконавцями призначені І. Посудовська, заступник директора по науковій частині, та А. Драк старший науковий співробітник. Крім того, у план було закладено написання і надрукування пам'ятки (по суті — путівника) про музей-квартиру М. К. Заньковецької. Все заплановане було виконано, що засвідчує вже звіт: «В минулому році [1960 — А.С.] музей здійснив значне культурне міроприємство, відкривши музей-квартиру народної артистки УРСР М. К. Заньковецької у зв'язку з 100-річчям¹ з дня її народження. [у серпні — А. С.] Відкриття цього маленького музею було схвально зустрінуте громадськістю, в книзі відгуків і побажань відвідувачі залишають свої щирі висловлювання, згадуючи велику артистку, висловлюють побажання щодо подальшого розширення» [9]. (Стрічку перерізав народний артист СРСР Б. Романицький). Статус Музею-квартири затверджено Постановою Київської міської Ради № 1427 від 9 серпня 1960 р.

Слід додати, що музеєм була проведена й велика організаційна робота до відкриття музею-квартири. Як зазначено в тому самому звіті, виготовлено 150 афіш, виготовлено та розіслано 100 запрошень на відкриття, розповсюджено пам'ятки про музей-квартиру.

Що являла собою тодішня експозиція описано в рекламно-інформаційних текстах, зокрема невеликій статті А. Драка: «В двох кімнатах — опочивальні і кабінеті — розміщено матеріали, що розповідають про життєвий і творчий шлях актриси. Тут зібрано багато меморіальних речей Заньковецької: театральні костюми, подарунки, адреси, унікальні фотографії з автографами та візитні картки видатних людей, книги, документи.

На жаль, повністю відтворити обстановку квартири не вдалося: більшість речей загинуло під час німецької окупації в роки Вітчизняної війни. Завдяки самовідданим старанням племінниці Заньковецької Наталії Олександрівни Волик значну меморіальну спадщину актриси було врятовано. Деякі речі, що збереглися, дозволили відтворити куточок робочого кабінету артистки: письмовий стіл, крісло, шафу з книгами, етюди і малюнки відомих художників, подаровані Заньковецькій. <...> Окремий розділ експозиції присвячений вшануванню пам'яті першої народної артистки України. Відвідувачі знайомляться з портретом Заньковецької роботи народного художника УРСР М. Дерегуса, із скульптурним портретом роботи професора М. Гельмана. З унікальною вишивкою «Заньковецька в ролі наймички», зробленою з етюду відомого художника М. Нестерова

¹ Похибка в даті народження М. Заньковецької походить з її паспорта, де з її слів було записано 1860 рік народження.

його дочкою. Тут же представлені численні видання та спогади про геніальну артистку» [10]. Детальніше експонатура меморіальних кімнат описана у згаданій пам'ятці (опису експозиції не існує).

Далі почалися будні введеного в експлуатацію музею-квартири. Так на 1961 рік вже було заплановано показник відвідувачів — 60 тисяч (виконання — 1205). Вже в січні директор В. Петраківський видає такий наказ: «Після перевірки опалювальної системи в будинку по Червоноармійській, 121 пожежною інспекцією м. Києва встановлено, що піч в музеї-квартирі М. К. Заньковецької непридатна для опалювання і потребує термінового ремонту.

В зв'язку з цим завгоспу т. Шаповалову Т. І. протягом тижня провести ремонт печі. Одночасно побілити стіни після ремонту печі та оббити входні двері. На час ремонту музей-квартиру закрити для відвідувачів» [11]. Очевидно з якихось причин завдання не було виконане, оскільки у жовтні в наказі директора стосовно початку опалювального сезону знову йшлося про ремонт печі в музеї-квартирі Заньковецької.

Зрештою, у звіті констатовано проведення поточного ремонту. Хоча питання ходу ремонту систематично порушувалося й впродовж наступних років в зв'язку із зміною обставин. Зокрема у плані на 1963 р. зазначено: «У 1963 році буде проведено капітальний ремонт у музеї-квартирі М.К. Заньковецької, яка після відселення В. І. Чернявської повністю належить музею. Передбачено в зв'язку з цим і перебудову експозиції цього маленького музею з розрахунком на більшу площу. Музей-квартиру М. К. Заньковецької ми плануємо відкрити в серпні місяці» [12].

Відповідно тривала робота й над експозицією. У плані роботи на 1964 рік серед експозиційно-виставкових завдань зазначено закінчення створення експозиції музею-квартири М. Заньковецької. 29 липня 1964 року на науково-виробничій нараді ст. науковим співробітником А. Драком був представлений тематико-експозиційний план музею, розроблений спільно з заступником директора по науковій частині І. Посудовською та зав. відділу В. Козієнко, який був затверджений нарадою. Крім цього в ухвалі наради зазначено: «Прикласти всіх сил, щоб у квартирі було закінчено повністю ремонт і завезти обладнання» [13]. До створення експозиції було залучено художника Василя Батюшкова, який до того оформив Музей Т. Шевченка у Каневі.

Слід наголосити, що паралельно співробітники ДМТМ УРСР: Посудовська, Козієнко, Драк, науковий співробітник Галабутська Г., брали участь у створенні народного меморіального музею М. К. Заньковецької в с. Заньки на ніжинщині, в т.ч. Посудовською і Драком був розроблений план експозиції. Музеєм у Заньках опікувалися й у наступні роки.

Остаточно реалізувати план оновлення Музею-квартири М. Заньковецької вдалося 1965 року². Документів чи бодай окремих згадок про подію його відкриття в архіві музею не збереглося. Однак, маємо інформацію про адміністративно-господарський стан справ. По-перше, в штатному розкладі Музей-квартира не був виділений як структурна одиниця, хоча в листуванні визначається як філія. З листа до начальника Управління музеїв та охорони пам'ятників культури Міністерства культури УРСР дізнаємося: «Музей відкритий для відвідувачів тричі на тиждень. Обслуговує музей один наглядач, який поєднує в собі і прибиральницю, і опалювача, і наглядача. Проте вночі і на робочий час музей залишається без нагляду, тому що немає штатної одиниці вартового» [14]. Відчуваючи дефіцит штатного персоналу, у план на 1965 рік було внесено створення при Музеї-квартирі масовий відділ на громадських засадах, що повторилося і в плані на 1966 р. Загалом проблема забезпечення Музею-квартири персоналом (від завідувача до охоронців) не вирішувалася тривалий час.

² 1 квітня того ж року відбулася зміна керівника ДМТМ — В. Петраківський звільнився, виконуючою обов'язки призначена І. Посудовська.

Екскурсійну роботу в музеї-квартирі у порядку чергувань виконували наукові працівники театрального музею, серед яких, крім згаданих А. Драка і Г. Галабутської, були К. Шевякова і К. Пітоєва (згодом додалися й інші).

Цікаво, що у вересні того ж 1965 року тут було відкрито ще один експозиційний розділ — «Кращі вистави сезону театрів України». В зв'язку з цим музей звертався до театрів з проханням надати матеріали про вистави і, на щастя, в більшості отримував їх. На жаль, у наступні роки інформації про цю виставку немає.

За даними 1967 року стан Музею-квартири зокрема описано так:

«3. Приміщення орендоване в 208 б/у (будинкоуправління — А.С.) Московського району м. Києва.

4. Річна орендна плата 120 крб.

<...>

8. 4 кімнати площею 52 кв. м, службове приміщення — всього 76 кв.м.

<...>

13. Потребує капітального ремонту і іде по плану капремонту 208 б/у.

14. В будинку ще в 3-х квартирах проживають мешканці.

<...>

Музей-квартиру обслуговують 1 наглядачка і 1 охоронник» [15].

У такому стані і за таким режимом музей продовжував працювати й далі. А співробітники головного музею з 1969 року приступають до створення наступних меморіальних музеїв — П. Саксаганського та М. Лисенка. В руслі цієї роботи 1972 року приймається таке адміністративно організаційне рішення, «спущене» Міністерством культури УРСР і впроваджене наказом директора: «§1. Згідно з наказом міністра культури УРСР № 120 від 20 березня 1972 р.³ з 1 квітня ц.р. створити меморіальний відділ музею Музей-квартиру П. К. Саксаганського.

До складу цього меморіального відділу віднести і музей-квартиру М. К. Заньковецької.

<...> §3. Завідуючим меморіального відділу ... призначити з 1.04.1972 р. Шевякову К. С., увільнивши її від обов'язків ст. на4кового співробітника музичного відділу.

§4. Тов. Шевяковій К. С. приступити до роботи по створенню музею П. К. Саксаганського та взяти під свій контроль роботу музею-квартири М. К. Заньковецької» [16].

Зобов'язання виконання показників відвідування спонукають адміністрацію ДМТМК УРСР активізувати роботу філії: 1973 року наказом директора впроваджується новий режим її роботи. «З метою розширення і покращення масово-пропагандистської роботи в музеї-квартирі М. К. Заньковецької з 1 квітня ц.р. ввести наступний графік роботи:

1) музей працює всі дні крім понеділка і вівторка, які встановлюються вихідними днями для співробітників музею.

2) Години роботи музею наступні:

середа з 10 год. ранку до 18 год. вечора;

четвер з 12 год. — до 20 год. — ;

п'ятниця з 10 год. — до 18 год. — ;

субота з 12 год. — до 20 год. — ;

неділя з 10 год. — до 18 год. — .

<...>

³ Про створення меморіального відділу П. К. Саксаганського при Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України.

4) зав. меморіальним відділом тов. Шевяковій звернути увагу на організацію відвідувачів до музею-квартири М. К. Заньковецької та внести в рекламу зміни графіку роботи музею» [17].

Таким чином налагоджувалася й активізувалася робота музею-квартири, спрямована на залучення відвідувачів. Відділ навіть став перевиконувати план (середній показник відвідувань за рік — 4200 чол.).

За роки існування музею відбувалося й поповнення колекції М. Заньковецької предметами, що надходили від її родичів. Крім того, не залишався поза увагою й підшефний народний музей М. Заньковецької у Заньках.

Постійною проблемою залишався фізичний стан квартири, в зв'язку з чим систематично порушувалося питання ремонту. Ускладнювалося воно тим, що будинок залишався у житловому статусі. В цьому руслі 1974 року виникла цікава пропозиція та ініціативи, про які йдеться у Доповідній записці заступнику міністра культури УРСР Буланому І. директора ДМТМКУ Козієнко В.: «Київська обласна рада по туризму та екскурсіях звернулася до Київської міської ради з пропозицією про реставрацію та благоустрій кількох пам'яток культури м. Києва і серед них музей-квартира М. К. Заньковецької, яка є відділом нашого музею⁴. <...> приміщення музею дійсно конче потребує ремонту. Це питання ми піднімаємо вже кілька років, але жоден інженер не береться скласти кошторис на поточний ремонт квартири, оскільки в аварійному стані знаходиться перекриття, а це значить, що необхідно провести капітальний ремонт всього будинку з попереднім відселенням мешканців. Такі роботи музей взяти на себе не може. <...> За генеральним планом забудови міста наш будиночок залишається в середині нового житлового кварталу. Навколо будинку запроектовано зелену зону, сплановано спеціальний підхід до музею <...>

У зв'язку з вищезгаданим листом Обласної ради по туризму архітектурне управління міста підготувало проект рішення міськвиконкому, але голова Московської райради тов. Бондар В. І., який спеціально по цьому питанню виїздив на садибу, вніс до цього проекту свої доповнення. Заступник голови міськвиконкому тов. Орлик М. А. Деякі пропозиції тов. Бондаря піддала сумніву, зокрема питання про передачу всього будинку музеєві. <...>

Оскільки питання про розширення музею не може вирішуватися самим музеєм, ми і звертаємося до Міністерства культури з порханням розглянути всі пропозиції відносно ремонту і благоустрою музею Заньковецької.

Якщо Міністерство культури УРСР погодиться прийняти на баланс весь будинок (він складається з 4-х трикімнатних квартир загальною площею до 270 кв.м), рішенням міськвиконкому будуть забезпечені кошти на його ремонт, перед музеєм М. Заньковецької відкриється перспектива дальшого розвитку і розширення. Звільнені приміщення дозволять не тільки краще розмістити експозицію меморіального музею, але й розширити його тематику як музею корифеїв українського театру.

Тут, зокрема, можна було б вдало розмістити музей-квартиру народного артиста СРСР П. Саксаганського, оскільки планівка квартир співпадає по метражу і розміщенню кімнат з меморіальною квартирою П. Саксаганського по вул. Жаданівського № 96 (зараз Саксаганського — А. С.) Крім того тут можна було б також розмістити матеріали про життя і діяльність видатного актора і режисера М. К. Садовського.

Таким чином будинок М. Заньковецької перетворився б на своєрідний меморіальний комплекс пам'яті видатних корифеїв українського театру. Відпала б потреба будувати окремий музей П. К. Саксаганського по вул. Жаданівського № 96. <...>

⁴ Йшлося ще про Меморіальний комплекс загиблим солдатам і офіцерам у колишньому Дарницькому концтаборі, колонаду над церквою в парку «Аскольдова могила» та «Золоті ворота».

В майбутньому такий музейний комплекс може бути переданий у відання Управління культури міськвиконкому як окремий культосвітній заклад (поряд з такими літературно-меморіальними музеями, як Музей м. Рильського, Музей Лесі Українки) [18].

Як ми знаємо, ця ідея не була прийнята до реалізації. Що ж до ремонтно-реставраційних робіт, — згідно із вітом, у IV кварталі [1974] РЖУ Московського р-ну було проведено поточний ремонт музею-квартири і він знову відкрився для відвідувачів.

Вже за кілька років, — у січні 1979 року, — А. Драк (тоді в.о. директора музею) у довідці про меморіальний музей-квартиру М. Заньковецької зазначив: Як пам'ятник культури і освітній заклад музей-квартиру М. К. Заньковецької занесено до всіх довідників, в тому числі і міжнародних. В Українській радянській енциклопедії (друге видання) має вийти стаття про цей музей.

<...> У зв'язку з перебудовою кварталу Московський райвиконком провадить відселення мешканців будинку. Давно стало питання про дальшу долю меморіального будинку. З цього приводу музей неодноразово звертався до відповідних органів (міськвиконкому, архітектурного управління) і завжди одержував запевнення в тому, що будинок М. К. Заньковецької знесенню не підлягає» [19].

А в жовтні того ж року у будинку сталася сумнопам'ятна подія — пожежа. Як повідомила заступника міністра культури у доповідній записці В. Козієнко, пожежа виникла о 22 год. 50 хв. спочатку у сусідній квартирі №3, в якій ще залишалися речі відселених мешканців. Цікавий факт, зазначений у цій самій записці, — «Першим очевидцем пожежі був І секретар Московського РК компартії України тов. Зінюк Є. В. Він же викликав пожежників і організував демонтаж експонатів до приїзду співробітників музею⁵. В результаті оперативних дій від вогню жоден експонат не загинув. Все було евакуйовано і складено на збереження в приміщення позавідомчої охорони Московського району. Демонтаж експозиції та евакуацію цінностей здійснювали пожежники і працівники міліції. <...> Працівники музею сьогодні перевозять експонати до головного музею і починають звірку з описом» [20].

І знову перед ДМТМК України постало завдання створення експозиції, тепер це було заплановано на 1985 рік, вже як експозицію меморіального будинку-музею М. Заньковецької, після здійснення ремонтно-реставраційних робіт у 1984 році. Перебіг справи також описано у черговій Довідці про меморіальний музей-квартиру М. К. Заньковецької до Міністерства культури УРСР від директора музею В. Козієнко: «Після наполегливих вимог Міністерства культури УРСР, музею та громадськості Київський міськвиконком у 1980 році виніс рішення Про капітальний ремонт та реставрацію будинку № 121 по вулиці Червоноармійській. А Управлінню ремонтно-будівельних робіт Київрембуду виконати комплексний капітальний ремонт згаданого будинку» [21].

Щодо складання проектних завдань та виготовлення проектно-кошторисної документації, — це було виконано. І на початку 1983 року Головне управління культури повідомило адміністрацію музею, що дано команду починати ремонт будинку. «Але 31 травня 1983 р. раптом стало відомо, що до будинку <...> підігнано техніку і його почали зносити. Я (Козієнко — А.С.) зв'язалася з усіма установами, що так або інакше могли знати про прийняте рішення про знос. Але ні в одній із установ мені ніхто нічого не відповів. Разом з референтом Ради міністрів УРСР тов. Горовенко А.Ю. ми виїхали на місце подій. Там з нами ніхто не захотів розмовляти, ніхто не показав ніякого наказу.

Таким чином будинок було знесено, мотивуючи його аварійним станом.

На неодноразові запитання про дальшу долю музею Заньковецької ніхто конкретної відповіді не дає. Проектна документація на цей будинок знаходиться в Головному управлінні культури» [22].

⁵ У цій самій записці сказано, що охоронна сигналізація спрацювала.

Питання подальшої долі музею Заньковецької знову «заморозили». У березні 1985 року В. Козієнко пише листа до Міністерства культури, в якому зазначає: «По вопросу перспективы восстановления Мемориального дома-музея первой народной артистки республики М. К. Заньковецкой считаем необходимым ходатайствовать перед компетентными организациями о восстановлении мемориального дома на прежнем месте — по ул. Красноармейской, 121. <...> Такое решение — единственно приемлемое с точки зрения охраны памятников отечественной культуры — явилось бы проявлением заботы о памяти великой украинской актрисы. Восстановленный на прежнем месте музей может стать одним из очагов эстетического и патриотического воспитания» [23].

Справа зрушилася в кінці 1986 року рішенням Київського міськвиконкому № 1232 від 16.12.1986 р. про капітальний ремонт будинку для створення в ньому музею М. К. Заньковецької. Згідно з цим рішенням роботи мали бути закінчені до 1 вересня 1987 року. В зв'язку з цим Головне управління культури своїм наказом зобов'язало ДМТМК УРСР до кінця 1987 р. забезпечити створення музею М. К. Заньковецької. Відповідно були прописані й підготовчі етапи процесу: затвердження тематико-експозиційного плану (ТЕП); розробка та затвердження ескізів художнього оформлення; розробка й замовлення експозиційного обладнання. Було передбачено й вирішення питань забезпечення музею необхідними штатами, матеріалами та обладнанням [24].

Робота над ТЕПом була завершена 1987 року — його затвердили на всіх рівнях. Відгуки на ТЕП написали кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого Л. К. Білецька та завідувач відділу театрознавства ІМФЕ АН УРСР, доктор мистецтвознавства Ю. О. Станішевський. Останній зокрема зазначив: «Створення музею М. К. Заньковецької — значна подія в нашій республіці. Творчість актриси тісно пов'язана з важливими етапами нашого театру. В тій чи іншій мірі в музеї буде відбита діяльність видатних театральних колективів. Таким чином, у місті виникне ще один осередок культури, що збагатить киян і гостей міста знанням історії сценічного мистецтва» [25].

Що ж до забезпечення персоналом, — в структурі ДМТМК України було затверджено науково-дослідний сектор по вивченню творчості М. Заньковецької із штатом в кількості 3 одиниць: завідувача сектора та двох молодших наукових співробітників. У червні 1988 року ГУК Київського міськвиконкому затвердило в структурі музею науково-дослідний відділ по вивченню життя і діяльності М. К. Заньковецької із штатною чисельністю 9,5 посад (0,5 — прибиральниця). З липня того ж року відділ очолила Галина Михайлівна Галабутська (на фото праворуч).

А 29 вересня 1989 року новостворений музей першої народної артистки України, зірки з плеяди корифеїв українського театру, широко відкрив свої двері для відвідувачів.





Відкриття музею. Біля мікрофона — Данченко С., головний режисер-директор Київського театру ім. І. Франка; делегація Львівського театру ім. М. Заньковецької — Козак Б., актор (третій в ряду), Стригун Ф., художній керівник, головний режисер театру, невідомий, Гарбузюк М., театрознавець, Кадирова Л., актриса

Джерела

1. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 65, 1949. С. 64.
2. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 69, 1949. С. 3.
3. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 209, 1954. С. 3.
4. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 212, 1954. С. 8.
5. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 230, 1955. С. 47.
6. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 280, 1957. С. 24.
7. Там само. С. 64.
8. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 315, 1959. С. 6.
9. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 332, 1960. С. 1.
10. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 344, 1960. С. 8–9.
11. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 350, 1961. С. 3.
12. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 374, 1963. С. 2.
13. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 393, 1964. С. 18.
14. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 401, 1965. С. 47.
15. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 420, 1967. С. 82.
16. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 477, 1972. С. 10.
17. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 501, 1973. С. 12.
18. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 510, 1974. С. 29–30.
19. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 569, 1979. С. 1–2.
20. Там само. С. 30.
21. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 673, 1984. С. 2.
22. Там само. С. 2–3.
23. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 692, 1985. С. 3.
24. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 730, 1987. С. 4.
25. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 738, 1987. С. 118.

Наталія Бабанська

**ВИДИ ДІЄВОЇ ПОДАЧІ ДОКУМЕНТІВ У МЕМОРІАЛЬНОМУ МУЗЕЇ¹
(на прикладі створення і роботи Музею М. Заньковецької)**

*Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас?
Не знаем. Умер вешний голос,
Погасли звёзды синих глаз.*

А. Блок

Ці рядки написані Олександром Блоком на смерть Віри Комісаржевської. Але тема, що звучить у них, ймовірно, мучила всіх, хто задумувався над життям, долею, творчістю актора, намагаючись знайти їм музейний еквівалент. Як оживити те, що, здається, пішло, згасло разом з тілесним життям актора, як знайти матеріальне втілення того, «что в ней рыдало, что боролось»?

Особистість створюється через переломлення зовнішніх впливів на внутрішні рухи. І якщо зовнішні впливи, сказати б, побутовий шлях особистості, може передати повноцінне художнє середовище, то шлях душі, внутрішні процеси, все, що називають психологією творчості, свідомістю творчої особистості, видається маловірогідним зрозуміти і відтворити.

Свідомих записів з питань творчості у нашої героїні — М. Заньковецької — немає. Актриса не вела щоденників, не писала спогадів, але якісь уривки у її листах, інтерв'ю, короткій автобіографії давали можливість спробувати осмислити в музеї цю важливу тему. Ця справа виявилася цікавою і навіть захоплюючою, хоча й дуже важкою через відсутність методики та недооцінки цих питань у музейній справі, а також нашої непередготовленості в таких питаннях. Однак нами була проведена попередня робота з дослідження епістолярію актриси. Її листування — це близько 2000 одиниць зберігання (од. зб.), хоча листів самої Заньковецької у музеї трохи більше 100 од.

Вивчення листів актриси, окрім інших завдань, було спрямовано на дослідження її особистості і творчих процесів. При вивченні словарного набору її листів було виявлено найбільш вживане нею слово — страждання. Воно використовується в різних контекстах: побутовому як головне визначення її настрою і творчому, я б сказала, це домінанта її творчості.

На підкріплення цієї її особливості звучить історія, згадувана самою актрисою та її колегами по сцені, як одного разу Заньковецька йшла вулицею і побачила як трамвай переїхав людину й відрізав їй обидві ноги. Заньковецька тієї ж миті не змогла зрушити з місця — у неї віднялися ноги до колін, як у того нещасного. Пройшов час, на неї вже стали звертати увагу. Кинулися до неї люди, хотіли допомогти, від цього вона прийшла до тями і ноги пішли.

Таким чином, у Заньковецької чітко проявляється здатність до емпатії-співпереживання, внутрішня проникливість у страждання інших людей, а це — один із суттєвих проявів художнього обдарування в акторській творчості. Ця емоційна домінанта стала у творчості Заньковецької тою настановою, яка спрацьовувала під час роботи актриси над образами її героїнь — страдниць з народу. І як реакція у відповідь, — її гра викликала співпереживання у глядачів, співчуття і катарсис. А спільне страждання, співчуття є

¹За текстом доповіді на семінарі меморіальних музеїв (Пенза, РФ, 1990 р.). Переклад з російської — А. Сапьялкіна.

об'єднуючою силою у стосунках між людьми, об'єднує їх і сприяє подальшому їх розвитку (К. Ізард «Емоції людини»). Таким чином, актор такого типу, як Заньковецька, служить вихованню і розвитку суспільства.

Крім цієї головної риси листи Заньковецької, які мають не побутовий характер, а передають настрої і почуття актриси, допомогли виявити і такі її особливості, як підвищену чуттєвість, емоційну збудливість, тривожність, демонстративні якості — природність, розкутість поведінки.

У її листах має місце й жартівливий тон, самоіронія, незважаючи на хвороби й страждання особистого характеру. Отже, більшість властивостей її особистості відповідають тим, якими визначаються нині у професійній психології акторські творчі здібності особи. Ця щаслива сукупність рис у Заньковецької сприяла її реалізації як великого актора-художника.

І цю своєрідність її творчої особистості нам хотілося донести в експозиції. В тематико-експозиційному плані цьому була присвячена наскрізна, що проходила від початку до кінця, експозиційна тема «Роздуми, спогади», куди входили її висловлювання з листів, інтерв'ю і автобіографії. За змістом вони мали такий характер, як нібито актриса вела творчий щоденник. Цю тему ми вважали дуже важливою, але її вирішення — тексти, написані почерком Заньковецької як сторінки в альбомі щоденника, доступні для читання, викликали сумніви.

Наш науковий керівник А. М. Драк — досвідчений експозиціонер, автор експозиції театального музею в Києві, відділом якого є Музей М. Заньковецької, застерігав нас від такого варіанту розміщення в експозиції рукописів, тим більше, що музей акторський, а не письменницький. Ми дослухалися до його поради і почасти спробували цю тему ввести в образне вирішення експозиції, але загалом ця тема представлена як поглиблення основної розповіді за рахунок комбінації різних видів подачі рукописних документів і розрахована на глибоке, а не поверхове знайомство з експозицією музею.

По-перше, подача документів, її спосіб і порядок, тобто поєднання речей, що здаються окремими, в єдине ціле, були підпорядковані одному сюжету — спогади старої актриси про минуле. Цей сюжет відповідає тому періоду життя Заньковецької, який вона провела в цьому будинку — це останні роки, коли вона вже майже не грала і, можна сказати, більшу частину часу віддавалася спогадам. Тому центром першого залу експозиції став невеликий старовинний круглий столик, біля нього крісло з високою спинкою (з речей Заньковецької), в цьому кріслі актриса могла сидіти, коли у 1921 році тут писала свою єдину коротку, всього кілька сторінок, автобіографію.

Ця автобіографія, відверта, сповнена гірких зізнань, лежить на столі, її можна взяти і прочитати (взагалі рукописи в експозиції знаходяться тільки на місці свого побутовання — на столі, у скринці, в альбомі-бюварі, папці і в жодному разі не на стіні). Жанр спогадів давав нам можливість порушувати хронологічний порядок подій і причинності явищ, і це реалізувалося в розміщенні рукописних документів. Поряд з автобіографією 1921 року на



цьому столику стоїть старовинна скринька, в якій знаходяться найпотаємніші листи Заньковецької, зокрема її листування з М. К. Садовським — чоловіком, який став для неї всім у житті і на сцені і стосунки з яким поглибили досвід її особистих страждань. Ці листи відвідувач може брати в руки і читати (зроблені муляжі). Так з перших хвилин знайомства з експозицією відвідувач знайомиться з високою напругою людських почуттів і пристрастей актриси, розуміє її неординарність.



Частина рукописних матеріалів, що знаходяться у розділах експозиції, присвячених спогадам актриси про своє дитинство, юність, подана як відображення історичної дійсності: на старовинному комоді розміщені купчі документи 1811 р. на землю, придбану її пращурами, яку вона потім отримала у спадок, а також тут лежить карта Ніжина 1835 р., в цьому місті її батько навчався в ліцеї разом з М. Гоголем. Ці документи М. К. Заньковецька могла побачити ще дівчинкою саме на такому комоді 18 століття. Всі ці документи актриса зберігала — і ми отримали їх з її архівом.

У такій само біографічній відповідності представлені на її учнівському столику два зошити зібраних нею народних пісень та на невеликому столику 2 листи: лист-запрошення від Садовського на професійну сцену в українську трупу і поряд її відповідь — згода на дебют. Ці два листи вирішили її долю. Ми можемо їх прочитати.

Її лист, в якому описується Фінляндія і Петербург. Незвичайно поетичний, повний гострих спостережень і тривожних почуттів. Він не розкриває повністю те, що коїлося в душі жінки, яка зважилася на рішучий крок — покинути чоловіка, забезпечене ним існування й кинути у вир, у нове, невідоме їй життя провінційної актриси, але своєю тривожністю цей лист відкриває настрої, що нею володіли.

Її лист, в якому описується Фінляндія і Петербург. Незвичайно поетичний, повний гострих спостережень і тривожних почуттів. Він не розкриває повністю те, що коїлося в душі жінки, яка зважилася на рішучий крок — покинути чоловіка, забезпечене ним існування й кинути у вир, у нове, невідоме їй життя провінційної актриси, але своєю тривожністю цей лист відкриває настрої, що нею володіли.

У подальшій подачі документів застосовано принцип їх систематичного добору. Прикладом може бути кілька документів, що проявляють тему високого морального служіння, милосердя, властивих М. К. Заньковецькій та іншим жінкам її часу. Ці документи розкривають сутність самої актриси, залучаються нас до її домінанти — співчуття, а також дають можливість осягнути моральні закони того часу, коли навчали добру, виховували милосердя і співчуття, заохочували благодійність.

Ось ці документи: лист-подяка від імені великої княгині Єлизавети Федорівни М. К. Заньковецькій за участь у благодійній виставі на користь Червоного Хреста, яка відбулася в лютому 1887 р. в Петербурзькому Маріїнському театрі. Цей лист дає нам можливість під час екскурсії розповісти про саму велику княгиню Єлизавету Федорівну, сестру останньої російської імператриці, благодійні подвижницькі справи якої стали нам відомі тільки зараз. Після вбивства чоловіка, великого князя Сергія Олександровича, вона пробачила його вбивцю і просила царя про його помилування, розпустила двір, а статок віддала на благодійні цілі — створила Марфо-Маріїнську обитель-лікарню, притулок, доглядала за хворими, асистувала на операціях. Подвиг її життя завершила мученицька смерть у шахті в Алапаєвську разом з іншими членами царської сім'ї.

Ось лист від її імені до Заньковецької, що зберігається у фондах музею:

«Управляющій Дворомъ
Его императорского Высочества
Великого князя
Сергея Александровича

5 февраля 1887
№ 54

Милостивая государыня
Мария Константиновна

Ея императорское Высочество, Государыня Великая Княгиня Елизавета Фёдоровна поручила мне передать Вам за любезное участие в спектакле, в Высочайшем присутствии в Мариинском театре, в пользу I-го С.-Петербургскаго Дамскаго комитета Россійскаго Общества Краснаго Креста искреннюю благодарность, в знак коей честь имею препроводить Вамъ, Именемъ Ея Высочества, прилагаемую при семь брошь, в память 25 января 1887 г. Примите уверение въ совершенномъ моёмъ почтеніи и преданности, съ которыми имею честь быть .

Ваш покорный слуга
Гр. Стенбокъ»

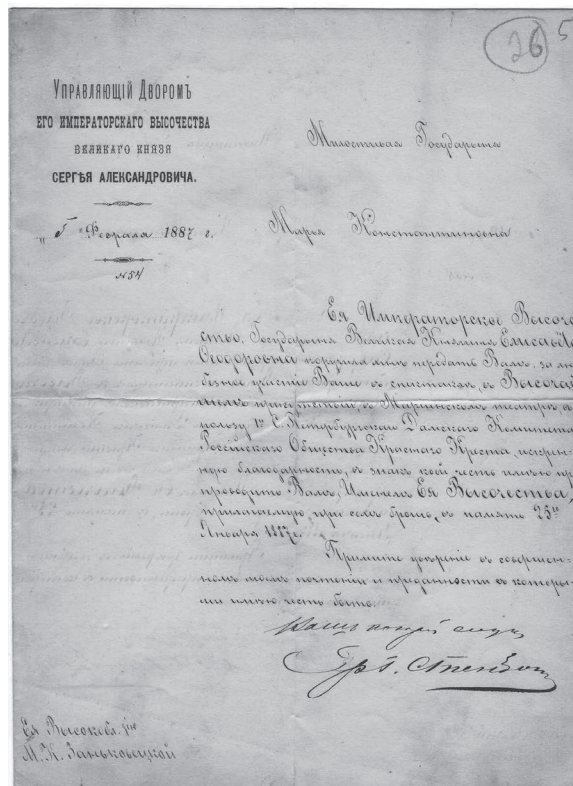
У контексті з листом-подякою від Єлизавети Федорівни і з її життям звучить ще один лист-подяка М. К. Заньковецькій за благодійну виставу 8 серпня 1915 р., що була організована у парку Пуща-Водиця на користь місцевого лазарету.

До цього ж, в роки I світової війни Заньковецька стала сестрою жалібницею і також асистувала на операціях.

На підтримку цієї теми служить і рукописний список коштовностей, що складається з 12 назв прикрас із золота та діамантів, переданих Заньковецькою Гнату Хоткевичу для організації гастролей у Москві Гуцульського народного театру.

Є в експозиції два документи, що представлені в одному залі, але окремо, один проти одного — на меморіальному ломберному столі і на туалетному гримерному столику-трільяжі, але між цими документами невидимі з'єднуючі нитки. Це лист А. Чехова М. К. Заньковецькій 1892 року і лист В. Мейерхольда, написаний 10 років потому у 1902 році. Один лист — свідоцтво знайомства й дружби, що відбулися. Другий — того, що не здійснилося.

Дружба з Чеховим — одна з найцікавіших сторінок у житті актриси. Письменник міг бачити її на сцені під час перших гастролей українських акторів у Петербурзі в 1886–87 рр., оскільки в оповіданні «Вогні» Чехов, описуючи страждання героїні, пише, що її голос і пластика нагадували «знаменитую хохлацкую актрису», а в листі до брата 1887 р. він пише: «Заньковецкая — страшная сила». Під час відпочинку на Україні Чехов говорить, що всі українки нагадують йому Заньковецьку. Всі ці документальні згадки про актрису були ще до їхнього знайомства, вона мала для Чехова якусь привабливочу силу. Їх знайомство відбулося через кілька років 3 січня 1892 р. в Петербурзі у Суворіна. А наступного дня Чехов поспішає повідомити другові, що до 4-ї години ранку їздив



1902, 6 апреля.

Милостивая Государыня!

Прошу Вас немедленно по получении этого письма сообщить мне, свободны ли Вы ещё на будущий зимний сезон, желаете ли служить у нас в Херсоне и каковы Ваши крайние условия. При назначении поледних имейте в виду, что бюджет у нас очень скромный, т.к. дело, поставленное на художественную почву, требует больших затрат. Был у Вас в Петербурге, но не застал.

Адрес: Москва, бюро Т. о-ства.
(С. Мейерхольд)

12. января

Мне везло, удача моя кончилась, и был у Вас и не раз.

Писать свои письма и письма Королки, которая и пошла в Херсон. Простая костюма будничная, была у меня.

Ваш художник в самом деле талантливый. 14-е устрою к театру, а 23-е буду у Вас в Херсоне.

Королки устрою и устрою

А. Цукер

Маша Заньковецкая, Д. Фигурин.

«с хохлачкою королевою Заньковецкою по всяким Аркадиям» і що Заньковецька дуже симпатична. У листах до інших знайомих він також із задоволенням повідомляє, що познайомився із Заньковецькою, «барыней весёлой», і що вона піклується про придбання для нього хутора поряд з нею, в Чернігівській губернії.

Заньковецька згадувала, що Чехов хотів написати п'єсу, де для неї буде українська роль, що між ними було листування, яке згоріло в Заньках.

Зберігся представлений нами лист Чехова від 12 січня 1892 р., з якого ясно, що письменник залучав Заньковецьку до своїх справ, а сам займався ескізом костюма для неї. Про їхні подальші стосунки нічого невідомо. Але можна припустити, що ні він, ні вона один одного не забули.

І свідчення тому — лист-запрошення від Всеволода Мейєрхольда:

«1902, 6 апреля

Милостивая Государыня!

Прошу Вас немедленно по получении этого письма сообщить мне, свободны ли Вы ещё на будущий зимний сезон, желаете ли служить у нас в Херсоне, и каковы Ваши крайние условия. При назначении поледних имейте в виду, что бюджет у нас очень скромный, т.к. дело, поставленное на художественную почву, требует больших затрат. Был у Вас в Петербурге, но не застал.

Адрес: Москва, бюро Т. о-ства.

С почтением Вс. Мейерхольд»

Відомо, що стосовно свого рішення піти з МХТ і спробувати себе у самостійній справі Мейєрхольд радився з Чеховим і цілком імовірно, що Чехов порадив йому запросити Заньковецьку в трупу. А зіграними нею ролями могли стати Маша з «Трьох сестер», Аркадіна з «Чайки».

До речі, деякі дослідники пов'язують історію виникнення задуму «Чайки» у Чехова з дружбою із Заньковецькою. Дійсно, деякі риси провінційної актриси Аркадіної Чехов міг побачити у Заньковецької. Згадаємо і зошит Марії Костянтинівни з народною піснею «Чайка». А лист Мейєрхольда лежить на гримерному столику Заньковецької поряд з виданням цього періоду п'єси «Чайка». Так аспекти творчості Заньковецької переплітаються з аспектами творчості Чехова, Мейєрхольда.

Як бачимо, розташування документів в експозиції музею, їх поєднання має не формальну функцію переліку, а сплітається в окремі історії і в один примхливий сюжет — спогади про минуле.

Ще один варіант подачі текстів — це тексти-присвяти на фотографіях, написані на паспарту. У деяких випадках це їх природне місце, там вони й були зроблені самою актрисою чи її друзями, але в деяких випадках визначальні, суттєво важливі тексти зі звороту фотографії винесені на паспарту: це слова-присвята Кропивницького, в яких схоплені основні риси характеру Заньковецької; слова Заньковецької про душу як головне в людині; слова Заньковецької про рідну домівку. Ці тексти доповнюють вище названі документи і не виглядають як штучні цитати.

І, нарешті, найбільш важливі слова Заньковецької про себе і свою творчість з її автобіографії, інтерв'ю та листів. Відповідно до розробленого сценарію ми записали їх на магнітофон у виконанні Л. М. Кадирової, народної артистки України, яка виконала роль актриси у виставі «Марія Заньковецька» у Львівському театрі ім. М. К. Заньковецької.

Головне, що записуючи слова Заньковецької, сучасна актриса зуміла відчутти і передати її тему — страждання. Особливо це видно в запису уривка з п'єси «Глитай або ж Павук» — сцени божевілля героїні. Не знаючи, що Заньковецька використала в цьому епізоді прийом впадання в дитинство, Кадирова сама також прийшла до цього. До речі, цей фрагмент з п'єси вибраний для доповнення серії світлин Заньковецької в ролі Олени, працюючи над якою, актриса, щоб визначити з якого моменту героїня божеволіє, навіть їздила з професором Ковалевським² до божевільні.

Після того фотографом-художником М. Пясецьким була зроблена серія світлин Заньковецької, на яких вона виражає різні пограничні психічні стани: «Тихе божевілля», «Лють», «Душа моя в смертельній скорботі», «Звістка про смерть сина». Ця серія фотографій була зроблена для ілюстрацій до книги Ч. Дарвіна «Вираження почуттів у людини і тварин».

Всі названі види подачі документів і вся образна структура експозиції допомагають прослідкувати за нюансами розвитку особистості актриси і потім — як це відбивалося в її творчості.

Хоча будинок, в якому знаходиться музей, відбудований заново, ми відчуваємо, що енергетичне поле цього дому, по сходах якого ходила актриса, де збиралися її друзі, поступово у новому приміщенні набирає силу їх спільної енергії і притягує до себе людей.

Жива промениста сила енергії збереглася і в сотнях меморіальних речей, представлених в музеї, всі вони зберігають не тільки образну, а й матеріальну пам'ять про неї.

² Ковалевський Павло Іванович (1849–1931) — український психіатр і судовий психопатолог, професор і декан медичного факультету Імператорського Харківського університету, професор і ректор Імператорського Варшавського університету, професор Імператорського Казанського університету та Імператорського Санкт-Петербурзького університету.

Леонід Черкаський

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ: ВЧОРА, СЬОГОДНІ, ЗАВТРА¹

Колекція українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України була започаткована в 1969 році, коли в музеї трьох муз було відкрито відповідний відділ.

Ця колекція створювалась для того, щоб стати надійним притулком для ще не знищених унікальних пам'яток музичної культури, що заслуговували на збереження для історії і науки. Вона необхідна була тим, хто намагався відродити інструменти своїх пращурів, і тим, хто експериментував і вдосконалював ці інструменти для сучасних професійних виконавців. Вона покликана була стати творчою лабораторією керівників ансамблів, оркестрів.

З одного боку, започаткування колекції відбувалося на фоні відчутного наприкінці 60-х — початку 70-х років пробудження національної ідеї, з другого, справа ця здійснювалася в конкуренції з одночасно створюваними в Києві п'ятьма аналогічними колекціями (музеями) в низці установ.

Нашій колекції пощастило вистояти особливо в 1973–1975 рр., коли ситуація для української культури була вкрай несприятливою.

Сьогодні, <...> слід відмітити, що зібрана відділом колекція є окрасою музейного фонду, і робота по її збереженню, дослідженню і науково-просвітницькій популяризації стала вагомим явищем у справі відродження української національної культури.

Колекція нараховує понад півтисячі інструментів, представлялася на багатьох виставках в Україні й за кордоном: в Росії, Польщі, Франції.

Користуючись можливістю, познайомимо читачів із принципами формування колекції і з низкою рідкісних музейних експонатів.

Перш за все відзначимо, що збирання колекції відбувалося водночас з чіткою ідентифікацією національного музичного інструментарію. Адже не секрет, що за радянських часів науковцям доводилося більше ламати голову над доказом «класового», «пролетарського» характеру музичного інструментарію, аніж національного. Необхідність постійної демонстрації «розквіту» соціалістичної культури призводила до нехтування або знищення автентичного народного мистецтва як «архаїчного».

Абстрагувавшись від кон'юнктурних ідеологічних та політичних нашарувань, в основу об'єктивної ідентифікації народного музичного інструментарію покладено три найважливіші фактори: часу, простору і суспільний фактор.



Леонід Черкаський

¹ Стаття написана у 2003 році. Ілюстрації див. кольорову вкл.

Отже, до народного музичного інструментарію ми відносимо ті інструменти, які впродовж тривалого історичного проміжку часу побутують у даного народу чи його окремого етносу. Свідченням цього побутування є не лише поширення певного інструмента, виготовлення й вдосконалення його місцевими майстрами, а й наявність специфічного національного репертуару.

За фактором простору весь музичний інструментарій поділяється на загально-національний і регіональний. Наприклад, до загальнонаціонального інструментарію в Україні відносяться кобза, бандура, скрипка, басоля, колісна ліра, сопілка, сурма, труба, бубон, барабан та ін.

Важливе місце в об'єктивній ідентифікації національного народного інструментарію посідає суспільний фактор. Оскільки в цьому питанні думки музикознавців розходяться, і, зокрема, дехто з фольклористів до народного інструментарію відносить лише самобутні сільські інструменти, заявимо про власну позицію. Розуміючи, що сьогодні далеко не кожен філософ однозначно сформулює концепцію національного, ми впевнені, що всі вони будуть одностайні в думці про те, що частину цього національного складає культура кожної верстви суспільства, в тому числі і ту частку, якою є народне мистецтво. Отже, до українських народних інструментів ми повноправно відносимо столовидні гусли (інструменти дворянства, духовенства, що використовувалися не лише для акомпанементу духовних піснеспівів, а й для супроводу світських, народних пісень) і торбан (шляхетний інструмент, на якому представники козацької старшини полюбили супроводжувати кобзарський репертуар та різні світські пісні й танці).

Головним завданням пошукової діяльності стало знаходження і збереження рідкісних зразків самобутнього народного інструментарію: кобз, бандур, торбанів, колісних лір, басоль, цимбалів, скрипок, різновидів духових і ударних інструментів. Крім цього до плану збиральницької роботи було включено інструменти відомих майстрів, що займають певне місце у вітчизняному інструментознавстві, меморіальні інструменти, що належали видатним діячам української культури, в тому числі славнозвісним кобзарям, визначним майстрам та ін.

Якщо спробувати провести «заочну екскурсію» по виставці музичних інструментів, що має символічну назву «Живі струни України», то слід почати з давньоруського **гудка** — струнно-смичкового інструмента. На виставці він представлений інструментом XIX ст. та сучасним зразком. В колекції є кілька гудків XIX ст. з видовбаним грушеподібним корпусом, що плавно переходить в коротку шийку. Головка плоска з трьома дерев'яними кілками, на яких натягнуто жильні струни. Колись це був улюблений інструмент скоморохів. Зображення подібного інструмента, на якому звук видобували лукоподібним смичком, є на фресках південної башти Софіївського Собору. Стрій інструмента був квінтовий. На одній струні грали мелодію, дві інші — бурдонні. Під час гри стоячи корпус упирали до грудей, сидячи — ставили на коліна. Назва інструмента склалася в слов'янських народів від слова «гудіти», «густити». Наприклад, в Карпатському регіоні такі інструменти звать гуслими.

Після Указу царя Олексія Михайловича (1649) було знищено багато скомороших інструментів, в тому числі гудок. Епізодичні спроби відродити його були за часів Петра I, згодом — в середині XIX ст.

В 70-ті — 80-ті роки XX ст. гудки епізодично з'являються у фольклорних ансамблях України. Майстер Ю. Збандут (м. Черкаси) виготовив кілька гудків з плоскопаралельними деками, що використовувалися в Русько-Полянському фольклорному ансамблі. Мельнице-Подільська музична майстерня виготовляла чотириструнні гудки за конструкцією В. Зуляка, які виконували функцію альту у фольклорних ансамблях.

Цілком логічно тему гудка продовжує скрипка, яка, на думку окремих дослідників, своїм виникненням зобов'язана давньоруському гудку і спорідненим польським

інструментам — мазанка і генсле. Принаймні в цих давніх інструментах вже був не лише смичковий спосіб видобування звуку, а й квінтовий стрій. Надзвичайно мелодична українська музика вимагала такого співучого, найближчого до людського голосу інструмента, як скрипка, тому остання й вписалася органічно в народний музичний побут.

В колекції поряд з цікавими народними примітивами з різних регіонів України представлені також інструменти відомих вітчизняних скрипичних майстрів: Л. Мар'яненка, Л. Добрянського, І. Геймана, С. Ковалю та ін.

В Україні здавна використовувалося багато видів гусел, починаючи від «гусельної дощечки» — інструмента відомого у східних слов'ян з середини першого тисячоліття. На зміну цьому народному примітиву прийшли інструменти з різними резонаторними ящиками: криловидні, шоломовидні (гусла-псалтир), столовидні гусла-ящик. Як бачимо, назви інструментів пішли від форми резонаторного ящика, хоч між ними є принципова різниця в будові, кількості струн, строї, способі гри і музичній функції.

Найцікавіше в музейній колекції представлені **столовидні гусла**. Наприкінці XVII ст., у XVIII ці інструменти побутували серед дворянства, духовенства, представників інтелігенції. Ці гусла мали діатонічний, пізніше хроматичний звукоряд, з діапазоном в 3–4 октави, що давало можливість використовувати їх як для мелодійного голосоведення, так і для гармонійного супроводу. Великий резонаторний корпус у вигляді стола чи ящика надавав звуку глибини, насиченості.

В 30-х роках XVIII ст. при російському царському дворі були відомі гусярі українського походження Маньковський і Кондратович, причому останній здобув освіту в Київській духовній академії і згодом, залишивши гусярську справу, став перекладачем при Російській академії наук [1]. А придворний гуслист В. Ф. Трутовський з Харківщини видав перший російський нотний збірник «Собрание русских простых песен с нотами» в чотирьох частинах. Цей збірник має велике історико-культурне значення, оскільки в ньому вперше були надруковані також українські пісні, у виконанні Трутовського.

Придворний композитор і капельмейстер французької опери в Петербурзі Андрієн Буальдьє записав у супроводі гусел пісню «Ой під вишнею, під черешнею», що виконувалася у вертепному видовищі.

Німецький музикознавець Я. Штелін писав про українських гусярів, що вони «з винятковою виразністю виконують найновіші італійські композиції з театральних балетів, оперних арій і цілі партити найскладнішої гармонізації» [2].

В 1894 р. М. Лисенко, називаючи столовидні гусла клавіровидними, писав: «Клавіровидні гуслі можна й досі де-не-де знайти, як реліквії старосвітські по домівках сільських попів у Полтавщині. Але вони, німі свідки минулого, або поневіряються на горіщах у поросі, або ж стоять собі без ужитку по кутках, як мебелі. Нащадки сучасні не мають ні охоти, ні кебети до гри на них» [3]. Автору цих рядків пощастило в 1970 році під час однієї з перших експедицій на Полтавщину віднайти за Лисенковою адресою столовидні гусла XVIII ст. Вони дійсно були в таких умовах, про які писав М. Лисенко, — запорошені, як непотрібні меблі, з побитою декою, потрісканою кришкою, відсутніми багатьма деталями... В музеї цей інструмент було ретельно відреставровано і сьогодні можна уявити, як цей, аскетичного вигляду, стіл стояв у чернечій келії, як сидячи за ним, людина читала, писала, а приходило натхнення, розкривалася кришка і лилися чарівні звуки...

Тут же **столовидні гусла XIX ст.** з точеними дерев'яними ніжками, витонченою інтарсією, що засвідчує шляхетне походження цього інструмента. Однак, на відміну від попередніх гусел, ці мають діатонічний звукоряд.

... А ось **гусла-ящик**, що отримані тридцять років тому з колекції ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР. Біля інструмента зберігся аркуш щільного паперу з надписом «Гусли от Ильи Захарьевича Краковецкого, найдены в м. Купели Вольнской губернии в 1908 г.

Студенти Київського університету Святого Володимира». Сам же інструмент у вигляді ящика, що ставиться на стіл, може бути віднесений до кінця XVIII ст.

В II пол. XIX ст. в Україні вже відчутний спад інтересу до гусел. Обумовлений він в першу чергу тим, що гусли, які формувалися як інструмент билинно-думної традиції, витіснялися в народі іншими інструментами, що не лише успадкували, а й значно розвинули на національному ґрунті цю традицію в кобзі і бандурі. В шляхетному ж середовищі столовидні гусли були витіснені клавішними європейськими інструментами.

Особливе місце в музейній колекції посідають **кобза, бандура** — інструменти легендарних українських кобзарів — творців і хранителів героїчного епосу, виразників совісті української нації, мудрості свого народу.

Так сталося, що впродовж усієї історії цих інструментів обидві ці назви часто переходили на один і той же інструмент, а з кінця XIX і до кінця XX століть фігурували як синонімічні. Це обумовлено не лише певною зовнішньою схожістю кобзи і бандури, а й справжньою спорідненістю цих інструментів: обидва інструменти лютнеподібні, струнні, щипкові і, що особливо важливо, мають спільну суспільно-культурну функцію.

На підставі досліджень О. Фамінцина, М. Лисенка, Г. Хоткевича (попри наявні в них протиріччя та суб'єктивні твердження), а також враховуючи творчі надбання сучасних фольклористів С. Гриці, А. Іваницького, М. Хая, В. Кушпета, маємо підстави в загальних рисах представити шляхи становлення та еволюції цих інструментів.

І кобза, і бандура вже були в українців у середині другого тисячоліття. Так, найстаріші відомості про побутування кобзи в Україні відносяться до 1584 р., коли польський хроніст Бартош Папроцький писав: «Козаки з великої радості показували невимовні штуки, стріляючи, співаючи, на кобзах граючи» [4]. Знали в цей час в Україні й бандуру. Підтвердженням цьому може бути такий факт. Інститут мистецтвознавства Польської академії наук опублікував в 1964 р. в Кракові «Słownik muzikow polskich», в якому подано відомості про персональний склад королівських музичних капел, починаючи з 1139 р. В першому томі цього словника за 1500 рік значиться бандурист Чурило «rochodzenia ruskiego». Це принципово відкидає гіпотезу О. Фамінцина про запозичення українцями бандури, нібито винайденої англійцем Джоном Розе в 1561 р.

У своїй біографії кобза і бандура мають дві яскраво виражені стадії, межею між якими стала середина XVIII ст. Кобза і бандура першої стадії, або давня кобза і бандура (до середини XVIII ст.) були типовими лютнеподібними інструментами (корпус, ручка, струни по ручці). Г. Хоткевич називав давню кобзу загальнолюдським інструментом. Можна сказати, що це стосується також давньої бандури. І кобза, і бандура були лютнеподібними щипковими інструментами, в яких струни були лише на грифі. Судячи з фрагментарних історичних і літературних джерел, у кобзи було 3 струни, у бандури — 5–6 струн. Відомостей про стрій цих інструментів ми не маємо. Бандура лише вважалася більш респектабельним інструментом. У XVIII ст. її називали «маленькою лютнею», «півлютнею». Історик Рігельман в 1785–1796 рр. зазначав, що на кобзі більше грали по селах, а на бандурі — в містах.

Нова стадія в історії кобзи і бандури розпочинається з другої половини XVIII ст., коли на цих інструментах з'являються струни на корпусі, тобто приструнки, і таким чином починають формуватися автохтонні українські інструменти, які не мають аналогів у світовій музичній культурі, як не має аналогів і мистецтво кобзарів-рапсодів. На малюнках козаків-мамаїв добре видно, що спочатку тих приструнків було один-два, потім — більше.

Але ж яка різниця стала між кобзою і бандурою на цьому етапі, коли обидва лютнеподібні інструменти, крім струн на грифі, мали ще й приструнки?

Звичайно в народі цю різницю часто не помічали і один і той же інструмент звали, то кобзою, то бандурою. Але кобзарі, бандуристи і музикознавці цю різницю прово-

дять. Кобза має порівняно менше струн, ніж бандура, і, граючи на ній, кобзар укорочує (притискає) струни на грифі (для збільшення звукоряду) у поєднанні з щипком відкритих приструнків. На бандурі ж, подібно до гусел, грають не притискуючи струн, а лише видобуваючи щипком пальців звук з певної відкритої струни.

Зразком самодостатньої кобзи сучасний віртуоз-поліінструменталіст і науковець В. Кушпет вважає інструмент славнозвісного О. Вересая, досліджений М. Лисенком в його працях. В такому твердженні є рація, оскільки цей інструмент має всі характерні ознаки кобзи і не може ідентифікуватися як бандура, маючи відмінні від неї будову, стрій і спосіб гри.

Але більш як сто років тому кобза вибула з ужитку і навіть зникла, а інструмент О. Вересая був чи не останнім з кобз. Очевидно, однією з причин цього є те, що кобзарі, змушені поєднувати одночасно два способи гри (лютнеподібний і гуслепоподібний), вибрали більш традиційний для слов'янських інструментів і в певній мірі легший спосіб гри — гуслепоподібний, що властивий бандурі. Наприкінці ХХ ст. майстри Київсько-Ірпінського кобзарського цеху, організованого і керованого М. Будником, почали виготовляти кобзи на зразок Вересаєвої і вже маємо приклади виконавства на них. Майбутнє покаже, наскільки розповсюдиться цей інструмент. Ці ж майстри виготовляють також бандури за зразком автентичного інструмента Г. Ткаченка.

Тепер представимо низку кобзарських інструментів з музейної колекції. І перш за все, розповімо про рідкісний експонат (№ Рч-1609), який може ідентифікуватися як **кобза**. Корпус невеликий і неглибокий, ручка коротка, поставлена симетрично. Незважаючи на значну кількість металевих кілків і щільно розташованих струн, що перехрещуються, інструмент зберігає сліди отворів обабіч головки (їх по 3 з кожної сторони) і по краях корпусу. Ясно, що металеві кілки і велика кількість струн з'явилися значно пізніше (орієнтовно в 20-ті рр. ХХ ст.), а первісно на грифі було 6 дерев'яних кілків. Нескладні розрахунки ширини корпусу і відстані між струнами дають можливість припустити, що і на корпусі було приблизно 6 струн, як у кобзи О. Вересая. І параметри, і зовнішній вигляд вказують на схожість з інструментом знаного кобзаря. Цей інструмент знайдений автором в 1970 р. в Харкові, на ньому грав маловідомий кобзар Коронний. Під час ремонту всередині корпусу виявлено напис «1836 рік. Подарунок від Гамалії у Львові». Від якого Гамалії і кому дарувався інструмент — поки що невідомо. <...> Інструмент, ймовірно, відноситься до межі ХVІІІ–ХІХ ст.

Цікава доля **бандури** (№ Рч-1613), отриманої від Сенченка К. П. з с. Нова Павлівка Красноградського району на Харківщині [5]. Інструмент з довбаним корпусом і невирозним малюнком на деці мав явні сліди автентичного: і своєю формою, і характером обробки, і наявністю бічних отворів під дерев'яні кілки на головці грифа й на корпусі. Проте на ньому вже були металеві кілки, збільшена кількість струн. За свідченням власника, бандуру цю він придбав в 30-ті роки в Краснодарі на базарі і під впливом, як він висловився, «суцільної хроматизації» зробив оті зміни... Бандуру Сенченка Х. П. в музеї було відреставровано, за виключенням поновлення малюнка на деці.

Як відомо, в Україні склалися три основні типи конструкції бандур, що характерні відповідним виконавським школам. Наприклад, ось дві харківські бандури. Вони відносяться до кінця ХІХ ст. Обидві мають невеликий симетричний круглий корпус, продовуватий гриф. Корпус набрано з окремих клепок. Кожна струна внизу корпусу кріпиться спеціальним гудзиком. Обробка всіх деталей інструмента ретельна, майстрова. Очевидно, інструменти ці виготовлені на замовлення і функціонували в інтелігентному середовищі.

За харківською школою (колишньою зінківською) ці інструменти під час гри тримали паралельно до корпусу, опираючи на ліве коліно, гриф клали на ліве плече, і кожною рукою грали в будь-якій позиції.

А ось бандура київської (колишньої чернігівської) школи. Її видовбаний з цільного шматка верби корпус має підкреслену асиметричну форму. Овал корпуса неправильної форми особливо піднятий вгорі ліворуч. На головці грифа 4 дерев'яні кілки, на корпусі — 23. Ручка коротка. Така форма бандури не дає можливості перекинути ліву руку на приструнки. На бандурах київської школи грають, тримаючи їх перпендикулярно до корпусу виконавця. Ліва рука грає на грифі, права — на приструнках.

В музеї немало бандур полтавської школи, що є своєрідним середнім варіантом між харківською та київською школами. І хоч ця школа не вважається прогресивною, проте мала своїх прихильників і яскравих представників. Зокрема, на бандурі цієї школи грав відомий кобзар Михайло Кравченко.

В музеї представлені також інструменти відомих майстрів, чиї творіння займають важливе і цілком конкретне місце в українському інструментознавстві — це бандури О. Корнієвського, Я. Хладового, В. Тузиченка, І. Скляра, що є етапними на шляху до професіоналізації бандурницького мистецтва.

Слід визначити, що окремі фольклористи відмовляють в праві віднесення до народних музичних інструментів тих, що використовуються в сфері академічної музики. Посилаючись на К. Квітку, який досліджував національний інструментарій 70 років тому, вони й сьогодні називають концертну бандуру «сурогатом», «штучно створеним заміном», що і від традиції відійшов, і нібито до академічного рівня не дотягнувся. Ми ж залучаємо до колекції поряд з автентичними інструментами і такі, що засвідчують певні етапи їх вдосконалення, адже музейний спосіб дослідження того чи іншого явища передбачає розгляд його в історичному аспекті: змінюються соціальні умови, культурний рівень суспільства — змінюються музичні смаки, функції народних інструментів, їх органологія і ергономічний норматив. Усвідомлюючи з сумом, що всі нововведення об'єктивно є винуватцями витіснення автентичного, ми водночас «не повинні забувати, що народний музичний інструмент неминуче приречений до загибелі, не може існувати далі і перетворюється в історичний пам'ятник, якщо перестає відповідати потребі часу і не піддається вдосконаленню» [6]. І найголовнішим в цій полеміці є те, що сучасне академічне бандурницьке мистецтво в його вокально-інструментальній (сольній і ансамблевій) і суто інструментальній формах є окрасою українського музичного мистецтва, виявом високої естетики і професіоналізму виконавців. Це ж стосується й інших вдосконалених інструментів, що використовуються в Національному оркестрі народних інструментів, Національній капелі бандуристів України та інших професійних колективах, які є обличчям культури високо музичного народу.

Впритул до кобз і бандур стоїть в українському народному інструментарії торбан, або панська бандура. Пріоритет у справі винайдення цього інструмента часто віддають полякам, хоч є багато підстав вважати торбан саме українським винаходом. О. Фамінцин, який вказує на польське походження торбана, зазначає ніби цей інструмент відомий в Польщі з кінця XVI ст. Насправді ж під цією назвою до кінця XVIII ст. існували лише басові лютні-теорби з опояченою назвою теорбан. Як окремий інструмент торбан сформувався лише тоді, коли вже поєднував в собі ознаки лютні і бандури, тобто, коли на ньому з'явилися приструнки. А їх, як вже зазначалось, винайшли українці в II пол. XVIII ст. Численні факти говорять про те, що на торбані в Польщі грали переважно українці, яких звали козаками. Торбан репрезентував культуру Речі Посполитої лише тоді, коли до її складу входили українські землі. В подальшому, після III-го розділу Польщі [7]. (1795 р.) поляки самі вважали торбан як виключно український інструмент (Фам. ст. 177). На користь українського походження торбана говорить і той факт, що музика струнних щипкових інструментів взагалі є чужою етнічному звукоідеалу поляків. Ось як про це говорить Ян Стеньшевський, музикознавець, президент Польської музичної ради ЮНЕСКО: «Кидається у вічі нелюбов польського народу до щипкових інструментів як до таких, що

не відповідають його уявленню про музичне звучання. Історичних підтверджень, що в минулі віки це було інакше, не існує» [8].

Торбан побутував переважно в шляхетних маєтках. На ньому акомпанували міські пісні, танці. Представники козацької старшини полюбляли акомпанувати на ньому кобзарський репертуар: історичні пісні, думи; придворні музиканти супроводжували на торбані величальні пісні.

В музеї зберігається **два торбани** майже двохсотлітньої давності. Один з них є **типовим торбаном** з подвійною головою грифа. Він має всього 32 струни, в т.ч. 14 приструнків, 14 втор (струни на грифі), 4 байорки (струни, що проходять вздовж ручки).

Другий, так званий «**дамський торбан**» (за висловом Г. Ткаченка) дещо менший від традиційного, має вишукані лекальні форми корпусу, грифа та головки. Корпус глибокий, набраний з окремих кленових клепок, струни жильні. Нещодавно нами встановлено схожість цього торбана в найдрібніших характерних деталях з інструментом, з яким був сфотографований торбаніст О. Бородай і кобзар Г. Гончаренко [9].

Яскравим самобутнім інструментом билинно-думної традиції є **колісна ліра**. Цей струнно-фрикційний інструмент відомий в Європі протягом тисячі років. У середні віки музиканти, зустрічаючи один одного на стежинах Європи, вітали словами: «Хай гуде в твоїх руках ліра». В Україні колісна ліра з'явилася орієнтовно в XVIII ст., хоч є припущення, що могла бути й раніше. На ній грали переважно сліпі старці, щоб заробити на шматок хліба, а в репертуарі були сумні пісні, канти, псалми. Це обумовлено гугнявим тембром інструмента. Хоч в репертуарі лірників часом були й веселі пісні й танці. Лірник міг вшкварити і в шинку, і на весіллі. В європейській класифікації Е. Горнбостеля і К. Закса ліра віднесена до смичкових інструментів. Однак функцію смичка тут виконує колесо. Серед найцікавіших **колісних лір** маємо колоритний інструмент XVIII ст., де відвертий примітивізм корпусу поєднаний з окремими витонченими деталями: дзядиком, троником, кілочками...

Одна з колісних лір («**Власючка**») отримана автором в 1970 році на Волині від лірника П. Власюка. Ця ліра відрізняється від традиційних тим, що має не одну, а дві мелодичні струни. Майже два тижні довелося розшукувати в 1970 р. цього незрячого лірника на Волині: спочатку довелося побувати в селі, де народився, потім — в селі, в якому одружився, затим — де на той час мешкав... І сьогодні в музеї вона є невмирущою пам'яттю сотням українських лірників, що в латаній свитині і постолах чи босоніж розносили з піснею тугу і благородство душі своєї по хуторах і селах України, отримуючи взамін разом із шматком чорного хліба глибоко емоційне співчуття нужденній долі.

Сьогодні М. Й. Хай попри свій науковий статус кандидата мистецтвознавства і викладача Київської музичної академії бере в руки такий інструмент, аби продемонструвати те первозданне мистецтво біля храму чи в столичному підземному переході.

Струнний ударний інструмент цимбали сьогодні знають у всьому світі. Вважають, що цей інструмент як і гусла походить від арабського сантиря, трапецієвидного інструмента, відомого вже в IV тис. до н.е.

Дослідники сходяться на тому, що до багатьох європейських країн, в т.ч. і до України цей інструмент потрапив після хрестових походів [10]. В кожного народу цей інструмент знайшов власну інтерпретацію. Автор першої в Україні фундаментальної праці, присвяченої цимбалам О. Незовибатько зазначав, що «пам'ятки культури XVI–XVIII століть дають можливість простежити процес розвитку і удосконалення народних цимбалів від вузько-об'ємного інструмента (з десятьма-дванадцятьма бунтами струн) до удосконаленого з хроматичним строєм (до сорока бунтів без повторних звуків)» [11]. В нас цимбали набули найбільшого поширення на Гуцульщині, Буковині, в Поліссі.

Незважаючи на те що в сфері академічної музики використовувалися концертні цимбали конструкції угорського майстра Шунда, в народному побуті збереглися автентичні цимбали по 3–4 струни в хорі. Щоправда, крім цих зразків цимбал, в музеї є рідкісні гуцульські цимбали по 7 струн в хорі. Переважна більшість народних цимбал мають по 12–15 хорів — це мелодичні інструменти. В музичному інструментарії Закарпаття побутують цимбали на 7–8 хорів. Це так звані бурдонові цимбали, що строяться по квінто-квартовому колу, і використовуються для акомпанементу пісенної і танцювальної музики.

Народні цимбали тримають на ремені, на них грають під час ходи. Як правило, верхня дека має виріз, куди музиці кидають гроші. Резонаторні розетки та корпус часто оздоблені фанним різьбленням, інкрустацією, інтарсією тощо.

З розвитком ансамблевої музики в музичний побут України ввійшов акомпануючий інструмент **басоля** (від слова бас). Зовні басоля нагадує віолончель, хоч є трохи більшою від неї і меншою від контрабаса. В інструментальних ансамблях центральної України басоля — чотириструнна і має квінтовий стрій, в карпатському регіоні — триструнна басоля і строїться в терцію. Різновиди таких басоль представлено й в музейній колекції. Як правило, це аматорські інструменти і вони яскраво передають народний колорит. Один з рідкісних різновидів басолі є п'ятиструнна басоля, що побутує в Закарпатті. В цьому інструменті, як і способі гри на ньому, помітний вплив циганського фольклору. На інструменті грають не смичком, а ударяють спеціальним бильцем — це ударно-щипковий інструмент. На його грифі є три рухомі поріжки, що дозволяють миттєво перестроювати інструмент на різні тональності.

З розмаїття духового музичного інструментарію в колекції представлені як флейтові, так і язичкові та мундштукові інструменти. І звичайно домінують різновиди сопілок. Тут добре знана традиційна сопілка (поздовжена флейта із свистковим пристроєм), фрілка і флюяра — відкриті флейти (без свистка), дводенцівки (спарені сопилки), теленка (флейта без пальцевих отворів), коса дудка або весняна скосівка, зубівка та ін.

Окремі з названих інструментів не мають чіткого опису в інструментознавчій літературі. Так, Г. Хоткевич описує теленку як тільки свисткову флейту, хоч частіше вона є відкритою флейтою гуцульських вівчарів [12]. А. Гуменюк, ототожнюючи теленку і зубівку, так і назвав відповідну статтю в своїй праці «Зубівка або теленка» [13]. За описом і ілюстрацією він ототожнює зубівку з фрілкою. На жаль, ці неточності дублюються в працях інших музикознавців з посиланням на зазначені джерела.

Зубівка, хоч і рідко використовується в музичному побуті, все ж є багатим в тембровому відношенні інструментом. Щоб зрозуміти конструкцію цієї флейти, згадаємо по-детальну будову свистка в сопілці. Він має денце, канал, в який вдувається повітря і голосник — прямокутний отвір, одна сторона якого загострена. Це зуб, об який розсікається повітря і утворюється свист. Так ось, подовжена флейта, що не має ні денця, ні повного голосника, а лише його зуб, зветься зубівкою. Граючи на зубівці, музикант обома губами формує свисток (нижньою губою — денце, верхньою — голосник), і утворюється характерний флейтовий тембр звуку.

Впритул до цього стоїть ще одна флейта, яка не має денця, проте має голосник. Трубка зрізана вгорі наскісно. Під час гри музикант нижньою губою прикриває частину денця, і утворюється неповторної краси оксамитовий звук. В карпатському регіоні такий інструмент зветься «весняною скосівкою», а в Поліссі — «косою дудкою».


Читачам добре відомі мембральні інструменти, що побутують в Україні. В їх числі бубон, барабан. Такі народні примітиви завжди вражали своїм колоритом і їх музична ансамблева функція добре znana. А ось фрикційний гуцульський інструмент **бугай** привертає увагу відвідувачів не лише своїм виглядом, а й способом гри і характером звуку.

Дерев'яна діжечка обтягнута з одного боку шкірою. До неї в центрі прикріплено пучок конячого волосу. Музикант зволоженими в квасі руками сіпає за пучок конячого волосу, видобуваючи тертям найбільш стійкі звуки акорду. Інструмент утримує темпоритм в ансамблі і вносить елемент гумору в ту гру.

Втім, ласкаво просимо до музею: побачите й почуєте.

Джерела

1. Д. П. Тихомиров. История гуслей. — Тарту, 1962, С. 37.
2. Я. Штелін. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935, С. 74.
3. Народні музичні інструменти на Україні. — К., 1955. С. 51.
4. Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ, 1930, С. 72.
5. Л. Черкаський. Живі струни України. — К.: «КМ Academia», 1999, С. 32.
6. Ернст Емсхаймер — музикознавець, доктор, професор, директор Стокгольмського музично-історичного музею (Швеція) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Збірник статей під ред. Є.В.Гіппіуса. ч.ІІ, С. 17.
7. О. Фамінцин. Домра и сродные ей инструменты русского народа. — СПб., 1898, С. 177.
8. Ян Стеньшевський. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях под общей редакцией Гиппиуса. — 1988, С. 50.
9. А. Гуменюк. Українські народні музичні інструменти.— К.: «Наукова думка», 1967, С. 101.
10. Т. Баран. Світ цимбалів. — Львів: «Світ», 1999, С. 16.
11. О. Незовибатько. Українські цимбали. — К.: «Музична Україна», 1976, С. 21.
12. Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ, 1930, С. 202.
13. А. Гуменюк. Українські народні музичні інструменти. — К.: «Наукова думка», 1967, С. 38.



**СТАТТІ
РОЗВІДКИ
ДОСЛІДЖЕННЯ**

Олена Кореняк

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ЕПОХИ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ¹

Колекція українських народних музичних інструментів в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМК України) була започаткована у 1969 р. першим керівником новоствореного тоді сектора Леонідом Черкаським², і на сьогоднішній день вона складає понад шістсот одиниць. Комплектування колекції відбувалося поступово і головну її частину складають унікальні автентичні інструменти, які вдалося знайти Л. Черкаському в непридатних для зберігання місцях, залучити їх до музейної збірки, відреставрувати, надати їм надійний притулок і зберегти для майбутніх поколінь [1, С. 9–13].

Важливу частину колекції становлять старовинні музичні інструменти XVIII ст. — епохи козацького бароко та їх сучасні реконструкції. Відвідувачі МТМК України можуть ознайомитися із українськими народними інструментами минувшини у відкритому показі на постійно діючій виставці «Живі струни України» та у фондах Відділу українських народних інструментів.

Відомо, що перші згадки про українське воїнство, яке названо «козаками», у письмових джерелах, зокрема, у Густинському літописі, припадають на початок XVI ст. [2]. Закінченням епохи козаччини вважається кінець XVIII ст. Історики виділяють дві важливі події — зруйнування Січі Катериною II у 1775 р. та залучення козацького війська до регулярних лав армії Російської імперії у 1784 р. після скасування гетьманства. Оскільки найдавніші музичні інструменти, які дійшли до нашого часу, датуються XVIII ст., то є підстави вважати ці інструменти речовими джерелами, що відносяться до останньої третини епохи козацтва.

Про військову музику і музичні інструменти є згадки у письмових джерелах ще більш давнього часу — епохи Київської Русі. Труба — це один із найдавніших духових інструментів військового побуту, що був відомий, і є свідомства його використання нашими пращурами у 960 р. Так, коли печеніги обложили Київ, міське населення трубними сигналами повідомило воїнів воєводи Притича, що стояли на лівому березі Дніпра. Ті посідали у човни і затрубили у відповідь. Печеніги перелякалися великої кількості трубних голосів і, подумавши, що то князь Святослав прийшов на допомогу, втекли. Труби фігурують також у «Слові о полку Ігоревім» [3, С. 241–243].

Українські козаки використовували труби, звук яких наводив жах на ворога, під час воєн з татарами і поляками. Військові труби спершу були дерев'яними, пізніше — дерев'яний корпус комбінували із металевим розтрубом, а згодом стали робити повністю із міді. Сигнали труби у військовому побуті мали певне значення — були мелодії для військового збору, сідланя коня, виходу в похід, тощо [3, С. 242].

¹ Окремі положення цієї статті були опубліковані. Див.: Левенко (Кореняк — ред.) О. Ю. Українські народні музичні інструменти козацької доби в колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України. // Заповідна Хортиця: Збірка наукових праць / відп. редак. О. П. Мірущенко, М. А. Остапенко та ін. — Запоріжжя: ПП Антіпов В. І., 2017. С. 122–129.

Ілюстрації див. кольорову вкл.

² Леонід Черкаський — у 1969–2016 роках працював у музеї на посадах завідувача (першого — ред.) сектора, відділу українських народних музичних інструментів, провідного наукового співробітника. Заслужений працівник культури України (2003), член НСТД України, Всеукраїнської спілки кобзарів.

Труби використовувалися у полковій музиці війська Запорозького. У «Реєстрі заслуги музики військової року 1711 октоврія» читаємо такі рядки: «Семенові, сліпому трубачені — 15 коп., Данилові синові сліпому — 10 коп., а всім музикам військовим, окрім грошової плати, постав сукна дарма всім шести чоловікам через рік давати» [3, С. 242]. Січові стрільці як спадкоємці козацької традиції також використовували труби у маршовому русі та для передачі сигналів, таких як «збір», «вставай в ряд», «станути-стій», «відпочинь».

До теперішнього часу науковцям невідомі зразки давніх козацьких труб. У 70–80-х рр. ХХ ст. окремі майстри, орієнтуючись на літературні описи, історичні джерела та зображення музичних інструментів на картинах художників, стали виготовляти дерев'яні козацькі труби для мистецьких колективів. У сьогоденні замість дерев'яної труби функціонує мідна. Цей інструмент можна почути і як військовий сигнальний інструмент, і як інструмент духової музики [3, С. 243].

У фондах відділу українських народних музичних інструментів МТМК України зберігаються козацькі труби — це духові дерев'яні мундштучні інструменти, роботи-реконструкції майстрів А. Заярузного, В. Зуляка та О. Шльончика, що датуються другою половиною ХХ ст.

Серед них — **Труба козацька роботи майстра А. Заярузного** (№ Рч 3552, рік виготовлення — 1985 р.). Вона з'явилася серед інструментів музейної колекції у 1987 р. Труба виготовлена із вишні, довжина її шістдесят чотири сантиметри, корпус прикрашений латунними вставками.

У фондах відділу зберігається **Козацька мала труба** (Визунок, № Рч 4314) видатного майстра народних духових музичних інструментів О. Шльончика. Вона була залучена до музейної колекції у 1990 р. Інструмент має шість пальцевих отворів, стрій — ля мажор, діапазон — дві з половиною октави, довжина — понад двадцять сантиметрів. Труба виготовлена з явора (клена), має грушевий розтруб діаметром чотири сантиметри, мундштук — із черемхи, перехідна втулка — ебонітова. Інструмент покрито лаком, колір труби — сіро-бежевий.

У музейній колекції також є ще одна козацька труба роботи цього ж майстра (№ Рч 4313). Інструмент має шість пальцевих отворів, стрій — мі-бемоль мажор, діапазон — дві з половиною октави. Матеріали, з яких виготовлено трубу, ідентичні попередньому інструменту О. Шльончика. Довжина труби — сорок сім сантиметрів, діаметр розтрубу — п'ять з половиною сантиметрів.

У музейній збірці представлено **козацьку трубу із доробку майстра О. Зуляка** (№ Рч 2788). Інструмент виготовлений у 1970–1973 рр. Труба має хроматичний звукоряд, десять ігрових отворів. Інструмент складається з двох частин — конусоподібної труби, на якій містяться ігрові отвори, та розтруба. Деталі інструмента з'єднані мідним кільцем. Колір інструмента — темно-коричневий; довжина — п'ятдесят п'ять сантиметрів, ширина розтруба — дванадцять сантиметрів. Цю козацьку трубу було одержано у 1976 р. від Київського оркестру народних інструментів.

Обов'язковим у складі полкової музики війська Запорозького є такий народний дерев'яний духовий інструмент, як сурма. Він має різкий сильний звук і може передати бойовий та закличний характер музики. Інструмент відомий ще з часів скоморошого мистецтва. Існує думка, що сурма — це інструмент східного походження. Слово «сурна» перекладається із персидської мови як «святкова флейта» [3, С. 220].

Сурма — це пряма конічна флейта із подвійною тростиною, тобто це язичковий інструмент. У народному побуті тростину робили із сплющеної очеретяної трубки, чи міцної житньої соломини. Тростина береться музикантом в рот і під тиском повітря вібрує [3, С. 220–221].

У військовому побуті сурми часто використовувалися поруч із трубами, однак їх розділяли і музикантів розрізняли:

«В труби затрубили,
В сурми засурмили» [4, С. 343].

Польський сейм у 1601 р., видаючи платню запорожцям, розрізняв сурмачів і трубачів [4, С. 344].

Царським указом 1649 р. сурму було заборонено вживати. Однак, незважаючи на це, сурма продовжує існувати і функціонувати на теренах України. Так, в архіві Полтавської казенної палати в книгах видатків за 1732–1749 рр. фігурують довбиші (литавристи), трубачі і сурмач. А ще в більш ранньому документі за 1711 р. йдеться про оплату військової музики у Полтаві [3, С. 221]:

«Довбишеві — 110 злотих,
Сурмачеві — 110 злотих,
Данилові трубачеві — 50 злотих,
Лук'янові трубачеві — 15 коп» [4, С. 345].

Історія, на жаль, не зберегла старовинних зразків сурми. Вважалося, що цей інструмент виготовляли із карагача — твердої породи дерева. Інколи сурми робили із вільхи або липи. На стволі вирізували від п'яти до восьми пальцевих отворів, розтруб робили із металу.

У народній пам'яті не згасли спогади про сурму, як незвичайний і яскравий музичний інструмент. Ймовірно, що збереження давніх згадок про сурму в народних піснях, професійному мистецтві та літературних творах, вплинуло на відродження цього інструмента, що відбулося у 60–70-х рр. ХХ ст. Майстри українських народних музичних інструментів — В. Зуляк, Є. Бобровников, О. Шльончик, Д. Демінчук та інші почали відтворювати сурми згідно з історичними та літературними джерелами [3, С. 222].

У музейній колекції зберігаються сурми різних майстрів, що датуються другою половиною ХХ ст. Наприклад, сурма-альт (№ Рч 3159) була виготовлена майстром Є. Бобровниковим у 1967 р. і передана до музейної колекції у 1983 р. Корпус інструмента дерев'яний і має дев'ять отворів, розтруб — роговий із тростиною гобойного типу. Звукоряд інструмента — хроматичний, діапазон — від «сі бемоль» малої октави до «ля бемоль» першої. Довжина бамбукової трубки із металевим перехідником складає сорок чотири сантиметри.

У фондах відділу є також **сурма майстра О. Зуляка** (№ Рч 2784, 1–2), яка була виготовлена у 1970–1973 рр. Інструмент має хроматичний звукоряд. Корпус сурми — це конусоподібна трубка, на якій вирізуано десять ігрових отворів. Трубка і розтруб з'єднані між собою мідним кільцем. Сурма виготовлена із черешні, колір інструмента — темно-коричневий. Довжина інструмента — сорок сім сантиметрів., діаметр розтруба складає шість сантиметрів. Сурма потрапила до музейної колекції у 1976 р. від Київського оркестру народних інструментів.

Відродження сурми, цього старовинного військового інструмента, має важливе значення. Невипадково, що саме образ сурми, як сигнального козацького духового інструмента, надихає сучасних поетів. Наприклад, у вірші Ліни Костенко є такі рядки:

Ті журавлі, і їх прощальні сурми...
Тих відлітань сюїта голуба...
Натягне дощ свої осінні струни,
торкне ті струни пальчиком верба.

Сумна арфістко — рученьки вербові! —
по самі плечі вкютана в туман.
Зіграй мені мелодію любові,
ту, без якої холодно словам [5].

Це свідчить про те, що старовинні українські музичні інструменти є не лише «мистецькими артефактами минулих епох», а й дотепер мають невичерпний енергетичний потенціал і несуть свою музичну місію у сьогоденні, передаючи пам'ять про історичні значущі події сучасним нащадкам козаків.

До складу полкової музики козацького війська і до клейнодів Запорозької Січі, тобто речей священного вжитку, відносять такий музичний інструмент, як литаври. Інколи його називають тулумбас. Видатний виконавець і науковець Г. Хоткевич, спираючись на давніші джерела, пише, що цим словом також називали великий бубон, що використовували у турецькій та яничарській музиці [4, С. 419]. Литаври мають різні синонімічні назви — бубни, котли, тимпани, казани. Музикантів-литавристів називали довбишами, литаврщиками, «накрайчиями» [4, С. 420–423].

Запорозькі козаки широко використовували литаври у побуті. Справді, корпус інструмента виглядає, як великий металевий котел. Його робили із міді, латуні чи алюмінію і обтягували телячою шкірою. Ударом руки чи спеціальної колотушки можна видобути звук певної висоти. Тон залежить від сили натягу мембрани: чим сильніше натягнута мембрана, тим звук вищий, і навпаки. Цей інструмент має великий діапазон сили звуку: від ледве чутного *pp* до громоподібного *fff*. Чим нижчий звук, тим він більш тривалий і тяжчий; чим вищий тон, тим він легший і коротший. На литаврах використовуються такі прийоми гри, як поодинокі удари і тремоло — тобто швидкі удари. Ці прийоми відомі в козацькому побуті із давніх-давен [3, С. 55–58].

Наприклад, коли збирали козацьку раду, то це відбувалося за наказом кошового отамана і сигналом до збору були саме удари литавр. Далі за традицією осавул ішов у церкву, брав хоругви і ставив їх перед козацтвом. Коли все козацтво було у зборі, литаврист тричі пробивав дрібно тремоло. Після цього виходили кошовий з бунчуком (палицею, що символізувала його владу), писар з каламарем, осавул із малою палицею і суддя з печаткою. Всі кланялися козацькому товариству і починалася рада [3, С. 56].

За допомогою звуків литавр не лише збирали козацьку раду, також передавали накази по війську, у тому числі і під час бойових дій. Козаки часто ще називали цей інструмент словом «котли», адже деякі литаври були такого великого розміру, що їх везли на підводі, а грати на них могли одночасно до восьми довбишів! [4, С. 420] Цей інструмент зберігали в церкві, щоб якийсь із козаків часом не зчинив хибної тривоги [3, С. 57].

Литаври увійшли до складу камерних та симфонічних оркестрів і тому цей музичний інструмент не зазнав таких переслідувань і вимушеного забуття, як козацькі труби чи сурма. Тулумбас безперервно функціонував і після завершення епохи козацтва — у XIX та XX ст. У музейній колекції МТМК України є сучасні Литаври великі (№ Рч 1582) і Литаври середні (№ Рч 1583). Діаметр більшого інструмента становить сімдесят сантиметрів, а меншого — п'ятдесят чотири сантиметри. Обидва інструменти надійшли до музейного зібрання від Державної заслуженої капели бандуристів УРСР під керівництвом О. Мінківського згідно з Наказом №336 Міністерства культури УРСР від 25.08.1970 р. Унікальними в музейній колекції є старовинні музичні інструменти XVIII ст. Ці інструменти відносяться до загальнонаціонального інструментарію, тобто є такими, що були розповсюджені по всій території України.

У музейному фонді зберігаються: колісна ліра XVIII ст., гусла-ящик XVIII ст., торбани XVIII–XIX ст., старовинна кобза XVIII ст., перероблена у XIX ст. на бандуру, гусла-стіл XVIII–XIX ст. Вагоме місце серед цих старовинних інструментів займають також чотири бандури невідомих майстрів XVIII–XIX ст. Три з них потрапили до музею із колекцією, зібраною композитором М. Лисенком (№ Рч 2577, № Рч 2579, № Рч 2580), що були передані у 1974 р. з ІМФЕ ім. М. Рильського.

Столовидні гусла і торбан, або «панська бандура», побутували серед таких верств населення, як дворянство, духовенство, представники інтелігенції. Відповідно і торбані-

сти та гусярі належали до представників цих верств населення. Грою на торбані володіли українські гетьмани Іван Мазепа, Іван Дорошенко, брати Розумовські та члени їхньої родини. Також виконавцями на торбані та гусях були придворні співаки, вільні козаки і міщани — у їх репертуарі були народні пісні і танці, композиції до супроводу вертепного дійства та інструментальні номери з театральних вистав того часу [6, С. 10–14]. Музикознавець Я. Штелін писав про українських гусярів, що вони «з винятковою виразністю виконують найновіші італійські композиції з театральних балетів, оперних арій і цілі партити найскладнішої гармонізації» [7].

В експозиції постійно діючої виставки «Живі струни України» можна побачити торбан роботи невідомого майстра (№ Рч 3464), що датується кінцем XVIII — початком XIX ст. Цей інструмент було передано до колекції музею у 1985 р. з фондів Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Корпус інструмента лютнеподібний і складається із п'ятнадцяти клепок. Розмір інструмента — сто сім на тридцять п'ять сантиметрів. Торбан має двадцять струн на грифі і десять — на корпусі (приструнки), з них: шість байорків, чотирнадцять втор та десять приструнків. Інструмент має подвійну головку лекальних форм. На верхній головці врізаний пересувний поріжок.

Серед опублікованих світлин саме цей інструмент є на фото «Кобзар Г. Гончаренко і торбаніст О. Бородай» [8, С. 101]. Проте відомо, що О. Бородай був помічником М. Лисенка у справах Музично-драматичної школи і не володів грою на музичних інструментах. На фото він стоїть біля торбану, але не тримає інструмент в руках, як Г. Гончаренко свою бандуру. Загальний вигляд корпусу цього торбану з фотографії, будова головки, кількість струн та приструнків, форма голосника, струнотримач та параметри повністю відповідають торбану з музейної колекції. Отже, дуже ймовірно, що це є той самий інструмент.

У фонді відділу зберігається інший торбан роботи невідомого майстра, що також датується XVIII–XIX ст. (№ Рч 3076). Корпус інструмента виготовлений з клену та ялини і складається з вісімнадцяти клепок витонченої роботи; гриф теорби має подвійну головку, струнотримач — металевий. Торбан має вісімнадцять кілків на головці грифу і чотирнадцять кілків на верхній деці, з них: чотири — байорки, чотирнадцять втор і чотирнадцять приструнків. Всі кілки торбану дерев'яні.

На виставці «Живі струни України» експонуються гуся-ящик кінця XVIII ст. (№ Рч 2618) роботи невідомого майстра. Напис на папері, що зберігся біля цього інструмента має такий зміст: «Гусли от Ильи Захарьевича Краковецкаго, найдены в м. Купели Волынской губернии в 1908 г. Студенты Киевского университета Святого Владимира» [9, С. 7–10], [6, С. 13]. Інструмент має тридцять сім струн і являє собою дерев'яний ящик прямокутної форми. Його розміри: майже вісімдесят сантиметрів на сорок дев'ять сантиметрів, ящик заввишки шістнадцять з половиною сантиметрів. На деці є чотири резонаторні отвори діаметром двадцять міліметрів, навколо кожного з них є шість отворів діаметром по десять міліметрів кожен. Гуся-ящик було передано до МТМК України у 1974 р. з ІМФЕ ім. М. Рильського.

В експозиції виставки «Живі струни України» відвідувачі музею можуть побачити столовидні гуся XVIII ст. — XIX ст. (№ Рч 1588), які були віднайдені під час експедиції на Полтавщину в 1970 р. [6, С. 10–12]. Довжина інструмента — 138 см, ширина — 57 см, висота стола — 79 см. Гуся мають п'ятдесят шість струн. На кришці вміщено дві репродукції картин невідомих авторів, одна з яких називається «Схід місяця над Босфором». Інструмент було відреставровано у 1971 р.: відремонтовано кришку та корпус, укріплено кілковий щит, зроблено реконструкції втрачених розеток на місці резонаторних отворів, натягнуто струни.

В епоху XVII — XVIII ст. і до початку XX ст. українські лірники були повноправними учасниками традиційного музикування на Україні. Музиканти тих далеких часів об'єд-

нувалися у музичні братства, які функціонували подібно до середньовічних ремісничих цехів впродовж тривалого періоду часу, кожен з яких мав свій статут та правила [10]. Правила статутів цехових музикантів були спрямовані на захист їх професійних інтересів. Наприклад, у статуті цеху музикантів Києва було зазначено, що у його сферу діяльності входить побутове обслуговування міського населення і виступи у довколишніх селах. Збереглися письмові згадки про цех музикантів у Прилуках на Полтавщині, що виник у 1686 р., і цех скрипалів у Кам'янці-Подільському [11, С. 95].

Відомо, що деякі музиканти-бандуристи і кобзарі виконували свої твори, мандруючи селами і в I пол. XX ст., а лірники — аж до 70-х рр. XX ст. Основу репертуару мандрівних музикантів складали епічні жанри — думи, історичні пісні, балади. Також вони грали побутові танці, марші, жартівливі пісні, тощо. Колісна ліра користувалась меншою популярністю, ніж кобза, бандура та гусла.

Характерною рисою функціонування братств музик, зокрема лірників та кобзарів, що зародилися у XVI–XVII ст. і продовжували свою діяльність в XIX і частково в XX ст., є взаємозв'язок із принципами християнської моралі. Справді, християнські цінності живили традицію мандрівного виконавства на традиційних українських народних інструментах і вплив християнського світосприйняття відчувається не лише у музичних творах на духовну тематику.

На думку дослідника кобзарства Б. Жеплинського, представники кобзарської традиції в усі часи мали зв'язок із духовенством. Інколи деякі бандуристи допомагали дякам, півчим та регентам у богослужінні, зокрема коли сформувався репертуар богослужбових піснеспівів із атрибуцією «київський». Ці твори були популярні і користувалися успіхом не тільки на Україні, але і в Росії. І коли російські патріархи викликали до себе українських священнослужителів для впровадження цих нових піснеспівів, вони брали з собою часто і бандуристів. Так, наприклад, «єписком Іоакимъ Строковъ, уезжая въ 1730 г изъ Переяслався въ Воронежъ, захватилъ с собою півчаго и бандуриста» — з земель Гетьманської України [12, 15].

За свідченням кобзаря Георгія Ткаченка, який в радянські часи продовжував виконувати на старосвітській бандурі традиційний кобзарський репертуар, свого часу перейнятий у кобзарів та лірників Харківщини, — обов'язковими для виконання під час «визвілки» були думи та псалми: «Вважалося, що дар кобзаря, то від Бога... Навіть історичні пісні не входили в обов'язковому порядку у кобзарський репертуар. А як «визвілку брали», так тільки на думи або псалми. Ліричні пісні зовсім не входили. Те саме у лірників. Ні танці не входили в обов'язковий репертуар. Це так вже потім почали їх включати для заробітку» [13, С. 44].

В музеї зберігається **бандура Георгія Кириловича Ткаченка** (№ Рч 4484) — це інструмент XIX ст. роботи невідомого майстра, вона експонується на відкритій виставці «Живії струни України» і була отримана від В. Перевальського у 1998 р. по усному заповіту Г. Ткаченка. Корпус бандури кленовий, верхня дека виготовлена з ялини, інструмент має п'ять басів та шістнадцять приструнків.

Відомо, що для традиційного кобзарства характерним є тяжіння до героїко-епічних форм. Справді, репертуар кобзарів та виконавців на інших музичних інструментах козацької доби складали епічні жанри, що функціонували невіддільно в середовищі традиційних кобзарів та лірників [14, 42].

Однак, і українська народна пісня здавна була широко представлена у репертуарі наших співців-рапсодів. Козацька доба вважається золотим віком у розвитку української народної пісні, а її розквіт пов'язаний із появою нового типу народних співців-рапсодів — кобзарів, бандуристів та лірників з властивим їм інструментарієм [14, с. 107].

Згадки про козаків-кобзарів в українських піснях неодноразові — українські народні пісні дають певні відомості і про козацький побут:

Да стоїть коза(ца)к над водою,
Да тримат кобзу над полою,
Да на кобзойці витинає,
Да свою долю проклинає [14, с. 82].

Дослідник традиційного співоцтва К. Черемський зазначає, що взаємодія козацтва і кобзарства була настільки природною, що й досі сприймається як складова частина одного феномена; козацькому середовищу співці були потрібні для підтримки особливої атмосфери і духовного настрою національного війська, а у воєнні часи кобзарі нерідко виконували функцію козацьких агітаторів. Імена деяких виконавців того часу дійшли до сьогодення завдяки документам та спогадам [15, С. 93].

На думку Б. Жеплинського, дослідника історії кобзарства на Україні, на Запорізькій Січі вчили грати на кобзі і бандурі та інших інструментах у своєрідній школі, а після її закінчення кобзарі-бандуристи опанувавши одну-дві іноземні мови ставали ефективними розвідниками козацтва. Традиція кобзарювання в містах та селищах на базарах, знайомство та спілкування з людьми допомагали музикантам-воїнам не лише знайомитися з настроями місцевого населення, але й розвідувати місця перебування українських бранців, місця дислокації військ та укріплень противників [12, С. 12].

Інколи кобзарі-запорожці виконували місії дипломатів — посланців-вістунів і супроводжували козацьких послів. У поемі Т. Шевченка «Невольник» поет згадує найцікавішу постать із цієї когорти — Антіна Головатого (1744–1797 рр.). Це історична особа — зокрема, про нього відомо, що він потрапив на Запорізьку Січ ще хлопчиком, згодом навчився грати на бандурі і став старшиною. Він вважається автором пісень про справи козацького товариства «Ой, Боже наш, Боже милостивий» та «Ой, годі нам журитися». Головатого неодноразово виряджали з дипломатичними місіями до Петербургу чи Москви, які він успішно виконував [12, С. 12–14].

Осліплених в боях і полоні козаків, які стали згодом кобзарями, нерідко увічнювала народна творчість у думах та історичних піснях. Зокрема, в думах оспівуються Степан Погрібняк та Іван Копильченко. Із записів етнографів відомо про таких воїнів-музикантів, як Грицько Кобзар із Іржавця, Андрій Бурсак із Костянтинграда, Гнат Рогозянський з Харківщини [15, С. 93].

В усному оповіданні Т. Шевченка, записаному П. Кулішем, є такий колоритний опис про запорожців: «А вже як котрий Запорожець доживе до великої старості, то й просить виділити йому гроші з кружки, і як виділять, то прийдеться на його пай тисяч п'ять. От він наб'є черес червінцями, да забере з собою приятелів душ тридцять або сорок, да й їде в Київ прощатися з світом. Оце вже тут гуляють вони неділь зо дві, такий бенкет піднімуть, що весь Київ сходиться та їх дивиться: «Запорожець, Запорожець з світом прощається!» І оце як їдуть, було, вулицею, то весь народ за ворітьми. А вони ж то повбирані, так як єсть тобі мак у городі! Коні під ними — як орли, так і грають, а золото да срібло аж миготить ув очах на сонці, то й зглянуть не можна. Тут і бандури, тут і гуслі, тут і співи, й скоки і всякі викрутаси! Оце так Запорожець з світом прощається! А погулявши так неділь зо дві да начудувавши весь Київ, їдуть уже у Межигорський монастир. Хто ж їде, а хто з самим тим, що прощається, танцюють до самого монастиря. Сивий, сивий, як голуб, у дорогих кармазинах, вискакує, йдучи попереду, Запорожець; а за ним народу, народу! Так як на Великдень коло пасок або на Іордані на льоду. І на його кошт усіх поять, усі танцюють, усі веселяться, аж земля гуде!» [16, С. 329].

В музейній колекції зберігаються дві старовинні кобзи XVIII ст. — XIX ст. (№ Рч 1609, № Рч 1613), знайдені Л. Черкаським Л. 1971 р. на Харківщині. Вони мають майже симетричний корпус і обидві були перероблені на бандури із додаванням кількості струн

та кілків. Інструменти мають діатонічний стрій. На кобзі (№ Рч 1609) грали Гамалія та Коронний І. Інструмент був подарований для колекції МТМК України шкільним музеєм Т. Шевченка м. Харкова. В середині корпусу є напис: «1836 р., із Львівського музею. Подарунок Гамалія. Бандура реставрована 1954 р. 25 — VII. Котенком І. Г. по моделі І. М. Коронного» [9, С. 29–31]. Розмір кобзи-бандури — 70 см на 39 см, кілки металеві, в переробленому вигляді інструмент має шість басів і вісімнадцять приструнків.

Друга старовинна кобза XVIII–XIX ст. (№ Рч 1613), перероблена на бандуру, була придбана для музейної колекції в 1971 р. у колгоспника Сенченка Х. П. в с. Н. Павлівка Красноградського району Харківської області. Інструмент має шість басів і тридцять приструнків, кілки металеві, хоча збереглися сліди від раніше існуючих дерев'яних. Колишній власник повідомив, що дуже хотів грати і якось купив кобзу на базарі в м. Краснодарі у кобзаря в 30-х рр. [9, С. 32]. Тоді ж, ймовірно, і відбулась заміна кілків. Розмір кобзи становить 102 см на 46 см. Цей інструмент було відреставровано в 1971 р.: вилучено металеві кілки, виготовлено і поставлено двадцять один дерев'яний кілок, в тому числі на грифі — чотири, на корпусі — сімнадцять.

Значна увага народним музикантам приділена в образотворчому мистецтві та літературі. Яскраво зображені образи лірників у творчості Т. Шевченка. Наприклад, в містерії Т. Шевченка «Великий льох» поет показує трьох лірників, — з їх розмов можна довідатись про теми виконуваного ними репертуару. Вони співають про Ясси, де в 1652 р. старший син Богдана Хмельницького Тиміш одружився з Розандою, дочкою молдавського господаря (князя) Лупула та про битву під Берестечком 1651 р. [17, С. 247–249, 522].

Порфирій Демущий на початку ХХ ст. писав про українських лірників так: «Тип цей дуже живучий. Коли героїчні бандуристи і горді торбаністи вимирають, несучи з собою в домовину і секрет чудових своїх струментів і їх цінні мелодії, — лірник жиє і буде жити... Сила його і живучість в тому глибокому ліризмові, котрий так до духу українському люду» [18].

Однією з найцікавіших лір з колекції МТМК України є **колісна ліра XVIII ст.**, роботи невідомого майстра, яка експонується на виставці «Живії струни України». Колорит цього інструмента полягає у поєднанні примітивного корпусу з окремими витонченими деталями: дзядиком, троником та кілочками [6, С. 25].

Цікавим історичним документом епохи, який неодноразово згадується в науковій літературі, є текст віднайденого істориком І. Крип'якевичем Універсалу Богдана Хмельницького, що датується вереснем-жовтнем 1652 р. і написаний власною рукою гетьмана України. Цей документ висвітлює окремі особливості функціонування музичних цехів в Україні і адресований музикам на Задніпров'ї, організованим у цех з наказом слухатись цехмистра Грицька Ілляшенка-Макущенко. В тексті універсалу цехмистр названий цимбалістом і йому надана влада карати тих, хто його ослухається, «прето абисте оного во всем послушни били, яком ні самому», — підсумовує Богдан Хмельницький [19, С. 275]. Цей документ вважається першою письмовою згадкою про цимбали та цимбалістів [8, С. 107]. Отже, з цього документа зрозуміло, в середині XVII ст. цей інструмент був знаний, а відтак музиканта-цимбаліста було обрано цех майстром, тобто керівником цеху. Існує думка, що постійна увага гетьмана до музичних цехів сходу України пояснюється тим, що представники музичних цехів виступали пропагандистами його політики серед широких верств населення [12, С. 16].

Всі старовинні музичні інструменти та їх сучасні реконструкції є окрасою колекції Відділу народних музичних інструментів МТМК України і візуальне знайомство із експонатами виставки «Живії струни України» під час екскурсії доповнюється розповіддю наукових працівників музею про будову інструментів, їх стрій та прийоми гри, особливості побутування, виконавців та їх репертуар. В цьому проявляється освітня місія музею і колекції.

На думку дослідника феномену традиційного співоцтва на Україні К. Черемського, завдяки діяльності кобзарів, професійних придворних та церковних співаків, рівень «співучості» суспільства був досить високим, а музичне виконавство — затребуваним. Відповідно, із знищенням Запорозької Січі і процесом руйнування традиційного суспільства, а також із появою нових конкурентних форм з середини ХІХ ст. рівень співучості суспільства, незважаючи на стійку суспільну інерційність, неухильно знижувався [15, С. 93–94].

Кожен з музичних інструментів козацької доби є «мистецьким документом епохи», що відкриває для сучасної людини міст до історичної минувшини нашого народу. Історія музичних інструментів музейної колекції, наскільки можна її реконструювати у сьогоденні і пов'язати із виконавством, його традиціями, музичним побутом, репертуаром, історичними особистостями та подіями, а також з іншими значущими для українців пам'ятками, — допомагає нам зрозуміти значення музичного мистецтва козацької доби для розвитку української культури вцілому.

Джерела

1. Черкаський Л. М. Аспекти наукового комплектування та структура колекції українських народних музичних інструментів МТМК України. // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції: до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів МТМК України (21–22 травня 2009 р., м. Київ) / Упорядники: Горенко Л. І., Черкаський Л. М. — К.: ДАКККіМ, 2009. С. 9–13.
2. Густинський літопис. Про початок козаків. Режим доступу: http://litopys.org.ua/old17/old17_08.htm
3. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Серія «Народні джерела». — К.: Техніка. 2003. 264 с.
4. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. — Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 512 с., 202 іл. (Серія «Слобожанський світ». Випуск 4).
5. Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської; худож. С. Якутович. — К.: Либідь. 2011. С. 21.
6. Черкаський Л. Український народний музичний інструментарій на межі тисячоліть. Мистецтвознавчі записки відділу українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. — К.: Міністерство культури і туризму України, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007. 264 с.
7. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. С. 74.
8. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка. 1967. 244 с.
9. Черкаський Л. Живі струни України. До 30-річчя колекції українських народних музичних інструментів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Науково-популярне видання. — К.: Київська міська організація українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Видавничий дім «KM Academia», 1999. 108 с.: іл.
10. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.). // Українське музикознавство, Вип. 17. — К., 1982. С. 33–45.
11. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики у 2-х т. Частина перша. — К.: Музична Україна. С. 95.
12. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства на Україні. — Львів: Видавництво «Край». 2000. 196 с.
13. Грица С. Псалми в репертуарі кобзаря (до 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка). // Народна творчість та етнографія. — К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, Видавництво «Наукова думка», 1993. — № 4 (242) — Липень-серпень. С. 42–47.
14. Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII вв. / Колесса Ф. Фольклористичні пра-

- ці. — К.: Академія наук Української РСР, ІМФЕ ім. М. Рильського, Видавництво «Наукова думка». 1970. 415 с.
15. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: Наукове видання. — Харків: Видавництво «Атос». 2008. 248 с.
 16. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 2001. — Т. 4. Повісті. 2003. 600 с.
 17. Тарас Шевченко. Кобзар. Вст. ст. академіка АН УРСР М. Рильського. — К.: Державне видавництво художньої літератури. 1960. 540 с.
 18. Демуцький П. Ліра і її мотиви. Зібрав в Київщині П. Демуцький. — К.: Нотопечатня і друкарня І. Соколова, музичний магазин Л. Ідзиковського. 1903. С. III.
 19. Документи Богдана Хмельницького 1648 — 1657. Упор. І. Крип'якевич, І. Бутич. — К.: Інститут суспільних наук Академії наук Української РСР, Архівне управління при Раді міністрів Української РСР, Видавництво Академії наук Української РСР. 1961. 740 с.

Тетяна Лобода

ГНАТ ХОТКЕВИЧ — ОСНОВОПОЛОЖНИК АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНИЦТВА В УКРАЇНІ

Творча та наукова діяльність талановитого українського просвітянина Гната Хоткевича, харківського інженера-залізничника за освітою, включає розробки ідей, методологій, концепцій, розвідок, систематизації знань в багатьох галузях науки, освіти і культури України на зламі двох епох. Феномен Хоткевича викристалізувався за жорстких умов особистого і громадського життя, переслідувань з боку провладних структур, заборони друкувати власні твори, інколи позбавлення елементарних засобів до існування у вигляді хлібних карток, нарешті, — відчайдушному спротиві митця радянській системі тотальних репресій. Перспективність його наукових розвідок і творчого доробку незаперечні, оскільки є актуальними в еволюційному процесі української культури вже впродовж століття.

Непересічне обдарування творчої особистості Хоткевича виявилось зокрема в українському музичному мистецтві. Майстер постає перед нащадками в багатьох іпостасях: як музикознавець, чий інструментознавчі концепції знаходять втілення в сучасній науці; як віртуоз бандурист, який тлумачить особу музиканта, співставляючи психологічні, соціологічні та демографічні аспекти виконавської діяльності; як педагог, чий методика викладання розвиваються в школу гри на бандурі і впроваджуються в життя його учнями протягом багатьох десятиліть; нарешті, як композитор, який професійно творить репертуар бандурної музики,



ГНАТ ХОТКЕВИЧ. (Фото 1902 р.).

збагачуючи палітру прийомів і засобів виконавської майстерності бандуристів, зосереджує свою увагу на традиційному виконавстві, синтезуючи його в світову музичну культуру. Паралелі музикознавчих шукань і висновків Хоткевича знаходимо в діяльності його сучасників: М. Лисенка, Є. Ліньової, С. Людкевича, Л. Українки, Ф. Колесси, з якими він активно співпрацював. Системний підхід до інструментознавства присутній в його праці «Народні музичні інструменти на Україні», написаній в 1908 році. В цій роботі автор осмислює функціонування народних інструментів у музичному побуті різних соціальних груп населення України, тлумачить морфологію музичних інструментів, їх строї, звукоряди, виконавську техніку в контексті не лише етнокультури українців, а й світової музичної культури.

Талант Хоткевича-бандуриста розквітнув найяскравіше. Про це свідчать численні відгуки його сучасників. Зокрема, композитор С. Людкевич писав у львівській пресі після відвідування концертів Гната Хоткевича в Галичині: «Підніс гру на бандурі до своєрідного артизму, зробив спосібною до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім нових невідомих ефектів і нюансів» [1, С. 60]. Бандурист Г. Бажул згадував свого вчителя: «Хоткевич був неперевершеним віртуозом. В його руках бандура плакала, сміялась, говорила, шелестіла і дзвеніла бойовим поривом» [2, С. 7]. Актриса О. Костюк, давня приятелька родини Хоткевичів, у спогадах описувала свої враження від гри Гната Галайди (псевдонім Хоткевича): «Та бандура в його руках починає щораз голосніше бриніти: дзвенить, рокоче... Відчувається великий майстер» [3, С. 83]. Вперше бандура з'явилася в житті Гната в 1895 році, опис цього доленосного факту знаходимо в «Автобіографії» Хоткевича: «...влітку 1895 року справив я собі бандуру й почав грати, і уже в слідуєчому 96-му, виступав з великим успіхом у Полтаві» [4, С. 13]. Відомостей про вчителів бандуриста Хоткевича в писемних джерелах не міститься. Можна припустити, що він був геніальним самоуком, але його спілкування з харківськими і полтавськими бандуристами, незрячими співцями, було постійним і змістовним.

Так, в 1902 році на XII Археологічному з'їзді, Хоткевич організовує виступи автентичних бандуристів, і ця подія стає сенсаційною. За висловом Хоткевича: «Явище значне — поворотний пункт в бандурному життю» [5, С. 18]. Важко переоцінити значення цієї події в культурному житті України попри всі заборони і відмови губернської влади, на які натикався Хоткевич, організовуючи концерти народних співців. Резонанс від концертів був значним і привернув увагу до бандури і мистецтва народних рапсодів широкі кола громадськості, а надто — інтелігенції. Популярність бандури зростає серед міського населення України. На перше десятиліття ХХ століття припадає активна концертна діяльність Гната Галайди. Висланий з Харкова в 1899 році за участь в студентських заворушеннях, студент Харківського технологічного інституту їде до Києва, маючи на меті познайомитись з М. Лисенком: «Бандуру під руку, у Київ, до Лисенка. Заграв йому. Закликав на посаду бандуриста й дає 60 карбованців на місяць. Ого! Я таких грошей і не бачив зроду!» [6, С. 16]. Далі — безліч виступів по Україні і Росії. На 1905–1912 роки припадає період еміграції в Галичину: «Приїхав я туди яко наг, яко благ, але — з бандурою. Голубонько бандуро! Служила ти мені в чумацтві. Служила в козацтві. Послужи в бурлацтві. І вона, спасибі, послужила. Бо з літературного заробітку бісового батька хліба б їв» [7, С. 20]. Постійна праця з бандурою, відточення виконавської майстерності, розуміння методики навчання на інструменті, нові ідеї використання прийомів гри на бандурі, втілюються в написання відповідного підручника. В 1907 році у Львові видається його перша частина. Мине 20 років після написання цієї праці, як державне видавництво в Харкові видасть три частини підручника у 1928–1931 роках.

Методика викладання, розроблена Гнатом Хоткевичем, використовується бажано-чими самотужки опанувати бандурою. Але, що особливо важливо, підручник стає посібником для навчальних закладів, де провадиться навчання на бандурі. Першим

таким за-кладом в Україні став Харківський музично-драматичний інститут, при якому в 1926 році Г. Хоткевич вперше організував курс бандури. Взявшись за викладацьку справу, Хоткевич розумів, що «всі труднощі — різнорідність бандур, недостача музичних творів, методичної літератури, адміністративні проблеми — це все впаде на нього самого» [8, С. 93]. Незважаючи на труднощі, результат його педагогічної діяльності був блискучим. Виступ квартету бандуристів по радіо у складі: О. Гаращенко, Л. Гайдамаки, Г. Олешка, І. Гаєвського, вихованців Хоткевича, зацікавив передову громадськість, насамперед, — голову Музичного комітету України П. Козицького, який підняв питання про організацію зразкової капели бандуристів. Це сталося в 1928 році. Внаслідок прослуховування кількох ансамблів бандуристів була обрана Полтавська капела у складі 12 бандуристів, яка перетворилася на зразкову, завдяки титанічній праці Хоткевича. Він щотижня навідувався до Полтави, де проводив заняття з капелями. А маєстро В. Кабачок, який очолив на той час капелу, раз на тиждень приїздив до Харкова по чергову порцію нот і творів для бандуристів. Полтавська капела стала першим професійним колективом бандуристів в радянській Україні на утриманні державної філармонії, який здійснював регулярну концертну діяльність. Ряди професійних бандуристів поповнюються молодими вихованцями Г. Хоткевича: Г. Назаренком, Й. Панасенком, П. Міннялом, Я. Протопоповим. Отже, на 20-ті роки ХХ століття припадає період становлення професійного академічного музикування бандуристів, які здебільшого вчилися у Хоткевича при Полтавській капелі бандуристів, або ж закінчували курс навчання на бандурі при Харківському музично-драматичному інституті, який викладав той самий Хоткевич.

Цікаво, що на початок ХХ століття незрячий автентичний бандурист міг пройти науку гри на інструменті лише у свого вчителя, так званого «панотця». Започаткувавши академічну освіту для бандуристів, Хоткевич залучив до бандури представників різних прошарків українського суспільства. Головну частину його склали вихідці з інтелігенції та робітничого середовища міст України. Методика гри на бандурі, яку він запропонував, була новаторською. Науковий підхід до предмету можна чітко прослідкувати у викладеному ним підручнику. Новаторське мислення та системна методологія викладання педагога Хоткевича спрямували бандуру і бандуристів на академічний шлях розвитку.

До Жовтневої революції існувало три самовчителі гри на бандурі, які могли називатися посібниками. Один з них «Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі» М. Домоноговича було видано в 1913 році Одеською друкарнею Є. Фесенка. Цей самовчитель являв собою книжечку з 16 сторінок, яка складалася з чотирьох розділів, що описували вигляд, стрій кобзи та спосіб гри на ній. Істотним недоліком самовчителя була відсутність нотного матеріалу: вправ та репертуару. Автор не робив різниці між двома інструментами: кобзою та бандурою. Фактично, бандура називалася «сучасною кобзою», у «якої є багато приструнків і через те можна грати, не користуючись ладами» [9, С. 5].

В 1913–1914 роках бандурист Василь Шевченко видав у Московській приватній друкарні В. Гроссе свою «Школу для бандури на 27 струн», яка складалася з трьох частин. Підручник містив значну кількість вправ, які розвивали техніку двох рук виконавця. Ліва рука використовувалася виключно для гри на басах, розташованих на грифі інструмента. Також, автор пропонував репертуар до вивчення, який нараховував близько 15 пісень. Теоретичний опис строю бандури та правила гри В. Шевченко вмістив лише на двох сторінках, досить поверхово викладаючи спосіб гри на інструменті.

Майже одночасно з підручником В. Шевченка в Москві було видано «Самовчитель гри на бандурі (кобзі)». Автором цієї праці був відомий актор, артист Імператорських театрів Василь Овчинніков, який вчився грати на бандурі у В. Шевченка. Цей автор вказує на різницю в кількості струн і приструнків тогочасних бандур різних виконавців: Остапа Вересая, Михайла Кравченка, Гната Хоткевича, Івана Кучеренка та інших. При цьому

він класифікує кобзу і бандуру як тотожні інструменти. Цей погляд об'єднував трьох авторів. Вправи скомпоновано таким чином, щоби ускладнювати техніку гри на бандурі, але ліва рука використовувалася лише в грі на басах. Видання являло собою книжечку з 12 сторінок. Всі три, невеликі за обсягом теоретичного і практичного матеріалу, самовчителі були першими друкованими спробами осмислити методику опанування бандурою. У всіх трьох книжках описувався інструмент, який мав діатонічний звукоряд, нараховував 6–7 басів та 15–20 приструнків. Звук видобувався способом щипка як лівою рукою на басах, так і правою — на приструнках. Посадка виконавця, яку автори подавали в підручниках, мала в основі тримання бандури перпендикулярно до корпусу музиканта з опорою на ліве коліно. Зокрема, М. Домонтович посилався на приклад посадки відомих бандуристів Т. Пархоменка з Чернігова та М. Кравченка з Полтавщини. В цих підручниках бандура була представлена як суто акомпануючий інструмент. Вищезгаданий Домонтович описує ще один спосіб тримання бандури: «Ще є спосіб держання кобзи, коли її притулюють серединою коряка до грудей. Так грають харківські кобзарі. Сей спосіб багато різниться од прийнятого нами і позаяк він далеко трудніший, то ми й залишимо його, одіславши охочих до підручника д. Хоткевича» [10, С. 8].

Отже, в чому полягала «трудність» і складність підручника Хоткевича? Хоткевич-теоретик проаналізував всі існуючі способи гри на бандурі, добре розуміючи морфологію інструмента, вказував на певні особливості та недосконалість музичного інструментарію того часу, побачив ряд можливостей і шляхів удосконалення бандури. Водночас, Хоткевич-практик, використовуючи особистий виконавський досвід, запропонував у своєму підручнику струнку методику вивчення бандури, що дозволить пізніше говорити про школу гри на бандурі Гната Хоткевича, яка поширилася серед бандуристів.

Підручник складався з трьох частин, перша з них — теоретична. У передмові автор накреслив основні проблеми розвитку бандурництва та бандури як музичного інструмента. По-перше, виділяє процес стабілізації бандури по виробленню типового сольного інструмента. По-друге, зауважує про можливість академічної освіти для бандуристів: «... Друге помітне явище — це вихід бандури із закапелків кустарництва на арену дійсного мистецтва — це я кажу про відкриття курсів гри на бандурі при Харківському Вищому Музичному інституті» [11, С. 3]. Нарешті, критикує певну тенденцію спростити техніку гри на бандурі: «... бандуристи тих капелів грають, тримаючи ліву руку на басах. Це робить гру на бандурі примітивною» [12, С. 3]. Розуміючи, що в майбутньому бандура перетвориться на темперований інструмент, Хоткевич свідомо розробляє методику викладання на бандурі з діатонічним звукорядом, не в змозі зупинитись на жодному пропонованому ним способі хроматизації інструмента. Вчитуючись у розділ, який описує конструкцію бандури, з легкістю розумієш, чому автор віртуозно володів інструментом. Майстер і виконавець в особі Хоткевича геніально поєднували знання акустичних законів народного інструмента з глибинною семантикою породження музичного звуку та застосування всієї палітри штрихів і нюансів звуковидобування. Докладно описує всі технічні прийоми гри, на які впливають конкретне положення руки і пальців музиканта. Пояснює взаємодію техніки виконання зі штриховим різноманіттям музичного полотна: «Цікава річ: як провести бисто зверху вниз нігтем, тримаючись більш-менш середини струн, то матимемо пов'язь фляжолетів» [13, С. 11]. Хоткевич наполягає на правильному положенні лівої руки, а саме кладе її на верхню обичайку, аби могли грати п'ять пальців лівої руки, рівноцінно з правою рукою.

Друга і третя частини підручника побудовані так, що для отримання певного штриха подається відповідна вправа, з визначенням всіх позицій і положень пальців і рук виконавця.

Зі зміною та ускладненням інтервалів наростає технічне напруження і навантаження на бандуриста. Виключну увагу автор приділяє агогіці та темпоритму, вбачаючи в

них рушійну силу музичного твору. Також Хоткевич використовує загальноприйнятту музичну термінологію, розшифровуючи прийоми гри на бандурі, що було вперше зроблено в методичній літературі, надрукованій для бандури. Отже, підручник мав всі риси педагогіко-методологічного підґрунтя для наукового та практичного вивчення бандури.

Таким чином, у підручнику вибудовується концепція віртуозного виконавства на бандурі, для досягнення якого Хоткевич пропонує струнку систему прийомів та способів звуковидобування.

Поза цим викладач успішно працює як композитор. В його доробку оригінальні віртуозні твори для бандури: «Байда», «Буря на Чорному морі», «Я там, у небі», «Невільничий ринок у Кафі», мелодекламації «Я знов один» та «Рано спустились». Аналіз цих творів переконує у використанні Хоткевичем бандури як сольного інструмента з віртуозними можливостями.

Вищезгадані аспекти діяльності Хоткевича-бандуриста і визначають прогресивність його школи гри на бандурі.

За відомого розвитку історичних подій в Україні ця школа гри геніального маєстро була занедбана, забута, викреслена з пам'яті двох поколінь бандуристів. А трагічна доля закинула багатьох учнів Гната Хоткевича, спадкоємців його школи за океан. Сьогодні ми повертаємо наші скарби і серед них духовний спадок невмирущого генія — бандуриста Гната Хоткевича.

Джерела

1. Чуб Д. Універсальний талант. // Болаболъченко А., Хоткевич Г. Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлини. — К.: УКСП «Кобза», 1994р. С. 60.
2. Бажул Г. З далеких днів. — Там само. С. 7.
3. Костюк О. Будитель пам'яті народу. — Там само. С. 83.
4. Хоткевич Г. Моя автобіографія. — Там само. С. 13.
5. Там само. С. 18.
6. Там само. С. 16.
7. Там само. С. 20.
8. Хоткевич Г. Спогади про батька. — Там само. С. 93.
9. Домонтович М. Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі. — Одеса, 1913 р. С. 5.
10. Там само. С. 8.
11. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. — Харків, 1928 р. С. 3.
12. Там само. С. 3.
13. Там само. С. 11.
14. В. Шевченко «Школа гри для бандури на 27 струн», Москва, 1913–1914 рр.
15. В. Овчинніков «Самовчитель гри на бандурі (кобзі)», Москва, 1913 р.
16. В. Мішалов «Кобзарська спадщина Г. Хоткевича у діаспорі», Харків, 2002 р.
17. Т. Чугуй «Деякі особливості просвітницької діяльності Г. М. Хоткевича», Харків, 2002 р.

Тетяна Сітенко

КОБЗАРИ В ДОРЕВОЛЮЦІЙНОМУ КИЄВІ

Історія кобзарського мистецтва — надзвичайно яскраве, багатогранне, унікальне явище вітчизняної культури. Явище, яке вражає своєю життєвістю, невід'ємністю від історії. Розмаїттям імен, шкіл, репертуару. Протягом свого багатовікового розвитку історія кобзарства переживала різні періоди: розквіт і занепад, наростання і спад. Така неоднорідність спостерігається не тільки на якісному («вертикальному») рівні, а й на рівні «горизонтальному», що виявилось в географії побутування, поширення кобзарства. Незважаючи на те, що українські рапсоди виступали майже по всій Україні, найбільш «кобзарськими» вважалися Харківська, Полтавська, Чернігівська області. З Харківщиною, наприклад, пов'язані імена П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка, Г. Хоткевича; з Полтавщиною — М. Кравченка, Ф. Кушнерика, О. Сластіона; з Чернігівщиною — Т. Пархоменко та ін.

Менше відомостей збереглося про розвиток кобзарства на Київщині, хоча цей регіон не залишився осторонь кобзарського життя.

Тій ролі, яку відіграла Київщина, і насамперед її адміністративно-політичний центр — Київ — у розвитку кобзарського мистецтва дореволюційної доби і присвячена ця розвідка. Тема розвідки — «Кобзарі в дореволюційному Києві», на перший погляд, вже в самій назві містить протиріччя. Адже добре відомо, що внаслідок постійних заборон, утисків та переслідувань кобзарі обминали, або намагалися обминати великі міста. І все ж, незважаючи на це, Київ притягував до себе певні кобзарські сили, і, таким чином, зіграв свою позитивну роль в розвитку кобзарського мистецтва. Крім того, картина насиченого і бурхливого музичного життя дореволюційного Києва була б не повною без цікавої «кобзарської» сторінки.

Звичайно, дослідження цієї теми передбачає велику роботу у багатьох напрямках (це і вивчення матеріалів міського, обласного архівів, Фондів київських музеїв, ІМФЕ ім. Рильського і т.д.) і має охоплювати досить значний відрізок часу.

Знайомство з архівними матеріалами газетного відділу ЦНБ АН України ім. Вернадського і стало першим етапом в роботі над цією темою. Основним джерелом інформації про стан кобзарського життя Києва стали україномовні газети демократичного напрямку «Рада», «Громадська думка», «Слово». Ще до недавнього часу ці газети вважалися «буржуазно-ліберальними», націоналістичними і були просто недоступними для дослідження. Наявні в газетних фондах періодичні видання і визначили хронологічні рамки даної роботи — початок ХХ ст.

Адже це — один з найвизначніших періодів у вітчизняній історії, якій по праву вважається «Епохою українського відродження», період пробудження самосвідомості українського народу, національної гідності і честі. Відкриваються нові навчальні заклади, з'являється цілий ряд культурно-освітніх товариств, в роботі яких беруть участь кращі представники творчої інтелігенції. На хвилі національного відродження якісно новий етап переживає і кобзарство. Активізується діяльність М. Кравченка, І. Кучугури-Кучеренка, Т. Пархоменка, Г. Хоткевича, В. Шевченка та ін. Завдяки зусиллям Л. Українки, Ф. Колесси, О. Сластіона, Г. Хоткевича, посилюється увага до кобзарів, умов їхнього життя; записується і вивчається кобзарський репертуар. Саме в цей час проходить XII Археологічний з'їзд, в музично-драматичній школі М. Лисенка відкривається клас бандури, з'являються перші підручники гри на цьому інструменті. Бандура звучить не тільки на вулицях, площах, ярмарках, а й все частіше лунає в концертних залах. В цей же час з'являється новий — «концертний» (за Ф. Колессою) тип кобзаря. І матеріали київських газет є ще одним підтвердженням тому.

Газети містять досить цікаву і різноманітну інформацію: читачі постійно тримаються «в курсі» основних подій кобзарського життя не тільки Києва, України, а й далеко поза її межами. Завдяки київським виданням вимальовується хронологічна картина концертно-кобзарського життя міста, створюється певне уявлення про репертуар кобзарів, про «портрет» слухацької аудиторії та її реакцію на виступи народних співців. Кияни інформуються про походження кобзи-бандури, історію її побутування, про життя і діяльність деяких кобзарів. Неодноразово друкуються проблемні статті, автори яких торкаються питань тяжкого становища кобзарів, необхідності підтримки і відродження кобзарського мистецтва. Досить часто на шпальтах газет зустрічаються об'яви про продаж та виготовлення кобз-бандур, для бажаючих оволодіти цим інструментом наводяться адреси вчителів. Крім того, кияни мали змогу ознайомитися і з літературними творами на кобзарську тематику, серед яких — вірші Г. Чупринки, М. Шаповала, П. Гая та ін.

Більшість кобзарських концертів організовувалася товариствами: «Просвіта», «Український клуб», «Родина», а також «Товариством грамотності» та «Товариством сприянням початковій освіті».

Бандура звучала на околицях міста, в робітничому середовищі — в чайних на Куренівці, Деміївці; кобзарські виступи проходили і в центральних концертних залах Києва — Троїцькому народному домі (нині театр оперети), Залі Комерційного зібрання (Грушевського, 15); приміщенні «Українського клубу» (вул. Володимирська, 42), «Народній аудиторії» (вул. Воровського, 26), театрі Бергоньє» (нині театр російської драми ім. Лесі Українки).

В київських концертах виступали відомі кобзарі — І. Кучугура-Кучеренко, Т. Пархоменко, М. Кравченко, П. Гащенко, П. Древиченко, Г. Хоткевич, В. Шевченко. Крім того, кияни мали змогу почути й молоді кобзарські голоси — В. Потапенка, П. Калаберди, Дубянського, Г. Байди та ін.

Пропаганді кобзарського мистецтва, вихованню слухацьких смаків сприяли реферати-доповіді, якими часто розпочиналися концерти. Одним з найактивніших доповідачів був знаний в Києві науковець, професор Київського університету, голова філологічної секції Українського наукового товариства Володимир Миколайович Перетц.

Найбільш активним учасником кобзарського життя Києва поч. ХХ ст. був Іван Кучугура-Кучеренко. Він виступав як соліст-бандурист, і як учасник концертів, у яких були задіяні кращі артистичні сили: М. Лисенко, М. Садовський, О. Петляш, М. Старицька, О. Косач та ін. Кобзар грав на міській кустарній виставці, два роки очолював клас бандури в музично-драматичній школі М. Лисенка, виступав як організатор концерту української народної музики.

«Величезне враження на публіку» зробив виступ І. Кучугури-Кучеренка на літературно-музичному вечорі в Лук'янівській церковно-вчительській школі 20 липня 1908 р., як повідомляє «Рада» (№169), кобзар виконав думи «Про смерть Богдана», «Прощання козака з бандурою», «Плач невольників» та «Про Морозенка».

А через два місяці, 21 вересня того ж 1908 року, Кучугура-Кучеренко взяв участь у кобзарському концерті, що відбувся в Залі Комерційного зібрання. Крім І. Кучеренка, виступали Т. Пархоменко, П. Гащенко, П. Древиченко. «Щасливим випадком для киян — як зазначала «Рада» (№ 217) — була можливість послухати кобзарів, які до того ж виступали і гуртом». Крім дум, вони виконували історичні та жартівливі пісні, а також «дуети, тріо і музику без співу на кобзах гуртом». Виступ І. Кучугури-Кучеренка був позитивно оцінений київською критикою «Кобзар Кучеренко своєю грою і співом виявив справжнє артистичне чуття; він має дуже симпатичний, свіжий голос — баритон широкого діапазону і приємного тембру; його варіації на тему народної думи відзначаються своєю оригінальністю та гарним смаком». [«Рада», № 217 за 23.09.1908 р.] Крім того в рецензії говориться про переваги техніки гри І. Кучеренка і П. Гащенка (тобто харківської

школи), «яка дає змогу досягати великого багатства і різноманітності музикальних ефектів». Відзначаючи важливість цього кобзарського концерту, критик вказує і на недоліки в його організації: це і відсутність реферату «що пояснив би історичне значення кобзарства на Україні», і недостатня реклама, в результаті чого «місцева людність прибула на цей концерт в дуже невеликому числі».

Кращу оцінку в пресі отримав «Вечір народних дум та пісень», що відбувся 1 листопада 1908 р. в Залі Народної аудиторії. Крім І. Кучугури-Кучеренка у програмі вечора взяли участь цимбаліст Войтиченко і хор товариства «Просвіта» під орудою П. Злобіна. Про розвиток українського історичного епосу, особливості дум та їх співців розповів у своєму рефераті В. Перетц. з великим успіхом І. Кучеренко виконав думи «Буря на Чорному морі», «Про вдову та трьох синів», «Невільницький плач», «Про Барабаша та Хмельницького», кілька сучасних народних пісень, а особливо гарно вийшла «Дума про смерть козака-бандуриста»: «Публіка вітала кобзаря безконечними оплесками та вигуками „Слава!“» [«Рада», № 252 за 04.11.1908 р.] Як повідомляє газета, концерт, який привабив багато слухачів, був загальнодоступним: ціни на місця були найдешевші.

А 29 січня 1911 року І. Кучугура-Кучеренко виступав перед киянами в новій «іпостасі» — як «відповідальний розпорядник „Вечора української музики“». Непростим, як свідчать київські газети, був процес підготовки цього заходу: так, невеликий анонс в «Раді» (№12, 1911р.) обіцяє, що учасниками вечора будуть «Найкращі кобзарі, лірники, гусярі та інші щиро народні музиканти (головним чином з лівобережної України)». А через тиждень з'являється досить симптоматичне для тих часів повідомлення про заборону друкувати афіші українською мовою (спочатку навіть назви дум і пісень вимагалося друкувати російською). З анонса, що містився в 23-му номері газети «Рада», стають відомі прізвища лише деяких учасників — М. Лисенка, О. Петляш, М. Старицької, Жабка, Цимбала, хору студентів університету св. Володимира під керівництвом О. Кошиця. Про народних співців, на жаль, тут не згадується. І ось, нарешті, з великої рецензії критика «М-ко» нам стають відомі імена лише двох кобзарів — учасників вечора — М. Кравченка і І. Кучугури-Кучеренка. Прізвища лірника, гусяря, цимбаліста, учасників «Троїстої музики», на жаль, залишилися невідомими. Відзначаючи приналежність Кравченка і Кучеренка до зовсім різних типів кобзарства, критик пише: «Кучеренко — кобзар новітній, з гарним соковитим голосом, добре розвинутим музикальним чуттям, на своєму інструменті він артист віртуоз. Але мотиви його дум одноманітні, в співах його не чути щирого захоплення» [«Рада», № 26 за 2.02.1911 р.]. Це — чи не єдина в дореволюційній пресі неоднозначна оцінка виступу кобзаря. Гострій критиці піддається і організація вечора: це — невідповідність змісту афіші програмі концерту, перевантаження самої програми (виконання якої затягнулося далеко за північ). Але найбільшою помилкою вважається відсутність вступного слова про кобзарство на Україні та особливості виконання кожного з кобзарів, адже: «Широка публіка в цьому ділі нічого майже не розуміє. Публіка звертає увагу лиш на свіжість та красу голосів, техніку гри, забуваючи, що це ж концерт етнографічний!» [«Рада», № 26 за 2.02.1911 р.].

Численні об'яви в київських газетах повідомляють і про те, що в лютому-березні 1909 р. І. Кучугура-Кучеренко щодня з 2 по 4 години грав на кустарній виставці, яка проходила в міському музеї.

В Києві розпочалася і педагогічна діяльність кобзаря. В 1908 році на запрошення М. Лисенка І. Кучеренко очолює клас бандури, який було вперше відкрито в музично-драматичній школі. Більш близьке знайомство киян з І. Кучеренком відбулося в 228-му номері газети «Рада» за 7.10.1908 р. Крім короткої біографічної довідки про «одного з найкращих сучасних кобзарів», в газеті міститься досить цікава для нас інформація: «Кучеренко своєю грою і співом робить вражіння цілком інтелігентної людини з великим музикальним хистом і артистичним чуттям. Він свідомий українець, багато

випишує українських книжок та газет, які читають йому вголос жінка та дочка (обидві вони теж грамотні)». Газета інформує і про стан справ у класі бандури (наприклад, що бажаючих вчитися набралось дві групи, що навчання проводиться щодня крім середи і суботи з 9 до 11 год., що плата за навчання становить від 2 до 3 карб. та ін.). Менш ніж через рік (!) — 13 березня 1909 р. відбувся перший виступ вихованців І. Кучугури-Кучеренка: «... Уперше виступали на концерті учні по класу бандури д. Кучеренка. Техніка ще у них слабенька, грають без віри в свої сили, але з надією. Нічого. Слухати на сімейних вечірках можна» [«Рада», № 61 за 16.03.1909 р.]. Ні прізвищ виконавців, ні програми їх виступу критик «А.В-й», на жаль, не наводить. Подальша педагогічна діяльність Кучеренка в школі М. Лисенка в київських газетах не висвітлювалася¹. Лише в 129-му номері «Ради» за 1913 р. в об'яві про набір до школи Лисенка промайнуло про намір відкрити «клас гри на бандурі та інших старосвіцких українських струментах».

А невеличка замітка «Збірка кобз» [«Рада», № 90 за 17.04.1907 р.] повідомляє, що в школі М. Лисенка є п'ять старовинних рідкісних кобз, які подарував цьому навчальному закладу добродій Бородаєвський. Цікаво, як же склалася доля цих інструментів. (Можливо, деякі з них збереглися і в нашій музейній колекції...)

Неодноразово в нашому місті виступав «добре відомий киянам» кобзар Терешко Пархоменко. «З повним моральним і матеріальним успіхом» 18 листопада 1906 р. в Народній аудиторії відбувся «Вечір української музики». Крім Т. Пархоменка в концерті взяв участь хор під орудою М. Опанасенка, а з рефератом про українські думи виступив професор В. Перетц. У виконанні кобзаря прозвучали: «Буря на Чорному морі», «Дума про смерть Хмельницького», «Про трьох братів Азовських», «Невольницький плач», «І зійшла зоря вечіркова», «Про Морозенка». «...Після „Думи про Морозенка“, коли публіка довго вимагала її втретє, кобзар заспівав пісню на смерть Т. Шевченка. Ця пісня так зворушила присутніх, що публіка прослухала її вставши з місць і примусила кобзаря повторити». Важливим для нас є доповнення, що «виключно інтелігентна публіка переповняла залу» [«Рада», № 59 за 22.11.1906 р.]. З жартівливих творів кобзар виконав пісню «Про Купер'яна». Давши нам повну інформацію про програму концерту, уявлення про слухачку аудиторію, критик, на жаль, ухилився від власної оцінки виступу Т. Пархоменка. Програма цього вечора була повністю повторена в концертах кобзаря 17 та 21 січня 1907 р.

21 вересня 1908 р. Т. Пархоменко взяв участь у вже згадуваному концерті кобзарів (разом з І. Кучугурою-Кучеренком, П. Древченком, П. Гащенком). У великій рецензії [«Рада», № 217 за 23.09.1908 р.] дана досить критична оцінка виступу кобзаря. Відзначаючи, що, хоча «...кобзар Пархоменко по техніці гр. на бандурі має дещо спільного з М.Кравченком, в спільності виконання він не може з ним зрівнятися. Особливо неприємно вражає, що, коли при виконанні поважної, перенятої сумом думи „Про трьох братів Азовських“ кобзар приграє собі на бандурі в такому мажорі, наче грає до танцю». Критиці піддався і зовнішній вигляд Пархоменка: адже «... бутафорія — червоні штани — ... оддають комізмом і дуже шкодять тій солідній місії, яку справляло і тепер може справляти кобзарство».

Про два виступи Т. Пархоменка в Києві (разом з І. Кучугурою-Кучеренком) — 5 та 8 лютого 1909 р. в Народній аудиторії, на жаль, нічого не відомо. А 17 грудня 1909 р. в Народній аудиторії відбувся концерт кобзаря за участю хору товариства «Просвіта». Можливо, це був останній виступ Пархоменка в Києві.

Квітневі номери «Ради» за 1911 рік повідомляють про тяжку хворобу і смерть кобзаря «... Помер наш бандурист, відомий Терешко Пархоменко. Замовкла його голосна кобза. Урвалися струни, що бриніли по всій Україні, відроджуючи давню пісню її

¹ Відомо що в 1910 році кобзар припинив свою роботу в школі М. Лисенка.

синів. Знало Пархоменка село, знали великі і малі міста. Хто з нас не чув, як надзвичайно чулим голосом співав він з кобзою разом свого „Морозенка“. Ніхто вже не заспіває цієї думи сумної...» — так зворушливо починається стаття «Терешко Пархоменко (замість некролога)» [«Рада», № 95 за 28.04.1911 р.]. Наводячи біографічні відомості про кобзаря, Л. Чулий пише про тяжке становище сім'ї Т. Пархоменка (адже сиротами лишилося шість дітей, молодшому з яких – місяць, і сліпа дружина в чужій хаті). Автор закликає громадськість матеріально підтримати родину небіжчика. А на наступний день з'являється стаття «Пархоменкові сироти», де ще раз підіймається питання про допомогу дітям кобзаря (наводяться адреси, куди можна перераховувати гроші). Але не тільки київські газети відгукнулися на смерть Т. Пархоменка. В «Одесских новостях» (ч. 8410) з'явився некролог, підписаний А. Яриновичем, а харківська газета «Южный край» (10314) помістила статтю професора М. Сумцова «Умеръ певецъ».

... У праці Б. Кирдана та А. Омельченка «Народні співці-музиканти на Україні» в розділі про відомого кобзаря М. Кравченка наводиться перелік міст, в яких він виступав: Петербург, Харків, Катеринослав, Катеринодар, Одеса, Ялта. Але список цей можна ще продовжити: адже кобзар неодноразово виступав у Києві, що засвідчили газети тих часів.

Весь квітень 1906 р. М. Кравченко грав на I кустарній виставці, що проходила в Київському міському музеї. І хоча, як повідомляє газета «Громадська думка» [№ 98 за 30.04.1906 р.] кобзарю „бракувало голосу“, він робив величезне враження на своїх слухачів». В цій же статті підіймаються дуже важливі і болючі на той час питання: про тяжке становище кобзарів, про постійне їх переслідування з боку поліції і ті втрати, які від цього несе вітчизняна культура.

... 25 березня 1910 р. в приміщенні Троїцького народного дому відбувалася лекція «Українські думи», які влаштувало товариство «Просвіта» Після доповіді професора В. Перетца виступали кобзарі М. Кравченко і В. Потапенко «... Кобзар Кравченко проспівав дві кращі думи — „Про трьох братів Азовських“ та „Про Олексія Поповича“ ... Голос у нього старечий і хриплий, але співає він колоритно й з великим почуттям.» Цей концерт викликав у киян велике зацікавлення: адже сама тема лекції та ім'я лектора зібрали мало не повну аудиторію — до 350 чол. Крім того, товариство «Просвіта» зробило все для того, щоб концерт був якомога більше загальнодоступним: «Перші шість рядів були платні, останні 200 місць — безплатні» [«Рада», № 67 за 23.03.1910 р.].

М. Кравченко був учасником «Вечора народної музики», який 29 січня 1911 р. влаштував у Залі Комерційного зібрання І. Кучугура-Кучеренко. Ось як писала «Рада» про виступ М. Кравченка: «Голосу в нього вже зовсім нема, але він уміє передати дух народної думи, в свій музикальний речитатив уміє вкласти багатство голосових модуляцій, в патетичних місцях уміє додати тих „жалощів“. Якими колишні кобзарі так впливали на слухачів... Техніка в Кравченка не висока...» [«Рада», № 26 за 26.01.1911 р.].

Значною подією в музичному житті Києва стали два концерти українських кобзарів, що відбулися 21 та 23 грудня 1912 р. Концерти, організовані Галайдою (Г. Хоткевичем), пройшли в приміщенні клубу «Родина». У великій рецензії, що з'явилася через кілька днів, найбільша увага приділялася виступу двох кобзарів — Г. Гончаренка і М. Кравченка. «Кравченко — це найбільш типовий представник кобзарського мистецтва. Голосу в нього доброго немає, але він у виконанні дум вносить надзвичайно багато чуття, прикрашає їх мелізмами, складними фіоритурами «додає жалощів». Так іменно й повинні були співати у старовину українські кобзарі, що справляли таке сильне враження на своїх сучасників. Думи «Про трьох братів» та «Про дівку бранку», які виконує Кравченко, суть найхарактернішими нумерами українського кобзарського мистецтва. Шкода тільки, що супровід бандури в Кравченка мажорний, занадто веселий, одноманітний і зовсім не відповідає сумному оповіданню, мінорному характеру самих дум»

[«Рада», № 294 за 25.12.1912 р.]. До того ж, постаті Кравченка і Гончаренка дуже типові і «так ніби самі просяться на полотно...»

Найстарішим учасником цього концерту був Г. Гончаренко, якому тоді було 84 роки. Але, незважаючи на те, що кобзар «...уже мало що чує і майже без голосу, але все ж таки своєю грою і проказуванням дум про Олексія Поповича справляв велике враження.» Крім дум Гончаренко виконав «Два козачки», гумористичну пісню «Попадя» та грав у складі квартету бандуристів (разом з П. Древиченком, Г. Байдалою, П. Келебердою).

Як вже згадувалося, ці концерти відбулися завдяки зусиллям Г. Хоткевича. Учасниками вечорів були п'ять кобзарів: крім відомих виконавців — Г. Гончаренка, М. Кравченка, П. Древиченка, у концертах виступали молоді кобзарі: П. Келеберда і Г. Байдала. Кобзарі виступали як із сольними номерами, так і у складі ансамблів (дуети, тріо, квартети). Програма вечорів, що відзначалася різноманітністю і насиченістю, була подібна до програми кобзарських виступів на XII Археологічному з'їзді у Харкові і складалася з чотирьох відділів: I — релігійно-моральні пісні: «Син блудящий», «Про правду» у виконанні квартету бандуристів (П. Древиченко, Г. Байдала, Г. Гончаренко, П. Келеберда); «Сестра і брат» (Г. Байдала); «Сковородинська псалма» (дует Древиченка і Келеберди); «Янголи душу пробуджують» (тріо у складі Древиченка, Байдали, Келеберди); II відділ — історичні думи та пісні: «Про Олексія Поповича» (Г. Гончаренко), «Про Морозенка» (П. Древиченко), «Про Марусю Богуславку» (П. Келеберда), «Про Сагайдачного» (квартет бандуристів). III відділ складався з побутових пісень: «Та по тім боці Дунаю» (квартет), «Два козачки» (Г. Гончаренко), «Добрий вечір, дівчино» (квартет), «Та орав чоловік» (квартет).

У IV відділі прозвучали гумористично-сатиричні пісні: «Міщанка» (П. Древиченко), «Дворянка» (Г. Байдала), «Попадя» (Г. Гончаренко), «Купер'ян-цехмейстер» (П. Келеберда), «Ой, за гаєм-гаєм», «Горлиця», «Гречаники» (квартет бандуристів). У великій рецензії критик «М. Л-кий» приділяє увагу не тільки виступам відомих виконавців, а й дає, хоч і лаконічну, оцінку молодих кобзарів: «Кобзарь Келеберда належить до молодії генерації своїх товаришів. Він має доброго баса і піддержує в своїм мистецтві добрі старі традиції... А кобзарю Древиченко, у якого непоганий голос, особливо удаються гумористичні пісні («Чечітка»)» [«Рада», № 294 за 25.12.1912 р.]. Відзначаючи важливість цих заходів, критик торкається питань, які, на жаль, актуальні і сьогодні: «Наше народне мистецтво, особливо ж музичне, можна сказати, зовсім невідоме широкій публіці. Що ж до кобзарського мистецтва, то багато видатніших художників не мають про нього найменшого поняття, і малюючи кобзарів, не знають навіть в яку їх поставити позу». [«Рада», № 294 за 25.12.1912 р.]

23 вересня 1912 р. в помешканні «Українського клубу» відбувся «вечір бандури» за участю Г. Хоткевича і поета М. Вороного. Наводимо повністю програму цього концерту:

I

1. «Буря на чорному морі».
2. Дума про смерть козака-бандуриста.
3. Декламація.

II

1. З циклу пісень гайдамацьких : «Про Харька», «Про швачку».
2. З циклу пісень кохання: «Без тебе, Олесю», «Ой ти, дівчино».
3. Декламація.
4. З пісень гумористичних: «Дворянка», «Кисіль».

У великій рецензії, присвяченій цьому заходу, відзначалось, що «... від старого кобзарства Хоткевич унаслідовав лиш загальний тон, дух і манеру виконання, а на першому місці у кобзаря — музикальний бік тої речі, що він виконує. Д-й Хоткевич тепер поки що єдиний у нас на всю Україну справжній віртуоз на бандурі. Техніка в нього надзвичайно блискуча. Музикальний супровід народних дум у д. Хоткевича — це блискучі

його власні композиції, що ілюструють словесне оповідання. Артист до того ж володіє добрим голосом і музикальним смаком. В своє виконання вкладає він багато експресії і досягає надзвичайно високих художніх ефектів» [«Рада», № 220 за 27.09.1912 р.]. Читачі дізнаються також про особливості конструкції бандури харківського зразка, на який грав відомий бандурист. Оскільки невелика зала «Українського клубу» не змогла вмістити всіх бажаючих, в рецензії висловлюється побажання влаштувати ще один концерт Г. Хоткевича. І концерт цей мав відбутися 11 жовтня 1912 р. Але, оскільки саме 12 жовтня вийшла постанова про закриття «Українського клубу», то очевидно, концерт так і не відбувся. (Київські газети про це мовчать).

Невеличка замітка в 36-му номері «Ради» (1913 р.) сповіщає що Г. Хоткевич разом із С. Черкасенком, М. Вороним та іншими акторами мав взяти участь у літературно-музичній вечірці, яку влаштувало Чернігівське земляцтво при Київській політехніці в помешканні клубу «Родина». На жаль, більше відомостей про цей концерт в періодиці не знайдено.

Ім'я Г. Хоткевича з'являється на шпальтах київських газет не тільки у зв'язку з його концертною діяльністю. Газети повідомляють спочатку про написання, а потім — і про вихід з друку у Львові I-ї частини «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича. Кияни інформуються не тільки про зміст підручника, а й про наступний вихід II-ї і III-ї частин. А через 18 днів газета «Рада» сповіщає, що бажаючі можуть придбати підручник Г. Хоткевича в Українській книгарні (вул. Безаківська, 8, потім — Комінтерну, нині С. Петлюри). Крім того, в музичному видавництві «Кобза», в I серії, що вийшла з друку, серед творів Лисенка, Сениці, Стеценка, Кошиця, надруковано танець для бандури Г. Хоткевича «Одарочка».

1 липня 1912 р. відбувся і виступ в Києві відомого бандуриста, Василя Шевченка. Дякуючи Київській періодиці, кияни вже були заочно знайомі з цим московським бандуристом. Газети неодноразово повідомляли про активну концертну діяльність В. Шевченка в товаристві «Кобзар», про очолювані ним курси гри на бандурі (серед учнів Шевченка — В. Овчинніков), про вихід в світ «Школи гри на бандурі» (I част. — 1913 р.) та ін.

В концерті, що відбувся у Києві, прозвучали: «Дума про козака Швачку», «Про Морозенка», деякі народні пісні «жанрового характеру», а також фантазія власної композиції «Похід запорожців» («музична картинна без слів, збудована на темі українського „гайдука“ й на самих тільки динамічних нюансах»). Позитивну оцінку в пресі отримали вокальні дані В. Шевченка: «Голос його — ліричний тенор — невеликий по діапазону й силі, але дуже м'який і симпатичний по тембру і багатий нюансами. Всі відтінки від ледве чутного *pianissimo* до сильного *forte* прекрасно у нього виходять. Щодо музичної манери Шевченка, то в ній переважає вокальна партія над інструментальною» [«Рада», № 150 за 3.07.1912 р.]. Концерт цей був цікавий ще й тим, що кияни мали змогу почути не тільки бандуру, а й «панську» бандуру (торбан), де Шевченко показав себе добрим знавцем інструмента і освіченим, талановитим актором. Як виявилось, слухачам більше сподобалася «народня» бандура — «сильніша згуком і наче багатша нюансами, ніж „панська“, яка служить виключно цілям акомпанементу» [«Рада», № 150 за 3.07.1912 р.]. Крім того, кияни дізналися, що бандури, на яких грає Шевченко, конструйовані ним самим і відзначаються цікавими властивостями.

А 4 червня 1912 р. в «Українському клубі» В. Шевченко прочитав реферат про бандуру і її походження. Сам доповідач виконав «Гайдук», «Спи, моє дитятко» власної композиції у супроводі торбана, а київський бандурист Василь Потапенко продемонстрував чернігівський стрій бандури.

Ім'я цього молодого кобзаря досить часто з'являється на сторінках київських газет: він бере активну участь в кобзарських концертах, дає уроки гри на кобзі-бандурі, займається продажем інструментів, а також надає послуги у виборі інструмента при купівлі. В концертах В. Потапенко виступає разом з прославленими бандуристами —

Кучугурою-Кучеренком, Кравченком, Шевченком; бере участь в літературно-музичних вечорах, на яких виступають М. Лисенко, хор під орудою К. Стеценка та ін. Невелика інформація про В. Потапенка міститься в газеті «Рада» у зв'язку з його перебуванням в Одесі: «В Одесі зараз перебуває молодий кобзар Потапенко. Співає по більшості народні пісні з недалекого минулого. Історичних пісень та дум знає мало. Проте грає дуже добре та артистично. Репертуар його складається приблизно з 25 пісень» [«Рада», № 190 за 18.08.1908 р.]. Невеликим доповненням до цього «портрета» кобзаря є інформація про його виступ у Звенигородці, де Потапенко виступав разом з Кучеренком і Задорожнім 30 березня 1909 р.: «Надзвичайне враження на слухачів кобзар зробив виконанням думи „Про смерть Шевченка“: ніби чуєш плач всієї України за своїм поетом: так жалібно бриніла бандура... Жаль тільки, що кобзар має надто тихий голос і деяких слів з цієї думи не можна було розібрати» [«Рада», № 190 за 18.08.1908 р.]. Крім «Думи на смерть Шевченка», як свідчать газети, в репертуарі кобзаря були думи про «Морозенка», «Про Залізняка» та ін.

Бандура в Києві звучала не тільки в концертних залах, робітничих клубах, на вулицях і площах міста, а й в учбових закладах. «Бандуристи в київському університеті», — таку назву має коротке повідомлення в газеті «Рада» [№ 85 за 11.04.1907 р.]. Як стає відомо, в університеті зібрався гурток студентів-бандуристів, що має виробити свій статут і скласти товариство бандуристів. А через рік, 29 березня 1908 р., в концерті, організованому товариством «Боян», взяв участь хор студентів-бандуристів під керівництвом д. Злобінцева. На жаль, більше ніяких відомостей про діяльність цього гуртка на сторінках київських газет немає. Але, звичайно, питання це заслуговує свого подальшого вивчення і дослідження.

В колекції Музею театрального, музичного і кіномистецтва України є кобза, яка привертає увагу не тільки резонаторним отвором у вигляді віконечка, а й наявністю етикетки всередині корпусу. Етикетка повідомляє, що кобзи майстра О. Паплінського були удостоєні срібної медалі на II кустарній виставці, що проходила в Києві і 1909 р. Це ж підтверджують і київські газети тих часів. Про популярність майстра свідчать численні об'яви про виготовлення і продаж інструментів.

В колекції музею є ще одна цікава бандура, яка була виготовлена в Одесі майстернею І. Лозинського на початку ХХ ст. Але, на жаль, одеські пошуки слідів цієї майстерні виявилися марними: ні в архівах міста, області, ні у фондах історичного музею довідатись нічого не вдалося. І ось перегляд київських газет вніс деяку ясність у цю справу. Виявляється, в Києві, на Сінній площі, 2, існувала «Спеціальна майстерня українських бандур». «Бандури тільки що вийшли, гарної роботи з сухого матеріалу, з дуже гарним звуком на 8 басів і 22 струни ціною 35 карб. При задаткові в 10 карб. висилаються наложеним платежем. Дешевші од 20 карб. можна замовляти. Майстерня бандур Івана Лозинського у Києві. Бульварно-Кудрявська, 2» [«Рада», № 50 за 29.02.1908 р.] Більш повна інформація про продукцію майстерні, що знаходилася в Одесі, помістив 41-й номер «Ради» за 1911 р. (ця газета видавалася і в цьому місті): «Спеціальна майстерня українських бандур М. Лозинського. Одеса, Б.-Арнаутская, 14, кв. 16. Приймаю замовлення на бандури концертні з півтонами. Торбани. Гуслі. Цимбали. Релі. Хто замовляє, хай шле завдаток. Струменти висилаю накладною платою». Звичайно, діяльність цієї майстерні заслуговує свого подальшого вивчення, і знайдений матеріал може стати своєрідним поштовхом в цій справі.

Про зростання популярності кобзи-бандури серед населення свідчать і численні об'яви музичного магазину Р.В. Індришека. Протягом багатьох років киянам пропонувалися роялі, піаніно, фісгармонії, гітари, балалайки, мандоліни, всі види духових інструментів. А починаючи з 1912 р. магазин приймав замовлення на виготовлення бандур.

Як засвідчили матеріали київських газет, кобзарське життя Києва початку ХХ ст. було досить активним, різноманітним і насиченим. Крім концертів бандура звучала на міських кустарних виставках, в київському університеті, викладалася в музично-драматичній школі М. Лисенка; добре була налагоджена справа виробництва і продажу інструментів.

Звичайно, газетні матеріали — це далеко не повна інформація про стан кобзарського життя дореволюційного Києва, багато питань вимагають свого подальшого дослідження. Але дані матеріали є важливим джерелом у вивченні цього непересічного явища вітчизняної культури.

Додаток

**«КОБЗАРИ В ДОРЕВОЛЮЦІЙНОМУ КИЄВІ»
ХРОНІКА КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ (НА МАТЕРІАЛАХ КИЇВСЬКИХ ГАЗЕТ)**

ДАТА	МІСЦЕ ВИСТУПУ	ЗМІСТ/УЧАСНИКИ, ПРОГРАМА	ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ
1906 рік			
квітень	Міській музей	Гра М. Кравченка на I кустарній виставці	«Громадська думка» № 98 (30.04)
18.12.	Народна аудиторія	Концерт Т. Пархоменка (за участю В. Перетца, хору п/о М. Опонасенка	«Рада» № 54 за 16.11 № 56 за 18.11, № 59 за 22.11
1907 рік			
30.12.	Троїцький нар. дім	Концерт за участю В. Потапенка	«Рада» № 290 (29.11)
1908 рік			
17.01.	Народна аудиторія	«Вечір народних дум та пісень у виконанні Т. Пархоменка (за уч. В. Перетца, хора п/о М. Опанасенка	«Рада» № 11 (13.01)
24.01.	Народна аудиторія	Другий вечір Т. Пархоменка	«Рада» № 18 (22.01), № 20 (24.01)
29.03.	Зал Комерційного зібрання	Концерт пам'яті Т. Шевченка за участю хору бандуристів п/о Злобінцева	«Рада» № 70 (1.04)
20.07.	Лук'янівська церковно-вчительська школа	Літературно-музично-вокальний вечір за уч. І Кучугури-Кучеренка	«Рада» № 169 (24.07)
21.09.	Зал Комерційного зібрання	Концерт кобзарів: Пархоменка, Гащенко, Древченка, Кучеренка	«Рада» № 214 (19.09). № 217 (23.09)
1.11.	Народна аудиторія	Вечір народних дум та пісень за уч. І. Кучеренка, В. Перетца, хору т-ва «Просвіта», Войтиченка	«Рада» № 252 (4.11)
16.11.	Театр Бергоньє	Загальнодоступний концерт за уч. І Кучеренка, М. Лисенка, хору п/о П. Злобіна	«Рада» № 264 (18.11)

4.12.	Український клуб	Літературно-вокально-музична вечірка за уч. І Кучеренка, М. Лисенка, О. Косач, М. Старицького	«Рада» № 279 (6.12)
1909 рік			
5.02.	Народна аудиторія	Вечір народних дум та пісень у виконанні Кучеренка, Т. Пархоменка	«Рада» № 28 (5.02)
8.02.	Народна аудиторія	Другий вечір народних дум та пісень у виконанні Кучеренка, Т. Пархоменка	«Рада» № 31 (8.02)
15.02. – 5.03.	Міський музей	Виступи І. Кучугури – Кучеренка на II кустарній виставці	«Рада» № 43 (22.02)
26.02.	Троїцький нар. дім	Спектакль-концерт до 48 роковини смерті Т. Шевченка (уч. І Кучеренко, М. Лисенко, М. Садовський і його трупа)	«Рада» № 41 (20.02)
13.03.	Народна аудиторія	V-й вечір учнів музично-драматичної школи М. Лисенка. Виступ вихованців І. Кучугури-Кучеренка	«Рада» № 59 (13.03), № 61 (16.03),
14.06.	Велика пароходна прогулянка	Організатор – т-во «Просвіта» за уч. бандуристів (?), хору т-ва «Просвіта»	«Рада» № 133 (13.06)
24.10.	Куренівська чайна	Безплатний український народний концерт за уч. В. Потапенка, хору «Просвіти» п/о К. Стеценка	«Рада» № 240 (24.10)
1.11.	Деміївська чайна	Народний концерт київської «Просвіти» за уч. Декламаторів, бандуриста (?), хору К. Стеценка	«Рада» № 247 (1.11.)
17.12.	Народна аудиторія	Вечір народних дум та пісень за уч. Т. Пархоменка	«Рада» № 285 (17.12)
1910 рік			
25.03.	Троїцький нар. дім	Лекція В. Перетца «Українські пісні та думи» за уч. М. Кравченка, В. Потапенка	«Рада» № 67 (23.03), № 73(30.03)
19.11.	Український клуб	Музично-вокальний вечір української громади студентів політехніків за уч. І. Кучеренка, В. Потапенка, М. Лисенка	«Рада» № 272 (5.12)
5.12.	Український клуб	Вокально-музична вечірка за уч. І. Кучеренка, О. Петляш	«Рада» № 277 (5.12)
1911 рік			
29.01.	Зал Комерційного зібрання	Вечір Української народної музики (відп. розпорядник – І. Кучеренко) за уч. М. Кравченка, і. Кучеренка, М. Лисенка, М. Старицької, О. Петляш, хору студентів ун-ту св. Володимира п/о О. Кошиця	«Рада» № 12 (16.01) № 19 (25.01) № 23 (29.01) № 26 (2.02)
30.01.	Український клуб	Чергова вокально-музична вечірка за уч. М. Кравченка	«Рада» № 24 (30.01)

9.11.	Зал Комерційного зібрання	Український вечір на користь українського студентського гуртка Київського Комерційного Інституту (уч. — кобзарі (?), М. Лисенко, О. Петляш, М. Вороний)	«Рада» № 253 (9.11)
1912 рік			
1.07.	Український клуб	Музично-вокальна вечірка з танцями за уч. В. Шевченка, оперних артистів	«Рада» № 149 (1.07), № 150 (3.07)
6.07.	Український клуб	Виступ В. Шевченка (реферат про бандуру та її походження) і В. Потапенка	«Рада» № 153 (6.07)
9.09.	Український клуб	Вокально-музичний вечір за уч. Дубянського, артистів Вонсовського, Издебської, Карлашова	«Рада» № 206 (8.09)
23.09.	Український клуб	«Вечір бандури» за уч. Г. Хоткевича, М. Вороного	«Рада» № 215 (21.09)
11.10.	Український клуб	II-й «Вечір бандури» за уч. Г. Хоткевича, М. Вороного	«Рада» № 229 (9.10)
15.11.	Зал Комерційного зібрання	Вечір полтавського земляцтва студентів Комерційного Інституту (уч.- бандуристи, М. Вороний, М. Старицька, О. Олесь, Корецька)	«Рада» № 260 (13.11)
2.12.	Клуб «Родина»	Бал Modern (за уч. квартета кобзарів)	«Рада» № 272 (18.11)
21.12, 23.12.	Клуб «Родина»	Вечори кобзарів (організатор Г. Хоткевич): П. Деревченка, Г. Гончаренка, М. Кравченка, П. Келеберди, Г. Байдали	«Рада» № 28 (19.12)
27.12.	Клуб «Родина»	Концерт за участю сліпих бандуристів (?)	«Рада» № 294 (25.12)
1913 рік			
14.02.	Клуб «Родина»	Літературно-музична вечірка за уч. Г. Хоткевича, М. Вороного, С. Черкасенка	«Рада» № 36 (13.02)
23.06.	Літній сад і театр «Триумф»	Вистава за участю бандуристів, лірників (?)	«Рада» № 143 (23.06)
26.06.	Театр «Соловцов»	Вечір «В. Короленко і українська пісня» за участю бандуристів	«Рада» № 269 (24.11)
30.06.	Пароходна гулянка до Межигір'я	Організатор — клуб «Родина» (за уч. бандуристів, трістої музики, військового оркестру)	«Рада» № 146 (27.06)

Тетяна Руденко

**ГАЗ 1923 — GAZ 2019:
СПОСТЕРЕЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА РІЗНИХ СТОЛІТЬ
(на основі анкет з колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України)¹**

В червні 2019 року відбулася прем'єра опери-антиутопії «GAZ» від формації Nova opera в приміщенні Національного театру ім. І. Франка в Києві. Вистава проходила як окрема подія виставкового проєкту «Курбас: нові світи» 2018 року (організатори МТМКУ, Мистецький арсенал та Yara Arts Group). Під час роботи виставки відбувся передпоказ, представлення першого варіанту, з якого пізніше народилася оперна постановка «GAZ». На прем'єрі вистави Театральний музей влаштував мистецько-дослідницьку акцію: після перегляду вистави глядачі мали заповнити анкету із запитаннями про постановку, як це відбувалося в Мистецькому об'єднанні «Березіль» майже сто років тому. Завдяки виставці музею, яка виконувала освітню роль і розповідала про аналогічну подію 1923 року, та опитуванню, в якому зголосилися взяти участь близько 60 відвідувачів, колекція музею поповнилася оригінальними предметами-анкетами, які несуть в собі інформацію про сучасного глядача, його міркування про інноваційний театр. Результати опитування, у поєднанні з аналогічними даними, представленими музейними експонатами 1923–1924 рр., можуть стати джерелом для соціальних та культурних досліджень щодо змін смаків, уподобань, рефлексивності українського театрального глядача.

Перш ніж взятися за інтерпретацію сучасної постановки, варто повернутися до того, з чого все почалося, і розглянути виставу Леся Курбаса в Мистецькому об'єднанні «Березіль» майже сторічної давнини. Прем'єра п'єси «Газ» Георга Кайзера відбулася в квітні 1923 року в Києві. Постановка була революційною та інноваційною в усьому: режисурі, сценографії, акторській грі, музичному супроводі. Вперше актори на сцені представляли не тільки акторів-людей, вони колективною пластикою-рухами імітували роботу заводу, вибух газу тощо. Глядач був реально вражений новою естетикою. Вадим Меллер розробив для вистави єдину металеву конструкцію. Він прибрав куліси та задники, що допомагало сприймати декорацію у просторі сцени складно та об'ємно як центр перебігу всіх подій, основу сценічного дійства. Позаду проглядалася гола цегляна стіна будівлі театру з написом ГАЗ. Ось що написав про прем'єру Яків Савченко, український поет, літературний критик та публіцист, 23 квітня 1923 року: «Остання постановка Курбасівської майстерні — „Газ“ — уже не слідуючий крок після „Жовтня“ і „Руру“, а величезний скік наперед, колосальне творче напруження, котре, можна сказати тепер це слово — геніяльно втілено Курбасом. Такого тріумфу якого здобула постановка „Газу“ українська сцена ще не знала. Такої величезної й бездоганної мистецької роботи не бачив театр на Україні... Сама постановка заслуговує спеціального розгляду. В ній Курбас досяг безперечно далеких вершин. Робота над технікою жестів і тіла актора вражає своїм мистецьким замислом і майстерністю здійснення. Сцени мітингу і взагалі всі колективні образи — шедевр по силі майстерності, динаміці, прекрасної ритмічної обґрунтованості і цілковитого оволодіння масовим тілом акторів» [1].

Тут наведено цитату з професійної критики, оскільки анкети глядачів несуть зовсім інший зміст, і висловлювання про значення цієї постановки виглядають дещо при-

¹ Ілюстрації див. кольорову вкл.

мітивно. Відкидаючи ідею мистецтва як простого поєднання форми і змісту, Курбас мислив його синтезом п'яти складників: зміст, форма, матеріал, творчість і сприйняття. Останнє — виразна вказівка на роль глядача в мистецтві. Його увага до проблеми глядача проявляється також у різноманітних спробах налагодити зв'язок із публікою і, зі свого боку, зрозуміти та проаналізувати її реакцію. Курбас також часто сідав у залі серед глядачів, спостерігав за виразом облич, слухав коментарі.

За його завданням те саме робили інші березильці: «чергували на спектаклях з екземпляром п'єси в руках і фіксували реакції глядачів за такою системою: активна увага, пасивна увага, виключення — байдужість, кашель, рух, шум, сміх, оплески». Як зазначила у своїй статті Ірена Макарик: «Курбас застосовував широкий спектр засобів і підходів, зокрема біхевіористський аналіз та опитування. Це й досі одні з найпередовіших і всеохопних методів дослідження творчих процесів у театрі» [2, С. 86]. Щоби краще зрозуміти вплив на глядача, Курбас розробив анкети із детальними запитаннями: про вік та освіту, оцінку кожної складової вистави (зрозумілість змісту та якість акторської гри, декорацій, костюмів, музики, танків, освітлення сцени та що найбільше сподобалося у виставі). Важливими також виглядають питання щодо відмінності МОБу від інших театрів та готовність сприйняття критики або ж визнання у самому великому за обсягом пункті «що ви маєте сказати про наш театр?». Анкети друкувалися у великій кількості, є навіть свідчення про 40000 за театральний сезон 1924 року. Але є певні розбіжності між кількісними показниками надрукованих чи розповсюджених та отриманих наприкінці заповнених. З досвіду 2019 року можна зазначити, що з надрукованих та розповсюджених 500 бланків анкет музей отримав 63 відповіді. В колекції Театрального музею зберігається понад 2000 анкет глядачів переважно з київських постановок Леся Курбаса: «Газ», «Джінні Гігінз», «Макбет» та в незначній кількості по інших виставах «Березоля».

Отже, вік глядача вистави «Газ» складав від 17 до 27 років, поодинокі старші глядачі мали 30, 35, 46 років. Судячи з того, що анкети у фондах згруповані за соціальним станом (робітник, селянин, труд.-інтелігент), або окремо військові, можна зауважити, що березильці приділяли увагу найбільше саме групам за соціальним станом. Але опитувані часто плутали соціальний стан і походження, звідси робітники хлібороби, вишивальники, фотографи, військові діловоди, а селяни — червоноармійці. Зустрілася анкета, в якій



«портниха» звернула увагу на відсутність фемінітиву і виправила робітник на робітницю (але забула виправити себе на кравчиню). Також варто звернути увагу, що майже половина опитуваних зазначили, що грали в аматорських гуртках (селяни).

Другий розділ мав назву «Наша вистава». Він містив питання щодо якості та зрозумілості змісту постановки, гри акторів, сценографії та ін. Треба зазначити, що незалежно від попереднього театрального досвіду більшість глядачів писали в анкетах, що все зрозуміли, а на питання щодо декорацій, костюмів та музики відповіли «сподобалися» і «гарні». Але є і окремі думки про дизайн сценічного одягу: «костюми робітниць мені не подобаються. «Вони повинні бути однакові», «костюми нагадують Єгипет», «ріже очі різноманітність костюма і його нереальність в дійсності». Автори коментарів явно мали попередній досвід перегляду реалістичних вистав у традиційному оформленні і не змогли сприйняти інноваційного творчого підходу. Але зустрічаються коментарі глядача, захопленого зненацька новою естетикою на сцені: «Декорації нові — як і все», «масові рухи бачу вперше — і тут стою на точці цікавості — але вражіння гарне».

Третій розділ під назвою «Наш театр» увібрав питання щодо оцінки інших вистав Березоля. Мабуть, найважливіше питання для березільців-експериментаторів було «чим відрізняється наш театр?». Можна навести декілька оригінальних відповідей: «далекий від реалізму», «Театр об'єднання „Березіль“ ясно відбиває класові принципи та революційно-нові сюжети. Інші театри — барахло». І останній, четвертий розділ називається «Театр взагалі». На питання «Що ви маєте нам сказати про наш театр?» респонденти відповіли, що «в таких простих формах дає багато враження, сцени повні змісту», «... необхідно театр взяти на державне утримання і ставити безплатно п'єси — це буде антицерква для пролетаріата», «в моїх словах — ясна думка — театру буде майбутність. А зараз багато людей — в повноті не розуміють», «Театр мені подобається своєю революційністю. Взагалі, сенс і настрої можна вловити, але тяжко зрозуміти конкретно зміст п'єси (хоча, може тому, що я погано володію українською мовою)». «Особливо подобаються масові рухи в I дії, що створюють рух коліс, взагалі фабрики. Бувають випадки, коли рухи здаються зайвими. Взагалі театр хороший. Відрізняється своєю свіжістю від інших застарілих театрів».

Як влучно зауважила Я. Партола: «попри намагання вивчити і завоювати глядача, у своїх програмних виставах режисер перебував радше в опозиції до глядача, провокуючи його реакцію, цілеспрямовано не виправдовуючи його сподівань. Історія скандалу й неприйняття його чи не найбільш радикальних експериментів у „Макбеті“ (1924), „Золотому череві“ (1926) та „Маклені Грасі“ (1933) — найяскравіше тому свідчення» [3, С. 120]. Не на бездумне схвалення глядача очікував Курбас, а на його виплекання новою драмою. В численних висловлюваннях режисера про публіку і про місію театрального мистецтва сформульовано основні вимоги режисера-новатора до ідеального глядача: «театр — надзвичайно поширена форма зносин людей між собою, тому він і розважає, і дає відпочинок, розряджає організм людини від стурбованості щоденною боротьбою. Але театр дає і пізнання» [4]. З цих засад походить і головна настанова режисера: «Наша формула, щоб глядача привчати в театрі також і думати, виносити з театру матеріал для думки, уміти його сприймати, уміти його ловити, уміти приходити з певним настановленням до театру і вміти його потім використати у практичному житті. Курбас вірив, що його театр як і високе мистецтво загалом може перебудувати психіку, створити «завзятого глядача, людини твердої, чистого ентузіаста, людини ХХ віку...» [5].

Опитування, що провів музей у 2019 році, виглядало як акція, що мала на меті привернути увагу до історичної постановки «Газ» Леся Курбаса та традиційного анкетування березільців своєї аудиторії. Анкети за шаблоном 1924 року були поширені серед публіки, яка зібралася на прем'єрі «GAZ» 2019 року. Товариство було добірне. На

виставу завітали відомі курбасознавці, режисери, актори, сценографи, і музейникам було цікаво залишити в історії саме їхні враження і думки. Проте не можна сказати, що пройшло легко. Заповнювати власноруч анкети зголосилися всього 63 особи, хоча розповсюджені були всі 500 примірників.

Перш ніж проаналізувати анкети, варто розглянути, якою була сучасна постановка вистави «GAZ».

Точну реконструкція вистави Леся Курбаса 1923 року здійснити було неможливо через брак історичних свідчень. І якщо з візуальної частини матеріалу збережено багато: ескізи костюмів, світлини з вистави, текст Кайзера, лібрето вистави Курбаса, то відтворення музики стало проблемою, бо немає ні нотних записів, ні аудіо, навіть частини. У статтях тогочасних критиків та учасників вистави зустрічаються оціночні судження, аналогії, епітети стосовно музичного матеріалу. Наприклад, зі щоденника Миколи Савченка (актора Мистецького Об'єднання «Березіль», який виконав роль Писаря у виставі «Газ») дізнаємося про те, що: «По сигналу помрежа грянув оркестр, що був розміщений за кулісами — полились „неймовірні звуки“, нагадуючи більше роботу машин в цехах ніж музикальну мелодію. Завод пущений в дію!... Музика пішла на крещендо. Машини зловіще гудуть, вселяючи жах — чи врятуються робітники? От ланцюжком крокують робітники. Але ураганом піднімається і какофонія звуків і-і-і — вибух!» [6, С. 11].

Також М. Савченко зазначив, що оркестр складався з 58 учасників (завдяки чому можна припустити інструментальний склад), а диригентом і автором музики був композитор Анатолій Буцький [7, С. 4]. Але навіть відомості про авторство не дозволили віднайти партитуру.

Музика була важливим компонентом спектаклю, ритмічною основою всього дійства. Що вже казати про оперу за мотивами п'єси. Отже, треба було створювати нову музику для нової постановки «Газу». Як зауважив Роман Григорів, один із авторів нової постановки та керівник Нової опери: «Спочатку була музика, і всі компоненти — мізансцени, пластику — ми будували від музики. Режисерка Вірляна Ткач хотіла, щоб це була лише звукова картина вибуху із вистави „Газ“ — як елемент саунд-дизайну виставки „Курбас: нові світи“. Щоб це була реконструкція музики Буцького, яка звучала на прем'єрі курбасівської вистави 1923 року, оскільки партитура була втрачена. Але робити повтор — чи то п'єси Кайзера, чи вистави Курбаса — було би помилкою. Я думаю, що сам Курбас хотів би, щоб ми рухались далі» [8].

На яку публіку орієнтувалися автори, та які сенси вкладали в постановку 2019 року? Ілля Разумейко, композитор зазначив: «Нам важко орієнтуватися на певного глядача, бо кожна конкретна публіка буде обмежена своїм сприйняттям. Але навіть те, що „GAZ“ ми робимо на три країни — Україна, Австрія, США — нам теж дуже допомогло. Роман Григорів, композитор, диригент NOVA OPERA, зауважив, що «зацікавити публіку — велике мистецтво ...нас цікавить саме різна аудиторія, до всіх ми можемо достукатися, не лишити їх байдужими. У всіх є певні бар'єри — естетичні, професійні. Але саме різноманітність дає різний фідбек» [9].

Для опитування 2019 року було обрано бланк-шаблон 1923 року з Мистецького об'єднання «Березіль». З одного боку це відповідало умовам попереднього опитування і так було задумано організаторами, — провести діалог епох між глядачами. З іншого боку, запитання з минулого століття потребували деякого прилаштування наших сучасників до сьогодення. На питання «Які п'єси ви бачили в нашому театрі?», відповіді розділилися: «хотілося б побачити, але народжена в іншу епоху», або перераховувалися вистави NOVA OPERA: «Коріолан», «Вавилон», «Йов». Цікавим є також факт, що деякі глядачі сприйняли постановку, як продукт Театру Франка, на більшість питань відповідали: «все сподобалося», а з минулих постановок, наприклад, «Три товариші». Щоправда, п'єса за Ремарком просто сподобалася, а «GAZ» «це космос і бомба-ракета».

Нове звучання в ХХІ ст. отримало питання «Які театри вам найбільше подобаються: опера, драматичний театр дореволюційного типу, драмтеатр революційного типу, цирк, кіно і т.п.?» Більшість відвідувачів прем'єри обрала «драмтеатр революційного типу». І тут з ними не посперечаєшся, творчість формації NOVA OPERA характеризується саме як революційно-авангардна. Про що теж є достатньо свідчень в анкетах. Наприклад, «чи зрозуміли і чи подобається зміст сьогоднішньої п'єси? зрозуміла все і навіть між рядків». Відповідь на всі запитання щодо гри акторів, декорацій, костюмів, музики, танців та світла — «авангардно».

Окремо можна розглянути анкету драматурга Павла Ар'є, оскільки він єдиний в розділі «Хто ви?», як людина публічна, підписав відповідь. Щоправда, приховав свій вік і на питання «скільки вам років?» написав «нормально». Автор у відповідях відзначив геніальність акторської гри, крутість та актуальність сценографії та костюмів, прекрасну музику та «бомбезність» освітлення сцени. На питання «Що найбільше сподобалося у сьогоднішній виставі?» — «Простір для мене та моїх думок». На наш погляд, це важливе зауваження, оскільки театр і не повинен давати відповіді на всі питання, скоріше моделювати нові світи та спонукати формувати думки та ставлення до інших людей та ситуацій. Також ця відповідь суголосна настановам Курбаса щодо ідеального глядача. Наступна відповідь виглядає теж обнадійливою — «Чим відрізняється наш театр від інших?» — «Думаю, він може змінювати». На питання «З якого життя і на яку тему ви хотіли б побачити п'єсу?» — самий відомий драматург сучасності відповів — «Актуальні теми — тут і зараз».

Анкети 2019 року, як і анкети минулого століття, демонструють, що публіка відчуває себе впевненим критиком. Глядач—2019 сміливо пише про переваги чи недоліки складових вистави. В опитуванні взяла участь 9-літня учениця молодшої школи, вона зазначила, що «все зрозуміла, і все сподобалося», «актори наче вжилися у свої ролі», «чудові костюми та прекрасна музика». Також, тенденційно на свій вік, відповіла на запитання «Які театри вам подобаються найбільше?» — «Кіно».

Не без захвату, особливо музиканти, зазначають, що найбільше їм сподобалося у виставі, як «лупили по фортепіано кувалдою», «я у захваті, але у другий ряд долетіли друзки від піаніно». Але це, скоріше, удача, ніж недолік: фрагменти інструмента можна було залишити собі як сувенір. Люди, що не займаються музикою професійно, не були в захваті від трощення інструмента: «Не сподобалось знищення піаніно! Перформанс найс, але краще щось створити ніж зруйнувати». «...однак нищення інструменту і декорацій у кожній виставі викликає особисто у мене, дорослого чоловіка, внутрішній ступор». Але знищення музичного інструмента прямо на сцені (символ смерті «головного героя» вистави) не залишило байдужим жодного учасника опитування.

Інколи критика глядачів торкалася танців. «Дуже безладні часом» (на думку соціолога з Університету Шевченка). Або «інколи не зовсім вмотивовані, але часто в тему» (як вважає перекладачка з того-таки навчального закладу). Дехто здивовано прокоментував: «А вони (танці) були?». Викладачка консерваторії із знанням справи зазначила: «Не танці, а рухи». І це важливе уточнення. Можливо, респондентці просто не «підійшло» саме формулювання запитання із крбасівської анкети.

З відповідей режисера з багатим досвідом дізнаємося, що вистава про апокаліпсис. Це правильне відчуття, саме апокаліпсис та катастрофа є тією об'єднуючою ідеєю-діалогом між виставами з різних епох. Цікавими виглядають також думки опитуваних про альянсу постановки із Чорнобильською трагедією.

Щодо декорацій у виставі (автор — Вальдемарт Ключко), які були симбіозом сценографії Вадима Меллера з «Алло, на хвилі» (1929) та брутальних металевих риштувань, підготовані глядачі зазначили в анкетах: «... цікаві, незвичні. Бачив їх на виставці Л. Курбаса в «Арсеналі». «Основну конструкцію бачила на виставці Курбаса в

Арсеналі. Рада, що зустріла її на справжній сцені». «Оригінальні Курбасові декорації дуже подобаються».

Костюми Тетяни Шерстюк у виставі натхнені також ескізами Вадима Меллера до постановки «Газ» 1923 року. Але повністю осучаснені та творчо переосмислені відповідно до нового століття. Зроблені на основі робочого спецодягу із супрематичними нашивками на грудях. Серед захопливих реплік публіки щодо костюмів, зустрілись і такі коментарі: «костюми — комбінація епох» або «такі, як були колись». З першим зауваженням можна погодитися — елементи історичного авангардизму оздоблювали сучасні спецівки.

Очікуваними є коментарі щодо музики в постановці: «Музика була центром всього, сподобалися особливо піаніно-мен і диригент». І це зрозуміло, адже в оперній виставі без музики не обійтись. Також декілька разів глядачі зазначали, що музика краща за саму виставу. Багато хто підкреслював геніальність учасників Нової опери. Цікавим є порівняння музики із Арвом Пяртом, сучасним естонським композитором. Хоча, після прослуховування його музики та мелодій «GAZ» у виконанні NOVA OPERA це порівняння не виглядає таким однозначним.

Енергійними та щедрими на компліменти виявилися відповіді глядачів на запитання «чим одрізняється театр» та «що ви маєте сказати про наш театр». Наведемо декілька: «Вашому театру вдалося дійсно осучаснити жанр опери, створити свій унікальний жанр». «Для мене ви новий, сучасний формат театру, який експериментує, але зберігає на рівні ДНК досвід минулого», «Нова опера — опера, яка заходить в розум і серце прямою дорогою», «відрізняєтесь експериментальністю, межовими новими формами в театральних інструментах впливу», «дякую всій трупі, постановникам за враження, які важко висловити словами, а це і є справжнє мистецтво і справжній театр! Сучасно, максимально можливо!», «дуже вас люблю і надихаюсь кожного разу. ТВОРИТЬ! *зламала два олівці поки писала)».

За віком аудиторія прем'єри «GAZ»—2019 характеризується таким чином: до 20 років — 2 учасники (3%), 20–30 років — 20 учасників (33%), 30–40 років — 22 учасники (34%), 40 і більше років — 19 учасників (30%). За сучасними дослідженнями культурної аудиторії, яку можна зустріти в театрі, музеї, на виставках, лекціях і т. ін. найбільший відсоток складає вік 25–35 років, порівну жінки та чоловіки. До речі, саме на цю категорію культурної публіки радять орієнтуватися піарники у просуванні реклами.

З викладеного треба зазначити, що березильці та Нова опера ставили перед собою різні завдання і «творили» в різних соціально-політичних умовах. Лесь Курбас стояв біля витоків створення нового українського театру та формування нового глядача. Тому йому була настільки важлива глядацька реакція. Вистави в театрі Курбаса йшли виключно українською мовою, це була його позиція, за яку він наприкінці 1920-х початку 1930-х діставав багато загрозливої критики на диспутах, оскільки відмовлявся брати до постановки нові тексти російською мовою. Отже, що можна зустріти в анкетах глядачів часів МОБу з цього питання: «Чим відрізняється наш театр від інших: «тим, що тут наша рідна мова» (фідбек від хлібороба, 21 рік). Або ж відгук від кравця: на запитання про те, що маєте сказати про наш театр, отримано відповідь: «більше платіть своїм акторам, і більше грайте російською, так буде більше відвідувачів». А ось, наприклад, порада від кустаря-вишивальника 46 років: «Що маєте сказати про наш театр»: «слід було б для того, щоб наблизити театр до народу, давати пояснення в подстрочном тексті російською мовою. Чому ваш театр не культивує комедію, потрібен здоровий сміх, а в вашому театрі є актори комедійні. Не завадило б інсценувати деякі оповідання Горького, як наприклад Мати... » (переклад з рос.). На жаль, шановному респонденту не вистачило місця повідомити про те, які саме жартівливі моменти його найбільше захоплюють у творі Горького, присвяченого драматичній антиурядовій боротьбі.

Експеримент-провокація, влаштований музеєм дозволяє зробити декілька висновків. По-перше, відчувається, що березільцям все ж вдалося започаткувати формування в майбутньому нової театральної аудиторії, що має більш вишуканий смак, високий рівень толерантності, патріотичності, побудованої на ліберальних, інклюзивних засадах. По-друге, такі анкетування не завадять сучасному художньому процесу, оскільки культурно освічений глядач нарешті може бути запрошений у співавторів вистави. По-третє, музей має зайняти більш активну дослідницьку позицію, тому що його багате зібрання може стати основою для цікавих висновків про сучасний театральний процес.

Джерела

1. Савченко Я. Газ // Більшовик. 23 квітня 1923.
2. Макарик І. Ідеальна вистава: Лесь Курбас про раннього радянського глядача. // Лесь Курбас і світовий контекст. Матеріали наукової конференції. — Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року. С. 86–94.
3. Партола Я. Авангардний театр і глядач: рух назустріч чи лінії, що не перетинаються. Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури : матеріали міжнар. наук. конф. : до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14–15 берез. 2012 р. / — Х. : РА «Капитан», 2012. — 205 с., С. 117–122.
4. Лесь Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто; Смолоскип, 1989. С. 217.
5. Курбас Л. З доповідей на засіданнях Режлаба «Березоля» / Лесь Курбас / Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас; упоряд. і приміт. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. — К., 1988. С. 167.
6. Савченко М. Спогади. Фонд «Рукописи» МТМКУ, Інв. № Р12582.
7. Там само.
8. Григорів Р., Разумейко І. У Газ ми розбиваємо того «героя», на якому граємо у ІУОВ'ї / Ю. Гозік // Музика. URL: <http://mus.art.co.ua/roman-hryhoriv-illia-razumeyko-u-gaz-my-rozbyvaiemo-toho-heroia-na-iakomu-hraiemu-u-iyov-i/> (дата звернення: 08.02.21).
9. Там само.

Ірина Мелешкіна

ТЕАТР «КУНСТ ВІНКЛ» (1919–1928). ПОБУТУВАННЯ ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ У КИЄВІ І ТРЕТИНИ ХХ СТ. (до 100-річчя від дня заснування театрального колективу)

У Києві, великому багатонаціональному та поліконфесійному місті, де протягом століть формувалася єврейська громада, склалися непрості умови для існування національного театру на їдиші. Слід зауважити, що хоча Київ територіально і входив до межі осілости¹, юридично був виключений з неї; тому у самому місті селитися особам іудейського віросповідання дозволялося обмежено та дуже регламентовано.

Поява на території смуги осілости єврейського (їдишського) театру датується межею 1870–80-х і пов'язана з приїздом 1879 року трупи Аврама Гольдфадена. Розповсюдження національного театру значно ускладнює царський наказ 1883 року, що забороняє мандрівним єврейським трупам грати на їдиші (жаргоні) [1]. Проте вже наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. здійснюються перші успішні спроби кращих їдишських театральних колективів, всупереч забороні, грати у великих містах України, зокрема в Одесі та передмістях Києва, і відтоді єврейський театр стає невід'ємною частиною міської культури. Слід зазначити, що Київ був надзвичайно привабливим для єврейських театральних антрепренерів, котрі зазвичай задовольнялися гастроллями своїх мандрівних труп у невеликих містечках.

1917 р. населення Києва, донедавна закритого для більшості іудеїв, поповнилося великою кількістю євреїв, здебільшого інтелігенцією. Уже з початку ХХ ст. місто стало одним з осередків літератури на їдиші, а після Лютневої революції — перетворилося на важливий центр різнопланової культурної діяльності цією мовою. Центральна Рада не тільки запровадила міністерства у справах національних меншин (польське, російське та єврейське), а й прийняла закон про «національно-персональну автономію», який закріпив за ними право на самостійну організацію національного життя. Київ приваблював найактивніших діячів єврейської культури, тому саме тут зосередилися значні сили творчої інтелігенції. Дуже скоро ці сили яскраво проявили себе у діяльності, спрямованій на розвиток потужної культури мовою їдиш, розгорнувши її у різних сферах, передусім — у просвітництві, друкарстві та театрі.

У серпні 1917 року у Києві проходить з'їзд єврейських артистів і хористів, що суттєво реформував існування єврейського театру. Цей з'їзд був вже другим, перший пройшов у травні 1917-го р. в Москві. На II-й з'їзд, що відбувався в приміщенні університету св. Володимира, до Києва з'їхали численні єврейські актори та антрепренери, — усього, за свідченнями очевидців, зібралось близько чотирьохсот осіб. Однак антрепренерів, врахувавши експлуатацію та гноблення ними акторів, з'їзд ухвалив не приймати у члени національної театральної професійної спілки [2, С. 55–57].

Протягом 1918–1919 років у багатьох містах та містечках по всій Україні було організовано чимало єврейських театральних колективів, що отримали статус державних.

¹ Межа осілости — територія компактного проживання євреїв у Російській імперії, визначена царським урядом з метою запобігання проникненню їх у великоруські губернії і захисту російського підприємництва від єврейської конкуренції. Межа осілости була одним із порушень прав людини, зокрема на вільний вибір місця проживання.

На початку ХХ ст. межа осілости залишалася, але багато євреїв уже мешкали поза нею. Проіснувала до 1917 року.

Серед таких — нових та реорганізованих — колективів були такі, як «Агітгрупа», «Фронтгрупа», театри під однією назвою «Унзер Вінкл» («Наш куточок») у Харкові та у Києві, театр Абрама Фішзона в Одесі та багато інших [3, С. 36]. Театри починають працювати без антрепренерів. Щоправда, на той момент намагання перевести єврейський театр на державні рейки зазвичай мали половинчастий результат, — велика кількість труп і надалі працювала по-старому — «на паях» чи «на марках».

У січні 1918 р. в Києві було створено єврейську культурно-просвітницьку організацію «Культур-ліга». Серед її засновників: Мойсей (Моше) Зільберфарб — міністр у справах євреїв в уряді Центральної Ради, організатор і ректор Єврейського народного університету Культур-ліги, єврейський письменник Давид Бергельсон, драматург та театрознавець Ізескіль Добрушин, літературознавець і критик Нахман Майзель, драматург і критик Моше Литваков [4, С. 4–5].

Серед завдань новоствореної організації чільне місце посідало створення нової національної культури, що спиралася б на мову народу і мала б світський та демократичний характер. Мова їдиш розглядалася не просто як засіб спілкування, а й як цілісний культурний феномен, витвір колективної народної творчості.


На середину 1920-х років національний склад населення Києва був такий: українці — 43 %, євреї — 28 %, росіяни — 25 %, поляки — 0,26 %... [5, С. 13] Тобто, понад чверть мешканців міста розмовляло на їдиші. Тут містилося багато єврейських шкіл, художніх технікумів, низка єврейських факультетів у вищих навчальних закладах, відділення єврейської культури при Українській Академії Наук, мережа єврейських клубів, літературні видавництва і періодична преса мовою їдиш тощо.

Як складова національної культури розвивалося і єврейське театральне мистецтво. З 1919 року у Києві працював театр «Унзер Вінкл» («Наш куточок») під керівництвом Наума (Нохема) Лойтера. У 20-і роки на Подолі працює ще один єврейський театр — «Їдише Фольксбіне» («Єврейська народна сцена»), який очолюють режисери і актори Яків Ліберт та Іцхак Ракітін.

Ще 1919-го року видатний єврейський актор і режисер Рудольф Заславський заснував у Полтаві театр «Кунст Вінкл» («Куточок мистецтв»). Ситуація в Україні була такою, що про стабільну роботу театру годі було й мріяти. Єврейське населення потерпало від погромів — денікінців, махновців, петлюрівців, білополяків, червоних — тому робота мандрівного театру, яким на перших порах існування був «Кунст Вінкл», наражалася на небезпеку й була призупинена. Відновити її стало можливим тільки 1920-го р. за допомогою Полтавського відділу Наросвіти. Наступного року театр переїздить до Харкова.

Кілька слів про організатора «Кунст Вінкла». Рудольф (Ровн-Лейб) Заславський народився 1886-го року в Одесі. Вже в дитинстві він проявляв неабиякі музичні здібності й співав у синагогальному хорі. Згодом вступив на службу до театру, спочатку як хорист, а потім як актор. Своїми вчителями з майстерності актора вважав знаменитих російських акторів-гастролерів Орленева і Дальського [6, С. 77]. Скоро про Заславського заговорили як про здібного актора й режисера з великим майбутнім. Він першим привніс у єврейський побутовий театр паростки західноєвропейської культури: вивів на національну сцену шекспірівських Гамлета й Отелло, ставив п'єси Стріндберга, «Примари» Ібсена, «Розбійники» Шіллера, «Уріеля Акосту» Гуцкова. Крім того, Рудольф Заславський був неперевершеним виконавцем провідних ролей традиційного єврейського репертуару (драматургія Шолом-Алейхема, Шолома Аша, Переця Гіршбейна, Якова Гордіна).

«Заславський був наділений неабияким талантом перекладача, сценариста, режисера, а як драматичний актор не мав собі рівних на єврейському кону. Його звучна, багата інтонаціями мова була здатна висловлювати найтонші переживання героїв, а у неприборканому сценічному темпераменті була відчутна емоційна напруга його вчителів — Дальського, Орленева та братів Адельгейм. Він вмів носити фрак із королівським



ГАСТРОЛИ
 КОРИФЕЙ ЄВРЕЙСЬКОЇ СЦЕХИ
 ЗНАМЕНИТАГО АРТИСТА
РУДОЛЬФА
ЗАСЛАВСЬКОГО
 СО СВОЇМИ ПЕРВОКЛАСНИМИ АРТИСТИЧ. АНСАМБЛЕМЬ.


ПРОГРАММА.
 Представлено будетъ

ДЕРЪ
ДОРФСЮНГЪ
 (ДИТЯ ДЕРЕВНИ)
 Въ 4-хъ дѣйств., Л. Бокрина.

Дѣйствующія лица:

Янкель Бойде	—	—	г-нъ Заєлавскій.
Наташа	—	—	г-жа Заславская.
Гиршъ Беръ	—	—	г-нъ Гутгорць.
Хаце	—	—	г-нъ Наумовъ.
Нухиць Новосельскеръ	—	—	г-нъ Спиваковскій.
Хайке	—	—	г-жа Фридманъ.
Мать Бойде	—	—	г-жа Плавина.
Залменке	—	—	г-нъ Трейтманъ.
Прокопъ	—	—	г-нъ Люксенбургъ.
Ицо Пастернакъ	—	—	г-нъ Осиповъ.


НАЧАЛО ВЪ 2 ЧАСА ДНЯ.
 Главный режиссеръ Р. Заславскій.


ПРОГРАММА
 אדישע קונסטער טרופע.
 Среда 18 Мая.
 БЕНЕФИС и 15-ти лѣтній ЮБИЛЕЙ
 Р. ЗАСЛАВСЬКОГО.
 Представлено будетъ

Дер Вильнер балабеса
 в 3-хъ актах, М. Арнштейна.
 ДѣЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Иосел Дувид Левинсон	Бенефициант
Л е я	Фридман
А в р а м	Гутгорць
Двейре	Плавина
Менахем	Нухман
Малке	Карлос
Вольф-Бер	Хивик
Данн	Осипов
Молодой человек	Наумов-Заславскій
Ирена	Заславская
Бланже	Трейтман

ВЪ ЗАКЛЮЧЕНИЕ
 Грандіозный КОНЦЕРТЪ.
 Режиссер Р. Заславскій.
 Пом. Режис. М. Лейпцигер.
 Предл. труппы Т. Люксенбург.

0258_010

Програми вистав за участю Рудольфа Заславського



Миколаївська вулиця, Київ. Початок ХХ ст.

шиком, а фехтував, наче іспанський ідальго — вільно, вправно, пластично. Цієї пластичності та свободи рухів він домагався й від своїх акторів.

— Подивіться, — гарячкував він на репетиціях, — у вас же лікті пришиті до боків, а кисті рук теліпаються, як безпомічні крильця. Хіба на них можна злетіти?» [7, С. 15]

Заснований видатним актором колектив гастролював буремною Україною, доки 1922-го року не осів у Києві, ставши першим стаціонарним єврейським театром.

У Києві «Кунст Вінкл» розмістився за адресою: вул. Миколаївська, 4. Вулиця Миколаївська відома тим, що до II світової війни вона в недоторканності зберегла чудову палацову архітектуру початку XX століття. Київський Монмартр не безпідставно вважався центром життя київської богеми. Цьому сприяла значна концентрація театральних будівель на Миколаївській та прилеглих вулицях: колишній театр Соловцов (в означений період приміщення мало назву «II державний театр ім. В. І. Леніна» й було сценічним майданчиком знаменитого «Березоля», очолюваного Лесем Курбасом); один з найбільших європейських цирків «Гіппо Палас» або Кінний цирк П. Крутікова; літературні клуби й кафе — легендарний «ХЛАМ» (художники, літератори, актори, музиканти) у готелі «Континенталь» та «Льох мистецтв» у будинку Гінзбурга. Саме тут, у вирі мистецького життя Києва, опинився єврейський театр і доволі скоро став його часткою.

Театр «Кунст Вінкл» працював на засадах старої жанрово-побутової школи і репертуар його загалом був спрямований на єврейську класичну драматургію, на продовження національних традицій. Форма існування театру також була цілком традиційною — так званий колектив «на марках» (тобто на відсотках). У «Кунст Вінклі» склалася сильна акторська трупа, але художнього керівника після від'їзду Р. Заславського 1922 р. до Петрограду не було. Фінансове і творче управління театром вів здібний адміністратор Анатолій (Тев'є) Люксембург, про якого в Києві говорили, що він завжди вміє заповнити глядацьку залу публікою.



Лазар Калманович, 1920-ті рр.

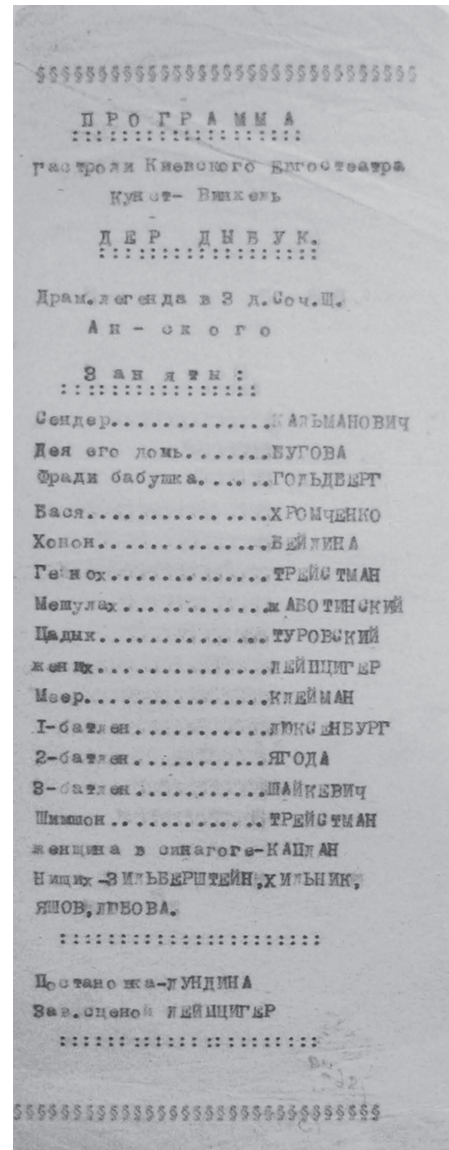


Лія Бугова, 1921 р.

Провідними акторами трупи були Лазар Калманович, Софія Ейдельман, Лазар Абелєв (Абеліов), Дмитро Жаботинський, Вольф Шайкевич, Емануїл Динор. Кращою актрисою театру по праву вважали Лію Бугову, яка перейшла з трупи Ліберта і Ракітіна. З театром співробітничали відомі режисери Аксель Лундін, Семдор (Семен Дорошенко, Шимен Гольдштейн), Григорій Воловик, подружжя режисерів Олексій Смирнов та Олександра Смирнова-Іскандер, Володимир Вільнер та інші.



Аксель Лундін, 1920-і рр.



Програма вистави «Дер Дибук», 1922 р.

Режисер Аксель Лундін на початку 1920-х рр. здійснив на сцені «Кунст Вінкла» декілька постановок, проте програми і рецензії, що збереглися, дозволяють достеменно говорити принаймні про дві з них — виставу «Дер Дибук» (1922) та «З ранку до півночі» (1923).

Спектакль «Дер Дибук» в «Кунст Вінклі» був створений А. Лундіним за всесвітньо відомою п'єсою Семена Ан-ского. Автор розповідає містичну історію про двох молодих закоханих, яким судилося з'єднатися тільки після смерті.

Дуже помічною для реконструкції однієї з кращих вистав єврейського театру у тогочасному Києві є рецензія відомого київського театрознавця Хаїма Токаря. «Загалом цю постановку слід визнати значним досягненням талановитого режисера Лундіна. Заслуга його саме в тому, що він, наскільки можливо, вигнав містицизм. Він не ідеалізує середовище святенників. У його трактовці герой п'єси молодий єшиботник². Хонон — людина, яку охопив сумнів з приводу того, що він досі вважав божеством і чому він поклонявся. Типи старого світу — служка у синагозі та „святе чадо“, яке дивиться на своє священне звання як на джерело доходу, окреслені режисером найбільш опукло. Тут, звісно, немає того екстазу, за яким тужать шовіністичні душі з театру націоналістичного

² Студент ешиви — єврейського вищого релігійного навчального закладу, де вивчається Усний Закон, головним чином Талмуд. У певні епохи ешива виконувала також законодавчі й судові функції. В останні сторіччя головною діяльністю ешив є підготовка до звання рабина.

мистецтва „Габіма“ в Москві. Але в тому й полягає відмінність постановки Лундіна від московської. Цей режисерський задум відбився у декораціях, чудово написаних художником Зарицьким. Перший акт — стара синагога, що похилилася, символ загнивання «старих життєвих підвалів» — художником виконаний блискуче» [8]. Якщо не зосереджуватися на актуальному на той час викривальному пафосі та прагненні руйнації «старого світу, що віджив своє», за текстом рецензії можна відтворити образ спектаклю. Рецензент аналізує як виконавський ансамбль в цілому, так і окремі акторські роботи.

«Як же впоралася трупа зі своїм завданням? Ансамбль та зіграність — найповніші, а деякі виконавці — неперевершені. Проте перш за все необхідно знати, що в особі цієї трупи ми маємо справу з групою акторів старої школи, чи, вірніше, без жодної школи, яка відсутня була для єврейських акторів до революції. Тим більше виконана робота цієї трупи заслуговує на всіляке схвалення. Більше того, ця вистава довела, що в трупі є справжнє талановите ядро (Шейнберг, Калманович, Гутгерц та Фрідман), якому тільки бракувало хорошого режисера. Лундін — вартісна знахідка для цього театру, що доведено цим спектаклем. Трупа під його керівництвом ніби переродилася. Ось, наприклад, артистка Фрідман. Це дикий, неприборканий талант. Вона завжди, а особливо у побутових п'єсах, тільки інтуїтивно відчуває свою роль. Але керівництво Лундіна у найсприятливіший спосіб вплинуло на гру артистки в ролі Лії. Перший акт артистка проводить блідо. Проте другий акт, коли біс (дибук) оволодіває нею, та заключна сцена у третьому акті, а особливо відхід та злиття душ молодих (Хонона та Лії) проведені артисткою зі справжнім талантом» [9]. Принагідно слід зауважити, що з приходом до «Кунст Вінкла» з «Їдише Фольксбіне» молодій обдарованій Лії Бугової, яку скоро почали позиціонувати як прем'єршу трупи, знакова роль Лії перейшла до неї. Слід «дикого, неприборканого таланту» — Клари Фрідман, яка емігрувала 1923 року, на жаль, губиться... [Кол. іл. 1].

«Осібнo, помітно підносячись над усіма виконавцями, стоїть артист Шейнберг. Його Хонон — це глибоко хвилюючий образ юнака, в якому єшив не зміг заглушити жагу до життя, який мучиться над пізнанням сенсу буття, котрий відчуває всю сухість талмудичної казуїстики. У його виконанні розчарування в оточуючих обставинах наростає поступово. Хонон у фіналі виростає у вражаючий образ людини, що втратила все. На нашу думку, цією роллю Шейнберг виборов право на звання справжнього артиста.

Калманович у ролі батька Лії — Сендера дає образний тип забобонного й брутального багатія. Але артисту слід було б дещо пом'якшити свій голос, особливо у третьому акті, на суді, де технічно роль у нього вироблена вельми добре.

Мандрівник Гутгерца — фатум, що перебуває на межі двох світів. У виконанні артиста є певна невиробленість ролі. Його гра під Мефістофеля є недостатньо переконливою. Якби не подібна трактовка ролі, гра артиста, безперечно, багато в чому б виграла» [10].

Насамкінець рецензент Токар знову повертається до переваг режисури Лундіна і зауважує: «Необхідно ще зупинитися на масових групових сценах. Це чудові місця вистави. Масова сцена наприкінці першого акту — це ніби вирізьблена з мармуру група людей, що застигли від жаху.

Сприяв успіхові вистави композитор Шейнін, чия музична ілюстрація, а особливо „Піснь пісней“ є чудовим музичним твором» [11].

З рецензії, не позбавленої конструктивної критики, вистава «Дер Дибук» театру «Кунст Вінкл» постає цікавою і вартісною, здатною привабити вимогливого глядача, на якого на початку своєї роботи у Києві орієнтується творчий колектив.

Другий спектакль в режисурі Акселя Лундіна — «З ранку до півночі» Г. Кайзера — знаменує собою ствердження на єврейській сцені нової театральної стилістики. Постановка Лесем Курбасом п'єси «Газ» Георга Кайзера стала водночас і першою спробою, і еталонним втіленням експресіоністської драматургії в Україні. За флагманом націо-

нального театру потягнулися й інші колективи, що прагнули засвоїти принципи й засади новітніх мистецьких течій. Не лишався осторонь і єврейський театр. Так, у часописі «Барикади театру», який видавався при Мистецькому Об'єднанні «Березіль» протягом 1923–24 рр., рецензент «Ян» аналізує постановку київського єврейського театру «Кунст Вінкл» 1923-го року «З ранку до півночі» Г. Кайзера в режисурі Акселя Лундіна саме з позицій приналежності до нового театру, нової естетики.

«Нова робота молодого, порівнюючи колективу. Робота чиста, чесна. Великий інтерес для театру побутового репертуару, з побутовими актьорами. Єврейський театр в Києві має свого глядача, він потрібний і кожний його крок вперед треба щиро вітати» [12, С. 17].

Проте далі автор статті доволі жорстко критикує «Кунст Вінкл» та А. Лундіна зосібна за недотримання на кону експресіоністської стилістики: «Лундін-режисер залишився в цій постановці вірним собі. Він завжди тримається специфічного репертуару і специфічного його втілення. Основа його робіт завжди хворобливість, завжди зайва, пересяджена нервовість, яка нервує в маленькій дозі, а в великій робиться залякуванням глядача дитячими страхіттями. Сумнівної вартости „містицизм“, непотрібний й незрозумілий здоровому, пролетарському глядачеві.

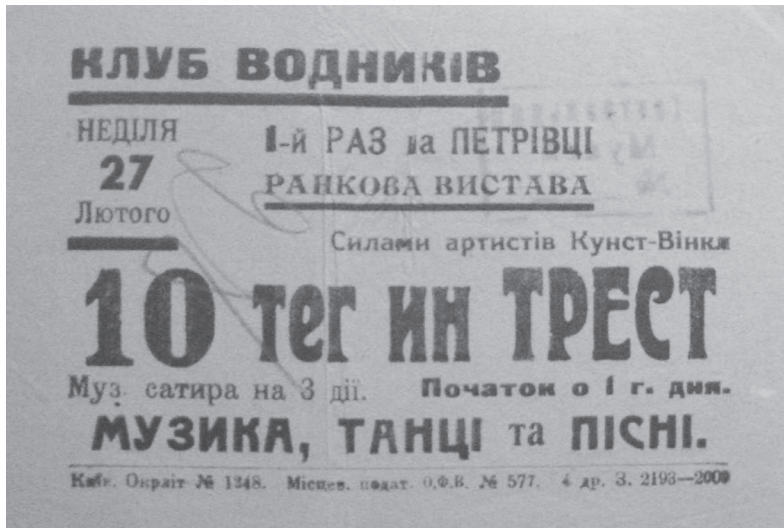
Як було зазначено, постановка задумана режисером в пляні „наростаючого бігу колеса“. Це цілком відповідало б експресіоністичній будові Кайзерівської п'єси. Але це твердження себе не виправдало. П'єса йде в рівномірному, занадто повільному темпі. Після прольоту, яскравого й динамічного, перша картина (ограбування банку) затримує хід дії, розхолоджує глядача і своєю млявістю робить непередбаченим і одірваним самий мент катастрофи. Більш щасливою в цьому відношенні з'явилась друга картина (у дами з Флоренції). Різне напруження решти картин і відсутність ударного пункту роблять виставу сумною» [13, С. 17].

Сценічне оформлення художника Зарицького також зазнало критики рецензента за недодержання конструктивістських засад: «Що торкається претензії скористатися в зовнішньому оформленню сцени принципом конструктивних площадок, треба признати, що режисер і маляр (тов. Зарицький) оказались в цьому напрямку найбільш непередбаченими. Конструкція ставить свої певні вимоги й головні, й разом з тим найбільш елементарні з них — це економність і абсолютне уникання менту декоративного, що є, явищем цілком естетського характеру. Тут-же були показані умовні декорації (місцями дуже яскраво виконані) вперемішку з площадками незручними й неуміло використаними» [14, С. 17].

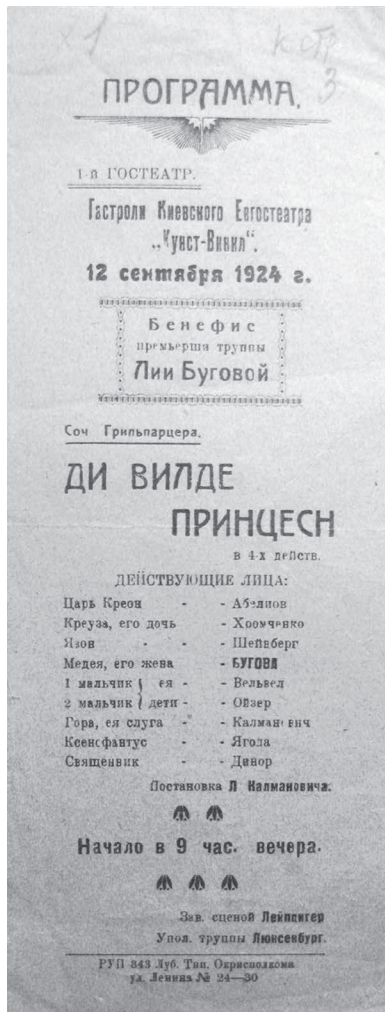
На завершення цієї доволі критичної статті, яка викриває як принципові вади сенсу й форми вистави, так і дрібні стилістичні похибки, Ян твердить, що: «Цей крок в роботі колективу і стремління до серйозної, справжньої роботи, дає надії, що при умілій, здоровій режисурі колектив зможе створити цінний театр для єврейського пролетаріату» [15, С. 17].

Вистава «З ранку до півночі» Г. Кайзера була далеко не єдиною спробою театру говорити з глядачем актуальною мовою сучасного мистецтва. Молоді режисери, учні Всеволода Мейєрхольда Олексій Смирнов і Олександра Смирнова-Іскандер поставили на сцені «Кунст Вінкля» кілька вистав у популярному в той час жанрі музично-ексцентричного ревію, наприклад «10 тег ін трест» («Десять днів в тресті») Литвинова та Авіна; «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера і Н. Фіделя. Співавтором режисерів виступив відомий авангардист Марк Епштейн, художник Культур-ліги, який створив сценічне оформлення до вистав.

Також в репертуар театру в період 1922–1925 рр. входять постановки кращих зразків національної класики: «Стемпеню» за Шолом-Алейхемом, «Ді гріне Фельдер» («Зелені поля») за П. Гіршбейном (обидві — реж. Я. Лур'є), «За океаном» Я. Гордіна (реж. Н. Шейнберг) та ін.



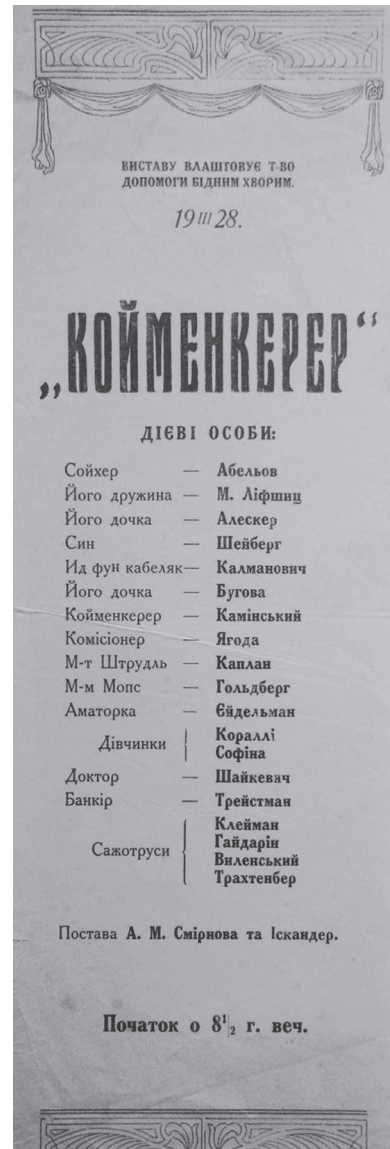
Програма вистави «10 тег ін трест» («Десять днів в тресті»), 1927 р.



Програма вистави «Ді вілде Принцесн», 1924 р.



Програми вистави «Койменкерер» («Сажотрус»), 1928 р.



Для бенефісу Лії Бугової був підготовлений і успішно зіграний спектакль «Ді вілде Принцесн» за Ф. Грільпарцером (реж. Л. Калманович), в якому бенефіціантка виконала трагічну роль Медеї. За відомим твором російського письменника Леоніда Андреева «Розповідь про сімох повішених» була поставлена складна психологічна вистава «Ді зибен гехангене».

«Гадаю, що це був один з кращих театрів країни, — писав про „Кунст Вінкл“ перегадом у своїх спогадах артист театру Дмитро Жаботинський, котрий служив за своє довге акторське життя у багатьох трупах. — Незважаючи на те, що деякі провідні актори часто відходили від театру, деякі поверталися. Та навіть на те, що репертуарна

лінія не завжди була ідейно й художньо витриманою. Театр не державний, без дотації. Водночас з фундаментальними спектаклями йдуть також касові п'єси» [16].

До появи в Україні першого «ГОСЕТу» (Харківського, 1925 р.) київський єврейський театр «Кунст Вінкл» здійснював також велику гастрольну діяльність, задовольняючи потреби національного глядача у театрі рідною мовою. Дослідниця єврейського

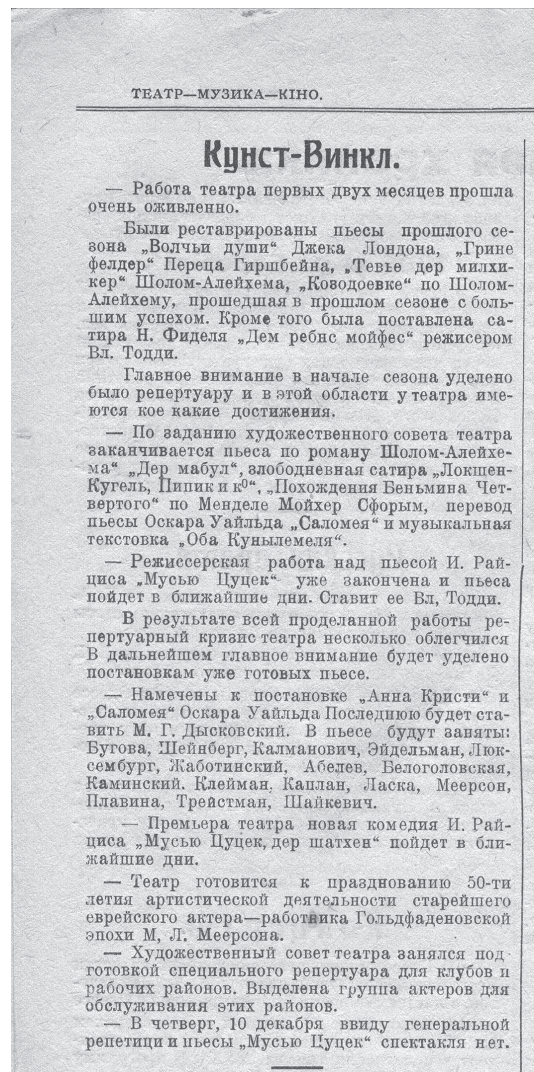


Афіша вистави «Тев'є дер мілхікер», 1924 р.



Афіша вистави «Міреле Ефрос», 1926 р.

Сторінка часопису «Київ. Театр-Музика-Кіно», 1925 р.



театру у Харкові Юліана Полякова ретельно збирала усі свідоцтва про гастролі означеного театру в столичній (на той момент) харківській пресі. «Серед гастролерів значне місце посідав київський театр „Кунст-Вінкл“ під керівництвом А. Люксембурга, який неодноразово виступав у Харкові у 1922–1924 рр. Театр, дотримуючись принципів „старої“ — жанрово-побутової — школи, включав до репертуару кращі зразки єврейської „класичної“ драматургії, як-от „Ді пусте кречме“ („Порожня корчма“) і „Дер лецтер ід“ („Останній єврей“) П. Гіршбейна, „Дер штумер“ („Німії“) А. Компанеєця, „Дер тигр“ („Тигр“) З. Корнбліта, „Янкель дер шмидт“ („Янкель-коваль“) Д. Пінського, „Дер ландсман“ („Земляк“) та „Шлойме Малех“ Ш. Аша, „Шхіте“ („Забій“) Я. Гордіна, „Дус гройсегевинс“ („Великий виграш“) Шолом-Алейхема, а також п'єси російських, українських і зарубіжних драматургів: „Трільбі“ Г. Ге, „Нора“ Г. Ібсена, „Розбійники“ Ф. Шіллера, „Чорна Пантера і Білий Медвідь“ В. Винниченка. У травні 1923 р. глядачі побачили „містичну“ драму С. Ан-ського „Дер дибук“, натуралістичну драму Ф. Бімко з життя кримінального світу „Ді гановім“ („Злодії“), драму „Дер фремдер“ („Чужий“) Я. Гордіна, що зображувала нелегке життя євреїв у Росії та Америці. Цього разу у виставах театру „Кунст-Вінкл“ узяв участь відомий єврейський актор і режисер Рудольф Заславський, який до революції першим у Росії зіграв Гамлета єврейською, а 1922 р. очолив єврейський театр у Петрограді» [17, С. 668–669].

Тижневик «Київ. Театр-Музика-Кіно» за грудень 1925-го р. знайомить читача з подіями життя єврейського театру «Кунст-Вінкл», що відбулися з початку театрального сезону:

« — Робота театру перших двох місяців пройшла дуже жваво. Були реставровані п'єси минулого сезону „Вовчі душі“ Джека Лондона, „Гріне Фелдер“ Переца Гіршбейна, „Тев'є дер мілхікер“ Шолом-Алейхема, „Козодоевке“ за Шолом-Алейхемом, що пройшла в минулому сезоні з великим успіхом. Крім того була поставлена сатира Н. Фіделя „Дем ребнс мойфес“ режисером Вл. Тодді.

Головну увагу на початку сезону приділено репертуару, і в цій області у театру є певні досягнення.

— За завданням художньої ради театру закінчується п'єса за романом Шолом-Алейхема „Дер Мабул“, злободенна сатира „Локшен-Кугель, Піпик та к°“, „Пригоди Беньоміна Четвертого“ за Менделе Мойхер Сфорімом, переклад п'єси Оскара Уайльда „Саломея“ й музична текстівка „Обидва Кунілемля“.

— Режисерська робота над п'єсою І. Райциса „Мусью Цуцек“ вже закінчена і п'єса піде в найближчі дні. Ставить її Вл. Тодді.

В результаті всієї проведеної роботи репертуарна криза театру дещо полегшилася. Надалі головна увага буде приділена постановкам вже готових п'єс.

— Визначені до постановки „Анна Крісті“ та „Саломея“ Оскара Уайльда. Останню ставитиме М. Г. Дисковський. У п'єсі будуть зайняті: Бугова, Шейнберг, Калманович, Ейдельман, Люксембург, Жаботинський, Абелев, Білоголовський, Камінський, Клейман, Каплан, Ласка, Меєрсон, Плавіна, Трейтман, Шайкевич.

— Прем'єра театру, нова комедія І. Райциса „Мусью Цуцек, дер шатхен“ піде в найближчі дні.

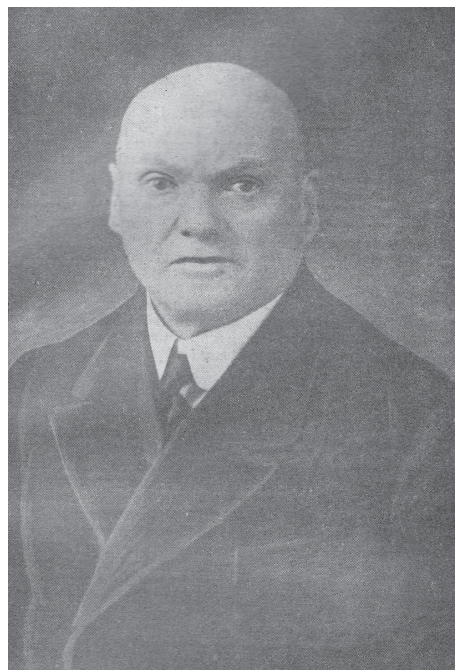
— Театр готується до святкування 50-ти річчя артистичної діяльності найстарішого єврейського актора — працівника Гольдфаденівської епохи М. Л. Меєрсона.

— Художня рада театру зайнявся підготовкою спеціального репертуару для клубів та робочих районів. Виділено групу акторів для обслуговування цих районів.

— У четвер 10 грудня через генеральну репетицію п'єси „Мусью Цуцек“ вистави немає» [18, С. 6].

На жаль, в середині 1920-х рр. ситуація в театрі «Кунст Вінкл» змінилася на гірше. Це торкнулося, в першу чергу, репертуарної політики та стану режисури у колективі. Фінансова залежність від зборів часто змушувала Люксембурга потурати смакам публіки, раз-у-раз давати «касові» вистави, що негативно позначалося на репутації театру. Так, критик журналу «Київ: Театр-Музика-Кіно», проводячи «Суд над зимовим сезоном в особі найбільш відповідальних його діячів» (сезон 1925/26 рр.), звинувачував очільника «Кунст Вінкла» «у порушенні кодексу законів про працю. Поклавши непідсильну роботу на Двох Сестер та Рейзеле, які буквально знемагали протягом сезону, експлуатував їх з метою наживи, користуючись з безпомічності публіки» [19, С. 8].

І хоча «Люксембург показав, що, обстоюючи розподіл праці, на допомогу Двом Сестрам воскресив Двох Кунілемлів. Свідчення звинуваченого підтвердив режисер С-но, який особисто брав участь у воскресінні» [20, С. 9], він все ж був засуджений «до суворої ізоляції до провінції з позбавленням прав уповноваженого на весь літній сезон. Позов потерпілих (публіки) ухвалено задовільнити у наступному сезоні. Вирок є остаточним та оскарженню до місцевих театральних органів не підлягає» [21, С. 9].



Марк Меєрсон

ТЕАТР—МУЗИКА—КІНО.

Єврейський театр „КУНСТ-ВІНКЛ“

ул. Карла Маркса № 8, телеф. № 42-23.

Среда 9-го Декабря
РЕЙЗЕЛЕ
Муз. сатира в 3-х д. Ножика
Обработка текста и постановка
Э. Т. Абелева.

Пятница 11-го, Суббота 12-го
и Воскресенье 13-го Декабря
МУСЬЮ ЦУЦЕК
Комед. в 4-х актах Исаква Райциса.
Постановка и оформление сцены
Вл. Голди.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
Дер меламед . . . Шайкевич
Гитл, его жена . . . Плавина
Рейзеле, их дочь . . . Ласка
Юкл . . . Люксембург
Флекл . . . Шейман
Геншцер . . . Меерсон
Ите . . . Белоголовская
Хадкель . . . Жаботинский
Фрумкли . . . Каминский
Хане . . . Анципович
Батхон . . . Каминер

Дирижер *Вейнблат.*
Ведет спект. *Лейпцигер.*
Уполномоч. *Люксембург.*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
Закс . . . Шайкевич
Цина . . . Гольдберг
Клара . . . Бугова
Лазарсон . . . Абелев
Берта . . . Софина
Шмирл . . . Шейнберг
Цуцек . . . Калманович
Шейндл . . . Белоголовская
Лиза . . . Зидельман
Хозяйка . . . Плавина
Акулина . . . Анципович
1-й гость . . . Клейман
2-й гость . . . Каминский

Зав. монт.-частью *Такса.*
Уполномоч. *А. И. Люксембург.*

Сторінки часопису «Київ. Театр-Музика-Кіно», 1925 р.

ТЕАТР—МУЗИКА—КІНО.

Єврейський театр „КУНСТ-ВІНКЛ“

ул. Карла Маркса № 8, телеф. № 42-23.

Вторник 15-го декабря
Драй ШЛИМАЗЕЛС
Комед. в 3-х действ.
пост. *Калмановича.*

Среда 16-го декабря
ГРИНЕ ФЕЛДЕР
в 3-х действ. П. Гершвейна.
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
Луина-Нова . . . Шайкевич
Ухул, его жена . . . Гольдберг
Цыне . . . Бугова
Герш-Бер . . . Калманович
Аврам-Яннен . . . Трейтман
Януке . . . Клейман
Гита, его жена . . . Белоголовская

Четверг 17-го декабря
РЕЙЗЕЛЕ
Муз. сатира в 3-х д. Ножика
Обработка текста и постановка
Э. Т. Абелева.

Пятница 11-го, Суббота 12-го
и Воскресенье 13-го Декабря
МУСЬЮ ЦУЦЕК
Комед. в 4-х актах Исаква Райциса.
Постановка и оформление сцены
Вл. Голди.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
Закс . . . Шайкевич
Цина . . . Гольдберг
Клара . . . Бугова

Киевский Театр
„САТИРЫ“
ул. Воровского 48
Телефон 4-09
Со вторника 15 декабря по
воскресенье 20 декабря
**ГЕНИЙ
БАЛДУЕВСКОГО УЕЗДА**
Монументальное произведение
в 4-х акт. Пав. Германа и Дж.
Угрюмова

Действующие лица:
Голубицы, б. чин . . . Полад
Александра Петровна,
его жена . . . Леонидова
Оленка, их дочь . . . Зеленая
Милочка, ее полар. . . Баташева
Настойкин Феропонт,
телеграфист . . . Назымин
О. Варсонодий . . . Красник
Нюша, прислуга . . . Волновская
Драбкин, Сол. Мар. . . Степнов
Стекла . . . Назымина
его жена . . . Риноми
Колобов, председ. . . Каюков
Уполномоч. . . Каюков
Кавун, уезднойком. . . Штутский
Штутский, предств. . . Упрофбюро . . . Розанов
Лобан, предств. . . Шукурский
Узданца . . . Чайка-Бурдацкий,
предств. Рабиса . . . Копьев
Диана Сергеевна, . . . Куракина
машинистка . . . Штифт Ник. Апол.
сен-театр . . . Розовский
Сысой, курьер . . . Красник
Кривжан вояки . . . Чистяков
Дервингер, адвокат . . . Новеров
Олимпиада, прислуга . . . Нович
Татар . . . Гераскин
Фотограф . . . Гераскин
По ходу пьесы в 3-й картине
к о н ц е р т .
Постановка И. В. Назымина.
Два спектакля в вечер.
Начало 1-го в 7½ ч; 2-го—в 9¼
Руковод. театра А. О. Варягин
Гл. админ. Г. Д. Гинзбург

Згадувані у статті Дві Сестри — це заголовні героїні вистави «Цвей швестер» за Д. Сельцером (реж. Н. Шейнберг), Рейзеле — героїня однойменної музичної комедії (інсценізація та постановка Е. Абелева), які незмінно йшли на сцені театру «Кунст Вінкл» у середині 1920-х рр. Два Кунелемлі — персонажі знаменитої комедії А. Гольдфадена «Цвей Кунілемлех» («Два телепні»), постановки якої користувалися незмінним успіхом у публіки. Театральний критик, що підписався ініціалами «П. Д.», певно, мав рацію — репертуар театру стає дедалі біднішим і легковажнішим.

Хоча варто зауважити — очевидно, що у київської публіки були на слуху персона-

жі єврейських п'єс — і Рейзеле, і Кунелемлі, і Дві Сестри, саме про це свідчить вищенаведений «Суд над зимовим сезоном». Окрім того, означена стаття є непрямым підтвердженням популярності єврейського театру «Кунст Вінкл», котрий викликається «на суд» у числі найбільш авторитетних київських театрів, на рівних з «Березолем», Оперою, Російською драмою та театром Сатири [22, С. 8].

Ціни від 20 30 40 50 60 70 80 90 к. до 110 120 130 140 1 карб. 50 к.

СУБОТА 18 вересня

ПРИМІЩЕННЯ ЦИРКУ

ТІЛЬКИ ОДНА ЗАГАЛЬНОПРИСТУПНА ВИСТАВА

Артисти Театру „КУНСТ-ВІНКЛ“ виставлять

РЕЙЗЕЛЕ

на 3 дії, переробка тексту та постановка Е. Т. АБЕЛЄВА.

Збільшений Оркестр на 25 осіб Дириж. Вейнблат та Кручин.

СПОРТИВНІ ГРУПИ — ХОР — МЕХИТОНІМ

Початок о 8 го. 30 хв. веч. Квитки продають у касах цирку з 1 год. дня.

Афіша вистави «Рейзеле», 1926 р.



Сторінка часопису «Київ. Театр-Музика-Кіно», 1926 р.

Для зміцнення становища театру та для підвищення касових зборів Тев'є Люксембург запросив на гастролі до «Кунст Вінкла» його засновника, легендарного єврейського актора Рудольфа (Ровн-Лейба) Заславського. Він привіз до Києва свою, до речі першу, інсценівку «Тев'є-молочника» Шолом-Алейхема, де блискуче виконував заголовну роль. Після двадцяти вистав в «Кунст Вінклі», Яків Ліберт та Іцхак Ракітін запросили Заславського до свого театру «Ідіше Фольксбіне», який містився на Подолі, ще на тринадцять показів. Аншлаги були на Миколаївській, аншлаги були на Подолі — весь Київ аплодував геніальному єврейському актору...

«Рудольф Заславський був першим інсценувальником шолом-алеїхемівського „Тев'є-молочника“, першим режисером вистави і неперевершеним, за загальним визнанням, виконавцем ролі головного героя п'єси.

Його драматургічний переклад роману різко відрізняється від пізнішої інсценівки, яку зробили Добрушин і Ойслендер. В них Тев'є багато резонерствує про соціальну несправедливість та гостро переживає відхід дочки Годл в революцію.

У Заславського ж Тев'є більш земний, домашній, і найтяжчим випробуванням для нього є вчинок Хави, що зрадила віру батьків. Скільки років пройшло, а я й досі пам'ятаю кожний епізод вистави, а особливо — його мажорний початок. Але, мабуть, найсильніше враження у спектаклі справляв діалог Тев'є зі священником про долю дочки Хави та про сенс розділення людей на євреїв та неєвреїв», — багато років по тому згадував про виставу знаний єврейський актор Абрам (Аркадій) Нугер [23, С. 15–17].

Приблизно за півтора роки, 1927-го Рудольф Заславський емігрував до Аргентини. Грав у Європі та у США, в Аргентині відкрив їдишський «Народний театр», проте звичного успіху вже не мав. 1937-го р. помер у злиднях, похований у Буенос-Айресі в костюмі Тев'є-молочника... [24, С. 22].

Ситуація ж у «Кунст Вінклі» залишалася складною. «У 1925 році у Харкові відкрився єврейський державний театр. Певною мірою він впливав на існування «Кунст-вінкл». На театр посипалися претензії, гоніння. Актори почали розповзатися, театр став втрачати своє власне обличчя. У 1928 р він був ліквідований. Варто підкреслити, що більшість акторів з «Кунст-вінкл», що вступили до державних театрів, посідали там провідні позиції» — твердить вже знайомий нам актор Дмитро Жаботинський [25].

Наприкінці 1920-х рр. творчий колектив «Кунст Вінкла» все частіше підпадав під ітку критику за «невитриманість репертуару», «відрив від громадськості», «низьку якість вистав» та інші подібні, реальні та приписані, недоліки. Тим більш значимою видається подія, що відбулася в театрі у квітні 1927-го р., — провідному актору трупи Лазарю Калмановичу було присвоєно звання заслуженого артиста УРСР на відзначення 25-річчя його сценічної діяльності. Калманович, неперевершений актор на характерні та комедійні ролі, в єврейському театрі служив ще з 1901-го р., а до трупи «Кунст Вінкла» вступив 1920-го року [26]. Київський глядач добре знав і любив цього артиста, його м'який

гумор, його оптимістичний талант. Присвоєння йому звання було сприйняте не тільки як визнання особистих творчих заслуг, а як здобуток всього колективу.

Між тим 1928-го р. театр було реорганізовано у пересувний. Колектив, створений як мандрівний, наприкінці свого існування знову пускається у мандри. Тепер він має назву «Перший єврейський переїзний показовий театр, колишній «Кунст Вінкл». У такому статусі театр проіснував до 1931-го р., але свідоцтв його діяльності у цей період майже не збереглося, лише поодинокі програми вистав. Незабаром театр отримав гучну назву «Ройтер факл» («Червоний смолоскип»). Керував колективом Іцхак Ракітін, а провідною актрисою була добре нам знайома Лія Бугова. [Кол. іл. 2].



Лія Бугова, 1929 р.



Програма ювілейного вечора
Лазаря Калмановича



Афіша вистави «Мешуге фун Лібе», 1929 р.

У Києві ж восени 1928 року було відкрито другий в Україні державний єврейський театр — Київський «ГОСЕТ». Основу трупи новоствореного театру склали кращі акторські сили «Кунст Вінкла», а також актори, що перейшли з Харківського «ГОСЕТу» та інших театральних колективів. Діяльність Київського «ГОСЕТу», з 1934-го р. — Всеукраїнського, була вершинним явищем єврейського театру в Україні. Слід визнати, що у розвитку національного мистецтва, період розквіту якого припав на 1930-ті рр., є відчутний внесок і київського театру «Кунст Вінкл».

І, як поштовх до написання цієї розвідки, звучать слова зі статті-огляду в журналі «Театр» 1938-го року: «Між іншим, майбутньому театральному історикові доведеться ще повернутись до цього театру. Це такий яскравий момент, що він заслуговує особливо детального дослідження» [27, С. 36].

Джерела

1. Годы «театрального запрета» в Российской империи (188–1905). / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ, том 8, колонка 785–856. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — назва з екрану.
2. Файль И. Жизнь еврейского актёра — М.: ВТО, 1938.
3. Лейпцигер М. 20 років єврейського радянського театру на Україні. // Театр. — Київ, 1938. — № 5.
4. Правда історії. Діяльність єврейської культурно-просвітницької організації «Культурна ліга» у Києві (1918–1925): Збірник документів і матеріалів / Укладач М. О. Рибаків. — К., 2001.
5. Київ: Провідник За ред. Ф. Ернста. — Київ: Всеукраїнська академія наук, 1930.
6. Файль И. Жизнь еврейского актёра — М.: ВТО, 1938.
7. Нугер А. Забытые и полузабытые имена. Из воспоминаний Абрама Нугера. — Израиль, 2009. [Тут і далі переклад мій. — І. М.].
8. Токарь Х. Дер Дибук. // Пролетарская правда — К., 1922. — 1 октября.
9. Там само.
10. Там само.
11. Там само.
12. Ян. Г. Кайзер — 3 ранку до півночі. Євтеатр «Кунст Вінкл». // Барикади театру. — Київ, 1923. — № 2–3. (30 грудня).
13. Там само.
14. Там само.
15. Там само.
16. Жаботинский Д. Воспоминания, факты, образы. Страницы из жизни еврейского актёра. Окончание. Перевод с идиша Д. Тищенко. Публикация Ф. Миндлина. // Еврейская старина, альманах. — № 1 (100) — 2019. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/y2019/nomer1/zhabotinsky/> — назва з екрану.
17. Полякова Ю. Єврейський театр у Харкові (1915–1945). / Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ — початку ХХІ ст. / за заг. наук. ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: Фенікс, 2017.
18. Кунст-Винкл. // Київ: Театр-Музика-Кіно. — 1925. № 3 (8–14 грудня).
19. П.Д. Суд над зимним сезоном // Київ: Театр-Музика-Кіно. — 1926. № 24 (4–11 травня).
20. Там само.
21. Там само.
22. Там само.
23. Нугер А. Забытые и полузабытые имена. Из воспоминаний Абрама Нугера. — Израиль, 2009.
24. Там само, С. 22.
25. Жаботинский Д. Воспоминания, факты, образы. Страницы из жизни еврейского актёра. Окончание. Перевод с идиша Д. Тищенко. Публикация Ф. Миндлина. // Еврейская старина, альманах. — № 1 (100). — 2019. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/y2019/nomer1/zhabotinsky/> — назва з екрану.
26. Юбилей Л. В. Калмановича. // Киевский пролетарий, № 81. — К., 1927. — 10 апреля.
27. Лейпцигер М. 20 років єврейського радянського театру на Україні. // Театр. — Київ, 1938. — № 5.

Ірина Мелешкіна

ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ВСЕУКРАЇНСЬКОГО «ГОСЕТУ» (до 160-річчя письменника і драматурга)

*Серед різн их типів, які створює єврейське життя,
є такі, що відмирають. Змальовувати живих людей —
насолада. Описувати типи, які вмирають — обов'язок.
Вони просяться: малюйте нас, опишіть нас, хай нас
не забуде прийдешнє покоління.*

Шолом-Алейхем

Значення творчості Шолом-Алейхема для єврейської культури важко переоцінити. У розповіді про історію єврейського (їдишського) театру в Україні мимоволі зауважуєш, що програмними, етапними постановками провідних театральних колективів часто були саме інсценізації творів видатного письменника, який найповніше втілював національний характер, відбив прагнення та здатність єврейського народу до відродження.

1928-го р. у Києві відкрився державний єврейський театр під керівництвом Захарія Віна. Ставлячи перед новоствореним театром амбітне завдання — стати їдишистським культурним центром для єврейського населення міста — художній керівник наголошував на необхідності ознайомлення глядача з кращими зразками класичної національної драматургії [1]. Перший сезон театр розпочав виставою «Дер Ойцер» («Скарб») за Шолом-Алейхемом (реж. — З. Він, худ. — М. Епштейн, 1928 р.). Критика позитивно оцінила першу спробу театру, визначивши жанр вистави як «історичний гротеск», а крім того відзначила «належний художній рівень усього акторського ансамблю» [2]. [Кол. іл. 1.]



Шолом-Алейхем



Робота над виставою. Ліворуч — Захарій Він

1930-го року Київський «ГОСЕТ» очолив режисер МХАТу Борис Вершилов. З приходом нового художнього керівника у театрі визначилися і нові напрямки репертуарної політики — виробничий та героїко-патріотичний. 1934-го театрові було надано статус Всеукраїнського. У цей період змінюється і репертуарна політика театру. Якщо на початку свого перебування на посаді художнього керівника Київського «ГОСЕТу» Б. Вершилов в основному зосереджується на єврейській та російській радянській драматургії, то з середини 1930-х рр. відчутнішим стає його потяг до класичного національного репертуару. На київській єврейській сцені з'являються «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Дер ерштер їдішер Рекрут» («Перший єврейський рекрут») за І. Аксєфельдом.

1937-го р. на чолі Київського «ГОСЕТу» стає талановитий режисер Наум (Нохем) Лойтер. І першим спектаклем, поставленим Н. Лойтером, була інсценізація повісті Шолом-Алейхема «Стемпеню». Режисер поставив спектакль у м'яких, ніжних тонах, яскраво відобразивши своєрідність шолом-алеїхемівського стилю. Головними у виставі були теми митця, що задихається в умовах містечкового оточення, та жінки, яку традиції та вікові устої позбавляють права любити. [Кол. іл. 2].

У ролі «скрипаля від Б-га» Стемпеню з веселої компанії весільних клезмерів — натхненного, пристрасного — виступив актор Мойсей Ойбельман. Роль його коханої Рохеле ніжно і проникливо виконала Шева Ейлішева. Окрім виконавців головних ролей, акторським успіхом став образ Фрадл, дружини Стемпеню, в яскравому виконанні Шиви Фінгерової. Її Фрадл — справжня «козир-молодиця» — смілива, різка, діяльна, актриса відмовляється від традиційного трактування своєї героїні як суто негативної. Енергія, мажорні тони образу Фрадл прекрасно відтіняли тендітний, сумний образ Рохеле. Ці два жіночі характери, такі різні та по-своєму привабливі, створювали два «полюси» вистави, між якими борсається бентежна душа Стемпеню [3].



Стемпеню — М. Ойбельман



Фрадл — Ш. Фінгерова



Рохеле — Ш. Ейлішева

Критика відзначала також цікаві і вдалі масові сцени, які показували будні й свята єврейського містечка, були мальовничим тлом, на якому розвивалися стосунки головних героїв. «Я вважаю, що єврейські музиканти — це особливий світ, що заслуговує на більш уважне спостереження, ніж це зроблено у моєму романі», — писав Шолом-Алейхем [4]. Театр прийняв слова автора як керівництво до дії. Особливо запам'ятовувалася початкова сцена весілля, яке проходило традиційно з капелою музикантів, зі скоморохом-бадхеном (в ролях клезмерів виступали такі талановиті актори, як Лазар Калманович, Гірш Вайсман, Мойсей Теплицький, Ісак Альперович). [Кол. іл. 3].

З моменту прем'єри «Стемпеню» твори Шолом-Алейхема вже не сходили з київської єврейської сцени. Наприкінці 1930-х років готувалося відзначення 80-річного ювілею письменника. 1938-го року світло рампи побачила легендарна вистава Київського «ГОСЕТу» «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник», інсценізація Е. Добрушина та Н. Ойслендера). Для постановки було запрошено Льва Литвинова, режисера Мінського



Сцени з вистави

«ГОСЕТу», оформив виставу Є. Кордиш. Про особливості спектаклю пише театральний критик Хаїм Токар: «Цей спектакль ми бачили в нас під час гастролей московського Госету. Літературний сценарій, який іде в київському театрі, той же, що і в московському, тих же авторів — Добрушина і Ойслендера. Але спектаклі обох театрів — різні. Творчість Шолом Алейхема така багатогранна, що вона дозволяє майстрам сцени користуватися своїм індивідуальним художнім почерком. [Кол. іл. 4, 5].

Якщо в московському Госеті «Тев'є» трактований як патетична трагедія, то в київському театрі дана лірично-побутова драма. Якщо в московському Госеті шолом-алейхемівський текст скоротили, поступившись місцем перед органічно-музикальною тканиною спектаклю, то в київській постанові наголос зроблено на значно ширшому використанні шолом-алейхемівського слова» [5]. [Кол. іл. 6].

Новели, що створюють цикл про Тев'є-молочника, Шолом-Алейхем писав протягом кількох десятків років. Тев'є у виконанні одного з найдосвідченіших акторів театру Лазаря Калмановича нібито зійшов зі сторінок шолом-алейхемівської прози. Невтомний трудівник, містечковий філософ, його не в змозі зламати ніякі життєві негаразди. Він — сутність єврейського народу, його символ. «У центрі спектаклю — заслужений артист УРСР Л. В. Калманович. Ми знаємо його як талановитого майстра, але признаємося, що такого творчого діапазону не чекали. Гадаємо, що тут, звичайно, зіграв велику роль автор. Ось що значить твір великого художнього звучання!



Тев'є — Л. Калманович



По центру Тев'є — Л. Калманович, Голда — П. Померанц, Хава — Ш. Фінгерова

У талановитого артиста при ознайомленні з таким матеріалом виростають крила. Калманович-Тев'є — це кремезний дуб, коріння якого глибоко увійшло в землю. Калманович-Тев'є — це дерево, у якого широко розрослося могутнє гілля, таке ж, як і він — його чудові діти. М'яка людська доброта, теплий юмор, оптимізм людини, якої не зігнули бідування, що мов із рогу достатку сипалися на його голову — ось який Калманович-Тев'є!» [6]. Слова у фіналі: «Допоки душа тримається в тілі, їдь далі, Тев'є!» — у Лазаря Калмановича звучали оптимістично, незважаючи на те, що герой зі своєю родиною і нехитрим скарбом вигнаний з рідної Анатівки, попереду — нескінченні мандри і непевне існування [7, С. 92].

«Ніжну матір, тиху і добру, яка згинається під тягарем нестерпного життя — такою малює дружину Тев'є — Голде артистка Померанц. Цю ж лінію веде і старша дочка Тев'є — Цейтл (артистка Бурсак). Уперту в прагненнях передову жінку своїх днів, подругу революціонера, яка поділяє його долю в царському засланні, переконливо показує артистка Ротенберг. Міцну сильну натуру, яка сміливо рве кайдани релігійних забобонів, не зважаючи на ніжну любов до батька, який спочатку суворо відкидає її шлюб з українським хлопцем, талановито зображує артистка Фінгерова (Хава).



Цейтл — С. Бурсак



Годл — Е. Ротенберг



Бейлка — Є. Томська



Педоцер — Слонімський



Лейзер Вольф — А. Рубінштейн



Тев'є — А. Нугер

Добре вдається артистці Томській дитяча жвавість Бейлки. Колоритну фігуру урядника створив артист Альперович. Невеликі ролі Педоцера і м'ясника Лейзер-Вольфа знайшли вдалих виконавців в особах Слонімського і Рубінштейна. Спектакль „Тев'є“ — безперечне досягнення театру, на таких спектаклях зростає театр, зростає його культура» [8].

Л. Калманович залишався єдиним виконавцем ролі Тев'є, поки влітку 1939 року на гастролях у Ленінграді в актора не стався інфаркт. Щоб не переривати виступи, на роль ввели іншого виконавця — актора і режисера Абрама Нугера. Ось як він пізніше написав у спогадах про свого старшого товариша: «Про Калмановича слід сказати, що це був актор від соків землі. Не вмів він грати впівголоса, впівсили, і завжди був щирий. Нохумце-Хане-Двойрес в „Міреле Ефрос“ він грав як Б-г. А Сендер Бланк! Його Сендера Бланка розцілював би сам Шолом-Алейхем!» [9].

Сатирична комедія «Сендер Бланк» (реж. А. Нугер, худ. Є. Кордиш) з'являється на сцені Київського «ГОСЕТу» наступного, 1939-го року — у ювілейний рік письменника. Інсценізацію роману Шолом-Алейхема «Сендер Бланк та його сімейка» зробив актор театру Мойсей Ойбельман, який також мав неабиякий хист до літератури. [Кол. іл. 7].

Сам автор називав цей свій твір «романом без роману» у тому сенсі, що у ньому відсутня традиційна любовна інтрига. Натомість «у цьому творі Шолом-Алейхем багато сатиричної отрути вилив на голову єврейської буржуазії, яку він гостро ненавидів. Він роздягнув її донага. І вона постала у всьому своєму огидному «блиску». Шолом-Алейхем часто вдається у своїх творах, де він змальовує звичаї і побут єврейської буржуазії, до тих, хто за шматок хліба примушений її обслуговувати. Ось цим найманим рабам, які по своєму розуму і етичному началу завжди у автора вище панів, автор дає можливість їдко характеризувати своїх владарів. Інсценівник ввів образи слуг, запозичивши їх з інших творів Шолом-Алейхема. В їх репліках малошановна сімейка Бланк вийшла мерзенною, якою вона справді і є.

Режисер Нугер зробив наголос на суспільній сатирі, що є в «Сендері Бланку», і досяг помітного успіху» [10]. Багатій Сендер Бланк оголошує себе невиліковно хворим, щоб перевірити, як поведуться його рідні. І хижка «сімейка» одразу ж круками злетілася ділити спадщину, хоча Сендер помирати і не збирався. Пришкандибала навіть тітонька Добруш, старенька сестра Сендера Бланка, щоб також відтяти свій шматок спадку. Цю гострохарактерну роль майстерно, з великим гумором грала одна з найстаріших актрис театру Софія Ейдельман, яка свого часу була партнеркою по сцені легендарної Естер-Рохл Камінської. «Є в цій п'єсі маленька, майже епізодична роль присяжної плакальщиці. Це неодмінний атрибут містечкового дореволюційного побуту. Її грає артистка



Сцена з вистави «Сендер Бланк»



Злате – Н. Віньяр, Добруш – С. Ейдельман,
Фройке – А. Миргородський



Тітонька Добруш — С. Ейдельман

Ейдельман. Грає так яскраво, показуючи таку сценічну культуру, що цю фігуру важко забути. Ми зупиняємося на цьому образі тому, що він створений одною з найкультурніших артисток дореволюційного єврейського театру» [11]. Яскрава театральність, народний гумор, сатиричні образи — ось складові успіху постановки. «Заслужений артист республіки Калманович показав мерзенний образ єврейського буржуа Сендера Бланка — його хамство, жадоу наживи, готовність переступити через сльози, горе, аби задовольнити свою страсть до грошей.

Яблуко падає недалеко від яблуні. Дочку Сендера — Ревекку грає зі сценічним блиском артистка Ейлішева. Нестримний егоїзм, готовність на всі підлоти, щоб привласнити батьківське добро — така гідна спадкоємиця свого батька Сендера Бланка у виконанні артистки» [12].

Сезон 1939–40 рр. Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ» зустрічає з новим художнім керівником. До Києва приїздить актор і режисер Мойсей Гольдблат — визначна особистість в царині єврейського театру. З приходом М. Гольдבלата в театрі настає період творчої стабільності, з ним Київський «ГОСЕТ» пройде весь свій подальший шлях. Першою постановкою нового головного режисера на київській сцені була історична трагедія



Ревекка — Ш. Ейлішева

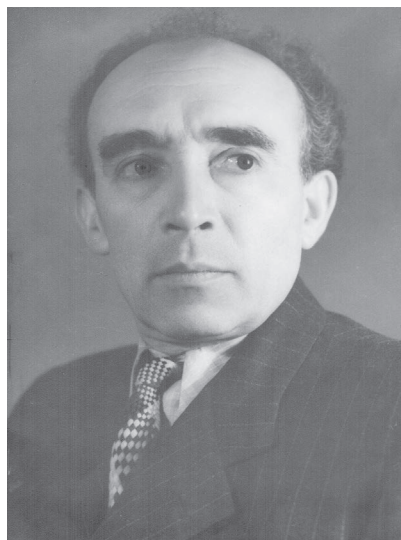


Ревекка — Р. Кулик-Тарновська

Самуїла Галкіна «Бар-Кохба» («Син Зірки», худ. Н. Альтман).

Мойсей Гольдблат на сцені Київського «ГОСЕТУ» одразу проявив себе і як талановитий актор. 1940 року він виступив у головній ролі Шимен-Еле у виставі «Дер фаркішефтер Шнайдер» («Зачарований кравець») за Шолом-Алейхемом (реж. Л. Литвинов, худ. Н. Альтман). «Київський єврейський театр, вступаючи в нову фазу свого творчого життя, не випадково звернувся до Шолом-Алейхема.

Чудесна казка про зачарованого кравця ніби чекала на те, щоб вдруге ожити, в новій якості, одягнувшись в яскраве театральне вбрання. Заслуга інсценіровщика цього твору — артиста Київського єврейського театру М. Ойбельмана полягає в тому, що йому вдалося створити сценічний варіант „Зачарованого кравця“, в якому цілком зберігся ідейний зміст шолом-алеїхемівського твору <...> Інсценіровщик не тільки глибоко відчув тексти



Мойсей Гольдблат

Шолом-Алейхема, — він багато побачив і зрозумів з підтексту, читаючи, так би мовити, і між рядків. Інценіровщик талановито передав не зовнішність, не „букву“, а саму душу цієї надзвичайної казки. Галерея шолом-алеїхемівських образів набула закінченого, в розумінні театрального, — вигляду.

Режисер спектаклю засл. арт. БРСР Л. М. Літвінов видобув з художньої скарбниці творчості Шолом-Алейхема його ліричний юмор, натхненну поетичність і пристрасну думку. <...> Елементи „народної гри“, ряд умовностей у побудові спектаклю (інтермедії, прекрасна сцена сну), загострені, з елементами гротеску, характеристики деяких образів, ритмічність акторського виконання в спектаклі роблять „Зачарованого кравця“ дуже цікавою художньою подією на нашій сцені.

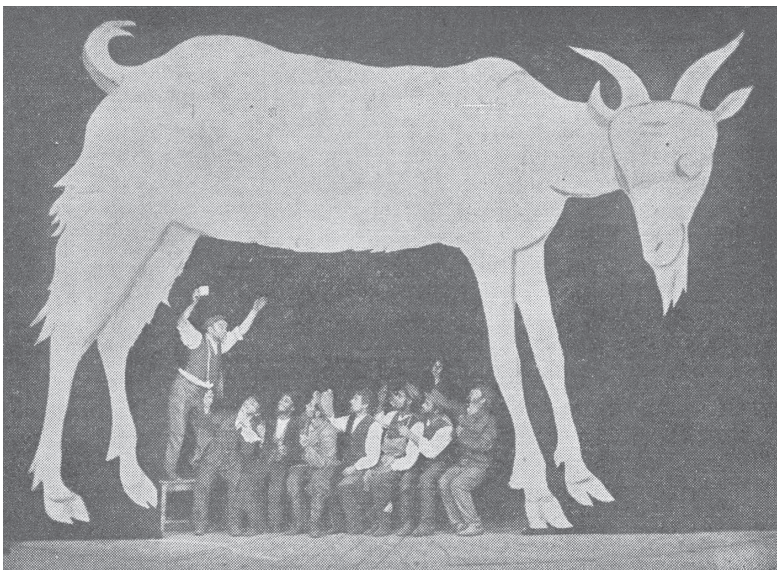
Театр своєю цікавою роботою довів, що Шолом-Алейхем — не сміхотливий оповідач, не обмежений побутовий письменник, а проникливий філософ, який уміє художньо узагальнювати життя, пізнаючи його і вивчаючи гострим всеосяжним поглядом людини благородної, широї і насамперед — розумної. Розумної — у всьому» [13, С. 18].

Своєю акторською грою Мойсей Гольдблат наблизився до невичерпної теми світового мистецтва — теми «маленької людини». «Сміх крізь сльози» — так колись визначив Шолом-Алейхем особливість свого творчого кредо, і тому жанр вистави — трагікомедія — найбільш точно відповідав суті шолом-алеїхемівської прози. Х. Токар зазначає, що «... найяскравішим у цьому спектаклі є образ кравця у виконанні заслуженого артиста РРФСР орденоносця М. Гольдבלата. Київ знає цього артиста з його багаторічної роботи в Московському ГОСЕТі, але в такому творчому розквіті, на такому художньому піднесенні ми бачимо його вперше.

В образі кравця Шимен-Еля схрещуються ідейні і стильові тенденції всього спектаклю. Трагічна нотка, яка звучить у вустах артиста, коли він співає пісеньку: «Ти, Шимен-Еля, п'ятдесят років уже бідняк, і бідняком, з божою допомогою, лишишся», — визначає весь стиль спектаклю і настрої цієї ліричної трагікомедії.

Пластичний малюнок образу кравця у виконанні М. Гольдבלата гранично виразний. Артист надзвичайно музикальний і ритмічний, культура слова у нього не залишає бажати нічого кращого. Він глибоко розкриває найтонші душевні переживання свого героя. Все у нього внутрішньо виправдане.

Погляньте на Шимен-Еля — Гольдבלата, коли він мріє, як про недосяжний ідеал, про «цибулю з редькою в салі», — в той час, коли йому доводиться задовольнитись шматком хліба, твердим, наче підшва. Ось він узявся було їсти, та раптом його погляд упав на посулих голодних дітей. Щось зупинило його рух, вбило бажання... Діти прокинулись.



Сцена з вистави. Сценографія Н. Альтмана



Шимен-Еля — М. Гольдблат

Сантиметром Шимен-Еле — Гольдблат відміряє дітям по шматочку хліба, розраховуючи так, щоб дещо від цього «добра» ще лишилось на вечерю. Зовні це дотепна юмористична сценка, але артист уміє розкрити її глибокий, драматичний зміст, показати глядачеві зворотну сторону медалі.

Важко забути монолог у заключній сцені божевілля. Жодного натяку тут немає на «клінічні» вправи, такі традиційні на сцені в аналогічних випадках. Фінальна сцена потрясає весь зал глядачів» [14, С. 18–19].

Рецензент докладно й предметно розбирає не тільки гру провідного актора, якою б талановитою вона не була. Х. Токаря не менше цікавлять і виконавці невеликих другорядних ролей, з яких складається достовірна картина життя-буття єврейського містечка, так точно описаного Шолом-Алейхемом. «Дуже порадував нас акторський колектив, що брав участь у створенні спектаклю. Такої стрункості ансамблю, як у цьому спектаклі, раніше не було на сцені Київського єврейського театру.

У цьому спектаклі немає великих ролей, крім центральної постаті кравця Шимен-Еле. Вся трудність полягала в тому, щоб переконливі, узагальнюючі і яскраві образи були створені на матеріалі маленьких ролей. Театр доручив ці «малі» ролі провідним акторам і актрисам. Навряд чи вони мали спочатку бажання займатись «дрібницями», — тепер же, коли відзначена критикою і глядачем перемога ансамблю, і вони, мабуть, прийшли до думки, що можна і треба і в малій ролі бути справжнім художником і творцем. Цю думку достатньо переконливо довели артистки Р. Яцовська, А. Шейнфельд, Є. Томська в талановито поставленому і розіграному епізоді «хедеру». Теж саме бачимо ми і в сцені «халястра», коли голота веселиться в халупі Шимен-Елі.

До ряду значних акторських удач справедливо відносять роботу арт. Л. С. Хейфеца (Хаїм-Хоне): його дивні звички, манера розмовляти, повільний жест — усе це живе втілення давно відмерлого вже у нас типу меламеда, який різкими, штурханамі втокмачував схоластичну «премудрість» талмуду і засмічував голови веселої голодної дітвори, що тяглась до світла, до повітря, до сонця. Я. Гольман знайшов багато вдалих дрібних штрихів, щоб показати соковитий образ містечкового «скомороха». «Козак-баба», що крутить своїм чоловіком як трапиться, а сама чимало страждань зазнала в своєму гіркому житті — такою показала засл. арт. УРСР А. Сонц дружину кравця — Ціпе-Бейле-Рейзел.

У патріархальному єврейському містечку був дуже поширений тип жінки, яку іронічно називали «тихо-мовчазною». Насправді її рот не закривався ні на мить, розмова з нею була справжньою мукою для того, хто ставав її «співбесідником». Саме такою показала артистка Ейлішева дружину козодоївського меламеда» [15, С. 19].

З інших акторських робіт критики відзначали досконалу гру Шиви Фінгерової в гострохарактерній ролі Гапки. Цікаво відмітити, що в живу тканину сценічного дійства як невід'ємна складова були введені народні танці, особливо у згадуваній вище сцені «халястри». Одним з постановників танців виступив Григорій (Гірш) Вайсман, один з найстарших та найдосвідченіших акторів київсько-



Ціпе-Бейле-Рейзел — А. Сонц



Додя, шинкар — В. Шайкевич

го всеукраїнського «ГОСЕТу», вихований школою старого єврейського театру. Критики зауважували, що від темпераментних танців віяло «виразним почуттям народності» [16, С. 19]. І, як зазвичай на національній сцені, найбільші творчі досягнення відбувалися тоді, коли етнічна своєрідність, народні традиції сполучалися з загальнолюдською проблематикою. [Кол. іл. 8].

Вистава «Зачарований кравець» привернула увагу і київської публіки, і театральної спільноти як визначне мистецьке явище на столичному кону. Якщо Мойсей Гольдблат для свого режисерського дебюту на сцені Київського «ГОСЕТу» обрав масштабну історичну трагедію «Бар-Кохба», у якій показав себе майстром масових сцен та прихильником високого романтизму, то його перша акторська робота Шимен-Еле у «Зачарованому кравці» презентувала його, як вправного та гранично щирого виконавця, здатного показати справжню велич «маленької людини».

У важкі роки Другої світової війни постановки творів Шолом-Алейхема залишалися в репертуарі Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу». До середини липня 1941-го р., як і всі інші театри м. Києва, єврейський театр було евакуйовано. Трупа розпалася; зібрати її вдалося тільки 1942 року у м. Джамбулі (Казахстан).

В евакуації у Джамбулі базою «ГОСЕТу» стало приміщення Казахського театру. Дві трупи — місцева і єврейська — працювали в чергу. Були відновлені кращі старі вистави, серед яких були і «Тев'є-молочник», і «Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом [17, С. 110–111]. Вистави йшли на їдиші, але незнання мови аніскільки не заважало глядачам сприймати і розуміти те, що відбувалося на сцені.

1944-го року, після визволення України, була проведена реевакуація Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу». Але у Києві місця єврейському театрові вже не знайшлося. До зведення нової будівлі «ГОСЕТ» було розміщено у м. Чернівці. Сподівалися, що тимчасово, а виявилось — назавжди, до самого закриття.

На осінь 1945-го року планувалося відзначення на державному рівні 20-річчя заснування I Всеукраїнського державного єврейського театру (м. Харків, 1925 р.), і єдиний у повоєнній Україні «ГОСЕТ» запрошують до столиці з кращими виставами. До гастролей «ГОСЕТ» готує нову постановку «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»), виконавцем головної ролі і режисером якої виступив Мойсей Гольдблат.

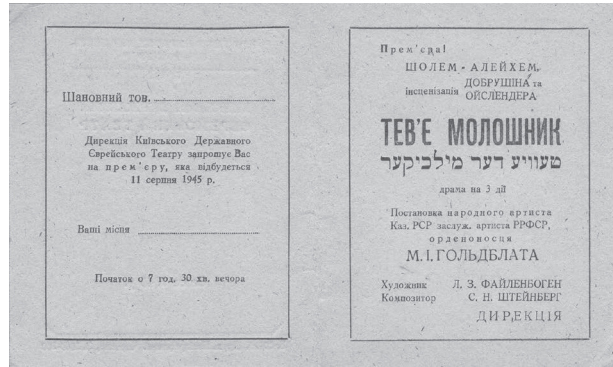
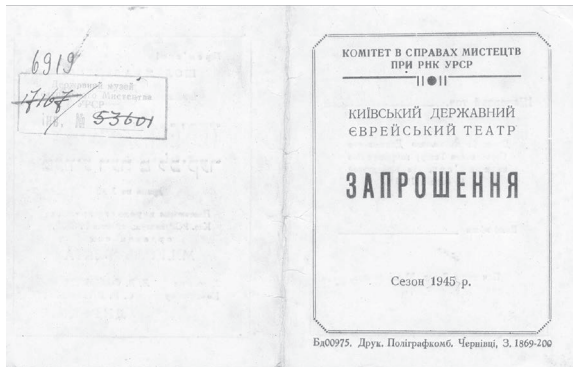


Сцена з вистави, по центру Тев'є — М. Гольдблат



Сцена «халястра»

виконавцем головної ролі і режисером якої виступив Мойсей Гольдблат. Вистава відзначалася прекрасним акторським ансамблем, що завжди вирізняло режисуру М. Гольдблата [18, С. 122–124]. Довершене виконання ролі Тев'є продовжувало улюблену гольдблатівську тему величі «маленької людини». [Кол. іл. 9].



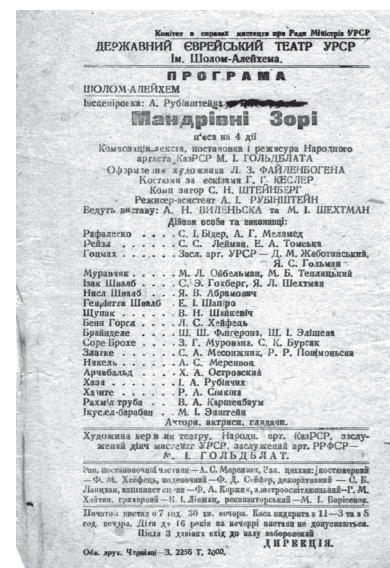
Запрошення на виставу «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»)

Гастролі тривали більше місяця, і на всіх виставах зал Театру оперети був переповнений. В ознаменування великих заслуг театру, зокрема у роки війни, «ГОСЕТу» було присвоєне ім'я Шолом-Алейхема [19, С. 141]. Київський глядач переконався, що тяжкі роки війни й евакуації не позбавили «ГОСЕТ» ані акторської майстерності, ані ансамблевих якостей, ані талановитої режисури. Проте після гастролей театрові довелося повертатися до Чернівців.

1946-го р. театр ім. Шолом-Алейхема поставив спектакль за інсценізацією його роману «Ді блондженде Штерн» («Мандрівні зорі», реж. М. Гольдблат, худ. Л. Файленбоген, Г. Кеслер). Тема вистави була особливо близькою діячам єврейського театру: тяжкі долі мандрівних артистів, складний шлях до успіху, колючі терни жаданої слави... В ролі Рейзеле виступила Софія Лейман. Ця робота стала тріумфом талановитої артистки, її кращою роллю. Здатність С. Лейман перевтілюватися, імпровізувати давали глядачеві можливість побачити, як дівчина з бессарабського містечка, дочка кантора стає видатною співачкою Розалією Співак. На створення образу працювало все: чудові зовнішні та вокальні дані, милозвучна мова, сценічний шарм. Новими гранями у виставі розкрився талант Семена Бідера, який раніше грав переважно негативні ролі, — а тут він створив проникливий і темпераментний образ талановитого актора Лео Рафалеско. Яскраво й виразно, соковитими народними фарбами змалювала типаж містечкової «примадонни» Брайнделе Козак провідна характерна актриса трупи Шева Фінгерова. Вистава вийшла ліричною та піднесеною. За визначенням глядачів, за всі п'ять років роботи київського «ГОСЕТу» в Чернівцях саме вистава «Мандрівні зорі» стала найвизначнішою подією театрального життя, безперечним успіхом режисера, виконавців і всієї трупи [20, С. 188–189].

У грудні 1948-го р. театр відкрив сезон новою постановкою шолом-алеїхмівського «Сендера Бланка» (реж. А. Нугер). Ця вистава не повторювала довоєнну. В ролі зловісного багатія Сендера Бланка виступив один з провідних акторів «ГОСЕТу» Дмитро Жаботинський. А от у знаковій ролі тітоньки Добруш глядач знову побачив Софію Ейдельман [21, С. 211]. [Кол. іл. 10].

1949-го року економічне становище театру різко погіршується — «ГОСЕТу» відмовлено у державній дотації. Театр ім. Шолом-Алейхема з усіх сил намагається вижити, залишитися «на плаву», залучити публіку. Задля цього терміново ставляться нові й нові вистави. Так, протягом 1949 року театром було показано 13 прем'єр! Але збори були не в змозі перекрыти навіть витрати на постановки. Наприкінці того ж року театр ставить знамениту комедію Шолом-Алейхема «200 000» («Великий виграв», реж. —



Програма вистави «Ді блондженде Штерн» («Мандрівні зорі»)



Рейзеле Співак — С. Лейман



Лео Рафалеско — С. Бідер

Брайнделе Козак —
Ш. Фінгерова

М. Гольдблат, худ. — Г. Кеслер, комп. — С. Штернберг). Історія про те, як бідний кравець Шимеле Сорокер раптом одержує 200 тисяч по виграшному білету, втрачає багатство і знову повертається до своїх «ножиць і прасок», — надзвичайно популярний шолом-алейхемівський сюжет для театру. Проте, постановка цього шедевра зазвичай ставала певним випробуванням для колективу. Складність полягала у тому, що на тривалий час еталоном постановки означеної п'єси стала вистава Московського «ГОСЕТу» 1923-го р. з яскравими роботами С. Міхоелса, В. Зускіна, С. Ротбаум. Слід зазначити, що дублером Міхоелса-Сорокера тривалий час був випускник студії, а згодом — актор Московського «ГОСЕТу» Мойсей Гольдблат, тепер — чинний художній керівник Всеукраїнського єврейського театру. Цілком природно, що саме він і виступив у головній ролі кравця, справжню людську натуру якого не може змінити ані багатство, що просто впало на голову, ані його раптова втрата. Тепер, після вбивства Міхоелса, про гротеск і ексцентрику 20-х не йшлося, але вистава була позначена яскравою театральністю, м'яким шолом-алейхемівським гумором [22, С. 223, 226–227]. Проте цій веселій виставі судилося зовсім коротке і невеселе життя...

У лютому 1950 року комісія Комітету у справах мистецтв прийняла рішення про закриття Чернівецького державного театру імені Шолом-Алейхема «у зв'язку з нерентабельністю». А завершити історію єврейського театру в Україні судилося також виставі за твором Шолом-Алейхема — «Ді блондженде Штерн» («Мандрівні зорі»). [Кол. іл. 11].

В останній вечір у театрі був переаншлаг. Ось як згадує очевидиця закриття театру — Вікторія Горгун, дочка актриси трупи Софії Пемової, про останній спектакль: «Це було взимку 1950 року в Чернівцях. Актори вже знали про закриття театру, але про це якось дізналися і глядачі. Всі квитки на виставу «Мандрівні зорі» були продані, і я пам'ятаю, що навіть проходи були заповнені людьми. Це було страшне, мовчазне прощання. Час був жахливий. Всі єврейські театри були закриті, багато акторів — заарештовані. В залі де-не-де були чутні ледь стримувані ридання. Коли скінчилася вистава, пролунав грім аплодисментів. А потім знову гробове мовчання. Ніхто з глядачів не хотів виходити із зали. Всі довго мовчки стояли. Потім повільно розійшлися по домівках.

Актори залишалися в театрі майже до світанку, прощаючись з усім, чим жили, чому присвятили кращі роки. Всі плакали, і я також сильно плакала, до мене підійшов Мойсей Ісакович Гольдблат — художній керівник театру, та на їдиші сказав мені: «Вікале, не треба плакати», а в самого очі повні сліз. Ніколи я не зможу забути цей день...» [23]. Так, останнім з-поміж єврейських театрів Радянського Союзу, завершив свою роботу Київський «ГОСЕТ».

У фондівій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається значна кількість матеріалів з історії єврейського театру. Афіші, фотографії, програми їдишських театральних колективів презентують вистави за творами Шолом-Алейхема як яскраві й потужні мистецькі події у царині національного театру. На сцені Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу», який в останній період своєї діяльності носив ім'я Шолом-Алейхема, творчість класика єврейської літератури отримала яскраве повнокровне втілення. Вищезазначені вистави переконливо свідчать про це.

До 160-річчя видатного єврейського письменника і драматурга в МТМКУ було створено виставку «Шолом-Алейхем на київській єврейській сцені». Через історію його постановок на сцені Київського «ГОСЕТу» (1928–1950) була презентована історія найбільш знаного єврейського театру України. [Кол. іл. 12].

Джерела

1. Вин З. Пути и задачи еврейского театра. // Вечерний Киев. — 1928. — 16 жовтня.
2. Матеріали конференції глядачів єврейського театру. // Пролетарська правда. — К., 1929. — 19 квітня.
3. Гец С. «Степеню» в Державному єврейському театрі УРСР. // Комсомолец України. — К., 1937. — 2 квітня.
4. Шолом Алейхем. Степеню. // ЛитМир : Электронная Библиотека. Режим доступу: <https://www.litmir.me/br/?b=50443> — назва з екрану.
5. Токар Х. «Тев'є дер Мілхікер» у Київському державному єврейському театрі. // Комсомолец України. — К., 1938. — 18 жовтня.
6. Там само.
7. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков-Киев-Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003.
8. Токар Х. «Тев'є дер Мілхікер» у Київському державному єврейському театрі. // Комсомолец України. — К., 1938. — 18 жовтня.
9. Нугер А. Спогади. (З особистого архіву О. Підпригори).
10. Токар Х. Шолом-алеїхемівські спектаклі в Києві. // Комсомолец України. — К., 1939. — 26 квітня.
11. Там само.
12. Там само.
13. Токар Х. Шляхом шукань. // Театр. — К., 1940. — № 10.
14. Там само.
15. Там само.
16. Там само.
17. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков-Киев-Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003.
18. Там само.
19. Там само.
20. Там само.
21. Там само.
22. Там само.
23. Горгун В. Последний спектакль. // Калейдоскоп (додаток до газети «Еврейские вести» — І. М.) — 1995.

Людмила Гуренко

ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Рівень сучасної Миколі Вороному театральної критики, — а це й історики-критики, і взагалі — філософи-мислителі Театру, зокрема, Д. Антонович, М. Євшан, А. Кримський, Я. Мамонтов, П. Марков, В. Перетц, Л. Старицька-Черняхівська, Я. Стоколос, І. Франко, С. Черкасенко та інші — був незрівнянно професійно вищим (згадайте рівень освіти кінця XIX — початку XX століття та бажання тогочасної молоді бути освіченими — не номінально, а фактично), значно змістовнішим і принциповішим за нинішні часто пусті, замовно-утилітарні принципи більшості театральних критиків, які або ж не хочуть, або не в змозі досягнути мистецькі процеси українського театру як інституції. Критика, як відомо, насамперед повинна розкривати глибинні естетичні рамки режисерського мислення. Сучасна ж критика — здебільшого реклама, яка не спонукає читача до мислення. У пресі відсутні дискусії на театральну тематику, а статті, що публікуються, не містять полеміки.

З огляду на зазначене варто вкотре звернути увагу й спробувати розібратися щодо принципових традиційних суперечливих концепцій про критику взагалі та про її аксіологічні виміри в інтерпретації видатного українського поета, перекладача, журналіста, культуролога, діяча театру — Миколи Вороного.

Цікаво, що в театральних українських=європейських богемних колах його запам'ятали насамперед не як актора і режисера, адже «на українській сцені так званих „інтелігентів“ не любили і ледве терпіли, — і вибитися там було дуже трудно, бо репертуар малий, а старі актори цупко держалися за свої ролі» [1, С. 610]. Тим більше «інтелігентові дуже тяжко приходиться серед сього акторського дрантя. Він мусить тяжким трудом здобувати собі становище, його не люблять вже для того, що він інтелігентний, висший від них, і тому на кожному кроці кидають під ноги колоди. Коли інтриги в житті звичайнім мають велике значення, то на сцені вони — **все**; тут нема щирості, а сама фальш» [2]. Він став класиком критичної, теоретичної та історичної думки. Зокрема, в даній роботі варто зацентувати увагу на деяких аспектах його театральної критичної практики.

Напевно, творче ім'я Миколи Вороного так і не буде розкрито остаточно. Адже ключова концепція його переконань залишилася набагато глибшою за суто методологічні принципи. Зокрема, критичні погляди митця лише певною мірою можна досягнути на відстані свідомості покоління.

«От серед такої-то „згущеної атмосфери“, коли між представниками преси і театру нема взаємного поважання, коли авторитет критики в очах артистів понижений, я все-таки берусь за перо, щоб писати про театр. Непохитна віра в „торжество правди“ окрилює старого непоправного ідеаліста, надає певності, що чесно, щиро і головне об'єктивно і спокійно висловлена думка може таки бути добрим засобом для порозуміння» [3]. Критичний аналіз Миколою Вороном тогочасної критики став цілісним науковим принципом, який вміщує в собі і порівняння, і алегоричні фрагменти, і спрощену смакову інтонаційну інваріантність щодо висловів. Питання стосовно риторичності критичної думки він залишає відкритим. «Опинився в епіцентрі багатьох перехідних процесів: від літературно-критичної (класичної) до релігійно-філософської (модерністської) свідомості, від консервативного — до радикально-політичного реконструювання реальності» [4].

Насамперед варто виявити глибоку й оригінальну сутність опусу «До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене» [1, С. 586–619], де автор намагається досягнути минулі 56 років власного життя, визначаючи свій соціально-буттєвий статус

так: «Я — минуле. <...> Я — сучасне. <...>» [1, С. 587]. Він створює філософську теорію власної особистості, діалогізуючи гіпотетично чи проводячи паралелі зі світоглядами, зокрема, українського велетня світової думки Тараса Шевченка, французького письменника і журналіста Жоржа Дюамеля, одного з реформаторів російського театру Костянтина Станіславського, російського актора, режисера і педагога Михайла Чехова. Так, Микола Вороний позиціонує себе як занадто типова людина початку, напевне, будь-якого століття. Адже наявні характерні новочасові акценти — експериментаторство, критичне ставлення до сучасності, ідеалізація умовних визначень свідомості — саме таким відчуває читач Миколу Вороного у його «приватному листі» [1, С. 588].

Розгляньмо кілька концепцій Миколи Вороного, а саме: критичні статті, рецензії на драматичні твори та вистави, думки про сучасників. У цих роботах знаний митець принципово і послідовно заявляв про себе як про прибічника основних канонів театральньо-критичної практики, хоча й мав певну чи необхідну тенденцію до деякої міри озвучувати свої думки на папері стисло, поверхово чи ба, теоретизуючи натяками. Беззаперечно, лише інформаційна складова як чиста описовість деструктурує аналітизм його робіт. Проте це — пряме свідчення лобіювання інтересів абсолютно різних прошарків суспільства, а також спектральна широчінь щодо об'єму, всебічного аналізу, аналітичної та аргументаційної проблематики. Таким чином, оформлюючи та систематизуючи свої ідеї, Микола Вороний і цілеспрямовано ставив запитання, і послідовно, методично давав на них відповіді.

Зокрема, на сторінках українського літературно-громадського журналу «Зоря», що виходив друком у Львові (1850–1897), фактичним редактором якого (1897) став Микола Вороний, побачили світ такі його рецензії: «Музикальна драма в 5 діях Михайла Старицького «Циганка Аза» (1892), «Опера в 4 діях «Ночь перед Рождеством» (1895), «Нові твори драматичні» (1895), «Відповідь на лист д. Ванченка-Писанецького «В справі премійованої драми «Мужичка» (1895), «Настя Переверзєва» (1895), «Наші артисти в сценах» (1896), «Фантастична комедія М. Кропивницького у 5 діях, з апофеозом, з співами і танцями «Вій» (1897), «Марко Лукич Кропивницький» (1897). А щоденна українська газета «Рада», що виходила в Києві (1906–1914) містила «Антигону» Софокла, яку перевірявав Петро Ніщинський (1911), «Брат на брата» Дм. Грицинського (1911). Проте більш радикальні й глибокі проблеми Микола Вороний намагався вирішити, вдаючись до спілкування з читачем у «респектабельному» [5, С. 58] «Літературно-науковому віснику» (1898–1932): не ігноруючи традиційні принципи й методи подавання критичного матеріалу, він активно підсилює роль власних творчих амбіцій і створює справжній шедевр модернової історично-критичної думки — працю «Театральне мистецтво і український театр» (Думки та уваги) (1912), що є темою для окремого ґрунтовного розгляду.

Сміливість і незаангажованість критика, який активно переосмислював західноєвропейський культурний досвід і при цьому волів зберегти первозданний український культ вільного духовного перетворення — були характерними рисами Миколи Вороного, який прагнув сформувати новий, істинно національний український театр. Митець, прямуючи нелегким шляхом самоосвіти, оскільки він не зацікавився жодною з систем вищих інституцій, створював науково обґрунтовані, зокрема критичні, праці, які, безумовно, залишаються актуальними і з нинішніх мистецько-культурологічних позицій.

Так, у «Листі до театральних діячів» сповіщає: «Берусь до написання книги „Історія українського театру“, яка має бути скінчена, видрукована й видана ще цієї зими, обертаюсь до всіх діячів українського театру <...> з проханням подати мені потрібні для цієї праці відомості <...>. Бажаючи дати вірну і справедливую оцінку українському театру в його минулому і сучасному становищі, певен, що театральні діячі допоможуть моїм

скромним силам виконати це завдання <...>» [6]. Цьому задуму не судилося здійснитися, проте автор видав збірку своїх опублікованих у періодиці статей за назвою «Театр і драма» у видавництві «Волосожар», що заснував у Києві 1913 року. Ця збірка викликала неабияку полеміку в мистецьких колах. Зокрема, Яків Стоколос (Павло Богацький) у журналі «Українська хата» [7, С. 77–78] зосереджує свою увагу на риторичному питанні «бути чи не бути?» мировій між артистами та критиками. М. Вороний у своїй книжці зізнається: «Всі мої симпатії все-таки лежать на стороні <...> артистів», бо, «що там не кажіть, нехай наші артисти спеціально техніки сценічної гри не вчилися, але ж вони практично, протягом довгих років засвоїли її собі, зробилися спеціалістами своєї справи і вже дають нам щось певне, вироблене і позитивне. Що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика?» [7, С.77] (Сучасніше не може бути, чи не так? — Л. Г.) Далі йдеться про пошуки «принципального ворога» і боротьба з ним. Таж чи не краще прислухатися до порад одне одного? До того ж Яків Стоколос звинувачує Миколу Вороного в необ'єктивізмі, адже останній пристав на бік акторства. Я. Стоколос пропонує М. Вороному зайняти місце третейського судді. Але ж цілковита свобода виключає можливість вибору. Отож, Я. Стоколос вважає обрану позицію автора книжки за її «єдину головну недочоту». Проте згодом рецензент усе ж таки визнає об'єктивність Вороного, бо останній «стоїть на боці самого театрального мистецтва». Оцінюючи головну статтю книжки «Театральне мистецтво і український театр», Я. Стоколос наголошує на обізнаності М. Вороного з європейським мистецтвом. Далі автор відзначає, Микола Вороний зумів доступно донести до читача усі нюанси театральної справи, визнаючи книжку «найкращим підручником». У понятті «нової драми» як у явищі Я. Стоколос або не розібрався, або не виявив зацікавленості даною темою. У фіналі своєї роботи Я. Стоколос акцентує на висновках М. Вороного щодо кризових станів європейського і українського театрів: безвихідь і пошук відповідно. Проте пошуки причини негативу поза межами театру компрометують театр як суспільне явище, а де ж відвічна його опозиційність?

Того ж 1913 року у «Літературно-науковому віснику» виходить стаття Миколи Євшана (Миколи Федюшки) [8, С. 536–542] з приводу «Театру і драми» Миколи Вороного. Праця починається традиційною «прелюдією» про занепад театрального мистецтва. М. Євшан сподівається знайти у книзі критика не тільки «всі наші гріхи» [8, С. 536–542], але й «орієнтацію серед фатального положення і дороговкази» [8, С. 536]. Тему кризи театральних систем, як української, так і європейської, Микола Євшан препарує більш глибоко: «<...> признаючи упадок форм сучасного європейського театру, не можна підганяти під ті порохнявілі форми українського театру» [8, С. 537]. Рецензент звертається до змісту книжки. Микола Вороний вважає соціальний характер театру його альфою і омегою. Дефіцит соціальності є головною причиною занепаду тогочасного українського театру. «Сцену тільки можна розуміти як художній прояв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути демократичною в широкім значенні сього слова, і тільки національною», — пише автор книжки [8, С. 538]. Вирішуючи питання, хто ж винен у занепаді театру як інституції, М. Євшан закидає М. Вороному «класовість» мистецтва, адже «при чім тут те все?» [8, С. 539]. Микола Євшан вважає, що є лише публіка, тож партійне питання тут недоречне. Але смак театральний — особливий, його треба виховувати, до нього треба зростати. А головне — ситий голодного ніколи не зрозуміє. Далі Микола Євшан запитує: «Що таке внесла в мистецтво культура тих мас <...>?» [8, С. 539]. Тобто він вбачає в народі натовп, так званий тупий плебс. Тож згадаймо, що римські патриції тому й вільно займалися мистецтвом, оскільки мали рабів. Фактично, не вони, а їхні раби створювали світові шедеври. «Книжка Вороного цікава та вартісна <...> дає матеріал для ширшої дискусії <...> маємо тут до діла з інтелігентним умом, з автором досвідченим у справах мистецтва <...>» [8, С. 539], — завершує рецензію М. Євшан.

Цілком імовірно, що, розглядаючи дану проблему тогочасної театральної критики, треба взяти за основу беззаперечний системний погляд досить самобутнього та неординарного філософа, літературного критика, публіциста й журналіста Федора Шперка, який наприкінці XIX століття у своїй черговій статті дуже влучно промовив: «Істинні твори мистецтва завжди цілісні й довершені, та, певна річ, у споглядача вони можуть викликати теж тільки цілісне й досконале почуття, а саме, захоплення. Згодом, коли [їх] стає дедалі менше <...> місце захвату <...> заступає критика й аналіз, тобто схильність до розкладу. Критика й аналіз спричиняються, власне кажучи, тільки недосконалими творами. <...> Всі починають думати, що критика — найвище, що критичне ставлення до творів мистецтва — найсправжнісіньке відношення до них. І зовсім <...> не можуть зрозуміти те нинішні цінителі, що аналізувати — означає розбивати на частки, а все життєве природою — цілісне й вимагає щодо себе цілого творчого переконання. <...> Замість репрезентувати нам готові, викінчені твори мистецтва, нас прикликають до лабораторії творчості й просять спробувати „досліди“ кулінарно-мистецьких ремесел. <...> І ми щораз ближче підійдемо до полотен, пензлів і фарб, а з другого боку — до натуг і претензій бездарного трудівництва, і чимраз далі відійдемо від Бога, ідеї та натхнення» [9, С. 159, 160], (пер. — Л. Г.).

Але набагато значущою категоричністю і точністю, незвичайною проникливістю критичної думки впливав на умогляд і певною мірою формував і спростовував загально-прийнятий склад думання європейської інтелігенції його ровесник — Микола Вороний, який шукав відповідь на це питання насамперед в осмислюванні онтологічно-гносеологічної історії людини. Адже «критик, поки він не має доказів протилежного, повинен визнавати правоту за документом, а не за самим собою <...> треба вслухатися до того, про що йдеться у власне документі, що його піддали аналізу, й не думати про помилки чи фальсифікацію доти, доки автор сам не скомпрометує себе суперечностями чи ж певними фактичними неточностями» [10, С. 54].

Також, продовжуючи ряд дослідницьких робіт Миколи Вороного, важливо точно розглянути статтю-рецензію «Український театр у Києві», надруковану 1914 року в київському журналі «Дзвін» (1913–1914). У ній митець вдається до аналізу тогочасних знакових мистецьких проблем у контексті соціально-психологічної панорами особистостей та явищ. Дана стаття не була закінчена автором, оскільки журнал закрили. У другій частині, яка так і не побачила світ, Микола Вороний намірявся проаналізувати драму Лесі Українки «Камінний господар», що виставлялася у театрі Миколи Садовського. Проте оскільки раніше митець не розглядав твори видатного драматурга, ця робота є досить цікавою. За даними дослідницьких матеріалів, можна припустити, що примітка від редакції в журналі «Літературно-науковий вісник» про історичне прочитання у літературному викладі теми про Дон Жуана належить Миколі Вороному [11, С. 657–660]. А під час перекладів митцем драм Олександра Пушкіна, він створив етюд «Донжуанізм як проблема полу», що склався з уваг до «Кам'яного гостя» [12, С. 1878]. Більше того, критична практика Миколи Вороного вирізнялася влучними специфічними формулюваннями власних думок, а саме — гострими аргументованими пасажами щодо одвічно складної моральної ситуації у нестабільному мистецько-культурологічному полі. Тож у даній статті («Український театр у Києві») погляд критика щодо «незрозумілих привілеїв» [11, С. 349] корифеїв чи вистав їхніх труп, вважається, є сміливо-неординарним. Мислитель намагається довести читачам первісність і доцільність правди: «Чому авторитет театральних корифеїв мусить бути непогрішним?» [11, С. 379]. І хоча нині ця тема може викликати штучні полемічні сумніви, проте смілива критика Миколи Вороного завжди визнаватиметься дамокловим мечем заради стабілізації мистецько-культурологічної думки. До того ж «ідейних, національно свідомих українців поміж акторами можна на пальцях полічити, а решта — наймити, байдужі, випадкові на українській сцені люди

циганської віри» [11, С. 380]. Також митець вкотре звертає увагу на репертуар трупи Миколи Садовського (сезон 1913–1914), що «дає зміст і певну фізіономію театру» [11, С. 384]. Серед серйозних робіт — 16 п'єс Івана Карпенка-Карого, кілька — Марка Кропивницького та інших тогочасних авторів. «Брак доброго репертуару в цій трупі приходитьсь „з мусу“ надолужувати „дрантям“» [11, С. 385]. Проте критик розважливо подає проблемну мистецьку суперечність, адже «це явище загальне, і з ним бореться кожний по-своєму» [11, С. 385]. Один із конструктивних заходів щодо цього — розвиток української опери. Та Микола Вороний вважає його недоцільним, адже це «не оплата в Києві ні з художнього, ні навіть з матеріального боку» [11, С. 386]. Але ж відомо, що діапазон оперних вистав був широким. Проте, на думку історика театру Романа Єсипенка, «спектаклі користувалися великим успіхом у глядача. Постановки значною мірою сприяли зростанню майстерності українських акторів і самого Садовського» [13, С. 145]. І хоча критик Микола Вороний стверджує: «Особливо неохоче береться він [Садовський — Л. Г.] до п'єс з перекладного європейського репертуару, хоч у нас таких п'єс, вже й дозволених цензурою, є таки чимало» [11, С. 386], Роман Єсипенко опонує йому: «<... > театр Садовського збагатив репертуар рідної сцени творами світової драматургії в українському перекладі, наочно показавши безглуздість твердження русифікаторів і великодержавних шовіністів усіх мастей про неповноцінність української мови, її неспроможність передати глибину думки та почуття» [13, С. 145]. Слід додати, що репертуарну політику театру Миколи Садовського визначали міщани, які віддавали перевагу синтетичним виставам, та інтелігенція, яка цікавилася європейським репертуаром. Революційні напрямки були не притаманні цьому театру, оскільки саме городяни вирішували його матеріальний стан.

У межах власної психологічно-критичної позиції щодо сучасників Микола Вороний створює досить об'єктивний образ однієї з талановитих актрис української сцени Любові Ліницької. А отже, оцінки досвідченого критика неоднозначні, глибокі, тонкі за визначенням і порівнянням. Це питання він досліджує не лише у статті «Український театр у Києві», а й у роботі «Два ювілеї» (Сяйво; 1913) [14, С. 241–245], де вважає цікавим еволюційний розвиток сценічної діяльності актриси від школи нутра у маленьких трупах та трупі Марка Кропивницького, в яких існували значні проблеми з драматургічним матеріалом. Внаслідок чого жіночі ролі були неперспективними, не було можливості для творчого розвитку актрис. Згодом, вступивши до трупи Панаса Саксаганського, мусила відмовитись від «надмірної екзальтації, ефектного жесту, істеричного вигуку <...>» [15, С. 375]. «В особливу заслугу Ліницької треба поставити те, що в своїй творчості вона йшла самостійним шляхом, не наслідуючи своїх попередніх товаришок» [15, С. 376]. Також характеристику сценічної творчості Любові Ліницької Микола Вороний подає й в естетично-критичному етюді «Драматична примадонна» [16].

Думку критика можна сформулювати так: від мікропроблеми — «способу творчості» [17, С. 439] актриси до макропроблеми — естетики ролей новочасної драми. Ця ґрунтовна робота Вороного охоплює всі головні процеси, не лише театральні, а й суспільно-політичні, початку ХХ століття. Формування творчої особистості Любові Ліницької розглядається автором статті на тлі естетично-художніх проблем театального світу. Характерна у викладенні матеріалу спорадичність Миколи Вороного створює ефект монотажності при розгляді будь-якої події або явища. А науковий та оповідний стилі вдало синтезовані митцем. У статті актриса Любов Ліницька еволюціонує разом із епохою поверхового мислення.

Наступний відмітний чинник щодо глибини думання й широкої обізнаності Миколи Вороного-критика — всебічний аналітичний розгляд постаті видатного діяча українського театру Марка Кропивницького у статті «Марко Лукич Кропивницький» (Зоря, 1897): «Він збагатив українську культуру соціально-побутовими драмами та викривально-сати-

ричними комедіями, розвинувши акторське та режисерське мистецтво <...>. Світогляд Кропивницького формувалася на творах Т. Шевченка, М. Гоголя. <...>» [18, С. 14–16]. А сучасний історик театру Роман Єсипенко розширює вищезазначену думку: «У своїй режисерській діяльності Кропивницький успадкував і розвинув кращі щепкінські традиції <...> він був першовідкривачем принципів новітньої режисури у світовому театрі, які він талановито втілював у керованих ним мистецьких колективах майже на двадцять років раніше від видатного російського митця К. Станіславського <...> неухильно дотримувалася ансамблю у театральному мистецтві, майстерно розробляв масові сцени» [13, С. 143]. Зокрема, критик Микола Вороний висловлює суперечливі припущення щодо традиційних норм становлення українсько-європейського театального мистецтва. Безумовно, ймовірно категоричне відкидання точки зору новатора, де він стверджує, що «заслуги Марка Лукича [Кропивницького — Л. Г.] як заснователя українського театру, артиста і українського драматурга занадто великі, щоб їх можна докладно було перерахувати і як слід розібрати в нашій побіжній статті <...>. Треба було справді надзвичайного завзяття, досвіду і хисту, щоб за такий короткий час з н і ч о г о зробити таке симпатичне і стало зорганізоване діло, що розрослося тепер до дуже широких розмірів» [18, С. 14–16]. Вочевидь, твердження «з нічого» породжує незаперечні сумніви: чи можна вважати Марка Кропивницького фундатором українського театру? Адже і до нього театральне мистецтво оформлювалося за допомогою конструктивних творчих внесків неперевершених акторів і драматургів — Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Михайла Щепкіна, Якова Кухаренка, Карпа Соленика, Тараса Шевченка, Дмитра Зубовича, Андрія Стечинського... А проте можна припустити подібне вищенаведене твердження, якщо розглядати створену Марком Кропивницьким інституцію як намагання національного проєкту — з новими категоріями, принципами, напрямками тощо. І хоча у своїй однойменній праці Микола Вороний ніби подає чітке визначення: «Не минуло ще й 15 літ, як М. Кропивницький вже успів на міцних, суто народних підвалинах збудувати український театр <...>» [18, С. 14–16], не можна погодитися з очевидною суперечливістю поглядів автора.

На підставі цих уявлень можна припустити дуже непопулярну (? — Л. Г.) думку щодо непотрібності чи не існування (? — Л. Г.) критики як такої. Втім є сенс зупинитися на традиційності цього питання і все ж дати критиці шанс на домінуючу позицію у суспільній свідомості. Надалі постає питання про можливі суб'єктивні й об'єктивні фактори так званих канонів критичних розвідок Миколи Вороного й сприйняття їх власне суб'єктами творчості та масовими споживачами. Всі без винятку його твори свідчать про намагання критика «примирити непримириме» [19, С. 162] в дуалізованому суб'єктивному світі, інакше кажучи, віднайти, зрозуміти та повернутися до себе. Ступінь суб'єктивності його опусів можна визначити, виходячи зі справедливих суджень їхнього автора. Микола Вороний умів не лише дивитися, а головне — бачити вистави, аналізуючи їх за індуктивно-дедуктивним методом. З другого боку, треба визнати той факт, що досвідчений критик намагався, так би мовити, коригувати напрямок думок своїх сучасників — колег по театру, літературних однодумців, а також свідомість суспільної думки своїми глибокими, образними, багатими за метафорами й порівняннями, переважно об'єктивними аргументами-питаннями: «<...> писати про український театр стало майже неможливим. Легше, мовляв, перейти по натягненій лінві через Ніагарський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюбство, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт з якимсь театральним керманічем <...>. Панове артисти з свого боку теж заявляють, що відзиви української преси їх мало цікавлять, бо авторитетної думки справжнього знавця театру там не знайдеш, а „трафаретні“ рецензії, які там містяться, їх не задовольняють. <...> в чім причина їх антагонізму? <...> І артисти, люди вулканічного темпераменту, і рецензенти з їх не завжди

коректним тоном часто ухиляються від культурних прийомів обміну думок, вступають в палку безоглядну полеміку <...>. Але <...> я мушу сказати по совісті, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів» [3, С. 270–271].

А далі важливо позначити ключову проблему, якій митець надавав особливого значення: «<...> наша молода преса ще не встигла <...> стати на твердий ґрунт. Де ж було їй виробити справжніх театральних критиків <...>? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театального зокрема і особливо? Чи виробили вони свій смак на кращих європейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтонші деталі, найглибше перейматися тайнами інтуїтивно умислової творчості артиста, розуміти будову режисерської перспективи? Чи ж нарешті компетентні вони настільки, щоб із колективної творчості триумвірату — автора, режисера і артиста — робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже все це конче і неминуче потрібне для театального критика, коли він стає в позу учителя або й порадирика спеціаліста-актора і спеціаліста-режисера» [3, С. 271].

Тому з метою відродження критики варто зосередити увагу на таких знакових працях Миколи Вороного: «Драма живих символів» (Рада, 1911), «В путях брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка) (Рада, 1911), «Театральне мистецтво і український театр» (Думки та уваги) (ЛНВ, 1912), «Марко Лукич Кропивницький» (Зоря; 1897), «Сергій Васильківський. (Артист–маляр)» (ЛНВ, 1903), «Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство» (Глобус, 1928), «Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка, скульптура» (Глобус, 1928) та «Олександр Архипенко» (Глобус, 1928), про які йтиметься у наступних статтях.

Отже, викладені вище міркування Миколи Вороного містять чіткі поняття морально-етичного та професійного характеру, які мали визначальне значення в його критичній практиці. Постановка ним питань стосовно даної проблематики вже являє собою закономірні відповіді на дослідницькі запити.

Джерела

1. Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — К.: Наук., думка, 1996. 704 с.
2. Вороний М. Лист до Беднарського К., директора друкарні при НТШ, 22.10.1897 р. — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, фонд рукописів 81, інв. №71.
3. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги). Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
4. Климова С. М. На пороге рождения диалогической культуры или диалоги Н. Н. Стрехова с современниками. Е. А. Антонов, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Стрехов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 208 с.
5. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920–х років. Пер. з англ. М. Климчука. — Київ: Ніка-Центр, 2006. 384 с.
6. Вороний М. Лист до театральних діячів// Рада. — 1912. — № 204. С. 3.
7. Стоколос Я. Рецензія на збірку критичних статей з обсягу театального мистецтва і драматичної літератури «Театр і драма» Миколи Вороного // Українська хата. — К., 1913. 84 с.
8. Євшан М. Літературні замітки// ЛНВ. — 1913. — Т.62. — Кн.3–4. 784 с.
9. Шперк Ф. Н. Н. Стрехов. Критический этюд. Статьи из раздела «Критические заметки» (газеты «Новое Время»). Науч. ред. А. Н. Николукин, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. В. Савиной. // Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.
10. Необходимость осторожности в критике. Сост. Д. Макдауэлл, пер. с англ. Бахыт Кенжеев//Неоспо-

- римые свидетельства: (Ист. свидетельства, факты, документы христианства). — Москва: СП «Сова-минко». 1992. 320 с.: илл.
11. Вороний М.К. Український театр у Києві. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — Київ: Наук. думка, 1996. 704 с.
 12. Вороний М. К. Донжуанізм як проблема полу // Книгар. — 1919. — №27. — Колонка 1878.
 13. Єсипенко Р. Погляд на історію українського театру (до 1917 року) Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. — Київ: Кий, 2001. — Вип. 2. 388 с.
 14. Вороний М. К. Два ювілеї // Сяйво. 1913. №10–11. С. 241–145.
 15. Вороний М. К. Два ювілеї. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — Київ: Наук. думка, 1996. 706 с.
 16. Вороний М.К. Драматична примадонна. Естетико-критичний етюд. (До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької). — Львів, 1924.
 17. Вороний М.К. Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — К.: Наук. думка, 1996. 704 с.
 18. Вороний М. Марко Лукич Кропивницький // Зоря. — 1897. — №24. 145 с.
 19. Чеканова Н. В. Римская диктатура последнего века Республики. — Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. 480 с. (Серия «Studia classica»).

Антон Кармазін

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА (за матеріалами українських музеїв)¹

Анотація: У статті йдеться про роль музичного мистецтва у житті і творчості Тараса Шевченка та одночасно про його літературну спадщину як джерело для творчості українських композиторів. Питання розглядаються через призму музейного потенціалу України, адже накопичені у ньому мистецькі скарби є колосальним надбанням національної культури. Характерна ознака цього потенціалу — численні точки перетину української музичної та музейної шевченкіани.

Твори Шевченка містять численні згадки багатьох творів класичної музики. Не менш багатими на музичні роздуми є щоденникові записи поета. Захоплення митця музичним мистецтвом яскраво характеризують його слова із повісті «Музикант», де він говорить про віолончель: «Це моє життя, моє друге я. І якби я був двічі рабом, я б за цей інструмент продав себе втретє в рабство» [3, С. 25]. Символічним є той факт, що ці слова промовляє у повісті герой — музикант на ім'я Тарас.

Музеї Шевченка у містах Київ, Канів, Переяслав, Черкаси, його рідній Кирилівці стали не просто місцями зберігання речей, пов'язаних з постаттю Кобзаря. Вони стали справжніми вогнищами культури, зокрема і музичної.

У березні 1987 року у Баришівській дитячій музичній школі, де мені довелося навчатися, був відкритий Музей Тараса Шевченка. Про перебування Шевченка у Баришівці розповідає меморіальна табличка на музейному фасаді, про що також зазначено в «Історії міст і сіл УРСР» [5, С. 75].

Основою музейної експозиції стала особиста колекція кандидата історичних наук В. С. Костенка, який усе життя збирав видання «Кобзаря» та іншу шевченківську

¹ Перша публікація статті під назвою «Музика у житті Тараса Шевченка (за матеріалами українських музеїв)» — в журналі The Scientific Heritage (Угорщина) № 47–5 (47), 2020. С. 31–34.

літературу. Серед раритетних експонатів колекції — прижиттєві видання творів поета (зокрема «Кобзар» 1860 року) та одна із чотирьох посмертних масок, виготовлених у Петербурзі скульптором П. К. Клодтом.

Згодом музей зайняв невеликий одноповерховий будинок поряд із музичною школою. Там постійно відбуваються різноманітні творчі заходи, у яких ще в роки навчання мені теж доводилося брати участь. Це, власне, для мене виявилось першим знайомством і з творчістю Шевченка, і з музейною культурою. Музика ж не полишає музею з моменту його заснування, як, зрештою, це і має бути. Адже творча спадщина Шевченка, зокрема і презентована у музеях, є надзвичайно важливою і в діяльності працівників музичної школи. Як наголошує, наприклад, І. Дубровіна, «національні засади творчості Т. Шевченка вважаємо невичерпним потенціалом розвитку громадянської культури вчителя музики в контексті самоосвіти» [4, С. 28].

У життя ж самого Шевченка музика у вигляді пісенної та народно-інструментальної традиції увійшла з раннього дитинства, що відображається, зокрема, й у наукових розвідках співробітників Національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка». Адже тут, у Кирилівці, «під цим небом і під цими зорями він слухав чарівні українські пісні, щедрівки і колядки, а на греблі Громадського ставу дивився на диво-красу — свято Івана Купала» [13, С. 7]. Згодом, незважаючи на царську заборону кирилівчани урочисто відзначили сторіччя від дня народження свого великого земляка. Тоді, 1914 року, у Кирилівці з'явилися перші «пам'ятники» Шевченку на його рідній землі — дубок у садибі його брата Йосипа та жорновий камінь з написом на місці батьківської хати [9, С. 32].

За слухним висловом П. Одарченка, українська народна пісня супроводжувала поета все життя — від колиски до могили [14, С. 81]. І вплив її був винятковим та багатовимірним — від уміння Шевченка чудово заспівати народну пісню, буквально чаруючи слухачів, до надзвичайної пісенності, милозвучності його поетичної творчості. Адже, за словами Максима Рильського, Шевченко належить до поетів, які сприймали світ передусім музикально [14, С. 36].

Природно, що значні матеріали на тему «Шевченко і музика» зберігаються у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. У шевченківському залі музею думки поета щодо розвитку музичного мистецтва можна бачити у вигляді цитат з його щоденникових записів. Поряд знаходяться портрети композиторів М. Глінки та С. Гулака-Артемівського. Дружні стосунки з С. Гулаком-Артемівським поет підтримував з 1838 року до кінця життя, неодноразово спостерігаючи його виконання на оперній сцені, про що є згадки у його листуванні. Музикант присвятив своєму другу Шевченку пісню «Стоїть явір над водою».

Михайла Глінку, — свого особистого знайомого, поет називає безсмертним, а його оперу «Іван Сусанін» геніальною. Відвідуючи Качанівський маєток Тарновських, Шевченко знав, що саме тут Глінка працював над оперою «Руслан і Людмила» — також одним із найулюбленіших поетових творів. Про перебування Глінки на Чернігівщині Шевченко згадує у повісті «Музикант». Нині ж імена поета й композитора поряд з іншими поважними відвідувачами маєтку знаходяться на меморіальній табличці Качанівського музею [21, С. 29].

Скульптурна композиція, представлена в експозиції МТМК України, увічнила Шевченка поряд з його другом останніх років життя афроамериканським актором Айрою Олдріджем, у виконанні якого поет слухав негритянські мелодії та англійські старовинні романи.

Серед видань українських опер XIX століття почесне місце у музейній колекції займає «Катерина» (1891) Миколи Аркаса — твір, що започаткував українську оперну шевченкіану.

В МТМКУ та його філії Меморіальному музеї-квартирі Віктора Косенка постійно проводяться різноманітні заходи, пов'язані з іменем Тараса Шевченка. В експозиції

музею В. Косенка зберігається твір композитора на слова поета, адже він також є учасником української музичної шевченкіани, бо обробив для хору та фортепіано відому народну пісню «Рева та стогне Дніпр широкий».

Творчі інтереси Т. Шевченка на музичному ґрунті були, як бачимо, досить глибокими та різноманітними. До кола його особистого спілкування входили О. Даргомижський, М. Балакіреєв, В. Стасов, М. Мусоргський (останній, добре знаючи та цінуючи «Кобзар», першим із російських композиторів звернувся до творчості поета, написавши пісні «Гопак» та «На Дніпрі» на тексти з шевченківських «Гайдамаків» у російському перекладі Л. Мея). А Володимир Стасов писав про великого поета в одному з листів: «Я знав його особисто, досить багато й у різний час розмовляв з ним, глибоко його поважав і цінив» [10, С. 119].

Знав та цінував поет і музику багатьох західноєвропейських композиторів, зокрема В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. Вебера, В. Беліні, Дж. Россіні, Дж. Верді, Д. Обера, Дж. Мейєрбера. З відомих європейських виконавців Шевченко, ймовірно, слухав гру К. Ліпінського та Ф. Ліста (останнього він двічі згадує на сторінках повісті «Музикант»). З особливою теплотою Шевченко відгукувався про мазурки Ф. Шопена: «Я ніколи не наслушаюсь цих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песен» [22, С. 391].

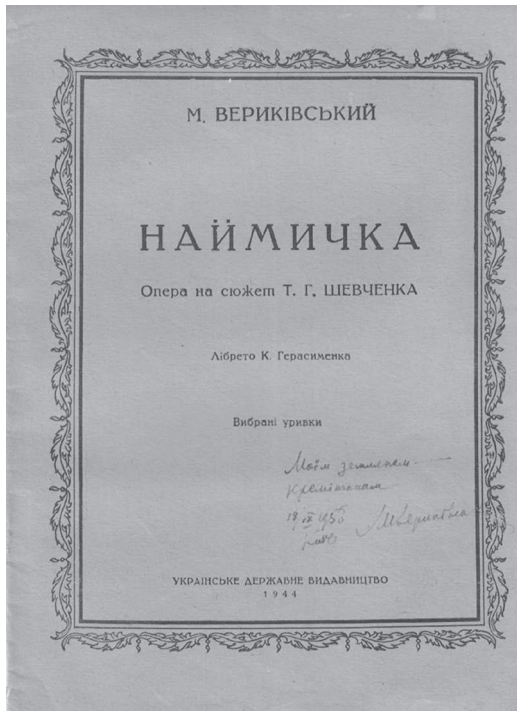
Перебуваючи 1845 року у Переяславі, Шевченко жив у будинку лікаря Андрія Козачковського. Вечорами у вітальні лікаря збиралися гості. Вони слухали нові вірші поета, але особливо приваблювали їх народні пісні, які співав Шевченко у дуеті з господинею Марією Степанівною [19, С. 44–45]. Саме у цьому будинку в ніч на 25 грудня було написано «Заповіт», нині ж у будівлі знаходиться відкритий 2008 року Музей Заповіту поета (до цього тут знаходився Історичний музей).

«Заповіт» Тараса Шевченка є одним із поетичних творів, які незмінно привертати увагу композиторів. Особливе місце у музичних інтерпретаціях до «Заповіту» посіла, як відомо, мелодія Гордія Гладкого, створена 1870 року. Серед композиторів, які зверталися до цієї поезії — М. Вербицький, М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, П. Демуцький, С. Людкевич, Р. Глієр, М. Вериківський, В. Барвінський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Сильвестров. Музику на текст «Заповіту» написав та ввів до своєї опери «Семен Котко» славетний уродженець української Донеччини Сергій Прокоф'єв.

І. Гулеско, коментуючи звернення композиторів до поезії Шевченка, у книзі «Національний хоровий стиль» слушно відзначає насиченість її духовного змісту, різноманітність асоціативних зв'язків, складність історичного та філософського підтекстів [2, С. 33]. Зупинятися докладно на музичній шевченкіані — завдання, що лежить поза цією статтею. Однак звернемося докладніше до шевченківських творів композитора, мистецька спадщина якого знаходиться у полі наших наукових інтересів — до музики Михайла Вериківського.

Композитор за творами Шевченка написав дві опери — «Сотник» та «Наймичка», фантазію для солістів, хору і фортепіано «Гайдамаки», літературно-музичну композицію «Кавказ» та декілька хорів. Одним із його найоригінальніших шевченківських творів є поема для баса в супроводі симфонічного оркестру «Чернець», написана у роки Другої світової війни. У 1936 році став композитором кінофільму за п'єсою «Назар Стодоля». Також є автором хорових обробок, у тому числі й мелодії Г. Гладкого до «Заповіту».

Будучи уродженцем волинського Кременця, М. Вериківський в останній період творчості підтримував тісні зв'язки з Кременецьким краєзнавчим музеєм. Композитор подарував музею видання деяких своїх творів, серед яких були «Вибрані уривки» з опери «Наймичка» 1944 року видання, на титульній сторінці яких ним зроблено дарчий напис «Моїм землякам кременчанам» [7, С. 1].



Титульна сторінка «Вибраних уривків з опери «Наймичка» М. І. Вериківського

ція його портрета, видання «Кобзаря», фотокопії творів Чайковського на слова поета, написаних у Браїлові: дуету «На горі коло броду» та романсу «Вечір» («Садок вишневий коло хати») [6, С. 39].

Своєрідний перетин Шевченка з музичною культурою пов'язаний з містечком Лебедин на Сумщині. Відомо, що поет приїхав до Лебедина 6 червня 1859 року і зупинився у будинку братів Максима та Олексія Залеських [18, С. 2], малював ескізи та картини, написав вірш «Ой, на горі ромен цвіте» [1, С. 99]. А через 34 роки, влітку 1893 у Лебедині жив Сергій Рахманінов, який дещо згодом, — восени того ж року, написав свої романси на слова Шевченка у російському перекладі Олексія Плещеева — «Дума», «Полюбила я на печаль свою». Можна з певністю стверджувати, що саме згадки про перебування Шевченка у містечку, які стали відомі композитору, сприяли появі цих музичних творів [17, С. 162]. Нині ж у лебединському краєзнавчому музеї зберігаються цікаві матеріали, присвячені і поету, і композитору.

Отже, шевченківська тема, у тому числі її музичний аспект, була й залишається актуальною для багатьох музеїв України, — і в плані поповнення музейних колекцій новими експонатами, і в проведенні різноманітних творчих заходів, присвячених постаті поета. Музейний потенціал України є значним джерелом інформації та емоційного натхнення для композиторів, які нині продовжують творчу шевченкіану. Можу твердити це й за власним творчим досвідом, адже подорожі шевченківськими місцями Черкащини, перебування у Каневі, Кирилівці, Моринцях, Качанівці, Кременці, відвідання музеїв поета у Києві, Переяславі дуже допомогли мені у роботі над романсом «Стоїть у селі Суботові» та статтями на історичну тематику.

Фонди Кременецького краєзнавчого музею зберігають як експонати, пов'язані з творчістю М. Вериківського, так і матеріали, присвячені перебуванню у Кременці Т. Шевченка восени 1846 року [8, С. 2], коли за дорученням Археографічної комісії художник здійснював замальовки архітектурних пам'яток Волині й Поділля. Знайомство з цими документами мало інформативно збагатити композитора, допомогти йому у праці над шевченківською тематикою.

Надзвичайно цікаві матеріали на тему «Шевченко і музичне мистецтво» зібрані в українських музеях, присвячених творчості композиторів. Це, зокрема, Городищенський музей на батьківщині С. Гулака-Артемовського, адже, за деякими даними, поет і композитор неодноразово зустрічалися у Городищах [15, С. 362]. В експозиції Кам'янського музею О. Пушкіна та П. Чайковського містяться матеріали, що відображають значний творчий інтерес великого композитора до постаті Шевченка, — репродук-



Антон Кармазін у Літературно-меморіальному будинку-музеї Тараса Шевченка в Києві

Джерела

1. Баранкин В. А. В путешествие по Сумщине. Путеводитель / В. А. Баранкин [Сост. Г. Т. Петров]. — Харьков, Прапор, 1978. 160 с.
2. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навч. посібник / І. І. Гулеско — 2-ге вид. переробл. і доп. — Харків, видавництво ХДАК, 2011. 90 с.
3. Гусак В. А. Роль музики у житті та творчості Т. Шевченка / В.А. Гусак // Творча спадщина Тараса Шевченка як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх учителів мистецьких дисциплін: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Умань, 28 березня 2014 р.) — Умань: ФОП Жовтий О. О., 2014. С. 22–27.
4. Дубровіна І. В. Спадщина Т. Шевченка як джерело розвитку громадянської культури вчителя музики в контексті самоосвіти / І. В. Дубровіна // Творча спадщина Тараса Шевченка як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх учителів мистецьких дисциплін: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. — Умань: ФОП Жовтий О.О., 2014. С. 28–32.
5. Історія міст і сіл Української РСР. Київська область / укл. Ф. М. Рудич (голова ред. колегії) та ін. — К.: Гол. ред. УРЕ АНУ УРСР, 1971. 775 с.
6. Каменский литературно-мемориальный музей А. С. Пушкина и П. И. Чайковского. Путеводитель. Коллектив авторов. — Днепропетровск: Промінь, 1987.
7. Кармазін А. О. Музеї, присвячені спадщині М. Вериківського — провідні осередки вивчення творчості композитора / А. О. Кармазін — The scientific heritage, V.12 (12). P.1. — Budapest, Hungary, 2017. С. 4–6.
8. Кременецький краєзнавчий музей / за ред. Г. Бкалець. — Кременець, 2005. 5 с.
9. Ліхцов М. С. Шевченківські місця Черкащини / М.С.Ліхцов. — Дніпропетровськ: Промінь, 1967. 40 с.
10. Марахов Г. І. Т. Г. Шевченко в колі сучасників / Г. І. Марахов. — Київ: Дніпро, 1976.
11. Методичні рекомендації «Шевченко і музика» (До 175-річчя з дня народження). (На допомогу вчителю літератури старших класів середньої школи та професійно-технічних училищ). — Кіровоград, 1988. 20 с.
12. Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка». — Шевченкове: ФОП Вовчок О.Ю., 2011. 10 с.
13. Одарченко П. Тарас Шевченко і українська література: зб. ст. / П. Одарченко, за ред. О. Зінкевич. — Київ, Смолоскип, 1994. 424 с.
14. Природа Черкащини: стан, проблеми раціонального природокористування та охорони в контексті виживання / П. І. Мороз, В. Л. Лукянець, І. С. Косенко, О. К. Мороз ; за редакцією акад. Мороз П. І. — Миколаїв : АТ «СІМАО», Одеса : ОКФА, 1996. 400 с.
15. Сікорський М. І. На землі Переяславській / М. І. Сікорський, Д. Т. Швидкий. — Київ : «Наукова думка», 1971. 208 с.
16. Сумщина в долях трьох геніїв / В. А. Макарова, Л. А. Макарова, В. А. Шейко Літературно-художнє видання. — Київ: ВД «Фолігрант», 2014. 200 с.
17. Тарас Шевченко на Сумщині. З фондів зібрань Сумського краєзнавчого музею / за ред. В. С. Терентьєв. — Суми, редакційно-видавничий відділ облуправління по пресі, 1993. 10 с.
18. Ференцева Ю. В. Переяслав-Хмельницький: путівник / Ю. В. Ференцева. — Київ, Балтія Друк, 2004. 72 с.
19. Філіпович Т. І. Шевченківський національний заповідник / Т. І. Філіпович. — Канів: ПП Вовчок О. Ю., 1998. 10 с.
20. Шевченко Б. В. Качанівка, душі спочинок : фотоальбом / Б. В. Шевченко, за ред. Г. Петренка. — Київ: «Гнозис», 2011. 120 с.
21. Шевченківський словник: у 2-х томах. Т. 2. Мол. — Я. / відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Головна редакція УРЕ, 1977. 408 с.
22. Шевченко О. Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка в Києві / О. Шевченко. — Київ, Дизайн-центр «Експрес», 2003. 24 с.

Анастасія Канівець

ПРОСТІР ІСТОРІЇ У ФІЛЬМАХ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ

В радянській культурі прихід більшовиків до влади трактувався як прихід «нової доби», що принципово поривала з минулим. По суті, тут вступало в дію описане М. Еліаде явище потреби в регенерації часу — настанні нової доби, досягненні людиною «Абсолютного початку», пов'язане з бажанням оновлення історії і вірою в можливість цього [1]. Виразило це відчуття і мистецтво, зокрема кінематограф. Порівнюючи кіно до- і постреволюційне, радянська періодика зокрема так означувала різницю: якщо у «буржуазному» кіно сюжет будувався на «випадку», то в «революційному» — на «історичній закономірності». Або, як писали в одній статті 1923 року: «Нарешті, виявилось, що все життя людське — це не ізольовані, не нічим не пов'язані, крім сліпої влади випадку, історії „Іван Іваничіві“, а спаяна нерозривним логічним зв'язком система» [2].

У певному сенсі, на ідеї «історичної закономірності» будувалися й сюжетні лінії українського поетичного кіно 1920-30-х років, представлені фільмами О. Довженка й І. Кавалерідзе. В основі їх лежить ідея побудови справедливого «суспільства майбутнього» — або, як у «Прометеї» Кавалерідзе (1936 р.), усвідомлення героєм цієї необхідності; звідси виникає характерна для цього періоду поляризація минулого (негативного спадку якого необхідно позбутися) й майбутнього (світу й суспільства, побудованого на принципово нових засадах). При цьому, оскільки ідея «історичної закономірності» вимагала обґрунтування необхідності майбутньої системи і недосконалістю минулого, низка історичних фільмів (у т. ч. фільми І. Кавалерідзе) були присвячені «класовій боротьбі» минулих століть. Таким чином, корпус кінотекстів працював на створення своєрідної циклічної (або, радше, «спіральної») картини світу: повстання нижчих верств проти пануючих класів виглядали як свого роду підготовка до майбутньої революції ХХ ст., що мала перевести людство в нову якість. Минуле прочитувалося як прелюдія до майбутнього «золотого віку».

Футуристично спрямована часова координата стала визначальною для радянської культури, починаючи з динамічних 1920-х років [3]. Звідси — поява низки проєктів-серій, пов'язаних з ідеєю «зв'язку часів». Так, ще в роки громадянської війни В. Касьянов запропонував цикл фільмів, присвячених різним етапам революційного руху в Росії, починаючи з декабристів. Згодом виникла ідея масштабного проєкту про революцію 1905 року, один з епізодів якого було втілено в «Броненосці «Потьомкіні» С. Ейзенштейна. Останній задумав і цикл з восьми фільмів «До диктатури». В. Пудовкін мав ідею зняти епопею з історії Санкт-Петербурга-Ленінграда: перша частина мала розповідати про столицю царського режиму, друга — про «колиску революції», третя — про «Ленінград майбутнього» [4]. Жоден з цих проєктів-серій не був втілений, проте сама ідея «зв'язку часів» зберіглась. Проявилась вона зокрема у фільмах О. Довженка й І. Кавалерідзе.

Кінострічки І. Кавалерідзе можуть розглядатися крізь призму «сакральної радянської історії» як погляду на минуле з позиції майбутньої перемоги комунізму, сприйняття подій історії як провісників майбутньої світової революції: особливо промовистим тут є образ зі «Зливи» (1929 р.) — колеса фаєтонів панів XVIII ст., що переходять у колеса автомобілів капіталістів ХХ ст. В одній з рецензій журналу «Кіно» акцентовано також інший, національний аспект історії у фільмі, причому основним ворогом тут постає вже не клас, а інша ідеологія — «український націоналізм»: фільм «... охоплює весь двохсотлітній період гайдамаччини, починаючи з Гонти і Залізняка і кінчаючи останніми днями

гайдамаччини — падінням директорії. Мета його фільму показати безвихідне становище, що в нього завели селянство Гонта й Залізняка і що вийти з нього пощастило лише в 1920 році...» [5]. Тут події історичні знову ж таки спроектовані на сучасність, при цьому суміщення дозволяло розглядати гайдамаків XVIII і ХХ ст. як єдиний цілісний рух, передусім національний (що тоді трактувалося як «націоналістичний»). До речі, на брак уваги з боку рецензентів до принципової для стрічки соціальної проблематики звертав увагу автор іншої статті про фільм (що, втім, вважав тему Гайдамаччини загалом «непотрібною») [6].

У «Перекопі» (1930 р.) Кавалерідзе демонструє свого роду конденсацію часу: назва апелює до військової перемоги більшовиків, проте насправді кінокартина присвячена передусім «Перекопу сьогоднішнього дня», боротьбі і перемозі у всіх царинах (воєнній, промисловості, сільського господарства): «перекопів» багато (перший — військовий, другий — куркуль, третій — виконання п'ятирічки) [7], вони стають гранями однієї символічної події.

Подібним чином, у пізніших «Коліївщині» (1933) й «Прометей» (1936) показане селянське повстання є епізодом класової боротьби загалом, таким собі провісником повстання широкого, народного, навіть міжнародного. Так, у «Коліївщині» лунає думка про єднання гайдамаків і повсталих під проводом Булавина, а в «Прометей» розгортання селянського повстання пов'язане з кавказькою війною і відбувається за участі полонених грузинів. «Політикою, зверненою у минуле» назвали «Коліївщину» у «Марксоленінській критиці» за 1934 р. (і дійсно: тут виникає образ повстання, що натякає на революцію, у перспективі — всесвітню) [8].

Якщо говорити про подачу історії як певної схеми у кіно 1930-х — цікавою є історія «Прометей», що став жертвою різкої зміни історичної кон'юнктури. Початок активній критиці змісту і форми фільму поклала стаття «Груба схема замість історичної правди», надрукована в газеті «Правда». Режисера «Прометей» звинуватили у формалізмі і схематизмі. Результатом статті стало активне обговорення фільму, що тривало кілька днів; відповідний матеріал посів поважне місце у № 3 часопису «Радянське кіно» за 1936 р. У статті в «Правді», крім історичних неточностей, критиковано схематизм історичної концепції: «незнання історичних фактів <...> намагається компенсувати схемою в дусі М. Н. Покровського про всемогутність торговельного капіталу <...> Багатоликий Жуков піднесений в іпостась, у символ <...> як твердить фільм, уже в ті роки капіталізм у Росії був повновладним господарем, а дворянство і сам цар лише його слухняними агентами. Так груба схема замінила собою історичну правду». Окремо сказано про те, що визискувачами українського народу показані лише «російський торговельний капі-



Іван Мар'яненко — Гонта у фільмі І. Кавалерідзе «Злива». 1929 р.

тал і російські поміщики». Тут характерне злиття соціального й національного аспектів, цього разу визнаного критикою небезпечним. Показово, що поміщики автором статті означені як російські; тим часом, у фільмі діють грузинська князівна Дадіані і полковник Свічка, етнічне походження якого принаймні не конкретизоване; у статті-відповіді самого режисера «Неоцінима допомога» його названо українським. Там же можна знайти певне пояснення критики перебільшеної ролі капіталу: «У картині не відображена точка зору В. І. Леніна. Ленін розглядав владу царів, як владу поміщиків, кріпосників, дворян, а зовсім не торгових капіталістів, торгових буржуа, купців» [9].

Отже, «Прометей» було заборонено, а Кавалерідзе звернеться до безпечнішого жанру кіноопери («Наталка Полтавка» 1936 р., «Запорожець за Дунаєм» 1937 р.). До історичного кіно він повернеться вже наприкінці 1950-х рр., у «Григорії Сковороді» (1959 р.). Але це буде вже порівняно традиційний біографічний фільм, без концептуального щодо репрезентації історичного простору підходу.

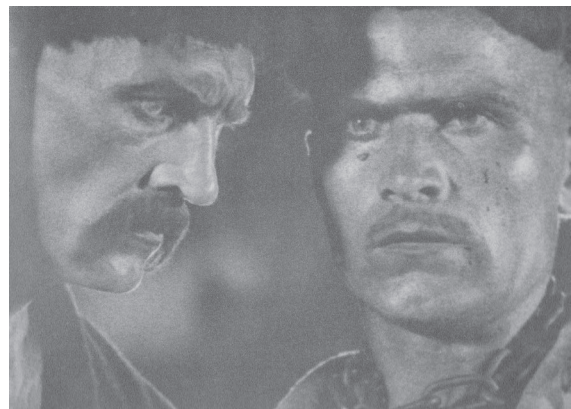
Повертаючись до кінотворчості Кавалерідзе 1920–1930-х років, можна говорити про таку особливість історичного часу у його фільмах, як «багат шаровість». Вона полягає в тому, що кризь події давнини мають бути помітні ключові, «архетипні» для соціуму, передусім — Жовтнева революція.

Також для цих історичних фільмів характерною була тенденція до масштабності, охоплення великих часових проміжків. Причому, якщо в фільмах 1920-х це могло вирішуватися як захоплення кількох часових шарів («Злива»), чи, навпаки, відображення «як в краплині води» великих процесів через одну подію («Перекоп»), 1930-ті тяжіли до зображення минулого через призму сучасності. За виразом історика Є. Добренка: «Дзеркало радянського історичного фільму було влаштоване таким чином, щоби в минулому відображалась сучасність, а не навпаки — щоб у сталінській сучасності відобразилося середньовіччя» [10].

Тут варто розглянути ще один момент. Роботи І. Кавалерідзе 1920–30-х рр. для зручності було розглянуто як один період творчості. Разом із тим, він не є цілісним, розбиваючись на умовні «1920-ті» і «1930-ті». Ці два десятиліття по суті є двома різними формаціями, охарактеризованими В. Паперним через схему «культура 1 — культура 2». Кожна з яких має свої особливості: основною характеристикою «культури 1» стає «розтікання», зменшення значення центру, «горизонтальність», «культури 2» — «затвердівання», кристалізація суспільства, централізація; «культура 1» характеризується увагою до «свого» часу і демонстративно вороже ставиться до минулого; «культура 2», навпаки, звертається до минулого, особливо власного, і ретельно його конструє. «Культура 1 щораз, коли вона виникає, оголошує себе початком історії. Культура 2 щораз оголо-



Поліна Няtko — наречена,
Олександр Сердюк — Семен Неживий у фільмі
І. Кавалерідзе «Коліївщина». 1933 р.



Данило Антонович — Максим Залізник,
Олександр Сердюк — Семен Неживий у фільмі
І. Кавалерідзе «Коліївщина». 1933 р.

шує себе кінцем історії. На відміну від культури 1, культура 2 ієрархічна: встановлюється ієрархія міст («місто № 1» — Москва), на вищому рівні — республік («республіка № 1 — РСФСР»), на найвищому — держав («держава № 1 — СРСР») [11].

Подивимося, як ці відмінності проявилися у стрічках Кавалерідзе. Ранні його фільми розповідають або про сучасність («Штурмові ночі»), або про нещодавню революцію і війну («Злива», «Перекоп»). При цьому революція тут постає не стільки як недавнє минуле, скільки як структуруюча



Наталя Ужвій — Настася Марківна у фільмі І. Кавалерідзе «Прометей». 1936 р.

подія, що задає відлік новому часу, новій епосі — або, за визначенням Паперного, «оголошує себе початком історії». Натомість «Коліївщина» і «Прометей» звертаються до історичного минулого, вибудовуючи його образ — щоправда, за заданим сучасними йому потребами трафаретом. За виразом Є. Добренка: «дзеркало радянського історичного фільму було влаштоване таким чином, щоби в минулому відображалась сучасність, а не навпаки — щоб у сталінській сучасності відобразилося середньовіччя» [12]; при цьому, як наголошує дослідник, передумовою для сталінізму стала саме міфологізація революції — що відбулося в 1920-ті, період, коли активна історизація Жовтня, зокрема засобами кіно, сприяла перетворенню його з нещодавнього минулого на наратив [13].

Згаданий Паперним просторовий образ «розтікання» 1920-х років в Кавалерідзе переходить у часовий вимір: «Злива» тяжіє до охоплення низки епох, «Перекоп» є «синтезом» — узагальненим образом революції (у той час як фільми 1930-х зображують конкретні історичні події і історичних персонажів — хоч, у випадку історичних фільмів, і через призму майбутньої революції). Ієрархічність «культури 2» втілюється у формі «колоніального тексту»: для України як радянської республіки роль «центру» відіграла Росія (в той час як у російському кінематографі ним виступала власне столиця — Москва). Відповідно, фактично обов'язковим стало покликання на Росію як «революційний центр», як то в образі росіянина-бунтаря у «Коліївщині» і «Прометей». У «Коліївщині» народне повстання в Україні синхронне з російським; до російських повстанців після провалу Коліївщини вирушають герої. Отже, фільм, з одного боку, говорить про незнищенність народного руху, з іншого — вказує на Росію як на центр революційної боротьби. Останнє цілком природно як з ідеологічної, так і з історичної точки зору: адже саме як «шлях до Жовтня» мали сприйматися зображені події.

Таким чином, повертаємося до часової структури аналізованих стрічок. Її можна представити як «спіраль»: історія тут постає як низка циклів, причому попередні «прочитуються» як «підготовка» до майбутньої революції і комуністичного перетворення світу. Визначальною рисою такої структури є багатозаровість: минуле прочитується під знаком майбутнього.

Джерела

1. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. / Перев.с англ. Ш.А. Богвиной, Н.В. Кулаковой, В.Р. Рокитянского, Г.С. Старостина — М.: Ладомир, 1999. С. 371.
2. Карелин Вл. Принципы революционного сценария / Вл. Карелин // Экран. — 1923. — № 1. С. 22.
3. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. — К.: Щек, 2008. С. 117–118.
4. Соболев Р. Александр Довженко. — М.: «Искусство», 1980. С. 39.
5. Кесельман А. Злива / А. Кесельман // Кіно. — 1929. — № 2. С. 13.
6. Лучанський Ф. Проти «Зливи» вигуків — за «Зливу» культурної революції / Ф. Лучанський // Кіно. — 1929. — № 11. С. 6.
7. Що нам готує фабрика // Кіно. — 1930. — №3. С. 8.
8. Єфімов Н. Кінематографія переможців / Н. Єфімов // За марксоленінську критику. — 1934. — № 7. С. 65.
9. Радянське кіно. — 1936. — № 3. С. 2, 10.
10. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 116.
11. Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 21, 42–47, 60, 108–112.
12. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — С. 116.
13. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 233.

Володимир Мудрик

ВІКТОР КОСЕНКО: ВІД ТАЇНСТВА ХРЕЩЕННЯ ДО ПАНАХИДИ (питання конфесійної приналежності композитора та представників його родини)

На сучасному етапі діяльності Меморіального музею-квартири В.С. Косенка особливо актуальним постає питання конфесійної приналежності композитора В.С. Косенка та членів його родини з декількох причин. По-перше: на багатовекторній релігійно-політичній мапі сучасної України, ускладненій новим політично-релігійним утворенням, доцільно артикулювати питання релігійних поглядів, конфесійної приналежності В. Косенка, дружини композитора А. Канеп-Косенко та їх оточення.

По-друге: 2016 року у стислі терміни було проведено ремонтно-реставраційні роботи у приміщенні музею композитора, створено тематико-експозиційний план та розгорнуто оновлену меморіальну й інтерактивну експозицію. З метою глибшого розкриття побуту, світогляду композитора та його родини до складу експонатів, серед інших, було включено типологічні предмети, серед яких ікона в дерев'яному кіоті «Господь — Вседержитель» (Російська імперія, кінець XIX — початок XX ст.)

По-третє: відомо, що дитячі та юнацькі роки Віктора Степановича пройшли у Варшаві. Тому можливо припустити, що католицька конфесія, особливо поширена на території сучасної Польщі, теж тісно пов'язана з постаттю композитора. Але чи є цьому документальні підтвердження?

По-четверте: у радянську добу дана тема замовчувалася як у колі родини і спадкоємців композитора, так у співтоваристві косенкознавців. По суті — дана проблема-

тика перебувала у розряді табу. У новітній час незалежної України через недостатність історичних свідчень і документів тема практично не була висвітлена науковцями та мемуаристами — дослідниками життєвого і творчого шляху В. С. Косенка.

По-п'яте: кожен, хто відвідує могилу композитора, його дружини та прийомної доньки на Байковому кладовищі у Києві, звертає увагу на символізм місцезнаходження родинного некрополя, який знаходиться поруч зі стінами Вознесенського храму, збудованого наприкінці XIX ст.

Складність даної роботи полягає у тому, що, на жаль, нині майже немає осіб, які б володіли подібною інформацією, тому основний матеріал черпаємо з документальних свідчень архівних матеріалів. Сподіваємося, що дана публікація є спробою ввести до наукового обігу важливі біографічні дати і невідомі факти В. Косенка та представників його родини. Водночас необхідно наголосити, що автор не ставить за мету визначення ступеня релігійності родини композитора та окремих особистостей з близького оточення митця.

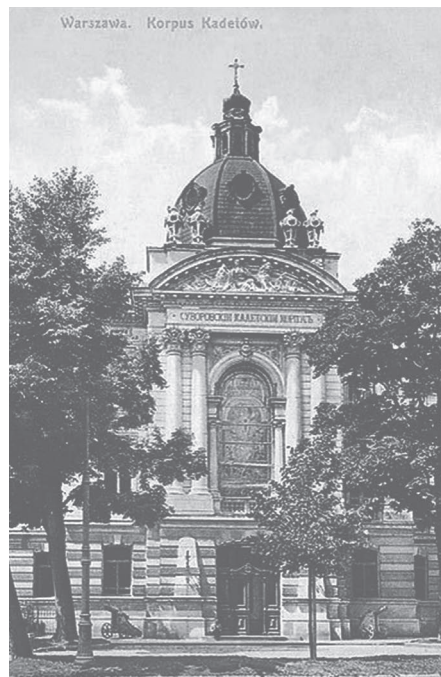
Почнемо з Католицької гіпотези.

Дитячі та юнацькі роки Віктора Косенка пройшли у Варшаві, яка в сукупності із територією Царства Польського, відносилася до Російської імператорської корони. Частина польських земель, які отримали назву Царства Польського або Конгресова Польща (Królestwo Kongresowe) після наполеонівських війн рішенням Віденського конгресу 1814–1815 рр. входили до складу Російської імперії впродовж цілого століття, а саме у період з 1815 до 1915 року. У цих губерніях було поширено багато різних релігійних течій та конфесій, провідною серед яких був і є католицизм. Однак, незважаючи на відносно невелику кількість вірян східного обряду, Православ'я у той період на цих землях було возведено у статус державної конфесії.

У період з 1899 до 1914 року у Варшаві успішно діяв Суворовський кадетський корпус, у якому навчалися юнаки православного віросповідання, серед яких брати Семен (1889–17 жовтня 1945) та Віктор (1896–1938) Косенки. До корпусу дозволялося вступати у десятирічному віці. 1899 року Семен Косенко став кадетом у перший рік створення навчального закладу, проте через хворобу закінчив повний курс навчання на рік пізніше 1907 року у числі II випуску. З огляду на означені дати ранніх біографічних років Семена Степановича Косенка можна стверджувати, що родина Косенків з малим Віктором у середині 1899 року мешкала у Варшаві. Віктор навчався у корпусі сім років з 1907 до 1914, закінчивши повний курс вчасно і увійшовши до великої когорти ровесників IX випуску, — останнього у Варшавський період діяльності закладу.

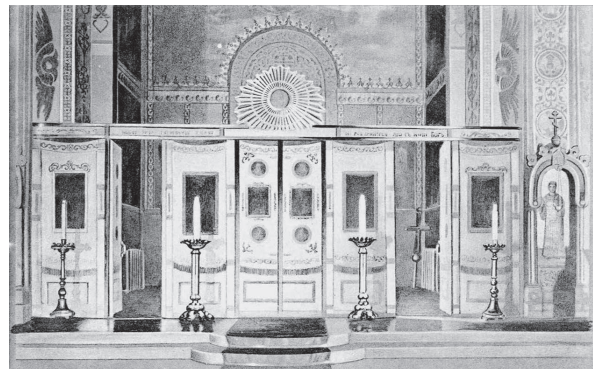
Останнім помешканням, де жив батько композитора Степан Косенко (1851–9.12.1910) генерал-майор царської армії, — став центр Варшави, Єрусалимські алеї будинок № 68, квартира № 11. Він та його родина сповідували православ'я. Інакше і бути не могло. Адже його військова присяга Імператору та офіційний державний гімн Царства Польського у складі Російської імперії «Боже, царя храни!» стали наріжним каменем військової кар'єри та благополуччя їх багатодітної родини.

Звернемося до перших сторінок біографії Віктора Косенка. Як відомо, у день народження Віктора Степановича, а саме 11 листопада за старим стилем (24 листо-



пада за новим стилем) Православна Церква вшановує День пам'яті святого II століття нашої ери мученика Віктора Дамаського. Можна припустити, що батьки композитора Степан Семенович та Леопольда Йосипівна не мали заперечень проти наречення їх сина іменем Віктор і, ймовірно, разом з хрещеними батьками сина виховували його у Православній катехезі. Необхідно зауважити, що імена хрещених батьків композитора наразі встановити не вдалося, однак, гадаємо, відповідь на це питання дадуть подальші ґрунтовні архівні пошуки. Можна висловити припущення, що хрещеними батьками композитора були знатні особистості і друзі родини старих Косенків.

У пізніших біографічних відомостях юного Віктора знаходимо підтвердження православної конфесійної належності композитора. Так відомо, що 1914 року він закінчив навчання у Варшавському Суворовському кадетському корпусі. У центральній частині розкішної будівлі навчального закладу діяв Свято-Покровський храм з унікальним похідним іконостасом 1794 року часів легендарного полководця О. Суворова. Звершував Богослужіння і викладав Закон Божий у навчальному закладі священник Григорій Модзалевський [1].



Оскільки кадетський корпус був навчальним закладом закритого типу, то у богослужіннях брали активну участь кадети та викладачі корпусу без залучення сторонніх парафіян. Кадети співали усі необхідні богослужбові і требні чинопослідування та виконували вітварний послух. До богослужбового співу долучався музично обдарований кадет В. Косенко. Навчальна програма для кадетів готувалася у взаємозв'язку з імперативами Православного церковного статуту і календаря. Під час випускної церемонії кадетам-випускникам щороку урочисто вручалися разом з атестатами та унікальними срібними випускними жетонами-підвісками також невелика ікона Пресвятої Богородиці. Можна припустити, що дитячі враження юного композитора, незважаючи на майбутню кардинальну зміну суспільно-політичної формації, залишилися на все життя, хоча, можливо, у латентній формі.

Православні християнські символи, які були вагомим засобом релігійного та військового виховання юнаків, займали значне місце у стилістиці прапора корпусу та інших атрибутів і побуту кадетів.



Один з документів, який представлено на експозиції Меморіального музею-квартири В. С. Косенка, датований 23 січня 1916 року. Це фотокопія екзаменаційного листа В. Косенка про вступ до Петроградської консерваторії. У документі міститься пряма вказівка на православну релігійну приналежність Віктора Косенка [2].

Загальновідомо, що юний Віктор Косенко слухав гру піаніста, композитора, автора православних монументальних богослужбових піснеспівів С. Рахманінова (1873–1943) у Варшаві, а можливо і у інших містах Європи. Це збігається з відомостями про те, що С. Рахманінов 1906 року, залишивши Большой театр, здійснив європейське, а потім і заокеанське концертне турне. Впродовж трьох років мешкав у Дрездені і виступав як піаніст та диригент [3].

Також наприкінці XIX століття в Московській російській приватній опері Савви Мамонтова (1841–1918) відбулось знайомство між колегами по сцені диригентом С. Рахманіновим і співаком Ф. Шаляпіним (1873–1938), яке переросло у тісну дружбу. Це підтверджує той факт, що 1911 року під час перебування Рахманінова у Києві він вперше прослухав молоду українську співачку Ксенію Держинську (1889–1951), яка 1917 року за порадою С. Рахманінова на сцені Большого театру виконала головну партію в опері «Русалка» О. Даргомижського; режисером вистави був Ф. Шаляпін.

1916 року у Петрограді відбулося особисте знайомство С. Рахманінова з В. Косенком. Можна припустити, що С. Рахманінов подібно до того, як співачку К. Держинську так і піаніста В. Косенка міг рекомендувати своєму другу Ф. Шаляпіну. На підтвердження цього припущення варто пригадати, що В. Косенко під час навчання в Петроградській консерваторії працював концертмейстером в Маріїнському театрі — одному з провідних театрів не лише Росії, а й світу. А видатний оперний співак Ф. Шаляпін у 1918–1921 роках працював художнім керівником Маріїнського театру. Можливо, в театрі обидва митці спілкувалися.

Говорячи про християнські цінності, необхідно зазначити, що співак не афішуючи своєї благодійної діяльності під час Першої Світової війни, відкрив власним коштом дві лікарні для поранених [4]. Збереглися відомості, що з приходом більшовиків до влади у Петербурзі особистий охоронець Леніна Ейно Рах'я — слюсар фінської залізниці, — 1917 року сказав співаку Ф. Шаляпіну, що талановитих людей потрібно різати тому, що у жодних людей не має бути переваг над іншими людьми, бо талант порушує рівність. Такі правила революційного життя впроваджував новий вождь пролетаріату.

Можливо, В. Косенко знав про цю розмову. Так чи інакше і Рахманінов, і Шаляпін невдовзі після бурхливих подій 1917 року назавжди емігрували з охопленої революцією, переворотом і громадянською війною Росії. В. Косенко після закінчення навчання у консерваторії переїздить з Петрограда до Житомира, який згідно з Брестським договором 1918 року не входив до складу советської України.

Віктор Степанович розумів, що у Советській Росії по-перше: його анкетні дані, як вихідця з дворянської родини царського генерала, по-друге: професійні здібності, талант і світогляд ставали небезпечними для життя і творчості. Ці обставини до певної міри пояснюють майже безперервний мінор, сум, журбу у переважній більшості його творів. Часто мінорні твори композитор завершує оптимістичним мажором, що не характерно для неоромантизму початку XX століття. Цей прийом є твердим свідченням віри і сподівання автора на краще майбутнє. Основним творчим кредо митця стає формула: «Говори тільки о личном, об общественном напишут в газете».

Композитор на початку свого творчого професійного життя з гіркотою усвідомив безповоротну загибель не лише класу аристократії, до якої він належав, але і цілої Росії. Настала гостра і болюча необхідність викреслити з біографії щасливі роки дитинства, навчання та спромогтися пристосуватися до нових невідомих, складних і тривожних умов життя.

У Житомирі під час лихоліть громадянської війни влада мінялася часто і десятки разів! Тут на початку 1919 року молодий піаніст В. Косенко знайомиться з Ангеліною Канеп (14.01.1889–14.08.1977). У жінки на той час було дві доньки від невдалого шлюбу. Їх батько — естонець, офіцер царської армії, Едуард-Давид Канеп (Янович-Канеп), (5.09.1879–13.05.1969) належав до лютеранського віросповідання. Він одружився на доньці священника Ангеліні Канеп (в дівочтві Денбновецькій). У шлюбі народилися дві доньки Ірина (28 листопада (11 грудня н.ст.) 1908 — 1 липня 1970) та Раїса (31 жовтня (13 листопада н.ст.) 1910 — 7 травня 2007). Як свідчать документи, Ангеліна Володимирівна, доньки Ірина та Раїса Канеп належали до православного віросповідання. [5].



Відомостей про походження та родину Ангеліни Денбновецької до цього часу було відомо не багато, тому що в радянський час навіть в родині ця тема була суворо забороненою.

Нещодавно з допомогою дослідниці пані Лесі Лось вдалося з'ясувати, що у фонді № 1 Державного архіву Житомирської області — одного з найбільших обласних архівів України — зберігаються документи, з яких довідуємося, що батько Ангеліни Володимирівни — Володимир Григорович Денбновецький (1852–18.01.1895) з 1891 року був затверджений настоятелем парафії свого рідного села Старосілля Житомирського повіту Волинської губернії. Мати Ольга Михайлівна у дівочтві Рябчинська (22 червня 1856–?) походила теж зі священницького роду. Народилася у селі Пилипи (нині Пилипівка Чуднівського району) Житомирського повіту Волинської губернії у сім'ї парафіяльного священника Михайла Афанасієвича Рябчинського та його дружини Єлизавети Олександрівни.

Етимологія імені «Ангеліна» має яскраве релігійне походження. Третя дитина в сім'ї священника Володимира Григоровича Денбновецького у таїнстві Хрещення отримала ім'я на честь преподобної XV століття Ангеліни Сербської, день пам'яті якої Православна церква вшановує 10 (23) грудня, у день народження доньки. Пізніше вона як вдова композитора згадує: «... коли не стало в нас батька. Жили ми на селі, тільки старший брат — Григорій — вчився в Житомирі. Пізніше, коли надійшла пора вчити нас, молодших — брата Володимира і мене, мати теж переїхала до цього міста» [6]. Як бачимо, відомостей не багато, конкретні дати відсутні.

А от, спираючись на «Послужной список Е. Канепа» та інші архівні документи, можна констатувати, що донька священника Володимира Григоровича Денбновецького (1852–1895) Ангеліна з двома братами Григорієм Володимировичем (1880–?) та Володимиром Володимировичем (1884–?) виховувалася у родині православного священника і винятково у Православній вірі [7].

Наслідком християнського виховання Ангеліни став той факт, що її доньки Ірина та Раїса в дитинстві долучалися до благодійних справ. На фото з колекції музею ми бачимо, що діти займалися збором коштів на допомогу пораненим у Великій війні (Першій світовій) для Червоного хреста [8].



Представниця родини Денбновецьких Лідія Круковська згадує, що час від часу бувала в Кабінеті-музеї В. С. Косенка за життя Ангеліни Володимирівни та Раїси Едуардівни. Особливо запам'яталось їй, що до кінця життя Ангеліни Володимирівни в домі постійно працювала хатня робітниця, часто з числа черниць.

Її старша донька Ірина Едуардівна у таїнстві Хрещення одержала ім'я Ірина від святого мученика III століття Іринарха Севастійського у день пам'яті якого вона народилася, а саме 28 листопада (11 грудня за новим стилем) 1908 року. Після розлучення батьків, яке сталося 1914 року, зростала з матір'ю, а потім переїхала до батька Едуарда Івановича в Естонію. 1929 року закінчила Таллінську міську російську гімназію 6-го випуску. Вийшла заміж за І. Писарєва.

У фондах МТМКУ зберігається унікальне фото, яке, приймаючи привітання з Різдом Христовим, тримав в руках Віктор Степанович Косенко та його родина.

На фото прийомна донька композитора Ірина Писарєва (в дівочтві Канеп) з чоловіком. На звороті дарчий напис. Його варто процитувати мовою оригіналу повністю, пам'ятаючи про 23 грудня, день вшанування Православною церквою блаженної Ангеліни Сербської та свято Різдва Христового:

«Милую, родную Мамочку
Поздравляем с Днем Ангела,
Желаем полного благополучия
и доброго здоровья
Мамочку, Раюшу и всех родных
Поздравляем с наступающим праздником
Светлага Рождества Христова

15.XII.1936 Ира и Ваня» [9].



Таким чином, до 23 грудня, а тим більше до світлого Різдва Христового вітальна фотокартка напевне дійшла до оселі Віктора Степановича та Ангеліни Володимирівни Канеп-Косенко.

Як донька царського офіцера Ірина Едуардівна 1941 року була вислана з Талліна на примусові роботи в район м. Советська Кіровської (нині Самарської, області, колишню пристань Кукарка на В'ятці. Потім працювала викладачем у Кіровському музичному училищі (нині м. Самара). З 1954 року переїхала з родиною до Києва, де мешкала її мати. Часто бувала в Кабінеті-музеї В. С. Косенка і, відповідно, у домі своєї матері Ангеліни Канеп-Косенко. Її другий чоловік, художник В. М. Батюшков (06(19).01.1894–17.01.1981), представник старовинного дворянського роду, та їх прийомний син, піаніст П. В. Батюшков (18.04.1924–30.04.2009) (Павло Карлович Вахман, його батьки загинули під час репресій) — усі активно допомагали в діяльності Народного меморіального кабінету-музею В. С. Косенка.

Ірина Едуардівна у спілкуванні була завжди веселою, радісною, м'якою, незважаючи на те, що багато років страждала від хронічного захворювання, пов'язаного з внутрішніми органами.

Її молодша сестра, Раїса Едуардівна, навпаки, стала закритою, принциповою, стриманою. Цьому передували наступні події в її житті. Після закінчення школи у період з 1927 по 1930 рр. навчається на фізико-математичному факультеті Волинського педагогічного інституту. Декілька років працює за фахом. 1931 року виходить заміж за вихідця з родини природознавця, молодого педагога та журналіста Костянтина Михайловича Кудрицького (28.05.1911–15.03.1936), який прагнув написати повість і стати

письменником. Але через туберкульоз молодим пішов з життя [10]. Після смерті чоловіка Костянтина Кудрицького та їх доньки (Ярини) Іринки (14.06.1932–14.05.1934), інших суспільних та родинних потрясінь Раїса Едуардівна повернулася у дім матері та згодом стала активним членом комуністичної партії. Ці та інші фактори призвели до зламу у світогляді, відмови від минулого. Подібні процеси були характерними для інших членів родини. Але найяскравіше проявилися в житті Раїси Едуардівни. Відомо, що більшу частину життя вона дотримувалася ідей компартії, по суті стала представником нового історичного суспільства homo soveticus.

Однак, наприкінці життя спостерігаємо зміну її переконань, які знайшли своє відображення у важливих життєвих кроках. Так, до 105-річчя від Дня народження Віктора Косенка, в журналі «Музика» №6 листопад – грудень 2001 року Раїса Канеп, дбаючи про історичну достовірність, публікує невелику статтю та ноти оригінального твору В. Косенка на поезію О. Блока «Вербочки», присвяченого Ангеліні Косенко. У поетичному тексті, на який написано музику, йдеться про радість дитини на велике християнське свято Входу Господнього до Єрусалиму. Більше того, авторський рукопис, як і інші нотні автографи композитора, містить також трепетний віршований епіграф Віктора Косенка:

«Миленькие вербочки
маленького Ся,
вам место тут – в нотиках
Ся – Витя, Витуся, Ся» [12].

Натомість, у радянський час твір композитора був відомий з іншим поетичним текстом «Як на небі зірочки» поета В. Залізняка. Також в її особистій бібліотеці знаходимо Санкт-Петербурзьке репринтне видання 1990 року Євангелія церковно-слов'янською мовою з паралельним перекладом. У великій колекції листів, вітальних листівок останніх років містяться привітання від рідних, друзів, колег з християнськими святами. Цілком логічно, що адресати теж одержували від Раїси Едуардівни зворотні вітання. Такі факти свідчать про наявність релігійної складової світогляду особистості Р. Канеп у останній період її життя.

Таким чином, оскільки на даний час втрачено предмети культу, ікони, медальйони тощо з особистого вжитку В. Косенка та його родини, залучення до експозиції Меморіального музею-квартири В. С. Косенка типологічної ікони цілком виправдане і підтверджує наявність релігійної складової у світогляді господарів дому, який був сформований у ранньому дитинстві і юності. Вибір локації експонування ікони узгоджений з художником Богданом Поліщуком, який 2016 року працював над оформленням музею, цілком відповідає прихованому (потаємному) місцю релігійних почуттів В. С. Косенка та його родини.

У 1930-ті роки ідеологічно складної і суперечливої Радянської доби у сім'ї Віктора Степановича та Ангеліни Володимирівни, як і у багатьох родинах радянських громадян, релігійні почуття, закладені з молоком матері, перемістилися у латентну форму. Представники родини В. Косенка, до певної міри, своїми вчинками підтверджували нерозтраченість релігійних поглядів та своєї конфесійної приналежності.

Необхідно зазначити, що у радянську добу не було здійснено поховальні церковні обряди (відспівування тощо) на могилі композитора та його родини.

Натомість за клопотанням вдови композитора Ангеліни Канеп-Косенко невдовзі після поховання В. С. Косенка було здійснено перепоховання його останків на теперішнє місце. Причиною слугували весняні паводки, які затоплювали перше місце поховання композитора. Потім на могилі було встановлено пам'ятник роботи Ленінградського скульптора Л. Шервуда (1871–1954). Проєкт монумента передбачав можливість похо-

вання поруч дружини композитора, що відбулося у серпні 1977 року. Після смерті Раїси Едуардівни у травні 2007 року її прах було поховано тут же. Її сестра — Ірина Едуардівна Батюшкова з чоловіком Василем Миколайовичем Батюшковим поховані на дільниці № 19 на Байковому кладовищі.

Тому тепер у пам'ятні дні доцільно проводити панахиди та інші поминальні обряди за композитором та його спочилими родичами. Оскільки, незважаючи на минулі суспільно-політичні погляди, в останні роки життя членів родини композитора, спираючись на архівні документи, ми не спостерігаємо з їх боку заперечення Бога, віри, релігії. Натомість, певні періоди життя В. С. Косенка та членів його родини проходять під знаком активної релігійної свідомості, шанування Православних свят і звернення до християнських першопочатків, закладених з дитинства. Щоправда, вдова композитора Ангеліна Канеп, за висловом членів її сім'ї, «провела достатньо світське життя». Але ми констатуємо лише конфесійну приналежність членів родини композитора, не втручаючись у питання рівня їх релігійності.

Відмова від минулого на певному етапі життя родини Косенків диктувалася, на нашу думку, трагічними уроками їх сім'ї. Відмову від свого минулого в родині Косенків не варто сприймати як зраду їх предків, чи капітуляцію, а як визнання моральної справедливості переможців, революціонерів-більшовиків і необхідності пристосування до нових суспільно-політичних умов. Так, останнім часом в стінах музею композитора артикулюється замовчуваний раніше історичний факт репресії і розстрілу брата композитора Олександра Степановича Косенка (? .1888–24.11.1937), який відбувся в Житомирі у останній День народження композитора Віктора Степановича Косенка 24 листопада 1937 року. Лише 1989 року О. С. Косенко реабілітований посмертно [13]. Для усіх членів родини це був потужний удар тогочасної системи — «червоного терору».

Були й інші серйозні життєві випробування, які кожний з них мужньо витримав.

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. Екзаменаційний лист В. Косенка. — МТМКУ, № н/д 12469.
3. Ковалева-Огородникова Л. С. Рахманинов и Петербург. Старое и новое // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. С. 1–11.
4. Дмитриевская Е. Р. Дмитриевский В. Н. Шаляпин в Москве Дмитриевская Е. Р. Дмитриевский В. Н. Шаляпин в Москве — М.: Московский рабочий, 1986. С. 140.
5. «Послужной список старшего адъютанта штаба 5-й пехотной дивизии штабс-капитана Канэпа /он же Янович-Канэп/» / Российский государственный военно-исторический архив. Фонд №409, Опись №1, № дела 49829.
6. В. С. Косенко у спогадах сучасників // Упорядн. А. В. Косенко. — К.: Музична Україна, 1967. — 179 с. — С. 3.
7. Послужной список / РГВИА, Фонд №409, Опись №1, № дела 49829.
8. Фото/ МТМКУ, інв. № 87857.
9. Фото/ МТМКУ, інв. № 87827.
10. Лев. С. Про колег і друзів незабутніх //газета «Радянська Житомирщина», № 53 від 15 березня 1979. С. 3.
11. Канеп Р. Романс В. Косенка «Вербочки» // Журнал «Музика», № 6 листопад — грудень, 2001. С. 14–17.
12. Електронний ресурс: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0003613>
13. Реабілітовані історією. Житомирська обл. — Житомир: «Полісся», 2010. — 808 с. — Книга 3. С. 641
Режим доступу: <http://resource.history.org.ua/item/0014427>



In memoriam

Кіана Шевякова

МАРІЯ КОСТЯНТИНІВНА ЗАНЬКОВЕЦЬКА І ХУДОЖНИКИ¹

І. Мар'яненко писав: «Марія Костянтинівна була добре обізнана в малярстві, музиці, літературі. Серед її друзів були робітники, селяни, прогресивна інтелігенція, професорські родини, письменники, композитори, художники, журналісти, адвокати, лікарі, службовці» [1].

З портрета актриси, що висить у Музеї М. Заньковецької у вітальні, на відвідувачів спрямований погляд сумних виразних очей Марії Костянтинівни (далі — М. К. — ред.). Під портретом дата 1934 рік, худ. Левицька.

Хто ж вона, Левицька? У фондах МТМК України зберігається єдина листівка художниці до актриси від 11/1–1930 року (інв. № 241) з проханням повідомити через Галю (Волик, онучата племінниця М. К. — К. Ш.) чи можна їй приїхати разом з чудовим фотографом, щоб не втомлювати актрису, зробити кілька знімків. На листівці київська адреса і прізвище Левицька Єлизавета Михайлівна.

В експозиції Музею експонується кілька фотосюжетів: актриса літнього віку в різних ракурсах, з родиною Воликів, з онучатими племінницями Ірою і Галею. Є знімок: Марія Костянтинівна з художницею Левицькою і фотографом перегортають сторінки фотоальбому актриси. Маю припущення, що мальований олівцем портрет М. К. зроблений за фотографіями. Просто художниця не хотіла зайвий раз турбувати тяжко хвору актрису і обійшлася фотознімками, подарувала портрет до 80-річчя.

Кінець 1886 — початок 1887 року, триумфальні гастролі трупи М. Кропивницького в Петербурзі. Про Заньковецьку в пресі: «Львица нынешнего сезона», «любимица публики». З'являються нові шанувальники і прихильники таланту актриси. Поміж прихильників привертає увагу постать Павла Яковича Пясецького — російського мандрівника, лікаря-натураліста, художника, фотографа, члена Імператорського Російського географічного товариства та інших товариств. В рукописному архіві Заньковецької зберігається кілька його листів, які говорять ще й про його літературний хист. Листи чудові за своїм змістом, пройняті великою повагою до творчості Марії Костянтинівни. Зокрема він пише: «Когда встречаешь в жизни человека, который заставляет нас, обыкновенных смертных, почувствовать в себе способности понимать великое и откликаться на него лучшими свойствами нашей души, нам невольно хочется прийти к этому человеку и поклониться ему» [2].

В альбомі на експозиції музею зберігається цікава фотокартка з дарчою, датована «24 лютого 1887 р. Петербург». Мені здається, що у посвяті автор згадує виставу «Наймичка» з М. К. в ролі Харитини або 16 січня в день бенефісу актриси, або 26 січня, — виставу на користь притулку хлопчиків — дітей арештантів, яку бачив Пясецький. Він пише «Помню я театральный зал, в нём ни одного свободного места, но в зале такая тишина, как будто в ней ни души нет.



¹ Текст подано в скороченому вигляді.

На полуосвещённой сцене находился один маленький худенький человек и все зрители следили за ним, затаив дыхание, волнуясь и глотая слёзы. То была М. К. Заньковецкая, то были Вы, которой и дарю это изображение, в память моего благоговейного почтения к Вашему дарованию» [3].

Саме в ці перші гастролі Пясецький познайомився з Марією Костянтинівною, зробив серію фотографій «Вираз почуттів», на яких відобразив актрису в різних душевних станах (6). Сьоме фото М. К. — в образі Ісуса Христа. Ось що розповідає про це зі слів актриси її подруга Н. Богомолець-Лазурська: «Пясецький прохав М. К. позувати на завдані теми. Він сфотографував її з вусами й бородою як Ісуса Христа... М. К. зазначала, що з цього знімку Пясецький дуже добре написав ікону олійними фарбами й подарував її братові Євтихію. Після його смерті довелося нашвидку розпродувати всі речі й, на превеликий жаль, цю ікону продали разом з іншими речами» [4].

Далі Богомолець-Лазурська згадує, що художник М. Нестеров і багато інших прохали М. К. позувати, але «... вона настільки була обтяжена працею, до того ж і хворіла багато, що якось не спромоглася на це...» Лише у 1927 році 67-річна М. К. Згодилася позувати художнику О. І. Фоміну.

Їдальня в меморіальній квартирі Музею М. Заньковецької прикрашена живописними роботами різних художників, що свого часу потрапили до актриси. Одні були подаровані, інші, можливо, вона придбала сама на художніх виставках, які завжди відвідувала під час гастролей у різних містах. У рукописному архіві актриси було знайдено кілька листів художників. На основі цих матеріалів, а також досліджень життєписів митців спробуємо розкрити їх зв'язки із Заньковецькою.

Саме в їдальні можна побачити кілька робіт з дарчими написами від І. Іжакевича, В. Кричевського, П. Шварца.

Акварель «Зима» Шварца Павла Фридриховича з теплими словами дарчого напису «Очаровательной Марии Константиновне на память от Шварца. 20 февраля 1916 года». Подарунок зроблено саме під час гастролей Заньковецької в Одесі 1915–1916 р. [Кол. іл. 1].

Довідатись про Шварца щось більше, ніж подано в енциклопедичному довіднику «Митці України» [5] і у «Словнику художників України» [6] не вдалося. Отже, життя і творчість Шварца, — українського графіка, театрального художника, пов'язана з Одесою. Він закінчив Новоросійський університет, 1902 року відвідував художню академію Р. Жюльєна в Парижі, був членом товариства південних російських художників, брав участь



як живописець у виставках картин Товариства ім. К. Костанді, у відновленні Одеського оперного театру, де оформив кілька вистав (його ескізи до опери «Аїда» Дж. Верді, «Лое-нгрін» Р. Вагнера, «Кармен» Ж. Бізе зберігаються у фондах МТМК України).

Зі спогадів В. Лазурського про перебування Заньковецької в Одесі у 1915–1916 роках дізнаємося, що П. Шварц разом з дружиною саме в домі Лазурських спілкувалися з актрисою. Кожного разу бували вони і на виставах за її участю [7]. Художник ще й листувався з М. К. Зберігся, на жаль, єдиний лист подружжя Шварців, Олени і Павла, від 22/09–1916 про їх життя на дачі. Олена пише: «... тут чудесно, да и Шварц мой ждёт всегда для живописи осенних красок». А Павло Фридрихович продовжує, дякує за зроблені М. К. подарунки: «Всё лето моя Елена прикрывает свою наготу платком с Вашего плеча..., а Ваш слуга, износивший все ботинки и не имея средств на постройку новых — взул подаренные Вами атласные туфли. И всё время вспоминаем Вас с благодарностью... Ваш Павло Шварц» [8].

Тут же в ідальні невеликий малюнок на картоні олійними фарбами з монограмою Василя Григоровича Кричевського і дарчою «М. Заньковецькій. 1900 року». [Кол. іл. 2]. Ще прізвище художника можна побачити поруч з іменами Стешенків, Старицьких, Лисенків на вітанні актриси з нагоди 25-річчя сценічної діяльності.

На превеликий жаль, матеріалів, які б проливали світло на дружні зв'язки художника і актриси, виявити не вдалося. Моє дослідження ґрунтується на припущенні. Маю думку, що Василь Григорович знав М. К. з юнацьких років. Народився В. Г. Кричевський на Харківщині 1873 року. У 22 роки вже працював у Харкові і відвідував лекції професорів Харківського Університету, перечитав бібліотеку родини С. Загоскіна, якого називав другим батьком і визнавав за мистецького вчителя. У Загоскіних Кричевський мав змогу спілкуватися з численними діячами російської і української культури.

Другою Харківською родиною, яка вплинула на духовний і культурний розвиток майбутнього художника, була родина Олексія і Христини Алчевських. Тут він спілкувався з українськими істориками, мистецтвознавцями, бували у Алчевських відомі українські письменники, художники, співаки, музиканти, артисти. Можливо, що саме тут юнак вперше побачив Заньковецьку. Адже матеріали з її архіву свідчать, що з родиною Алчевських вона була у дружніх стосунках. На мою думку, Кричевський, як і більшість харків'ян, палко аплодував своєрідному таланту актриси під час її гастролей.

Отже, харківський період для юнака пройшов в оточенні елітарної частини української інтелігенції, до якої невдовзі увійшов і він.

Художник вперто і наполегливо працює. Стає відомим архітектором (за його проектом створено будинок земства у Полтаві), мистецтвознавцем, графіком, живописцем, художником театру і кіно.

У 1907–1910 роках Кричевський створював костюми і декорації до вистав театру М. Садовського у Києві. Назву лише ті, в яких брала участь М. Заньковецька: «Богдан Хмельницький», «Степовий гість», «Маруся Богуславка».

Згадаймо, що театр М. Садовського був першим українським стаціонарним театром і його культура художньо-декоративного оформлення стояла на дуже високому рівні. В театрі працювали постійні художники, а також запрошувалися видатні художники на окремі постановки. Як згадував Іван Мар'яненко: «І хоть витрати на оформлення робилися економно, в міру бюджетних, але участь і допомога видатних митців <...> надзвичайно підняла художній рівень спектаклів» [9].

Таким чином, вперше вистави отримали справжнє художнє оформлення. Правда, мало що залишилося з театральних робіт В. Кричевського і зараз нам важко уявити в яких саме сценічних костюмах з'являлася Заньковецька в оформлених ним виставах. Збереглося лише одне фото цього періоду — М. Заньковецька — Маруся Богуславка. Та у спогадах актриси М. Березовської читаємо як виглядала М. К. в ролі Єлени в одній

з дій вистави «Богдан Хмельницький»: «Єлена — М. К. З. в колоній залі. На ній чорна з шлейфом оксамитова сукня гладка, добре облягає фігуру. Довгі рукава, з-під них біле мереживо, що закриває майже пів руки. Комір „Марія Стюарт“ з мережива.

Перука світла шатен, майже блондинка, по обом сторонам по 2–3 локонна. На голові діадема, що губиться в пишному волоссі. Діадема з діамантів. На шиї на золотому ланцюжку золотий медальон, в руках біла, обшита мереживом хусточка» [10]. Так виглядала М. К. в ролі Єлени на початку нашого століття. <...>

У 1920 році В. Кричевський створює художнє оформлення вистави «Уріель Акоста» і Українському державному театрі. Ми знаємо, що саме в цій виставі роль Есфірі грала М. К. У Музеї є ескіз декорації до цієї вистави. Все це свідчить, що на початку ХХ ст. М. К. Часто спілкувалася з художником. <...>

У залі «Ідальня» Музею М. Заньковецької нашу увагу привертає невелике полотно, писане олійними фарбами. На звороті читаємо: «Глубокоуважаемой Марии Константиновне Заньковецкой от автора И. С. Ижакевича. 1905 г.»

Іван Іжакевич один з майстрів українського образотворчого мистецтва. На жаль, крім цієї роботи документів, що пролили б світло на зв'язки Заньковецької з цим художником не знайдено. <...> У Києві Іжакевич став майстром монументального живопису, у вільний час працював над портретами, пейзажами, ілюстраціями. Доля звела цих двох митців. Думаю, що вони спілкувалися. [Кол. іл. 3].

Вітальню актриси в її квартирі прикрашає кілька живописних робіт, зокрема вище згаданий останній портрет М. К. художниці Є. Левицької, а також вітальний адрес на честь 25-літнього ювілею сценічної діяльності. На ньому зображено актрису в українському вбранні, а також є посвята: «Присвячую М. К. Художник В. Розвадовський. 1908». Чому ж ще за життя актриси висів цей адрес в рушниках на цьому місці? Може Заньковецькій подобався текст вітання від Кам'янець-Подільської художньої селянської школи, де були такі чудові слова: «... своїм талантом Ви поставили український театр на рівні з європейським. Своїм щирим патріотизмом Ви багато прислужились ідеї українського відродження і, вірте, вдячна Україна Вас не забуде». А може актриса була знайома з художником і схвалювала його подвижницьку діяльність? На жаль, ніяких документів про це не знайшлося.

Розвадовський В'ячеслав Костянтинович, український та узбецький художник і педагог, навчався живопису в Одеському художньому училищі у К. Костанді. Продовжував освіту в Петербурзькій академії, де його вчителем був український грек Архип Куїнджі. Листувався з І. Рєпіним і під його впливом став створювати художні пересувні виставки для селян. А у 1905 році організував у Кам'янці-Подільському художню школу



з інтернатом для селянських дітей. За свою просвітянську діяльність у 1915 році Розвадовський був висланий царатом у Середню Азію. Жив і працював у Ташкенті, навчав місцевих живопису. Був серед тих, хто створив у Ташкенті університет. Узбеки шанобливо його називали «високоповажний аксакал».

У рукописному фонді М. К. З. є єдиний лист від відомого російського художника Святославського Сергія Івановича. З листа зрозуміло, що вони були у дружбі. Ім'я цього художника-передвижника в історії розвитку українського реалістичного мистецтва займає одне з провідних місць. Для своїх картин, навіть ще періоду навчання, Святославський знаходить теми і сюжети в природі України, але він бачить не тільки красу її, але й безрадісну сірість провінційної глушини, убогих повітових міст, злиденність розорених сіл.

З біографії довідуємося, що народився він у Києві. Після переїзду родини до Москви вступив до художнього училища. Навчався у В. Перова і О. Саврасова разом з братами С. і К. Коровініми, І. Левітаном. В училищі Святославський був серед найкращих. По закінченні навчання художник повертається в Україну, стає членом Товариства пересувних художніх виставок, поселяється в Києві, спілкується з В. Васнецовим, М. Нестеровим. Його твори високо оцінювалися передовою критикою.

Святославський був не тільки чудовим пейзажистом, а й театральним художником, оформив у Національному театрі виставу «Молода кров» В. Винниченка (1917). У спогадах про М. К. Заньковецьку В. Лазурський зазначає, що один костюм для М. К. до вистави «Маруся Богуславка» в трупі І. Мар'яненка 1923 р. було зроблено за малюнком художника Святославського і коштував він 25 крб.

Наприкінці 1890-х — початку 1900-х років Святославський подорожує по Середній Азії. Зберігся єдиний лист (без дати) художника із Самарканду до актриси, що засвідчує їхні дружні стосунки. У листі до М. К. повідомляє, що довго жив і працював у Самарканді, їздив у гори на натуру, добув для М. К. шкурки гірського козла, вишле їй поштою. Просить її сповістити про своє життя, якщо буде бажання [11].

У приписці повідомляє, що для Київського зоо саду добув птахів, звірів, плазунів, що М. К. все це побачить. Можна припустити, що актриса бувала і в квартирі художника. Живописна спадщина Святославського дуже велика. Його картини прикрашають музейні і приватні колекції світу. Розповідаючи мовою свого жанру про народний смуток, художник стверджував могутню силу і велич природи. Можливо, саме це і приваблювало М. К. у творчості Сергія Івановича.

У спогадах про актрису згадується, що вона спілкувалася з відомим російським художником Мясоєдовим Григорієм Григоровичем. Історичною заслугою митця було те, що він виступив одним з ініціаторів і організаторів Товариства пересувних художніх виставок.

Мясоєдов був людиною обдарованою, високоосвіченою, яку хвилювало багато тем у мистецтві, якому художник присвятив все своє життя. Мясоєдова захоплювала історія, він виступав як пейзажист, написав кілька картин з життя сучасної інтелігенції, але селянська тема проходить лейтмотивом через всю його творчість. («Земство обідає», «Читання маніфесту», 1861, «Жнива»). Любов до селян він проніс через все життя. Йому вдалося створити твори широкого змісту і показати безправне становище селян у пореформеній Росії.

Сповідуючи саме це у своїх селянських творах, художник не міг пройти повз творчість українського театру, де, як ми знаємо, кращі колективи прагнули через художні сценічні образи утверджувати демократичні ідеї, розкривали на сцені картини дійсного життя українського пореформеного селянства. І серед тих, хто розкрив душу української селянки, була Марія Костянтинівна Заньковецька.

Художник ходив на вистави за участю актриси в Петербурзі, бував у неї за лаштунками у Полтаві. До 25-літнього ювілею сценічної діяльності М. К. «... намалював широке

яскраве полотно...» від полтавців, де на передньому плані майже в людський зріст стоїть, як жива, М. Заньковецька в ролі Наталки [12].

У 1898 році художник назавжди оселився в Україні. Він придбав у живописному передмісті Полтави велику садибу з чудовою майстернею, де працювали його друзі (художники М. Ярошенко, В. Менк, М. Ге, скульптор С. Позен) і учні, де сам художник писав українські пейзажі, селян, інтелігенцію. Можливо, і М. К. позувала йому.

Як згадували сучасники, у побуті Мясоєдов був простою, сердечною, скромною людиною, гостинним господарем, цікавим співрозмовником, дружив з багатьма письменниками, композиторами. Свого часу він приходив на збори «Могучої кучки», композитор Ц. Кюї присвятив йому один із своїх романсів.

Оселившись у Полтаві, Г. Мясоєдов бере участь у культурному житті міста. Завдяки йому там почалися музичні вечори. Сам художник грав на скрипці, альті, фортепіано. У 1898 році в Полтаві почалося будівництво міського театру. Мясоєдов написав для нього завісу-просценіум з підписом в дар місту. По відкритті театру у 1900 році він стає почесним консультантом по художній частині, допомагає у створенні постановок.

В новому театральному приміщенні у 1900, 1901, 1903, 1906 роках з різними труппами гастролювала М. К. Думаю, що серед глядачів завжди був і прихильник її таланту, великий російський художник.

У 1980-х роках до ДМТМК потрапило рідкісне фото М. К. з молодою дівчиною. Маємо і дату випуску знімка — 1899 р., Харків, фото Федецький [13]. З листа Соколова Василя Івановича з Баку від 19/07–1955 року, що супроводжував фото, довідуємося: на ньому зображено М. К. з Соколовою Софією Іванівною, дочкою відомого художника жанриста, пейзажиста, професора Петербурзької Академії художеств Соколова Івана Івановича.

В рукописному архіві актриси знайдено 5 листів Софії Соколової до М. К. за різні роки, що свідчать про давні і добрі стосунки між Заньковецькою і родиною художника. Перший лист датований 8/08–1888 року від Соні і Наташі з села Біла Ганджівка на Харківщині. Саме з цього села почалося знайомство Івана Соколова з Україною. Він подовгу живе в Ганджівці. Тут його відвідують І. Тургенєв, Г. Данілевський, Я. Полонський. З кінця 1860-х Соколов назавжди оселяється в Україні.

Про перші роки його перебування в Україні дізнаємося з листів художника К. С. Трутовського до письменника С. Т. Аксакова: «Соколов — художник з чудовим обдаруванням... Які чудові у нього українці... Я бачив у Соколова велику картину „Свято Івана Купала в Україні“, яка викликала у мене захоплення. Знайомство з Соколовим принесло користь, але все ж він майстер, який пішов далі... Талант у нього великий...» Своєю творчістю художник стверджував красу життя, праці і боротьби українського народу проти соціального і національного гноблення. Сучасники писали, що він близький до національно-визвольного руху української інтелігенції.

Благотворний вплив на формування свідомості художника мали твори Т. Шевченка, якими він зачитувався ще до особистого знайомства з письменником.

Особисте знайомство митців відбулося у 1858 році після повернення Шевченка із заслання. У травні Соколов від'їжджає в Україну, і Шевченко пише дуже теплий рекомендаційний лист Г. Галагану: «Може прибукає в Сокиринці один добрий чоловік і маляр дуже дотепний, то ти, мій друже, богу милий, ласкаво привітай його. Воно розумне добре і любить наш народ і нашу країну. А зовуть його Іван Іванович Соколов».

Зрозуміло, що Шевченко бачив ескізи і малюнки Соколова, спостерігав за його роботою над кращою картиною «Проводи в рекрути», з якою художник виступив на останній для себе академічній виставці в 1860 році. Робота так сподобалася Шевченку, що він зробив з неї офорт і подарував Соколову. Якщо Шевченко високо цінував творчість молодого митця, то Соколов відповідав йому щирою любов'ю і глибокою повагою.

Роботи Соколова, присвячені Україні, були виконані настільки майстерно, правдиво, достовірно, що коли Л. Жемчужников задумав видати свою серію офортів «Живописна Україна», насамперед він звернувся до Соколова, використав його 14 малюнків.

У 1880-х роках художник переїхав з дітьми до Харкова, де став одним із засновників і головою «Красних мистецтв», брав участь в культурному житті міста. Можливо, знайомство і зближення М.К. з родиною художника відбулося під час гастролей у Харкові трупи М. Садовського у травні 1888 року. З листа В.І. Соколова довідуємося, що М.К. була посаженою матір'ю на весіллі дочки художника Наталі у 1892 році.

За згадками рідних, в архіві художника поміж іншого знаходилися дві сепії сцен з М.К. у водевілі «По ревізії» і драмі «Глітай, або ж павук». На жаль, 1918 року архів художника було пограбовано.



Портрет М. Заньковецької. Худ. П. Оссовський, 1989.

Джерела

1. Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі. — К., 1964. С. 115.
2. Фонди МТМК України, інв. № 6622с.
3. Фонди МТМК України, інв. № 1579/12.
4. Богомолець-Лазурська Н. М.К. Заньковецька (спогади і дослідження). — Фонди МТМК України, інв. № 2231. С. 237–242.
5. Митці України — К., 1992, С. 140.
6. Словник художників України — К., АНУР, 1973, С. 252.
7. Лазурський В. Марія Костянтинівна Заньковецька в Одесі. 1915–1916 рр. — Фонди МТМК України, інв. № 2233. С. 9.
8. Фонди МТМК України, інв. № 603.
9. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 144–160.
10. Березовська М.Н. Спогади. — Фонди МТМК України, інв. № 6487. С. 264.
11. Фонди МТМК України, інв. № Р 1400.
12. Чаговець В. Життя і сцена. — К., 1956. С. 12–14.
13. Фонди МТМК України, інв. № Ф 84779.

Ольга Ємець

М. СМОЛИЧ — КОРИФЕЙ ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ¹

Декілька років тому в Музей театального, музичного та кіномистецтва України потрапив архів Миколи Васильовича Смолича /1888–1968 рр./. Поки що життєвий і творчий шлях цієї яскравої постаті залишається недослідженим, про Смолича немає жодної монографії.

На жаль, також нерозкритою є тема «М.Смолич і Україна». Адже дев'ять років /1938–1947 рр./ він очолював Київський оперний театр, з ним пережив випробування воєнних років в Уфі та Іркутську, куди були евакуйовані Київська та Харківська опери, з ним повернувся на Україну після звільнення. Саме тут, у Києві, в 1944 році він — перший серед оперних режисерів країни — отримав звання народного артиста СРСР.

Музей театального, музичного та кіномистецтва України до 100-річного ювілею М. Смолича (1988 — ред.) зробив виставку, де були представлені листи Д. Шостаковича, Б. Астаф'єва, А. Гозенпуда, Ю. Мейтуса, ескізи декорацій В. Дмитрієва, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, О. Константиновського, афіші, документи, фотографії. Це була перша експозиція, присвячена творчості незаслужено забутого майстра оперної режисури.

Під час підготовки виставки було зроблено уточнення в біографії митця — встановлено його справжнє місце народження.

В музичній енциклопедії [1], довідниках та анкетах прийому на роботу в різні театри Радянського Союзу [2] подано відомості про народження у Петербурзі. Але збереглися власні спогади М. Смолича, у яких він, під час критичного моменту в житті — переїзду до Москви, підсумовує свою роботу в Петербурзі і точно вказує час перебування у ньому: «Я прожив у Петербурзі-Ленінграді 37 років, працював у всіх трьох академічних театрах як актор, режисер та управитель, бачив багато славних, побідних днів, багато праці, людей, подій...» [3]. Тут же Микола Васильович пише, що його від'їзд у Москву відбувся наступного дня після прем'єри «Носа». Дата першої постановки опери Д. Шостаковича відома — 18 січня 1930 року. Виходить, що М. Смолич народився не в Петербурзі; приїхав до Петербурга у 1893 році, тобто у п'ятирічному віці. Припущення, що він народився не в Петербурзі, підтверджується записом у персональній книжці для обліково-військових документів № 6154, де зазначено, що М. Смолич уродженець Мінської губернії, міста Речиця [4].

Цінну інформацію містять два листи Д. Шостаковича до режисера, які були опубліковані музеєм до 70-річчя композитора [5]. У першому листі, датованому 3 лютого 1930 р., композитор гостро критикує режисерську експозицію Е. Каплана до балету «Золота доба» в Ленінградському театрі опери та балету ім. С. Кірова, згадує оперу «Ніс», нещодавно поставлену М. Смоличем у МАЛЕДОТІ², та від'їзд Смолича на роботу у Великий театр. В зв'язку з останнім аналізує стан оперної справи, торкаючись також України: «Між іншим, у Москві я бачив два акти „Євгенія Онегіна“ у Великому театрі. Враження різко негативне. Дуже погано грав оркестр. Погано співав хор і солісти. Багато, очевидно, доведеться попрацювати... Зараз Великий театр стоїть осторонь розвитку оперного мистецтва. Це мистецтво зараз існує і розвивається швидкими темпами в Одесі і Києві, де я нещодавно побував. Там більше творчої енергії, ніж у Москві. І в Києві, і в Одесі прагнуть запросити на роботу, або хоча б на одну-дві постановки Вас, але не наважуються з Вами заговорити на цю тему, боячись, що Ви до них не підете».

¹ За текстом доповіді на республіканській науковій конференції «Сучасний погляд на історію української музики». Київ, 19–22 лютого 1990 р.

² Ленінградський академічний державний малий оперний театр.

У другому листі від 7 липня 1946 р., написаному до Смолича в період його роботи художнім керівником і директором Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, Дмитро Дмитрович після ознайомлення з уривками опери «Честь» Г. Жуковського радить поставити її, що й було здійснено режисером у 1947 р.

Але перша зустріч з Україною відбулася не в Києві, і не в Одесі. На честь десятиріччя заснування українського національного оперного театру, у 1936 році в Харкові М. Смолич ставить «Тихий Дон» І. Дзержинського. Ця вистава відразу ж визначила особливий рівень роботи постановника. М. Смолич був одним з перших, хто приніс на оперну сцену культуру драматичного театру. Його вміння будувати спектакль не на співаках-вокалістах, а на співаках-акторах сприяло розвитку виконавської майстерності, втіленню мрій про ідеального синтетичного актора музичного театру.

«Ми ще не бачили на сцені нашого оперного театру такої реалістичної акторської гри, такої продуманості реалістичного малюнку, що ніде не впадає в натуралізм... Після „Тихого Дону“ кожний рецидив старої оперної пози різатиме око в десять раз гостріше, ніж раніше», — писала газета «Соціалістична Харківщина» за 30 грудня 1936 р.

Сам Смолич був вражений музикальністю українських хористів, виконавців головних партій (особливо Ю. Кипоренко-Доманського та А. Левицької), творчою дружньою атмосферою: «Працювали ми всі з ентузіазмом. Часто-густо репетирували по 10 годин і ніякої втоми не відчували. На репетиції були присутні і не зайняті у виставі актори, — такий великий інтерес виявляв колектив до створення першої радянської опери» [6].

Пізніше, у своїй статті «Тихому Дону» — 30 років» (де режисер, до речі, опублікував ескіз «Танець донських козаків» В. Дмитрієва — втора чудового оформлення харківської вистави), М. Смолич згадував цю роботу як вирішальну у своїй творчій долі, — саме після «Тихого Дону» його було запрошено до Києва [7].

У спогадах мистецтвознавця А. Гозенпуда, який у той час завідував літературною частиною театру, відображено плідність роботи режисера і колективу: «В Києві М. В. Смолич здійснив ряд визначних постановок і високо підніс художній рівень театру. Але не менш важливе і те, що зустріч художника, вихованого на російській культурі, з культурою українською збагатила його, сприяла розкриттю нових сторін його таланту». З приводу постановки «Тараса Бульби» М. Лисенка далі А. Гозенпуд відмічає: «Такого глибокого та яскравого вирішення масових сцен раніш у спектаклях М. В. Смолича не було — мені довелося бачити більшу частину його московських та ленинградських постановок. Звичайно, художня перемога Смолича в „Тарасі Бульбі“ була досягнута спільно з визначними майстрами української сцени — М. І. Литвиненко-Вольгемут, І. С. Паторжинським, з диригентом Н. Г. Рахліним» [8].

У спогадах Ю. Мейтуса відкривається сторінка спілкування М. Смолича з українськими композиторами під час евакуації. Так в одному з листів з Іркутська до Ашхабаду, де під час війни перебував Мейтус, Микола Васильович робить аналіз надісланого йому лібрето для нової опери «Шлях до Берліну». Завдяки багатим та колоритним кадрам, які змальовували атмосферу війни, цей літературний твір виявився, на думку режисера, більш пристосованим для кіно. Обґрунтовуючи непридатність його для опери, М. Смолич писав: «Заклик „Правди“ до письменників і композиторів не варто відносити до монументальності оперного твору. Оповідання, вірш, навіть пісню і кантату можна написати швидко і дати відповідь сьогоденню. Та поки ви пишете оперу, як далеко позаду подій ви можете опинитися з вашою темою. Ви будете писати як ми залишали Київ, а за цей час він буде нами взятий, і гіркота минулого безславно зітре сьогодення. Хроніка дійсно злободенна, але опері вона чужа і по суті, і за часом створення. Історична ретроспекція в монументальних творах необхідна і зовсім не хибна...» [9].

Після війни крім посади художнього керівника та головного режисера М. Смолич приймає і директорство театром. Це внесло в його життя безліч нових турбот. Не

вагаючись, він піднімає всі «болючі» проблеми і звертається до керівних органів уряду з великим списком (на 16 сторінках) тих необхідних заходів, що допомогли б театрові повернути своє творче обличчя.

За роки війни було знищено нотну бібліотеку, театральний реквізит, декорації та костюми. М. Смолич наполягає на відрядженні фахівців у Лейпциг та Мілан з метою закупки нот і музичних інструментів. Робить глибокий аналіз роботи театру, при цьому розкриває особливості спілкування театру з художниками, драматургами, композиторами; звертає увагу на необхідність відкриття класу стажерів для молодих оперних режисерів, організацію додаткових занять з вокалу та сценічної практики для молоді театру, пропонує організувати студію молодого хору, доказує яка нелегка праця у хористів, оркестрантів, робітників технічних цехів, вимагаючи для них вищої заробітної плати; по-новому планує здійснити пропаганду театру, створивши для цього спеціальний штаб музикознавців і театральних критиків. Він писав: «Центральний провідний український театр опери і балету потребує особливого піклування з боку урядового керівництва, за прикладом Московського Великого театру, без чого він не зможе піднятися вище досягнутого рівня.

В недалекому минулому Київський театр посідав четверте місце в Союзі, тепер він по праву претендує на друге місце в розділі опери і має надію посісти третє в розділі балету. Ми ще не позбулися багатьох наслідків важкої війни та евакуації. Попереду ще багато труднощів на шляху становлення театру, але післявоєнне зростання визначається багатьма показниками. І це не тільки процент відвідування та прибутки, який значно перевищує довоєнну норму, але значно піднялася саме якість творчої продукції... Театр має видатних майстрів оперного мистецтва, яким може позаздрити кожний з великих театрів. Ще за минулий сезон театр здійснив такий за масштабом виробничий план, який і на половину не зробив жоден оперний театр в Союзі, навіть і не знищений вщент війною, як це мало місце в Київській опері...» [10].

Наведені матеріали свідчать про надзвичайну користь діяльності режисера-реформатора для розвитку української музичної культури. Вона залишалася після спектаклю у формі акторського досвіду, який поширювався та передавався далі наступним поколінням митців.

Джерела

1. Музыкальная энциклопедия. Т. V, — М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. Анкета ДАВТ від 22 січня 1930 р. ЦДАЛМ СРСР, Ф 648, № 1, од. зб. 2964, арк. № 11.
3. Фрагменти спогадів. Зберігаються у М. Д. Смолич — онуки М. В. Смолича.
4. Там само.
5. Журнал «Музика», № 5, 1976 р., публікація підготовлена автором цього повідомлення.
6. «Соціалістична Харківщина», 30 грудня 1936 р.
7. «Советская музыка», № 10, 1965 р. С.152–153.
8. Гозенпуд А. Про Миколу Васильовича Смолича. 1988 — МТМКУ, фонд «Р» № 15581. С. 3–4.
9. Неопубліковані спогади Ю. С. Мейтуса зберігаються у автора статті.
10. М. Смолич. Службова записка. Машинопис. — С. 15–16. — Архів М. Д. Смолич.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабанська Наталія Григорівна — провідний науковий співробітник відділу Музей М. К. Заньковецької (з 2020 р.); театрознавець. В МТМКУ працює з 1973 р. на посадах наукового, старшого, провідного наукового співробітника (з 1989 р. — відділу М. Заньковецької). У 1999–2019 — завідувачка відділу-музею М. Заньковецької. Членкиня НСТД України.

Гуренко Людмила — старший науковий співробітник відділу музики; фахівець музичного мистецтва, театрознавець. В МТМКУ працює з 2020 р.

Смець Ольга Василівна — музикознавець. В музеї працювала у 1970–2010 роках на посаді завідувача відділу музики, наукового співробітника.

Канівець Анастасія Олександрівна — старший науковий співробітник відділу кіно; магістр культурології, кінознавець. В МТМКУ працює з 2012 р.

Кармазін Антон Олександрович — старший науковий співробітник відділу музики; композитор, магістр історії, дисертант. В МТМКУ працює з 2017 р. Член НСК України.

Кореняк Олена Юріївна — завідувачка відділу музики; магістр музичного мистецтва. В МТМКУ працює з 2010 р. на посадах наукового, старшого наукового співробітника відділів музики, українських народних музичних інструментів.

Лобода Тетяна Миколаївна — фахівець з бандурного мистецтва, в музеї працювала у 2005–2015 роках на посаді старшого наукового співробітника відділу українських народних музичних інструментів.

Мелешкіна Ірина Олександрівна — заступниця директора музею з наукової роботи (з 2009 р.); театрознавець. В МТМКУ працює з 1987 р. на посадах молодшого, старшого наукового співробітника, завідувача сектора, відділу театру, ученого секретаря. Членкиня НСТД України.

Мудрик Володимир Григорович — 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.

Руденко Тетяна Валеріївна — головна зберігачка (з 2004 р.); фахівець з хорових дисциплін. В МТМКУ працює з 1995 р. на посадах старшого наукового співробітника, завідувача сектора зберігання фондів.

Сапюлькіна Ада Володимирівна — учений секретар (з 1990 р.); театрознавець. В МТМКУ працює з 1987 р. на посаді молодшого наукового співробітника. Членкиня НСТД України.

Черкаський Леонід Мусійович — фахівець з етноінструментознавства. В МТМКУ працював у 1969–2016 роках на посадах завідувача сектора, відділу українських народних інструментів. Як першому і багаторічному керівнику відділу Л. Черкаському належить значний і вагомий особистий доробок у комплектуванні, вивченні та експонуванні музейної колекції музичних інструментів. Він є автором постійної в музеї виставки «Живі струни України», виставок, що експонувалися закордоном; автором кількох видань з питань історії і теорії національного музичного інструментарію. Музейну справу поєднував з педагогічною — викладав у НАКККіМ, підготувавши фахівців-експертів з інструментознавства, окремі з яких прийшли працювати у відділ. Член НСТД України, Всеукраїнської спілки кобзарів.

Шевякова Кіана Серафимівна (1934–2013) — за останньою посадою — науковий співробітник відділу-музею М. Заньковецької. В МТМКУ працювала з 1958 р. на посадах наукового, старшого наукового співробітника відділу театру, завідувача сектора, відділу М. Заньковецької; загальний безперервний стаж роботи в музеї — 55 років. За її участю було створено музей у квартирі М. Заньковецької (1960), експозицію театрального музею (1967). Вона є одним із співавторів тематико-експозиційного плану новітнього Музею М. Заньковецької. За участю й у співавторстві К. Шевякової видано збірник «Марія Заньковецька» (1997), «Літопис життя і творчості М. Заньковецької. 1854–1934» (1996). До останнього подиху Кіана Серафимівна залишалася відданою музейній справі.

SUMMARY

III Issue of the collection covers the activities of the museum in 2019, the main events of the year – the anniversaries of the museum departments: the 50th anniversary of the department and the collection of Ukrainian folk instruments; 70th anniversary of the beginning and 30th anniversary of the opening of the renovated Museum of M. Zankovetska. Publications in special topics of the issue are devoted to the history and activities of these departments. The research section presents the scientific works of the museum staff of different years.

The articles are illustrated with documents from the Museum collections and archive.

The edition is intended for historians, art critics, teachers and students of corresponding directions of education.

Наукове видання

Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК III
(2019)

Комп'ютерна верстка
А. Приходько

Відповідальний за випуск
А. Сасьолкіна

Друк цифровий. Тираж 30.

Повне чи часткове використання матеріалів збірника дозволяється за умови посилання на джерела.