

Департамент культури КМДА
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
Музей Марії Заньковецької

ТЕАТР КОРИФЕЇВ ЯК РУШІЙНА СИЛА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ТА ЙОГО ВПЛИВИ НА СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

за матеріалами XXVII Наукових читань,
присвячених ювілейним датам М. Кропивницького,
І. Карпенка-Карого, Г. Затиркевич-Карпинської, С. Тобілевич

16 грудня 2020 р.

Рекомендовано до публікації науково-методичною радою МТМК України.
Протокол №00 від 00 00 2021р.

Редакційна колегія:

- І. Мелешкіна — голова редколегії
- А. Сап'юк — відповідальний редактор, коректура
- Л. Бевзюк-Волошина — член редколегії, організатор
- А. Приходько — член редколегії, комп'ютерна верстка

Збірник вміщує статті учасників XXVII щорічних Наукових читань «Марія Заньковецька та її доба», які проводяться в Музеї М. Заньковецької, відділі МТМК України. 2020 року читання було присвячено ювілейним датам корифеїв українського театру М. Кропивницького (180), І. Карпенка-Карого (175), Г. За-тиркевич-Карпинської (165), С.Тобілевич (160). Через карантинні обмеження захід відбувся онлайн на платформі ZOOM. Участь взяли науковці музеїв, провідні театрознавці з Києва та інших міст.

Статті співробітників МТМК України ілюструються документами з фондів музею.

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

© МТМК України, 2021
© Автори: тексти, 2021

З М І С Т

Веселовська Г.	Трупа українських корифеїв 1900–1903 років і суспільно-політичні загострення зламу століть.....	4
Лягущенко А.	Корифеї українського театру. Парадокс діяльності між організацією і творчістю.....	14
Зубченко І.	Висвітлення діяльності М. Кропивницького на сторінках газети «Рада» 1906–1913 років.....	24
Ботунова Г.	Гастролі П. Саксаганського та М. Садовського у Харкові в контексті складних мистецьких і суспільно-політичних реалій 20-х років ХХ ст. Творчі взаємовпливи.....	40
Мелешкіна І.	«Ді Шпін, ун ді Фліг» («Глитай, або ж Павук»). Українська класика на єврейській сцені.....	51
Білавич Д.	Соломія Крушельницька і корифеї українського музично-драматичного театру.....	74
Щукіна Ю.	Діапазон сценічних втілень творів М. Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича в театрі музичної комедії України (1936–2020).....	84
Процев'ят Г.	Екранізації творів літературної та музичної класики, виконаних на кону корифеями українського театру.....	94
Бевзюк-Волошина Л.	Сучасна концепція існування Музею Марії Заньковецької. Як тема корифеїв має доноситися сучасним відвідувачам та як зробити Музей популярним місцем, враховуючи проблеми з COVID-19.....	123

ОБ'ЄДНАНА ТРУПА КОРИФЕЇВ 1900–1903 РОКІВ І СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЗАГОСТРЕННЯ ЗЛАМУ СТОЛІТЬ

22 лютого 1900 року після довготривалих перемовин, взаємних умовлянь, вибачень та обіцянок [16, С. 281] у Києві було складено угоду між найповажнішими діячами української сцени про створення нової об'єднаної трупи¹. У документі зазначалося, що її засновники, «бажаючи щирого розвою нашому рідному театрові, з'єднані думкою, зігрітою щирим почуттям, згодились зібрати до купи всі найкращі артистичні сили і заснувати головну трупу, котра повинна мати назву: «Малоруська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької». Основою нашого з'єднання повинні завжди існувати: довір'я одного до останніх як і останніх до одного, поважання, пошана, щирість» [14, С. 263].

Переговорний процес тривав протягом березня-квітня 1900 року, тож з часу укладення угоди до початку виступів об'єднаної трупи пройшло більше як півроку. Фундатори формували репертуар, аби у таких прем'єрів як Марія Заньковецька та Марко Кропивницький було якнайбільше виграшних ролей, обмірковували як урівноважити на афіші кількість п'єс Карпенка-Карого і Марка Кропивницького. Зрештою, кожен із підписантів вніс по 400 крб. скарбників, чиї обов'язки взявся виконувати Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) [11, С. 144], режисура та підбір акторів лягли па плечі Миколи Тобілевича (Садовський), а організаційні питання мав вести Панас Тобілевич (Саксаганський).

¹ Умова створення нової трупи зберігається в МТМК України (інв. № 42988).

У тогочасних мистецьких колах та серед української громадськості, це об'єднання театральних діячів сприймалося як подія історична. Йшлося про те, що після кількарічного розбрату разом працюватимуть кращі представники національної сцени, що трупа буде фінансово успішною та популярною, а вітчизняний театр сприйматиметься як взірцеве явище національної культури. Однак у первісному складі, тобто з усіма підписантами угоди, трупа проіснувала трохи більше двох років, а за межами України встигла виступити лише в Москві та Кишиневі. Як виявилось, чимало проблем постало перед об'єднаною трупою і стосувалися вони не тільки особистих амбіцій митців, що вважається основною причиною їхнього розбрату. Йдеться, передовсім, про зміни репертуарних уподобань публіки, а також про суспільні процеси, які вплинули на діяльність трупи.

Першу виставу «Глитай, або ж павук» Марка Кропивницького об'єднана трупа показала в Полтаві у липні 1900 року. Почавши із цього добре відомого публіці твору, українські діячі й надалі орієнтувалися, на випробуваний репертуар: афіша трупи в другому півріччі 1900 року виглядала прогнозовано й складалася з написаних у 1880–90-роки п'єс Кропивницького та Карпенка-Карого, а також класичних «Наталки Полтавки», «Запорожця за Дунаєм» та ін. Однак передбачуваність та відпрацьованість репертуарної лінії, яку зауважував Панас Саксаганський [11, С. 144], не надто позначалася на прихильності публіки. У Катеринославі (1 серп. — 2 вер.), Миколаєві (15 вер. — 19 жовт.), Ніжині (перша половина листопада) і в Києві (15 лист. — 31 груд.) глядача не бракувало. Нагальна потреба змін на афіші стала відчутною в наступному 1901 році, під час гастрольних виступів у Москві та Одесі.

Необхідність істотного оновлення репертуару усвідомлювали й старші корифеї — І. Карпенко-Карий з М. Кропивницьким. Тож завдяки їм у наступні сезони в постановці об'єднаної трупи з'явилися нові п'єси: Карпенка-Карого «Хазяїн» (10.01.1901), Кропивницького «Супротивні течії» (9.08.1901), «Нашествіє варваров» (20.10.1901), «Канон Блискавиченко» (10.12.1902). Однак, як відомо, лише «Хазяїн» став по-справжньому популярним твором, тоді як останні драми Кропивницького вважаються загалом невдалими.

Цензурний дозвіл на постановку комедії «Хазяїн», над якою Карпенко-Карий працював ще з весни, автор отримав наприкінці листопада 1900 року. Як згадувала Софія Тобілевич, «Готуючись до вистави, Іван Карпович дуже хвилювався. Він вважав цю п'єсу надто серйозною і боявся, що публіка нудитиметься, дивлячись її в театрі. 27 грудня 1900 року з Києва він написав до сина Назара, що „Хазяїна“ мені розрішили. Він піде в першій половині январа. Комедія ця дуже серйозна, і я боюсь, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної іншої мети. Стягання для стягання. Побачимо, як то вона піде» [13, С. 335].

Прем'єра «Хазяїна», у якому роль Пузиря зіграв Карпенко-Карий, Золотницького — М. Кропивницький, Ліхтаренка — М. Садовський, Феногена — П. Саксаганський, Куртца — К. Позняченко, Калиновича — О. Зайченко, Соню — Л. Ліницька, відбулася 10 січня 1901 року. Спектакль мав незаперечний успіх, про що автор повідомляв сину: «Всім дуже подобається. Ніхто, навіть самі сильні критики, не находять великих недочотів, крім деяких дрібниць, на котрі не варт було б звертати уваги, але я і ті дрібниці поправив. Я сам бачу, що це найкраща моя комедія і мабуть — не то краща, а вже й такої не напишу. „Хазяїн“ вже пройшов три рази, при хороших всякий раз зборах і має ще бути виставлений два рази на одній неділі» [6, С. 25].

Кількість позитивних відгуків дійсно була чималою: більшість газетярів захоплювалися виконанням Іваном Карпенком-Карим ролі Пузиря [16, С. 297]. А от Сергій Єфремов у «Літературно-науковому віснику» зосередився на змістові п'єси й акцентував увагу на характеристиках персонажів. «Живо, пластично, на цілий зріст намальовано рукою талановитого драматурга постать хазяїна» — міліонера, експлуататора цілого краю <...>; як живі стоять і інші дійові особи комедії, — ті численні дрібніші експлуататори, що гуртуються коло найбільшого, — всі ті економи, дозорці, приказчики, що визискуючи темний люд, обкрадають разом і свого хазяїна» [10, С. 8–9].

Як прихильник соціального тренду в мистецтві, Сергій Єфремов найперше зауважував в комедії Івана Тобілевича нові соціальні типи,

чия поява, вочевидь засвідчувала суттєві зміни в традиційному господарюванні українців, невідворотні суспільні зміни. На початку ХХ століття селянська земля поступово переходила до рук латифундистів, а українці, «люмпенізовані Зеленьськими, Маюфесами, Феногенушками, здатні лише говорити про те, як треба» [2, С. 244], залишалися з нічим. Тож в українських селах спалахували голодні бунти, які стали тлом для мелодраматичного сюжету п'єси Любові Яновської «Дзвін до церкви скликає...» («Лісова квітка»), що виставлятиметься об'єднаною трупю 1901 року.

Змалювання драматургом обставин життя родини Пузиря, його способу хазяїнування більшість реципієнтів сприйняли як переконливе відтворення картини тогочасного українського села. Але як знак майбутніх соціальних катаклізмів, що матимуть серйозні руйнівні наслідки цей текст не зчитувався. Проте, як виявилось з часом, із смертю Пузиря, означеною у фіналі, тільки починався новий хід історії, обумовлений кривавими селянськими повстаннями в Україні 1900-х років.

Невдовзі після київської прем'єри «Хазяїна», «На масниці з Москви приїхав антрепренер Щукін, — з ним умовилися на піст. У Москві діла були хороші, та не такі як марив Щукін. Мені здавалося, що причина тому «анатема Толстому» та студентський рух», — згадував Саксаганський [11, С. 146]. Московські гастролі об'єднана трупа розпочала 20 лютого 1901 року в театрі, облаштованому Яковом Щукіним у новому саду «Ермітаж», і виступала там аж до 16 квітня. Українські спектаклі повсякчас відвідували актори нового Московського Художнього театру, що орендував це саме театральне приміщення, а «Часописи згідно вітають високоталановитих артистів і свідчать, що овацій й ентузіазм, з яким буває зустрічена Заньковецька, рідко діставався на долю європейських знаменитостей» [15, С. 46].

Московська афіша об'єднаної трупи практично не відрізнялася від київської: грали «Глітай, або ж Павук», «Лимерівну», з нових п'єс «Саву Чалого» і «Хазяїна». І, власне, «Хазяїн» викликав у Москві, а потім в Одесі дискусію, про яку повідомляв Літературно-науковий вісник. «„Московські Ведомості“, коли „Хазяїн“ був виставлений у Москві, признали в драмі високу артистичну вартість і життєвий інтерес, але винайшли ве-

личезну «несуразність»: на їх погляд ніяк неможливо, аби пан Золотницький, учитель гімназії Калинович і дочка мільйонера-Пузиря, що скінчила гімназію з золотим медалем, могли розмовляти по-українському; тієї ж думки й рецензент „Одесских новостей“. Мабуть вони надто наївні люди, бо рецензент „Одесских новостей“ одверто признається, що його змішило, коли чув поруч з чисто українськими словами такі слова як „ідеї“, „прогрес“ і ін.» [3, С. 20–21].

Зачіпки російських рецензентів найперше стосувалися мовного аспекту «Хазяїна», що було цілком очікувано для реакційної російської преси. Такій поверховості сприйняття дивувався і сам І. Карпенко-Карий, який писав, що «П'єси з гарним змістом сердять московську публіку, а дурацькі п'єси, — як „Паливода“ — їм подобаються» [8, С. 180]. Та навіть фахових журналістів не надто схвилювала сутність подій, представлених у комедії і це при серйозній напруженості довколишньої соціо-політичної ситуації. Адже відомо, що саме під час гастролей об'єднаної трупи вулиці Москви заповнили демонстрації студентів та робітників, спровоковані оголошеною постановою Синоду про анафему Леву Толстому та відлучення його від церкви. Іван Карпенко-Карий повідомляв листом про ці заворушення синові Назару [8, С. 177–178], а Панас Саксаганський вважав їх причиною несправдження очікуваного фінансового успіху. Тож, українські театральні діячі так чи інакше опинилися у вирі суспільно-політичних подій, що набирали обертів у Російській імперії.

Між тим, дотримуючись пропорційного принципу виконання творів різних авторів, керівники трупи зважали не стільки на суспільно-політичні зміни, скільки на попередні домовленості та звичні запити глядачів. Так, улітку під час гастролей у Катеринославі й Полтаві пішли дві нові п'єси Марка Кропивницького «Супротивні течії» і «Нашествие варваров», показ яких розчарував багатьох прихильників його творчості. Цілком очевидним це є завдяки листу Михайла Комарова до Євгена Чикаленка, де той докладно описує перебіг гастролей об'єднаної трупи в Одесі в листопаді 1901 року, свої враження від спільної роботи корифеїв.

Михайло Комаров писав: «Трупа мала добрі збори, по газетним звісткам мала на круг 800 р. і чистого заробітку щось 7000 р. з чимсь,

але не викликала такого ентузіазму, як можна було сподіватись, і, на мій погляд, се цілком залежало від самої трупи, а не від того, що публіка охолонула. <...> Чомусь і хор здавався якимсь мізерним, може через те, що грали у великому театрі, а може знов від того, що при інших порядках дехто з хорян не влились. Мені здається, що багато покладається надії на популярність прем'єрів і прем'єрш і через се не прикладається вже такої дбалости, як було колись у Саксаганського, а може й від того, що як довелось мені помітити з деяких розмов з Кропивницьким, Садовським і ще де з ким, з'єднання було вимушене, а навсправжки не має тієї згоди, яка потрібна в такому ділі. <...>

Скажу знов і про репертуар. Як не як, а з'єднавшись з Кропивницьким, вони мусять ставити і його п'єси, котрі взагалі мені не подобаються, а деякі просто неможливі. <...> П'єси Івана Карповича приймалися, як звичайно, дуже добре, особливо, такі речі, як „Бурлака“, «Понад Дніпром» (хоч останній акт все псує), „Сто тисяч“, „Безталанна“. З нових його п'єс „Сава Чалий“ робить сильне враження на людей, небайдужих до рідної історії, але таких тут мало і через це ся п'єса в Одесі не може мати великого успіху.

„Хазяїн“ мені не подобається: надто вже багато чорного коліру і всякого паскудства, хазяїн і його прибічники — се просто розбишацьке гніздо, котре викликає надто тяжке враження, а позитивні типи — якісь невиразні, окрім, хіба німця, котрий чомусь балакає по-російськи, тоді як пан, дочка і її коханець — чомусь по-українськи і взагалі в п'єсі чимало чого не виясненого, не доробленого і через се вона робить таке враження, неначе вона скомпонована на швидку руку або обчирижена цензурою» [7, С. 296–297].

Таким чином, складність сприйняття нових соціальних типів і нових змістів «Хазяїна» давалася знаки навіть в середовищі української громадськості в Одесі. Хоча загалом гастролі об'єднаної трупи пройшли вдало: вигідні умови оренди Міського театру, що їх надав Микола Соловцов, який крім приміщення забезпечував «освітлення, опалення, оркестр, афіші, білети, наряд пожежників, поліції, декорації, меблі, реквізит», а також газетні публікації [11, С. 146], й ставка на прем'єрів — зробили своє діло.

Загалом же, повноцінний спільний рік роботи закінчувався для об'єднаної трупи успішно. Після Одеси вона виступала в Кишиневі, а напередодні Нового року прибула до Києва. Тут якраз «До двадцятиріччя з часу відновлення українського театру (від 1881 р.), група київських учених і журналістів видала анонімний збірник, нарисів (російською мовою, оскільки українська — як наукова, так і публіцистична — залишалася під забороною) під назвою „Корифеи украинской сцены“» [9, С. 322]. Це знакове для української культури видання засвідчило довгоочікуване публічне визнання вагомості діяльності українських театральних діячів.

Несподівані складнощі в перебігу зимового сезону 1901–1902 років у Києві в трупі корифеїв, як відтепер майже офіційно називали знамениту п'ятірку артистів і драматургів, виникли у зв'язку з відкриттям нової будівлі Міського театру [6, С. 25]. Натомість корифеї грали в старенькому театрі Бергоньє переважно знайомий репертуар, комедія «Хазяїн» провокувала багато чуток довкола українських магнатів-цукрозаводчиків Терещенка й Харитоненка, а Марія Заньковецька нарешті виступила перед київською публікою в новій ролі — дівчини-дикунки Зіньки з драми Любові Яновської.

П'єса Яновської, що під назвою «Лісова квітка» увійшла до історії театру, писалася, як і «Хазяїн», 1900 року й довго проходила цензуру. Глядачеві імпонував центральний мелодраматичний сюжет та подобалася комічна фігура Зіньки у виконанні Заньковецької. І, якнайменше публіка звертала увагу на тему голоду в селі (принаймні в рецензіях про це обмаль відомостей), яким драматургиня — очевидиця подій 1898 року, надавала серйозної ваги.

І все ж, реальність постійно наздоганяла театр, а головне того глядача, який хотів відмежуватися від неї, надаючи перевагу розважальним спектаклям. 29 липня 1902 року в антракті під час виступів об'єднаної трупи в Харкові у театрі саду «Тіволі» стався замах на губернатора князя Оболенського. Його вчинив член партії есерів робітник Хома Качура як помсту за жорстоке придушення селянських заворушень у Валківському повіті. Князь Іван Оболенський практично не постраждав, Хому Качуру одразу ж арештували, а трупа продовжила харківські га-

стролі. Показово, що жодний з корифеїв у мемуарах не згадує про цей ексцес, який не міг не вплинути на відвідування спектаклів, при тому, що здійснення терористичних актів у театральних будівлях стає звичною практикою 1900-х років.

Подальша фінансова успішність виступів об'єднаної трупи суттєво затьмарилася восени 1902 року епідемією чуми в Одесі, куди спланували свої гастрольні шляхи корифеї. «Чума розігнала людей багато. Чуми вже нема, а люди все-таки бояться їхати в Одесу. Комерція сильно упала» — писав І. Карпенко-Карий у листі до сина [6, С. 26]. «Граємо вже місяць, а діл нема. Надіємося на празники. Тут такий сильний дощ був і гололід, що порвало всі телефони, погасло електричество і ми, навіть одмінили один спектакль з втратою 800 руб.», — жалівся він у листі до В. Дурдуківського [1, С. 67].

Об'єктивні труднощі існування трупи були очевидними й, власне, саме вони накладалися на особисті непорозуміння між корифеями, зумовлені тим, що нові твори М. Кропивницького І. Карпенко-Карий вважав неприйнятними, а «М. Кропивницький скаржився, що брати Тобілевичі порушили рівновагу в репертуарі між п'єсами І. Карпенка-Карого і його власними» [5, С. 48]. Зауважимо, що ймовірно, останньою краплею для самолюбного Кропивницького й стимулом виходу його з трупи було оголошення братами Тобілевичами наприкінці 1902 року конкурсу на кращу українську п'єсу з метою розширення репертуару [4, С. 21].

В результаті Марко Кропивницький і Марія Заньковецька, які небезпідставно поклалися на власні сили акторів-прем'єрів, у лютому 1903 року після завершення одеських гастролей, трупу залишили. Марія Заньковецька отримала можливість вільніше добирати собі ролі: під час гастролей у Санкт-Петербурзі навесні 1903 року вона досхочу грала «Лісову квітку» — п'єсу, яку витискали з афіші твори корифеїв. Комедія ж «Хазяїн», де для Заньковецької ролі не було, набирала все більшої популярності і, власне, не лише завдяки зіркового артистичному чоловічому складу братів Тобілевичів, а й тому, що слова Пузиря «Ну, як таки ви, пане Зеленський, і досі не загнздали мануйлівських мужиків. <...> Так ви зробіть у Мануйлівці бідність!», — звучали дуже актуально [12, С. 17–18].

Цілком природно, що суспільно-політична позиція українських театральних діячів, які входили до об'єднаної трупі корифеїв найперше виявлялася в їхній сценічній творчості. Однак траплялися епізоди, коли вони могли заявити про неї безпосередньо публічно. Зокрема, така нагода трапилася в Полтаві 30–31 серпня 1903 року під час урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Як відомо на цю подію з'їхалося близько двохсот представників української громадськості, серед яких були і галичани, які виголошували доповіді українською мовою, оскільки для них заборони царського уряду не діяли.

До Полтави об'єднану трупу, прем'єршею якої тепер була Любов Ліницька, запросили зіграти перед тисячною аудиторією в новому Просвітницькому будинку імені Миколи Гоголя «Наталку Полтавку». З цієї нагоди до трупи знову долучився Марко Кропивницький, який виконав роль виборного Макогоненка. Після цього епізодичного з'єднання, очевидно усвідомлюючи самодостатність кожної особистості, корифеї більше не намагалися створити спільну трупу. Час від часу вони грали разом: Микола Садовський гастролював із братами до весни 1905 року, а Марко Кропивницький інколи виступав у трупі Панаса Саксаганського. Але спільної справи корифеї вже не вели, до того ж в суспільно-політичних орієнтаціях їх остаточно роз'єднала російсько-японська війна.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Бронза С. Невідоме листування І. Тобілевича (Карпенка-Карого) до С. Єфремова // Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. Вип. 85. Кіровоград, 2009. С. 55–83.
2. Грабовський В. Житейське море. Федір Стригун. Таїсія Литвиненко. Художньо-документальна повість. — Л.: Леополь, 2015. 264 с.
3. Дмитренко П. Театр і музика // Літературно-науковий вістник. Т. 17. 1902. Кн. 2, лютий.
4. Киевская старина. Том LXXX. 1903. Январь. № 1.
5. Коломієць Р. Театр Саксаганського і Карпенко-Карого. К.: Мистецтво, 1986. 98 с.
6. Листи І. К. Тобілевича. Публікація Н. І. Тобілевича // Театр. 1940. № 6. С. 24–29.
7. Листи Михайла Комарова до Євгена Чикаленка. Вступна стаття, підготовка тексту, коментар Інни Старовойтенко // Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія. Т. 3. К.: Фоліант, 2007. С. 282–322.
8. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Листи, п'єси / Укл. Світлана Бронза. Кіровоград: Імекс ЛТД, 2012. 576 с.
9. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Л.: Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
10. С. Є. [Сергій Єфремов]. Нова драма // Літературно-науковий вістник. Т. 14. 1901. Кн. 4, квітень.
11. Саксаганський П. Театр і життя: мемуари. Х.: Рух, 1932. 192 с.
12. Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Хазяїн. К.: Мистецтво, 1945. 131 с.
13. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. К.: Мистецтво, 1957. 475 с.
14. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1. К.: Наукова думка. 519 с.
15. Український театр у Москві // Літературно-науковий вістник. Т. 14. 1901. Кн. 6, червень.
16. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого. К.: Дніпро, 1967. 451 с.

АНДРІЙ ЛЯГУЩЕНКО,
завідувач кафедри хореографічних та
мистецьких дисциплін КМАТ ім. Сержа Лифаря,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого

КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ. ПАРАДОКС ДІЯЛЬНОСТІ МІЖ ОРГАНІЗАЦІЄЮ І ТВОРЧІСТІЮ

В одному із листів 1903 р. корифей українського театру Іван Карпенко-Карий писав: «Ні один народ у Європі не переживав того, що ми українці, в 20-му столітті! Тоді, як усі давно вже знають хто вони — ми тільки починаємо довідуватися; тоді, як усі давно в яснім призначенню своїх прав національних і вселюдських мають задоволення і йдуть до широких вселюдських бажань — ми тільки просинаємось і все те, що другі вже мають, [нам] треба здобувати!» [1, С. 279].

Ці слова Карпенка-Карого стосувалися справ далеко не театральних. В них бриніло відчуття наближення глобального зсуву суспільного життя на початку минулого століття. Разом з тим, до українського театру ці думки також мали відношення. Адже словосполучення «нам треба здобувати» було актуально для вже знайомих театральному світу принципів цивілізованого співіснування організації з творчістю. Тобто, для того, що почало формуватися у часи корифеїв, повністю випало з нашої реальності практично на весь радянський період та й в незалежні роки виростає вкрай повільно.

І все ж, в останні десятиріччя у творче життя України повернулися або увійшли такі професії, як антрепренер, менеджер, імпресаріо, продюсер. Їх компетенції спрямовані на різні аспекти організаційної діяльності у виконавських мистецтвах, в тому числі й театрі. Першим в цьому переліку стоїть антрепренер, що у перекладі з французької означає — підприємець. В момент його появи у вітчизняній театральній

справі на межі XVIII–XIX ст. в Російській та Австро-Угорській імперіях, куди входили землі сучасної України, домінував французький культурно-мистецький досвід. Тому наші театральні організатори стали називатися антрепренерами, а не імпресаріо на італійський, або менеджер на англійський манер.

У пошуках та виробленні засад співіснування організації й творчості українська сцена в період свого становлення була подібна до ще одного молодого професіонального театру — американського. Як зазначає відомий дослідник театального менеджменту Стівен Ленглі, актори-менеджери контролювали театр США до другої половини XIX ст. [2, С. 39]. Так само в кінці цього сторіччя, одночасно з цивілізованим світом, в українському театрі з'являться паростки професії, що об'єднає компетенції антрепренерів, менеджерів, імпресаріо й стане зватися на американський манер — продюсер.

Професіональна діяльність всіх вищеназваних фахівців по забезпеченню умов для створення унікального сценічного продукту підпадає під стале визначення — організація та управління процесом колективної художньої творчості, що його запропонував видатний український вчений Ігор Безгін [3, С. 8; 11; 14]. Відповідно, найяскравіших провідирів цього процесу ми будемо називати узагальненим визначенням — видатний організатор театральної справи.

Три представники когорти корифеїв — Марко Кропивницький, Михайло Старицький та Іван Карпенко-Карий, ювілеї яких святкувалися у 2020 р., належать саме до цього елітарного клубу. Сутність парадоксу їх діяльності полягає в тому, що для них єдиною запорукою та умовою творчої самореалізації було вирішення цілого комплексу організаційних проблем. Якби ці діячі не були видатними театральними організаторами, їх здобутки в інших аспектах сценічного мистецтва мали б інший вигляд і вимір.

Марко Кропивницький та Іван Карпенко-Карий, й до певної міри Михайло Старицький, являли собою класичний типаж актора-менеджера, широко розповсюджений у XVIII–XIX ст. у світовому театрі. Всі наші корифеї пройшли шлях від аматорів до діячів професіональної сце-

ни. З вищеназваних трьох видатних особистостей, саме Кропивницький був беззаперечним першовідкривачем і в царині творчості, і в організаційних справах.

Марко Кропивницький розпочав свій театральний аматорський шлях практично одночасно з Іваном Карпенко-Карим (Тобілевичем) та Михайлом Старицьким. Але він значно раніше за них, ще у 1871 р., залишив життя звичайного обивателя й вступив на професійну сцену. Його робота в різних трупах, включаючи перший український професійний театр «Руська бесіда», стала безцінним джерелом знань в галузі театального менеджменту.

Крім того, аматорський досвід елісаветградського гуртка Тобілевича та Кропивницького, особливо постановка знаменитих «Вечорниць», а також київського колективу Старицького та Лисенка зі сценічного втілення оперет «Різдвяна ніч» та «Чорноморці», став своєрідною апробацією музично-драматичного напрямку майбутнього українського професійного театру. Саме така жанрова особливість зумовила в подальшому унікальну організаційно-творчу структуру вітчизняних сценічних колективів від часів корифеїв і до сьогодні.

У жовтні 1882 р. Марко Кропивницький зумів зробити здавалося б нездійсненне — об'єднати малоосвічених, які не мали абсолютно ніякої спеціальної підготовки, аматорів у першу українську професійну трупу в Наддніпрянській Україні. Там він дуже ефективно використав набутий аматорський та професійний досвід і зміг створити напроцуд життєздатну модель національного сценічного колективу, яка працює і зараз. За це, як підкреслює видатний культуролог та театрознавець Дмитро Антонович, Марка Кропивницького абсолютно справедливо було визнано «батьком українського театру» [4, С. 468].

Всі трупи Кропивницького, а їх було чотири, були найпростішою колективною антрепризою у вигляді акторського товариства на паях з колегіальним прийняттям рішень. Цим кроком Кропивницький підкреслив свою спорідненість із видатними предтечами, адже створив саме товариство, як і великий Щепкін та його товариші з «Полтавського вільного театру». Така організаційно-правова форма передбачала наявність

спільного грошового фонду, який формувався із внесених паїв акторів-засновників, певного сценічного обладнання й реквізиту, а також гардеробу чоловічих костюмів.

У подальшому інші наші видатні організатори вітчизняної театральної справи, зокрема, Іван Карпенко-Карий, а потім Лесь Курбас, будуть намагатися розширити та вдосконалити цю форму функціонування національного сценічного мистецтва. Такі зміни передбачали включення до кола засновників трупи всіх акторів, а також інших, не творчих працівників колективу, або й навіть взагалі не працюючих в ньому інвесторів.

Створення, говорячи мовою військових, першої регулярної частини з ополченців стало можливим завдяки справді армійським методам — міцній дисципліні та одноосібному керівництву. Таких організаційних принципів Кропивницький дотримувався весь час своєї менеджерської діяльності і за них його постійно звинувачували у так званій диктатурі. Хоча всі трупи він завжди називав демократичним словом товариство і навіть допускав до участі в управлінні ними деяких найбільш наближених акторів-акціонерів.

Протиставляючи адміністративному диктату антрепренера або театального директора думку акторської громади, Кропивницький, мабуть, сам того не бажаючи, закладав під свої трупи вибухівку руйнівного протиріччя. Воно полягало в тому, що відповідальність він хотів ділити з колективом, але прийняття рішень із стратегічних фінансових, організаційних та, звичайно, творчих питань волів залишити за собою.

Колективна організаційно-правова форма власності мала для Кропивницького й виховне значення. Він намагався навчити членів товариств брати на себе відповідальність. Але з цього мало що вийшло, — будь-які актори (від пересічних початківців до знаних майстрів сцени) в будь-який час, включно й по сьогодні, вирішувати такі питання не здатні. Організаційно-творча єдиноначальність керівника (диктатура за Кропивницьким) не поєднується з колективною безвідповідальністю акторської вольниці. Як зазначає Стівен Ленглі, «коли компанія складається з акторів-акціонерів, вони мають право диктувати політику і приймати

рішення голосуванням, уникаючи тим самим авторитарної влади, необхідної в більшості театральних починань» [2, С. 36].

Вже на обрії своєї кар'єри театального менеджера у 1898 р. Марко Кропивницький писав у листі до Марії Заньковецької: «Добре б було закласти нам удвох антрепризу. Товариство, я зараз переконався, це зла штука... Відповідальним є той, в кого є що описати...» [5, С. 365]. Цим він звернув увагу на довічну проблему єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості. У тому ж 1898 р. київський дослідник Микола Ніколаєв зазначав: «Система колективного управління менш за все може бути використана в театрі. Тут має володарювати повний абсолютизм, як у внутрішньому управлінні, так і у постановці художньої частини» [6, С. 161].

Проблема єдиноначального керівництва докорінним чином змінила діяльність ще одного корифея та видатного організатора — Михайла Старицького. Більш того, дозволимо собі припустити, що не тільки його, а й взагалі весь вектор цивілізованого організаційного розвитку українського театру.

На схилі літ Михайло Старицький з боєм писав у листі до Івана Франка: «... з 1883 р. і сам став на чолі трупи, поклавши на її розвиток усю свою спадщину, тисяч на 60! Я примушений був благальними листами Кропивницького, порадами товаришів-друзів за цю справу узятись, бо Товариство драматичне Кропивницького гинуло без капіталу й голови, гинуло з ворожди, міжусобиць, нужди <...> Коли моя калитка зробилась порожньою, тоді Кропивницький зложив товариство, а мене лишив з малечю без шага та з наболілим серцем...» [7, С. 639, 641].

Згаданий конфлікт стався у 1885 р. у приватній антрепризі Старицького, яка була одним з найяскравіших колективів українського театру корифеїв. Михайло Старицький інвестував у справу дуже великі для театру того часу кошти. Вони знадобилися для покращення матеріальної бази — пошиття нових костюмів, виготовлення сценічного оформлення та реквізиту. Значна частина фінансів була спрямована на поповнення трупи новими артистичними силами та гідну оплату праці співробітників.

Ось що пише про це Софія Тобілевич: «Старицький оплачував акторів, хористів, музикантів та інших робітників своєї трупи дуже щедро рукою. Артисту і режисерові Кропивницькому Михайло Петрович платив щомісяця по 800 карбованців і крім цього ще 5% від прибутків вистав. Заньковецька одержувала 500 карбованців — платня виняткова на ті часи, навіть для артистки-героїні. Такої ні один антрепренер не давав своїм героїням» [8, С. 67]. Менеджмент колективу, як зазначає Тобілевич, також знаходився на високому рівні й «під рукою організатора Старицького складались умови, контракти на театри, намічались маршрути, плани» [9, С. 26].

Внаслідок цього за короткий час невелике акторське товариство Кропивницького перетворилося у справжній театр з великим хором, оркестром, високохудожнім оформленням, яскравими автентичними костюмами та найголовніше — з блискучим акторським ансамблем, якому заздрили як провінційні, так і столичні російські антрепризи й стаціонарні приватні театри. Структура колективу Старицького включала в себе знайомі нам творчі цехи та повноцінну художньо-постановчу частину, притаманні будь-якому сучасному українському музично-драматичному театру.

Згадані дії дають нам підстави стверджувати, що Михайло Старицький, був не тільки видатним антрепренером та менеджером, а й першим в українському дореволюційному театрі представником такого напрямку організаційної діяльності, який підпадає під визначення продюсер. В зв'язку з цим, наведемо визначення Стівена Ленглі: «... продюсер — це людина, яка виступає ініціатором театального проєкту, відповідає за майно, забезпечує авторські права та знаходить капітал, необхідний для постановки» [2, С. 57].

На жаль конфлікт, замішаний на довічній проблемі єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості, не дав сповна реалізуватися цьому проєкту. Найбільш високооплачуваний співробітник Михайла Старицького Марко Кропивницький за спиною керівника досяг домовленості з провідними акторами трупи, серед яких були Марія Заньковецька та Микола Садовський, й створив з ними влас-

ний колектив. Найтрагічніше полягало в тому, що виконавці волею обставин не були пов'язані в той час контрактами, які б стали цьому на заваді, але натомість продюсер Старицький вимушений був нести всю відповідальність за угодами своєї вже не існуючої трупи.

Фактично ця ситуація вбила в українській театральній справі тільки народжену модель властивого цивілізованому громадянському суспільству продюсерського театру. Маючи за приклад сумний досвід Старицького інші потенційні продюсери не схотіли ризикувати власними та залученими коштами і не пішли в український театральний бізнес. Інвестори та меценати в ньому надалі були, як фізичні особи так і юридичні, зокрема, кооперативні банки та спілки, але повноцінних продюсерів більше не було.

Сумна доля цього колективу дає нам підстави стверджувати, що це був власне продюсерський продукт — потужний, яскравий та скороминучий. Адже саме створення проекту, а не ведення постійного театру є однією з головних особливостей діяльності продюсера у сценічному мистецтві. Саме такою фігурою в Україні міг стати Михайло Старицький, але не став і залишився у свій час першим і, на жаль, останнім професіональним театральним продюсером. Не вина, а біда цього видатного організатора театральної справи, що він до певної міри випередив розвиток суспільної ситуації навколо національного сценічного мистецтва і з'явився не в той час, а може і не в тому місці.

Іван Карпенко-Карий, на відміну від інших корифеїв завжди високо цінував діяльність Михайла Старицького. Старший, самий мудрий Тобілевич наголошував: «Михайло Петрович вміє створити мистецьку атмосферу. Саме він прикладає всі свої сили й уміння, щоб поставити спектаклі якнайкраще. Яку сильну трупу йому пощастило утворити!» [8, С. 115]. Таку об'єктивну оцінку могла дати тільки людина, яка сама пройшла довгий шлях аматорства, професіональні університети у самого Старицького й стати неформальним лідером всього українського театру корифеїв кінця XIX — початку XX ст.

Завдяки арешту за політичною статтею та обмеженню у правах, Карпенко-Карий не зміг сповна реалізувати себе як керівник-практик

подібно до Марка Кропивницького та Михайла Старицького, а також своїх молодших братів Миколи Садовського і Панаса Саксаганського. Але його діяльність в ролі менеджера «Товариства російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського» перетворила створену внаслідок випадкових обставин трупу на кращий український сценічний колектив свого часу.

Успіх цього колективу значною мірою залежав від вдалого вирішення проблеми єдиноначальності у керівництві процесом колективної творчості. Братам вдалося так ефективно розподілити владні компетенції, що це унеможливлювало конфлікти, подібні до товариств Кропивницького або антрепризи Старицького. Сам Карпенко-Карий зазначав, що в «... діяльності як моїй, так і Панасовій проведені глибокі межі, і хоч вони по ідеї зливаються в одне загальне бажання добра ділові, а все ж таки ми за межі не виходимо, а тільки раємо, чи так вказуємо один одному думки свої по тому чи іншому случаєві» [10, С. 243].

Як організатор-практик, Іван Карпенко-Карий створив разом із Панасом Саксаганським найкращу театральну трупу корифеїв 90-х рр. XIX ст. Не маючи змоги офіційно здійснювати її менеджмент, він сімнадцять років був неформальним лідером цього колективу. Саме в цій трупі він здійснив реформу організаційних засад театральної діяльності, удосконаливши організаційно-правову форму колективної антрепризи шляхом перетворення простого акторського товариства на широке акторське товариство. Ця реформа була спрямована на залучення до організаційних справ театру всіх його творчих працівників. В результаті виснажливих переговорів Карпенко-Карий зміг в останній раз на кілька років об'єднати в цьому колективі практично всіх корифеїв.

Не ставши самостійним антрепренером або продюсером, Іван Карпенко-Карий залишив нам видатну теоретичну спадщину в галузі організації театральної справи. Ми не помиляємося, наголошуючи саме на цьому, і у відповідь на здивовані погляди та запитання колег театрознавців — де ж томи та розвідки з назвами на кшталт «Об'єкт управління — малоросійський народний театр», готові навести відповідні аргументи. Перлини цієї спадщини розсіпані в його епістолярній творчості,

а також сконцентровані в окремій розвідці, що носить назву «Записка до з'їзду сценічних діячів».

Цей документ присвячений розгляду двох проблем — як впливають на репертуар та діяльність сценічних колективів корифеїв цензурні утиски й адміністративні обмеження, а також в якому стані знаходяться театральні приміщення в Україні. Але проблеми репертуару, глядача, загальнодоступності мистецтва сцени, та організації театрального простору не були єдиними у теоретичному доробку Івана Карпенка-Карого, як видатного організатора та менеджера. Взагалі, важко знайти в теорії театрального менеджменту ділянку, де б Карпенко-Карий не доклав своїх зусиль.

У своїх листах за багато років він фактично охопив всі основні аспекти взаємодії організації й творчості, що мають своє відображення у спеціальних дисциплінах навчального плану єдиної в Україні й найстарішої на теренах колишнього Радянського Союзу кафедри «Організації театральної справи імені І. Д. Безгіна» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Епіграфом до цієї спадщини можуть стати рядки з листа Карпенка-Карого до Саксаганського: «Навчені опитом, ми будемо із всіх сил шукать тільки розумних і логічних виходів задля правдивого урахування театральної справи» [10, С. 247].

Організаційно-творча модель цієї театральної справи, впроваджена Марком Кропивницьким, розширена Михайлом Старицьким та удосконалена Іваном Карпенком-Карим, стала зразком для перших українських державних театрів, які постали в часи національної революції, й залишається діючою в сучасних умовах. Також актуальною і сьогодні є проблема єдиноначальності у керівництві процесом колективної художньої творчості. Вона дуже болісно сприймалася Кропивницьким, Старицьким і Карпенком-Карим та накладала суттєвий відбиток на діяльність створених ними колективів. Але корифеям вдалося подолати парадокс між організацією й творчістю завдяки рівноправному існуванню в їх особистостях цих двох іпостасей видатного театрального діяча.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси // Упорядкування і вступна Стаття С. Бронза. — Вид. 2-ге перероб. та доп. — Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. 576 с.
2. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / Переклад з англійської за редакцією І. Д. Безгіна. — К. ВВП «Компас», 2000. 640 с.
3. Див.: Безгин И. Д. Объект управления — театр. Опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин. — К.: «Мистецтво», 1976. 200 с.
4. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К.: Либідь, 1993. 592 с.
5. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької від 6 травня 1898 р. // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К.: Мистецтво, 1955. 527 с.
6. Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк. (1803–1893 гг.) / Н. И. Николаев. 212 с.
7. Старицький М. Твори. У 8 т. / М. Старицький. Т. 8. — К.: Дніпро, 1965. 750 с.
8. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / С. Тобілевич. — К.: Державне видавництво мистецтв і музичної літератури УРСР, 1957. 471 с.
9. Тобілевич С. Спогади // Театр (Київ), 1940. — №11.
10. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. Карпенко-Карий. Т. 3. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1961. — 460 с.

ІРИНА ЗУБЧЕНКО,
завідувачка відділу історії театру
МТМК України

ВИСВІТЛЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ М. КРОПИВНИЦЬКОГО НА СТОРИНКАХ ГАЗЕТИ «РАДА» 1906–1913 РОКІВ

Газета «Рада» була створена у 1906 році, за чотири роки до смерті Марка Лукича Кропивницького. Це була єдина щоденна газета українською мовою у Наддніпрянській Україні. Наклад її був невеликий, від 3 до 5 тисяч примірників, але вона мала великий вплив на формування української свідомості. Видавцем газети був визначний громадський діяч і меценат Євген Чикаленко. У першому номері газети сповіщалося: «... ми будемо говорити тільки те, що звелить нам наша совість, наша повинність перед рідним краєм, перед мільйонами його народу, якому ми хочемо волі, спокою і щастя» [1, С. 1].

На сторінках «Ради» регулярно згадували ім'я Марка Лукича Кропивницького і переважно лише у позитивному контексті. Дописувачі газети використовували багато яскравих епітетів, описуючи постать Кропивницького. Його називали: батьком українського театру, переможцем, велетнем, щирим сином України, свідомим українцем, людиною, яка все своє життя будила національну свідомість в українському народі та ін.

Однак, траплялися й критичні висловлювання на адресу Кропивницького і частіше за все вони були пов'язані з його драматургічною діяльністю. У 1911 році видатний літературний критик і державний діяч Сергій Єфремов, вже після смерті Марка Лукича, пише статтю «Марко Кропивницький», де констатує, що заслуга Кропивницького як драматурга, цілком уся в минулому, але не заперечує того факту, що його драматургія мала значний вплив на формування українського театру і дала ґрунт для розвитку сучасної драматургії.



Серед його п'єс він виділяє деякі, наприклад: «Зайдиголова» (1889 р.) і «По ревізії» (1882 р.), а от одні з останніх — «Розгардіяш» (1906 р.) і «Скрутна доба» (1906 р.) вважає слабкими [2, С. 2].

Думку Сергія Єфремова про драматургію Кропивницького в деякій мірі поділяє Симон Петлюра, державний і політичний діяч, який також був літературним і театральним критиком і у газеті «Рада» обіймав посаду секретаря редакції. Симон Петлюра більше, правда, переймається тим, що в українському театрі не ставлять зарубіжну класику і сучасну зарубіжну драматургію, натомість продовжують орієнтуватися на популярні українські п'єси, які, на його думку, занадто часто з'являються в репертуарах різноманітних театрів. У 1907 році, ще за життя Кропивницького, у статті «А. Суворін і Український театр» він пише: «... минає ось уже скоро два роки, як українська сцена могла фактично скористуватись певними театральними свободами, але Шекспір і світовий репертуар ще десь далеко від неї, ще й досі панує на ній Кропивницький, Карпенко-Карий, Старицький, наші старі знайомі, що всім надокучили, в деяких п'єсах — хуже печеної редьки!» [3, С. 4].

Інший дописувач газети «Рада», педагог, літературний критик і громадський діяч Володимир Дурдуківський під псевдонімом *B-dur*, у тому ж 1907 році, у своїй статті критикує трупу Садовського, за те що вони не тільки не ставлять нічого нового, але й звертаються до такої «археології» і «заграних до нудоти п'єс», як — «Ой не ходи, Грицю...», «Пошились у дурні», «Сорочинський ярмарок». Автор статті теж переймається тим, що на сценах українських театрів немає п'єс Шекспіра, Ібсена і Гауптмана і виявляє велике бажання побачити славетних корифеїв в європейському репертуарі [4, С. 4].

Як відомо, Марко Лукич, якого за життя називали «українським Шекспіром» та «українським Мольєром», і сам захоплювався творчістю цих видатних драматургів. Ще далеко раніше за дописувачів газети «Рада» він мріяв поставити п'єси Шекспіра українською мовою, але цензура цього не дозволяла. У листі до редактора львівського журналу «Зоря» Володимира Лукича-Левецького від 14 липня 1893 року, Кропивницький писав: «А як би я хотів поставити „Отелло“ або „Комедію помилок“. У нас, тутечки того не дозволять, а Вам зручно... мені здається, що такі глибокі твори, як Шекспіра, ні на яким кону не будуть зайві» [5, С. 357]. «Ви думаєте, — писав він у наступному листі до Лукича-Левецького від 18 жовтня 1893 року, — що я тут не поставив би Шекспіра на нашій мові, давно поставив, коли б цензурний дозвіл» [6, С. 358].

Переклад п'єси Шекспіра під назвою «Отелло — Венеційський мавр» Кропивницький подав до Цензурного управління ще у 1902 році. І як тільки цензурні обмеження були ослаблені, у газеті «Рада» за 1908 рік повідомлялося, що трупа Льва Сабініна готує до вистави трагедію Шекспіра «Отелло», в українському перекладі Марка Лукича Кропивницького [7, С. 4]. В іншому номері газети сповіщалося, що Кропивницький почуває себе вже старим для ролі Отелло і має бажання виступити в ролі Бранцанціо [8, С. 2], але, на жаль, прем'єра цієї вистави так і не відбулася. Ще однією спробою Кропивницького збагатити український репертуар зарубіжними творами стала переробка п'єси Мольєра. У газеті Рада за 1910 рік з'явилася новина, що цензура дозволила до постановки комедію «Хоть з мосту в воду головою»,

яку Кропивницький переробив з відомої комедії Мольєра «Жорж Данден, або Одурений чоловік» [9, С. 4].

Незважаючи на те, що Сергій Єфремов і деякі інші критики вважали останні п'єси Кропивницького, такі як «Розгардіяш» і «Скрутна доба», слабкими з мистецької сторони, однак, цензура не давала дозволу на їх постановки через гостроту тем, піднятих у цих творах, тому вже деякі надруковані книжки конфіскувалися і вилучалися з продажу, про що сповіщалося на сторінках газети «Рада». У 1906 році повідомлялося: «З наказу київського „комітета по делам печати“ полтавська поліція конфіскувала п'єсу Марка Кропивницького „Скрутна доба“. Цю п'єсу друковано спершу в „Рідному Краю“, а тоді вийшла вона книжкою. Конфіковано 500 примірників» [10, С. 3]. Проте вже у 1907 році з'явилася новина про скасування конфіскації і про зняття заборони на продаж п'єси [11, С. 3], але у 1909 році у газеті «Рада» з'явилася повідомлення, що дві п'єси Кропивницького «Розгардіяш» і «Скрутна доба» «драматичною цензурою не дозволені до вистави на українській сцені» [12, С. 3].

Не дивно, що цензура в Російській імперії не дозволила ці п'єси до постановки, бо у них Марко Лукич піднімав теми, які були актуальними для українців. У п'єсі «Розгардіяш» герої згадують, що Україна колись була «вільною стороною», що «хохол» це зневажливе звернення до українців, що необхідно дбати про створення українських шкіл і треба знати свою історію та своїх героїв. В одній зі сцен селянин Денис здивований новині, що козаки справді існували: «Я чув колись казку про запорожців, та думав, що то так собі побрехенька, як от про Івасика-Телесика, або про Лисичку-Сестричку...» [13, С. 40]. В іншій сцені школяр Данько, який вчиться в зрусифікованій школі, згадує, що про козаків почав їм розповідати вчитель, але про це одразу донесли інспекторові і попередили, що такі вольності у викладі предмета можуть для нього закінчитися фатально. Сам Данько вже прагне писати і говорити «по хвормі» — тобто російською, а не мужицькою (українською) мовою, бо вчитель у школі каже, що говорити можна і по мужицькому, а читати і писати треба по книжному (російською), але активно мотивує, щоб і у побуті вони вживали російську: «Наш вчитель

нам раз-у-раз приказує, щоб ми і дома силкувались розмовлять по книжному...» [14, С. 26].

У п'єсі «Скрутна доба» теж лунають тези, що «українці — народ окремий від москаля» і по одежі, і по звичаям, характеру і мові, що «Україна колись була вільною стороною, завжди користувалась вільним словом, дбала про науку, про освіту, засновувала школи, вільно обговорювала громадські та політичні справи, вільно друкувала своєю мовою книжки — про віру, науку, політику і про все інше...» [15, С. 85], але все це закінчилося в той момент, коли Україна приєдналася до Московії.

Зважаючи на гостроту висловлювань Кропивницького у цих п'єсах — цензор звичайно не дозволив їх до постановки. У 1906 році вийшла цензурна заборона на п'єсу «Розгардіяш», яка цілком вичерпно демонструвала, чому і ця п'єса, і «Скрутна доба» так і не були дозволені до постановки: «Автор пьесы дает яркую иллюстрацию обострившихся за последнее время отношений крестьян к помещикам — землевладельцам, а также указывает на затаённое желание малороссов отделиться от России и вернуть старую „вольность“ Украины. В переживаемое нами время весьма нежелательно подчеркивание таких сторон, а потому я полагаю бы пьесу Кропивницкого не разрешать» [16, С. 365].

Виснажений невдачами через цензурні заборони, Марко Лукич обурений, що йому у черговий раз заборонено «роззявляти рота» [17, С. 511] і у листі до антрепренера, з яким листувався стосовно співпраці, у 1907 році скаржиться: «Не пишеться, зовсім нема охоти... Давлять нашого брата. Коли б дали більше волі, то менше було б нарікання на бідність українського репертуару» [18, С. 3].

У 1910 році на сторінках газети «Рада» публікуються фрагменти листів Кропивницького до письменника і перекладача Володимира Уманова-Каплуновського. В одному з них, який датується 1906 роком, Кропивницький пише про важкі умови роботи його як драматурга. Він скаржиться, що з п'єси «Конон Блискавиченко» цензор викреслив 19 сторінок, п'єсу «Мамаша» він переробляв три рази і лише, коли змінив фінал, як того вимагав цензор, її дозволили до постановки, етюд «На вокзалі» перекреслили так, що зміст вийшов зовсім іншим [19, С. 2].

Проте, Кропивницький, як би йому не було важко, не втрачав ентузіазму і у наступному листі 1906 року зазначав: «А от я з 1862 року пишу; січе мене цензура, а я пишу» [20]. Та вже у наступному листі, датованому 1907 роком, Кропивницький з сумом пише: «цензура знову не дозволила...»

Опустились руки... Есть багато тем, але як писати — не вем. Взагалі нам, українцям, велять скрізь бути затичкою в хвості... Еге, опускаються руки!...» [21]. Цензурні заборони збивали ентузіазм, але до кінця життя у Кропивницького не опускались руки і він продовжував активно писати п'єси. Остання — «Страчена сила» була написано у рік його смерті, у 1910.

У листі до Уманова-Каплуновського від 1902 року Марко Лукич згадує про зустріч з імператором Олександром III, який був захоплений грою корифеїв під час їхніх гастролей в Петербурзі та пише: «І я після цього подумав: і нас таки визнали!.. Але, але! Прошло 15 літ, і в Україні моїй милій, як і колись нема а ні народної школи, а ні газети, як і раніш українську мову висміюють, не визнають за мову, беруться знищити.. Образа! боляче і важко!» [22].

Як відомо, Кропивницький мріяв про створення української школи і газети українською мовою, але його ініціативи не були підтримані владою. Правда, пізніше йому вдалося на хуторі «Затишок» відкрити початкову школу з українською мовою навчання. Уманов-Каплуновський згадував слова Кропивницького, який казав, «що простому чоловікові доти трудно буде вчитись, поки не дозволено йому буде читати і писати на мові, до якої він звик з дитинства» [23].

На сторінках газети «Рада» Кропивницького у якості драматурга, не лише критикували, але і хвалили. У газеті було багато дописів, автори яких з прихильністю ставилися до його драматургічного доробку. Дуже часто повідомлялося про те, що у багатьох колективах, і аматорських, і професійних ставляться найрізноманітніші п'єси Кропивницького і користуються незмінною прихильністю глядачів, зокрема такі як «По ревізії», «Пошилися у дурні», «Доки сонце зійде...» та ін. У 1909 році у газеті писали: «До останніх часів, коли почали з'являтися нові українські драма-

турги, укр. театр держався, як на трьох китах, на п'єсах Кропивницького, Старицького і Карпенка-Карого. І тепер держиться» [24, С. 1].

На сторінках «Ради» з'являлися цікаві і дотепні згадки про вистави за п'єсами Кропивницького. У 1908 році у газеті був допис про те, що з ініціативи працівників психіатричного відділення при богадільні у Полтаві для хворих була поставлена вистава «Пошились у дурні», яка дуже сподобалась глядачам [25, С. 4]. У 1910 році була згадка про те, що у Полтаві відбувся спектакль «По ревізії» для солдатів 34-го Сєвського полку, де всі ролі, зокрема і жіночі, з успіхом грали самі солдати [26, С. 3]. А у 1911 році написали про трупу Є. Крамаренка, яка у Миколаєві показувала виставу «Невольник» за п'єсою Кропивницького, і, напевно, для залучення більшої кількості глядачів, у афіші до вистави, великими літерами сповіщалося: «Во 2-м действе будет участвовать совершенно живая лошадь» [27, С. 4].

Цікаві дописи про Кропивницького у газеті «Рада» були пов'язані з діяльністю режисера Каганця, зокрема у газеті Рада за 1907 рік був допис про діяльність трупи Каганця у Харбіні (Маньчжурія), де проживало дуже багато українців, але афіші продовжували друкувати російською мовою і багато українських режисерів, а особливо Каганець, назви п'єс переробляли на свій кшталт, а справжні друкували в афішах маленькими літерами. Так, наприклад, п'єсу Карпенка-Карого «Мартин Боруля» Каганець назвав — «Мужик во дворянстве», п'єсу Шевченка «Назар Стодоля» — «Ночь под Рождество», а відомий жарт Кропивницького «Пошились у дурні» перейменував на «Папеньки чудачи записались в дураки» і т. д. ... [28, С. 4]

У 1910 році по смерті Кропивницького трупа Каганця в Оріхові (Таврія) хотіла поставити на його честь виставу «Доки сонце зійде...» та поліція не дала згоди і вони просили дозвіл на вечір пам'яті Марка Лукича, де планували прочитати реферат про митця, але чи на це дала дозвіл поліція вже не повідомлялося [29, С. 3].

У 1913 році у «Раді» була згадка про те, що трупа Каганця у Юзівці (нині — Донецьк) показувала виставу «Доки сонце зійде...» і написала на афіші, що п'єса належить відомому українському драматургу і «батьку

українського театру» — М. Кропивницькому. Поліція примусила розпорядника трупи заклеїти це місце на афішах, з обуреним вигуком: «Який він там відомий?» Прийшлося заклеїти [30, С. 4].

Поряд з прикрими випадками, які траплялися з українськими трупами і були зафіксовані на сторінках газети «Рада», траплялися і прекрасні, зокрема у газеті за 1908 рік згадувалося про приїзд трупи Льва Сабініна до Катеринославу (нині — Дніпро), де глядачі мали можливість побачити Марка Кропивницького у ролі Виборного Макогоненка з п'єси «Наталка Полтавка». Автор допису писав: «Погода була дуже кепська, дощ та холод, але не дивлячись на це, публіки зійшлося багато. Публіка дужими аплодисментами зустріла Марка Лукича. Посипалося з гори багато жовтих та синіх папірчиків, на яких стояло: „Привіт батьку і артисту української сцени Марку Лукичу Кропивницькому від місцевих українців“... Аплодисменти, вигуки „браво“ і „слава“ довго не затихали. Нема чого й говорити, що гра М. Л. була розкішна. Не хотілось вірити, що це грає артист, якому вже 70 років» [31, С. 5].

З приводу чого абсолютно не сперечались на сторінках газети «Рада», так це з приводу того, що Кропивницький неперевершений актор. Вже згаданий Сергій Єфремов відзначав, що в цій якості він був справжнім творцем, зразком і що ім'я Кропивницького є незабутнім в історії українського відродження. У 1911 році Єфремов писав: «Український театр під тямущою рукою Кропивницького одразу здобуває собі широку популярність і робиться, з одного боку, великим фактором у розбудженні національної свідомості серед громадянства, а другого — вихідним пунктом для розвитку українського драматичного письменства» [32, С. 2]. Сергій Єфремов називає Кропивницького національно свідомим українцем, актором і драматургом.

Про Кропивницького як про актора на сторінках газети писали лише з захопленням. Казали, що його гра дає високу естетичну насолоду, зазначали, що «в найменшій ролі він живе на сцені, втілюється в той тип, який передає, і дивлячись на його гру, можна дійти до повної ілюзії» [33, С. 3]. Як приклад згадували його роль Йосипа Бичка у п'єсі «Глитай або ж Павук», коли глядачі у залі обурювалися Кропивницьким, так ніби він і є цим Бичком.



Цей епізод добре описав учень Кропивницького — актор Федір Левицький, який згадував, що у Харкові глядач у партері був настільки обурений вчинками Бичка, що встав і несамовито на весь зал вигукнув: «Бий його, мерзавця» [34, С. 86].

Актор Григорій Маринич казав, що Марко Кропивницький у ролі Бичка — це неперевершений шедевр мистецтва. Він писав: «І справді, Кропивницький у цій ролі зовні був ніби й лагідний, але дволичний хамелеон, ехидний, хитрий і злий, а в цій сцені особливо огидний: очі масні, губи синюваті з підстрижених вусів, та ще ними плямкає після поцілунку, це дійсно був потворний слимак, а не людина! Глядачі уважно і напружено слухали виставу, і коли в кінці п'єси з'являвся Андрій, чоловік Олени, а селяни схопили Бичка і скрутили йому руки, тоді лише усі в залі передихнули з полегкістю, а жінка в партері промовила вголос: „Фу! слава богу!“» [35, С. 99].



У 1909 році Кропивницький був на гастролі у Києві і виступав у ролях Виборного Макогоненка з «Наталки Полтавки», яку називали однією з його коронних ролей, та у ролі Шпоньки «Як ковбаса та чарка...»

Критик у рецензії на ці гастролі, зазначав, що у грі Кропивницького не було жодного зайвого руху, жести, дешевого комізму, яким так любили зловживати актори, а була надзвичайна простота і натуральність. Актор у комедійних ролях ніби нічого спеціально не робив, щоб бути кумедним, але у залі не припинявся сміх, який місцями переходив у гомеричний регіт [36, С. 3].

Письменниця Олена Пчілка також залишила цікаві спогади про гру Марка Кропивницького у ролі Виборного Макогоненка. Вона побачила його в цій ролі у Києві у 1882 році.



Тоді ще маловідоме ім'я Кропивницького в афішах не викликало у неї жодного ентузіазму і вона доволі байдуже поставилася до цього факту, але як тільки він вийшов на сцену, вона була абсолютно захоплена його грою: «... і просто таки з першого разу, з першого виходу, подолав нас усіх! Ми на свої очі побачили, що се справді щось надзвичайне! Другорядна роль зайняла перше місце в п'єсі. Кожне слово, дріб'язки в інтонації, кожний рух — все це давало неначе зовсім новий малюнок, новий яскравий тип. Немов зараз бачу ту постать на кону, немов чую той виразний голос, що мав у самому своєму тембрі щось таке суто українське» [37, С. 462]. Прошло 27 років, а Кропивницький все так же чарував глядачів своєю грою і у цій ролі, і у багатьох інших.

Дуже багато акторських робіт Кропивницького критики називали шедеврами, не виключенням була і роль Лободи у п'єсі «Зайдиголова». У 1909 році, під час гастролей Кропивницького у Києві, на сторінках газети «Рада» критик зазначав, що сцена де Лобода-батько дожидає повернення свого п'яного сина і в німім горі сидить край стола, ледве, ледве втримуючи себе, щоб не заплакати — це справжній шедевр [38, С. 3].



Ще один фактор, про який регулярно згадували стосовно Кропивницького у газеті «Рада» — це його можливість не один раз перейти працювати на широкий простір російської сцени. Неодноразово маючи таку перспективу, Кропивницький, втім, вперто залишався відданим українському театру, українській культурі, українському народу.

У газеті «Рада» часто згадували прізвище відомого російського критика Олексія Суворіна, який захоплювався майстерністю корифеїв, написав книгу «Хохлы и хохлушки», присвячену українським акторам, і закликав їх свого часу перейти працювати на сцену російського театру. Водночас дописувачі газети вже усвідомлювали, що вдаючи друга українців, другом він їм ніколи не був. «Суворін, — зазначали у газеті за 1907 рік, — в свій час писав дуже прихильні рецензії на вистави українських труп в Петербурзі... Це однак, не заважало нововременському прихильнику українського театру цькувати український національний рух і вимагати поліцейських засобів для того, щоб його припинити» [39, С. 4].

На окрему увагу заслуговують дві статті, присвячені Суворіну, — це статті Петлюри і Єфремова. Вони обидва визнавали, що у книзі «Хохлы и хохлушки» Суворін дав високу і правильну оцінку майстерності корифеїв українського театру, зокрема і Кропивницькому, але щодо назви книги Петлюра писав, що вона «дурна і ідіотична» [40, С. 4]. А Єфремов називав Суворіна хитрим лисом: «Читаючи його театральні рецензії, ви весь час чуєте перед собою ворога українського театру і як тонко цей ворог веде свою політику, спокушаючи, напр., М. К. Заньковецьку або М. Л. Кропивницького занехаяти рідну сцену! Перед вами просто змії спокусник, що з усіх боків заходить аби добитися свого. Всі аргументи випробувано; тут фігурує й те, що „большой талант должен светить всем“, і жалі „за узкой атмосферой“ української сцени, і натяки перейти на російську сцену, і залякування безславною загибеллю, і спокуса славою. Все розраховано, все пущено в ход і тонкий дипломат до кінця видержує свою ролю змія спокусника і не його вина, що заходи його розбились об видержаність упертих „хохлів“» [41, С. 2]. Спокус було багато і російська культурна агентура в цьому плані працювала блискуче, але «уперті» українці залишалися вірні собі та українській культурі.

У 1910 році, коли помер Марко Лукич, на сторінках газети «Рада» з'явилася численна кількість дописів, пов'язаних з митцем. Україна прощалася з «батьком українського театру», з людиною, яка зробила колосальний внесок у розвиток української культури та державності і це в належній мірі було висвітлено на сторінках видання. У номері від 27-го квітня 1910 року були процитовані слова українського політичного і громадського діяча, ідеолога українського самостійництва Миколи Міхновського, який називав Кропивницького глибоко свідомим українцем. Він казав: «Помер не тільки артист, що знав чари, помер національний письменник, національний діяч тих часів, коли бути національним діячем мало хто одважився, коли так легко було, прикриваючись космополітизмом, одцуратися бідування свого народу» [42, С. 2]. Український письменник, журналіст і громадський діяч Григорій Коваленко писав про Кропивницького: «Той хто збагатив скарбницю вселюдської культури таким скарбом, як український театр, — той справді велетень... Його роль

в історії відродження України — через відродження театру, — зостанеться фактом історичним» [43, С. 2].

Історичним залишиться і той факт, що корифеї, зокрема, і Марко Лукич Кропивницький боронили Україну на культурному фронті, як свого часу козаки і тепер військові боронять Україну на військовому. Своєю діяльністю корифеї зробили великий внесок у розвиток української культури і наблизили той момент, коли Україна здобула свою незалежність.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Київ, 15 сентября, 1906 року // Рада. — 1906. — 15 вересня. — № 1.
2. Єфремов С. Марко Кропивницький. На перші роковини смерті // Рада. — 1911. — 9 (22) квітня. — № 81.
3. Петлюра С. А. Суворін і Український театр // Рада. — 1907. — 28 квітня. — № 98.
4. В-дур. Театр т-ва Грамотності // Рада. — 1907. — 11 жовтня. — № 229.
5. Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів/ упорядники: П. Долина, П. Перепелиця. — К. : Мистецтво, 1955.
6. Там само.
7. Театр і музика // Рада. — 1908. — 11 (24) червня. — №133.
8. Вечорницький А. По ревізії... Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким // Рада. — 1909. — 15 (28) липня. — № 159.
9. Театр і музика // Рада. — 1910. — 19 січня (1 лютого). — № 14.
10. Література, наука і умілість. Конфісковано книгу // Рада. — 1906. — 20 вересня. — № 5.
11. По Україні. Скасування конфіскати // Рада. — 1907. — 10 лютого. — № 34.
12. Театр і музика. Недозволені п'єси до вистави // Рада. — 1909. — 15 (28) липня. — № 159.
13. Кропивницький М. Твори. Т. 7 / М. Кропивницький ; ред. й прим. П. Руліна. — Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930.
14. Там само.
15. Там само.

16. Там само.
17. Кропивницький М. Твори. Т. 6 / М. Кропивницький ; вступ. ст. І. Пільгук. – К.: Держлітвидаг УРСР, 1960.
18. З листів М. Л. Кропивницького // Рада. — 1910. — 29 липня (11 серпня). — № 170.
19. З листів М. Л. Кропивницького // Рада. — 1910. — 27 червня (10 липня). — № 145.
20. Там само.
21. Там само.
22. Там само.
23. Там само.
24. Д. Д-ко. Марко Кропивницький. До його гастролей у Києві // Рада. — 1909. — 12 (25) липня. — № 157.
25. Театр і музика. Український спектакль для хворих // Рада. — 1908. 4 червня (17 липня). — № 127.
26. По Україні. Спектакль солдатський // Рада. — 1910. — 6 (19) березня. — № 53.
27. Театр і музика. Труппа Є. В. Крамаренка // Рада. — 1911. — 25 червня (8 липня). — № 143.
28. Увага Г. Театр і музика. Український театр у Харбіні // Рада. — 1907. — 12 вересня. — № 206.
29. Грицько. Театр і музика. Труппа Г. Каганця // Рада. — 1910. — 2 (15) травня. — № 99.
30. Театр і музика. З життя українських труп // Рада. — 1913. — 26 січня (9 лютого). — № 22.
31. В. Т. Театр і музика. Труппа Л. Сабініна в Катеринославі // Рада. — 1908. — 14 (27) вересня. — № 210.
32. Єфремов С. Марко Кропивницький. На перші роковини смерті // Рада. — 1911. — 9 (22) квітня. — № 81.
33. Д. Д-ко. Театр і музика. До гастролей М. К. Кропивницького // Рада. — 1909. — 7 (20) липня. — № 152.
34. Спогади про Марка Кропивницького : Збірник / Упоряд. П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. — К.: Мистецтво, 1990.
35. Корифеї українського театру: [Збірник] / Упорядкування, вступ. Стаття, приміт. І. О. Волошина. — К.: Мистецтво, 1982.
36. Д. Д-ко. Театр і музика. Літній театр Купецького Саду // Рада. — 1909. — 9 (22) липня. — № 154. С. 3.
37. Пчілка, Олена. Марко Кропивницький, яко артист і автор [Електронна копія] / Олена Пчілка // Літературно-науковий вістник. — 1910. — Річник 13, т. 50, кн. 6.
38. Д. Д-ко. Театр і музика. Літній театр купецького зібрання // Рада. — 1909. — 11 (24) липня. — № 156.
39. Театр і музика // Рада. — 1907. — 27 квітня. — № 97.
40. Петлюра С. А. Суворін і Український театр // Рада. — 1907. — 28 квітня. — № 98.
41. Єфремов С. На ювілей Лиса-Микита // Рада. — 1909. — 1 (14) березня. — № 49.
42. У Харкові // Рада. — 1910. — 15 (27) квітня. — № 86.
43. Коваленко Гр. Над могилою М. Кропивницького // Рада. — 1910. — 22 квітня (5 травня). — № 90.

**ГАСТРОЛІ П. САКСАГАНСЬКОГО ТА М. САДОВСЬКОГО
У ХАРКОВІ В КОНТЕКСТІ СКЛАДНИХ МИСТЕЦЬКИХ І
СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ РЕАЛІЙ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.
ТВОРЧІ ВЗАЄМОВПЛИВИ**

Театральне мистецтво Харкова 20-х років ХХ століття, тоді столиці України, було надзвичайно багатоманітним, бурхливим і насиченим великою кількістю професійних і аматорських театральних колективів, театральних студій різних напрямків і жанрів: від академічних — до пролеткультівських. Все це відбувалося на тлі гострих диспутів, дискусій, публічних «судів» і т. ін.

З перших років існування радянська влада оголосила театральне мистецтво «рупором комуністичних ідей», «одним із найсильніших засобів пропаганди в руках пролетаріату» і ввела так звану «політику твердої руки», яка передбачала жорстку регламентацію репертуару, кадрового складу і навіть засобів художньої виразності. Етнографічно-побутовий театр визнається застарілим за змістом і формою, забороняється ряд п'єс, навіть корифеїв українського театру, оголошується війна так званій «малоросійщині», «гопакерії», і це, власне, торкалося не тільки малохудожніх колективів, але й поширювалося на весь традиційний український театр. «Етнографічний театр саме через те, що він є чиста, гола театральність, без жодної сучасної революційної ідеї, організуючої думки, а ще з романтичним жалем за гетьманщиною — *цей театр є ідеологічно небажане, шкідливе явище* (курсив — Г. Б.)», — заявив відомий літературний критик В. Коряк, ніби озвучуючи офіційну владну думку [1].

Як слушно зауважила Г. Веселовська, «...зі зміцненням влади більшовиків „ліве“, експериментальне мистецтво, як не парадоксально, утверджується в Україні *мало не на офіційному рівні* (курсив — Г. Б.). <...>

І художня практика <...> в 1920-х роках засвідчує різкий поворот вліво, до творчості нереалістичної, алегорично-символічної, а *значить і максимально віддаленої від театру корифеїв* (курсив — Г. Б.)» [3, С. 527].

Проте навіть за таких складних умов зневаги, відсутності моральної та матеріальної підтримки, звинувачення у «назадництві» в 1919–1927 рр. у Харкові функціонували театральні колективи традиційного напрямку: державний театр імені Т. Г. Шевченка під керівництвом Л. Сабініна, згодом — І. Юхименка (1919–1922 рр.) та Український народний театр (1924–1927 рр.), якому восени 1926 року надали статус державного. Саме ці колективи, а ще так званий «театр імені М. Л. Кропивницького», що існував лише протягом одного літнього сезону 1923 року, стали творчим пристанищем у Харкові для П. Саксаганського (1922–1927 рр.), а з 1926 р., після повернення з еміграції, і для М. Садовського.

Слід підкреслити, що, починаючи з 80-х рр. ХІХ ст., трупи корифеїв українського театру часто гастролюють у Харкові, знайомлячи харків'ян із досягненнями національної драматургії, акторського та режисерського мистецтва, суттєво впливаючи на становлення їх національної свідомості і розвиток українського театру в нашому місті. Не були виключенням у цьому сенсі й М. Садовський та П. Саксаганський, які приїздили до Харкова спочатку як провідні актори у складі труп М. Кропивницького, М. Старицького, а згодом — на чолі власних колективів. Особливо тісні творчі стосунки з Харковом склалися у П. Саксаганського. Відомо, що 1911 року за угодою з Харківським товариством прикажчиків П. Саксаганський організовує тут українську трупу, в якій здійснює ряд постановок, читає лекції з театального мистецтва, а 1912 — разом з М. Заньковецькою робить реальні спроби заснувати в Харкові Український художній театр «на зразок Московського Художнього театру». Цей театр, виходячи з бачення М. Заньковецької, викладеного в її інтерв'ю журналістам, міг стати одним із кращих на той час. Проте, на жаль, так не сталося з ряду об'єктивних і суб'єктивних причин.

М. Садовський, на відміну від брата, очоливши у 1907 р. власну антрепризу, так званий перший стаціонарний театр у Києві (1907–1919 рр.), до Харкова демонстративно не приїжджав, вважаючи його

«цитаделю малоросійщини», оскільки там працювала «шантрапажна», на його думку, трупа О. Суходольського. На початку 1919 року у зв'язку із радикальними змінами у суспільно-політичному житті М. Садовський з частиною трупи найбільш відданих йому людей залишає Київ і переїздить спочатку до Винниці, яка короткий час була столицею УНР, згодом до Кам'янця-Подільського. З 1920 до квітня 1926 р. Садовський перебував в еміграції, тож, ясна річ, не мав можливості відвідувати Харків.

Що стосується П. Саксаганського, то, за нашими дослідженнями, після встановлення радянської влади, П. Саксаганський у 1922–1927 рр. щорічно приїздив до Харкова на досить тривалі, зазвичай, на місяць і більше, гастролі. Виступи актора користувалися величезним успіхом у глядача, критика відзначала неперевершену майстерність корифея та його позитивний вплив на художній рівень харківських театрів.

Вперше, після десятирічної перерви, П. Саксаганський приїздить до Харкова у 1922 р. на запрошення Харківського театру імені Т. Г. Шевченка. Хоча, як свідчить харківська преса, такі наміри в нього були ще у 1921 році, однак підтвержень цьому не знайдено. Гастролі корифея проходили з 19 серпня по 17 вересня 1922 року в закритому приміщенні саду «Тіволі». П. Саксаганський, незважаючи на поважний вік, майже щоденно виступав у кращих своїх ролях (Виборний, Голохвостий, Харко Ледачий, Карась, Тарас, Мартин Боруля та ін.). На жаль, гастролі ці, як і загалом діяльність Державного театру імені Т. Шевченка, майже не висвітлювалися. Лише В. Коряк, відомий літературознавець і театральний критик вульгарно-соціологічного напрямку, написав розгорнуту, однак суперечливу статтю під промовистою назвою «Останній з могікан». Захоплюючись неперевершеною майстерністю П. Саксаганського, В. Коряк одночасно не визнає того напрямку, який представляє актор: «Етнографічний театр! Так, він умер і тільки труїть повітря. Побутовщина старого життя нас уже не обходить. Ми хочемо побуту революції, і не тільки побуту...» [2]. Більше того, критика вражає парадоксальність ситуації, що склалася: «Отой старий, вульгарний етнографічний театр, театр перекупок і наймичок, він виявився більш яскравим, більш театральним, ніж модернізований буржуазний театр. <...> Був тут, хоч і спо-

творений, спантелечений, а таки народ на кону, було його життя, була його мова, і своє діло він зробив — оскільки цензура дозволила. Мав і майстрів, і великих артистів, що з їх останній — Саксаганський Опанас Карпович» [2].

Більш успішними, з точки зору висвітлення пресою, сприйняття глядачем та впливу на театральне життя Харкова, були гастролі П. Саксаганського у 1924 і, особливо, — 1925 рр. Один із найавторитетніших тогочасних Харківських театральних критиків І. Туркельтауб у 1924 році писав з приводу виконання актором ролі Харка Ледачого у виставі «Паливода XVIII ст.»: «Сидиш, дивишся на гру цього великого артиста, захоплюєшся нею і весь час ловиш себе на єдиному, на дитячо-наївному бажанні: якби він ще трохи побув на кону, якби він не пішов... Такий саме стан я відчував лише на виставах за участю Давидова та Варламова» [16]. І таких захоплених відгуків було багато, майже у кожній рецензії.

Під час цього приїзду П. Саксаганського 18 серпня 1924 р. відбулося святкування сторічного ювілею «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Насамперед, звертає на себе увагу невідповідність дат. Адже відомо, що п'єса «Наталка Полтавка» написана і вперше виставлена у 1819 році у Полтаві, а полтавська трупа князя М. Репніна показала «Наталку Полтавку» в Харкові під час ярмарку 1821 р. Не могли не знати про це й організатори ювілейної вистави, оскільки на той час уже було достатньо джерел, у яких про це йшлося. Відповідь, на наш погляд, очевидна — гастролі П. Саксаганського стали приводом для організації такої вистави, висловлюючись сьогодишньою термінологією, менеджерського проєкту. Підтвердження цьому знаходимо й у спогадах Йосипа Маяка: «Приїздом Саксаганського скористалися керівники театру Вольгемут і Сагайдачний, оголосивши ювілейні вистави „Наталки Полтавки“, які пройшли кілька разів з величезним успіхом. В анонсі до вистави серед виконавців було заявлено М. Заньковецьку в ролі Терпилихи, що дало підставу деяким дослідникам стверджувати, що вона брала у ній участь. Насправді вистава відбулася в такому складі: П. Саксаганський — Виборний, М. Литвиненко-Вольгемут — Наталка, Л. Сабінін — Возний, І. Козловський — Петро, Є. Нікольська — Терпилиха, І. Мар'яненко — Микола.

Як свідчить преса, вистава пройшла надзвичайно урочисто, при переповненому залі» [9, С. 39].

24 серпня відбувся бенефіс Саксаганського в ролі Кабиці в «Чорноморцях» М. Старицького, М. Лисенка. Рецензент Димров писав: «Роль Кабиці у „Чорноморцях“ — одна із коронних ролей О. К. Саксаганського. Заразливий сміх, соковитий гумор, що іскрився в посмішці та очах, випуклість характеристики та майстерні штрихи тонкого шліфування зливаються у живий образ, створений невтомною майстерністю» [5].

Саме у Харкові під час цих гастролей П. Саксаганського було порушено питання про присвоєння йому почесного звання народного артиста Республіки, а наступного 1925 року, 4-го серпня, у бенефіс артиста, було оголошено про присвоєння йому цього звання.

Але чи не найголовнішим було те, що це нагородження стало офіційним визнанням заслуг не тільки П. Саксаганського, але й того напрямку, який він представляв. Слід підкреслити, що ще у жовтні 1924 року під впливом гастролей великого актора виникла бурхлива дискусія про саме право на існування українського традиційного театру, яку розпочав Я. Мамонтов статтею з красномовною назвою «Доля побутового українського театру». «Гастролі О. Саксаганського в Харкові так цього літа, як і минулого, — писав Я. Мамонтов, — викликали захват не тільки в широких колах громадянства, але і в колах фахівців од літератури і театру. <...> Дивлячись на цього великого актора, забували і за „етнографічний побутовий репертуар“, і за „театральну кризу“, і ловили себе на одному лише бажанні: бачити його на кону, бачити й бачити. Це мимоволі наводить на питання — як розуміти успіх Саксаганського? Чи справді наш натуралістичний побутовий театр стратив право на існування? Чи, навпаки, він ще може мати певну культурну вартість?» [8]. Обґрунтовуючи свою думку про те, що такий театр потрібен, Я. Мамонтов посилається насамперед на велику кількість безробітних акторів старої школи: «Несправедливо й недоцільно зараховувати це покоління цілком до лубкового („горілчано-гопачного“) театру і таким чином викреслювати його з книги радянського життя. Серед сучасних представників старших театральних не сам тільки О. Саксаганський: поруч нього можна поставити

ще цілий ряд талановитих і незаплямованих імен» [8]. Однак, наголошує Я. Мамонтов, «ім'я О. Саксаганського в даному разі може бути прозивним для цілого покоління українських театральних працівників» [8]. І «успіх Саксаганського можна розглядати як симптоматичне явище: це значить, що той побутовий театр який репрезентується О. Саксаганським за певних умов ще може захоплювати сучасних глядачів, може бути організовуючим фактором сучасного життя» [8].

Я. Мамонтова активно підтримав І. Туркельтауб, заявивши, що «побутовий театр, як сценічну систему, відкидати передчасно. <...> Ще безглуздіше гадати, що театром на взірць „Березоля“ можна вгамувати голод всіх мистецьких течій у республіці. <...> За наших часів наймудріше було б: не гасити жодної театральної течії» [15]. І, нарешті, головний висновок: «Побутовий театр, яко найбільш занедбаний та безпритульний, потребує, щоб ми на нього звернули увагу. Його можна і слід реорганізувати» [15].

До дискусії приєдналися також М. Сулима, Ю. Смолич та ін. Власне дискусією це важко назвати. Адже всі учасники дійшли висновку, що побутовий театр ще не вичерпав своїх можливостей і здатен виконувати свою естетичну і виховну функцію. Має рацію М. Гринишина, стверджуючи, що «наявної дискусійності цей етап міркувань набуває з вступом до нього Леся Курбаса» [4, С. 246.], який у статті «З приводу симптомів реакції» називає цю дискусію і деякі заходи мистецького сектора тодішньої Головлітосвіти «рішучим наступом на молоді паростки пролетарської театральної культури» [7, С. 607].

Однак для нашого дослідження найважливіше те, що саме П. Саксаганський став тією фігурою, яка об'єднала прихильників традиційного українського театру, збудила громадську і критичну думку, стала знаменом у боротьбі за право на його існування.

То ж, безперечно, можна стверджувати, що саме гастролі П. Саксаганського і ця театральна дискусія змусили керівні установи переглянути своє ставлення до побутового театру, яке ще донедавна, на думку Я. Мамонтова, було «вороже або індіферентне». Навряд чи можна вважати простим збігом обставин і те, що саме у день бенефісу Саксаган-

ського і присвоєння йому почесного звання було прийняте рішення про взяття на державне утримання «одного з побутових театрів». Наскільки діяльність такого колективу пов'язували з постаттю славетного корифея свідчить і те, що через кілька днів у газеті «Харьковский пролетарий», як відгук на цю постанову, з'являється стаття під назвою «Театр Саксаганського: (О государственном, „бытовом“ украинском театре)», в якій автор М. Романовський, підтримуючи офіційне рішення про створення такого театру, підкреслює, що, «місце його — тільки у Харкові — радянській столиці того народу, якому старий український театр служив чесно і безкористливо в міру сил» [13].

П. Саксаганський залишив Харків з надією на організацію українського народного театру на державних засадах, однак питання це ще довго не вирішувалося. То ж в наступний короткочасний приїзд актора навесні 1926 р., уже згаданий М. Романовський в рецензії на виставу «Наталка Полтавка», яка з величезним успіхом, при переповненому залі відбулася за участю П. Саксаганського на сцені оперного театру, напише: «Урок рум'яної бабусі „Наталки“ в тому, що гасло „Назад до Саксаганського“ зовсім не веде назад, а вперед» [12]. І, як остаточний висновок, підкреслить в іншій рецензії: «Гастроль є гастроль <...>. Приїхав Саксаганський і поїде. Ось приїде Садовський. І теж поїде гастрювати. Чи не пора зробити зі всього цього відповідний висновок? Висновок про зібрання старого українського театру. Висновок про необхідність у столиці України мати український народний театр. *Театр Саксаганського, театр Садовського*» (курсив — Г. Б.) [11].

Палко вітав Харків і М. Садовського, який 5 квітня 1926 року повернувся з еміграції і взяв участь у спеціально підготовленій з цієї нагоди виставі «Ревізор» у державному драматичному театрі імені І. Франка, яка відбулася 8 квітня цього ж року. Слід підкреслити, що приїзду М. Садовського чекали і йому надавали певного політичного забарвлення. Практично всі харківські часописи так чи інакше відгукнулися на цю подію, опублікували численні статті, інформаційні повідомлення, інтерв'ю, в яких підкреслювалися величезні заслуги корифея у розвиткові національного театру. Навіть Й. Шевченко, колишній молодотeatривець і

апологет «лівого мистецтва», зокрема «Березолю», змушений був визнати: «І той помиляється, хто думає, що „європеїзація“ в українському театрі почалася з „Молодого театру“. Перші удари, щоб „прорубати вікно в Європу“, зробив, безперечно, М. Садовський. <...> М. Садовський торував шляхи сучасному театрові. <...> Незважаючи на поважні роки Садовського, широке поле може бути у нас для його великого таланту <...>. Треба серйозно подумати, в які форми може вилитись організація справжнього побутового театру, де б, як на зразки майстерства, можна було дивитись на гру Саксаганського, Садовського та інших з останніх могоканів» [18].

Зігравши чотири вистави «Ревізор» — 8, 9, 10, 11 квітня (символічно, що це були останні вистави театру імені І. Франка у Харкові, — після цього театр поїхав до Москви, однак уже без Садовського, а звідти — назавжди до Києва), М. Садовський також виїздить до Києва. Як свідчить у своїх споминах Г. Юра, корифей до кінця життя лишався у списку акторів театру імені І. Франка, а сам Юра до кінця життя актора акуратно щомісяця приносив йому в конверті гроші, хоча Садовський у виставах франківців участі не брав [20, С. 123].

8 вересня 1926 року М. Садовський в листі до сина Миколи повідомляє, що йому запропонував уряд у Харкові «закласти театр народний на кшталт колишнього театру Садовського» [14, С. 327], однак він відмовився і запропонував створити такий театр у Києві. Саме тому, напевно, незважаючи на те, що обох корифеїв весь час запрошують на постійну роботу до Українського народного театру у Харкові, вони відмовляються. Восстаннє М. Садовський приїздить сюди на короткочасні гастролі у серпні 1926 року, а П. Саксаганський — у січні-лютому 1927 року. Критика загалом позитивно відгукнулася на ці гастролі, однак була більш стриманою в оцінці виконання деяких ролей. Напевно, вік давався взнаки. Згадаймо, що і великий прихильник корифеїв М. Рильський з боєм писав про їхні останні вистави: «Тіні великих артистів ходили по сцені — дорогі тіні <...> Тяжкий спомин! Роки брали своє...» [10, С. 146].

Як на наш погляд, то були й інші причини, які не могли не позначитися на творчості корифеїв у цей час, а саме — ставлення до них, до

української культури загалом, а також ті умови, в яких вони працювали. Адже всі ці урочистості, пов'язані з приїздом М. Садовського і його вшануванням, як і попередні щодо П. Саксаганського, зі сторони влади були скоріше позірними, показовими, а не щирими. Про це свідчать, насамперед, записи в щоденниках видатного літературознавця і громадського діяча Сергія Єфремова, в яких він неодноразово торкається питань, пов'язаних зі складнощами призначень пенсій М. Заньковецькій, П. Саксаганському, С. Тобілевич, коли по декілька разів губилися документи і, врешті, П. Саксаганському все ж таки призначили пенсію в розмірі 80 карбованців. Щодо М. Заньковецької, то С. Єфремов писав, що вона «дістала рангу „народної артистки“ — з перспективою голодувати. Бідує. Як і всі старі діячі» [6, С. 58]. М. Садовський, як колишній емігрант, не отримував «ні копійки». «Жах, — пише С. Єфремов, — цілий вік працював, а тепер буквально голову не має де прихилити. <...> У інших народів такі таланти під скляною покришкою держали б, — підкреслює Єфремов, — показували б як чудо. А у нас — тільки ледачий над ними не збиткується... Усякий пройдисвіт знайде собі притулок, тільки справжні діячі національні мусять поневірятись. Зате, як помре хто з них, то пишний похорон справимо: це ми вміємо» [6, С. 690].

Найбільш обурливо те, що з опублікованих не так давно зведень секретного відділу ДПУ УСРР за 1927–1929 рр. стає зрозумілим що і за П. Саксаганським, і, тим більше, за М. Садовським було встановлено стеження, втім, як і за багатьма іншими діячами української культури — Л. Старицькою-Черняхівською, М. Хвильовим, О. Вишнею, С. Єфремовим та ін. У цих документах корифеї звинувачуються в тому, що їх виступи викликають серед місцевої української громадськості велике піднесення національних почуттів, збуджують «національно-самостійницькі тенденції серед української шовіністичної інтелігенції» [17, С. 119]. Звісно, що це негативно впливало на творчу діяльність корифеїв.

Підсумовуючи, скажемо, що гастрольна діяльність П. Саксаганського і М. Старицького у Харкові в 20-х роках була надзвичайно плідною і результативною. У час еміграції М. Садовського П. Саксаганський виступає чи не єдиним оберегом українського традиційного театру.

Саме під впливом його тріумфальних гастролей розгортається дискусія про «долю українського побутового театру», а повернення з еміграції М. Садовського та його виступи у Харкові, на думку критики, стали для «цих кіл (прихильників українського традиційного театру — уточнення Г. Б.) неначе гаслом до концентрації сил і рішучого наступу» [19], що спонукало, врешті, керівні мистецькі органи до організації такого типу театру на державних засадах у листопаді 1926 р. Крім цього, гастрольна діяльність М. Садовського і, особливо, П. Саксаганського завжди позитивно впливала на художній рівень вистав тих колективів, у яких вони гастролювали, стимулювала їх до вдосконалення виконавської майстерності та підвищення загальної культури спектаклів, урізноманітнювала та активізувала театральний процес у Харкові.

То інша річ, чи вдалося, все ж таки, у Харкові створити справді високохудожній театр побутового напрямку на державних засадах, чому так сприяли гастролі великих корифеїв і до чого доклали значних зусиль його прихильники та ідеологи — Я. Мамонтов, І. Туркельтауб, О. Вишня та ін.? На жаль — ні. Діяльність цього театру і причини його трансформації в Червонозаводський державний український драматичний театр, по суті — робітничий театр, тема іншого дослідження.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Avanti. Закоханий пан Цуцик // Вісті ВУЦВК. 1921. 23 жовт.
2. Avanti. Останній з могикан : (До гастролів О.К. Саксаганського) // Вісті ВУЦВК. 1922. 19 верес.
3. Веселовська Г. Національна традиція в переосмисленні української лівої режисури 1920-х років // Мистецтвознавство : доп. і повід. IV Міжнародного конгресу україністів, Одеса, 20–29 серпня 2001 р. Одеса ; Київ, 2001. Кн. 2. С. 524–536.
4. Гринишина М. «Народна» парадигма в українському театрі і театральній критиці 20-х років ХХ ст. // Мистецькі обрії. 2003. Вип. 4–6. С. 245–256.
5. Дим-ров. Украинский народный театр // Коммунист. 1924. 24 авг.

6. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. Київ : Газета «Рада», 1997. 834 с. : ил.
7. Курбас Л. З приводу симптомів реакції // Курбас Л. Філософія театру. Київ, 2001. С. 606–612.
8. Мамонтов Я. Доля побутового українського театру. Література, наука, мистецтво. 1924. 12 жовт. (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК»).
9. Маяк Й. На українській сцені. Київ : Мистецтво, 1971. 104 с.
10. Рильський М. Микола Садовський // Спогади про Миколу Садовського / упоряд, вступ. ст. і прим. Р. Я. Пилипчука. Київ, 1981. С. 141–147.
11. Романовський М. Гастроли народного артиста республіки А. Саксаганського // Харьковский пролетарий. 1926. 6 апр.
12. Романовський М. «Наталка Полтавка» в Госопере // Харьковский пролетарий. 1926. 1 апр.
13. Романовський М. Театр Саксаганського: (О государственном «бытовом» украинском театре) // Харьковский пролетарий. 1925. 12 авг.
14. Садовський М. Лист до сина Миколи від 8 вересня 1926 року // Веселовська Г. Театр Миколи Садовського, 1907–1920 : монографія. Київ, 2018. С. 326–328.
15. Туркельтауб І. На оборону побутового українського театру // Література, наука, мистецтво. 1924. 19 жовт. (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК»).
16. Туркельтауб І. Український народний театр : «Паливода XVIII ст.» // Вісті ВУЦВК. 1924. 22 серп.
17. Українська інтелігенція і влада : Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 рр. / упоряд. В. М. Даниленко. Київ : Темпора, 2012. 756 с.
18. Шевченко Й. Микола Садовський у Держдрамі : «Ревізор» // Вісті ВУЦВК. 1926. 10 квіт.
19. Шевченко Й. Український театр сьогодні // Комуніст. 1926. 17 листоп.
20. Юра Г. Микола Садовський // Спогади про Миколу Садовського / упоряд., вступ. ст. і прим. Р. Я. Пилипчука. Київ, 1981. С. 120–123.

УДК 792.03 (=411.16) (477) «1934/1950»

ІРИНА МЕЛЕШКІНА,

заступниця директора з наукової роботи
МТМК України

«ДІ ШПІН, УН ДІ ФЛІГ» («ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК») УКРАЇНЬКА КЛАСИКА НА ЄВРЕЙСЬКІЙ СЦЕНІ

За першим в Російській імперії переписом населення 1897-го року Одеса була найбільшим «мегаполісом» на території України — 124 тисячі населення. Згідно з результатами того ж перепису, кількість осіб єврейського віросповідання, які до того ж назвали рідною мову їдиш, було 30,5%. Такі пропорції чисельності єврейського населення Одеси до загальної кількості її мешканців трималися до початку Другої світової війни та її приходу на українські землі. Прослідковується навіть тенденція до зростання: найбільший відсоток одеситів єврейської національності — 37% від загальної кількості 425 тисяч, тобто значно більше третини населення, припадає на 1926-й рік. [1, С. 307]

Отже, у цьому великому поліетнічному причорноморському місті єврейський театр з'являється майже одразу після свого народження (1876). Це відбулося 1878-го року, а на самому початку наступного року приїздить і сам засновник єврейського театру — Аврам Гольдфаден, щоб очолити національну театральну справу в Одесі та в цілому — по всій Україні [2].

Аврам Гольдфаден відіграв роль своєрідного каталізатора, активізувавши прагнення єврейської Одеси до власного театру. До 1883-го року, коли вийшла урядова заборона грати мовою їдиш, цю нішу заповнювала популярна трупа Зігмунда Могулеско (Зейліка Могилевського), якого одеські газети називали «першим коміком єврейського театру». Згодом, наприкінці 1880-х — на початку 1890-х рр. було здійснено низку спроб реанімації єврейської сцени в Одесі трупами Якова Співаковського та Аврама Фішзона. Подальше яскраве й насичене театральне життя, що включало систематичні гастролі трупи Аврама Камінського,

приїзди колективів під орудою Д. Сабсая, Я. Адлера, Я. Співаковського, врешті-решт — організацію першого їдишського стаціонарного Літературно-художнього театру Переця Гіршбейна, зробило Одесу єврейською театральною столицею України.

З початком першої світової війни діяльність єврейських театрів знову підлягає певним обмеженням. На цей раз вистави, що граються на їдиші, забороняються через його подібність до німецької мови. І, як не дивно, Одеса, що в період 1918–1920 рр. переживала інтенсивний інтелектуально-культурний бум, пов'язаний з припливом емігрантів з обох російських столиць, а згодом — із Києва, постійно діючого єврейського театру так і не отримала.

Боротьба за створення стаціонарного державного єврейського театру в Одесі була довгою й запеклою. «У якості кандидатів на допоки порожній колишній театр Болгарової, жадане місце, миготіли, або ж нещодавго застрягали тут різнокаліберні єврейські трупи» [3].

Появі єврейського державного театру в Одесі передував період студійності. У місті, де понад третина мешканців розмовляла на їдиші, формується низка національних театральних студій з числа ентузіастів-аматорів та безробітних артистів. Наприкінці 1920-х років була відкрита Одеська молодіжна єврейська театральна студія, організована учнем Вахтангова Марком Рубінштейном. Саме на її основі скоро і був організований Одеський «ГОСЕТ»¹.

«Нарешті 17 грудня 1930 р. відкрито Одеський державний єврейський театр-студію, що почав перший сезон п'єсою Олександра Безименського „Постріл“. Театру надали приміщення у самому центрі міста, у кварталі від Дерибасівської — на Грецькій вулиці (там нині розташований ТЮГ). Очолив трупу М. Рубінштейн, який привів до нового театру ряд своїх студійців» [4, С. 733].

Одеський «ГОСЕТ» був створений пізніше за інші, — Харківський та Київський, отже повною мірою відчув ідеологічний тиск вже з пер-

¹ Назва «ГОСЕТ» використовується як власне ім'я, згідно з усталеною термінологією, що застосовується для визначення єврейських театрів (Московський «ГОСЕТ», Київський «ГОСЕТ» тощо). Назва ДЕРЖЕТ загальноприйнятою не стала.

ших днів існування. Державна влада в особі створених нею у великих містах єврейських секцій при місцевих відділеннях Наркомосу намагалася сформувати новий тип радянського єврейства, емансипованого від ївриту, синагоги, національних свят та традицій. Одним з ефективних засобів будівництва єврейської пролетарської культури мав стати національний театр.

Одеська газета «Металеві дні», визначаючи пріоритети роботи новоствореного театру, писала «На відкриття одеського єврейського театру ми дивимося не як на відкриття культурної одиниці, а як на завоювання на фронті національного культурного будівництва.

Перший спектакль, — „Постріл“ по п'єсі Безименського, свідчить — репертуар буде насичений пролетарською ідеологією» [5]. Тобто перед новоствореним театром відпочатково ставилися завдання у першу чергу — ідеологічні, а вже згодом — художні. Проте доволі швидко виявилось, що театр з покладеними на нього зобов'язаннями не впорався. В роботі були помічені ознаки формалізму, для перевиховання колективу його скоротили та зробили пересувним.

1934-го року було здійснено другу спробу формування стаціонарного державного єврейського театру в Одесі. Тепер основою трупи став новостворений Вінницький «ГОСЕТ» на чолі з видатною єврейською актрисою, заслуженою артисткою УРСР (1932) Лією Буговою (Фельдшер): «Для укріплення роботи одеського державного єврейського театру, Наркомосвіти постановив об'єднати його з Вінницьким єврейським театром» [6].

Заради укріплення Одеського «ГОСЕТу» ліквідується ще один єврейський театр — у Миколаєві: «Миколаївський єврейський театр об'єднується з Одеським єврейським у зв'язку з тим, що кращі сили вливаються в Одеський театр. Ті ж, що залишаються, увійдуть до складу Миколаївського робітничо-колгоспного театру» [7].

1934-го року оновлений Одеський «ГОСЕТ» розпочинає роботу. «На театр очікувала будова у центрі міста, на Карла Лібкнехта, 48 (нині Грецькій). Театр Рубінштейна, який тут починав, був переселений сюди не випадково.



Приміщення театру

Раніше єврейське театральне мистецтво в Одесі посідало приміщення колишнього театру Болгарової, звичне для єврейських глядачів, що мешкали неподалік. Відремонтувавши приміщення на тисячу місць, театр більш євреям не надавали, змушуючи добиратися до незвичного центру, де їх обмежували залом вдвічі меншим.

Зате театр опинявся під контролем адміністрації, що знаходилася поруч» [8].

Новий Одеський державний єврейський театр очолив режисер Євген Венгре. Театр відкрився «Оптимістичною трагедією» Всеволода Вишневського. П'єса була обрана ідеологічно виважена, радянська. В ролі Комісара виступила Лія Бугова.

Євген Венгре очолював театр лише один сезон, а 1935 р. його замінив на посаді видатний режисер і педагог Ефраїм Лойтер. «Мабуть, саме Лойтер уособив водночас „досвідченого режисера, художника і культурного актора“, через брак яких журилися відомі діячі національної культури. Він прийшов до Державного єврейського театру, маючи майже сформовану концепцію єврейського актора і театру: далось взнати тісне співробітництво з Міхоелсом у театральній студії Московського „ГОСЕТУ“. Виходило далеко не все, проте очолювана ним одеська трупа взяла твердий курс на подолання характерної для провінційної єврейської сцени культурної герметичності та тематичної містечковості» [9, С. 305].



Л. Бугова та
Е. Лойтер [11]

У цьому сенсі є симптоматичним, що вже перший спектакль, поставлений Е. Лойтером на одеській єврейській сцені, не мав відношення до національного репертуару. 8 листопада 1935 р. відбулася прем'єра вистави «Фуенте Овехуна» («Овеча криниця») Лопе де Вега. «Лойтер, послідовний прибічник Вахтангова й Грановського, котрий пройшов школу московських постановок, який мав власний стиль та досвід, створив одну з кращих своїх робіт; він зумів тимчасово зняти протиріччя у колективі, переконавши рівнем постановочної культури: звернення до класики є точно знайдений шлях, на якому можливо, не загубивши обличчя, продемонструвати творчі можливості єврейського театрального мистецтва. Театр та Лойтера після удачі тимчасово перестали жорстко опікувати. Тандем Лойтера із Буговою створив низку блискучих робіт» [10].

Так, 15 квітня 1937-го року відбулася прем'єра першої постановки на єврейському кону української класичної п'єси «Глитай, або ж Павук» Марка Кропивницького, яка їдишем іменувалася «Ді Шпін, ун ді Фліг». Театр намагався запропонувати «Наймичку» Карпенка-Карого, в розрахунок на виконання ролі сироти Харитини Лією Буговою. Та «Глитай» більше відповідав «біжучому моменту» — країна взяла курс на остаточне викорінення куркульства.

Слід зазначити, що п'єси драматургів-корифеїв М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого на середину 1930-х рр. тільки-

SEZON 1936—37 p. צ'ינא 10 קופ.

УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ ОВК

**ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ЄВРЕЙСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР**

вул. К. Лібкнехта, 48, телеф. 51-07.

ПРОГРАМА

М. Кропивницький

ДИШПИН УН ДИФЛИГ
(ГЛІТАЙ АБО Ж ПАВУК)

на 3 дії

ДІЄВІ ОСОБИ:

Блюк Осип Степанович	Шварцер В. Е.
Олена Когут	Бугова Л. І.
Андрій (П'яловік)	Кінер І. Я.
Стеха (мати Олени)	Зальцман І. І.
Мартин	Асєлов Л. Т.
Вуся (його жінка)	Шер Т. А.
Іван Павлович	Мерсон Л. М.
Панас	Терельський Г. М.
Урядник	Кабак Я. П.
Староста	Фляш Л. Н.
Хрестя	Кримгольд А. Н.
Марійка	Амзель А. І.
Бандурист	Заяц Ф. М.
1-ша мати	Пасеманік Л. П.
2-а мати	Кабак Я. П.
Парубки:	Трілінг Е. О.
Білошійський Г. І., Котан-Шай Б. Б., Крим-гольд А. Н., Ландау Ш. А., Савранський А. І., Шрайман М. В., Фляш Л. Н.	Курц Б. Е.
Дівчата:	Біляєва Б. Е., Вігліні Р. С., Гартова К. Е., Файнгух А. Е., Шеравнер Е. Д., Старі: Кушинський Г. М., Маршак А. І., Кац Г. М., Старушки: Курц Б. Е., Трілінг Е. О., Ебєргольд Л. Ш.

Постановка худ. керівника театру—Ефроїма Лойтера.
Художники—Файнлеубоген Л. З., Кеслер Г. Г.
Композитор—Файнгух С. Е.
Хореографія—Мойсєєва М. Ф.
Консультант—Мацієвська Л. В. (засл. діяч мистецтва).
Режисер-асистент—Бугова Л. І. (засл. арт. Респ.),
Режисер-адміністратор—Пасеманік Г. А.
Пом. режисера—Кримгольд А. Н.
Машиніст сцени—Лішніц Т. Н.
Зав. електрикою—Варноватий Я. Н.
Зав. костюм. цеху—Андрієвський В. Н.
Зав. режизит. цеху—Гершкович І. С.
Пример—Кустанович С. Л.
Директор театру—Абєлов Л. Т.
Гол. адміністратор—Койфман А. М.
Адміністратор—Владіміров В. Г.

Област № 2712-О. 10-IV 87 р. Друк. «Чорном. Ком.», Сам. № 1893—3000

Програма вистави (українська та їдиш) [12]

מ-19
7-4

סעזאן 1936-37 יאר
סארוואלונג אבער קונסטאנינעם צום אויסטירקעם
אדעסער יידישער מעדוקע-טעאטער

פראגראם

מ- קראפיוניצקי

די שפינ און די פליג
אין דרש אסטנ

'ירש א- הובערמאן

אָנסטילדעמער:

ביטשקע אָסיפּ סעפּאָנאָוויטש . . . שוואַרצער וו. יע.
פּלעא קאָנט . . . ברוך אָווע ל. א. (פאָרזינגסט. אויסטעטן פון רעפ.)
אָנריי (איר מאן) . . . קיפּער א. יא.
סעסע (פּאָלעקס מוטער) . . . זאלצמאן א. א.
מאָרט . . . אַבער יעקו ל. ט.
וויסטיא (פּוּט פּרוי) . . . שע ט. א.
איראָנ פּאָולקוויטש . . . מייערסאָן ל. מ.
פּאָנס . . . סערלעצקי ג. ע.
קאַפּאָס יא.
אוריאָניק . . . פּליאַש ל.
סעראָסטע . . . רימגאָלד א. נ.
כריסטיא . . . אַמזעל א. א.
באָרייאָ . . . זאַיאַט פ.
באָ דוויסט . . . פּאַסעמאַניק ל.
1-טע מוטער . . . קאַפּאָס יא.
2-טע מוטער . . . טרילינג יע. א.
ינגלעך . . . קורצ ב.
מירדעך . . . בעלאַשיצלי. קאַנאָנשיצ. טרימגאָלד, לאַדאָו. סאָוואַנסקי. שיימאַן. פּליאַש. בעליאַדווע. וויגלין. גאַו טאָוואַ.
פּיוניק . . . שפּראַווניק א.
אַלסע פּויער מ: קרעטינע, מאַרשאַק, יאַצ. אַלסע פּויערס: קורצ, טרילינג, עבּערגאָלצ.
סטעלונג פון קונסטערישן אָמירער פון טעאטער—
עראָניק לויטער
קייטלענע-פּיילענבאָגענע ל. ז. קעסלער ג. ג.
קאַמפּאָזיטאָר-פּיוניק ט. יע.
פּענע מאָטייעוואַ מ. ט.
קאָסילטאַנט-מאַצוויוסקע ל. וו. (פאָרזינגסטילע פּויער פון קונסט)
רעזישער-אָסיסטענט-ברוך אָווע ל. א. (פאָרזינגסט. אויט. פון רעפ.)
רעזישער-אַדמיניסטראַטאָר-פּאַסעמאַניק ג. א.

בעהילפּ רעזישער-קיימגאָלד א. נ.
מאַניסט פון בערליפּשיצ ט. נ.
פּאָראַלסער פון עלעסטראַצק-וואַרשאַוואַטי יא.
פּאָראַלסער פון קאָסעמיינע-צב-אָדריקעוויטש וו.
פּאָראַלסער פון רעקוויזיט-צב-גערשקאָוויטש יא.
פּאָראַלסער פון גרימאָ-צב-זוכטאַנאָוויטש ט.
דירעקטער פון טעאטער-אַבער יעקו ל. ט.
וויסטיאָניסט-אַקאָר-לו סמאָ א. מ.
אַדמיניסטראַטאָר-וואַלדימיר קאָו וו.

но було «реабілітовано» та рекомендовано до постановки театрами республіки, оскільки у попередні роки класична українська драматургія була різко критикована за її «дрібнобуржуазність» і «націоналізм». Тепер, зчинивши розправу з плеядою сучасних драматургів, які стояли на позиціях соціалізму/комунізму та інтернаціоналізму, влада більш поблажливо ставиться до перевірених часом творів. Корифеїв зараховують до лав «попутників», а в їхній творчості підкреслюється й педалюється критика царату та потенціал розгортання класової боротьби в українському по-реформеному селі. «В українській драматургії театри інших національностей Союзу знайдуть для себе багатий вибір жанрів. Класичні українські драматурги (особливо різноманітна щодо жанрового багатства творчість Тобілевича) створили і реалістично-побутову, і психологічну драму, і побутово-реалістичну комедію характерів, і історичну мелодраму, і трагікомедію. І важливо ось що. Так само, як у драмі розгортання її дії, драматична доля її героїв викликає у нас протест проти оточення хижаків та експлуататорів, — і в комедії сатира та гумор обертаються теж проти значних суспільних явищ — проти тієї ж експлуатації та поневолення.

Цей тісний і непорушний, незалежно від обраного жанру, зв'язок з навколишнім тогочасним життям і робить українську класику особливо цінною і корисною для глядача» [13, С. 16].

Одеський критик і літературознавець Андрій Недзвідський, який у 1928–38 роках писав театральні рецензії для газети «Молода гвардія», так відтворює образ спектаклю: «Цікава, смілива вистава! Піднімається звіса єврейського театру, і на сцені — сива фігура Кобзаря. Він співає українську пісню, щоб за хвилину вона залунала по-єврейськи та перетворилася на бурхливий й ритмічний гопак, який виконують єврейські актори.

А на сцені в цей час виростають казкові пейзажі українського села. Так, це незвичний для єврейського театру спектакль, та саме в цьому його політична цінність» [14].

Проте спроба показати українське життя засобами єврейського театру була зацентована, насамперед, на зовнішній виразності та виявилася вдалою лише частково. Мелодрама Марка Кропивницького була перетворена на соціальну драму. Для обґрунтування такої трактовки

автор наводить одне з висловлювань петербурзьких царських цензорів, щоб зрозуміти, наскільки вдало зробив театр свій вибір. Ось що писали пани цензори з приводу «Глитая»:

«Взагалі автор постарався відобразити в похмурих фарбах справжнє становище селянина, знедолюваного з одного боку невідповідними його справжнім прибутками податкам, а з другого нещадними утисненнями глитаїв. Пан Кропивницький ніби поставив собі завданням довести, що пред'явлені до сільського населення, непосильні для нього грошові вимоги, за відсутністю всякої змоги задовільнити їх, примушують звиклого до осілого життя селянина або звертатись за допомогою до глитаїв, або до відхожого промислу.

В цьому останньому випадку селянин потрапляв у ненормальне положення і до свого господарства, а рівно і до родини, кидаючи їх напризволяще. Сумним наслідком обставин, що склалися таким чином, буває не одна тільки розора, але нерідко і моральне падіння беззахисної родини, що змушує на злочини людину, навіть найспокійнішу². Непогану характеристику дано тут викривальній ролі твору Кропивницького, хоч, звісно, похлило і перебільшено його соціальну насиченість!» [15, С. 17].

Для часопису «Театр», що виходив у Києві, А. Недзвідський пише розлогий огляд «Українська класика на російській і єврейській сцені», у якому були підсумовані результати одеського театрального сезону 1937–38 рр. та проаналізовані дві актуальні постановки: «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького у єврейському театрі та «За двома зайцями» М. Старицького — у російському. «Тим більший інтерес повинно мати врахування досвіду двох одеських драматичних театрів — російського та єврейського, які першими серед мистецьких закладів УРСР цього профілю здійснили постановку української класики на своїй сцені. Якраз у роботі цих двох театрів наочно виступають наслідки правильного і неправильного підходу до використання української класичної спадщини на сцені театрів інших національностей. Ці плюси та мінуси буде корисно зважити іншим мистецьким колективам.

² Повідомлення С.-Петербурзького цензурного комітету від 28 жовтня 1894 р. № 1933.

Одеський єврейський театр поставив «Глитай або ж павук» Кропивницького (постановка Е. Б. Лойтера), російський театр «За двома зайцями» Старицького (постановка М. В. Веселова). Кажуть, що «іспит у часі» є одним з найкращих мірил для визначення життєвості спектаклю, його довговічності, його дохідливості до глядача! Спектакль «За двома зайцями» був показаний одеському глядачеві наприкінці другої половини сезону, пройшов певну кількість разів (хоч і немало) і — зійшов, не будучи включений до репертуару нового сезону. Навпаки, «Глитай або ж павук» в єврейському театрі був включений до репертуару гастрольної подорожі до Ленінграда восени 1937 року, і взагалі до репертуару, повнюваного в сезоні 1937–38 року» [16, С. 16–17].

Театр розказав гірку історію про селянську родину Когутів, яку переслідують злидні, і тому чоловік Андрій має йти на заробітки далеко від дому, в той час, як його молода дружина Олена стає об'єктом домагань багатія Йосипа Бичка. Брехнею та оманю Бичкові вдається переконати Олену, що чоловікові вона більше не потрібна, й Андрій не повернеться. Коли Олена піддається на улащення лихваря, повертається чоловік, який мстить за наругу, заподіяну дружині, і трагічний фінал стає закономірною розв'язкою мелодраматичного сюжету [21]. У виконанні кращих акторських сил Одеського «ГОСЕТу» вистава «Ді Шпін, ун ді Фліг» («Глитай, або ж Павук») М. Кропивницького користувалася популярністю у глядачів, тож трималася у репертуарі весь довоєнний період. Комедія ж Старицького в російському театрі була поцінована рецензентом А. Недзвідським як легковажна.

«Така протилежна доля двох спектаклів, що за формальними моментами мають нібито якусь зовнішню схожість, не випадкова. Адже хіба можна навіть порівнювати з «Глитаєм» Кропивницького комедію Старицького «За двома зайцями» щоб мати, для першого знайомства, уявлення про українську драматургію? Звісно, ні!

Одеський єврейський театр створив спектакль, сповнений потрібної соціальної виразності (це не виключає спірності режисерського трактування багатьох місць п'єси, скорочень і перероблень, припущених Е. Б. Лойтером). Творити ж соціально-виразний спектакль театрові



Сцена з вистави

було тим легше, що він обрав для першого знайомства єврейського глядача з українською класикою один з найбільш соціально-насичених творів, яким є „Глитай, або ж павук“ Кропивницького. Злидні та безвихідь українського дореволюційного села, що стогнало під подвійним пресом класового гноблення, податкового тягара і сваволі царських урядовців, лихварства і здирства „своїх“ українських глитаїв, показані в п'єсі Кропивницького з переконливою яскравістю й реалістичністю. Саме ця реалістична манера писання у Кропивницького допомагала драматургові при його знанні старого українського села правдиво відобразити горе й безправ'я своїх героїв, яких з особливою любов'ю Марко Лукич завжди знаходив у бідняцько-батрацькому середовищі» [18, С. 17].

Художником вистави виступив Л. Файленбоген. Він створив на сцені Одеського «ГОСЕТу» атмосферу села на півдні України (дія п'єси М. Кропивницького відбувається на Херсонщині). Костюми створила театральна художниця Г. Кеслер.

На фото і картини і дії представлено велику групу українських селян, які застигли в поклоні перед церквою. Водночас вони схилиють голови перед сільською верхівкою — Старостою, Урядником та багатієм-лихварем Бичком (арт. В. Шварцер), які стоять на сходах церкви, ніби підносячись над натовпом [19].



Андрій Когут — І. Кіпер, Олена — Л. Бугова

Рецензентом вже був відзначений доречний вибір Одеського єврейського театру п'єси для першого знайомства національного глядача з українською класикою: «„Дебют“ є тим удаліший, що режисер і театр заходились над тим, щоб надати спектаклеві потрібного соціального звучання. Це їм удалося. В постановці Лойтера трагедія однієї родини переростає особисті рамки, знаходить з'ясування в корінні соціальних обставин, характерних для мільйонів таких родин: злидні однієї родини підносяться тут до висот потрібного узагальнення. Це — позитивний момент першої роботи Е. Б. Лойтера над українською класикою. Завдання радянського поставника „Глитая“ полягало саме в тому, щоб не тільки подати п'єсу в її справжньому вигляді (тобто без корективів, які драматург вносив під тиском цензури), але щоб правильно розкривати те, що в Кропивницького було або приховано, або згадувалося тільки у формі натяків.

Але все ж у своїй роботі над Кропивницьким режисер Лойтер перебільшив рамки можливого в змінах і перемонтуванні п'єси. Наприклад, він з'єднав другу та третю, четверту та п'яту³ дію.

³ У М. Кропивницького зазначено: «Глитай, або ж павук. Драма у 4-х діях і 5-ти одмінах».



Олена — Л. Бугова

Подібні з'єднання разом із скороченням тексту дуже утруднили, наприклад, роботу заслуженої артистки республіки Л. І. Бугової (Олена). Свою роль артистка взагалі наповнила справжнім драматичним звучанням, влучно підкреслюючи, що трагедія молодої жінки виникає внаслідок соціальних обставин.

Але експерименти тов. Лойтера над з'єднанням дій позбавили артистку змоги показати наростання дії, дати глядачеві відчуття розвитку свого образу. Між п'ятьма діями драми Кропивницького проходить певний час, на протязі якого під впливом зовнішніх обставин і розвивається вся трагедія обманутої Бичком Олени. При переробках Лойтера зміни в поведінці Олени на протязі „другої зведеної“ дії (себто другої і третьої) стають зовсім неможливими і невиправдано-поспішними. Так само на початку „третьої зведеної“ дії глядач зовсім несподіваний до божевілля Олени (тоді як у Кропивницького глядач готує до жахливого фіналу п'ятої дії вся четверта). Внутрішнє наростання переживань у артистки не встигає за темпами режисера» [20, С. 18].

На представленому фото бачимо описану рецензентом сцену божевілля головної героїні на початку III дії. Роль Олени Кропивницьким була написана для видатної Марії Заньковецької й відносилася до гале-



Сцена з вистави

реї яскравих образів актриси, які втілювали кращі риси українського жіночого характеру, як-от вірність, чистота, працелюбність. Водночас сама актриса називала своїх героїнь «мої закльовані голубки», підкреслюючи цим їхню трагічну долю та неспроможність протистояти агресивному середовищу. Традиційний в українській класичній драматургії жіночий сценарій — героїня божеволіє і вмирає — був повною мірою використаний М. Кропивницьким у п'єсі «Глитай, або ж Павук».

На одеській єврейській сцені Лія Бугова привабливо і яскраво зображує свою героїню. Божевілля рятує Олену-Бугову від прозріння, від усвідомлення того, що її жертва була марною, і що Бичок, скориставшись своїми грошима і владою, мимохідь занапастив її життя [21].

На фото представлена сцена залицяння Бичка (арт. В. Шварцер) до Олени (арт. Л. Бугова), під час якої багатій обіцяє жінці гроші в обмін на прихильність. Мати Олени Стеха (арт. І. Зальцман) схиляє дочку бути більш поблажливою до Йосипа Степановича, бо його статки можуть порятувати всю родину від злиднів. За це односельці таврують її прізвиськом «жінка, що продала свою дочку». Поруч — сільські дівчата, подруги Олени Христя (арт. Ф. Заяц) та Марійка (арт. Л. Пасеманік) [22].



Сцена з вистави. Фінал I дії.

«Свої зміни і переробки тов. Лойтер вносив, безперечно, бажаючи виразніше окреслити огидну постать глитає, „подвійний прес“ пригнічення, який тяжив над селянином-бідняком.

З цього погляду виправдана запроваджена масова сцена в кінці першої дії (у Лойтера іде у найми не тільки один Андрій, а ціла група селян, стиснута лещатами злиднів), виправдане перенесення розмови про сходку та податки з 4-ї (у Кропивницького) дії до 1-ї, тощо. Але режисер цим не обмежився: він припустився невиправданих перебільшень, занадто вже вільно поводячись з класичним твором — там, де можна і треба обмежитись правильним з сучасних позицій акцентуванням класики. Особливо спірна корінна зміна кінця п'єси, де, замість Олени (за Кропивницьким), у постановці Лойтера вмирає... Андрій. Тут навіть не можна знайти виправдань у прагненнях режисера піднести соціальну насиченість твору. Такого піднесення від зміни кінцівки не відчувається» [23, С. 18–19]

На фото з фіналу вистави бачимо сцену вбивства Андрія урядником, представником імперської влади на селі. Режисер Е. Лойтер кардинально змінює розв'язку сюжету. У М. Кропивницького Андрій, повернувшись додому, бачить Олену у хаті Бичка. Нещасна, що збоже-



Сцена з вистави

воліла, вмирає, не витримавши прозріння. Андрій, остаточно втративши кохану дружину, зопалу вбиває кривдника. У сценічній версії Одеського «ГОСЕТу» Олена-Бугова залишається живою. Андрій вбиває Бичка за наругу, за брехню та надужиття владою — і сам миттєво гине від руки урядника [24].

Принадібно слід зауважити, що ані сільського старости, ані урядника, зображених на сцені Одеського «ГОСЕТу» (сценічна редакція Е. Лойтера, переклад А. Губермана), не було в оригінальному творі М. Кропивницького. Ці персонажі були виведені для підкреслення соціального розшарування в українському пореформеному селі, задля підсилення класових протиріч [25].

Як значно пізніше сказав драматург Г. Горін у своїй п'єсі за Шолом-Алейхемом «Поминальна молитва» (1989) вустами головного героя Тев'є-молошника: «Очікуєш на Б-га, а приходять урядник...»

Рецензент А. Недзвідський продовжує конструктивну критику вистави, завдяки чому сьогодні можна хоча б частково реконструювати особливості постановки єврейським театром української п'єси, її успіхи й похибки. «Не завжди виправдане і надуживання режисера масовістю,

яку він вносить до ряду сцен теж з власної ініціативи. Це неприємно вражає в середині першої дії, де люди починають раптом прогулюватись по сцені без усякої в тому потреби (але чомусь, за правилами симетрії, якимись мовчазними парами).

Отже, при всій позитивній оцінці, яку можна дати першій спробі єврейського театру поставити українську класичну п'єсу, треба застерегти інші театри від спроб безцеремонно ставитись до класики. Ніхто не проголошує недоторканності кожного окремого рядка класичної п'єси, але змінам і перемонтуванням краще завжди буде протиставити правильне прочитання твору з наших сьогоднішніх позицій, правильне його акцентування. До того ж невинуваті зміни та з'єднання, як це видно на прикладі з роллю Олени, не тільки не підносять звучання спектаклю, а залишаються змінами „заради самих себе“, що навіть погіршують сприймання спектаклю.

„Експерименти“ тов. Лойтера є тим прикріші, що його постановка зберегла і чудову звучність народної пісні, і динамічність народного танцю, а перекладач п'єси тов. Губерман теж передав при перекладі соковитість мови Кропивницького, реалістичну манеру його письма. Постановка театру показує силу і красу українського фольклору. На жаль, тільки не всі виконавці збагнули національну форму спектаклю. Це відчувається в таких деталях, як грим, як зміна інтонацій (зокрема під час плачу), як хода та ін. Навіть у такої артистки, як Л. І. Бугова, виконання іноді не утримується в межах національної форми образу. Консультант спектаклю — заслужений діяч мистецтв УРСР Л. Мацієвська, чимало попрацювавши над постановкою, все ж не довела до кінця роботу з окремими виконавцями. Над такими ж деталями треба працювати наполегливо і вдумливо. Неопрацьованість їх є тим прикрішою, що актори взагалі старанно працювали над новим для себе твором і зробили ряд переконливих образів (арт. Шварцер, який будує свою гру в ролі Бичка на спокійно-розрахованій поведінці облесливого, облудливого хижака, і арт. Абелев, який соковитими мазками подав постать облуданого ярмом шинку та лихварських процентів дрібного власника-селянина та ін.)» [26, С. 19].



Мартин — Л. Абеліов, Йосип Бичок — В. Шварцер [27]

В ролі сільського багатія, лихваря Йосипа Бичка, який дає односельцям гроші під відсотки та облутує їх павутинням боргів, виступив видатний єврейський актор Володимир (Біньомін) Шварцер. На сцені Одеського «ГОСЕТу» актор створив такі різнопланові образи, як Тев'є («Тев'є дер Мілхікер»), Гоцмах («Ді блондженде Штерн»), Шмага («Без вини винні»). «Актора зазвичай визначають за амплу, Шварцер же був на диво багатограним. З однаковим успіхом давалися йому драматичні, комічні та навіть героїчні ролі. Кого б він не грав: шахраюватого солдата Швейка, сільського філософа Тев'є або полум'яного революціонера Ботвина — глядача завжди вражала глибина, правдивість та соковитість образів [28]. «Шварцер — єдиний єврейський актор, який зіграв Леніна у постановці „Яків Свердлов“. 1943 р. після настійливих прохань Міхоелса актор повернувся до московського «ГОСЕТу» [29, С. 737].

В драматичній ролі Мартина виступив знаний актор Одеського «ГОСЕТу» Лазар Абеліов (Абелев), чоловік Лії Бугової. Він в трупі театру був виконавцем переважно характерних ролей. Його персонаж — також жертва жадоби до грошей та влади Йосипа Бичка. Заможний селянин Мартин має невелике, проте міцне господарство, яке не дає спокою



Сцена з вистави. Танок Мартина з парубками.

Бичкові. Щоб прибрати землю та худобу до рук, жадібний лихвар споює односельця, регулярно позичаючи йому гроші на горілку під грабіжницький відсоток.

Представлене фото показує Мартина (арт. Л. Абеліов), який напідпитку повертається з шинку в оточенні сільських парубків. Артист майстерно виконував хмільний танок свого персонажа. Навколо нього — українські парубки у виконанні молодих єврейських акторів В. Когана-Шаца, М. Шраймана, А. Савранського, Г. Білошицького, а також дружина Мартина Вустя (арт. Т. Шер), яка тягне чоловіка додому [30].

Якщо соціальне розшарування українського села у виставі всіляко підкреслювалося, то національні відмінності нівелювалися: так наявний у Кропивницького персонаж шинкар Юдко, який, власне, і продає Мартинові горілку, у виставі Одеського «ГОСЕТу» був відсутній, щоб уникнути небажаних акцентів. Слід зауважити, що в оригінальному творі М. Кропивницького образ шинкаря не має негативного забарвлення, вся вина за споювання Мартина цілком покладається автором на Йосипа Бичка.

«Врахувавши всі помилки перших робіт, здійснених у цьому напрямі, використавши те позитивне, що є в них (зокрема в постановці

„Глитая“ Одеським єврейським театром), наші мистецькі заклади (і не тільки російські та єврейські, а й польський, німецький, болгарський, грецький театри, що є в УРСР) повинні ширше заходитись над здійсненням постановок української класики. Такі постановки — одночасно з показом кращих творів сучасної радянської української драматургії — безперечно сприятимуть зближенню та збагаченню національних культур братерських народів.

Класична українська драматургія, кращі її твори, написані найвидатнішими майстрами минулого — Тобілевичем, Шевченком, Лесею Українкою, Кропивницьким — повинні стати надбанням усіх народів Союзу. Вона цього заслуговує цілком» [31, С. 19]. Так завершує свій огляд рецензент А. Недзвідський.

Незважаючи на значний успіх у ролі Олени, Лії Буговій недовго довелося грати цю роль. Для одеської публіки очевидно була «неучасть Лії Ісаківни у єврейських класичних п'єсах, що стала постійною. Це була вже підготовка до вилучення актриси до російського театру.

Місто бачило розкішну, але все менш єврейську актрису» [32].

Сценічне життя вистави «Ді Шпін, ун ді Фліг» («Глитай, або ж Павук») М. Кропивницького на сцені Одеського «ГОСЕТу» продовжувалося ще кілька років — вже без Бугової...

У програмі вистави сезону 1938/39 рр. прізвища Лії Бугової та Лазаря Абеліова викреслені, а натомість вписані інші виконавці [33].

1940-го року до трупи Одеського «ГОСЕТу» була прийнята Софія Йоффе — учениця знаного актора і режисера Йосипа Міндліна, яка разом з ним працювала до Одеси на харківській та бакинській єврейській сцені. С. Йоффе швидко вводиться у весь діючий репертуар, опановує ролі, які грала в театрі Л. Бугова. Виконувала вона їх з не меншим професіоналізмом, ніж її попередниця. Саме вона грала Олену до самого початку війни.

Вистава «Ді Шпін, ун ді Фліг» («Глитай, або ж Павук») за класичною п'єсою українського драматурга М. Кропивницького на одеській єврейській сцені залишилася поодиноким явищем. Є свідоцтво актора і режисера Мойсея Лоєва, що Всеукраїнський «ГОСЕТ» ім. Шолом-

Сезон 1938—39 р. ЦІНА 10 коп.
 ВІДДІЛ МИСТЕЦТВ при О. В. К.
**ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
 ДРАМАТИЧНИЙ
 ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР**
 תעטר ״די שפיר און די פליג״ תעטר
 вул. К. Лібкнехта, 48, тел. 51-07, 33-43

ПРОГРАМА

М. Кропивницький

ГЛИТАЙ АБО Ж ПАВУК

די שפיר און די פליג

на 3 дні.

ДІЙОВІ ОСОБИ:

Бичок Осип Степанович Шварцер В. Е.
 Олена Когут Бугова Л. І.
 Андрій (п чоловік) Кіпер І. Я.
 Стеха (мати Олени) Зальцман І. І.
 Мартин Абелов Я. Т. 91710 Я.
 Вустя (його жінка) Шер Т. А.
 Іван Павлович Меерсон Л. М.
 Терленький Г. М.
 Панас Кабак Я. П.
 Урядник Кущинський Г.
 Староста Амзель А. І.
 Христя Заяц Ф. М.
 Марійка Пасеманік Л. П.
 Бандурист Кабак Я. П.
 1-ша мати Трілінг Е. О.
 2-а мати Курц Б. Е.
 Парубки: { Білошицький Г. І., Коган-Шац В. Б.,
 Ландау Ш. А., Шрайман М. В.
 Дівчата { Вігліл Р. С., Гартова К. Е.,
 Файнтух А. Е., Шеравнер Е. Д.,
 Арнольд К.
 Стари: Кущинський Г. М., Маршак А. І.,
 Кац Г. М.
 Старушки: Курц Б. Е., Трілінг Е. О.,
 Ебенгольц Л. Ш.
 Постановка худ. керівн. театру Ефроїма Лойтера
 Художники—Файленбоген Л. З., Кеслер Г. Г.
 Композитор Файнтух С. Е.
 Хореографія Мойсеева М. Ф.
 Консультант Мащевська Л. В. (засл. діяч мист.)
 Режисер-асистент Бугова Л. І. (засл. арт. УРСР)
 Режисер-адміністратор Пасеманік Г. А.
 Пом. режисера Владимиров В. Г.
 Машиніст сцени Ліфшиц Т. Н.
 Зав. костюмерного цеху Андрікевич В. Н.
 Зав. електроцеху Перл І. Я.
 Зав. реkvізити цеху Гершкович Н. С.
 Зав. гример цеху Кустанович Л. С.
 Початок вистави о 7 год. 30 хв. вечора

ДИРЕКЦІЯ

Облліт 4265. 19-111-39 р. Друк. «Чорном. Кош.» 1613—500

Програма вистави 1938–39 рр.

Алейхема в Чернівцях в сезон 1948–49 рр., у найважчий період свого існування, перед самим закриттям, здійснював постановку означеної п'єси Кропивницького в сценічній редакції Одеського «ГОСЕТу» для залучення до театру українського глядача: «Ефраїм Лойтер, як завжди, з молодим запалом працював над «Глитаєм, або ж Павуком», я йому допомагав» [34, С. 225]. Проте, через закриття Всеукраїнського «ГОСЕТу» 1950 року останнім з єврейських театрів Радянського Союзу, цим планам не судилося здійснитися.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Баканурский А. Еврейский театр в Одессе. // Дерибасовская — Ришельевская. — № 2, (53). — Одесса, 2013.
2. Начало еврейского профессионального театра (1876–83). / 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.
3. Миндлин Ф. Мои еврейские артисты. // Еврейская старина, альманах. — № 3 (98) — 2018. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/2018-snomer3-fmindlin/> — назва з екрану.
4. Баканурський А. Єврейський театр в Одесі (1876–1949). / 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.
5. Металеві дні. — 1930. — № 2.
6. Молодая гвардия. — Одесса, 1930. — 14 грудня.
7. Черноморская коммуна. — Одесса, 1933. — 20 вересня.
8. Миндлин Ф. Лия Бугова и Одесский Госет. // Еврейская старина, альманах. — № 4 (99) — 2018. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/2018-snomer4-fmindlin/> — назва з екрану.
9. Баканурский А. Еврейский театр в Одессе. // Дерибасовская — Ришельевская. — № 2, (53). — Одесса, 2013.

10. Миндлин Ф. Лия Бугова и Одесский Госет. // Еврейская старина, альманах. — № 4 (99) — 2018. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/2018-snomer4-fmindlin/> — назва з екрану.
11. Фонд «Ф», № 83599 — МТМКУ⁴.
12. Фонд «П», № 6967(3) — МТМКУ.
13. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
14. Молода гвардія. — Одеса, 1937. — 12 травня.
15. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
16. Там само.
17. Кропивницький М. Глитай, або ж павук. / УкрЛіб — Бібліотека Української Літератури. — Режим доступа: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1071> — назва з екрану.
18. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
19. Фонд «Ф», № 33004 — МТМКУ.
20. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
21. Фонд «Ф», № 33001 — МТМКУ.
22. Фонд «Ф», № 33006 — МТМКУ.
23. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
24. Фонд «Ф», № 33002 — МТМКУ.
25. Кропивницький М. Глитай, або ж павук. / УкрЛіб — Бібліотека Української Літератури. — Режим доступа: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1071> — назва з екрану.
26. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2.— Київ, 1938.
27. Фонд «Ф», № 33003 — МТМКУ.
28. Миндлин Ф. Каждый выбирает для себя... // Мигдаль Times — № 99. — Режим доступа: <https://www.migdal.org.ua/times/99/17533/?tid=23239#comments> — назва з екрану.
29. Баканурський А. Єврейський театр в Одесі (1876–1949). / 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.
30. Фонд «Ф», № 33005 — МТМКУ.
31. Недзвідський А. Українська класика на російській і єврейській сцені. // Театр. № 2. — Київ, 1938.
32. Миндлин Ф. Лия Бугова и Одесский Госет. // Еврейская старина, альманах. — № 4 (99) — 2018. — Режим доступа: <http://s.berkovich-zametki.com/2018-snomer4-fmindlin/> — назва з екрану.
33. Фонд «П», № 7202 — МТМКУ.
34. Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950 — К. : Дух і літера, 2003.

⁴ Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

ДАНУТА БІЛАВИЧ,
завідувачка наукового відділу
Музично-меморіального музею
Соломії Крушельницької у Львові

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА І КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Незважаючи на те, що більша частина життя Соломії Крушельницької минула за межами Батьківщини, вона завжди вважала себе українською співачкою. Тому таке велике значення мали для неї контакти з відомими українськими діячами. Серед приятелів співачки були Іван Франко, Леся Українка, Михайло Павлик, Василь Стефаник, Іван Труш, родина Морачевських та ін.

Взаємини Соломії Крушельницької та корифеїв українського музично-драматичного театру є для нас особливо цікавими, адже цих видатних митців поєднували професійні інтереси. В контексті даної розвідки ці контакти розглядаються в таких площинах:

1. Особисті контакти С. Крушельницької та її родини з корифеями українського театру;
2. Вплив образної мови поезії Тараса Шевченка в музичній інтерпретації Миколи Лисенка на творчість Соломії Крушельницької;
3. Засади акторської майстерності Соломії Крушельницької й представників театру корифеїв.

Співачка спілкувалася з Миколою Лисенком і Марком Кропивницьким та членами його театру. З Кропивницьким вона познайомилася в Одесі у 1896–1897 роках під час своїх гастролей у складі італійської трупи. Він у той час також виступав там зі своєю трупою з 16 жовтня по 1 грудня. Гастролі видатного діяча української сцени в Одесі співпали з 25-річним ювілеєм акторської діяльності Марка Кропивницького. Свят-

кові заходи відбулися 22 листопада 1896 р. в приміщенні Російського театру на вул. Грецькій. Тоді ювіляр виступив у фрагментах з найпопулярніших вистав. Соломія Крушельницька була присутня на цьому вечорі. З цієї нагоди місцева преса зазначала, що «надіслала свою картку вітань з українським написом примадонна італійської опери Крушельницька, українка за національністю» [5, С. 48].

Знайомство перейшло у приятні стосунки родин двох митців. Так, Марко Кропивницький пропонував молодшій сестрі С. Крушельницької Емілії вступити до нього в трупу, але вона не скористалася цією пропозицією, її злякала перспектива мандрівного, «циганського», за її словами, життя.

Зберігся лист Марка Кропивницького до Соломії Крушельницької від 25 січня 1898 року: «Високоповажна панно! З великою радістю відібрали ми від Вас візитну картку і дякуємо від щирого серця, що згадали нас під теплим та розкішним небом Італії. Як же Вам живеться, чи живі-здорові? А ваша мила сеструня (Емілія), яка так і не приїхала? Вороний і Паньківський не змогли умовити її, щоб їхала в купі з ними.

Нам тут у Москві..., не геть-то „радісно й корисно“, вимагають, бачте, щоб ми більш танцювали гопака, пили горілку та співали, а щоб про біль серця, про скорботи душевні, про лихі стосунки і відносини ані чичирк! Мовляв, танцюємо на одному місцеві, як медвідь на ланцюгу» [5, С. 49].

Соломія Крушельницька і Микола Лисенко особисто не зустрічалися. Вони листувалися, іноді через спільних знайомих пересилали один одному вітання, подарунки або певну інформацію. На жаль, частина епістолярної спадщини співачки втрачена, тому неможливо повністю розкрити історію творчих взаємин обох митців. Зберігся лише один лист М. Лисенка до С. Крушельницької і її відповідь композиторові. Про те, що листування з Лисенком було ширшим, відомо зі спогадів племінниць артистки Ольги та Одарки Бандрівських. На даний час залишається багато нез'ясованих обставин з біографії С. Крушельницької, тому в контексті даного дослідження ми іноді можемо лише висувати припущення стосовно окремих фактів чи подій.

Про велике зацікавлення Соломії Крушельницької постаттю і творчістю Лисенка ми найбільше дізнаємося з її листування з іншими особами, зокрема Михайлом Павликом. Вперше Соломія Крушельницька згадує про Миколу Лисенка в листі до Павлика ще 1893 року. Вже тоді, на самому початку своєї мистецької кар'єри, співачка зуміла оцінити новаторську творчість Миколи Лисенка: «Знаєте, тут в Італії дуже тяжко забувають про всьє старе, особливо як приходиться щось нового в життє впровадити <...>. Колись тут була наочним свідком, як в театрі запротестували оперу Ваґнерову, котра після мене має запевнену будучність, та в Італії хіба за 100 літ зрозуміють сю пречудну ваґнерівську музику, що не лиш до серця промовляє, але й до розуму. Єго опери радше можна назвати драматом музичним, ніж операми. Лисенко наш зовсім схожий з Ваґнером, і не диво, що й в нас не всі його розуміють як слід!» (Мілан, 30.12.1893) [6, С. 189].

В листах Крушельницької до Павлика присутнє не лише захоплення музикою Миколи Лисенка, але й розуміння її глибини:

— «Хочу написати до п. Шухевичевої, щоби мені прислала яку нову музику Лисенка, бо, зачуваю, хотять, щоби я співала на концерті Шевченковім, <...> то хотіла би щось нового дати пізнати нашій публіці. „Різдвяну ніч“ також хочу вивчити, бо знаю наперед, що лиш та опера може заімпонувати народіві, що прийде на виставу» (Мілан, 4.4.1894) [6, С. 189].

— «Ви кажете, що Вас не вражає музика Лисенка, і маєте рихт, бо чи Ви чули, щоби хоть один кавалок був виконаний, як належить? А вже щоби міняти Ніщинського „Задумки“ за Лисенкові твори, куди, куди. Лисенко однією піснею, як „Ой люлі, люлі“ або „Ой, одна я, одна“ погребєє всіх наших славний композиторів Бажанських, Матюків, Вахнянинів та Нижанківських. Ви помилилися, що то я співала на однім з концертів ві Львові „Ой одна я, одна“. [...] Я сеї пісні ніколи не співала, бо не чулася на силах, але тепер Вам її заспіваю...» (Мілан, 10.03.1894) [6, С. 208].

Співачка справді включила цей солоспів Лисенка у свій репертуар і виконала його, зокрема, на Шевченківському концерті у Львові 1895 року. Рецензент газети „Діло“ писав про цей виступ С. Крушель-

ницької: «Галицька громада досі, мабуть, ще не чула кращої інтерпретації наших пісень народних і Лисенкових <...>. Відспівання пісні Лисенка „Ой одна я, одна“ показало довгі і совісні студії, по яких знаменита наша співачка піднялася на полі народної творчості і музики спеціально. У відспіваній нею пісні тій зрозуміли ми цілу красу й силу Шевченкової лірики, увесь чар і глибину Лисенкової музики, бо ж співачка віддала пісню ту з таким гарячим почуттям і артистичним натхненням, що очарувала всіх і до сліз зворушувала».

Михайло Павлик підтримував Соломію Крушельницьку у її прагненні досконало вивчити творчість Лисенка. В листі до співачки від 14 липня 1894 року він писав: «Я думаю, що для вашої кар'єри і для кар'єри української музики Вам найперше треба би піти в Київ і добре пройти лисенківську школу української музики... Тільки тоді Ви би заімпонували світові як співачка-українка по репертуару і по тенденціям...

Мені взагалі представляється Ваша кар'єра так: Ви, з одного боку, мусите вславити українську музику і українську інтелігенцію в широкому світі, а з другого боку, на средства, здобуті Вашим співом, помочи українській справі у нас, українському жіноцтву і взагалі».

Павлик неодноразово радив Крушельницькій поїхати до Києва, пропонував допомогу в організації цих гастролей, в налагодженні контактів з українськими діячами, зокрема Лесею Українкою. Тема подорожі до Києва присутня у багатьох листах як Соломії Крушельницької, так й інших її кореспондентів.

Єдиний лист Лисенка до Соломії Крушельницької датований 5 березнем 1899 р.:

«Високоповажана панно!

Користую слушною нагодою через високоповажаного добродія пана Яблоновського доручити Вам гостинця українського. Три мої твори, ще досі не друковані, прошу прийняти від мене яко ознаку високої пошани моєї до таланту й хисту артистичного високоповажаної панни, котру, на превеликий жаль, і досі не мав щасливої okazji почути. Чому ж

то ляхи щасливіші від українців, і коли Україна буде мала щастя чути й бачити художню перлину русько-української нації. О, як бажано б почути!

Свідчусь глибоким поважанням до високоповажаної панни

М. Лисенко

з Києва, 5 марця 1899 р.» [6, С. 309].

Тоді композитор переслав три романси, присвячені Соломії, — «Я вірю в красу», «Хіба тільки рожам цвісти?» (сл. Дніпрової Чайки) і «Не забудь юних днів» (сл. Івана Франка).

На нашу думку, судячи зі стилю і враховуючи правила тогочасного етикету, це не був його перший лист до співачки. Лисенко звертається до Крушельницької, як до вже знайомої особи. Як добре знайомому, відповідає йому й Соломія Крушельницька. Вона навіть не підписує свого листа:

«Коханий батьку!

Дістала-м Ваші пісні, котрі ласкаво привіз мені п. Яблоновський, і сердечно Вам дякую за них! При найближчій нагоді заспіваю їх де на концерті.

Спасибі Вам також за бажання почути мене! А що-м ляхи мене слухають, то ще їм з того не велика потіха, бо вони добре знають, хто я і чия.

Я б дуже рада у Києві заспівати, та нема okazji. Може би, там який концерт зробити? Мій сезон кінчається тут 15/6 ц. р. Може, скочити опісля та хоч подивитися на Київ, тоді вже Вам заспіваю. Побачимо. Заким що будьте здоровенькі та пишійте для мене, щоб для *soprano dramatico* була добра партія» (Варшава, 30.03.1899 р.) [6, С. 309].

Як продовження цієї розмови сприймається лист до співачки від невідомої особи, надісланий з Києва 17 квітня 1899 року. Лист яскраво підтверджує той факт, що навіть не будучи особисто знайомими, Лисенко і Крушельницька відчували глибоку симпатію і пошану один до одного:

«Люба землячка!

Ще раз од мене, од Лисенка і Гулака вклін щирих Ваших поклонників, хоч і незнайомих з Вами лично. Ви й не повірите, як мене радували Ваші успіхи, не менше, як коли б вони були мої власні. І, Боже, як тоді хотілося побачити Вас, обняти і подякувати ..., що є і у нас свої артисти, щирі душі, що хоч і вийшли в люди, не цураються свого рідного мужичого слова і пісні.

Багато ми про це балакали з Лисенком, балакали і про Вас. Він дуже Вас вже любить і страшенно бажає з Вами познакомитись. Що, каже, якби мені з нею дати концерт?

До того я йому сказав, що Ви самий лучший виконавець його речей, так що він аж горить. Дуже я хотів би, щоб і Ви з ним познакомились. Чудова він людина, і я певен, що між вами зав'яжеться щира приязнь <...>

Як хочете почути гарну оперу, то, як тільки буде у Вас вільний місяць чи тиждень, Ви конче приїздіть у Київ до Лисенка в гості і попросіть, нехай він Вам заграє „Тараса Бульбу“ свого» [6, С. 311].

На жаль, усім багаторічним планам щодо поїздки Соломії Крушельницької до Києва не судилося здійснитися. На це було декілька причин. У 1896 році згоріла будівля музичного театру. Про це згадує і сама Крушельницька в одному з листів з Одеси: «Жаль мені, що у Київ тепер не можу поїхати, бо там наразі нема відповідного театру, старий погорів, а нового ще не успіли покласти» (Одеса, 10.02.1897 р.). Урочисте відкриття нового приміщення, де й тепер знаходиться оперний театр (архітектор В. Шретер), відбулося лише через п'ять років, 16 вересня 1901 року.

Щодо концертних гастролей у Києві, то одна з версій, чому вони не відбулися — це несприятливі політичні обставини. Виступ Соломії Крушельницької перед родиною російського царя Миколи II в його резиденції в Скерневіцах неподалік Варшави у листопаді 1899 р. отримав широкий розголос в українській і польській пресі. Тоді співачка сміливо назвала себе українкою і виконала українську пісню «Ой під гаєм зелененьким». Згодом активна громадянська позиція Соломії Крушельни-

цької виявилася під час подій так званої «львівської сецесії» наприкінці 1901 року. Вона підписала лист-віدозву на підтримку українських студентів, які покинули навчання у львівському університеті, протестуючи проти дискримінації українців у цьому вузі. Звичайно, в Києві, де відбувалася активна русифікація і впроваджувався в життя сумнозвісний Емський указ, присутність Соломії Крушельницької була небажаною. Після завершення контракту у 1902 році співачка більше ніколи не співала на Варшавській сцені. Іншої ж нагоди виступити на теренах тогочасної Російської імперії, скоріш за все, не трапилося.

Не зустрілася Соломія Крушельницька з Миколою Лисенком і в грудні 1903 року, коли композитор відвідав Галичину. Тоді у Львові та інших містах Західної України відбувалися урочисті імпрези, пов'язані з відзначенням 35-ліття музичної і творчої діяльності корифея української музики. Його урочисто вшанувала вся галицька громадськість. Проте Соломії Крушельницької не було тоді у Львові. У грудні 1903 року вона підписала контракт з театром «Сан Карло» в Неаполі. В дар Лисенку Соломія прислала бюсти Бетховена і Белліні, як писали газети, «пречудної мистецької різьби з карарийського мармору» і вітальну телеграму такого змісту: «Славному українському композиторові Миколі Лисенкові — адмірацію і желання найкращих літ і щастя пересилає Соломія Крушельницька. Віареджо, 1 грудня 1903 р.» [3, С. 11]. Рукопис цієї телеграми зберігається у меморіальному музеї Миколи Лисенка в Києві.

У Львові в ювілейних святкуваннях на честь Лисенка брали активну участь її сестри Анна, Емілія, брат Володимир (як учасники хору) та племінниця Ольга Бандрівська, тоді 13-літня дівчинка. Вона виступала в дитячій опері Лисенка «Коза Дереза» в ролі Лисички. У фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові зберігається рукопис її спогадів про ці події, де наводиться такий цікавий і маловідомий факт, що Микола Лисенко з візитом відвідав тоді матір Соломії Крушельницької, Теодору Крушельницьку [1, С. 1–4].

За якою адресою жила тоді родина Крушельницьких? У своїх спогадах Одарка Бандрівська пише, що з Білої до Львова родина переїхала в 1903 році, після смерті о. Амвросія Крушельницького. Ініціатором

переїзду була Соломія, яка після смерті батька взяла на себе обов'язок матеріально допомагати своїм близьким. Вона тимчасово винайняла помешкання в будинку по вул. Францішканській, 15 (тепер вул. Короленка). Майже рік тривали пошуки постійного житла, які успішно завершилися якраз у грудні 1903 року. 15 грудня газета «Діло» привітала Крушельницьку з купівлею власного будинку у Львові: «П. Сальомея Крушельницька, що в сегорічній сезоні співає в Неаполі в театрі „San Carlo“ і за кожним виступом докидає золотий листок до давно здобутого вінця незвичайної слави, набула у Львові величаву двоповерхову каменицю при ул. Крашевського, ч. 23 (тепер вулиця С. Крушельницької — Д. Б.). І одною, і другою новиною радуємося і витаємо п. Сальомею Крушельницьку — вірну доньку Руси-України як горожанина в горі Львові». Достеменно невідомо, коли саме були оформлені документи на власність будинку, і коли родина переїхала в нове помешкання, але скоріш за все, Лисенка приймали на Францішканській.

Лисенкове свято в Галичині, виступ в опері «Коза Дереза», спілкування з композитором запам'яталися Ользі Бандрівській (в заміжжі Шухевич) на все життя.

Соломія Крушельницька, до котрої писав листа М. Лисенко з подякою за ювілейний дарунок, згодом написала рідним, що М. Лисенко згадував в тім листі про Козу Дерезу, в котрій виступала її сестринка як Лисичка. З того можна вносити, що вистава задовольнила Ювіліята.

Окремою сторінкою творчих взаємин Соломії Крушельницької та Миколи Лисенка є виконання співачкою творів Лисенка. Перелік досить значний: солоспіви на тексти Т. Шевченка «Зацвіла в долині червона калина», «І багата я, і вродлива я», «Навгороді коло броду», «Нащо мені чорні брови», «Ой люлі, люлі, моя дитино», «Ой, одна я, одна», «Ой у полі могила», «Садок вишневий коло хати», «Туман, туман долиною», «Якби мені, мамо, намисто»; «Не забудь юних днів» (сл. І. Франка); «Коли настав чудовий май», «Тебе, моя любко єдина» (сл. Г. Гайне), обробка народної пісні «Верховино, світку ти наш»; фрагменти опер «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Чорноморці» у концертному виконанні. Завдяки чудовій інтерпретації співачки, твори Лисенка ставали дедалі популярнішими в Галичині.

Фотографія Соломії Крушельницької була на найпочеснішому місці у кабінеті Миколи Лисенка — на його робочому столі. «Буває, іноді зайдеш до нього в кабінет: як завжди, пахне тут улюблена парфума. На писальному столі, проти дверей, біля вікна світло під зеленим абажуром накреслює широке ясне коло, охоплюючи собою фотографії Саломеї Крушельницької, Модеста Менцинського і письмовий набір з карточкою Мами в оксамитових рямках, що квітки на них любовно вишивала рука Лесі Українки...», — згадувала донька композитора Маріянна Лисенко [2, С. 284].

Отже, незважаючи на те, що Соломія Крушельницька та Микола Лисенко ніколи не зустрічалися, історія їхніх взаємин є дуже цікавою. Вони були однодумцями і, незважаючи на кордони, що їх розділяли, робили спільну справу. Видатні постаті свого часу, вони знали і цінували творчість один одного, усвідомлювали значення музичного мистецтва для розвитку національної свідомості української громади. Кожен з них присвятив своє життя улюбленій справі і служінню своєму народові. Кожен на своїй ділянці підніс українську музику на найвищий світовий рівень.

Щодо спільних засад Крушельницької і корифеїв українського театру у виконавській сфері, необхідно зазначити, що розуміння еволюції музично-драматичного мистецтва зазначених митців абсолютно співпадало з новітніми тенденціями початку ХХ ст. Музично-драматичні жанри в цей період перестали бути “концертами в костюмах”, а перетворилися в драматичне дійство. Крім вокального дару, усі досконало володіли драматичним талантом, були чудовими акторами.

За спогадами сестри Соломії Крушельницької Олени Крушельницької-Охримович, «щоб розучити партію, їй досить було тільки переглянути ноти, які вона читала з листа, як читають друкований текст. Напам'ять партію вивчала за два-три дні. Та це було тільки початком роботи над роллю. Головне — осмислити образ, вспівати його... вона мала свій підхід до трактування того чи іншого музичного твору...» [6, С. 65]. Крушельницька встановлювала психологічну відповідність зі своїми героїнями. Саме тому співачка так захопилася музичними драмами німецького композитора Ріхарда Вагнера, які передбачали серйозне ставлення до завдань оперного мистецтва, поєднували в собі музику і драматичну гру.

Для правдивого відтворення персонажів та розкриття образу митці використовували усі засоби сценічних жанрів: сценографію, пластику, театральний грим, костюми, які також мали смислове навантаження. Про Соломію Крушельницьку відомо, що свої костюми вона замовляла у найкращих ательє в Парижі. Безумовно, вони створювалися під її керівництвом і підкреслювали характери героїнь.

Аналізуючи творчість Марії Заньковецької та інших корифеїв українського театру, переконуємося, що вони й С. Крушельницька у своїй професійній діяльності керувалися тими самими принципами.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Архів Одарки Бандрівської у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. ФСК 238.
2. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ — початку ХХ століття. — Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги, 2009. 408 с.
3. Заборовська Д. М. Лисенко у Галичині: [Про відзначення ювілею композитора у Львові 1903 р.] // Музика. — 1989. — № 4. — С. 9–11.
4. Медведик П. Гастролі Соломії Крушельницької в Одесі // Соломія Крушельницька. Шляхами триумфів: Статті та матеріали. — Тернопіль: Джура, 2008. С. 49.
5. Сидор М. Життєвий та творчий шлях одного з фундаторів львівської фортепіанної школи — Тараса Шухевича // Рід Шухевичів в історико-культурній спадщині України. Матеріали Міжнародної наукової конференції, с. Тишківці Городенківського р-ну, 10 липня 2005 р./ Під заг. ред. І. О. Андрухів, В. В. Марчука, Б. І. Купчинського. — Івано-Франківськ: «Нова Зоря», 2007. С. 193–199.
6. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч. 2. Матеріали. Листування / Упорядкув. і прим. М. Головащенко. — К., 1979. 447 с., іл.

ЮЛІЯ ЩУКІНА,

старша викладачка кафедри театрознавства
ХНУМ ім. І. Котляревського (Харків)

ДІАПАЗОН СЦЕНІЧНИХ ВТІЛЕНЬ ТВОРІВ

М. КРОПИВНИЦЬКОГО, М. СТАРИЦЬКОГО ТА І. ТОБІЛЕВИЧА В ТЕАТРАХ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ УКРАЇНИ (1936–2020)

У статті розглянуто постановки за творами драматургів-корифеїв у Харківському та Одеському академічних театрах музичної комедії та Київському Національному театрі оперети.

Перші звернення до класичної спадщини українського театру відбулися у ТМК України в II половині 1930-х. Спочатку київський, а потім і харківський колективи звернулися до фантастичної музичної комедії «Вій» за Миколою Гоголем та Марком Кропивницьким із сучасною музикою Михайла Вериківського. У Харкові постановка цього твору стала програмною для одного з репертуарних напрямків. За диригентським пультом стояв сам композитор, з акторами і масовкою працював головний режисер Михайло Авах, а художнє рішення «Вія» розробив головний художник Наум Соболев. У Києві «націоналістичний» напрямок репертуару в розпал кампанії боротьби з буржуазними націоналістами мистецькі керівники театру брати на себе побоювалися. Тому за головування Сергія Каргальського (події 1938 року довели, що його острахи мали підстави — режисера було репресовано і розстріляно) «Вія» поставив черговий режисер Марко Терещенко, який і виступив ініціатором створення сатиричної музичної комедії за містичною гоголівською повістю. Ця вистава стала єдиною, здійсненою в ТМК України вже відомим постановками у Києві та Донецьку російським сценографом Борисом Ердманом. Митець відтворив у виставі барвисту атмосферу ярмарку та веселого українського духу, що продовжував виривати навіть в сценах у храмі. При тому, що М. Терещенкові (як і свого часу М. Кропивницькому) імпував суто комедійний погляд на твор. Гоголя, а

містичний аспект повісті в 1936 році був неприйнятним, за музичною лексикою «Вій» все одно виявився надто не на часі. В процесі роботи М. Вериківський симфонічно розвинув мотив фатуму в характеристиці Хоми. Сучасна музикознавиця Ірина Сікорська наголосила на реставрації у «Вії» «майже забутого на той час українського фольклору — кантів та псалмів доби українського бароко, що само по собі було достатньо незвичним для оперети» [6, С. 16]. Неоднорідність жанру та музики «Вія», як і невідповідність сценографії музичній лексиці вистави, та неусталеність виконавської манери трупи спричинилися до того, що ансамблю не склалося: Н. Биховська (Панночка) і Лев Пресман (Хома) віддали перевагу мелодраматичному вокалу, коміки Юлія Росіна та Михайло Пилипенко грали Діда на возі та Бабу в традиційному для українського дореволюційного театру стилі, а Борис Хенкін вдавався до опереткових штампів в ролі Сотника.

Протягом нетривалого періоду співпраці із ТМК М. Терещенко і вдруге звернувся до спадщини корифеїв. Саме він в 1937 році вперше адаптував найпопулярнішу комедію Михайла Старицького до специфіки театру музичного жанру, здійснивши її прочитання з, очевидно, прикладним музичним оформленням Бориса Неймера. А вже Ю. Станішевським було наголошено, що в постановці М. Терещенка визначальною була не музика, а п'єса [7, С. 51], та й у музичній редакції Б. Неймера твір більше не виставлявся. У побутовій виставі «За двома зайцями» склався ансамбль, в чому М. Терещенкові допомогли виховані режисерами-резильцями С. Хмельницький (Голохвастий), Віра Новінська (Проня) та досвідчені у виконанні ролей такого плану, як Секлита і Прокіп, Ю. Росіна та М. Пилипенко.

Потому відбулося прочитання історичної пригодницької п'єси Івана Тобілевича «Паливода XVIII століття». На «оригінальності музичного твору Сергія Жданова» із лібрето Максима Рильського наголосила Ганна Веселовська [2]. Прем'єра музичної комедії відбулася в Києві за керівництва Бориса Хенкіна (режисер Олександр Завина, за пультом — головний диригент Олексій Рябов, 1938). Характерним є, що в Харкові втілення і цього твору здійснили головні фахівці: М. Авах, Н. Соболев та диригент Сава Солящанський (1939).

Театрознавець Валерій Гайдабура писав про своєрідний феномен самозбереження нації через сплеск глядацької зацікавленості дореволюційним українським репертуаром під час німецько-фашистської окупації України [3]. На підтвердження тому — факт: під час роботи Київського ТМК в евакуації (Алма-Ата) режисер О. Завина і диригент О. Рябов здійснили постановку водевілю «Пошились у дурні» М. Кропивницького із музикою О. Рябова (1943).

На десятиліття 1950-х випала безпрецедентна в історії українського ТМК кількість постановок за творами корифеїв, у чому вбачаємо вплив доби «відлиги» на процес повернення українського національного репертуару. Формально ще в рамках попереднього періоду на харківській сцені відновили постановку «Вій». Підстави вважати, що це було саме поновлення вистави 1936 року є: режисером нової постановки виступив учень Леся Курбаса Лесь Івашутич, який грав у першій виставі гострохарактерну роль Мужика з возом. Щоправда, нема певності, що не змінилася концепція оформлення. Адже в програмці значиться художник Г. Фесан, при тому, що художник «Вія» 1936 року Н. Соболев все ще перебував на чолі цеху. Нова постановка визначалася ансамблем видатних характерних акторів. Ролі Рудого Панька і Свирида почергово грали провідні коміки трупи, засновники театру Микола Іванов та Л. Івашутич. У жанрово виразних ролях Халяви і Горобця глядачі побачили різнопланово обдарованих «корифеїв» колективу Костя Передерникова і колишнього студійця та актора «Березоля» Дмитра Пономаренка. Літню роль Мужика з возом загравав майбутній видатний актор жанру, гострохарактерний молодий актор Микола Гавриленко. Крім цих майстрів, роль Сотника втілював від 1930-х років герой трупи Д. Волков, а вокальні партії Панни Сотниківни та Хоми Брута заспівали молоді З. Вотінцева і Г. Охріменко.

У знаковому для історії СРСР 1953 році відбулася прем'єра етапної для ТМК України музичної комедії «За двома зайцями» з музикою Всеволода Рождественського. Постановку у Київському ТМК здійснив Ігор Земгано. Відомо, що головні ролі у ній виконали Софія Лауфер (Проня), Катерина Мамикіна (Явдокія) та Григорій Лойко (Прокоп). На гастрольних театрах в Москві (1954) ця вистава здобула схвальну оцінку. Тоді

ж «За двома зайцями» поставив у Харкові вихованець Януарія Бортника (у «Веселому пролетарі» та Державній українській музкомедії) П. Пасько. За допомогою перебільшених гримів носату Проню втілювали різночеські акторки: досвідчена характерна Зінаїда Мізиненко та юна красуня-героїня Нінель Аннікова. У прем'єрі роль Голохвастова виконував початківець Дмитро Шевцов, але невдовзі образ цирюльника було зміцнено виконанням універсального (але 43-річного!) актора Д. Пономаренка. Завдяки яскравій індивідуальності Ніни Попової в перші лави ансамблю висунулася Секлита. Також цю роль та Химку в чергу з Ольгою Сіволгіною виконувала ефектна і освічена каскадна героїня Лідія Романенко (теж вихованка Я. Бортника). В ролі Прокопа Сірка постали такі фактурно різні комедійні актори, як: низький на зріст, кругленький, в літах Л. Івашутич, жиливий та зрілий М. Іванов та довготелесий пластичний молодий Микола Гавриленко (в цій виставі також перевтілювався у Василя). Мати Проні Явдокію грали характерні акторки М. Вербицька і О. Шкварюк. А от розподіл другорядних ролей був до прикрого традиційним для опереткового театру. Приміром, тенорову партію Степана співали як двадцятирічної давнини засновник театру, володар нетипової для образу простолюдина Степана фактури героя німого кіно Леонід Уманець, так і молоді солісти І. Морозов та Г. Охріменко. Його кохану Галю грали вокалістки Зоя Вотінцева та І. Колесса.

Роком пізніше Ізакін Гріншпун здійснив прочитання популярної музичної комедії в ОТМК. Успіх вистави був республіканським. Роль Голохвастого грав досвідчений оперетковий комік Емануїл Ліберро. Оцінивши переконливість Євгенії Дембської — Проні у виставі, кінорежисер Віктор Іванов без проб запропонував їй цю роль в екранізації комедії М. Старицького, втім, приступити до зйомок акторка не змогла через фатальний збіг родинних обставин [4]. Проня Є. Дембської була непересячною індивідуальністю. Для акторки не було самоціллю спотворити зовнішність героїні комедії. За допомогою гриму вона лише трохи змінила конфігурацію свого правильної форми носу на злегка кирпатий. Безсумнівно, викликає повагу факт творчої перемоги актриси у настільки різних образах, як Сільва та Проня.

Постановки творів корифеїв цього періоду відрізняли перебільшені гуморні грими характерних персонажів, етнографічно-побутові костюми та павільйонні декорації, а також розгорнуті хорові та хореографічні сцени. Зокрема, для харківського «Вія» головний балетмейстер Віктор Нікітін створив традиційні тематичні дивертисменти: танці бурсаків, циганок, хорунжого (соліст М. Захарченко) і сюжетну кульмінацію постановки — фантастичний балет «Страховиська» (в партії Вія — артисти балету С. Бондаренко/ Е. Грицюк).

Єдина в історії радянського ТМК постановка популярної дореволюційної оперети М. Старицького і Миколи Лисенка «Чорноморці» (за Я. Кухаренком) в редакції Михайла Стельмаха відбулася у Харкові в 1958 році. Режисерами її виступили Ісаак Радомиський та М. Іванов, а диригентом Климентій Бенц. Засвідчена виставою репертуарна політика театру не лишилася без уваги республіканської преси під час гастролей 1960 року. Рецензент наголосив, що вистава «цікава чітко, в гостро комедійному плані окресленими характерами дійових осіб. Хороша Надія Шадурська в ролі Наталки, запам'ятовується М. Іванов в епізодичній ролі Цвіркуна. Стримано, але виразно, грають Марія Свірська (Маруся) та Ольга Байдак (Килина). На жаль, трохи переграє в ролі Кабиці артист К. Передерников» [1, С. 2]. Так, критик зауважував на набридливому зображенні актором різних станів сп'яніння героя. За оцінкою кореспондента «Радянської культури», висунення на передній план саме цього персонажа позначилося на «легковажності та бездумності, часом навіть «малоросійщині...» [1, С. 2]. Вкотре не стала сильним боком постановки хореографія — початківця в постановці танців Марії Довейко. «Слабкою ланкою» назвав критик і вирішення масових сцен, особливо бліду в постановочному сенсі сцену «визволення» [1, С. 2]. У рецензії на «Чорноморців» у харківському виданні небайдужий до долі української музичної комедії драматург Леонід Юхвід, навпаки, зауважив, що постановники не припустилися жодного шаржування. Важливим в концепції вистави автор вважав додаткове введення до її канви народних українських пісень. Балетмейстерці М. Довейко Л. Юхвід вказав на драматургічно невиразний танок визволених полонянок, втім, зазначив, що

сюїти «Проводи козаків» і «Народна радість» сприймалися добре. Серед виконавців драматург виокремив драматично вражаючу Аллу Лундишеву в ролі та партії другої героїні Килини. З рецензії стає зрозумілим, що О. Байдак із правдивістю, безпосередністю в чергу грала у «Чорноморцях» дві ролі. Героїня — козачка Маруся — була її удачею. На жаль, з київської рецензії опосередковано, а з харківської доказово впливає факт, що в «Чорноморцях» не склалося з героєм. Олексій Бабаков в ролі козака Івана Прудкого лишився невиразним, холодно стриманим і сухим, наче «поза обставинами сюжету» [8]. Втім, Л. Юхвід підтвердив факт непересічно створеної ролі сивого козака Цвіркуна М. Івановим — «наче вихоплений з життя» [8]. Чи то ціпком замахнутися, захищаючи свою гідність, чи то смачно вареником чарку закусити в актора виходило однаково правдиво, легко і смішно. Вдалося встановити, що також цю роль грав М. Гавриленко. А от трактування К. Передерниковим багатія Кабиці критик назвав критично загостреним. Саме в К. Передерникові та його молодих партнерах Н. Шадурській (Наталка) і Костянтині Райданові (Ілько) Л. Юхвід вбачав двигун комедії. У маленьких ролях матері Марусі та козака Тупиці розкрився хист акторів-реалістів З. Мізиненко і Л. Івашутича. Розалія Уманська була єдиною в трупі акторкою, яка могла грати роль і співати партію Цвіркунки, уславлену виконанням М. Заньковецької. Адже була вродливою вокалісткою із акторськими здібностями, що дозволяли їй грати різнопланові ролі. Л. Юхвід порівнював гру Р. Уманської із «грайливим струмком, що вливається у дію» [8]. Також роль Івги грала Л. Романенко, яка поступалася Р. Уманській в голосовому плані, проте максимально влучила в «амплуа».

У 1960 році завершила «корифейську тетралогію» десятиріччя на харківській оперетковій сцені постановка «Пошились у дурні» О. Рябова (в режисурі М. Іванова, який по-акторськи був душею кожної вистави з національним колоритом). Тут він зіграв Максима Куксу. Його партнером в ролі Степана Дранка був Д. Пономаренко. За браком рецензій на виставу та наявності лише одного фото, на якому в Д. Пономаренка здиблене волосся циркового клоуна, накладні вуса і брови, важко робити певні висновки. Проте можна припустити, що «циркізація» цього

водевілю, вперше застосована як принцип в березільській постановці (1923), де Мар'ян Крушельницький грав Куксу, а Степан Шагайда — Дранка, на рівні окремих елементів була присутня і в постановці періоду «відлиги». Сполучною ланкою між виставами в «Березолі» і ХТМК стала участь у виставі Фауста Лопатинського Л. Івашутича, який грав Антона, в буквальному сенсі стоячи на голові в сцені освідчення Орісі (Зінаїда Пігулович) [5, С. 252]. Протягом 1932–1971 років Л. Івашутич був режисером ХТМК, а також обіймав різні керівні посади. Про решту виконавців у «Пошились у дурні» М. Іванова відомо небагато. Зокрема, роль захожого чоловіка Ничипора зіграв М. Гавриленко.

Надалі спадщину драматургів-корифеїв на сценах двох ТМК України та КТО не виставляли безпрецедентно довго — п'ятдесят років. До чого спричинили: інтенсивний розвиток радянської музичної комедії, новий сплеск популярності оперет із сучасними лібрето та «бум» мюзиклу. Справедливості заради, ТМК звертався до творів Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя і М. Лисенка, чим нагадував про свою національну ідентичність.

Лише у 2010–2020-і рр. комедія «За двома зайцями» (лібрето Д. Шевцова, музика Владлена Лукашова і Вадима Ільїна) побачила світло рампи ТМК та оперети. Режисер Богдан Струтинський та диригент Дмитро Морозов у КНАТО (2011) поєднали прикмети побутового театру з буфонадою та містицизмом, оригінально для режисури ТМК розщепивши образ Голохвостого на земну та інфернальну іпостасі. Однак побутово-сатирична комедія М. Старицького опиралася містичній транскрипції. Та й сам прийом із alter ego Голохвостого є не новим. У 1992 році в Харківському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка Микола Яремків вже вивів на кін Голохвостого Сергія Бережка/ Володимира Борисенка та його Тінь — Олега Стефана.

У виставі Б. Струтинського сценографія Світлани Павліченко і костюми Ірини Давиденко «поєднали» побутові риси з примітивовано-китчевими. Протиставлення етнографічних костюмів персонажів сукням з екстравагантними рюшами та бантами Проні нелогічно отримало продовження і в спотвореному накладним («мов у чаплі») носом обличчі

Явдокії (Людмила Маковецька/ Валентина Донченко-Бутковська) та її доньки. При цьому не зрозумілим лишилося, чому тієї ж міри карикатурності не позначено образи Секлити (Людмила Бельська/ Ірина Лапіна) та понурого, але співчутливого долі доньки Сірка (Валентин Рожков і Володимир Богомаз).

Водночас із тим, світлова партитура (Руслан Долинич) сцен «роздвоєння» Голохвостого і грим міма на персонажі Внутрішній голос Голохвостого (Максим Булгаков/ Сергій Яцук) сигналізують про прагнення театру говорити мовою символізму. Поміж двома паралельно заявленими та існуючими у виставі естетиками утворився дисонанс. Проте є у виставі і третя грань жанру — маскультна — Химка на шесті стриптизерки (колоритна акторка Ганна Довбня). Натомість, у масових балетних сценах (Вадим Прокопенко) вирують справжні барви «легкого» жанру. Стильно виглядають номери Голохвостого із друзями Смиком (Дмитро Шелаєв) і Тупицею (Кирило Басковський).

На відміну від своєї постановки «Сорочинський ярмарок», режисер не знайшов виразних сценічних фарб для пари не настільки рельєфно виписаних М. Старицьким закоханих героїв. Галя (Галина Грегорчак-Одринська/ Надія Кулеш) та Степан (Олексій Кириллов/Євген Прудник) є трафаретними і аморфними.

Успіху вистави діючого репертуару у глядачів сприяє бенефісне, на рідкість гострохарактерне виконання ролей Голохвостова і Проні молодими акторами театру (що геть не типово для театру оперети!). Арсен Курбанов відповідно до власної «циганської» фактури зробив зерном ролі прагнення Голохвостова пускати пил в очі, вдаватися до дешевих ефектів на міщанський попит. Не лише носата за роллю, але й тендітна і великоока Оксана Прасолова підкреслила в Проні риси трагікомізму. Крім цих акторів, в індивідуальній манері грають Максим Булгаков і Ася Середа-Голдун.

Вистава Володимира Подгородинського в ОАТМК (диригент Юрій Литовко, 2020 рік) відрізняється концептуальним аранжуванням архаїчної музики, що пов'язане із джазовим баченням матеріалу режисером-музикантом. В Голохвостому Дениса Фалюти є багато від Михайла

Водяного-Япончика: зрілість, важкий погляд, навіть клітчасті брюки-дочки та несподівані від такого борця-важкоатлета ексцентрична пластика і грація. У трактуванні Д. Фалюти Проня для Голохвастого — останній шанс зірвати джек-пот в долі. Лірична героїня Ірина Ковальська під «маскою» накладного носу вільно поринула у комедійну стихію. У молодого Олександра Кабакова Голохвастий — порожній і нахабний чоловік, який на старті біографії зробив розрахунок на грошовиту жінку. Його Проня — Лілія Духновська — щедро намалювала собі ластовиння, що в поєднанні із рудим волоссям примадонни та її широко розставленими очима із сталевим блиском водночас лякає та гіпнотизує.

Із сценографом Станіславом Зайцевим режисер створив виставу в стилі «фолк ф'южн». Дія відбувається на каруселі, оздобленій парсунним живописом, що оспівує Україну козацьку та під цитати пісні Вірки Сердючки. Аналогічно до того, як образ німого кіно з його псевдопристрастями характеризував внутрішній світ Проні у виставі Віктора Шулакова в Молодіжному театрі, карусель у постановці ОАТМК стала образом гонитви Голохвастого за двома нареченими, пістрявого життя в «Луна-парку» курортного міста, де біля моря — дитячі атракціони з машинками, кониками, крокодилами. Вистава В. Подгородинського насичена етюдною дією у вокальних номерах (сцена Проні з Голохвастим в контексті її вправ з гирями, невимушена цитата зі «Створення світу» Мікеланджело в їх сцені на гойдалці). Оленою Лесніковою було «відчужено» образ народного костюму. На Химці (Ірина Гусаєв/ Катерина Мись) — спокликий сучасний сарафан за мотивами вишиванки. Вистава завершується на світлій філософській джазовій «ноті», де герої М. Старицького та балетні пари (Ольга Навроцька) танцюють серед трубачів. Це своєрідний джем-паті життя, в якому герої не знайшли щастя.

Постановки за творами М. Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича вплинули на розвиток режисерської та акторської майстерності ТМК. Вони дали змогу створювати повнокровні сценічні образи. Найбільшим попитом користувалася п'єса «За двома зайцями» — п'ять постановок з десяти. Залежно від естетичної доби, режисери підходили до інтерпретації класичних сюжетів по-різному: у 1930-і в постановках

ще відчутним був вплив «лівого» театру, у 1950-і вистави йшли в переважно побутовому прочитанні, а театральна умовність виявлялася хіба що в гримі. У 1960-і з'явилася змога повернутися до надбань 1920-х, зокрема, циркізації театру. А в 2010–2020-і у виставах застосовували елементи постмодерної естетики та шоу.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Борисенко І. Відверта розмова// Радянська культура. 1960. 25 серп. С. 2, 4.
2. Веселовская Анна. Сказка о Власти и былъ о людях Искусства // День. 2014. — 18 дек. Режим доступу: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/skazka-o-vlasti-i-bylo-lyudyah-iskusstva>
3. Гайдабур В. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна, 1941–1944. Доли митців. Київ : Факт, 2004. 320 с., іл.
4. Дембська Є. Інтерв'ю від 01.04.10 / інтерв'ю брала Ю. Коваленко. Одеса, 2010. С. 1–4. Архів автора.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
6. Сікорська І. «Вій» М. Вериківського: примхи долі // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х років. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики. К., 1997. С. 31–39.
7. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. 140 с.
8. Юхвід Л. «Чорноморці». Оперета М. Лисенка в постановці Харківського театру музичної комедії // Соціалістична Харківщина. 1958. 17 січ.

Умовні скорочення:

ТМК — театри музичної комедії

КТМК — Київський театр музичної комедії

КНАТО — Київський Національний академічний театр оперети

ХТМК — Харківський театр музичної комедії

**ЕКРАНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ,
ВИКОНАНИХ НА КОНУ КОРИФЕЯМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ,
В ПЕРІОД РАНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНА**

Виникнення кінематографу наприкінці XIX століття стало визначною подією в історії світової культури. Історія його створення та розвитку тісно пов'язана з науково-технічним прогресом і модерними мистецькими ідеями.

Тогочасні європейські та американські науковці й інженери надзвичайно активно працювали над приладами, що мали — з комунікативною метою — фіксувати та поширювати інформацію про доволишній світ [1].

Україна не стояла осторонь прогресивних ідей та науково-технічних пошуків. Згадаймо, що 127 років тому на наших землях створено інженерні винаходи з метою, так би мовити, «в новий естетичний спосіб відтворити процеси світу цього — у всій їхній часово-просторовій цілісності та безпосередності» [2].

Як влучно відзначив В. Скуратівський, «за певними, суто семіотичними законами цивілізаційного розвитку кожне із національних мистецтв XX століття обов'язково трансформувалося у кінематограф...», зокрема і театр. До того ж, «раннє українське кіно в особі нечисленних ентузіастів-кінематографістів — типологічно не вельми відрізнялося від європейського» [3]. Йдеться про механіка-винахідника Йосипа Тимченка (1852–1924), першовідкривача українського кіно у 1893 році, художника-фотографа європейської слави Альфреда Федецького (1857–1902), який започаткував системні зйомки і кіносеанси українського кіно продукту у 1896 році.

Очевидно, що виникнення кінематографу співпало з розквітом професійного українського театру, про якого пізніше Людмила Старицька-Черняхівська писала: «... доля українського театру таки всміхнулася

на світанку його життя. Мов богатирі з казки, виступали на українській сцені першорядні таланти — Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Карпенко-Карий, Саксаганський. Мало сказати геніальні артисти, вони були глибоко народні генії, вони не вдавали із себе народних типів у побутових п'єсах, вони були ними і в п'єсах історичних. Здавалося, що старовинні портрети вийшли зі своїх рам і зійшли на сцену. Хто вчив їх? Ніхто. Хто міг цього навчити? Ніхто і ніхто. Це сама історія скристалізувалася в них і ожила» [4].

Доказом цього є збережена музейна колекція художніх світлин корифеїв українського театру, створених художником-фотографом А. Федецьким — піонером-кінематографістом європейського масштабу: Миколи Садовського в образі Богдана Хмельницького, Івана Карпенка-Карого в образі Івана Богуна, Марії Заньковецької в ролі Єлени з історичної драми «Богдан Хмельницький» М. Старицького, Марка Кропивницького та інші.

Корифеї театру України, — ці свідомі своєї високої мети великі митці і, «громадські діячі М. Садовський, М. Заньковецька» [5], усвідомлювали нові комунікативно-виражальні можливості кінематографу і, вочевидь, скористалися його великими перспективами. Адже, «граючи в одному місці, вони грали у тисячах місць, граючи один раз, вони грали для всіх часів, кожна картину що в ній вони грали, бачили мільйони людей — по найглухіших закутках батьківщини», — цілком слушно зауважив автор під псевдонімом Григорій К., у рубриці «Кіно та кіно-театр» на сторінках журналу «Кіно» 1927 року [6]. Більше того, ще на ранньому етапі розвитку кінематографа було усвідомлення, що «п'єсу театру буде сприймати — аудиторія в 1–2 тисяч людей, — йшлося на сторінках кінематографічного журналу «Сине-фоно» 1913 року, — що п'єсу кінематографічну буде сприймати аудиторія, яка може налічувати людське населення всіх п'яти частин світу» [7].

В ту історичну добу в межах Російської імперії національний театр і кінематограф були приниженими і мали «напівлегальний» статус, потерпали через шовіністичну ідеологію, імперську державну політику, зазнавали всіляких принижень і заборон, витіснялися на периферію су-

спільно-культурного життя. «Про Українців, — писав М.С. Грушевський, — їх неприхильники або промовчували, або писали, що то купка людей, які видумали собі свою мову, пишуть нею книжки, котрих ніхто не читає, а народ їх не має і, знати не хоче...» [8].

Але ж доведено, що від рівня культурних і духовних цінностей, створених етносом протягом всієї своєї історії або певного часу, залежить рівень розвитку суспільства у певну епоху. А в умовах української багаторічної бездержавності, — стверджував М. Грушевський, — саме «культурний рух, громадський, духовний рух і стали початком нового українства» [9].

В період виникнення та становлення українського кінематографу, театр був осердям розвитку мови, літератури, музики, адже тільки там звучало українське слово. Близько 1900 року, Іван Карпенко-Карий писав про національний театр, який <...> по мірі сил своїх послужив українському культурно-духовному відродженню, само-ідентифікації та консолідації українства за принципом — «де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона» й «хапатися за найменшу можливість легального існування» [10–12].

Іван Карпович також влучно зауважував про тогочасну «сіреч публіку, <...> яка накидалася на театр з жадністю голодного чоловіка, яка не розбираючи страви, ковтала, що б не дали, аби задовольнити свій голод. Звідтіля виник надзвичайний поспіх малоруського театру...» [13].

Колонізована Україна початку ХХ сторіччя немов би вибухнула культурно-духовним відродженням. Цей процес наростав всупереч тому, що «будь-яке українське національно-культурне самовизначення безперестанку гальмувалося, постійно наштовхувалося на колосальні історичні труднощі, передовсім адміністративні (про загальне національне самовизначення взагалі не могло бути й мови: відповідний проєкт існував лише у вузькому національно-свідомому інтелігентському середовищі — наддніпрянському та західноукраїнському). Не могло бути й мови про художньо природне становлення тут національного кінематографу, який у всьому тогочасному світі, від Японії до США, ставав на ноги за допомогою саме попередніх естетичних та загальносвітоглядних

моделей, раніш нагромаджених попередніми «до кінематографічними» періодами тих чи тих національних культур», — влучно твердить В. Скуратівський [14]. Майже всі національні культури різних держав, неодмінно переповідали центральні, стратегічні свої теми та сюжети екранною мовою [15].

Попри те, що в Україні урядові циркуляри і царські заборонні акти звужували сюжетні можливості театральних вистав виключно до тем кохання на тлі сільського життя, наприкінці ХІХ — початку ХХ сторіччя репертуар українського театру органічно сформувався як музично-драматичний, з творів українських авторів. З 1909 року, більшість українських театральних вистав у нових кінематографічних версіях демонструвалися на екранах багатьох міст і сіл України і загалом Російської імперії. Слід зазначити, що спектаклі українських труп ставилися виключно українською мовою, за винятком деяких труп, про яких І. Карпенко-Карий писав, що «на кону говорили скоріше жаргоном, ніж справжньою українською мовою» [16].

Корифеї українського театру відіграли провідну роль в історії національного театру та кіно через колосальний вплив на людей театральних вистав і екранізацій цих вистав за їхньою участю. Адже, у зв'язку з появою кіно, беззаперечним є те, що в типологічний контекст загальносвітового майже всі національні культури різних держав, зокрема українська, неодмінно імплементували стратегічні національні власні теми та сюжети екранною мовою, — стверджує В. Скуратівський [18].

На межі першого десятиріччя ХХ ст. уперше в історії українського кінематографу відбулася спроба створити національний фільм на історичному матеріалі, базуючись на театральній основі: «Богдан Хмельницький», за п'єсою М. Старицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Гоголя та ін. У подальшому екранізованими були майже всі українські вистави, виконані на кону корифеями українського театру, які пропагували і популяризували здобутки української театральної культури, доносили до глядача високе мистецтво корифеїв: М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської та ін. [19].

У «Кінословнику» 1970 року видавництва «Радянська енциклопедія» стверджується, що в Україні «... у 1907 з'явилися ігрові фільми. З 1909 випускалися комедії, драми, водевілі <...> у виконанні акторів українських театрів „Шельменко-денщик“, „Москаль-чарівник“, „Ніч перед Різдом“ та ін. [20]. В умовах тимчасового відносного послаблення цензури таки розпочався системний кінематографічний процес, зокрема, перенесення театрального дійства на мову зорових образів, фіксації на кіноплівку літературних і музичних творів національної культурної спадщини у виконанні українських театральних акторів. З'явилися перші паростки українського кіномистецтва, в якому проявлялися неповторні риси ментальності й духовності нашого народу. Знані світові кінематографісти, засновники кіномистецтва однозначно пов'язували появу перших паростків мистецтва кіно з мистецтвом театральним. Геніальний український кіномитець Олександр Довженко стверджував, що «кінематограф, доставши змогу зображувати на екрані людей, — природно звернувся спочатку до театру» [21]. Про цей період в історії українського кінематографу Олександр Петрович наприкінці 1940-х у притаманній йому гротесковій манері наголошував у своєму виступі на засіданні художньої ради Міністерства кінематографії СРСР: «Після того як ми знімали гусей, курок, поїзд в русі, побиття посуду декілька <...> років поспіль тому, зразу звернулися до театру і почали з акторами робити фільми...» [22].

Отже, зародження кіномистецтва в Україні періоду раннього кіно безпосередньо пов'язане з народним театром, виплеканим корифеями українського театру, з «появою приватних кіноател'є у Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі» [23], Львові, з системним виробництвом хронікальних, видових фільмів про красу української природи, які вирізнялися своєю поетичністю, або ж кіносюжетів публіцистичного плану. І найголовніше — прихід в кінематограф українських театральних акторів, режисерів, художників став поштовхом для створення ігрових фільмів, кіно-версій популярних українських театральних вистав («Богдан Хмельницький» (1910), «Запорожець за Дунаєм» (1910) М. Козловського і А. Дранкова, «Наймичка» (1911), «Наталка Полтавка» (1911) М. К. Садовського та Д. Сахненка та ін. [24]. Саме в таких непростих умовах

народжувався «протонаціональний кінематограф тих років». Останній використав чи не єдину дозволена в московській імперії форму публічної і масової реалізації національної культури — театральну [25].

Слід зазначити, що однією з перших спроб створення ігрового фільму в Україні місцевими театральними силами вважається кінодекламація «Кочубей в темниці» (120 м, 1907 р.). Фільмування відбувалося у тісному приміщенні «фотокіноательє» на Хрещатику, 39 у Києві під керівництвом режисера-постановника й виконавця головної ролі Кочубея — Сукова-Верещагіна. На роль Пилипа Орлика був запрошений талановитий актор М. Полянський [26]. Виявилось, що невеличка кінодекламація «Кочубей в темниці» неабияк зацікавила місцеву глядацьку аудиторію.

На замовлення російської філії фірми «Pathe Freres», згідно з твердженням російського історика кіно Б. Лихачова, першим українським фільмом повинен був стати «Тарас Бульба» (за М. Гоголем) [27]. Але з нез'ясованих причин, випуск картини відклали і представник французької фірми «Pathe Freres», режисер Ганзен зняв «Мазепу» (350 м, за «Полтавою» О. Пушкіна.1909 р.) [28]. Російський режисер В. Старевич зняв сцену з «Мертвих душ» (160 м, за М. Гоголем. 1909 р.) і «Одруження» (240 м, за М. Гоголем.1909 р.) [29]. Дещо кращим вийшов фільм «Любов Андрія» (280 м, за твором М. Гоголя «Тарас Бульба». 1910 р.), поставленого французьким режисером фірми «Pathe Freres» Метром за сценарієм Ч. Сабінського. Сцену смерті Андрія знімали на натурі, що надавало картині відносної правдоподібності. Решта фільму була типовою для того часу — театральні декорації та мізансцени, опереткові костюми, оперні пози тощо [30]. Дехто вважав, що у фільмі були окремі поетичні кадри натури. Художник Ч. Сабінський один з перших поставив фільм «Катерина» за поемою Т. Г. Шевченка, (395 м, 1911 р., Є. С. Смірнова у головній ролі) [31]. Оскільки кінофільми знімалися на замовлення французької фірми «Pathe Freres», на афішах номінально режисером значився Гай Ганзен. Фільм став мистецьким явищем того періоду і «дав підстави говорити про якійсь принципи кінематографічного втілення класичного літературного твору» [32].

Для кращого відтворення ілюзії достовірності театрального дійства на екрані створювалися «кінодекламації», «найбільше поширення які, — за В. Вишневським, — отримали в Україні» [33]. Вони демонструвалися із текстовим супроводом одним актором із використанням музичних і шумових ефектів. «Кіномовні» картини за участю декількох персонажів і озвучених різними голосами та «кіноводевілі» в процесі демонстрації мали мовний, вокально-музичний і шумовий супроводи, де група акторів, що знаходилась за екраном, голосно й синхронно із зображенням відтворювала репліки персонажів фільму, озвучувала пісні й танці, а це, зрозуміло, створювало певні труднощі для прокату. Відповідно, «кінодекламації» й «кіномовні» картини, чи «кіноводевілі» випускалися обмеженим тиражем і окупувалися набагато повільніше, ніж звичайні фільми [34].

Українське акторське подружжя О.М. та О.А. Олексієнків (Алексєєви) — найяскравіші тогочасні українські представники цього жанру. Актори були «перші в Росії, артисти-імітатори та творці кіноп'єс з розмовою, співом і танцями» [35] відповідно до зразка української кінореклами раннього періоду ігрового кіно: «Говорящі картини» О. і Є. Олексієнків 1909 року», копія якої представлена на постійно-діючій виставці «Український кіногенезис». Були вони й першими інтерпретаторами творів української літератури на екрані [36]. «Вони демонстрували видовище, — на думку рецензента тогочасної миколаївської „Трудової газети“, — яке вражало глядачів цілковитою „ілюзією слухових і зорових ефектів“» [37]. Тогочасний провідний представницький кіножурнал «Сине-фоно» підкреслював, що картини О. Олексієнка «зовсім не горезвісні «атракціони», а є близькими до нашої справи та вносять багато поживлення у наші німі фільми» [38]. Схвальні відгуки опублікували «Миколаївська газета» (1910, № 1453), керченське видання «Голос Криму» (1910, № 421), «Сумський вісник» (1912, № 4) та ін. [39].

Подружжя Олексієнків у ранньому двадцятирічному віці були прийняті в трупу мандрівного театру під керівництвом Дмитра Гайдамаки, де швидко здобули визнання [40]. Окрім цього, О. Олексієнко «підтримував дружні зв'язки з М. Садовським, М. Заньковецькою, І. Мар'янен-

ком». Творчий девіз коифеїв українського театру — «хочеш успіху — будь тим, кого хочеш зобразити» [41] «не міг не позначитись на художньому формуванні О. Олексієнка», — зазначає О. Шимон [42].

Олексій Олексієнко (1876–1942), театральний актор і режисер, здобувши від харківського купця й прокатника, кінопідприємця Д. Харитонова субсидію в сумі 9 тисяч карбованців на постановку «малоросійського» сюжету, впродовж серпня-вересня приготував першу свою програму «кіномовних» картин українською мовою [43].

Кінематографіст початківець Олексієнко попервах зосередив свою творчу уяву на жанрах комедії та водевілю, тобто на «хлібних театральних виставах». Через те першою його постановкою став український водевіль: «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» (220 м), за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдом» (припускаємо, що йдеться про оперу «Різдвяна ніч» М. Лисенка у її першій редакції). Він одноосібно виступив як режисер-постановник, автор сценарію «кіно-п'єси» та виконавцем усіх головних ролей (Солохи, Дяка, Чуба і Голови) «за допомогою трансформації — моментального переодягання» [44]. За екраном артист виконував словесні партії героїв картини і тому фільм називався «мовним».

Перша прем'єра кіноводевілю відбулася 3 січня 1910 року в петербурзькому кінотеатрі «Сатурн» [45]. Через два тижні після прем'єри рецензент тамтешнього «Огляду театрів» писав: «3 3 січня в театрі «Сатурн» демонструється дуже цікава мовець картина «Як вони женихалися», що є видатною новиною в області сінематографії. Під час подання за екраном автором-артистом О. Олексієнком одноосібно виконуються всі ролі діючих осіб на екрані так вдало, що створюється повна ілюзія» [46].

Прем'єра картини «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» в Україні відбулася 22 січня 1910 року в Харкові, в кінотеатрі «Аполло», де була тепло сприйнята публікою й викликала прихильні відгуки місцевої преси. Кіносеанси також відбувалися в Сумах, Керчі, Миколаєві, Катеринославі та інших українських містах [47]. Таким же чином, відбувалися і наступні постановки першої кіно-театральної програми: екранізації водевілю А. Велисовського «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай» (185 м) і «Москаль-чарівник» (180 м) за творами

І. Котляревського. Дещо пізніше побачили світ: «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (190 м) за М. Старицьким, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» (140 м) за В. Дмитренком, «Сватання на вечорницях» (220 м) за Г. Квіткою-Основ'яненком та ін. [48].

Прийнято вважати, що кіноводевілі О. Олексієнка частково були нібито «озвучені» за допомогою грамзапису, що давало їм особливої популярності та будило думку про стільки ж необхідне, скільки й досконале «звукове» кіно [49]. Нагадаємо, що український актор і театральний режисер О. Олексієнка вирішив стати кінематографістом після відвідання в грудні 1896 року в Харкові одного з перших сеансів кінематографа А. К. Федецького, коли «... нове видовище чародійно вплинуло на артиста» [50]. Задум через нестачу коштів, необхідних для купівлі вартісного апарату та плівки, здійснився не одразу.

Успішний кінотворчий приклад О. Олексієнка, популярність його кінокартин та позитивний відгук глядацької аудиторії, рецензентів, критиків, заохотили інших українських театральних антрепренерів, режисерів, акторів до створення «мовних» кінокартин.

Історія кіно зберегла для нас ще одного піонера українського ігрового кіно раннього періоду — Дмитра Михайловича Байди-Суховія, українського актора, режисера, бандуриста, збирача й популяризатора українських народних пісень. Наприкінці XIX сторіччя він розпочав свій творчий шлях в трупі Миколи Садовського і Марії Заньковецької як хороший танцюрист, співак і бандурист. Пізніше зорганізував власну театральну трупу і гастролював з програмою популярних українських вистав. У Харкові Дмитро Байда-Суховій на спілку з підприємцем А. Каратумановим зняли «кіномовні» фільми, використовуючи ті ж самі сюжети українських театральних вистав, що й О. Олексієнка: «Шельменко-денщик» (1910 р.) і «Сватання на вечорницях» (1911 р.) Г. Квіткі-Основ'яненка, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного (1911 р.), перейменована на «Куму Хвеську», «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» (1911 р.) та ін. Тогочасні рецензенти, критики і глядачі оцінили їхній мистецький рівень менш оптимістично, аніж картин О. Олексієнка.

Слід наголосити, що лєвова частка «мовних» стрічок в Російській імперії була українського виробництва і повторювала репертуар популярних українських труп, які компонували його в основному з творів українських авторів, — стверджує В. Вишневецький у фільмографічному описі «Художні фільми дореволюційної Росії» [51]. У кінематографічному словнику 1970 року знаходимо цьому підтвердження: «Серед українських режисерів, працюючих до революції були: О. Олексієнка, Д. Байда-Суховій, Д. Сахненко, Т. Піддубний, Д. Марченко, М. Полянський, А. Варягин, О. Суходольський, в кіно знімалися актори (театру Миколи Садовського — Г. П.) Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, В. Василько, Е. Хуторна, С. Паньківський, Л. Ліницька та ін.» [52].

Як зазначалося вище, на екранах з'являються також кінематографічні прочитання популярних українських театральних вистав з популярного репертуару корифеїв українського театру у виконанні різних труп — своєрідні німі їх кіноверсії. «Київський оператор М. Ф. Козловський разом з А. Дранковим зафіксували на плівку історичні фільми: «Богдан Хмельницький» (1910) і «Запорожець за Дунаєм» (1910), — стверджується в «Кіно: енциклопедичному словнику» видавництва Радянська енциклопедія 1986 року [53]. У попередньому аналогічному виданні 1970-го цей факт не згадується. Натомість «Кінословник» 1966 року стверджує, що «до 1917 року Козловський Н. Ф. зняв шістдесят фільмів, серед яких були історичні хроніки «Богдан Хмельницький» (1910), «Запорожець за Дунаєм», (1910)» [54]. Підтверджує цей факт і російський дослідник історії кіно Б. Лихачов, який у 1926 році писав, що «Дранков анонсував «Сенаторську ревізію» — комедію у 150 метрів, «Богдана Хмельницького» — 355 метрів і «Запорожець за Дунаєм» — 260 метрів, знятих за участю української трупи, але будь які сліди цих картин на екрані відсутні» [55]. Після більшовицької окупації України майже всі кінострічки, відзняті раніше в Україні, були вилучені з прокату й заборонені для показу з ідеологічних міркувань.

Дослідник історії кіно В. Миславський також стверджує, що «У цей час на екранах Російської імперії демонструвалися стрічки на українську тематику, створені російськими студіями, зокрема фірмою

О. Дранкова: «Тарас Бульба» (1909) за повістю М.В. Гоголя, «Запорожець за Дунаєм» (1910) за С.С. Гулаком–Артемовським, «Сенаторська ревізія» (1910) за М.Л. Кропивницьким і «Богдан Хмельницький» (1910) за М.П. Старицьким. Ці фільми — це зняті на камеру театральні спектаклі українських театральних труп, що гастролювали в Петербурзі [56]. Більше того, історик конкретизує, що «Дмитро Байда-Суховій, який приймав участь у гастрольних спектаклях трупи Миколи Садовського та зйомках фільму «Тарас Бульба», розповідав, з якою поспішністю йшла робота О. Дранкова, якого анітрохи не бентежили виробничі казуси й «накладки». Коли з'ясувалося, що Онисим Суслов перед виходом на знімальний майданчик випадково забув зняти калози, оператор відмовився перезнімати сцену, так вона й пішла на екрані» [57].

Історики українського театру, зокрема Ганна Веселовська у своїй монографії «Театр Миколи Садовського (1907–1920)», справедливо визначають понад десятилітнє існування мистецького колективу Миколи Садовського в Києві як один з найважливіших етапів розвитку вітчизняної театральної культури [58], який, наголошуємо, кардинально вплинув на якість і розвиток українського кіно та на виникнення кіномистецтва. Адже, саме «між 1908 і 1920 роками, кіно стало мистецтвом», — за авторитетним визначенням французького історика, теоретика і критика кіно Жоржа Садуля (Georges Sadoul, 1904–1967) на сторінках фундаментальної праці «Загальної історії кіно» [59].

Нагадуємо, що для першого етапу розвитку ігрового кіно — 1896–1905 років — характерним було наслідування театру, натомість ознакою другого етапу, тривалістю до 1915 року, було послаблення та видозміни цієї залежності. Саме в цей період і сформувався той стиль акторського виконання, який домінує і в наш час на екрані [60].

У цей період, умовно кажучи «художньої театралізації» кіно, приміщення на Троїцькій площі залишалося центром культурного життя української нації, а спектаклі театру Миколи Садовського, що гралися тут, ставали художнім еталоном для кінематографістів як українських, так і російських та невичерпним джерелом для тогочасного ігрового кіно раннього періоду.

Зафіксований на плівці «сфотографований театр, що поступово став кінематографічним театром» [61] Миколи Садовського, справив неабияке враження на тодішнього українського глядача, подібно до перших фільмів прем'єр трупи «Comedie Francaise» на французьку аудиторію. Фільми-вистави були позначені злагодженістю гри усіх виконавців, високопрофесійним і гармонійним поєднанням майстерного акторського виконання, міцним акторським ансамблем, відповідністю епосі історичності художнього оформлення та сценографії у виконанні професійного сценографа, видатного українського митця Василя Григоровича Кричевського — художника-постановника значної кількості історичних вистав» [62], пізніше — фільмів на історичному матеріалі.

Тонко відчуваючи історичну епоху, М. Садовський і М. Заньковецька під час гри органічно поєднували піднесену романтику з глибоким драматизмом втілених доленосних подій. Перенесене на широкі екрани їхнє мистецтво утвердило більш високі вимоги до естетичної якості молодого екранного видовища і тим самим, суттєво вплинуло на загальний розвиток тогочасного українського кінематографа. Корифеї українського театру привнесли в кінематограф високу культуру національного театру та визначили стилістику більшості значимих майбутніх стрічок.

Перенесення на екран літературної та музичної класики за участю корифеїв українського театру — М. Садовського і М. Заньковецької, стало переломним моментом в історії українського кінематографа раннього періоду і таким же значимим, як для французького кінематографа поява фільмів «Вбивство герцога Гіза» (1908), «Арлезіанка» (1909) у виконанні високопрофесійних акторів трупи театру «Comedie Francaise».

Тріумфальний успіх українських вистав театру Миколи Садовського на петербурзькій сцені з 28 лютого по 1 квітня 1911 року не міг пройти повз увагу фінансового інтересу тогочасних кмітливих кіноприємців та кінематографістів. Вони, скоріш за все, скористалися з перебування високопрофесійних українських акторів у столиці Російської імперії. Імовірно, спектаклі Миколи Садовського таки знайшли відображення у кінематографі на початку 1911 року. Саме тому в контексті історії російського кінематографа 1911 року Борис Лихачов із жalem

констатував на сторінках своєї праці «Кино в России (1896–1926)...», що російські комедії «Акуліна-модниця» (145 м) і «Муж у мішку» (250 м), випущені Дранковим виробництва «Продафільм», не мали ні художнього, ні матеріального успіху, натомість у російської кіноаудиторії користуються великим попитом інсценізації опер «Наталка Полтавка» (275 м) і «Мати-наймичка» (365 м). Обидва ці фільми були знову випущені організованим Южно–Руським прокатним бюро «Художність» [63].

На жаль, жодних архівних джерел, пов'язаних з історією перших зйомок «Наталки Полтавки» і «Мати-наймички» не виявлено у фондовій колекції МТМК України. Імовірність фіксації на плівку інших українських вистави театру М. Садовського під час тодішніх гастролей до Санкт-Петербурга, потребує додаткового дослідження.

Театральна трупа М. Садовського після повернення з Петербургу до Києва, влітку 1911 року вирушила у місячні гастролі до Катеринослава, де й здійснила екранізацію опер «Наталка Полтавка» (275 м) і «Наймичка» [64].

Факт, пов'язаний з екранізацією «Наталки Полтавки» і «Наймички» під режисурою М. Садовського документально підтверджують архівні матеріали з фондів МТМК України (машинописний лист з автографом Івана Мар'яненка, актора театру М. Садовського та учасника тогочасних зйомок, до Павлія та Костюка, датований 7 жовтня 1948 року). Лист написаний в період сталінського режиму і саме тому, на нашу думку, І. Мар'яненко з обережністю ділився спогадами про українське театральне–кінематографічне творче життя періоду царської Росії:

«... Коли в списках картини, допущених цензурним комітетом до прокату в 1911 році, є ці фільми («Наталка Полтавка» Котляревського, «Наймичка» — І. Тобілевича), то очевидно, такі зйомки таки були. Це могло бути в літньому театрі міського саду, бо там проводилися вистави нашого театру» [65].

Відповідаючи на лист добродіїв Павлія і Костюка із програмами вищезазначених вистав, спершу І. Мар'яненко звертає їх увагу на той факт, що *«Дійсно, в 1911 р., в театрі Садовського такими акторами були обсажені ролі в цих п'єсах, правда, прізвища трохи переключені...»* і

«Крім того назва п'єси не „Мати Наймичка“, а „Наймичка“ — Тобілевича, бо п'єса написана драматургом Тогобочнім на сюжет Шевченка під назвою „Мати Наймичка“, вона в театрі Садовського не йшла, і в ній зовсім інші персонажі» [66]. Дуже важливими для нас є вищезгадані зауваження І. Мар'яненка в контексті того факту, що й досі у деяких друкованих виданнях трапляються «перекручування» імен, прізвищ акторів та назв зафільмованих вистав театру Миколи Садовського.

Влітку 1911 року режисер-постановник М. Садовський, відібравши найістотніші епізоди з кожного спектаклю, подбав про проведення зйомок на природі в міському літньому саду на фоні написаних театральних декорацій, про накладання непомітного гриму акторами, про акторську простоту, віддачу й життєвість в момент гри і цілковите перевтілення у створенні художніх образів перед знімальним апаратом, який був встановлений на місці глядача. Фільмування вистав відбувалося на природі при денному сонячному світлі, про що повідомляється далі у джерелі: *«Ймовірно, що зйомки відбувалися ранком без глядача, в саду... Щось мені як у сні мріються поставлені в саду біля театру писані декорації...»* — продовжував І. Мар'яненко.

«Одно мене дивує, чому я не пам'ятаю, щоб колись демонстрували ці картини. Я мусив би поцікавитись, наслідками своєї роботи в кіно?... А може картина пішла в прокат десь через пів року і все забулося?... Ми зацікавились чимсь іншим, і нам було не до кіно. Все могло бути... Цікаво, чи могла бодай частково залишитися кіноплівка цих картин?» [67].

Камера Д. Сахненка, першою зафільмувала «Наймичку» Івана Карпенка-Карого. Нагадуємо, що «Микола Садовський був режисером першої постановки «Наймички», прем'єра якої відбулося 15 липня 1896 року у Ростові-на-Дону» [68].

Через п'ятнадцять років, режисер М. Садовський кінематографічними засобами увіковічнив на екрані «Наймичку» І. Карпенка-Карого, у якій знімалися найкращі актори Першого українського стаціонарного театру. І. Мар'яненко неперевершено виконав роль Панаса, сам Садовський блискуче втілював характерну роль Цокуля. Його гра справила

незабутнє враження на глядачів. Знана актриса Любов Ліницька в м'яких драматичних рисах зіграла роль наймички Харитини, характерний актор Северин Паньківський майстерно виконав роль діда мірошника, Марко Петляшенко — гусара, Єлизавета Хуторна — Марусю, Параскева Колесникова — Рухлю.

Після «Наймички» плівка Д. Сахненка зафіксувала найпопулярнішу і всіма знану «Наталку Полтавку» І. Котляревського. Головну роль Наталки виконувала Марія Заньковецька — одна з найяскравіших драматичних актрис періоду раннього ігрового кіно. Створений Марією Заньковецькою тонкий психологічний образ Наталки у фільмі лірико-драматично резонував у кожному жесті, русі, змушуючи публіку співчувати своїй героїні, співпереживати, разом з нею плакати, сміятися, зневажати, любити.

Микола Садовський майстерно створив яскравий характерний образ виборного Макогоненка, зафіксувавши на плівці славні акторські традиції українського народного театру з родоводу Котляревського і Щепкіна. Актор трупи Прохор Коваленко, писав у своїх споминах про гру Миколи Карповича у цій ролі на театральній сцені, що він «був не смішним дурнуватим п'яничкою, а статечною, розумною, з хитринкою людиною, яка знає собі ціну, оберігає свій авторитет виборного; якщо і виявляє певну повагу до возного, то це більше до його чину й дворянського стану, а себе вважає розумнішим і дотепнішим, ніж возний <...> Як тільки далеко за лаштунками вчувалась знаменита гумористична пісня виборного «Дід рудий...», оглядний зал притихав і прислухався до кожного звуку, кожного форшлагу знаменитого любимого артиста. І врешті, з останнім куплетом з'являлась велетенська постать виборного — Садовського, який рухався в танцювальному ритмі своєї пісні, але пританцював не ногами, а тільки мімікою та злегка плечима. Зал вибухав громовими оплесками» [69]. Зі спогадів П. Коваленка, можемо тільки уявити неймовірно яскраве кінематографічне виконання виборного Макогоненька Миколою Садовським.

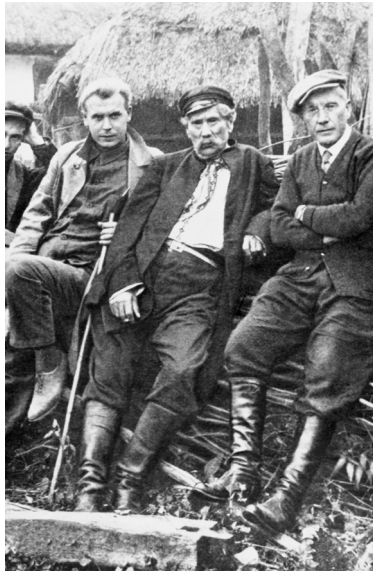
Яскраво виконав характерну роль немолодого залицяльника возного Тетерваковського Федір Левицький, Миколи — Іван Мар'янен-

ко, Петра — Семен Бутовський та задушевно зіграла Терпилиху Ганна Борисоглібська.

Микола Садовський зміг підкорити єдиному задумові складні партитури музично-драматичних творів з міцною фольклорно-етнографічною складовою та зберегти їх органічну природність. За жанром, визначеним самим автором — Іваном Котляревським, «Наталка Полтавка» — українська опера [70]. У театральних трупях М. Старицького та М. Садовського вона звучала в академічному «впорядкуванні Миколи Лисенка» (1889) [71], який особисто займався підготовкою всіх музичних номерів опери [72]. Своєю грою корифеї українського театру підтвердили традиції виконання народних пісень як органічної складової сценічних образів в театрі і кіно. «Як чудово-велично він (М. Садовський — П. Г.) співає українських пісень, особливо історичних», — згадував Є. Чикаленко [73].

Іван Мар'яненко стверджував, що Микола Садовський «був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. <...> Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи, — весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалось, був побудований так, що в ньому брала участь, крім ніг, уся постать. <...> Лишалось враження, ніби це тільки початок танцю, за яким криється ще безодня засобів його вияву» [74].

Харизматичний Садовський-актор природно і достовірно жив у ролях своїх різнопланових героїв і на сцені, і на знімальному майданчику. Переконалим фактом є збережені кінокадри пізнішого фільму «Вітер з порогів» («Останній лоцман», 1929 р.) режисера А. Кордюма, де Садовський у головній ролі вже літнього козака-лоцмана Ковбана постає на екрані войовничою, сильною, цілісною, безкомпромісною і незламною натурою. Борець за свою землю та захисник традицій предків, запорозький козак Ковбань-Садовський сміливо веде за собою лоцманів. Микола Садовський — актор універсального амплуа, володіючи досконало акторською майстерністю як технічного так і психологічного плану, створив гармонійний, яскраво виражений, завершений кінематографічний образ. Його акторське виконання вражає й захоплює сучасного глядача майже через сторіччя. Режисер-постановник фільму Арнольд



Робочий момент з
к/ф «Високі пороги»
режисера А. Кордюма

Кордюм, згадуючи, писав про безстрашного кіноактора Миколу Садовського, який випадково побачивши підготовку до зйомок за участю «дублера — спортсмена плавця <...> парубчини-важкоатлета, на якого костюм Садовського прийшовся до міри», рішуче крикнув: «Припиніть зйомку! Хто вам дозволив підмінити мене? <...> — Не дозволю! Ану, парубоче, скидай одержу! Мерщій! <...> Садовський перевдягнувшись, став на його місце: — Можете знімати!» Вибране місце було аж надто небезпечним — дуже швидка течія: адже зйомка була розрахована на дублера-спортсмена. Товариш з рятувального загону попереджав, що тут легко втопитися, що на цьому місці загинув не один рятувальник!» — згадуючи, писав А. Кордюм. <...> «Відчепіться. Мерщій знімайте! Бачите де сонце?» — відповідав Микола Карпович. А. Кордюм згадував який жах охопив всіх, коли Ковбань-Садовський «полетів у вир... (Дніпра — П. Г.) Один кадр знято. Оператор (Йосип Рона — П. Г.) тремтячою рукою змінює об'єкти для другого кадру, а лоцман не виринає. Всіх охоплює



Сцена з к/ф «Остап Бандура», режисер В. Гардин (1924 р.)

жах, рятувальники розгублено поглядають — може для зйомок так і треба, щоб артист пірнув якомога глибше. Нарешті, серед пінявих хвиль майнула голова лоцмана, долинув крик: — Знімайте, трясця вашій матері! Тільки швидко! Знято останній кадр» [75]. Геніальний Микола Садовський був справжнім і в мистецтві, і в житті, навіть коли на схилі літ «приїхав з Ненаситцем прощатися...» [76]. Фото робочого моменту з к/ф «Високі пороги» режисера А. Кордюма із зображенням старого лоцмана Остапа Ковбаня у виконанні М. Садовського у товаристві молодого лоцмана (артист І. Кононенко) та голлівудського кінооператора Йозефа Рони представлене на постійно діючій виставці «Український кіногенезис».

Прикро, але не знайдено, поки що, жодного метру фільму за участю Марії Заньковецької, окрім декількох кадрів пізнішої стрічки «Остап Бандура», режисера В. Гардина (1924 р.), що зберігаються у фондовій колекції МТМК України.

Вочевидь, М. Заньковецька — актриса театру і кіно, зуміла вийти за рамки сценічної умовності і змогла поєднати психологічність сцен з фотогенічністю німого кіно. Аргументом можна вважати, зокрема, мімічне відображення актрисою стану Радості, Відчаю, Жаху та Ковульсій <...>, описані у споминах актора та режисера В. Василька. Під час іспитів до хореографічної студії Михайла Мордкіна в Києві, куди актрису було запрошено як почесного гостя, вона демонструвала віртуозно дивовижну пластику й психологічну акторську органіку: «Заньковецька одійшла в куток. Стала спиною до глядачів, зосередилась, і, коли повернулася і пішла на присутніх з простягнутими руками, всі побачили таку невимовну радість, що мимохідь і самі відчували цей стан. Заньковецька повернулася у бік і відтворила жах так, що дехто з дівчат зойкнув. Потім, ніби щось угледивши в залі, з невимовним жахом відступила назад. Треба було на власні очі бачити всю могутню силу вираження цієї емоції...» [77].

Марія Заньковецька демонструвала відтворення безсловесно-психологічного стану через пластичну поведінку: міміку, жест, через мову тіла. Водночас, можна вважати, що актриса демонструвала взірцевий етюд кінематографічної школи раннього ігрового кіно — чіткого візуального відтворення емоційно-психологічного образу в німому кіно. З появою крупного плану (1914), завдяки Девіду Гріффіту, засновнику американського кіномистецтва, по-новому було переосмислено значення жесту, міміки в кіно. З введенням крупного плану, екранна міміка стала новим мистецтвом [78], новою мовою кіно, над якою міркувала також Елеонора Дузе, за спогадами режисера Макса Рейнгардта.

До того, у фондівій колекції МТМК України зберігаються раритетні іконографічні матеріали, створені під час гастролей М. Заньковецької у Петербурзі художником-натуралістом Павлом Пясецьким. Він зробив з актрисою серію фотографій під назвою «Психологічні етюди» (1887): «Несамовитість», «Душа моя смертельно тужить», «Скорбота», «Тихе божевілля» — задля ілюстрування російського видання книги Ч. Дарвіна «Вираження відчуттів у людини і тварини» [79]. Ці артефакти, які були створені задовго до виникнення художнього ігрового кіно, унікальне свідчення акторського відтворення психологічно-емоційного стану у



поєднанні з фотогенічністю Заньковецької. Приблизно у той самий час фотогенічністю Марії Костянтинівни захоплюється художник-фотограф і майбутній кінематографіст Альфред Федецький, який упродовж всього творчого життя створює цілу серію унікальних художніх фотопортретів актриси в житті та в різних образах з українських театральних вистав, які частково описані вище.

Винятковість обдарування Марії Заньковецької, — актриси театру і кіно, засвічують слова знаного російського режисера театру і кіно Володимира Гардіна, першого ректора ВДІКу, який писав у своїх споминах: «Кіно увічнює майстерність актора. Колись розшукають негатив «Остапа Бандури», знайдуть копії в кінематографічних архівах, передрукують епізод, в якому знята Марія Костянтинівна Заньковецька, і будуть демонструвати його в театральних музеях та інститутах, як достовірне свідчення майстерності великої української артистки» [80].

Незабутні яскраві сценічні образи, створені корифеями українського театру, так і просилися на широкий екран для більшої глядацької аудиторії. Екранізовані драматичні твори «Наймичка» І. К. Карпенко-Карого та «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського вийшли на екран у грудні 1911 року і користувалися неймовірною популярністю у глядачів. «На-

талка Полтавка» протрималася на екрані аж до 1930 року, стверджував О. Шимон. Тоді ж, коли вони вийшли в прокат, їх демонстрували буквально до цілковитого зносу фільмокопій, — навіть рештки кадрів комплектували і показували в селах Придніпров'я за допомогою проекційного ліхтаря, супроводжуючи сеанси голосними читаннями Шевченкових поетичних творів [81]. Наприклад, у Новомосковському повіті такі читання тривали впродовж двох років [82]. За визначенням авторитетних істориків українського кіно, фільми «Наталка Полтавка» та «Наймичка» належать до найцінніших досягнень раннього художньо-ігрового кіно в Україні, тому що мали в собі елементи справжнього мистецтва і відобразили частку тієї життєвої правди і народності, яка лежала в основі творчості корифеїв національного театру [83]. Вони візійно заклали перші цеглини в українському культурно-світоглядному фундаменті національного кінематографу, тим самим, визначили сутності генези українського кіно і подальшу стратегію його розвитку.

Слід наголосити, що в Україні впродовж 1912–1913 років значно збільшилося виробництво художніх фільмів, відчутно зріс їхній технічний і художній рівень. 1912 рік став своєрідним рекордом для вітчизняного кінематографу. У ці роки було поставлено близько двадцяти українських фільмів, переважна більшість яких на основі сюжетів українських літературних і музичних творів. Зокрема, у київському кіноательє на вулиці Великій Васильківській 37, у скляному павільйоні де була поставлена хата в три стіни, без стелі, з піччю, стільцями і столом [84], київська «група українських акторів з Троїцького дому — Першого стаціонарного українського театру Миколи Садовського у складі: Федора Левицького, Ганни Борисоглібської, Параскеви Колесникової, Євдокії Долі, Миколи Колесника, Дмитра Гамалії та ін., взяли за екранізацію українських популярних п'єс. Декорації для фільму актори запозичали в театрі Миколи Садовського, який зазвичай підтримував майже всі творчі ініціативи, даючи можливість всім стартувати і творчо реалізуватися оскільки «вважав їх вільними художниками» [85].

Було екранізовано українську комедію С. Зіневича «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» (1912). Режисером-постановником і сце-

наристом фільму виступив Дмитро Гамалія [86]. У фільмі знімалися вельми знані актори Федір Левицький, Ганна Борисоглібська та ін. [87].

На той час, популярна п'єса «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» була в репертуарі багатьох театральних труп. Була вона і в репертуарі театру М. Садовського, переважно з фінансових, а не мистецьких зацікавлень театру. Про цей факт Микола Карпович писав ще восени 1909 року у листі Євгену Чикаленку: «Тут, в Києві, серйозний репертуар теж не дає ніяких зборів, тільки субота та неділя сяк-так виручають. Доведеться підлащуватись під смак публіки і ставити якісь дурниці, або веселі. Тепер як найбільше вабить публіку фарс-дурниця «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» С. Зіневича [88].

Згодом Д. Гамалій екранізував оперету К. Ванченка «Запорозький скарб» (1913) також за участю акторів театру Миколи Садовського, зокрема, Г. Борисоглібської у ролі старої циганки. Зазначимо, що дія оперети під час її фільмування відбувалася на натурі в мальовничих околицях Києва. Про це залишив спомин Костянтин Колесников: «Знімали в Голосіївському лісі біля ставу... Там ми розкинули циганський табір. Ми тягли дрючки для куренів, збирали і зносили хмиз, розпалювали вогнища. Мати моя танцювала з бубном «Холяндру», а вона танцювала добре в театрі Садовського з батьком, який був і чудовим танцюристом...» [89]. Дуже цікавим виявився образ молодої дівчини, роль якої зіграла прима театру Садовського — Марія Малиш-Федорець [90].

Царська влада не дозволила демонструвати українські фільми у центральних, кращих кінотеатрах Києва. Їх було прийнято в прокат з обмеженнями як «народне видовище» і демонстровано тільки в кінотеатрі «Лотос» (Велика Васильківська, 70) [91]. Урядова цензура в чергове підсилила заборонні репресії проти національного кіно, грубо втручаючись у розвиток українського кінематографу. З 1912 року Російський уряд заборонив до показу будь-які фільми українського патріотичного змісту, класифікуючи їх як націоналістичні і далі боровся з «ідеєю відродження старої України і устрою на національно-територіальних засадах».

Попри всі несприятливі обставини українські кінематографісти настирливо продовжували творчі спроби випускати картини на українсь-

ку тематику. Так у Харкові Терентій Піддубний екранізував «Майську ніч, або утоплена» (1914 р.) М. Лисенка. Можливо, екранізація була здійснена за постановкою, представленою глядацькій аудиторії навесні 1895-го року трупю Миколи Садовського у Києві на сцені Міського театру, в якій головні ролі виконували сам М. Садовський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська.

У 1915 році, О. Варягін як сценарист і режисер у співпраці з оператором Д. Сахненком зняли історичну драму «Богдан Хмельницький» (1915) за М. Старицьким у новій кіноверсії, за участю акторів української трупи М. Кучеренка, Зоріної та ін. [92]. Повнометражний художній фільм «Богдан Хмельницький» (2000 м, «Т-ва Ф. Щетинія і Д. Сахненко», 1915 р.) став помітною подією того року і своєрідним звучним фінальним акордом в історії раннього періоду українського художньо-ігрового кіно.

В наступному, 1916 році, в Україні взагалі не було випущено жодного фільму з українською тематикою. Щодо фільмів на українську тематику, на початку 1917 року «в Одесі вийшла «розмовна» картина «Тарас Бульба» (1917), або «Любов Андрія» у виконанні Т. Піддубного. Це було, на думку історика Б. Береста, мабуть, наслідування фільму Д. Сахненка з 1912 року тієї ж самої назви [93]. На цьому фільмі практично припинився випуск «кіномовних» українських картин за літературними і музичними творами української класики. У подальшому основне місце в кіновиробництві займатиме художній ігровий фільм, що створювався на новозбудованих кінофабриках.

Такими були перші кроки українського кіно — самобутнього мистецького явища в контексті розвитку світового кінематографу, народженого з лона національного театру, укоріненого в глибини української духовної культури, народних традицій.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Скуратівський В. Л. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 78.
2. Там само. С. 78.
3. Скуратівський В. Л. Із нотаток про «народництво» Олександра Довженка. З кінознавчого записника. — К.: ТОВ «АРТ КНИГА», 2017. С. 45.
4. Старицька-Черняхівська Л. М. Відгуки життя. — К.: Театр, № 11., 1940.
5. Садовський М. К. Лист до М. К. Заньковецької // Український театр, 1994. — № 4. С. 23.
6. Григорій К. «Кіно та кіно-театр», Кіно. — К. № 2 (14), січень 1927. С. 12.
7. Мович Л. Легкомысленный вопрос. // Сине-фоно. Журнал синематографии говорящих машин и фотографии. — Москва, 27 апреля 1913 года. — № 16. С. 15–16.
8. Грушевський М. С. Звідки пішло українство і до чого воно йде. Передне слово. — К.: «Петро Бариший», 1917. С. 3.
9. Там само. С. 5.
10. Гермсен М. З архіву І. К. Тобілевича. — К.: «Мистецтво». — Театр, № 2 (4), 1937. С. 29.
11. Гермсен М. З архіву І. К. Тобілевича. — К.: «Мистецтво». — Театр, № 2 (4), 1937. С. 29.
12. Гермсен М. З архіву І. К. Тобілевича. — К.: «Мистецтво». — Театр, № 2 (4), 1937. С. 29.
13. Там само.
14. Скуратівський В. Л. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 81.
15. Там само. С. 82.
16. Гермсен М. З архіву І. К. Тобілевича. — К.: «Мистецтво». — Театр, № 2 (4), 1937. С. 29.
17. Миславський В. Н. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр.). Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Си-

- доренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія». — 2006. С. 16.
18. Див. п. 14. С. 108.
 19. Берест Б.П. Історія українського кіно. — Нью-Йорк: Наукове Товариство імені Т. Шевченка, 1964. — С. 34. (Boris Berest. History of the Ukrainian cinema. — New York. Published by Schevchenko scientific society. inc.)
 20. Кинематографический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1970. — Т.2. С. 698.
 21. Довженко О.П. Лекція 11 жовтня 1949 року. Твори в трьох томах. — К.: «Художня література», 1960. — Т.3. С. 286.
 22. Довженко О.П. Виписка з стенограми засідання художньої ради Міністерства кінематографії СРСР. Від 02.12.1947р. МТМК України, ф. р., /Машинопис/, № 8873, С. 29.
 23. Кино: энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1986. С. 435.
 24. Там само. С. 435.
 25. Скуратівський В.Л. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. кол.: В. Сидоренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 82.
 26. Берест Б.П. Історія українського кіно. — Нью-Йорк: Наукове Товариство імені Т. Шевченка, 1964. С. 27. (Boris Berest. History of the Ukrainian cinema. — New York. Published by Schevchenko scientific society. inc.)
 27. Лихачев Б.Т. Кино в России (1896–1926) Материалы к истории Русского кино. Часть I, 1896–1913. — Л.: «ACADEMIA», 1927. С. 178.
 28. Бабишкін О.К. Українська література на екрані. — К.: Радянський письменник, 1966. С. 20.
 29. Див. п. 27.
 30. Див. п. 28. С. 23.
 31. Див. п. 27. С. 85.
 32. Бабишкін О.К. Мовчазні образи й рухомі ілюстрації. Українська література на екрані. — К.: Радянський письменник, 1966. С. 22.
 33. Вишневський В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — М.: Госкиноиздат, 1945. С. 142–151.
 34. Миславський В.Н. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр.). Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко і та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 14.
 35. Див. п. 32.
 36. Рекламний проспект № 97303, Харків, друкарня А. Дарре. Архів О. Шимона. // Шимон О.О. «Сторінки з історії кіно на Україні». — К.: «Мистецтво», 1964. С. 25. МТМКУ ф.ф., № 19116.
 37. Див. п. 32.
 38. «Трудовая газета», № 321, Миколаїв, 1910р. Цит. За: Миславський В.Н. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр.). Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 18.
 39. Сине-фоно (Москва). — 1910. — № 15. Цит. За: Олександр Шимон. «Мовне» кіно. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 33.
 40. Шимон О.О. «Мовне» кіно. Сторінки з історії кіно на Україні. К.: «Мистецтво», 1964. — С. 33.
 41. Там само. С. 31.
 42. Саксаганський П.К. Думки про театр. — К, 1955. — С. 90. Цит. за: Олександр Шимон. «Мовне» кіно. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 33.
 43. Див. п. 40.
 44. Миславський В.Н. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр.). Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 18.
 45. Рекламний проспект. Архів Н.О. Алексеєвої. Цит. За: Олександр Шимон. «Мовне» кіно. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964 р., С. 36.
 46. Див. п. 44.
 47. Обзорение театров. — 1910. — 17 января. Цит. За: Журов Г.В. З минулого кіно на Україні. — К.: АН УРСР, 1959. С. 34.
 48. Див. п.44.

49. Скуратівський В.Л. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. кол.: В. Сидоренко та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006. С. 82.
50. Шимон О.О. «Мовне» кіно. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 31.
51. Вишневецький В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — М.: Госкиноиздат, 1945. С. 142–151.
52. Кинематографический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1970. — Т.2. С. 698.
53. Кино: энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия». 1986, С. 435.
54. Кинословарь в двух томах. — М.: «Советская энциклопедия», 1966 р., — Т.1. С. 797.
55. Лихачев Б.Т. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). — Л.: «ACADEMIA», 1927. С. 75.
56. Миславський В.Н. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр.). Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко і ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: «Інтертехнологія», 2006 р., С. 20–21.
57. Там само. С. 21. Цит. за: Шимон А.А. Страницы биографии украинского кино. — К: Мистецтво, 1974. С. 9.
58. Веселовська Г. І. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 7.
59. Садуль Ж. От «Художественного фильма» к искусству (1908–1920). Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1914–1920. // Под общей редакции С. И. Юткевича. — М.: «Искусство», 1961. — Т.3. — С. 537. (Georges Sadoul. Histoire generale du cinema. Т.3. Le cinema deviant un art 1914–1920. Les Editions Denoel, Paris.)
60. Рихтер Г. Игровой фильм. Часть 3. Борьба за фильм. // Перевод с немецкого В. Ф. Сеферьянца. — М.: «Прогресс», 1981. С. 56. (Hans Richter. Der Kampf um den Film. Carl Hanser Verlag. Munchen-Wien, 1976.)
61. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг. — М.: «Искусство», 1958. С. 25 (Rene Cler. Reflexion faite. Notes pour servir a L'histoire de L'art Cinematographique de 1920 a 1950. Gallimard Quatrieme edition).
62. Веселовська Г.І. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 59.
63. Лихачев Б.Т. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). — Л.: «ACADEMIA», 1927. С. 85–86.
64. Веселовська Г.І. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 163.
65. Мар'яненко І.О. Лист І. Мар'яненка до Павлія та Ю. Костюка. — Харків, 07.10.1948 р., МТМК України, ф. р., № 8873, С.1.
66. Там само.
67. Там само.
68. Талан. Життя і творчість Марії Заньковецької. Упорядник Бабанська Н.Г. — К.: «Мистецтво», 2004. С. 83.
69. Коваленко П.Т. М. К. Садовський // Спогади про Миколу Садовського. — К., 1981. С. 106.
70. «Наталка Полтавка». Перша українська опера в 3-х діях І.П. Котляревського. Музику впорядкував Лисенко М. В. — Київ, Одеса: Болеслав Корейво, 1889. С. 1.
71. Там само.
72. Котляревський І.П. «Наталка Полтавка». Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012р. С. 16.
73. Чикаленко Є.Х. Щоденник (1907–1917). — К.: Темпора, 2011. — С. 98. Цит. за: Веселовська Г.І. Актори та ролі. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 95–96.
74. Мар'яненко І.О. Спогади про Миколу Садовського. — С. 81. Цит.за: Веселовська Г.І. Актори та ролі. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 96.
75. Кордюм А.В. Садовський прощається з Ненаситцем. Минуле, яке лишається з нами. — К.: «Мистецтво», 1965 р. С. 63–64.
76. Там само. С. 65.
77. Василько В.С. Щоденник. — Т. 1, 4, 5 // МТМК України, ф. р. № 10369, 10373, 10374. Цит.за: Талан. Життя і творчість Марії Заньковецької. Упо-

**СУЧАСНА КОНЦЕПЦІЯ ІСНУВАННЯ МУЗЕЮ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ.
ЯК ТЕМА КОРИФЕЇВ МАЄ ДОНОСИТИСЯ СУЧАСНИМ ВІДВІДУВАЧАМ ТА
ЯК ЗРОБИТИ МУЗЕЙ ПОПУЛЯРНИМ МІСЦЕМ,
ВРАХОВУЮЧИ ПРОБЛЕМИ З COVID-19**

Коли говоримо про сучасний музей, в першу чергу розуміємо, що сьогодні — це інституція, **яка має свою мету, завдання та комунікацію** (комунікацію між минулим та сьогоденням, між колекцією та сучасними відвідувачами). Не буде існувати одного без іншого. І варто визнати, що сьогодні вже недостатньо тримати «валізи без ручок», за назвою одного популярного і дуже потрібного музейного проєкту. Хочеться послугуватися дуже влучною фразою і нагадати як і собі, так і потенційним відвідувачам, для яких працюємо: *«Музеї мають шанс завжди бути тим місцем, де людина шукатиме відповіді на численні запитання свого минулого і теперішнього»* [1, С. 9].

Меморіальний музей, яким власне і є Музей Марії Заньковецької, мабуть, є одним із найскладніших видів музею. Оскільки необхідно одночасно зберігати атмосферне відчуття тієї людини, якій присвячено музей, зберігати типологію певного часу, і бути сучасним простором для сьогодення, живим центром мистецтва. Особливо, коли музей стосується теми театру, найбільш невлвовимого та найбільш нефіксованого виду мистецтва. Вміння поєднати різні часи, епохи та відчуття, вміння донести до сьогоднішньої аудиторії важливість історії і зберегти пам'ять, а ще й пов'язувати цю пам'ять із сьогоденням, є найважливішою нашою задачею. *«Музей — це ідеальна ланка, яка з'єднає різні історичні епохи, формує ідеали, символи та пріоритети національної самосвідомості»* [1, С. 13] — саме це стає нашим гаслом у роботі із сучасними потенційними відвідувачами.

- рядник Бабанська Н. Г. — К.: «Мистецтво», 2004. С. 200.
78. Рихтер Г. Книга первая. Фильм как продукт XX века. Борьба за фильм. // Перевод немецкого В. А. Сеферьянц. — М.: «Прогрес», 1981. С. 58. (Hans Richter. Der Kampf um den Film/ Munchen-Wien.: Carl Hanser Verlag).
79. Талан. Життя і творчість Марії Заньковецької. Упорядник Бабанська Н. Г. — К.: «Мистецтво», 2004. — С.91.
80. Гардін В. Р. Спогади. — М.: Держкіновидав, 1952 р., С. 21.
81. Шимон О. О. Майстер з берегів Дніпра. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 45.
82. «Дніпрові хвили». Катеринослав, 1912. — № 10. — С. 163; — № 17. — С. 244. Цит. за: Шимон О. О. Майстер з берегів Дніпра. Сторінки з історії кіно на Україні. — К.: «Мистецтво», 1964. С. 45.
83. Див. п. 81.
84. Рибаків М. О. Хрещатик відомий і невідомий: краєзнавчі нариси. — К.: «Кий», 2003. С. 179.
85. Веселовська Г. І. Примхи долі. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 225.
86. Берест Б. П. Історія українського кіно. — Нью-Йорк: Наукове Товариство імені Т. Шевченка, 1964. С. 34. (Boris Berest. History of the Ukrainian cinema. — New York. Published by Schevchenko scientific society. inc.)
87. Бабишкін О. К. Мовчазні образи і рухомі ілюстрації. Українська література на екрані. К.: Радянський письменник. — 1966. С. 25.
88. Чикаленко Є. Х. Щоденник (1907–1917). — С. 85. Цит. за: Веселовська Г. І. Гості театрального дому. Театр Миколи Садовського 1907–1920. // Монографія. — К.: Темпора, 2018. С. 174.
89. Див. п. 86.
90. Рибаків М. О. Хрещатик відомий і невідомий: краєзнавчі нариси. — К.: «Кий», 2003. С. 180.
91. Там само.
92. Берест Б. П. Історія українського кіно. — Нью-Йорк: Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, 1964. С. 37. (Boris Berest. History of the Ukrainian cinema. — New York. Published by Schevchenko scientific society. inc.).
93. Там само. С. 38.

Дуже часто, на жаль, люди, які працюють в меморіальних музеях поринають з головою у час своїх героїв, і забувають про сучасність. Перед Музеєм Марії Заньковецької постають аналогічні питання. Як не втратити відчуття епохи та часу Марії Заньковецької, видатної української актриси кінця XIX — початку XX ст., і водночас стати сучасним мистецьким середовищем, важливим для сьогоденних людей, які вже пішли набагато далі від XIX–XX століть? Звісно, можна жити тихим життям, вести екскурсії і не дуже напружуватися, утім, варто також пам'ятати: *«Як фактор публічної культури, музей виконує роль соціально-політичної лабораторії. Рівень музею віддзеркалює стан суспільства»* [1, С. 13]. І саме таке важливе усвідомлення змушує нас сьогодні перформатувати діяльність.

Яке рішення для себе приймаємо ми, як нова команда Музею? Ми абсолютно переконані, що сьогодні маємо донести до людей саме ті аспекти та цінності, пов'язані з реальними героями нашого музею таким чином, щоб відвідувачі усвідомили головне — саме завдяки таким постатям як Марія Заньковецька, ми маємо Український театр, Націю та Державу.

На 2021 рік нашим планом є створення та функціонування на базі Музею Мистецького клубу **«Zankovetska Community»**, який ми запустили вже наприкінці 2020 року.

Наша мета: оживити простір Музею і заповнити його друзями. Враховуючи характер та вподобання господині дому, ми прагнемо вдихнути у цей простір нове життя. Ідея полягає у тому, щоб Музей працював у декількох напрямках:

- просвітницькому (тематичні інтерактивні екскурсії, лекції, вечори присвячені Марії Заньковецькій, драматургічний клуб, оновлення друкованої продукції Музею, розробка додаткових послуг, тематичні майстер-класи, робота в соцмережах);
- партнерському (співпраця з популярними та медійними акторами, театрами та іншими мистецькими закладами);
- виставковому (виставки присвячені різним аспектам життя актриси Марії Заньковецької, водночас виставки сучасної сценографії та живопису);

- науковому (розробка тематичних екскурсій, написання наукових статей, проведення наукової конференції);
- інклюзивному (долучення людей з особливими потребами до відвідування Музею).

Варто також не забувати, що музеї є частиною туризму, вони мають включати маркетинг та рекламно-інформаційну складову. Пізнання та відпочинок — рушій розвитку сучасного музею. І, звісно, необхідно збирати навколо Музею постійних учасників клубу.

Долучаючи сучасних митців (зараз більше в онлайн, в перспективі у якості гостей подій та лекторів), ми прагнемо донести відвідувачам, що наш світ сьогодні завдячує своїм існуванням людям з минулого, адже якщо не вони, то сьогодні було б все інакшим. Утім, варто не забувати про сучасний театральний процес. Звісно, якби театр корифеїв не зробив у свій час саме такий театр і піддався на спокуси грати світову класику у тогочасному російському театрі, Україна б втратила свій рупор, і залишилася без культурного підґрунтя, на якому пізніше не змогли вирости інші важливі явища культури.

Звісно, також надважливо хто і як проводить екскурсію. Коли людина самостійно оглядає експозицію, то все залежить від прямого впливу експонатів на людину, а вже коли є провідник-екскурсовод, то важливо, щоб він доніс головні думки і зміг би поєднати минуле із сучасністю. Дослідники наголошують: *«Механізм впливу експонату на відвідувача неможливий без посередника — музейного працівника, який проводить екскурсію. Проведення екскурсії не зводиться лише до передачі певних знань і донесення їх до відвідувачів. Мистецтво екскурсовода полягає у поєднанні нових знань з тими, які людина вже має»* [1, С. 25]. Звісно, екскурсовод має адаптувати свою розповідь під потреби різних відвідувачів, відчуваючи їх інтелектуальний багаж та настрої.

Варто визнати, що постать екскурсовода/науковця/провідника є надважливою для Музею. Утім, прості звичні екскурсії, навіть якщо вони будуть прекрасними інформативно, є вже недостатніми для розвитку Музею. Необхідно починати говорити з відвідувачами їхньою мовою, пробувати донести надважливі цінності всіма можливими способами.

Включати діджиталізацію, використовувати інтерактивні панелі, розробляти нові способи спілкування. Вдихати в музей, пов'язаний з театром, нові театральні рухи та тенденції, слідкувати за сучасним театром і добре його знати. Екскурсовод-науковець має орієнтуватися на історії життя Заньковецької, і водночас постійно проводити паралелі із сучасним театром, ділитися враженнями від вистав, розповідати про те, як сьогодні грають ту саму «Лимерівну» в Театрі ім. І. Франка, чи іншу п'єсу того часу, заохочувати відвідувача піти у сучасний театр.

Є, звісно, і ті, речі, які залежать не лише від нас. В першу чергу, сьогодні музеї в цілому мають думати про зміну штатного розпису, включати нові посади. Наприклад, рекламний відділ є абсолютно необхідною складовою Музею. Як рекламувати, яку комунікаційну стратегію обирати, як її втілювати, як створювати якісний відео-контент та сувенірну продукцію. У сучасного потенційного відвідувача багато інших спокус, де йому пропонують широкий спектр. Ніхто не говорить знецінювати значення меморіальних музеїв, а просто перебудовувати їх внутрішню та зовнішню комунікацію. Звісно, головним залишається, який продукт рекламувати, який набір просвітницьких, популярних функцій повинен мати музей, щоб це була не просто порожня реклама, а був певний рівень. Дослідники музейного менеджменту звертали на це увагу ще в 2005 році: *«Нагальною необхідністю в музейній справі є підвищення професійного рівня працівників музейних установ, запровадження менеджменту та маркетингу в діяльність музейних закладів»* [1, С. 38]. Утім, на жаль, з того часу мало що зроблено.

Останнє, проведене у 2020 році дослідження «Музей — „валіза без ручки“ чи символічний капітал?» підсумовує: *«Водночас простір для маневрів у прийнятті кадрових рішень на рівні окремих музеїв обмежується недосконалим законодавством, зокрема, Державним класифікатором професій та наказом Міністерства культури України № 823 від 01.08.2012. Останній, попри його рекомендаційний характер, часто є підґрунтям для нав'язування музеям сумнівних, невідповідних часу моделей штатних розкладів на основі формальних кількісних показників (кількість відвідувачів та кількість предметів основного фонду).*

Він не передбачає цілої низки актуальних для сучасного музею посад. Це, поряд із неконкурентними тарифами на оплату праці в музеї, на практиці призводить до розподілу далеких від наукової роботи завдань (зв'язки з громадськістю, комунікація з медіа, адміністрування сайтів, управління проєктами, фандрайзинг тощо) між „науковими співробітниками“» [2, С. 4].

Також дослідження КМІСу за 2013 рік дає репрезентативну вибірку відвідуваності нехай одного конкретного музею у Києві, утім воно є вельми демонстративним для нас. Адже ми усвідомлюємо, що більшість відвідувачів ходять один чи два рази на рік до музею, і в більшості на цільові виставки. А також показує нам, що найчастішими відвідувачками музею є жінки, які мають вищу освіту. *«Серед чинних відвідувачів досить мало чоловіків — всього 23%, в той час як у складі потенційної аудиторії їх може бути значно більше — аж 45%. Тому, привабити сильну стать мистецтвом — це складне, проте важливе завдання для музею»* [3, С. 22]. А це говорить про те, що музеї мають змінювати, а точніше розширювати форми комунікації, долучати молодь, не лише як цільові походи класів, а як стимулювання до самостійного приходу. Музеям варто звернути увагу на анкетування відвідувачів, постійну комунікацію з ними, запровадження абонементу, чи картки постійного відвідувача, а для цього потрібно певний асортимент подій на місяць, щоб такі постійні відвідувачі були. Власне, вже зараз ми анкетуємо відвідувачів, за розробку анкети дякуємо співробітникам КМІСу. В майбутньому це допоможе не лише зібрати базу відвідувачів і комунікувати із ними, як потенційною аудиторією, а й допоможе нам покращувати нашу роботу.

На додаток, зіштовхнувшись з епідеміологічною ситуацією, музеї залишилися найбільш незатребуваними серед мистецьких закладів. А це саме через те, що дуже повільно прилаштовуються під стресові ситуації. Дуже шкода, адже музейні колекції в Україні прекрасні і їх треба гідно подавати потенційним відвідувачам як українським, так і зарубіжним.

Проблеми, пов'язані з COVID-19, показали, що у більшості музеїв відсутній віртуальний контент. У добу, коли стався локдаун, музеї просто зачинилися і не змогли заробляти. Саме тому сьогодні ми скон-

центрували свої сили на виробленні віртуального контенту. Якщо людина не зможе фізично прийти на захід чи екскурсію, їй необхідно дати можливість віртуально відвідати музей. Для цього ми створили віртуальний тур, який варто, звісно, продавати на власному сайті, але поки ми над цим працюємо. Звісно, віртуальні тури, чи віртуальні виставки мають містити англійські субтитри і відкривати наші національні багатства іноземцям. Варто з кожної проблеми виносити свій позитивний результат. У епоху карантину, завдяки інтернету з'явилися і нові можливості світового спілкування. І, звісно, варто пам'ятати, що залучити додаткові гроші від держави сьогодні стає більш реальною історією, просто для цього необхідно багато працювати.

У відсутності можливості проводити заходи, необхідно постійно доносити про себе інформацію та переконувати людей відвідати музей у кращі часи, а також стимулювати людей до певних дій, навіть на відстані. Не можна просто сидіти і чекати. Треба використати час локдауну для чогось важливого, продумати ті аспекти, які ви чомусь або через щось не включили в роботу раніше.

У грудні ми запустили проєкт **«Очима в сучасний театр»**. Це не лише виставка молодих художниць офлайн, це інтерв'ю режисерів, вже відзняті і змонтовані, це і лекторій, який ми готуємо на січень онлайн. Ми хочемо використати січневий локдаун з користю і прагнемо ділитися нашими напрацюваннями. У листопаді ми запустили онлайн-флешмоб #КорифейBirthdayParty, ціль якого полягає в тому, щоб театри, музеї, будь-які культурні установи знімали коротенькі відео і розповідали про представників театру корифеїв на своїх сторінках у соцмережах. Адже і з нашої конференції зрозуміло, що 2020 рік — ювілейний рік для великої кількості знакових театральних діячів, а через складнощі цього року фактично ніяких заходів не було зроблено. Єдине, шкода, що цей флешмоб триває не весь рік. Утім, навіть за короткий період ми отримали чудові відео від Національної спілки театральних діячів України, від різних театрів та музеїв України. Нехай відвідувачі та потенційна аудиторія розуміє чому той, чи інший театр носить ім'я Кропивницького, чи Заньковецької. Утім, ці ж обмеження наштовхнули на іншу думку — розробити вулич-

ну екскурсію **«Шлях додому Марії Заньковецької»**, яка розпочинати- меться від Національної оперети України (саме в цьому приміщенні діяв Перший стаціонарний театр М. Садовського, а пізніше Народний театр на чолі із П. Саксаганським, в яких грала М. Заньковецька) і вестиме до Музею. З 1918 по 1922 рік, вже проживаючи у Деміївці (на місці сьогоднішнього Музею), актриса часто пішки ходила на роботу. На той час це була окраїна Києва, а зовсім не перенасичена машинами широка дорога. Ми плануємо співпрацю з Музеєм історії міста Києва, а також знаходимо у власних фондах фотографії та спогади очевидців як і що було розташовано на шляху актриси додому. Нам цікаво провести потенційних відвідувачів саме таким шляхом, щоб вони відчули його на собі цей, а також дізналися про те, як змінився Київ за трохи більше, ніж 100 років. Такий формат був обраний також з урахування пандеміологічної ситуації, оскільки перебувати на вулиці більш безпечно, ніж в маленьких приміщеннях музею. І наша основна ціль — привести відвідувачів до Музею, зацікавити їх передісторією.

Окрім, цього ми продовжуємо дослідження життя і творчості М. Заньковецької і сьогодні є велика потреба в реекспозиції музею, де вже варто змінити певні акценти у висвітленні важливості актриси для подальшого покоління. І, звісно, варто діджиталізувати простір, щоб долучити сучасного відвідувача, долучити нові форми інтерактивної комунікації. Утім, для цього варто проробити ще дуже багато роботи.

Сьогодні Музей Заньковецької оновлений командою і зараз починає свій рух, але нам потрібна підтримка та згуртованість, оскільки деякі питання потребують опрацювання та виписування вимог на державному рівні. Лише спільні дії приведуть до масових змін. Ми маємо переконати суспільство, що музеї вже не безкоштовні, що за мистецтво варто платити, і платити дорожче, ніж за розважальний центр, як би складно це не було.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв. Посібник // Під редакцією: В. Великочого, Н. Гасюк. Авторський колектив: П. Горішевський, М. Дейнега, М. Ковалів, В. Мельник, Н. Рега, С. Оришко, О. Соколова. — Івано-Франківськ: Плай. 2005. 64 с.
2. Пропозиції щодо вдосконалення системи оцінювання ефективності роботи музейних інституцій (за результатами проєкту Українського комітету ради музеїв за підтримки УКФ «Музеї — „валіза без ручки“ чи символічний капітал?»). 9 с.
3. «Цей неясний суб'єкт бажання»: вивчення демографічних, психографічних, особистісних та інших аспектів відвідування музеїв в Україні» / Звіт за результатами кількісних та якісних досліджень чинної та потенційної аудиторій Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / Київ, 2013 — 70 с.

SUMMARY

The collection contains articles by participants of the XXVII annual Scientific Readings „Maria Zankovetska and her time“, which are held at the Museum of M. Zankovetska, department of the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine.

In 2020, the reading was dedicated to the anniversaries of the luminaries of the Ukrainian theater M. Kropyvnytsky (180), I. Karpenko-Kary (175), G. Zatyrykevych-Karpynska (165), S. Tobilevych (160).

Due to quarantine restrictions, the event took place online on the ZOOM platform. Museum scientists, leading theater historians from Kyiv and other cities took part.

Articles by the MTMC Ukraine employees are illustrated with documents from the museum's funds.

The publication is intended for theater historians, teachers and students of relevant fields of education.

Наукове видання

**Театр корифеїв як рушійна сила становлення національного театру
та його впливи на сучасний український театральний процес**

Науковий збірник за матеріалами XXVII Наукових читань, присвячених ювілейним датам М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Г. Затиркевич-Карпинської, С. Тобілевич

Комп'ютерна верстка
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.