

№5
2021

РІЧНИК

музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України



МТМКУ

150-річчя
від дня народження
Лесі Українки

КИЇВ

Фрагменти тимчасової виставки
«ПЛАСТИЧНИЙ КІНОСВІТ МАЙІ СИМАШКЕВИЧ»



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ КМДА
МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

РІЧНИК

музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК V
(2021)

КИЇВ – 2022

УДК 069 (477-25) (082)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

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

А. Приходько — дизайн, комп'ютерна верстка

У Випуск збірника містить звіт про діяльність музею у 2021 році. Спеціальна тема випуску — один із знакових ювілеїв року: 150-річчя від дня народження Лесі Українки. Статті цього розділу висвітлюють різні аспекти творчості, сценічних та екранних втілень драматичних творів письменниці. До її ювілею музей також ексклюзивно представляє твір композитора й наукового співробітника музею А. Кармазіна — романс «До мого фортепіано» на слова Лесі Українки.

У розділі досліджень представлені статті співробітників музею різних років за основними напрямками музейної спеціалізації.

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

ЗМІСТ

ЗВІТ про роботу музею у 2021 році	4
---	---

СПЕЦІАЛЬНА ТЕМА 150-річчя від дня народження Лесі Українки

Старчік (Марченко) А. Особливості драматургії Лесі Українки	6
Гуренко Л. Етичні наративи Лесі Українки у літературно-мистецькому аспекті.....	10
Зубченко І. «Блакитна троянда». Історія однієї постановки.....	16
Павленко Г. Постановка «Камінного господаря» Лесі Українки в театрі М. Садовського	19
Сап'юлкіна А. Вистава «Камінний господар» Лесі Українки на сцені Київського театру російської драми	22
Канівець А. Екранні втілення Лесі Українки	28

СТАТТІ, РОЗВІДКИ, ДОСЛІДЖЕННЯ

Дерев'янюк О. Жіночий образ у драматургічному доробку М. Кропивницького (п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та «Глитай, або ж Павук»)	42
Бевзюк-Волошина Л. Сучасні інтерпретації знакових ролей Марії Заньковецької (на прикладі вистав «Наталка Полтавка», «Наймичка» та «Лимерівна»)	48
Мелешкіна І. Мойсей Гольдблат — останній художній керівник Всеукраїнського «ГОСЕТу»	53
Мелешкіна І. Курбас і художники авангарду	69
Павленко Г., Сап'юлкіна А. Амвросій Бучма у виставі «Украдене щастя»	78
Кармазін А. Три шевченківські перлини Михайла Вериківського	82
Канівець А. Репрезентація національного часопростору в українському кіно	86

ЕКСКЛЮЗИВ (до спеціальної теми)

Кармазін А. Романс «До мого фортепіано» на слова Лесі Українки	91
---	----

ЗВІТ про роботу музею у 2021 році

У звітному році на роботу колективу значною мірою вплинула нова хвиля пандемії коронавірусу, — спричинений нею локдаун впродовж II кварталу. Однак це не завадило реалізувати переважну більшість планових і позапланових заходів. Були проєксовані планові виставки, зокрема: персональна виставка художника-сценографа «Театральні строї Богдана Поліщука», «Пластичний кіносвіт Майї Симашкевич», «Простори Лесі» (до 150-річчя Лесі Українки, у Музеї М. Заньковецької), а також традиційна виставка дитячих художніх робіт до новорічних свят «Від Миколая до Водохреща» учнів Народного художнього колективу студії образотворчого мистецтва «Юний художник» Голосіївського БДЮТ.

Колекційний потенціал музею був задіяний і в міжмузейних проєктах:

до 150-річчя Лесі Українки:

- «Леся Українка: 150 імен» у ДП «Національний центр ділового та культурного співробітництва „Український дім“» (6 експ.);
- «Вона йшла сходами гігантів» у Музеї книги і друкарства України (24 експ.);
- «Духовна велич: меморії видатних українців. Наукова реставрація» у Національному музеї Тараса Шевченка (22 експ., проєкт ННД реставраційного центру України);
- «Україна. Інші погляди на взаємини» в Міжнародному центрі культури (м. Краків, Польща) (3 експ., проєкт НХМ України);
- «Футуромарення» в НКМтаМК «Мистецький арсенал» (83 експ.);
- «Український театральний костюм ХХ–ХХІ ст.» в межах проєкту «Львівське квадрінале сценографії 2021» у Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького (36 експ., проєкт ГО «Галерея сценографії»).

В сукупності музейними підрозділами проведено 82 культурно-мистецькі заходи різних видів: вечори, творчі зустрічі, концерти, лекції тощо. В тому числі продовжено роботу за проєктом «Драмаклуб» (читання сучасних п'єс та п'єс з репертуару театру корифеїв, обговорення, пошук сучасних трактувань) в Музеї М. Заньковецької; організовано й проведено концерти в межах другого музичного фестивалю «У сузір'ї Віктора Косенка — 2021» до 125-річчя композитора.

Вагомими подіями у науковому доробку колективу стали II Міжнародна науково-практична конференція «Віктор Косенко, Борис Лятошинський, їх доба і культура ХХІ століття», до 125-річних ювілеїв митців та ХХVІІІ наукові читання «Заньковецька та її доба», присвячені 165-річчю від дня народження Миколи Садовського. Обидва заходи відбулися на платформі ZOOM за участю музейних науковців та провідних музикознавців і театрознавців.

У звітному році науковці музею здійснили непересічний масштабний проєкт «Orep Kurbas: цифрова колекція», що являє собою науково-освітню онлайн-платформу, яка відкриває світові музейну колекцію та через неї творчість Леся Курбаса. Це унікальний ресурс для дослідження життя і творчості Леся Курбаса, доступ до оцифрованих експонатів із колекції МТМК України та книг із бібліотеки Леся Курбаса, статті науковців, театрознавців і культурологів, відеолекції про життя і творчість видатного митця. На сайті представлені 74 тексти про життя і творчість Леся Курбаса, 10 відеолекцій різноманітної тематики. Під час роботи над проєктом каталогізовано та оцифровано 12000 предметів.

У напрямку видавничої діяльності було підготовлено і надруковано IV Випуск «Річника» музею, науковий збірник за матеріалами ХХVІІ наукових читань «Театр корифеїв як рушійна сила становлення національного театру та його впливи на сучасний український театральний процес», книжку І. Мелешкіної «А. Петрицький і О. Шлеммер: сценографічний конструктивізм».

До музейних колекцій надійшли 473 предмети основного фонду та 429 науково-допоміжного фонду.

Спеціальна тема випуску:

**150-річчя
від дня народження
Лесі Українки**

Аліна Старчік (Марченко)

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Визначаючи жанрово-стильові напрямки в розвитку українського театрального мистецтва на початку ХХ ст., Людмила Старицька-Черняхівська пов'язувала їх з творчістю трьох письменників: Лесі Українки — театр настрою; Володимира Винниченка — соціально-психологічний і Олександра Олеса — символічний театр [8].

Саме у творчості Лесі Українки чи не вперше в українській драматургії набуває свого апогею неоромантична інтелектуальна драма, в якій увага з побутових обставин переноситься на психологію персонажів, змальовуються складні й витончені переживання (подібно до п'єс Генріка Ібсена, Антона Чехова, Гергарта Гауптмана).

З естетичного боку новаторство драматургії Лесі Українки полягало насамперед у створенні таких творів, що ґрунтувались на боротьбі ідей, думок, пристрастей, світоглядів, коли головний рушій сюжету — конфлікт — подавався в заключній, завершальній фазі — напередодні катастрофи героя чи героїв, де діалог будовався з гострих і стислих реплік.

Проблема, яку найбільше намагається розв'язати у своїх творах Леся Українка — це проблема свободи. Вона постає перед читачем у найрізноманітніших іпостасях: як проблема політичної і національної свободи, свободи переконань і вірувань, індивідуальної духовної свободи, свободи творчості і, нарешті, свободи жінки.

Розглядаючи ті твори Лесі Українки, у яких вона пробує розв'язати проблему свободи, помітимо безнадійність усіх тих спроб. Звичайно ж, найбільше це стосується її драматургії. Своїх дійових осіб Леся виводить за схемою героїв нової європейської драми — це сильні особистості, пригнічені обставинами життя, які унеможливають їх повну самореалізацію. Герої стають жертвами і часто гинуть, а драми мають трагічне закінчення.

Сучасна дослідниця Леся Демська, аналізуючи проблему внутрішньої свободи особистості в драматургії Лесі Українки, окреслює два основні підходи до трактування свободи: позицію Марбурзької школи неокантіанства: воля людини — це перше джерело свободи, яке породжує цінності; це свобода етична; і позицію Баденської школи (В. Вундт, Б. Йодль, Ф. Паульсен): почуття — джерело цінностей і свободи; це свобода естетична [3, С. 54–57].

Будь-яка свобода складається з кількох етапів: по-перше, це проблема вибору; по-друге, усвідомлення відповідальності за цей вибір; по-третє, необхідність свободи іншого як постійного джерела для підтримки власної свободи. «Чому майже всі сильні особистості з глибоким усвідомленням внутрішньої свободи доби Відродження однозначно гинуть? Вони самотні, їх знищує власна свобода. Біля них немає рівної їм особистості, свобода якої була б і джерелом їхньої свободи, і межею» [3, С. 54–57]. Відсутність рівного корелята¹ внутрішньої свободи має два виходи: у смерть або у божевілля.

Ще Арістотель стверджував, що людина вільна у своїй долі й у своїх вчинках [12], тільки від неї залежить: прагнути до високого чи до низького.

Персонажі драм Лесі Українки перебувають у постійному відвоюванні місця своїм бажанням, вони, як правило, потерпають, бо протистоять обставинам, оточенню, яке їх не сприймає, майже скрізь поставлені у виключні ситуації. Вони змагаються за вільну творчість («У пущі», «Оргія»), моральний обов'язок («Одержима», «Блакитна троянда»), правду («Кассандра»), честь нації («Бояриня»), свободу жінки (досягти успіху, слави й влади) в патріархальному суспільстві («Камінний господар»).

¹ Корелятивний (англ. correlative, нім. korrelativ) — співвідносний, взаємозумовлений.

Та ця боротьба за свободу надзвичайно складна і трагічна, вона спричиняє страждання. В більшості герої драм Лесі Українки зазнають найстрашнішої кари — це докори власного сумління, довічна спокута, що є гіршим, ніж фізичне покарання.

Воля у боротьбі з необхідністю часто програє. Герої зазнають внутрішнього спустошення й усамітнення, фізичної або моральної загибелі, оскільки «справжня цінність в очах суспільства не поважається, що має повагу — не має ніякої ціни [12]. Доказом і наслідком цього є усамітнення кожної гідної й видатної людини. Вустами донни Анни з «Камінного господаря» Леся Українка проголосила: «Для гордої і владної душі життя і воля — на горі високій» [9, С. 104]. Чи Долорес, яка відмовляється від життя буденного, йде у черницю, щоб вимолити прощення у Бога за свого коханого, — це для неї духовний, вищий поклик душі.

Суттєвими ознаками драматургії Лесі Українки Павло Филипович² вважав вольову стихію і нахил до трагізму [48]. На мотиві вольовості, точніше на двох типах волі — волі розуму і волі фанатичної відданості одній ідеї, наголошував Ю. Шерех [13].

М. Євшан розглядав поезію Лесі Українки як вічно свідомий акт творчої волі [6].

Трагічна доля героїв драм Лесі Українки є нічим іншим, як, власне, актом їх волі, а не наслідком покарання долею. У порівнянні з класичними зразками античної трагедії, де конфлікт часто спричиняла світова недосконалість, Лесині персонажі переживають крах свого внутрішнього світу .

Свобода, з її орієнтацією на власні сили, концентрацією та мобілізацією внутрішнього потенціалу для того, щоб винести весь тягар моральних випробувань, — одна з найголовніших засад самореалізації особистості [5].

Свобода, як правило, співвідноситься з необхідністю. Фрідріх Шеллінг вважав, що необхідність долає саме волю і свобода виборюється в її власній формі. Найвеличніша думка і найвища перемога свободи — добровільно нести також покарання за немисливий злочин, щоб самою втратою своєї свободи довести саме цю свободу і загинути, виявляючи свою вільну волю [12].

Можна окреслити спільне для трагічних ситуацій в драматичних творах Лесі Українки. Скрізь стикаються неспівмірні сили і в результаті змагання з фатальною неминучістю нівечить якась висока цінність. Ця цінність становить глибинний зміст життя персонажа, тому природним і цілковитим є те, що він беззастережно бере на себе тягар боротьби і змагається навіть тоді, коли бачить тріумф ворожих сил над собою, усвідомлює марність самого змагання. Більше того, в процесі боротьби відбувається злам чогось великого і цінного в героєві. Трагічний персонаж у процесі свого змагання, буває, сам ніби прискорює свою катастрофу. (Наприклад, Дона Анна, яка спробувала протистояти патріархальному суспільству. При цьому вона не хоче поривати з суспільством, на відміну від Дон Жуана, а досягти успіху, слави, влади, використовуючи усталені суспільні норми, змушуючи їх служити власним інтересам. Але при цьому Дона Анна зраджує, зламає свою особистість.)

Але цінності патріархального суспільства — це чоловічі цінності. Жінка не може обирати собі роль, яка б відповідала її нахилам, її іманентній сутності. Анна долає Дон Жуана не власною, а Командоровою зброєю, пропонує йому духовний і матеріальний спадок загиблого. Жінка не має змоги сама боротися за владу, за щабель у суспільній ієрархії. Й Анна хоче змусити Дон Жуана служити її інтересам, виконувати роль убитого ним Командора, але тепер уже Командора, покійного Анниній волі.

В драмі виникає парадоксальна ситуація, в суті своїй — дзеркальна щодо ситуації Долорес, яка жертвує собою, щоб повернути Дон Жуанові не надто цінні для нього

² Павло Петрович Филипович (20 вересня (за ст. ст.) / 2 жовтня (за новим) 1891, Кайтанівка — 3 листопада 1937, ур. Сандармох, Карелія) — український поет та літературознавець доби Розстріляного відродження. Також перекладач з французької, латинської та російської мов, педагог.

королівські привілеї. Якраз це допомагає Дон Жуанові визволити Анну, однак вона цієї свободи зрікається — знов марна жертва, марний лицарський подвиг! — і героїня нав'язує лицарю волі камінний спадок, нав'язує тотальне самообмеження в ім'я високої, як на її погляд, мети [4].

У розвідці Віри Агеєвої³ «Чому торжествує Камінний господар» окреслено міри впливу «камінної стихії» на долю головних героїв драми Лесі Українки; згадано і про формулювання кодексу «лицарської моралі і честі» [1, С. 42–48]. Моральні якості Дон Жуана не відповідають лицарському кодексу, його поведінка далека від ідеалу. Можна сказати, що лицарство не є однією з домінант його особистості. Кам'яна стихія поглинає Дон Жуана через його слабкість.

Здається, своєрідною «шкалою вимірювання» лицарських чеснот у «Камінному господарі» виступає образ Командора, який справді втілює в собі всі найкращі риси лицарської доби, як зазначає сама Леся «се більше символ, ніж людина» [10, С. 386]. Образ Командора є символом епохи середньовіччя з її культом прекрасної дами і благородного лицаря. Про нього Леся Українка писала в листі до О. Кобилянської: «Командор вийшов надто схематичним..., я була уважніша до нього і принаймні дала йому якесь логічне поведіння і справжній смисл в драмі» [10, С. 386]. Справді, не просто навіть в його поведінці вловити найменшу хибу, всі дії Командора підпорядковані лицарському кодексу, якого він жодного разу не порушує, не дарма ж він посідає найвищу посаду в лицарському середовищі. Саме цей образ символізує все камінне.

Уособленням «усіх чеснот лицарських» у творі «Камінний господар» виступає, очевидно, й образ Долорес. У п'єсі він ніби затемнюється постаттю донни Анни. В листі до О. Кобилянської Леся Українка зауважує: «Шкода, що не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти донни Анни» [10, С. 386]. Долорес — це уособлення самозреченості й жертвовності. Має рацію Я. Поліщук, що «саме шлях жертвовного самозречення протиставляється силі земної матеріальної влади. Це і є та свідомо жертва, ціною якої викупляється індивідуальна воля» [7, С. 144]. В такий спосіб Долорес вивисується над іншими персонажами драми, позаяк над нею ніщо камінне не має влади.

Про культ ритуальної жертви говорить у своїй праці «Леся Українка: християнство–екзистенціалізм–фемінізм» Тамара Гундорова⁴, яка підкреслює: «Леся Українка вводить жінку в культуру, життя й історію» [2, С. 27]. Так би мовити, інваріантами образу Долорес у творчості Лесі Українки досить часто виступають жінки, зокрема Міріам („Одержима“), Кассандра („Кассандра“) та ін. Їхнє кохання — це найчастіше самозречення без жодних сподівань на винагороду» [1, С. 47].

Отже, драматургія Лесі Українки — невичерпна скарбниця, адже твори поетеси завжди будуть актуальними.

І якщо говорити про інтелектуальний театр, то навряд чи можна знайти для нього більш відповідний репертуар, ніж п'єси Лесі Українки. І сучасні режисери володіють усіма необхідними засобами для втілення «поетичного театру Лесі Українки».

³ Віра Павлівна Агеєва — українська літературознавиця, літературний критик, доктор філологічних наук (1995). Лауреатка Шевченківської премії (1996), Премії Петра Могили (2008). Член журі премії «Книга року ВВС». Співзасновниця Київського інституту гендерних досліджень.

⁴ Гундорова Тамара Іванівна — українська літературознавиця і культуролог. Доктор філологічних наук, професор, завідувачка відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, член-кореспондент НАН України.

Джерела

1. Агеєва В. Чому торжествує Камінний господар / В. Агеєва // Слово і час. 1996. № 8–9. С. 42–48.
2. Гундорова Т. Леся Українка: християнство–екзистенціалізм–фемінізм / Т. Гундорова // Слово і час. 1996. № 8–9. С. 19–28.
3. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки / Л. Демська // Слово і час. 1998. № 7. С. 54–57.
4. Дон Жуан у світовому контексті / упоряд. В. Агеєва. К.: Факти, 2002. 448 с.
5. Етика, естетика і теорія культури: навч. посіб. К., 1992, вип. 36. 133 с.
6. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. К.: Основи, 1998. 657 с.
7. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : Монографія. Вид. друге, допов. й перероб. / Я. Поліщук. Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2002. 392 с.
8. Старицька-Черняхівська Л. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська / вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. К.: Наук. думка, 2000. 848 с.
9. Українка Леся. Зібр. творів у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1977. Т. 12. 104 с.
10. Українка Леся. Твори у 10-ти т. Київ: Дніпро, 1965. Т. 10. 450 с.
11. Филипович П. Леся Українка // П.П. Филипович. Літературно-критичні статті. К.: Наукова думка, 1991. 268 с.
12. Чаговець В. І. Мар'яненко / В. Чаговець. К.: Мистецтво, 1961. С. 12–15.
13. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія / Ю. Шерех: в 3 т. Т.1. Харків: Фоліо, 1998. 605 с.

Людмила Гуренко

ЕТИЧНІ НАРАТИВИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ АСПЕКТІ

Упродовж «десятилітнього сторіччя», а саме так визначив 1910-ті — початок 1920-х років письменник Євгеній Замятін, відбулася трансформація світової свідомості особистості «від природничо-наукового знання <...> до <...> мислення <...> гуманітарно-філологічного. <...> Єдино можливим способом такого поетичного усвідомлення на початку нової доби стає вибудовування діалогічного (творчого) простору між особистостями...культурами, епохами» (пер. — Л. Г.) [1, С. 13].

Більше ніж закономірністю значно раніше стало його потрапляння до свідомості Лесі Українки, яка стала занадто чітким дзеркалом свого часу (приміром, «її антихристиянські мотиви значною мірою збігаються з ніцшеансько-європейськими і відображають центральну ідею романтизму — необхідність боротьби за визволення людини з духовного рабства» [2, С. 60]. Отож, зокрема, у листі до Агатангела Кримського від 21 січня 1906 року Леся Українка пише: «В найдавніших пам'ятках, в „подіях апостольських“, в листах апостола Павла, в автентичних фрагментах первісної галілейської пропаганди я бачу зерно сього рабського духу, сього вузькосердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві. Як хочете, але недарма в притчах і скрізь у Євангелії так часто вживається слово — „раб“ і антитеза „пана і раба“, яко єдиної можливої форми відносин межи людиною і її божеством.<...> от і ви уявляєте собі, що типічний християнин тих часів марив би, що всі стануть колись слугами Христа — чи се ж не все одно, що рабами» [3, С. 155–156]), тож як мисткиня-мислителька формувала не лише власний, а й суспільний погляд щодо прогресу творчої думки, коли «послідовно іманентизований європейським антропоцентризмом Бог, кінець кінцем, перетворився на Культуру» (пер. — Л. Г.) [4, С. 13]. Проте «на природу, на душу, на історію треба дивитися з „надприродної“, а не з природної точки зору, оскільки походження людини не природне, а надприродне, таємниче, дивне» (пер. — Л. Г.) [5, С. 81].

Леся Українка вміла вести діалог не лише із власною сутністю, адже багато часу через об'єктивні чинники змушена була проводити на самоті зі своїми думками, почуттями, розумінням або ж цілковитою відмовою розуміти власні певні поривання, з несамопитим прагненням любові, з, можливо, особливим її трактуванням («<...> любові лагідної й тихої <...> вона не розуміла. Сторонників такої любові ненавиділа вона за брак активної відваги стати в оборону своєї правди» [6, С. 201].), здійснювала розкодування історичного минулого. Головне — вона вела прямий чи непрямий діалог зі своїм оточенням, про що свідчить повне зібрання її творів, що містить листи, статті, рецензії, портрети сучасників, поетичні та драматичні опуси, навіть спроби осягнення історично-політичного мислення. Зокрема, працюючи над науково-популярною брошурою «Яке наше життя під московськими царями», звісно, за творчою сугестією Михайла Драгоманова, Леся Українка в листі від 13 листопада 1902 року до Михайла Кривинюка¹ зазначає: «Тему Ви знаєте, вона подібна до теми присланого скрипту, тільки я хочу взятись до неї методом Драгоманівським, більш історичним, ніж агітаційним...<...> Моя робота буде, звісно, компілятивною, а не учено-творчою <...>» [7, С. 645]. До того ж письменниця висловлювала сміливі думки про світове панування капіталу. У листі до О. П. Косач від

¹ Кривинюк Михайло — український філолог, викладач, перекладач, лексикограф, просвітянський, громадський діяч. Найближча та довірена особа Лесі Українки, ідейний та політичний її однодумець; чоловік її молодшої сестри Ольги Косач-Кривинюк.

11 вересня 1897 року Леся Українка зізнається: «<...> половину „Капіталу“ „проштудировала“ („читати“ його не можна), і, знаєш, чим далі читаю, тим більше розчаровуюсь: я не бачу тієї „строкої системи“, <...> бачу багато фактів, чимало дотепних гіпотез і ще більше дотепів, але багато зостається для мене темного, нев'яшеного, недоговореного і в науковій теорії, і в практичних выводах з неї» [8, С. 381–382]. Мисткиня тонко розмовляла з різними епохами, зокрема, і з нами сьогоднішніми. Цілком природно, що 1908 року незабутня письменниця, історикиня, яку разом із родиною було знищено за відданість Україні, Людмила Старицька-Черняхівська у статті «Хвилини життя Лесі Українки» дала неспростовне визначення творчості своєї відданої подруги: «<...> її героїзм був героїзм великого серця й залізної волі, який бореться з щоденними буднями життя» [9, С. 10].

Есхатологічні теорії на початку ХХ століття стають занадто реалістичними: революції, війни та несамовиті антирелігійні діяння світового рівня доводять людську душу до крайньої межі, яка розриває екзистенційний простір, що дає можливість для вільного, часто хаотичного, ширяння думки. А відтак для європейського суспільства стає конче необхідним збереження людської сутності в людині, яка намагається чинити культурний опір створенню антилюдини. Це призводить до гострого ідеологічного протистояння поборників створення чи реалізації різноманітних мистецьких течій і напрямків — від класичних до авангардних. Одним із породжень цього зіткнення стала нова драма, яка «малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції <...>» [10, С. 252]. У новій драмі нова людина прагне повернутися до своєї божественної суті, в чому, зрештою, полягає сенс життя. Зосередженість на власному внутрішньому світі особистості є вкрай вагомим щодо її подальшого вдосконалення. Індивідуум усвідомлює неспростовну відповідальність перед собою. Цим пояснюється поява так званого «живого символу», яким починає оперувати автор. Саме цей символ, в якому можуть бути втілені чи певна постать, чи явище, чи інший концепт у мистецтві, стає дуалістичним (зокрема, позитивним і негативним водночас, компаративним, узагальнюючим тощо), «є разом і реальністю, <...> другом <...> або ж страшним гостем, що загіздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, <...>» [11, С. 253–254].

Тож Леся Українка стала чи не найвиразнішою апологеткою і репрезентанткою нової драми. Хоча вже після створення своєї першої драми «Блакитна троянда» (1896), письменниця жалілася матері: «А за драму, то й справді досадно. Ні, видно, судилося мені бути „безкорисною“ письменницею. <...> Ліля правду казала: «Публіці бракує таких драм, як „Троянда“, але таким драмам бракує акторів, — от і cercle vicieux! (безвихідь)» (пер. — Л. Г.) [12, С. 38]. Тож у цій драмі водночас і співіснують, і відштовхуються дві психологічні моделі: куртуазне кохання з його страждальницькою невизначеністю і високою гідністю водночас, а також чітка і невідворотна спадкова недуга-приреченість. Тобто письменниця відформатувала психологічну драму у внутрішньо буттєвому полі існування особистості. А такі надзвичайно делікатні речі неможливо сприймати поверхово і банально. Зокрема, і через це драматичні твори мисткині вважаються, сказати б, нестандартними не лише для їхніх сценічних інтерпретацій (згадаймо творче непорозуміння між Лесею Українкою та Миколою Садовським щодо постановки «Лісової пісні»), а й власне для читання. «<...> драми мої належать саме до речей „хвалених, але не читаних“ (Русова, наприклад, не читала нічого, рецензуючи)» [13, С. 847, 850], — такою була реальність деяких праць Лесі Українки. І хоча переважно критики високо цінували її драматичну творчість, думка Івана Франка, яку вона цінувала, була невтішною, адже він не лише працював на творчій ниві тотальних політично-соціальних проблем, але й як

вишуканий літературознавець давав їй напрочуд вичерпні поради. Хоча вже в історико-психологічній драмі «Бояриня», яку Леся Українка написала 27–29 квітня 1910 року, спостерігається конгломерат і особистих, і морально-етичних, і політичних чинників формування української мислі XVII століття.

Український літературний критик, мистецтвознавець, теоретик українського модернізму Микола Євшан вважав, що Леся Українка ввела таку форму драми як поетична [14, С. 99]. «Творчість Лесі Українки має тому свій стиль, зовсім окрему фізіономію, по якій відразу її пізнаємо. Інтелект, поетична інтуїція, глибока ніжність жіночої психіки, сильна творча воля, орлиний лет душ і, яка уміє відмежовувати себе від життєвої торгвиці і без галасу творити собі високохудожні образи, творити в собі образ вищої людини, вільної людини, — оте все сплелось в творчості Лесі Українки в одну гармонійну цілісність» [15, С. 99].

Леся Українка, яка воліла бачити Україну вільною в максимально широкому спектрі суспільного життя, фокусувала свій творчий погляд на вельми широких історичних полях — приміром, єгипетському, ізраїльському, українському, трактуючи події крізь призму власного виховання, віросповідання, світогляду, особистісних переконань та пошуків істини. Її творче світорозуміння формувалося здебільшого у родинному колі, зокрема, значним був вплив її дядька — історика, філософа, громадського діяча, письменника, фольклориста Михайла Драгоманова, постаті водночас і непересічної, і неоднозначної. Він неначе вкладав свої ідеї у свідомість Лесі Українки, хоча вона вміла не лише сприймати їх, а й належним чином аналізувати. Так, зокрема, він зорієнтував її на осягнення світових історичних процесів, і вже у 19 років письменниця, послуговуючись перекладами, пише «Стародавню історію східних народів», адаптуючи її для молодшої сестри Ольги. Книжка створювалася у 1890–1891 роках, 1918 року її видала Ольга Косач-Кривинюк. В основу праці була покладена книга Луї Менара «Історія давніх народів Сходу» видання 1882 та 1883 років. 1910–1911 роками Леся Українка вдалася до редагування рукопису з метою його опублікування.

Мислительку цікавили й теми біблійні: аспекти помилок, страждання, а головне — вірність і відданість своєму народові, що втілені в поемі «Самсон» (1888), поезіях «І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!» (1894), «Єврейська мелодія» (1896), «У пустині» (1898), «Якби я знав, що їм нема рятунку» (1898), «Єврейські мелодії» (1899), «Саул» (1900), «Плач Єремії» (1902), «Дочка Ієфая» (1904), «Ізраїль в Єгипті» (1904), «Пророк» (1906), «Народ до пророка» (1907), у драматичній поемі «Вавилонський полон» (1903). Переосмислюючи Біблію, Леся Українка зіставляє часи перебування єврейського народу у Вавилонському полоні та переселення ізраїльтян до Єгипту з часами поневолення України. І хоча полонені не набували статусу рабів у середовищі, де опинилися через ряд соціальних і політичних катастроф, культурна колаборація була неминучою (мовне питання, зокрема), хоча ортодоксальність релігійних традицій залишалася чіткою і незмінною — вимушеного культурного поглинання так і не сталося. Духовна стійкість єврейського народу і до сьогодні залишається напрочуд викристалізованою. Саме до цього прагла і закликала Леся Українка український народ, який і нині міцно тримає позиції невідкорення.

Драматична поема «Одержима» (1901) відлунує автобіографічними психофізичними рефлексіями письменниці: Леся Українка проєктувала висвітлення цієї теми певний час. А викласти його на папері вона змогла вночі у січні 1901 року, коли доглядала кохану людину — Сергія Мержинського, який був залюблений в іншу жінку. Це платонічне кохання-відданість письменниця зобразила у ставленні Міріам до Христа. Занадто вже символічним став образ жінки, за яким проглядає образ Марії Магдалини — послідовниці Христа, і жертвоне страдництво Боголюдини. Завдяки любові Марія Магдалина переборолала страх і не покинула Ісуса Христа у найстрашніші хвилини його

земного життя. Дуалістичність драматичної поеми є беззаперечна, адже, з одного боку, наявна безкорислива, віддана, навіть хвороблива Любов Міріам, яка знаходить свій кінець у жертвовному побитті, а також визнання нею чорноти своєї душі — тобто, усвідомлення власної гріховності. З другого боку, виразним є неканонічне розуміння Міріам призначення Христа та намагання «привласнення» його часу-простору, адже Міріам втрачає межу розуміння між виконанням людських аксіологічних функцій та відвічним плануванням і виконанням Божественної сутності (власне, богословські тексти навіть у мистецьких творах повинні зберігати усвідомлення їхньої ортодоксальності, а не переосмислюватися на власний розсуд чи чуттєву наративність) — зокрема, щодо нелюбові до Його ворогів (але перший ворог людини — це вона сама; отже, коли йдеться про прощення ворога, то мислиться про вибачення насамперед себе — а це, звісно, вкрай складно, якщо людина має совість; тут включається думка про первісне непростення себе, а отже й інших, а тому й не потрапляння до раю), мислі про його самотність, небажання власного істинного, безпристрасного спокою, нерозуміння понять рабства земного і небесного, неусвідомлення покарання самої себе (адже Бог лише допускає покарання, але ж ніколи не карає Сам, бо ж людина терпить муки через власне нерозуміння та скоєння гріховності), зневіра у себе як в образ Бога, недотримання заповідей, прагнення загинути замість Нього чи з Ним — чи не найвищий ступінь гордині та егоїзму? Проте навіть Його Матір є вічним прикладом абсолютного смирення та терпіння, в чому й полягає передвічна сентенція Любові. Вочевидь, таке трактування образу Міріам стало яскравим відбитком вільної свідомості, а точніше — нової релігії духу кінця XIX — початку XX століть (вона ж бо приймає образ будь-чого, лише не Бога), яка і нині панує в умах багатьох, зокрема, жінок. Добре це чи погано — вирішує кожна з власних життєвих позицій.

Самовизначення є магістральною темою поетичної драми «Камінний господар» (1911). У творі Леся Українка протиставляє дві суспільно-психологічні моделі — традиційність світосприйняття (Командор) та його трансформацію — розкату свідомість, почуття, права тощо (Дон Жуан), де у фіналі спокусник дивиться на себе у люстро і вбачає сутність командорської «скам'янілості». На думку Лесі Українки, «драма... зветься „Камінний господар“, бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки дони Анни, а через неї і над Дон Жуаном, „лицарем волі“ <...>». Драма була переосмислена авторкою, «щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його [«Камінного господаря» — Л. Г.] лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікості <...> уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось „камінного“» [16, С. 71–162]. Донна Анна виступає своєрідною «посередницею» між протиставленням і поєднанням протилежних позицій: обов'язком бути вірною дружиною, хоча все це є відвертим фарсом з її боку, і коханкою, але з чоловіком вільних поглядів. Власне, саме вона зацікавила дон Жуана, адже його попередні «трофеї» визначалися морально-духовною нестійкістю чи занадто вишуканою відданістю, що він, власне, відмовлявся поціновувати. Беззаперечно, що чоловік поводитиметься з жінкою так, як вона дозволить йому. А в донні Анні він побачив себе, вона, наче його ідентичне зображення — зі схожими поглядами та сподіваннями, зі сміливістю та відвертістю, із відвертим авантюризмом і легкістю сприйняття буття. Вона стала йому принадна як недоступна доступність. Йому з нею цікаво, але й небезпечно. Головне — вона не потребує жертвовності та правильності логічної поведінки. Донна Анна — це крок у передбачувану невідомість. Коли дон Жуан у фіналі повертається до традиційності, він не витримує її, а жахається і боїться, наче моральної пощади його попередньої формули поведінки. Шляхи повернення до себе перекриті. У пастці правильності-традиційності він нівелюється-зникає.

Проте одвічна сакраментальність чистоти душі стає прерогативою драми-феєрії «Лісова пісня» (1911). У листі до матері від 2 січня 1912 року Леся Українка писала: «<...> успіх „Лісової пісні“ серед вас вважаю за великий триумф собі, тим більше що я його не сподівалась чогось. Мені здавалось, що ти не похвалиш такого стилю (ти не рада мені писати фантастичні драми з інших причин, <...> А я таки сама «неравнодушна» до сеї речі, бо вона мені дала стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка інша. <...> „Лісову пісню“ я потім так відхорувала, що боялася повороту зимової історії, інші речі менших нападів коштували, але жадна не минула дарма, вже нехай ніхто не скаже, що я „ні горівши, ні болівши“ здобуваю собі „лаври“, бо таки в буквальному значенні горю й болю кожнісінький раз» [17, С. 378–381].

Як і всі твори Лесі Українки, «Лісова пісня» є надзвичайно атмосферною віршованою п'єсою. Вона неначе написана на білосніжному полотні. Незважаючи на видиму утилітарність проблематики — її економічний, побутовий аспекти, головною залишається невмируща, незмінна моральність. Можна думати, що твір являє собою фрагмент часово-просторової циклічної нескінченності, де завжди, навіть ціною величної смерті-народження стрижневим фактором буде Любов і Чистота душі, всепрощення. У драми-феєрії «Лісова пісня» цілком закономірно вести мову про свободу думки Мавки, бо саме вона надихає і сповнює вічністю оточуючих, навіть аж ніяк не досконалих. Мавка бере на себе відповідальність за події, що не залежать від її світогляду та діянь. Але саме вона у собі, незважаючи на зміну свідомості Лукаша в негативному напрямку, каталізує процеси викриття та визнання неправоти діянь Лукаша та його оточення, адже Мавка допомагає їм усвідомити-усунути очевидне засліплення матеріально-меркантильними, штучно створеними, оманливими земними благами. Оскільки істина криється саме в Мавці, вона закономірно зобов'язана загинути, бо ж інакше не оформляться її чесноти. Без її страждання та смерті неможливим є її циклічне відродження, а також ренесансність душ родини Лукаша. Саме Мавчина свобода безмежна, оскільки вона безмежна за своєю суттю, як безмежні всі людські чесноти. А свобода Лукаша та його близьких закінчується в них самих, навіть не виходячи за межі ества, в їхній обмеженості розуміння вічних істин. Справді, «Лісова пісня» — п'єса про поневіряння чистої людської душі та про її повернення до першоджерела. Кожного разу перечитуючи «Лісову пісню», читач наче нагадує собі про своє існування, саме про існування, а не животіння.

Лесі Українці Бог дарував надзвичайно гострий розум і чіткість висловлювань. Навіть оперуючи символами, її думки, виражені на папері, міцніші за крицю.

Джерела

1. Климова С. М. На порозі рождження діалогіки культури или діалоги Н. Н. Страхова с сучасниками. Е. А. Антонов, Н. П. Ильин и др. // Н. Н. Страхов в діалогах с сучасниками. Філософія як культура розуміння. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 208 с.
2. Бичко Ада. Розділ II. Слово — зброя // Ада Бичко. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 186 с. (Духовні скарби України). Бібліогр.: С. 177–185.
3. Українка Леся. Лист до А. Ю. Кримського. 9-го лютого 1906 р. // Леся Українка. Збір. тв.: у 12-ти т. Т. 12: Листи (1903–1913). Київ: Наукова думка, 1979. 693 с.
4. Пелипенко А. А. Дуалістическая революція и смислогенез в історії. Москва: Изд-во 21 век, 2007. С. 13.
5. Федор Шперк на сторінках «Нового часу». «Наша література так бідна істинно інтелегентними книгами...» науч. Ред. А. Н. Ніколюкін, вступ. Ст., сост., підгот. тексту и комент. Т. В. Савиной. // Шперк Ф. Як сумно, що во мені так багато ненависті... Статті, описки, листи. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 312 с., илл.
6. Омельчук, Олеся. Жінки емансиповані, криваві, меланхолійні. Розділ 4. Ідеальна спільнота та її тіні // Літературні ідеали українського вістниківства (1922–1939): Монографія / Омельчук Олеся. Київ : Смолоскип, 2011. 336 с. (Серія «Українські студії», ISBN 978-966-2164-42-8).
7. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. Українська Вільна Академія Наук. Нью-Йорк, 1970. 923 с.
8. Українка Леся. Лист до О. П. Косач. 11 вересня 1897 // Леся Українка. Збір. тв.: у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1978. т. 10. С. 381–382.
9. Барабан Л. І. У вихорі літ // Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця: Велес, 2003. 90 с.
10. Вороний М. К. Драма живих символів. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ : Наукова думка, 1996. 706 с.
11. Вороний М. К. Драма живих символів. Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової, автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ : Наукова думка, 1996. 706 с.
12. Українка Леся. Лист до О. П. Косач. 11 квітня 1898 // Леся Українка. Збір. тв.: У 12-ти т. Т. 2. С. 38.
13. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. Українська Вільна Академія наук. Нью-Йорк, 1970. 923 с.
14. Бичко Ада. Розділ III. Драма ідей у творчості Лесі Українки // Ада Бичко. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 186 с. (Духовні скарби України). Бібліогр.: С. 99.
15. Євшан М. Леся Українка. Критика, літературознавство, естетика. Київ: Основи, 1998, 658 с.
16. Українка Леся. Лист до А. Ю. Кримського. 24.05.1912 // Леся Українка. Збір. тв.: у 12-ти т. Київ: Наукова думка, 1977. т. 6.
17. Українка Леся. Лист до матері. 2.01.1912 // Леся Українка. Збір. тв.: у 12-ти т. Київ: Наукова думка, 1979. т. 6.

Ірина Зубченко

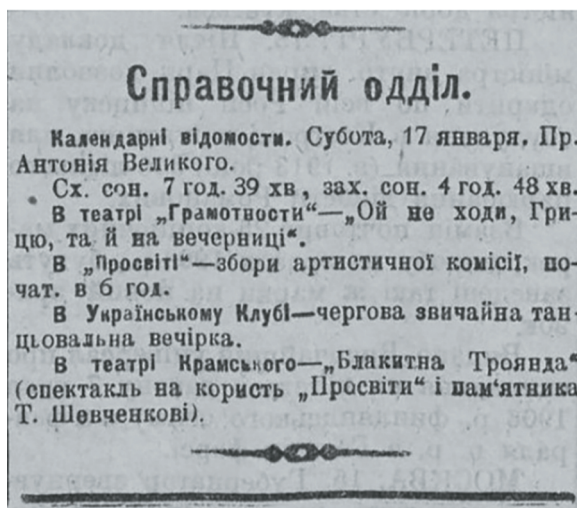
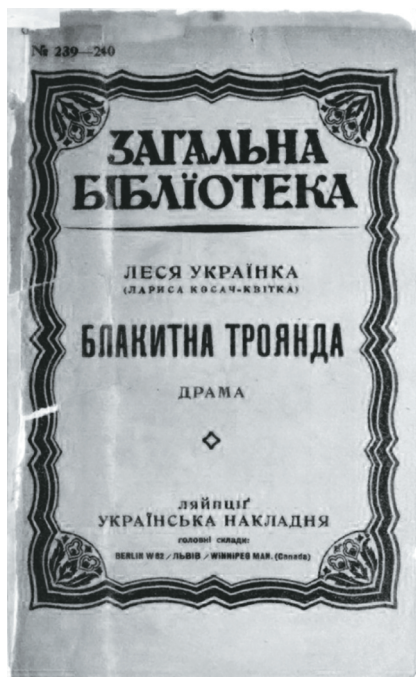
«БЛАКИТНА ТРОЯНДА». ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ ПОСТАНОВКИ

У 1909 році на сторінках газети «Рада» декілька разів з'являвся рекламний анонс, який сповіщав про виставу «Блакитна троянда» за п'єсою Лесі Українки.

Прем'єра мала відбутися 17 січня у театрі Крамського у Києві, відомого ще як Малий театр, по вулиці Хрещатик, 15. Режисером виступив Григорій Матковський, не широко відома, але цікава особистість. Одним з його вчителів у професії називали Марка Кропивницького. У «Словнику сценічних діячів» 1904 року писали, що перші режисерські «вказівки» він отримав у відомого українського артиста Кропивницького та режисера Михайла Аграмова [1]. Після посади секретаря окружного суду в Єлисаветграді захопився театральною діяльністю і набував досвіду як актор і пізніше режисер у театрах і приватних антрепризах Москви, Одеси, Риги, Новочеркаська, Казані, Вільнюса, Києва, Житомира.

З 1902 року Матковський працював як актор та режисер російського театру «Соловцов» у Києві та пізніше став викладачем Музично-драматичної школи Миколи Лисенка. В одній з рецензій на екзаменаційний спектакль учнів драми автор статті захоплено писав про Матковського, зазначаючи, що в його особі школа має солідного й талановитого педагога. Особливо рецензента вразила вистава «Серед квітів» Германа Зудермана. «Вихованці д. Матковського, — писав він, — виявили в п'єсі Зудермана розуміння своїх ролей, уміння поводитись на сцені і, що дуже рідко трапляється, — гарний ансамбль». У спектаклі своїх учнів брав участь і Матковський, який, на думку цього ж рецензента, своєю чудовою грою «іноді примушував присутніх забувати, що вони сидять всього тільки на екзаменаційній виставі» [2].

Колегою Григорія Матковського по школі була видатна українська театральна діячка Марія Старицька. Театрознавець Петро Рулін писав, що приблизно у 1907 році у школі відбувся іспит, на якому було показано 3 дії з «Блакитної троянди» у постановці Старицької [3].



↑ Анонс вистави «Блакитна троянда» в газеті «Рада», 17.01.1909 р.

← Обкладинка видання п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда». Видавництво «Українська накладня».

У 1914 році на сцені Театру Садовського Марія Старицька у співпраці з Матковським поставила виставу «Камінний господар» за п'єсою Лесі Українки, яка хоч і не мала великого репертуарного життя, але була визнана критиками успішною.

Ще одна зустріч Матковського з творчістю видатної письменниці сталася у 1909 році, але, на жаль, не була успішною. «Блакитна троянда» Лесі Українки виявилася міцним горішком для режисерів, в тому числі і для видатного Марка Кропивницького, який був першим постановником цієї п'єси у 1899 році, і для самого Матковського.

Переговори з Лесею Українкою відносно постановки проводила актриса Наталія Дорошенко (Дорошенкова), яка у виставі зіграла головну роль — Гощинської.

Сестра Лесі Українки, письменниця Ольга Косач-Кривинюк у книзі «Леся Українка. Хронологія життя і творчості» писала: «20 листопада Наталія Михайлівна Дорошенкова написала Лесі листа про те, що нарешті „Блакитна троянда“ буде виставлена 17 січня 1909 року в Києві в театрі Крамського. Виставляє не Просвіта, а приватний гурток, а прибуток піде на пам'ятник Шевченкові і на Просвіту. Режисувати буде колишній режисер театру Соловцова Матковський за плату. Режисер через Нат[алію] Мих[айлівну] вдається з такими справами до Лесі: у них мало артистів, тому просить Лесю дати дозвіл обійтись на цей раз без Крицького, а також і дітей не буде на сцені, а розмова з ними буде через вікно, ніби вони у дворі. Чи не можна трохи скоротити сцену божевілля? Є дуже гарний хор, він буде співати „Пливе човен“, бо виконавців співочих дуже мало. Просить зараз одповісти, бо режисер мало має часу і треба зараз починати репетиції» [4].

Скоріше за все Леся Українка дала згоду на певні зміни у п'єсі, бо вистава була реалізована.

До участі у виставі була запрошена така зірка як Ганна Борисоглібська. У пресі окремо зазначалося, що торік вона грала у трупі Миколи Садовського. У спектаклі також брали участь такі актори, переважно аматори: Букреева, Дніпрова, Дорошенко, Лосенко, Снігуренко, Барвінський, Гарін-Барвінський, Батурин, Коваленко, Равич.

Вистава відбувалася з метою зібрати гроші у фонд для збудування пам'ятника Тарасові Шевченку і на користь товариства «Просвіти» у Києві. Чистий прибуток від вистави мали порівну поділити між цими двома важливими завданнями.

«Можна сподіватись, — писали у газеті „Рада“, — що українське громадянство Києва зверне увагу на цю виставу, з огляду на патріотичну мету, на яку має піти прибуток з вистави, і на інтерес до нової п'єси українського репертуару» [5].



Леся Українка



Актриса Ганна Борисоглібська



Актриса Наталія Дорошенко

Проте ентузіазм, з яким чекали на виставу, не виправдався. У художньому плані спектакль, на думку рецензента газети «Рада», був невдалий. Нищівної критики зазнала і п'єса Лесі Українки, яку критик назвав слабкою річчю, і режисерська та акторська роботи. Не врятувала виставу і участь у ній відомої актриси Ганни Борисоглібської, що правда критика рецензента більше була направлена саме на роль, ніж на виконання: «У д-ки Борисоглібської (Олімпіада Іванівна) інколи пробивалися щирі нотки, але й вона не змогла оживити своєї мертвої ролі. Просто жаль було дивитися на зусилля талановитої артистки оживити манекен, надати йому людської плоті й крові» [6].

До виконавців центральних ролей рецензент мав вже більш істотні зауваження. «Д-ка Дорошенко (Любов Олександрівна), — писав він, — та д-їй Барвінський (Орест Михайлович) провели свої ролі нерівно; багато шкодило їм їх одноманітна дикція, — особливо в довгих монологів, коли вони більше декламували, ніж грали» [6]. Також художньо невиправданим, на думку критика, було те, що на роль матері Ореста взяли молоду актрису Лосенко, яка більше здавалася за віком схожою на його дружину, ніж на матір.

Щодо інших акторів рецензент був більш категоричним, називаючи їх звичайними «любителями», без хисту й знання своїх ролей», які зіграли виставу цілком «по-любительськи».

Згадав у своїй статті рецензент і режисера Матковського, щоб лаконічно написати: «Режисури Г. Матковського у цій виставі не було помітно» [6].

Чистого прибутку від спектаклю, на жаль, не лишилося. Всі зароблені гроші пішли на виробничі витрати. На прохання читачів газети «Рада» — було чітко відзвітовано на що були витрачені гроші з вистави. «Нас просять надрукувати, — писали в повідомленні, — касове правозданія за виставу „Блакитна троянда“ в театрі Крамського 17 января: Усього збору було 294 карб. 40 коп. Видатки: за театр і гардероб виплачено 155 карб. 16 коп.; режисерові Г. Матковському 50 карб.; авторських 20 карб.; Г. Борисоглібській 25 карб.; суфлерові 10 карб.; парикмахерові 5 карб.; робочим і слугам 6 карб.; добродійного збору 19 карб. 44 коп.; дрібних видатків 3 карб. 80 коп. Усього видатків 294 карб. 40 к.

Прибутку не лишилось ніякого» [7].

Вистава «Блакитна троянда» у режисурі Матковського не мала успіху, але важливо те, що митці не полишали спроби розвінчати усталену думку про несценічність п'єси Лесі Українки і включали її тексти до своїх репертуарних планів. Матковському, на жаль, не вдалося подолати цей стереотип.

Леся Українка з великим трепетом ставилася до своєї дебютної п'єси, яка, попри скептицизм тогочасної критики, стала новим етапом розвитку української драматургії та про яку Гнат Хоткевич влучно сказав: «неравнодушно писана вона, що з кожного рядка видно живу людину...» [3].

Джерела

1. Словарь сценических деятелей 15 Мак.-Мел. Санкт-Петербург : Театръ и Искусство.1898–1904. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D0%B4%D0%B5%D1%8F%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B9_15_%D0%9C%D0%B0%D0%BA-%D0%9C%D0%B5%D0%BB_%281904%29.pdf.
2. Екзаменаційний спектакль учнів драми в школі М. В. Лисенка // Рада. 1908. №109. С. 4.
3. Рулін П. Критика про «Блакитну троянду». <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/FirstDrama/Criticism.html>.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. Українська Вільна Академія Наук у США. 1970. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7410>.
5. Вистава на користь пам'ятника Шевченкові та «Просвіти» // Рада. 1909. № 7. С. 4.
6. Т. Р. Театр Крамського. «Блакитна троянда», драма на 5 дій Лесі Українки // Рада. 1909. №15. С. 4.
7. Од редакції // Рада. 1909. № 31. С. 4.

Галина Павленко

ПОСТАНОВКА «КАМІННОГО ГОСПОДАРЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ТЕАТРИ М. САДОВСЬКОГО

Тричі в період сезону 1913 року, напередодні світової війни, звертався Микола Садовський до творчості Лесі Українки. Він загорівся постановкою «Лісової пісні».

У 1912 році у замітці «Дозволені п'єси» є повідомлення, що драматична цензура в Петербурзі дозволила для сцени п'єсу Лесі Українки «Лісова пісня». Твір подав на розгляд Микола Садовський [1, С. 488].

24 травня 1912 р. Леся Українка просить Л. Старицьку-Черняхівську передати Садовському прохання, щоб він не вносив до тексту «Лісової пісні» змін у зв'язку з його планами поставити цей твір на сцені. «Я б хотіла побачити її на сцені і боюся, не провалу боюся, а переміни мрії в бутафорію... Могла б дати поради і щодо підбору костюмів, як я собі їх уявляю» [2, С. 397–399].

1913 рік. О. П. Косач (мати) пише Лесі листа: «В Києві хочуть видати „Лісову пісню“. Цей твір готує до постановки в зимовому сезоні М. К. Садовський» [3, С. 875–876].

М. К. Садовський доручає художнику І. Бурячку подумати над декораційним оформленням, О. Кошицю над музикою, а з автором почалося листування за посередництвом М. М. Старицької. Леся Українка зробила зауваження щодо постановки п'єси, але вони не сподобалися Садовському і він від постановки «Лісової пісні» відмовився.

У 1914 році він мав намір здійснити у своєму театрі постановку «Оргії». Драма була завершена авторкою у 1913 році і посмертно дозволена до постановки. В Державному музеї-архіві літератури і мистецтва України зберігається текст ролі Матері з «Оргії», переписаний рукою С. Тобілевич. Та вистава здійснена не була.

«Камінний господар»

1914 р. З видатних вистав цього сезону були такі: «Камінний господар» Лесі Українки; «Мазепа» Ю. Словацького, «Сторінки минулого» В. О'Коннор-Вілінської.

Усі ці п'єси добре обставлені до найдрібніших деталей, починаючи із стильних декорацій і кінчаючи бутафорією.

Сама Леся Українка високо оцінила свій драматичний твір: «„Камінний господар“ мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери...» [4, С. 412–415].

«Я написала „Дон Жуана“! Отого-таки самого, всесвітнього і світового, не давши йому навіть не якого псевдоніма» [5, С. 396].

Сам Садовський ставити п'єсу відмовився, але не відмовився від її постановки у власному театрі. Прихильники театру і постановки проміж українського громадянства зібрали потрібні на це кошти.

П'єсу ставили режисери М. Старицька та Г. Матковський. Марія Старицька — актриса, режисер і театральний педагог. Григорій Матковський — актор і режисер, антрепренер, педагог.

На допомогу акторам у розкритті цього художньо-філософського твору прийшли письменник Іван Стешенко, драматург, театрознавець Всеволод Чаговець, який виявив себе як добрий педагог, порадник і консультант.

Садовський дав згоду зіграти роль Камандора.

Виконавці слухали лекції про світовий сюжет про дон Жуана, про місце твору Лесі Українки серед інших п'єс на цю тему, про його значення, про історію Іспанії, епоху, зви-

чаї, стиль. «Довелося дискутувати з приводу ідеї п'єси, аналізувати кожен образ, шукати засобів кращого розкриття задумів поета» [6, С. 419].

Для участі у виставі були залучені студенти театральної школи М. В. Лисенка.

4 січня 1914 р. у Київському театральному кур'єрі (№ 1769) був даний анонс такого змісту: «Готується до вистави у перший раз нова п'єса Лесі Українки „Камінний господар“. Драма на 6 дій. Нові стильні декорації роботи художника-декоратора І. Бурячка. Бутафорія і машинерія роботи машиніста Ів. Домбровського. Нові стильні костюми Б. Лейферт. Світляні ефекти роботи Г. Березовського».

18 січня 1914 року відбулась довгоочікувана подія — прем'єра вистави. Успіхові її сприяв художник І. Бурячок, який створив на диво вдалі декорації, що цілком відповідали не лише стильовим ознакам епохи, а, найголовніше, — духові п'єси Лесі Українки, її філософському змістові. Це була сувора, похмура Іспанія, а не та шаблонна оперна, яка так часто з'являлась у інших виставах.

Музика, особливо серенада дон Жуана, відзначалася мелодійністю, іспанським колоритом [7, С. 86–87].

Троє виконавців: М. Садовський — Командор, І. Мар'яненко — дон Жуан і М. Малиш-Федорець — донна Анна, звичайно кожен по-різному, в міру свого таланту і досвіду, найбільше сприяли успіхові «Камінного господаря». Решта образів були менш яскравими, але теж правильними в дусі епохи.

«Режисерові не вдалися масові сцени. Непотрібні паузи між виходами уповільнювали темпоритм. Очевидно недосвідченість студентів давалась взнаки» [8, С. 87]. «Та, на жаль, сталося те, чого так боявся і в чому мав рацію М. К. Садовський. Зібраних громадянством коштів вистачало тільки на декоративне оформлення та оплату за прокат костюмів і бутафорії на кілька вистав. Спектакль сприймався дуже добре, але публіка на нього ходила мало. Зал залишався незаповнений, нічим було покривати накладні видатки. Тому через якийсь час цей поетичний шедевр української літератури довелося зняти з репертуару» [9, С. 156]. Вистава пройшла 4 рази. Останній раз 30 січня 1914 року.

Почалася війна. Як згадував Садовський, «Коли було оголошено загальну мобілізацію, то вже з однієї моєї трупи в першу голову зібрали душ із 10 акторів та хору» [10, С. 196]. Театр покинув Мар'яненко. Так закінчилась ціла епоха в діяльності театру Садовського.

У 1913–1914 рр. театр досяг апогею свого творчого розвитку. «Камінний господар» на його сцені з усією повнотою проявив усі можливості та ті нові завдання, вирішити які мав вже інший театр на нових засадах.

Людмила Старицька-Черняхівська назвала день прем'єри «Камінного господаря» золотим днем в історії українського театру. У своїй рецензії вона писала: «Відбувалася велика дія: український театр, лишаючись суто українським, набирив силу загальнолюдської вартості. <...> Це була славна вистава, надзвичайна, вона вражала своєю глибокою інтелігентністю щодо постановки і щодо гри артистів. Такої вистави ще не бачив український театр. <...> В театрі було багато представників і російської інтелігенції. Знаєте що, коли ми вперше почули слова донни Анни і дон Жуана на українській мові, нам стало якось моторошно, але вже за кілька хвилин вражіння це зникло... Це просто постановка художнього театру» [11, С. 285–286].

Джерела

1. Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки / М. О. Мороз. К. : Наук. думка, 1992. 630 с.
2. Українка Л. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка; АН УРСР; [редкол.: Є. С. Шабліовський (голова) та ін.]. К. : Наук. думка, 1975–1979. Т. 12.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка = Lesya Ukrayinka: хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк; Укр. Вільна Акад. Наук у США. — Нью-Йорк: [Друком Вид. Спілки «Гомін України»], 1970. 923, [3] с., [6] арк. іл.
4. Леся Українка 5/Х 1912 р. Лист до О. Косач, сестри. Див. п. 2
5. Леся Українка. 24/У 1912 р. Лист до А. Кримського. Див. п. 2
6. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1967.
7. Василько В. Микола Садовський та його театр / Василь Василько. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 194 с.
8. Там само.
9. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі / Іван Мар'яненко. К.: Мистецтво, 1964. 290 с.
10. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917 / М. К. Садовський. Харків; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.
11. Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. К.: «Наукова думка», 1971. 484 с.

Ада Саполькіна

ВИСТАВА «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ РОСІЙСЬКОЇ ДРАМИ

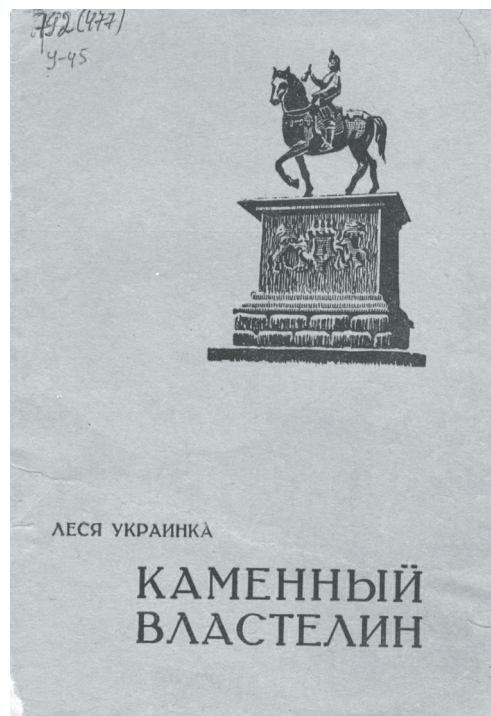
Театральні програми — одна з найчисленніших колекцій у фондах МТМК України, що цілком правомірно. Адже це дуже інформативний документ, своєрідний паспорт вистави, що засвідчує її творців, виконавців, навіть зміст вистави (більш властиво для музичних театрів). Та й серед цих стандартизованих за формою і змістом видань трапляються оригінальні, до яких відноситься предмет нашої публікації. Це програма вистави «Камінний господар» Лесі Українки, поставленої 1939 року Київським театром російської драми, яка зберігається не у фондах, а в бібліотеці музею (№ 12465п), що також є рідкісним явищем. Її неординарність визначається вміщенням досить розлогої статті постановників — К. Хохлова і М. Пілявського, де вони висвітлили свою інтерпретацію і п'єси, і вистави, що стала знаковою для цього театру.

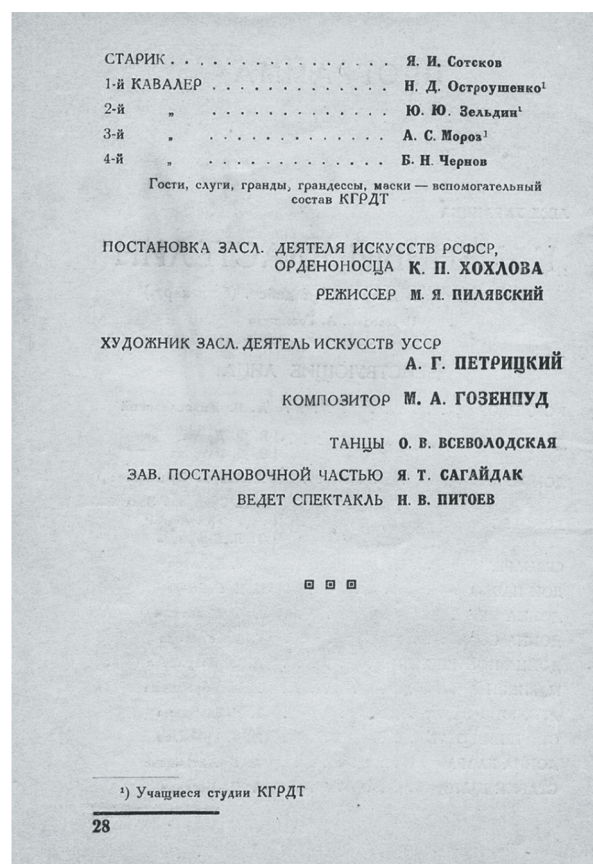
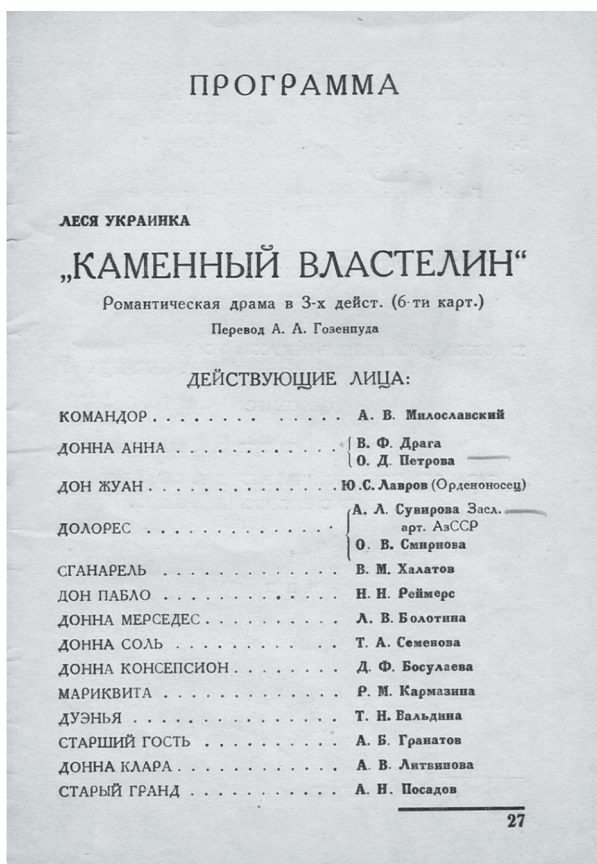
До роботи над спектаклем були залучені кращі мистецькі сили. Окрім Костянтина Хохлова, досвідченого режисера, який тільки-но (1938) обійняв посаду художнього керівника театру (переведений з Московського Малого театру), це провідний український сценограф-авангардист Анатоль Петрицький і композитор, професор Київської консерваторії Матвій Гозенпуд.

Роль дона Жуана виконував також новий у колективі театру (прибув так само 1938), але досвідчений (працював у провідних театрах Ленінграда (С.-Петербурга) і Москви) актор театру і кіно Юрій Лавров. Біля його прізвища у програмі бачимо також незвичну примітку «(Орденоносец)», — йдеться про нагородження орденом «Знак Почёта» (1939) за виконання ролі капітана японської армії Нумати у фільмі «На кордоні».

У своїй статті про «Камінного господаря» Хохлов виявляє не тільки глибокі знання історії образу дона Жуана, розуміння твору Лесі Українки й пошану до авторки та власну постановочну концепцію. Як новопризначений художній керівник він констатує правомірність вибору цього твору задля розширення репертуару одного з провідних столичних театрів, що певною мірою відображає його репертуарну політику.

Вистава «Камінний господар» Лесі Українки 1939 року стала визначальним чинником для присвоєння імені геніальної української письменниці Київському театру російської драми і його сценічним брендом, який підтримує кожне наступне покоління митців, творчо опановуючи драматургічний шедевр Лесі Українки.





К. П. Хохлов,
заслуженний діяч мистецтв,
постановник вистави
М. Я. Пілявський,
режисер

«КАМИННИЙ ГОСПОДАР»¹

Образ дона Жуана увійшов до літератури у 30-х роках XVII століття у творі Тірсо-де-Моліни «Севільський бешкетник» і з тих пір немає епохи і немає країни, в якій до цього образу, цієї легенди не зверталися рядки, сповнені поетичної наснаги.

Данину віковичному образу севільського спокусника платили кращі поети світу: Мольєр і Корнель, Гольдоні і Проспер Меріме, Байрон і Гофман, Дюма і Чиконьїні, Пушкін і Олексій Толстой присвятили цьому образу натхненні творіння. І в 1911 р. світова література збагатилася ще одним твором на цю тему. Ми говоримо про «Камінного господаря» української поетеси Лесі Українки.

В чому ж причина такої живучості цього образу?

Чому повз цю тему не проходив майже жоден з найбільших поетів світу?

На наш погляд, це могло статися тільки тому, що коріння легенди про дона Жуана лежить глибоко в товщі народних переказів, в усній творчості народу, міцно притиснутого чоботом соціальної нерівності, спочатку феодальної системи, а потім і капіталістичної.

<...>

¹ Переклад з російської А. Саполькіної.

Поетична чарівність, що оточує цю легенду, надихнула численних творців на надання народним переказам літературної форми.

Тим більше, що в умовах феодальної та буржуазної дійсності цей образ є завжди, деякою мірою, сучасним; завжди існують умови, що виховують типи, подібні дону Жуану.

Цілком зрозуміло, що кожна епоха, кожний поет, який прикладав перо до легенди про дона Жуана, наділяли цю казку властивою письменнику та епосі формою. Тому кожна нова поема про севільського спокусника є оригінальним літературним твором, що заслуговує окремого критичного розбору. <...> Ми хочемо лише відзначити, що Леся Українка, яка безсумнівно глибоко знала твори своїх попередників, пішла невторованим шляхом, вклавши у свого «Камінного господаря» зовсім новий комплекс ідей, ідей глибоко філософських, і вирішила їх у високохудожній формі.

Якщо у Тірсо-де-Моліни дон Жуан спокушає жінок тільки через те, що в ньому грає молода кров, котрій він не може протистояти, і якщо він вірить у таємницю сповіді, вірить у Бога;

Якщо у Мольєра він, переходячи у французьке підданство, вже не жертва «гри крові», а жорсткий владар, який не визнає спротиву, ламаючи його силою, який керується у всьому лише своєю волею;

Якщо у Мольєра він вірить лиш у те, що «двічі два чотири», будучи послідовним атеїстом;

Якщо у Гофмана дон Жуан — скептик, який, пізнавши тлінність земного життя, шукає виходу у чуттєвому коханні;

Якщо у Пушкіна він знаходить нарешті можливість щиро кохати; Якщо Олексій Толстой через це щире кохання повертає Жуану життя;

То у Лесі Українки дон Жуан, залишаючись іспанцем, високо несе глибокий філософський принцип свободи і гине лише тому, що зрадив своєму принципу.

Вивчивши образи дона Жуана у світовій літературі, Леся Українка виліпила образ Жуана значно об'ємніше, багатогранніше і глибше, ніж багато з її попередників.

Яким же уявляємо ми образ дона Жуана у постановці «Камінного господаря» Лесі Українки?

Перш за все він іспанець. Це надзвичайно важливо, бо, залишаючись на ім'я іспанцем, дон Жуан у творах різних авторів набуває рис інших національностей, залежно від національності поета.

Ми вважаємо, що, незважаючи на глибоке філософське наповнення образу, дон Жуан є палким, влюбливим, який легко піддається потягам серця. У відповідь на зляканий докір Долорес про те, що, ховаючись у севільському склепі від переслідувань влади, Жуан ризикує головою, — він відповідає:

«Я комплимент такой впервые слышу:
Что не рискую сердцем, вечно полным,
А головою. В ней же, сеньорита,
Хоть мысли есть, но легкие, как ветер»²

Він вільний. Любить свободу. Щоправда, у творі Лесі Українки ця свобода має відверте чорно-червоне вбрання анархізму. Вона, яка писала свого дона Жуана в період розгулу реакції 1907–1911 рр., бачила як багато хто шукав виходу до свободи лише у презирстві до суспільства:

² Переклад драми російською мовою А. А. Гозенпуда.

«Верьте, донна Анна,
тот от цепей общественных свободен,
Кто обществом был проклят и отвергнут,
И к этому принудил я его»

Він, кажучи про свободу, про циганський ідеал бродячої волі, стає захопленим поетом:

«Я лёгкою фелукой³ облетел
Простор морей, и птицей перелётной
Узнал красу далёких берегов,
И неизвестных стран очарованье.
В сияньи воли земли все прекрасны,
Все воды не бо отражать достойны,
Все рощи и леса подобны раю»

Саме з причини своєї волелюбності, глибоко переконаної волелюбності, він не може зупинити свій вибір на жодній із жінок. Не може одружитися навіть на Долорес, з якою заручений батьками ще з колиски.

Він гранично щирий. Він весь під владою хвилини, поривання. Коли він освідчується, він чесний. Тому, що він сам вірить у ті слова, які говорить циганка, інфанта, дочка равина, найсвятіша абатиса, дружина алькальда, донья Соль, — ось далеко не повний список жінок, зваблених і покинутих доном Жуаном. І все ж цей образ не огидний.

Він намагається убити нечесно, у спину, командора, і лише рука Долорес стримує його від убивства. І все ж цей образ не відштовхує від себе.

Він убиває дону Гонзаго у нечесному поєдинку, — однак він не викликає презирства. Бо він щирий, він наївно вважає цю дуель чесною, він завойовує собі кохану жінку. Серце цього вимагає і він, поступаючись потягу серця, прибирає зі свого шляху командора. І всі шляхи хороші для досягнення мети.

Більше того, він вважає себе цілковито невинним перед розбещеними жінками.

Рвучкий, пристрасний любитель свободи, дон Жуан нарешті зустрічає на своєму шляху жінку, рівну йому по силі, — донну Анну. Владну, яка прагне влади, яка бачить, що:

«Для гордой и властительной души
жизнь и свобода на горе высокой»,

і впевнено йде крутими стежками до вершини влади.

Неприборканий поборник свободи, він під владою неприборканого щирого кохання до Анни.

Свобода чи шлюб — ось в чому питання.

У змалюванні безкінечних коливань Жуана то в один, то в інший бік, позначилася висока художня майстерність Лесі Українки.

З надзвичайним розумінням малює поетеса глибокі психологічні переживання дони Жуана, який тяжко й повільно поступається своєму кохання, відмовляється від свого переконаного поклоніння волі.

Він надає перевагу піти від донни Анни вільним — у другій картині, — але не віддає їй каблучку Долорес. Він, як метелик на полум'я, прилітає до неї у 4-й картині. Вбиває її чоловіка. Як прикутий, він блукає навкруг пам'ятника командора, підстерігаючи свою кохану в 5-й картині, і нарешті він одягає на себе разом з подружніми узами командорську мантію.

³ Фелука — невелике палубне вітрильне судно.

Вільний дон Жуан стає командором.

Немає більше дона Жуана — лицаря свободи. Є командор - "Камінний господар". І, дивлячись у дзеркало, Жуан вигукує:

«Он... его лицо.

Где я? Меня там нет... Там каменный властитель»...

Таким чином, складними психологічними шляхами Жуан приходять до своєї загибелі.

Зрада своєму принципу, зрада переконанню приводять до духовної смерті, — такий основний філософський стержень п'єси Лесі Українки.

Глибокі психологічні, реально виправдані мотивування п'єси, що приводять до загибелі основну дійову особу, дозволяють кваліфікувати цей твір як психологічну трагедію.

Романтична піднесеність, високо поетична форма (білий вірш) та водночас наявність цілого ряду образів з яскравим побутовим забарвленням (Сганарель, гості на маскараді) ставлять перед колективом цілий ряд труднощів.

Не дивно тому, що сценічна історія «Камінного господаря» не велика. Мала дієвість теж є перешкодою, яку ми прагнемо подолати в роботі над цим твором.

Ми прагнемо наповнити образи конкретним земним життям, уникаючи абстрактності, умоглядності, що притаманні філософським п'єсам. Ми вважаємо, що саме такий шлях до найбільш повного донесення комплексу ідей, закладених у творі.

Конкретні люди-образи діють у цій п'єсі. Вони люблять, зневажають, ненавидять і страждають просто по-людськи, а не промовляють п'ятистопними ямбами «світові істини» з високих котурн.

Домагаємося ми цього шляхом встановлення конкретних завдань у кожному маленькому шматку п'єси. Так, наприклад, монологи Долорес у 1-й картині звучать у п'єсі дещо сухо, риторично. Розповідь Долорес про незчисленні пригоди дона Жуана просякнута невитравним сумом, гіркотою. Ми, знімаючи образ Долорес з котурн, надали їй «земну» характеристику: молода дівчина, захоплена і любляча дон Жуана і тому багато перестраждала.

І ось розповідь про пригоди Дона Жуана поступово в її вустах перетворюється на захоплюючу та цікаву — майже жарт. З'являються ілюстративні жести, що зображають <...> циганку. А оповідь про абатису, онуку інквізитора, яка потім утримувала таверну для контрабандистів, звучить, як легка новела ренесансу.

Долорес сама захоплюється розповіддю і весело сміється, забувши про своє горе, і тоді слова Анни:

«Но, кажется, ты этим всем гордишься.

Соперниц исчисляешь, как трофеи,

Что рыцарем твоим в бою добыты?» — цілком виправдані і повертають Долорес знову в безодню сліз.

Багатослівні суперечки про свободу в 2-й і 5-й картинах втрачають свою риторичність, оскільки ми даємо конкретні завдання виконавцям. У 2-й картині світська розмова, в якій Анна піддражнює Жуана, переходить у п'янку пісню про свободу: донна Анна, мимоволі піддаючись чарівності промов палкого Жуана, шепоче: «Так, це життя». Слова ці ще більше розпалюють пристрасть звабника і заповнюють справжнім темпераментом весь наступний діалог його з донною Анною.

Так само зустріч Жуана з донною Анною біля пам'ятника командора розкривається в несамопитій суперечці.

Розподіл на шматки і встановлення конкретних завдань виконавцям, значною мірою, знімають пихату декламацію, на яку мимоволі тягне форма білого вірша (п'ятистопний ямб).

Це зовсім не значить, що ми зовсім не збираємося доносити поетичні краси вірша Лесі Українки, — це значить, що ми лише хочемо заповнити високу поетичну форму справжніми пристрастями, справжнім темпераментом. І таким чином ще краще відтінити художній задум автора.

Час дії ми відносимо до XIV століття, тобто до того часу, коли вперше зародилася легенда про дону Жуана, і до місця, де вона зародилася — Севільї.

Але ми аж ніяк не збираємося з дріб'язковою пунктуальністю відновлювати зовнішню історичну рамку.

Це не потрібно для натхненного твору Лесі Українки.

Ми вважаємо цілком виправданим вибір одного з кращих творів одного з кращих українських поетів Столичним Театром Російської Драми.

У боротьбі за розширення репертуарних рамок нашого театру, який живе і творить у столиці квітучої України, правомірний вибір з української класики одного з кращих її творів.

Ось чому ми з великою творчою радістю працювали над «Камінним господарем» Лесі Українки.

Анастасія Канівець

ЕКРАННІ ВТІЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Життя і творчість Лесі Українки мають вельми обмежену кількість фільмових прочитань, та й звернувся до них український кінематограф досить пізно. Така ситуація була цілком закономірною: твори письменниці мало вписувалися в орієнтоване на зображення класової боротьби радянське кіно. Так, у 1920–1950-ті рр. з'явилася низка екранізацій української класики (І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, І. Франка та ін.), переозначених відповідно до запитів ідеології. Тим часом перша екранізація п'єси Лесі Українки — «Лісова пісня» — з'явилася лише на поч. 1960-х. З тих пір втілення в ігровому кіно одержали ще кілька творів авторки. Разом вони утворюють невеличкий корпус кінотекстів, що відображають тенденції до екранізації літературних творів у вітчизняному кінематографі.

1. «Лісова пісня» та її кіноінтерпретації

«Лісова пісня» вийшла на екрани в 1961 р. як приурочена до 90-річчя від дня народження письменниці. Втім, її появу уможливила перш за все зміна політичного та суспільного клімату в добу «відлиги». Здійснив постановку представник молодого покоління кінорежисерів В. Івченко, режисер (спільно з І. Шмаруком) «Долі Марини» (1953) — стрічки, котра, поставивши в центр оповіді особисту драму героїні, стала передвісницею кінематографу нової часової та світоглядної доби. Мав В. Івченко і досвід екранізації літературної класики, причому драматичної: у 1954 р. виходить його «Назар Стодоля» за Т. Шевченком, створений в межах поширеного тоді в СРСР і зокрема в Україні напрямку «фільмів-вистав».

У своїй роботі над «Лісовою піснею» В. Івченко виходив із власного театрального досвіду: у кінематограф режисер прийшов із театру ім. М. Заньковецької, де свого часу здійснив успішну постановку драми-феєрії. Сам він на пряму говорив: «В кіно я — з театру. Хоч різні ці дві збільшувальні лінзи — кіно і сцена, — проте саме театрові я завдячую за творчий ґрунт» [1]. Театральне опрацювання «Лісової пісні» відіграло тут свою роль: в одному з інтерв'ю постановник згадував, як, працюючи над виставою, боявся «переміняти мрії в бутафорію» і задумувався над передачею твору мовою кінематографу. За його словами, це сприяло переходу від театру до кіно, «хоча <...> в цих двох професіях дуже і дуже багато є спільного» [2].

Попередня театральна практика позначилася на втіленні «Лісової пісні» на екрані, хоча сам режисер намагався відійти від неї, відмовившись від залучення акторів з театру ім. М. Заньковецької (що традиційно знімалися в його фільмах), винісши дію на природу, шукаючи кінематографічні, а не театралізовані рішення сцен [3]. Однак повністю уникнути «театральності» стрічці не вдалося. Частково це було зумовлено самим матеріалом; водночас сама манера акторської гри поруч із мізансценами театрального характеру посилювала відчуття штучності.

При цьому при виборі акторки на головну роль постановник пішов протилежним шляхом: Мавку зіграла на той час учасниця художньої самодіяльності Київського палацу піонерів Раїса Недашківська [4]. Юна акторка привнесла в роль щирість і безпосередність, що органічно вписувалися в образ Мавки і компенсували брак акторського досвіду. Робота у фільмі В. Івченка стала для Р. Недашківської вступом у майбутню професію, опанування якої вона продовжить у майстерні режисера на кінофакультеті Київського театрального інституту. Згодом акторка присвятить пам'яті учителя свій моноспектакль

«Лісова пісня» за його ж кіносценарієм, що вразив її «глибоким прочитанням твору Лесі Українки і пристосуванням його до екрана» [5]. Разом із нею до акторського складу увійшли В. Сидорчук (Лукаш), П. Вескляров (дядько Лев), В. Губенко (мати Лукаша), Р. Пироженко (Килина) та ін.

У своїй розповіді про фільм В. Івченко окреслив основні значущі моменти своєї роботи: «... мені і моїм товаришам по роботі дуже хотілося, щоб був він поетичним і філософським у своїй основі, гармонійним в поєднанні людини з природою, правдивим в психологічній розробці, темпераментним в доведенні думок автора, цікавим за формою і, безумовно, глибоко національним. Хочеться, щоб наша молодь, продивившись фільм, придбала такі духовні цінності, які б зробили її ще більш внутрішньо багатою, красивішою» [6]. У своїй адаптації режисер намагався максимально зберегти текст оригіналу, наскільки це дозволяв тодішній середній метраж: «Великі труднощі виникли під час роботи з текстом. У Лесі Українки він віршований, яскравий, чудесний, емоційний. Але кіно — це кіно, і доводилось щось скорочувати, іноді змінювати. За це нам, побоююсь, не раз перепаде від учених філологів. Та мені здається, що деякі відходи від першоджерела, котрі ми зробили, були необхідні і правомірні» [7]. Таким чином, текст зазнав певних скорочень, проте несуттєвих (наприклад, було вилучено пролог, сцену зі злиднями, що посіли хату Лукаша тощо), по-новому трактовано деякі образи (сини Килини утворюють опозиційну пару, що продовжує мотив опозиції матеріального й духовного: замість згаданого в тексті хлопчика постають двоє, один з яких жадібно поїдає прихований Килиною від свекрухи пиріг, а другий, як наступник Лукаша, вирізає із Мавки-верби сопілку).

Певною мірою ж наміри режисера щодо тексту були задекларовані вже фільмовим обрамленням. Двоє закоханих на природі, дівчина бере в руки книгу, затим на екрані як титр з'являється обкладинка з назвою, вона ж назва фільму — «Лісова пісня»; після вступних титрів постає перша сторінка «Прологу», що його читає закадровий голос Раїси Недашківської (виконавиці ролей і дівчини, і Мавки), і витісненням замінюється кадрами лісу. Застосування структури «текст у тексті» визначило сприйняття історії: як фільмова реальність позиціонувалося обрамлення, сама ж драма-феєрія — як читаний героєм текст. Варто зазначити, що введення обрамлення в радянській кінематографічній традиції могло застосовуватися як прийом для раціоналізації зображуваного. Прямої репрезентації фантастичного в українському радянському кінематографі нерідко намагалися уникати: наприклад, в екранізаціях творів М. Гоголя його подавали або як трюк, витівку («Сорочинський ярмарок» Г. Гричера-Чериковера 1927 р. і «Сорочинський ярмарок» М. Екка 1938 р.), або ж як сон («Черевички» П. Чардиніна 1928 р., «Майська ніч» М. Садковича 1940 р.¹). Подібним чином, подача драми-феєрії як читання книги дозволяла зберегти реалістичний модус репрезентації. З'являвся тут і певний ідеологічний підтекст, відсутній у першоджерелі: щасливе кохання радянської молоді було протиставлено трагічній долі закоханих «старого світу» (саму Мавку режисер, підкоряючись вимогам часу, охарактеризував зокрема як «не спотворену умовностями життя при капіталістичному суспільстві» [8]).

Загалом, як схарактеризували постановку ще автори книги про В. Івченка 1976 р. В. Крижанівський і Ю. Новиков: «... заслуга Івченка в тому, що він зробив загалом правильну кінематографічну транскрипцію шедевра» [9]. Ця оцінка лишається актуальною й сьогодні. Будучи продуктом свого часу — несучи сліди театральної традиції в кінематографі, зокрема фільмів-вистав, діставши раціональне тлумачення та, хоч непряме, ідеологічне обґрунтування, — «Лісова пісня» В. Івченка стала помітним кіноявищем як

¹ В остаточному варіанті «Майської ночі» пояснення подій сном Левка немає, проте в описі стрічки в анотованому каталозі згадка про нього лишилася: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 2: Звуковые фильмы (1930–1957) Москва: Искусство, 1961. С. 235.

перше звернення до творчості Лесі Українки і зберігає своє значення як її екранне прочитання.

У 1980 р. «Лісова пісня» одержує ще одну кіноінтерпретацію. Постановку нової версії під назвою «Лісова пісня. Мавка» здійснив Ю. Ілєнко: акумулювавши свій кінематографічний досвід, він виступив одночасно сценаристом, режисером і оператором. Своє бачення тексту Лесі Українки і свою роль у ньому творець фільму пояснював: «У драмі мене цікавить насамперед морально-філософський аспект. Реальність світу закинутого хутора, лісу, людей хочеться розкрити немовби зсередини. Стихія людей і стихія лісу в нашому фільмі мають бути злиті, природа являтиме собою середовище драматичних „аргументів“ поведінки персонажів. Тому так важливо, щоб режисер сам був біля камери. Фільм розповість про кохання, яке не відбулося, про те, як одна людина не змогла піднятися до висот духовності іншої — вільної, сильної, діяльної» [10]. Втім суміщення різних творчих функцій у створенні фільму мало неоднозначний вплив на кінцевий результат: так, за спостереженням Л. Брюховецької, подібний підхід розпорошував увагу автора і позбавляв його продуктивного творчого обміну з відповідними учасниками знімальної команди [11].

Один із чільних представників українського поетичного кіно, Ю. Ілєнко активно застосовував його стилістику: виразний авторський підхід, домінування зображення, його смислового багатозаровість; вписувалися в поетику кінонапрямку і закладені в самому літературному першоджерелі звернення до національної і водночас світової культури, зокрема міфології, а також організація часопростору твору за міфологічним принципом — відповідно до річного циклу, що в нього вписано історію героїв та їхніх стосунків. Проте до «канону» кінонапрямку стрічка не увійшла. Як аргументувала Л. Брюховецька: «... „Лісова пісня“ стала прикладом неконтактності з літературним першоджерелом: Ілєнкові ближчим був епос, а не лірика. Далася взнаки і критика поетичного кіно, зрештою, саме режисерське самопочуття змінилося — зображення, пластика його „Лісової пісні“ були тінню „Вечора“ і „Білого птаха“» [12]. Зрештою, це було пов'язано і з непростими умовами появи фільму. Послідовна боротьба влади з поетичним кінематографом, постійний ідеологічний тиск на митців, зокрема на Ю. Ілєнка, зумовили його (та й загалом студійний) творчий спад; робота над «Лісовою піснею» стала для митця шансом знову проявити свої творчі можливості [13]. Згодом режисер згадуватиме: «Я довго не міг сидіти без діла <...> Мені здавалося: от виберу якийсь нейтральний сюжет, маленький фрагмент життя і візьмуся його обточувати. Або звернуся до міфу, до феєрії (був у мене такий фільм „Лісова пісня. Мавка“ — екранізація Лесі Українки), де можна говорити про життя, користуючись умовною мовою. І буде це побічний епізод моєї біографії — не більше. За гамбурзьким рахунком, я мовби не зраджую себе, не поступаюся основними принципами. Але я поступався і зраджував себе. Зраджував свій максималізм, який був порукою „Криниці“, „Вечора“, „Білого птаха“...» [14].

Орієнтація передусім на візуальну складову супроводжувалась неоднозначним рішенням щодо самого тексту першоджерела. Центральним зображальним засобом у цій екранній інтерпретації стає операторська робота. Кінокамера тут підкреслено рухлива, в її роботі помітне повернення Ю. Ілєнка-оператора до власної творчої манери у «Тінях забутих предків» С. Параджанова (1965): об'їзд навколо героїв, що ніби заключає їх у коло, відокремлюючи від решти світу і zarazом імітуючи танцювальні рухи, панорування, свідомо дезорієнтація глядача в просторі, зокрема щодо розташування персонажів². Вплив «Тіней...» можна побачити і в сцені, де врятований Мавкою від прокляття

² Детальніше про операторську роботу Ю. Ілєнка в «Тінях забутих предків» див. у: Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / Упоряд. Л. Брюховецька. К.: Вид-во «АртЕк»: Ред.журн. «Кіно-Театр», 2001. С. 33–43.

Лукаш біжить від неї: у «Тінях...» протагоніст, переслідуючи нявку в образі коханої, йде мертвим лісом, тут же герой, навпаки, тікає від Мавки березовим гаєм (пейзажний лейтмотив кінострічки), ламаючи його мертві стовбури. Разом із тим, на відміну від «канонічних» зразків українського поетичного кіно, у «Лісовій пісні. Мавці» операторська робота нерідко сприймається як переускладнена, її прийоми — як самоцінні, а образи подекуди демонструють надуману багатозначність.

Вирішення проблеми «некінематографічності» драми, окрім активної роботи зображальної складової, включило також опрацювання оригінального тексту, що парадоксальним чином обернулося не стільки його інкорпорацією в екранний продукт, скільки доданням. Перш за все, постановник мінімізував кількість реплік, кардинально скоротивши текст драми. Крім того, специфічно вирішено подачу реплік: вочевидь, для уникнення ефекту театралізованого декламування, репліки персонажів передаються підкреслено буденними, нерідко приглушеними голосами; з одного боку, це робить звучання тексту природнішим та інтимнішим, з іншого — обертається певною одноманітністю та втратою важливих інтонаційних акцентів. Саме поєднання тексту та візуального ряду по суті мінімізовано: більша частина реплік звучить, коли персонажі показані загальним планом або ж взагалі перебувають за рамками кадру.

По-новому постановник підійшов і до трактування самого образу Мавки. У виконанні Л. Єфименко вона постала сильною й вольовою, натомість помітно втративши у ніжності та емпатії. Таким чином, героїня асоціюється не з поетичністю та жертовністю, а із силами духу й природи. Особливо виразно це проявляється на тлі Лукаша (В. Кремльов), що поруч із Мавкою — Л. Єфименко виглядає маловиразним та безвільним. Сильно усічений у фільмі образ Килини (Л. Лобза), натомість одним із найяскравіших став образ Лісовика у виконанні І. Миколайчука (він же зіграв дядька Лева, створивши своєрідний диптих образів). Лісовик має порівняно мало реплік, але мовчазно присутній у низці сцен як втілення первня лісу, загалом природи. Русалка (Н. Шацька) й Куць (В. Демертас) у фільмі утворюють пару, фактично дублюючи Лукаша й Килину як втілення тілесного, матеріального кохання («любові земної»).

В цілому, «Лісова пісня. Мавка» Ю. Ілєнка характеризується тенденцією до кінематографічного «подолання» сценічної природи джерела.

Окрім двох згаданих розробок в ігровому кіно (якщо не рахувати телевізійного фільму-балету «Лісова пісня» Р. Клявіна й Я. Лінійчука 1971 р.), двічі звернулася до драми-феєрії також анімація. У 1976 р. вийшла однойменна екранізація А. Грачової (художник-постановник Роман Адамович). Режисерка, яка працювала переважно над орієнтованими на дитячу аудиторію фільмами, створила три кінострічки за літературною класикою («Лісова пісня» (1976); «Квітка папороті» (1979) і «Вій» (1996) за Гоголем), що відрізнялися і підходом, і стилістикою.

Хронометраж (19 хв.) неминуче вимагав значного скорочення тексту першоджерела. Тут оповідь зосередилася на любовній лінії, що зазнала значного спрощення, нюанси стосунків між персонажами було опущено. Натомість помітніше місце посів любовний трикутник Мавка — Лукаш — Килина, значно посилюється мотив зради юнака. Образи дядька Лева і матері Лукаша було вилучено з оповіді, а разом із ними зникла й опозиція між ідилією життя «на лоні природи» та реаліями сільськогосподарського побуту, що відіграла фатальну роль у стосунках героїв (в анімаційній версії ліс і Мавка набридають Лукашеві, хоча, як виявляється у фіналі, саме вона залишатиметься його справжнім коханням).

У цій екранній адаптації текст драми значно скорочено (і, до того ж, подано в російському перекладі). Водночас гнучкість анімації з її багатством зображальних засобів сприяла передачі казкового, власне «феєрійного» первня оповіді; зник дисонанс між кінозображенням з його фотографічною природою та віршованим текстом, що його не

змогли повністю подолати в ігрових постановках. У зображальному ряді відчувається вплив українського поетичного кіно, передусім знову ж таки «Тіней забутих предків»: так, алюзією на передсмертні мандри Іванка «мертвим» лісом виглядає сцена, в якій Лукаш біжить за духом звільненої Перелесником-вогнем Мавки. Зображення змістовно насичене, широко послуговується прийомом подвійної експозиції, конструюванням простору декількома просторовими планами, рух яких між собою посилює динаміку. Віршований текст тут не затримує, а доповнює дію. Важливу роль у творі відіграє музика (композитор Б. Бусьвський), котра підкреслює й доповнює фільмову дію. Варто зазначити, що в цей період український кінематограф знаходився під жорстким контролем, який охоплював не лише ідеологічну складову, а й творче бачення культурного продукту (зокрема, вже придушено було напрямок поетичного кіно). Тим не менш, в анімації ситуація була дещо кращою: в ній дозволялися творчий самовияв, експериментаторство, що яскраво проявилися в «Лісовій пісні». Це було пов'язано зі статусом анімації в системі кінематографу: сприймаючись як «мистецтво для дітей», порівняно низький вид кіно, вона підпадала під менший контроль [15].

Загалом, кінострічка продемонструвала досить широкі можливості анімації в адаптації драми-феєрії. Щоправда, тут остання зазнала значного скорочення й спрощення, проте в такій подачі її можна трактувати вузько, як метафору драми любовних стосунків.

Наразі ведеться робота над новою анімаційною адаптацією сюжету (точніше, ідеї) твору — повнометражною 3D-стрічкою «Мавка. Лісова пісня» режисерів О. Рубан і О. Маламужа. Поки представлено лише трейлер, тому про фільм можна говорити лише умовно, проте кампанія навколо його виробництва відкриває низку характерних тенденцій. По-перше, стрічка є не власне екранізацією, а твором за мотивами: судячи з анотації до стрічки, від початкового сюжету, окрім імен головних героїв, залишився лише мотив закоханості мавки в музично обдарованого юнака (виробником є студія «Анімаград», в доробку якої — «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» також О. Маламужа, що стала не менш вільною адаптацією «Руслана і Людмили» О. Пушкіна). Важливою рисою проєкту є його свідоме позиціонування себе в українському і світовому просторі, причому не лише кінематографічному. Сайт стрічки містить окремо прописані «Особливості проєкту» («Проєкт створений за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та на образах зі слов'янської міфології. Анімаційний фільм буде зрозумілим найширшій аудиторії по всьому світу, але водночас він містить чарівність української автентики, що принесе глядачам дещо нове і досі нерозкрите у світовій анімації. Сюжет «Мавки» зацікавить дорослих своєю оригінальністю, а дітей — пригодами і гумором») і «Місії проєкту» («Привернути увагу до екологічних проблем», «Експортувати українську культуру в усіх її проявах — традиції, ритуали, візуальне мистецтво, музика, та інші напрямки», «Екстер'єри фільму будуть засновані на реальних українських географічних локаціях, культурних і туристичних атракціях — таких, як ліси Карпат, село Вилкове, Буцький каньйон. Оригінальний саундтрек фільму буде створений відомими українськими музикантами, і представлять собою мікс фольклорних українських мелодій в сучасних аранжуваннях та спеціально написаних композицій») [16]. Таким чином, проєкт претендує на роль культурного продукту, актуального не лише в Україні, а й у світі. Глобалізаційний підхід позначився і на його стилістиці, наскільки можна судити за трейлерами до анімації [17]: в образі Мавки помітна традиція зображення, з одного боку, індіанок з голлівудських стрічок та їхніх похідних (Нейтірі в «Аватарі» Д. Кемерона, 2009 р.), з іншого — диснейвських «принцес» (передусім Покахонтас); подібним чином, сцена із зубрами, що мчать рівниною до провалля, більше нагадує про бізонів в американських преріях, ніж про українське Полісся. Разом із тим, масштабність роботи та орієнтація на світову аудиторію сприяла розголосу навколо стрічки. Вона вже здобула славу найочікуванішого і

найдорожчого анімаційного проєкту в Україні [18], а також привернула увагу за кордоном [19]; права на показ анімації вже придбала низка країн світу [20].

Специфікою сучасного підходу є також активна популяризація й комерціалізація культурного продукту, що включає зокрема створення цілого відповідного бренду, який охоплює різні царини — від дизайну до ювелірних і кондитерських виробів. Наразі існує так званий «Всесвіт Мавки», котрий вже включив у себе сувенірну продукцію різного гатунку [21], ювелірні вироби (кулон-«оберіг», для реклами якого, в свою чергу, було випущено соціальний арт-ролик [22]), брендові харчові продукти (кондитерську лінійку «Мавка» [23], йогурти компанії «Галичина», цукерки й святкові набори ТМ «Lukas» тощо [24]) — дизайн (магазин мережі «Сільпо» [25]), додаток із доповненою реальністю, одяг, килими, іграшки, книги та ін. [26]. Екологічний посил стрічки результував зокрема у партнерство зі Всесвітнім фондом природи WWF, що включає проведення спільних заходів із популяризації та охорони природи Полісся [27] (такою стала довгострокова благодійна акція «Дім для Риси»).

Загалом, «Мавка. Лісова пісня» являє собою яскравий зразок сучасного підходу до кіновиробництва, що має такі риси, як яскраво виражені комерційний підхід, вплив глобалізації і водночас претензії на унікальність, «автентичність», орієнтація на широку, бажано світову аудиторію, а також вихід за межі кінопростору та охоплення максимально широкого поля економічної, культурної та навіть природоохоронної царин. Останнє, з одного боку, має рекламний характер, з іншого — виконує і певну громадську функцію, наочно демонструючи вплив мистецтва на суспільство.

2. Екранні інтерпретації світових сюжетів та образів у творах Лесі Українки

Якщо кожна екранна репрезентація «Лісової пісні» тією чи іншою мірою ставала помітною кіноподією, екранізаціям інших творів з різних об'єктивних причин судилася куди скромніша роль.

Передусім варто згадати про фільми-вистави. У 1971 р., до 100-річчя від дня народження Лесі Українки, на студії «Укртелефільм» вийшов «Камінний господар» у постановці М. Джинджиристого. Досить скромні виробничі можливості позначилися на її суто кінематографічній атрактивності, проте стрічка продемонструвала чи не найбільш обережне поводження з текстом літературного джерела. Саме останній лишається головним творчим засобом, а виконавці — Б. Ступка (Дон Жуан), А. Роговцева (Донна Анна), О. Гринько (Командор), А. Лефтій (Долорес) — у своїх акторських інтерпретаціях образів намагалися максимально зберегти задані драмою психологічну глибину і водночас символізм. Переважна більшість акторів активно працювала в кіно; вочевидь, розуміння особливостей виконання на сцені і перед камерою допомогло їм уникнути поширеної для фільмів-спектаклів проблеми форсованої гри. Фільм побудовано переважно на крупних планах, і природність виконавства має тут особливо велике значення. Сам простір, вочевидь, виходячи з уже згаданих виробничих ресурсів, вирішено лаконічно: тло переважно темне, на ньому особливо різко виділяються обличчя акторів; світлими плямами виступають деталі — переважно архітектурні об'єкти та елементи інтер'єру, що характеризують місце дії (склеп, колони будинку де Альваресів, покої будинку де Мендози) і подекуди набувають символічного підтексту (ґрати в альтанці, де усамітнюються під час балу-маскараду Донна Анна й Дон Жуан, асоціюються з несвободою, мотивом клітки). Щодо трактування п'єси, творці фільму, як уже згадувалося, намагалися не відступати від її тексту; якщо не рахувати певних скорочень (хронометраж фільму — 1 год. 34 хв.), єдиним помітним втручанням є вирішення фіналу: кінострічка завершується появою в дзеркалі зображення статуї і вигуком Дон Жуана: «Де я? Мене нема... Се він...

камінний!» — без розправи Командора над парою. Таким чином підкреслено посил перетворення «лицаря волі» Дон Жуана на «камінного володаря».

За три роки було випущено «Кассандру» — фільм-виставу Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка у постановці С. Сміяна й Ю. Некрасова. Якщо в постановці М. Джинджиристого вдалося уникнути конфлікту між сценічним і театральним первнями, тут він оприявнився цілком. Зображальне рішення обох стрічок подібне — переважання крупних і середніх планів, лаконічний внутрішньо-кадровий простір з обігриванням світла й тіні; подібним чином вирішено й фінал — із відмовою від епілогу задля підкреслення провідної ідеї (при цьому Кассандра у фіналі повторює як ключову винесену також в епіграф фразу: «Над всіх старших найстарша Правда», — цим резюмуючи твір). Разом із тим, у «Кассандрі» збережено театральний підхід до постановки, що проявляється і в мізансценах, і у форсованій грі, яка виглядає штучною на екрані. Відмінний характер сценічної та екранної умовності мав наслідком і те, що вікова та зовнішня невідповідність виконавців своїм образам кидається в око і також впливає на сприйняття кінотексту.

Прямо протилежний підхід продемонструвала кінострічка «Спокуса Дон Жуана» В. Левіна і Г. Колтунова (1985 р.). У 1970–80-ті в СРСР, зокрема на Одеській кіностудії (де було відзнято «Спокусу»), досить популярними були екранізації світової класики, в тому числі віршованої; нерідко вони створювалися у форматі музичного фільму за участю відомих акторів і мали відверто розважальний, орієнтований на широку аудиторію характер. «Спокуса Дон Жуана» створювалася за подібним принципом: вона містила вставні танцювальні номери (хоч і без пісень), достатню увагу було приділено візуальній складовій, на головну роль Дон Жуана запрошено всесоюзно відомого актора І. Калниньша (роль Донни Анни дісталася О. Фіногеевій, Долорес — О. Тонунц), фільм відзнято російською мовою (з явною орієнтацією на всесоюзний прокат), а текст адаптовано.

Активне втручання не лише в текст, а в саму сюжетну структуру твору стало основною особливістю цієї екранізації Лесі Українки. Сценарій написав один із режисерів Г. Колтунов; досвідчений автор, якому належали сценарії таких відомих фільмів, як «Максимко», «Сорок перший», «Гадюка» та ін., тут продемонстрував не найкращу зі своїх робіт. Вірогідно, задля посилення динаміки та розважальності кінострічки було введено нових персонажів та сюжетні лінії, проте вони лишилися зовнішніми щодо основної дії: так, додався мотив війни Іспанії з маврами і португальцями; згадані в п'єсі історії про спокушених Дон Жуаном циганку, мавританку і єврейку розгорнулися в лінію месників за загиблих дівчат, що намагаються вбити героя. Ці лінії сходяться у фіналі, обтяжуючи його. Деякі вставки змінювали змістові акценти: так, за сюжетом фільму, Долорес стала жертвою короля, що сам поставив її перед вибором: купити помилування Дон Жуана ціною безчестя чи стати причиною його страти (таким чином по суті втрачено ідею добровільної самопожертви Долорес). Додані репліки, нерідко «низового» комедійного плану (наприклад, розмова Дон Жуана й Сганареля про трактирницю Фраскіту), дисонують із оригінальним текстом, написаним у «високому» ключі. Численні вставки лишили менше місця для оригінального тексту, що спричинило як окремі змістові недоречності, так і втрати важливих реплік (на кшталт: «Права без обов'язків — то сваволя!»). Нарешті, помітним, але не досить обґрунтованим ходом стало виконання одним актором ролей Дон Жуана й Командора; це могло набути сенсу в останній сцені, де герой впізнає в новому собі «камінного господаря», проте якраз її було радикально переписано, причому з омажем пушкінському «Камінному гостю»: б'ючись із ворогами, Дон Жуан відступає до статуї, вона кладе на нього руку, і герой, гинучи, у відчаї вигукує: «Яка важка його рука!» — а за тим сам перетворюється на камінь. (Певна іронія долі тут зокрема в тому, що, за спостереженням О. Забужко, вже своєю назвою «Камінний господар» був викликом авторки «Камінному гостю» як російському, імперському опрацюванню сюжету [28]).

«Спокуса Дон Жуана» не стала успішною і в цілому продемонструвала неспроможність «підкорити» екранізований текст. Разом із тим, вона лишається цікавою спробою опрацювання сюжету в ключі кінематографа, орієнтованого на широку глядацьку аудиторію.

У 1988 р. виходить нова телепостановка — «Блакитна троянда» О. Бійми. Тут перед авторами також постала проблема посилення «кінематографічності» сценічного тексту. Її спробували вирішити прийомом флешбеків, що разом додатково зацентрувало підняте у п'єсі питання спадковості (а також неявно присутню в ній проблему тяжіння над людиною материнського образу, що не була чужою самій авторці). Так, наскрізним у фільмі став образ Любовиної матері (Л. Кадочникова), зокрема її репетиції ролі Медеї (що також має символічний підтекст: Медея — вбивця власних дітей). Подібним чином було змінено саму структуру: як фільмове «сьогодні» подано хворобу героїні, події ж, що передували їй, також вирішено у формі флешбеків. Таким чином, постановка одержує структуру «теперішнє» — «минуле» — «давноминуле», в якому подекуди нелегко зорієнтуватися необізаному з оригінальним текстом глядачеві. Щодо художнього вирішення, «Блакитна троянда» в цілому не виходить за рамки традиційної продукції «Укртелефільму»; виконавці (Олена Борзова — Любов Гощинська, Олексій Богданович — Орест Груїч, Е. Леждей — Груїчева, І. Дмитрієв — Милевський та ін.) демонструють професійну гру, в кінематографічному, а не театральному плані, проте не пропонують і цікавих рішень образів.

Останньою здійсненою постановкою за творами Лесі Українки стала «На полі крові. Aseldama» Я. Лупія (2001 р.) (присвячена «2000-літтю Різдва Христового»). Ця стрічка цікава насамперед тим, що поєднала кілька творів, усі на тему раннього християнства: «На полі крові», «Йоганну, жінку Хусова» і «Одержиму». Перші дві складають основний фільмовий масив, останній завершує і підсумовує стрічку. У центрі, таким чином, опиняються дві історії, симетричні одна одній: історія учня, що зрадив — і учениці, що лишилася вірною месії; спокута першого на заробленій зрадою ниві — і другої в багатому домі, полишеному заради вчителя. При цьому ролі Йоганни і Міріам грає одна акторка (І. Мельник), і обидва сюжети зливаються в один, що дезорієнтує глядача, лишаючи відкритим питання: йдеться про один образ (Міріам насправді і є Йоганною) чи про узагальнений образ послідовниці Месії. В цілому, щодо розробки образів, досі актуальним лишається аналіз Ю. Шевельова вистав ще 1943 р. (скалосся так, що в ньому також йдеться про «На полі крові», «Йоганну, жінку Хусову» й «Одержиму» — так, ніби творці кінопостановки надихнулися його статтею): «Три драматичні поеми Лесі Українки поставлені по-різному. «Йоганна, жінка Хусова» найдальша від духу поетичної творчості. Тут сумлінно грають слова і відтворюють ремарки поетки, забувши, що дорівнятися Лесі Українці можна тільки творчістю, а не відтворенням. В «Одержимій» одні (Шашаровська [Міріам — А. К.]) грають образ і патос почуття Лесі Українки, інші — раціонально-філософську схему (Дендяк [Месія — А. К.]). Найближче підійшов до Лесі Українки Блавацький [Юда — А. К.] у «На полі крові». Тут можна відчутти і горіння почуттів Лесі Українки, і подеколи проникливу глибину її філософського розуму. Але і тут образ затуляє частково це найглибше в творчості поетки, це святая святих її творчості» [29]. Цю характеристику цілком можна перенести на виконавців відповідних ролей у фільмі — В. Задніпровського (Юда), І. Мельник (Йоганна, Міріам) й О. Цьону (Месія).

Якщо говорити про кінематографічну розробку, вона мало що додає до інтерпретації оригінальних текстів. З одного боку, як звертала увагу Т. Гундорова: «Леся Українка підходила до культури, як, зрештою, і до історії, як до певної сукупності символів, образів, сюжетів, які можна переписувати і смисли яких можна інтерпретувати по-іншому. Відтак письменниця брала історичну реальність не монологічно, в перспективі певної тенденції, істини тощо, а передусім в аспекті дискурсивності» [30]. З іншого боку, у тво-

рах Лесі Українки, особливо на античному і біблійному матеріалі, значуща «фактура» доби, як світоглядна, так і матеріальна; особливо важливою передачею її є для такого медіуму, як кіно. Якщо у фільмах-виставах досить було умовного означення часу і місця дії, «звичайна» екранізація потребувала більш детального відтворення зображуваного світу; в «Aceldama», передусім в епізодах «Йоганни, жінки Хусової», недостатня увага до відтворення матеріального світу доби призвела до ефекту «бутафорності» зображуваного простору. Хибує кінокартина і на слабку динамічність дії, — поширений недолік серед стрічок на сценічній основі (закладену в самому тексті динаміку думки кінокартина передати також не спромоглася).

Фільм став у певному сенсі знаковим як перше відкрите звернення кінематографу до біблійної тематики в творчості Лесі Українки (уривок з її «Одержимої» був присутній в «Іду до тебе» М. Мащенко, проте на рівні одного епізоду). Проте за художнім рівнем «Aceldama» лишається радше заявкою теми, аніж повноцінною її розробкою.

Попри неспівмірність присутності творчої спадщини Лесі Українки в загальнокультурному й кінематографічному просторах, низка її драматичних творів все ж отримала екранне втілення, демонструючи різні підходи — від фільмів-вистав до спроб «реформатування» матеріалу драми в розважальне кіно.

3. Образ Лесі Українки на екрані

Сама біографія Лесі Українки привернула ще менше уваги кінематографістів. На сьогодні існує один фільм, присвячений життю письменниці, і ще один наразі невітлений (через відмову в держфінансуванні) проєкт.

Кінокартина «Іду до тебе» М. Мащенко вийшла у 1971 р. як приурочена до сторіччя від дня народження поетеси. Сценарій на замовлення студії ім. О. Довженка створив І. Драч; текст одержав підзаголовок «Майже документальна кіноісторія, відтворена за віршами і листами, поемами й оповіданнями Лесі Українки, за спогадами про неї та її сучасників». Роботу і над сценарієм, і над його втіленням, відповідно до практики радянського виробництва, тримали під жорстким контролем; тут увага була особливо великою, зважаючи і на масштаб постаті, і на складність вписування її до радянського канону. Так героїня мала постати максимально близькою до марксизму. Тут сценаристові придався епізод з життя письменниці, пов'язаний з С. Мержинським. Він був атрактивний і з художньої, і з ідеологічної точки зору: містив і кохання героїні, і демонстрацію її відданості та сили волі, зокрема в боротьбі з хворобою — і власною, і близької людини — і необхідну ідеологічну компоненту (Мержинський був соціал-демократом). Цей епізод з життя Лесі Українки відомий зокрема створенням за одну ніч етапної поеми «Одержима»; остання посіла місце і в кінооповіді, ставши, за визначенням Л. Брюховецької, її «ядром». Легітимізацією сюжету послужила його інтерпретація редакторами як протесту Міріам проти соціального рабства [31].

В процесі реалізації фільму неодноразово змінювались його режисери. Після Р. Сергієнка і Ю. Лисенка, яких почергово усунули з різних причин, проєкт доручили М. Мащенку. Склалося так, що Леся Українка гармонійно вписалася в галерею його образів — як минулих, так і майбутніх. Згодом режисер говорить: «Мені здається, нібито я все своє скромне творче життя знімаю один фільм, про одного незмінно сильного героя, котрий жертвує собою задля великої Ідеї, що вміщується лише в одному слові — Свобода» [32]. Свобода — і особиста, і політична, і національна, і навіть тілесна (боротьба із хворобою) — є рисою і фільмової Лесі Українки. Навіть специфічна її тілесність — тіло в полоні хвороби і водночас дух, що цю хворобу долає — цілком відповідає духу режисерової творчості. І. Грабович не без іронії характеризував її: «Про що ж тоді розповідають фільми Миколи Мащенко? Якщо забрати „велику Ідею“, то всі його стріч-

ки — це розповідь про довгий шлях страждань головного героя, який, зрештою, закінчується його смертю» [33]. Щоправда, тут гине не героїня, а її коханий — хіба що услід за О. Забужко можна трактувати цей життєвий сюжет як «пороговий «орфічний досвід» духовного переродження, внутрішньої трансформи нашої культурної героїні внаслідок її „ініціації смертю“» [34] (у чому дослідниця, щоправда, якраз фільмові й відмовляє — хоча характер кінокартини уможлиблює різні трактування).

Режисер, прихильник «акторського» кінематографу, велику увагу приділив добору виконавців: Лесю Українку зіграла А. Демидова, С. Мержинського — М. Олялін. Режисер говорив: «Акторам у моїх фільмах важко. Багато чого не можна. Неможливо схватись за жест. Головне в кадрі — це очі, людське обличчя. Часто воно буває фізично непорушним, але при цьому воно мусить бути безкінечно зосередженим, наповненим почуттям, думкою. Найменша фальш відразу ж стає очевидною. Єдине, що може врятувати актора — це справжнє переживання. Мені легко працювати з Аллою Демидовою. Вона майже відразу схопила цю дещо незвичну форму існування на екрані» [35]. Фільм побудований відповідним чином: центральним зображальним засобом у ньому стають крупні плани; переважно саме в них, в емоціях героїв розгортається центральна драма; у звуковому ряді центральним елементом природно стають тексти самої Лесі Українки — від поезії до листів; вони нерідко звучать за кадром, таким чином поєднуючись із акторською грою. Польський критик Я. Ґазда відзначив кінострічку, протрактувавши її: «Фільм є ніби подорожжю поетеси до свого коханого, подорожжю в дослівному і метафоричному значенні водночас. Він сконструйований зі спогадів, уривчастих епізодів, часто контрастних настроїв, які переплітаються між собою, взаємодоповнюючись, творячи кришталеву чисту ліричну мініатюру» [36].

Сюжет охоплював чотири роки з життя поетеси, від 1897 до 1901. Окрім історії догляду поетеси за смертельно хворим коханим, фільм пропонував також картину українського інтелектуального і громадського життя доби. Окрім необхідного для того часу висвітлення ролі соціал-демократичного руху, містились у ньому і фактично табуйовані теми колоніального становища України та української мови, а також згаданий вище біблійний сюжет [37]. Таким чином, як для свого часу, кінокартина стала сміливим зверненням не лише до знакової в українській культурі постаті, а й до больових точок доби — як Лесі Українки, так і самих авторів кінематографістів.

Другою спробою втілити на екрані образ поетеси вже в наш час мав стати біографічний фільм «Леся Українка. Узлісся», що планувався до 150-річчя від дня її народження. Ідея фільму належала продюсерці Ю. Синькевич, сценарій написала О. Лавренчук, втілити проєкт запропонували грузинській режисерці Н. Джанелідзе. За задумом авторок, фільм мав розкривати письменницю як «живу людину зі своїми слабкостями і емоціями», сюжет повинен був охоплювати дві сфери — повсякденне життя і світ уяви Лесі Українки [38], розповісти про життя поетеси «з ранніх років до останніх днів». За словами продюсерок Ю. Синькевич і М. Москаленко: «Для нас історія про Лесю Українку — дуже особиста. Ми хотіли, щоб її обов'язково екранізувала жінка. Розглядали режисерів з України та Грузії — так як життя Лесі Українки тісно пов'язана з цими двома країнами. Нам потрібен був режисер зі свіжим і незашореним поглядом — всі ці якості чудово поєднуються в Нані Джанелідзе. Сценарій надихнув її з перших рядків...» [39].

Режисерка, в свою чергу, так характеризувала власне бачення проєкту: «Хочемо показати не запилений портрет на шкільній стіні, а живу жінку — пристрасну, що тонко відчуває, розумну, інтелігентну, закохану в свою культуру. Адже вона була живою людиною, котра дивилася в майбутнє. Маючи величезний інтелект, вона відчувала всю міць свого народу, захищала мову й культуру. І все це відбувалося на тлі її життя, котре було повне хворобою, любов'ю, страхом, відносинами з іншими важливими для неї людьми. Все це разом створює живий образ людини, яка волею долі опинилася настільки забе-

тонована в чавунному монументі, що її історія нас ніби й не стосується. Наша задача розкрити її образ не тільки як великої письменниці, але й як особистості» [40]. На головну роль було обрано акторку Д. Полуніну; робота над фільмом розпочалася, його трейлер вийшов до дня народження письменниці, 25 лютого 2019 р. Втім, наразі роботу перенесено на невизначений термін через відсутність фінансування: стрічка за результатами 11-го пітчінгу мала одержати фінансову підтримку Держкіно, проте результати було частково анульовані новим міністром культури, молоді та спорту В. Бородянським (фінансування одержали 55 проектів зі 101) [41].

За декларованої новизни майбутнього кінообразу Лесі Українки, неважко простежити паралелі з попередньою кінострічкою: вболівання за долю свого народу й культури, історія догляду за помираючим Сергієм Мержинським, створення в цей час епічної поеми «Одержима», долання власної хвороби тощо. Логлайн майбутнього фільму: «Життєва історія найвідомішої української поетеси Лесі Українки (1871–1913), здавалося б, тендітної жінки, яка сміливо протистоїть консервативній ортодоксії свого часу і політичному пригніченню своєї нації, а також важкій хронічній хворобі, коли вона шукає справжнє кохання», — містить основні елементи «міфології» Лесі Українки в суспільній свідомості, з врахуванням сучасних ідеологічних тенденцій [42].


Це черговий раз підтверджує стійкість сформованого культурного образу Лесі Українки, що в нових варіаціях переходить від одного покоління до іншого.

Таким чином, попри в цілому слабке (і кількісно, і якісно) опрацювання кінематографом життя і творчості Лесі Українки, наявний корпус кінотекстів пропонує досить широкий набір інтерпретаційних та зображальних підходів. Разом із тим, жодна з робіт не лише не дорівнялася до першоджерела (це потребувало б конгеніального постановника), але й не увійшла до числа найкращих зразків українського кінематографу. Це черговий раз доводить, що творча спадщина авторки лишається наразі «невловимою» для нього, і шляхи до гідної її екранної передачі ще належить знайти.

Джерела

1. Цит. за: Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко / В. Крижанівський, Ю. Новиков. К.: Мистецтво, 1976. С. 21.
2. Івченко В. Дещо про фільм / В. Івченко // За радянський фільм. 21. 02. 1961.
3. Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко / В. Крижанівський, Ю. Новиков. К.: Мистецтво, 1976. С. 30–33.
4. Сомін С. Режисер відкриває таланти /С. Сомін // Молода гвардія. 29.01.1971.
5. Слободян В. Віктор Івченко: «Кожна роль – відкриття» / В. Слободян // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення: збірник наукових праць. Київ, 2012. Вип. 10. С. 86.
6. Івченко В. Дещо про фільм / В. Івченко // За радянський фільм. 21. 02. 1961.
7. Крижанівський В., Новиков Ю. Десять кроків режисера / В. Крижанівський, Ю. Новиков // Мистецтво. № 4. 1967. С. 36.
8. Івченко В. Дещо про фільм / В. Івченко // За радянський фільм. 21. 02. 1961.
9. Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко / В. Крижанівський, Ю. Новиков. К.: Мистецтво, 1976. С. 37.
10. Брюховецька, Лариса. Режисура Юрія Ілєнка / Л. Брюховецька. // Кіно-Театр. №2. 2006. С. 53.
11. Брюховецька, Лариса. Кіносвіт Юрія Ілєнка / Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2006. С. 149.
12. Брюховецька, Лариса. Режисура Юрія Ілєнка / Л. Брюховецька. // Кіно-Театр. №2. 2006. С. 53.
13. Брюховецька, Лариса. Кіносвіт Юрія Ілєнка / Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2006. С. 146–147.
14. Ілєнко Ю. Плата за компроміс / Ю. Ілєнко // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / Упоряд. Л.Брюховецька. К.: Вид-во «АртЕк»: Ред.журн. «Кіно-Театр», 2001. С. 381–382.
15. Іволга Л. Українська радянська анімація 1960–1980-х років у тоталітарному режимі / Л. Іволга [Електронний ресурс]. <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/751>
16. Про проект [Електронний ресурс]. <https://mavka.ua/uk/about>
17. «Мавка. Лісова пісня». Офіційний трейлер [Електронний ресурс]. <https://mavka.ua/uk/news/video>
18. Шварц К. Український мультфільм «Мавка. Лісова пісня» майже за 200 мільйонів вийде через рік (відео) / К. Шварц [Електронний ресурс]. <https://www.unian.ua/lite/kino/z-golosami-vidomih-zirok-naydorozhchiy-ukrajinskiy-multfilm-mavka-lisova-pisnya-viyde-cherez-rik-video-11648668.html>
19. Український мультік «Мавка. Лісова пісня» похвалили аніматори Європи [Електронний ресурс]. <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/16/223157/>
20. Film.ua продав права на показ «Мавки» до Німеччини [Електронний ресурс]. <https://detector.media/production/article/167630/2019-05-27-filmua-prodav-prava-na-pokaz-mavku-do-nimechchynu/>
21. Магазин [Електронний ресурс]. <https://store.film.ua/uk/project/mavka>
22. Лісова пісня [Електронний ресурс]. <https://store.film.ua/uk/project/mavka>
23. Портфель ліцензійних продуктів бренду «Мавка» поповнився тортом від львівських кондитерів [Електронний ресурс]. <https://mavka.ua/uk/news/text/182-385065>
24. Всесвіт Мавки у Києві: відкрився дизайнерський «Сільпо», прикрашений ілюстраціями з мультфільму [Електронний ресурс]. <https://film.ua/uk/news/2226>
25. Всесвіт Мавки у Києві: відкрився дизайнерський «Сільпо», прикрашений ілюстраціями з мультфільму [Електронний ресурс]. <https://film.ua/uk/news/2226>
26. Курильчук М. Феномен «Мавки»: без мульту, але з тату та килимами [Електронний ресурс]. https://weekend.today/market/fenomen-mavki-bez-multu_-ale-z-tatu-ta-kilimami.htm
27. WWF став партнером анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня» [Електронний ресурс]. <https://wwf.ua/?313190/wwf%2Dmavka%2Danimagrad>
28. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. 2-ге вид., випр. Київ: Факт, 2007. С. 402–403.

29. Шевельов Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі // Шерех Ю. Друга черга / Юрій Шерех, упоряд. і авт. вступ. ст. Ю. Шевельов. [б. м.]: Сучасність, 1978. С. 60.
30. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. Вид. друге, перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. С. 386.
31. Брюховецька Л. І. На полі кінематографічному. Сценарії Івана Драча / Л. І. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», «АРТ КНИГА», 2016. С. 49–53.
32. Цит. за: Грабович І. Симптоми «Богдана-Зиновія Хмельницького» / І. Грабович [Електронний ресурс]. <https://www.screenplay.com.ua/critics/?id=27>
33. Грабович І. Симптоми «Богдана-Зиновія Хмельницького» / І. Грабович [Електронний ресурс]. <https://www.screenplay.com.ua/critics/?id=27>
34. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. 2-ге вид., випр. Київ: Факт, 2007. С. 96.
35. Брюховецька Л. І. На полі кінематографічному. Сценарії Івана Драча. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», «АРТ КНИГА», 2016. С. 58.
36. Газда Я. «Іду до тебе» // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / Упоряд. Л. Брюховецька. Київ: Вид-во «АртЕк»: Ред.журн. «Кіно-Театр», 2001. С. 116.
37. Брюховецька Л. І. На полі кінематографічному. Сценарії Івана Драча / Л. І. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», «АРТ КНИГА», 2016. С. 57–58.
38. Валдес Д. Без «Мавки» і «Узлісся». Як Держкіно провалило підготовку до 150-річного ювілею Лесі Українки / Д. Вальдес [Електронний ресурс]. <https://www.dsnews.ua/ukr/society/bez-mavki-i-uzlissya-kak-goskino-provalilo-podgotovku-k-150-letnemu-yubileyu-lesi-ukrainki-25022021-416904>
39. Режисером фільму Леся Українка. Узлісся стане Нана Джанелідзе [Електронний ресурс]. <https://nv.ua/ukr/art/rezhiserom-filmu-lesja-ukrajinka-uzlissja-stane-nana-dzhanelidze-2494854.html>Режиссер Нана Джанелидзе: о байопике «Леся Українка. Узлісся», работе с актерами и отношении к наградам (ЭКС-КЛЮЗИВ) [Електронний ресурс].<https://hochu.ua/cat-stars/longread/article-90415-rezhisser-nana-dzhanelidze-o-bayopike-lesya-ukrayinka-uzlissya-rabote-s-akterami-i-otnoshenii-k-nagradam-eksklyuziv/>
40. Ольхович А. Творці байопіку про Лесю Українку змушені призупинити зйомки: названа причина / А. Ольхович [Електронний ресурс]. <https://afisha.tochka.net/ua/90373-sozdateli-bayopika-o-lese-ukrainke-vynuzhdeny-priostanovit-semki-nazvana-prichina/>
41. Прем'єру української стрічки про Лесю Українку перенесено на 2022 рік [Електронний ресурс]. <https://mbr.com.ua/uk/news/ukraine/3611-premeru-filma-o-lese-ukrainke-perenesli-na-2022-god>



**СТАТТІ
РОЗВІДКИ
ДОСЛІДЖЕННЯ**

Олександра Дерев'янка

ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ДОРОБКУ М. КРОПИВНИЦЬКОГО (п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та «Глитай, або ж Павук»)

Образ жінки в українській драматургії кінця XIX — початку XX ст.

Українська драматургія на межі XIX—XX ст. переживала етап активного розвитку, який був зумовлений створенням професійних та аматорських колективів, що спеціалізувалися на відображенні української дійсності та ставили за мету презентувати вітчизняне мистецтво. На той час набували популярності такі типи художнього мислення, як романтизм, натуралізм, реалізм, неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм та інші. Так званий «пошук нової драми» відбувався тоді в багатьох країнах і ставали відомими імена Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова та інших, не менш впливових драматургів.

У новоствореній трупі М. Кропивницького не відстають від загальних тенденцій і поступово виходить на перший план текст та його художня вартість, слово стає ключовим в українському театрі, що особливо помітно після оновлення складу трупи у 1885–1888 роках. Суттєво, що в театрі корифеїв (як і в більшості тогочасних мандрівних труп) не було розподілення ролей на «режисера» та «драматурга». Як правило, одна людина поєднувала кілька функцій, які не виключали також і акторської діяльності. Головною орієнтацією режисера на той час був текст та художньо-естетична концепція драматурга, що реалізовувалася у словесному матеріалі.

Поступово формуються закони драми, які полягають у фрагментарній побудові драматичних сцен, посилюються роль підтекстів та психологізація переживань та вчинків персонажів, а також виникає так звана типізація героїв, яку ми розглянемо більш детально.

Неодноразовий та навіть популярний аналіз жіночих психотипів сьогодні незмінно призводить до невтішних висновків щодо службової ролі жінок в літературі (як в прозі, так і в драматургії), гендерної дискримінації та стереотипних уявлень про слабку стать. Якщо розглядати твори таких відомих українських прозаїків, як Івана Франка, Пантелеймона Куліша чи Григорія Квітки-Основ'яненка, то звертаємо увагу на незмінний ідеал жіночого образу:

«Та що ж то за дівка була! Висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці як тернові ягідки, брівоньки як на шнурочку, личком червона, як панська рожка, що у саду цвіте, носочок так собі прямиенький з горбочком, а губоньки як цвіточки розцвітають, і між ними зубоньки неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані». «Маруся» Григорій Квітка-Основ'яненко [2].

На превеликий жаль, з усього розмаїття можливих жіночих ролей найбільш популярними у літературі того часу, безперечно, є Дівчинка-Красуня («Маруся» Квітка-Основ'яненко, «Наталка-Полтавка» Котляревського) та Жінка-Страдниця («Катерина» Шевченка), хоча існують не менш цікаві архетипи, такі як: Жінка-Відьма, Жінка-Соратниця, Жінка-Бунтарка, Жінка-Воїн тощо. Звичайно, ролі Красуні та Страдниці є втіленням ідеалів традиційного патріархального суспільства, де жінка виконувала доволі однозначні ролі матері, дружини чи доньки, залежно від віку. Сама Заньковецька називала свої ролі у драматичних п'єсах не інакше як «заклєваними голубками», що доволі точно передає її власне ставлення до цих образів.

Навіть на межі століть, коли діапазон можливих ролей в цілому розширюється, стереотипи продовжують займати своє місце у системі образів. Цей факт підтверджує і те, що невелика кількість творів того часу пройдуть тест Бекдел на гендерну упередженість, згідно з яким до тексту ставляться три вимоги:

1. В ньому є хоча б дві жінки (пізніше уточнено: «з іменами»).
2. Вони розмовляють між собою.
3. Вони розмовляють не про чоловіків.

«Всі ці стосунки між жінками, подумала я, блискавично викликаючи в уяві пишну галерею вигаданих жінок минулого, занадто одноманітні. Стільки цікавого лишилося неосвітленим. І я намагалась пригадати хоча б випадок зі своєї читацької практики, коли дві жінки зображувалися подругами. ... Тоді і зараз матері і дочки. Але всі вони незмінно зображаються по відношенню до чоловіків. Дивно подумати, що всі великі жіночі образи до Джейн Остен писалися не лише як інша стаття, а й лиш у стосунку до іншої статі. А яка це мала частина життя жінки і як мало може знати про неї чоловік, бачачи її крізь чорні чи рожеві окуляри, котрі надягає йому на носа його положення!..» — «Власна кімната», Вірджинія Вулф [2].

Сама Марія Заньковецька неодноразово висловлювала бажання зіграти сильну та вольову жінку, яких чимало в українській дійсності. Як людина, яка брала від життя те, чого вона хотіла, сильна та вольова особистість, що залишила свій слід в історії українського театру вона здійснила свій власний акт протесту, вплинувши на фінал відомої «Лимерівни» Панаса Мирного. Але це однозначний виняток з загального потоку ролей жінок, які схиляються та ламаються під впливом обставин.

Проте чи так однозначно можна стверджувати, що жіночі образи проходили однакову систему змін без спроби волевиявленень? Спробуємо проаналізувати ці тенденції на прикладі творчості Марка Кропивницького — геніального актора, режисера та драматурга, якого і сьогодні називають «батьком українського театру» і чий вплив на розвиток нашої культури складно переоцінити. Він виконав понад 500 ролей, написав понад 40 драм, комедій та водевілів, а також утвердив реалістичне сценічне мистецтво в українському театрі. «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та «Глитай, або ж Павук» прийнято вважати золотим фондом вітчизняної літератури, жіночі образи яких ми і проаналізуємо з погляду сучасності.

Особливості творчого стилю Марка Кропивницького

«Театр — загадковий сфінкс, ім'я якому — публіка...», — говорила Марія Заньковецька про своє почуття від акторської гри. Вона була актрисою, якій після 16 років плідної співпраці Марко Кропивницький написав: *«Повірте ж мені, що ви для мене завжди були тією ясною зірочкою на українській сцені, якою Вас назвав М. М. Каразін, колись за дружньою вечерою у квартирі Вашого брата Явтуха, мого незабутнього, дорогого друга... У вас я завжди уособлював усю мою любиму Україну і ніколи жодної з артисток я не поставив навіть на першу східцю того п'єдесталу, на якому Ви завжди стояли в моїх мріях... У душі Ви були для мене Е. Дузе, Беланчіолі, Сарою Бернар — Ви були для мене всією Україною»* [7].

Та Марко Кропивницький почав свій театральний шлях задовго до того, як Заньковецька вперше вступила на професійну сцену. Символічним фактом є те, що майбутній режисер, актор та драматург народився у рік першого примірника «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, який зіграв величезну роль у творчому становленні Кропивницького.

Марко Лукич почав цікавитися театром під час навчання в Київському університеті, де він відвідував заняття як вільний слухач. На початку 60-х там навчаються такі відомі особистості, як М. Драгоманов, Т. Рильський, М. Старицький, М. Лисенко, що не

могло не вплинути на юного Кропивницького. Тут він починає грати в студентському театрі, а після — розпочинає свою літературну діяльність.

За п'ятдесят років творчої роботи М. Л. Кропивницький написав більше сорока драматичних творів різного жанру. Конфлікти його п'єс мали міцну життєву основу та були відображенням складних тогочасних соціальних процесів. Він створив чимало повнокровних художніх типів, що яскраво й правдиво відбивали істотні сторони життя різних суспільних груп і класів. Марко Лукич завжди виступав проти надмірного мелодраматизму, вбачаючи своє основне завдання у репрезентації гострих соціальних конфліктів. В листі до одного знайомого в 1906 році він пише: *«Невже ж і надалі ми мусимо писати про кохання та запивать його горілкою, заспівувать піснями, пританцьовуючи гопаком?.. У цих моїх творах: „Розгардіяш“ і „Скрутна доба“ я взяв цілком те, що твориться в сусідніх слободах, об чім турбуються селяни і як мізкують...»* [7].

Перші п'єси митця були написані під відчутним впливом традицій Шевченка, Котляревського та Квітки-Основ'яненка. Як в перших, так і в подальших своїх роботах Кропивницький незмінно репрезентує себе як носія національної ідеї та істинного знавця української культури. Недарма так сильно його зачіпали тогочасні інсценізації «Наталки-Полтавки» Котляревського, де артистка Бачинська виходила грати в «куценькій» спідниці, панчішках та тувельках на високих закахуках. Марко Лукич завжди просував ідею збагачення національного українського театру, піднесення мовної та сценічної культури і у своїх виставах, і в драматургічних працях.

Варто зупинитися на особливому впливі творчості Шевченка на п'єси митця. Після того, як Кропивницький перейшов на постійну роботу в театр, його вимоги до себе стають високими як до актора, так і до драматурга. Саме «Кобзар» перетворюється для нього у своєрідну Біблію, в ідеал, якого варто прагнути. Т. Г. Шевченко як людина, яка піднесла національну ідею на високий рівень та утвердила українську культуру, викликала в Кропивницького щире захоплення. Створюючи драму «Невольник», він надихається мотивами саме «Кобзаря». Та й пізніше у виборі матеріалу для постановок у своїй трупі, митець нерідко обирає твори саме Тараса Шевченка.

Поступово Марко Лукич формує український демократичний театр — наближає дію до народних мас, використовуючи етнографічні побутові картини та масові колоритні сцени. Таким чином формується його власний оригінальний стиль і режисера, і драматурга. Його головна мета — створення демократичної національної літератури, яка буде впізнаваною та доступною кожному представнику народних мас. Виникає так званий театр правди життя, відмінний від загальних тенденцій того часу, театр, в якому кожен мав шанс знайти себе.

Сам К. С. Станіславський опісля скаже: *«Я давно знаю і люблю український театр, його чудових майстрів, з творчістю яких познайомився ще з часів своєї молодості. Ми вчилися тоді у Кропивницького, Заньковецької, Садовського та інших українських акторів правді і простоті на сцені, для нас зразком „був той мистецький ансамбль, яким відзначалась їх трупа“»* [3, С. 18].

Марко Кропивницький творив у ключі психологічного театру і створював образи, максимально наближені до реального життя, на основі вищевказаних психотипів як жінок, так і чоловіків. Чи вдалося йому відхилитися від загальноприйнятих сценаріїв у створенні своїх п'єс та додати життя у, на перший погляд, стереотипні жіночі образи? Спробуємо проаналізувати це на прикладі головних героїнь п'єс «Глитай, або ж Павук» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» — Олени та Оксани. На перший погляд дані ролі дуже подібні, що відмічала і сама Марія Заньковецька, яка їх грала. Однак, якщо заглибитися у біографії героїнь і відстежити їхню внутрішню мотивацію, можна відзначити принципову різницю, про що піде мова нижче. Можливо, і в цих текстах знайшлося місце для того, щоб показати справжню жіночу силу?

**Порівняльна характеристика головних героїнь у п'єсах
«Глитай, або ж Павук» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»**

Соціально-побутова драма «Глитай, або ж Павук» свого часу доволі зухвало підійняла завісу над такими проблемами українського села, як державна система здирства і потреба в послугах лихваря селян, чий фінансовий стан поступово погіршується, доходючи до зубожіння. Кропивницький виводить на сцену складні питання, що не мають відповідей, повністю підтримуючи простих селян у їхній біді.

Більшість дослідників називають цю п'єсу найвищим досягненням драматургічної спадщини митця, в якій він розкриває тему загибелі молодої жінки через підступність представників панівного класу. Вистава багато років гралася театром корифеїв і мала успіх. Якою ж постає головна героїня Олена у творі?

Ми бачимо молоду жінку, в якійсь мірі романтично ідеалізовану Кропивницьким, яка одружилася по взаємній любові, але потерпає від замкненого кола злиднів. Лихвар Бичок, що заробив статок на чужих бідах, має свої види на Олену, його не зупиняє і той факт, що вона вже одружена. Йому вдається продумати і втілити план щодо її чоловіка Андрія, який на довгий період від'їжджає на заробітки, в той час як Бичок матиме змогу заволодіти Оленою.

Вперше читач бачить Олену у тандемі з подругою Христею. Обидві потерпають від варварських дій зборщиків, які забирають в них останнє. Олена на початку — вже нещаслива, чудово усвідомлюючи свій стан, і навіть кохання не рятує:

«Знов невсипуче щоденне бідування з'явиться у душі незгоєною болячкою і придаве її, мовби скибою важкою. Тяжко жити у світі з щирим коханням! Нащо бідній людині у грудях чуле серце? Легше б було жити без почуття і бідкатись з холодним серцем!..» [5, С. 204].

Опісля ми бачимо її в діалозі з Бичком, де вона впевнено відмовляється від його пропозицій. Вимальовується образ ідеальної української дружини — впевненої в своїх почуттях і вірної чоловікові, незважаючи на обставини.

Подальші події поступово пригнічують Олену все більше і більше — довготривала відсутність чоловіка одним своїм фактом спотворює її душевний стан, про що каже її матір Стеха, яка всерйоз розглядає варіант поєднання доньки з Бичком:

«Я вже і думки не приберу, що з моєю Оленою подіялося? Спершу було і поплаче, і посумує, а потім і схаменеться, і повеселіша... А оце вже місяців зо два, то, либонь, і про бога забула! А оці дев'ять днів мов несамовита; і не пізнаю я її, неначе то не моя дитина!..» [5, С. 216].

Таким чином Кропивницький поступово готує ґрунт для майбутнього божевілля Олени, — вже в цей момент вона репрезентує свою слабкість і внутрішній стан зламу. Наступний удар — лист, підроблений Бичком, де говориться про зраду Андрія. Після цього в героїні вже не лишається і шансу, — в той момент останні сили покидають її. Фактично, в цьому епізоді і відбувається духовна смерть Олени:

«Як же молитись?.. Забула, усі молитви забула! У голові важко, немов памороки мені забило і розум замурувало кам'яною стіною... Нема в серця ні жодної молитви, і саме серце стерялось, збожеволіло... Не вмю молитов, не вмю думати, не вмю плакати!.. Забула, усе забула!» [5, С. 222].

Бичок досягає своєї мети — жінка належить йому, але і його не влаштовує непідробне божевілля Олени. Фінал п'єси, де повертається чоловік і правда розкривається, Олена від шоку помирає на місці, а Бичка вбиває Андрій, лише показує фізичну смерть героїні. Але шансу на життя в неї в принципі не було.

Кропивницький уміло підняв цим твором ряд важливих для свого часу питань. Проте в даному сюжеті жінка відіграє роль скоріше інструмента, ніж особистості, — в неї

немає сил на спротив з самого початку та розвиток її сюжетної гілки з даними характеристиками не може мати іншого варіанту, ніж духовна, а згодом і фізична смерть. Чи є тому причиною суспільство, яке нарікає цілі родини на поступове, невпинне зубожіння, з якого немає виходу? Чи все ж таки Кропивницький вибудував лінію Олени за традиційною схемою для персонажа слабкої статі? Чи могла б вона вчинити сильний вчинок в рамках обставин, заданих п'єсою?

Проте якщо аналізувати п'єсу за вищезгаданим тестом Бекдел, то можна стверджувати, що «Глитай, або ж Павук» проходить перевірку на гендерну упередженість у першій появі Олени (Ява 5), де вони ведуть бесіду про ситуацію зі зборщиками, що висвітлює положення простих селян:

«Христя (балака швидко). Здрастуйте — не застуйте! (Регоче). Здорово, Оленко, чого-бо це ти така засмучена? Що то у вас за люди на подвір'ї?»

Олена. Хіба не знаєш: урядник та зборщики!

Христя. Учора були і в нас ці гості. (З смутком). От і купила я собі на спідницю та на хвартушок, і нові чоботи купила!.. Повнісіньку скриню накупила усякого добра! І в скрині пусто, і в кишені не густо! Аж дві весни й два літа заробляла поденно: великі гроші віддавала батькові, а п'ятаки та гривні виховувала, та й виховала мало не на вісім карбованців, а вчора як прийшли оті здирщики — бодай їх за печінки узяло! — та як почали цінувати...» [5, С. 201].

Враховуючи той факт, що переважна більшість творів не проходять тест Бекдел, навіть такий невеличкий фрагмент з п'єси Кропивницького репрезентує його новаторський підхід.

Спробуємо порівняти Олену з Оксаною з подібної за сюжетом п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (цікавий факт: одним з варіантів назв була «Люде з горем, як риба з морем»). П'єса була написана трохи раніше, ніж «Глитай, або ж Павук», але в тому самому році (1882).

Оксана, як і Олена, з'являється в Яві 5, у бесіді з Горновим та Борисом, де одразу проявляє свій характер:

«Горнов. А кого більше бажалось бачити?»

Оксана. Почнете дратувати. Обох однаковінько» [5, С. 151].

В Оксани — простої дівчини та Бориса — панського сина виникають взаємні почуття. Дівчина віддається йому, повіривши в їхнє спільне майбутнє. Це не лишається непомічним сільською громадою. Матір Бориса, дізнавшись про почуття сина, обурюється невідповідності їхніх соціальних станів. Кропивницький при цьому іронізує ситуацію: сім'я Бориса не так давно стала «панською» і говорити про їхню виключну аристократичність було б неправильно.

Відбувається низка страшних для Оксани подій — до неї долітає звістка, що Борис посватався до іншої дівчини, саму Оксану б'ють:

«Мерщій мазницю! А, ти ще й кусаєшся!.. Ач, чортова нехлюя, хвойда всесвітня! Де мій ніж? Я їй зараз косу відчикрижу! Співайте, братці, весільну» [5, С. 161].

Важливу роль в цих подіях відіграє досить гіпертрофований образ Теклі, яка хоче помститися Оксані за давню образу і їй це вдається:

«...Як тільки спаде мені на думку, що вона така ж репана мужичка, як і я, та зробиться панею, то так мене й запече. Певно, що вона відьомського кодла і що вона панича якимсь зіллям причарувала. Бо що в неї хорошого? Ні з лиця, ні з росту. Та їй до мене, як курці до пави! Горить моє серце на неї. Пані обіщала мені дати аж півтораєста рублів, якщо зумію поробити таке Оксані, щоб вона паничеві остогидла... А я б її радніша струїти, бісову тіль, за те, що вона колись обрекла мене перед цілим парубоцтвом. Одним тільки словом обрізала...» [5, С. 155].

Проте Оксана не ламається і, хоча надії на те, що все завершиться добре, майже не лишилося, вона наважується на відчайдушний крок. Героїня йде до матері Бориса — Наталі Семенівни, якій широко говорить про свої почуття та своє становище:

«Ви тоді казали, пані, що ви й самі не з високого коліна; що ваш отець був простий міщанин і вас вчив на мідні гроші... А я вже лежу у труні! А моє серце — його серце, моя душа — його душа, моє життя — його життя.. Я кохала вашого сина!.. У його коханні я кохала увесь мир божий» [5, С. 173].

Ця сцена — кульмінаційна, Оксана в своєму діалозі доходить до абсолютного відчаю і спроба Наталі Семенівни дати їй грошей завершується нічим. Після цього Оксана з Борисом зустрічається вже у фіналі, у сцені її смерті. Борис, який виривається з пут омани, в які його втягла матір, спостерігає за цим з невимовним відчаєм, проте вже пізно щось робити.

На початку п'єси Оксана виступає сильною особистістю, яка добре знає собі ціну і ризикує своїм становищем заради кохання. Показовим є саме той факт, що вона не ламається одразу, а наважується на останню спробу відвоювати своє життя, коли приходить до матері Бориса. І хоча фінал п'єси вкрай схожий на фінал «Глитай, або ж Павук» божевіллям і трагічною смертю головних героїнь, вони (героїні) є абсолютно різними. Так, «Доки сонце зійде...» не проходить тест Бекдел на відміну від пізніше написаного «Глитай, або ж Павук», проте тут героїня Оксана демонструє силу характеру і те, що вона здатна (хоч і недовго) боротися за своє щастя.

Дані п'єси демонструють, що Марко Кропивницький виходив за рамки тогочасних тенденцій, якщо концентруватися на питаннях гендеру і ролі жінки в українському суспільстві. Він висвітлює нестерпні умови життя, коли щастя неможливе через зовнішні обставини, пов'язані зі складним фінансовим становищем або бажанням вирватися «в князі». Дійсно, його жіночі образи не відходять далеко від заданих часом стереотипів, проте навіть сьогодні ми зустрічаємо героїнь, які являють собою лише обмежений набір характеристик. Для свого часу Кропивницький зробив великий крок, вголос говорячи про своє співчуття бідним верствам населення та тим жінкам, в яких немає шансу стати щасливими в тодішніх умовах.

Джерела

1. Буряк О. Художньо-стильові особливості драм Марка Кропивницького. Режим доступу: <https://md-eksperiment.org/post/20180828-hudozhno-stilovi-osoblivosti-dram-marka-kropivnickogo>
2. Діана Коверзнева для Першої електронної газети. Образ українки в літературі: як змінюється стереотип «жінка-господиня». Режим доступу: <https://persha.kr.ua/article/193542-obraz-ukrayinky-v-literaturi-yak-zminuyetsya-stereotyp-zhinka-gospodynya/>
3. Кокуленко Б. Театр і Марко Кропивницький. Кіровоградський обласний краєзнавчий музей: Наукові записки, вип. 16, 2014. 14–21 с.
4. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 351 с.
5. Марко Кропивницький. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1977. 365 с.
6. Мелешко В. А. Аналіз художніх творів з української літератури // Режим доступу: <https://ukrlit.net/directory/95.html>
7. Щукіна Ю. Особливості прочитання М. К. Заньковецькою образів драматургії М. Л. Кропивницького. Режим доступу: <https://vseosvita.ua/library/osoblivosti-procitanna-mk-zankoveckou-obraziv-dramaturgii-mlkropivnickogo-445786.html>

Лілія Бевзюк-Волошина

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗНАКОВИХ РОЛЕЙ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

(на прикладі вистав «Наталка Полтавка», «Наймичка» та «Лимерівна»)

В цій статті ми ставили собі за мету проаналізувати, як змінилася сценічна домінанта виконання ролей з репертуару Марії Заньковецької. Яким чином грала ту чи іншу роль актриса наприкінці XIX — початку XX століття, і як сьогодні ці ролі звучать зі сцени. Наскільки можливо осучаснити ту чи іншу сценічну історію сьогодні, наскільки прийоми сучасних акторок відрізняються від того, що робила Марія Костянтинівна. Звісно, такий порівняльний аналіз має свої неточності, адже про гру Заньковецької ми маємо змогу дізнатися лише з книжок, а виконання сучасних актрис ми спостерігаємо наживо. Для статті було відібрано саме ті знакові ролі Заньковецької, які сьогодні продовжують успішно втілюватися на сцені. І головне, трактування п'єс яких значно відрізняється від того, як грали ці сценічні твори корифеї. Відповідно до цього відрізняється й акторське виконання жіночих ролей.

Про гру Заньковецької П. Рупін писав: «... граючи, давала вона завжди тонкий многогранний образ; її почуття виявлялися не тільки в одній видатній сцені: і в невеликому діалозі, навіть рухові або дрібній рисі міміки вмiла артистка сказати надзвичайно багато» [1, С. 93].

Перша знакова роль в кар'єрі Марії Заньковецької — це роль **Наталки Полтавки** з однойменного твору Івана Котляревського. Прийнято вважати, що саме з цієї ролі розпочався професійний шлях Марії Заньковецької, коли вона дебютувала 27 жовтня 1882 р. в Єлисаветграді у трупі М. Кропивницького. Саме в цей день народжується псевдонім актриси від назви рідного села Заньки, народжується трупа, яку пізніше охрестять як «театр корифеїв». Утім, роль Наталки Полтавки не була новою для актриси. Ще в Ніжині за часів аматорської діяльності у 1870-х роках молода акторка Марія Адамовська виконувала Наталку в «благородному театрі» І. С. Раковича. Аматори тоді більше грали легкий російський репертуар, з українських творів виконання ролі Наталки приносило молодій акторці найбільше визнання. Подруга і біограф актриси Н. Богомолець-Лазурська писала, що молода Адамовська у цій ролі мала успіх: «Виконуючи в цій виставі заглавну роль, Маня чарувала всіх своїм чудовим голосом» [2, С. 11].

А далі поруч із молодим офіцером Миколою Тобілевичем, який пізніше увійде в історію українського театру як Микола Садовський, у фортеці Бендери вже заміжня Марія Хлистова знову грала в цьому творі І. Котляревського. В експозиції Музею Марії Заньковецької зберігається обкладинка п'єси видання 1878 року і фотографії М. Хлистової та М. Тобілевича в ролях Наталки та Миколи.

І у Ніжині, і в Бендерах гру Марії відмічали як таку, що дає малюнок справжньої сільської дівчини. Вона як повноцінний співучасник передавала всі колізії життя бідної дівчини, акцентувала на конфлікті бідного й багатого.

Впродовж 35-ти років своєї сценічної творчості Заньковецька виконувала на кону роль Наталки Полтавки. Про її виконання писали, що актрисі дуже добре давався пісенний лад, що вела вона роль легко та радісно. Утім, у своїй Наталці Заньковецька укрупнювала другий план, вона прагнула заспокоїти матір і була готова до самопожертви, до заміжжя з багатим нелюбом. Найбільшим драматизмом відзначали фінал першої дії, молитву Наталки. Пісня у актриси звучала органічним продовженням драматичного слова. Звучала пісня так, ніби виходила з самого народу. Актриса підкреслювала

внутрішню красу і чистоту, сердечну доброту дівчини. Малюнок ролі Наталки у Заньковецької уособлював багатьох українських дівчат, давав розуміння їхнього стану.

В пізній період своєї кар'єри Марія Заньковецька, будучи актрисою Державного Народного українського театру в Києві у 1920 році, грала вже роль **Терпилихи**, матері Наталки. В ролі Наталки виступала молода актриса Ф. Якубовська.

Заньковецька у віковій ролі *«знову показала нев'янучий свій талант, щирість і правдивість»*, за словами С. Дуриліна [3, С. 438]. Вона передусім грала драму втомленої жінки, яка страждає через обставини, що змушують її видати доньку за нелюба через потребу в грошах.

Серед сучасних втілень цього твору ми виділяємо експеримент Київського академічного Театру на Печерську «Наталка Полтавка. DOC» (реж. — Олена Лазович, прем'єра — 26–27 жовтня 2019 року). Жанр вистави визначено як етноутопія, а Наталка Полтавка цікавить режисерку як архетип пошуку *самоідентичності*. Власне, в основі вистави вже не твір Котляревського, а текст, зібраний засобами вербатіму, який слугує своєрідним дослідженням теми п'єси 1819 року: *«збереження традиційних сімейних та духовних цінностей, проблеми еміграції, заробітчання, питання цілісності особистості та її життєвих орієнтирів»* [4]. Отже, зібравши інтерв'ю майже 150-ти людей, представників різних соціальних та вікових груп мегаполісів, провінційних міст та сіл України, творці вистави пішли в детальну розробку характерів.

Сучасна Наталка Полтавка закінчила педагогічний, історик за освітою. Намагається влаштуватися десь за спеціальністю, але поки підробляє екскурсоводом у музеї Гоголя в Полтаві.

За словами режисерки: *«Вона дуже схожа. Головна відмінність у драматургії. Класична героїня — якийсь такий вирішений образ вже від початку, муміфікований. Здається, ніби така красива, добра і в неї все вирішено — вона чекає. І всі спокуси, які приходять — у вигляді різних наречених, матері — ніби її не стосуються»* [5]. У виставі Наталку виконує молода акторка Дарія Творонович. Перед глядачем оживає сучасна молода дівчина, яка чекає свого Петра (Григорій Бакланов). В цій історії Петро вчиться в Амстердамі на програміста, підробляє на різних роботах, щоб оплатити це навчання, і сподівається встигнути в Полтаву до Наталки, яку справді любить. Зовнішні обставини, бажання досягнути більшого, ніж мали батьки, бажання створити сім'ю, маючи статки, маючи освіту, і хоча б щось за душею, стають рушійною силою для обох. А втім, Наталка слухає і своїх подруг, і маму, які дійсно вважають, що не варто так довго чекати, адже кандидати є завжди, і зовсім різні кандидати, нічим не гірші за Петра. Наталка — Д. Творонович сповнена розпачу, надією, сподіваннями, вона пробує і шукає, не просто чекає, але щоразу розуміє, що всі ці варіанти не ті. І вже на самому фіналі, коли Наталка вже намагається вийти все ж таки заміж за іншого чоловіка, з'являється Петро.

Щодо сучасної Наталки, то у виставі існує її альтер еґо, оте глибинне, архетипічне, що фокусується в образі співачки. Співачка (Олена Мамчур) одягнута в традиційний стрій та весільний вінок. Вона не просто співає українські пісні, вона передає біль, тугу, надії народу, стає місточком між традиціями та сучасністю. Врешті-решт, весільний вінок, в який всю виставу одягнена співачка, ляже на голову Наталки саме в момент появи Петра. Отак кожна українська дівчина чекає тієї миті, коли білий вінок завітчає її волосся, чекає можливості стати жінкою і продовжити рід людський.

Звісно, сьогодні можна подивитися і цілком традиційну версію «Наталки Полтавки» в Національному академічному театрі ім. І. Франка, де Наталку виконують в чергу Тетяна Міхіна та Наталія Ярошенко, а Лариса Руснак створює одну з найкращих своїх ролей Терпилихи.

«Наймичка» І. Карпенка-Карого і роль 16-річної Харитини також входила до репертуару М. Заньковецької довгі роки. Важливо, що це перша п'єса драматурга, яка

вийшла на сцену, і Заньковецька була першою виконавицею цієї ролі. Дослідники зауважували, що твір І. Карпенка-Карого отримав вплив драматургії О. Островського і Т. Шевченка. В центрі уваги актриси був момент загибелі світлої Харитини, що було дуже співзвучно Катерині з «Грози» О. Островського, яку називали «променем світла в темному царстві». Також вважалося, що образ Харитини був у дечому схожий з Оленою з іншої вистави за участю М. Заньковецької — «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Пізніше ці ролі актриса називала «закльованими голубками», а в Харитині вона ще й досконало підкреслювала соціальну пригніченість сироти.

Про одну з репетицій Заньковецької в цій ролі пише І. Мар'яненко: *«Марія Костянтинівна почала пробу тихенько, ніби приміряючись до ролі, а головне, очевидно, — до нових для неї партнерів, розпізнаючи їхні методи гри. І тільки у фіналі наймичка-Заньковецька вибігла на сцену з переляканими вкрай очима і очайдушним криком: „То не я, то не я розбила, то — панич!..“ По-дитячому зібравшись у клубочок, вона вся затрусилась під ударами шинкарки. Далі, стримуючи ридання, на матовому грудному тембрі закінчила фінальну сцену невеличким монологом. Ця сцена вразила нас і новизною технічного прийому, і величезною правдивістю. Так пройшла перша дія.*

В другій дії Марія Костянтинівна трохи занепокоїлась, бо Суслов-Цокуль у дуже тонкій інтимній сцені з Харитиною не зміг найти потрібного тону і почав трохи награвати, із штучною піднятістю адресуючись до публіки. Марія Костянтинівна дуже коректно попросила партнера шукати взаємозв'язку з нею, щоб в облудному ошуканстві Цокуля було більше „щирості“, правдивості, щоб Харитина змогла повірити в його „широсерді, батьківські“ почуття. Повторювали сцену кілька разів. Нарешті спільний тон і контакт якось налагодились. Другу дію Заньковецька закінчила легко, без натиску, теплою згадкою про страдницю-матір, в надії, що, може, хоч їй, сироті, усміхнеться доля» [6, С. 50].

Сьогодні **Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр Т. Шевченка** (режисер Анастасія Кузик, прем'єра 12 червня 2019 року) запрошує на виставу в експериментальному просторі камерної сцени. Художник вистави Максим Лапко звільняє простір сцени від будь-яких побутових деталей, тут є лише дитяча залізна гойдалка, на якій всі «грають» по-фройду свої почуття. Час від часу на сцені з'являються незначні елементи, наприклад, магазинний візок, на якому вправно катається Харитина, що підкреслює її соціальний стан. Все перенесено в сучасний світ. Одяг Харитини — це уніформа, уніфікований одяг готельної прибиральниці, касирки, в будь-якому разі людини третього світу. Харитина (Ганна Ярова) — фактично уособлює сучасну неповнолітню сироту, яка змушена заробляти собі на життя тим, що задовольняє чужі примхи. Знявши фактично всі побутові деталі часів написання п'єси, режисер не допрацьовує з текстом, який ніяк не адаптовано. Це йде в різнобій із сучасною дискотечною музикою та одягом. Вистава знаходиться в певній мірі в міжчассі, зависаючи десь поміж минулим і сучасним. Сучасний Цокуль (Дмитро Літашов) — бізнесмен, який проводить багато вільного часу за грою в гольф і прагне насолоди зі служницями. Так само в його розваги потрапляє маленька Харитина, з якою він грає свою вічну гру у зваблювання. Бідному Панасу (Євген Бондар) також знаходять постійне заняття — він лагодить велосипеди свого хазяїна. Утім, що за цим всім?

Варто відзначити, що сучасні герої подані не укрупнено, не заглиблено, а більше схематично. Прийоми із гойдалкою досить примітивні. На жаль, таке прочитання не дає повного розуміння, навіщо сьогодні розповідати таку історію і як вона має боліти сучасникам.

Ще одна визначна постановка в творчому житті М. Заньковецької — **«Лимерівна»**. Ця п'єса Панасом Мирним була написана саме для Марії Заньковецької у 1883 році. 3 листа Панаса Мирного до Марії Заньковецької від 24 листопада 1891 року, м. Полтава дізнаємось: *«Несказанно дякую Вам, Вельмишановна Марія Костянтинівна, за Ваші*

звістки про „Лимерівну“. Коли її дозволили ставити, то тільки дякуючи Вашим турботам про се. Так як вона не призначалася для кону, то, певно, і Вам, і Миколі Карповичу прийдеться чимало попрацювати, щоб її пригнати до сього. Тільки Ваш талант та Миколи Карповича смак гоноблять у мене надію, що „Лимерівна“ піде». М. Заньковецька передала п'єсу М. Старицькому, який разом із актрисою створив сценічний варіант. Актриса узгодила з автором зміну фіналу п'єси. Настав новий період її творчості, вона прагнула відмови від «закльованих голубок», хотіла бачити свідомий протест сильної жінки, а не самогубство у божевільному стані.

З початку дії п'єси роль Наталі нібито була звична для Заньковецької: мати віддає її за нелюба, і дівчина чинить опір матері. У третій дії Наталя-Заньковецька чуйно намагається протистояти брехні хрещеного Кнура і відкидає усі наклепи на коханого Василя. Зовсім нові для виконання сценічні почуття актриса отримує у четвертій дії. В основі виконання лежить прощення матері, дівчина приймає материнський шлях видати її за багатого. Наталя виправдовує вчинок матері, який нібито зроблений для її блага. Монолог, в якому Наталя прощає матір, був сповнений горя і співчуття до неї. І лише після звістки Марусі про повернення Василя, Наталя-Заньковецька остаточно розуміла ступінь зради її родичів, і усвідомлювала ницість особистого становища.

Н. Богомолець-Лазурська згадувала про гру Заньковецької в цій ролі: «Мені раз довелося виступати в „Лимерівні“ разом з Марією Костянтинівною. Я грала Марусю, її суперницю. Глянувши в IV дії на її страждаюче обличчя, по якому, наче брильянти, котились справжні сльози, я цілком розгубилася, забула роль і довго не могла оволодіти собою» [2, С. 34].

У прості слова пісні за столом, приймаючи своїх кривдників, Наталя-Заньковецька вклала весь відчай, гнів. Заньковецька значно скорочувала текст останньої дії, концентруючись на головних аспектах ролі. Врешті-решт Наталя залишала дім свекрухи Шкандибихи, залишала нелюбого чоловіка і йшла на самогубство. Вона свідомо вибирала смерть і відмовлялася від насильства, від рабства. Перероблений фінал п'єси, створений образ Наталі давав українській сцені новий жіночий образ — сильної, самостійної, вольової жінки. Власне, якою була сама Заньковецька у житті. Феміністичні нотки щонеуперше лунали з української сцени. Ударом ножа завершує своє життя Наталя-Заньковецька. Актриса завжди включала цю виставу у гастролі, і грала 4 дію в 25-літній ювілей своєї творчої діяльності.

Сучасна інтерпретація «Лимерівни» зустрічає київського глядача на камерній сцені **Національного академічного театру ім. І. Франка** (режисер Іван Уривський, прем'єра 6 червня 2019 року).

Постановник І. Уривський зберігає автентику твору, але подає матеріал в символічному ключі. Разом з художником Петром Богомазовим він оселяє героїв в солом'яний світ. Невідомо де, в міжчассі і в міжпросторовому континуумі на порожній сцені, де є лише копиця сіна, розгортається вічна історія про любовний трикутник, про суперечку між багатими та бідними. Солома є незмінним символом українського села. Утім, тут вона стає матеріалом для «перетворення», і народжує нові і нові асоціації. Врешті-решт стає символом будівництва життя. Люди прагнуть збудувати стосунки, сім'ї, прагнуть кохати, будують подетально свій світ. Утім, на жаль, соціум, зовнішні люди постійно напихають солом'яний одяг Василю (Олександр Рудинський), нібито не даючи можливості приймати рішення самостійно, дають такі підказки, які призводять до трагедії. Утім, творці вистави роблять усіх героїв неоднозначними, багатогранними. Тут по-справжньому шкода Карпа (Віталій Ажнов), який так само стає заручником соціуму. Він прагне щиро кохати, але надлишкова мамина опіка, яка керує кожним кроком, знову ж таки псує життя. Єдині, хто не зрадив собі, це Наталка (Ганна Снігур-Храмцова) та Василь, які прагнули отримати крила. Образ пташок постійно фігурує у виставі — маленьких пташок-сви-

стунців на шиї носить Василь. Наталя, яка мала крила, поступово, не помічаючи зовнішні обставини, перетворюється на опудало із соломи. Саме таку ми бачимо Наталю наприкінці вистави. І лише червона цівка стікає з сорочки як ознака смерті. Чи вчинила вона самогубство, як було у автора? Чи була вбита тим нищівним соціумом — питання залишається відкритим. І насправді сьогодні не стоїть перед режисером і командою наряду.

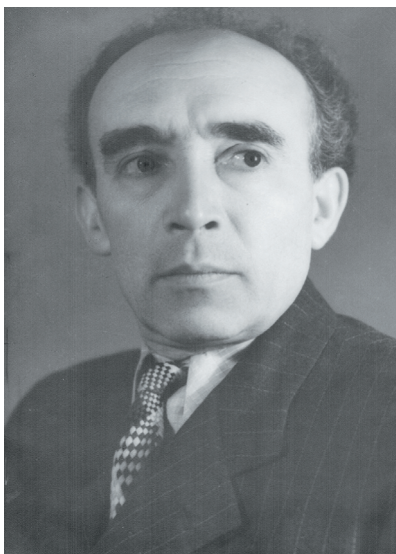
Як бачимо, сучасні режисери прагнуть подати рішення української класики так, щоб вона була цікава сьогodнішньому глядачу. Методи виконання ролей у сучасному театрі вже наповнені новою експресією, умовністю, символістськими знаками, «перетвореннями», узагальненнями. Сучасних режисерів більше цікавить архетип, ніж побутове виконання тієї чи іншої історії, що було характерне для театру корифеїв. Утім, варто пам'ятати, що саме Марія Заньковецька була першою виконавицею, яка не боялася вивести на сцену сміливу жінку, говорити про феміністичні настрої суспільства, демонструвати права жінок, чим зробила великий поступ для майбутніх поколінь.

Джерела

1. Рулін П. І. Марія Заньковецька : життя і творчість / П. Рулін. Київ: Рух, 1929. 110 с.
2. Богомолець-Лазурська Н. М. Біографія. Життя Марії Заньковецької // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Київ, 1961. 65 с.
3. Дурилін С. М. «Марія Заньковецька. Життя і творчість» // Київ: Мистецтво, 1955. 516 с.
4. Електронний ресурс. Сайт Театру на Печерську. Режим доступу: <http://newtheatre.kiev.ua/ua/repertuar1/natalka-poltavka-doc>
5. Інтерв'ю з О. Лазович: «Наталка Полтавка в активному пошуку». Електронний ресурс. <https://kyivdaily.com.ua/natalka-poltavka-doc/>
6. Вінок спогадів про Заньковецьку. [упоряд.: О. Валтуля та ін.] ; Держ. музей театр. мистецтва УРСР та Укр. театр. т-во. Київ: Мистецтво, 1950. 260 с.

Ірина Мелешкіна

МОЙСЕЙ ГОЛЬДБЛАТ — ОСТАННІЙ ХУДОЖНІЙ КЕРІВНИК ВСЕУКРАЇНСЬКОГО «ГОСЕТУ» (до 125-річчя від дня народження)



М. Гольдблат, 1940-і рр.

Мойсей (Мойше) Ісакович Гольдблат — актор, режисер театру і кіно — був ключовою фігурою єврейського театру в Україні. В його творчій біографії відобразилася історія всього національного театру.

Мойше Гольдблат народився 16 грудня 1896 року в містечку Герца на території румунської Молдавії (нині — райцентр Герцаївського району Черновицької області України) [1]. На межі XIX–XX століть географія єврейського театру значно розширилася, охопивши крім майже всієї України й Бессарабії, також північно-західні області Росії і всю Польщу. Мандрівні трупи єврейських акторів заїжджали у всі без винятку містечки. Театр був дуже популярним серед публіки і розумів її потреби. Драматургія на їдиші відгукувалася на проблеми, що хвилювали єврейське суспільство [2]. Отже, цілком закономірно, що юнацькі роки Мойше Гольдבלата пройшли під знаком захоплення національним театром.

Ще підлітком Гольдблат брав участь у спектаклях аматорського драматичного гуртка в рідному містечку Герца, причому не тільки виконував головні ролі, але зазвичай був і режисером вистав, а іноді — й автором п'єс. Згодом обдарований юнак вступив до мандрівної єврейської трупи [3, С. 95]. В період 1918–1921 рр. Гольдблат виступав під псевдонімом Бен-Амі в пересувному театрі, який гастролював у різних провінційних містах України.

«Літо 1918 року. У нас в місті [Черкаси — *І. М.*] грає мандрівна трупа під керівництвом румуна Бедеско-Вандергольда. Він сам грає головні ролі. Румун — єврейський актор!

Я знайомлюсь з актором трупи на прізвище Бенамі, худим непоказним хлопцем з жовтим личком, у вузьких дешевих штанах. Він скаржиться на своє становище, ділиться своїм прагненням чогось кращого. Через пару років він вступає до студії, а потім у Московський єврейський державний театр», — так згадує першу зустріч з Гольдблатом єврейський актор Дмитро Жаботинський.

«Цікавий шлях пройшов цей простий бессарабський хлопець. Свої молоді акторські роки він провів у стражданнях і обмеженнях, грав у гірших єврейських трупах, особливо у Мішурата, представника найнижчого щабля мистецтва, актора-халтурщика, антрепренера, у якого акторы випрошували 15 копійок авансу, часто ходив від містечка до містечка пішки, по шпалах, несучи при цьому директорський реквізит і костюми. Аж ніяк не легкий шлях» [4].

На початку 20-х років, відчувши брак професійної освіти, Мойсей Гольдблат їде до Москви і починає навчання в театральній студії при Московському єврейському камерному театрі під керівництвом Олексія Грановського, яку закінчує в 1924 році. Грановський, керівник студії і режисер «ГОСЕТУ», одразу помітив здібного молодого актора і доручив йому спочатку замінити виконавця ролі Гоцмаха в гольдфаденівській «Чаклун-

ці», який захворів, а потім — і самостійні ролі [5]. Таким чином, ще з 1923 р. Гольдблат стає повноправним актором трупі театру.

1925 року Грановський знімає німий фільм «Єврейське щастя» на основі творів Шолом-Алейхема (сценарій написав Григорій Гричер-Чериковер, автор субтитрів Ісаак Бабель, художник Натан Альтман, оператор Едуард Тіссе). На головні ролі О. Грановський запросив акторів свого театру. В ролі Менахема Мендла, «людини повітря», який постійно хапається за нездійсненні проєкти, виступив Соломон Міхоелс, а Мойсей Гольдблат виконав роль його молодшого товариша — жениха Залмана [6]. В кінострічці «Єврейське щастя» було показано життя євреїв у межі осідлості, своєорідний «груповий портрет російського єврейства» [7].

У 1924–37 рр. Мойсей Гольдблат — один з провідних акторів Московського «ГОСЕТу». За цей період ним було зіграно багато цікавих різнопланових ролей, деякі з них — у чергу з неперевершеним Соломоном Міхоелсом. Йосип Колін, актор біробіджанського театру, писав у своїх театральних спогадах: «Тільки він, Гольдблат, великий і мужній актор, міг, не порушуючи готовий малюнок геніального Міхоелса, увійти в роль органічно, не втрачаючи своєї індивідуальності, вдихнути в неї своє життя, свою гольдблатівську інтонацію» [7]. З кращих ролей Гольдבלата цього періоду можна назвати Шимеле Сорокера з «200 000» і Менахема Мендла з «Агентів» («Людини повітря») — комедій Шолом-Алейхема; образ «дідуся єврейської літератури» Менделе Мойхер Сфорима з «Подорожі Веніаміна Третього» Д. Бергельсона і т. д. У 1935 році актору було присвоєно звання заслуженого артиста РСФР.

Паралельно з роботою в «ГОСЕТі», ще в 1929 році М. Гольдблат збирає циганську театральну студію, яка пізніше склала ядро театру «Ромен». В СРСР у той час проводилася так звана «політика заохочення культур національних меншин», що робить можливою появу першого професійного театального колективу ромів (1931), на чолі якого від дня заснування і до 1936 року стояв Мойсей Гольдблат. В студії «Індо-ромен» в його постановці вийшли спектаклі ромською мовою: «Життя на колесах» О. Германо (1931, худ. — О. Тишлер); «Табір в степу» (1934), «Дочка степів» (1935) і «Весілля в таборі» (1935), всі І. Ром-Лебедева. Останньою роботою Гольдבלата в індороменському театрі стала постановка поеми О. Пушкіна «Цигани» (1936) з художнім оформленням О. Тишлера і музичним О. Крейна [8].

1935 року Мойсей Гольдблат разом з Євгеном Шнейдером виступили режисерами-постановниками кінофільму «Останній табір». Частково зйомки проходили у Вишгороді під Києвом, куди приїхав знаменитий єврейсько-німецький актор Олександр Граннах, — він грав циганського ватажка ромів баро Данилу. Граннах після зйомок вступив до трупі Київського «ГОСЕТу». Дещо пізніше з цим театральним колективом пов'яже свою долю і Мойсей Гольдблат [6].



«Єврейське щастя», 1925 р.
Залман — М. Гольдблат
Менахем Мендл — С. Міхоелс

У 1937 році він разом з дружиною Євою Шапіро, також актрисою Московського «ГОСЕТу», виїжджає з Москви в далекий Біробіджан, щоб прийняти керівництво новоствореним місцевим єврейським театром — «БирГОСЕТом». Як режисер він одразу взяв курс на серйозний драматургічний матеріал, здійснивши постановки п'єс Мойше Кульбака «Бойтре-газлен» («Розбійник Бойтре») і «Біньомен Магідов» (обидві — 1937), прем'єри яких не відбулися в зв'язку з арештом драматурга. В 1938–1939 роках Гольдблат поставив «Тев'є дер мілхікер» («Тев'є-молочник») і «Менчн» («Люди») за мотивами творів Шолом-Алейхема, п'єсу К. Гуцкова «Уріель Акоста» [8]. До роботи над виставами залучали відомих московських художників Ніссона Шифріна та Ісаака Рабичева, композитора Лейбу Пульвера і хореографа Якова Іцхоки.

Успішно завершивши сезон 1938-39 рр., Мойсей Гольдблат отримує нове призначення. Його направляють до Києва — очолити один з кращих єврейських театральних колективів країни, створений ще восени 1928 року. Сезон 1939–1940 рр. Київський всеукраїнський «ГОСЕТ» зустрічає з новим художнім керівником. З приходом М. Гольдבלата в театрі настає період творчої стабільності, закінчується частина зміна режисерів, які належали до різних сценічних шкіл і напрямків. З Мойсеєм Гольдблатом Київський «ГОСЕТ» пройде весь свій подальший шлях, аж до примусового закриття на початку 1950-го року.

Першою постановкою нового головного режисера на київській сцені була історична трагедія Самуїла Галкіна «Бар-Кохба» за мотивами відомої одноіменної п'єси А. Гольдфадена (1939 р., худ. Н. Альтман). В основу сюжету покладені історичні події — повстання мешканців давньої Іудеї проти римських завойовників, яке очолив мужній Бар-Кохба. П'єса С. Галкіна являла собою новий високохудожній твір для театру: яскраві індивідуалізовані характери, натхненні масові сцени, високий драматизм подій. Режисер-постановник «Бар-Кохби» Мойсей Гольдблат виявив великі ансамблеві можливості колективу в спектаклі, що демонстрував масштабне історичне полотно із значною кількістю дійових осіб, масових сцен. До речі, вміння організувати масовку — одна з найсильніших рис режисури М. Гольдבלата. Вже в цій першій постановці новий художній керівник театру показав високу театральну культуру, а також прихильність до високого романтизму. Крім того, режисер зумів виявити і донести до глядача нові грані таланту багатьох виконавців. Так в головній ролі Бар-Кохби, народного героя, виступив Дмитро Жаботинський, відомий актор на характерні ролі. Це була його перша робота в героїчному амплуа, і одразу безсумнівний успіх [3, С. 101–102].



Бар-Кохба — Д. Жаботинський, 1939 р.

«Поставлена заслуженим артистом РРФСР орденосцем¹ М. Гольдблатом (новим худруком театру), драматична поема Галкіна «Бар-Кохба» була поворотним моментом в житті Київського єврейського театру.

Побутовізм, що тяжів над талановитим колективом, поступився місцем пошукам справжньої театральної виразності. Підвищилася культура мовлення. Героїчні образи п'єси щиро схвилювали глядача. «„Бар-Кохба“ — ця захоплююча сторінка далекого минулого єврейського народу, втілена Галкіним у привабливі контури сценічної легенди, — прозвучала як героїчна драма і відкрила нові, приховані до цього можливості у творчості багатьох акторів», — писав про постановку відомий київський театральний критик Хаїм Токар [10, С. 17].

¹ 1939 року М. Гольдблат був нагороджений орденом «Знак пошани».

КИЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР

Художественный руководитель
— Заслуженный артист РСФСР
орденоносец М. И. Гольдблат

ПРЕМЬЕРА ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ
„Заколдованный портной“
(„ДЕР ФАРКИШЕФТЕР ШНАЙДЕР“)

Лирическая комедия в 3 актах
Инсценировка М. Л. Ойбельмана

Постановка — заслуж. арт. БССР Л. М. Литвинова. Художник — Натан Альтман. Композитор — М. А. Мильнер.
Танцы — заслуж. арт. УССР Г. З. Вайсман и Б. А. Таиров. Режиссер - ассистент — Л. С. Рахманов. же
А. С. ЦИНИС.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Шимен-Эле	Заслуж. арт. РСФСР орденоссец М. И. Гольдблат
Ципе-Бейле-Рейзе	Заслуж. арт. УССР А. Е. Сонц
Хайм-Хине	Л. С. Хейфец
Тэме-Гитл	Ш. И. Элишева
Доде	В. А. Шайкевич
Нехаме	Н. А. Виняр
Ганка	Ш. Ш. Фингерова
Авремеле	С. С. Пемова
Двойреле	Б. Н. Портная
Даен	Заслуж. арт. УССР Г. З. Вайсман
Генах	А. И. Рубинштейн
Нафтоле	Ш. Гохберг
Богач	А. Е. Слоимский

Х а л я с т р а:

Йойне бадхн	Я. С. Гольман
Алик	М. Б. Теллицкий
Скрипач	Х. Н. Сагаловский
Столяр	Г. А. Толбак
Слесарь	А. Ф. Левин
Грузчик	С. И. Борушенко
Сапожник	Ш. Гохберг

Х е й д е р:

Артисты:	А. И. Шейфельд
	Р. Я. Яцовская
	Е. А. Томская
	Р. Л. Ривченко
	А. Б. Вальдман
	М. Борисенок

Еврейки Р. С. Мостславская
Т. Хаит

Спектакль ведет М. И. Шехтман.

Начало в 8 час. 30 мин. После 3 звонка вход
в зрительный зал не разрешается.

Держаркуария Ровно, 619. (1000) Упов. облита 338.

КОМИТЕТ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ УРСР

В приміщенні театру Російської драми
вул. Чернишевського, 11, телеф. 3 14-64.

ДЕРЖАВНИЙ ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР УРСР
ім. ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА

Мистецький керівник театру — Народний артист КазРСР, засл. діяч
мистецтв УРСР, засл. артист РРФСР — М. І. ГОЛЬДБЛАТ

2 — п'ятниця
3 — субота
4 — неділя —
у день —
Ліпня

ШОЛОМ-
АЛЕЙХЕМ
інсценіровка
М. Ойбельмана



ОСТАННІ ВИСТАВИ

Народний арт. М. І. ГОЛЬДБЛАТ
в ролі Зачарованого кравця

ЗАЧАРОВАНИЙ КРАВЕЦЬ
П'єса на 3 дії.

Початок вистав о 8 год. вечора, денних о 12 год. дня. Нася відкрита з 11—3
та з 5—9 год. вечора.
Після 3 дзвінка вхід до залу заборонений.
Діти до 16 років на вечірні вистави не допускаються.

ДИРЕКЦІЯ.

БЦ 09070. Харківська Обл. Поштаграф. ф-ка, Сумське, 33, в. № 4-1232

«Дер фаркішефтер шнайдер»
(«Зачарований кравець»)
за Шоломом-Алейхемом, 1940 р.

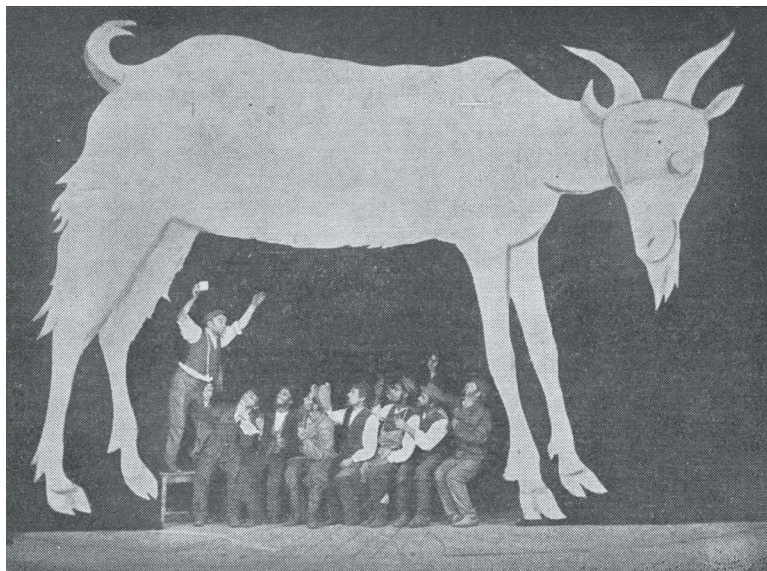
↑ Програма вистави, сезон 1946–47 рр.
← Програма вистави.

Йому втворює і артист Дмитро Жаботинський, виконавець головної ролі в спектаклі: «Тепер він [Гольдблат — І.М.] працює в нас. Людина величезного темпераменту, блискучий актор, ще кращий режисер, з великою фантазією, великий майстер мізансцен.

З його приходом почався бурхливий розквіт театру. Ми росли від вистави до вистави. Спектакль [„Бар-Кохба“] був епохальним, блискучим! А я?.. Вочевидь, роль мені вдалася...» [4].

Мойсей Гольдблат на сцені Київського «ГОСЕТу» відразу ж проявив себе і як талановитий актор. В 1940 році він виступив у головній ролі Шимон-Елі в спектаклі «Дер фаркішефтер шнайдер» («Зачарований кравець») за Шоломом-Алейхемом (реж. Л. Литвинов, худ. Н. Альтман). Старшина кравецького цеху Шимон-Еля — веселий бідак, який, за власним висловом, «в останній раз скуштував молока, коли його відлучали від грудей» Шимон-Еля, якого гризуть його жінка, злидні й містечкова несправедливість, кидається між маленькими містечками Злодієвкою й Козодоївкою, мріючи купити... козу. Саме коза, на думку кравця та його дружини Ципи-Бейли-Рейзі, має прогудувати всю багаточисленну родину. Родич Шимон-Елі — трактирник Додя, поки кравець сидить в його корчмі, підпоює його й підмінє козу цапом. Потім ця трагікомічна ситуація повторюється кілька разів, стає для кравця джерелом страждань, і, нарешті, призводить до божевілля. Фінальна сцена вражала глядачів — кравець божеволів від прозріння, що «бідняк молоко може бачити тільки уві сні...»

Своєю акторською грою Мойсей Гольдблат доторкнувся до невичерпної теми світового мистецтва — теми «маленької людини». «Сміх крізь сльози», — так колись ви-



**«Дер фаркішефтер шнайдер» («Зачарований кравець») за Шоломом-Алейхемом, 1940 р.
Сцена «Сон Шимон-Елі» з вистави.
Шимон-Еля — М. Гольдблат**

значив Шолом-Алейхем особливість свого творчого кредо, і тому жанр вистави — трагікомедія — найбільш точно виражав суть шолом-алеїхемівської прози. Вже згаданий Х. Токар відзначає, що «...найяскравішим у цьому спектаклі є образ кравця у виконанні заслуженого артиста РРФСР, орденоносця М. Гольдблата. Київ знає цього артиста з його багаторічної роботи в Московському „ГОСЕТі“, але в такому творчому розквіті, на такому художньому піднесенні ми бачим його вперше».

В образі кравця Шимон-Елі схрещуються ідейні та стильові тенденції всього спектаклю. Трагічна нота, що звучить в устах артиста, коли він співає пісеньку: «Ти, Шимон-Еля, п'ятдесят років вже бідняк, і бідняком, з Божою допомогою, лишишся», — визначає весь стиль спектаклю і настрої цієї ліричної трагікомедії.

Пластичний малюнок образу кравця у виконанні М. Гольдблата гранично виразний. Артист дуже музикальний і ритмічний, культура слова у нього не залишає бажати нічого кращого. Він глибоко розкриває найтонші душевні переживання свого героя. Все у нього внутрішньо виправдане. Несправедливі спроби ототожнити образ Тев'є-молочника з образом Шимон-Елі. В Шимон-Елі, безумовно, є риси, що споріднюють його з Тев'є-молочником, але Тев'є жив у більш складний час, коли капіталізм почав рішучий наступ на містечковий побут Козодоївок. Артист Гольдблат врахував і те, що споріднює Тев'є й Шимон-Елю, — але він також усвідомив і те, що Шимон-Еля — аж ніяк не двійник Тев'є, що це яскрава особистість. Артист підкреслює все, що пов'язане з «плебейським» походженням Шимон-Елі: його громадянський темперамент, його гумор і дотепність, розвиваючи тему соціального протесту проти світу розбою, в якому гине Шимон-Еля, протесту, що палає в душі бідного кравця.

Погляньте на Шимон-Елю — Гольдблата, коли він мріє, як про недосяжний ідеал, про «цибулю з редькою в салі», — в той час, коли йому доводиться задовольнятися шматком хліба, твердим, як підшва. Ось він взявся було їсти, та раптом його погляд упав на посулих голодних дітей. Щось зупинило його рух, вбило бажання... Діти прокинулися. Сантиметром Шимон-Еля — Гольдблат відміряє дітям по шматочку хліба, розраховуючи так, щоб дещо від цього «добра» ще лишилось на вечерю. Зовні це дотепна гумористична сценка, але артист вмів розкрити її глибокий, драматичний сенс, показати глядачеві зворотну сторону медалі. Подивіться на кравця — мешканця жалюгідної халупи, стіни якої взимку пітніють, а влітку покриваються цвілью, коли він раптом опинився на лоні

природи. Він захоплено вдихає аромат полів, слухає спів соловейка, бережно жменями бере землю, пестячи її, як улюблену дитину. Він друг, син землі, проклятий якимись невідомими йому силами, відлучений від її плодючості, здоров'я і могутності. Він пестить землю теплу і родючу, він схвильований, бо в містечку земля тверда й покрита покидьками, неплодюча й скупа, так що єдиною їжею злодіївських кіз є солома з обідраних дахів синагог.

Важко забути монолог у заключній сцені божевілля. Жодного натяку тут немає на «клінічні» вправи, такі традиційні на сцені в аналогічних випадках. Фінальна сцена потрясає весь зал глядачів» [10, С. 19].

Вистава «Зачарований кравець» приваблює увагу й київської публіки, і театральної спільноти як видатне художнє явище на столичній сцені. Як бачимо, вже перші роботи Мойсея Гольдבלата — і режисерські, і акторські — на київській єврейській сцені переконливо довели, що в театрі з'явився безперечний лідер, режисер із сильною творчою волею й оригінальним почерком. Новий художній керівник Київського «ГОСЕТу» вдало поєднував гостру, виразну, підкреслено театральну манеру видатного режисера Олексія Грановського, учнем якого він був, з життєвим реалізмом, властивим школі старого єврейського театру. А як талановитий актор М. Гольдблат приніс на київську сцену високу культуру і кращі традиції Московського «ГОСЕТу».



Гольдблат очолив Київський всеукраїнський «ГОСЕТ» у складний час. З одного боку, у передвоєнний період єврейський театр у Києві був одним з провідних колективів столиці України і, за свідченням критики й очевидців, відвідуваність його різко підвищилася.

Адресу Київського «ГОСЕТу» — Хрещатик, 29 (в глибині Пасажу) — знали не тільки всі євреї міста, але й численні глядачі інших національностей. По обидва боки арки (над входом в Пасаж) була розміщена світлова афіша театру двома мовами — російською та їдишем. Кращі вистави проходили з незмінними аншлагами [11].

З другого боку, в цей же час над театром згущаються хмари: 1937 рік, арешт Олександра Граноха став відправним пунктом репресій та утисків, які скоро торкнуться багатьох акторів і співробітників «ГОСЕТу». Але театр, всупереч обставинам і тиску влади, жив і працював. І глядачі, які кожного вечора заповнювали зал, бачили талант і майстерність улюблених акторів у повному розквіті. У передвоєнний період в репертуарі «ГОСЕТу» з'являється кілька веселих розважальних п'єс — музична комедія «Доня» Ліпи Рєзника, «Ді Кишефмахерин» («Чаклунка») А. Гольдфадена, — ніби комедійними постановками театр прагне відволікти глядача від суворої дійсності [3, С. 64–67, 104].

Впродовж 1939–1941 рр. працювала державна комісія з перевірки діяльності Київського «ГОСЕТу». Скрупульозно й прискіпливо вивчалася репертуарна політика театру, його фінансова документація, особові справи акторів і співробітників. Шукали найменші недоліки в роботі театру, зловживання керівництва і т.д. За висновками розслідування головний кримінал керівництва «ГОСЕТу» полягав у тому, що для вистави «Кол-Нідре» («Всі клятви») Переца Маркиша (реж. М. Гольдблат, худ. Л. Альтшулер) було придбано святковий талес² і купляли ритуального живого півня — до кожної вистави нового.

Комісія різко засудила «націоналістичні надлишки», але більш суворих звинувачень пред'явити не змогла. От тільки нове приміщення, призначене для Київського «ГОСЕТу» (сусіднє із старим, за адресою вул. Хрещатик, 43) — більш просторе й зручне, спроектоване відомим архітектором Йосипом Каракісом, до якого мріяла переселитися вся трупа, так і залишалося недобудованим... [11]

² Талес — в іудаїзмі молитовне вбрання, виготовлене в особливий спосіб, у формі прямокутного покривала.

Прем'єру «Кол-Нідре» Київський «ГОСЕТ» показав у квітні 1941 року. У виставі були зображені драматичні події, що відбувалися напередодні Йом Кіпуру³ в 1939 році у невеликому єврейському містечку в Галичині, зайнятому радянською армією.

Режисер Київського «ГОСЕТу» Мойсей Лоєв у своїй книзі спогадів свідчить, що вистава «Кол-Нідре» стала справжнім тріумфом Гольдבלата й Маркиша. Перец Маркиш, який завжди був вимогливим до режиссера і акторів, які втілювали його п'єси на сцені, відзначав — в особі Гольдבלата він знайшов талановитого однодумця.

Постановка «Кол-Нідре» принесла Мойсею Гольдблату подвійний успіх.

Як режисер він створив напружений гостросюжетний спектакль з психологічно достовірними характерами, а як актор був надзвичайно переконливим у виконанні головної ролі — єврейського літописця Арьє. Перед героєм стоїть складний вибір: видати свого заклятого ворога — воєводу пана Градульського (арт. Д. Дніпров) або виявити милосердя й напередодні Йом Кіпуру врятувати йому життя. В цьому екзистенційному виборі Арьє віддає перевагу дарувати ворогу прощення й гине [3, С. 104–107].

А через два місяці після гучної прем'єри трагічні події міняють життя театру, як і всієї країни, ламають всі плани, — на українську землю прийшла війна...



Київський державний єврейський театр УРСР вже в перші дні війни повністю реформує свою роботу: було організовано кілька концертних бригад для виступів на мобілізаційних пунктах і в госпіталях. Концертні програми йшли українською і російською мовами. До середини липня, як і інші театри міста Києва, єврейський театр був евакуйований. Трупа розпалася; зібрати її вдалося тільки в 1942 році в м. Джамбулі (Казахстан).

В Джамбулі базою Київського «ГОСЕТу» стало приміщення Казахського театру. Дві трупи — місцева і єврейська — працювали почергово. Головним режисером Гольдблатом були відновлені кращі старі вистави «ГОСЕТу»: «Тев'є-молочник» і «Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом, «Цвей Кунілемлех» («Два недотепи») і «Чарівниця» А. Гольдфадена, «Уріель Акоста» К. Гуцкова [3, С. 110–111]. Вистави йшли їдишем, але незнання мови ніяк не заважало глядачам сприймати і розуміти те, що відбувалося на сцені.

В цей період — з 1941 по 1944 — Мойсей Гольдблат за сумісництвом був призначений художнім керівником Казахського державного театру драми в Алма-Аті, тобто керував одразу двома театральними колективами. Його творчі успіхи були відзначені присвоєнням у 1943 р. звання народного артиста Казахської РСР. 1942 року на кіностудії в Алма-Аті він виконав невелику роль старого Тойгеля в короткометражній стрічці режисера Бориса Барнета «Безцінна голова» у Бойовій кінозбірці №10 [9].

У 1944 році театр переїхав до Коканду, а потім у Фергану. В цей період відбулася прем'єра вистави «Іх леб» («Я живу») за новою п'єсою Моше Пінчевського, що стала яскравою подією в житті Київського «ГОСЕТу». П'єса розповідала про події в окупованій Україні, про мужню боротьбу в'язнів єврейського гето з фашистами за право жити, бути вільними.

Провідну роль у виставі — старого теолога Цале Шафіра — виконував художній керівник театру Мойсей Гольдблат, він же був постановником цього легендарного спектаклю. Цале Шафір у виконанні Гольдблат поставав мудрою і стійкою людиною, яка підтримує у в'язнях гето людську гідність, віру, надію, а в фіналі рятує їх від загибелі ціною власного життя [12]. У виставі був зайнятий весь колектив театру, всі працювали з ве-

³ Йом Кіпур (День Спокути, Судний День) — єврейське свято, яке відзначають на 10-й день 7-го місяця. Цього дня Всевишній остаточно вирішує долю людини на наступний рік. Цього дня підписується вирок.



«Безцінна голова» у Бойовій кінозбірці №10, 1942 р.
Тойгель — М. Гольдблат

ликим підйомом і повною віддачею, починаючи з ветеранів єврейської сцени Якова Ліберта й Софії Ейдельман та кінчаючи молодим поповненням театру, задіяним у масових сценах.

І всіх без винятку тривожили думки про рідних і близьких, які залишилися на рідній Україні — чи живі? Чи пережили окупацію? З листопада 1943 року, коли до Середньої Азії донеслася звістка про звільнення Києва, актори Київського «ГОСЕТу» мріяли про повернення до міста, з яким пов'язане все життя — і особисте, і творче.

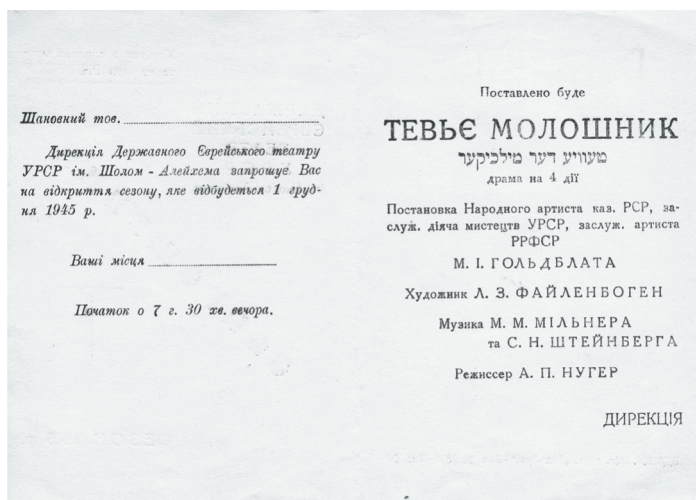


1944 року, після повного визволення України, була проведена реєвакація Київського «ГОСЕТу». Але в рідному Києві місця для єврейського театру не знайшлося. Хрещатик лежав у руїнах, обидва приміщення — і старе, й недобудоване — були зруйновані. До будівництва нового приміщення «ГОСЕТ» розмістили у м. Чернівці. Сподівалися, що тимчасово, а виявилось — назавжди, до самого закриття.

З Фергани до Чернівців театр добирався більше двох місяців. На Буковину актори прибули на початку 1945-го року і одразу ж почали облаштовувати свій новий дім. Київському «ГОСЕТу» була віддана будівля «Скеля» по вул. Ф. Шиллера, де до війни розміщався Єврейський культурний центр. У місті з'явилися афіші нового театру, в обласній газеті — велике інтерв'ю з його художнім керівником Гольдблатом. Відкриття єврейського театру глядачі чекали — квитки на вистави були розкуплені завчасно, причому не тільки євреями, адже мова їдиш у Чернівцях була знайома багатьом.

Першою виставою, показаною на буковинській землі, була «Іх леб» («Я живу») М. Пінчевського, прем'єра якої відбулася 10 березня 1945 року. Героїчне видовище з піднесенням було сприйняте глядачами, в пам'яті яких були живі страшні події недавнього минулого. Разом з режисером Мойсеєм Гольдблатом над виставою працював художник М. Аксельрод. Він створив виразне сценічне оформлення з домінуванням двох контрастних кольорів — білого і чорного. На завісі художник зобразив фігуру матері і напис на івриті «Ам Ісроел хай!» («Єврейський народ живий!»). С. Штейнберг створив музичне оформлення вистави на основі єврейського фольклору [3, С. 115, 118]. Показово, що саме цей непересічний спектакль першим піддався хвилі несправедливої критики — за націоналістичні мотиви, песимізм, відсутність ідеологічного змісту й упадництво. На жаль, цей розгром у пресі знаменував лише початок утисків єврейського національного театру.

Восени того ж 1945 року колектив «ГОСЕТу» нарешті їде до Києва — не назавжди, на гастролі. На честь заснування І Всеукраїнського державного єврейського театру



«Тев'є дер мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шоломом-Алейхемом, 1945 р.

- ↑ Запрошення на прем'єру вистави (внутрішня сторона).
- Програма вистави.



(м. Харків, 1925 р.) єдиний у повоєнній Україні «ГОСЕТ» запрошують до столиці з кращими виставами. У місто, яке довгий час було для театру рідним домом, єврейські актори повертаються як гості.

До гастролей театр готує нову постановку «Тев'є дер мілхікер» («Тев'є-молочник»), виконавцем головної ролі і режиссером якої виступив Мойсей Гольдблат. Спектакль вирізнявся прекрасним акторським ансамблем, що завжди було сильною стороною режисури М. Гольдבלата [3, С. 122–124].

Блискуче виконання ролі Тев'є продовжило улюблену гольдблатівську тему величі «маленької людини». Критика відзначала: незважаючи на те, що історія Тев'є — це ланцюжок бід і розчарувань, вистава мала оптимістичне, життєстверджуюче звучання. Тев'є у виконанні Гольдבלата — класичний образ мудреця з народу, трудівника з властивим йому гумором, оптимізмом та вірою в майбутнє.

Гастролі тривали більше місяця, і на всіх виставах зал Театру оперети був переповнений. На ознаменування великих заслуг театру, зокрема в роки війни, «ГОСЕТу» було присвоєно ім'я Шолом-Алейхема, класика єврейської літератури. Нагород і грамот були удостоєні актори театру. Художній керівник колективу Мойсей Гольдблат отримав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, такого самого звання була удостоєна провідна актриса Ада Сонц; актору Дмитру Жаботинському присвоєно звання заслуже-



«Тев'є дер мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шоломом-Алейхемом, 1945 р. Сцена з вистави. В центрі Тев'є — М. Гольдблат



Запрошення на ювілейний вечір з нагоди 20-річчя Всеукраїнського ГОСЕТу, 1945 р.

ного артиста УРСР. А ще на отримання звань і нагород очікували понад п'ятнадцять провідних творчих працівників театру! І в результаті — на всіх тільки три грамоти Верховної Ради [3, С. 141].

На святковому ювілейному вечорі з нагоди 20-річчя «ГОСЕТу» серед інших почесних гостей виступив Соломон Міхоелс — народний артист СРСР, художній керівник Московського «ГОСЕТу», голова Єврейського антифашистського комітету Радянського Союзу. ФОТО 19. Міхоелс вручив художньому керівнику Всеукраїнського «ГОСЕТу», своєму учневі й багаторічному дублеру на московській єврейській сцені, різьблену кришталеву вазу, догори заповнену насінням квітів. Подарунок супроводжувався словами про те, що він привіз цю вазу, наповнену насінням, щоби посіяти його у Бабиному яру, де пролилася безневинна єврейська кров; і хай усі квіти, які виростуть, нагадують людям про жертви найстрашнішого злочину нацистів. Ваза хай наповнюється до країв щирими сльозами глядачів, але тільки тоді, коли на сцені буде йти вистава про трагедію Бабиного яру [3, С. 137–138].



Соломон Міхоелс, 1940-і рр.



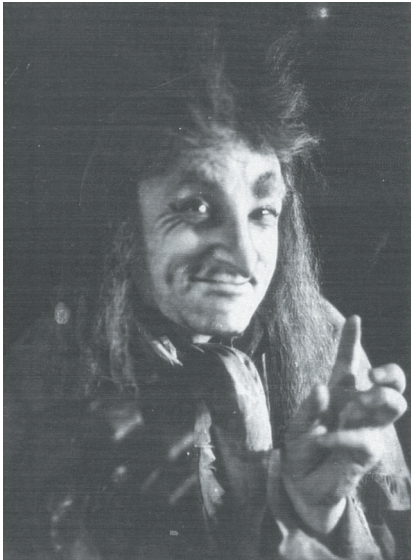
Ваза кришталева, подарунок колективу Київського ГОСЕТу від Московського ГОСЕТу, 1945 р.



Металева бірка до вази з вигравіруваним дарчим написом, 1945 р.

Після закінчення гастролей «ГОСЕТ» повернувся до Чернівців, де продовжив роботу під керівництвом Мойсея Гольдבלата. З великим успіхом у 1946 році пройшла чернівецька прем'єра вистави «Ді Кішефмахерін» («Чаклунка» А. Гольдфадена, вперше вистава була показана саме під час ювілейних гастролей «ГОСЕТу» в Києві). Спектакль йшов у новій редакції, але центральний образ — Чаклунка Бобе Яхне — знову, як і до війни, блискуче був втілений Абрамом Нугером. За свідченням критики, підкреслено театральне видовище набуло глибокого філософського звучання, жанрових ознак притчі.

«Художній керівник театру і постановник „Чаклунки“ М. Гольдблат і режисер спектаклю А. Нугер постійно підкреслюють, що театр показує умовні людські пристрасті, умовні страждання, горе й кохання. Актори в цій виставі не живуть на сцені, вони тільки грають злу мачуху, бідну сирітку, жорстокого розбійника, шляхетного жениха, страшну чаклунку.



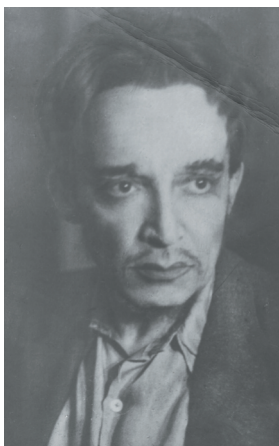
**«Ді Кішефмахерін»
(«Чаклунка»)
А. Гольдфадена, 1945 р.**

**Чаклунка Бобе Яхне —
А. Нугер
Мачуха Бася —
Ш. Фінгерова**

Тому сирітка Міреле (артистка Є. Томська) грає так, щоб не викликати сльози у глядача. Тому мачуха Бася (Ш. Фінгерова) здійснює свої страшні злочини, а глядач бачить, що це тільки гра, жарт, що актриса дуже симпатична і чесна людина. Вона тільки грає роль цієї містечкової Леді Макбет, залишаючись симпатичною артисткою, яка з невідомим сумом посміхається публіці і співає приємні пісеньки.

Така пародійність і умовність схожа на постановку „Принцеси Турандот“ в театрі Вахтангова. Тут є спільність режисерського підходу, в обох є яскрава театральність, однак це не наслідування. Постановник знайшов оригінальне вирішення вистави, можливе лише в „Чаклунці“, а не в будь-якій іншій постановці» [13]. Режисерська школа Грановського, яку пройшов Гольдблат, дається взнаки навіть кілька десятиліть потому.

Програмним твором цього періоду для «ГОСЕТу» стає постановка п'єси відомого єврейського поета і драматурга Переца Маркіша «Повстання у гетто» (реж. М. Гольдблат, худ. Л. Файленбоген). В основу сюжету покладено реальні події воєнних років: повстання в'язнів Вільнюського єврейського гетто, визволення повстанців та їх перехід до партизанів. Прототипом головного героя — керівника повстання Гірша Глика (в цій ролі виступив М. Гольдблат) була реальна людина, молодий поет, ув'язнений в цьому ж гето. Роль дружини і бойової подруги Гірша Нойми Глик виконала Ада Сонц. Спектакль вирізнявся драматизмом і піднесеною героїкою [14].



**«Повстання у гетто» П. Маркіша, 1946–47 рр.
Гірш Глик — М. Гольдблат
Нойма Глик — А. Сонц
Хаселе — С. Лейман, Гірш Глик — М. Гольдблат**

Друга половина 1940-х років для «ГОСЕТу» стала періодом творчого розвитку: театр активно працював, поповнював репертуар, залучав нового глядача. В цей час театр ставить багато національної драматургії — і єврейську класику, і п'єси с учасних авторів: Матвія Талалаєвського, Айзека Губермана, Моше Пінчевського, Переца Маркиша.

Значне місце в репертуарі займає російська радянська драматургія: п'єси А. Софронова, К. Симонова, С. Михалкова — театр виявляє лояльність та ідеологічну витриманість. Але близько 1948 року тон рецензій різко міняється, особливо стосовно постановок національної драматургії — всюди ведеться боротьба з космополітизмом [3, С. 222].

У 1949 році економічне становище театру різко погіршується — «ГОСЕТу» відмовлено в державній дотації. Єврейський театр був приречений на поступове згасання... Адміністрація на чолі з Гольдблатом намагається врятувати театр, — відправлені листи М. Хрущову, іншим керівникам республіки з проханням перевести театр назад у Київ, де єврейське населення було більш багаточисленним і можна було сподіватися на більшу фінансову стабільність. Але прохання театру залишаються без відповіді [3, С. 219].

«ГОСЕТ» з усіх сил намагається вижити, залишитися «на плаву», привернути публіку. Для цього терміново ставляться нові й нові вистави. Так, за 1949 рік театром було показано 13 прем'єр! Але збори не перекривали навіть витрати на постановки. Актори театру ім. Шолом-Алейхема, намагаючись призупинити процес вмирання театру, одного разу всім колективом відмовилися отримувати заробітну плату. Але це допомогло зовсім ненадовго [3, С. 254–255]. В цей час по всій країні пройшла хвиля репресій проти діячів єврейської культури.

В кінці того ж року театр ставить знамениту комедію Шолом-Алейхема «200 000» («Великий виграш», реж. М. Гольдблат, худ. Г. Кеслер, комп. С. Штернберг). Історія про те, як бідний кравець Шимеле Сорокер несподівано отримує по виграшному білету 200 000, втрачає багатство і знову повертається до своїх «„ножиць і прасок“» — надзвичайно популярний шолом-алейхемівський сюжет для театру.

Однак постановка цього шедевра зазвичай ставала певним випробуванням для колективу. Складність полягала у тому, що на тривалий час еталоном постановки п'єси став спектакль Московського «ГОСЕТу» 1923 р. з яскравими акторськими роботами С. Міхоелса, В. Зускіна, С. Ротбаум. Цілком природно, що в головній ролі безжурного кравця, справжню людську натуру якого не може змінити ні багатство, що чудом впало на голову, ні його раптова втрата, виступив багаторічний дублер Міхоелса-Сорокера Мойсей Гольдблат. Тоді, після вбивства Міхоелса, про гротеск і ексцентрику не могло бути й мови, проте вистава була відзначена яскравою театральністю, м'яким шолом-алейхемівським гумором [3, С. 223, 226–227]. Знову «ГОСЕТ» засобами театру намагався відвести глядача від суворої дійсності....

У січні 1950 року були ліквідовані всі єврейські театри Радянського Союзу, наближалася черга останнього — Всеукраїнського «ГОСЕТу».

Ще 1946 року театр ім. Шолом-Алейхема поставив спектакль за інсценізацією його роману «Ді блондженде Штерн» («Мандрівні зорі», реж. М. Гольдблат, худ. Л. Файленбоген, Г. Кеслер). Тема вистави була особливо близькою діячам єврейського театру: важкі долі бродячих артистів, складний шлях до успіху, колючі терни до жаданої слави... В ролі Рейзеле виступила Софія Лейман. Ця робота стала тріумфом талановитої артистки, її кращою роллю. Здатність С. Лейман перевтілюватися, імпровізувати давали глядачу можливість побачити, як дівчинка з бессарабського містечка, донька кантора стає видатною співачкою Розалією Співак. На створення образу працювало все: прекрасні зовнішні й вокальні дані, милозвучна мова, сценічний шарм.

Новими гранями у виставі розкрився талант Семена Бідера, який раніше грав переважно негативні ролі, а тут він створив проникливий і темпераментний, приваблю-

Комітет в справах мистецтва при Раді Міністрів УРСР
ДЕРЖАВНИЙ ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР УРСР
 ім. Шолом-Алейхема.

ПРОГРАМА

ШОЛОМ АЛЕЙХЕМ
 Інсценування: А. Рубінштейн

Мандрівні Зорі
 п'єса на 4 дії

Композитиона текст, постановка і режисура Народного артиста КазРСР М. І. ГОЛЬДБЛАТА
 Оформлення художника Л. З. ФАЙЛЕНБОГЕНА
 Костюми за ескізами Г. Г. КЕСЛЕР
 Композитор С. Н. ШТЕЙНБЕРГ
 Режисер-асистент А. І. РУБІНШТЕЙН
 Ведуть виставу: А. Н. ВИЛЕНЬСКА та М. І. ШЕХТМАН

Дійові особи та виконавці:

Рафалеско	С. І. Бідер, А. Г. Меламед
Рейза	С. С. Лейман, Е. А. Томська
Гоцмах	Засл. арт. УРСР — Д. М. Жаботинський, Я. С. Гольман
Мурав'як	М. Л. Овбельман, М. Б. Теплядський
Ізак Швалб	С. Э. Гохберг, Я. Л. Шехтман
Нисл Швалб	Я. В. Абрамович
Герцлетга Швалб	Е. І. Шапіро
Щупак	В. Н. Шайкевич
Беня Горгл	Л. С. Хейфельд
Брайделе	Ш. Ш. Фінгерова, Ш. І. Елішева
Соре Брохе	З. Г. Муровина, С. К. Бурсак
Златке	С. А. Месонжник, Р. Р. Поміоньська
Никель	А. С. Мерензон
Арчибалд	Х. А. Островський
Хаза	І. А. Рубінчик
Ханге	Р. А. Сімкіна
Рахміл труба	В. А. Каршенбаум
Ікус.ел-барабан	М. І. Еліштейн

Актори, актриси, глядачі.

Художник кер в ін театру, Народн. арт. КазРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР, заслужений арт. РРФСР —
М. І. ГОЛЬДБЛАТ.

Уч. постановочної частини — А. С. Мерензон, зав. декорац. постановки — Ф. М. Хейфельд, моделювальн. — Ф. Д. Сейфер, декоративний — С. Б. Ландман, машинист сцен. — Ф. А. Коржик, електроосвітлювальний — Г. М. Хайтин, грим'ярний — В. І. Дішман, режисаторський — М. І. Борісєнок.

Початок вистав о 7 год. 30 хв. вчора. Каса відкрита з 11—3 та з 5 год. вчора. Діти до 16 років на вечірні вистави не допускаються. Після 3 днів акт. вхід до залу заборонений.

ДИРЕКЦІЯ.

Обл. друк. Чернівці — 3. 2256 Т. 2000.



«Ді блондженде Штерн» («Мандрівні зорі») за Шоломом-Алейхемом, 1946 р.

Програма вистави
 Розалія Співак — С. Лейман
 Лео Рафалеско — С. Бідер



Брайделе Козак —
 Ш. Фінгерова
 Гоцмах —
 Д. Жаботинський

вий і пристрасний образ талановитого актора Лео Рафалеско. Яскраво й виразно, соковитими народними фарбами змалювала типаж містечкової «примадонни» Брайнделе Козак провідна характерна актриса трупи Шева Фінгерова [3, С. 188–191].

В ролі Гоцмаха виступив наш добрий знайомий Дмитро Жаботинський: «Наш режисер А. Рубінштейн робить дуже вдалу інсценізацію роману Шолом-Алейхема „Мандрівні зорі“, впродовж довгих років, мріючи зіграти у цьому творі Шолом-Алейхема, я отримую в цій виставі роль Гоцмаха, і, якщо бути відвертим, я всі свої роки вдячний за це М. Гольдблату. З особливим прагненням і любов'ю я взявся за роботу. Гоцмах! Талановита, проста людина з народу, „амхо“⁴, якого нестримна сила тягне до єврейського театру. У трупі, яка погано оплачується, великий злидар, хворий на туберкульоз, часто недоїдаючи й недосипаючи, часом терплячи стусани антрепренера, один із чудових мрійників, фантазерів, із своєю пісенькою і танцем він носить по світу, цей улюблений шолом-алеїхемівський герой, один з „Мандрівних зірок“» [4].

Вистава вийшла ліричною і піднесеною. За визначенням глядачів, за всі п'ять років роботи Київського «ГОСЕТу» в Чернівцях саме вистава Мойсея Гольдבלата «Мандрівні зорі» стала найбільш значною подією театрального життя, бузсумнівним успіхом режисера, виконавців і всієї трупи [3, С. 188–191].

Саме цій виставі судилося завершити історію єврейського театру в Україні. В лютому 1950 року комісія Комітету у справах мистецтв прийняла рішення про закриття Чернівецького державного театру імені Шолом-Алейхема в зв'язку з нерентабельністю.

Ось як описує Д. Жаботинський у своїх спогадах трагічну подію останньої вистави театру: «І ось приходить комісія з ліквідації нашого театру. Ми останні на черзі... Вже вісять остання афіша: 9, 10, 11, 12 лютого. „Мандрівні зірки“, „Небезпечне перехрестя“ М. Маклярського, „Вільний вітер“. Всі квитки були розпродані, але сотні людей обсядають касу, адміністрацію з вимогою: „Квитки!“ Хай у проході, стоячі, 50, 100 рублів за квиток, аби мати можливість побувати в театрі, попрощатися з нами....

9 лютого йдуть востаннє „Мандрівні зорі“... 9-го вранці нас зібрали на репетицію, і М. Гольдблат промовляє до нас наступне: „товариші, ви не діти і добре розумієте ситуацію. Ми прочитаємо п'єсу по ролях і виключимо непідходящі слова“.

Сумна іронія: у п'єсі, наповненій мрією про єврейський театр, треба викинути слово „єврейський“ і подібні до нього, щоб уникнути небажаних асоціацій і висновків... Ми починаємо репетирувати... Проходить кілька хвилин, і Софія Лейман (Рейзл Співак) вибухає істеричним плачем... Її заспокоюють. Репетиція іде далі... Через якийсь час друга істерика: Шимон Бідер (Лео Рафалеско). Ми заспокоюємо його... Я тримаюся... М. Гольдблат помічає мій мужній стан, просить мене під час вистави звернути увагу на партнерів, підтримати їх, якщо щось... Добре!..

Йде вистава. Тут відбувається щось незвичайне, дивне. У виставі є місця, де глядачі багато й від душі сміялися. В цей вечір ми не чули сміху... Тихо, надто тихо було у щільно набитому залі... Жінки з хустинками в руках, які вони часто притискали до заплаканих очей, чоловіки із стурбованими обличчями... Я тримався до кінця...

Згідно з п'єсою я, Гоцмах, вмираю від сухот... Мої останні слова: „лікарі кажуть: Італія, Швейцарія, тепле сонце, чисте повітря... Телепні, дурні, ідіоти!... Навіщо Гоцмаху тепле сонце, чисте повітря без „єврейського“ (вилучено) театру, без сцени... Театр... Сцена... (згадує минулі роки) А... йєхи ел! (Він вже не сходить з ліжка, ледве повзає, але при цих словах його піднімає нелюдська сила)... (співає) Живо... Живо... Жи... (помирає)“ Я падаю... Завіса опускається... Але піднятися...ні, не виходить. Я не пам'ятаю хто мене підняв. Мене трусили істеричні ридання.

⁴ Амхо — народ, який говорив на їдиші.

Вистава закінчується, публіка тихо аплодує. Повільно... Завіса багато разів відкривається у відповідь на аплодисменти, потім люди починають підніматися з місць і тихо, ступаючи майже навшпиньки, нібито в другій кімнаті лежить померла близька людина, євреї виходять з театру... Так вони прощалися з театром-мерцем, з нами... А що робилося за кулісами?..

Мій близький друг сказав мені потім, що так я ніколи ще не грав!.. » [4]

Йому вторує і дочка актриси Софії Пемової — Вікторія Горгун, очевидиця закриття театру: «Актори залишалися в театрі майже до світанку, прощаючись з усім, чим жили, чому присвятили кращі роки. Всі плакали, і я теж дуже плакала, до мене підійшов Мойсей Ісаакович Гольдблат — художній керівник театру, і на їдиші сказав мені: „Вікале, не треба плакати“, а в самого очі повні сліз. Ніколи я не зможу забути цей день...» [15]. Гольдблат краще ніж будь-хто усвідомлював — тільки-но відбулася не просто остання вистава «ГОСЕТу» — відбулося поховання єврейського театру...

Після закриття «ГОСЕТу» талановитий цілісний акторський колектив розпався. По-різному склалися долі єврейських акторів. Деякі, подолавши мовний бар'єр, перейшли на російську сцену: Ада Сонц, Лія Бугова, Дмитро Жаботинський. Але переважній більшості реалізуватися так і не вдалося. Того художнього злету, тої атмосфери спільної творчості, яка панувала на сцені Київського «ГОСЕТу», не знайшов більше ніхто з цих акторів.

Керівник театру Мойсей Гольдблат в кінці 1940-х років проходив у справі Єврейського Антифашистського комітету, однак, на щастя, арештований не був. Він їде до Алма-Ати, де з 1951 по 1959 рік очолює Казахський театр драми і одночасно працює режиссером-постановником Російського театру драми ім. М. Лермонтова. Пізніше повернувся в Україну, до 1969 працював актором у Харківському російському драматичному театрі ім. О. Пушкіна. В 1972 році репатріювався до Ізраїлю, оселився у місті Хайфа. Помер в 1974 році [1].

Мойсей Гольдблат залишив спогади про видатного актора і режисера Леся Курбаса, про свого вчителя і друга Соломона Міхоелса (1969) [16], а також більш пізні, неопубліковані спогади про Міхоелса та Веніаміна Зускіна (1974). Як очевидець написав нарис з історії єврейського радянського театру (мовою їдиш): «Дер уфкум ун умкум фун дер їдишер театер-култур ін советн-фарбанд» («Сходження і загибель єврейської театральної культури в Радянському Союзі»), що зберігається в архіві М. Гольдבלата в Інституті Діаспори в Ізраїлі [8].

Джерела

1. Гольдблат Моше / Электронная еврейская энциклопедия. КЕЭ, том 2, колонка 160.: <https://eleven.co.il/jewish-art/theater-stage-cinema/11242/>
2. Годы «театрального запрета» в Российской империи (1883–1905) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. КЕЭ, том 8, колонка 785–856. <https://eleven.co.il/jewish-art/theater-stage-cinema/15425/>
3. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. Київ: Дух і літера, 2003.
4. Жаботинский Д. Воспоминания, факты, образы. Страницы из жизни еврейского актёра. Ок ончание / Перевод с идиша Д. Тищенко. Публикация Ф. Миндлина // Еврейская старина, альманах. 2019. №1 (100) <http://s.berkovich-zametki.com/y2019/nomer1/zhabotinsky/>
5. Файль И. Жизнь еврейского актёра. Москва: ВТО, 1938. С. 94.
6. Гольдблат Моисей (Мойше) Исаакович. Фильмография. / Кино-Театр.ru. <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/28472/bio/>

7. Сливина М. Моисей Гольдблат — это «Еврейское счастье», «Последний табор», «Ромэн»... / IsraLove. <https://isralove.org/load/13-1-0-3128>
8. Гольдблат, Моисей Исаакович / Википедия .https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%82,%D0%9C%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
9. Гольдблат Моисей (Мойше) Исаакович. Фильмография. / Кино-Театр.ru. <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/28472/works/>
10. Токар Х. Шляхом шукань // Театр. Київ, 1940. № 10. С. 17.
11. Ильицкий Р. Страница из истории Киевского «ГОСЕТ»а // Калейдоскоп (приложение к газете «Еврейские вести» — I. М.), 1995. 27 июня.
12. Минц В. К гастролям Киевского «ГОСЕТ»а в Коканде // Ферганская правда. 1944. 28 марта.
13. Райцин С. Спектакль актёрского мастерства. // Радянське мистецтво. 1945. 9 октября.
14. Токарь Х. «Восстание в гетто». Гастроли государственного еврейского театра УССР. // Правда Украины, 1947. 17 августа.
15. Горгун В. Последний спектакль // Калейдоскоп (приложение к газете «Еврейские вести» — I. М.). 1995.
16. Гольдблат М. Два майстри / Лесь Курбас: Спогади сучасників / За редакцією В. Василька; упоряд. та прим. М. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1969. С. 193–195.

Ірина Мелешкіна

КУРБАС І ХУДОЖНИКИ АВАНГАРДУ¹

Людина, яка була Театром, — так назвав Леся Курбаса письменник і театральний критик Олександр Дейч. Саме таке визначення найточніше передає те місце, яке займав театр у житті митця, як і те місце, яке посідав Курбас у сучасному йому театрі. Син акторів мандрівного українського театру з Галичини Степана і Ванди Курбасів (по сцені — Яновичів), він, фактично, народився в театрі. І саме театр став його долею, справою всього життя.

Під час навчання у Віденському та у Львівському університетах (1907–1910 рр.) Лесь Курбас плекав мрію про оновлення українського театру, знаючи не з чуток сильні й слабкі його сторони. Національний театр європейського рівня — такою була мета амбітного юнака. Яскраві театральні враження Відня завдали високий щабель мистецьким пошукам Курбаса, і митець протягом усього життя не дозволяв собі його знижувати.

Лесь Курбас є творцем на українському кону нового, синтетичного театру. За Курбасом театр — найвища мистецька форма — має синтезувати в собі усі існуючі мистецтва, як то: образотворче, музику, хореографію, кінематограф, пантоміму тощо. Відтепер сценографія посідає таке значуще місце, що роль художника стає однією з визначальних у виставі. І сценограф, без перебільшення, стає співпостановником спектаклю. Саме тому видається дуже важливим визначити, які театральні художники творили театр нової доби пліч-о-пліч з реформатором української сцени.

Молодий театр. Початок

Навесні 1916 року молодий галичанин Курбас переїздить до Києва на запрошення Миколи Садовського. Саме в його першому українському стаціонарному театрі протягом кількох місяців того ж року Лесь зіграє цілу низку ролей молодих героїв, а вже восени прославиться незвичним виконанням ролі Хлестакова у гоголівському «Ревізорі».

Проте їхав він до Києва не за тим...

Курбас мав амбітну мрію — перетворити Київ на нову «театральну Мекку». І для цього йому потрібен був свій, новий театр. Молодий театр, який мав оновити українську сцену, наблизити національне мистецтво до європейського.

Навколо харизматичного актора згуртувалися молоді київські актори та студенти Музично-драматичного інституту Лисенка, з яких була створена театральна студія. А 24 вересня 1917 року виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за п'єсою Володимира Винниченка свій перший сезон відкрив Молодий театр — «товариство на вірі», як було зазначено у статуті, колектив митців-однодумців.

Як режисер і виконавець головної чоловічої ролі Курбас розкривав близьку йому тему талановитого митця і його оточення, тему одержимості творчістю. Виставу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» оформив Михайло Бойчук, який у першому сезоні був головним художником Молодого театру. Саме в цей період художник-монументаліст опинився у Києві та одразу був залучений до новоствореного театру Лесем Курбасом, який протягом всього життя мав земляків-галичан у своєму оточенні. Цікаво, що Курбас з Бойчуком вже працювали разом над розробкою означеного сюжету в театрі «Руська бесіда» у 1912 році в Галичині, а тепер повернулися до нього на сцені Молодого театру.

¹ Перша публікація — «Колір, простір, сцена». Український тиждень. 9 травня 2020 р. <https://tyzhden.ua/History/243154>



«Чорна пантера і білий ведмідь» В. Винниченка, 1917 р.

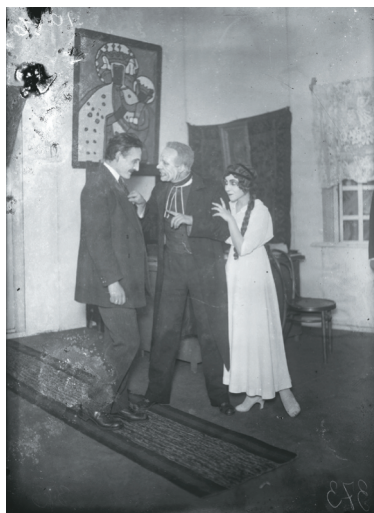
**Рита — Поліна Самійленко,
Корній — Лесь Курбас.**

Візуальний образ вистави був аскетичним, майже монохромним — жодних яскравих барв! Чорна сукня Рити — П. Самійленко, біле вбрання Сніжинки — О. Добровольської, між ними — сіра блуза художника Корнія — Л. Курбаса. В декораціях Бойчук свідомо уникає будь-якої прив'язки до Парижу, де відбувалася дія вистави, натомість її герої перебувають у метафізичному, майже космічному просторі без конкретних ознак міста і часу.

Курбас прагне вивести на український кін новітню європейську драматургію, зокрема той репертуар, що справив на нього велике враження під час навчання у Відні, вистави Бургтеатру з його актором-прем'єром Йозефом Кайнцем. Так в репертуарі Молодого театру з'являється «Молодість» М. Гальбе. Михайло Бойчук оформлює виставу стриманими й делікатними виражальними засобами.

До завершення сезону виходить ще одна прем'єра у співпраці Курбас-Бойчук, цього разу «Йоля» Є. Жулавського. У яскравій творчій біографії Бойчука цей недовгий період співпраці з Лесем Курбасом у Молодому театрі був єдиним випадком роботи у якості сценографа.

Між тим, 1918 року у Києві розпочинає роботу Студія декоративного мистецтва Олександри Екстер. Студія фактично започаткувала українську авангардну сценографію. У пореволюційному Києві Студія декоративного мистецтва Олександри Екстер була своєрідною лабораторією нового мистецтва, що мало бути абсолютно європейським, природно включеним у загальні художні процеси, і в той же час — істинно національним, таким, що не втрачало б своєї



«Молодість» М. Гальбе, 1917 р.

**Іван Гартвіг — Лесь Курбас,
Ксьондз Гоппе — Степан Бондарчук,
Ганнуся — Олімпія Добровольська.**



**Капелян — Олексій Ватуля,
Іван Гартвіг — Лесь Курбас.**



Афіша вистави «Йоля» Ю. Жулавського, 1918 р.

самобутності. Така позиція повністю збігалася з прагненням Леся Курбаса творити нову українську культуру — європейську за формою та національну за змістом. Окрім того, Курбас вважав авангардну художницю особистим другом і прагнув залучити до роботи у Молодому театрі. Проте замість Екстер у театрі з'являється один з найталановитіших учнів її студії Анатоль Петрицький.

Анатоль, син Галактики

Попри молодий вік — 23 роки — Анатолій Галактионович Петрицький був вже відомим у Києві художником. Вперше він уславився 1915 року, створивши яскраві тематичні панно для реклами вистав трупи Миколи Садовського під час благодійного ярмарку на користь поранених солдат першої світової. За два роки Петрицький виступить як оформлювач спектаклів естрадного театру малих форм «Дім інтермедій» під керівництвом М. Бонч-Томашевського — відомого режисера театру і кіно, журналіста, літератора, з яким, приїхавши до Києва, заприятелював Лесь Курбас.

Як казав про Анатолія Петрицького його вчитель Василь Кричевський, він був «художником з ласки Божої». Йому вторить київський часопис «Театральная жизнь», рецензуючи вистави театру «Дім інтермедій»: «Буйний малюнок пана Петрицького домінує над усім». Саме в цьому театрі, де Петрицьким були розписані фойє та глядацька зала, відбулося його знайомство з Лесем Курбасом, яке визначить долю художника на подальший відтинок часу.

1918 року Петрицький стає головним художником Молодого театру. В подальшому Лесь Курбас наголошуватиме на тому, що його робота рішуче змінила саме уявлення про місію художника в українському театрі.

Дебютом Анатолія Петрицького на сцені Молодого стала вистава «Драматичні етюди» О. Олеся. Вперше в історії українського театру сценічне середовище стає одним з чинників драматичної дії, виконує не пасивно-ілюстративну, а активно-дієву функцію у спектаклі. «Творчий альянс А. Петрицького та Л. Курбаса дозволив концептуально осмислити взаємозв'язок сценічної дії та середовища, що найбільше приваблювало художника», — твердить театрознавиця Н. Єрмакова.

Вистава «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера була підготована Молодим театром влітку 1918 року на гастролях в Одесі. Цією постановкою Курбас продовжує знайомити українського глядача з європейським репертуаром, який так вразив його у Відні. Курбас переклав п'єсу, виступив як режисер та виконавець однієї з провідних ролей — кухарчука Леона. На знак пошани Йозефу Кайнцу, який виконував цю роль у віденському Бургтеатрі та грою якого захоплювався Курбас, сценічний костюм Леона-Курбаса нагадував костюм Леона-Кайнца.

«Горе брехунові» Курбас вважав «однією з найбільш зрілих робіт Молодого театру». Вистава була вирішена у стилістиці комедії дель арте з її системою яскравих впізнаваних персонажів. Його Леон постає перед глядачем як Арлекін, і саме такого «розумного



«Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, 1918 р.

↑ Рибалка — П. Долина,
Ключник Грегора — Й. Шевченко,
Леон — Лесь Курбас.

→ Едріта — Г. Прохоренко, Леон — Лесь Курбас

→ Сцена з вистави. Дія V.



арлекіна» режисер згодом вважатиме ідеальним актором для свого театру. Просторове рішення, запропоноване Анатолем Петрицьким, також було виконане в підкреслено-театральній, ігровій манері. Художник вів вигадливу гру з предметами на сцені, міняючи масштаби предметів залежно від їхнього значення в той чи інший момент сценічної дії. Так іграшковий замок на очах виростає, коли у героїв з'являється потреба укритися в ньому. Колористично вистава вражала багатством та яскравістю, і це при тому, що у Петрицького для оформлення сцени було вдосталь тільки дикту та ряднини. Прості матеріали були так майстерно розмальовані художником, що нагадували середньовічні дорогоцінні тканини з розшитими золотом малюнками сонця, зірок, фантастичних звірів.

Вистави другого сезону (1918/1919 рр.) молодотеатрівці грали вже у новому, орендованому та відремонтованому приміщенні на Прорізній, 19 (нині — 17). На будівлю постійно відбувалися зазіхання та спроби відвоювати — і з боку недобросовісних підорендарів, і з боку німецької влади у Києві, яка зажадала відібрати відремонтований будинок у самісінькому центрі під комендатуру. Врешті-решт питання вдалося вирішити, і Молодій театр почав у власному приміщенні облаштовуватися. Прийшовши одного ранку на репетицію, актори побачили створену протягом однієї ночі розмальовану театральну завісу, а на сцені — серед банок з фарбами, з пензлем в руці — спить художник Петрицький, який всю ніч готував товаришам сюрприз.

Програмною виставою другого сезону стала постановка Лесем Курбасом «Різдвяного вертепу» на сюжет прадавнього українського лялькового дійства. Художник спектаклю Анатоль Петрицький буде на сцені театру справжню «вертепну хоромину», традиційно двоповерхову, поділену на дві рівні частини — «небо» і «землю». Все, як у традиційному вертепі, тільки замість ля-



Будівля Молодого театру на Прорізній (сучасний вигляд).

льок — живі актори. Костюми для персонажів були зроблені Петрицьким з урахуванням місця дії персонажа — стилізовані шати героїв горішньої, містеріальної частини та народне вбрання героїв долішнього, інтермедійного поверху. Окрім того, очевидець вистави актор Прохор Коваленко згадував таку яскраву деталь: по обидва боки від вертепної скрині художником були розміщені два величезні панно з намальованими чорним по червоному тлі силуетами козаків-Мамаїв.

Значно пізніше, 1925 року Анатоль Петрицький використав набутий у виставі досвід побудови двоповерхової вертепної декорації, працюючи у Харкові, в театрі Франка над гротесково-пародійною виставою «Вій» О. Вишні. Режисером вистави був Гнат Юра, з яким Петрицький почав співпрацювати саме у Молодому театрі, а його сценографічне вирішення відіграє роль пластичної режисури.

«Едіп цар», антична трагедія на українському кону

Серед доробку Молодого театру особливе місце посідає вистава «Едіп цар», прем'єрою якої 16 листопада 1918 року театр відкрив свій другий сезон у приміщенні на Прорізній. Проте робота над виставою йшла, фактично, весь час існування театру, ще з часів студії. Ось як згадує це актор театру Степан Бондарчук: «1916 рік. У лимарні Київського земства по вул. Караваєвській (тепер вул. Толстого) № 29, де нам надали безкоштовний притулок, у задушливому повітрі з запахами прядива, клоччя, ременю, сириці й смоли, у мокрих від цвілі стінах уночі Лесь Курбас під метроном навчав виразної і чистої вимови художнього слова...»

Курбас задумував постановку «Едіпа царя» Софокла у перекладі Івана Франка як програмну виставу новоствореного театру, ширше — як демонстрацію невикористаних досі можливостей української сцени. Період Молодого театру для Курбаса та його акторів — це час студійного навчання, стилізації, накопичення досвіду. За задумом керівника театру, саме в Молодому український театр має у стислий термін пройти той багатівіковий шлях, який пройшло світове театральне мистецтво, засвоїти стилі і жанри, нові для національної сцени, оволодіти засобами художньої виразності різних епох, тим самим збагативши арсенал сучасного театру. І відправний пункт на цьому шляху — антична трагедія.

Отже, репетиції «Едіпа царя» почалися вже з перших кроків роботи студії, в лимарній майстерні. Під метроном Курбас вчив молодих українських акторів читати бездоганний поетичний текст рідною мовою, написаний незвичним для них гекзаметром. А у перервах між заняттями Лесь Курбас, сказати б, підвищував загальний культурний рівень своїх акторів, розширював їх кругозір. Також у цей період він зі своїми студійцями відвідує київські музеї, зокрема колекцію Ханенків, де зберігалися пам'ятки Давньої Еллади.

1918 року, коли робота, що тривала вже два роки, добігала кінця, постало питання створення адекватного оформлення для вистави. Знаний мистецтвознавець, першовідкривач українського авангарду Дмитро Горбачов твердить: «Петрицький відкинув натуралізм у декораціях. Така декорація торкається вистави поверхнево та не стосується її засад. Новаторство таких режисерів, як Мейергольд, Таїров і Курбас, та таких художників, як Екстер, Якулов і Петрицький полягала в узагальненні художнього оформлення. Ніякої зайвини — лише те, що потрібно для гри акторів. Для постановки Курбаса «Едіп цар» Петрицький створив монументальну та просту декорацію у вигляді грецького порталу та жертovníка». А очевидець подій, режисер Молодого театру Марко Терещенко згадував, що «для „Едіпа“ через місяць були готові не тільки декорації, але й частина костюмів. Умілими руками художника мішквина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину.



«Едіп цар» Софокла, переклад І. Франка, 1918 р.

↑ Сцена з вистави. Жіночий хор.
→ Цар Едіп — Лесь Курбас.



З того непринадного матеріалу Петрицький створив чудове оформлення „Едіпа“, яке було надзвичайно лаконічне і гостре за емоційним впливом на глядача. На невеличкій сцені Петрицький виготовив різнокольорові сукна і колони в такому співвідношенні, що все це оформлення вже своєю композиційною побудовою вводило глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття глядачем хору у виставі — сцену благання народу».

Вистава справила велике враження на публіку. Окрім рецензій і відгуків у пресі, постановка Курбасом «Едіпа царя» стала улюбленою та завжди впізнаваною темою пародій та жартів, що були популярними у середовищі київської інтелігенції. У спогадах учасників найбільш таємничої, досі до кінця не роз'ясненої «дев'ятки» — групи митців, що сформувалася 1919 р. на квартирі Георгія Нарбута біля брами Заборовського, і до якої входив Курбас, чуємо відгомін славетної вистави.

Знаменитий музейник Федір Ернст так розповів про вечірки, що влаштовувались у Нарбута, незважаючи на його важку хворобу: «Остання одбулася 27 березня 1920 р. Це були — «89-ті роковини з дня народження зацного пана Лупи Грабуздова». Як зараз



«Едіп цар» Софокла, переклад І. Франка, 1918 р.

Цар Едіп — Лесь Курбас,
Йокаста — В. Щепанська,
Креон — В. Леонтович.



Цар Едіп — Лесь Курбас,
Терезій — С. Семдор.

пригадує це свято. Зібралось щось понад 20–30 чоловіка. Нарбут сидів в своїм урочистім жупані на широченній канапі карельської берези й весь сявав, весь тремтів від щастя. Ставили пародію на постановку Молодого Театру, при чім актори ламали руки й завивали замогильними голосами». Інший з присутніх тоді діячів, архівіст Володимир Міяковський, уточнював: «Пам'ятаю другі сходини, коли Павло Іванович [Зайцев] імітував деклямаційну манеру артистів „Молодого театру“. Загорнутий в біле простирadlo, він талановито провів якусь тут-таки зімпровізовану сцену, копіюючи дикцію і жести провідних акторів».

Укрмуздрама

1919 року Лесь Курбас у складі ініціативної групи засновує Українську Музичну Драму. Організатором і директором новоствореного театру став Степан Бондарчук, режисерами — Лесь Курбас і М. Бонч-Томашевський, художниками — Анатоль Петрицький і Олександр Хвостенко-Хвостов, балетмейстером — М. Мордкін, до творчого складу входили також композитор Я. Степовий, оперний співак Л. Собінов, диригент М. Багриновський. Цей перший український оперний театр встиг поставити у оформленні Петрицького оперу М. Лисенка «Утоплена» (режисер Л. Курбас) та балет Гюттеля «Азіаде» (балетмейстер М. Мордкін, Лесь Курбас як актор виконав партію Шейха).

На початку літа 1919 р. у театрі Українська музична драма Курбасом було підготовлено постановку опери Лисенка «Тарас Бульба». Петрицький стилізує ескізи під українське давнє мистецтво — розмальовані кахлі, барокові козацькі портрети, опрацьовуючи їх у гротесковому дусі. Було призначено дату прем'єри, проте у Києві, влада у якому тоді змінювалася мало не щоденно, напевне не можна було планувати. До Києва увірвалися денікінці, у приміщення Укрмуздрами втрапила бомба, розпочалася пожежа, у якій загинули костюми і декорації, і навіть ескізи Петрицького. Протягом 1920–21 рр. художник поновив всю втрачену серію, а з організацією Театрального музею при Мистецькому Об'єднанні «Березіль» передав означені роботи до його фондової колекції. Анатоль Петрицький і надалі регулярно надавав свої ескізи для поповнення музейної колекції [див. іл. на кольоровій вкладці].

«Гайдамаки», перша вистава синтетичного театру на вітчизняній сцені

1919 року всі київські театри були націоналізовані. Молодий театр не отримав статусу державного, а був влитий до Першого українського театру ім. Т. Шевченка на паритетних засадах з трупю Олександра Загарова (колишня Держдрама). Саме тут, у розореному війною, голодом і розрухою Києві, на українському кону вперше було здійснено новаторську виставу, яка втілила курбасові принципи синтетичного театру.

Вистава «Гайдамаки» за драматичною поемою Тараса Шевченка, інсценізованою Курбасом, була приурочена до шевченківських днів 1920 року та багато в чому була підсумком роботи двох попередніх сезонів Молодого театру.

Дійсно, вистава вражала силою синтезу мистецтв. Задіяні були всі виражальні засоби, всі види мистецтв — образотворче, музичне, хореографія, пантоміма, світлопис тощо — діяли, об'єднані режисерською волею, задумом цього легендарного спектаклю. Особливо були відзначені музична концепція спектаклю, створена композитором Рейнгольдом Гліером, та його зоровий образ, створений художником Анатолем Петрицьким. Вистава проходила в так званих «бідних» декораціях з сірої ряднини, у яку була одягнута сцена. З такої ж ряднини були пошиті прості селянські свити десяти жінок, так званих «десяти слів поета». Всі інші персонажі були вбрані у народний одяг у його етногра-



«Гайдамаки» за Т. Шевченком, 1920 р.



Сцена з вистави. Пролог. «Поневолення».
Сцена з вистави. Каткування Лейби.

фічно-концертному розумінні, позичений у відомій костюмерній Лейферта. Персонажі у яскравому вбранні виділялися на тлі сірої одежі сцени, персонажі у сірій ряднині зливалися з нею.

За задумом Курбаса, «десять слів поета» виконували у виставі роль античного хору — оповідали, що відбувалося між діями і за сценою, виголошували авторські ремарки, висловлювали своє ставлення до сценічних подій, іноді навіть виконували роль живої декорації. Вони співчували закоханим Оксані (В. Чистякова) та Яремі (Ф. Лопатинський), переймалися долею Лейби (В. Калин), над яким знущалися конфедерати.

Та коли до «слів поета» по співчуття звертається Гонта (І. Мар'яненко) після вбивства власних дітей, яке відбулося за сценою, дівчата миттєво відверталися від нього, засуджуючи страшний гріх дітовбивства. Вони зливалися з сірим тлом, розчинялися у ньому, залишаючи Гонту наодинці з власним сумлінням — його переконання виявилися для нього важливішими за рідну кров.

Цікаво, що цей блискучий прийом буде не менш вдало використаний Анатолем Петрицьким через багато років, на сцені Харківської опери. 1928 року у якості головного художника театру він оформив оперу Дж. Пучіні «Турандот». На тлі чорного задника діяли персонажі, чиї костюми склалися з різнокольорових геометричних площин. Анфас костюми були яскравими, а зі спини — чорними. Хор, розташований на спеціальних помостах по всьому кубу сцени, то розквітав радісним різнобарв'ям, то занурював у трагічну чорноту. Відбувалося це тоді, коли невдахи-наречені Турандот потрапляли до рук катів. Вони благали про допомогу, але хор відвертався від них і зникав на чорному тлі. У цей момент комедія масок перетворювалася на трагедію.



Сцена з вистави.
Ярема — Ф. Лопатинський,
Оксана — В. Чистякова.



↑ Сцена з вистави. В центрі Гонта — І. Мар'яненко.
← Сцена з вистави. Хор — Десять слів поета.



Курбас і Петрицький разом створили 1920 року новаторську синтетичну виставу «Гайдамаки», проте після цього їхні шляхи розійшлися.

Анатоль Петрицький на деякий час залишається працювати у Першому українському театрі ім. Т. Шевченка, оформлює декілька постановок режисера О. Загарова. 1921 року Петрицький їде до Москви, де затримується майже на три роки. Там він відвідує ВХУТЕМАС², співпрацює зі всесвітньо відомим балетмейстером Кас'яном Голейзовским.

Для Леся Курбаса наступні півтора роки — це «мандри заради життя», як він сам називає цей період. На початку літа 1920 року режисер зі своїми акторами (ядро Молодого театру) виходить з театру Шевченка і організує пересувний театр Кийдрамте. Він везе своїх акторів до колись ситих українських міст — Умань, Біла Церква, з метою зберегти групу своїх вихованців. У цей важкий і голодний час Курбас у трупі Кийдрамте не мав художника, а, здійснюючи постановки, зазвичай сам робив їх сценічне оформлення. У фондовій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігаються два невеличких альбоми з ескізами, зробленими митцем власноруч.

А вже наприкінці 1921 року Лесь Курбас з акторами повертаються до Києва, а в березні наступного року було створене Мистецьке Об'єднання «Березіль». Повернувшись згодом в Україну, Петрицький наголошував, що він працює з усіма театрами України — окрім «Березоля».

На вечорі з нагоди 75-річчя Леся Курбаса, який проводив у Києві Клуб творчої молоді «Сучасник» під керівництвом режисера Леся Танюка у 1962 р., Анатоль Петрицький так сказав про нього: «Я з ним дружив, сварився, любив його, інколи ненавидів, так, як і він мене. Жив він скромно, так, як і всі ми тоді жили... Його друзями були книги, багато книг. Єдиною „розкішшю“, яку Олександр Степанович міг собі дозволити, була чорна кава. Ми жили в одному приміщенні. От він вип'є бувало кави й скаже мені з трошки галицьким акцентом: «Анатолє, підємо погуляємо!» Часто ми з ним ціліснічкі ночі прогулювалися. Що це були за ночі! В роботі — страждання, в прогулянці — страждання, страждання великого, справжнього, допитливого художника, який ніколи не був задоволений з того, що він робив. Увесь час у ньому буяли пристрасті, буяв допитливий розум. Творити, творити нове, цікаве...»

Соратником Леся Курбаса протягом наступних дванадцяти років (1922–1933) був головний художник «Березоля» Вадим Меллер. З ним Курбас поставив свої програмні вистави київського і харківського періодів. А творча співдружність Куліш — Курбас — Меллер дала декілька вершинних вистав української сцени.



Анатоль Петрицький.
Портрет Леся Курбаса. 1929.
 Папір, акварель. Оригінал не зберігся.
 Фото репродукції.

² ВХУТЕМАС — Вищі художньо-технічні майстерні — навчальний заклад вищої освіти, утворений 1920 року в Москві шляхом об'єднання 1-х і 2-х Державних вільних художніх майстерень.

Галина Павленко,
Ада Саполькіна

АМВРОСІЙ БУЧМА У ВИСТАВІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» (до 130-річчя від дня народження А. Бучми та 165-річчя І. Франка)

Київські глядачі побачили «Украдене щастя» Івана Франка у постановці театру імені І. Франка у 1940 році (режисер Г. Юра. Прем'єра 28 березня). Незадовго до того (1939 р.) частина Західної України була приєднана до східних земель. Драматургія Франка стала на часі.

За свідченням В. Заболотної, — онуки А. Бучми, відомої театрознавиці, спочатку над постановкою «Украденого щастя» як режисер працював А. Бучма. Г. Юра мав грати Задорожного, а сам Бучма — Михайла Гурмана. Проте в процесі репетицій Гнат Петрович, мабуть, зрозумів, що акторською фактурою програє у боротьбі за любов Анни красеню Михайлу. Тоді він зробив рокіровку: собі забрав режисуру, Бучму переставив на роль Миколи, а на роль Михайла призначив молодого (33 річного), надзвичайно привабливого, ставного Віктора Добровольського. Тоді Бучма, гримуючись на Задорожного, раптом став клеїти собі носа качечкою, мішки під очима, згинати спину, уповільнювати незграбні рухи — тобто старити свого героя. На запитання В. Добровольського стосовно такого гриму і пластики актор відповів: «Де б ото був твій Михайло, якби я лишив Миколу молодим?» <...> Власне, саме його Микола надав виставі того глибинного змісту і трагедійного звучання, які потрясли глядачів довгі роки» [1, С. 46].

Бучма не грав, а був тим до краю збіднілим, битим-перебитим, понівеченим життям гуцулом. Він жив повнокровним життям — кохав, страждав, намагався зрозуміти, простити. Непоказний, немолодий, з похилими плечима і натрудженими руками, які працювали без упину, він захоплював, закохував якоюсь дивною, дитячою щирістю і чистотою.

Запис сцен із вистави, що зберігся на плівці, відтворює різні підходи основних виконавців до мовних характеристик образів. У Наталії Ужвій — Анни мова співуча, тягуча, з інтонаціями народних плакальниць. Стилїзована, умовна. У Віктора Доброволь-



Сцена з вистави.
Михайло — В. Добровольський, Микола — А. Бучма,
Анна — Н. Ужвій



Задорожний — А. Бучма

ського — Михайла, перш за все, гарний, глибокий, багатий на обертони голос. Незважаючи на драматичні обставини, бадьорий, з певним алгоритмом, підйомом і спадом. У цих акторів слово було обкатане, як камінці біля моря, виблискувало і мало самотійну вагу. Бучма, на погляд рядового глядача, прозаїчніший. На перше враження — менш професійний. Його мова була аритмічна, дихання зривалося, окремі слова повторювались. Як свідчив театрознавець і режисер, автор книги про А. Бучму Борис Львов-Анохін, часто на початку вистави це викликало у окремих глядачів відчуття якоїсь помилки. Чи той актор грає? Але це тривало недовго. Поки актор не брав у полон, не заворожував.

Його сценічна мова — це мова душі. В ній було саме життя, його живий подих. Хотілося слухати ще і ще, бо саме в цьому була правда і найвища поезія.

Якщо спробувати привести на сцену того самого живого гуцула, за якого приймали глядачі Амвросія Бучму, і примусити говорити, то його мова здалася б їм неприродною, штучною. Правду не можна просто винести з життя на сцену, вона має бути художньо організована. Бучма робив це блискуче. Як зазначив у своїй розповіді, записаній на магнітофонній стрічці В. Заболотною, О. Романенко «Бучма в цьому матеріалі купався, він знав цих людей».

Висока виконавська майстерність А. Бучми була проявом не тільки великого таланту, але й професійної зрілості. Про важливість єдності творчого натхнення і майстерного володіння засобами виразності у створенні сценічного образу актор висловився у своїй статті «Творення художнього образу»: «В творчому процесі, в шуканнях шляхів втілення художнього образу актор повинен знаходити творчу радість, вогонь натхнення. <...> Проте цього ще недосить. Щоб створити високохудожній образ, який би глибоко схвилював глядача і надовго залишився в його пам'яті, актор повинен майстерно володіти своїми природними засобами виразності, своїм матеріалом: словом (інтонаціями і дикцією), рухом (жест, тіло, міміка), повинен уміти пристойно співати, відчувати ритм, танцювати. Дуже добре, коли актор ще й сценічно привабливий і володіє почуттям характерності, тобто вміє повністю злитися з образом» [2, С. 67].

Майстер сценічного мистецтва, він наголошував і на небайдужому ставленні актора до створених ним образів (у статті «Людина чи персонаж»): «Справжній художник сцени, як і письменник, не може не любити створені ним образи, бо всі вони є вистражданим плодом його сил, думок і нервів, плодом його безсонних ночей, частиною його особистого життя. При цьому для творця зовсім байдужі якості його створінь, він



Задорожний — А. Бучма



Сцена з вистави.
Микола — А. Бучма,
Анна — Н. Ужвій

однаково гаряче любить їх всіх, як мати своє дітище. Цього великого почуття любові позбавлені актори-ремісники. Тому-то від їх виконання ролей завжди віє холодом і нудотою» [2, С. 73].

Підсумовуючи власний акторський доробок у театрі та кіно за п'ятдесят років, артист підкреслив особливе ставлення до образу Миколи Задорожного серед численних ролей в українському класичному репертуарі: «<...> я особливо люблю Миколу Задорожного з найкращої драми видатного українського письменника-демократа Івана Франка „Украдене щастя“. В цю свою роботу я вклав увесь багаторічний життєвий і мистецький досвід, творчий запал, уміння — все, що набув і пізнав за довгі роки роботи в театрі, все, що бачив і чув ще тоді, коли молодим початкуючим актором поневірявся по містах Гуцулії, працюючи в театрі „Руської бесіди“. Це був тоді єдиний театральний заклад на території Західної України, що грав свої вистави рідною українською мовою, доступною і зрозумілою жителям краю» [2, С. 79].

Високо оцінили роботу актора й театрознавці-критики. Так зокрема Б. Львов-Анохін, детально аналізуючи виконання ролі Миколи Задорожного, підкреслював глибоке проникнення в образ, його масштабність: «Бучма зіграв біль і віру народу. Він глибоко перейнявся стихією творчості Івана Франка. Великому актору близька й зрозуміла любов Франка до народу, біль за його страждання. <...> Бучма втілює на сцені почуття й думки великого українського поета... <...> людяність властива Миколі — Бучмі. Ця глибоко помічена риса народного характеру робить образ таким чарівливим і значним. <...> поєднання приголомшливої правди зображення з силою поетичного узагальнення прищеплене й мистецтву Бучми, як, втім, всякому мистецтву, позначеному рисами істинної народності» [3, С. 93–95].

Актор грав в «Украденому щасті» з 1940 по 1952 рік. І весь цей час його герой жив своїм яскравим сценічним життям, вражаючи глядача, викликаючи його чуттєву реакцію, незалежно від віку та життєвого досвіду. Підтвердженням цього є промовистий документ, що зберігається у фондах музею, — записка, написана під впливом вистави одразу ж після перегляду, як виплеск розбурханих емоцій. Аркуш у маленькому конвертику, складений багато разів. На конверті напис, зроблений тушшю: тонко — «На сцену» і жирно — «А. М. Бучмі». Текст написаний графітним олівцем розбірливим, напівдитячим почерком: «Трагедія... Жахлива і невмолима... Трагедія сірого нужденного життя, чи не найглибша і найпоширеніша в світі. Ми більше не годні мовчати, дорогий Амвросію Максиміліановичу, не годні не схилити перед вами низько наше чоло. Бо хто в силі відтворити сей образ Миколи — і стати глибоко нещасним, що лиха доля губить його все життя. О, артисте, прийміть наше поважання. <...> Ще раз низько схиляємо чоло. Двоє дівчат» [4].

Вистава була відзначена й державою — нагороджена Сталінською премією. Із цим пов'язаний цікавий факт, про який розповіла В. Заболотна: «Нагороді активно сприяв член Комітету із Сталінських премій, видатний єврейський актор Соломон Міхоелс. Він не тільки кілька разів бачив цю виставу в Києві, але й зіграв її фрагменти, особливо Бучму в ролі Миколи на засіданні Комітету — бо ніхто з поважних суддів не збирався їхати в якусь там провінцію дивитися виставу, та й що там у тій провінції могло відбутися видатного? Талант С. Міхоелса переконав» [5].

Востаннє глядачі побачили Бучму в ролі Миколи Задорожного на екрані у фільмі-виставі «Украдене щастя» театру ім. І. Франка (режисери Г. Юра, І. Шмарук, 1952 р.).

Непересічні виразні сценічні образи, створені видатними артистами, нерідко надихали майстрів пластичних мистецтв. Так зокрема в експозиції МТМК України представлені роботи скульпторів Л. Біганича «Соломія Крушельницька в ролі Аїди», І. Кавалерідзе «Федір Шаляпін в ролі Олоферна». Одним з надзвичайно цінних експонатів колекції скульптур, що зберігаються у фондах музею, є бронзова скульптура роботи

І. Кавалерідзе «Амвросій Бучма в ролі Миколи Задорожного». Герой Бучми сидить на лаві, плечі його зігнуті, голова опущена і спирається на руки, що застигли у незвичному для них спокої. Бідняк, трудар і мислитель, який весь у роздумах над сенсом буття. Кавалерідзе відтворив не якийсь окремих момент, певний епізод у виконанні актора, а саму глибинну сутність образу.

Великою мірою завдяки генію Амвросія Бучми вистава «Украдене щастя» 1940 р. увійшла в історію театру ім. І. Франка, стала знаковою в його репертуарі. Кілька поколінь франківців переосмислювали драму Івана Франка, і сьогоднішні митці театру здійснили її сучасну постановку у новому сценічному прочитанні.



Джерела

1. Павленко Г. Легенди архіву Амвросія Бучми. К.: НАКККіМ, 2011. 99 с.
2. Бучма Амвросій. З глибин душі (статті і спогади). К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 187 с.
3. Львов-Анохин Б. Амвросий Максимилианович Бучма. 1891–1957/Мастера театра. Монографии. М.: Государственное издательство «Искусство», 1959. 182 с., іл.
4. Фонди МТМКУ, фонд «Р», арх. Бучми А. М., інв. № н/д 10646.
5. Заболотна В. У пошуках «Украденого щастя». Гортаючи знакові сторінки з історії головної сцени нашої країни // режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayina-incognita/u-poshukah-ukradenogo-shchastya>

Антон Кармазін

ТРИ ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ПЕРЛИНИ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Творчість Тараса Шевченка залишалася для Михайла Вериківського постійним творчим супутником, а його внесок в українську музичну шевченкіану є одним із найвагоміших. Як видно із наведеної нижче таблиці, звернення Вериківського до поезії Шевченка охоплює понад 40 років — із 1919-го по 1960-й, знаходячи свої втілення у різних музичних жанрах (див. табл. 1):

Таблиця 1.

№	Назва твору	Уточнення
1.	Хорова фантазія для солістів, хору і фортепіано «Гайдамаки»	Власне лібрето, 1919 р.
2.	Редакція та оркестровка сюїти з опери М. Аркаса «Катерина»	1934 р.
3.	Музика до кінофільму «Назар Стодоля»	Українфільм, Одеса, 1937 р.
4.	Літературно-музична композиція «Кавказ»	1938 р.
5.	Хор «Світе ясний»	1938–1939р.
6.	Опера «Сотник»	Власне лібрето, 1939 р.
7.	Хорова обробка народної пісні «Думи мої»	1939р., друга редакція — для голосу з фортепіано, 1944 р.
8.	Обробка мелодії Г. Гладкого «Заповіт»	1939
9.	Поєма для баса та симфонічного оркестру «Чернець»	1942 р.
10.	Опера «Наймичка»	Лібрето у співавторстві з К. Герасименком, 1943 р.
11.	Оркестровка опери Г. Козаченка «Пан сотник»	1958 р., за поемою «Сотник»
12.	Хор «Ой, гоп таки так»	1960 р.

Отже, поезія Т. Шевченка стала однією з окремих самостійних ліній музики композитора. Не ставлячи перед собою завдання аналізувати шевченкіану Вериківського в цілому, обмежимося трьома творами композитора, а саме кантатою (за авторським визначенням — хоровою фантазією) «Гайдамаки», оперою «Наймичка» та вокально-симфонічною поемою «Чернець». Проте сказати кілька слів про загальне ставлення Вериківського до творчості Тараса Шевченка є необхідним.

Загалом у Радянській Україні ставлення до поезії Шевченка не було — і не могло бути — постійно незмінним вже через загальні зміни соціально-політичної доктрини. Його можна прослідкувати навіть за виданнями «Кобзаря» різних років: у них або відсутні, або навпаки надруковані деякі «незручні» для влади вірші. Заборонити більшість творів поета відкрито (були винятки) тоталітарна влада не наважилася, однак намагалася розглядати їх у дуже викривленій ідеологізованій площині.

Вериківського ж насамперед приваблювала яскрава мелодійність поетової мови, яка ніби сама прагнула бути покладеною на музику. Як писав Петро Одарченко, «Тарас Шевченко належить до числа наймузикальніших поетів не тільки України, а й усього світу. <...> Ця виняткова музикальність поезії Т. Шевченка була основною причиною того, що не тільки композитори, а й численні представники простого народу стали класти на музику поезії Т. Г. Шевченка» [9, С. 84]. За словами Ольги Козій, музична шевченкіана — це «окремий могутній пласт, що вражає своєю свіжістю, різнобарвністю і невичерпністю» [8, С. 48].

Нещодавно в Інституті книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського відбулася презентація книги «Музична Шевченкіана у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» під редакцією Людмили Руденко, яка докладно систематизувала цей справді окремий пласт музичної історії України. На цій презентації виступив видатний український диригент Іван Гамкало, який, зокрема, торкнувся і внеску Вериківського у шевченкіану. За його словами, з якими ми абсолютно погоджуємося, найкращими творами композитора є саме його шевченківські опера «Наймичка» та вокально-симфонічна поема «Чернець». На одному мистецькому рівні з цими беззаперечними творчими досягненнями, на нашу думку, перебуває і його хорова фантазія «Гайдамаки».

Саме цей твір відкриває його власну шевченкіану та водночас є першим твором національно-історичної тематики. Написані ще Вериківським-студентом, «Гайдамаки», тим не менш, вже концентрують у собі цілий ряд показових для його творчості рис [6, С. 87]. Як справедливо підкреслює Х. Зайченко, «з великої епопеї про селянсько-козацьке повстання 1768 року <...> М. Вериківський вибрав кілька епізодів, акцентуючи мотиви могутнього національного піднесення в обороні волі й батьківської віри, життєствердної сили народної пісні» [5, С. 74].

Композитор сам створив лібрето кантати, скомпонувавши потрібним чином поетичний матеріал із текстів окремих розділів поеми Т. Шевченка: «Свято у Чигирині», «Бенкет у Лисянці», «Треті півні», «Червоний бенкет», «Гупалівщина». Крім цього Вериківський органічно вводить у лібрето рядки із «Давидових псалмів» Шевченка, а саме його переспіву псалма №12 «Доколі, Господи, забудеш мя».

На початку інструментального вступу кантати звучить мелодія у низькому регістрі, яку пронизує відчуття тривожного очікування, передчуття драматичних подій. Гармонічний колорит фантазії загалом похмурий, зосереджений (за винятком деяких жанрових епізодів), що відповідає провідному настрою вибраних розділів поеми, точно відображаючи трагічний дух та емоційний тонус шевченкової поезії. «Гайдамаки» мають розгорнуту одночастинну композицію наскрізного розвитку, що має вступ, основний розділ та завершення. Довільність архітектоніки композиції підкреслена авторською назвою твору — хорова фантазія.

Із вільно вибудованою формою цілком узгоджується досить вільний тональний план кантати. Його головною характерною ознакою є плавне перетікання, поступові модуляції у споріднені тональності, серед яких у цілому переважають мінорні — *d-moll*, *c-moll*, *f-moll*, *b-moll*. Натомість мажорні тональності здебільшого з'являються у вигляді тимчасових відхилень, що повною мірою відповідає змісту поетичного тексту твору.

Твір сприймається як цілісне ідейно-образне розуміння поетом та композитором історичного минулого України. Цікаво, що вже у пізній період творчості, у грудні 1951 року цей сюжет знову привернув увагу композитора, який писав у своєму щоденнику: «Добре попрацював і закінчив інтродукцію до ораторії „Гайдамаки“» [3, С. 74]. Твір, однак, залишився незавершеним.

Доля розпорядилася так, що творче життя опери «Наймичка» почалося далеко від України — вона побачила світло рампи 15 листопада 1943 року в далекому Іркутську. А

через рік, 28 жовтня 1944 року «Наймичка» стала першою оперною прем'єрою у Києві після визволення міста.

Ця вистава була описана кореспондентом американського інформгентства «Асошіейтед прес» Е. Гілмором: «Я мав велику насолоду відвідати в Київському оперному театрі першу виставу після відступу німців. Театр був темний, коли ми зайшли, бо треба було заощаджувати цінний газолін, щоб приводити в рух генератор для освітлення сцени. У той вечір артисти співали голосами, що йшли від серця, а не з легень» [7, С. 293].

Як згадував Михайло Стефанович, «опера ставилась в надзвичайній атмосфері творчого хвилювання і захоплення. <...> В деяких місцях — в партії Ганни — композитор підноситься до рівня трагізму, а народні сцени виявляють в авторі майстра саме оперного мистецтва» [7, С. 297]. Вериківському, як відзначають дослідники, вдалося у цій опері правдиво відтворити мову шевченківського оригіналу [4, С. 56].

Оригінальним творчим рішенням митця, яке, однак, дорого йому коштувало було введення в оперу весільного обряду. Як зазначала, зокрема, Лідія Архімович, «був час, коли М. І. Вериківському закидали національну обмеженість, мотивуючи її посиленою увагою композитора до національної української старовини, у зв'язку з чим згадувався і весільний обряд у „Наймичці“» [1, С. 126]. Тож опера поповнила список творів, через які митця «застерігали від надмірного захоплення» історичною тематикою.

Потрапила до цього переліку і вокально-симфонічна поема «Чернець». Безумовно, що і Шевченка, і Вериківського надихала колоритна й сильна постать козацького полковника Семена Палія. Ідучи за поетом у своєму творчому задумі, М. Вериківський нічого не змінює в його авторському тексті, — поема звучить без будь-яких скорочень. Композитор присвятив її пам'яті видатного музикознавця Миколи Грінченка.

М. Вериківський, на наш погляд, ніби намагається по-новому осмислити відомі історичні події. Вперше виконана в Уфі 1942 року, — одразу після написання, поема справила дуже сильне враження на представників української культури, евакуйованих до Башкирії під час радянсько-німецької війни. Адже, як згадувала О. Вериківська, композитор запросив на домашню «прем'єру» твору П. Тичину та М. Рильського. Останній після знайомства з музикою назвав М. Вериківського переможцем, підкреслюючи те величезне враження, яке музика справила на присутніх. Олена Михайлівна також наголошувала, що згодом чула поему у виконанні різних співаків, і кожен привносив у неї щось своє [2, С. 34].

Емоційна насиченість та багатоплановість твору зближує його з монологічними оперними сценами. Поема має два великі розділи, трактовані автором відповідно до тексту літературного першоджерела. Перший розділ є жанрово-побутовим — у ньому зображено колоритне козацьке гуляння.

Другий розділ — це спогади та роздуми старого полковника, підведення ним життєвих підсумків. Твір має досить вільну композиційну будову, визначену структурою шевченкового вірша. Проте контрастне співставлення двох розділів надає поемі художньої цілісності [10, С. 59]. Поступове затихання музики у кінціві ніби підкреслює історичну дистанцію, давність зображуваних подій життя та боротьби визначного діяча козацької доби.

Ім'я Михайла Вериківського назавжди залишиться серед митців, які зуміли глибоко вникнути у сутність шевченкової поезії та виявили по-справжньому авторське її бачення.

Джерела

1. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 376 с.
2. Вериківська О. Митець, свідомий свого покликання // Леля / упоряд. Е. Митницький, О. Непосєдова. Київ, 2006. С. 33–37.
3. Вериківська І. Архів Михайла Вериківського // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х.: зб. ст. / ред.-упоряд. О.Торба. Київ: 1997. С. 72–76.
4. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ : Держ. вид во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 96 с.
5. Зайченко Х. Хорова музика у творчості Михайла Вериківського як спосіб вираження національно-патріотичних ідей // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народж.) / за заг. ред. Ломаковича А.М. Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 71–77.
6. Кармазін А. Хорова фантазія «Гайдамаки»: початок звернення М. Вериківського до національно-історичної тематики // Формування науко-во-освітньої політики: зб. наук. ст. Київ, 2015. С. 85–89.
7. Кармазін А. Опера «Наймичка» Михайла Вериківського : особливості концепції // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. Г. Городецька. Вип. 105: На скрижалях музичної історії. Українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. Київ, 2013. С. 292–302.
8. Козій О. Музична шевченкіана // Творча спадщина Тараса Шевченка як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх учителів мистецьких дисциплін : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / гол. ред. Дудник О. В. Умань : 2014. С. 45–49.
9. Одарченко П. Шевченко і музика // Тарас Шевченко і українська література : зб. наук. ст. Київ : Смолоскип, 1994. С. 81–86.

Анастасія Канівець

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЧАСОПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Українська традиційна культура стала об'єктом відображення в кіно з початку розвитку кінематографу в Російській імперії. Кінострічки на українську тематику набули значної популярності: екранізували Гоголя, пушкінську «Полтаву», знімали історичні фільми [2, С. 26–28]. У стрічках на кшталт «Три кохання в мішках» вона експлуатувалася переважно як яскравий, атрактивний етнографічний матеріал. Ключовим у репрезентаційному модусі стає стереотип, що задовольняв очікування глядача, а разом підтримував у глядацькій свідомості вже сформований образ «малоросійської» України, з такими знаками етнічності, як білі хатки, стилізовані інтер'єри, насичені вишитими рушниками, заможний традиційний одяг, танці, а у випадку кінодекламаторів — ще й пісні («Ніч перед Різдом», «Мазепа», «Як вони женихалися», «Москаль-чарівник» тощо). Варто зазначити, що обмеження кіно-України побутово-етнографічними рамками було частиною імперської культурної політики: оскільки цензурні обмеження щодо театру стосувалися й кіно, було дозволено твори лише такої тематики [1, С. 28].

Разом із тим, у ранніх фільмах на українську тематику «етнографізм» (свідомо чи несвідомо) слугував не лише розвазі глядача, а й відображенню місцевої культури. Останнє підкріплювалося і попередньою мистецькою традицією, зокрема театальною: не випадково серед ранніх українських фільмів опинився й зразок «високої» культури — перенесення на екран в 1911 р. вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського, причому у виконанні найпотужнішого на той час акторського складу — трупи корифеїв, в т.ч. М. Садовського і М. Заньковецької. Хоча в основній масі кінострічок український національний простір було репрезентовано через «низьку», масову театральну культуру (водевілі, комедії на кшталт «Як вони женихалися», «Як ковбаса та чарка» тощо), в умовах репресивної імперської культурної політики це відіграло свою роль у популяризації української традиційної культури.

Були і серйозні спроби представити на великому екрані український історичний простір. Так, Д. Сахненко (до речі, саме він зафільмував «Наталку Полтавку») створив першу масштабну українську історичну драму «Запорозька Січ (Осада й оборона Запоріжжя)» (1911 р.). Цю стрічку, присвячену подвигам легендарного кошового Івана Сірка, як говорила реклама, відзняли за участю нащадків запорожців, на місцях колишньої Січі; консультантом виступив видатний історик Д. Яворницький. То була унікальна на ті часи кінокартина, репрезентація української історії, відзнята за оригінальним сценарієм (на відміну від поширених тоді екранізацій літературних творів, п'єс, пісень). Характерні й неігрові його фільми, знову ж таки свідомо чи ні пов'язані з репрезентацією місць «козацької» України («По Дніпру (Ненаситецький поріг)» 1910 р., «Головні січі Запоріжжя» (анонсовані як «зйомки історичних пам'ятників старого козацтва»), «Грандіозні дніпровські пороги», «Острів Хортиця (Знаменитий острів Хортиця і його руїни, залишки Запоріжжя)» 1911 р.) [3, С. 230–250; 315–325].

В радянський період фільми з українською тематикою, поруч зі старою тенденцією відображати уявну Україну-Малоросію (яскравий приклад — знову ж таки гоголівські екранізації, «Сорочинський ярмарок» М. Екка й «Майська ніч» О. Роу), показують вже інший підхід, точніше, підходи. Особливо яскраво вони втілені в стрічках, що одержали умовну назву «поетичного кіно». Перший — використання того, що американська дослідниця Дж. Гурга означила як «етнографічний модус» [5, С. 230–250; 315–325]. Він передбачав застосування засобів документалізму: так, Дж. Гурга розділила персонажів «Тіней

забутих предків» С. Параджанова (1964) на дві категорії — зіграних професійними акторами і втілених місцевими мешканцями. При цьому в останніх особливо акцентовані деталі-знаки їхньої приналежності до зображуваного світу, наприклад, показані крупні плани рук, ніг, що мають сліди сільського способу життя і праці [5, 159–163]. Тіло, таким чином, саме виступає елементом простору, точніше — його «квінтесенцією», оскільки марковане як приналежне саме йому. Крім того, тіло стає носієм часу, оскільки стає знаком і зображуваного минулого [5, 159]. «Етнографічний модус» давав змогу не просто створити художній образ традиційної української культури, а й закарбувати на плівці його елементи — автентичні предмети, обрядовість тощо. Введення в тіло художнього тексту образів реального національного світу, причому у вишуканій мистецькій формі, стало важливою рисою українського поетичного кіно, починаючи ще від О. Довженка, який залучав до зйомок «Землі» (1930) селян. Особливо виразно такий підхід проявився в «Тінях забутих предків» С. Параджанова, де вигадливий авторський кінематографічний світ гармонійно інкорпорує в себе «архаїчний» світ Карпат.

Кардинально інший підхід до репрезентації національного простору запропонований у стрічках на кшталт «Вечора на Івана Купала» Ю. Ілєнка (1968) і «Пропалої грамоти» Б. Івченка (1974). У своїх екранних версіях Гоголя автори підхопили існуючі стереотипи образу України і, довівши їх до абсурду, «підірвали» зсередини. Наприклад, уявлення про «біленькі розписані хатки» і «ошатні церковці» Ю. Ілєнко трансформує у вигадливі, підкреслено нереалістичні декорації. Засобами гіперболи, гротеску активно послуговується і «Пропала грамота» (яскравий приклад — сцена в корчмі). «Позиція блазня» у репрезентації національного простору дозволила авторам закласти у кінотвір доволі сміливий політичний антиколоніальний підтекст. Разом із тим, підкреслено умовне зображення України стало формою репрезентації не стільки «фізичного», скільки «ментального» її світу. З одного боку, у таких фільмах, як «Пропала грамота» Б. Івченка, «Вавилон ХХ» І. Миколайчука (1979) помітне тяжіння до передачі рис національного характеру, світогляду. З іншого — для стрічок цього напрямку характерне відображення травматичних сторінок національної історії й повсякдення («Вечір на Івана Купала» і «Криниця для спраглих» Ю. Ілєнка, «Пропала грамота» Б. Івченка).

Важливою рисою цього періоду стало те, що репрезентація традиційної культури за допомогою складних, вишуканих кінематографічних засобів, поруч із шанобливим ставленням до її відтворення, неявно боролися зі зверхнім, спрощеним поглядом на народну культуру, демонструючи її багатство і глибину.

Показовою стала також зміна панівного способу зображення природного простору: все більшу роль відіграють натурні зйомки, що демонструють українські пейзажі. Місцю, яке він тепер посідає на екрані, відповідає тісний зв'язок між героєм і його довкіллям. Перехід від домінанти павільйону до домінанти природного простору неявно знаменує перехід від сконструйованого образу України, її уявного «Я», вигаданого Іншим (у нашому випадку — імперською системою), до спроби повернути власний, національний погляд на країну. Звісно, і в українському авторському кіно були цікаві експерименти з простором павільйону — такими є ранні авангардистські роботи І. Кавалерідзе («Злива» /1929/, «Перекоп» /1930/). Характерно, що, на відміну від «Землі» О. Довженка, через свої надвиразні пейзажі розкритикованої за «біологізм», «Зливу» звинувачували у «формалізмі». Можливо, тут у відмові від реалістичного відображення простору, його підкресленій сконструйованості побачили загрозу для достовірності фільмового нарративу. Поданий в умовному ключі, він сам із закладеними в ньому ідеологемами певною мірою поставав як конструкція. Ця специфіка сприйняття кінопростору згодом дозволила Ю. Ілєнку під виглядом «казки» втілити на екрані історію, що в «реалістичному» форматі навряд чи дійшла б навіть до стадії виробництва. У той же час, максимально повне використання «фотографічної» природи кіно дозволило С. Параджанову у «Тінях забутих

предків» і Л. Осиці у «Камінному хресті» (1968) показати світи народної культури як щось живе, «справжнє». Попри принципово різну стилістику, арсенал кінозасобів, зрештою, характер історії, зображені картини Гуцульщини і Покуття сприймаються як автентичні, задокументовані. Парадоксальним чином, попри авторський характер поетичного кіно, саме в ньому національний простір отримує власний голос.

У період незалежності репрезентація українського національного простору набула своєї специфіки. На відміну від попередньої формації «національного» (за формою й змістом) кіно, у 1990–2000-х визначальним стало намагання не передати, а переглянути національний простір. В попередній період було розроблено умовні шаблони репрезентації національного простору з уже не «зовнішнього» (імперського), а «внутрішнього» (українського) погляду. Таким чином, в українському кінематографі стає більш актуальною перегляд і навіть деконструкція саме останнього. Звісно, межу між «імперським» і «внутрішнім» поглядами подекуди важко провести, тим більше, що закріплювані в глядацькій свідомості образи мають ту саму основу традиційної української культури — різнилося передусім їх прочитання.

Таким чином, для кіно цього періоду характерна менша зацікавленість у власне відтворенні національного простору, натомість помітна тенденція у послугуванні шаблонами, часом з обігранням їх. Так, село традиційно посідає важливе місце в кінематографі, проте слугує переважно як декорація до дії, без глибокого зацікавлення у відображенні «справжньої», автентичної сільської культури. Поруч із тим, є зразки відвертої гри зі стереотипними образами села, на відміну від колоніального періоду, вже без політичного підтексту («Фучжоу» Ю. Ілєнка, 1994 р.).


Так, знаковим традиційно лишається образ села, причому у згаданому вище «Фучжоу» воно має підкреслено «лубковий», «кітчевий» характер; фактично, українське село тут виступає знаком себе самого — так само, як і американське чи то село, чи то містечко, що фактично виступає оберненим варіантом українського; фактично обидва локуси творять обернено-дзеркальну структуру, яку герой, представник української діаспори Орест, долає в процесі медіації. Загалом, у цей період поняття «свого» простору стає підваженим. Тут, вочевидь, свідомо чи несвідомо проявилось історичне минуле України, колишньої імперської провінції, метрополії для потужної діаспори. Особливо відвертий цей мотив для фільмів М. Ілєнка. Так, лишається відкритим питання, що є батьківщиною для Ореста з «Фучжоу» — Америка, в якій він народився і зріс, чи Україна — «предківська» земля. Герой «Того, хто пройшов крізь вогонь» Іван зміг поєднати обидві ідентичності — українську та індіанську (отриманий ним статус вождя свідчить про повну інкорпорацію в соціум). Яскравим уособленням зустрічі двох культур є заключна сцена фільму — толока, на якій індіанці будують українську хату. Виникає цей мотив і в «Мамаї» О. Саніна (2003 р.), де герой-українець віднаходить новий дім (і формує нову ідентичність) у «чужому» просторі Степу, Дикого поля.

Варто зазначити, що пріоритети у відображенні природного простору з 1990-х рр. зазнали змін. Частково це пояснюється зникненням цензури і зверненням до нових тем. Наприклад, образ Степу посів в українській кіно-географії помітне місце завдяки «козацьким» фільмам, що стали досить популярними в 1990-х рр. Тут він відіграє роль українського «фронтиру», простору пригод і випробувань («Тримайся, козаче!» В. Семанова, 1991 р., «Дорога на Січ» С. Омельчука, 1994 р., тощо) [4]. Як згадувалося вище, О. Санін запропонував цікаву інтерпретацію Степу-Дикого поля як одного з факторів формування української культурної ідентичності. Його «Мамай» показує генезу знакової фігури козака-бандуриста, що постає як зустріч України зі степовим Сходом. Натомість меншу роль стали відігравати гори, Карпати, які в попередньому періоді були знаковими як простір збереженої автентичної традиційної культури. Загалом, 1990–2000-і — період постмодерністського захоплення «чужих» культурних фактур, відмова від виключно національного ґрунту і дослідження людини на межі культурних світів.

Таким чином, український національний простір на екрані, за певних постійних домінант, у різні періоди зазнає трансформацій, далеко не завжди зумовлених суто мистецькими чинниками.

жерела

1. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: НТШ, 1962. 267 с.
2. Журов Г. З минулого кіно на Україні. 1896–1917. К.: Вид-во АН УРСР, 1959. 138 с.
3. Миславский В. Кино в Украине. (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена. Харьков: Торсинг, 2005. 576 с.
4. Папаш О. Мінливий степ: Трансформація національно маркованих топосів у кінематографі // режим доступу: <http://ua.convdocs.org/docs/index-167970.html>
5. Gurga J. J. Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. // A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy University College London (UCL) September 2012. 342 p.



ЕКСКЛЮЗИВ
(до спеціальної теми)

ДО МОГО ФОРТЕПІАНО

Антон Кармазін
Слова Лесі Українки

Moderato

Soprano

mf Мій дав-ній дру- же му-шу я з то- бо- ю роз-ста-ти-ся на-

Piano

p

4

S

дов- го жаль ме- ні з то-бо- ю зник-ла я ді-ли-ти-ся жур-

Pno.

7

S

бо- ю спо-ві-ду-вать дум- ки ве-се-лі і сум- ні тож при то-

Pno.

10

S

бі мій друже дав-ній вір- ний прой-шло жит- тя ди-тя-че- є мо-

Pno.

13

S

є як ся-ду при то-бі я в час ве-чір-ній ба-га-то спо-га-дів то-ді вста-

Pno.

Con moto

16

S

f

є кар-ти-на по-ста-є зіб-равсь гур-то-чок про-ва-дить

Pno.

mf

19

S

ре-чі і спі-ва й гу-ка на кла-ві-шах тво-їх швид-кий гуч-ний та-

Pno.

22

S

но-чок чи- ясь ве- се- ла виг- ра-ва ру- ка чо-го я

Pno.

25

S

пла-ка-ла то-ді чо-го ри- да-ла то-ді ж кру-гом так ве-се-ло бу-ло

Pno.

28

S

ох пев-не ли-хо сер-цем по-чу-ва-ла що на ме- не мов хма-ра грі-зна йшло

Pno.

31

S

Pno.

Moderato

34 *mf* ко-ли я сму-ток свій на стру-ни кла-ла з'яв-ля-лась ці-ла

34 згра-я крас-них мрій ве-сел-ко-ю мо-я на-ді-я гра-ла да-ле-ко

40 ли-нув ду-мок лег-кий рій роз-ста-є-мось на-дов-го ми з то-

43 бо-ю зо-ста-неш-ся ти в са-мо-ті ні-мій а я не ма-ти-

The musical score is written for voice (S) and piano (Pno.). It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is G major (one sharp). The time signature starts in 3/4, changes to 4/4 at measure 34, and returns to 3/4 at measure 37. The lyrics are in Ukrainian. Dynamics include *mf* and *p*.

46

S

му де ді- ти-ся з жур-бо- ю про-щай же дав-ній лю-бий дру-же

Pno.

49

S

мій

Pno.

p

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної «Курбас і художники авангарду»

«Тарас Бульба» М. Лисенка, 1919 р. (не здійснено).
Художник Анатоль Петрицький



Ескіз костюма Тараса Бульби



Ескіз костюма Андрія-козака



Ескіз костюма Насті,
дружини Бульби



Ескіз костюма Шляхетної пані

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної «Курбас і художники авангарду»

«Тарас Бульба» М. Лисенка, 1919 р. (не здійснено).
Художник Анатоль Петрицький



Ескіз костюма Панни Марини



Ескіз костюма Мотрі, вихованки
Насті Бульби



Ескіз костюма Посланця гетьмана



Ескіз костюма Андрія-бурсака

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бевзюк-Волошина Лілія — завідувачка відділу Музей М. Заньковецької; театрознавець, кандидат мистецтвознавства. В МТМКУ працює з 2020 р.

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

Дерев'янка Олександра — старший науковий співробітник відділу Музей М. Заньковецької; філолог. В МТМКУ працює з 2020 р.

Зубченко Ірина — завідувачка відділу історії театру; театрознавець. В МТМКУ працює з 2008 р. на посадах старшого наукового співробітника, завідувача відділу.

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

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

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

Павленко Галина — театрознавець, в музеї працювала у 1975–2010 роках на посадах старшого, провідного наукового співробітника, завідувача відділу історії театру.

Саполькіна Ада — учений секретар (з 1990 р.); театрознавець. В МТМКУ працює з 1987 р. Членкиня НСТД України.

Старчік (Марченко) Аліна — театрознавець, в музеї працювала у 2009–2015 роках на посаді старшого наукового співробітника відділу історії театру. Членкиня НСТД України.

SUMMARY

V Issue of the collection contains a report on the activities of the museum in 2019. The special theme is one of the landmark anniversaries of the year: the 150th anniversary of the birth of Lesya Ukrainka. The articles in this section highlight various aspects of creativity, stage and screen adaptations of the writer's dramatic works. For her anniversary, the museum also exclusively presents a work by the composer and museum scientific employee of musical department A. Karmazin – the romance «To my piano» with words by Lesya Ukrainka.

The research section presents articles by museum employees of different years in the main areas of museum specialization.

The edition is intended for historians, art critics, teachers and students of relevant fields of education.

Наукове видання

Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК V
(2021)

Дизайн, комп'ютерна верстка
А. Приходько

Відповідальний за випуск
А. Сасьолкіна

Друк цифровий. Тираж 30.

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

ФРАГМЕНТИ ТИМЧАСОВОЇ ВИСТАВКИ
«ТЕАТРАЛЬНІ СТРОЇ БОГДАНА ПОЛІЩУКА»

