

№2  
2018

# РІЧНИК

музею  
театрального, музичного  
та кіномистецтва України



МТМКУ

95  
річчя МТМКУ

КИЇВ

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ КМДА  
МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

# РІЧНИК

музею  
театрального, музичного  
та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

**ВИПУСК II**  
(2018)

КИЇВ – 2020

УДК 069 (477-25) (082)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України  
Протокол №4 від 24 квітня 2020 р.

**Редакційна колегія:**

**І. Мелешкіна** — відповідальний редактор  
**А. Саполькіна** — редактор-упорядник, коректура

**А. Приходько** — дизайн, комп'ютерне верстання

Другий номер Річника Музею театрального, музичного та кіномистецтва України присвячений 2018 року, головною подією якого було відзначення 95-річчя від заснування. З цієї нагоди у випуску публікуються статті з історії музею та матеріали з наукового архіву, що представляють дослідницький доробок музейних працівників різних років.

Видання Річника ілюструються матеріалами з фондів та архіву МТМК України.

Для істориків, мистецтвознавців, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

УДК 069 (477-25) (082)

## ЗМІСТ

ЗВІТ про роботу музею у 2018 році.....	4
--	---

### Спеціальна тема випуску: 95-річчя театрального музею України

<b>Саполькіна А.</b> Фундатори Українського театрального музею.....	7
<b>Саполькіна А.</b> Павло Долина на посаді директора Державного музею театрального мистецтва УРСР.....	11
<b>Мезіна С.</b> Музей театрального, музичного та кіномистецтва України: бурхливі 1960-ті.....	21

### З наукового архіву музею (статті, розвідки, дослідження)

<b>Павленко Г.</b> Український вертеп.....	28
<b>Мелешкіна І.</b> Новітні європейські мистецькі напрямки в українській авангардній сценографії 1920-х рр. ....	36
<b>Струтинська Н., Саполькіна А.</b> Гнат Хоткевич: віддзеркалення особистості на сторінках архіву .....	43
<b>Мелешкіна І.</b> Лейзер Калманович — видатний актор єврейського театру в Україні (до 135-річчя від дня народження).....	50
<b>Мироненко-Міхейшин В.</b> Діяльність співака Василя Грицака та української аматорської опери у Чехословаччині (за матеріалами архіву В. і О. Грицаків).....	65
<b>Кармазін А.</b> Концертна діяльність у музейному просторі: спроба узагальнення на досвіді відділу музики.....	68
<b>Канівець А.</b> Данило Демуцький: маловідомі сторінки біографії.....	71
<b>Книженко Я.</b> Досвід інтерпретації та експертизи афіш польських труп з колекції МТМК України.....	77

### In memoriam

<b>Габелко В.</b> Художник Національної опери.....	84
--	----

## ЗВІТ про роботу музею у 2018 році

Діяльність музею у 2018 році проходила під знаком 95-ї річниці від заснування. На відзначення цієї дати здійснено крупний проєкт на основі раритетної музейної колекції українських сценографів, представників авангарду: виставку «Ексцентрика та експресія. Українська авангардна сценографія» та Міжнародну науково-практичну конференцію «Материк українського авангарду на мапі світу», у якій взяли участь провідні мистецтвознавці з України та закордону, наукові співробітники музею і молоді дослідники. Ці заходи викликали резонанс в наукових і культурних колах.

Вперше в музеї відкрито постійно діючу виставку з історії вітчизняного кіна «Український кіногенезис», приурочену до 125-річчя національного кінематографа. Автор проєкту — завідувачка відділу кіно Г. Процев'ят, оформлення — художник А. Романченко.

Загалом впродовж року в МТМК України, Музеї М. Заньковецької та філії Музей-квартири В. С. Косенка відбулося 23 виставки на матеріалах з фондів музею та із сторонніх колекцій.

Музей плідно співпрацює з іншими закладами, в т. ч. іноземними, у виставкових проєктах. Так 2018 року взяв участь у виставці «Авангард і держава» (у Музеї мистецтв в Лодзі (Польща). На запрошення Громадської організації «Центр громадських ініціатив «Ідеї змін» було створено виставку «Бандура. Майбутнє — в сьогодні» в рамках Фестивалю сучасної бандури «Бандура Music Days» (експонування в «Українському домі»). З ініціативи Фастівського державного краєзнавчого музею участь у виставці «На Фастівській землі єдналась Україна» (до святкування 100-річчя Української революції 1917–1921 рр.).

Проєкт «Лесь Курбас. Нові світи», здійснений у колаборації з «Мистецьким арсеналом» та режисеркою і театрознавицею В. Ткач (Яра мистецька група, США), став одним з найвражаючих у культурному житті Києва. Завдяки йому, за версією редакції популярно-наукового блогу Cedra, Музей увійшов до 14-ти кращих музеїв Києва 2018 року.

Також масштабно 2018 року відзначено й 80-річчя Музей-квартири В. С. Косенка: проведено Всеукраїнський музичний фестиваль-марафон «У сузір'ї Віктора Косенка», що тривав протягом жовтня-грудня за участю професіональних виконавців, в т. ч. зарубіжних, учнів і студентів музичних навчальних закладів, та Науково-практичну конференцію «Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття» (за її матеріалами буде видано збірник).

Плідно здійснювалася культурно-просвітницька робота. Крім згаданого фестивалю-марафону було організовано і проведено 127 різноманітних музейно-мистецьких заходів. Окрема складова цього напрямку роботи — співпраця з Національною філармонією України: проведення впродовж року філармонійних концертів на всіх локаціях музею.

За напрямком науково-дослідної роботи відбулися значні звершення: організовано й ефективно проведено вищезгадані конференції та щорічні наукові читання — II наукові читання «Музична культура в музейному просторі», «Марія Заньковецька та її доба» (присвячені 95-річчю театрального музею), у яких взяли участь з доповідями співробітники всіх відділів.


Вагомий і значущий науковий доробок — завершення праці заступника директора з наукової роботи І. Мелешкіної над монографією «Мандрівні зорі в Україні. Сторінки історії єврейського театру» як підсумок багаторічного дослідження теми на базі раритетних матеріалів з фондів музею. Видання здійснено у 2019 році. Крім

того, наукові співробітники музею взяли участь у численних наукових конференціях в Україні доповідями та статтями, опублікованими у збірниках.

У видавничій роботі надруковано кілька популярно-просвітницьких видань: альбом-каталог «Василь Батюшков. Автобіографія. Акварелі»; тематичний календар на 2019 р. «Український сценографічний авангард» (на основі музейної колекції), буклет музею (українською і англійською мовами); до 50-річчя відділу та колекції українських народних музичних інструментів надруковано набір закладок-календарів «Живії струни України» на 2019 рік (на основі музейної колекції).

З нагоди 95-річчя музею, згідно з рішенням Науково-методичної ради про відновлення видання Річника МТМК України, підготовлено матеріали для видання I випуску (вийшов друком у 2019 р.).

У 2018 році музей досяг підвищення доходу від основної діяльності на 294,5%.



**Спеціальна тема випуску:  
95-річчя театрального  
музею України**

**Ада Саполькіна,**  
учений секретар

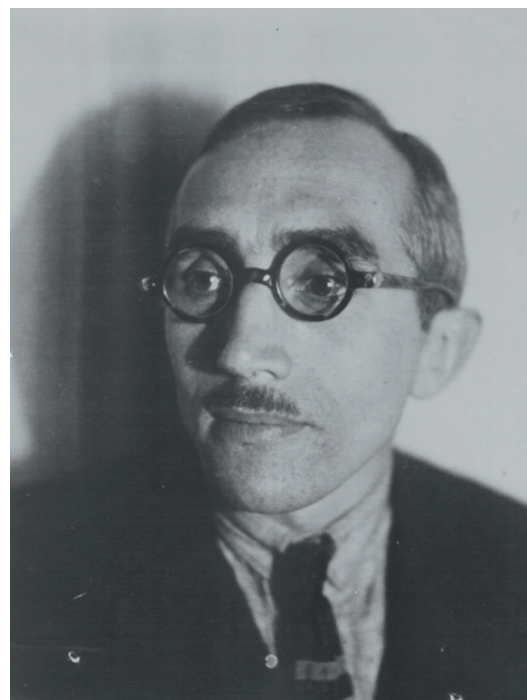
## ФУНДАТОРИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ

Єдиний в Україні за профілем і унікальною колекцією Музей театрального, музичного та кіномистецтва України відсвяткував чергову річницю свого існування. Подібні свята — це завжди привід і потреба згадати історію, легенди, без яких неможлива музейна справа, усвідомити досвід, зрештою, внесок у цю справу людей, чия діяльність відіграла принципову роль у створенні і розвитку музею.

Звичайно, найпершими, про кого згадуємо, є Василь Степанович Василько (Міляєв) і Петро Іванович Рулін — фундатори українського театального музею, що започаткував Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Кожен з них зайняв особливу нішу в історії культури України ХХ сторіччя. Народний артист СРСР В. Василько склав собі славу як відомий актор, режисер, який протягом свого плідного й довгого творчого життя очолював багато театрів, знаний як автор численних статей і книг про історію українського театру. Професор П. Рулін був видатним вченим-істориком театру, співробітником Української Академії Наук, професором Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (нині Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого). Зазнавши сталінських репресій і проживши недовге життя, він залишив по собі великий спадок ґрунтовних досліджень в галузі театрознавства та неоціненний доробок у музейній справі.



**Василь Василько**



**Петро Рулін**

На момент започаткування театального музею при Мистецькому Об'єднанні «Березіль» у січні 1923 р. театральне буття і свідомість дозріли для цього акту. Як писав П. Рулін: «Саме той театр («Березіль» — А. С.), що найрішучіше поривав з традиціями старого дореволюційного театру... саме цей театр усвідомив собі безперечну потребу зберегти пам'ять про те мистецтво, що непереможною силою нових умов уходило в минуле» [1, С. 3].



Отже, новоутворений музейний осередок «Березоля», — обрана комісія: у першому складі В. Василько (голова комісії і відповідальний керівник майбутнього музею), Л. Гаккебуш (заступник голови), О. Швачко (секретар комісії), М. Савченко, В. Гайворонський і М. Кононенко; пізніше активну участь у музейній роботі взяли О. Сердюк, П. Мацоха, В. Тихонович і Д. Демуцький,— негайно приступив до збирання першого в Україні театрального музею, — музей починається з колекції. Генеруючим центром музейного руху в МОБі і першим вкладником у колекцію був В. Василько-Миляєв, колекціонерський хист і покликання якого проявилися значно раніше (йдеться про його досвід фотографа-аматора під час роботи в театрі М. Садовського).

Основними, визначальними чинниками процесу були: по-перше — ентузіазм, віра в майбутнє і сподівання на підтримку широких кіл громадськості як рушійні сили активності; по-друге — відсутність концепції (на загальному тлі зародкового стану теорії музейної справи і наукового театрознавства); по-третє — відсутність матеріальної бази.

Реальні обставини, за яких починалася і проходила збиральницька діяльність березільських музейників, змусили їх виявити наполегливість і винахідливість. Сподівання на сприятливе ставлення театральної громадськості виявилось невиправданим. «...комісії з першого ж дня прийшлося боротися, в кращому разі з цілковитою байдужістю громадянства до цієї справи, а то й просто з міщанством та власницькими інстинктами тих осіб, що здавалось би в першу чергу повинні були відгукнутися» [2, С. 8]. Сам Василько пізніше вбачав причину значного спротиву, на який вони наразилися, в недовірі діячів театру до музею як самочинної організації, що очевидно і закономірно мало місце. Та, напевно, прозріливішим у цьому питанні був П. Рупін: «...лежала в самій організації музею непоправна хиба, що на перешкоді дальшому розвиткові стояла... був «Березіль» так би мовити „партійною“ на полі театру організацією; займав він крайній фланг у тодішніх мистецьких угрупованнях, що раз у раз досить таки гострі поміж себе стосунки ставали...» [3, С. 3].

Разом з тим, і славнозвісний примусовий музейний податок, впроваджений для березільців, і внески свідомих знаних митців, — М. Заньковецької, Л. Ліницької, родини Старицьких, Леся Курбаса, В. Меллера, І. Мар'яненка, Л. Гаккебуш, А. Бучми, Д. Антоновича, дали свої плоди. За свідченням В. Василька [4, С. 2–3], у 1925 р. музейний фонд налічував близько 2500 різновидових і різночасових експонатів, починаючи від 1825 р. і кінчаючи величезною збіркою з історії «Березоля», яка відбивала повну картину роботи об'єднання, включаючи близько 500 анкет за два сезони. За відсутності спеціальної бібліотеки музей мав 20 цінних книжок і 3 партитури.

Серед найбільших збірок по театрах виділяється збірка театру М. Садовського кількістю негативів і світлин (відповідно 281, 200) — маємо підстави вбачати в цьому той доробок Васи-фотографа, який став його внеском у музейну колекцію. Слід підкреслити особливе значення фотографічних робіт В. Василька, адже на відміну від інших мистецьких витворів твір театрального мистецтва — вистава — є живою матерією з коротким періодом життя. Тому сама по собі вона не може бути музейним предметом. В зв'язку з цим фотографічна фіксація живої тканини вистави, зрештою, як і багато чого іншого, пов'язаного з нею, має велику цінність для історії театру. В цьому плані починання Василька крім самоцінності його колекції визначало один з пріоритетних видів музейних предметів у зібранні театрального музею.

На загальному тлі музейної толоки фігура Василька функціонально ніби губиться. Але дійсне значення і роль особи в цій справі можна зрозуміти вже з того, що однією з трьох причин передачі збірки до Всеукраїнської Академії Наук 1926 р. був його вихід з «Березоля». Хоча, відхід від музею був суто формальним, фактично В. Василько залишився музейним колекціонером до кінця свого життя. При цьому зростання як практика і теоретика театру впливало і на підвищення його колекціонерської «кваліфікації». Про

це красномовно свідчать листи В. Василька до керівників музею, з яких перед нами всебічно постає зятятий збирач. Де б не працював (очолював театри у Харкові, Донецьку, Чернівцях, Одесі) — звідусіль надходили матеріали, які збирав «невгамовний музейник». Можна стверджувати, що історія театрів періоду його керівництва збережена з вичерпною повнотою: протоколи засідань художніх рад, макети, ескізи костюмів і декорацій, преса, рекламні матеріали і, звичайно, підбірки світлин, зроблені за принципом фотофіксації вистави.

А втім, Василько передав музею не тільки експонати, що стосуються його творчості чи діяльності очолюваних ним театрів. Знаючи, наприклад, що в музеї немає портрета Леся Курбаса, він замовив його одеському художнику В. Цимпакову і подарував музею. Взагалі принцип системності у підборі й організації матеріалів властивий Василькові як колекціонеру. Його внесок у музейну колекцію налічує тисячі одиниць. Один лише особистий архів, який містить його театрознавчі та художні твори, мемуари, статті, листи, щоденники, біографічні документи, матеріали творчої діяльності, складає 1089 одиниць зберігання.

Коштовний дар режисера, який надійшов у музей вже в кінці його життя, — унікальна бібліотека, яку він збирав десятиріччями і яка налічує близько 5 тис. томів книг з різних галузей гуманітарних знань.

Внесок В. Василька-Миляєва у створення театрального музею важко переоцінити. Завдяки вродженому таланту колекціонера, ентузіазму й енергії, системному підходу у збиранні матеріалів ним була закладена основа колекцій музею, створені перші експозиції. Але, мабуть, головний результат його діяльності на цій ниві — суспільне визнання необхідності театрального музею як певної інституції і введення його в контекст культурного життя.



У свою чергу місією П. Руліна як науковця і першого директора музею було спрямувати й організувати його роботу на науково-практичних засадах. Він вибудував цілісну стратегічну наукову концепцію комплектування музейного фонду, суттєвою і значущою характеристикою якої є всеосяжність, тобто найповніше охоплення не тільки всіх суто мистецьких компонентів театру, але цілого комплексу елементів, що складають і беруть участь у життєдіяльності системи театру. До цієї категорії відносилися і так звані «допоміжні моменти театральної фактури»: музика та кіно.

Окремим напрямком роботи передбачалося дослідження глядача як могутнього впливового чинника театральної еволюції. Таким чином, — статистична робота в музеї на основі відповідного матеріалу, якого бракувало вже на той час.

Органічною складовою театрального комплексу вбачалося і театральне приміщення — історично-архітектурний аналіз еволюції театральних будівель. Як наслідок — низка моделей (макетів), які б відтворювали цей аспект історії театру.

Отже, була створена ідеальна програма музейної розбудови, зокрема в плані предметного забезпечення. Були намічені джерела надходжень і шляхи роботи. З самого початку існування академічного музею були надіслані театрам листи-звернення з викладенням завдань і проханням надсилати всі матеріали, які в певній мірі висвітлюють все театральне життя на Україні чи тільки українське за її кордонами. При цьому була зазначена класифікація предметів для збирання: а) речові пам'ятники — костюми, макети, ескізи декорацій, бутафорія тощо; б) іконографічний матеріал — фотографії, портрети, діапозитиви і т.ін.; в) архівний матеріал — листування, спогади, статuti, розрахункові книжки, інші статистичні матеріали; г) різноманітний друкований матеріал — афіші, п'єси, газети, книги тощо.

Чітка програма, наукова обґрунтованість і ділова активність П. Руліна вже в перший рік дали відчутний результат: за звітними даними за 1927 р. у колекцію надійшло 4156 нових експонатів, серед яких цінний Галаганівський вертеп 1770 р., один з раритетів музейної колекції, збірка речей М. Заньковецької та ін. [6, С. 2].

За 1928 р. надходження експонатів склало 13 169 од. (з них друковані 10928, зокрема афіші 8063, програми 1144). Майже всі матеріали музею дістав безкоштовно. «Обмеженість коштів дозволила витратити за весь час дуже невеличку суму на придбання цінних пам'яток...» [7, С. 4].

Звітуючи за 1929 р., Рулін зазначає: «Найцінніші... матеріали надходили цього року не самопливом, як раніше, а внаслідок іноді досить довгої підготовчої праці» [8, С. 6]. Проводилася систематична праця й розшуки потрібних матеріалів для заповнення виявлених прогалів, зокрема були зроблені фотографії з різного ілюстративного матеріалу, що можуть дати хоча б деяке уявлення про шкільний театр на Україні (в зв'язку з відсутністю оригінального ілюстративного і меморіального матеріалу). Велика увага приділялася видовому розмаїттю предметів.

Враховуючи, що П. Рулін один виконував весь комплекс музейних робіт, суміщаючи їх з професорськими обов'язками в театральному інституті, не буде перебільшенням назвати його працю титанічною. Створена П. Руліним класична наукова концепція театального музею стала його генетичним кодом, а зібрані колекції «золотим» фондом.

Збираючи фондову колекцію й розробляючи основні напрямки діяльності театального музею В. Василько і П. Рулін стали каталізаторами загальнокультурної тенденції, поставивши організацію музейної справи на професійну наукову основу, заклали міцні підвалини для подальшої розбудови театального музею України, яку гідно продовжили наступні покоління.

### Джерела

1. Рулін П. Український театральний музей. Завдання і перспективи. — К., ВУАН, 1927.
2. Музком. Театральний музей Мистецького об'єднання «Березіль» // Барикади театру.— 1923. — № 1.
3. Рулін П. Український театральний музей. Завдання і перспективи. — К., ВУАН, 1927.
4. Василько В. Театральний музей МО «Березіль». — Фонди МТМК України. Ф. «Р», інв. № 16853.
5. Рулін П. Український театральний музей. Завдання і перспективи. — К., ВУАН, 1927.— С. 5.
6. Звіт музею за 1927 р. — Фонди МТМК України. Ф. «Р», Архів музею, інв. № 10335.
7. Звіт музею за 1928 р.— Фонди МТМК України. Ф. «Р», Архів музею, інв. № 10335.
8. Звіт музею за 1929 р.— Фонди МТМК України. Ф. «Р», Архів музею, інв. № 10335.

**Ада Сап'юлкіна,**  
учений секретар

**ПАВЛО ДОЛИНА НА ПОСАДІ ДИРЕКТОРА ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ  
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УРСР  
[до 130-річчя від дня народження]**

Павло Трохимович Долина був призначений на посаду директора музею на 59-му році життя, маючи за плечима чималий життєвий і професійний досвід, про що він виклав у своїй автобіографії:

«...народився 18 листопада 1888 р. в с. Мишоловка під Києвом. Батьки безземельні селяни, ходили на заробітки до Києва, куди з часом переїхали на постійну роботу і проживання; батько службовцем у гімназію, а мати домогосподаркою.

Після закінчення Міського училища в 1903 р. я почав працювати креслярем в Межовому відділі Міського управління, готуючись на атестат зрілості екстерном. Без відриву від роботи в Міськ(ому) Упр(авлінні) Вступив до Київського художнього училища на архітектурний відділ, але вибув з 6-го класу і вступив до Землемірного училища, яке закінчив у 1909 р. По закінченні училища влаштувався землеміром в Землеупорядкувальну Комісію Київської губернії. Одночасно з роботою землеміром вступив на вищі сільськогосподарські курси при Київському політехнікумі, а по закінченні їх здійснив свою давню мрію і вступив у 1912 р. студентом у Київське театральне училище, що згодом стало Інститутом. Закінчивши Театральне училище в 1915 р. влаштувався у Саратовський міський театр актором.

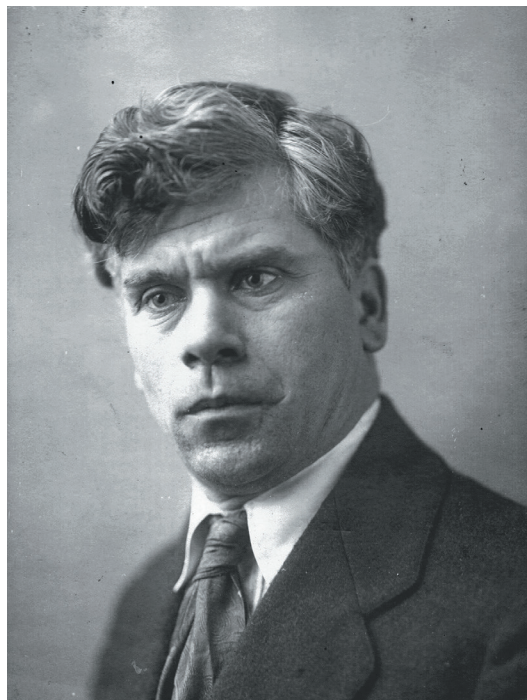
В зв'язку з Імперіалістичною війною в 1916 р. змушений був повернутися до спеціальності землеміра, влаштувавшись як військовозобов'язаний на будівництво стратегічної залізниці в Кам'янці-Подільському, а вже потім в Батумі.

В Батумі мені пощастило суміщати службу землеміра з роботою актора в Батумському театрі Народного дому.

Після повернення на Україну 1918 р. вступив актором і реж.-лаборантом у Київськ. „Молодий театр“, а після реорганізації його у 1919 р. перейшов до Київ. театру ім. Шевченка, працюючи одночасно зав. секцією робітничо-селянського театру Комітету мистецтв [в структурі Ради Народних комісарів — прим. А. С.].

З 1920 по 1922 р. працював актором і режисером у Київському драм. театрі, пересувному театрі ім. Шевченка в Харкові, а в 1921 р. організував пересувний театр „Каменярі“, де працював режисером і художнім керівником.

У 1922 р. я вступив актором і режисером-лаборантом в театр „Березиль“ у Києві, одночасно працюючи деканом факультету укр. драми ін-ту ім. Лисенка. Працюючи в театрі „Березиль“, пробував свої сили в кіно, знімаючись в „Арсенальцях“ [український короткометражний агітфільм 1925 року, поставлений режисером Лесем Курбасом — А.С.] і „Макдональдї“ [український короткометражний комедійний фільм 1924 року, постав-



**Павло Долина**

лений Лесем Курбасом — А. С.], а у 1925 р. вийшов з театру і вступив до Одеського Кіно-технікуму проректором по навчальній частині і педагогом.

Восени 1925 р. перейшов на Одеську Кіностудію спочатку асистентом реж. Балузека і Чардиніна, а потім на самостійну роботу режисера. В цей же час викладав предмет — мистецтво актора і практику сцени в Одеському драм. Інституті.

У 1929 році перейшов на роботу режисера Київської кіностудії, де пропрацював до 1940 р., перейшовши потім на студію „Техфільм“.

З цією студією у липні 1941 р. евакуювався в м. Ташкент.

В грудні 1943 р. був відізваний Українським урядом на роботу начальника відділу театрів Комітету в справах мистецтв спочатку в Харкові, а потім переїхав з ним до Києва.

За час 40-річної трудової діяльності я 30 років віддав мистецтву театру і кіно. <...> як режисер поставив понад 35 п'єс.

Працюючи на кіностудіях Одеси, Києва, Ташкента, мною поставлено 18 кінофільмів, з них 8 художніх <...> і 10 науково-популярних технічних фільмів.

Як літературний працівник перекладав п'єси, теоретичні праці по театру, написав п'єси „Царі“, „Кирило Кожум'яка“, а також 8 сценаріїв, які були поставлені кіностудіями. З 18/06.1947 р. працюю директором Державного музею Театрального мистецтва УРСР» [1].

У 1947 році, після скорочення на 6 одиниць у 1946 р., персонал музею складався з 18 співробітників: «директор, заступник директора по науковій частині, головний охоронець [зберігач — А. С.] музею, вчений секретар, два старших наукових співробітники, три наукових співробітники, зав. бібліотекою, старший бухгалтер, касир-рахівник, завхоз-комендант, секретар-друкарка, прибиральниця, два робітника музею, одна наглядачка зали» [2].

Ставши до роботи, найперше директором було проведено ревізію музею за основними напрямками діяльності. Про її підсумки він виклав у доповідній записці голові Комітету в справах мистецтв УРСР Пащину М. П., що об'єктивно й професійно висвітлює стан справ: «Після ознайомлення мого з усіма справами музею, куди мене було призначено 15 червня 1947 р., вважаю його стан і роботу незадовільними і ось саме чому:

1. Незважаючи на майже 4-х річну після звільнення від німецької окупації Києва діяльність музею в ньому й досі не проведено основної роботи — інвентаризації музейних фондів.

Попередні керівники, яких змінилося за цей час кілька, приймали один від одного фондовий матеріал «на віру», обчислюючи його приблизно в кількості 50 тисяч експонатів.

На сьогодні з цієї кількості записано на картки близько 40.000, але якість запису не цілком задовільна і вимагає коректив, або навіть перероблення карток.

Робота ця трудомістка і вимагає багато часу. <...>

Взагалі для повної інвентаризації музею потрібно до 2-х років безперервної роботи 3–4 наукових робітників достатньої кваліфікації.

Відсутність інвентаризації музею не тільки не дає можливості знати наявну кількість експонатів, але позбавляє мене змоги формально по акту прийняти справи і матеріальні цінності.

2. Перебуваючи весь час в згорнутому, законсервованому стані (коли не рахувати зроблених за останній час 4-х виставок експонованих в центрі міста), музей не виконує своєї основної функції — обслуговування широких радянських кіл суспільства і в першу чергу мистецької й театральної громадськості. <...>

Відсутність експозиції обмежує всю діяльність музею, зводячи її тільки до збирання і переховування матеріалів, яке мало дійове і з причин сказаних вище, не користується популярністю і довір'ям серед основних постачальників експонатів — театрів. <...>

3. Експозиція, яку музей міг би здійснити виставивши із своїх багатих, частково пограбованих за окупації фондів, велику змістовну історію театральної справи на Україні, від її зародження до наших днів, — тісно пов'язується з приміщенням, якого музей не має. Є тільки 8 кімнат і великий коридор, де складено в 27 шафах та 5 стілажах експонати, часом досить громіздкі, розташована бібліотека на 2700 книжок та де працюють наукові співробітники. <...>

Крім цього розташування музею далеко від центру міста, з яким не має доброго сполучення не гарантує йому потрібного людного одвідування. До цього треба додати, що положенням недіючого музею користуються наші сусіди — Музей Історії Лаври. В свій час вони забрали у музеї Театрального мистецтва 3 великих кімнати і коридор і тепер не дїждуться поки ми звідси виберемося, поширюючи на цю тему різні чутки, що не дає певності в роботі нашого музею.

Таке положення взагалі неприпустиме і примушує ставити питання руба — або в Українській РСР є музей Театрального Мистецтва, або немає його <...>

4. Не все гаразд і з кадрами Музею. <...> їх недостатньо. Підібрані вони не завжди за діловим і науковим принципом і розставлені для виконання своїх обов'язків не цілком вдало, без врахування кваліфікації і наукової підготовки, а також стану здоров'я. <...>

Залученню на працю до музею заважає все теж таки відірваність і віддаленість його від центру міста, заниженість ставок, що одержують наукові працівники, а також недостатня матеріальна забезпеченість і відсутність житлоплощі. Єсть такі науковці які живуть в кутках, або далеко від міста. <...>

5. За весь післявоєнний час роботи музею наукові співробітники не опрацювали й не опублікували жодної великої наукової роботи. Деякі науковці для своїх праць одібрали теми потрібні їм для одержання наукових знань і захисту дисертацій. Але у відборі тем керувалися в першу чергу не інтересами суспільства і держави, а теоретичними міркуваннями і особистими симпатіями одірваними від вимог сучасності. <...> Переважна більшість з тем складеного плану взято з минулих часів („Скоморохи Київської Русі“, „Корифеї українського театру“, М. К. Заньковецька тощо). Це не визначає, що над цими темами музей не працюватиме, але поруч з темами з минулих часів театральної справи необхідно буде заакцентувати сучасні після жовтневі теми великого розвитку і піднесення театрального мистецтва України. <...>

6. Отже, виходячи з усього вищесказаного, для піднесення роботи музею театрального мистецтва необхідно:

- а) надати музеєві відповідне приміщення в центрі міста з 15–18 великих кімнат, де відкрити велику експозицію театральної справи на Україні: дореволюційного і радянського театру.
- б) провести повну наукову інвентаризацію фондів і матеріальних цінностей музею.
- в) прирівняти музей театрального мистецтва до інших республіканських музеїв, щодо штатного розпису і тарифних ставок.
- г) поповнити кадри кваліфікованими науковими співробітниками.

30/VI. 1947 р.» [3]

На додаток до поданої доповідної записки директором було надіслано й перелік заходів від органів державної влади, необхідних для забезпечення матеріальної бази та основної діяльності закладу.

Основним завданням другого півріччя 1947 р. була робота над виставкою «30 років радянського театру на Україні», до чого був підключений весь штат музею. Згідно

з наказом директора № 27 від 20.06.1947 р., виставка мала відкритися 25 жовтня, однак через різні проблеми матеріального порядку (ремонтні роботи, обладнання, експонатура) відкрилася пізніше — 25 січня 1948 р. — до 30-річчя Укр. Рад. Соціалістичної республіки (у 4 залах, обсяг експонатури за описом — 2926 од.). Робота навколо цієї експозиції тривала й протягом 1948–49 років — збиральницька, оновлення і доповнення розділів експозиції.

За звітними даними у 1947 р. у фонди надійшло 9225 предметів. З них одержано від театрів 8765 од.; придбано через закупівельну комісію 244 од., в т.ч. 6 ескізів В. Меллера; подаровано театральними діячами 216 од.; з відряджень (3 — Харків, Одеса) привезено 1274 експонати.

У науковому доробку співробітників заступником директора по науковій частині П. Цибенком було закінчено дисертацію на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Зображення скоморохів на фресках веж Київського Софійського собору».

Протягом всього часу директорства П. Долина піднімає нагальне питання надання музею належного приміщення. У Доповідній записці від 24 квітня 1948 р. Голові Ради міністрів УРСР Д. Коротченку він знову констатує «...лаврське приміщення, в якому розташовано музей, не відповідає ні умовам збереження експонатів через постійну вологість і грибок, а ні розгорненню експозиційної роботи... Всі ці причини, а також віддаленість від центру міста не дозволяють музею стати активнопідприємцем науково-дослідним мистецьким осередком. <...> Тому звертаємося до Вас з проханням зважити на важливість і значення Республіканського театального музею і надати йому приміщення ближче до центру міста, яке б відповідало музейним вимогам. Таким приміщенням може бути будинок, що наданий був „Будинку вчених“ на розі вул. Чекистів і К. Лібкнехта № 17» [4].

Опікуючись виконанням базової функції музейної справи — комплектуванням колекції, розпорядженням від 09 квітня «з метою забезпечення музею необхідними експонатами з діяльності київських мистецьких закладів» до кожного з них було прикріплено співробітників музею (йдеться про Театр ім. І. Франка, ТЮГ, Театр рос. драми, Театр опери, Театральний ін-т, УТТ, Ляльковий театр, газети «Рад. Мистецтво», «Літературна газета», Музкомедію, Драм. Театр УРСР).

«Зазначеним тт [товаришам] належить налагодити з адміністрацією закладів ділові зв'язки для одержання експонатів» [5].

Розуміючи, що одним з чинників ефективності праці є її організація, директор впровадив відповідні заходи стосовно наукової роботи, зокрема встановлення бібліотечних днів для наукових співробітників персонально, контроль виконання планових завдань із слуханням співробітників на Науковій раді.

Особлива увага приділялася театрознавчій практиці. Так у Наказі № 55 від 24.11.1948 р. зазначено:

«Виконання основного обов'язку театального музею — популяризації театального мистецтва — вимагає потребу в детальному обізнанні з виставами театрів. З цією метою необхідно запровадити систематичне відвідування науковими співробітниками всіх вистав театрів та обговорення вистав на наукових нарадах музею. Тому наказую:

1. Моєму замісникові по наук. частині т. Цибенкові П. А. скласти графік наукових нарад та визначити доповідача-рецензента з приводу кожної нової вистави.

2. Науковим співробітникам [...перелік поіменний] вмінити в обов'язок підготуватись (прочитати п'єсу, критичні статті і подивитись виставу) до доповідей-рецензій та приймання активної участі в обговоренні вистав.

3. Вченому секретареві тов. Хлібцевич Є. С. в погодженні з директорами театрів забезпечити можливість відвідування театрів міста Києва та попереджати наук. співробітників про чергові перегляди» [6].

У доповіді на нараді робітників музеїв Комітету в справах мистецтв УРСР від 2 серпня 1948 р. директор музею наголосив, що науково-дослідна, теоретична робота співробітників є завершенням опрацювання музейних експонатів і популяризацією їх у вигляді наукових робіт з різних питань, пов'язаних з театральним процесом в Україні. Щодо плану доповідей на 1948 р. — названо теми: «Джерела народного театру», «Вертепна драма», «Театр першої половини XIX сторіччя», «50 річний ювілей МХАТу», «Шкільний театр», «30 років найстарішого на Україні радянського театру — Дніпропетровського ім. Т. Шевченка», «Щепкін і його перебування на Україні». Остання тема покладена на П. Долину.

«Як видно з цього переліку, більшість тем являється підготовкою великого завдання, яке музей має здійснити до 1950 р. — організація експозиції „Дожовтневий театр на Україні“. З цією метою частина наукових співробітників має бути відряджена для опрацювання різних джерел і документів до Львова, Харкова, Одеси, Сум, Москви і Ленінграду» [7].

Директор підкреслює: «...науково-дослідна робота не мислима без видання виготовлених робіт і це є вузьким місцем діяльності музею» В цьому напрямку трирічним планом музею було намічено до друку такі видання:

«1948 р. — Путівник по виставці „30 років радянського театру на Україні“; „Зображення скomorохів на фресках Софіївського собору“;

1949 р. — „Сценічна і громадська діяльність М. К. Заньковецької“; „Сценічна діяльність І. О. Мар'яненка“;

1950 р. — “Сценічна історія п'єси О. Є. Корнійчука „Загибель ескадри“; „П'єси Горького на сценах України“.

Підготовлено до публікації 94 листи М. К. Заньковецької, що чекають на організацію їх видання” [8].

У розділі потреб і шляхів вирішення видавничих завдань доповідач зазначає: «Забезпечити музею через видавництво „Мистецтво“ видавничу справу на 1949 р. аркушів на 15–17 для видання праць, які готує музей» [9].

Крім того, музей проводив консультативну роботу, надавав фондові матеріали та бібліотечну літературу дослідникам, працівникам театрів, студентам різних навчальних закладів.

Як засіб популяризації музею керівник ставив завдання на рік: «...має бути прочитано 2–3 доповіді:

- в Театральному інституті
- в Українському театральному товаристві
- в одному з київських театрів” [10].

Згідно із Звітом про роботу музею у 1948 р., поставлені завдання системно реалізувалися в т.ч. не тільки під керівництвом, а й за безпосередньою участю директора П. Долини. Так у пункті 3 розділу «Наукові відрядження» читаємо: «До Одеси з 18 по 24 грудня тов. Долина П. Т. Встановлено точні підтекстовки до 192 експонатів. Одержано для музею 85 експонатів з театрів Одеси. Домовлено з театрами м. Одеси про надсилку матеріалів для ювілейних виставок до 150-ліття з дня народження О. С. Пушкіна і 70-ліття Й. В. Сталіна» [11].

1949 рік, позначений 15-ю річницею від дня смерті М. Заньковецької, відзначився початком епопеї по створенню меморіального музею актриси у квартирі по вул. Червоноармійській, 121, кв. 4 (тоді йшлося про кімнату площею 28 кв. м, оскільки в квартирі ще мешкали родичі). Цю справу стимулювала раптова смерть у січні племінниці Заньковецької Волик-Адасовської Н. А. Відтоді почалася різновекторна діяльність музею під керівництвом Долини, спрямована на реалізацію мети. Звичайно самотужки



музей не міг виконати всі роботи, це потребувало і коштів, і організаційного втручання керівних та державних органів різних рівнів, оскільки, перш за все, йшлося про ремонтні роботи і зовні, і всередині будинку, а також знесення старого одноповерхового будинку у дворі, в якому ще жили 19 мешканців. Весь комплекс організаційних питань по увічненню пам'яті М. Заньковецької у меморіальній кімнаті та іншими засобами активно вирішувався протягом року, що відображено в листуванні директора з різними інституціями. Однак, у листі від 3 жовтня 1949 р. до голови Кагановичської [назва Голосіївського р-ну у 1933–57 рр. — А.С.] районної Ради депутатів трудящих м. Києва т. Ігнатенку П. Долина констатує: «В результаті перевірки ремонту кімнати-музею М. К. Заньковецької встановлено, що замість 15 вересня ремонт буде закінчений не раніше 10 жовтня, що й стверджено виконробом т. Барабулою. Ця затримка ремонтних робіт зриває установку виставки та своєчасне відкриття музею-кімнати, що мало бути 4-го жовтня ц.р.

Крім цього встановлено, що якість ремонту незадовільна» [12].

Зрештою, у звіті за 1949 рік зокрема зазначено:

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

5. Підготовлена виставка до 15 роковини з дня смерті М. К. Заньковецької на 200 експонатів. Наукова розробка старшого наукового працівника Перепелиці П. П. Виставка не експонувалася через відсутність [неготовність — А.С.] приміщення» [13].

Іншою вагомою акцією 1949 року був виступ директора музею з доповіддю на нараді директорів театрів України, що проходила 15 червня. Свій виступ П. Долина закінчив переліком необхідних заходів, спрямованих на виконання завдань збирання матеріалів:

«На мою думку потрібно:

1. При затвердженні кошторисів по кожному театру необхідно виділити спеціально суму на рекламний і музейний матеріал по кожній запланованій виставі, так як це планується на їх постановку.

2. В кожному театрі зобов'язати одного з режисерів, адміністратора очолити активну групу допомоги музеєві.

3. Кожному театрові надсилати матеріали-експонати кожної прем'єри, організувавши для цього фотографування дій, сцен, окремих провідних персонажів, а також афіші, програмки, копії протоколів обговорень, ескізи, макети, репертуарні списки та інші документи, що стосуються постановки і прийому її громадськістю та творчої діяльності театру.

Ці міроприємства при правильній організації і активній роботі творчого активу, в допомозі музеєві полегчать комплектування його фондів і усунуть ту випадковість в одержанні експонатів, яка існує зараз в нашій практиці. А саме головне вони гарантують повноцінну науково-дослідну роботу музею та організацію чергових тематичних виставок, присвячених яскравим подіям нашої соціалістичної дійсності» [14].

Наступного 1950-го року юридичний і галузевий статус музею був підкріплений і унормований Положенням, затвердженим Головою у Комітеті у справах мистецтв УРСР (на основі типового положення). У цьому Положенні заклад був названий Київським державним музеєм театрального мистецтва і визначений як «художественно-просветительное и научно-исследовательское учреждение, находящееся в системе Комитета по делам искусств при Совете министров СССР и непосредственно подчинённое Комитету по делам искусств при Совете Министров УССР» [15].

Цим же Положенням до управління музею було впроваджено Науково-художню Раду (НХР): «При директоре музея, в качестве совещательного органа, состоит научно-художественный совет, часть членов которого назначается директором из числа ру-

ководящих научных сотрудников, а другая часть состоит из приглашённых директором представителей партийных и общественных организаций и работников искусств и науки, не состоящих в штате музея.

Список членов Совета утверждается Комитетом по делам искусств УССР по предъявлении директора музея.

Совет обсуждает вопросы научного, научно-организационного и методического характера, вносимые на рассмотрение директором музея и членами Совета и вносит по ним свои заключения» [16].

7 вересня 1950 р. був затверджений склад Ради:

1. Долина П. Т., — голова НХР

Члени:

2. Хвостов О. В. — лауреат Сталінської премії, нар. худ. СРСР (УРСР – ?)

3. Ватуля О. М. — нар. арт. УРСР, Заступник голови УТТ

4. Довбищенко В. С. — засл. арт. УРСР, головний реж. ТЮГу

5. Ткаченко С. М. — засл. арт. УРСР, директор Театрального ін-ту

6. Костюк Ю. Г. — завідувач театрального відділу Ін-ту мистецтвознавства АН УРСР

7. Петренко М. З. — секретар парторганізації Заповідника «Києво-Печерська лавра»

8. Южно І. І. — художник Художньо-промислового училища

9. Цибенко П. А. — заступник директора по науковій частині

10. Хлібцевич Є. С. — вчений секретар музею / секретар

11. Супрун О. Й. — головний зберігач музею

12. Перепелиця П. П. — ст. науковий співробітник музею

13. Гайдай І. Н. — ст. науковий співробітник музею.

У 1953-54 рр. до складу Науково-художньої ради входили: ще молодий режисер театру ім. Лесі Українки Ірина Молостова, народна артистка СРСР Зоя Гайдай та інші непересічні митці.

Того ж 1950 року Рада збиралася лише один раз — для обговорення «науково-виробничого плану» на 1951 рік. Не часто вона збиралася й у наступні роки, переважно для обговорення питання позамузейних виставок, планів роботи і т.п.

Актуальним для музею залишалася питання кваліфікованих кадрів. 1950 року з штату вибуло 2 наукових співробітники та було прийнято три. З них 2 — випускники Київського театрального інституту 1949 року, театрознавці: Гайдай І. Н. [чол.], Зайончковська С. Л., і Козієнко В. А.<sup>1</sup> — випускниця 1945 р. Московського театрального інституту, переведена в музей з театру ім. І. Франка.

Привертають увагу звітні дані стосовно реалізованих засобів популяризації музею, що на часі й сьогодні:

а) встановлено в місті, в найбільш людних місцях, 6 рекламних щитів про діючу експозицію „Радянський театр на Україні“;

б) виготовлено та розклеєно по місту 200 афіш;

в) виготовлено та розіслано по театрах, заводах, школах, інститутах, будинках відпочинку 5 000 листівок про музей та його експозицію;

г) перед читанням лекцій поза музеєм давались повідомлення про роботу музею» [17].

У підсумку «масово-популяризаційної роботи» її різними видами того року було охоплено 20 827 чоловік.

Зрештою, як і було заплановано, виставка «30 років радянського театру на Україні» була доповнена і перетворена на експозицію. Загалом експозиція стала налічувати 3050 експонатів. «З метою кращого сприймання експонатів перемонтована

<sup>1</sup> У 1969–1985 роках Віра Козієнко — директор музею.

вся експозиція. ...Експозиція прийнята комісією Комітету в справах мистецтв в серпні 1950 р.» [18].

Відповідно продовжувалася збиральницька і наукова робота за напрямками до-революційного театру та іншими.

Спільно з Українським театральним товариством було видано книжку «Вінок спогадів про Заньковецьку», ілюстровану матеріалами з фондів музею. Як один з трьох упорядників зазначений П. Долина. Окрім цього директором була написана аналітична стаття «Короткий огляд діяльності театрів УРСР в період післявоєнної п'ятирічки» (це було пов'язано з експонуванням музейної виставки про діяльність українських театрів протягом 1945–1950 рр. у Москві під час декади українського мистецтва і літератури, а потім в музеї).

А 1951 року музей приступив до впорядкування збірника, також мемуарного, присвяченого М. Л. Кропивницькому. Це масштабне видання вийшло друком у 1955 р. під назвою «Спогади про М. Л. Кропивницького», де також одним з двох упорядників є П. Долина (другий — В. Перепелиця).



**Співробітники музею з мистецтвознавцем, істориком театру, професором С. Дуриліним (третій у другому ряду). Початок 1950-х рр.**

Попри активну ініціативну діяльність музею на чолі з директором П. Долиною в усіх основних напрямках, у звіті за 1952 р. констатовано: «Основна увага музею в роботі була зосереджена на двох розділах — масово-пропагандистському та впорядкуванні фондів цінностей. Масово-пропагандистська робота провадилася на тематичних виставках музею та в лекторії музею. <...> Демонстрація пересувних виставок є одним з основних видів масово-виховної роботи музею, та для повноцінної роботи музею конче необхідна постійна експозиція і, в першу чергу, експозиція історії радянського театру на Україні. Музей на 1952 р. планував здійснення цієї експозиції; ще в 1951 р. подав на затвердження КвСМ УРСР орієнтовний план експозиції, але не маючи відповіді Комітету щодо плану та затвердження кошторису, експозицію не здійснив. <...> Наукова робота в музеї не виходила за межі розробки тематичних планів та методичних розробок виставок, складання путівника-каталога та підготовки нових популярних лекцій. <...>

В 1952 р. музей закінчив інвентаризацію основного фонду експонатів, виділив матеріали, що не належать до профілю театрального музею» [19].

Переломний в історії суспільства 1953 рік. В цей час відбуваються деякі реорганізації в структурі державних органів. П. Долина знову звертається до міністра культури УРСР К. Литвина з клопотанням надання музею приміщення: «...значною перешкодою в справі зберігання експонатів та проведенні масово-пропагандистської діяльності музею є відсутність відповідного приміщення. <...> Недостатня площа музею (796 м<sup>2</sup> разом з господарчим сирим підвалом) не дає можливості розмістити велику кількість експонатів (більше 90 000) відповідно до вимог їх збереження, а тим більше немає ніякої можливості створити постійну експозицію з історії розвитку радянського та дожовтневого театру на Україні. <...>

В зв'язку із злиттям кількох комітетів в Міністерство культури УРСР, при розміщенні окремих підлеглих Вам установ, просимо вас врахувати необхідність надання Державному музею театрального мистецтва УРСР кращого приміщення в центрі міста. Мінімальні вимоги музею міг би задовольнити будинок по Володимирській вул. № 56 (бувше приміщення Комітету в справах мистецтв УРСР)» [20].

1953 року музей планує починати роботу над кількома вагомими виданнями, в розробці яких наряду з науковими співробітниками бере участь і директор П. Долина:

1) «Публікація листування М. Л. Кропивницького, М. П. Старицького, М. К. Заньковецької, І. К. Тобілевича, П. К. Саксаганського» (як документальне підтвердження театального процесу 1880–1900-х років на Україні; обсяг 15–20 друк. аркушів (360–480 стор.) (вступна стаття, коментарі);

2) «Хронологічний довідник українського театру за період 1881–1917 рр» (відомості про дожовтневі укр. трупи, основний аматорський склад, репертуар та міста діяльності; обсяг 10 друк. арк. (240 стор.).

Очевидно, вкластися у планові строки видання цих публікацій - 1954 р. не вдалося. Збирання й систематизація матеріалів продовжувалася й у 1955 р.

А 19 вересня 1955 року, на 67-му році життя, Павла Трохимовича Долини не стало.

Впродовж восьми нелегких повоєнних років директору П. Долині вдалося здійснити фундаментальні зрушення в діяльності музею: це і з'ясування проблем та висунення засобів їх вирішення, проведення інвентаризації фондів та їх упорядкування, налагодження системної збиральницької, науково-дослідницької, виставково-експозиційної роботи та ін. Було розпочато роботу над експозиціями з історії театру в Україні, процес створення музею М. Заньковецької. На жаль, окремі базові питання, розв'язання яких залежало від зовнішніх обставин та вищих органів влади, вирішити не вдалося, вони залишаються актуальними й досі. А П. Долина на посаді директора Державного музею театального мистецтва УРСР увійшов у його історію як керівник високої кваліфікації, діяч раритетного зразка, у якому пропорційно поєдналися митець і адміністратор, теоретик і прагматик, організатор і виконавець.

### Джерела

1. Архів МТМК України. Особова справа. Б/н.
2. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 33, 1947 р. — С. 8.
3. Там само — С. 14.
4. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 45, 1948 р. — С. 11.
5. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 46, 1948 р. — С. 9
6. Там само — С. 31.
7. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 50, 1948 р. — С. 7.
8. Там само — С. 8.
9. Там само — С. 12.
10. Там само — С. 9.
11. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 48, 1948 р. — С. 4.
12. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 65, 1949 р. — С. 64.
13. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 69, 1949 р. — С. 3.
14. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 67, 1949 р. — С. 6-7.
15. Архів. Опис № 1, од. зб. № 105, 1950 р. — С. 1
16. Там само — С. 5.
17. Там само.
18. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 104, 1950 р. — С. 4.
19. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 154, 1952 р. — С. 14.
20. Архів МТМК України. Опис № 1, од. зб. № 183, 1952 р. — С. 18.

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

**Світлана Мезіна,**  
старший науковий співробітник  
відділу УНМІ

## **МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: БУРХЛИВІ 1960-ті**

Упродовж своєї історії український народ, незважаючи на загарбницькі зазіхання сусідів та намагання національної та релігійної асиміляції українців, зберігав власну культуру, мову, творив власне мистецтво. На сучасному етапі в науковому середовищі набувають актуальності питання, що стосуються проблем національного відродження, зокрема, під час ідеологічної «відлиги» 1960-х років. Після тривалого історичного періоду реакції в Україні у цей час збуджується інтерес до національної традиції; у повний зріст заявляють про себе представники української інтелігенції (літератори, художники, музиканти, режисери, актори та ін.); активізується пам'яткоохоронна діяльність тощо.

Сьогодні, у зв'язку з високим рівнем самоусвідомлення українців як нації, виникає потреба в науковому осмисленні проблеми функціонування національної традиції саме в культурно-просвітницьких організаційних формах 60-х років ХХ століття, зокрема, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМК України), діяльність якого до тепер не набула належного наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій з досліджуваної проблеми свідчить, що питання ролі МТМК України у процесі відродження національних традицій на сьогодні не набуло належного наукового висвітлення. Найбільш ґрунтовно історію створення та завдання Театрального музею (до 1930-х років) детально описав Петро Рулін<sup>1</sup> у брошурі «Український театральний музей. Завдання й перспективи» [10] та у статті «Праця українського театрального музею (1916–1929 рр.)» [9], що міститься у збірнику статей «Річник українського театрального музею» [8].

Функціонування музею на початку його історії розкрив В. Василько<sup>2</sup> у статтях «Початок театрального музею на Україні» [2], «До справи утворення театрального музею» [1].

Діяльність МТМК України від зародження до сьогодення, робота окремих його відділів відображена у статтях І. Дробот, А. Марченко, А. Сап'юлкіної, Л. Черкаського, В. Мудрика, що складають основне сучасне джерело інформації з досліджуваної теми — збірку матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» (2014) [3].

Нова яскрава сторінка історії Театрального музею відкрилася після довгих літ Другої світової війни та ліквідації її наслідків — час, що припав на період другої хвилі національного відродження (1960-ті роки). Вагомим чинником культурного піднесення в УРСР у другій половині ХХ століття стала смерть Й. Сталіна (1953), культ особистості якого засуджено М. Хрущовим у доповіді на ХХ з'їзді КПРС (1956). Саме після цього з'їзду на зміну тоталітарному режиму сталінщини суспільство охопила так звана хрущовська «відлига».

Пройнявшись лібералізацією суспільної діяльності, когорта молодих, активних, патріотично налаштованих інтелігентів-шістдесятників, шляхом звернення до духовної

<sup>1</sup> Петро Іванович Рулін (1892–1941) — автор багатьох досліджень, присвячених українському театральному мистецтву, зокрема, діяльності Леся Курбаса. Під час репресій 1930-х років переслідувався, був звільнений з посади директора Українського театрального музею, ув'язнений. Перебуваючи у засланні, захворів та помер.

<sup>2</sup> Василь Степанович Василько (Миляєв) (1893–1972) — актор, режисер, дослідник історії українського театру, зокрема, творчості Леся Курбаса.

скарбниці українського народу, здійснила мистецький «прорив», заснований на відображенні національної ідеї, утвердженні духу, вихованні характеру і найголовніше — самоусвідомленні українців як нації.

На початку 1960-х років «інакомислячі» об'єднувалися у Клуби творчої молоді («Сучасник», «Пролісок» та ін.) й спрямовували сили на відродження національної традиції, коріння якої сягають періоду 1920–30-х років та доби українського бароко. Активісти проводили мітинги, вечори пам'яті, концерти, авторські вечори, націлені на вшанування незаслужено репресованих, забутих представників «Розстріляного відродження» та продовження їхніх провідних мистецьких ідей.

Важливим фактором прогресивності мистецьких процесів періоду українського шістдесятництва вважається також знайомство зі світовим новаторством, що стало «ковтком свіжого повітря» для творчої молоді УРСР. Як наслідок, незадоволені політичними догмами та постійним відсіюванням всього українського на задній план, віддані своїм переконанням митці взялися творити нове, самодостатнє українське мистецтво, синтезуючи національну традицію з сучасними європейськими техніками. Зрозуміло, що вихід інтелігенції 1960-х за межі «єдино можливого» на той час творчого методу — соцреалізму — став викликом радянській системі й привів до різних форм утисків, арештів найяскравіших особистостей.

Відповідно, мистецький «супротив» поволі сприяв виникненню нового погляду народу на свою культуру і, як писав Лесь Танюк 1962 року після вечора, присвяченого пам'яті Леся Курбаса, «люди, які раніш у всіх закутках плювалися, почали одразу називати себе курбасівцями» [11, С. 1]. Як наслідок, паралельно із рухом українського шістдесятництва створювались, набирали активних обертів осередки колективного подвизництва національної культури — культурно-просвітницькі організації, установи, колективи, зокрема й Театральний музей.

Подібно до приниження, постійного контролю, засудження до ув'язнення яскравих особистостей руху українського шістдесятництва, які відроджували національну традицію (В. Голобородько, М. та Б. Горині, А. Горська, В. Загорцев, О. Заливаха, С. Параджанов, І. Світличний, В. Симоненко та ін.), збереження духовної спадщини «колективним розумом» теж усіяло придушували. Театральний музей упокорити було надто просто, адже він підпорядковувався Міністерству культури УРСР. Тож 1960-ті роки у біографії установи — непростий і суперечливий період.

На той час музей був одним із найбільших в УРСР за кількістю цінних експонатів: «Тут і „Вертеп“ XVIII-го ст., і унікальні афіші та документи театрального життя XIX ст., меморіальна спадщина видатних корифеїв українського театру М. Кропивницького, М. Заньковецької, братів Тобілевичів та інших діячів української дожовтневої сцени. Велика кількість зібраних експонатів стосується радянського драматичного і музичного театрив. Численні фотографії, ескізи, макети, театральні костюми, твори скульптури і живопису дають уявлення про історію театральних колективів Радянської України, про таких видатних діячів театру, як А. Бучма, І. Мар'яненко, Ю. Шумський, Г. Юра, Л. Курбас, М. Крушельницький, В. Василько, Н. Ужвій, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, З. Гайдай та багатьох, багатьох інших. Загальна кількість експонатів перевищують 170 тисяч» [14, С. 1].

У 1965 році Київський державний музей театрального мистецтва постановою Ради Міністрів УРСР «Про мережу державних музеїв системи Міністерства культури УРСР» реорганізували: створили нові відділи — музики та кіно, відповідно було змінено назву музею. Таким чином, на карті музеїв УРСР з'явився єдиний музей трьохгалузевого мистецтвознавчого напрямку: Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва Української РСР<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Далі ДТМК.

Проте, нова назва установи не змінила умов її функціонування. Знаходячись на території Києво-Печерського заповідника (6-й корпус), де «<...> дві невеликі кімнати відведено під фонди, три кімнати і коридор під експозицію» [там само, 1], найцінніші свідоцтва історії української культури продовжували «<...> лежать під спудом музейних фондів» [там само]. Створити постійну експозицію українського театру, а тепер уже й кіно та музики, з метою представлення широкому колу громадськості — залишалося лише мрією.

Оскільки функціонуванням музею постійно переймався його фундатор В. Василько, директор музею Віра Козієнко в одному з листів до нього (наприкінці 1960-х) обурювалася: «Біда вся в тому, що у нас все ж таки досить легко підписуються накази про створення тієї чи іншої установи і дуже важко потім створюються умови для її існування. Уже третій рік ми вважаємось трьохпрофільним музеєм, а знаходимось все в такому ж стані, як і раніше» [7, С. 91]. Фактично та ж сама думка звучить у листі до театрознавця від завідувача фондів Г. Галабутської: «<...> далі так існувати музей не може. Це просто ганьба — такі скарби надбань театральної культури тримати під замком у фондах, недоступними народу» [12, С. 8].

Питання про приміщення у 1960-х роках — найголовніша проблема музею, вирішення якої розтяглося майже на десять років. Керівництво установи та театральні активісти неодноразово звертались до влади: «Нас, працівників українського радянського театру, глибоко ображає і обурює становище, в якому знаходиться одна з скарбниць українського національного мистецтва. Невмирущі традиції українського театру, музики, кіно заслуговують на те, щоб їх не тільки ретельно зберігали, але й пропагували серед широких кіл населення» [14, С. 2].

Під час так званої «відлиги» керівництво підтримувало нові ідеї, сприяло поширенню мистецтва, просвітництву засобами художньої культури, але все це робилося крізь призму «комуністичної ідеї», для потреб «маси трудящих». Міністерство культури УРСР видавало накази та постанови, якими затверджувалося підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих, поліпшення масово-політичної роботи серед населення [див. 4, С. 30]; ставило завдання домогтись, щоб експозиції були: «<...> проникнуті ідеями братерської дружби народів і пролетарського інтернаціоналізму» [там само, 71], «<...> надбанням мас трудящих, виховувати в них почуття радості за радянський народ, за його героїчне минуле та величне сучасне, мобілізуючи їх на виконання загальнодержавних завдань» [5, С. 9].

Особливу увагу влада приділяла експонатам, які (приміром, у 1964 році) повинні були «<...> якнайповніше висвітлити такі найголовніші питання: XXI з'їзд КПРС і боротьбу трудящих краю за дострокове виконання семирічного плану 1959–1965 рр. XXII з'їзд КПРС і XXII з'їзд КП України. Нова Програма партії. Боротьба трудящих краю за створення матеріально-технічної бази комунізму» [4, С. 77]. Від працівників вимагалось впровадження у екскурсії, лекції, інші виступи моментів возвеличення ідеалів марксизму-ленінізму. Так, у протоколі наукового засідання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР (1968), де зафіксовано обговорення лекції наукового співробітника О. Долінської «Мар'ян Крушельницький», читаємо діалог: «Чому про образ Леніна, створений Крушельницьким, мова йде в кінці лекції? <...> Тому, що робота Крушельницького над образом Леніна — вершина його творчої діяльності» [6, С. 12].

Парадокс: влада (зокрема, у вигляді Міністерства культури УРСР) начебто опікувалася долею музею, але не вирішувала основної, нагальної його потреби — мати можливість створити постійну, загальнодоступну експозицію. Такі обставини свідчать, що під час хрущовської «відлиги», що мала знаменувати відхід від ідеологічних догм, цензури, влада по суті продовжувала політику тоталітарного режиму.



За таких умов співробітники музею, скориставшись численними наказами, постановами, указами Міністерства культури, обрали свою тактику отримання належного приміщення, яка полягала в активному представленні досягнення українського театру, кіно та музики на виїзних виставках, лекціях, екскурсіях. Лише таким чином ДМТМК міг завоювати авторитет серед шанувальників вітчизняного мистецтва. Тому в 1964 році міністерство звітувало, що серед культурно-просвітницьких установ «...кількість проведених екскурсій збільшилась майже на 76 тисяч / у 1958 р. — 73.529, а у 1963 році 148.661/. Це є разом з тим показником того, що в музеях тепер звертається більше уваги на обслуговування колективів заводів, фабрик, установ, колгоспів і учбових закладів, на створення екскурсійних груп з числа індивідуальних відвідувачів і проведення екскурсій з ними» [5, С. 9].

Працівники ДМТМК УРСР створювали лекції, що розкривали історію театрального, музичного та кіномистецтва України: «Боротьба двох ідеологій в театральному мистецтві» (В. Нікєєв), «К. С. Станіславський — великий реформатор сцени» та «Н. М. Ужвій» (В. Свиридов), «Ю. Шумський» (А. Драк) та ін.; організовували виїзні виставки з проведенням екскурсій для селян, колгоспників, робітників заводів та фабрик.

Оскільки саме в 60-х роках ХХ століття горизонти діяльності музею розширились, одним із головних завдань залишалося залучення до фондів цінних матеріалів, речей, документів. При формуванні архівів музейники співпрацювали з різними установами (театрами, консерваторіями, університетами, інститутами тощо) та особистостями (видатними митцями, їх родичами, знайомими), серед яких знаковою виявилася постать В. Василька. У листі до В. Козієнко театрознавець зізнавався: «Для мене в житті не було іншого, як тепер кажуть, ХОБІ — себто захоплення, як збирання матеріалів для театрального музею» [7, С. 92]. Фундатор Теамузею продовжував поповнювати фонди експонатами, у тому числі передав музею частину власної бібліотеки, про це зазначив В. Шепелюк<sup>4</sup>: «Починаючи з 1950-х рр., В. Василько дарував музею рукописи статей про корифеїв української сцени, інсценізації творів, альбоми світлин сцен з вистав у власній постановці, ескізи декорацій, костюмів до вистав, нотні рукописи, друковані видання. Трохи пізніше передав до музею монографії про акторів-сучасників, щоденникові записи, спогади, особливо значна кількість про реформатора українського театру Л. Курбаса» [15, С. 20]. Музею також передано рукопис п'єси «Чашка чорної кави», у якій автор намагався відтворити обставини шельмування й загибелі Леся Курбаса.

Працівники відшукували експонати у Запоріжжі, Сімферополі, Севастополі, Харкові та інших містах України, у Львівській області, на Кіровоградщині, Чернігівщині, Одещині. Таким чином створювалися особові архіви та архіви театрів (приміром, було сформовано архіви актора І. Мар'яненка, художника А. Петрицького та ін.).

У 1964–66 рр. активно провадилася робота над створенням фондів відділу музики, що поповнилися архівами славетних українських оперних співаків М. Гришка, Ю. Кипоренка-Доманського, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петляш-Барилотті, Є. Чавдар та ін.; нотними рукописами В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.; грамзаписами голосів легендарних виконавців, сценічним вбранням співаків, стародруками, раритетними виданнями, іншими документами.

Із середини 60-х років ХХ століття у фонди відділу кіно надходили матеріали про життя і творчість О. Довженка, копії стрічок про діячів театрального мистецтва, матеріали з кіностудій, фотографії, афіші, тощо. Оскільки музей вважався багатопрофільним мистецтвознавчим, його співробітники надавали шефську науково-методичну допомогу у створенні інших культурно-просвітницьких закладів — зокрема, меморіальних музеїв О. Довженка (с. м. т. Сосниця Чернігівської області) та М. Заньковецької (м. Ніжин).

<sup>4</sup> Начальник відділу використання інформації документів ЦДАМЛіМ України.

1969 року, виходячи із значення музичного інструментарію для духовного життя українського народу, в музеї відкрито відповідний відділ, який сьогодні нараховує понад 500 одиниць. Ініціатором його створення став старший науковий співробітник Леонід Черкаський, якому судилося відшукати зразки автентичних інструментів XVI–XVII ст., реконструкції давніх інструментів (починаючи з періоду українського бароко), рідкісні зразки інструментів різних фабрик, сучасний інструментарій різних регіонів України. Під керівництвом Л. Черкаського організовувалися виставки народних музичних інструментів як на Україні, так і за кордоном (Росія, Польща, Франція).

Протягом 1960-х років в музеї працювала невелика кількість наукових співробітників, які успішно займалися науковою роботою: досліджували діяльність провідних мистецьких діячів, які презентували українську культуру, вивчали експонати, що розкривають історію театрального, музичного, кіномистецтва, історію культури та української держави, виступали на конференціях, семінарах тощо.

Отже, у складних умовах періоду українського шістдесятництва, по суті за процвітання тоталітарного режиму, працівникам музею вдалося досягти високого рівня результативності функціонування установи. В результаті музею надали приміщення: наприкінці 1969 року, коли завершилися ремонтні роботи, фонди та бібліотеку перевезли у новий 24-й корпус на території Києво-Печерського заповідника. Про приємну новину пише Г. Галабутська у 1971 р. до В. Василька: «Тепер наші фонди уже всі перевезені у новий прекрасний корпус, знаходяться зовсім окремо від кімнат науковців і вже в них не можуть усі ритися, а це прекрасно» [13, С. 3].

З листа В. Козієнко до засновника музею відомо, що питання про приміщення для експозиції також знайшло своє вирішення: «Обіцяє начальство, що в січні-лютому (1969 р. — С. М.) вже буде звільнятися для нас і друге приміщення під експозицію. Воно знаходиться напроти нашого нового. Двоповерхове, не дуже привітне. Але покищо іншого немає. Не будемо ми дуже радіти, якщо нам його дадуть, але не будемо і жалкувати, якщо його відберуть» [14, С. 5]. А уже у 1972 р. директор ділиться подальшими планами: «Повинні в цьому році вже почати ремонт нового корпусу під експозицію. Уже і гроші є, і підрядчик, а проєктанти все ніяк не закінчать проєкт. Так оце зараз і тиснемо на них. Плануємо у цьому році створити експозицію українських народних інструментів — у нас зараз є і такий відділ» [13, С. 16]. Розпочалася й робота по створенню експозиції історії українського театру, де по-новому засяяли імена корифеїв вітчизняного театру І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Кропивницького, М. Заньковецької, і що особливо важливо — реабілітовано ім'я реформатора українського театру Леся Курбаса.

Таким чином, діяльність музею під директорством Віри Козієнко та її заступника Аркадія Драка, які всіляко намагалися втілити у життя ідеї П. Руліна, була достатньо активною і результативною: накреслили концепцію та план майбутньої експозиції історії українського театру, проводилася реконструкція фондосховища, розпочалася підготовка експозиційного корпусу.


Завдяки ініціативності та наполегливості працівників музею періоду 1960-х, маємо наразі можливість оцінити постійно діючі експозиції («Театральне мистецтво України», «Живі струни України», «Лесь Курбас. Людина, яка була театром»), відвідати виставки, творчі зустрічі, вечори за участю видатних діячів мистецтва, екскурсії, лекції, майстер-класи, семінари тощо. Сьогодні Музей театрального, музичного та кіномистецтва України розкриває історію вітчизняної культури, творчість її представників, зокрема, мистецтво яскравих творчих особистостей 1920–30-х, 1960-х років, представляє українську духовну скарбницю на світовому рівні, що є продовженням традицій та ідей українського «шістдесятництва».

Підбиваючи підсумок, зазначимо, що «прорив» національної традиції у театральній діяльності 1920-х років дав поштовх до створення в рамках мистецького об'єднання «Березиль» науково-культурного центру, де збиралися й зберігалися матеріали з історії театру — Театрального музею. На основі концепції П. Руліна та за постійної підтримки фундатора музею В. Василька, у 1960-х роках працівники закладу проявили високого рівня активність у своїй діяльності: структуру установи було розширено відділами музики, кіно, українських народних музичних інструментів та меморіальним Музеєм-квартирою М. Заньковецької, що сприятливо вплинуло на вирішення головної проблеми — отримання службового та експозиційного приміщень.

Здобуття музеєм у 1960-х роках кращих умов для подальшої діяльності дало змогу пізніше по-новому представити на експозиціях досягнення представників «Розстріляного відродження» (О. Довженка, М. Куліша, Л. Курбаса, І. Мар'яненка та ін.). Таким чином було закладено основи для нової хвилі духовного відродження — в умовах незалежної України у 1990-ті роки, що проявилось, зокрема, в активізації діяльності МТМК України по вшануванню яскравих особистостей національних мистецтв, в т. ч. періоду українського шістдесятництва.

### Джерела

1. Василько-Миляїв В. До справи утворення театрального музею / В. Василько-Миляїв // Нове мистецтво. — 1926. — № 8 (17). — С. 4–5.
2. Василько-Миляїв В. Початок театрального музею на Україні / В. Василько-Миляїв // Річник Українського Театрального музею. — Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. — 1929. — Ч. I. — С. 193–196.
3. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» до 90-річчя від заснування МТМК України / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. — Київ, 2014. — 175 с.
4. МТМК України. — Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. — Оп. 1. — Од. зб. № 388. — 108 арк.
5. МТМК України. — Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. — Оп. 1. — Од. зб. № 389. — 64 арк.
6. МТМК України. — Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. — Оп. 1. — Од. зб. № 439. — 20 арк.
7. МТМК України. — Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. — Оп. 1. — Од. зб. № 440. — 147 арк.
8. Річник Українського театрального музею / за ред. П. Руліна. — Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. — 1929. — Ч. I. — 236 с.
9. Рулін П. Праця українського театрального музею (1916–1929 рр.) / П. Рулін // Річник Українського Театрального музею. — Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. — 1929. — Ч. I. — С. 197–215.
10. Рулін П. Український театральний музей. Завдання й перспективи / Київ : Держтрест «Київ-Друк», 1-ша фото-літо-друкарня. — 1927. — 21 с.
11. ЦДАМліМ України. — Ф. 653. — Оп. 2. — Спр. 757. — 25 арк.
12. ЦДАМліМ України. — Ф. 653. — Оп. 2. — Спр. 896. — 10 арк.
13. ЦДАМліМ України. — Ф. 653. — Оп. 2. — Спр. 900. — 17 арк.
14. ЦДАМліМ України. — Ф. 653. — Оп. 2. — Спр. 906. — 13 арк.
15. Шепелюк В. Особовий фонд режисера, актора В. С. Василька в ЦДАМліМ України / В. Шепелюк // Зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф. «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» (Музей театрального, музичного та кіномистецтва України). — К., 2014. — С. 16–20.



**З наукового архіву  
Музею  
(статті, розвідки,  
дослідження)**

**Галина Павленко,**  
старший науковий співробітник  
Відділу історії театру

## УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП<sup>1</sup>

Мова піде про дві вистави, що мають спільну назву «Український вертеп». Поставлені в різні роки в Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва (1974–1975 р.р.) та Київському муніципальному академічному театрі ляльок (1992 р.), вони стали видатними подіями в театральному житті. І не лише України, але й далеко за її межами.

Ці дві вистави, нині вже легендарні, дали поштовх для масштабного повернення вертепної традиції на Україну і не тільки. Завдячуючи їм цей традиційний театр завоював професійну сцену і зайняв там почесне місце. Вони довели, що виплекана народом естетика та глибинна філософія вертепу продовжує наснажувати і наших сучасників. Що вертеп і сьогодні є живим і непересічним явищем. І що наявність певних канонів не обмежує можливості для його подальшого розвитку і новаторського втілення, для повноцінної творчості.

Зазначені постановки залишили по собі прекрасні спомини. Та не лише. Музей театального, музичного та кіномистецтва України має змогу продовжити їхнє життя, хоч і не на сценічних підмостках.

Музей зберігає та досліджує передані йому на довічне зберігання ящики, макет, ляльки та інструменти цих вертепів. Постійно представляє їх на виставках, доповнюючи розповіддю екскурсоводів і демонстрацією відеозаписів.

Закономірно, що і ця розвідка теж подана під певним «музейним кутом». Наш основний інтерес зосереджений на моментах, що пов'язані з появою та побутуванням скринь і ляльок, тої матеріальної основи, яка нині перебуває в фондах чи представляється на виставках.

Але для початку трохи історії.

Музей театального, музичного та кіномистецтва України зберігає раритетну колекцію ящиків, ляльок, інструментів, нот, записів текстів, макетів та живописних робіт, що пов'язані із побутуванням на Україні самотнього мистецького явища — лялькового театру «Вертеп».

Від часу заснування у 1923 році, музейники невідступно піклувалися про збирання і збереження всього, що дотичне до вертепного дійства. Першим надбанням музею (1927 рік) стали ящик та ляльки Сокиринського вертепу (II пол. XVIII ст.), найстарішого із усіх, що збереглися. У тому ж таки році ящик цього вертепу був представлений на першій експозиції нещодавно утвореного музею. Поруч був виставлений комплект його ляльок, поданих у тій послідовності, в якій вони з'являлися під час вистави.

Згодом збірку музею поповнили ящики та ляльки Куп'янського (XIX ст.), Славутського (к. XIX ст.) вертепів та «Революційного вертепу» Межигірського керамічного



Сокиринський вертеп

<sup>1</sup> Вперше надруковано в театрознавчому часописі ЛНУ ім. І. Франка «Просценіум» № 1–3 (35–37) / 2013, С. 38–43. В текст внесено незначні зміни.

технікуму (1923 р.). Є й унікальні рукописні матеріали стосовно цих вертепів. Вертепи ці добре вивчені. Історія їх виникнення та сценічного буття, тексти, ноти, ляльки та будова скрині досить повно висвітлені в наукових розробках та книжкових виданнях.

З 1930-х вертеп на Східній Україні опинився під негласною забороною. Радянську владу не влаштувала його духовна складова. Та й його патріотичне спрямування сприймалося нею неоднозначно. Тож на Східній Україні ця традиція поступово зникла.

Зміна поглядів, «відлига» 1960-х, сприяли поверненню вертепу до повноцінного існування. В професійному ляльковому театрі, що бурхливо відреагував на нові можливості, розпочалися революційні процеси. На початку 1970-х він нестримно рухався в бік більшої свободи у виборі матеріалу і його інтерпретації. В цей час оновлення і збагачення мови лялькового театру виник і живий інтерес до традиційних форм. Тому закономірним стало звернення до вертепу у тодішньому центрі театральньо-лялькового життя — Харкові. І перш за все це стало можливим завдяки ініціативі Олексія Щеглова, на той час головного художника театру.

Олексій Михайлович Щеглов був унікально обдарованим. Сценограф, графік, монументаліст, ілюстратор, карикатурист — йому підкорювався будь-який матеріал — полотно і дерево, метал і пластика. Він був скульптором і різником по дереву, карбувальником і живописцем. Його професійне навчання та початок творчого життя припали на 20-ті роки — пору пошуків і проривів мистецтва до нових форм і фарб. Та надалі, у часи ідеологічного тиску, він мав знаходити шляхи виживання. Часом незрозумілий для стороннього погляду (що було формою його схованки, відсторонення від того, з чим він був незгодний), він зміг зберегти в собі себе.

Він звернувся до лялькового театру, бо той був не таким жорстко унормованим. З 1955 року О. Щеглов став головним художником Харківського театру ляльок і до кінця (пішов з життя у 1980 році) залишався ним.

Звичайно, ляльковий театр не обминав пильний нагляд чиновників від культури. І цей театр був взятий на озброєння радянською владою і мав чимало ознак дидактичності та ідеологічної зашореності. І все ж, невблаганне око цензора дивилося на нього часом поблажливо і пропускало деякі вільності. Тут можна було дозволити натяки та алюзії, вільну гру, буянню фарб, формотворчість, легку іронію і навіть дозовану сатиру.

Поряд з тим Щеглова з юності не полишало зацікавлення старовинним ляльковим театром. Маємо цілу серію його художніх робіт, в яких він звертався до теми райка та ярмаркових лялькових вистав за участю Панча чи Петрушки. Він апелював до цього не як до суто етнографічного матеріалу, а як до світу дуже яскравого, живого, святкового, дитинного, дивного і кодового, який протистояв офіціозу та спрощеності. Його цікавила глибина цього театру, його філософська складова, духовна сутність та гармонійне поєднання вічного і злободенного. До того ж він був художником такого складу, у якого в крові присутній ген балагана. Не можу не згадати тут думку відомого мистецтвознавця Ірини Павлівни Уварової, висловлену нею в одному з інтерв'ю, — передвижник малює балаганий майдан, а виходить просто картина передвижника — і все. А є художники, які цим балаганом починають відчувати.

Таким був і Олексій Щеглов, який перетворював світ, балансував на грані, дивним чином суміщав у своїх творах наївну дитинність, ніжний ліризм з викликом, гротесковістю, фантасмагорією.

Тож до вертепної дії прийшов майстер озброєний, талановитий, з «повернутою» в потрібний бік головою — готовий. Саме це і призвело до того, що вистава «Український вертеп» Харківського театру ляльок стала не тільки надбанням театру, але й поклала початок поверненню вертепу в Україні до повнокровного життя. І не тільки, і навіть не стільки як аматорського, а здебільшого у формі повноцінної вистави професійного театру.

Мрія Щеглова про втілення вертепної вистави силами сучасного театру була підтримана не одразу. Художник вніс у свої ескізи та живописні роботи на тему вертепу, що стали основою для створення скрині, ляльок та інструментів, елементи українського бароко, парусного живопису, фантазійного гротеску, лірику українського фольклору і лінії конструктивізму. Та в час, коли він звернувся до керівника театру В. Афанасьєва з пропозицією поставити вертепну дію у театрі, відлига шістдесятих вже відступала і влада поверталася до ідеологічного тиску і цензури, ставлячи знову мистецтво під свій невсипучий контроль та диктат. Тож Афанасьєв завагався. Тоді Олексій Михайлович самостійно, власним коштом, зробив ляльок, макет вертепної скрині та інструменти — козобас, бугай і бубен. Особливу увагу О. Щеглов приділив лялькам. Стрижневі за традицією, вони були майстерно виточеними із дерева і дуже вигадливими. Лірична Мадонна, Рахіль, Чорт зі струнами на череві, Смерть, що стоїть в труні, Свиня з сосками по всьому тілу, поезія, іронія і гротеск, що прекрасно уживалися поруч, вражали абсолютною свободою майстра. Крім того він розписав інструменти й скриню образом легендарного Мамая, повернувши таким чином давню традицію народного лубочного розпису. З огляду на те, що цей вертеп мав бути виставлений на великій сцені, розміри ящика та ляльок (порівняно з народними зразками) збільшили.

Врешті-решт В. Афанасьєв знайшов вихід із становища. Вертеп був здійснений силами студентів, але на базі театру, — ніби навчальна робота. В той же час підкріплена ще другою частиною — виставою про Петрушку.

Під керівництвом Афанасьєва випускник кафедри режисерів театру ляльок О. Інютчкін приступив до роботи. Проаналізувавши тексти Сокиринського, Батуринського, Хорольського і Куп'янського вертепів, він відібрав характерні для всіх сцени і створив на їхній основі сценічний варіант.

Вистава стала спробою реставрації старовинної дії. Розігрувалась вона на двох поверхах і, згідно з традицією, одним лялькарем, Г. Стефановим, господарем вертепу. Помічниками вертепника стали артисти О. Куцик, М. Левченко, О. Рубинський, І. Рабінювич і В. Холковська. Вони ж були і хором (виконували колядки), і музикантами. За час репетицій актори навчились грати на народних інструментах — сопілці, цимбалах, бубоні, барабані.

Це був перший крок до духовного відродження, до усвідомлення того, що це мистецтво живе, що воно є невід'ємною часткою нашого буття

У 1976 році на XXII конгресі УНІМА і Міжнародному фестивалі ляльок у Москві виставу було відзначено Почесним дипломом.

Харківський вертеп отримав другу коротку назву — Щегловський. Що ввело його в контекст старовинних вертепів (Сокиринсько-Галаганівського, Куп'янського, Славутського, Хорольського). Цей вертеп не міг не вплинути на митців, зачарованих театром ляльок.

У 1980 році, вже по смерті Олексія Щеглова, музей отримав його спадщину. І серед іншого — макет вертепу та ляльки з вистави «Український вертеп», авторські інструменти, цикл художніх робіт із серії «Ляльковий театр світу».

Невдовзі після цього частина із цього зібрання, а саме макет скрині та вертепні ляльки, були представлені численним учасникам та гостям другого фестивалю «Різдвяний вертеп» у Луцьку для ознайомлення з цим видатним явищем національного мистецтва. Вражені, люди ходили біля макету та ляльок колами, як зачаровані. Особливо ці мистецькі твори зацікавили видатного московського мистецтвознавця і художника Ірину Павлівну Уварову, одну із найбільш шанованих гостей, члена журі, доповідача по темі фестивалю на конференції. А ще захопленого глядача представлених там вертепних вистав з різних куточків християнського світу. Одного з майбутніх натхненників і творців київського «Українського вертепу».



Ляльки Олексія Щеглова



Ірина Павлівна Уварова — одна із тих особистостей, зустріч з якими може перевернути життя. Художник-постановник, теоретик театру, кандидат мистецтвознавства, автор статей и книг, головний редактор славетного журналу «Кукарт» (ляльки в культурі), Ірина Павлівна неодноразово приходила до нашого музею. Цікавилася старовинними вертепами, роздивлялася, розпитувала, робила замальовки. Так починалося життя ще одного вертепу — знаменитого російського фольклорного ансамблю Д. Покровського, який запросив до співробітництва І. Уварову.

А слідом за ним і «Українського вертепу» Київського міського театру ляльок. Постановником вистави став видатний режисер, народний артист України, багаторічний Голова українського відділення УНІМА, професор Університету театру, кіно і телебачення Сергій Іванович Єфремов. Художником — І. Уварова.

Про цей вертеп відомо менше, ніж про харківський, тож і розповідь про нього буде детальнішою.

Ця постановка мала надзвичайний успіх, була неодноразово відзначена різноманітними нагородами. Відомий польський художник Адам Кир'ян схарактеризував її так: «Це вистава, в якій традиції змикаються з якостями нового театру і дають перспективу. Це стосується засвоєння малого простору ящика і великого простору сцени, і тонкої новації в розробці ляльок, і делікатного та доречного введення елементів сучасності».

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України отримав ящик і ляльок київської вистави на постійне зберігання влітку 2008 року. Скоро по тому в музеї вийшов щедро ілюстрований прекрасними фотографіями буклет «Український вертеп», де була представлена колекція вертепів і ляльок, що зберігаються у фондах музею та експонуються в залі «Джерела українського театру» на експозиції «Театральне мистецтво України». І серед них наше останнє надбання — щойно отриманий «Український вертеп» київського театру.

Невдовзі цей вертеп був представлений і широкій публіці. Сталося це в грудні 2010 року під час функціонування виставки «Різдвяна лялька» в Національному музеї Тараса Григоровича Шевченка.

Ящик цього вертепу — дерев'яний каркас, обшитий фанерою. Його розмір 136-х 79-х 358 см. Згідно з традицією він має дві сцени, як і вистава дві частини — біблійну і народну.



Обидві сцени на початку вистави знаходилися за дверцятами. Якщо їх відкрити — побачимо дві завіси помаранчевого та синього кольорів. На верхній сцені на драпіровках закріплено килимок.

Під нижньою сценою розташоване «пекло», де палає «пекельне полум'я». В старовинних вертепах воно було уявним, а тут реально існувало. Його появу продиктувало нове, ХХ століття з його моторошними війнами, репресіями, голодомором, мільйонами безневинних жертв.

Я звернулася до Ірини Павлівни з проханням розповісти про роботу над виставою. Ірина Павлівна, як це звично для неї, почала розмову не з технічних питань, а з філософських, структуруючих, метафоричних.

Перш за все звернулася до «закритості» свого вертепу, у якого обидві сцени опинилися схованими за стулками. Тому, що ця скриня має глибину і висоту. З неї можна діставати, в неї можна покласти, сховати. І тому, що в цій скрині скарб, закладений ще пращурами. І тому, що для найменших глядачів відкриття дверцят — вхід у казку. Згадаємо про потайні дверцята в комірчині Тата Карло. Та чи не основне, — довгі роки вертеп був у «схованці» і стулки з'явилися як певний відповідник «закритості» вертепу завдяки діям тих, хто не визнавав його послань ще з часу закриття агітаційного «Револьюційного вертепу» Межигірського керамічного технікуму, створеного у 1923 році. Його учасники мріяли про продовження роботи в рамках театру професійного, державного. Та ті, хто міг вирішити його подальшу долю, поставилися до нього прохолодно, як до надто примітивного явища. Він не отримав ні офіційного статусу, ні матеріальної допомоги. І через деякий час припинив своє існування.

Закриті віконні стулки вертепу Київського міського театру розчинялися. І до глядачів поверталось явище, якому хто знає скільки століть, і за митами, знаками, метафорами якого тисячоліття.

Ірину Павлівну надихали інтенсивний колір картин Марії Примаченко та деталізація живопису Катерини Білокур. Звідси синій колір ящика, шафи з дверцятами, сільського поставця. І похулий розпис кольору золотистого лушпиння цибулі. Живопис на двох його поверхах, ляльки і задники складають єдину народну картинку при філонівській дрібності мазка.

Щодо того, як виник сам задум цього вертепу, то Ірина Павлівна розповіла нам таке:

— Ініціатором була не я і не Сергій Іванович Єфремов, а Володимир Завальнюк, на той час артист міського театру ляльок. Це важливо. Це він дуже хотів спробувати себе у ролі господаря вертепу. І з цією пропозицією прийшов до свого головного режисера. Але при першій розмові не переконав, Сергій Іванович не дослухався до нього. Після цього Володимир прийшов до мене і знову виклав своє прохання. Воно потрапило на плідний ґрунт, я вже була прихильницею вертепу, тож дуже схвально сприйняла цю пропозицію. Ми разом розробили принцип цього вертепу, це мала бути пересувна скриня та ляльки для одного актора. З цим ми вже разом прийшли до Сергія Івановича. І тоді ми його умовили.

Коли Ірина Павлівна загорілася мрією про вертеп, у київському театрі були інші плани. Там працювали над іншою виставою. Здавалося, для цього вертепу час ще не настав. Та щось стукало зсередини, сім'я було вже у землі і мало прорости.

До того часу Ірина Павлівна на Різдво традиційно малювала фігурки чудових невеличких ангелів, такі собі різдвяні листівки. Дарувала їх друзям. Кожного Різдва вона розігрувала свій, домашній вертеп. А оце її рука намалювала і скриню і ляльок для київського вертепу. І попросила цехи зробити їх поза планом. Вона прохала: давайте робити пристрасть, всі давайте це робити. І щось у їхніх душах у відповідь загорілося. Першим з'явився малесенький будиночок із свічкою посередині — сторожка Різдва-

ної зірки. Вона стала на даху вертепу. Уварова каже: «Для мене вона сповнена ритуального, сакрального змісту».

Сторожка пофарбована ззовні у глибокий синій колір — небо. Усипана- обклеєна срібними зірками, вирізаними згідно з традицією із фольги. Такою ж фольгою прикрашена сторожка зсередини, вона віддзеркалює світло і робить сам будиночок святково-урочистим, а світло глибоким і мінливим.

Потім інструментальник та різальник в театрі почали чаклувати над деревом, майструвати великий будинок із двома сценами, де мали діяти янголи та люди.

У традиційних вертепах для ляльок у підлозі є стежки-прорізи, по яких вони рухаються завдяки довгій дерев'яній ручці, за яку їх тримає і веде лялька з-під низу сцени крізь отвір. Ті ходи — то їхня доля, їхній шлях. Він вивірений, назавжди затверджений. Як і місце виходу із бокових чи задніх дверцят — чи зліва, чи справа — для кожного героя.

А в цьому вертепі інший принцип — чарунки, в які лялька має стати і залишитися там, поки актор працює з іншою лялькою. Тож ляльки не зовсім такі, як зазвичай. Вони на стрижні і круглій дерев'яній підставці, часто подвійній і пофарбованій наполовину у чорний колір. Ніби сама вона вже представляє два світи — денний і нічний. Можливо так простіше для лялькаря — поставити ляльку, одну, другу у заставку, вони застигли там, а він вийшов із-за будиночка до глядача і прокоментував дію. А все одно не просто, раніше був простір, по якому ходили, а зараз вузький терен. Затисло нас життя, і так нині кожному і відміряло. І знову не так все просто, бо є ще один простір. За межами сцени. Бо у дверцятах відчинялися віконечка, на яких були намальовані янголи. І вони ставали підставками для сцен з ляльками.

Ляльки янголів невеличкі, світлі, просвітчасті. Їх плела вночі нічна сторожа театру із світлої бавовняної нитки гачком. А потім вимочували у цукрі для твердості. Нічними, солодкими гостями прийшли вони до вертепу. І ще одна солодка річ була сплетена сторожею — біла скатертина на підставку під скриню. Так утверджувався білий світ вертепу.

Для митців було принциповим, що верхній поверх у вертепі — не печера. Їхні герої в домі, вдома. Тому висить там маленький і затишний килимок з крихітним плетеним баранцем. Таким об'ємним, живим. Такий же баранець і на одязі пастухів, виплетений руками майстринь цеху. Може його під час вистави і не всім було здалеку видно. Але він був. І від того вертеп ставав ще теплішим і світлішим.

В єфремовсько-уваровському вертепі основа ляльок м'яка, одяг багато шаровий, часто вигадливий. Голівки ляльок — пап'є-маше, очі, ніс та рот намальовані фарбою. Волосся ж зроблено ретельно із різних матеріалів — натуральної вовни, повсті, ниток чорних, сірих та сизуватих, синтетичних ниток. Дуже гарне волосся і борода у третього волхва — ажурні, плетені гачком із білих бавовняних ниток.

Ляльки різного розміру. Найнижчий — Дід. Найвищий традиційно Козак. Але до нього дорівняли Смерть, яка такого самого розміру. Вона відмінна від звичної в старовинному вертепі, цілком різьбленої із дерева в дусі народних уявлень — худий скелет з косою. Ця — естетська, трохи манірна, модернова, притягує погляд, заворожує. В ній є таємнича загадковість. Дуже цікава і виразна її голова із пап'є-маше, біла, із заломами, без рис обличчя. Що в цій частині відповідає старовинним народним традиціям — створення лялькових голівок без підмальовки. Шия цього персонажа довга і звивиста, наче зміїна. І вся вона худа та довга, як жердина. Одягнута вигадливо і дуже мальовничо. Плащ розкішний, з атласу вишневого кольору, з гарним високим гофрованим коміром. Сукня довга, строката, з оздобленням білими нитками, що імітує скелет. В руках — довга коса.

Козак в київському вертепі повністю відповідний традиційним уявленням. Голова — біла тканина, що обтягує поролон. Оселедець та чорні вуса. Сорочка біла, шаровари з червоного атласу. Пояси синій та блакитний. У правій руці булава. Чоботи червоні.



**Вертепна лялька Смерть**

Ляльку чорта в київському вертепі зроблено дуже дотепно і з теплотою (в прямому сенсі) та іронією. Основа — поролон. Голова — сатин чорний, на якому вишиті різнокольоровими нитками рот, зуби, язик. Очі — штучні перла. Ріжки — нитки чорні на металевих дротах. Тулуб, поєднаний з цією головою, — чорна, ручного плетення рукавичка. Два пальці рукавички — то руки чорта, на два інші пальці нашито із сірої тканини фігурні крила. Хвіст — коричневий шнурок.

Відповідно до традиції голова Ірода рухається за допомогою стрижня, знімається, тримається на нитці. Обличчя виразне, довге, витягнуте, з довгим носом та з чорними очима з пронизливим поглядом. На голові корона. Одяг багатий, багатощаровий. У правій руці берло. Він виглядає самовпевненим і горділивим.



**Вертепна лялька Депутат**

Є у київському вертепі і новий персонаж, введений у другу частину, яка не тільки дозволяє це, але й в першу чергу розрахована на імпровізацію та залучення нових тем і персонажів. Режисер Сергій Єфремов ввів у виставу ляльку депутата. В одній руці цей депутат тримає національний прапор України, а в другій червоний. І в залежності від обставин депутат піднімає вгору то один, то другий.

Ще до того, як скриня та ляльки київського вертепу були передані до музею, вони експонувалися на персональній виставці І. П. Уварової в Києві в Музеї книги і книгодрукарства (1996 р.). Виставка мала назву «Це мої ляльки» і одним із її організаторів був саме Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Виставка відбувалася в місті, де творчий тандем І. Уварової та С. Єфремова у міському (нині муніципальному) театрі ляльок створив прекрасні вистави «Російська сіль» Ю. Сидорова, «Мати Олениха» Л. Улицької за Ч. Айтматовим, «Все буде гаразд» за Я. Корчаком. Остання моновистава була поставлена спеціально для прекрасного актора Шарля Фоєрберга і є переосмисленим, введеним у новий контекст принципом вертепу. З абсолютно новаторським його вирішенням, що у сполученні з пронизливою темою загиблих у концтаборі дітей вражає неймовірно і залишає незабутнє враження.



**Вертеп Київського театру**

Вертеп — стародавній вид театральної творчості. Спочатку він існував лише у формах самобутнього народного мистецтва. Починаючи з 70-х років минулого століття, в Україні до нього долучилися і професійні митці. Інтерес до вертепу не згасає. І Музей театрального, музичного та кіномистецтва України гордий, що причетний до нього. Він не лише зберігає старовинні та збирає новітні вертепи, але й поширює знання про них та залучає все нових прихильників до цього надзвичайного цікавого і глибокого явища нашої великої культури.

**Ірина Мелешкіна,**  
заступниця директора  
з наукової роботи

## **НОВІТНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМКИ В УКРАЇНСЬКІЙ АВАНГАРДНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ 1920-х рр.**

1920 рік в історії українського театру був відзначений появою на кону легендарного авангардного спектаклю «Гайдамаки», поставленого видатним українським режисером Лесем Курбасом. За Курбасом, театр — найвища мистецька форма — має синтезувати в собі усі існуючі мистецтва, як то: образотворче, музику, хореографію, кінематограф, пантоміму тощо. Відтепер сценографія посіла таке значуще місце, що роль художника стала однією з визначальних у виставі. І сценограф, без перебільшення, став співпостановником спектаклю [8, С. 105].

30 січня 1923-го року в Мистецькому Об'єднанні «Березіль» (МОБ) з ініціативи його керівника Леся Курбаса був заснований Театральний музей. Була створена музейна комісія на чолі з відомим актором і режисером Василем Васильком. Хоча Музей був створений при єдиному творчому колективі — МОБі, відпочатково він був задуманий як такий, що збирає матеріали по історії та сучасності всіх театрів України та висвітлює загальноукраїнський театральний процес. Для створення і поповнення колекції Василько ініціював впровадження у «Березолі» «примусового» музейного податку зі співробітників — кожен з них мав здати музейній комісії хоча б декілька речей, що висвітлювали перебіг театального процесу в Україні [8, С. 166–167]. Головний художник МОБу Вадим Меллер був одним з перших дарувальників Музею. Того ж 1923-го р. до Музею надійшли ескізи костюмів Анатолія Петрицького до «Тараса Бульби». Так було започатковано збірку національного сценографічного авангарду. Сьогодні ця збірка презентує український театральний авангард як явище самобутнє та непересічне. Інтернаціональне і національне поєднано тут у дивовижний спосіб.

Передові світові мистецькі ідеї і тенденції були адаптовані українськими театральними художниками до потреб сценічного мистецтва. Динамічні просторові рішення, конструктивістські декорації, геометризовані театральні строї оновили вітчизняну сценографію. Українські мистці працювали в усіх без винятку стилях, притаманних авангарду Європи, як-от: кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм, експресіонізм (з неопримітивізмом та дадаїзмом включно), простежуються навіть зародки сюрреалізму. Замість реалізму з його побутовизмом на кону, авангардисти вживали широкий спектр експресивних виражальних засобів: гротеск та ексцентрику, динамічність та ритм (переважно рвучкий, синкопований), кольорові дисонанси й контрасти, зсуви та деформацію, парадоксальність і алогізми.

Біля витоків української авангардної сценографії стояла Олександра Екстер. З її київської Студії декоративного мистецтва вийшли корифеї світового кубофутуризму і конструктивізму Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко-Хвостов. Своїм близьким другом вважав художницю видатний режисер-новатор Лесь Курбас [10, С. 17].

У Київському художньому училищі вчителями Екстер були художники-реалісти (передвижники), у колориті яких переважали, як правило, сірі, «сирітські» фарби. «Наш живопис такий же сірий і нудний, як життя, з якого він намальований», — казали передвижники. Проте Екстер стала прихильницею яскравого кольору. Надихалася вона, зокрема, насиченим червоним кольором австрійського художника-символіста Ганса Макарта, а також середньовічними німецькими вітражами. Ці твори художниця бачила в знаменитій київській колекції Богдана Ханенка.

Свою професійну роботу в театрі Екстер розпочала 1916 року оформленням «Фаміри кіфареда» І. Анненського на сцені московського Камерного театру (реж. О. Таїров). Критик Я. Тугендхольд відзначив, що Таїрову і Екстер у цій постановці притаманне прагнення «органічно пов'язати дієвих осіб, що рухаються, зі спокійними предметами». У виставі було застосовано кінетичне рішення, в якому актори та декорації грають однакову роль [2, С. 297].

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 самобутності. Співпрацюючи з сільською майстринею Ганною Собачко, Екстер надихалася яскравою декоративністю її мальовок.

У Києві Екстер працює для театру, оформляючи балетні номери для хореографічних студій, зокрема — «Школи руху» Броніслави Ніжинської. Разом з нею, майбутнім всесвітньо визнаним хореографом, вона розробляє і втілює теорію руху кольору в просторі. У кубізм Екстер вносить те, чого цуралися її французькі друзі — Пікассо і Брак — інтенсивні барви. (Іл. 1 кол.).

Кубофутуризм тут поєднується з великими супрематичними площинами локального забарвлення. Поєднання жовто-синіх кольорів з червоно-чорними мають походження з трьох джерел: народного українського, малевичевого та іспанського.

1921-го р. Камерний театр показав «Ромео і Джульєтту» Шекспіра в декораціях Екстер. На сцені, за словами Абр. Ефроса, панував «найкубістичніший кубізм у найбарочнішому бароко» [9, С. 21]. Режисер вистави Таїров вимагав від художниці створення на сцені «театральних перепон», «театральних шлагбаумів», які акторам належало переборювати, підкоряти собі, відчувати як щось майже невіддільне від них самих [14, С. 38]. (Іл. 2 кол.).

Кубофутуристична пластика цих постатей явно інспірована стилістикою українського бароко, яким і дотепер наповнений Київ, рідне місто Екстер, де художниця робила ескізи «Ромео і Джульєтти».

В цей період Олександра Екстер почала активно обігрувати куб сцени, а не тільки її площину. Художниця будує об'ємні конструкції, лаштує трапи і помости, розширюючи простір сценічної дії. Це було початком сценографічної реформи на театрі. Від цієї кубістичної сценографії був лише один крок до сценографії конструктивістської [10, С. 17].

Цей крок Екстер зробила вже в Москві, куди переїхала 1920-го р. А в Києві крок від кубофутуризму до конструктивізму робить Вадим Меллер, один з найталановитіших співробітників її Студії. В якості сценографа він вперше пробує свої сили, оформлюючи протягом 1919–20 рр. вистави хореографічної студії Броніслави Ніжинської. (Іл. 3 кол.).

В ескізах костюмів до «Ассирійських танців» В. Меллер яскраво передає внутрішню динаміку руху в зовні статичних, сповнених величі постатях. Постать поділяється на велику кількість геометричних площин, кутів зору.

В ескізі до балетного номера «Маски» на музику Ф. Шопена, створеному також для «Школи руху» Б. Ніжинської, динаміку передано у футуристичний спосіб. (Іл. 4 кол.). Краї костюма залишилися ще в попередньому русі, а витончена постать уже прямує в інший. Геометрична чіткість, дроблення реальних об'єктів на стереометричні елементи, будова силуету площинами кольорів зближують ескізи Меллера з роботами Екстер [11, С. 18]. Але і тут чути відгомін австрійського модерну з його динамічною лінією «удар батога». (Іл. 5 кол.).

На противагу балету, меллерівське оформлення вистави «Мазепа» Ю. Словацького в драматичному театрі ім. Т. Шевченка (1921 р.) позначене монументалізмом. Чернечий одяг — довга ряса з каптуром — відтворений з історичною точністю, проте перекладений на мову супрематизму [13, С. 55]. Характерні прикмети одягу католицького

ченця передано супрематичними площинами, забарвленими локальними кольорами. Парадоксальність полягає у тому, що засобами абстрактного мистецтва відтворено предметну реальність. Дивовижно, що Меллер виявляє в побутовому одязі прихований геометризм, так би мовити, перевіряючи гармонію геометрією.

1922-го року Вадим Меллер стає головним художником Мистецького Об'єднання «Березіль». Понад десять років він буде пліч-о-пліч з Лесем Курбасом творити театр національний за змістом та європейський за формою.

Європейські експресіоністичні тенденції Курбас і Меллер перенесли на український кін. На українській сцені того періоду одночасно співіснували дві естетики — естетика експресіоністського спектаклю і естетика спектаклю конструктивістського. Причому, як правило, друга слугувала свого роду основою, фундаментом для першої [10, С. 19].

«Газ» за Г. Кайзером (1923 р.) — спектакль, сценографію якого можна вважати першим конструктивістським досвідом «Березоля». В. Меллер створив установку, в якій виразна експресіоністська пластика ніби руйнується, оголюючи каркаси об'ємів. (Іл. 6 кол.).

Персонажі вистави накреслені бездушним лінійно-циркульним рухом, вирішені переважно в чорно-білій гамі [12, С. 77]. Щоправда, в костюмі Офіцера ще є вкраплення червоного, тут — кольору крові.

Сценічні конструкції Меллера до березільських постановок — станки, пандуси, сходи — нічого не зображують, вони є «трамплін для розвитку дії». Конструктивізм В. Меллера — мистецтво рафіноване й віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе стрижнем, приводним механізмом цієї дії. За твердженням Георгія Коваленка, конструкція у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам збитися, порушитись [10, С.19].

Як Олександра Екстер створила власну школу авангардних художників і сценографів, так і Вадим Меллер в Мистецькому Об'єднанні «Березіль» виховує цілу плеяду молодих театральних художників. З керованої ним Макетної майстерні вийшли Дмитро Власюк, Майя Симашкевич, Євген Товбін, Валентин Шкляїв [8, С. 169].

З Курбасом співпрацював Анатоль Петрицький, ще один послідовник Екстер. У світі його визнано одним з найбільших сценографів ХХ ст. Від своєї напутниці Петрицький отримував інформацію про світові авангардні течії. Вже у своїх ранніх творах періоду стилізації під готику, бароко, народне мистецтво сценограф використовує найновітніші супрематичні прийоми — «У катакомбах» Лесі Українки, «Північні велетні» Г. Ібсена, «Чорт і шинкаря» К. Кшишовського. У театрі Українська музична драма 1919 р. було підготовлено постановку опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Петрицький стилізує ескізи під українське давнє мистецтво — розмальовані кахлі, барокові козацькі портрети, опрацьовуючи їх у гротесковому дусі. Це виглядає пародією на витончені стилізації художників «Мира искусства» [4, С. 18].

Період конструктивізму проходить для Петрицького під знаком супрематичних ідей Малевича.

В «Ексцентричному танку» видатного балетмейстера Касьяна Голейзовського живе культ біомеханіки, кінетизму, з допомогою яких було витіснено з балету «психологізм», «нутряне переживання» класичної школи. Цю швидкісну тезу Петрицький іронічно висловив у малюнку, де від людини залишився лишень звихрений слід з чорних і білих ліній, прямокутників і трикутників [4, С. 37] (Іл. 7 кол.). Динамічний футуризм тут помножений на площинний супрематизм. Чорні і білі кола, маленькі та більші, відсилають до першоелементів супрематизму, серед яких коло поруч з квадратом та хрестом є найголовнішим. Петрицький деформує прямокутні форми, перекреслює їх динамічними, тоненькими, як жало осями, створюючи силуети «зловісних особин у кепі» (Іл. 8 кол.).

Пародійну п'єсу Остапа Вишні «Вій» Петрицький трактує як вертепне дійство з космічними сценами на другому поверсі та земним хаосом на планшеті. Нісенітниця,

вulgаризми, парадокси, інверсії, характерні для барокової вертепної драми, художник зміг унаочнити у своїх ескізах. Другий ярус конструкції за традицією українського вертепного театру присвячено небожителям, у даному випадку — роботам-марсіанам. Нижній ярус посіли земні мешканці — Хома Брут і Відьма. Космічні знаки у сценографії Петрицького супрематичні: чорні прямокутники, жовті кола. Самі марсіани також Малевичевого походження. Проте космізм тут перетворено на буфонаду. У землян і марсіан довго не було спільної теми, допоки не прохопилося слово «самогон». Тоді космос захвилювався і з'ясувалася семантика змієподібної космічної емблеми — змійовик самогонного апарату. Пародійність Петрицького мала подвійне призначення — окрім Малевича, він також натякав на вельми популярний на той час кінобойовик про марсіан «Аеліта» з костюмами Екстер.

На думку відомого американського мистецтвознавця Джона Боулта, авангардизм Петрицького одночасно є професійним і примітивним, конструктивним і орнаментальним [1, С. 13].

В українському театрі 1920-х років на засадах конструктивізму Анатоль Петрицький та його колега Олександр Хвостенко-Хвостов разом з видатним балетмейстером і режисером Миколою Фореггером реформували доти консервативне мистецтво опери і балету на кону Києва, Харкова, Одеси. Навіть традиційний репертуар зазнав осучаснення. І сценографія тут відігравала чи не вирішальну роль. Впроваджена цими художниками сценографічна реформа полягала в обігруванні всього кубу сцени, в динамічному перемонтуванні декорацій, в кольоровій експресії, у введенні партитури світла [6, С. 27].

Візьмемо за приклад «Турандот» в оформленні Петрицького. Костюми персонажів складаються з різнокольорових геометричних площин — першоелементів супрематизму. 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 женихи Турандот потрапляли до рук катів. У цей момент комедія масок перетворювалася на трагедію [5, С. 119–120].

Перший Кат — бездушний механізм для вбивства у страхітливій архаїчній машині, атрибуті первісного жаху. Старожитність Петрицький сполучає з авангардизмом Малевича, з його кольоровими геометричними формами [7, С. 11]. (Іл. 9, 10 кол.).

Принц Калаф, накреслений, як годиться конструктивістові, за допомогою циркуля, лінійки та лекал, виглядає аристократично. Він виблискує сріблястою фольгою та візерунчастою аплікацією. Орнаменти гіпертрофовані, аби їх було видно з великої відстані. Побутову деталь — китайський капелюх — потрактовано як вигадливу конструкцію. При всій модерності виконання, Петрицький зберігає китайський характер вбрання та етнічні риси обличчя.

Оперу О. Бородіна «Князь Ігор» на сюжет з давньоукраїнської історії Анатоль Петрицький оформлював декілька разів. 1929 року спектакль поставив відомий у світі балетмейстер-експериментатор (якого називають Мейєрхольд від хореографії) і режисер Микола Фореггер фон Грейфентурн з роду австрійських баронів [17, С. 7].

Петрицький і Фореггер вирішили «дати бій феодальній добі», напівдикунській та по-язичницькому жорстокій. Більшість персонажів виглядають гротескно. Сентиментальні у лібрето, дворові Дівки перетворені на комічних негроїдів. Вони виглядають по-архаїчному монументально за допомогою супрематичних елементів — великої пласкої плями тла і широких барвистих смуг орнаментів, що також свідчить про спорідненість супрематичного стилю з орнаментальним народним мистецтвом. (Іл. 11, 12, 13 кол.). [15].

В ескізі костюма Половчанки кобальтове тло, гіперболізований орнамент створюють надзвичайну експресію сценічного оформлення. Це прикмети школи Екстер, закорінені у народному мистецтві.



Постать Скомороха — суміш органічно поєднаних примітивізму, малевичевого геометризму і майже матиссівської декоративності. Масивна машкара з бичачим оком — і боязкі кволі ніжки. Дисонансний кольоровий акорд, певно, суголосний тій музиці, яку виконує лицедій на своєму смичковому інструменті — гудку. (Іл. 14 кол.).

Сюжет балету «Футболіст» в хореографії Миколи Фореггера новочасний, і Петрицький не обтяжений вантажем історії, на відміну від «Князя Ігоря», постає як ультра-авангардист, як конструктивіст і супрематист в одній особі, для якого мистецтво — це досконалий, рвучкий ритм [4, С. 74].

З київської студії Олександри Екстер вийшов і видатний сценограф Олександр Хвостенко-Хвостов, один з реформаторів національного музичного театру. На українському оперному кону ставилися найновітніші твори, зокрема опера С. Прокоф'єва «Любов до трьох помаранчів». (Іл. 15, 16 кол.). [15].

Декорація навдивовижу мінімалістична. Три помаранчі — то три сценічні майданчики. Трапи і помости тримаються на чорнолаковому кубі, який водночас є і китайським, і супрематичним.

Персонажі Олександра Хвостенка-Хвостова буфонні, а їхня пластика нагадує балет Броніслави Ніжинської [6, С. 35–39]. Герої вистави живуть під знаком апельсину, якого треба розчаклувати. Помаранчеве коло над плечем Міністра Леандра — водночас і данина Казимирові Малевичу, від супрематизму якого Хвостов був у захваті. Персонажі у Хвостенка-Хвостова лялькоподібні. Як відомо, замість живої людини, описаної реалістами, авангард повернувся до умовного персонажа, маски, ляльки. Розробляючи ескізи костюмів, Хвостенко-Хвостов мислить, як режисер — мізансценою. Парні персонажі взаємодіють одне з одним. (Іл. 17 кол.).

Безприкладним є ескіз конструктивної установки з кіноекраном до п'єси Ептона Сінклера «Моб», поставленої на харківському кону режисером-експериментатором Борисом Глаголіним. Моб — натовп люмпенів, страшний у своєму анархізмі. Для цього киплячого котла людей, ідей, почуттів, візій Хвостов створив своєрідний регулятор — пряму й дуже міцну за конструкцією ферму рухомого мосту («міст над прірвою» — відчував глядач), за опору для якого правив чорний квадрат [6, С. 18–19]. Монтажний стенд, до якого кріпився білий екран, складався з чорних і білих прямокутників, що тримали ритм. Проте, при всій потужності, сценографічні форми Хвостенка-Хвостова залишаються ажурними та вишуканими.

Найяскравішим прикладом плідного використання Хвостенком-Хвостовим стилістики Малевича були конструкції в поєднанні з супрематичними декоративними панно, що становили сценографію опери «Валькірія». На думку західних фахівців, це вірогідно, найкращий з існуючих проект до творів Р. Вагнера. Стрижнем сценічної композиції Хвостенка-Хвостова став циліндричний стовп, що уособлював сакральний ясен Ігдрасіль — дерево життя давніх германців. Панно слугували знаками долі та вдачі легендарних персонажів. У щитоподібній формі панно знайшла вираження тема воєнничого Хундінга; у м'якій формі кола — тема жіночної Зіглінди.

Художник пояснював особливості задуму на сторінках харківського журналу «Авангард»: «Сценічна установка (на обертальному кругові) положень першого акту. В основі — циліндр — ясен. Колір — фактура всієї установки — бетон; колір фактури циліндра — палітурована фанера. Функція архітектури сценічної установки — передбачити розгортання драматичних мізансцен.

Момент першого акту — *Crescendo* рухомих кольористих площин теми Хундінга (притуплений прямокутник). Колір площин теми Хундінга — шість відтінків коричневого кольору. Матеріал площин — тюль, сатин, фланель, оксамит. (Іл. 18, 19 кол.).

Тема Момент першого акту — *Crescendo* рухомих кольористих площин теми Зіглінди. В основі — коло. Колір площин теми Зіглінди — шість відтінків червоного кольору.

Матеріал площин — газ, тюль, сатин, шовк. Функція рухомих кольористих площин — характеристики, супровід, акцентація, посилення драматичної дії, а одночасно й планування, обмежування, звужування і ширення сценічної площі, як сторчово й поземно, так і в глибину» [16, С. 40].

Як бачимо, космічні ідеї Малевича довелося занурити у сакральну германську міфологію і матеріалізувати та трансформувати відповідно до потреб театральної постановочної частини. Таке образотворче аранжування опери є унікальним у світовій практиці.

Якби постановка «Валькірії» у задумі режисера Фавста Лопатинського і художника Олександра Хвостенка-Хвостова була втілена, «вона могла б стати новим словом у сценічній інтерпретації Вагнера не лише в Україні і в Росії, але й загалом у Європі. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівської естетики у її театральному вимірі, пов'язаному з ідеєю синтезу мистецтв», — твердить знаний музикознавець Марина Черкашина-Губаренко [18].

Додекафонічна опера Е. Кшенека «Джонні наг्राє» в оформленні Хвостенка-Хвостова була поставлена режисером М. Дисковським 1929 р. «Відмова в музичному театрі від живопису в його традиційному розумінні була естетично рівнозначною відмові від тональності, появи атональності й серійності в музиці. Експресивний конструктивізм у декораціях цього часу відповідав експресії музичної мови опер А. Берга «Воцтек», Е. Кшенека «Джонні наг्राє» та Д. Шостаковича «Ніс», — зауважує відомий мистецтвознавець Володимир Габелко [3, С. 52]. (Іл. 20 кол.).

На ескізі Готель на глетчері являє собою двоярусну чашоподібну конструкцію у двох проєкціях. Над ним зієє сліпуче чорне сонце та прожектор з концентричними обручами кілець. Впадає у вічі віртуозний ритм повторів круглих, прямокутних та хвилястих чорних плашок. Та, на відміну від Малевича, наш сценограф ажурний і витончений [6, С. 46–50].

Окрім згаданих вище художників-авангардистів світового рівня — Екстер, Петрицького, Меллера, Хвостенка-Хвостова — національна сценографія 1920-х рр. представлена такими визначними постатями, як Борис Косарев, Василь Комард'юнков, Кость Єлева, Марко Епштейн, Іван Курочка-Армашевський, Борис Ердман.

1920-ті роки стали періодом, коли Україна стрімко вийшла на світовий кін. Сталося це, зокрема, завдяки державній політиці українізації. Відкритість до новітніх культурних надбань Заходу поєдналася з давніми національними традиціями. На театральному кону в «авангардне десятиліття» було чимало мистецьких новацій; а деякі з них мали випереджальний характер.

### Джерела

1. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. / Український модернізм. 1910 – 1930. – НХМУ, 2006.
2. Боулт Дж. Э., Лобанов-Ростовский Н. Художники русского театра 1880 – 1930. – М. : Искусство, 1994.
3. Габелко В. Сценографія музичної вистави / У зб. : Мистецтво сучасності. – К. : Мистецтво, 1980.
4. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий – М. : Советский художник, 1971.
5. Горбачёв Д. Эксперименты 20-х. / Архидея. Киев. – 2003. – № 5.
6. Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. / К. : Мистецтво, 1987.
7. Горбачов Д. Український авангард. Альбом. – К. : Мистецтво, 1996.
8. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К. : Фенікс, 2012.
9. Камерный театр и его художники. 1914–1934 гг. Введение Абр. Эфроса – М., ВТО, 1934.
10. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму: [Сценографія 20-х – 30-х рр.] // Український театр. – 1992. – № 3.
11. Мельник Т. Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера // Просценіум. Львів.— 2010. – № 1 (26).
12. Міслер Н. Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені. / Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років. Мудрак М., Руденко Т.— Нью-Йорк: Український музей, 2015.
13. Руденко Т. Вадим Меллер — місіонер сценографічного авангарду. / Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років. Мудрак М., Руденко Т. — Нью-Йорк: Український музей, 2015.
14. Таиров А. О театре: записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М. : ВТО, 1970.
15. Фонд ескізів МТМК України. Представлені ескізи 1–13,16 зберігаються у фондовій колекції МТМКУ.
16. Хвостов Лесь. Проект річового оформлення постановки опери Р. Вагнера «Валькірія» // Авангард. Харків. – 1929. – № 2.
17. Чепалов А. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование. — Харьков, 2001.
18. Черкашина-Губаренко М. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років / Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: Збірник наукових статей. — Київ, 1998.

**Наталія Струтинська,**  
старший науковий співробітник  
Відділу історії театру

**Ада Саполькіна,**  
учений секретар

## ГНАТ ХОТКЕВИЧ. ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ НА СТОРІНКАХ АРХІВУ

(ДО 140-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТА 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ)



Гнат Хоткевич

Гнат Мартинович Хоткевич — людина універсальної обдарованості й працьовитості, широкої обізнаності й глибокого патріотизму. Він був і неперевершеним бандуристом-новатором, і автором повістей, новел, драм, публіцистичних творів, перекладачем творів Шекспіра, Мольєра, Гюго, фольклористом і етнографом.

В унікальній, одній з найчисленніших в Україні, фондовій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України серед особистих архівів діячів мистецтва зберігається й великий архів Г. М. Хоткевича, вже використаний деякими дослідниками у їхніх працях. Він складається з надзвичайно цінних та експозиційних матеріалів: рукописів (серед них листування з такими відомими діячами, як Лесь Курбас, О. Ремез, Ф. Липинський, Й. Гулейчук, К. Станіславський, Л. Сулержицький, І. Стадник), фото, спогадів, оглядових статей учасників Гуцульського театру. У кожного з цих матеріалів є своя історія, і кожен з них є свідченням історії.

Так за одним із листів постає факт передачі архіву до музею. Йдеться про лист від 22.02.1958 р. удови Хоткевича Платоніди Володимирівни [1], в якому вона звертається до директора музею Петраківського. З листа дізнаємося, що частина архіву Гната Мартиновича знаходиться у філії Державного історичного архіву у Львові. Але у неї ще залишаються матеріали, про що свідчить текст листа: «...Вас очевидно цікавлять біографічні дані, завтра вранці відсилаю лист, а коли треба ще які матеріали, пишіть. Я приготую і привезу, а якщо терміново, то вишлю...» Таким чином завдяки спільній меті та зусиллям музею і вдови Г. Хоткевича — зберегти для нащадків документальні свідчення життя і діяльності митця — музейна колекція поповнилася ще одним цінним архівом.

Надзвичайно цікавим документом, що зберігається в цьому архіві, є автобіографія під назвою «Спогади з театральної діяльності» [2]. Особливо вражає жива, барвіста розмовна мова, якою написані ці спогади.

Властиво для цього жанру, найперше автор повідомляє про обставини своєї появи на світ — народився у Харкові в бідній родині. Батько служив кухарем, мати довгі роки працювала в наймах у купця Михайлова.

Вже в 9-річному віці Гнат своєрідно виявив особисте ставлення до національної культури і мистецтва: «...відчув, що Гоголь писав «неправильно» й почав його поправляти, перекладаючи «Майську ніч» на українську мову».

Після закінчення реального училища Хоткевич вступає до Харківського технологічного інституту. Студентом він знайомиться з творчістю україніських класиків: читає

Шевченка, Квітку-Основ'яненка, Франка, Кропивницького, Карпенка-Карого. Разом із студентами ставить аматорські вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, які показували по селах поблизу Харкова.

Як свідчить Хоткевич, «...ішов я «по науках» дуже добре, але за участь у президії, яка руководила студентською забастовкою мене, ...попросили удалитися із города Харкова в 24 години з виключенням з інституту на 2 роки без права вступу до будь-якої вищої школи» [3]. Своє вигнання він використав як митець — соліст-бандурист у подорожі хору Миколи Лисенка по Україні.

По закінченні інституту працював інженером, але широке коло його уподобань було мистецького спрямування — література, гра на бандурі, театр.

1903 року, у віці 26 років, Г. Хоткевич, член Товариства грамотності і голова комісії видання українських книжок, створює при Харківському народному домі перший в Україні український театральний робітничий гурток, що під його керівництвом виростає у Робітничий театр. Саме це він вважає початком «серйозної театральної діяльності».

За спогадами митця, він організував у гурток робітників усіх «доохресних» заводів. «Спочатку було мало народу, а потім гурток розрісся до 150 душ, отже в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможности зробити не тільки жоден з мандруючих наших українських театрів, а навіть російські постійні. Це надавало виставам нашим великого повабу, нас любила робоча публіка і ходила охотно» [4].

Привертає увагу професіональний підхід до справи Хоткевича-керівника, виражений у творчих засадах роботи гуртка, що відрізняють його від інших аматорських колективів: «Повне й абсолютне знання ролі, достатнє число добре опрацьованих репетицій, бесіди з приводу кожної ролі, а то навіть і не ролі, а участі у масовій сцені...» [5].

Ці принципи забезпечили в майбутньому й ефективність роботи Гуцульського театру.

Цікавий і промовистий аспект режисерської майстерності Хоткевича, акцентований ним самим, — масові сцени: «Масові сцени у нас виходили справді гарно. Ми не були безликою масою, що вигукує на солдацький спосіб п'ять кинених її автором слів — ні! Ми були живою масою, що складається з певних індивідуумів, кожний із своїми особливостями, властивостями, віком, звичками. Тому участь у масових сценах не була тягою, неприємним обов'язком чи навіть карою, як це вважалося звичайно по інших гуртках...» [6].

Репертуар українського гуртка складали переважно п'єси корифеїв (нечисленні, з дозволених), зокрема «Бурлака», «Чумаки», «Наймичка», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого. Паралельно Хоткевич займався «народним видавництвом» — виданням і розповсюдженням дешевих українських книжок.

Обидві справи, керовані Г. Хоткевичем, працювали на національну ідею. «Найцінніше се було те, що в робітниче оточення йшла українська ідея. Не тільки члени гуртка ставали свідомими українцями, а вони впливали й на тих, з ким сходилися, з ким балакали, працювали. ...Кожний із членів гуртка діставав від мене певну пайку книжок для продажу і українська книжка протискала до заводської фортеці. ... вперше звучало в цеху українське друковане слово, вперше будилася свідомість» [7].

З огляду на це закономірно, що 1903 року Полтавське міське управління запрошує його на відкриття пам'ятника І. Котляревському, про що свідчить лист за підписом заступника міського голови [8]. На цьому святі Хоткевич — делегат від українських робітників — знайомиться з такими знаними митцями, як М. Старицький, М. Коцюбинський, О. Пчілка. Участь у цій великій національній події спільно з видатними представниками української інтелігенції — своєрідне визнання вже на тому етапі його патріотичних почуттів і чинників діяльності. Згодом він свідомо оцінив роль і значення своєї праці: «І от оце приєднання до українства я і вважаю своєю заслугою. Діти моїх тих бувших акто-

рів вже виховувалися в українському дусі за довго до того як це стало можливим більш менш одверто» [9].

Складними і переломними виявилися для Хоткевича 1905–06 роки. Цей мало-відомий період з життя Гната Мартиновича висвітлює дослідник його творчості А. Болабольченко: «Участь Г. Хоткевича у робітничому русі не залишилась непоміченою у жандармських установах. Таємна агентура доповідала про мітинги, в яких він брав участь, про зміст його промов, про виступи на нарадах тощо. ...Вже в ті часи він був зареєстрований у Харківському жандармському управлінні як неблагонадійна особа під прізвиськом «Безногий». Пізніше його взяло під нагляд і Київське управління під кличкою «Кульгавий». Ці прізвиська були зумовлені фізичною вадою Г. Хоткевича — він з дитинства припадав на праву ногу» [10].

Далі виникло питання про затримання Г. Хоткевича, вівся розшук, про що його було поінформовано, тому він перейшов на нелегальне становище і 1906 року емігрує до Галичини. Деякий час живе у Львові, а згодом за порадою свого товариша етнографа Володимира Гнатюка їде на Гуцульщину.

У Львові ним було поставлено дві вистави. Одна з них — «Лихоліття» — обплетена характерною для того часу історією, описаною автором у «Спогадах...». Написавши під враженням революційних подій п'єсу «Смутное время» російською мовою, потім він не міг знайти українського відповідника до цієї назви і власне визначення. Вирішити проблему допомогла добра знайома Олена Пчілка, яка порадила назвати твір «Лихоліття». Першою, кому автор прочитав п'єсу, була Леся Українка, яка дала їй таку оцінку: «Ся річ буде існувати доти, доки існуватимуть революції.» Оригінальний документ — лист Львівського Крайового відділу від 24 квітня 1906 року повідомляє, що п'єса (вже з новою назвою — *Прим. авторів*) була нагороджена на конкурсі драматичних творів грамотою та грошовим призом у 800 крон [11]. Згідно з встановленими правилами, п'єса-переможець переходила у власність «Руської бесіди» з виключним правом постановки. Однак, як пише автор, «... нагорода нагородою, а коли спробували п'єсу перепустити через цензуру для можливості виставити, то цензура категорично заборонила».

Проте нагодився з'їзд ес-деків (соціал-демократичної партії — Прим. авт.), ЦК яких вибрав цей твір для сценічного втілення з метою показу членам партії на з'їзді. Скориставшись параграфом Австрійської конституції про збори громадян, вони зробили парламентський запит і дістали міністерський дозвіл на постановку, хоча й з великими обмеженням: «...тільки один раз, тільки на цьому з'їзді і тільки для членів з'їзду і за умови — на сцені не більше 20 душ, а в залі не більше двохсот» [12].

Незважаючи на жорсткі умови, «народу на сцені й в публіці було стільки, скільки могло поміститися в залі». Відбулося це в залі польського товариства «Gwiazda» — одному із двох залів зі сценами у Львові, де могли ставитися українські речі.

Другою постановкою була «Наталка Полтавка».

Переїзд і життя Г. Хоткевича на Гуцульщині ознаменовані відомим, визнаним і дослідженим фактом організації та діяльності під його керівництвом Гуцульського театру<sup>1</sup> [13].

Його «...привабив до себе поетичний куточок Галичини — Гуцульщина — край вічнозелених смерек, сонячних полонин, вільнолюбних верховинців. Тут, у гірському селі Криворівня, що стало малими українськими Афінами, оскільки в ньому майже кожного літа жили і працювали І. Франко, В. Гнатюк, М. Коцюбинський, М. Кропивницький, Л. Українка, Г. Хоткевич поселився у простій селянській хаті»<sup>2</sup> [14].

Як він писав у спогадах, «Мої гуцули — це люди, розмовляти і працювати з якими справжня насолода. З одного слова вони розуміють усе. А їхнє життя — вірування,

<sup>1</sup> Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен — тема дисертаційного дослідження Шлемко О. Д., 2004.

<sup>2</sup> Погребенник Ф. Вступна стаття. // Гнат Хоткевич. Твори в двох томах. — К.: «Дніпро», 1966. — Т. I — С. 9

забобони, обряди — збагатило мене більше, ніж сотня мудрих книжок». Зачарування гуцульським краєм та його людьми спонукало до втілення ідеї створити театр. Хоткевич, не гаючи часу, береться за цю справу.

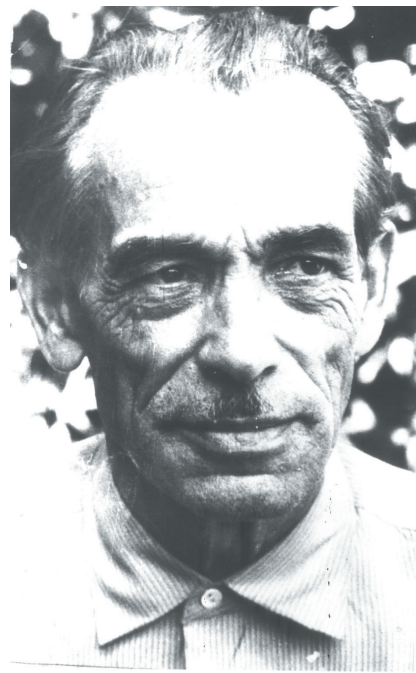
1910 року у гірському селі Красноїлів (верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) він згуртовує біля себе сповнену сил та енергії гуцульську молодь і організовує Гуцульський театр. Унікальне поєднання потенцій талановитої молоді та професійного досвіду обдарованого Наддніпрянського митця, який зумів поєднати традиції українського театру і фольклорного театру Гуцульщини, зумовили самобутність Гуцульського театру, оригінальність його стилю. Як зазначається у спогадах, Гуцульський театр відкрився виставою «Верховинці» Ю. Коженювського у переробці та постановці самого Гната Хоткевича. Внаслідок переробки вперше герої драми заговорили гуцульською говіркою, гуцули-актори мали можливість грати знайомих їм з дитинства історичних персонажів, почувати себе на сцені природно й органічно.

Гуцульському театрі акторами були напівграмотні гуцули, які, звичайно, не мали спеціальної освіти. Але це були люди з багатою природною уявою, фантазією, які знали багато обрядів, звичаїв, вміли співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Навіть сценічними костюмами служив побутовий святковий одяг — яскравий, оригінальний і театральний.

У музейній колекції збереглися деякі світлини цих акторів: Івана Стусяка, Дмитра Минойлюка, Марії Потян, Теодозії Мельничук-Савицької та інших. Але на цих фото ми бачимо їх вже 70–80-річними, а не тими молодими, запальними, колоритними гуцулами, яких Г. Хоткевич вивів на сцену театру.



**Теодозія Мельничук-Савицька**



**Іван Стусяк**

Архів дає можливість дізнатися й про репертуар Гуцульського театру, що складався з чотирьох вистав на гуцульську тематику за п'єсами, написаними самим Г. М. Хоткевичем і дозволеними до постановки цензурою, що також засвідчено документом Головного управління в справах друку [15].

Першою його оригінальною п'єсою була соціально-історична драма «Довбуш», написана за документальними свідченнями XVIII ст., легендами, народними піснями гуцулів, правдиво відтворювала трагедію українського народу, боротьбу опришків проти

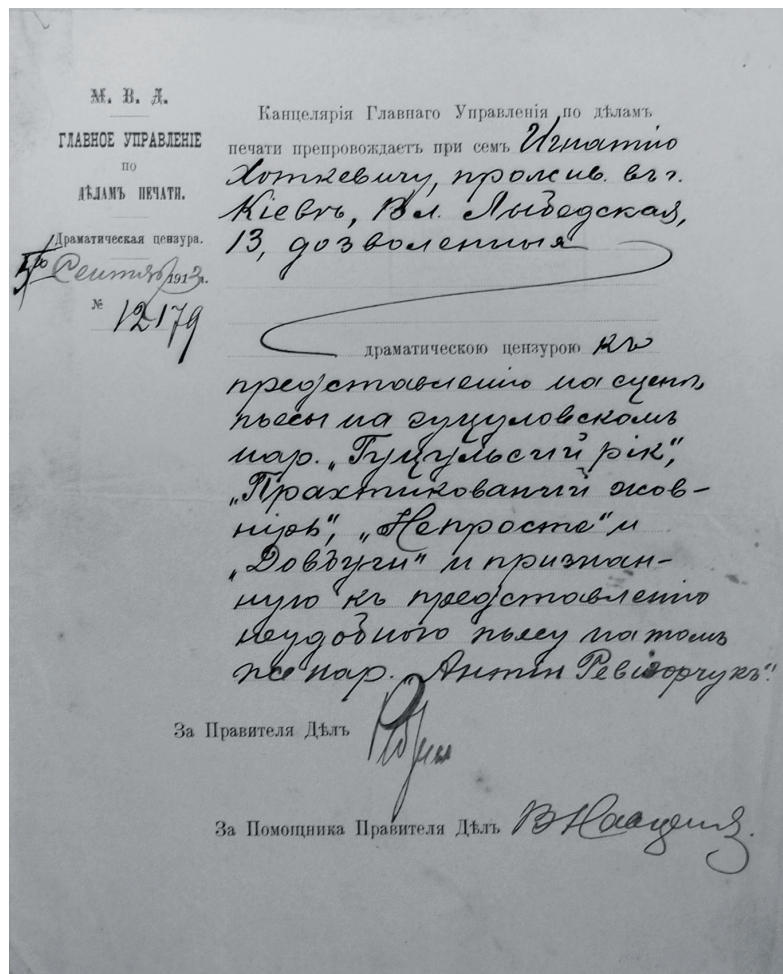
польської шляхти. У фондах музею зберігається рукописний другий варіант п'єси, перероблений автором до постановки в театрі «Березіль» [16]. Ця постановка, запланована Лесем Курбасом у 1928 році, на жаль, не була здійснена. Лише театр «Веселий пролетар» поставив деякі гуцульські танки за вказівками та консультацією Гната Хоткевича.

Містеріальна драма «Гуцульський рік» заснована на найзначніших ритуальних дійствах річного обрядового кола — Святий вечір, Коляда, Великдень. Твір насичений обрядами, піснями.

У своїй наступній драмі «Непросте» Гнат Хоткевич порушує проблему запроданства власної душі заради досягнення заповітної мрії. Драма ґрунтується на гуцульській демонології та фольклорі.

Казкова драма «Практикований жовнір» змальовує пригоди хороброго відставного жовніра, у якому вгадуються риси українського козака.

Саме ці п'єси були обличчям Гуцульського театру. З ними він об'їздив всю Галичину, Буковину, побував у Польщі.



Дозвіл Канцелярії ГУСП на постановку п'єс

На окрему увагу заслуговують листи (73 од.), що зберігаються в архіві Г. Хоткевича в музеї. Це листування можна умовно поділити на послання його побратимів, зокрема Й. Гулейчука, О. Ремеза, І. Стадника та інших. Листування, що розкриває взаємини Хоткевича з видатними російськими театральними діячами. Так зокрема у цих листах ведуться переговори із К. Станіславським про постановку п'єси «Довбуш» на сцені Московського Художнього театру. Та війна 1914 року завадила здійсненню цього наміру.

Свого часу колектив Московського художнього театру побував на Гуцульщині. Ініціатором цієї подорожі була сестра Гната Мартиновича Наталія, яка працювала у студії



МХТ. Всі були в захопленні від Гуцульщини — і від усього, що побачили, і від гостинності самого Гната Хоткевича.

Особливий інтерес у цій музейній колекції становлять листи до Г. Хоткевича Леся Курбаса. У квітні 1911 року Хоткевич запрошує молодого галичанина Курбаса до Гуцульського театру. Праця Курбаса в цьому колективі як актора, режисера, адміністратора, — перше серйозне випробування юнака у театральній справі, занурила його у міфопоетичний світ гуцулів, сприяла формуванню образного мислення. У листах Курбаса до Хоткевича прослідковується надзвичайно велика його зацікавленість справами Гуцульського театру, вболівання за репертуар, за те, щоб театр поповнювався молодими акторськими силами.

З долею Леся Курбаса пов'язаний ще один цікавий лист — О. Ремеза до Г. Хоткевича [17]. Олекса Ремез — політичний емігрант з Наддніпрянщини, який вже встиг на той час попрацювати суфлером і актором у театрі товариства «Руська бесіда». Саме його Хоткевич запрошує до Гуцульського театру на посаду директора. Отже, цікавість листа полягає, по-перше, у тому, що він написаний на програмі Гуцульського театру. А, по-друге, в тому, що О. Ремез звертається до Г. Хоткевича з проханням допомоги молодому Курбасові у влаштуванні його на роботу в стаціонарний театр М. Садовського у Києві, «...бо се добра сила, молода, інтелігентна.»

Можемо припустити, що цей факт сприяв тому, що 1916 року Лесь Курбас опиняється в Києві у стаціонарному театрі М. Садовського. 10 років Курбаса у Києві — новий, надзвичайно цікавий і значущий етап у його житті.

У спогадах Хоткевича відображений цікавий факт, пов'язаний з гастрольною діяльністю, що засвідчує характеризує як самого автора, так і зірку української сцени М. Заньковецьку: коли йшла підготовка Гуцульського театру до гастролей, він неодноразово їздив до Москви, сподіваючись знайти там меценатів і домовитися про організацію поїздки. Коли ж усі меценати, в т.ч. й українські, відмовили у наданні театрові матеріальної підтримки, врятувала ситуацію М. Заньковецька. Вона віддала Г. Хоткевичу свої коштовності під заставу у банку для надання кредиту. Копія списку цих коштовностей, складеного Хоткевичем, експонується в Музеї М. Заньковецької у Києві (оригінал зберігається в архіві Інституту літератури АНУ). Звичайно цей жертвний і великодушний вчинок великої артистки глибоко закарбувався у пам'яті і серці митця, що також засвідчено «Спогадами...»: «І от коли всі наші патріоти, до яких я звертався. Стали на лихварських позиціях — «а скільки мені» — Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиск, що ніхто їх не шукає й не думає на них будувати свої благополучія — і відізвалася, як тільки можна найщиріше, віддавши все, що у неї було. Я не знаю слів, якими описують такі рухи людської душі й знов кажу — низько хилю чоло й коліна перед Марією Костянтинівною Заньковецькою. ...нехай же знають, що у цієї великої артистки була й велика душа. Що йшла назустріч рідній справі. Якою б малою та справа не була. І яким би безнадійним не був поворот вложений туди коштів» [18 ].

Яка знайома нам сьогоднішнім ситуація, звичайно, — в плані пошуку спонсорів. Та чи часто доводиться зустріти «такі рухи людської душі», як щедрість, безкорисливість, скромність, товариську небайдужість. Очевидно це одвічні чесноти справді великих людей, до яких належить і Гнат Хоткевич.

Вдивляючись у віддзеркалення його багатогранної особистості на сторінках архівних документів, розумієш її неоціненність і неминущість для України і національної культури.

### Джерела

1. МТМК України. Ф «Р», інв. № 4824.
2. МТМК України. Копія, Ф «Р» інв.№ 6081.
3. Там само — С. 21.
4. Там само — С. 28.
5. Там само — С. 32.
6. Там само — С. 32.
7. Там само — С. 40.
8. МТМК України. Ф «Р», інв. № 6662.
9. Див. 2 — С. 41.
10. Болабольшенко А. Під наглядом поліції (Матеріали до життєпису). // Гнат хоткевич. Спогади. Статті. Світлина. — К. : УКСП «Кобза», 1994. — С.122–123.
11. МТМК України. Ф «Р», інв. № 6664.
12. Див. 2 — С. 61.
13. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціо-культурний феномен – тема дисертаційного дослідження Шлемко О. Д., 2004.
14. Погребенник Ф. Вступна стаття. // Гнат хоткевич. Твори в двох томах.— К.: «Дніпро» , 1966.— Т. I — С. 9.
15. МТМК України. Ф «Р», інв. № 6661.
16. МТМК України. Ф «Р», інв. № 6083.
17. МТМК України. Ф «Р», інв. № 6712.
18. Див. 2 — С. 69.

**Ірина Мелешкіна,**  
заступниця директора  
з наукової роботи

## **ЛЕЙЗЕР КАЛМАНОВИЧ — ВИДАТНИЙ АКТОР ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ (ДО 135-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Єврейський театр був багатий на яскраві таланти та непересічні особистості. Серед таких — заслужений артист УРСР Лейзер (Лазар) Калманович (1883–1946) — неперевершений виконавець комедійних та характерних ролей, актор великого темпераменту. Більшу половину життя Калманович працював у Києві, був актором театру «Кунст Вінкл» та Київського «ГОСЕТу», де створив цілу галерею яскравих національних характерів.

Лейзер Калманович народився 1883-го року в повітовому місті Козельці на півдні Чернігівської губернії, де мешкав до 15-ти років. За свідченням Енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона, наприкінці XIX ст. на п'ять з половиною тисяч мешканців Козельця припадало п'ять церков та дві синагоги [1]. При одній з них кантором служив Мойше Калманович, батько майбутнього актора. До синагогального хору він залучив і свого сина Лейзера, який проявляв музичні здібності та мав сильний красивий голос. В єврейському театрі було своєрідною традицією, що співаки з хору у синагозі спочатку ставали театральними хористами, а згодом і драматичними акторами. Саме таким і був шлях Калмановича на театральний кін.

Отримавши, як писав актор у автобіографії, домашню освіту, Лейзер 1898-го року їде до Києва і вступає до Київського Музичного училища. Місцевий генерал-губернатор Михайл Драгомиров відзначав: «В Музичному училищі Київського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства <...>, на підставі порядку, встановленого моїми попередниками, допускаються до прийому іногородні євреї з особливого щораз дозволу генерал-губернатора <...>, за клопотаннями Дирекції училища, в тих випадках, коли євреї ці, по попередньому випробуванні їх, будуть визнані такими, що мають музичні обдарування, та з тією неодмінною умовою, щоб вони проживали в Києві одні, без членів родин» [2]. Натомість у мистецьких учбових закладах Києва (Музичному та Художньому училищах) не вводилося п'ятивідсоткове обмеження на навчання студентів-євреїв.

У Музичному училищі Лейзер Калманович провчився два роки і отримав ґрунтовну освіту. А 1900-го, на самому початку нового століття, 17-річний юнак вступає хористом до єврейської драматичної трупи Аврама Камінського. Трупа Камінського була організована 1893-го р. і була одним з провідних мандрівних єврейських театральних колективів, що працювали на території «межі осілости»<sup>1</sup>. Дружиною керівника трупи



**Естер-Рохл Камінська, 1910-ті рр.**  
Невідоме фото зірки світового театру з фондової колекції Музею

<sup>1</sup> Межа осілости — територія компактного проживання євреїв у Російській імперії, визначена царським урядом з метою запобігання проникнення їх у великоруські губернії і захисту російського підприємництва від єврейської конкуренції. Межа осілости була одним із порушень прав людини, зокрема на вільний вибір місця проживання. На початку XX ст. межа осілости залишалася, але багато євреїв уже мешкали поза нею. Проіснувала до 1917 року.

та її прем'єршею була Есфір (Естер-Рохл) Камінська видатна актриса єврейського театру, яку критика з повагою називала «єврейською Дузе».

В сезоні 1900–01 рр. проходили успішні гастролі трупи Камінського під Києвом, «на Слобідці в театрі «Венеція» [3]. Принагідно зазначу, що хоча Київ територіально і знаходився у «межі осілості», проте юридично був виключений з неї. Тому у місті селитися особам іудейського віросповідання дозволялося обмежено та дуже регламентовано. Єврейські театральні колективи «кружляли» навколо Києва, який був надзвичайно привабливим для антрепренерів з огляду на потенційного міського глядача — єврейських купців і підприємців. Трупа Камінського для виступів також зняла приміщення у пригороді, але дивитися вистави приходило усе єврейське населення Києва, зокрема — Лейзер Калманович. Спектаклі за участю легендарної Естер-Рохл Камінської справили на обдарованого юнака таке враження, що він вирішує присвятити своє життя національному театру. Він робить рішучий крок — вступає до трупи хористом. Подальше життя показало, що це емоційне юнацьке рішення остаточно і назавжди визначило долю Лейзера Калмановича.

З 1901 по 1906 рік Калманович служить в трупі Камінського. В цей період колектив мандрує територією України і Польщі, Білорусі та півдня Росії. Тогочасний репертуар трупи складається переважно з історичних оперет засновника єврейського театру Аврама Гольдфадена. Вокальні здібності та акторський хист, що незабаром проявився у Лейзера Калмановича, сприяли значному успіху молодого виконавця у провідних ролях основного репертуару.

1906–1910 рр. Калманович працює у трупі М. Л. Генфера. У цей період здійснюються успішні спроби кращих їдишських театральних колективів, всупереч забороні, грати у великих містах України, зокрема в Одесі та Києві, і відтоді єврейський театр стає невід'ємною частиною міської культури. Протягом наступних років Лейзер Калманович виступає у єврейських трупах Рудольфа (Ровн-Лейба) Заславського у Мінську, Переця Гіршбейна у Варшаві, Раделя в Одесі, Браславського. А 1918-го р. вступає у Полтаві в єврейський театр, організований «Культур-Лігою» [4].



Лейзер Калманович, 1910-ті рр.



Лейзер Калманович з братом Ісааком, театральним адміністратором, 1910-ті рр.

Там же в Полтаві 1919-го року видатний єврейський актор і режисер Рудольф Заславський заснував театр «Кунст Вінкл» («Куточок мистецтв»), до якого 1920 переходить Лазар Калманович з дружиною Розалією. Новостворений театр гастролював Україною, доки 1922 року не осів у Києві, ставши першим стаціонарним єврейським театром.



**Лейзер Калманович з дружиною Розалією, 1920-ті рр.**



**Розалія Гольдберг, 1910-ті рр.**

Театр який працював на засадах жанрово-побутової школи, носив ім'я засновника єврейського театру Аврама Гольдфадена. Його репертуар загалом був спрямований на єврейську класичну драматургію, на продовження національних традицій. Форма існування театру також була цілком традиційною — так званий колектив «на марках» (тобто на відсотках). У «Кунст Вінклі» склалася сильна акторська труппа, але художнього керівника після від'їзду Р. Заславського не було. Фінансове і творче управління театром вів здібний адміністратор Анатолій (Тев'є) Люксембург, про якого в Києві говорили, що він завжди вмів заповнити глядацьку залу публікою.

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



**Б. Шейнберг, Лейзер Калманович, Дмитро Жаботинський, 1920-ті рр.**

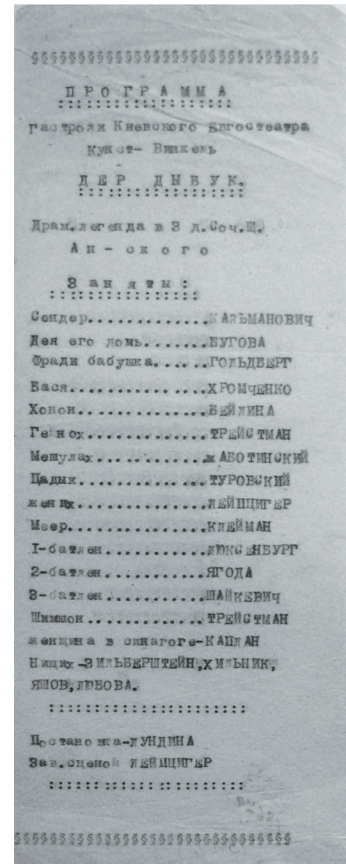
На початку 1920-х рр. режисер Аксель Лундін здійснив на сцені «Кунст Вінкла» декілька постановок, проте програми і рецензії, що збереглися, дозволяють достеменно говорити принаймні про одну — виставу «Дер Дибук» 1922-го р. за всесвітньо відомою п'єсою Семена Ан-ського. Автор розповідає містичну історію про двох молодих закоханих, яким судилося з'єднатися тільки після смерті. Дуже помічною для реконструкції однієї з кращих вистав єврейського театру у тогочасному Києві є рецензія відомого київського театрознавця Хаїма Токаря. Якщо не зосереджуватися на актуальному на той час викривальному пафосі та прагненні руйнації «старого світу, що віджив своє», за текстом рецензії можна відтворити образ спектаклю.

«Загалом цю постановку слід визнати значним досягненням талановитого режисера Лундіна. <...> Як же впоралася трупа зі своїм завданням? Ансамбль та зіграність — найповніші, а деякі виконавці — неперевершені. Проте перш за все необхідно знати, що в особі цієї трупи ми маємо справу з групою акторів старої школи, чи, вірніше, без жодної школи, яка відсутня була для єврейських акторів до революції. Тим більше виконана робота цієї трупи заслуговує на всіляке схвалення. Більше того, ця вистава довела, що в трупі є справжнє талановите ядро (Шейнберг, Калманович, Гутгерц та Фрідман), якому тільки бракувало хорошого режисера. Лундін — вартісна знахідка для цього театру, що доведено цим спектаклем. Трупа під його керівництвом ніби переродилася» [5].

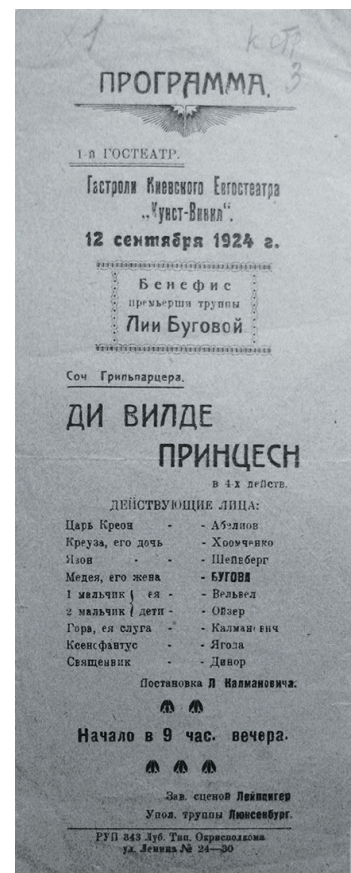
Рецензент аналізує як виконавський ансамбль в цілому, так і окремі акторські роботи. «[Лундін] не ідеалізує середовище святенників. Типи старого світу <...> окреслені режисером найбільш опукло. Калманович у ролі батька Лії — Сендера дає образний тип забобонного й брутального багатія. Але артисту слід було б дещо пом'якшити свій голос, особливо у третьому акті, на суді, де технічно роль у нього вироблена вельми добре» [6].

На сцені «Кунст Вінкла» Лазар Калманович також пробує свої сили в режисурі. Приміром, для бенефісу Лії Бугової ним був поставлений спектакль «Ді відде принцесн» за Ф. Грільпарцером, у якому бенефіціантка виконувала трагічну роль Медеї.

На жаль, в середині 1920-х рр. ситуація в театрі «Кунст Вінкл» змінилася на гірше. Це торкнулося, в першу чергу, репертуарної політики та стану режисури у колективі. Фінансова залежність від зборів часто змушувала Люксембурга потурати смакам публіки, раз-у-раз давати «касові» вистави, що негативно позначалося на репутації театру. Наприкінці 1920-х рр. творчий колектив «Кунст Вінкла» все частіше підпадав під ітку критику за «невитриманість репертуару», «відрив від громадськості», «низьку якість вистав» та інші подібні, реальні та приписані, недоліки.



Програма вистави «Дер Дибук».  
«Кунст Вінкл», 1922 р.



Програма вистави  
«Ді відде принцесн».  
«Кунст Вінкл», 1924 р.



Афіші вистав за участю акторів театру «Кунст Вінкл», 1924 р., 1926 р.

Тим більш значимою видається подія, що відбулася в театрі у квітні 1927-го р. — провідному актору трупі Лазарю Калмановичу було присвоєно звання заслуженого артиста УРСР на відзначення 25-річчя його сценічної діяльності [7]. Присвоєння улюбленцю київської публіки звання було сприйняте не тільки як визнання особистих творчих заслуг, а як здобуток всього колективу. (Іл. 1, 2 кол.).



Ювілей Лазаря Калмановича, 1927 р.



Програма ювілейного вечора Л. Калмановича, 1927 р.

Між тим 1928-го р. театр «Кунст Вінкл» було реорганізовано у пересувний. У Києві ж восени того ж року виставою «Дер Ойцер» («Скарб») за Шолом-Алейхемом було відкрито другий в Україні державний єврейський театр — Київський «ГОСЕТ». Основу трупі новоствореного театру склали кращі акторські сили «Кунст Вінкла», а також актори, що перейшли з Харківського «ГОСЕТу» та інших театральних колективів (Іл. 3, 4 кол.).

Лазар Калманович вступив до трупі київського «ГОСЕТу» у перші дні його створення, маючи за плечима великий сценічний досвід. Таким чином, у жовтні 1928 року розпочався новий важливий період у творчості артиста. Перед Київським «ГОСЕТом» його організатор і художній керівник Захарій Він одразу поставив амбітне завдання — стати їдишистським культурним центром для єврейського населення Києва. І Лазар Калманович — актор, вихований старим єврейським театром — дуже швидко зайняв провідні позиції в театрі новому.



Репертуарна афіша I сезону.  
Київський «ГОСЕТ», 1928–29 рр.



Сцена з вистави «Луфтшлесер» («Повітряні замки») Н. Фіделя.  
Київський «ГОСЕТ», сезон 1928–29 рр.

Популярною виставою першого сезону театру стала «Луфтшлесер» («Повітряні замки») за п'єсою Натана Фіделя (реж. — Володимир Вільнер, худ. — Марк Епштейн), музична комедія з життя непманів. Дорікаючи театру в дрібнобуржуазності, критика схвально відзначила талановитих виконавців Лазаря Калмановича і Шеву Ейлішеву, «віртуозно працюючих у будь-яких виставах» і здатних прикрасити будь-який колектив [8].

1930 року Київський «ГОСЕТ» очолив режисер МХАТу Борис Вершилов. З приходом нового художнього керівника у театрі визначилися і нові напрямки репертуарної політики — виробничий та героїко-патріотичний. Критика негайно відзначила поворот репертуарної політики театру до сучасності [9].

Великий успіх у глядачів Київського «ГОСЕТу» мала постановка «Вулиця радості» Н. Зархі (реж. Б. Вершилов, худ. Л. Склітовський), яка репрезентувала жанр соціальної мелодрами. На сцені було показане життя мешканців величезного будинку по вулиці Джой-стріт на околиці Лондона, заселеного переселенцями з різних країн — шукачами кращої долі. Спектакль відзначався майстерною режисурою, цікавим сценічним оформленням, яскравими акторськими роботами [10]. У виставі «Вулиця радості» Лазар Калманович переконливо і темпераментно зіграв роль безробітного італійця СпаVENTO. Подивившись влітку 1933-го р. гастрольні вистави Київського «ГОСЕТу» у Житомирі, актор Йосип Грос-Колін згадував: «Так, це була насправді трупа чудових майстрів. Це був єврейський художній театр у повному сенсі слова. <...> Реалістична манера гри, новий репертуар, нова тематика захоплювали глядача. Відмінним був спектакль «Вулиця радості». Там виділявся Калманович — о, що це був за актор!» [11].



СпаVENTO — Л. Калманович,  
Луїджі — П. Померанц.  
«Вулиця радості» Н. Зархі  
Київський «ГОСЕТ», 1933 р.



Сцена з вистави «Вулиця радості» Н. Зархі  
Київський «ГОСЕТ», 1933 р.



Серед вистав, що були найактивніше відвідувані публікою в сезоні 1937–38 рр., стала постановка п'єси «Мішпохе Овадіс» («Сім'я Овадіс») Переця Маркіша (реж. Н. Лойтер, худ. Л. Скліутовський). Тема нової постановки була актуальною — життя євреїв у новоствореній Єврейській автономній області. Але проблеми, поставлені автором, не замикалися на далекому Біробіджані.

Безперечно, постановкою «Сім'ї Овадіс» П. Маркіша Київський «ГОСЕТ» виконував певне «соціальне замовлення». Сильними рисами постановки були чудові жанрові сцени, драматична напруга сюжету, і, безперечно, сильні акторські роботи — насамперед, образ плотогона Зайвля Овадіса, зіграний Л. Калмановичем.

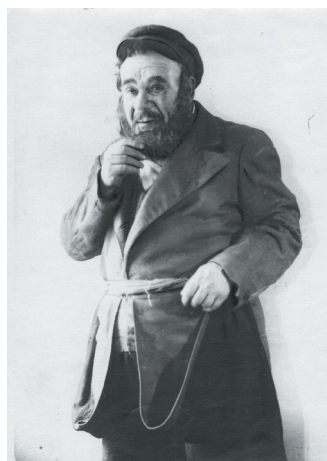


**Соре — П. Померанц, Зайвл — Л. Калманович.  
«Мішпохе Овадіс» («Сім'я Овадіс») П. Маркіша  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1937 р.**

Київському глядачеві вже була відома однойменна вистава московського «ГОСЕТу», який майже щороку приїздив до Києва на гастролі й підтримував тісні творчі стосунки з українськими єврейськими театрами. У московській виставі центральну роль — Зайвля Овадіса, батька великої родини — блискуче виконував видатний Соломон Міхоелс. У київській постановці старого Зайвля грав найстаріший актор київського «ГОСЕТу» Лазар Калманович. Якщо у виконанні С. Міхоелса на перший план виходить психологічна боротьба між громадськими та родинними почуттями, то Л. Калманович більше зосереджується на внутрішньому світі свого героя, підкреслює радісне відчуття ним нового життя, сподівання на відродження єврейського народу, добру маркішівську усмішку [12].



**В центрі Зайвл — Л. Калманович,  
Калман — А. Нугер, Ірина — А. Сонц.  
Сцена з вистави «Мішпохе Овадіс» («Сім'я Овадіс») П. Маркіша  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1937 р.**



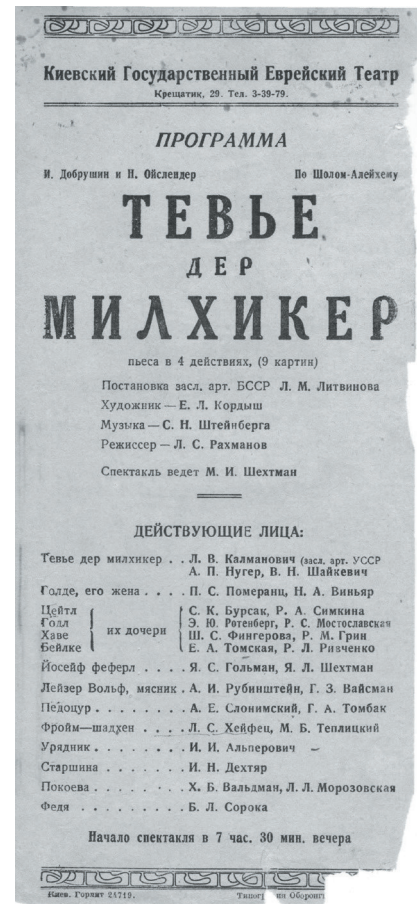
**Тев'є — Л. Калманович  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом,  
Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.**

Взагалі 1930-ті рр. були позначені новим злетом акторської діяльності Лазаря Калмановича. Саме на сцені Київського «ГОСЕТу» актор зіграв свої кращі ролі, створив найяскравіші образи.

Саме до таких належить головна роль у виставі «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за творами Шолом-Алейхема (інсценізація Е. Добрушина та Н. Ойслендера, 1938 р.). Для постановки було запрошено Льва Литвинова, режисера Мінського «ГОСЕТу», оформив виставу Є. Кордиш (іл. 5, 6, 7 кол.)

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

Якщо в московському Госеті «Тев'є» трактований як патетична трагедія, то в київському театрі дана лірично-побутова драма. Якщо в московському Госеті шолом-алеїхемівський текст скоротили, поступившись місцем перед органічно-музикальною тканиною спектаклю, то в київській постанові наголос зроблено на значно ширшому використанні шолом-алеїхемівського слова» [13].



Програма вистави «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»), Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



Голда — П. Померанц, Тев'є — Л. Калманович.  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



Тев'є — Л. Калманович, Голда — П. Померанц  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»)  
за Шолом-Алейхемом,  
Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



По центру Тев'є — Л. Калманович,  
Голда — П. Померанц, Хава — Ш. Фінгерова.  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»)  
за Шолом-Алейхемом,  
Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.

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

У талановитого артиста при ознайомленні з таким матеріалом виростають крила. Калманович-Тев'є — це кремезний дуб, коріння якого глибоко увійшло в землю. Калманович-Тев'є — це дерево, у якого широко розрослося могутнє гілля, таке ж, як і він — його чудові діти. М'яка людська доброта, теплий юмор, оптимізм людини, якої не зігнули бідування, що мов із рогу достатку сипалися на його голову — ось який Калманович-Тев'є!» [14].



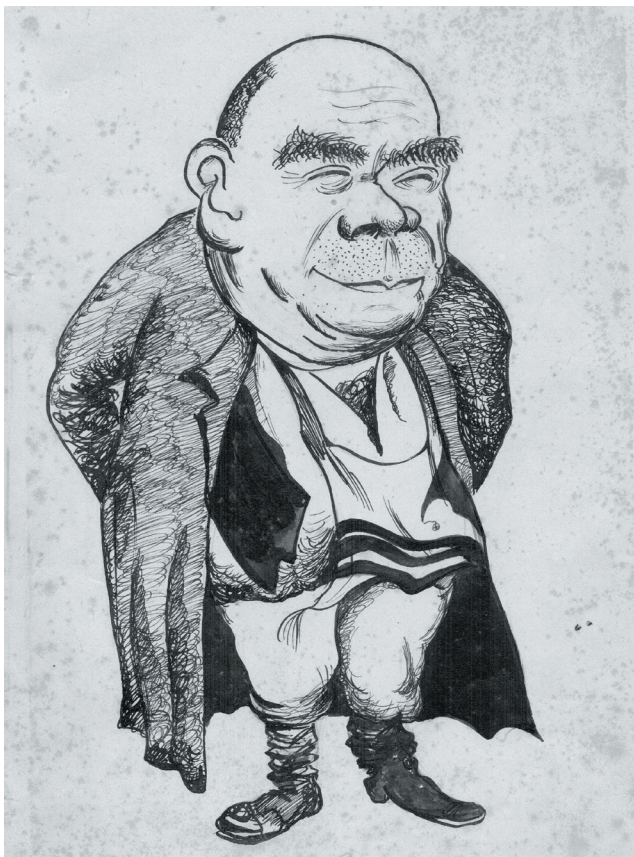
Тев'є — Л. Калманович  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»)  
за Шолом-Алейхемом,  
Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



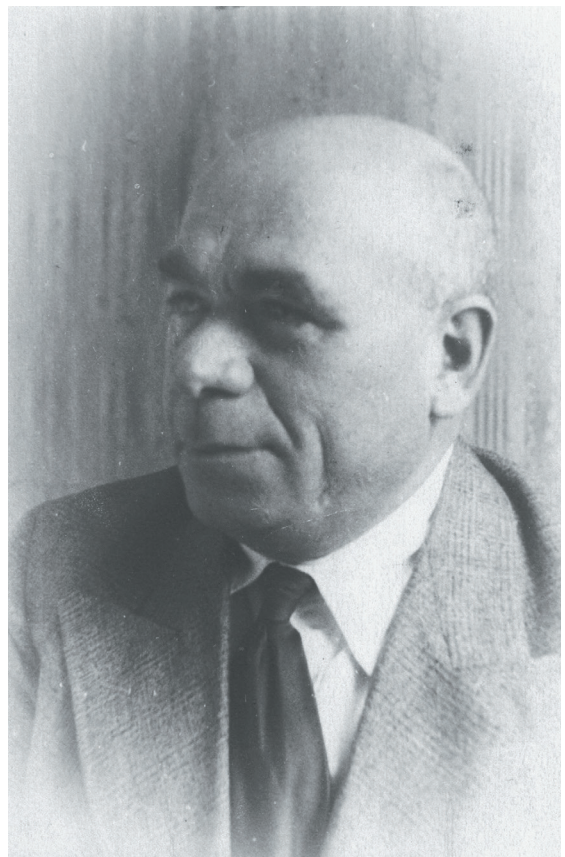
Рецензент аналізує творчий шлях актора (з поправкою на знайомий нам вже викривальний пафос): «Цей артист прожив довге життя на єврейській сцені. Він популярний, але як багато довелося цьому майстрові розмінюватися на трюки та фортелі у бездарних п'єсах, метою яких було лоскотати нерви міщан! Радянська сцена позбавила його цієї долі, вона дала широкий розмах його творчості. І Тев'є — величезне досягнення Калмановича» [15] (Іл. 8, 9, кол.).

Слова у фіналі: «Допоки душа тримається в тілі, їдь далі, Тев'є!» — у Лазаря Калмановича звучали оптимістично, незважаючи на те, що герой зі своєю родиною і нехитрим скарбом вигнаний з рідної Анатівки, попереду — нескінченні мандри і непевне існування [16]. Талант актора взагалі був глибоко оптимістичним за своєю творчою природою, а всі його герої ставали близькими та зрозумілими глядачеві.

Л. Калманович залишався єдиним виконавцем ролі Тев'є, але влітку 1939 року на гастролях у Ленінграді в актора стався інфаркт. Щоб не переривати виступи, на роль ввели іншого виконавця — актора і режисера Абрама Нугера. Ось як він пізніше написав у спогадах про свого старшого товариша: «Про Калмановича слід сказати, що це був актор від соків землі. Не вмів він грати впівголоса, впівсили, і завжди був щирий. Нохумце-Хане-Двойрес в «Міреле Ефрос» він грав як Б-г. А Сендер Бланк! Його Сендера Бланка розцілював би сам Шолом-Алейхем!» [17].



Худ. Л. Розенцвейг.  
Нохумце-Хане-Двойрес — Л. Калманович.



Лазар Калманович, 1930-ті рр.

Сендер Бланк — це головна роль Лазаря Калмановича в однойменній постановці сезону 1939-40 рр. (реж. А. Нугер, худ. Є. Кордиш). Інсценізацію роману Шолом-Алейхема «Сендер Бланк та його сімейка» зробив актор київського «ГОСЕТу» М. Ойбельман, який також мав хист до літератури [18]. А Калманович швидко відновив сили після тяжкої хвороби і знову вийшов на сцену на радість численним прихильникам свого таланту. Цього разу — в сатиричній комедії.



Сцена з вистави «Сендер Бланк»  
за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.



Тітонька Добруш — С. Ейдельман,  
Мірьям-Хає — Н. Вайсман,  
Сендер — Л. Калманович,  
Ревекка — Р. Кулик-Тарновська.  
Сцена з вистави «Сендер Бланк»  
за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.



Сендер — Л. Калманович,  
Мірьям-Хає — Н. Вайсман.  
«Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.



Фройке — А. Миргородський,  
Сендер — Л. Калманович.  
«Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.



В центрі Сендер — Л. Калманович.  
Сцени з вистави «Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.

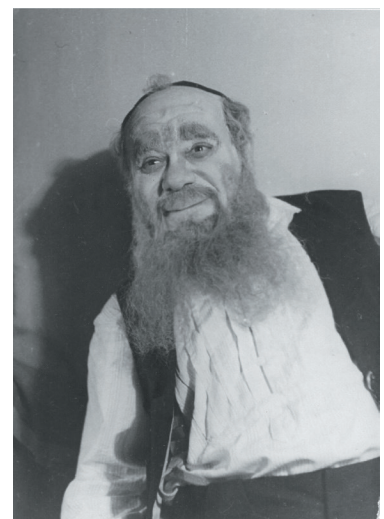
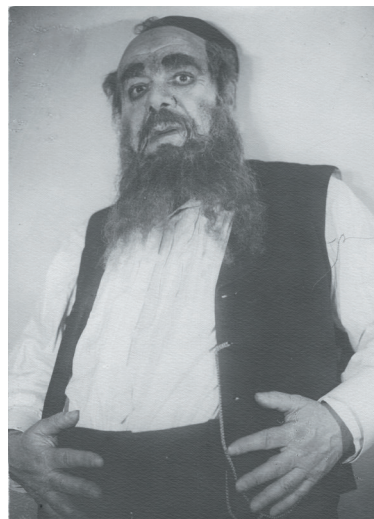




Тітонька Добруш — С. Ейдельман.  
«Сендер Бланк» за  
Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський  
«ГОСЕТ», 1939 р.

Багатій Сендер Бланк оголошує себе невиліковно хворим, щоб перевірити, як поведуться його рідні. І хижа «сімейка» одразу ж круками злетілася ділити спадщину, хоча Сендер помирати і не збирався. Пришкандибала навіть тітонька Добруш, старенька сестра Сендера Бланка, щоб також відтяти свій шматок спадку. Цю гострохарактерну роль майстерно, з великим гумором грала одна з найстаріших актрис театру Софія Ейдельман, яка свого часу була партнеркою по сцені легендарної Естер-Рохл Камінської. «Є в цій п'єсі маленька, майже епізодична роль присяжної плакальщиці. Це неодмінний атрибут містечкового дореволюційного побуту. Її грає артистка Ейдельман. Грає так яскраво, показуючи таку сценічну культуру, що цю фігуру важко забути. Ми зупиняємося на цьому образі тому, що він створений одною з найкультурніших артисток дореволюційного єврейського театру» [19].

Яскрава театральність, народний гумор, сатиричні образи — ось складові успіху постановки. І, безперечно, неперевершена гра Лазаря Калмановича. «Заслужений артист республіки Калманович показав мерзенний образ єврейського буржуа Сендера Бланка — його хамство, жадобу наживи, готовність переступити через сльози, горе, аби задовольнити свою страсть до грошей» [20]. Фотографії актора в цій ролі дають уявлення про багатство сценічних засобів і прийомів, що дозволяли передати широку амплітуду емоційних станів героя (Іл. 10 кол.).



Сендер — Л. Калманович.  
«Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом,  
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939 р.

Маючи у своєму акторському арсеналі гротескові виражальні засоби, Лазар Калманович залюбки виконував негативні ролі. Окрім вищеописаного Сендера Бланка можна відзначити гострохарактерну роль «уламка старого світу» Гінгольда з музичної комедії «Доня» Ліпе Резніка — першої єврейської радянської оперети (реж. А. Нугер, худ. М. Драк, ком. С. Файнтух, 1937).

У передвоєнний період у репертуарі «ГОСЕТу» з'являється кілька веселих розважальних п'єс, нібито комедійними постановками театр прагне відволікти глядача від суворой реальності. Але театр, всупереч обставинам, тиску влади, жив і працював. І глядачі, які щовечора заповнювали залу, бачили талант і майстерність улюблених акторів у повному розквіті.

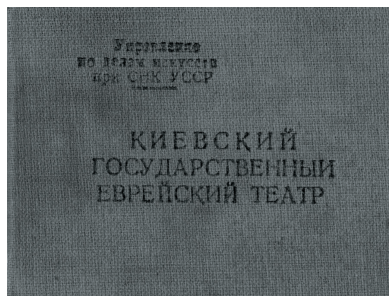
Важкі роки Другої світової війни найдосвідченіший актор Київського «ГОСЕТу» пройшов разом зі своїм театром. До середини липня, як і всі інші театри м. Києва, єврейський театр було евакуйовано. Трупа розпалася; зібрати її вдалося тільки 1942 року у м. Джамбулі (Казахстан). В цілому, географія роботи театру в цей час дуже широка — Фергана і Куйбишев, Ульяновськ і Кустанай.

У Джамбулі базою Київського «ГОСЕТу» стало приміщення Казахського театру. Дві трупи — місцева і єврейська — працювали в чергу. Були відновлені кращі довоєнні вистави «ГОСЕТу», що йшли на їдиш, показані декілька постановок п'єс сучасних авторів російською мовою. Також були підготовані концертні програми, до яких входили одноактні п'єси і музичні номери, що йшли єврейською, українською і російською мовами. [21] Лазар Калманович знову з успіхом грав Тев'є і Сендера Бланка. 1944-го року театр переїхав до Коканду, а потім — до Фергани.

Того ж року, після визволення України, була проведена реєвакація Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу». Але у Києві місця єврейському театрові вже не знайшлося. Хрещатик лежав у руїнах, обидва приміщення — і старе, і недобудоване — були зруйновані. До зведення нової будівлі «ГОСЕТ» було розміщено у м. Чернівці [22]. Сподівалися, що тимчасово, а виявилось — назавжди, до самого закриття.



Гінгольд — Л. Калманович.  
«Доня» Л. Резника  
Київський всеукраїнський  
«ГОСЕТ», 1937 р.



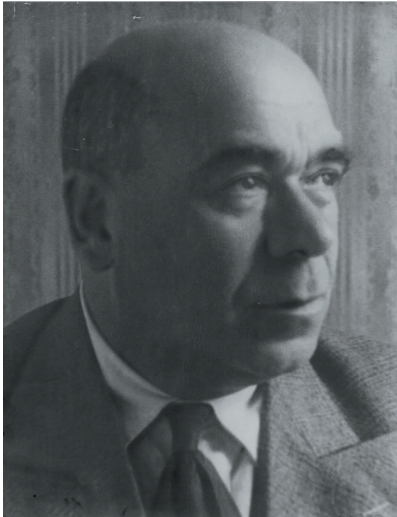
Посвідчення Л. Калмановича, 1945 р.



Запрошення на 20-річчя Київського Всеукраїнського «ГОСЕТу», 1945 р.

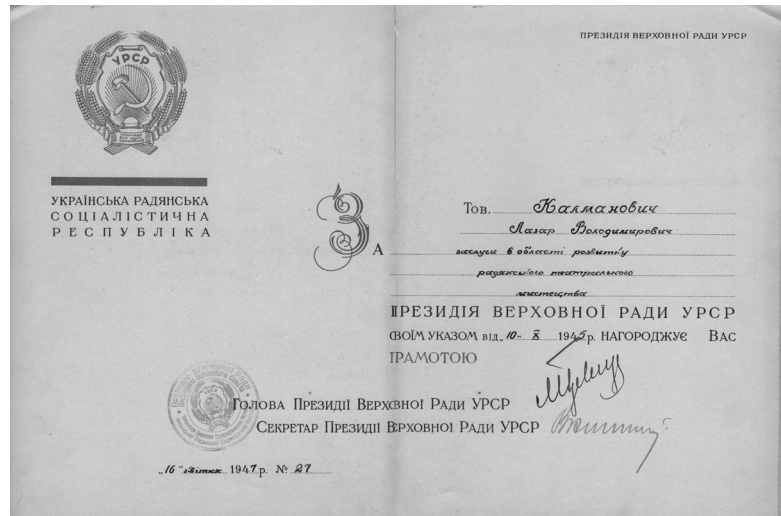
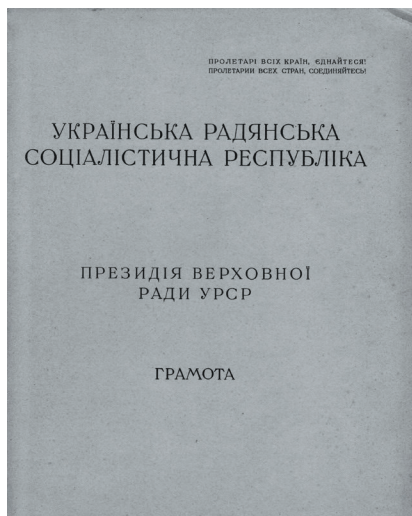
Восени 1945 року колектив «ГОСЕТу» на решті їде до Києва — не назавжди, на гастролі. На честь 20-річчя заснування I Всеукраїнського державного єврейського театру (м. Харків, 1925 р.) єдиний у повоєнній Україні «ГОСЕТ» запрошують до столиці з кращими виставами. До міста, яке тривалий час було театрові рідною домівкою, єврейські актори повертаються як гості.

В ознаменування великих заслуг театру, зокрема у роки війни, «ГОСЕТу» було присвоєне ім'я Шолом-Алейхема, класика єврейської

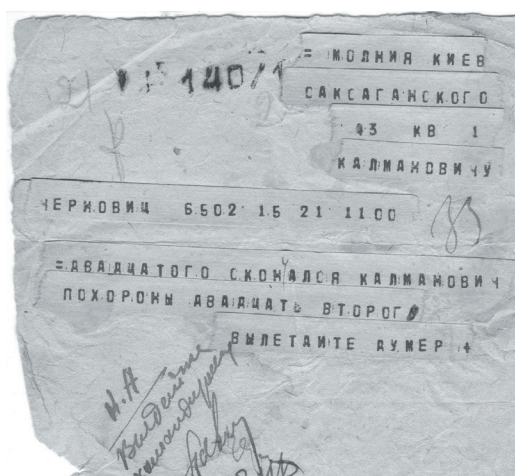


Лазар Калманович, кінець 1930-х рр.

літератури. Нагородами і грамотами були відзначені окремі актори театру. Художній керівник колективу Мойсей Гольдблат одержав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, такого ж звання була удостоєна і Ада Сонц, акторові Дмитру Жаботинському присвоєне звання заслуженого артиста УРСР. А на звання та нагороди чекало більше п'ятнадцяти провідних творчих робітників театру! І, в результаті, на всіх них — лише три грамоти Верховної Ради. Одна з них дісталася Лазарю Калмановичу, а, між тим, вся труппа була впевнена, що в дні ювілею цього легендарного актора гідно відзначать званням народного. Не судилось... [23].



Грамота почесна Президії Верховної ради УРСР Калмановичу Л. В.



Телеграма з приводу смерті Л. Калмановича, лютий 1946 р.

Після гастрольної поїздки, повернувшись разом з театром до Чернівців, Лазар Калманович певний час хворіє і поступово згасає. Пішов з життя видатний актор наприкінці лютого 1946-го року [24]. Похований на міському цвинтарі Чернівців. До примусового закриття Всеукраїнського «ГОСЕТу» і розгрому єврейського театру артист не дожив. У долі видатного актора Лазаря Калмановича відбилася вся історія єврейського театру.



### Джерела

1. Козелец, уездный город Черниговской губернии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — т. XVa (1895): Коала — Конкордия, С. 593–594. — СПб., 1890–1907. — (перенаправлено с «ЭСБЕ/Козелец, уездный город Черниговской губернии»).
2. М. Кальницкий, Б. Хандрос. Где учились киевские евреи. // Интересный Киев : <https://www.interesniy.kiev.ua/gde-uchilis-kievskie-evrei/>
3. Юбилей Л. В. Калмановича. // Киевский пролетарий, № 81 — К., 1927. — 10 апр.
4. Там само.
5. Х. Токарь. Дер Дыбук. // Пролетарская правда — К., 1922. — 1 окт.
6. Там само.
7. Юбилей Л. В. Калмановича. // Киевский пролетарий, № 81 — К., 1927. — 10 апр.
8. Материалы конференции зрителей еврейского театра // Вечерний Киев. — К., 1929. — 16 апр.
9. М. Лоев. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003 — С. 53.
10. Там само — С. 76–77.
11. Там само — С. 53–54.
12. А. Любомирский. Спектакли театров Киева // Театр. № 2 — М., 1938. — С. 35.
13. Х. Токар. «Тев'є дер Мілхікер» у Київському державному єврейському театрі. // Комсомолец України. — К., 1938. — 18 жовт.
14. Там само.
15. Там само.
16. М. Лоев. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003. — С. 92.
17. А. Нугер. Спогади (з особистого архіву О. Підпригори).
18. М. Лоев. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003. — С. 211.
19. Х. Токар. Шолом-алеихемівські спектаклі в Києві. // Комсомолец України. — К., 1939. — 26 квіт.
20. Там само.
21. М. Лоев. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К. : Дух і літера, 2003. — С. 110–111.
22. Там само. — С. 115–116.
23. Там само. — С. 141.
24. Там само. — С. 200–201.

**Владислав Мироненко-Міхейшин,**  
старший науковий співробітник відділу музики,  
член Національної спілки композиторів України

## **ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАКА ВАСИЛЯ ГРИЦАКА ТА УКРАЇНСЬКОЇ АМАТОРСЬКОЇ ОПЕРИ У ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ В. І О. ГРИЦАКІВ)**

У лютому 2012 року Ольга Грицак-Шерегій звернулася до Надзвичайного посла України в Словацькій Республіці Олега Гаваші з проханням допомогти передати до України чотиритомний архів, що вміщує матеріали за 60 років мистецької діяльності Василя Грицака та Музично-драматичного ансамблю ім. Тараса Шевченка.

24 вересня 2012 року архів та п'ять відеозаписів були особисто передані подружжям Грицаків до Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Таким чином ми маємо змогу познайомитися з діяльністю українських митців, які народилися за кордоном та пропагували українське театральне і музичне мистецтво, а також з унікальним явищем — українською аматорською оперою, яка тісно пов'язана з ще одним видатним українцем — Юрієм-Августином Шерегієм.

Концертний і оперний співак, художній керівник Музично-драматичного ансамблю ім. Тараса Шевченка в Братиславі, заслужений діяч мистецтв України Василь Грицак народився 21 жовтня 1933 року в селі Радвань-над-Лабірцем (нині Словаччина). Після смерті батька потрібно було допомагати матері (окрім самого Василя в сім'ї була ще старша сестра і молодший брат), тому інколи доводилось пропускати заняття.

Василь з самого дитинства мріяв про театр. У шкільних театральних та концертних програмах він брав участь разом з Іваном Бабиним, про що, зокрема, повідомляла газета «Дружно вперед» (№ 10 за 1983 рік). В біографії, написаній його дружиною Ольгою Грицак-Шерегій можна прочитати наступне: «...мусів пасти корови, косити копаницю, жито і пшеницю, а при цій роботі любив співати. Коли виспівував, кожний в селі знав, що співає Грицачок, тоненьким голосом, як сопрано» (орфографію збережено, пунктуацію виправлено — *В. М.-М.*) Все вказувало на те, що Василь наділений справжнім талантом і його чекає велике майбутнє. Цей талант передався і двом із його трьох дітей: Петро став учасником оперного хору Словацького народного театру, а Оксана, ставши піаністкою, закінчила Московську консерваторію. (Наразі Оксана Грицак є професором консерваторії хорватського міста Рієкка).

В 1951 році колишній Український національний театр (УНТ) в Пряшеві оголосив творчий конкурс. В русинсько-українських селах почали шукати молоді таланти. 18-річного Василя було прийнято в якості члена УНТ у вересні того ж року. У театр, за його власними словами, він пішов, щоб допомогти матері заробленими грошима на господарство. Це стало початком його творчого шляху.

В 1954 під керівництвом професійного режисера Юрія Шерегія в УНТ було створено оперний колектив. Юрій Шерегій намагався зібрати постійний колектив перш за все з етнічних українців, який би знайомив словаків з українською культурою. У своїх спогадах він писав: «Я знав, що в Чехословаччині все, що приходило з «Союзу», називали «руським, російським». Я собі усвідомив і постановив, що перше мушу познайомити ансамбль опери з історією, культурою, мистецтвом українського народу, хто такі були запорозькі козаки, сказати про композиторів і навести короткий літопис українського народу, властиво доказати, що український народ і Україна — не Росія».

16 вересня 1954 року Василь Грицак дебютує у Пряшеві в якості учасника колективу, зігравши роль Леська в народній опереті «Запорозький скарб» драматурга

В. Ванченко та композитора Василєва. Щодо його дебюту газета «Нове життя» пише наступне: «В ролі парубка Леська виступив, досі не виступавший в подібних ролях В. Грицак. Довірення цієї ролі було сміливим кроком режисера, який не боїться перешкод. І хоч артист деколи не вистачав голосом за своєю партнеркою М. Мороз, яка роль Галі зовсім успішно виконала, і часом переекспоновані рухи нарушали виконання ролі, однак ж, хочеться вірити, що ці недоліки будуть якнайскоріше усунені, і В. Грицак буде надійною силою театру» [1]. В статті Андрія Стефанка не обійшлося без дифіраμβів тодішньому культурному курсу партії Чехословаччини: «Взагалі, прем'єра «Запорозького скарбу» принесла новий успіх не тільки відомому режисеру Ю. Шерегію, але й всьому колективу УНТ в його здійснюванні вказівок партії про завдання театру, в його художньому рості, в крокуванні по шляху соціалістичного реалізму».

Як згадував Микола Мушинка<sup>1</sup>, з 1949 року Ю. Шерегія постійно допитували органи чехословацької державної безпеки: «Брали його непомітно, зразу після театральної вистави і допит тривав аж до рана. Після допиту ішов трудовий день в театрі. Це його дуже виснажувало та пригнічувало... однак ніякої антидержавної діяльності йому довести не змогли» [2, С. 51–52]. Швидше за все, підставою для допитів стало спілкування зі студентами з Канади та США.

В 1956 році Василь Грицак проходить військову службу, а в 1957 році він разом з Юрієм Шерегієм, його дочкою, яка на той час стала для Василя дружиною, переїжджає до Братислави, де навчається в консерваторії у Івана Фінька, майстра італійської школи «бельканто», який навчався у італійського оперного співака Ментіконі. «Йому завдячує, що до сьогоднішнього дня його голос звучить свіжо і його мрія — бути оперним співаком сповнилася», — зазначала пізніше О. Грицак [3]. Факт «свіжості» голосу неодноразово підкреслюється багатьма кореспондентами та виданнями.

Якщо ж говорити про постать, яка справила найбільший вплив на творчу особистість Грицака, то тут знову потрібно згадати Юрія Шерегія, особливо якщо врахувати їх постійний творчий та сімейний контакти.

Юрій Шерегії був скрупульозним документалістом української театральної діяльності. Він сам створив на сцені 126 ролей, поставив 255 інсценізацій (з них майже 200 — музичні вистави), написав 32 драматичні твори, переклав 25 чужомовних п'єс на українську мову, і декілька українських — на словацьку мову. Окрім того він був непересічним організатором. Багато його праць, на жаль, досі не видано. Найбільше пощастило «Нарису історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року», який видало після його смерті на свої кошти та з пожертв і передплат Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Нью-Йорку з ініціативи Василя Маркуся [Пряшів, 1993. 414 с., довільний виклад з статті М. Мушинки «Найвизначніший театральный діяч Закарпаття»]. Своє вболівання за українську культуру він передав і Василю. Зрештою саме Юрій Шерегії знайшов і відзначив його як митця, у 1951 році.

Паралельно Василь працює в Словацькому народному художньому ансамблі, потім і в опереті «Нова Сцена».

З 1961 року Василь починає співати в хорі Словацького національного театру (пізніше він стане солістом цієї опери), проводить інтенсивну концертну діяльність.

У листопаді 1971 року Юрієм Шерегієм, Марією Ройко та Юрієм Данком було проведено Установчі збори Української музично-драматичної студії ім. Миколи Лисенка. За згодою заступника міністра культури студію було включено до статуту «Ро-

<sup>1</sup> Мушинка Микола Іванович — словацький фольклорист та українознавець, мистецтвознавець, літературознавець, бібліограф українського (лемківського) походження. Кандидат філологічних наук (з 1967 р.), доктор філологічних наук (1992 р.). Член Міжнародної комісії по дослідженню національної культури Карпат та Балкан, дійсний член НТШ (з 1989 р.), Президент НТШ у Словаччині, голова Асоціації українців у Словаччині (від 1990), іноземний член Національної Академії наук України (від 1997).

ланд-клубу». З цього часу Василь Грицак бере постійну участь у його діяльності, виступає педагогом для інших виконавців. Кількість членів ансамблю збільшувалася не лише за рахунок українців, а й за рахунок словаків, яким була близька та цікава українська культура. З часом ансамбль отримав ім'я Тараса Шевченка.

Музично-драматичний ансамбль ім. Тараса Шевченка являв собою аматорську оперу. Окрім Василя Грицака в його складі майже не було професійних виконавців. Він складався з драматичної групи, мішаного хору, групи танцюристів. Ансамбль гастролював у Відні (1995), Керчі (1995), Мюнхені (1991), Страсбурзі (1995), Тернополі (1993), Ужгороді (1994), Хусті (1994). До репертуару Ансамблю входили театральні та оперні постановки, такі як: «Мати-Наймичка» В. Тогобочного за Т. Шевченком, «Суєта» та «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Сирени» Л. Хоролець, «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Танго для тебе» та «Золотий меч» братів Шерегіїв, «Ноктюрн» М. Лисенка, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. З Ансамблем працювали такі професійні музиканти як: співаки – Марія Галій-Моравська, Андрій Алексик, Павол Маурері, Магдалена Благушіякова, режисер Григорій Шумейко, диригент Ян Мішкович, хореографи Єва Лабанц, Йозеф Долинський, Александр Шептаков (орфографію збережено). Після смерті Юрія-Августина Шерегія у 1990 році Василь Грицак прийняв на себе функції керівника Ансамблю.

20 листопада 1992 року на запрошення дирекції Театру опери та балету ім. Івана Франка у Львові Василь Грицак взяв участь у постановці «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка, де виконував роль Петра (режисер-постановник Володимир Дубровський, диригент Михайло Дутчак). Вистава відбувалася у рамках Декади IV міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. Соломії Крушельницької. Тож мрія Василя Грицака про виступ на сцені українського оперного театру врешті-решт була здійснена.

У 2009 році за вагомий особистий внесок у збереження і розвиток національно-культурної спадщини Українського народу у світі, високу професійну майстерність та активну участь представників української діаспори у проведенні Фестивалю мистецтв України Президент України Віктор Ющенко присвоїв Василю Грицаку звання «Заслужений діяч мистецтв України». Нагорода була вручена в Посольстві України в Братиславі Надзвичайним та Повноважним послом України в Словацькій Республіці Інною Огнівець.



Подружжя Грицаків дарує музею архів.  
В. Грицак, Т. Руденко, головна зберігачка,  
О. Грицак, І. Дробот, директор музею,  
В. Мудрик, завдувач відділу музики. 2009 р.



Знайомство з експозицією музею.  
В. Мудрик, завдувач відділу музики,  
О. Грицак, В. Грицак. 2009 р.

На завершення хочеться процитувати мюнхенську газету «Християнський голос», у якій після львівського виступу Василя Грицака зазначалося: «...треба оцінити мистця, який далеко поза межами України, ціле життя присв'ятив тому, щоб знайомити словацьких горожан, але і краянів з українською оперною музикою...» [4]. Це дійсно стало справою всього життя Василя Грицака.

### Джерела

1. Стефанко А. «Запорозький скарб» на сцені УНТ. — газ. «Нове життя», вересень 1954 р.
2. Мушинка М. Найвизначніший театральний діяч Закарпаття/Юрій Августин Шерегій. Збірник до сотої річниці. — Видали Музично-драматичний ансамбль ім. Т. Шевченка при а.т. КУЛЬТУС Ружінов та Словацько-українське товариство в Братиславі. 2008 — 80 с.
3. Грицак О. Опера — його стихія. До 40-річчя мистецької праці Василя Грицака. — «Нове життя» (тижневик Союзу русинів-українців ЧСФР ) № 46, 22. 11. 1991 р.
4. Грицак О. Мрія сповнилась... — газ. «Християнський голос» № 3 (2298), Мюнхен, 17 січня 1993 р.

**Антон Кармазін,**

*старший науковий співробітник відділу музики,  
член Національної спілки композиторів України*

## КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРИ: СПРОБА УЗАГАЛЬНЕННЯ НА ДОСВІДІ ВІДДІЛУ МУЗИКИ

**Анотація.** У статті окреслено питання взаємодії різних творчих та культурних галузей, їхнього мистецького співіснування, що є одним із важливих аспектів подальшого розвитку національної культури України. Приділено увагу використанню музейного простору в якості концертного майданчика. Здійснено огляд різноманітних мистецьких виступів у приміщеннях музеїв, які сприяють інтеграції їхнього середовища та мистецької аури.

**Ключові слова:** музика, концерт, музейний простір, камерність, процеси інтеграції, статика та динаміка.

**Постановка проблеми.** Питання взаємодії різних творчих та культурних галузей, їхнього мистецького співіснування є одним із важливих аспектів подальшого розвитку національної культури України. Це стосується, зокрема, і творчого перетину музичної культури та музейного простору, які утворюють чимало синтетичних ліній взаємопроникнення. Однією з яких є різноформатні мистецькі виступи у приміщеннях музеїв, які сприяють інтеграції їхнього середовища та мистецької аури [2].

**Мета статті** — розкрити особливості організації мистецьких заходів у вітчизняному музейному просторі України, проаналізувати інтегральні зв'язки та умови творчого перетину музичної культури у культурно-освітніх просторах музейної сфери.

**Виклад основного матеріалу.** Музеї України утворюють окремих культурний пласт, що містить у собі значний та різноманітний потенціал, який є одночасно і джерелом яскравих позитивних емоцій, і площиною для глибокої наукової роботи. Тож не ставлячи перед собою завдання розгляду усіх аспектів цього потенціалу, зосередимо увагу лише на одному із них — використанні музейного простору у якості концертного майданчика. Тому для нашого дослідження вагомим є розгляд форм інтеграції музейного середовища.

Відповідно до Закону України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 року «музеї України як культурно-освітні та науково-дослідні заклади призначені не тільки для вивчення, збереження та використання пам'яток матеріальної і духовної культури, але й для прилучення громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини». Однією із провідних форм такого прилучення є, безумовно, звучання музики у стінах українських музеїв. Замислитися над цим питанням слід на основі нашого значного практичного досвіду роботи — і наукової, і мистецької.

Постійні концертні виступи, участь у творчих заходах музеїв України, серед яких слід у першу чергу назвати Музей театрального, музичного та кіномистецтва і його філії — Музей-квартира Віктора Косенка та Музей Марії Заньковецької, а також Київський літературний музей, Музей Миколи Лисенка, Кімната-музей Михайла Вериківського у школі мистецтв № 2, музейний комплекс «Палац Голіциних» у Тростянці, Путивльський краєзнавчий музей, Батуринський палац Розумовських, Музеї Петра Чайковського у Низах на Сумщині та Левка Ревуцького в Іржавці на Чернігівщині, музей Ігоря Стравінського в Устилузі на Волині, музей на батьківщині Сергія Прокоф'єва у селі Сонцівка на Донеччині, музей Юлія Мейтуса у Кропивницькому та деякі інші музейні установи, дають нам можливість творчо узагальнити цей досвід, сформулювати певні закономірності такого взаємопроникнення у системі міжкультурних компетентностей.

Здійснити це узагальнення нам допоможе досвід роботи відділу музики МТМКУ і досвід композитора, який неодноразово проводив у декількох різних музеях власні авторські концерти.

Звучання музики у приміщенні музею відмінне від її виконання у концертному залі. По-перше, у свідомості слухача неминує відбувається «ефект суміщення» почутого і побаченого — психологічне поєднання музики з музейною експозицією. Наприклад, творчі заходи у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України відбуваються, зокрема, у залі експонування виставки «Живі струни України», яка представляє колекцію унікальних українських народних музичних інструментів. У різних музеях таке поєднання набуває відповідно різного нахилу — залежно від характеру експозиції.

Особливо естетично виразним таке поєднання може бути, зокрема, у меморіальних музеях, присвячених видатним діячам мистецтва. Наприклад, у Кам'янському музеї Петра Чайковського та Іржавецькому музеї Левка Ревуцького зберігаються оригінальні роялі цих композиторів та їхні особисті речі. Як наслідок енергетичний вплив звучання музики у такому історичному інтер'єрі є, безумовно, величезним як для слухачів, так і для самих виконавців, які торкалися клавіш цих інструментів.

По-друге, у більшості музеїв — як, наприклад, у київському музеї-квартирі Віктора Косенка, Устилузькому будинку-музею Ігоря Стравінського — під час звучання музики панує неповторна атмосфера камерності. Провідними рисами камерної музики, написаної для одного, двох, максимум декількох музичних інструментів є її тонка деталізація, підкреслення психологічного нюансування у передачі градацій душевного стану, перевага тихої та помірної гучності виконання, а саме для цього переважно невеликі за площею приміщення музейних залів підходять якнайкраще.

Однак поєднання виконання музики у музейному просторі не вичерпується лише перерахованими вище ознаками, а є більш глибоким та специфічним. Більшість музеїв, у яких відбувається експонування предметів, пов'язується, — зовсім не в негативному розумінні цього терміну, — з відчуттям статики.

Переважає більшість музейних експонатів — твори живопису та скульптури, архітектура у музеях під відкритим небом, писемні пам'ятки, наукові артефакти, фонди меморіальних музеїв — за своєю природою є нерухомими або малорухомими, а з технічної точки зору основними засобами експонування виступають вітрини та стенди, які оглядаються під час екскурсії. Із цього принципу, звичайно, існують винятки, однак вони лише підтверджують основну його закономірність — переважно статичну природу експонування предметів музейних фондів.

Концертний же творчий виступ, не обов'язково саме музичний, перш за все — навпаки, за своєю природою фокусує у собі протилежну якість — динамічну та швидкоплинну дійсність, яка в усьому протиставляється статичності. Поєднання протилежних якостей — у даному разі статики та динаміки, нерухомих предметів музейної експозиції або літературного зібрання та музичного мистецтва, що розгортається у часі, — створює своєрідний вибуховий ефект, сприяючи при цьому максимально повному мистецькому сприйняттю як концертного виступу, так і музейної експозиції, надаючи глядачам естетичну насолоду.

З іншого боку — проведення у музеї живих творчих заходів дозволяє урізноманітнити статичний предметний образ культури за допомогою її динамічних непередметних форм. Тому важливими у даній площині є організаційні напрацювання музейних колективів, які намагаються залучити у свої стіни звучання музики на постійній основі. Такі творчі зустрічі проходять, як правило, в неповторній камерній атмосфері. Зміст їх проведення є достатньо різноманітним — це і вечори, присвячені відзначенню ювілейних дат видатних музикантів, і концерти, які представляють певну музичну культуру або епоху, і — що особливо важливо — тематичні музичні заходи для дітей.

**Висновки.** Потреба у духовному розвитку України реалізує інноваційні проекти та засоби культурного розвитку у просторі музейного середовища, сприяє формуванню нового «іміджу» закладів. Таке переосмислення ролі музеїв та бібліотек, наближення їх до відкритості та спілкування з слухачами музичного мистецтва дозволяє залучити людей до кращих пам'яток культури, історії, мистецтва. Таким чином, особливості організації концертних заходів у вітчизняному музейному просторі потребують пошуку нових точок дотику двох глибоких культурних струменів — музичної культури та музейного простору — продовжуватиметься і надалі, адже зазначена тема є практично невичерпною.

**Анастасія Канівець,**  
науковий співробітник  
відділу кіна

## ДАНИЛО ДЕМУЦЬКИЙ: МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

Данило Демуцький — один зі знакових майстрів світового операторського мистецтва, визнаний класик. Тим не менш, творчість його досі мало досліджена, зокрема на батьківщині. Існує лише одна присвячена оператору монографія — «Данило Порфірович Демуцький» Л. Кохна 1965 р. (яка, хоч і містить досить докладний аналіз основних операторських робіт майстра, потребує суттєвих біографічних доповнень і уточнень) та окремі нариси (наприклад, «Три оператори» Н. Ушакова 1930 р. або розділ «Д. П. Демуцький» В. Антропова у збірці «Десять операторських біографій» 1978 р.). Звісно, звертаються до творчості майстра і в дослідженнях операторського мистецтва України загалом (наприклад, «Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.)» О. Равлюк-Голіциної з книги «Нариси з історії кіномистецтва України» 2006 р.). Загалом же обсяг як біографічних розвідок, так і теоретичного осмислення творчого доробку митця важко назвати достатнім.



Данило Демуцький. 1920-ті рр.

Тим часом, класик операторського мистецтва мав вельми насичену біографію. Юність його пройшла під знаком Першої світової війни, наступної революції і українсько-більшовицької війни; вступ до професії відбувся в період «червоного ренесансу»; поповнив майстер і ряди постраждалих від сталінських репресій. У цій короткій розвідці ми звернемося до сторінок життя митця, мало пов'язаних з його творчістю, принаймні, безпосередньо, проте без яких його життєпис важко назвати повним. Звернення до них тим важливіше, оскільки вони є маловідомими широкому загалу.

Тим часом, класик операторського мистецтва мав вельми насичену біографію. Юність його пройшла під знаком Першої світової війни, наступної революції і українсько-більшовицької війни; вступ до професії відбувся в період «червоного ренесансу»; поповнив майстер і ряди постраждалих від сталінських репресій. У цій короткій розвідці ми звернемося до сторінок життя митця, мало пов'язаних з його творчістю, принаймні, безпосередньо, проте без яких його життєпис важко назвати повним. Звернення до них тим важливіше, оскільки вони є маловідомими широкому загалу.

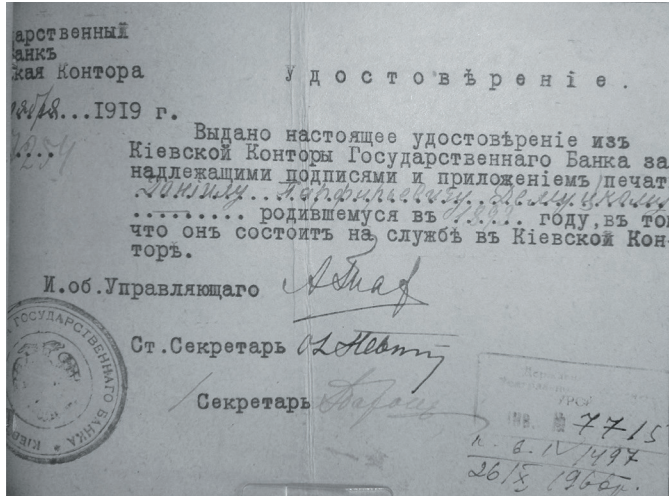
Безцінними джерелами інформації тут є особисті документи митця з колекції музею. Доповнюють їх матеріали особової справи Демуцького з архіву НКВС, що зараз зберігаються у ЦДАГОУ.

### 1. Докінематографічний період

Данило Демуцький (17.07.1893–7.05.1954), син земського лікаря і видатного діяча музичної культури Порфірія Даниловича Демуцького, одержав юридичну освіту. У 1911 р. він вступає до Київського університету Святого Володимира (спершу, продовжуючи родинні традиції, на медичний факультет, але наступного року переводиться на юридичний [1, С. 4–5]). У тому ж році відбувається знайомство з Київським товариством фотографів-аматорів «Дагер» — потужною українською спілкою фотографів, що займалася серйозним вивченням і популяризацією різних напрямків фотографії, співпрацювала з науковцями, успішно виступала на виставках, зокрема міжнародних. Членство в товаристві стало для молодого любителя світлопису гарним вишколом. Зрештою, по закінченню університету в 1918 р. Демуцький стає професійним фотографом. Це визначить і його майбутній фах — кінооператор.



Втім, основними професіями наступні кілька років стануть інші. Військової служби Демуцькому вдалося уникнути (він одержав «пільгу першого розряду за сімейним станом» [2], себто був звільнений від військової служби як єдиний в родині син [3, С. 9]). У серпні 1918 року він поступає на службу урядовцем I рангу департаменту внутрішнього торгу Українського міністерства торгу й промисловості. З захопленням Києва більшовиками останнє було симптоматично перейменовано на комісію «по установі» (себто «запровадженню») торгу й промисловості, і недовгий час Демуцький служить там співробітником акційної філії відділу внутрішнього торгу. З квітня 1919 року він — старший рахівник статистичного підвідділу хлібо-фуражного Управління Наркомпроду [2]. Після приходу білих і до остаточного закріплення червоних при владі Данило Порфирович працює канцеляристом у Київській конторі Державного банку [3, 7; 2].



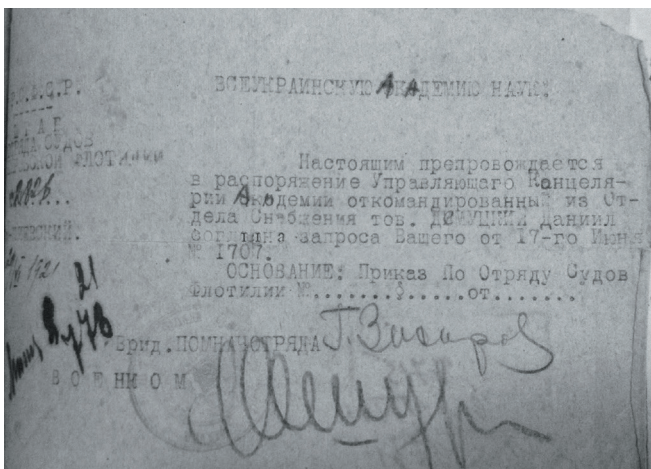
Посвідчення Д. Демуцького — службовця Держбанку. 1919 р.

Далі наступає період, пов'язаний з портовою роботою: у червні 1920 р. його як співробітника банку (вже не «Державного», а «Народного»), наказом Губфінвідділу, прикомандирують на службу в Управління Дніпровською флотилією [2]. Він стає рахівником фінвідділу і виконує обов'язки помічника скарбника Дніпровського воєнного порту (це, до речі, зараховувалось як дійсна військово-морська служба [2]), а 1921 р. отримує посаду рахівником фінвідділу у Загоні суден водної охорони р. Дніпра. Цікава деталь, що характеризує добу: у посвідці рахівника відділу постачання Загону суден Дніпровської військової флотилії (так називалася чергова посада; назви установ у ті неспокійні роки змінювалися часто) вказані його права як співробітника. А саме: квартира «лишається за ним, під уцільнення не підпадає, а сім'я не підлягає примусовому виселенню і переселенню»; також «пред'явник і його сім'я не підлягає призначенню на примусові роботи чи заняття» і звільняється майже від всіх державних податків [2].

Утім, «нетворчий» період діяльності Демуцького триває недовго. 17 червня 1921 р. Всеукраїнська академія наук відправляє запит на його прикомандирування до неї (відомого фотографа запросили для організації фотолабораторії при Музеї антропології й етнографії [1, С. 11]). Штаб Загону суден Дніпровської флотилії

передає свого працівника відділу постачання в розпорядження управляючого канцелярії ВУАН.

З 1 липня 1921 р. він стає співробітником фотографічної лабораторії при Академії [2]; з тих пір його робота буде пов'язана з камерою — спершу фотографічною, потім і кінознімальною. Штатним працівником ВУАН Демуцький був до грудня 1923 р., коли його через скорочення штатів перевели до складу нештатних постійних співробітників фотолабораторії [2].



Повідомлення Штабу Загону суден Дніпровської флотилії про переведення Д. Демуцького в розпорядження управляючого канцелярії ВУАН. 1921 р.

Далі цьому прикладу наслідували Всеукраїнський історичний музей і театр «Березиль», при якому Демуцький zorganizував фотомайстерню [1, 11]. У цих установах фотограф працював до квітня 1925 р., коли відбувся знаковий перехід до Одеської кінофабрики ВУФКУ: Демуцький очолює її фотолабораторію. З наступного року фотограф стає вже оператором Одеської кінофабрики, а далі, з 1 травня 1929 р., переходить до Київської кінофабрики [2].

## 2. Данило Демуцький у роки сталінських репресій

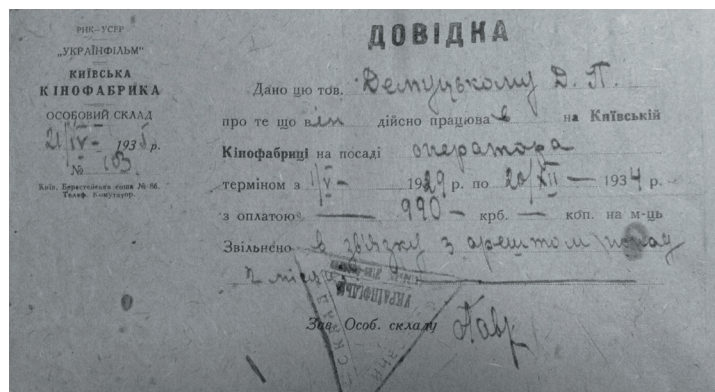
Окремим пунктом біографії, що його в ті часи уникнув мало хто з національно орієнтованих митців, є зіткнення з агресією державного апарату. Д. Демуцький, зокрема, пройшов через арешт і заслання. В радянські часи про це намагалися не згадувати (наприклад, Л. Кохно у своїй монографії написав ухильно: «... в силу перекручення радянської законності, змушений був залишити Київ») [1, С. 69]. І сьогодні лише досить вузьке коло фахівців знає деталі арештів оператора (їх було три). Тим часом, його особова справа є вельми показовою як зразок дії радянської репресивної машини.

Вперше Данило Демуцький був заарештований Київським облвідділом ДПУ в 1932 р. за звинуваченням у «розголошенні даних допиту і приховуванні сценарію Лопатинського «Україна»». Також оператору закидали намір переслати рукопис за кордон, через польське консульство. Тоді кінематографіста протримали чотири місяці, а потім відпустили за браком доказів [14, С. 23] (цікаво, що сам Ф. Лопатинський був заарештований аж наступного року, причому не за сценарій, а в цілому за «контрреволюційну діяльність»; його також відпустили за чотири місяці [4, С. 19]). «Україна», судячи з опублікованого дослідником О. Безручком донесення секретного агента ДПУ (зберігається в Галузевому державному архіві СБУ), була чи не найвикличнішим тодішнім сценарієм. Він містив картини квітучого дореволюційного та поруйнованого війною і комуністичним управлінням села, розореного українського населення, насилля над ним — арештів, навіть Голодомору (частина під назвою «Хлібозаготівля») [5, С. 184–190]. Не дивно, що незабаром на Демуцького знову звернули увагу, — хоч і з іншого приводу, безпосередньо не пов'язаного з його кінематографічною діяльністю.

Наступного разу Данило Демуцький був заарештований вже в грудні 1934 року, за звинуваченням у зв'язку з діями РОВСу, що «вели на території СРСР контрреволюційну і терористичну роботу» [3, С. 1].

У своїй заяві Генеральному прокурору СРСР 1946 р., з проханням про перегляд і скасування звинувачення, оператор розповів про хід «слідства»: «Єдиний допит, на який я був викликаний слідчим, полягав у тому, що я мав щонайдетальніше перерахувати всіх своїх родичів, як близьких, так і далеких по лінії батька й по лінії матері, як живучих, так і давно померлих, що їхні імена і ступінь спорідненості часто я за-ледве міг згадати.

Мій батько — сільський лікар і відомий український композитор-етнограф П. Д. Демуцький (див. Велику Радянську Енциклопедію) походив з родини священика і як наслідок мав особисте дворянство (яке зазвичай давалося дітям священнослужителів по закінченню університету). Мати походила з панської родини. Не дивно, що



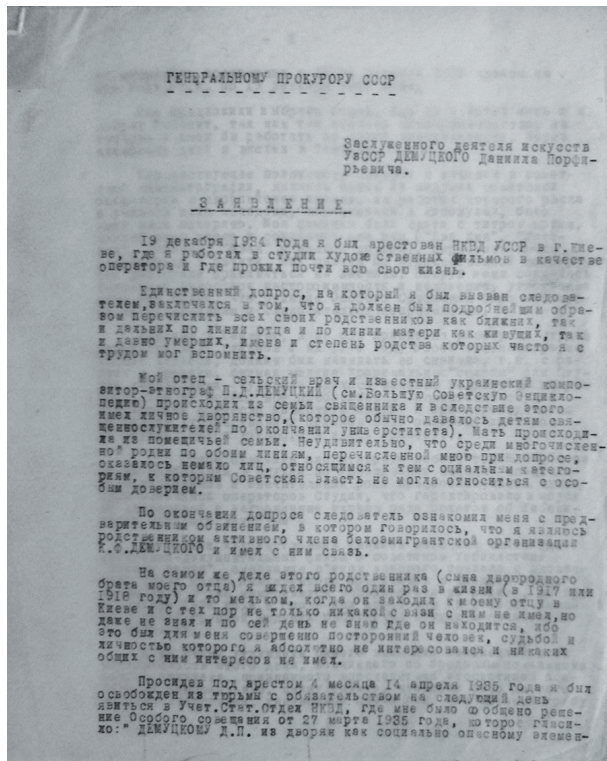
Довідка Київської кінофабрики про те, що Д. Демуцький дійсно працював на ній оператором (звільнений у зв'язку з арештом понад 2 місяці). 1935 р.

серед численної рідні з обох ліній, перерахованої мною при допиті, виявилось чимало осіб, що відносилися до тих соціальних категорій, до яких Радянська влада не могла ставитися з особливою довірою» [6, С. 1].

Передусім це зауваження стосувалося родичів з білоемігрантських кіл. У зв'язках з одним з них, троюрідним братом Клавдієм Демуцьким, і було звинувачено Демуцького. Цей родич, з яким, за словами оператора, він зустрічався раз у житті, з тих пір не бачився і не цікавився його долею [6, С. 1], був, за твердженням НКВС, «активним діячем білоемігрантської організації за кордоном» [3, С. 6], який, до того ж, «входить до складу бойової терористичної організації РОВС'у в Болгарії і підготовлюється до перекидання в СРСР з терористичними завданнями». Квартира Демуцького нібито служила явкою під час приїзду Клавдія до СРСР. До цих звинувачень долучили такі неоднозначні моменти біографії митця, як роботу чиновником за Гетьманату, поїздки на Захід (в липні 1930 р. оператор був у числі кінопрацівників, відправлених за кордон для вивчення нової техніки звукового кіно [1, С. 44]; на думку НКВС, там він міг бачитися з родичами) і згадану історію зі сценарієм «Україна» [3, С. 23–24].

Після чотиримісячного арешту, 14 квітня 1935 року, Демуцький був випущений із в'язниці з вимогою наступного дня явитися до відділу НКВС. Там йому вручили рішення Особливої наради від 27 березня, за яким оператора як «соціально небезпечного елемента» на три роки позбавили права проживання у 15 населених пунктах, включаючи Київ [3, С. 42]. Д. Демуцькому запропонували обрати місто для проживання, і він вирішив поїхати в Ташкент, де було кіновиробництво<sup>1</sup>. Щоправда, і в Ташкенті на Студію художніх фільмів опального оператора спершу не взяли, і він змушений був взятися за набагато менш статусну роботу — дрібні хронікальні сюжети для Студії кінохроніки<sup>2</sup>.

Ситуацію погіршувало те, що по факту засланням покарання не обмежувалося. Прізвище оператора було знято з титрів фільмів, художні фотороботи перестали брати на виставки, у пресі його не згадували [6, С. 2] — словом, сама професійна слава оператора мала услід за ним поринути в забуття. Щоправда, як згодом зауважить один узбецький оператор, учень Данила Порфіровича, «на нещасті одного будеється щастя іншого» [7, С. 1]. Один з найкращих радянських операторів, що вільно ділився досвідом, долучився до виховання нової генерації узбецьких операторів. Це було відзначено вже тоді. Д. Демуцький у згаданій заяві наводить уривок із наказу про переведення на Студію художніх фільмів у Ташкенті: «... Особливо відзначити плідотворну роботу т. Демуцького за час перебування в студії з вирощування молодих фахівців націоналів і значний ріст професійної культури решти операторів Студії...» [6, С. 2].



**Заява Д. Демуцького  
Генеральному прокурору СРСР. 1946 р.**

<sup>1</sup> Слід зазначити, що Особлива нарада НКВС винесла порівняно м'який вирок Демуцькому: як свідчить справа оператора, військовий прокурор пропонував вислати його до Казахстану [3, 25].

<sup>2</sup> Тим часом, в «Трудовому списку» назва його посади звучала поважно — «консультант-оператор» [2].

Певною творчою віддушиною в «ташкентський» період стає фотографія. До цього професійного захоплення Демуцький долучав і молодших колег. Асистент, Михайло Краснянський, згадував: коли не було зйомок, оператор закликав братися до фотографії, знімати якомога більше, щоб не втрачати професійних навиків [7, С. 4].

Головною і останньою творчою роботою Демуцького у Ташкенті в ті роки став художньо-документальний фільм про Узбекистан, «Країна весни», відзнятий вже на Ташкентській студії художніх фільмів. Закінчення зйомок співпало з закінченням висилки. Демуцький вже планував повернення, коли, на початку 1938 року, його з ще двадцятьма провідними співробітниками кіностудії знов заарештував НКВС. Як згодом опише ситуацію сам Демуцький, слідство розгорнулося довкола показань психічно хворого хлопця, а далі завдяки роботі слідчої системи розтягнулося на півтора року. Сам оператор (якого звільнили одним з перших) просидів у тюрмі 17 місяців [6, С. 2–3]. Потім, щоправда, його реабілітували і дозволили повернутися до Києва. Серед особистих документів оператора зберігся надрукований на кальці наказ по Головному управлінню з виробництва художніх фільмів, датований 3 березня 1940 р. У ньому йдеться про переведення «тов. Демуцького Д. П. кінооператора Ташкентської кіностудії» [2].

За іронією долі, не встиг майстер заново освоїтися в рідному місті і попрацювати над комедією «Роки молодії», як розпочалася німецько-радянська війна. Демуцький евакуюється зі студією — і знов опиняється в Ташкенті. Щоправда, статус у нього вже був інший, тож маститого оператора одразу задіяли в художньому кінематографі. І не лише в «Бойових кінозбірниках» (так називалися альманахи з агітаційних короткометражок, що виходили в перші роки війни). За ці роки оператор встиг відзняти і повнометражні роботи на «східному» матеріалі — «Насреддін у Бухарі», «Пригоди Насреддіна», «Тахір і Зухра», які стали помітним явищем в радянському кіно.

Успішна робота оператора не лишилася непоміченою. Збереглося навіть посвідчення про нагородження медаллю «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» (1946 р.). Не лишився невдячним Узбекистан, який в 1944 році нагородив оператора почесною грамотою «За участь у створенні високохудожніх кінотворів в роки Вітчизняної війни» і присвоїв звання заслуженого діяча мистецтв УзССР (указом від 23.12.1944) [8]. До речі, звання заслуженого діяча мистецтв України український оператор № 1 одержить аж у 1954 році. Втім, до цього він встигне здобути іншу престижну



Грамота про присвоєння Д. Демуцькому звання заслуженого діяча мистецтва Узбекикої РСР. 1945 р.

нагороду: в 1951 р. Демуцький в складі знімальної групи стрічки «Тарас Шевченко» отримав Сталінську премію за видатні роботи в області науки, винахідництва, літератури й мистецтва, I ступеню (100 тис руб.) (до речі, ту ж премію III ступеню одержали «В мирні дні» В. Брауна, де оператором також був Демуцький; останній за цю роботу у тому ж році був відзначений премією за найкращу операторську роботу на 6-му Карловарському МКФ) [9].

Таки чином, успіх і визнання, зокрема у влади, оператор таки одержав. Цікаво, втім, наскільки важко далися йому слова подяки за одержану Державну премію: «Цей шлях [творчий], протягом якого я неодноразово відчував дієву поміч нашої партії...», «велика Сталінська епоха...». Принаймні, в чернетці промови у словах: «Гаряче дякую Партії, Уряду і дорогому товаришу Сталіну» згадку про «вождя» викреслено [10].

### Висновки

Канцелярські документи, яким пощастило зберегтися в архівах, відкривають нові несподівані деталі біографії знаного кінооператора. Вони тим цікавіші, що знайомлять із ним перш за все як не зі всесвітньо відомим кінооператором, а «звичайним» громадянином, якому доводилося у складні 1917–1921 рр. виживати, змінюючи низку більш-менш випадкових професій, а у 1930-х — потерпати від параноїдальної державної репресивної машини. У цих документах Данило Демуцький постає як син свого часу — «маленька» людина, що стає заручником історичних обставин, але водночас митець, якого вони не могли позбавити сил і снаги творити.

### Джерела

1. Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький / Л. Кохно. — Київ: Мистецтво, 1965. — 95 с.
2. МТМКУ, Р, інв.№ 7715.
3. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 57017. — 42 арк.
4. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — 109 арк.
5. Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. Т. 2 / О. Безручко. — Київ: КиМУ, 2013. — 211 с.
6. МТМКУ, Р, інв.№ 7738. — 5 арк.
7. МТМКУ, Р, інв.№ 7743. — 19 арк.
8. МТМКУ, Р, інв.№ 7885.
9. МТМКУ, Рч, інв.№ 7711.
10. МТМКУ, Р, інв.№ 7732.

**Яна Книженко,**  
науковий співробітник  
Відділу фондів

## **ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ АФІШ ПОЛЬСЬКИХ ТРУП З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Серед багатьох видів музейної роботи особливе місце посідає інтерпретація та експертиза пам'яток. Зібрання Музею театрального, музичного та кіномистецтва України представлене великим різноманіттям історико-культурних цінностей. На перший погляд, найбільш простим предметом для експертизи та інтерпретації є афіші, які дослідник просто зчитує. Проте такий спрощений підхід не дозволяє зробити глибокий аналіз цього різновиду пам'яток, а значить і розширити їхнє інформаційне поле з мистецтвознавчої експертизи.

Нашу увагу привернули найдавніші серед названої групи зберігання — афіші польських труп, що гастролювали у Києві на початку XIX століття. А саме польського антрепренера Антоні Зміювського (зустрічаються два варіанти польського написання прізвища Антоні Зміювського — Zmijowski та Zmijewski, а також його русифікована версія — Змієвський /Змиевский/). Свою діяльність вони розпочали 1797 року в Житомирі.

В 1798 р. антрепренер організував перший на Поділлі, у Кам'янці-Подільському, постійний театр, який працював у переобладнаному приміщенні колишнього уніатського капітулу, для цього були створені театральні та бальні приміщення.

Він був не тільки антрепренером, а й актором, режисером, а згодом драматургом. Його трупа налічувала близько двадцяти осіб. Це ми бачимо зі списку виконавців на афішах з колекції Музею. Серед них актори: Соколовський, Малиновський, Вишневська, Шитлер, Добржинський, Протевський, Завадський, Ленкавський, Зміювський, Грабовський, Чеховський, Мей, Монтвінець, Вишневський, Млотковський, Дегнер, Вільдинський та інші. Деякі із них в майбутньому відомі антрепренери — Л. Млотковський, А. Шитлер, О. Ленкавський.

Близько шести років Антоні Зміювський займався режисерською діяльністю в маєтковому театрі графа Станіслава Фелікса Потоцького в Тульчині. Вистави проходили за участю професійних акторів трупи А. Зміювського та кріпацьких артистів.

Ще одним творчим кроком в антрепренерській діяльності Зміювського стала робота трупи на сцені першого театрального будинку в Києві, 1816 р., що характеризується великою кількістю вистав, більш професійною грою акторів та роботою режисера. Тоді як театральний Київ цього періоду славився шарлатанськими та непрофесійними колективами, метою яких була лише грошова нажива.

Вистави Зміювського приваблювали пишними декораціями та театральними спецефектами (феєрверки на сцені, бенгальські вогні, ілюмінації тощо), що звичайно приваблювало глядачів. Трупа проіснувала в Україні майже двадцять років (1816–1835 рр.).

Поряд з трупою Зміювського у Києві діяла польсько-українська антреприза Олександра Ленкавського (Lekawski, Lenkowski, Lekowski, Lenkowski), яка зробила значний внесок у музично-театральне життя міста першої половини XIX ст.

Утворивши власну трупу, відомий актор запросив до неї талановитих майстрів сцени: Л. Млотковського, П. Рекановського, П. Мікульського та ін. Багатьох він знав ще в трупі А. Зміювського. О. Ленкавський одним з перших, почав запрошувати на головні ролі провідних акторів з інших труп: Угарова, Недзельського, Кольбе. Провідними акторами його трупи були Л. Млотковський (романтичний репертуар) та П. Рекановський

(історичний репертуар). Грав і сам О. Ленкавський (Петро I в опері «Перемога під Полтавою» невідомого автора).

Репертуар трупи Ленкавського значною мірою складали музичні твори. Найпопулярнішими західноєвропейськими оперними виставами трупи були «Севільський циркульник» та «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні, «Русалка» Ф. Кауера, «Іосиф в Єгипті» Є. Мегіля, «Король Локстек, або Віслічанки» Ю. Ельснера, «Швейцарська родина» І. Вейгля, «Мірошник-чаклун, обманщик і сват» М. Соколовського. Опері були різноманітні за жанрами: історичні, ко-мічні та «чарівні». Особливою популярністю користувалась «чарівна» опера «Українка, або Зачарований замок», яка представляла собою переробку «Дунайської русалки» Ф. Кауера.

В репертуарі трупи були й вистави з незвичайними назвами, часом фантастичними та інтригуючими. Наприклад: «Абелино или ужасный бандит Венецианский», «Знаток Всего без пользы или теоретик без практики» А. Коцебу, «Перемена жон или кнежная Сапожница, а сапожница Кнежна», «Чертенюк розового цвета», «Железная маска или тайна Бастилии» за В. Шиллером.

Діяльність А. Ленкавського була однією з найкращих. Антрепренер на основі романтичного репертуару своєї трупи, створював нові принципи режисури, вдосконалював акторську майстерність та сценографію. Ленкавський збагатив репертуар, ввів український музичний фольклор та мову.

Окрім антрепризи А. Зміївського та А. Ленкавського діяло чимало інших польських, українських, російських театральних труп цього періоду в Києві. Але головним нашим завданням є огляд театральних оголошень першої половини XIX ст., які цікавлять нас з точки зору мистецтвознавства, паперового виробництва, спеціальних історичних дисциплін (філігранології, археографії, палеографії, геральдики) та як інформаційні рекламні оголошення.

Театральні афіші першої половини XIX ст., велика частина яких зберігається в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України, є унікальними та рідкісними, незвичними для нашого сьогодення рекламними оголошеннями, що заслуговують на окреме дослідження.

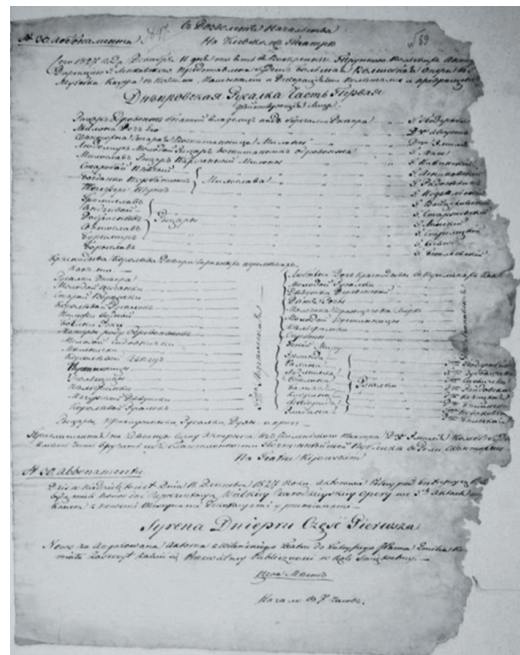
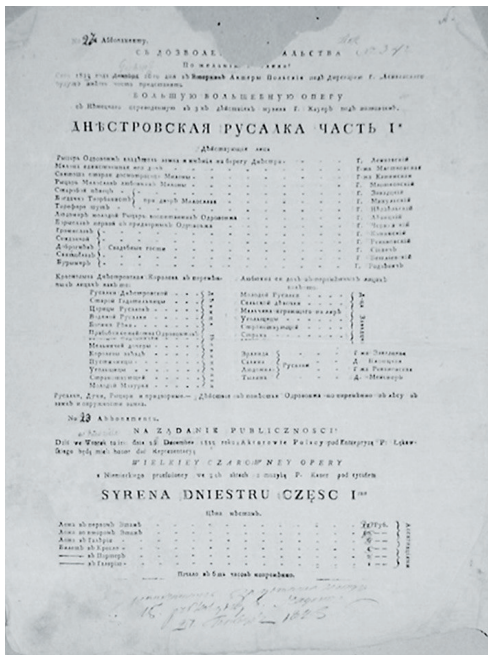
За змістом в афішах вказували назву твору, прізвище автора, також перелік дійових осіб і їх виконавців. Часто зазначали стислий зміст вистави, наголошували на нових деталях вже знайомої публіці вистави (оновлені костюми, декорації, піротехнічне й музичне оформлення).

Досить звичними для гастролуючих труп були більш або менш завуальовані прохання про матеріальну підтримку театру. Наприклад, в афіші подавали інформацію про продаж річного абонементу, чим забезпечували себе глядачем на цілий сезон. Значна кількість подібних прикладів свідчить про скрутне матеріальне становище тогочасних театральних колективів.

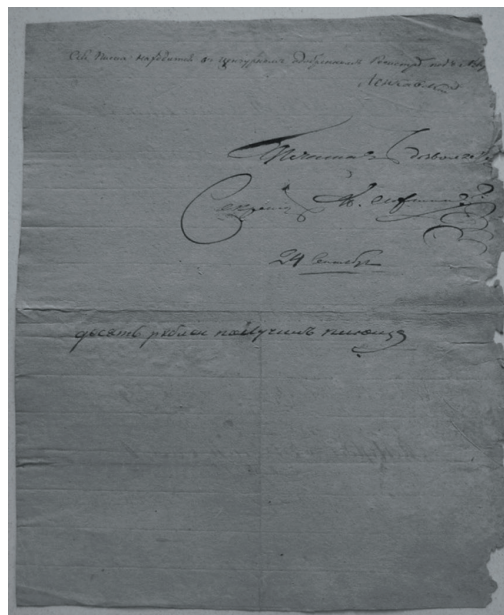
Характерною ознакою афіш польських труп є відсутність імен виконавців. Зазначали лише прізвище, іноді з формою звертання «Г-жа Шитлер». Винятки були для актора бенефіціанта. Тож непоодинокими були випадки плутанини з акторами, пов'язані з одночасною діяльністю кількох осіб з одним і тим самим прізвищем.

Серед театральних оголошень першої половини XIX ст. зустрічаються друківані та рукописні варіанти. В Музеї зберігаються афіші, більша частина яких написана від руки, з виправленнями та доповненнями. Такі оголошення є чорновими варіантами готових афіш, які складали керівники труп для внутрішнього користування та як шаблони для міських типографій. Здебільшого друкували сто, сто п'ятдесят примірників, за роботу друкарні платили десять, п'ятнадцять карбованців. Така кількість зумовлена тим, що за день проходило до восьми вистав, в деякі дні чотири, іноді одна, дві. Тому, можливо, афіші друкували не по днях, а для кожної вистави.

Нижче наведено приклад друкованої афіші та її чорнового варіанту.



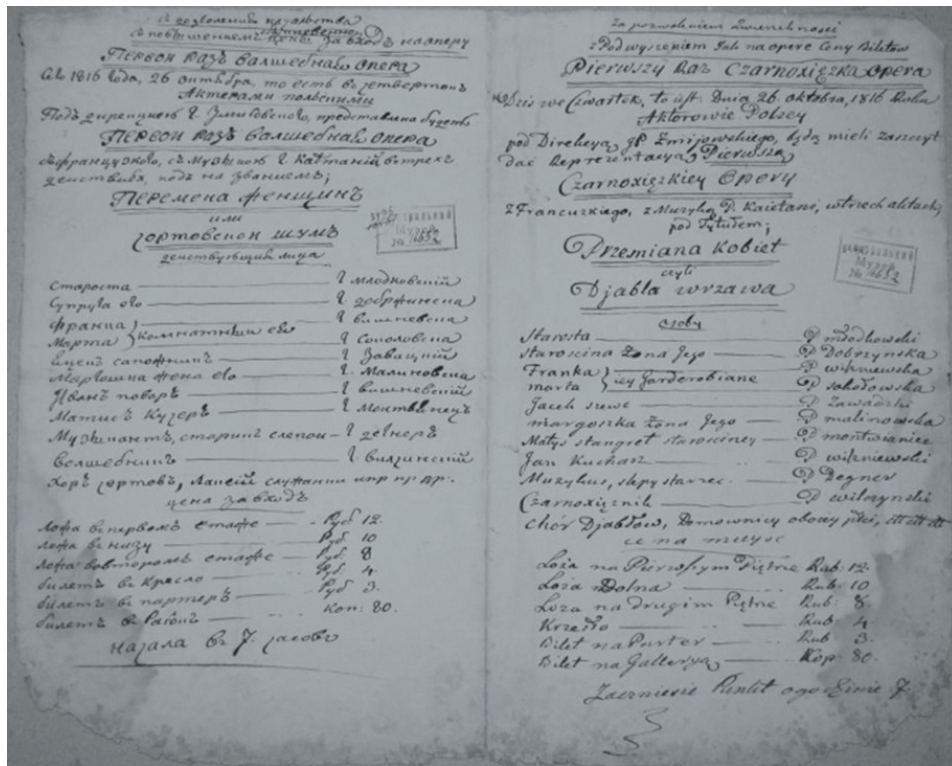
А для отримання дозволу на друк афіш керівник трупи подавав їх рукописні варіанти до «поліцмайстра», котрий залишав на звороті афіші свою резолюцію, зазначаючи разом із тим суму коштів, що її повинен був внести антрепренер.



Цікавим є те, що афіші розміщувалися лише в театрі і не покидали його стін. Відомо, що лише у 1850-х р. французький антрепренер Моріс Піон перший почав друкувати великим тиражем та розклеювати на вулицях величезні афіші, в яких різними способами заманював глядачів на свої вистави.

Ще однією особливістю афіш польських труп, є їхня двомовність. На одному аркуші містилося два тексти: польською та російською мовою, або ж на «малоросійському діалекті». Переклад тексту з польської мови часто був невдалим. Численні мовні недоречності зумовлені тим, що театральні діячі, багато з яких були поляками, не завжди вільно володіли українською.





Двомовна афіша (чорновик) трупі А. Змійовського

Особливістю афіш театральних труп А. Ленкавського та А. Змійовського було те, що вони виготовлялися на нехарактерному для оголошень папері — верже. По-перше, такий вид паперу на початку XIX століття на території України майже не виготовлявся. Хоча паперові підприємства функціонували ще в середині XVIII ст. По-друге, коштував доволі дорого та застосовувався для офіційних документів. Зазвичай це білий або кольоровий папір з видимою на просвіт сіткою, що складає послідовність більш частих смуг, що мають назву вержери та рідших — понтюзо. Слід від смуг рельєфно видно на поверхні паперу лише з одного боку. Спочатку папір верже виготовлявся з лляного і конопляного ганчір'я, і відрізнявся високою міцністю, а вже у другій половині XIX — початку XX століття почали виготовляти з чистої целюлози, без додавання деревини. Він вважався високо-сортним і використовувався для виготовлення малотиражних і подарункових видань.

Технологія виготовлення такого паперу була доволі складна: сировина очищала-ся від бруду й промивалася, далі після висихання отриманий матеріал надходив на жорна водяних або вітряних млинів, де перетирався, перетворюючись у безформну пухку масу. Потім він укладався в чани, наповнені водою, за допомогою пестів розпушувався остаточно і перетворювався в рівну кашу молочного кольору. Для формування аркуша застосовувалася дерев'яна рама з натягнутою на ній тонкою дротяною сіткою. Після того, як аркуш набував потрібної форми, раму перевертали на шматок повсті або сукна, куди й падав листок. Коли набиралося два-три десятки аркушів, весь стос надходив під прес, і піддавався сильному стисканню, потім листки розвішувалися на мотузках для остаточної просушки. Іноді, особливо при виготовленні паперу для письма, до маси в чані додавали клей, оскільки на проклеєному папері чорнила не розтікалися.

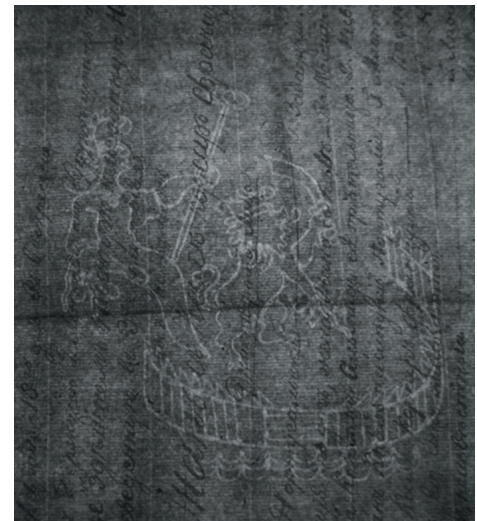
Завдяки будові металевої сітки на папері виходили тонкі лінії, звідси найменування паперу — верже (від фр. vergeures — укладені лінії). Щоб виділити папір свого виробництва, власники паперових підприємств шляхом уплітання якої-небудь пласкої фігурки із дроту в сітку, відтискували своє фабричне клеймо (філігрань) — у вигляді своїх ініціалів, різних фігур, корони, звірів і т.п. За ними, зараз в більшості випадків, можливо визначити фабриканта, століття і навіть рік виготовлення паперу.

Яскравий приклад різноманітності водяних знаків знаходимо саме на афішах польських труп з колекції МТМКУ. Виробниками більшості з них є найбільші західні паперові фабрики, їхньою характерною рисою є використання вузького та індивідуального асортименту емблематики.

Такого роду філіграні помітити неозброєним оком неможливо, а лише за допомогою спеціальних приладів наскрізного освітлення, які дозволяють побачити широкі вертикальні та дрібні горизонтальні смуги. Частіше за все в центрі розміщена філігрань паперової фабрики.

З численної кількості театральних оголошень гастролуюч труп найбільш поширені наступна філігрань: Герб Амстердама, на голандському папері з сюжетом «ProPatria» («За Батьківщину»).

При двосторонньому освітленні чітко помітно філігрань. Вона відображає цілий композиційний сюжет, який складається з декількох елементів. Розглядаючи зображення ми бачимо, що в нижній частині розташовано три хвилясті лінії, над якими знаходиться умовна огорожа, розміщена по колу, і складається з вертикальних прямокутних брусків, загострених на кінцях. Між брусками по центру шість горизонтально прямих ліній, що символізують прохід. За умовною огорожею два зображення: лев, що стоїть на задніх лапах (хвіст, грива, на голові корона, в профіль, в лівій лапі меч, у правій жмут стріл), та жіноча постать (богиня Афіна, в профіль). Права рука опущена донизу, в лівій тримає посох з наконечником у вигляді кульки, з боків якого два півмісяці. В довгій сукні, з прикрасою біля ший, на голові шолом високої сфероконічної форми із зовнішнім вигином конічної частини.



Фрагмент афіші при двосторонньому освітленні з видимою філігранню.

Афіша з даним зображенням філіграні є поширеним гербом Нідерландів, який поєднує в своїй композиції відбитки правління різних монархів. З герба Республіки Об'єднаних провінцій правління Вільяма I взято зображення лева з короною, мечем та стрілами. Стріли, у свою чергу, символізують сім провінцій, що разом склали Республіку. Меч символізує відвагу і рішучість захищати свободу, графська корона – суверенітет. Жіноче зображення репрезентує Батавську Республіку (назва Нідерландської Республіки 1795–1806 р.р.), на гербі якої, фігурувало жіноче зображення з посохом, у шоломі, з левом. Дещо трансформувались, елементи гербів знайшли своє відображення у філігранях країни.

Папір з подібними характеристиками, який постачався із заходу, широко використовувався на території Російської Імперії. Через певний час Росія сама почала виготовляти папір, запозичивши фірмовий паперовий герб Голландії.

Серед водяних знаків зустрічається «Мисливський ріжок на щитку» (за іншими визначеннями — «Ріжок поштовий») з літерою «В» зверху. Такою філігранню позначався папір польських та литовських паперових млинів. Вперше він з'явився в XIV ст. у Франції та Німеччині, і в подальшому використовувався багатьма європейськими фірмами.

Ще однією поширеною філігранню є «Sevenprovincie» (герб семи провінцій Бельгії). Побутування його припадає на період 1656–1800 р. Походження Голландське, хоча виробництво такого паперу було поширене у Франції, і належало голландським підприємцям.

Центральна частина складається з щита, на якому міститься зображення, що нагадує сонце та півмісяць, зверху та з боків — стилізоване рослинне обрамлення з коро-

ною вгорі. З двох сторін донизу, півколом, оточене рослинністю з тонкими, зігнутим в кінці листям. Таке зображення більше нагадує родовий герб власника паперового виробництва.

Саме такого роду філіграні зображені на папері більшості афіш гастролюючих польських труп першої половини XIX ст. На інших оголошеннях помітні лише водяні знаки з горизонтальних та вертикальних смуг. Рідше зустрічаються дати, які, ймовірно, є часом виготовлення паперу.

Цим дослідженням вдалося дещо розширити інформаційне поле «польських» афіш із колекції Музею. Вони не лише повідомлення для глядача, а й джерело, що відображає культурні смаки київської публіки початку XIX ст., організаційні аспекти функціонування театральної трупи, труднощі, з якими стикався безпосередньо польський театр у Києві, його місце серед інших театральних колективів міста, особливості функціонування української мови у «третьій столиці» імперії. Важливо відзначити, що до цього часу експерти практично не звертали увагу на характеристику паперу, з якого виготовлена афіша. Ґрунтовне вивчення матеріального носія зазначених афіш, дозволяє датувати, а також певною мірою визначити територіальну приналежність інших історичних документів, інформація яких не дозволяє встановити ці характеристики.



Збільшене зображення фрагмента філіграні.

### Джерела

1. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру / Н. М. Андріанова. — К., 1960. — 40 с.
2. Воспоминания Ф. Вигеля, т. I, — 51 с.
3. Гераклимов А. А. Филиграния XVII в. на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения / А. А. Гераклимов. — М., 1963. — 259 с.
4. Головня В. В. История зарубежного театра. Театр Западной Европы / В. В. Головня. — т. I. — С. 11–54.
5. Дианова Т. В. Филиграния XVII в. по старопечатным книгам Украины и Литвы / Т. В. Дианова. — М., 1993. — 176 с.
6. Дианова Т. В. Филиграния XVII–XVIII в. «Герб города Амстердама / Т. В. Дианова. — М., 1998. — 254 с.
7. Дібровенко М. Ф. Український театр першої пол. XIX ст. / М. Ф. Дібровенко. — К., 1952. — 16 с.
8. Запаско Я. П. Початки українського друкарства / Я. П. Запаско, О. Мацюк, В. Стасенко. — Львів, 2000. — 254 с.
9. Закревский Н. В. Летопись и описание Киева / Н. В. Закревский. — М., 1868. — 832 с.
10. Исторические очерки Киевской губернской типо-литографии за столетний период 1799–1899 г. — Киев., 1899. — 180 с.
11. Кисіль О. Г. Український театр / О. Г. Кисіль. — К., 1968. — 259 с.
12. Клепиков С. А. Филиграния и штемпели на бумаге русского производства XVII–XX вв. / С. А. Клепиков. — М., 1959. — 253 с.
13. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII — першої половини XIX ст. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. О. Лисюк. — К., 1998. — 210 с.
14. Лихачев Н. П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков / Н. П. Лихачев. — М., 1899. — 185 с.
15. Панашенко В. В., МАЦЮК О. Я. Папір та філіграні на українських землях (XVI — початок XX ст.). — К.: Наук. думка, 1974. / Панашенко В. В. // Український історичний журнал. — 1974. — № 8. — С. 152–153.
16. Рулін П. На шляхах до нового українського театру. Польський театр у Києві 1816 р. — Записки історично-філологічного відділу УАН / П. Рулін, 1926, т. 7–8, — С. 86–112.
17. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Ф 1137, Бернацька Р. П. «Історія Українського театру в Києві» — оп. 1., спр. 1, монографія, — 195 арк.



**In memoriam**

Володимир Габелко

## ХУДОЖНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ<sup>1</sup>

Влітку 1925 року на вулицях Харкова, столиці України, з'явилися величезні, майже триметрові афіші. Вони сповіщали, що за постановою уряду буде засновано Українську державну столичну оперу. Поруч з іменами видатних діячів української музичної культури — режисера В. Манзія, співаків М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, які будуть працювати в театрі, були вміщені імена художників-постановників — А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та ще невідомого широкому загалу А. Волненка. Через рік ім'я молодого харків'янина, Анатолія Никоновича Волненка (нар. 1902 р.), який після закінчення Харківського художнього училища на той час ще був студентом Харківського художнього інституту (майстерня О. Хвостенка-Хвостова) вже з'явилося в українських часописах. Журнал «Нове мистецтво», редагований В. Хмурим, 1926 року дав схвальний відгук на харківську постановку «Аїди» Дж. Верді, своєрідний дебют А. Волненка-сценографа. Нове і незвичне за конструктивною концепцією декоративне рішення цієї вистави відбило прагнення А. Волненка до граничної простоти і лаконічності. Графічна окресленість ліній декорацій храму Ізиди на березі Нілу, дві поодинокі пальми, сяйво великого блілого місяця, — все це об'єднувалося в третій картині опери, з її хвилюючим дуєтом Аїди та Амонасро, експресивною грою світла, тонкою сполукою контражурю та м'яких напівтонів архітектурних об'ємів.

В багатьох майбутніх постановках, оформлених Волненком, саме ця ретельно розроблена світло-кольорова партитура буде завжди мати одне з провідних місць у декораційному розв'язанні. Наступного 1927 р. журнал «Музика» (№ 5–6) присвятив декілька сторінок прем'єрі першої української радянської опери «Вибух» Б. Яновського, вистава була підготовлена до десятих роковин Жовтневої революції. Чимале місце в цій публікації Л. Лисовського відведено сценографії, — публікувалися фото макетів А. Волненка майже до кожної з картин постановки. До речі, це було й своєрідною ілюстрацією до розбору та аналізу складної за структурою форми і музичною мовою опери. Художник-постановник прагнув створити легкі конструкції, які допомагали безперервній зміні декорацій, що відповідали драматургічному задуму Б. Яновського. Таким було оформлення III картини «Двір на руднях» і IV картини «В руднях», де в центрі сцени були розбудовані станки, що надавали можливість провадити масові епізоди. В оформленні «Вибуху» переконливо проявилось розуміння молодим художником принципів сценографії як мистецтва образотворчої режисури.

Після закінчення 1929 року Харківського художнього інституту А. Волненко влітку того ж року виїздив на запрошення Державної пересувної правобережної опери. За три місяці подорожі по Правобережній Україні він оформив «Фауста» Ш. Гуно, «Кар-

<sup>1</sup> Стаття одного з найбільших в Україні мистецтвознавців з національної сценографії, члена Національної Співдружності художників України (1985–2008), старшого наукового співробітника МТМК України В. Габелка була написана 2007 року. Серед численних наукових і науково-популярних праць на тему вітчизняної сценографії йому належить також монографія, присвячена життю і творчості художника-постановника Харківського і Київського театрів опери та балету Анатолія Волненка (1902–1965), що вийшла у 1983 році в Києві. В одній з останніх прижиттєвих статей під назвою «Художник Національної опери» автор аналізує магістральні роботи по сценографічному оформленню постановок Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка 1950–60-х років художника А. Волненка, які особливо примітні в колекції ескізів МТМК України. За життя автора стаття не була опублікована.

Ілюстрації — на кольоровій вкладці.

мен» Ж. Бізе, «Пікову даму» та «Лебедине озеро» П. Чайковського. По поверненню в Харків його вже чекала робота над постановкою першого українського балету «Ференджі» Б. Яновського. Сміливим новаторством було застосування в сценографічній партитурі вистави кінопроекції, що допомагало утвердити багатокомплексне та динамічне видовище, підсилити гостросюжетність дії, змістом якої була визвольна боротьба індусів проти англійців. Ескізи костюмів, зокрема танцівниці Індори, були побудовані на тонкій і разом із тим ощадливій кантиленній лінії малюнка, а гнучка пластика, особливо індійських костюмів, лаконічно і переконливо передавала деталі національної культури і побуту.

Майже весь довоєнний етап у роботі Волненка-сценографа пройшов під знаком творчої особистої дружби з визначним режисером і балетмейстером Миколою Михайловичем Фореггером, який в 1929–1934 рр. працював у Харківській опері. Маститий метр, авторитет у світі театру, організатор знаменитої на початку 1920-х рр. у Москві «Мастфор» («Майстерня Фореггера»), був одним з перших, хто оцінив талант А. Волненка. Харківська постановка 1932 р. опери В. Моцарта «Весілля Фігаро» була однією із спільних робіт обох майстрів, де гармонійно поєдналися їх творчі уподобання. Режисер шанував і охоче використав на сцені елементи старовинної італійської комедії дель арте, а художник прагнув до буфонадної барвистості декорацій і лаконічності костюмів Керубіно і Альмавіви, Базіліо і Бартоло. На сцені народилася ажурна й дотепна конструкція, що відтворювала замок графа Альмавіви біля Севільї, вона будувалася на гротесковому зіставленні окремих фрагментів, характерних для іспанської архітектури.

Продовженням стилістичних пошуків в галузі балетного театру стало оформлення 1932 р. «Дон Кіхота» Л. Мінкуса. Якісно новими рисами художнього мислення була позначена ця постановка. Якщо К. Коровін і О. Головін у свій час робили наголос на комічно-ситуаційних моментах, трагічній нездійсненності вселюдських ідеалів, то у Волненка нотки комізму були лише вкраплені в зоровий образ. Малюнки ескізів і декорацій носили зовні «скерцозний» характер, а планшет сцени був оздоблений різнокольоровими ромбами, що своєрідно нагадували стиль і добу балетів Ж. Люллі та Ж. Рамо.

Визначною спільною роботою А. Волненка та М. Фореггера стала перша постановка «Бориса Годунова» М. Мусоргського на українській оперній сцені. Твір, насичений великими історичними колізіями та широкими образними узагальненнями, вперше поставив перед художником творчі завдання неабиякого масштабу. Тонкий психологізм, точна передача побуту і розуміння музичних образів опери відзначають сценографію «Бориса Годунова». Колорит декорацій, його майже коровінська тональна розробка передавали той емоційний стан, до якого прагнули і художник, і режисер. Так, у першій картині вистави панувала гармонія насичених світлих тонів, а в останній дії — густий зібраний колорит утворював могутній акорд, повний трагічного звучання. Постановка «Бориса Годунова» була удостоєна уваги центральної преси. «Молодий український художник А. Волненко, який працював над декораційним оформленням п'єси», — писала газета «Известия» від 11 січня 1933 року, — «прагнув зробити його в реалістичному плані, максимально дотримуючись історичної точності».

В середині 1930-х років з мистецького, як і з політичного, небокраю Харкова зникло багато імен і постатей діячів культури, людей, яких добре знав А. Волненко, — Лесь Курбас, В. Хмурий, О. Вишня. З останнім А. Волненко зв'язувала особиста дружба, поїздки на полювання та рибалку. Хмари згущалися над М. Фореггером, — він залишає Харків, деякий час працює в Києві, а згодом переїжджає до Москви. Режисер запрошує художника знову співпрацювати разом; з 1937 року А. Волненко — головний художник Московського обласного драматичного театру, яким керував М. Фореггер. Серед оформлених у ці роки вистав «Шторм» В. Біль-Білоцерківського, «Проста дівчина» В. Шкваркіна та «Сорочинський ярмарок» М. Старицького (за М. Гоголем). М. Фореггер помер 1939 року в Самарі (на той час Куйбишев), де планував здійснити постановку

«Руслана і Людмили» М. Глінки. А. Волненко створив декілька ескізів для запланованої вистави. Характерним для творчого почерку митця тих років був ескіз до картини «Покої Наїни», де переданий характер цієї дії, — тонкі градації відтінків синього та блакитного, ніби подібні музичній модуляції, вони передають атмосферу загадковості та чарівності. Такою самою тонально-кольоровою передачею був характерний ескіз «Почет Чорномора», де в соковитому гармонійному колориті домінували сині, червоні та жовті барви, що своєрідно відповідало пентатоніці фантастичного маршу Чорномора.

Творчу діяльність митця перервала війна. Влітку 1942 року, вже далеко не молодий, він іде добровольцем на фронт. У складі військ Першого українського фронту рядовим бійцем-автоматником пройшов від Москви до Відня, діставши не одне поранення. Восени 1945 року іде до Києва, а 1946 року за рекомендацією А. Петрицького вступає до Спілки художників України, водночас працює над проектами оформлень (на жаль, нездійсненими) опер «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Князь Ігор» О. Бородіна та «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Здійсненою постановкою стала робота над балетом «Маруся Богуславка» А. Свечникова на сцені Національної опери України 1951 р. (балетмейстер С. Сергеев), — ця вистава також засвідчила й професіональне зростання української хореографії у повоєнні роки. Цикл живописних краєвидів, різних за своїм характером і емоційним змістом, багато в чому доповнював і збагачував сюжет дії балету. Символіка народного епосу вимагала від художника широкого і яскравого узагальнення та піднесенного ладу декорацій. Наприклад, в картині «Палац Паші» контрастно зіставлено вишукану східну архітектуру та орнаментику із ліричним, тонким за колоритом сценічним пейзажем. Підкреслено трагічного звучання набрав живописний задник у сцені, де на тлі розбурханого Славутича закуті в ланцюги козаки під турецькою вартою йдуть у неволю.

В роботі над оперою С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (Національна опера України, 1956) сценограф продовжив героїко-патріотичну лінію, що виразно проявилася в балеті «Маруся Богуславка». Іншого значення набули яничарські мотиви, вони відійшли на другий план, більш узагальненого та живописно-ілюзорного характеру набули сценічні пейзажі, непересічним майстром яких був А. Волненко. В цій трактовці «Запорожця за Дунаєм» тонально-колористичне багатство та розкутість композиції особливо властиві картині «Хата Карася», — вона разом із тим була далека від ідилічності. На сцені була убога та похила селянська хатка під стріхою, ріденький тин, клаптик городу та поодинокі соняшники, що ніби просили на чужині хоч трохи світла і тепла.

Колористична партитура сценографії А. Волненка завжди була тісно пов'язана з музичними образами. Яскравим свідченням цього стали декорації до вистави балету М. Скорульського «Лісова пісня». Художник створив низку сценічних пейзажів, що були пов'язані між собою за принципом драматургічного розвитку балету. Сила світла, що за визначенням Й. Гете, криється в кольорі, у митця іноді стає значним чинником динамічної активізації в сценографії. В «Лісовій пісні» тонка колористична гама змінюється від теплих жовтаво-зелених тонів картин весни і літа до холоднуватих тонів і барв глибокої осені та зими. Природа, що так проникливо й лірично була показана на сцені, втілена в декораціях, які сприймалися чи не персонажами балету. За цю роботу А. Волненко 1958 року був удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв України.

На рубежі 1950–1960-х рр. художник оформив у Національній опері України вистави, які мали успіх і принесли йому славу провідного майстра театрального декоративного мистецтва. Відмінною рисою праць останнього періоду сценографа став поетико-романтичний і лаконічний відбір виражальних засобів, цнотливе ставлення до деталей і характерних рис відтвореної епохи, національного костюму та народного побуту. Все це своєрідним чином підсилило властиву А. Волненкові відкриту чистоту барв і гармонійну багатоплановість тональних співвідношень. Це було притаманне таким постановкам, як «Катерина» М. Аркаса (1956), «Лускунчик» П. Чайковського (1956), «Назар Стодоля»

К. Данькевича (1960), «Есмеральда» У. Пуні (1961), «Лауренсія» О. Крейна (1962), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963). Твір В. Кирейка став останньою здійсненою виставою в житті А. Волненка. У декораційному розв'язанні цього балету народному епосу та легендам, покладеним в основу сюжету, було надано баладного, розповідного характеру. В структурі сценографії простежувалася певна рондоподібність, де цілком реальні карпатські краєвиди змінювалися гострохарактерними за сюжетом декораціями-епізодами, — такою була феєрична картина сна-привиддя Івана у казковому лісі. Гіперболізоване зображення лісових нетрів драматично забарвлює хвилюючу сцену, що віщує загибель коханої Марічки. В іншому епізоді, де з'являється добрий лісовий дух Чугайстер, нічний пейзаж-ноктюрн оживляється панорамою гір і смерек, оповитих блакитним серпанком.

В останній рік життя художник розпочав працювати над ескізами до балету С. Прокоф'єва «Кам'яна квітка», та здійснити задум на сцені митець вже не встиг. 21 серпня 1962 року його не стало.

За сорок років роботи на ниві сценографії Анатолій Волненко створив декорації до багатьох етапних вистав українського музичного театру. У його мистецькій спадщині близько тисячі театральних ескізів, деякі з них зберігаються та експонуються в музеях, багато розсіяні по особистим колекціям. Автор цих рядків розпитував багатьох колег і сучасників визначного майстра, які саме риси були притаманні А. Волненкові, відповідь була одна — поєднання надзвичайного таланту із винятковою скромністю. Високий мистецький авторитет художника й нині не згас, його творчість живе, а традиції та принципи покладені ним у фундамент вітчизняної сценографії, увійшли у золотий фонд вітчизняного мистецтва.



Анатолій Волненко. 1950-ті роки



## **SUMMARY**

Second issue of the Yearbook of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine is devoted 2018, the main event of that was celebration of the 95th anniversary of its founding. On this occasion the articles from history of museum and materials from the scientific archive, that present research work of museum employees of different years, are published in collection.

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

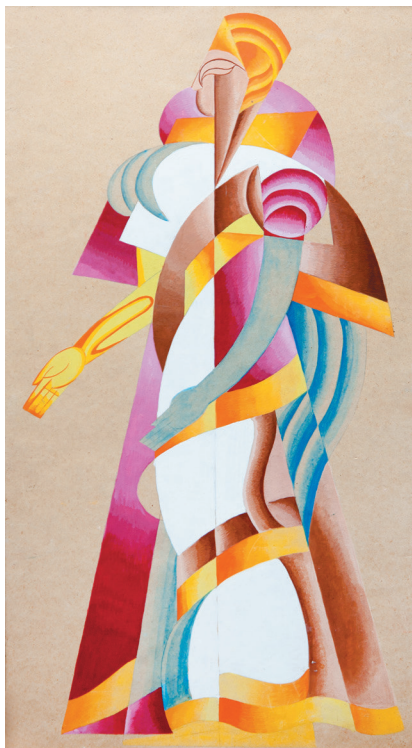
**Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної «Новітні європейські мистецькі напрями в українській авангардній сценографії 1920-х рр.»**



Іл. 1. Іспанський танок. Ескіз костюма  
Художник — Олександра Екстер  
Балет Ельзи Крюгер, м. Одеса, 1920 р.



Іл. 2. Персонаж в масці. Ескіз костюма  
«Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра  
Художник — Олександра Екстер  
Режисер — Олександр Таїров  
Камерний театр, м. Москва, 1921 р.



Іл. 3. Ассирійські танці. Ескіз костюма  
Художник — Вадим Меллер  
Балетмейстер — Броніслава Ніжинська  
Студія Б. Ніжинської «Школа руху», м. Київ, 1919–20 рр.



Іл. 4. Маска. Ескіз костюма  
Художник — Вадим Меллер  
Балетмейстер — Броніслава Ніжинська  
Студія Б. Ніжинської «Школа руху», м. Київ, 1919–20 рр.



Іл. 5. Монах. Ескіз костюма  
«Мазепа» Ю. Словацького  
Художник — Вадим Меллер  
Режисер — Кость Березний  
Театр ім. Т. Шевченка, м. Київ, 1921 р.



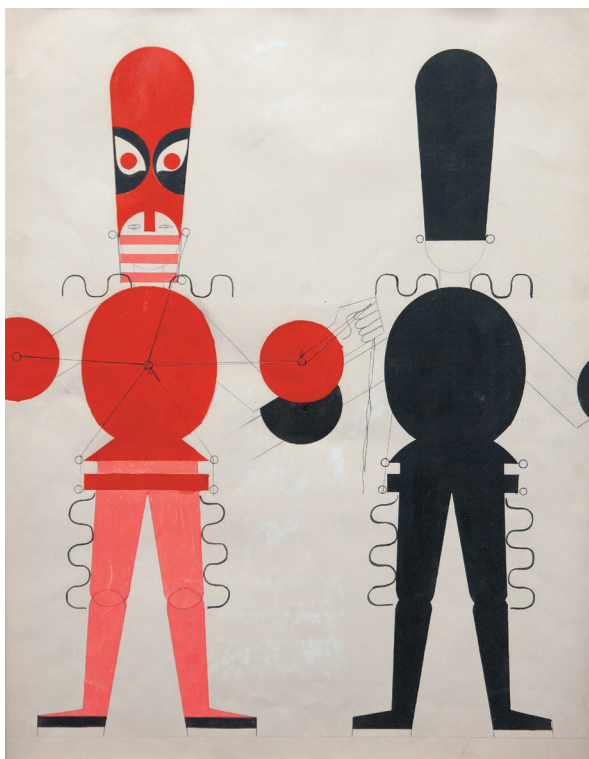
Іл. 6. Офіцер. Ескіз костюма  
«Газ» Г. Кайзера  
Художник — Вадим Меллер  
Режисер — Лесь Курбас  
Мистецьке Об'єднання «Березіль», м. Київ, 1923 р.



Іл. 7. Ексцентричний танок. Ескіз костюма  
Художник — Анатоль Петрицький  
Балетмейстер — Касьян Голейзовський  
Московський камерний балет, 1923 р.



Іл. 8. Ескіз декорації «На Марсі»  
«Вій» О. Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер — Гнат Юра  
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925 р.



Іл. 9. Перший Кат. Ескіз костюма  
«Турандот» Дж. Пучіні  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер — Луї Лабер  
Державна опера, м. Харків, 1928 р.



Іл. 10. Принц Калаф. Ескіз костюма  
«Турандот» Дж. Пучіні  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер — Луї Лабер  
Державна опера, м. Харків, 1928 р.



Іл. 11. Дівки. Ескіз костюма  
«Князь Ігор» О. Бородіна  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер і балетмейстер — Микола Фореггер  
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



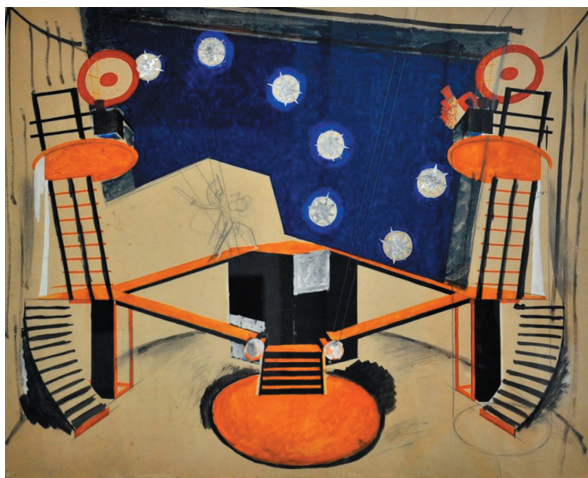
Іл. 12. Половчанка. Ескіз костюма  
«Князь Ігор» О. Бородіна  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер і балетмейстер — Микола Фореггер  
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



Іл. 13. Скоморох. Ескіз костюма  
«Князь Ігор» О. Бородіна  
Художник — Анатоль Петрицький  
Режисер і балетмейстер — Микола Фореггер  
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



Іл. 14. Футболісти. Ескіз костюмів  
«Футболіст» В. Оранського  
Художник — Анатоль Петрицький  
Балетмейстер — Микола Фореггер  
Державна опера, м. Харків, 1930 р.



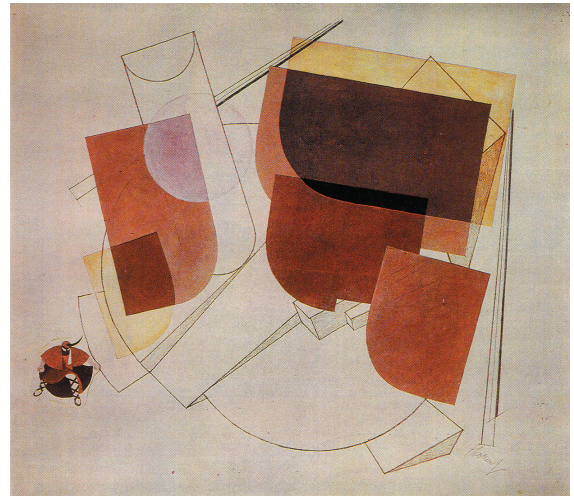
Іл. 15. Ескіз декорації  
«Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — Йосип Лапицький  
Державна опера, м. Харків, 1926 р.  
Виставу не здійснено.



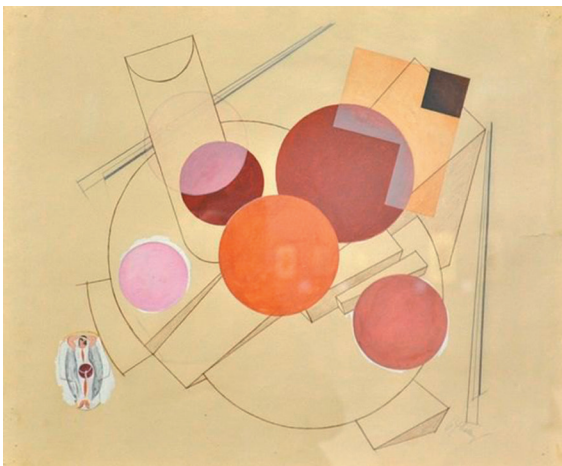
Іл. 16. Міністр Леандр. Ескіз костюма  
«Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — Йосип Лапицький  
Державна опера, м. Харків, 1926 р.  
Виставу не здійснено.



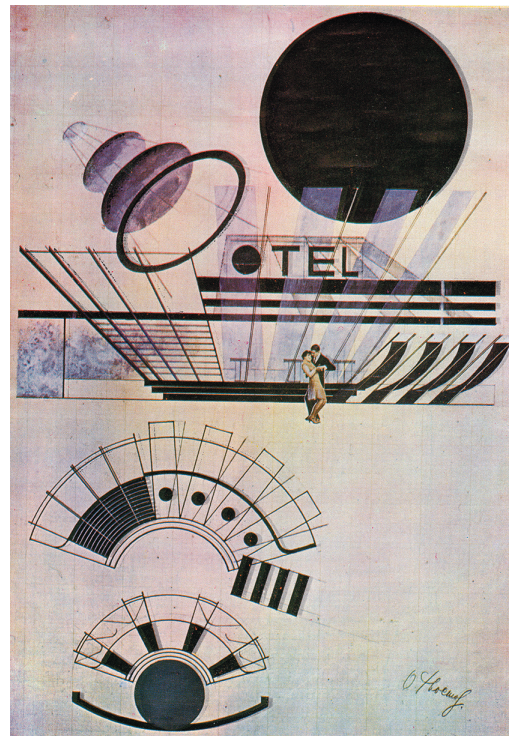
Іл. 17. Ескіз конструктивної установки  
«Моб» Е. Сінклера  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — Борис Глаголін  
Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1924–25 рр.



Іл. 18. Тема Хундінга  
«Валькірія» Р. Вагнера  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — Фавст Лопатинський  
Державна опера, м. Харків, 1926 р.  
Виставу не здійснено.



Іл. 19. Тема Зіглінди  
«Валькірія» Р. Вагнера  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — Фавст Лопатинський  
Державна опера, м. Харків, 1926 р.  
Виставу не здійснено.



Іл. 20. Ескіз конструкції «Готель на глетчері» і  
план сценічної установки  
«Джоні на грає» Є. Кшенека  
Художник — Олександр Хвостенко-Хвостов  
Режисер — М. Дисковський  
Державна опера, м. Харків, 1929 р.

**Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної  
«Лейзер Калманович — видатний актор єврейського театру в Україні»**



Іл. 1, 2. Афіші вистав за участю акторів театру «Кунст Вінкл», 1929 р.



Іл. 3, 4. Афіша вистави «Дер Ойцер» («Скарб») за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ», 1928 р.





Іл. 6, 7. Худ. Є. Кордиш. Ескізи костюмів Тев'є. «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



Іл. 5. Худ. М. Гончарук  
Тев'є — Л. Калманович  
«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



Іл. 8. Тев'є — Лазар Калманович  
Замальовка невідомого художника.





Іл. 9. Афіша вистави «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, Київський Всеукраїнський «ГОСЕТ», 1938 р.



Іл. 10. Афіша вистави «Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом, Київський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1939

**Ілюстрації до статті Володимира Габелка  
«Художник Національної опери»**



А. Волненко. Ескіз костюма до балету «Дон Кіхот»  
Л. Мінкуса. 1932 р.



А. Волненко. Ескіз костюма до опери «Лоенгрін»  
Р. Вагнера. 1939 р.



А. Волненко. Ескіз костюма до опери  
«Запорожець за Дунаєм»  
С. Гулака-Артемовського. 1960 р.



А. Волненко. Ескізи декорацій балету «Лускунчик» П. Чайковського. 1956 р.



А. Волненко. Ескізи декорацій до балету «Лісова пісня» М. Скорульського. 1958 р.



А. Волненко. Ескіз декорації опери «Назар Стодоля» К. Данькевича. 1960 р.



А. Волненко. Ескіз декорації балету «Есмеральда» Ц. Пуні. 1962 р.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

**Габелко Володимир Тимофійович (1946–2008)** — мистецтвознавець, один із провідних фахівців з української сценографії. У музеї працював з 1969 року на посадах наукового співробітника, старшого наукового співробітника, завідувача сектора образотворчого мистецтва. У 1986–2006 рр. — старший науковий співробітник відділу музики. Член НСХУ (1985), Республіканської комісії в галузі мистецтвознавства, художньої критики та друку (1987), Комісії по творчій спадщині Спілки художників УРСР (1989).

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

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

**Книженко Яна Сергіївна** — науковий співробітник відділу науково-фондової роботи; В МТМКУ працювала у 2012–2018 рр.

**Мезіна Світлана Сергіївна** — старший науковий співробітник відділу українських народних музичних інструментів; магістр музичного мистецтва, дисертантка. В МТМКУ працює з 2016 р.

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

**Мироненко-Міхейшин Владислав** — науковий співробітник відділу музики, композитор. В МТМКУ працював у 2018–2019 рр.

**Павленко Галина Леонідівна** — театрознавець. В МТМКУ працювала у 1975–2010 рр. на посадах молодшого, старшого, провідного наукового співробітника, завідувача сектора, відділу театру, ученого секретаря, старшого наукового співробітника філії Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка.

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

**Струтинська Наталія Дмитрівна** — старший науковий співробітник відділу історії театру; театрознавець. В МТМКУ працює з 2003 р. Членкиня НСТД України.

Наукове видання

**Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України**

Збірник наукових статей

ВИПУСК II  
(2018)

Комп'ютерне верстання та виготовлення оригінал-макета

**А. Приходько**

Відповідальний за випуск

**А. Сасьолкіна**

---

Друк цифровий. Тираж 30.

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