

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ КМДА
МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

РІЧНИК

музею
театрального, музичного
та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК I

КИЇВ – 2019

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України
 Протокол № від 2019 р.

Редакційна колегія:

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

Випуск Річника Музею театрального, музичного та кіномистецтва України присвячений 95-річчю від заснування музею. Саме з нагоди цієї річниці виникла ідея відродження видання, ініційованого в кінці 1920-х років першим директором тоді ще Українського театрального музею Петром Руліним як засіб комунікації з суспільством — оприлюднення результатів діяльності, публікації наукового доробку музейних співробітників. На жаль, започаткований П. Руліним Річник вийшов єдиним випуском 1930 року.

Сучасний перший випуск — 2018 року — містить публікації співробітників музею — дослідження з усіх напрямків музейної спеціалізації, що базуються на пам'ятках з фондів музею. Видання призначене для істориків, мистецтвознавців, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

ЗВІТ про роботу музею у 2017 році.....	4
--	---

Спеціальна тема випуску: 130-річчя Леся Курбаса

Мелешкіна І. Київські адреси ЛЕСЯ КУРБАСА.....	7
Мелешкіна І. Лесь Курбас і єврейський театр: стежки і зустрічі.....	16
Канівець А. Репресована кіноісторія Фавста Лопатинського.....	33
Сапьялкіна А. Круглий стіл «Нові дослідження життя і творчості Леся Курбаса».....	40

Статті, розвідки, дослідження

Валуца С. М. Старицький — першопроходець оновлення репертуару для професійного українського театру. П'єса «Зимовий вечір» за повістю Елізи Ожешко (к. XIX ст.).....	44
Половинчак І. Урочиста вистава на честь Директорії УНР: погляд крізь століття.....	49
Бабанська Н. Листування М. Садовського з М. Заньковецькою.....	56
Сапьялкіна А. Творчий портрет театру імені М. Заньковецької кінця 1940-х років за рецензією на гастролі у Ризі 1948 р.....	69
Мудрик В. Видання «Обіходу нотного церковного співу» Н. Бахметєва у богослужбовій практиці духовних шкіл України XIX ст. (на прикладі видання 1869 року з колекції нот МТМКУ).....	79
Кармазін А. Науково-методична спадщина М. Вериківського в контексті становлення нової української школи.....	83
Стаднік О. Історія театральних біноклів.....	86
Руденко Т. «Театр Заньковецької. Перші сто років» (за матеріалами виставки до сторіччя театру на основі колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України)	92

In memoriam

Драк А. Образність в музейній експозиції.....	101
Габелко В. На сцені Київського оперного (сценографія XX ст.).....	108

ЗВІТ про роботу музею у 2017 році

У 2017 році діяльність музею була спрямована на популяризацію закладу та розширення аудиторії. Музей досяг підвищення показників основної діяльності: дохід від основної діяльності на 167,24% перевищив плановий показник. Загальна кількість відвідувачів порівняно з 2016 роком збільшилася на 7%.

Впливовим чинником, що сприяв підвищенню показників є розвиток експозиційно-виставкової діяльності. Відбулося 24 виставки (у 2016 р. — 17). В цьому напрямку задіяні відремонтовані виставкові зали та новостворений малий зал «Чулан». Зокрема плідно продовжилася партнерська співпраця з режисером і дослідником театру Вірляною Ткач (США). Масштабна модерна виставка «Лесь Курбас у Києві» на відзначення 130-річчя від дня народження видатного театрального діяча була яскравим культурним проектом, в рамках якого відбулися різноманітні заходи, привабливі для відвідувачів різних категорій. Цей проект продовжено у 2018 р. резонансною виставкою «Курбас у Харкові» (експонування в ЄрміловЦентрі у м. Харкові та в рамках культурного форуму «Слобода Культ» в м. Мукачеве). Оригінальні виставки малого формату були реалізовані у залі «Чулан»: «Межигірські маріонетки: політичний вертеп 1920-х», «Лідер — Мудрий» (до 100-річчя від дня народження художника-сценографа Д. Лідера), виставка одного експоната — макет-інсталяція худ. М. Левитської до вистави «У полоні пристрастей» («Камінний господар» Л. Українки), «97». Пророцтва Миколи Куліша» (приурочена до Дня пам'яті жертв голодомору).

Значний доробок у міжмузейних виставкових проектах: участь у виставках «Енеїда: героїка і еротика» (НХМ України); «Бойчукізм. Проект «великого стилю» в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький арсенал»; «Театр Заньковецької: перші сто років» у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького (до 100-річчя театру); «Лібрето для Різдва» в НЗ «Софія київська».

До виставкової роботи долучився й оновлений Музей-квартира В.С. Косенка. Крім виставок за тематикою музею, тут введено експонування авторських виставок сучасних українських художників, на основі яких започатковано проект «Арт-конверзації» (спілкування з художниками, мистецькі майстер-класи).

Одним з провідних напрямків діяльності музею залишається культурно-освітня робота з відвідувачами. За минулий рік співробітниками музею крім регулярних екскурсій (1043) проведено 122 тематичних заходи, розроблено і впроваджено оригінальні тематичні проекти для відвідувачів різного віку на базі музейних експозицій. В тому числі циклічні проекти «Memory Project» (вшанування пам'яті видатних митців театру) та «Молода кров» (зустрічі з сучасними молодими діячами-новаторами театру); в Музей-квартирі В.С. Косенка — «KossenkoMusicFoundation» (зустрічі-концерти молодих композиторів) та «Музичний четвер у Косенка» (концерти молодих виконавців).

В Музеї В. Косенка започатковано й напрямок проведення музичних заходів за участю зарубіжних виконавців: проведено творчу зустріч із співаком, композитором, продюсером Джанні Дев'є (Італія); творчу зустріч-концерт з італійським композитором і співаком VALENTINO Mancuso (Рим, Італія), за участю музикознавця та піаністки А. Грегуг (Італія — Україна).

Окрема увага приділяється роботі з дитячою та учнівською аудиторією: в Музеї М. Заньковецької впроваджено майстер-класи і заняття художньо-прикладного профілю в студії «Марія» для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку; проведено I Конкурс графіки на тему творчості композитора В.Косенка серед студентів мистецьких вишів.

Плідним був 2017 рік і в напрямку науково-дослідної роботи. Проведено наукові заходи: Круглий стіл «Нові дослідження життя і творчості Лєся Курбаса»; Перші Наукові

читання «Музична культура в музейному просторі» (планується проводити їх щорічно); XXIV Наукові читання в музеї М. Заньковецької «100-річчя першого Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької».

Наукові співробітники базових відділів взяли участь з доповідями у конференціях, здійснили публікації (всього — 16). Старший науковий співробітник відділу кіно Канівець Анастасія взяла участь і здобула перемогу (Диплом I ступеня) у II Міжнародному міждисциплінарному конкурсі наукових і творчих робіт ім. В. Маняка та Л.Коваленко за спеціальною темою «Голодомор 1932–1933 рр. — геноцид Українського народу в приватних історіях і просторі культури», номінація «Кращі дослідницькі і творчі роботи студентів, аспірантів, молодих науковців»: дослідження «Образи Голодомору в кінематографі — зміни парадигми».

Старший науковий співробітник філії Музей-квартира В.С. Косенка А. Приходько захистила дисертацію і здобула науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Три наукові співробітники працюють над дисертаціями.

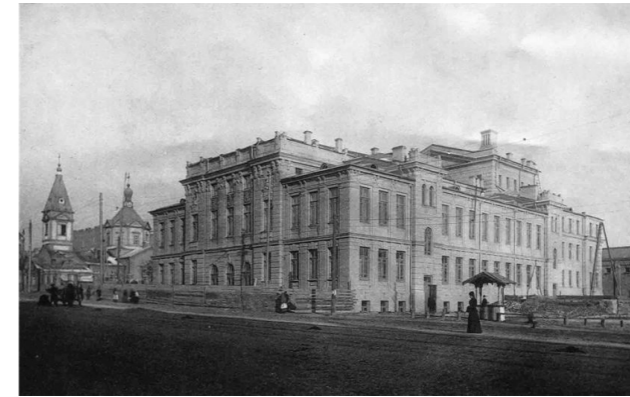
Ада Сапюлкіна,
учений секретар

Спеціальна тема випуску: 130-річчя Леся Курбаса

Ірина Мелешкіна,
заступниця директора з наукової роботи

Київські адреси ЛЕСЯ КУРБАСА

1. Вул. Велика Васильківська, буд. 53/3, Троїцький народний дім



З березня 1916 року Лесь Курбас працює в театрі М. Садовського актором на ролі молодих героїв. Створив на цій сцені образи Збігнева («Мазепа» Юліуша Словацького), Хлестакова («Ревізор» Миколи Гоголя), Гната («Безталанна» Івана Карпенка-Карого) тощо.

Троїцький народний дім — заклад Київського Товариства Грамотності. Побудований 1902 року за проектом губернського архітектора Геннадія Антоновського коштом міської громади та на пожертвування. З 1907 по 1917 рр. тут працює Перший стаціонарний український театр Миколи Садовського.

2. Вул. Маріїнсько-Благовіщенська (нині — П. Саксаганського), буд. 110, кв. 6

По приїзді з Галичини у березні 1916 року разом з матір'ю Вандою Адольфівною за цією адресою протягом 1916–17 рр. Лесь мешкає в квартирі на другому поверсі.



3. Вул. Фундуклеївська (нині — Богдана Хмельникого), буд. 82, пом. 9



Флігель у дворі, де мешкало подружжя молодих акторів — Поліна Самійленко та Йона Шевченко, стає місцем зустрічей студентів та випускників музично-драматичної школи Миколи Лисенка, ентузіастів створення нового українського театру. 16 травня 1916 р — перша зустріч Курбаса з членами гуртка, що стає згодом студією Молодого театру.

4. Вул. Маріїнсько-Благовіщенська (тепер — П. Саксаганського), буд. 34

Протягом 1916 року на квартирі подружжя акторів Софії Мануйлович та Степана Бондарчука проходили заняття студії Молодого театру на чолі з Лесем Курбасом.

З березня 1917 року Курбас відвідує редколегію журналу «Театральні вісті», де обіймає посаду відповідального секретаря. Редакція тижневика містилася за цією ж адресою у помешканні 19.

5. Вул. Караваєвська (нині — Льва Толстого), буд. 29

1916 року в орендованому приміщенні лимарні Київського земства щовечірне проходять репетиції студії Молодого театру. Матеріалом для роботи Курбас обирає трагедію Софокла «Едіп-цар».

6. Вул. Терещенківська, буд. 15–17, особняк Ханенків

У ході роботи над постановкою «Едіпа-царя» Лесь Курбас зі студійцями відвідують київські музеї, зокрема приватну колекцію Богдана і Варвари Ханенків — найвизначнішу збірку закордонного мистецтва в Україні. Тут молодотеатрівці оглядають античні скульптури і кераміку.

7. Вул. Дегтярівська, буд. 5, Лук'янівський народний дім

У травні 1916 року відбуваються вистави студії Молодого театру у Лук'янівському народному домі.



Заклад заснований Південно-західним відділом товариства тверезості. Це найстаріша клубна установа міста, збудована 1902 року за проектом архітектора Михайла Артинова в стилізованих формах російської архітектури XVII ст.

8. Святошин (передмістя Києва), Літній театр

Навесні та влітку 1917 р. студія Молодого театру на чолі з Лесем Курбасом грає вистави у літньому театрі передмістя Святошин. «Базар» Володимира Винниченка стає тією «касовою» виставою, за допомогою якої студійці заробляють кошти для реалізації своєї мрії — створення Молодого театру.

9. Вул. Фундуклеївська (нині — Богдана Хмельницького), буд. 5, театр Бергоньє



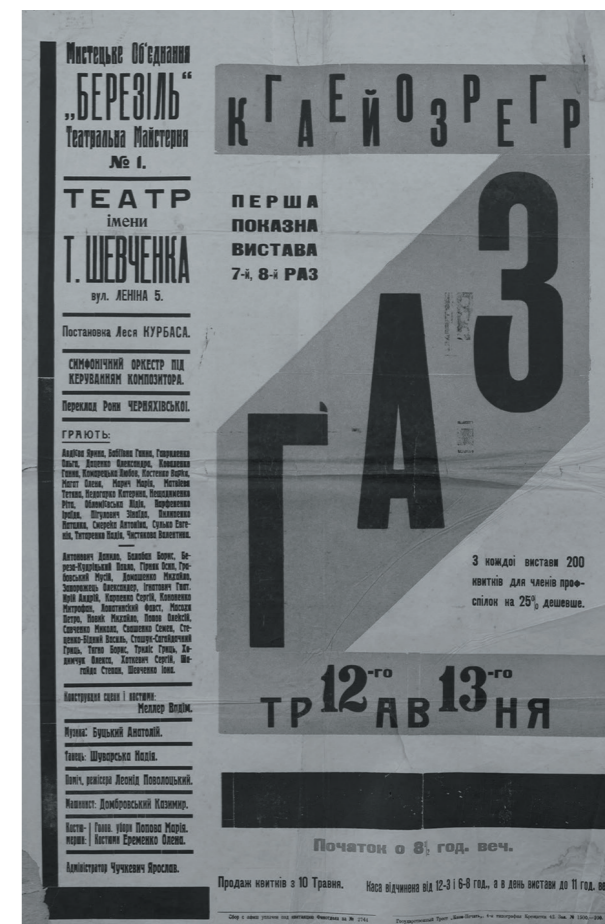
24 вересня 1917 року Молодий театр починає свою діяльність виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за п'єсою Володимира Винниченка у приміщенні театру Бергоньє. В перший сезон Молодий театр показав вистави «Молодість» Макса Гальбе, «Драматичні етюди» Олександра Олеса, «Йоля» Єжі Жулавського у постановці Лесь Курбаса.

Приміщення цирку Бергоньє було збудоване 1875-го р. за проектом архітектора Володимира

Николаєва, у 1883 р. переобладнане під вистави драматичного театру.



У 1923–24 рр. в означеному приміщенні працює найдосконаліше дітище Лесь Курбаса — Мистецьке Об'єднання «Березіль». На цій сцені були поставлені програмні Курбасові вистави: «Газ» Георга Кайзера, «Джیمмі Гіггінз» Ептона Сінклера.



10. Вул. Хрещатик, буд. 43 (нумерація відповідає нинішньому буд. 27), Інтимний театр

1917 року Лесь Курбас відвідує Інтимний театр, де знайомиться з режисером театру і кіно Михайлом Бонч-Томашевським (деякий час очолював колектив) та художником Анатолем Петрицьким. Інтимний театр працює на Хрещатику, в приміщенні садиби М. Кальфа, переобладнаному для концертів та вистав камерного театру, з грудня 1914 по червень 1920-го рр.

11. Вул. Хрещатик, буд. 15 (на розі вул. Інститутської), кондитерська «Семадені»

Перебуваючи у Києві, Курбас відвідує модну швейцарську кондитерську Бернарда Семадені. Нині кондитерська з аналогічною назвою міститься по вул. Велика Васильківська, буд. 68.

12. Вул. Володимирська, буд. 61, друкарня «Прогрес»

15 лютого 1918 року у друкарні «Прогрес» було надруковано Статут Товариства на вірі «Молодий театр у Києві». Документ констатував головну мету колективу в мистецтві, шляхи здійснення його планів та організаційну структуру Товариства. До того часу подібного статуту не мав жоден український театр.

13. Вул. Гоголівська

1918 року Лесь Курбас разом з молодим режисером Марком Терещенком винаймає квартиру по вулиці Гоголівській, будинок невідомий.

14. Георгієвський провулок, буд. 11, пом. 2

Протягом 1918–20 рр. Лесь Курбас відвідує квартиру художника Георгія Нарбута, в будинку навпроти брами Рафаїла Заборовського. У Нарбута збирався гурток київської інтелігенції, так звана «дев'ятка», до якої входив і Курбас.

Брама Заборовського — пам'ятка архітектури XVIII ст., парадний в'їзд до резиденції київських митрополитів на території Софійського собору. Один із найяскравіших зразків українського бароко.

**15. Вул. Хрещатик, буд. 36, Дім Інтермедій**

У 1918 р. Курбас відвідує театр Дім Інтермедій (навпроти сучасної станції метро «Хрещатик»).

Так званий «Новий театр «Дім інтермедій» — естрадний театр малих форм під керівництвом Михайла Бонч-Томашевського, відомого режисера театру і кіно, працював з квітня по червень 1918-го р. Вистави театру оформлював художник Анатоль Петрицький.

16. Вул. Прорізна, буд. 17, Молодий театр

17 листопада 1918 року прем'єрою вистави «Едіп-цар» Софокла в постановці Курбаса Молодий театр відкриває свій другий сезон. Протягом сезону Лесь Курбас ставить на цій сцені вистави «У пущі» Лесі Українки, «Горе брехунові» Франца Грільпарцера та народний «Різдвяний вертеп».



Будинок 17 по вул. Прорізній був зведений 1873 року за проектом архітектора Петра Федорова, згодом було надбудовано третій та четвертий поверхи, фасад декоровано в стилі модерн.

1987-го р. на фасаді будівлі було встановлено меморіальну дошку Лесеві Курбасу з нагоди 100-річного ювілею митця; скульптор Микола Рапай, архітектор Микола Кислий.

17. Вул. Олександрівська (нині — Михайла Грушевського, буд. 5), Маріїнський палац.

Восени 1918 р. Лесь Курбас разом з групою акторів Молодого театру отримує аудієнцію у гетьмана Павла Скоропадського в його резиденції — Маріїнському палаці.

Мета аудієнції — захистити приміщення Молодого театру по вул. Прорізній, 17, реквізоване німецькою окупаційною владою під комендатуру.

Маріїнський палац був побудований в стилі бароко за проектом архітектора Бартоломео Растреллі протягом 1744–52 рр. як резиденція членів імператорської родини.

**18. Бібіковський бульвар (нині — бульв. Тараса Шевченка), буд. 7/29, готель «Палас» (на розі вул. Пушкінської)**

У квітні-серпні 1919 року у готелі були розміщені структури Наркомату освіти УРСР, які опікувалися питаннями літератури, мистецтва, охорони пам'яток. Лесь Курбас бере участь у роботі Всеукраїнського театрального комітету — ВУТЕКОМУ, друкує статті з питань театрального мистецтва у часописі «Мистецтво», тижневику української секції ВСЕУКРАЇТКОМУ.

**19. Вул. Миколаївська (нині — архітектора Городецького), буд. 5, готель «Континенталь»**

1919-го р. Лесь Курбас відвідував клуб ХЛАМ, назва якого символізувала творчий союз художників, літераторів, акторів і музикантів. ХЛАМ містився у підвалі готелю «Континенталь» і вважався осередком життя київської богемі.

Готель «Континенталь», що був побудований 1897-го р. за проектом архітекторів Едуарда Брадмана та Георгія Шлейфера, своєю розкішшю та комфортом сперечався з кращими європейськими готелями.

20. Вул. Миколаївська (нині — архітектора Городецького), буд. 9

У дворі знаменитого будинку Гінзбурга в травні 1919-го р. було відкрито артистичне кабаре «Льох мистецтв», інтер'єр якого прикрашали оригінальні панно художника Анатолія Петрицького. У цих стінах Лесь Курбас з акторами Молодого театру представляли інсценування віршів київських поетів шляхом хорової декламації скульптурних груп.

Будинок будівельного підрядчика, купця першої гільдії Льва Гінзбурга був зведений 1912 року у стилі модерн і був першим у Києві хмарочосом (його етажність — 8–11 поверхів, враховуючи рельєф вулиці).

**21. Вул. Кузнечна (нині — Антоновича), буд. 107.**

Лесь Курбас протягом 1919 року відвідує за цією адресою свого товариша, поета-футуриста Павла Тичину. Тоді ж у артистичному кабаре «Льох мистецтв» на одному з вечорів Молодий театр показав інсценізацію ліричних віршів Тичини зі збірки «Сонячні кларнети», які згодом з успіхом йтимуть і на сцені театру.

22. Вул. Олександрівська (нині — Михайла Грушевського), Другий міський театр

У травні 1919 року було створено перший національний оперно-балетний театр Державна Українська Музична Драма. У його організації активну участь брали Лесь Курбас, художник Анатоль Петрицький, композитор Яків Степовий, балетмейстер Михайло Мордкін та ін. Відкриття Музичної драми відбулося 28 липня прем'єрою опери М. Лисенка «Утоплена». Також Курбас здійснив постановку опер «Тарас Бульба» Миколи Лисенка та «Галька» Станіслава Монюшка. Та очікуваної прем'єри «Гальки» 30 серпня не відбулося. Саме в той день з-за Дніпра насунулися війська Денікіна, а з півдня — петлюрівська Директорія. Пожежа від запального снаряду знищила приміщення театру Музичної драми.

23. Вул. Андріївський узвіз, буд. 23, Андріївська церква



Церква св. Андрія Первозваного. Église de St. André.

6-го вересня 1919 року Лесь Курбас вінчався з Валентиною Чистяковою.

В метричній книзі Києво-Подільського Свято-Андріївського собору значиться: «1919 года, 6 (19) сентября сочетались браком жених — гражданин города Самбор в Галиции Александр Степанович Курбас, 32 лет, холост, греко-униатского вероисповедания. Свидетели — Марко Степанович Терещенко и Михаил Васильевич Семенко.

Невеста — Валентина Николаевна Чистякова, гражданка г. Москвы, дочь артиста Большого Московского оперного театра, 19 лет, девушка, православного вероисповедания. Свидетели — Марко Степанович Терещенко и Игорь Александрович Ходзицкий.

Венчали: священник о. Марко Грушевский с дьяком Дмитрием Ходзицким. 1919 г., 7 сентября».

Андріївська церква — барокова церква Св. Андрія у Києві.

Збудована в 1744–67 рр. за проектом архітектора Бартоломео Растреллі на Андріївській горі.

24. Вул. Лютеранська, д. 13

Молоде подружжя оселяється на вул. Лютеранській, де мешкає протягом 1919–20 рр. У Валентині Чистяковій Лесь Курбас побачив задатки «синтетичної» актриси для свого театру і почав розвивати їх. Курбас намагався визначити «межі її знань». Чистякова згадувала, що більш ерудованої та широко освіченої людини, ніж Курбас, їй не доводилося зустрічати. Його знання охоплювали найрізноманітніші галузі науки, філософії, мистецтв. Тут, на Лютеранській, як і на всіх інших Курбасових квартирах, окрема кімната була відведена під бібліотеку.

25. Вул. Володимирська, буд. 50, Міський (Оперний) театр

Вперше Курбас виступає на сцені Київської опери 1917-го р. з трупю театру Миколи Садовського.

10 березня 1920 року на сцені Оперного театру було зіграно «Гайдамаків» Тараса Шевченка, інсценізація та постановка Лєся Курбаса. Спектакль побачив світло рампи вже після націоналізації Молодого театру та входження його до складу Першого

державного українського драматичного театру ім. Т.Шевченка. Вистава вражала силою синтезу мистецтв. За Курбасом театр — найвища мистецька форма — має синтезувати в собі усі існуючі мистецтва, як то музику, хореографію, образотворче мистецтво, кінематограф, пантоміму тощо.



Міський (Оперний) театр був збудований у Києві 1901-го року, в неоренесансному стилі, за проектом архітектора Віктора Шретера. На свій час театр справді вражав: партер, амфітеатр, бельєтаж та чотири яруси могли вмістити одночасно 1318 глядачів, сцена Київського оперного була найбільшою в Російській імперії.

26. Вул. Хрещатик, буд. 38 (нині — буд. 32) (навпроти сучасної станції метро «Хрещатик»)

30 березня 1922 року було організовано Мистецьке Об'єднання «Березіль» на чолі з Лєсем Курбасом. Літературна студія МОБу відкрилась на Хрещатику, 38; тут також містилося правління театру.

Будівля Російського банку зовнішньої торгівлі була споруджена 1913–15 рр. за проектом архітектора Федора (Йогана Фредеріка) Лідваля.

27. Вул. Хрещатик, буд. 29, театр «Пел-Мел» (нумерація відповідає нинішньому буд. 19-а, на фундаменті театру побудована сучасна станція метро «Хрещатик»)

Студійні заняття та репетиції новоствореного Мистецького Об'єднання «Березіль» проводилися у приміщенні колишнього театру «Пел-Мел», театру легкої комедії, який працював за означеною адресою з вересня 1916-го р. Згодом приміщення було передане Державному драматичному театру Червоної Армії, а з 1923 року — під роботу Гарнізонного клубу, яким опікувалася 45-та Червонопрапорна дивізія під командуванням Йони Якіра. Клубне приміщення було надане військовими в розпорядження МОБу в якості експериментальної сцени.

30 грудня 1922 року у приміщенні по Хрещатику, 29 відкрилася II театральна майстерня «Березоля» на чолі з Фавстом Лопатинським. Тут же проходили заняття Режисерської лабораторії, а у січні 1923-го р. з ініціативи Лєся Курбаса було започатковано Театральний музей.

28. Вул. Левашовська (нині — Шовковична)

Для Мистецького Об'єднання «Березіль» від початку характерним було «життя комунією». Спільними зусиллями студійці відремонтували напівзруйнований будинок по вул. Левашовській (номер невідомий), в якому була налагоджена робота гуртожитку МОБу.

29. Вул. Хрещатик, буд. 58, (нині — буд. 52)

З 1923 року Лесь Курбас працює деканом драматичного факультету Музично-драматичного інституту ім. Миколи Лисенка. Окрім того, до штату Муздраміну було запрошено весь педагогічний склад студії Мистецького Об'єднання «Березіль».

Цегляний чотириповерховий будинок з підвалом був споруджений 1875–78 рр. за проектом архітекторів Олександра Гросса і Володимира Ніколаєва. Використовувався як прибутковий, тут містилися склад-магазин і фабрика музичних інструментів Індрижишека та перший у Києві постійний «Художній салон».

30. Вул. Старонаводницька, буд. 2

1923-го р. відбувається виступ «Березоля» з виставою «РУР» на Печерську, біля казарми 15-го полку.

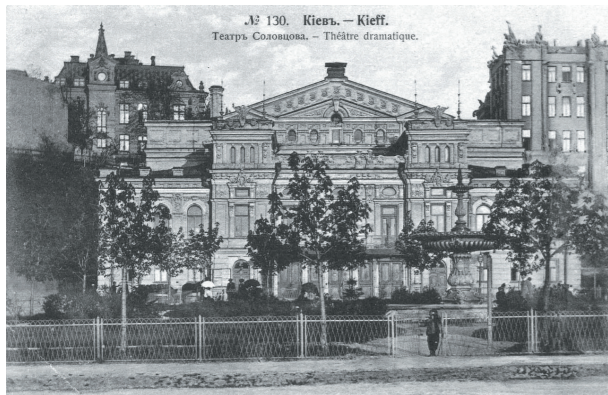
За дослідженням, дійство відбувалося біля однієї з численних оборонних казарм на Печерську, що входять до комплексу фортечних споруд XVIII-XIX ст. «Київська фортеця».

31. Миколаївська пл. (нині — пл. Івана Франка), буд. 3, театр «Соловцов»

7 листопада 1924-го р. Мистецьке Об'єднання «Березиль» відкриває сезон у приміщенні II театру ім. В. Леніна (колишньому театрі «Соловцов»), де працює до моменту переїзду МОБу до Харкова у червні 1926 року. Сцена театру була кардинально перебудована Головним художником «Березоля» Вадимом Меллером в конструктивістському стилі.

З 1 травня по 4 червня 1929 проходять гастролі театру «Березиль» в Києві, в означеному приміщенні, де працює театр ім. Івана Франка.

Будівля театру «Соловцов» була зведена на місці садиби Мьорінга, відомого київського лікаря, за проектом архітекторів Едуарда Брадмана та Георгія Шлейфера 1898-го р.

**32. Вул. Фундуклеївська (нині — Богдана Хмельницького), буд. 19**

24 листопада 1925-го р. Лесь Курбас робить доповідь «Шляхи і завдання Березоля» у клубі ім. Спиридонова. «Робкорівський університет» — так називали клуб робітничих кореспондентів імені Спиридонова при редакції газети «Пролетарська правда».

Будинок 19 по вул. Фундуклеївській був зведений в II пол. XIX ст., два верхні поверхи надбудовані за участю архітектора Андрія Крауса. Тут містилася редакція ліберальної газети «Киевская мысль». Поряд, у будинку 17, знаходився відомий готель «Франсуа», а 1919-го року відкрився популярний театр малих форм «Арлекін».

33. Вул. Банкова, буд. 6, пом. 3

Протягом 1924–26 років Курбас з родиною мешкає на вулиці Банковій, котра в той час носила назву Комуністичної. За дослідженням, означена адреса, вірогідно, вказує на знаменитий «дім з химерами», в якому того часу зазвичай селилися актори і режисери, які працювали в приміщенні II театру ім. В. Леніна (колишньому театрі «Соловцов»).

Дім з химерами — цегляна будівля з прикрасами на міфологічні та мисливські сюжети, є головною архітектурною спорудою раннього декоративного стилю модерн міста Києва. Свою назву отримала через скульптурні прикраси, тематика яких — тваринний наземний та підводний світи, атрибути полювання, казкові істоти. Дім з химерами збудований архітектором Владиславом Городецьким у 1901–03 рр. як

прибутковий будинок із помешканням для своєї родини. Місце для будови обрав над крутим урвищем на Банковій вулиці. Скульптурні прикраси за власними ескізами виконав скульптор Еліо Саля.

34. Вокзальна пл., буд. 1, Залізничний вокзал

На залізничному вокзалі у Києві 30 квітня 1929-го р. відбулася урочиста зустріч театру «Березиль», що приїхав з Харкова на гастролі, вояками 45 дивізії та представниками громадськості міста. Березильців везли на бричках з вокзалу до готелю «Континенталь» по вул. Миколаївській.

Головна станційна споруда — Центральний вокзал — була спроектована Олександром Вербицьким і архітектором Павлом Альошиним. Вона будувалася протягом 1927–32 рр. у стилі українського бароко з певними рисами конструктивізму.

35. Вул. Хрещатик в районі нинішнього Майдану Незалежності

У лютому 1933-го р. Лесь Курбас востаннє приїздить до Києва, щоб взяти участь у похороні актора, режисера і театрального діяча Миколи Садовського. Жалобна церемонія відбувалася у Будинку РОБМИС, що був розташований на нинішньому Майдані Незалежності.

36. Вул. Байкова, 6

9 лютого 1933-го р. Курбас виголошує промову на похороні Миколи Садовського на Байковому цвинтарі. На могилі корифея Лесь Курбас дякував йому за науку, яку одержав; говорив, що театр Садовського був для нього другою alma mater.

37. Межигір'я (урочище під Києвом, біля села Нові Петрівці Вишгородського району)

Влітку 1933-го р. Лесь Курбас і Микола Куліш з акторами «Березоля» на території Межигірського Спасо-Преображенського монастиря працюють над постановкою «Маклени Граси». Були втілені мрії Курбаса про створення «акторського скиту» для плідної мистецької роботи.

Увічнення пам'яті Леся Курбаса у Києві.**38. Вул. Прорізна, 8, пам'ятник Лесю Курбасу**

Пам'ятник Курбасу було відкрито 1 квітня 2002-го р., його автори — скульптор Микола Рапай і архітектор В'ячеслав Дормидонтов.

39. Вул. Володимирська, буд. 23-в, меморіальна дошка Лесю Курбасу

Дошка встановлена 27 лютого 2012-го р. на фасаді Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса з нагоди 125-річного ювілею митця.

Бронзова меморіальна дошка виготовлена під керівництвом майстра художнього лиття Федора Майстренка за ескізом народного художника України Володимира Небоженка.

40. Проспект імені Леся Курбаса

2 6 червня 2007-го р. на сесії Київської міської ради було прийняте рішення про перейменування проспекту 50-річчя Жовтня у Святошинському районі м. Києва на проспект імені Леся Курбаса з метою увічнення пам'яті видатного діяча національного театру.

Ірина Мелешкіна,

заступниця директора з наукової роботи

ЛЕСЬ КУРБАС І ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР: стежки і зустрічі

Протягом усього життя генія українського театру Леся Курбаса у його творчості була присутня єврейська тема. Творячи український національний театр нової доби, Курбас з великою повагою ставився до інших національних культур, зокрема єврейської та польської. У представленому дослідженні робиться спроба прослідкувати взаємини з єврейським театром, що пунктиром проходили через весь творчий шлях митця, визначити основні точки перетину Леся Курбаса з їдишською культурою.

За свідченнями сучасників та дослідників, щодо єврейського театру для Курбаса мовного бар'єру не було: він «німецькою і польською, на їдиші розмовляв легко, вільно, перекладав з французької (мало не Скриба чи Сарду), англійською, я переконався, читав¹. Взагалі він був людиною саме культури, гуманітарієм у давньому сенсі слова, до того ж зі схильністю до мов» [1]. Гімназичний та університетський товариш Леся Курбаса Тома Водяний згадував, що той часто брав у бібліотеці видання мовою їдиш, якою володів досконало.

Під час навчання у Львівському університеті (1908–10 рр.) Леся Курбас «активно включився в громадську діяльність, ставши членом створеного в 1909 р. Українського студентського союзу, покликаного об'єднувати наукове і товариське життя студентів вищих навчальних закладів Львова. В Українському студентському союзі Леся Курбас бачив можливості і для реалізації своїх театральних прагнень» [2].

Будучи активним учасником студентського руху, Курбас 1909 року взяв участь у з'їзді студентів-українців, що навчалися у вищих навчальних закладах Австро-Угорщини. На цей з'їзд прибули й українці з Російської імперії. Саме на з'їзді була утворена згадана вище організація «Український студентський союз» (УСС). Організація мала різні комісії, в тому числі й Драматичну. Перша вистава Драматичної комісії була здійснена за п'єсою Євгена Чирікова «Євреї» (в Галичині йшла під назвою «Жиди»). Саме з цією студентською виставою був пов'язаний режисерський дебют Леся Курбаса.



Будинок єврейського товариства «Яд Харузім», на сцені якого відбувся режисерський дебют Леся Курбаса.
м. Львів, вул. Бернштайна, 7 (нині — Шолом-Алейхема, 17)

Небездоганна в художньому плані, п'єса «Євреї» була написана на актуальну в той час тему єврейських погромів і вирізнялася виразним публіцистичним пафосом. «З найбільшою рельєфністю проявилася властивість Чирікова ілюструвати готові суспільні (громадські) схеми як раз у епоху, коли останні склалися досить міцно й усталено. Ретельно слідуючи у своїй творчості за історичним поступом російської громадськості,

Чиріков створює низку так званих суспільних драм («Євреї», «Мужики», «Дім Кочергін»), що являли собою драматизовану форму громадської хроніки революційного періоду. У «Євреях» — безодня гуманного почуття, щирого обурення несправедливістю, стремління перенестись до чужого психологічного світу, проте жодного живого обличчя, жодного типу — у істинному значенні цього слова, бо, зрозуміло, не можна назвати типами словесні ходячі ярлики й етикетки політичного, соціального, національного й вікового змісту. Усі в п'єсі промовляють лише ті слова, котрі з найбільшою ясністю визначають приналежність особи, що говорить, до того чи іншого табору, й усі випадковості у п'єсі не містять у собі нічого випадкового, а слугують лише для обґрунтування думок дійових осіб. Перед глядачем проходять фігури «сіоніста», «соціаліста-інтелігента», «соціаліста-робітника», «буржуя», «патріарха» (авторська ремарка: «фігура, що нагадує біблійного патріарха»), усі вони промовляють давно і добре знайомі речі... Все це було, на час появи п'єси, «злобою дня», і зрозумілий гучний успіх п'єси, де йдеться весь час про погроми та фіналом якої виступає погром — у країні, котрою тільки-но прокотилася страшна погромна хвиля. Й треба віддати справедливості цій невдалій п'єсі: як засіб пропаганди, вона відіграла чималу суспільну роль» [3].

Написана навесні 1903-го р., драма Євгена Чирікова була заборонена цензурою до постановки в Російській імперії з огляду на її виразне громадсько-політичне звучання. Лише 1905-го року, після численних успішних постановок закордоном (у 1904 російською мовою п'єсу «Євреї» Чирікова поставлено в Берліні, а 1905 р. — німецькою мовою у Відні), п'єса була дозволена і в Росії. Таким чином, на сценах галицьких театрів «Євреї» (під назвою «Жиди») з'явилася раніше за російських — того ж 1905-го року в постановці театру «Руська бесіда» та Львівського польського театру під керівництвом Тадеуша Павліковського. 1906-го року до п'єси «Євреї» звертається Всеволод Мейєрхольд. Зважаючи на все вищевикладене, постановка означеної п'єси була приречена на широкий резонанс.

Прем'єра вистави Драматичної комісії Українського студентського союзу відбулася 23 листопада 1909 року в залі польського товариства «Гвезда» («Gwiazda»). Режисером виступив студент консерваторії Олександр Семенів.

Наступного дня вийшла рецензія під назвою «Аматорська вистава». Її автор, театральний оглядач газети «Діло» Михайло Лозинський — під криптонімом (м.л.)ф — писав: «Драматична комісія новозаложенного «Українського Студентського Союзу» вчорашньою своєю виставою «Жидів» Чирікова на дохід Просвітньої Комісії «Союзу» мала повний матеріальний успіх. [...] Тема штуки Чирікова — жидівські відносини в Росії; час — жидівські погроми, які перед кількома роками мов пошесть перейшли по всім просторі, обнятім межами, в якій вільно жити жидівській людині. В такі тривожні часи кожний Жид мусів, очевидно, відчувати своє безправне положення далеко гостріше, ніж звичайно — і сю рису жидівської психіки охоплює власно штука. Ся психіка дістає в штуці ще більше загострення через боротьбу «батьків» і «дітей» в простій жидівській сім'ї. Син Борух-Борис і дочка Лія старого годинникаря Френкеля, який пережив усі погроми і через них зійшов на нуждаря, що ледве пробивається щоденним заробітком, попавши в студентську атмосферу в петербурзькому університеті, під впливом соц. [іал]-дем.[ократичних] ідей «перестають бути Жидами», стають ідейно космополітами, в дійсності ж Росіянами, а Лія, яка дома любила сіоністичного агітатора Нахмана, влюбляється в російського студента Березина. Прогнані за розрухи в університеті і вислані під поліцейний догляд до батьківського дому, Борис і Лія вертають до батька зовсім змінені, а згодом батько дізнається і про любов Лії (Ся сцена, де старий Френкель в розпуці представляє дочці перспективу замужжя з християнином, справді потрясаюча). Все це діється серед тривожних слухів про погроми, які справді й вибухають, приносячи смерть батька й дочки, яка сама накладає на себе руку, щоб не попасти в руки погромників.

¹ У бібліотеці Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігається машинописний примірник комедії Віктора Сарду «Останній лист» у перекладі Леся Курбаса.

Тема — для російських відносин дуже актуальна. Соціалізм чи сіонізм, подружжя між християнами і жидами, роль поступової християнської інтелігенції в жидівських погромах — все те питання дійсного російського життя, і тому штука, хоч зі значними артистичними недостачами, зробила в Росії в свій час велике вражінє, особливо, що о рекляму постаралася сама цензура, заборонивши її друк і виставу.

В нас отсі всі питання не мають актуальності і ми з жидівською інтелігенцією в товариській житті майже не сходим ся, отже нема дискусії про соціалізм чи сіонізм, ані не торкається нас питання християнсько-жидівського подружжя. Ані справа погромів безпосередньо нас не обходить. Через те, мабуть, на нашій публіці штука не робить такого вражіння, а пересічна публіка, мабуть, і не дуже розбирається в тих питаннях. Особливо, що «режисерія» ще допомогла їй до нерозуміння штуки. Так прим.[іром], в російській і слово «жид» має образливе значення, а не образливим терміном є слово «єврей» (таку саму термінологію перейняли почасти від Росіян російські українці). Отже, в російській мові гра слів «Жид» і «Єврей» має своє значення, і то значення дуже гостре і для всіх зрозуміле.

Тимчасом гра тими словами на нашій сцені (до того їх дуже часто переплутувано) не говорить нічого, тільки разить. Або прим.[іром] про Галичину знаходиться в штуці фраза, що тут Жиди позбавлені всяких прав. Сіоністичний агітатор Нахман в провінціальному місті на білорусько-українській границі міг не знати про правне становище Жидів у Галичині. Може про се не знати (хоч се вже дивніше) й сам Чиріков, але режисер, приготівляючи виставу сеї штуки у Львові, повинен знати, що та фраза не відповідає фактичному стану речей, і замість викликати співчуття (що певно було ціллю автора) викличе радше іронічну усмішку або й обуренє на «жидівські претензії». Отже, повинен би сю фразу або переробити, або пропустити.

Грали штуку (коли взяти на увагу, як «лагодячі обставини», недостачі сцени в товаристві «Gwiazda» та невправність аматорів) загалом добре, — за виїмком останнього акту, де темпо гри, заповільне взагалі, дійшло до занадто великої міри, а в останній гуртовій сцені за криком пропадали найхарактеристичніші вислови. Численна участь публіки повинна бути заохотою для аматорів до дальшої праці в цілі удосконалення гри» [4].

Дебютна постановка Драматичної комісії УСС «природно, не могла претендувати на безсумнівний успіх. Однак повний касовий збір і розширений відгук у газеті «Діло» (а це не так часто траплялося щодо аматорських вистав) засвідчували серйозне зацікавлення громадськості роботою студентського театру. Критика ж розглядала виставу без скидок на її аматорський статус, і, оцінюючи загалом позитивно, висувала їй ряд претензій. Рецензент звертав увагу на невиправдано аморфний, як для такої експресивної п'єси, перебіг дії, де «за хаосом і криками пропадали найбільш характерні висловлювання» [Артистичні замітки / Діло, 1909, № 260]. До того ж, на його погляд, багатьом акторам-аматорам не вдалося створити життєво правдивих і психологічно обґрунтованих характерів. На цьому фоні справжнім досягненням театру визнана роль агітатора Нахмана у виконанні Леся Курбаса. На жаль, єдина констатаційна фраза рецензії не дає змоги більш конкретно говорити про виконання Курбаса. Але, виходячи з того, що саме йому була віддана пальма першості, можна вважати, що його Нахман був емоційно переконливим. Заслуга виконавця була тим більша, що роль Нахмана наскрізь публіцистична і мало надавалася для створення сценічного виразного образу. Що ж до режисури, то виставі, на думку рецензента, не вистачало напруги і гостроти дії. Отож, перша вистава студентського театру стала насамперед акторською удачею Леся Курбаса» [5].

На другий день після виходу означеної рецензії управа УСС перебрала керівництво Драматичної комісії. Головою комісії було обрано Адама Коцка, а режисером —

Леся Курбаса. [6] Упродовж кількох днів Лесь Курбас як режисер проводив інтенсивні репетиції з учасниками вистави, очевидно, вніс певні зміни у трактування ролей, темпо-ритмічну структуру спектаклю й розставив відповідні смислові акценти. Про це свідчить успіх оновленої вистави «Жиди» («Євреї») Є. Чірикова, показаної ним на сцені єврейського товариства «Яд Харузім» («Трудова рука»).

Про успіх першої режисерської роботи Леся Курбаса, як і про виконання ним ролі у виставі, довідуємось зі спогадів вже згаданого його товариша з часів гімназії та університету Томи Водяного: «...Вистава «Євреїв», в якій Лесь грав Нахмана й режисерував, удалась надсподівано добре. Це був наглядний доказ того, що він, не кажучи вже про його величезний талант, виконав величезну і тривалу роботу, та й робив це самотужки.

Що вистава пройшла надзвичайно, посвідчить те, що раз у раз здійснювалися бурхливі оплески, головно на гру Леся, і що старші громадяни казали, що п'єса була ліпше поставлена, ніж на сценах професійних, польського й українського театрів, і що єврейська частина публіки піднесла Лесеві лавровий вінець» [7].

«Постановка «Євреїв» Чірикова цікава не тільки як факт першої вистави студентського театру. Її можна розглядати і як своєрідну декларацію спрямувань і устремлень молодіжного колективу під мистецьким проводом Курбаса — говорити зі своєю аудиторією про гострі суспільно-політичні проблеми часу» [8].



В театрі «Руська бесіда», де Лесь Курбас як професійний актор працює з середини 1912-го року, єврейська тема також не залишається поза його увагою. В репертуарі театру певне місце посідає єврейська драматургія, зокрема популярні на той час п'єси Якова Гордіна. На єврейській сцені Гордін зажив слави реформатора, вивівши національну драматургію на якісно новий, психологічний рівень. Кращі п'єси драматурга, як от «Міреле Ефрос», «Хасе ді Есойме» («Хася-сиротина»), «Ді Шхіте» («Бійня») були переведені з їдишу на інші мови, зокрема українську та російську. Так театр «Руська бесіда» досить часто звертався до п'єс Гордіна і, за свідченням рецензентів, один з провідних акторів трупи Василь Юрчак з однаковою переконливістю «різьбив» і українські типи, і єврейські народні характери. На жаль, не збереглися всі афіші вищезгаданих вистав у яких, можливо, грав і Лесь Курбас.

Цікава деталь театрального життя Львова 1900–10-х рр., — не маючи власного приміщення, театр «Руська бесіда» для виступів у місті винаймав по черзі театральні зали польського товариства «Гвезда» та єврейської ремісничої спілки «Яд Харузім» («Трудова рука»). Слід зазначити, що обидва означені приміщення були досить мало пристосовані до потреб драматичного театру.

З акторських робіт Курбаса галицького періоду його життя по означеній темі можна назвати роль Лейби з вистави «Жидівка-вихрестка» Івана Тогобічного [9], документальних свідчень про яку досі не виявлено. Постановка була здійснена у колективі «Тернопільські театральні вечори», першому організованому та очолюваному Лесем Курбасом театрі (1915–16 рр.)



У київський період життя, активно творячи «європейську у національній формі культуру», Лесь Курбас уважно ставиться також до паростків інших національних культур. Ще в театрі «Руська бесіда», а згодом — в Молодому театрі у Києві з Курбасом працював актор і режисер Семдор (Семен Дорошенко, Шимен Гольдштейн). 1919–20 рр. у Києві

Семдор разом з єврейськими акторами Лазарем Калмановичем та Дмитром Жаботинським робили спробу організувати новий єврейський театр «Онгейб» («Початок»). У книзі спогадів «Украденная муза» актора і режисера Мойсея Лоєва знаходимо згадку про те, що до роботи над першими постановками колективу долучався Лесь Курбас [10].

У квітні 1919 р. в Києві актор і режисер Ефраїм Лойтер заснував першу Єврейську театральну студію, яку під свій прихисток взяла потужна організація «Культур-ліга», що ставила за мету відродження їдишської культури у всіх напрямках. Серед тих, хто співпрацював з театральною студією «Культур-ліги» до її переїзду 1920 р. на навчання до Москви, називають і Леся Курбаса. Доказом, хоча й непрямим, цього твердження є, зокрема, плідна подальша співпраця Курбаса та керованого ним театру «Березіль» з колективом студії, яка стала ядром Державного єврейського театру, утвореного в Харкові у грудні 1925 р., про що мова піде нижче.

На початку 1920-х рр. у Білій Церкві працює єврейська театральна студія «Ройте Блітн» («Червоне цвітіння»), організацію діяльності якої також пов'язують із Курбасом, який на той час перебував у місті з театром «Кийдрамте». На жаль, ці свідоцтва залишаються апокрифічними, бо документальних свідчень про роботу Курбаса в єврейських театральних колективах не знайдено [11].

Єврейська тема проходить пунктиром через усе життя і творчість Курбаса. Приміром, аналізуючи легендарну виставу «Гайдамаки», до якої режисер неодноразово звертався упродовж свого життя, не можна не відзначити різних трактувань образу шинкаря Лейби. У постановці Першого українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (березень 1920 р.) в ролі Лейби виступив Володимир Калин. Його виконання цієї ролі було позначене низкою традиційних для української сцени прийомів зображення старого єврея з ознаками різко негативного персонажа.

Повертаючись 1924-го року (уже вчетверте) до своєї інсценізації «Гайдамаків» у Мистецькому об'єднанні «Березіль», Лесь Курбас вважав за потрібне зробити переакцентування характеристики цього образу. Роль Лейби була доручена Йосипові Гірняку, акторові яскравої сценічної гіперболи. Водночас на роль Гонти був призначений Амвросій Бучма, майстер тонкої психологічної розробки образу. З приводу нових виконавців знайомих ролей навіть виникла дискусія у пресі. «Зацькована і глибоко нещасна, більше нещасна, ніж злодійська постать була і з єврея — Гірняка» [12].

Отож невдовзі «роль Гонти була передана Мар'яненку, а Бучма перебрав на себе роль Лейби. Саме вона стала етапною у творчості митця. У цій ролі Бучма розкрив трагічні суперечності образу: з одного боку, — жадова до наживи, хитрість і страх, зажерливість і приниження, а з іншого, — глибоке батьківське почуття до єдиної доньки.

Виконуючи роль Лейби, А. Бучма відкинув традицію шаржування образу єврей-шинкаря. Не сміх, як то бувало раніше в постанові «Гайдамаків», викликала сцена в шинку, а сльози. Актор з такою силою відтворював страждання, безпорадність і нікчемність Лейбиного життя, що глядачів охоплювало не почуття ненависті до шинкаря Лейби, який виказав полякам титаря, аби врятувати свою дочку, а почуття ненависті до життя, яке породжувало таких покалічених людей, що жили і вмирили як раби. Бучма розкривав трагічну суперечливість цього образу. У його Лейби була велична зовнішність біблійного мудреця, а всі його рухи, швидкі, легкі, безшумні, показували перелякану покірливість. Це була людина, покалічена страхом, приниженням і жадібністю. Він весь час гнувся, вигинався, стелився, плазував у покірливих поклонах, обличчя його посміхалось улесливою посмішкою. Він здригався і втягував голову в плечі, смиренно складав на грудях руки. У його погляді застигли прохання і докір, а губи, здавалося, кривилися в гримасі ненависті та презирства...

У актора Бучми в цій ролі були помітні моменти справді трагічної сили, коли його перекошене судою обличчя застигало з виразом прохання, нерухомо, як маска, і

тільки очі блищали гнівом та мукою. Такі очі справді могли заплакати кривавими сльозами. Ті, хто його бачив у цій ролі, вважали, що Бучма міг би зіграти Шейлока. Та у виконанні Бучми Лейба став не об'єктом ненависті чи презирства глядача, а тим джерелом, з якого починалась і виростала ненависть до соціальної несправедливості». [13]



Київський період «Березоля» знаменує собою ствердження на національному кону нової театральної стилістики. Постановка Лесем Курбасом п'єси «Газ» Георга Кайзера стала водночас і першою спробою, і еталонним втіленням експресіоністської драматургії в Україні. За флагманом національного театру потягнулися й інші колективи, що прагнули засвоїти принципи й засади новітніх мистецьких течій. Не лишався осторонь і єврейський театр. Так, у часописі «Барикади театру», який видавався при Мистецькому Об'єднанні «Березіль» протягом 1923–24 рр., рецензент Ян аналізує постановку київського єврейського театру «Кунст Вінкл» («Куточок мистецтв») «З ранку до півночі» Г. Кайзера, режисер Аксель Лундін, саме з позицій приналежності до нового театру, нової естетики.

«Нова робота молодого, порівнюючи колективу. Робота чиста, чесна. Великий інтерес для театру побутового репертуару, з побутовими актьорами. Єврейський театр в Києві має свого глядача, він потрібний і кожний його крок вперед треба щиро вітати» [14].

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

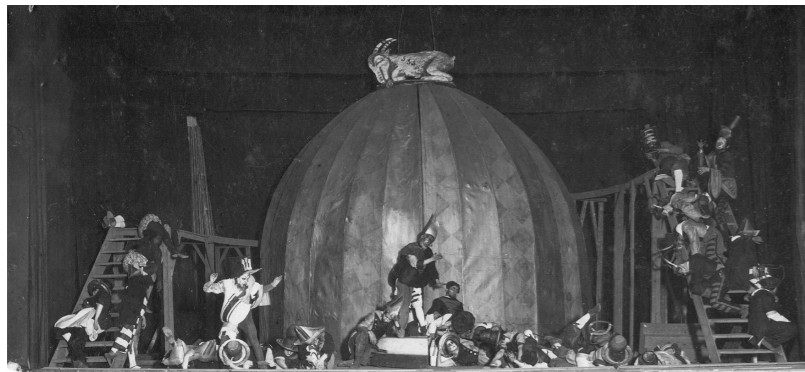
Як було зазначено, постановка задумана режисером в пляні «наростаючого бігу колеса». Це цілком відповідало б експресіоністичній будові Кайзерівської п'єси. Але це твердження себе не виправдало. П'єса йде в рівномірному, занадто повільному темпі. Після прольоту, яскравого й динамічного, перша картина (ограбування банку) затримує хід дії, розхолоджує глядача і своєю млявістю робить непідготовленим і одірваним самий мент катастрофи. Більш щасливою в цьому відношенні з'явилась друга картина (у дами з Флоренції). Різке напруження решти картин і відсутність ударного пункту роблять виставу сумною» [15].

Сценічне оформлення художника Зарицького також зазнало критики рецензента за недодержання конструктивістських засад: «Що торкається претензії скористатися в зовнішньому оформленню сцени принципом конструктивних площадок, треба признати, що режисер і маляр (тов. Заріцький) оказались в цьому напрямку найбільш непідготовленими. Конструкція ставить свої певні вимоги й головні, й разом з тим найбільш елементарні з них — це економність і абсолютне уникання менту декоративного, що є, явищем цілком естетського характеру. Тут-же були показані умовні декорації (місцями дуже яскраво виконані) вперемішку з площадками незручними неуміло використаними» [16].

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



Загалом, вплив особистості й творчості Леся Курбаса на сучасний йому єврейський театр був незаперечним. Особливо в цьому сенсі показовим видається харківський період існування «Березоля». З грудня 1925 року в Харкові працює Державний єврейський театр під керівництвом Ефраїма Лойтера. Ядро трупи склали випускники театральної студії «Культур-ліги», що завершили своє навчання у Москві. Театр відкрився виставою «Пурім-шпіль», створеною в жанрі народного балагану, яку студійці підготували ще в Москві та яка зазнала сильного впливу театральної естетики Московського «ГОСЕТу», зокрема вистави «Ді Кішефмахерін» («Чаклунка») за А. Гольдфаденом в постановці Олексія Грановського.



Сцена з вистави «Пурім-шпіль» Е. Лойтера Харківський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1925 р.

Харківський державний єврейський театр працював у приміщенні місцевого Малого театру за адресою Харківська набережна, будинок 5.

Сцена Малого театру була місцем гастролей єврейських мандрівних труп, починаючи з 1915 р. «Малий театр містився на краю Подолу (який був обмежений тоді з північного заходу Слюсарним провулком та Міщанською), у районі, заселеному ремісниками, купцями, медиками із достатньою щільністю етнічного населення, що забезпечувало глядацьку аудиторію» [18].



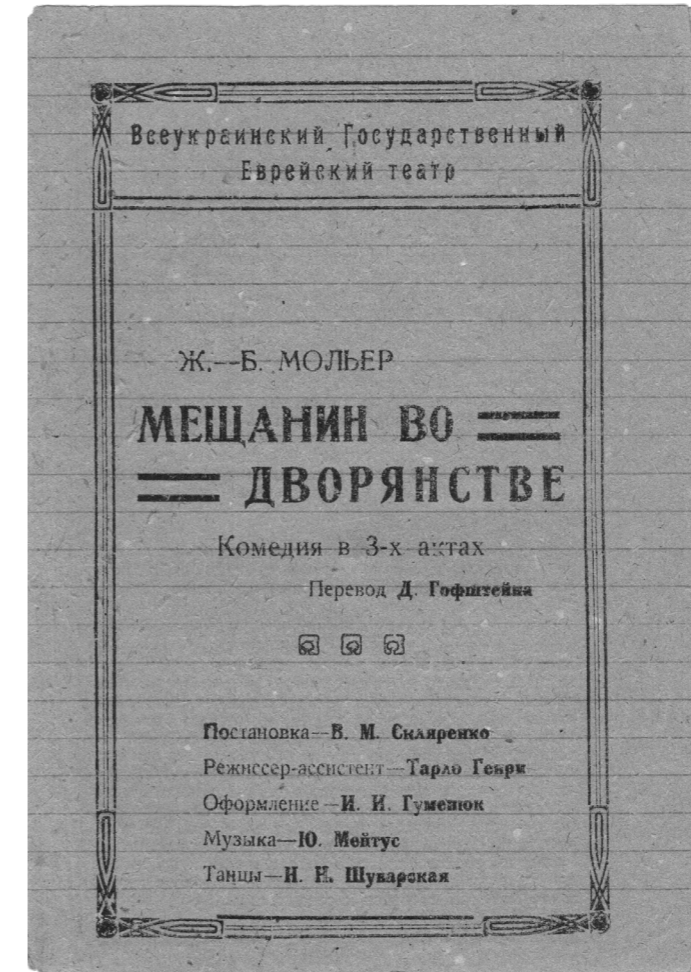
Приміщенні Малого театру. Харківська набережна, 5

Харків кінця 1920-х років — це світовий осередок авангарду. Мистецький ландшафт великого міста формують такі визначні особистості як Лесь Курбас, Анатоль Петрицький, Михайль Семенко, Вадим Меллер, Микола Хвильовий, Олександр Хвостенко-Хвостов, Микола Куліш, Борис Косарев, Василь Єрмілов та багато інших. І більшість цих видатних митців була тісно пов'язана з театром.

Переїзд до Харкова влітку 1926-го року театру «Березіль» під керівництвом видатного українського режисера-новатора Леся Курбаса поставив провідні театри двох національних культур в умови територіальної близькості (колективи працювали недалеко один від одного й тісно спілкувалися). А близькість цілей та завдань означених театрів — творення національного театру нової доби, спільність естетичних та ідеологічних платформ робить співпрацю та взаємовплив між колективами неминучими. Курбасівський «Березіль» змінив уявлення про театр у столиці. Засобами синтетичного театру Лесь Курбас творив модерну українську урбаністичну культуру і залучав до цього соратників і однодумців.

Дослідження фонду програм Всеукраїнського Харківського «ГОСЕТу» кінця 1920-х — початку 1930-х років з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України виявляє численні прізвища режисерів-березильців, учнів Курбаса, що

виступали постановниками спектаклів єврейського театру. 1929-го року Фавст Лопатинський був запрошений на постановку «Ін дер голденер Медіне» («У країні золота») за п'єсою Джека Лондона «Крадіжка» («Вовчі душі»). Борис Балабан поставив «3/4 людини» П. Петрова-Соколовського. Пізніше, 1933-го р. Володимир Складенко здійснив у «ГОСЕТі» постановку мольєрівського «Міщанина-шляхтича», асистентом режисера виступив відомий актор єврейського і польського театру Генріх Тарло, а композитором вистави був Юлій Мейтус, який у означений період активно співпрацював з «Березолем».



Програми постановок у Харківському всеукраїнському «ГОСЕТі» режисерів театру «Березиль» Б. Балабана та В. Складенка



Харківський державний єврейський театр від 1928 р. очолював Моріс Норвид, у минулому актор Московського державного єврейського театру. Однією з перших постановок Моріса Норвида у якості головного режисера стає «Американер гетер» («Американські боги») — п'єса Давида Гофштейна, написана на основі романів американського письменника Ептона Сінклера «Історія одного мільонера» та «Король Вугілля». Темою постановки стало розвінчання капіталістичної системи як машини, що знищує людину. Можна провести паралелі із програмними постановками Леся Курбаса: «Газ» Георга Кайзера, де режисер попереджає про небезпеку перетворення людини на бездушний механізм, та «Джиммі Хіггінс» за романом того ж Е. Сінклера, інсценізованим самим Курбасом.

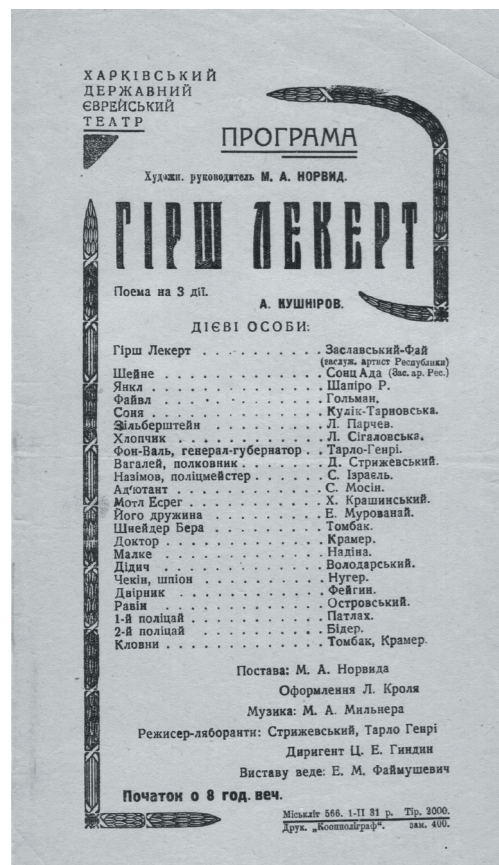


Сцена з вистави «Енергія» А. Кагана Харківський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1932 р.

Творці спектаклю «Американер гетер» прагнули також відтворити обличчя сучасної Америки та своє уявлення про неї. У головних ролях були зайняті Р. Кулик-Тарновська, А. Сонц, Ф. Заславський, Г. Тарло, Л. Парчев, І. Ізраель [19].

У Харкові Норвид як режисер явно формується під впливом Курбаса. Для його режисури стають характерними велика увага до розробки масових сцен, чітко просторово і ритмічно вибудовані мізансцени, тяжіння до синтетичного театру, зокрема до використання на сцені прийомів кіномистецтва. Ці режисерські принципи отримали реалізацію у кращих виставах Моріса Норвида «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, «Берг аруф» («На-гора») З. Чалої, «Рістократн» («Аристократи») за Шолом-Алейхемом тощо.

Напевне, найбільшого впливу курбасового «експресивного реалізму» зазнала постановка Морісом Норвидом віршованої драми Арона Кушнірова «Гірш Леккерт» (худ. Л. Кроль, 1929 р.). Вистава вирізнялася яскравим тираноборчим пафосом, масштабною побудовою масових сцен, виразним громадсько-політичним звучанням, що єднало її з виставою «Пролог» про трагічні події 1905-го року, однією з перших вистав Леся Курбаса на харківській сцені. Гірш Леккерт — єврейський юнак-чоботар, який вчинив замах на віленського губернатора фон Валь після жорстокого розгону робітничої першотравневої демонстрації, і за це був страчений. Історія молодого народного героя нового часу мала надзвичайну глядацьку підтримку. «Ця трагічна історія торкалася глядацьких сердець. Достатньо зауважити, що за перші три сезони ця вистава пройшла у харківському театрі 82 рази, та подивилися її 44 тисячі глядачів. Небувалий успіх. Певно, багато в чому був «винен» акторський ансамбль, і в першу чергу Фай Заславський [Гірш Леккерт — І. М.] та Генрих Тарло [фон Валь — І. М.]. Які це були прекрасні актори, яка мова, яка переконливість! Їх кульмінаційний діалог скидався на дуель, у котрій не було



Програма вистави «Гірш Леккерт», 1929 р.



Сцена з вистави «Гірш Леккерт» А. Кушнірова
Ліворуч Гірш — Фай Заславський з матір'ю
Харківський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1929 р.

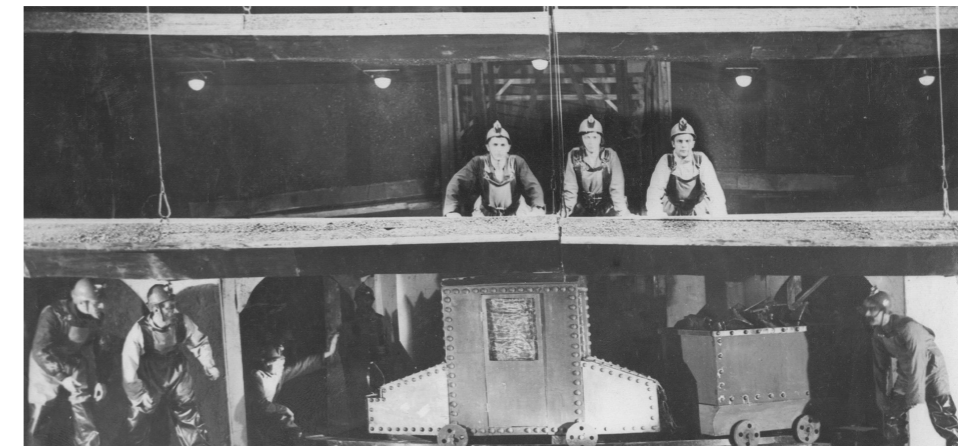


Сцена з вистави «Гірш Леккерт» А. Кушнірова
В центрі Гірш Леккерт — Фай Заславський
Харківський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1929 р.

переможця й переможеного. Обидва актори заслужили високу оцінку у театральній критиці» [20].

Втім, нові режисерські прийоми Моріса Норвида наражають режисера на закиди та звинувачення у раціоналізмі та формалізмі: «Властива цьому режисеру сухість і строгість помічається навіть на масових сценах. Вона виявляється і в зовнішній стороні, наприклад, в художньому оформленні, конструкціях, костюмах тощо.

В цей період у Норвида помічаються прагнення використати в театрі методи кіно («збільшений план», «наплив»), тенденції вводити у кожну виставу ексцентрики. У нього помітне і велике тяжіння до раціоналізму. Звідси — деяка сухість і строгість. Норвида обвинувачували в схематизмі і формалістичних тенденціях» [21].



Сцена з вистави «Роман Цат» М. Альбертона Харківський всеукраїнський «ГОСЕТ», 1932 р.

З ініціативи Моріса Норвида та за прикладом «Березоля» у Харківському «ГОСЕТі» 1929-го року було створено режисерську лабораторію. До неї увійшли молоді актори театру Абрам (Аркадій) Нугер, Даниїл Стрижевський, Еммануїл Дінор, Фай Заславський, Ізраель Сапожніков, Арон Мерензон, Єшуа Любомирський. Режисери-лаборанти отримували освіту безпосередньо на базі театру, поєднуючи теоретичні і практичні заняття. «Поставили спектакль [«Гедекте кортн» («Біті карти») М. Пінчевського — І. М.] два провідних актора — Аркадій Нугер та Фай Заславський, які входили до складу режисерської лабораторії, що існувала тоді при театрі. Серед її учасників були також Даніель Стрижевський, Ізя Ізраель (Ізраель Сапожніков), Арон Мерензон, Єшуа Любомирський, Хаїм Файмушевич, М. Володарський та інші актори. Перегодом деякі з них стали чудовими режисерами, а Нугер, Стрижевський та Мерензон працювали в театрі до останнього дня його існування. Стосовно Єшуа Любомирського, великого ерудита, то він став авторитетним театрознавцем» [22].

Проте, звинувачення у формалізмі на той час — початок 1930-х років — лунали вельми загрозливо. За мистецькі пошуки можна було отримати спершу звинувачення в ідеологічних та політичних похибках, згодом — реальний вирок... Такою була доля геніального Леся Курбаса, багатьох його талановитих учнів, численних діячів інших театрів, чия мистецька платформа відрізнялася від соцреалізму, що ставав панівним у тогочасному мистецтві. Отже, Моріс Норвид був змушений полишити Харківський «ГОСЕТ».

Вже 1931-го року з режисерів Всеукраїнського «ГОСЕТу» було сформовано режисерську колегію театру. Серед її учасників було оголошено конкурс на кращу режисерську експлікацію п'єси молодого драматурга М. Даніеля «Юліс». Найбільш переконливо свою експлікацію захистив Ізраель Сапожніков (працював під псевдонімом Ізя Ізраель), який і отримав право на першу самостійну постановку. Режисерська лабораторія — інституція, запозичена зі структури курбасового «Березоля», ставала в пригоді Всеукраїнському державному єврейському театру і в харківський, і в київський

період його діяльності. Рецензенти зазвичай відзначали високий рівень молоді режисури театру. А наприкінці 1930-х років, коли Всеукраїнський «ГОСЕТ» у Києві полишає Борис Вершилов і колектив залишається без головного режисера, художнє керівництво на кілька років (1936–1937) взагалі перебирає на себе режисерська колегія.

Ще 1927 року режисер-лаборант «Березоля» Юхим Лішанський відкриває Київський єврейський театр-студію, який за два роки був реорганізований у єввідділ (єврейське відділення) Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Поряд з академічним навчанням, студенти єввідділу мали акторську практику на сцені Київського Державного єврейського театру, самі вели театральні гуртки при численних єврейських клубах Києва. Єввідділ був єдиною фаховою школою підготовки професіональних акторів нового єврейського театру до самого свого закриття 1940 р.

За Курбасом, національний театр має бути лабораторією живої мови: «... дуже важливо, що театр мусить бути тим центром, де мусить виробитися жива мова, зразкова чиста мова. Театр завжди був культиватором мови» [23].

Задля втілення завдання говорити з глядачем не «жаргоном», як часто називали побутову єврейську мову їдиш, а чистою літературною мовою, Всеукраїнський Харківський «ГОСЕТ» активно співпрацює з такими відомими єврейськими письменниками і драматургами, які писали на їдиші, як Лев (Лейб) Квитко, Аврам Вев'юрко, Давид Бергельсон, а також Володимир Біль-Білоцерковський. Молодий драматург Перець Маркіш служив у театрі завідувачем літературної частини. «Дирекція і художня рада почала тісніше зв'язуватись з єврейськими радянськими молодими драматургами. В результаті театр починає одержувати ряд оригінальних нових єврейських п'єс, наприклад, «Гірш Леккерт» Кушнір'ова, «Останні» Резніка, «Кров» Оршанського, «Ніт гедайгет» Маркіша, «Юліс» Даніеля й ін.» [24].

Коли в Україні внаслідок суспільно-політичних катаклізмів (Друга світова війна, Голокост) суттєво зменшилася кількість носіїв мови їдиш, це стало однією з формальних причин закриття цілого ряду єврейських театрів у СРСР. За таким рішенням стояли й політичні чинники, що врешті призвело до повного зникнення єврейського (їдишського) театру.

■ ■ ■

На особливу увагу заслуговують дружні і творчі взаємини Леся Курбаса і Соломона Міхоелса (спр. пр. — Вовсі), видатного єврейського актора, очільника Московського «ГОСЕТу». Знаючи інтерес Курбаса до талановитих проявів національних культур, зокрема єврейської, можемо припустити, що організація 1920-го року Олексієм Грановським (спр. — Абрам Азарх) Московського державного єврейського камерного театру не могла пройти повз його увагу.

Грановський протягом 1912–1914 рр. працював у Мюнхені з режисером Максом Рейнхардтом, що значно вплинуло на його творчість. Московський «ГОСЕТ» (з 1925-го р. — «ГОСЕТ»), зберігаючи національні ознаки і традиції, відпочатково являє собою театр європейського рівня, демонструючи високу театральну культуру, міцну ансамблевисть, виразність мови і жести.



Леся Курбас
1920-ті рр.

Соломон Міхоелс
1920-ті рр.

Московський «ГОСЕТ» багато і успішно гастролює. Навесні 1926-го року театр приїздить до Києва на гастролі вже втретє, пропонуючи глядачеві свій кращий репертуар: «Ніч на старому ринку» за І.-Л. Перецем, «Ді Кішефмахерін» («Чаклунка») за А. Гольдфаденом, ревію «Три єврейські родзинки» тощо.

«Знову привал єврейських комедіантів у нашому місті. Стало вже необхідністю по весні приймати в себе цих гостей. Театр до того став близьким до свого глядача, що до його вистав готуються, як до свята.

Висока театральна культура Госета давно його висунула у лави кращих європейських театрів. Про нього говорять та пишуть не тільки у нас, але й закордоном. Проте найголовніше, не хвалебні гімни, які розсипають театру рецензенти за обов'язком та професією. Госет має свого масового рецензента.

У будь-якому єврейському робітничому клубі, у майстерні чи фабриці, у Дитячому будинку, чи на педагогічних курсах ви завжди побачите жест Госета, почуєте його пісеньку, помітите наслідування йому.

В історії єврейського театру ніхто не вкаже періоду, коли б театр ось так «вплався» б у життя мас» [25].

Гастролю Московського державного єврейського театру навесні 1926 р. збіглися в часі з реорганізацією та переїздом «Березоля» до Харкова, тодішньої столиці України. У приміщенні ІІ Державного театру ім. Леніна (колишній театр «Соловцов») 4 травня відбувалася грандіозна церемонія провідів. Кияни — діячі театру і культури, прості шанувальники театру — прийшли побажати творчому колективу «Березоля» успіхів у Харкові. Відомий київський театрознавець Хаїм Токар описав проводи «Березоля», принагідно задокументувавши братні стосунки між Курбасом і Міхоелсом, між українською та єврейською театральною спільнотою: «Березіль» був не тільки національним, але й інтернаціональним явищем. Багато яскравих моментів було на цих урочистих проводах. Діячі двох культур — єврейської й української — Терещенко (від українських літераторів) та Лур'є (від єврейських) різними мовами говорили одне й те саме про «дорогий для них «Березіль».

Великого піднесення досягнув захід, коли братнім поцілунком обмінялися заслужений артист республіки, прем'єр Московського Державного Єврейського Театру **Міхоелс** [виділення тут і далі в оригіналі публікації. — І. М.] і народний артист України **Курбас**. Довго не змовкала овація, якою трудова публіка «Березоля» відповіла на цю братню зустріч.

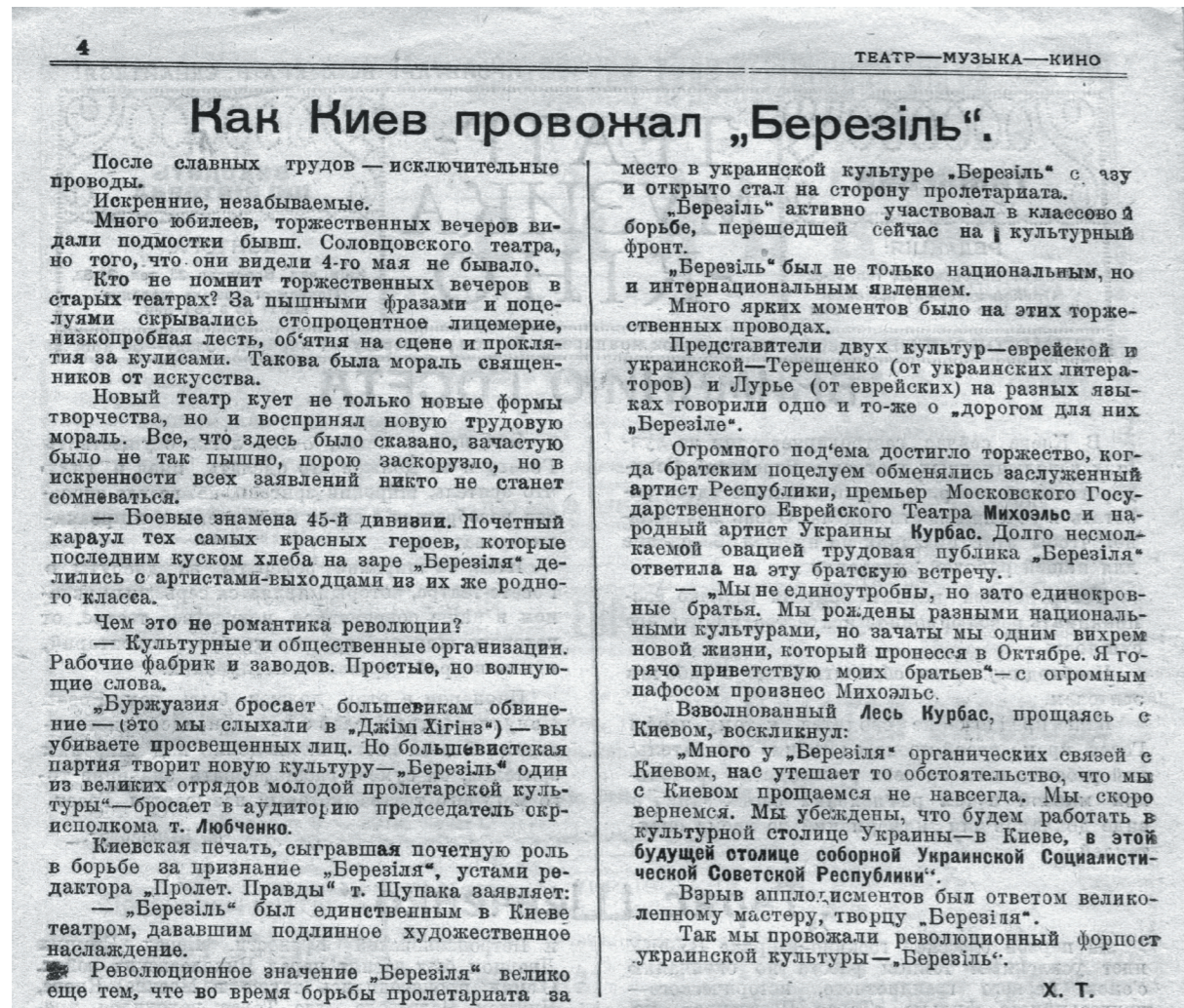
— «Ми не єдиноутробні, проте єдинокровні брати. Ми народжені різними національними культурами, але зачаті ми одним вихором нового життя, що пронісся у Жовтні. Я палко вітаю моїх братів» — с величезним пафосом промовив **Міхоелс**.

Схвилюваний **Леся Курбас**, прощаючись з Києвом, вигукнув: «Багато у «Березоля» органічних зв'язків з Києвом, нас втішають ті обставини, що ми з Києвом прощаємося не назавжди. Ми скоро повернемося. Ми впевнені, що будемо працювати у культурній столиці України — у Києві, у **цій майбутній столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки**».

Вибух аплодисментів був відповіддю прекрасному майстрові, творцю «Березоля». Так ми проводжали революційний форпост української культури — «Березіль» [26].



Гастролю Московського «ГОСЕТу» у Києві, 1924 р.
Трупа на тлі приміщення театру ім. Леніна (кол. Соловцов), в якому працював «Березіль»



Від'їзд «Березоля» до Харкова, 1926 р.

Спільність цілей і завдань «Березоля» і Московського «ГОСЕТу», подібність естетичних платформ, врешті-решт, людське взаєморозуміння та дружні стосунки, вірогідно, зумовили те, що позбавлений свого театру, звільнений з роботи Лесь Курбас їде до Москви і знаходить прихисток у Соломона Міхоелса в «ГОСЕТі». Такий рівень взаємин ключових постатей українського і єврейського театрів видається значно важливішим, ніж розгорнута років з десять тому гостра полеміка між поважними вітчизняними театрознавцями, на постановку якої ж вистави Міхоелс запросив Курбаса в жовтні 1933-го року — знаменитого шекспірівського «Короля Ліра» чи маловідомої антифашистської п'єси Ф. Вольфа «Стіна плачу»? [27, 28]. У протоколі допиту Леся Курбаса після арешту в Москві читаємо, що це була п'єса Вольфа «Стіна плачу». Втім, слушно буде навести також думку московських дослідників єврейського театру.

У газеті «Культура» від 21–27 вересня (№37) [2006 р.] була надрукована стаття про Соломона Міхоелса «Кожен жест — монолог» з коментарями актриси «ГОСЕТу» Марії Котлярової. Тема матеріалу — взаємостосунки Соломона Міхоелса й режисера Леся Курбаса.

Рік тому на Міхоелсівських читаннях зав'язалася гостра дискусія, присвячена найвідомішій виставі Міхоелса — «Король Лір», — розповів автор статті Гавриїл Заполянський кореспонденту Агенції Єврейських Новин (АЄН). — Мова йшла про те, наскільки Лесь Курбас міг вплинути на постановку «Ліра».

Питання про те, наскільки великий цей вплив та чи міг Міхоелс прийняти концепцію Курбаса, допоки залишається відкритим. Після того, як на Україні був розігнаний театр Курбаса «Березиль», режисер поїхав до Москви.

Соломон Міхоелс надав Курбасові прихисток й роботу. Очевидці твердять, що, убезпечуючи Курбаса від репресій, Міхоелс не дозволяв йому з'являтися в театрі — всі його зустрічі з акторами й режисерами відбувалися поза стінами «ГОСЕТу». Незважаючи на це 25 грудня 1933 року Лесь Курбас був заарештований.

Лише багато років по тому стало відомо, що 3 листопада 1937 року він був розстріляний. Курбас був значною фігурою у театральному світі. Настільки значною, що його не наважилися заарештувати у Києві. Він був вельми великим другом євреїв. Одна з перших вистав, поставлених Курбасом, мала назву «Євреї», й з нею він об'їхав багато містечок Західної України.

Він дуже любив «ГОСЕТ», не раз відвідував його спектаклі, зустрічався з Міхоелсом та Грановським. І якщо б я створював енциклопедію «Друзі єврейського народу», то Лесь Курбас неодмінно посів би у ній гідне місце» [29]. Так шанобливо висловлювався про видатного українського режисера дослідник Г. Заполянський в інтерв'ю. А в своїй статті, розвиваючи означену тему, зазначив:

«Так вже склалося, що на останніх Міхоелсовських читаннях [2005 року — І. М.] не було єдиної в Москві живучої на той час актриси театру Міхоелса — Марії Котлярової [померла у вересні 2008-го р. — І. М.]. Після дискусії про постановочні пріоритети: Лесь Курбас чи Сергій Радлов, що виникла на читаннях по докладу Вадима Гаєвського, я наважився зателефонувати до Марії Юхимівни, яка розповіла:

«Роз'ясню ситуацію, котра склалася впродовж 1933–34 років — напередодні «Ліра». Загальновідомо, що прем'єра відбулася 10 лютого 1935 року.

Цьому передувало те, що з 9 жовтня по 26 грудня 1933 року над виставою (в яких формах, важко встановити) почав роботу відомий український режисер Лесь Курбас, вигнаний зі свого театру «Березиль» та прийнятий на роботу до «ГОСЕТу» як педагог театральної студії й постановник «Короля Ліра». Арешт режисера перервав цю роботу.

У березні 1934 року, вже на чолі з режисером Сергієм Радловим, була проведена перша репетиція за столом, а подальша робота тривала близько року. Що лишилося від задуму Міхоелса-Курбаса та що нове було привнесене до вистави за рік репетицій Радловим — нелегко визначити. Наскільки це принципово важливо?! Важливо, вочевидь, якщо пошуки й суперечки не припиняються. Справа у особливостях становлення одного з тих театральних стилів, який прийшов і на Україну, і в найбільші московські театри зі шкіл Макса Рейнгардта та Ервіна Піскатора; як він розвинувся у «Березолі», «ГОСЕТі», «Габімі», Театрі Вс. Мейерхольда, які він містив у собі можливості та чи існує вірогідність їх розвитку сьогодні» [30].

Про взаємини Курбаса і Міхоелса так згадував знаний єврейський актор і режисер, багаторічний очільник Київського «ГОСЕТу» Мойсей Гольдблат: «Дружба Олександра Степановича Курбаса і Соломона Михайловича Міхоелса народилася вже з перших днів появи цих видатних митців на горизонті нашого мистецтва. З кожною новою роботою, як Курбаса, так і Міхоелса, їм обом ставало зрозуміло, що в їхньому творчому методі є елементи великої творчої близькості. Під час кожного приїзду Московського державного єврейського театру на гастролі до Києва Міхоелс користувався нагодою, щоб подивитися вистави «Березоля» і, по можливості, особисто зустрітися з Курбасом. І нам, своїм учням, він також радив не проминати нагоди познайомитися з постановками Курбаса. За порадою Міхоелса, а іноді й разом з ним, ми переглянули в «Березолі» в різні роки цілий ряд вистав, про які Міхоелс відгукувався як про близькі йому своєю ідейно-естетичною спрямованістю. Надзвичайно імпонувала Міхоелсу широта поглядів Курбаса-митця, його громадянський пафос, темперамент думки, пристрасна публіцистичність і тонка емоційна культура. У багатьох роботах українського режисера Соломона Михайловича приваблювали також сміливість і чіткість практичного малюнка та рішучість, з якою Курбас ламав застарілі сценічні шаблони й традиції театру.

Курбас, так само як і Міхоелс, був рішучим противником розважального театру. Обидва вони були поборниками театру великої соціальної думки, суспільного пафосу і глибоких пристрастей, театру, що організує свідомість, розум, волю і почуття глядача. На їхню думку, поетичне укрупнення життєвого факту не було униканням дійсності. Навпаки, загострювати увагу глядача на ретельно відібраних типових фактах і явищах дійсності — право й обов'язок кожного справжнього художника. Обидва вони домагались життєвої правди, керуючись думкою Маяковського, що мистецтво — це не дзеркало, а збільшувальне скло. Тому вони у своїй творчості і вихоплювали з гущі життя найхарактерніші явища і, збільшуючи їх, обертали на образи-символи. Тепер на усім зрозуміло, що обидва вони були справжніми поетами-романтиками радянського театру. Обидва в своїх невинних творчих шуканнях та експериментах керувалися не пустим марнославством, не рекламним розхвалюванням своїх новацій, а бажанням зробити театр такою суспільно-виховною силою, яка не лише відображає, а й перетворює світ.

Була у них ще одна риса, яка свідчила про їхню творчу спорідненість: смертельна ненависть до провінціалізму, відсутності смаку, до фальшу і бездумності в театрі, до рабського підкорення так званій єдності жанру. Вони відкрито боролися за вільне жанрове тлумачення режисером драматургічного матеріалу, за всебічний розвиток багатопланового синтетичного театру, за право знаходити в кожній п'єсі, кожному епізоді, кожній ролі свій образно-поетичний еквівалент, свій, якщо можна так висловитись, естетико-виховний «коефіцієнт корисної дії». Однак відразу ж слід зазначити, що обидва майстри були далекі від нудного дидактизму та повчальності. Вони, мабуть, добре пам'ятали застереження древнього Навої про те, що «птаха повчальності невесело співає». Про вистави Курбаса й Міхоелса можна говорити що завгодно, але тільки не те, що вони були нудними.

Міхоелс твердив, що Курбас належить до тієї категорії митців, які завжди знають, що вони хочуть повідати світові. Разом з тим Соломон Михайлович не вважав Олександра Степановича сухим раціоналістом. Він завжди підкреслював, що у виставах Курбаса поряд з яскравістю та витонченістю думки є палкі людські почуття. Відзначав також уміння Курбаса вплітати в драматургічну тканину вистави музичні фрагменти, зберігаючи завжди почуття міри й такту, що свідчило про бездоганний смак керівника «Березоля». З таким же творчим задоволенням сприймалися у цих виставах елементи пантоміми, акробатики, хореографії, сольного і хорового співу, не кажучи вже про суму технічних засобів, як, наприклад, відкриті перестановки декорацій, шумові й світлові ефекти тощо, до яких і зараз вдаються режисери.

Говорячи про умовність у театрі, не можна на вказати, що у цьому питанні Міхоелс не завжди і не беззаперечно сприймав окремі умовні прийоми Курбаса. Завзятий прихильник лаконічно-узагальненого мистецтва, Міхоелс разом з тим визнавав пріоритет драматурга у визначенні стилю вистави, а Курбас інколи грішив тим, що перетворював п'єсу на привід для режисерського експерименту. Та в основоположних своїх поглядах на завдання радянської режисури Курбас і Міхоелс, судячи з розповідей останнього і з того, що нам довелося бачити в «Березолі», були згодні, що наш театр тільки тоді виправдовує своє призначення, коли створює вистави, сповнені високої громадянської патетики, глибинної й яскравої думки та досконалої форми. «Курбас, — говорив Міхоелс, — не лженоватор, але й не епігонствующий традиціоналіст. Він з'явився і діє від свого власного імені: на всьому, що він робить, лежить печать органічності й мистецької чесності».

Міхоелс захоплювався фанатичною відданістю Курбаса мистецтву взагалі, театральному «Березолі» та його колективу — зокрема. Міхоелсу було відомо з власного досвіду, що зрозуміти й оцінити важку подвижницьку працю актора може тільки той режисер, який є сам актором, а обидва вони — і Міхоелс, і Курбас — були, як казали

колись, «акторами з божої ласки». Та любов Курбаса до актора була далекою від будь-якої сентиментальщини, всепрощення й компромісів. Навпаки, чим талановитішим він вважав актора, тим вимогливіше й суворіше до нього ставився, навіть коли йшлося про найнезначніші дрібниці. Пошлякам здавалося, що Курбас надто самовпевнений митець, але його соратники знали, що він і до самого себе ставився з суворою самокритичністю. Він не прощав ні собі, ні іншим хибного, показного удавання, а шукав у всьому поезію і правду життя.

Розповідаючи про свої зустрічі з Олександром Степановичем, Соломон Михайлович завжди підкреслював надзвичайну талановитість Курбаса і його енциклопедичну освіченість, особливо в галузі класичної літератури та драматургії.

Творча дружба Курбаса й Міхоелса залишила глибокий слід у серцях багатьох акторів обох театрів. Кращі представники «Березоля» завжди цікавилися роботами Міхоелса. Найкрасномовніший доказ цього — тісний творчий контакт, що існував між Міхоелсом і Мар'яном Крушельницьким. Контакт цей знайшов своє практичне вираження у постановці «Тев'є-молочника» в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, до якої Міхоелс був залучений Крушельницьким як режисер-консультант.

У 1951 році мені пощастило здійснити спільно з Мар'яном Михайловичем у Харківському театрі ім. Т. Шевченка виставу Г. Мдівані «Люди доброї волі». Головну роль у ній, як і в «Тев'є-молочнику», виконував Крушельницький.

Після вечірніх репетицій ми з Мар'яном Михайловичем інколи прогулювались по Сумській вулиці, згадували Олександра Степановича Курбаса. Мар'ян Михайлович погоджувався з творчою оцінкою, яку дав Курбасові Міхоелс, що своєю творчістю Олександр Степанович безперестанно будив думку і зогрівав серця глядачів, що головною темою його творчості, його зверх-зверхзадачею було прагнення утвердити в житті людську красу, гуманність і справедливість» [31]. Така характеристика з позиції діячів єврейського театру видається показовою для висвітлення творчості та особистості Леся Курбаса.



Таким чином, з огляду на вищевикладене, можна визначити такі аспекти розглянутої теми як:

- Єврейський елемент у житті і творчості Леся Курбаса.
- Вплив Курбаса на сучасний йому єврейський театр.
- Взаємини, а також творчі й особисті контакти Курбаса з відомими діячами єврейської культури.

Безсумнівно, що протягом всього життя видатний український режисер Лесь Курбас займав надзвичайно активну позицію стосовно взаємовпливу та взаємозбагачення національних культур, зокрема української та єврейської. Як митець, що набагато випередив свій час, Лесь Курбас не замикався у рамках вузьконаціональних традицій, завжди був відкритий для сприйняття кращих надбань світової культури задля розвою і збагачення культури української.

Джерела

1. Дейч А. И. По ступеням времени : воспоминания и статьи; под ред. В. М. Кордун ; сост. Е. К. Малкина-Дейч. — Київ : Мистецтво, 1988. — С. 120. Переклад з російської І. Мелешкіної.
2. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) — Львів: Ін-т народознавства НАН України. 1995. — С. 69–70.

3. Абрам Дерман. Е. Н. Чириков — Режим доступу: http://www.russianresources.lt/archive/Cirikov/Cirikov_3.html. Переклад з російської І. Мелешкіної.
4. [Лозинський М.]. Аматорська вистава / (м.л.) // Діло. — 1909. — 24 листопада (чис. 260).
5. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) — Львів: Ін-т народознавства НАН України. 1995. — С. 71–72.
6. Діло. — 1909. — 26 листопада (чис. 262).
7. Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Рукопис: український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. — Київ : Криниця, 2004. — Т. 1. — С. 293.
8. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) — Львів: Ін-т народознавства НАН України. 1995. — С. 72.
9. Основні віхи творчого шляху Леся Курбаса / Березіль : із творчої спадщини. / упоряд. та авт. прим. М.Г. Лабінський. — Київ : Дніпро, 1988. — С. 484.
10. Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925—1950 — Київ: Дух і літера, 2003. — С. 47.
11. Берман Х. Эстер Каминская в бушующей Украине // От сердца к сердцу. — 2001. — № 27. — С. 16.
12. Якубовський Ф. На терезах двох культур // Вісті. — 1926. — 23 березня.
13. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв — Київ : [МТЦМ ім. Леся Курбаса], 2005. — С. 106–107.
14. Ян. Г. Кайзер — «З ранку до півночі». Євтеатр «Кунст-Вінкл» // Барикади театру. — Київ, 1923. — № 2–3 (30 грудня) — С. 17.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Тарнопольская Л. А., Рабинович М. Э. О еврейском театре в г. Харькове (первая треть XX в.) [Электронный ресурс] : (по страницам старых театр. журн. и газет) / Л. А. Тарнопольская, М. Э. Рабинович. — Электронные текстовые данные — Харьков : ХГНБ, 2014. — Режим доступу: http://www.docme.ru/doc/280209/tarnopol_skaia-l.-a.-rabinovich-m.-e.-o-evrejskom-teatre-v... Переклад з російської І. Мелешкіної.
19. Полякова Ю. Єврейський театр у Харкові (1915—1945) / Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ — початку ХХІ ст. / за заг. наук. ред. доктора мистецтвознавства М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Київ: Фенікс, 2017. — С. 687–688.
20. Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925—1950 — Київ: Дух і літера, 2003. — С. 38–39. Переклад з російської І. Мелешкіної.
21. Лейпцигер М. 20 років єврейського радянського театру на Україні // Театр. — Київ, 1938. — № 5. — С. 38.
22. Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950 — Київ: Дух і літера, 2003. — С. 32. Переклад з російської І. Мелешкіної.
23. Курбас Лесь. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя / Березіль : із творчої спадщини / упоряд. та авт. прим. М.Г. Лабінський. — Київ : Дніпро, 1988. — С. 130.
24. Лейпцигер М. 20 років єврейського радянського театру на Україні // Театр. — Київ, 1938. — № 5. — С. 37.
25. Токарь Х. 3-й приезд Госета // Київ. Театр-Музика-Кіно. — 1926. — №24 (4–11 травня). Переклад з російської І. Мелешкіної.
26. Х. Т. [Токарь Х.] Как Киев провожал «Березиль» // Київ: Театр-Музика-Кіно. — 1926. — № 25. — С. 4. Переклад з російської І. Мелешкіної.
27. Скалій Р. Білі плями в біографії Леся Курбаса // Науковий вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць — К. ; Черкаси, 2008. — Вип. 2/3. — С. 248–255.
28. Корниенко Н. «Король Лир»: Курбас — Михоэлс. Последняя репетиция // Театр : Литературно-художественный журнал. — 2014. — № 17 (Июль). — С. 56–65.
29. Баскакова А. «Культура» опублікувала статтю о Михоэлсе [Электронный ресурс] // Агентство Еврейских Новостей. — 2006. 28 сентяб. — Режим доступу: <http://www.aen.ru>. Переклад з російської І. Мелешкіної.
30. Заполянский Г. Мария Котлярова: У Михоэлса каждый жест — монолог [Электронный ресурс] // Культура. — 2006. — № 37 (21–27 сентяб.). — Режим доступу: <http://new.kulturportal.ru>. Переклад з російської І. Мелешкіної.
31. Гольдблат М. Два майстри / Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В. Василька; упоряд. та прим. М. Лабінський. — К. :Мистецтво, 1969.

Анастасія Канівець,
старший науковий співробітник відділу кіно

РЕПРЕСОВАНА КІНОІСТОРІЯ ФАВСТА ЛОПАТИНСЬКОГО

1. Українська минувшина у фільмах Фавста Лопатинського, або національне кіно в період репресій

Фавст Львович Лопатинський належав до «театрального» поповнення українського кіно 1920-х років. Його звернення до молодого прогресивного мистецтва було не випадковим: «Березіль» загалом був схильний до експериментів, мистецьких перетинів, зокрема інкорпорації в театральне дійство елементів кіно і цирку. Лопатинський належав до тих, хто розвивав це особливо послідовно. Характерно, що саму «матерію» вистави, важливою компонентою якої був трюк, митець називав «кінофільмою»; театрознавець Наталя Єрмакова навіть побачила в його роботі зі сценічним простором, де «дію творили трюк, гег, атракціон», паралель із пригодницьким фільмом. Зрештою, в 1925 році Лесь Курбас, звернувшись до правління Мистецького об'єднання «Березиль» (МОБ) щодо роботи «Березоля» із кіномистецтвом, запропонував доручити це саме Лопатинському [1]. У 1927 році один з найталановитіших, найулюбленіших учнів Курбаса залишає «Березиль», щоб остаточно присвятити себе кіно.

Лопатинський встиг відзняти не так багато фільмів (зрештою, на кінодіяльність йому було відпущено лише десятиріччя): він випустив «Синій пакет» (1926), «Василину» (1927), «Суддю Рейтанеску» (1929), «Кармелюка» (1931), «Висоту №5» (1932), попрацював над «Васею-реформатором» (яким зрештою в 1926 році дебютували автор сценарію Олександр Довженко (невдало) і оператор Данило Демуцький). Найбільш гучними виявилися проекти на історичному матеріалі — екранізація «Бурлачки» І. Нечуя-Левицького «Василина» (1928) і «Кармалюк» (1931). Мав бути в його доробку і «Захар Беркут» за повістю Івана Франка, — історія перемоги західноукраїнської громади над навалою зі Сходу. За екранізацію режисер взявся 1929 року, після «Судді Рейтанеску»



Фавст Лопатинський.
1920-ті рр. Фото з
колекції МТМКУ



Плакат до фільму Ф. Лопатинського
«Василина». З журналу «Кіно»,
№21–22, 1927



Кадр з фільму Ф. Лопатинського
«Кармелюк». 1930 р.

Кадр з фільму Ф. Лопатинського «Василина», опублікований в журналі
«Кіно», №13, 1927

(про революційне підпілля і боротьбу з сигуранцею в Румунії) [2]. Проте фільм так і не був втілений.

Про бачення Лопатинським завдань національного кіно яскраво говорить «Анкета» журналу «Кіно» 1928 року, запропонована громадським і кінодіячам. На питання: «Як повинно будуватись надалі українське кіно, щоб щільно ввійти, як невід'ємний чинник, до української радянської культури?» — режисер відповів: «Тримати курс на притягнення кваліфікованих робітників, незважаючи, розуміється, на їхнє національне походження, проте з обов'язковими можливостями будування українського фільму» [3]. Цікаво, що, за опублікованими Василем Марочком донесеннями ДПУ, в 1927–1929 році в українській кіноспільноті склалися опозиційні групи — українців і росіян, українців і євреїв. Лопатинський був серед помітних представників «української партії». У донесеннях згадується і пов'язаний з ним випадок, що певним чином ілюструє витоки «українського» й «неукраїнського» (точніше, російськомовного «Центру») протистояння. У розмові з редактором Фельдманом україномовний Лопатинський почув від нього різке: «Розмовляйте зі мною, будь ласка, російською!» Інший редактор, Дмитро Бузько, спробував «виправдати» режисера: «Товариш Лопатинський — родом з Галичини, і йому, вочевидь, важко говорити про сценарій російською мовою». На це Фельдман зреагував жестом і вигуком, що мали означати: «Знаємо ми вас, всі ви такі!». Подібні випадки не могли не посилювати антагонізм [4] і, зрештою, підтримували небезпечну репутацію Лопатинського як «націоналіста». Втім, справжні неприємності з владою на цьому ґрунті почалися дещо пізніше.

У 1928 році світ побачила «Василина» за «Бурлачкою» І. Нечуя-Левицького, що пройшла екранами досить мирно. Відгуки на неї стосувалися передусім проблеми екранізації загалом; при цьому у статтях переважно підтримували право кінематографістів на зміну фабули й навіть ідеології літературного першоджерела [5]. Та в 1931 році Лопатинський знімає фільм «Кармалюк», навколо якого спалахнули справжні пристрасті. У рубриці журналу «Кіно» «Що нам готує фабрика», з підзаголовком-мото: «Витриманої, марксівської аналізи минулого — нещадного розвіювання націоналістичного романтичного диму — викривання соціального коріння подій — ось що потрібно для нашого історичного фільму», режисер розповів про свою майбутню кінокартину. Героя він бачив узагальненим образом боротьби селянства «з політичним та соціальним гнітом, що, в цьому випадкові, втілювався в польських панах». Кармалюк мав виглядати не як «лубочний красунь», а як сильний духом лідер. Операторська робота мала бути в «стилі старого гобелена» [6], що, вочевидь, мало додати історичної «атмосферності» (це, до речі, нагадує «Зливу» Івана Кавалерідзе 1929 року, відзняту на тлі чорного оксамиту, з гримом «під бронзу» для селян і «під порцеляну» для панства). Попри обнадійливий початок, готовий кінопродукт зазнав найгострішої критики. Наприклад, у статті з промовистою назвою «Класова боротьба в кіно» його звинуватили в романтизації минулого, заявили, що з «Кармалем» треба боротися [7]. «Романтика старих часів», вочевидь, загалом була геть не на часі. За два роки за неї гостро критикуватимуть вже покійного (наклав на себе руки) наркома освіти Миколу Скрипника, що чимало зробив для українського ренесансу 1920-х років і зрештою поплатився за це. Він, за твердженням активного борця з українізацією Андрія Хвилі, «... ідеалізував націоналістичне минуле гетьманської, козацької України, ставив кордон між СРСР і радянською Україною...»; так само і підтримуваний ним Лесь Курбас «...по націоналістичному подавав наше історичне минуле.» [8]. Вочевидь, «романтизація» славного повстанського минулого в «Кармелюку» — хоч і в «декораціях» XIX ст., також лякала. Не допомогло навіть зміщення акцентів, подачу як головних ворогів «польських панів», а не державної системи Російської імперії.

У тій же «Класовій боротьбі в кіно» проти Лопатинського прозвучало і серйозніше звинувачення. Як виявилось, режисер відмовився знімати фільм про трудящих Захід-

ної України: «Він заявив, що справа там стоїть гаразд, а тому ніякої боротьби немає й знімати нема чого. Це говорено під час кривавих операцій польського фашизму на Західній Україні. Цей виступ — відверто нацдемівський, уенерівський...». Не дивно, що кінематографісту закинули «капітуляцію перед фашистською диктатурою Польщі», і загалом віднесли цю історію до фактів «прояву обурливого місцевого націоналізму» [9]. Мотив Польщі, до речі, згодом прозвучить і в його слідчій справі.

Про те, що тему Кармелюка фільмом Лопатинського розкритою не вважали, свідчить і те, що в 1937 році за неї взялися сценарист Суходольський і режисер Тасін. Журнал «Радянське кіно» пояснював, чим був незадовільний попередник: «Фільм... неправильно трактував образ Кармалюка. Режисер припустив націоналістичні елементи у показі подій...». І радив авторам нової версії: «...треба уникнути помилок, що були припущені в попередній постановці...» [10] «Наклепом на народного героя» «контрреволюціонера Лопатинського» «Кармелюка» було названо у статті з також показовою назвою «Образ народного героя» [11].

Безпосередньо загрозливі ноти прозвучали в статті Грідасова «Як шкодили націоналісти в українському кіно», де Лопатинського було прямо названо в числі «ворогів народу» (номер вийшов у червні 1937 року — якраз тоді він був заарештований НКВС). Тут же пригадали і «Кармелюка», і «Василину». В редакційній версії історія спокушеної паничем селянки, що змогла розпочати життя наново, влаштувавшись на фабрику (тобто перейшовши з селянства до пролетаріату), кардинально перетворилась. В ній побачили поетизацію старого сільського побуту, з зображенням радісної праці на пана замість жорсткого класового протистояння (яке взагалі було підмінене особистим) і як фінальну винагорода за страждання — легку роботу на фабриці, себто на капіталіста. За ідеалізацію «старого» життя вкотре розкритикували «Кармелюка». Несхвально оцінили й пригодницький первінь стрічки. Її назвали «дешевим детективом», де «класова боротьба зводилась до погоні, переслідувань, переодягань, трюкацтва». Трюк же нібито заміняв тут психологію персонажів. Загалом же режисера звинуватили в тому, що він «штовхав молоду українську кінематографію на шлях американського детектива і формалістичної комедії». У цих рисах — ексцентриці і детективізмі — Грідасов побачив політичний момент, а саме «рівняння на Захід», що автоматично означало опозицію російському, себто радянському мистецтву. Не забув він і «старі гріхи» ще театрального періоду Лопатинського — роботу «в дусі березилівської «Шпани» Ярошенка і «Пошилися у дурні», де переважали ексцентричні, циркові і мюзік-хольні номери» [12].

Варто зазначити, що можливості ексцентриади, трюку режисер послідовно розробляв у своїй театральній діяльності, починаючи з режисерського дебюту «Нові йдуть» (що, як загалом ранні його роботи, став одним з найрадикальніших постановок в українському театральному авангарді) [13]. Вже в нових, кінематографічних формах по-справжньому виявити їх він не встиг, та причин для усунення Лопатинського було вже достатньо і без того.

На той час існувала практика поступового відсторонення режисерів від роботи: наприклад, спершу їх переорієнтовували на науково-популярне кіно, потім зовсім знімали з кіновиробництва. Фавста Лопатинського перевели у сценаристи [14]; у слідчій справі він уже значився як «сценарист на договірній основі» [15].

Характерною, втім, була і сценарна діяльність. Так, разом із Юрієм Мокрієвим він узявся за сценарій «Гнат Голий», в основі якого лежала історія з часів Коліївщини. У центрі, як пояснював у своїй статті директор київської кінофабрики Семен Орелович, мав бути конфлікт між репрезентантом козацької старшини Савою Чалим (спершу одним з гайдамацьких ватажків, потім зрадником) і Гнатом Голим — «представником інтересів соціально й національно пригніченого українського трудового народу». Характерно, що основні труднощі в роботі були пов'язані саме з образом Чалого — його «соціальним

корінням» і мотивацією [16]. Можна припустити: самого факту належності до гайдамацької еліти, що давало змогу трактувати події в душі «класової боротьби», Лопатинському було мало. Зрештою, як повідомив журнал «Радянське кіно», літературний сценарій було завершено; ставити фільм мав Борис Тягно [17] — також березілець, що прийшов з театру до кіно. Проте, за свідченнями режисера Віталія Кучвальського (його допитали під час перегляду справи репресованого Лопатинського у 1962 році), стрічку було знято з тематичного плану і робота припинилася [18].

Варто згадати про те, що Лопатинський вже звертався до образу Сави Чалого — в постановці однойменної п'єси І. Карпенка-Карого 1927 року. Цю виставу, останню для нього в «Березолі», сприйняли вельми неоднозначно — передусім через сам характер джерела, з його зверненням до болючих питань національної історії і складним образом героя. Проте навіть ті зауваження, що стосувалися більше автора п'єси, ніж постановника, діставали досить небезпечно для тих часів підґрунтя. Так, Юрій Смолич, звинувативши драматурга в обґрунтуванні зради Сави психологічно, а не соціально, провів паралель із сучасною інтелігенцією. В своїх пошуках можливостей здійснити національні ідеали вона опинилася в таборі буржуазії — натяк, що свідомо чи ні містив чи не пряму погрозу [19]. В згадках про сценарій не вказано, чи був він пов'язаний із п'єсою; проте сміливо можна припустити, що Лопатинський оглядався на свій попередній досвід, тим більше, що вказані критикою «помилки» — складність образу Сави, слабко пророблена соціальна мотивація (на відміну від психологічної) — ті самі.

Проте найрадикальніший сценарій Фавста Лопатинського був попереду. Дослідник Олександр Безручко опублікував документ, що зберігається в Галузевому державному архіві СБУ — донесення про сценарій Лопатинського «Україна» (1932 р.), написаний агентом з оперативним псевдонімом «Чорний» (кінематографістом, другом режисера). Сценарій, створений під враженням від поїздок селами України, мав риси того, що можна назвати «сконденсованою історією України» в кінематографі (форми, запропонованої Олександром Довженком у «Звенигорі» (1927) й Іваном Кавалерідзе у «Зливі» (1930)). Пролог показував: будівництво Санкт-Петербурга Петром I, під час якого загинуло багато українських козаків; село, що оплакувало їх; сцени славного минулого Січі. Перша частина демонструвала квітучі «дореволюційні» села і громадянську війну, що принесла руїну. Друга і третя — повоєнну відбудову, ціною величезних зусиль. Четверта — її плоди: розорені села і міста, прірву між умовами життя для партійців і «простих людей». П'ята, найкрамольніша — «Хлібозаготівля», де факто показувала сцени голодомору. Шоста — сцени голоду, спустошення і арештів. Викличність зображення посилювалася іронічними титрами, на кшталт діалогу селян: «А що це таке сіціалізм?» — «А хто ж його зна, от зруйнували село, тепер значит, кажуть що це і є сіціалізм» [20].

До речі, в 1932 році Київський облвідділ ДПУ заарештував і чотири місяці протримав оператора Данила Демуцького за звинуваченням у «розголошенні даних допиту і приховуванні сценарію Лопатинського «Україна». «За отриманими даними», він збирався переправити текст за кордон через польське консульство. Тоді, проте, його відпустили за браком доказів [21]. Цікаво, що самого сценариста заарештували аж наступного 1933 року, за звинуваченням у абстрактній «контрреволюційній діяльності». Тоді він також чотири місяці пробув під вартою, з тим його відпустили. Втім, кампанія справжньої боротьби з національним кіно вже розпочалася. Зокрема, в 1933 році в харківській «Літературній газеті», у статті «Розгромити націоналізм у кінематографі», «Василина» і «Кармалюк» згадувалися серед історичних фільмів, які «затушковували класову боротьбу і реакційну роль української буржуазії», «роздмухували національну ворожнечу поміж трудящими» [22].

У 1937 році ситуація була вже іншою. В передовиці журналу «Радянське кіно», присвяченій шкідництву в українській кінематографії, незадовільну роботу останньої

пояснили просто: «парторганізації Українфільму і його кіностудій впали були в ідіотську хворобу — політичну безтурботність, з якої скористалися мерзотні фашистські лазутчики — троцькістська і націоналістична наволоч, що пролізла в українську кінематографію і всіма засобами зривала виробництво» [23]. Серед «націоналістів», що «проводили шкідницьку роботу», зрештою опинився і Фавст Лопатинський.

2. Справа Лопатинського

Звернімося до матеріалів слідчої справи Лопатинського, яскравого прикладу того, як велися політичні розправи в той період. За постановами від 28 і 29 травня 1937 року, кінематографіста було звинувачено за участь у «контрреволюційній організації УВО» і за «терористичні вислови» (статті 54–11, 17–54–8 Кримінального кодексу УРСР) [24]. Арештованого мали утримувати від вартою в Спецкорпусі Київської в'язниці [25]. На цей момент Лопатинський, будучи співробітником київської кінофабрики, вже мешкав на Полтавщині — у селі Великі Сорочинці Миргородського району (де, можливо, сподівався сховатися від хвилі арештів у столиці). Тож, хоч ордер на обшук і арешт було виписано того ж 29 травня, заарештували його 1 червня (довелося виписувати новий, вже для співробітника Миргородського НКВС) [26]. Наступного дня арештанта наказано «негайно спецконвоєм, з дотриманням строгої ізоляції й посиленого нагляду, — направити в розпорядження III Відділення УДБ НКВС УРСР м. Київ» [27].

У справі Лопатинського зберігся протокол його допиту 8 червня, зі згадкою про арешт у 1933 році. Питання ж до заарештованого стосувалися його дружини Юзефи, і особливо її першого чоловіка — Шидловського, командира польської прикордонної застави, що працював на СРСР і приблизно в 1926 році втік туди через загрозу арешту [28]. Окрім «польського сліду» в біографії, з потенційно компрометуючих моментів варто згадати службу Лопатинського у ЗУНР: в 1918 році в Станіславові він працював у театрі при Головному командуванні УГА і паралельно — реєстратором у канцелярії комісаріату військових справ [29].

В наступному протоколі допиту, від 10 липня, митець вже означений як «колишній службовець української галицької армії, до арешту сценарист на київській кінофабриці» [30]. Сам допит був присвячений участі Лопатинського в «контрреволюційній терористичній організації». Безпосередньо її обвинувачений заперечував, проте «зізнався», що з 1927 року «був учасником контрреволюційного націоналістичного підпілля, був на контрреволюційному ґрунті пов'язаний з низкою осіб контрреволюційно налаштованих». Серед інших учасників «підпілля» він назвав операторів Данила Демуцького й Олексія Калюжного (що вже були засуджені за контрреволюційну діяльність, відповідно в 1933 і 1931 роках), працівником Київської кінофабрики Філіпом Такке (також на той момент засудженого) і, до 1933 року, з композитором кінофабрики Ігорем Белза. Щодо «терористичних намірів», їх «у прямому сенсі» Лопатинський заперечував, проте «визнав», що його й «спільників» «різко ворожого характеру вислови були проникнуті ненавистю щодо Сталіна й Косіора». «Ми всіляко обмовляли їх і знеславлювали їхні імена» [31].

Характерна канцеляристська мова відповідей. Наприклад: «Питання: — У чому конкретно полягала Ваша контрреволюційна робота в той період? — Відповідь: — Наша контрреволюційна робота полягала в агітації й пропаганді проти заходів Радвлади й шкідництві на ідеологічному культурному фронті по лінії мистецтва» [32]. Ці клішовані формулювання, стиль викладу навряд чи могли належати заарештованому. Вони вказують на те, що «правильні» відповіді чи безпосередньо диктувались йому, чи так настій-

ливо повторювалися, що закарбувалися у пам'яті. Можливо також, що Лопатинського просто змушували підписувати вже готові папери.

За результатами «слідства» кінематографіста визнали винним у належності до «контрреволюційної націоналістичної і терористичної групи», причому зазначено, що обвинувачений визнав себе винним «лише (!) в проведенні контрреволюційної націоналістичної агітації і підривної діяльності в кінопромисловості» [33].

В серпні Лопатинського перенаправляють у Харків, для подальшого розслідування і розшуку інших згаданих ним «спільників» — співробітників Харківського інституту судово-медичної експертизи Василя Павленка, Івана Вороніна й Михайла Бема [34]. В документах харківського НКВС з'являються нові деталі його біографії: вони стверджують, що в 1918–19 роках він був офіцером в УГА, згодом в армії Директорії, при відступі якої лишився в Україні. Його батько — «в минулому помітний діяч УНДО за кордоном» (УНДО — Українське національно-демократичне об'єднання, провідна західноукраїнська політична партія, що діяла також у Польщі). У 1931–32 роках Фавст Лопатинський намагався переїхати до Польщі, для чого вів у польському консульстві перемовини щодо прийняття польського громадянства. Був членом УВО (Української військової організації), активними членами якої нібито були також Косак, Лесь Курбас, Данило Демуцький і Олексій Калюжний. У підсумковому означенні — «член контрреволюційної організації, шпигун», в чому обвинувачений «зізнався частково» [35].

За цими матеріалами НКВС СРСР 11 серпня 1937 року виніс рішення про розстріл Фавста Лопатинського. Як було зазначено в розпорядженні, вирок слід було виконати негайно і доповісти про виконання. 31 серпня припис отримало харківське управління НКВС. Наказ виконано 3 вересня 1937 року [36].

У 1962 році, на хвилі реабілітацій, до справи Лопатинського повернулися (за запитом Української радянської енциклопедії) [37]. Справа була на особливому контролі [38]. У процесі перевірки підняли справи згаданих у свідченнях репресованого, провели допити працівників Київської кіностудії (Мар'яна Камінського, Віталія Кучвальського, Олександра Козиря). Цікаво, що серед свідків був і Василь Якович Павленко, згаданий Лопатинським як працівник Харківського інституту. Свідок — вочевидь, єдина людина з таким ім'ям, яку вдалося знайти, виявився заводським майстром, що не був знайомим з репресованим, ніколи не жив і не працював у Харкові (загалом, на вказаній Лопатинським посаді в інституті такий не значився [39]) [40]. Зрештою, умовно «компрометуючих» моментів в біографії режисера знайшли лише два. Перший — довідка, де згадано про його родича, священика Д. Липовського, що жив у Львові і був помітним діячем УНДО. З ним Лопатинський листувався (щоправда, коли і з якого приводу, невідомо). Також згадано, що режисером цікавилася польське консульство [41]. Проте на той час цього вже було недостатньо для звинувачення.

Зрештою, 9 жовтня 1962 р. судова колегія в кримінальних справах Верховного суду УРСР винесла рішення про скасування постанови НКВС СРСР і Прокурора СРСР від 11 серпня 1937 року. Як встановила колегія, справа Лопатинського проводилася необ'єктивно: окрім його показань, доказів не представлено, допитів свідків немає; обвинуваченого з матеріалами справи не ознайомлювали. Більше того: слідчі, Самойлов-Бесидський і Бондаренко, у 1938 році самі були звинувачені за систематичну фальсифікацію карних справ, за що першого розстріляли, другого звільнили з роботи.

Справу Лопатинського закрили за відсутністю складу злочину [42].

Джерела

1. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 211–215, 254.
2. Що готують? // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1929. — № 14. — С. 12.

3. Наша анкета // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 5. — С. 7.
4. Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 27–31, 105–106.
5. Бузько Д. «Василина» // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1927. — № 21–22. — С. 4; Бажан М. Кінофіковані класики // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 1. — С. 4–5; Чапля В. Українські класики на екрані // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 3. — С. 10; Бурлачка й Василина // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1928. — № 4. — С. 2.
6. Що нам готує фабрика // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1930. — № 5. — С. 10.
7. Мускін В. Клясова боротьба в кіні // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1931. — № 11–12. — С. 2.
8. З промови Андрія Хвилі «Завдання мистецького фронту радянської України» 27.12.1933 р. // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи. Балтимор-Торонто: Укр. вид-во «Смолоскіп» ім. В.Симоненка, 1989. — С. 726, 728.
9. Мускін В. Клясова боротьба в кіні // Кіно. Журнал української кінематографії. — 1931. — № 11–12. — С. 2.
10. На виробництві // Радянське кіно. — 1937. — №3. — С. 46–47.
11. Ятченко М. Образ народного героя // Радянське кіно. — №5. — 1937. — С. 31.
12. Грідасов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. — 1937. — №6. — С. 13.
13. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 211–214.
14. Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. — Т. 2. — К.: КиМУ, 2013 — С. 185–190.
15. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 19.
16. Орелович С. Київська кіностудія в ювілейному році // Радянське кіно. — 1937. — №1–2. — С. 33.
17. На виробництві // Радянське кіно. — 1937. — №3. — С. 46; На Київській кіностудії // Радянське кіно. — 1936. — №12. — С. 48.
18. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 56–57.
19. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. — К.: Фенікс, 2012. — С. 317–319.
20. Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. — Т. 2. — К.: КиМУ, 2013. — С. 185–190.
21. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 57017. — Арк. 14, 23.
22. Цит. за: Алейникова І. Фавст Лопатинський: запам'ятайте це ім'я (До 100-річчя від дня народження) // Мистецькі обрії 99. Альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика. — К.: КНВМП «СТМВОЛ-Т», 2000. — С. 367.
23. Швидше ліквідувати наслідки шкідництва в українській кінематографії // Радянське кіно. — 1937. — №5. — С. 4.
24. Уголовное дело №576 по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. — ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 56034. — Арк. 1.
25. Там само. — Арк. 3.
26. Там само. — Арк. 4–5.
27. Там само. — Арк. 8
28. Там само. — Арк. 14–16.
29. Там само. — Арк. 19.
30. Там само. — Арк. 22.
31. Там само. — Арк. 24.
32. Там само. — Арк. 23.
33. Там само. — Арк. 29.
34. Там само. — Арк. 29–31.
35. Там само. — Арк. 34.
36. Там само. — Арк. 35.
37. Там само. — Арк. 103.
38. Там само. — Арк. 39.
39. Там само. — Арк. 87.
40. Там само. — Арк. 54.
41. Там само. — Арк. 75.
42. Там само. — Арк. 105–106.

Ада Сапюлкіна,
учений секретар

Круглий стіл

«Нові дослідження життя і творчості Леся Курбаса»

Значна ювілейна дата такого масштабного і багатогранного мистецького явища як Леся Курбас і його театр спонукає до так само різнобічної його презентації й розгляду. Так, одним із векторів ювілейних заходів став ініційований і організований музейними науковцями круглий стіл «Нові дослідження життя і творчості Леся Курбаса», що відбувся 27 лютого 2017 року.

Метою обговорення було визначено аналіз стану і перспектив досліджень за курбасівською тематикою. У ньому взяли участь провідні театрознавці-дослідники, які давно працюють над темою: Наталя Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства; від Музею — Ірина Мелешкіна (модератор), заступник директора з наукової роботи, Анастасія Канівець, старший науковий співробітник відділу кіно. До діалогу долучилися Г. Процев'ят, завідувачка відділу кіно, Г. Липова, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського, А. Май, режисер театру.

Як зазначила І. Мелешкіна, за минулі десятиріччя було здійснено й опубліковано чимало досліджень різних аспектів творчості Леся Курбаса та його послідовників. Разом з тим досвід останнього часу засвідчує, що інтерес до цієї тематики поживається ситуативно — з настанням вагомих біографічних дат, а між ними стихає, і самих досліджень стає менше. Закономірно це викликає питання: чи цікавий і актуальний Курбас сьогодні взагалі? Якими надалі мають бути дослідження?

Учасники круглого столу дійшли спільного висновку в тому, що будь-яка велика постать, особистість потребує постійного перегляду. До того ж, не варто обмежувати поле дослідження лише особою Курбаса, оскільки його діяльність характеризується щільністю творчих взаємозв'язків і впливів між березильцями, що визначають певну епоху і мають тяглість у наступних поколіннях та мистецьких процесах.

Кожен з фахівців висловив власні міркування щодо напрямків подальших досліджень, необхідних для доповнення, узагальнення та систематизації знань про театр Курбаса як культурне явище в національному і світовому контексті.

Зокрема Н. Єрмакова визначила таку проблематику й перспективні теми наукової роботи:

- вплив Курбаса на формування наступного покоління митців, які прийшли в кінематограф;
- Курбас — це його учні, отже, є потреба продовжувати й розширити вивчення їхніх матеріалів;
- залишаються недослідженими, за невеликим винятком, художники і композитори, які співпрацювали з режисером;
- мистецькі школи Курбаса: режисерська, акторська, американська акторська культура українського походження (Й. Гірняк та ін.);
- спадкоємність театральних поколінь від учнів Курбаса;
- жодна генерація митців театру не залишила таку вагому літературну спадщину (мемуари, описи вистав тощо), як вихідці з «Березоля». Багато з них стали й істориками театру (В. Василько, Й. Гірняк ...). На жаль, багато їхніх рукописів втрачено у видавництвах. Однак цей напрямок вартий свого дослідження.
- інший ракурс дотичної літературної тематики — журналісти, які багато писали

про Курбаса та його учнів (наприклад, В. Хмурий, К. Буревій, Ю. Шевельова), та літератори, які працювали довкола «Березоля» (М. Йогансен, О. Білецький та інші);

- відсутність спеціальних розроблених курсів з режисури за творчістю Курбаса породжує міфотворення навколо цього питання. Потрібне системне вивчення режисерської школи Курбаса, створення описів колективного доробку;
- музейний аспект: оскільки МТМК України володіє численними фотоматеріалами вистав Курбаса та його учнів, корисним було б їх видання з коментарями, що унаочнювало б художні особливості творчості цих митців.

Зі свого боку, Г. Веселовська констатувала, що через відсутність взаємоінформованості та узгодженості роботи дослідників наявний значний науковий доробок по Курбасу та його театру є фрагментарним і несистемним. До того ж, немає впевненості, що дослідники вивчали музейні матеріали.

Потребує перегляду підхід до вивчення і публікації мемуарів. Залишається незавершеним літопис статей про Курбаса і його театр, школу. Невикористаний дослідницький ресурс — матеріали в сімейних архівах нащадків березильців.

На думку Веселовської, важливий аспект питання наступних досліджень — вивчення діяльності Курбаса з точки зору ззовні: тогочасного глядача, преси, в т.ч. зарубіжної (іншомовної), мемуарів, спогадів, що містять картини тогочасного життя, сприйняття театру. Це дасть можливість розглянути об'єкт дослідження з різних позицій, вписати в загальноісторичний і світовий культурний контекст.

Спікер торкнулася й проблеми популяризації знань про Курбаса і його творчість, шляхів і засобів зацікавлення публіки цим мистецьким явищем, що стосується й музейних форм роботи з широкою аудиторією.

Повідомлення А. Канівець про роботу Ф. Лопатинського в мистецтві кіно практично підтвердило тезу про зв'язок березильського досвіду і наступну творчу діяльність у кінематографі окремих соратників Курбаса, а також об'єктивність дослідницького напрямку Курбас і його учні. В цьому полі дослідження в сучасних обставинах для науковців відкрилися такі раніше недоступні джерела як архівні кримінальні справи сумнозвісних 1930-х років, що проливають світло на життєві колізії митців, які відобразилися й на їх творчому шляху та долі їхніх витворів.

Живу реакцію викликав виступ практика театру А. Мая, який акцентував питання чому в українських театральних вишах, зокрема столичному НУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, відсутній спеціальний курс з режисерської майстерності Леся Курбаса, тоді як у навчальних програмах аналогічних закладів Росії і Польщі викладають спеціальні курси з творчості провідних майстрів національних театрів.

І. Мелешкіна, з позицій музейної справи, наголосила на тому, що наукові дослідження як безупинний процес мають вагоме значення для виставкової роботи, лягають в основу експозиційних концепцій і знаходять вираження в музейних презентаціях митців і їх творчого доробку, як зокрема матеріали проекту «Київські адреси Курбаса» (розроблений і реалізований як мультимедійний до 125-річчя) були задіяні у ювілейній виставці «Курбас у Києві».

Таким чином учасники круглого столу дали відповідь на головне питання — дослідження Курбаса і його театру не вичерпані і залишаються актуальними. Окреслений спектр проблем і тем визначає та спрямовує подальшу роботу і в науково-дослідницькому, і в науково-практичному плані.



Д. Горбачов, І. Мелешкіна, Н. Єрмакова



Д. Горбачов, І. Мелешкіна, Г. Веселовська, Н. Єрмакова, А. Канівець

Статті, розвідки,
дослідження

Світлана Валуца,

*провідний науковий співробітник
відділу історії театру*

Михайло Старицький — першопроходець оновлення репертуару для професійного українського театру. П'єса «Зимовий вечір» за повістю Елізи Ожешко (кін. XIX ст.)

М. Старицький був одним із фундаторів українського професійного театру, тому перед ним завжди стояла проблема розширення репертуару українською мовою. Необхідно згадати, що він був не тільки поетом, романістом, драматургом, перекладачем, але й чудовим інсценізатором літературних творів інших авторів. Так він одним з перших інсценізував і переклав українською мовою твори М. Гоголя, український театр отримав оперети «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч або Утоплена», опери «Тарас Бульба» та «Різдвяна ніч». Повість Ю. Карашевського «Хата за селом» інсценізував у драму «Циганка Аза», де головну роль пристрасної циганки присвятив і написав спеціально для уславленої української артистки Марії Заньковецької. Всі ці твори стали репертуарними на багатьох сценах театрів України. Одним із перших М. Старицький почав розширювати репертуар професійного українського театру.

Незважаючи на заборони і утиски щодо тем написання українською мовою драматичних творів та перекладу з інших мов, М. Старицький перекладає всесвітньо відому трагедію В. Шекспіра «Гамлет» українською мовою. Наголошуючи на тому, що: «Ще в 1873 році задумав я перевести українською мовою кращі твори Шекспіра з метою як популяризації творів великого серцевиця і драматурга, так і обробки рідної мови на вищих класичних взірцях. Мене підбадьорювала у цій сміливій праці та обставина, що мова самого Шекспіра, будучи образною і могутньою, разом з тим і у вищому ступені була простонародною, іноді навіть до вульгарної грубості, так як драматичні твори того часу ще не займали місця у літературі, але вже служили лише для видовищ, для забави різноманітної публіки» [1]. (Переклад з рос. — В.С.).

І от звернення до твору Елізи Ожешко, і написання ним у 1888 році драматичного етюду «Зимовий вечір», що став тим містком, який поєднав класичну українську драму із новим модерним театром, яскравими представниками якого стали українські драматурги Леся Українка і Володимир Винниченко.

М. Старицький звернувся до повісті Елізи Ожешко «У зимовий вечір», переробивши її в драматичний етюд з життя подільських селян (М. Старицький любив Поділля (Вінницька обл.) за героїчне минуле, і в багатьох своїх творах переносив дію саме у ці історично важливі для українців місця — прим. В.С.) У драматичному етюді наскрізною лінією, автор (М. Старицький) проводить українську народну казку «Про трьох братів», два старших брата вбили молодшого через заздрощі, що його найбільше любив батько! І на місці, де лежало тіло молодшого брата, виріс кущ калини. Їхали мандрівні купці, і один з них зрізав гілочку калини і зробив сопілку. І раптом сопілка заговорила людським голосом, почала розповідати всім про братську зраду й вбивство. Такий символічний хід притаманний п'єсам Г. Ібсена. М. Старицький, як і Еліза Ожешко, застосовує екзистенціальний прийом: усі в хаті Миколи Струга не впізнають Подорожного. Ніхто із дійових осіб не бажає повертатись у минуле. Всі дуже любили головного героя Подорожного і старшого сина господаря Яся, і боляче всім згадувати, що залишили його самого на каторжне життя.

Роблячи переклади і переробки (в тому числі й інсценівки) творів письменників інших літератур різних часів, М. Старицький увібрав у себе всі їх напрацювання і привніс це в українську літературу. В його оригінальних творах простежується багато рис творчого увібрання європейської культури, яке визначало цікаві повороти особистого художнього мислення митця. У тій же передмові до перекладу трагедії Шекспіра «Гамлет» він підкреслював: «Я поставив собі мету не відступати у перекладі ні на йоту від оригіналу, вступаючи із душевним тремтінням в боротьбу із художнім твором найвищого генія, зберігаючи достатньо зовнішню форму, тобто і прозу, і білі й римовані вірші, і навіть розміри» [2]. (Переклад з рос. — В.С.).

Сьогодні необхідне, зокрема, вивчення «шекспіризму» та, з іншого боку, «шиллерізму» М. Старицького, співставлення деяких творів — наприклад, в аспекті характерологічному: «Ромео і Джульєта» Шекспіра і «Оборона Буші» М. Старицького; «Розбійники», «Вільгельм Телль» Шиллера і «Юрко Довбиш» М. Старицького за романом К. Францоа, «Зимовий вечір» за повістю Е. Ожешко.

Відомий літературознавець Лариса Мороз ще в 1990 році підкреслювала, що: «<...> Зовсім не вивчені «взаємостосунки» романтичної і реалістичної поетики у творчості М. Старицького. Їх можна аналізувати, простежуючи одночасно і типологічні ознаки у творчому шляху Г. Ібсена: «романтичні» засоби художнього осмислення історичних подій минулого — і реалізм творів, написаних на матеріалах сучасного авторам життя. <...> Із Г. Ібсеном споріднюють М. Старицького і створення «драми ідей», і наявність ознак інтелектуально-аналітичної драми» [3].

Все це ми знаходимо в драматичному сюжеті у двох діях «Зимовий вечір» М. Старицького. Про новаторський характер драматичних переробок М. Старицького писала В. О'Коннор-Вілінська: «Завдяки його широкій ініціативі, молодий на той час український театр розвився у пишне явище мистецтва і виступив за межі примітивних домашніх (хатніх) мотивів і ідилічної любові на арену суспільного життя!» [4].

Головний герой драматичного етюда Подорожній і він же ватажок повсталих селян Довбня (великий дерев'яний молот або палиця із потовщенням на кінці), — навіть у назві своїх героїв автор використовує слова, які створені на основі назви знаряддя праці. Наприклад, прізвище головного героя Микола Струг (струг — плоскодонне вітрильно-веслувальне судно). М. Старицький майстерно використовує цей прийом для глибинного розкриття характерів героїв, їх внутрішнього стану, способу життя. 17 років тому Подорожній, син старого Струга, боровся за правду для свого села, і за це опинився на каторзі. Скоївши втечу, він очолив каторжан-втікачів. І ось, загнаний гонитвою, випадково опиняється у батьківській хаті. Відбувається болючий для всіх дійових осіб процес впізнавання головного героя п'єси.

Історія зацькованої суспільством людини була подана у романтичному ключі, тому що драматург і режисер М. Старицький провадив лінію поетико-романтичного напрямку на сцені українського театру. Використовуючи для підсилення драматичного ефекту всі засоби виразності: народну казку «Про трьох братів», народні пісні, танці, прислів'я та примовки.

З 1883 по 1885 рр. М. Старицький очолював трупу, яка вимушена була стати гастролюючою через заборону київського генер-губернатора Дрентельна, ставити вистави українською мовою на підпорядкованій йому території. Із гастролями трупа побувала у Молдові, Польщі, Криму, Вільнюсі, Тифлісі. Нічого не пошкодував антрепренер М. Старицький для розвитку національного театру: продав родовий маєток і цукровий завод, платив акторам по розцінкам імператорських театрів. У його трупі блискуче грали такі актори, як М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, І. Карпенко-Карий та інші. Свої драматичні твори М. Старицький писав для конкретних акторів, про що свідчить зокрема присвята п'єси «Зимовий вечір» М. Садовському.

Про гру М. Садовського у виставі «Зимовий вечір» Є. Хлібцевич зазначала, що: «Подорожній — М. Садовський — це вже не романтично піднесений герой-орел, яким зображав його у ролі Юрка Довбиша актор. Він втік із заслання змучений, хворий, але певний своєї правоти, бо він «за мир постраждав, за своїх рідних селян ціле життя на катування віддав» [5].

Про гру українських акторів кореспондент Ф-гь в газеті «Відомості Одеського градоначальства» відзначав: «Сила малороссов — игра, только игра. Игра искренняя, увлекательная, — безусловно талантливая. Малорусский актёр искренен до наивности. От его игры веет такой откровенностью и вместе с тем таким реализмом, что зритель увлекается актёром, на какой бы ступени последний не стоял» [6]. І хоча це було написано про виставу «Дві сім'ї» (п'єса М. Кропивницького), Ф-гь не обійшов увагою і постановку «Зимового вечора», підкреслюючи наступне: «В Одессу приехал вчера автор большинства малорусских пьес, плодovitый драматург М.П. Старицкий. Уже одно присутствие г. Старицкого на репетициях в Новом театре обеспечивает сценический успех тем пьесам, которые принадлежат его перу и которые пойдут в эти дни. Но пребывание г. Старицкого в Одессе, как видно, не ограничится одним этим. На спектакле 6 февраля публика, узнав, что автор шедшего в тот вечер драматического этюда «Зимовый вечер» находится в театре, потребовала по окончании пьесы его выхода на сцену, и когда г. Старицкий предстал в обществе г-жи Заньковецкой и г. Садовского, раздались оглушительные аплодисменты и крики «браво» [7]. Одеса дуже любила вистави українських акторів-корифеїв. Вивчаючи гастрольний маршрут українських труп, можемо побачити, що спектакль «Зимовий вечір» М. Старицького був показаний трупою Н. Садовського в Одесі з 1894 по 1895 рік 9 разів. Виставу в ті часи показували стільки разів підряд, доки глядач не переставав на неї ходити.

Товариство російсько-малоросійських акторів під орудою П. Саксаганського отримало в пресі високу оцінку своїх вистав: «Гвоздем спектакля следует, конечно признать «Зимовый вечер», переделанный г-м Старицким для сцены из очерка Элизы Оржешко [Ожешко]» [8]. Отже у трупі П. Саксаганського (молодшого із братів Тобілевичів) п'єса «Зимовий вечір» М. Старицького була однією з репертуарних, вона пройшла з 1890 по 1909 роки 96 разів, а в сезон 1902–1903 рр. — 11 разів [9]. Дослідник історії українського театру Р. Коломієць у монографії про трупу Саксаганського і Карпенка-Карого реконструював виставу «Зимовий вечір»: «Експозиція вистави вводила в атмосферу затишку, тепла, доброзичливості, взаємоповаги, що панувала в домі. Несподівана поява Подорожнього, про якого ніхто ще нічого не знає, вносила дисонанс у цю атмосферу, його присутність поступово руйнувала безтурботний спокій [10].

<...> І. Карпенко-Карий у ролі батька Подорожнього грав скупю й стримано. Він мало рухався, майже не підвищував голосу. Інтонації були рівні, нейтральні, немовби він відсторонювався від того, що діялося на сцені, зосереджуючи увагу на внутрішньому житті. А в рецензії «Бесарабського вісника» від 14 листопада 1896 року йшлося про гру актора так: «<...> проникнено й тонко передавав внутрішню боротьбу, що відбувається в душі старого Струга між любов'ю до сина і необхідністю розлучитися з ним» [11].

В експозиції Музею Театрального, Музичного та кіномистецтва України представлена світлина П. Саксаганського у ролі Подорожнього. Можемо побачити, що зовнішній вигляд актора у цій ролі співпадав із описом цього героя у повісті Е. Ожешко: це і палаючі очі, довге волосся, що падає йому на плечі, довга борода і бліде обличчя не могли не привертати до нього уваги глядачів з першої появи на сцені. В описі гри П. Саксаганського кореспондент «Л» у газеті «Новоросійський телеграф» від 9 жовтня 1896 року зазначав: «<...> г. Саксаганский играл этого «отщепенца» с неподражаемым мастерством. Всё, начиная с грима и заканчивая манерами речи, пугливостью, выходило у него строго обдуманно, талантливо отделано. В некоторых местах, как, например,

в той сцене, где «прохожий» изливает всю душевную скорбь человека вышвырнутого из общества за борт, где он с такой теплотой говорит о заветном стремлении страдальца видеть кругом себя людей близких, любящих, сочувствующих, г. Саксаганский доходил прямо до высокого трагизма. <...> когда неминуемая разлука приводит «погибшего» в полное отчаяние, — г. Саксаганского нельзя было слушать без слёз» [12].

Про гру М. Садовського рецензенти писали, що він був бунтівником, який клеветів, коли бачив несправедливість. Кореспондент «Бідний Йорік» зазначав про акторське обдарування актора: «Отличительные свойства г. Садовского: сила и порывистость. И он в особенности хорош там, где требуются эти качества. В его голосе много страсти, в движениях — энергии. От него так и веет мощью. И эта мощь, помимо его воли, прорывается всюду. Его настоящее место — на сильных драматических ролях. Мы не знаем драматического артиста, который был бы одарён в таком избытке драматическими средствами: красивая стройная фигура, звучный, приятный голос, выразительные глаза и сила, сила чувства без конца» [13].

Цікаві спогади про акторську роботу М. Садовського знаходимо у В. Василька (народного артиста СРСР, режисера і актора, який був учнем в акторській професії у М. Садовського, а в режисурі — у Леся Курбаса), а саме про роль Подорожнього: «<...> Обліплений, запорошений снігом, Подорожній тихо заходить до хати. Йому важко вимовити першу фразу. Нарешті вдихнув повітря і сказав: «Хай буде похвалений!» Не впізнали. Дозволили посидіти. Ми бачимо, як за звичайними фізичними діями — обтрушуванням снігу, зніманням бурульок з брів і бороди, розтиранням рук — Подорожній хоче приховати гострі погляди, які він кидає на людей. <...> Микола Карпович був прекрасним майстром монологу, який умів промовляти запально, переконливо, з великою наснагою і вболіванням. <...> І якщо перший монолог був сповнений громадянського пафосу, боротьби, то другий — розкривав трагедію людини, батька, чоловіка. Це був справжній крик душі. <...> Буквально потрясав епізод, коли Подорожній ховав на грудях грудку землі. «Сюди, сюди, ближче до серця», — проникливо говорив він, глибоко зворушуючи глядачів. Здавалося, все уже кінчено, треба йти. Та ось Подорожній згадує дружину Ликеру. Актор зовсім змінював темпоритм, словам надавав іншого емоційного забарвлення. Думки звертались до коханої, він мислено розмовляв з нею... Садовський натхненно жив у образі, примушував глядачів хвилюватися, переживати разом з його героєм. Він був найкращим виконавцем цієї ролі. Недаремно М. Старицький присвятив свій твір великому артисту» [14]. Звичайно не залишились байдужими критики і до акторської гри уславленої української актриси Марії Заньковецької, яка у виставі «Зимовий вечір» виконувала роль Ликери, дружини Подорожнього: «Зимовий вечір» — цей маленький шедевр Е. Оржешко [Ожешко], дуже талановито перероблений для сцени М. Старицьким, пройшов позавчора із великим успіхом... <...> Бліда роль Ликери не дала можливості розвернутись талановитій добродійці Заньковецькій, проте артистка і тут зобразила живе лице» [15]. (Переклад з рос. — В.С.).

Всі ці рецензії і спогади про видатних діячів українського театру, дають можливість зробити сьогодні реконструкцію вистав, які ставили мандрівні українські трупи за п'єсою М. Старицького «Зимовий вечір». Внутрішнім зором уявити гру великих майстрів українського професійного театру.

У новому ХХ столітті поставив «Зимовий вечір» М. Старицького в 1992 році прославлений український режисер Сергій Данченко на сцені Київського Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Всього двічі геній С. Данченка звернувся до драматургії автора-корифея: перший раз у постановці «Зимового вечора», і другий раз у 2000-му році, звернувшись до іншої інсценізації М. Старицького — комедії «За двома зайцями» (автор переробив комедію І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», пристосувавши її до законів сцени). Думки критиків розділилися після виходу на сцену

Данченківського спектаклю «Зимовий вечір». Відома театрознавець Н. Новоселицька акцентувала увагу: «<...> Данченківський спектакль «Зимовий вечір» — п'єса Старицького — критика охрестила тихою сенсацією. І тут не було, як не могло бути у Данченка, — режисерської еквилибристики, яка ставала тоді модною. А замість цього — заглибленість у людські тайни: любов, батьківська любов, самотність, вина і покаєння. Біблійне світло наче зійшло на цю виставу — і в сюжетній дії — повернення блудного сина, і в таїні самого буття. І знову — одна з найкращих ролей Степана Олексенка (народний артист України — В.С.) — Подорожній, і неочікувана для Віталія Розстального (Народний артист України — В.С.) роль Батька. Осягнення вини у першого і дуже м'яке — і це не очікувано — бажання зрозуміти, хворобливе передчуття подарованого прощення і неможливість його [16]. Головний редактор журналу «Український театр», відомий критик Ю. Богдасhevський відзначав, що: «<...> «Зимовий вечір» М. Старицького, написаний за мотивами твору Е. Ожешко, така собі імпресіоністична мелодрама, яку так і не зрозуміли критики» [17]. Думки про виставу С. Данченка розділилися, тому що режисер і художники—постановники А. Олександрович-Дочевський і художник по костюмах О. Богатырьова створили біблійну притчу, на жаль, актори не були готові відтворити її на сцені театру і в акторській грі спиралися на основи і досвід українського класичного театру. Режисер і художники-постановники відчували час, у якому творив автор п'єси — М. Старицький, а ось актори — ні. С. Данченко завжди намагався своїми виставами виховувати акторів на багатогранній українській і світовій драматургії, перебував у діалозі з часом, у якому створював свої вистави.

Творчі основи М. Старицького-режисера виявилися співзвучні режисерам М. Садовському і П. Саксаганському, і навіть С. Данченку, тому що вони безпосередньо доторкалися до суті людської природи, заглиблювались у її психологію і підсвідомість, створили особливості своїх режисерських естетик. М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський мріяли про театральне дійство для українців рідною мовою, і втілювали цю мрію в життя.

С. Данченко завжди мріяв про європеїзацію українського національного театру, поєднав у собі планетарне мислення у режисурі, яке часто називають «шекспіризацією», зберігаючи почуття міри. Торкаючись до питання феномену національних театрів, мистецтвознавці, культурологи, театрознавці звертають увагу на безмежність цієї теми: «<...> Це театральне явище таке ж величне, як, скажімо, природні стихії, — наприклад, Світовий океан. Він безмежний. Що б і скільки б ми у ньому не вивчали — його площу чи кубатуру, склад солі, вітри над ним, поява, висота і швидкість хвиль, планктон на поверхні і в глибинах, колір і щільність води і багато всього іншого — всі ці дослідження ніколи не будуть до кінця вичерпані. Проте у той же час всі вони будуть корисними як для цивілізації в цілому, так і для окремої нації чи народу» [18].

Вершиною творчості М. Старицького літературознавцями і театральними критиками одночасно визнані твори для театру, які він уперше інсценізував: лібрето опер М. Лисенка «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Чорноморці», «Тарас Бульба», інсценізації: «За двома зайцями» (на сюжет п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»), «Зимовий вечір» (за оповіданням Е. Ожешко), «Циганка Аза» (за мотивами твору Ю. Крашевського «Хата за селом») тощо.

Його власні оригінальні п'єси: «Не судилось», «У темряві», «Ой, не ходи Грицю, та й на вечорниці», «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Остання ніч», «Талан» та інші увійшли до золотого фонду української драматургії й театру. Сучасні вони й сьогодні, і з не змінним успіхом майже 200 років йдуть на сценах театрів України.

Український професійний театр знав різні часи. Виник він історично закономірно, щоб не перервати процесу розвитку театального мистецтва, щоб зв'язати традиційний класичний національний театр ХІХ століття із новими формами театру ХХ і ХХІ століть.

Джерела

1. Старицький Михайло Петрович. Твори у восьми томах. — Київ: Видавництво «Дніпро», 1965. — Т.8. — С.355.
2. Там само. — С.356.
3. Мороз Л. До проблеми: драматургія М. Старицького в європейському контексті. Тези доповідей і повідомлень наукової конференції «М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі» // Ін-т літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, Київ. Ін-т театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, Київ. Держ. Ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т фольклору, мистецтва і етнографії ім. М. Рильського.— К.: 1990 р., 17–18 грудня. — С. 67.
4. О'Коннор—Вилінська В. Деякі риси в творчості М.Старицького // ЛНВ., Л., 1914. — Кн. 4. — С. 51
5. Хлібцевич Є. Театральні трупи. Український драматичний театр. Нариси історії. Дожовтневий період. — Київ: Видавництво «Наукова думка», 1967 р.— С. 229.
6. Ф-гь. Спектакли малороссийской труппы...// Ведомости Одесского градоначальства. — 1892. — 1 дек. №260.
7. Ф-гь. Малорусская труппа Н.К. Садовского // Новоросийский телеграф. — 1895. — 8 февр. № 6364. — (Театр и музыка).
8. Л. Малороссийская труппа А.К. Саксаганского // Новоросийский телеграф. — 1896. — 9 окт., №69. — (Театр и музыка).
9. Коломієць Р. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. — К.: Мистецтво, 1984. — С.94–95.
10. Там само. — С.72.
11. Там само. — С.72–73.
12. Л. Малороссийская труппа А.К. Саксаганского // Новоросийский телеграф. — 1896. — 9 окт., №69. — (Театр и музыка).
13. Бедный Йорик. Малорусская труппа // Новоросийский телеграф. — 1888. — 6 февр. №3976. — (Фельетон).
14. Василько В. Микола Садовський та його театр. — Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1962. — С. 135–136.
15. Галин. Театр «Гармония»// Одес. Листок. — 1904. — 3 янв., №2.
16. Новоселицька Н. «Майстер» // Просценіум. — Львів. — 2002. — №1(2).
17. Богдасhevський Ю. Йому боліло. Спогади, що завжди зі мною // Український театр.— К.— 2003.— №1–2.
18. Проскураков В., Гой Б. Культурологія єврейського театру України в контексті часу, дії і архітектури [Текст] / В. І. Проскураков, Б. В. Гой ; Національний ун-т «Львівська політехніка». — Л. : Видавництво Національного ун-ту «Львівська політехніка», 2007. — 108 с.

Інга Половинчак,

*старший науковий співробітник
Відділу Музей Марії Заньковецької*

Урочиста вистава на честь і пошану Директорії УНР і героїв визволення України: погляд крізь століття

Влада Директорії УНР¹ у Києві тривала недовго, але цей період був досить насиченим не лише політичними подіями в житті міста. Його культурне, зокрема театральне життя розвивалося досить стрімкими темпами та набирало нових обертів. Сприятливим фактором розвитку театального мистецтва Києва того часу були напрацювання попередньої влади — Гетьманату. За період правління Павла

¹ Директорія УНР — найвищий орган державної влади Української Народної Республіки, що діяв з 14 листопада 1918 року до 10 листопада 1920 року. У Києві Директорія УНР перебувала з 14 грудня 1918 року по 5 лютого 1919 року.

Скоропадського українське театральне мистецтво досягло досить високого щаблю розвитку.

На час приходу Директорії до влади, у Києві функціонували чотири професійні театри українського спрямування з національним, переважно патріотичним репертуаром: антреприза «Театр М.Садовського» у Другому міському театрі, Державний народний театр, Державний драматичний театр та Молодий театр. Що ж до першого, то Микола Садовський² називав свій театр демократичним, що орієнтувався на широкі маси. Репертуар сміливо поєднував національну та зарубіжну драму і комедію, оперету і оперу. Театр мав багатовекторний характер, орієнтувався не лише на український репертуар, а й на зарубіжний, європейський. Ставилися навіть п'єси тогочасного модерного репертуару.

На чолі Державного народного театру стояв Панас Саксаганський³. Цей театр дбайливо зберігав українську драматургічну класику, зберігалися сценічні традиції та естетичні принципи корифеїв. Але поруч із українською класикою, йшли твори сучасних українських драматургів, сміливо ставився західноєвропейський репертуар. У цьому колективі працювала і актриса М.Заньковецька⁴.

Організатори Державного драматичного театру — Борис Кривецький⁵ та Олександр Загаров⁶ — презентують його як український психологічно-реалістичний театр за зразком МХАТу. На сцені цього театру йшли постановки модерної української драматургії та світової класики.

Молодий театр, очолюваний Лесем Курбасом⁷, відрізнявся від попередніх театрів своїми пошуками оновлення національної сцени. Вистави театру являли особливий тип видовища, чим привертало до себе увагу громадськості.

Звичайно, кожен з цих театрів мав свою публіку.

Слід відзначити, що провід Української революції складався переважно з інтелігенції, для якої питання розвитку національної свідомості та піднесення культурного рівня населення були наскрізними. Від початку революції інтелігенти були головними носіями національної ідеї, через що більшовицькі діячі називали українську державність «вигадкою інтелігенції». Національні лідери Директорії УНР активно вболівали за культурний розвиток України. Зокрема, Володимир Винниченко — відомий письменник і драматург, доклав чимало зусиль до налагодження культурного життя, особливо театального мис-

² Садовський Микола Карпович (справжнє прізвище — Тобілевич, 1856–1933) — український актор, режисер, антрепренер. У Полтаві 15 вересня 1906 р. організував Труп українських акторів під орудою Миколи Садовського, яка з 15 вересня 1907 року по 7 травня 1917 року стаціонарно грає у приміщенні Троїцького народного дому (нині — Київський національний академічний театр оперети). Театр М.Садовського стає першим українським стаціонарним театром. А з 1 вересня 1917 року антреприза «Театр М. Садовського» дає вистави у приміщенні Другого міського театру.

³ Саксаганський Панас Карпович (справжнє прізвище — Тобілевич, 1859–1940) — український актор, режисер, антрепренер. З 1 вересня 1918 року очолює Державний народний театр, що розмістився у приміщенні Троїцького народного дому.

⁴ Заньковецька Марія Костянтинівна (справжнє прізвище — Адамовська, 1854–1934) — українська актриса, перша Народна артистка України. З 1 вересня 1918 року на запрошення П. Саксаганського працює у Державному народному театрі

⁵ Кривецький (Крживецький) Борис Филімонович (1883–1941) — російський і український театральний діяч, режисер. З липня 1918 році очолює Державний драматичний театр. У 1918–1919 роках — директор і режисер цього театру

⁶ Загаров Олександр Леонідович (справжнє прізвище Фон-Фессінг, 1877–1941) — російський і український актор та режисер. З 1918 р. О.Загаров, на запрошення Б.Кричевського, займає посаду головного режисера Державного драматичного театру

⁷ Курбас Лесь Степанович (справжнє ім'я — Курбас Олександр-Зенон Степанович, 1887–1937) — український режисер, актор, новатор театальної справи. У травні 1916 року у Києві організовує театральну студію, що з вересня 1917 року виступає як Молодий театр у Києві.

тецтва. Симон Петлюра⁸ — неординарний, високоерудований знавець, критик, історик і теоретик розвитку сценічної культури. Ставши автором низки театральних критичних матеріалів, оглядів, рецензій, він підтримав стаціонарний театр М.Садовського й допоміг йому досягти найвищого піднесення.

С. Петлюра розумів, що потрібно залучати театральних митців до участі у своїх соціально-політичних акціях і культурно-виховних заходах, спиратися на їх авторитет та шукати певної підтримки у творчої інтелігенції. І театр був, значною мірою, тим майданом, зі сцени якого можна будувати нову державу.

Можливо, саме тому 14 грудня — за кілька днів до урочистого вступу нової влади до Києва, було утворено Комітет по зустрічі Директорії УНР, при якому одразу ж засновано театральну комісію, з головним розпорядником артистом Миколою Садовським. Комісія взялася організувати урочисті та благодійні спектаклі для представників республіканського війська.

Так, урочистий вступ Директорії УНР до Києва 19 грудня 1918 р. уже був ознаменований рядом вистав у чотирьох вищезгаданих українських київських театрах. Постановки були переважно патріотичного характеру: п'єса «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого в театрі М.Садовського, «Гетьман Дорошенко» Л.Старицької-Черняхівської в Державному народному театрі. В Державному драматичному театрі йшла драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня», в новаторському «Молодому театрі» Леся Курбаса — «Горе брехунів» європейського драматурга Франца Грільпарцера. Вистави мали величезний успіх, зали були переповнені. Військові — «козаки республіканського війська» — мали вільне відвідування спектаклів. Для них у всіх українських театрах було відведено по триста безкоштовних місць [14]. Так перемогу над гетьманським режимом Директорія УНР святкувала більше тижня. А те, що театральні трупи так швидко організували сценічні виступи, свідчило про їх високий професійний рівень.

Серед численних заходів національно свідомої української інтелігенції, яка розуміла, що для будівництва самостійної держави потрібно створити національно свідоме середовище, привертає до себе увагу «Урочиста вистава на честь і пошану Директорії УНР і героїв визволення України», що відбулася у суботу 21 грудня 1918 року у приміщенні київського Оперного театру.

Гортаючи тогочасну пресу, можна зробити висновок, що вистава на честь Директорії УНР мала величезний розголос та привертала увагу громадськості. На жаль, відгук про цю виставу збереглися тільки у тогочасних періодичних виданнях — газетах. Не залишили своїх спогадів про той вечір в оперному театрі і сучасники, очевидно через політичні погляди. Адже довгі роки замовчувалися і перекручувалися здобутки періоду діяльності влади Директорії УНР.

Отже, можна ствердити, що ця подія періоду Директорії УНР у культурному житті Києва та України, зокрема, тільки починає своє дослідження.

Перші відомості про виставу з'являються у пресі 17 грудня. Зокрема, у щоденній безпартійній демократичній газеті «Відродження» повідомляється, що має відбутися «спектакль за участю найкращих сил всіх театрів», «місце і час проведення якого буде анонсовано згодом» [4].

Через два дні, 19 грудня у газетах «Нова Рада» та «Відродження» друкується оголошення, в якому йдеться, що у четвер 19 грудня в Українському клубі на Пушкінській з 12 години дня до 8 години вечора буде проводитися запис «на квитки на урочисту виста-

⁸ Петлюра Симон Васильович (1879–1926) — український державний, військовий та політичний діяч, публіцист, літературний і театральний критик. Організатор. Був Головним Отаманом українських збройних сил, а з 9 травня 1919 по 10 листопада 1920 — голова Директорії УНР.

ву в оперному театрі». У п'ятницю запис передається в касу міського оперного театру, де з 5-ої години вечора можна буде викупити відповідні квитки [13; 8].

Але того ж дня у пресі з'являється заява українських акторів Державного народного театру до театральної ради, в якій колектив театру дорікає ініціаторам цієї вистави, себто М.Садовському, «... що у цьому великому святі, відродження України, не приймає участі, артистка Марія Костянтинівна Заньковецька», яку «забуто зачинателями влаштування цієї вистави». «Панове, Члени Театральної Ради, — мовиться у заяві. — Свідомо, чи ні, Ви забули, що Марія Костянтинівна в Києві, і, що вона в першу чергу має право на честь у цім великім святі — ми не знаємо, але ж свідомі громадяни, лічимо своїм обов'язком нагадати Вам, що відсутність у цій виставі гордості української сцени буде образою не тільки для всіх артистів, але й для кожного свідомого громадянина... Хочемо думати, що ця помилка буде направлена і замісто «Ковбаси та чарки» (котра зовсім не відповідає такій урочистій виставі), може бути виставлена II-а дія опери «Чорноморці» або II-а дія «Наталки Полтавки» (Слідують підписи трупи). Грудня 17 дня 1918 року» [9].

Слід зазначити, що після виходу з театру М. Садовського у квітні 1909 року, Марія Заньковецька остаточно розриває з ним особисті і творчі взаємини. По тому минає майже 10 років, і актори мають грати на одній сцені у згаданій вище виставі, але у різних діях.

Звісно, така відверта та рішуча заява у пресі не могла пройти непоміченою. Тому у наступному номері «Відродження» у розділі «Вшанування Директорії» опубліковано програму урочистої вистави в оперному театрі, в якій М. Заньковецька виступає у II-ій дії «Наталки Полтавки» [5].

Але ж що до заяви, то відповідь на неї ініціатори вистави надали аж 26 грудня. У відкритому листі до редактора газети «Відродження» О. Корольчук⁹ — актор театру М. Садовського та один із членів театральної підкомісії Комітету по зустрічі Директорії УНР, звертається до «шановного пана редактора»¹⁰, якому роз'яснює, що репертуар «вистави обмірковувався членами театральної підкомісії комітету по зустрічі Директорії при участі всіх київських українських театрів, а не Театральною Радою»; що «кожен театр мав ставити один якийсь акт тільки своїми силами та мусів дбати про участь своїх акторів; що на першому засіданні всім було ясно про кончу участь Марії Костянтинівни, і так як остаточно не було вирішено програму вистави, так не було вирішено остаточно, в якій ролі виступатиме Марія Костянтинівна». Наступного дня відбулося знову засідання комісії, де й остаточно був вирішений репертуар. Підсумовуючи все вищесказане, О. Корольчук запевняє, редактора, що «участь високошановної Марії Костянтинівни Заньковецької не було для комісії питанням, а обов'язком» [10].

Вистава являла собою компіляцію фрагментів спектаклів чотирьох найкращих українських театрів м. Києва, виступи об'єднаного українського хору і Державного симфонічного оркестру ім. М. Лисенка. Ведучою вистави була знана громадська діячка і письменниця Людмила Старицька-Черняхівська¹¹. На вечорі були присутні лідери Директорії УНР В. Винниченко¹² та С. Петлюра. Ця вистава об'єднала всю українську інтелігенцію і стала історичним святом українського народу. Дописувачі тогочасних газет,

⁹ Корольчук Олександр Іванович (1883–1925) — український актор, режисер. З 1909–1920 років працює у театрі М.Садовського. У 1919 році стає заступником М.Садовського по художній частині. 1922 був одним із засновників театру імені Марії Заньковецької.

¹⁰ Певний П.Г. — видавець, редактор. Очолював редакційний колектив газети «Відродження» — щоденне українське позапартійне демократичне видання, що проіснувало з березня по грудень 1918 року.

¹¹ Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна, (1868–1941) — українська письменниця, громадський діяч.

¹² Винниченко Володимир Кирилович, (1880–1951) — український політичний та державний діяч, драматург. У листопаді 1918 року стає головою Директорії УНР.

згадуючи її, називали виставу дійсно урочистою, а вечір — святом відродження України.

Отже, початок вистави призначено було на 17 годину вечора. До Оперного театру почала збиратися численна публіка і під'їжджати десятками автомобілі та карети. У фойє театру була страшена тіснота. Скрізь лунала українська мова.

Зала театру мала урочистий вигляд. Бар'єри ярусів були розкішно прибрані гірляндами зелені, урочистими вінками та червоними і жовто-блакитними прапорами. Біля сцени, з обох боків, висіли два великих довгих українських прапори.

Перша передня ложа бенуар була одведена для членів Директорії УНР. Вона також була урочисто прикрашена українськими прапорами. Поруч з нею — ложа для представників чужоземних держав, ложа навпроти — для представників міського самоврядування. Вся передня половина партеру була відведена для численних представників українського війська.

Хоча публіки в залі ще було мало, особливо в перших рядах партеру, рівно о 17:00 почалася вистава. «Давня українська звичка: спізнюватися на театральні вистави не покинула публіку і на цей раз», — виправдовується дописувач газети «Відродження» [7]. Так, у напівпорожній залі починається перша частина програми — інтродукція до опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка у виконанні Державного симфонічного оркестру імені М. Лисенка під керуванням композитора К. Стеценка¹³. «Коли громоподібний фінал інтродукції затих, піднялася завеса і на сцені перед глядачами струнко представ величезний хор, що з'єднав у собі кілька українських хорів. «Ще хвилинка, і диригент махнув палицею і могутні акорди гімну «Ще не вмерла Україна» потрясли стіни театру. Чудово звучать голови, прекрасно йому акомпанує оркестр. Вперше старий Київ слухав український національний гімн у виконанні таких грандіозних музичних сил, як з'єднаний хор і державний оркестр» [16]. Публіка слухала гімн стоячи і вимагала його виконання вдруге і втретє.

Слід зазначити, що Державний симфонічний оркестр імені М.Лисенка¹⁴ був одним з найбільших і найдієвіших музичних колективів. Державний симфонічний оркестр був створений попередньою владою за постановою Ради міністрів Української Держави від 15 листопада 1918 р. і був ще у стадії розвитку. Перед широким світом колектив оркестру виступав уперше саме у цій виставі та одразу ж отримав значний розголос, привернувши увагу урядових кіл.

Неабияке враження на всіх присутніх справив й зведений хор. Можливо саме після пережитого того вечора у театрі, С. Петлюра став виношувати план створення великого республіканського хору¹⁵, який міг би гідно представляти українське пісенне мистецтво.

¹³ Стеценко Кирило Григорович, (1882–1922) — український композитор, хоровий диригент і громадський діяч.

¹⁴ 30 грудня 1918 р. Державний симфонічний оркестр імені М.Лисенка дав свій перший концерт. За два тижні по тому, 13 січня 1919 р. постановою Директорії УНР було змінено назву оркестру імені М.В.Лисенка з «Державний» на «Республіканський»

¹⁵ Вже згодом 4 січня 1919 року С.Петлюра зустрівся з видатним диригентом і композитором, керівником Державної капели О. Кошицем та головою музичного відділу при Головному управлінні мистецтв і національної культури композитором К. Стеценком із закликом сформувати професійний український хор, який повинен популяризувати українське національне мистецтво на високому професійному рівні як в Україні, так і за кордоном. Для укомплектування капели досвідченими співаками та музикантами було проведено конкурс, на основі якого відібрано 113 чоловік, що сформували персональний склад капели. Умовами конкурсу були: визначні голосові дані, знання нот, національна свідомість та громадська активність. Своєю діяльністю капела розпочала низкою концертів по містах України, згодом вирушила у велике турне по Європі. У 1919 році були дані концерти у Франції, Чехословаччині, Австрії, Швейцарії, Бельгії, Голландії, Англії, Німеччині, Польщі, Іспанії. Виступи капели супроводжувалися незмінним успіхом. В результаті гастролей по Європі українське музичне мистецтво вперше предстало перед світом, здобувши популярність в європейських країнах.

Повертаючись до вистави, то після такого патріотичного враження Л. Старицька-Черняхівська у коротенькій, але дуже сильній промові, зазначає урочистість історичного моменту, що переживає Україна. Слова Л. Старицької-Черняхівської, де вона запевняє, що будь-яка нація й будь-яке переконання знайде собі місце у вільній новій українській Державі, публіка підтримала рясними оплесками.

На цей момент зала вже наповнилася публікою. Тепер вже не тільки всі місця, але й всі проходи між кріслами зайняті глядачами. Було багато українських політичних і громадських глядачів.

А на сцені починається III-я дія драми «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської у постановці театру М. Садовського. В ролі гетьмана Дорошенка — М. Садовський. Цю постановку М. Садовський поновив у жовтні 1917 року без купюр. Саме повне сценічне прочитання твору, за словами рецензента, робило колосальне враження на глядацьку аудиторію. Глядач сприймав цю п'єсу не як особисту трагедію історичної постаті, а як трагедію тогочасного громадянства й через сцену брав участь у політичному житті минулого. Вистава мала великий успіх у київського глядача.

М. Садовський для урочистої вистави обирає саме яскраво підкреслений III акт трагедії, коли рішуча відповідь гетьмана московському посланцеві, відповідь тверда й вщент повна надією, що Україна виборє собі державне життя, — резонувала із сучасним настроєм й викликала однодушний вибух ентузіазму з боку аудиторії. Слухачі кілька разів під час гри нагороджували артистів оплесками. Особливо слова Дорошенка-Садовського: «А Києва — святиню всіх святинь — не віддамо нізащо!» — викликали одноставний емоційний вибух. «Такого хорошого моменту давно не приходилося пережити у театрі. І тим більш приємно відзначити, що цей момент довелося пережити у Києві, у театрі українському, з приводу історії української», — зазначає тогочасний свідок цієї вистави [7].

Перед наступним драматичним уривком Державний симфонічний оркестр виконує антракт до II дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

На сцені Державний драматичний театр представляє I акт драми-феєрії «Лісова Пісня» Лесі Українки. Цією постановкою театр відкрив свій сезон 28 листопада 1918 року. Виставу ставив Б. Кривецький разом із О. Загаровим у музичному супроводі Б. Яновського. Що ж до цієї постановки, то вона була довгоочікуваною для театральної громадськості, мала великий успіх у свого глядача та була визнана пресою, як винятково вдала вистава, оскільки «українська сцена до цього часу ще не бачила такої ретельної підготовки» [1]. До того ж, «Лісова Пісня» Лесі Українки у постановці Державного драматичного театру — це перше сценічне втілення п'єси. За згадкою свідків урочистої вистави, «постановка мала прекрасні декорації художника Михайла Михайлева» [16]. Декорації дійсно вражали своєю натуралістичністю, вони були об'ємними й складними. Використовувалися й електричні ефекти, — як пожежа. На сцені стояла велика натуралістична верба з фактурною корою стовбура. Публіка помічала, що у неї навіть хиталися віти. «Хороша гра акторів, правдива, талановита та трагічні моменти «примиряли» глядача. Безперечно, Н. Дорошенко (Мавка) і М. Тінський (Лукаш) зрозуміли й відчули те, про що мусили говорити ті образи, яким вони дали життя. Враження від спектаклю сильне» [16].

І знову перед наступним драматичним номером Державний симфонічний оркестр виконує антракт до III дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. За цим, надзвичайно художня і добре відома вже киянам починається постановка II дії «Царя Едіпа» Молодого театру.

Прем'єра вистави відбулася 16 листопада 1918 року і одразу постановка Леся Курбаса привернула до себе увагу своїм колосальним розмахом, надзвичайно сміливою ідеєю та музично-ритмічною формою вирішення постановки. Перед глядачами по-

стали розкішні декорації А. Петрицького: по краях сцени стояли великі білі колони, по центру — невисокий жертovníк, за ним за біло-червоною завісою був вхід до палацу — до будинку Едіпа. З обох боків сцени симетрично рухався хор. Постаць Царя Едіпа — Леся Курбаса у довгій туніці, з вінцем на голові, — була сміливою, непоборною, з незламною внутрішньою силою. За згадкою рецензента урочистої вистави, ця «блискуча сторінка чистого античного класицизму» «зробила прекрасне враження на глядачів» [7].

Не встигла закритися завіса, як публіка побачила, що до театру приїхали з екстрених засідань С. Петлюра, В. Винниченко і Ф. Швець. Одразу ж схвилювані глядачі зробили їм надзвичайно гучну бурхливу овацію, яка тривала протягом 10 хвилин. Із тогочасної преси:

«Крики «Слава!», вигуки «Слава народній Директорії!», «Слава отаманові Петлюрі!» гучно розлягалися в театрі. «Гімн! Гімн!» — закричала публіка. Оркестр почав, а публіка підхопила звуки гімну і проспівала його у надзвичайному захопленні тричі. Знову крики «Слава!» Директорія на чолі з С. Петлюрою й В. Винниченко, кланяючись, дякують публіці за вітання. Артисти й хор, відслонивши завісу, також приєдналися до загального вітання» [7].

Після цього Державний народний театр представляє II дію «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Цією постановкою Державний народний театр також відкривав свій сезон у Києві у вересні 1918 року. Ця вистава, як візитна картка театру, нагадувала добрі старі часи романтики українського театру. Перед публікою в ролі Терпилихи була М. Заньковецька, а в ролі Виборного — П. Саксаганський. Слід зазначити, що роль вдови Терпилихи М. Заньковецька виконувала вперше саме в цій постановці. Як згадує доповідач газети «Відродження» про цей фрагмент вистави, то «геніальні українські артисти дають публіці насолоду своїм виконанням. Кожен рух, кожне слово Саксаганського викликає в залі сміх. Мелодраматична гра М.Заньковецької вносить стільки нового і свіжого в образ сільської жінки» [7].

Коли закрилася завіса, хтось з першого ярусу знову проголошує славу воякам! І знову лунають у залі овації. І знову вигуки: «Слава Директорії!», проголошення слави республіки, отаманському військовій і наприкінці отаману Симонові викликають у публіці нові овації. На що С. Петлюра підводиться з місця і вклоняється залі.

Після того оркестр виконує фантазію М. Лисенка «Український козак-шумка». Наприкінці з'єднані українські хори виконують кілька пісень. Зокрема, «Не пора, не пора» на слова І.Франка, «Вкраїно-мати, кат сконав» К. Стеценка і два нових твори О. Олеса «Живи, Україно» і «Покинь, мій синочку, ридати». Останній — кантата, написана О. Олесем з нагоди приїзду С. Петлюри до Києва і покладена на музику К. Стеценком. Цей твір був урочисто вручений С. Петлюрі ще 19 грудня, коли Директорію УНР зустрічали у Києві. Цього ж вечора публіка в оперному театрі майже всі пісні слухала стоячи, а кантата на прохання глядачів виконувалася двічі.

Вистава затяглася аж до ночі. Як згадує оповідач, публіка о 23-ій годині була у святково піднесеному настрої та не поспішала розходитися по домівках, бо «всі хотіли побачити виходячих з театру членів Директорії ближче» [7].

Ця вистава цікава тим, що вона представляє цілий пласт національного театрального та музичного мистецтва та дає можливість оцінити його рівень розвитку.

З усіх видів мистецтва уряд зробив ставку на театр. Театральні постановки часто мали політичний підтекст, були націленими у сьогодення. Отже, український театр періоду Директорії УНР був значною мірою політизований, поставлений на службу існуючому режиму.

Підсумовуючи, можна зазначити, що розвиток української культури за часів Директорії УНР не переривався, але процес цей відбувався вже за інерцією. Отримавши певні культурні напрацювання «у спадок» від гетьманського режиму, Директорія УНР

використала їх найперше для самоствердження молодшої української держави як в культурному плані, так і в плані національної свідомості.

Звісно, що цей вечір цікавий й тим, що востаннє М.Садовський та М.Заньковецька виступали на одній сцені, хоч і в різних виставах.

Джерела

1. Метлинський Ал. Державний драматичний театр. «Лісова Пісня» // Відродження. — 1918 р. — 30 листопада. — № 198.
2. Василько В.С. Микола Садовський та його театр. — К.: Мистецтво, 1962. — 196 с.
3. Веселовська Г.І. Дванадцять вистав Леся Курбаса. — Вінниця: Нова Книга, 2005. — 311 с.
4. Вшанування Директорії // Відродження. — 1918. — 17 грудня. — № 212.
5. Вшанування Директорії. Програма урочистої вистави в оперному театрі // Відродження. — 1918. — 20 грудня. — № 215.
6. Дурилін С.М. Марія Заньковецька, 1860–1934: Життя і творчість / Авторизований переклад П.Тернюка. — К.: Мистецтво, 1955. — 520 с.
7. Д. Урочиста вистава в Оперному театрі // Відродження. — 1918. — 22 грудня. — № 217.
8. Запис білетів в оперний театр // Відродження. — 1918. 19 грудня. — № 214.
9. Заява українських акторів // Відродження. — 1918. — 19 грудня. — № 214.
10. Корольчук О. Лист до Редакції // Відродження. — 1918 р. — 26 грудня. — № 219.
11. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упорядн. і прим. М.Лабінського; Передм. Ю.Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — 518 с.
12. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М.Г. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
13. Оголошення. Запис білетів в оперний театр // Нова Рада. — 1918. — 19 грудня. — № 237.
14. Пошана республіканському вояцтву // Відродження. — 1918. — 17 грудня. — № 212
15. Український драматичний театр: Нариси історії: в двох томах; Відп. ред. М.Т. Рильський. — К.: Наукова думка, 1967.
16. Федір Б. Урочиста вистава на честь Директорії // Нова Рада. — 1918. — 24 грудня. — № 240.

Наталія Бабанська,
завідувачка відділу
Музей М. Заньковецької

Коротка передмова до «Вибраного листування Миколи Садовського з Марією Заньковецькою»

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України велике місце займають колекції епістолярної спадщини видатних особистостей української культури і, зокрема, українського театру сер. XIX — поч. XX ст. Саме в цей період українські письменники, театральні діячі виступали проти Російських державних заборон українського слова, українського мистецтва і виборювали право на виконання на сцені драматичних творів українською мовою.

Листування видатних українських діячів 1880–х — 1900–х років складає важливу колекцію документів, що розкривають період розквіту і піднесення нашого театру.

Джерелом для встановлення і уточнення різних творчих моментів і особистих стосунків корифеїв українського театру стає листування двох видатних акторів — Миколи Садовського і Марії Заньковецької.

Запрошення від Садовського дебютувати в трупі М.Кропивницького стало для Заньковецької найважливішим у її житті. І ось у жовтні 1882 року вона у Єлисаветграді,

здає іспит М.Кропивницькому і наступного дня дебютує у ролі Наталки в «Наталці Полтавці» І. Котляревського.

В опублікованому мною листуванні актриси в «Записках наукового товариства імені Шевченка. Том СС XLV. Праці Театрознавчої комісії. Львів–2003» надруковано 4 листи М.Заньковецької до М.Садовського.

А у «Записках наукового товариства імені Шевченка, том СС L1V. Праці Театрознавчої комісії. Львів–2007» опубліковано ще два листи Марії Костянтинівни до Миколи Карповича. В цьому листуванні йдеться про особисті і творчі стосунки українських акторів. В одному з останніх листів до Миколи Карповича Марія Костянтинівна пише про його стосунки з актрисою Марією Малиш—Федорець, роман з якою призвів до виходу М.Заньковецької 1909 року з театру М.Садовського та остаточного розриву між ними.

У 1920–х — 1930–х роках велику увагу творчості Марії Заньковецької і її стосункам з Миколою Садовським приділяв один з визначних українських театрознавців, вчений Петро Іванович Рулін. Він був автором книги «Марія Заньковецька» (1928 р.), в його першому виданні «Річника українського театального музею» (К., 1929) також йдеться про творчу діяльність корифеїв українського театру.

В наш час дослідники творчості Миколи Садовського публікують його твори і листи. Зокрема до 140–річчя з дня народження Марії Заньковецької в журналі «Український театр» №4 за 1994 рік завідувачкою музею М.Заньковецької Галиною Галабутською та українським театрознавцем, літературознавцем, кандидатом мистецтвознавства Ростиславом Пилипчуком було опубліковано 16 листів Миколи Садовського до Марії Заньковецької.

Пошуки неопублікованих листів та матеріалів корифеїв українського театру Миколи Садовського і Марії Заньковецької тривають.

Вибране листування Миколи Садовського з Марією Заньковецькою. 1880–ті — 1890–ті роки

Лист № 1

Єлисаветград [лютий, березень 1885 р.]

Серденько моє кохане! Киця моя люба!

Як твоє дороге здоров'ячко, моя рідна? Я тільки третій день як приїхав¹, а вже не маю просто місця, така мене бере туга, що я далеко від тебе, не бачу мою зірочку, не щечече вона мені. І сумно якимось, нудно і наче чогось нема. Васька Грицай² не тільки не приїхав, навіть і не одписав до мене. А тут ще зі мною ціла притичина вийшла: здав я свій багаж у Києві і квитанцію маю, тільки що багаж мій не звісно де дівся. Третій день телеграфує станція і нічого не знайдуть, певно, пропав, а там же все: і книги, і ноти, і фрак, і сюртук, і сорочки і я тепер без нічого сиджу. Завтра їду до адвоката і пред'являю позов на залізну дорогу, не знаю що з того вийде.

З Марком³ нічого не вдієш, він чогось все жде, служить він і згоджується і не згоджується, хто його розбере!

Панас⁴ уже погодився; Затиркевичі⁵ написав і Максимовичу⁶ теж, жду від них відповіді. Написав у Миколаїв, питаю, чи гулящий театр на Святки, якщо одвітають, що гулящий — заключаю контракт.

В Херсон теж думаю написати, але жду відповіді з Миколаєва. Устенкові⁷ скажи, що я маю його на увазі. Сьогодні Марко згодився їхати зі мною в Олександрію дати там

концерт. Але я не знаю, що я буду робить, що ні нот, ні одежі нема. Послали телеграму до поліцмейстера, що він скаже — не знаю.

Кицюнечко моя люба! Бережи своє здоров'ячко, не сумуй, не тужи, вір же ти мені, моя радість, моя єдина, що немає задля мене нікого на світі краще, нікого миліше. Коли цьому повіриш, то ніколи і в голову тобі не повернеться думка, що я тебе забув. Не маю сили, не маю ваги викопати перед тобою всю мою душу, котра тепер зовсім одинока, мов той оазис на безкрайї, гарячій, піщаній пустелі.

Ти моя і радість, і туга, і сила, і воля, і все-все на світі, що тільки є в житті чоловіка найкращого, найдорожчого!!!.. Цяцька ти моя! Живу я тепер у городі з Панасом, як встаємо, то тільки й ходи нашої, що до Марка та додому.

Марко всякий день жде письма від Старицького⁸, а його нема та й нема.

Це його дуже вражає. Про це не проговорись Циганкову⁹, а то він перенесе йому [Старицькому], а той напише йому улесливе письмо, то Марко й губи розквасить. Хай довше мовчить. Це для нього буде краще. Я вже виграв у Марка ½ фунта тютюну, подержавши з ним заклад, що від Старицького він примірно завтра не одбере цидули. Так на моє й вийшло... Коли б він ще з неділку підждав, щоб Марка тим ще більше розпик.

Цілую тебе, моє куріп'ятко, міцно-міцно-міцно, і твої рученятка, твою шийку.

Твій до віку мого Микола.

Уклін щирий і низенький Юрію Федоровичу¹⁰, Лідії Констант[инівні]¹⁰ цілую ручки. Уклін Квятковським¹¹.

*МТМКУ, фонд рукописів, № 266 с. Автограф. Публікується вперше.
Дату листа встановлено за описом подій і міст, де грала трупа.*

¹ На початку лютого 1885 р. після виходу з трупи М. Старицького М. Заньковецька і М. Садовський приїхали з Одеси до Києва (Одесский листок. — 1885. — 8 февраля.) Через деякий час М.Садовський поїхав до Єлисаветграду організувати нову трупу, а М.Заньковецька залишалася у сестри в Києві.

² Грицай Василь Овсійович [справж. — Колтановський; 1856 — 2(15) III 1910]. Український актор, співак і режисер. Працював з 1883 року в трупах М.Старицького, М.Кропивницького, П.Саксаганського та ін.

³ Йдеться про М.Кропивницького Марка Лукича [10(22).V.1840, с.Бежбайрак, тепер с. Кропивницьке Кіровоград. Обл. 8(21). IV.1910, Харків] — драматург, організатор театральних труп, режисер, актор, композитор.

⁴ Йдеться про Саксаганського Панаса Карповича [справж. — Тобілевич; 5 (15) V 1859, с.Кам'яно — Костувате, тепер Микол. обл. 17.IX 1940, Київ], режиссер, організатор українських театральних труп, актор, драматург.

⁵ Українська актриса Затиркевич — Карпинська Ганна Петрівна [1855-1921 роки], уродж. — Ковтуненко, за першим чоловіком — Затиркевич, за другим чоловіком — Карпинська. В той період, про який йдеться, Г. Затиркевич ввійшла до трупи М.Кропивницького, яку збирав М.Садовський.

⁶ Максимович Андрій Миколайович (1865-28.I (9.II)1893) — український актор. Працював у трупах М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського. В той період А Максимович ввійшов до трупи М.Кропивницького.

⁷ Йдеться про актора Федора Устенка.

⁸ Старицький Михайло Петрович (2(14) XII 1840, с.Кліщинці, тепер Черкаської обл.— 14 (27) IV 1904, Київ) — письменник, театральний діяч.

⁹ Циганков, або А.Циганенко чи Циганко — український актор, працював у різних українських трупах.

¹⁰ Йдеться про сестру М.Заньковецької Лідію Костянтинівну Карнаухову та її чоловіка Юрія Федоровича Карнаухова, які жили у Києві.

Йдеться про родину професора медицини, друга дитинства М.Заньковецької Григорія Квятковського.

Лист № 2

Миколаїв [червень—липень 1885 р]

Милое мое кошенятко!

Как же твое здоров'ячко?

То-есть такая тоска меня обуюла, когда я возвратился в Николаев, что трудно даже поверить. И если бы только поменьше я философствовал, то давно не сдобровать мне. Я даже, Кицька, если хочешь знать, не понимаю, что это значит, ведь если я дома и вместе с тобой, то обязательно ты меня ругаешь, а я огрызаюсь. Но почему, если тебя нет, мне так скучно за тобой! Должно полагать, пословица «Милые бранятся — только тешатся» — совершенная правда. Ты, понятно, никогда мне не веришь, то и теперь я уже вижу на твоём лице саркастическую улыбку; но как хочешь, хоч верьте, хоч не верьте, а это истинная правда.

Новости тебе написал бы, да когда их не знаю. Жизнь актёра, в некотором роде, так однообразна, что новости, если и бывают, то выражаются только в точении языка. Вчера Ванька Загорский¹² праздновал свои именины. Весьма бучно, даже с оркестром. Ну, само собою, танцы — манцы и все этакое. Сегодня утром он был похож лицом на собаку, нежели на человека.

Вот тебе все новости какие я знаю, Сижу дома, заперся и никого не принимаю. Целую тебя. Твой навек Кока.

МТМКУ, фонд рукописів, інв. № 284 с.

Дату листа встановлено за зібраними бібліографом, літературознавцем, театрознавцем Юрієм Меженком «Матеріалами до історії українського дореволюційного тетру. Розділ I .Облік українських труп»

¹² Йдеться про Загорського Івана Васильовича [справж. пр. — Подзікунов; 1861, Харків —7(20) IV 1908, Одеса] — українського актора і режисера.

Лист № 3

Ст. Знам'янка [серпень 1885р.]

Кицюня любая! Пишу со станции Знаменка¹³, потому что возвращаясь из Новочеркасска¹⁴ счёл необходимым побывать в Елисаветграде¹⁵, дабы узнать положительно как Марко¹⁶ действует на счёт зимнего сезона.

Предполагая, что ты в Заньках¹⁷ и, соскучившись за тобой ужасно, я пишу тебе, желая тем самым ускорить свидание.

Кицюнька, я в Елисаветграде пробуду несколько дней и потом к тебе, а потому ты должна мне как можно скорее написать в Елисаветград, даже телеграфировать: как твоё здоровье, где и когда я тебя застану. Встречу ли я тебя в Киеве или ты приедешь в Нежин¹⁸, а оттуда со мной к Бенецкому¹⁹. Ну, одним словом, мне это необходимо знать и при этом в самом наискорейшем времени. Если мое письмо ты получила поздно, т.е.после четверга, то я уже значит выехал в Киев, куда ты должна или написать мне или сама приехать.

Я ужасно соскучился за тобой, моя курипочка, мое ты сонечко. Как ты доехала? Здоровая ли ты? Как Мурик²⁰, где он. Если ты его не взяла, то необходимо, надо взять.

Я виделся со Старицким²¹ и его трупой, но теперь, если говорить о них, то времени не хватит, а я спешу, чтобы письмо пошло сейчас. Когда увижусь, то многое порасскажу!

Целую тебя, мое ангелятко, кріпко, кріпко, твій Цапатий.

Знаменка. 3 часа утра. Вторник.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 292 с

¹³ Знам'янка — залізничий вузол, виник на початку 18 ст. Зараз місто обласного підпорядкування.

¹⁴ Новочеркаськ — місто обласного підпорядкування Ростовської області.

¹⁵ Єлисаветград — стара назва міста Кропивницький.

¹⁶ Йдеться про Марка Кропивницького. Див. лист № 1, зноска 3.

¹⁷ Йдеться про село Заньки, де родина Адамовських мала свій хутір.

¹⁸ Ніжин згадується у літописі під 1147 роком. Місто тоді мало назву Уненіж, з 1618 р перебувало під владою Польщі. З 1782 р. Ніжин — повітове місто Чернігівського намісництва. З 1802 р. — повітове місто Чернігівської губернії.

¹⁹ Бенецький Логин (Людвиг) Павлович — підполковник артилерії під час російсько-турецької війни. Загинув смертю хоробрих 11(23) серпня 1877 року. М.Садовський спілкувався з родичами загиблого.

²⁰ Мурик — кіт М.Заньковецької.

²¹ Йдеться про М.П.Старицького. Про нього див. лист №1, зноска 8.

Лист № 4

Єлисаветград [друга половина серпня 1886 р]

Серденько моє кохане, моя Марусенько — Кицю!

Сьогодні був у Марка²². Чортом дивиться. Розкажу по порядку все свіданіє. Раза два ми заезжали с Денисом²³ и не заставали дома. Наконец, в третий раз застаём. Ну, встретил меня очень сухо. Я первый приступил к делу прямо.

Слышал, говорю, что вы обижены больше всего на меня за мое письмо²⁴. Я со своей стороны готов взять все то, что писал перед этим, если вы сознаетесь при Денисе, что ваше письмо²⁵ было оскорбительно для всего товарищества и больше всего досталось мне и М. Конст.²⁶ На это он мне отвечает, что своё письмо он не считает ни для кого оскорбительным потому-де, что в нём было высказано то, что я [М.Кропивницький] думал и высказал все по чистой правде и со свойственной мне прямою и ответственностью.

На вопрос Дениса, желает ли он продолжить службу в нашем товариществе, он ответил, что не иначе, если я перед ним извинюсь. А я сказал ему, что не считаю нужным извиняться, если он не признает, что письмо его оскорбительно для меня. Вы извинитесь передо мною или сознайтесь, что вы первый подали повод такого рода письмам, и я извинюсь. Отвечает опять, что он не подавал повода. В таком, говорю, случае я не считаю нужным извиняться. Так мы и расстались.

Он отправился в Одессу играть у Старицкого²⁷. Старицкого, между прочим это было в газетах, недавно описывали в Одессе и наложили уже раз арест на кассу и на костюмы²⁸.

Мне обещали достать рецензии о труппе, где, как говорят, страшно разбивают Боярскую,²⁹ Грицяя³⁰ и все прочее. Где говорят, что Боярская, желая подражать тебе,

прекрасно и удивительно делает гримасы. И эта игра постольку же не похожа на твою, поскольку свинья — на жіночу плахту. Сегодня я сделал запрос Затыркевич,³¹ служит ли она или нет.

А завтра выезжаю в Николаев. По всем вероятностям, начнём в Елисавет.[граде] и в самом непродолжительном времени. Чем увенчается моя поездка в Николаев, напишу. Думаю побывать и в Одессе. Сообщу потом все подробно. А теперь пока ты уже все знаешь из письма. Я здоров. Как ты, моя Цыпка, смотри не болей, набирайся сил на зимний сезон. Целую тебя крепко. Всем: Батькові, Матері и всему Заньковецькому дому мой глубочайший привет³². Твій, моя Кицюня, Микола.

Додаток. Лист Д.Мови до М.Заньковецької:

Примите, дорогая мамаша, искренний привет от ваших маленьких деток Мани³³ и Дони³⁴. Не знаю, дорогая Мария Константиновна, как подействует на Вас неудачная Ваша повязка Мани. На меня же — очень и очень приятно. Под сердцем Мани таится уже маленький Мова³⁵.

Кланяется и целует Вас Маня. Она теперь уже в постельке и не может лично написать Вам хоть пару слов.

Ваш сын Денисий.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 1507. Автограф автора.

Публікується вперше.

²² Йдеться про Марка Кропивницького. Див. лист № 1, пункт 3.

²³ Йдеться про Дениса Мову — українського співака (тенор) і драматичного актора. Закінчив Петербурзьку консерваторію. Працював в українських театральних трупах. Виконував тенорові партії.

²⁴ Згадується лист, який М.Садовський написав до М.Кропивницького у відповідь на його лист.

²⁵ М.Садовський, М.Заньковецька і актори трупи вважали образливим лист М Кропивницького до них від 19 жовтня 1888 р. Через непорозуміння з акторами М Кропивницький вирішив до свого товариства не повертатись, а набрати нову трупу.

²⁶ Йдеться про Марію Костянтинівну Заньковецьку.

²⁷ В Одесі М.Кропивницький виступав з 26 по 31 серпня у п'яти виставах в трупі М.Старицького.

²⁸ Йдеться про арешт поліцією каси та костюмів трупи М.Старицького.

^{29, 30} Йдеться про акторів трупи М.Старицького Є.Боярську і В.Грицяя.

³¹ Йдеться про актрису Ганну Петрівну Затыркевич, яку М.Садовський хотів запросити в свою трупу.

³² Йдеться про рідного брата М.Заньковецької Євтихія Адамовського та його дружину Олександрю Семенівну.

^{33, 34} В додатку — листі Д.Мови до М. Заньковецької йдеться про родинні справи Дениса Мови та його дружини Марії Садовської — Барілотті і про їх майбутню дитину.

³⁵ Йдеться про майбутню дитину Д.Мови і М.Садовської Барілотті.

Лист № 5

[літо 1888 р.]

Здравствуй мой кот!

Получил я от тебя письмо, которое принесло мне весьма неутешительные вести. Опять больна, да еще с новыми хворобами. Боже мой, как тяжело у меня защемило сердце! Если бы можно было, я бы полетел к тебе посмотреть на мою бедную Кошечку. А тут как назло требуют на службу.³⁵ Уже, что я не делал, — ничего не помагает. Посылал телеграмму бригадному командиру о том, что я уже окончил свой срок службы и подал прошение об отставке и все-таки ничего, придется ехать.

Одно меня тревожит, что мне не придется и погулять и отдохнуть. Все время морочился пока привел дом³⁶ в надлежащий порядок. [...] Наконец-то думал отдохну и приготовлю обстановку для Котушки³⁷ и вдруг на тебе. Я уезжаю в Екатеринослав 3-его августа и если будешь писать, то адресуй письмо в Екатеринослав,⁵⁴ пехотный резервный батальон, подпоручику Тобилевичу.

Хотя бы ты, моя дорогая, поправилась бы дома. Воздух прекрасный, цветочки цветут, даже штамбованные розы думают к твоего приезду зацвести, уже выбросили бутоны.

Джура³⁸ твоя понаводила песок маленьких и кормить не хочет.

Александра Петровна³⁹ возится там с ними. Лида⁴⁰ и Володька⁴¹ сейчас от меня едут на вокзал. Они у меня погостили два дня. Все тебе кланяются и все тебя целуют. Когда приедешь, то будешь орехами наслаждаться, их в саду очень много, особенно маленьких. Есть также груши и яблоки, но их очень мало. Добирай ванны и приезжай.⁴²

По дороге, может быть, заедешь ко мне, а потом по Днепру в Киев. О дне приезда телеграфируй, я встречу тебя на вокзале. Целую тебя, мою красавицу, крепко-крепко и в щечки и в глазки...

Твой навсегда Кока.

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 1509. Автограф автора.
Публікується вперше.*

³⁶ У липні 1888 р М.Садовський отримав повістку по мобілізації як офіцер запасу. Він був викликаний на військову службу в Катеринослав, де служив до 6 вересня 1888 р.

³⁷ Після успіху трупи М.Кропивницького на гастролях у 1886–1887 роках у Петербурзі і Москві М.Садовський і М.Заньковецька придбали маєток поблизу Києва на хуторі Жердова (нині — село Броварського району Київської області). У будинку була зроблена перебудова і ремонтні роботи. Він отримав назву «Марусін курінь».

³⁸ Йдеться про М.Заньковецьку.

³⁹ Йдеться про собаку Джуру, якою опікувалася М.Заньковецька.

⁴⁰ Олександра Петрівна — помічниця М.Садовського по господарству.

⁴¹ Йдеться про рідну сестру М.Заньковецької Лідію Карнаухову та її чоловіка Володимира Карнаухова. Вони жили у Києві, а коли був відбудований будинок М.Заньковецької і М.Садовського на хуторі Жердова, то часто там гостювали.

⁴² Йдеться про лікування М.Заньковецької.

Лист № 6

[літо 1888 р. Хутір Жердова]

Котя!

Что же ты заехала и до сих пор не возвращаешься?⁴³

На днях вся покраска и отделка будет готова. Получил письмо от Горева⁴⁴, они хотят приехать и спрашивают не стеснят ли. Я еще не ездил в Херсонщину, ожидая и торопя как можно скорее окончания покраски. Коров не купил, потому что у Мошкова для продажи нет в этом году.

Можно хороших достать в Полтавской губернии у Русиновых⁴⁵, у них знаменитый завод. Но может быть ты в этом году обойдешься и без коровы? Впрочем, если захочешь непременно корову, то можно и тут достать, объявить только [...] о желании.

Если приедешь, то телеграфируй когда и садись на трамвай⁴⁶, а я вышлю лошадей. Только пиши к какому трамваю выслать, к вечернему или утреннему, и час, в который выедешь из Киева. Ты приезжай на этой неделе, а я тогда поеду в Херсонщину⁴⁷ и заберу вещи.

Целую тебя, твой М.Садовский.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 280 с.

⁴³ Йдеться про лікування М.Заньковецької.

⁴⁴ Родина Горєвих — друзі М.Садовського і М.Заньковецької.

⁴⁵ Русінови — власники заводів на Полтавщині по розведенню корів.

⁴⁶ В цей період з Києва їздив трамвай на лівий берег Дніпра.

⁴⁷ Йдеться про поїздки М.Садовського в рідні краї на Херсонщину.

Лист № 7

[Новочеркаськ, кінець травня 1889 р.]

Кицька!

Хотя твои последние два письма⁴⁸ переполнены ругательствами и, прочтя их, я даже думал одно время совсем не писать тебе, предполагая, что мои письма только раздражают тебя, но сердце — не камень! Уж больно я за тобой соскучился. Вот теперь пишу тебе, моя Кицуня, и думаю, посылаю ли деньги? Может быть, в самом деле мои трудовые, кровавым потом добытые деньги проклятые и вместо радости доставляют тебе неудовольствие и приносят какие — то беды. Обдумав хорошенько, пришел к такому результату: если они тебе лично и противны и ты ими не будешь пользоваться, но хоть рабочим заплатишь, и потому шлю еще 200 р. Мамко, ты уже сердисься? Не сердись, Киця! Ведь правду же я говорю. За что ты ругаешь меня? За то, что я прислал 200 р. Если тебе это не приятно, то я больше и не буду высылать. Я хотел и хочу, чтобы мой Кот, мой милый Чорнусь не нуждался ни в чем. Перестань дуться, моя любя, моя Киця, моя муха, моя цыця! Напиши мне, да не такое письмо, как раньше, а чтобы в нем я увидел опять мою сердечную чернооую, мою любящую Кицьку!

Так соскучился, что летел бы! Что поделываешь, как твое здоровье, как настроение? Пиши все, все, все! Поклон тебе и поцелуй передает Ад. Вал. Шведова⁴⁹. Она проезжала и виделась со мной, велела тебя поцеловать и поклониться.

Чачиков⁵⁰ и Поляков⁵¹ — твои рьяные поклонники почти каждый день осведомляются о тебе, кланяются, а в особенности Чачиков. Он даже не может равнодушно говорить, у него даже слезы выступают на глазах, когда он задает мне вопрос: «А что

наша гордость, этот величайший талант М.[ария] К. [онстантиновна] пишет?». «Нет», — отвечаю я с грустью, и тем дело кончается. Дела пока идут хорошо. Целую тебя крепко — крепко.

Твой навек. Кока.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 258 с. Автограф автора.

Публікується вперше.

Дату листа встановлено приблизно за листом М.Заньковецької до М.Садовського від 19 травня 1889 року. (МТМКУ, фонд рукописів, № 1337).

⁴⁸ В листі М.Заньковецької до М.Садовського йдеться про те, що актриса отримала від Миколи Карповича гроші, але користуватись ними не хотіла і вирішила віддати їх робітникам, які облаштували їхній маєток на хуторі Жердова.

⁴⁹ А.В.Шведова — прихильниця М.Заньковецької з Петербургу.

^{50,51} Чачиков і Поляков — прихильники таланту М.Заньковецької.

Лист № 8

[вересень — жовтень 1889 р.]

Моя ты, Киця дорогая, моя ты радость!

Зачем опять ты так волнуешься, что все письмо твое пропитано горькими слезами. Читая твое письмо, мне стало тяжело не потому, что [...] Карый⁵² что-то там писал, а жалко мне тебя, мою радость. Брось, Киця, перестань, пора тебе приравнудушиться ко всяким подлостям.

Сезон мне надо кончить и если бы мне не жалко было бросить труппу, которая смотрит на меня как на свой якорь спасения, то ни минуты бы не остался в этом душливом воздухе [...]. Но, радость ты моя, осталось всего 7 дней, 7 каких-нибудь дней! Больше терпел, потерплю еще и ты мой Кот потерпи. Не плачь, не волнуйся — ведь этим ты только себя губишь! Будет время, что и на нашей улице праздник настанет, тогда мы с тобой не будем уже так глупы, как раньше были; людей будем различать!

Ну будет тебе, не плакай!

Целую тебя, моя Кошечка, крепко, твой навсегда Кока.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 281 с. Автограф автора.

Публікується вперше.

⁵²Йдеться про українського драматурга, актора, режисера, театрального діяча Карпенка-Карого (спрвж. — Тобілевич Іван Карпович; 17 (29). IX 1845, слобода Арсенівка, тепер у складі с.Веселівки Кіровоградської області.— 2 (15). IX 1907, Берлін). Автор драматичних п'єс, творів на історичні сюжети, багатьох сатиричних комедій. Виступав як актор у театральних труппах.

І.Карпенко-Карий разом з М.Кропивницьким 1865 року організували театральний аматорський гурток у Єлизаветграді

Лист № 9

[1889 р.]

Дорогая моя Кицька!

Говорит пословица: «Вместе тесно, а врозь скучно». Так и мне. Одиночество почувствовал в первый же день приезда. Труппа собралась и все с вопросами: что, как, Мария Константиновна не будет играть?⁵³ Как не будет?

И на лицах всех отпечаталось тоже одиночество, которое глубоко чувствую я.

И все — таки: я говорил с Иваном⁵⁴ на счет документа твоего. Он говорит, что то ерунда, что ты человек известный, можешь и с тем, какой у тебя есть, быть, а не то — пусть Костя⁵⁵ возьмет у пристава такой документ, что предьявительница его есть такая-то.

Может быть ты, соскучившись, приедешь поиграть некоторое время. Первый спектакль прошел довольно оживленно. Вызовам не было конца.

Прости голубка, что пишу скверно, перо как квас... Только что пришел с репетиции. Целую тебя [...] бесконечное число раз.

Твой навсегда любящий и скверный Кока.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 16809. Автограф автора.

Публікується вперше.

⁵³ Весь весняно—літній сезон М.Заньковецька хворіла і на сцені не грала.

⁵⁴ Йдеться про І.Карпенка-Карого, який наприкінці 1888 року відбув строк заслання і разом з дружиною С.Тобілевич вступив до труппи М.Садовського.

⁵⁵ Особа Костянтина не з'ясована.

Лист № 10

[кінець 1889 року]

Дорогая моя Кошечка!

Поздравляю тебя с Новым годом и желаю тебе в этом году полного спокойствия и нравственного удовлетворения. Со своей стороны я обещаю сделать всё, что только зависит будет от меня, для твоего спокойствия. Первое, что я надумал дорогой сделать, — это оставить окончательно сцену после окончания этого сезона. Вижу сам, что нет порядочных людей, а значит, не стоит и копыя ломать. Везде подкопы, везде интриги, коим всегда чужда была моя душа. Часто я сердился на тебя за твою подозрительность и мне жалко становится тебя, что ты, моё сердце, моя жизнь, так израсходовала себя, обращая внимание и принимая близко к сердцу всякую гнусность. Интриги ведутся тонко, но я их порешил прервать в самом их зародыше.⁵⁶

Иезуитство, низкопоклонничество в глазах и гнусные подкопы на стороне — эта политика теперь мною открыта и по окончанию сезона разлетится вся как дым. Или политика Карого восторжествует и я брошу сцену, или она провалится в тартарары и я оставлю лишь желающих идти честно по полю искусства рука об руку со мной и начну новое дело⁵⁷. Итак, моя Киця, успокойся, не волнуйся, не расстраивай себя вконец, твоего маленького, но дорогого здоровья. Осталось не много, всего месяц с хвостиком⁵⁸.

Целую тебя крепко, моя радость! Прости, что не могу нежнее высказать тебе мою любовь, но ведь ты сама знаешь, что я мужик, а у мужика всегда мужицкая любовь, бесхитросная.

Да поезжай ты в Киев⁵⁹ непременно, как только можно скорее.

Ещё раз целую тебя. Твой навек любящий свою Кошечку Кока.⁶⁰

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 260 с. Автограф автора.
Публікується вперше.*

⁵⁶ Йдеться про інтриги в трупі, за якими стояли І. Карпенко-Карий та П. Саксаганський.

⁵⁷ М. Садовський вирішив розірвати стосунки з І. Карпенком-Карим та П. Саксаганським і розпочати нову театральну справу.

⁵⁸ Йдеться про закінчення театрального сезону.

⁵⁹ У Києві М. Заньковецька мала пролікуватись.

Лист № 11

*1890 г.[ода] 2 д.[ня] февраля м.[есяца]
Николаев*

Дорогая моя Кошечка!

Письмо твоё я вчера получил. Оно доставило мне много удовольствия и немножко неудовольствия [...]. У нас совершается подобие французской революции в труппе. Карый⁶¹, Саксаганский⁶¹, Мова⁶¹ и даже такая блоха, как Решетников⁶¹, составляют постоянные конспирации и употребляют все усилия, чтобы меня вытеснить и захватить в свои руки всю труппу. Под тем-де предлогом, что не они оставляют товарищество, а я и мои приверженцы думаю захватить всё имущество. Я предложил им такой вопрос, что если имущество делить, то должны участвовать в дележе и ликвидации все члены бывшего товарищества: Кропив.[ицкий],⁶² Затырк[евич],⁶² Заньковецкая,⁶² Максимович⁶² и т. д. На это они вместо ответа показывают от Кропивницкого телеграмму, где он пишет Карому: мне, Затыркевич и Максимовичу ничего не дали. Интересно знать, что эта телеграмма обозначает? То ли, что Карый, будучи в товариществе «без году неделя», получит все то, что трудами старого товарищества заработано, или что это значит, к чему я больше склонен, что все лица, находящиеся теперь в труппе Кропивницкого, должны получить свой пай! Если это так, то передай бывшим пайщикам, что предстоит, видимо, ликвидация дел, и они могут получить часть костюмов, прислав на мое или на чье угодно имя доверенность.

Подкопы идут страшные. После полученного мною письма, где за подписью всей труппы просят меня продолжать дело, вышеупомянутая клика ходила к Киру⁶³ и к отдельным лицам уговаривать, что они — главные все, что пусть к ним идут. Обещаний бездна: первые марки Загорскому,⁶⁴ Загорской,⁶⁴ Смирновой⁶⁴ и вообще всем, кто у них останется. Но до сих пор все-таки они остались сам-четверть. Не знаю, что дальше будет. Херсонский театр, с которым я вел переговоры, захватили, набавив большую цену, чем я давал. Ну, да черт с ними! Я тебе, кажется, своим письмом радости мало принес.

Целую тебя, моя Крошка, крепко. Твой навек Кока. Будь здорова.

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 259 с. Автограф автора.
Публікується вперше.*

⁶⁰ Карий, Саксаганський, Мова, Решетников: йдеться про драматурга, актора І.Карпенка-Карого, актора, режисера П.Саксаганського, акторів Д. Мову, Г. Решетнікова.

⁶¹ Кропив.[ницький], Затырк[евич], Заньковецька, Максимович: йдеться про ак-

тора, режисера, керівника труп М. Кропивницького, актора А. Максимовича, українських актрис М. Заньковецьку і Г. Затыркевич-Карпинську.

⁶² Кір — особа не з'ясована.

⁶³ Загорський, Загорська, Смирнова: йдеться про українського актора і режисера Івана Загорського, про співачку і актрису Меланію Загорську та актрису П. Смирнову.

Лист № 12

[зима — весна 1891 р. Москва]

Кот!

Только что получил твоё письмо из которого вижу, что всё мною тебе сказанное по отношению их верно. Карый⁶⁵ удовлетворён окончательно. Заньковецкая, которая кричала, что она не будет играть его пьес, сама приехала просить их играть и, наверное, в этом не безгрешен и Садовский. Садовский ему подарил расписку⁶⁶ и теперь он благоденствует, предвкушая крах Садовского в Москве. Люди они хорошие, но только не тогда, когда к ним обращаются, а тогда, когда им что-нибудь нужно. Тогда они очень мягко стелют и много обещают. Все, что он тебе говорил по отношению Панаса⁶⁷ (будто бы они должны посоветоваться) — есть ничто иное как фокусы, которыми он хочет и из него вытянуть и не заплатить денег, а он и ему должен. Ну, да Бог с ними! Скажи лучше, когда ты приедешь? По получению моего письма телеграфируй, когда можно будет ставить тебя на афишу. Отчего Анна Николаев.[на]⁶⁸ не едет? Выставка⁶⁹ собирается очень медленно, и черт ее знает, когда откроется.

Целую тебя крепко.

Твой Кока.

Павлуша⁷⁰ тебя тоже целует. Он живет у меня с тех пор как я приехал.

МТМКУ, фонд рукописів, інв № 283 с. Автограф автора.

Публікується вперше.

⁶⁵ Йдеться про Івана Карпенка-Карого.

⁶⁶ Напевно, йдеться про розписку з приводу постановки в трупі М. Садовського п'єс І.Карпенка-Карого.

⁶⁷ Йдеться про Панаса Саксаганського.

⁶⁸ Анна Миколаївна — працювала помічницею у М.Садовського.

⁶⁹ Йдеться про торгівельно-промислому Виставку у Москві.

⁷⁰ Павлуша — знайомий М.Садовського.

Лист № 13

*[кінець весни — початок літа 1891 р.]
Єлисаветград.*

Дорогая моя и золотая Киця!

Долго не получаю от тебя весточки! Как твое здоровье? Не могу не поделиться с тобой. Представь себе, Карый⁷¹ вздумал уже тягаться со мною по части театров. И вот распространяют слух среди служащих, что они уже на лето имеют театры, а Садовский, мол, нет. В это время я вел переговоры с Херсонским театром. Вдруг получаю из Херсона: «Карый дает 15% за театр». А я предлагал 10 и они бы уступили. Я, недолго думая, посылаю попавшегося под руки Лепетига⁷² с доверенностью в Херсон и даю

інструкцію кончить с Херсоном, даже если пришлось бы заплатить 20%. Лепетиг уехал инкогнито. Они ликують и, встречаясь с Загорским⁷³, подсмеиваются: а у нас два театра в кармане. Молчание, молчание... Но каково же их положение было, когда мне привезли контракт с Херсонским театром. Полетели телеграммы: «Ради Бога, умоляем оставить театр за нами!..» Теперь немного носы опустили.

Что же ты, мой дорогой Чорнусь, там поделываешь? Когда думаешь выезжать? Я пришлю тебе телеграмму, когда сам выеду. Тогда и ты выезжай и на Знаменке встретимся.

Целую Кицю в чорнявые очки. Твой навсегда —
Кока.

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 1515. Автограф автора.
Публікується вперше.*

⁷¹ Йдеться про Івана Карпенка-Карого, який вступав у конфлікт з М.Садовським, коли треба було зняти театральне приміщення для його трупи.

⁷² Лепетіг — співробітник трупи М.Садовського.

⁷³ Український актор і режисер Іван Васильович Загорський працював в цей період в трупі М.Садовського.

Лист № 14

[1893 р.]

Сегодня получил письмо Лидии Константиновны.⁷³ Что сказать и что написать?! Душа переполнена такими тяжёлыми мыслями, что трудно даже ориентироваться. В тяжёлой работе изнываю, пишу письмо за письмом тебе и ни на одно не получаю ни строчки! Что я перечувствовал — это только я знаю? Мои предчувствия оправдались. Ты больна, но неужели можно было сообщить о болезни в Москву⁷⁴, а в Харьков⁷⁴ и Таганрог⁷⁴ нельзя? Боже! Прости меня, Кицька, за тон, но больно на душе и боль проглядывает и на письме. Ты не хотела меня беспокоить, предполагая, что я не приеду! Очень хорошо, спасибо за любовь и привязанность! Кто же я такой и что я за человек? Такого неуважения к личности, как я испытываю на себе, вряд ли кому на веку придется испытать. Бог с тобою, мне остается тільки нишком плакать. Еще одна моя просьба, внемли хоть ей⁷⁵.

Целую тебя крепко, твой навсегда Кока остается сам с тяжёлой болью и грустью в душе.

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 263 с. Автограф автора.
Публікується вперше.*

⁷³ Йдеться про рідну сестру М.Заньковецької Лідію Карнаухову.

⁷⁴ Йдеться про гастролі трупи М.Садовського разом з М.Заньковецькою у Харкові, Таганрозі, Москві. Під час гастролей у Харкові й Таганрозі Марія Костянтинівна хворіла і виїздила на лікування.

⁷⁵ В цьому місці текст листа М.Садовського обривається на словах: «Ще одне моє прохання, дослухайся хоч до нього». Після пропуску слів залишилась одна кінцева фраза М.Садовського в цьому листі, в якій йдеться про його біль і сум.

Лист № 15

[1899 р.]

Кота.

Здравствуй! Как твоё здоровье? Отчего ты не приезжаешь? Я уже за тобой соскучился. Напиши, когда приедешь в Киев, и я приеду из хутора и поедем поспотришь дачу.⁷⁷ Мне хочется тебе теперь ее показать, как она тебе понравится. Приезжай, Котка! Если Николай Фомич⁷⁸ там, пришли его ко мне, он мне нужен для наблюдения за материалом. Пусть едет в Киев, а отсюда дилижансом по Житомирскому шоссе за станцию Гуровщина полторы версты тоже по шоссе. Расходы я ему верну по дороге. Приезжай, Котка! В лесу хорошо, цветочки есть, трава зелёная.

Целую тебя, твой Цапуня.

*МТМКУ, фонд рукописів, інв № 262 с. Автограф автора.
Публікується вперше.*

⁷⁷ Йдеться про дачу М.Садовського, яку він придбав в кінці 1890-х років поблизу села Гурівщина.

⁷⁸ Микола Фомич допомагав М.Садовському в його господарчих справах.

Ада Саполькіна,
учений секретар

Творчий портрет театру імені М. Заньковецької кінця 1940-х років за рецензією на гастролі у Ризі 1948 р. (до 100-річчя від заснування театру)

Музей театального, музичного та кіномистецтва України зберігає не тільки цінний арсенал пам'яток національних мистецтв, а й значний фонд спеціалізованої бібліотеки, у якому можна знайти чимало цікавих і рідкісних джерел. Так 2017 року «вийшов на поверхню» часопис «Karogs» (укр. «Прапор» — А.С.) — літературно-художній і громадсько-політичний журнал, Орган Союзу радянських письменників Латвії № 9, виданий у вересні 1948 р., що потрапив до музейної бібліотеки, очевидно з іншими матеріалами від театру, завдяки статті про гастролі Львівського театру ім. М. Заньковецької в Ризі того ж року (мовна доступність забезпечена вкладеним перекладом російською мовою). Звичайно, великі гастролі театального колективу із союзної республіки у ті часи були значною культурною подією і приводом для її висвітлення у пресі, що автором Н. Ніколаєвим-Бергінсом зроблено професійно і всеосяжно. Однак в повній мірі історико-театрознавча вартість публікації визначається ситуативним контекстом, з яким вона пов'язана.

По-перше, — стан справ у театрі. Четвертий рік, як колектив прибув до Львова з евакуації на постійне місце діяльності. У березні 1948 художнім керівником театру призначено Б. Тягна (прибув з Одеси — А.С.) на зміну Б. Романицькому. Як свідчить Б. Козак, «Шлях «входження» Б.Тягна в колектив заньківчан не був легким...», при цьому він одразу ж ставить «Сорочинський ярмарок». Того ж року театр вперше у повоєнний львівський період виїжджає на гастролі за межі України — до Риги.

Крім того, «Невідь-чому, але у львівських архівах немає жодних матеріалів про перебування Театру ім. М. Заньковецької у Львові протягом перших п'яти повоєнних років (є лише з вересня 1950 р.)» [2].

По-друге, — ситуація з театральною критикою в Латвії. Як зазначає сучасна дослідниця В. Чакаре, «У перше повоєнне десятиліття дуже мало статей про театр було опубліковано «Karogs» — між чотирма статтями на рік у 1947 році та тринадцятьма у 1952 році. Слід зазначити, що до 1953 — року смерті Сталіна — театральна критика в сенсі оцінки п'єс відповідно до прийнятих естетичних принципів соціалістичного реалізму відсутня. Так само не практикується театральна критика з описом акторів, сюжетних і технічних аспектів чи оцінкою згідно з особистим смаком рецензента. Замість цього можна знайти прості оголошення про нові постановки або короткі статті з історії театру. Значно більше місця відведено для вирішення політичних проблем, які радянська система оголосила актуальними, ...» [3]. Отже, й сама по собі стаття, що комплексно й на високому професіональному рівні висвітлює і програму візиту, і творчий портрет колективу, і рецензії на всі гастрольні вистави, є помітною і значущою подією в галузі тодішньої латвійської театральної критики.

А сьогодні, заповнюючи інформаційну лауну про перші роки Театру ім. М. Заньковецької у Львові, вона дає безцінний історичний матеріал про творчість найстаршого з нині діючих та одного з провідних українських театрів в кінці 1940-х років, і не тільки.

Н. Ніколаєв-Бергінс

ГАСТРОЛІ ЛЬВІВСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ*[4]

[...]

«В Ризі театр не обмежився своїми щоденними виставами на сцені Ризького Окружного Будинку Офіцерів: окремими групами і повним складом свого колективу театр відвідував фабрики, заводи і найзначніші заклади, наприклад, побував у залізничників і на заводі «ВФ». Театр мав зустрічі зі студентами вищих навчальних закладів Латвії, а також з діячами театального мистецтва, виїжджав повним складом до колгоспу «Циня» Дрейлінської волості. Свідоцтвом високоплідної діяльності театру ім. М. Заньковецької у Ризі є той факт, що він після ознайомлення з постановкою п'єси Я. Райніса «Вій, вітерець» у Художньому театрі ЛРСР вирішив включити її у план своїх найближчих постановок. У свою чергу, Художній театр ЛРСР здійснив постановку на своїй сцені української казки-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Такого роду фактами встановлюються й зміцнюються культурні зв'язки між латиським і українським народами.

[...]

Театр ім. М. Заньковецької має у своєму розпорядженні значні творчі можливості. У його лавах ми бачимо таких блискучих акторів, [...] Особливо слід підкреслити високу професіональну культуру режисури театру в особі того ж Б.В.Романицького, В.І.Івченка і заслужених артистів УРСР Б.Ф.Тягна (він же художній керівник театру) і В.І. Харченка. На великій висоті стоять також диригент Д.Т. Іванюк, балетмейстер Л.В. Литвак і хормейстер В.Н. Дольникова.

За час своїх гастролей (з 24 липня по 22 серпня включно) театр ім. Заньковецької показав сім постановок: крім... п'єси О. Корнійчука «В степах України», «Назара Стодолю» Т. Шевченка, «Сорочинський ярмарок» М.В. Гоголя в інсценізації М. Старицького, «Шельменка-денщика» Г.Квітки-Основ'яненка, «Марусю Богуславку» М. Старицького та «Лісову пісню» Лесі Українки. З російських класичних п'єс були показані «Останні» О.М. Горького.

Які ж основні риси притаманні всім спектаклям театру ім. М. Заньковецької? Всі постановки львів'ян характеризуються глибиною і серйозністю, на всіх виставах лежить

відбиток ретельної роботи, в них немає нічого поверхневого і дешевого. Режисура театру прекрасно володіє секретом сценічних законів і тому всі вистави, засновані на одному й тому самому постановочному матеріалі — життя і побут старої України, надзвичайно різноманітні за режисерським підходом та барвисті за колоритом. Глибоке проникнення в авторський задум дозволяє не тільки переконливо і з великою реалістичною силою трактувати окремі образи, але головне — брати правильний ритм вистави, тобто вирішувати одну з найвідповідальніших сторін кожної постановки.

Ясності й чіткості мізансцен, а по тому розробці масових сцен вистав театру ім. Заньковецької можуть позаздрити найприскіпливіші майстри сценічного мистецтва. Слову і тексту як основним засобам сценічної виразності, як видно, надається театром виключна увага. Дисципліна слова і жести, а звідси вже й загальна манера тримати себе на сцені виявляється як провідний технічний метод роботи з актором. Зразком того можуть слугувати роботи В. Івченка «В степах України» та «Маруся Богуславка», а також Б. Тягна «Сорочинський ярмарок».

Рідкісний спектакль театру ім. Заньковецької проходить без оркестру. Ця особливість вистав визначається не стільки змістом п'єс, скільки традицією українського театального мистецтва загалом. Українські пісні, сповнені ліризму й задушевності, підкорюють глядачів. Чарівні так само й українські танці. Пісні і танці театру ім. Заньковецької настільки довершені й захоплюючі, що важко навіть відрізнити їх від пісень і танців Державного Українського ансамблю пісні і танцю, що гастролював нещодавно, виступивши на тій самій сцені Окружного Будинку Офіцерів.

На пошану театрові слід зауважити, що традиційні прийоми мелодрами, що лежали в основі дореволюційного українського театру, значною мірою зараз подолані, виявляючись тільки в одній з вистав — романтичній драмі М. Старицького «Маруся Богуславка».



Ім'я українського драматурга Олександра Корнійчука, автора комедії «В степах України», добре відоме і в Радянському Союзі, і в країнах Західної Європи. В Латвії з творчістю Корнійчука глядачі вперше познайомилися весною 1945 року за його п'єсою «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» у постановці театру драми ЛРСР. Його п'єса «Платон Кречет» виявилася настільки ходовою, що вона увійшла в репертуар всіх периферійних театрів Латвії, її ж показав рижанам під час гастролей цього літа й Московський Художній театр ім. О.М. Горького.

[...] У центрі п'єси Саливон Часник і Кіндрат Галушка. Обидва вони брали участь у революції, в лавах першої кінної армії Будьонного рубалися з ворогами радянської влади, не раз рятували один одного. Нагороджені бойовими орденами, і Часник, і Галушка завоювали повагу і авторитет серед селян, обидва були вибрані головами колгоспів: Часник став на чолі колгоспу «Смерть капіталізму», Галушка очолив колгосп «Тихе життя». Та ось піднімається завеса, і ми застаємо їх у стані запеклої сварки, бійки, розриву, який стався далеко не з особистих причин.

[...]

Сварка Часника і Галушки, на якій будується драматичний конфлікт п'єси Корнійчука, відображає зіткнення двох психологій.

У п'єсі показана чудова, життєрадісна й сердечна колгоспна молодь в особі Галі, дочки Галушки, Грицька, сина Часника, трактористки Катерини Бунчук, комбайнера Олексія та ін. [...] Театр ім. Заньковецької не розгубив, не розплескав життєрадісне багатство сучасної комедії, доніс до глядача її ідейно-політичний і соціальний зміст.

Постановник, народний артист В.В. Романицький, і режисер В.І. Івченко знайшли



«В степах України»: Гриць — В. Данченко; Палажка, дружина Часника; Часник — Б. Романицький; Галушка — Д. Дударєв; Параска, дружина Галушки; Степан

правильне вирішення. У виставі створена атмосфера невимушених веселощів. Актори ліплять випуклі образи, в них переважають завершені жести, прозора ясна та різноманітні інтонації. Режисер вміло уберіг артистів від нарочито комічних підкреслювань — в цьому одна з найцінніших рис вистави, які легко можна перевести у план балаганної буфонати чи поверхневого водевілю. На сцені тільки тоді справжня комедія, коли елементи серйозного і смішного співіснують у повній відповідності з логікою людських сприймань і переживань.

Здійснюючи постановку п'єси О. Корнійчука, театр багато зробив для того, щоб розкрити її жанрові особливості, виявити політичну лінію сюжету. Це позначається, насамперед, на трактуванні окремих персонажів. Цікавий і глибоко змістовний образ Часника, створений Б.В. Романицьким, артистом суто реалістичного стилю. [...] Артист знайшов рівновагу між ідейним змістом фігури Часника та її комедійним втіленням, хоча автор нерідко ставить його у водевільне положення. Не знімаючи комічних фарб, Б.В. Романицький передає головне у Часнику — його заповітну думку, сувору й опорну, сповнену твердості й великої людської гідності. Це, без сумніву, відмінна гра, позначена ознаками глибокого розуміння ролі і справжнього виконавського натхнення.

Не менш вдалий і Галушка у виконанні народного артиста УРСР Д.А. Дударєва, який знайшов переконливі риси образу. Артист веде роль із захопленням, малюючи Галушку соковитими побутовими фарбами. В Галушці Дударєва є простодушність, хитруватість і самовдоволення. Для Галушки — Дударєва характерний стан благодушності. Він по суті чесна, незлобива людина, але його відсталість за відсутності доброго керівництва збиває його на манівці. Цю головну рису характеру Галушки розкриває Дударєв абсолютно ясно і тому психологічно мотивованою є перебудова Галушки в останньому акті. Радує заслужена артистка УРСР Н. Доценко в ролі трактористки Катерини Бунчук. Це — образ справжньої радянської дівчини. Скільки в ній темпераменту, скільки яскравості в кожному русі, інтонації! Син Часника — Грицько (артист В. Данченко), Галя Галушка (артистка В.К. Полінська), міліціонер Редька (артист К.М. Губенко), вояка Пуп (артист Кириленко) отримали у виставі барвисте, відповідне до духу п'єси втілення. Артист С.П. Бедро добре показав «колгоспного агента по торгівлі» Филімона Довгоносика, якому Галушка доручив «цветущую жизнь» творити тихими, комерційними засобами.

Спектакль без сумніву виграв би, якби з дійових осіб було виключено С.М. Будьонного, оскільки одягнути у яскраво оперетковий мундир непоказну постать артиста ще не значить показати військового діяча, з ім'ям якого пов'язані героїчні подвиги Червоної Кінноти.

■ ■ ■

В ряду постановок українського класичного репертуару театр ім. Заньковецької показав інсценівку популярної повісті Н.В. Гоголя «Сорочинський ярмарок» в обробці М.Старицького. [...] особливої похвали заслуговує робота постановника, заслуженого артиста УРСР Б.Ф. Тягна, фантазія котрого виявилася значно яскравішою і ближчою до Гоголя, ніж сценарний задум Старицького. Глядач побачив у виставі те захоплююче і смішне, чим особливо сильний Гоголь. М'який гоголівський гумор поєднується у спектаклі з легким гротеском, іронічна посмішка раптом переходить в гучний, заразливий сміх. В строкатому ансамблі смішних героїв навіть Хівря — зла жінка Черевика, мачуха Хотини — здається чарівливою, як інші герої, які закрутилися у стрімкому і веселому потоці ярмарку села Сорочинці.



«Сорочинський ярмарок»: Сцена з I дії. В центрі Циган — Л. Кринський

З комедійною майстерністю виконує роль незлобивою та простодушного Солопія Черевика народний артист УРСР [В.С.] Яременко, завзятого й веселого без жінки Хіврі й зовсім збентеженого та боязкого при появі своєї грізної дружини. Різноманітність непересічного обдарування заслуженої артистки УРСР Ф.Г. Гаєнко дозволяє їй з блиском вести складну роль норавливої та заздрісної Хіврі, яка не відмовляє собі у задоволенні вести любовні шури-мури з молодим поповичем.

В.А. Данченко, який виконує роль парубка Панька, закоханого в Хотину, показав велику емоційність і чудову виконавську техніку. Не зовсім задовільна трактовка ролі поповича Афанасія Івановича, залицяльника Хіврі. Артист А.Д. Гай показує його якимось стихійним ненажерою — і тільки, але ж за сценарієм, так й за текстом повісті Гоголя, попович зачарований Хіврею і думає не стільки про їжу, скільки про те, щоб потеревенити й позалицятися до неї. Недарма він каже їй: «Сердце моє, Хавронья Никифоровна, жаждет от вас кушанья послаще всех пампушек и галушечек». Хотину, центральну жіночу роль у виставі, грає А.С. Крупник, артистка великого темпераменту, гнучкості й емоційності. Хотина-Крупник сповнена гордого кокетства, бо вона перша красуня на селі, і в цьому найсильніша риса образу. Невимушено веде роль кума Черевика Антона Цибули артист І.П. Слива. Гострий, що запам'ятовується, образ цигана створює Л.Л. Кринський. Живий і кмітливий, виряджений у яскраву червону сорочку, з батогом в руці, циган — Кринський багато визначає у виставі, побудованій на побутових українських сценах.

До кращих місць вистави відносяться масові сцени, в яких постановник виявив видатну майстерність.

■ ■ ■

«Назар Стодоля» Тараса Шевченка належить до першокласних явищ української драматургії. Сила п'єси — в ясно вираженій політичній ідеї — протест проти гноблення, а також у вразливості і яскравості деяких образів.

[...]

Театр ім. М. Заньковецької (постановник В.І. Івченко, художник Ю.С. Стефанчук [1941–42]) показав захоплюючий спектакль, ожививши живописні образи української старовини.

Назар Стодоля, як палкий закоханий, представлений В.А. Данченком, артистом яскравих і виразних жестів. Однак в образі Назара — Данченка не підкреслені типові особливості селянського бунтаря, який мстить багатіям не тільки за особисту кривду, але й за увесь поневолений народ. В такому разі постать Назара Стодоли виростає до масштабів народного героя — вольового й цілеспрямованого.



«Назар Стодоля»: Сцена з I дії

«Назар Стодоля» говорить про класові зіткнення — тема гостра, сповнена драматичної сили, а вистава вийшла дещо пригладженою, місцями солодкуватою (сцена освідчення в коханні Назара і Галі при втечі). У виставі не розкрита у повному обсязі тема, поставлена [...] Тарасом Шевченком. Цілком очевидно, що постановник захопився показом окремих ефектних і цікавих епізодів, як, наприклад, «вечорниці», збагачені цікавими фольклорними матеріалами, народними обрядовими сценами. Епізод цей переростає у самодостатній фактор, що органічно не витікає з ходу дій вистави. Захоплення деталями — характерний недолік вистави «Назар Стодоля», але багато виправдовує добра гра народного артиста УРСР В.С. Яременка в ролі друга Назара Стодоли — Гната Карого, благородного воїна, носія бойових традицій запорозького козацтва. Запам'ятовується також образ Хоми Кичатого (заслужений артист УРСР І.Р. Овдієнко), його дочки Галі (залужена артистка Ф.Г. Гаєнко).

■ ■ ■

З усіх вистав, показаних театром ім. М. Заньковецької, найбільший успіх мала комедія Г.Ф.Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», написана російською мовою (головний персонаж — Шельменко говорить українською мовою). Успіх спектаклю (по-

становник заслужений артист УРСР В.І.Харченко, художник Ф.Ф.Нірод) визначається складом добрих виконавців, а головне двома видатними артистами, які по черзі грають роль Шельменка, — це народний артист СРСР Б.В.Романицький і народний артист УРСР В.С.Яременко. І Романицький, і Яременко — артисти великої привабливості, графічно точного рисунка. В їх ажурно-прозорій грі відчуваєш глибоке проникнення у виконувану роль. Це справжні артисти, творці мистецтва, а не ремісники, кожен з них має свої яскраво виражені відмінні риси.



«Шельменко денщик»: Сцена з II дії. Шпак — Д. Дударєв, Фенна Степанівна — В. Любарт, Шельменко — В. Яременко

Шельменко-Романицький — образ комічний, овіяний легким серпанком суму. Романицькому особливо вдається сцена другого акту (коли з'ясовується, що його герой потрапив у положення слуги двох панів — капітана Скворцова і поміщика Шпака), сцена обману Шпака і фінал вистави. Романицький відмовився від шаржу і буфонади і тим самим підняв виставу на висоту великого комедійного спектаклю.

У В.С.Яременка Шельменко — закінчений водевільний образ з багатою гамою барв. Однак силою свого мистецтва артист утримує Шельменка на висоті повноцінного художнього образу. Яременко не тільки облагороджує образ пройдисвіта Шельменка, але й наділяє його таким переливом барв, що робить гостро виразним і таким, що на довго запам'ятовується. Найскладніші перипетії, в яких опиняється Шельменко, артист передає просто, без награвання та різких підкреслень, переконуючи глядача в природності та психологічній виправданості всіх дій і вчинків свого героя.

Виконавці ролей поміщиків Опецьковського (артист С. Грінченко), Шпака (народний артист УРСР Д. Дударєв) та його дружини Фенни Степанівни (народна артистка УРСР В. Любарт), а також балакучої Аграфени Степанівни (заслужена артистка УРСР А. Кривицька) складають дружний ансамбль. У яскраво театральній манері грає артистка В. Полінська. Її Евжені, легковажна й рвучка, повна експресії й вогню.

Невдаха наречений та мандрівник Лопуцьковський дає багатий матеріал для гротескного трактування ролі, однак актору І.П. Сливі не варто захоплюватися цим, оскільки будь-який ухил в бік грубого гротеску порушує стильову цілісність комедійної вистави і здатний знизити її художнє значення.

Випадають із загального постановочного плану капітан Скворцов (артист П. Голота) і Прісенька (артистка Ножкіна), хоча їхні ролі не стільки комедійні, скільки мелодраматичні.

■ ■ ■

«Лісова пісня» Лесі Українки [...]

Постановник І.В. Богаченко і режисер К.Ф. Радін (художник Стефанчук) створили спектакль, в якому зовнішні феєричні прийоми зображення дійових осіб не затулили провідну ідею п'єси, [...] Вони дали виставу, в якій гармонійно поєднуються фантастика з реальністю, казкові сили природи приходять у взаємодію із звичайними земними людьми, як дядько Лев, його небіж Лукаш та молода вдова Килина, котру чудово грає артистка В.Є. Шульга.

Для виконавиці центральної ролі — Мавки — «Лісова пісня» представляє особливі труднощі: роль бідна за текстом передбачає глибину почуттів, надзвичайну строгість сценічного малюнка високу техніку. Якщо до цього ж додати, що виконавиця повинна володіти зовнішньою чарівністю, оскільки Мавка своїми чарами приковує до себе Лукаша. То можна собі уявити яка відповідальність лягла на заслужену артистку УРСР Н.П. Доценко, вже відому нам за іншими виставами. Незважаючи все ж на всі ці труднощі творчого порядку, артистка створила образ вражаючої сили, образ романтично піднесений, мрійливо-ніжний і зворушливий. Чарівною силою інтуїції артистка пододала технічні труднощі, не вдаючись до елементарних прийомів жестикуляції і міміки. Артистка живе на сцені всім своїм еством, своїми думками, почуттями, напруженим трепетом серця. Її легкі й технічно довершені рухи набувають емоційного хвилювання своєрідної пісні без слів.



«Лісова пісня»:
Дядько Лев — Д. Дударєв,
Мавка — Н. Доценко

Образ Лукаша (артист В.А. Данченко), який коливається між двома світами — поезії і прози, мрії і житейської інерції, загалом, привабливий, але дещо блідий у тих сценах, де у нього виявляються великі паузи. Здається, з вини режисури, Лукаш надто швидко піддається чарівливості Мавки у першій дії та Килини в другій. Але загалом все-таки образ Лукаша-Данченка підкупає своєю щирістю.

Не зовсім переконливий дядько Лев (народний артист УРСР Д.А.Дударєв). Адже дядько Лев — мудрий друг природи, йому при всьому його земному образі мають бути властиві вибудованість почуттів і величавість мови, але перед глядачем постає образ традиційного українського діда. Цього разу варто було б згадати вказівку В.Г. Белінського, адресовану як раз діячам сценічного мистецтва: «Земне не має бути обов'язково прозаїчно приниженим навіть тоді, коли треба протиставляти фантастичне реальному.»

Художнє оформлення Ю.С. Стефанчука витримане у поетичних тонах, без дешевих стилізаторських прийомів. Дане чудове тло лісу, на якому розгортається дія казки, любовно й проникливо переданої колективом театру ім. М. Заньковецької.

■ ■ ■

З російського класичного репертуару були показані «Останні» О.М. Горького. Написана в роки політичної реакції, що настала після розгрому революції 1905 року, п'єса ця була заборонена царською цензурою до театральних постановок. Це звичайно не дивно, оскільки Горький назвав своїх героїв «останніми» в той час, коли саме такі люди стояли біля керма правління Росії й душили прогресивні начала в суспільстві.

«Останні» поставлені з тою ретельністю і тою ошатністю, які взагалі характерні для театру ім. Заньковецької. Постановник народний артист СРСР Б.В. Романицький цілком розкрив провідну ідею п'єси, її вибухову силу. На сцені не просто рядова сім'я поліцейського, вона — уособлення поліцейськи-самодержавної Росії, що доживає свої дні, і вже немає таких сил у природі, які б відродили світ насильства і свавілля, що йде.



«Останні»: Яків; Софія — В. Любарт; Іван Коломійцев — І. Овдієнко; няня

Добре розроблені та психологічно виправдані мізансцени та, як ми вже сказали, ошатність спектаклю, доведена до деякої надмірності (Іван Коломійцев, наприклад, одягнений у чудовий військовий мундир та наділений ад'ютантськими аксельбантами, хоча поліцмейстери ніколи не були військовими, перебуваючи у цивільних чинах), але все це по-справжньому театральне, святково. При всьому цьому режисур не втратила критерію реальності. Образи живі й повнокровні, кожна з дійових осіб говорить вагомі й значні слова, що притаманні тільки Горькому.]

Іван Коломійцев у замальовці заслуженого артиста УРСР І.Р. Овдієнка — бурбон-держиморда. Він говорить підвищеним тоном, часом набуває пози поважного й прегордовито-зарозумілого фанфарона, але крізь цю зовнішню оболонку невблаганно пробиваються риси ката. Нелюдськість у поєднанні з лицемірними промовами про справедливість, позерство і фразерство, нахабство і водночас боягузтво перед дружиною й, особливо перед відвідувачкою Соколовою, сина якої він вирішив згубити задля власної кар'єри, — ось що таке Іван Коломійцев у виконанні І.Р. Овдієнка.

У м'яких, материнськи ніжних тонах веде роль Софії народна артистка УРСР В.А. Любарт. Софія — жінка надломлена життям, жертва всіх цих жахливих обставин. Артистка наділила її великою внутрішньою теплотою, що дозволяє їй усвідомлювати свій стан і долю дітей. Безвихідь її положення надає їй рис напруженого драматизму.

Правдивий образ Лещи, чоловіка Надії, у виконанні артиста С. Грінченка. У Лещі-Грінченку ми бачимо постать лікаря-чиновника, який загруз у хабарях і темних аферах. Чудовий Петро (артист В.А. Данченко), який не втратив юнацької чистоти почуттів. Образ Соколової, сина якої кинули до тюрми за обвинуваченням у замаху на Коломійцева, зазвичай мало кому з артисток вдається. Намалювати образ жінки, враженої материнським горем, завдання не легке. У хвилини душевних випробувань вона повинна схилити Коломійцева сказати правду, тобто він має зізнатися у зведеному на її сина наклепі, щоб відвести від нього шибеницю або розстріл. У розмові з Коломійцевим вона повинна бути мужньою і тактовною.

Заслужена артистка УРСР Кривицька, як нам здається, близько підійшла до горьківського розуміння образу. Її Соколова переконує у своїй реальності. З Коломійцевим вона веде розмову просто і без зайвого напускного запалу, в її голосі немає підвищених нот, але у всій постаті, гордо піднятій голові відчувається стільки внутрішньої гідності, що всі ці Коломійцеви і Лещі здаються перед нею жалюгідними нікчемами, якимось огидним накипом, що заважає людям жити і дихати.

Вдала також і В.Є. Шульга в ролі Любові Коломійцевої — найнещасливішої і найбільш стражденної з усіх дійових осіб. Вона горбата і до того ж вона дізнається, що її батько Яків, а не Іван Коломійцев. Все життя її перевертається на наших очах. Артистка зуміла передати всю гаму переживань своєї героїні, не впадаючи у сльозливість і дешево патетику.

Художник В.П. Борисовець, який оформив виставу, добре зрозумів суть п'єси «Останні». Він повертає перед глядачем квартиру Коломійцевих з усіх сторін, проникає у всі її закутки, показує її затишок, зовнішню культурність обстановки. Господарі життя — Іван Коломійцев та його діти Олександр і Надія — своєю присутністю ображають той невловимий дух людяності, який ще витає тут, втілений в обличчях Софії, Петра і Якова, який помирає. Художник усвідомив сенс подій, що відбуваються, і талановито зобразив у фарбах стиль горьківської вистави.



Розібрані нами вистави показують, який широкий творчий діапазон театру ім. М. Заньковецької і наскільки великі його можливості у постановці вистав різноманітних жанрів. Той захоплений прийом, який надала ризька громадськість, є цілком заслуженим».

Джерела

1. Заньківчанам 90 років / Альбом — Львів: Маркос, 2007. — 206 с.
2. Козак Б. Театральні відлуння. Статті, передмови, штрихи до портретів, матеріали, рецензії, інтерв'ю / Богдан Козак. — Львів: Ліґа-Прес, 2010. — С. 249–250.
3. Valda Čakare. The problem of reliability: theatre criticism in Latvia// Theatre Criticism: Changing Landscapes / Edited by Duška Radosavljevič. — Bloomsbury Publishing, 2016.— 352 с. Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?isbn=1472577116>. Переклад А. Сапюлкіної.
4. Nikolajevs—Bergins L̄vovas M. Zaņkoveckas Vārdā Nosauktā Valsts Dramas Teatra Viesizrādes // Karogs. Rīga, 1948.— № 9. — С. 944–951.

Володимир Мудрик,
завідувач Музею-квартири В.С. Косенка,
філії МТМК України

Видання «Обіходу нотного церковного співу» М. Бахметєва у богослужбовій практиці духовних шкіл України ХІХ століття (На прикладі видання 1869 року з колекції нот МТМКУ)

Серед раритетів колекції нот Музею театрального, музичного та кіномистецтва України особливе місце займає цінне видання одного з провідних колективів ХІХ століття — Петербурзької придворної співочої капели — під назвою «Обіход нотного церковного співу», перша частина. Видання здійснено в редакції директора капели (1861–1883 рр.) М. Бахметєва і датоване 1869 роком. Фонди музею фоліант поповнив у 2007 році [1]. Тираж видання обмежений — близько 500 примірників.

Таким чином, цінність даного видання полягає, з одного боку, в нечисленному тиражі, а з іншого, ще більш значущою, в тому, що на кожній сторінці проглядається нерозбірливий відбиток круглої печатки, яка свідчить, ймовірно, про приналежність даної книги до якогось храму. У колекції МТМКУ представлена лише перша частина, в якій містяться партитури переважно незмінних піснеспівів Всенічної. Партитури, що представлені у цьому збірнику, обумовлюють наявність добре підготовленого хорового колективу, а також його належний художньо-виконавський рівень.

Виходячи з теперішнього, відносно задовільного стану книги, можна висловити припущення, що «Обіход» використовувався в богослужбовому співі храму, якому належала книга, однак не досить часто. Хоча, не можна виключити також дбайливого ставлення співаків невідомого нам храму до книги. Обкладинка складається з твердого картону, обтягнутого темно-коричневою тканиною. Видання нараховує 218 сторінок, з яких перша — титульна, на другій, третій і четвертій — зміст. Нотний текст надрукований чорним шрифтом на 214 сторінках, причому кожна хорова партія нанесена на окремий нотний стан у відповідних ключах і, як видно, поширений у викладі прийом *divisi* — ділення однієї партії на дві і більше. Іноді в тексті зустрічаються позначки графітовим олівцем і чорним чорнилом. Габаритні розміри досліджуваного видання 33,2x25,8 см.

Для того, щоб більш достовірно охарактеризувати цінність даного видання необхідно розглянути історичні умови часу створення Обіходу і його передісторію.

Без перебільшення історія капели — це історія зародження, становлення та розвитку хорового співочого мистецтва, як вагової частини музичної культури Російської імперії ХІХ століття. Витоки капели, як відомо, йдуть до далекого 1479 року. Найстаріший російський хор був створений у Москві при царському дворі, згідно з указом царя Іоанна III. Новостворений співочий колектив отримав назву Хор государевих співочих дяків. Чисельність хористів варіювалася в різний час, іноді становила близько сотні виконавців.

На вищій щабель виконавської майстерності піднявся колектив завдяки одинадцятьом київським півчим, талановитим виконавцям і композиторам, які влилися до складу хору в 1652 році. Хорове звучання багатоголосних партесних концертів того часу наближалось до звучання оркестру. Також одними з перших керівників капели були музиканти українського походження: співак Марко Полторацький і композитор Дмитро Бортнянський.



У 1701 році до чоловічого складу хору було введено хорову партію хлопчиків, що дало можливість значно розширити діапазон і тембральне забарвлення звучання, а також збільшити виконавські можливості колективу. У 1703 року капела була переведена до Петербургу і отримала назву придворного хору. Починаючи з середини XVIII століття, капелою створювалися умови для навчання деяких співаків акторської майстерності. Відомо, що в серпні 1756 року окремі співаки увійшли до складу трупи першого російського імператорського публічного театру в Петербурзі, який очолили О. Сумароков і Ф. Волков.

Імператриця Єлизавета Петрівна проявляла особливу турботу про юних капелян. Відомі випадки, коли вона особисто, з метою охорони дитячих голосів, пов'язувала хусткою шиї хлопчиків, що виділялися прекрасними тембральними барвами голосів. Серед дорослих співаків у неї були також свої фаворити, зокрема, український козак О. Розум, якому був дарований дворянський титул і прізвище, відомий в історії як граф О. Розумовський [2]. У липні 1783 року згідно з указом імператриці Катерини II було офіційно дозволено участь капели в оперних спектаклях і концертах. Цей крок дав поштовх провідним композиторам того часу, серед яких М. Березовський, Д. Бортнянський, до створення низки опер, які з успіхом були поставлені на сценах європейських театрів.

Необхідно зауважити, що протягом XIX століття, починаючи з 1816 року директор капели отримував право рецензувати, редагувати і друкувати новостворені духовні композиції, а також володів правом дозволу на виконання духовних хорових творів композиторів того часу. Таким чином, саме особа, яка обіймала посаду директора Придворної співацької капели володіла основними повноваженнями у керівництві системою богослужбового співу Православної церкви, а Петербург, відповідно, став у XIX столітті «законодавчим» центром церковно-співочої культури Росії.

В цей же час в капелі організовується систематичне навчання і підготовка регентських кадрів для єпархій Православної Церкви. Зокрема, у період з 1846 по 1917 рр. при колективі існували державні стаціонарні та заочні курси регентських класів. Більш того, в 1833, 1839 і 1856 роках відкривалися інструментальні класи з різних оркестрових спеціальностей. Вони проводили підготовку солістів і оркестрантів за спеціальною програмою в кількості 30 осіб учнів і послужили своєрідним базисом для створення російської інструментальної школи.

2 січня 1837 року після смерті керівника капели Ф. Львова, який керував нею з березня 1826 року відразу після Д. Бортнянського, був призначений його син О. Львов. Однак, як відомо, затвердили його на цій посаді лише через 12 років. Він протягом багатьох років з дозволу імператора гастролював закордоном як скрипаль. О. Львов був наближеним до царської родини, брав активну участь у домашніх концертах царського дому. До часу свого призначення на посаду був відомий як автор світських і духовних творів.

Призначення О. Львова директором капели збіглося в часі з приходом туди відомого композитора М. Глінки, який нетривалий час, з 1837 по 1839 рік, виконував обов'язки капельмейстера Придворної співацької капели. У його обов'язки входило поповнення штату півчих. Для цього він вирушає в мандрівку на українські землі з метою традиційного відбору музично обдарованих дітей для подальшого навчання і поповнення складу хору. М. Глінка навесні 1838 року побував в Чернігові, Переяславі, Ромнах, Полтаві, Харкові, Києві. Він прослуховував сотні співочих церковних хорів, вихованців духовних і співочих шкіл з метою відбору талановитих співаків, які володіли винятковими вокальними здібностями. Таким чином, М. Глінка відшукав серед хористів Києво-Михайлівського собору неабиякого баса С. Гулака-Артемівського, згодом першого виконавця партії Руслана в опері М. Глінки «Руслан і Людмила», а також автора однієї з найпопулярніших донині української опери «Запорожець за Дунаєм». Відомі

європейські музиканти, — сучасники тих років, залишили схвальні відгуки про високий професійний рівень Придворної капели і захоплювалися тонкими градаціями хорового звучання і партії баса-профундо зокрема.

В середині XIX століття при капелі були створені умови для систематичного навчання регентській справі. Система навчання і відповідно кваліфікація регентів мала триступеневу градацію. Таким чином, атестат третього — нижчого розряду давав його власнику право використовувати у своїй регентській роботі з парафіяльним церковним хором лише так звані прості або обіходні церковні розспіви, забороняючи при цьому виконувати церковну музику сучасних композиторів і, тим більше, самому займатися створенням нових церковних піснеспівів. Відповідно регент другого розряду отримував право поряд з обіходними розспівами виконувати авторську церковну музику, дозволену цензурою. Документ вищого або першого розряду, до всього вище перерахованого, давав право створювати нові композиції на богослужбові тексти, знову ж таки, з цензурного дозволу капели. Таким чином, право навчати хори придворному розспіву належало тільки особам, які володіли атестатом капели, хоча б третього розряду. Більше того, указами Святійшого Синоду №5117 від 24 травня 1847 року і №14040 від 11 грудня того ж року, регенти, які успішно закінчили курс навчання в капелі і склали іспити, зобов'язані були через кожні чотири роки приїжджати в капелу для періодичної перевірки правильного знання і виконання розспівів придворного обіходу [3]. Ці заходи стали однією з форм контролю і засобом збереження розспівів придворного обіходу. Зрозуміло, що навчатися в капелі могли тільки регенти великих єпархіальних і архієрейських колективів. Тому другим, більш значним кроком, зробленим капелою для поширення придворного розспіву на периферійні парафії Російської імперії, що визначав стиль богослужбового співу Російської церкви аж до початку XX століття, стало видання «Обіходу нотного церковного співу» у 1848 році.

Необхідно зауважити, що 1830 року було видано двоголосний Обіход капели, який вже у той час мав істотне значення для поширення придворного розспіву. У свою чергу чотириголосний Обіход 1848 року, який є перекладанням розспівів, що містяться в Синодальних богослужбових книгах з квадратною київською нотацією для одного голосу, сприяв утвердженню в практиці Російської церкви однакових гласових розспівів, на переважній більшості території Росії. Таким чином, слух парафіян зникав до класичної, іноді одноманітної гармонії, властивої німецькому протестантському хоралу.

У першій половині XIX століття західно-європейська гармонія була покладена О. Львовим в основу гармонізації Обіходу замість давніх ладів і автохтонних регіональних розспівів, збережених впродовж століть у традиції співочої практики парафіяльних хорів. Проаналізувавши мелодійну основу побудови восьмигласних розспівів в обіході, приходимо до висновку, що вся система восьмигласся придворного Обіходу зводиться, практично, до мажору і гармонічного мінору. Однак, незважаючи на такі «перетворення» в ладо-гармонічній фактурі, успіх Обіходу був величезний. Уже в наступному 1849 році знадобилося друге перевидання, а згодом було випущено більше дванадцяти його видань з деякими виправленнями Миколи Бахметєва — наступника О. Львова на посаді директора капели. У свою чергу М. Бахметєв був директором капели 22 роки.

Необхідно зазначити, що в єпархіях Наддніпрянської України, а також в семінарських і академічних хорових колективах регенти досить рідко за богослужінням користувалися розспівами придворного обіходу навіть при тому, що кожен регент великого архієрейського хору володів атестатом, виданим Придворною капелою. Такий, на перший погляд, непослух пояснюється низкою причин, першою з яких є надзвичайна музичальність українського народу і друга, — наслідок першої, — це широкий діапазон місцевих розспівів. Урочисто-молитовний розспів Києво-Печерської Лаври, особливо улюблений парафіянами і хористами, часто звучав не тільки у Святій Києво-Печерській

Лаврі, але й у богослужіннях семінарських та академічних храмів, зокрема Київської Духовної Академії, а також у храмах навколишніх епархій, які мали хороші склади криласів і хорів. Ще однією причиною, що вплинула на порівняно невелике поширення придворного обіходу на українських землях у XIX столітті, став особливий стиль гармонізацій богослужбових текстів у виданні «Обіходу»: деякі особливості гласових розспівів придворного зразка були викладені в спрощених мелодико-гармонічних варіантах. Зокрема, в придворному обіході має місце не зовсім обґрунтована уніфікація гласових розспівів, а іноді навіть їх заміна у порівнянні з вказівками древніх безлінійних письмових джерел.

Наприклад, як свідчать фахівці, в безлінійних співочих книгах піснеспів з недільної всенічної «Воскресеніє Христово видевше» необхідно виконувати на розспів 7 гласу, проте в даному виданні Обіходу 1869 року даний піснеспів представлено на 6 глас. Короткі піснеспіви недільної утрени «Свят Господь Бог наш», прокімни вечірні та утрени, не гармонізовані зовсім і відсутні у виданні. А унікальний знаменний розспів Богородичних догматиків, викладений у виданні придворного Обіходу звичайними короткими стихирними розспівами кожного гласу. Короткі «Всякое дыхание» перед читанням Євангелія на святковій утрени, згідно з богослужбовими канонами необхідно виконувати на конкретний глас. А у виданні придворного Обіходу вони були замінені загальним для таких віршів хоровим читком на одному акорді з класичною завершальною каденцією Т — S — D — T.

Тому роль видання Придворного Обіходу у розвитку співу Російської Православної Церкви неоднозначна. Так, не гармонізовані для чотириголосного змішаного хору своєрідні мелодії «степенних» антифонів восьми голосів, крім святкового антифону 4-го голосу «От юності моя». Це упущення у виданні Обіходу спричинило ряд умовностей. З цієї причини окремі регенти, були переконані в тому, що «степенні» антифони не потрібно співати, а лише читати, або і зовсім опускали, оскільки їх немає в нотному виданні Обіходу, помилково вважаючи, що це, або особливість чину придворного богослужіння, або цілком законні і, навіть, обов'язкові до виконання вимоги церковно-богослужбового канону. Підставою цьому були суворі вимоги епархіальних властей до парафіяльних хорів — неухильно дотримуватися придворного Обіходу.

Однак, ми не намагаємося применшити значення видання Обіходу, а тим більше ролі і значення Придворної капели в розвитку церковно-співочої культури Росії XIX століття. Безумовно, видання Обіходу стало важливим і етапним кроком у розвитку богослужбового співу впродовж XIX століття, вплив якого спостерігається навіть у практиці великих хорових колективів нашого часу. Така ситуація склалася через нерозуміння багатьма регентами духовної сутності православного співу. Однак наважимося зауважити, що і для авторів гармонізацій придворного Обіходу О. Львова, М. Бахметева і їх сподвижників богослужбовий спів став більшою мірою явищем музичним, а не духовним. Тому богослужбовий спів був для них не однією з форм богослужіння, а вокально-хоровою музикою, яка створює настрій, що сприяє естетичному сприйняттю богослужіння. Про цю тенденцію яскраво свідчить один з найбільш хітових церковних творів другої половини XIX століття «Ныне отпускаеши» регента семінарського хору Санкт-Петербурга М. Строкіна у викладенні для соліста з акомпанементом хору.

Незважаючи на сакраментальність євангельського тексту, за стилістикою цей твір має яскраві ознаки солоспіву світського характеру. Твір звучить, як арія в супроводі хору. Низка творів такого плану свідчать про, можливо, і неусвідомлене, прагнення окремих композиторів другої половини XIX століття наблизити богослужіння в храмі до сценічної естради для виступу хору і солістів з метою показати мистецтво володіння голосом і створити відповідний настрій і навіть, до певної міри, розважати публіку під час богослужіння. У той час, як богослужбовий спів, за висловом проф. І. Гарднера, по суті є однією з форм богослужіння [4].

Розглядаючи історію становлення і розвитку Придворної капели, приходимо до висновку, що в епархіях Київської митрополії порівняно незначне поширення звучання за богослужінням піснеспівів Придворного обіходу можна пояснити тим, що протягом багатьох років і десятиліть практикувалося поповнення складу капели освіченими співацькими кадрами і співаками-самородками саме з України. Безумовно, вони вбирали в себе нові, привнесені із західної Європи тенденції музичного мислення, але також залишалися носіями рідної їм української мелодики і церковно-співочої традиції, викристалізованої впродовж п'яти століть, з часу заснування християнства на київських землях.

У зв'язку з усіма перерахованими вище факторами видання Обіходу є бібліографічною рідкістю, особливо в Україні та в колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зокрема, і належить до раритетних нотних виданням третьої чверті позаминулого століття.

Джерела

1. Фонди МТМК України. Ф. «НТ», інв. № 5320.— 213 с.
2. Путро О.І. Гетьман Кирило Розумовський і його доба. В 2-х т. — Київ: ДАКККІМ. — 2007. — С. 56.
3. Лебедев Б. сост. История Богослужебного пения. Учебное пособие. Комсомольск: Полтавская епархия. — 2004. — С. 120.
4. Гарднер И. Богослужебное пение Русской Православной Церкви:
5. Сущность. Система. История. В 2-х т. — Сергиев Посад: МДА, 1998. — Т. 1. — С. 36.
6. Ершов А. Старейший русский хор. Ленинград: «Советский композитор». — 1978. — 192 с.

Антон Кармазін,
старший науковий співробітник
відділу музики

Науково-методична спадщина М. Вериківського в контексті становлення нової української школи

Сьогодні, коли ми знаходимося у складному історичному періоді становлення української національної школи, стає особливо відчутною та актуальною важливість педагогічних ідей М. Вериківського, адже він був не лише видатним композитором і диригентом, а й досвідченим викладачем. Оглядаючи нині непересічні мистецькі заслуги композитора, ми прагнемо не обійти увагою жодної сторінки його життя та творчості.

У 1920-х роках М. Вериківський публікує в журналі «Музика» та в «Українській музичній газеті» статті, підписуючи їх псевдонімами Крем'янецький і Туницький (від назви міста та вулиці, де пройшло дитинство митця), у яких обстоє думку, що сучасний композитор повинен займатися не лише основною своєю справою — писати музику, а й має виконувати інші функції — бути громадянином, мати активну життєву позицію, проповідувати любов до українського національного мистецтва через публікації у періодичних виданнях. Митець вірив, що основна його мета як педагога — формування всебічно обдарованої молоді, ерудованої, багатопланової, яка шанує національні цінності та мистецьку спадщину, ідентифікуючи себе із народом, його культурою та історією. Якщо ретельно проаналізувати його науково-методичну спадщину, то виникають підстави для серйозних висновків, аналізу аспектів його самовираження як педагога, методиста, громадського діяча, композитора, просвітника.

Так **перший аспект науково-методичної спадщини** — це публікації про європеїзацію української держави. Митець бачив Україну вільною, незалежною країною, частиною європейської спільноти, якій притаманні всі найважливіші культурні якості цивілізованої країни: свобода, демократія, рівність, розвиток. Це показує, що Михайло Вериківський виражав себе як людина із глибоким філософсько-узагальненим типом бачення історичних процесів розвитку України, підтримуючи при цьому, зокрема, проєвропейські погляди М. Хвильового.

На думку композитора, підняти культурний рівень в Україні можна через глибоке вивчення пластів народного фольклору, Шевченківського слова, історії України. Як бачимо, М. Вериківський постає в своїх науково-методичних працях як людина глибокого і сучасного мислення, далекоглядних евристичних поглядів, спрямованих на постійну творчу діяльність та пошук. Найбільшим пріоритетом при цьому було масове поширення музичних знань. З прямою та безкомпромісною митець писав: «Різні гуртки по клубах і сельбудах ліквідують, як всім відомо, загальну, політичну, хімічну, сільськогосподарську, кооперативну і всяку іншу неграмотність; коли ж справа доходить до музгуртка — йому кажуть: «Нащо вам музграмота? Хочете консерваторію розвести? Співайте, та й годі» [1]. Подібні примітивні «теорії» викликали глибоке обурення композитора.

Другий аспект вивчення науково-методичної спадщини полягає у площині «М. Вериківський — фундатор хорової та композиторської школи». У кожній ідеї митця просвічується осмислення ролі учня в освітньому процесі України. Так кожного вихованця він вважав талановитим, але у своїй галузі, для чого тільки треба знайти сферу свого самовираження та самовияву. Учителю має знайти індивідуальний підхід до кожного учня, ключ до його душі. Однак, на думку М. Вериківського, одного таланту замало, потрібна постійна самоосвіта, праця над собою та натхнення, піднесеність від того, що займаєшся улюбленою справою. Важливими, актуальними для педагогіки ХХІ століття є його погляди про важливість розвитку самостійності учнів, розвиток їх критичного мислення, теорія розв'язання винахідницьких завдань в процесі роботи над творами мистецтва.

У третьому аспекті науково-методичної спадщини М. Вериківський виступає як методист, новатор освітнього процесу. Він закликає педагогів до постійного пошуку нових знань, обґрунтовує необхідність проведення реформ у сфері освіти. На його думку, учні та педагоги не повинні сидіти десятиріччями на старій методиці навчання. Адже реалії нової доби вимагають нових систем і методик виховання і навчання. Педагог сьогодні має чітко уявляти, чого він хоче досягти у навчально-виховному процесі. Учнів, щоб вони вирости патріотами своєї країни, слід виховувати на героїко-епічному матеріалі. Як згадував, наприклад, один із його учнів Большаков (спогади зберігаються у фонді Кременецького краєзнавчого музею): «Беседа о формировании художника-музыканта, он всегда говорил о самой жизни... что истинный художник рождается лишь тогда, когда он познает, что такое жизнь, изучит быт, историю, многовековую культуру своего народа и других стран» [2].

Михайло Іванович звертає увагу на стиль викладання в школі — довірливий, демократичний, а не на авторитарні методи страху та залякування. Адже справжній вчитель відкриває перед учнем світ на основі власного трактування знань, емоційно забарвлює головне, підводить учня до вирішення завдання, а не дає готове легке рішення. І сьогодні справжній учитель — це педагог високого ґатунку, перш за все гармонійна особистість, яка користується заслуженим авторитетом у колег, батьків, учнів.

Як зазначає О. Вериківська, «згадуючи мої стосунки з батьком як вчителем музики, зауважу тільки одне. Лише тепер усвідомлюю масштаб його особистості, його вміння бачити суть будь-якого явища, у будь-якій справі, за яку він брався. Щоб він не робив, рівень вимог був дуже високим, тому спілкуватися з ним було не просто.

Та його спостереження, його конкретні, чіткі, дійові поради запам'ятовувалися на все життя» [3].

Четвертий аспект науково-методичного доробку М. Вериківського — це просвітництво. Багато уваги він звертає на примноження та збереження культурних надбань та мистецької спадщини, розвитку хорової музики, яку вважав душею народу. Надзвичайно рано поринувши в національну хорову культуру, він став глибоким знавцем багатьох її аспектів. Наведемо лише один приклад: очолюване М. Вериківським Музичне Товариство імені М.Леонтовича координувало діяльність близько 900 хорових колективів [4]. Значно пізніше, вже у 1950-х роках композитор писав про необхідність створення української хорової академії, підкреслюючи, що «організацію української хорової академії потрібно вважати такою формою творення хорової культури, за допомогою якої найкраще буде здійснено розквіт українського радянського хорового мистецтва. Українська хорова академія — це справа далекого майбутнього, але хочеться вірити, що її колись буде створено. А зараз це може розглядатись лише як ідеал, до якого потрібно прямувати і який може допомогти нам перспективно оцінити як досягнення, так і хиби в справі виховання хорових кадрів» [5].

Відомим є і той факт, що сам митець багато зробив для збереження мистецької спадщини Миколи Лисенка. Його вчинки та копітка робота є прикладом глибокої поваги до творчої спадщини основоположника української класичної музики. Так ним було зроблено редакцію та оркестровку опер «Утоплена», «Чорноморці». Під час евакуації у 1942 році разом із Пилипом Козицьким та Максимом Рильським композитор працював над створенням кантати «Микола Лисенко», яку було вперше виконано в Уфі. У списку редакційної колегії ім'я М. Вериківського стоїть першим, що дійсно підкреслює вагомість його напрацювань.

П'ятим аспектом вивчення науково-методичної спадщини митця є його педагогічна увага щодо роботи із обдарованими учнями, їх розвиток та мотивація до пошукової діяльності. Митець вважав, що учнів слід розподілити на класи, мати програми для роботи з дітьми, які мають особливі здібності, підкреслював вагомість не стільки теоретичних знань, а практичних умінь кожної молодої особистості, що є і нині актуальним для формування життєвих компетентностей учнів. Серед великої кількості щоденників, телеграм має місце чернетка від 1944 року, де Вериківський переймається подальшим життям молодих українців: «Українська молодь має бути перейнята найширшою любов'ю до національної культури, мати бажання вивести українську культуру на рівень всесвітнього визнання» [6]. Адже він був композитором, який гостро відчував час та історію. Його публікації та рукописи і дотепер становлять значний інтерес для формування творчої особистості учня.

У 1925 році видатний музикознавець Микола Грінченко написав: «Скрізь, де іде рух за українську музику ми чуємо прізвище Вериківського, бо він найбільш активний з українських композиторів» [7].

Отже, М. Вериківський — великий фундатор національної культури та людина з високими ідеалами. Його поради та узагальнення не втрачають свого значення, а кожна ідея спрямована на удосконалення української школи та культури. Формула «Нової української школи», що складається з 8 базових компонентів, має багато спільного із ідеями визначного музично-громадського діяча. Митець мріяв про школу, яка буде готувати всебічно розвинену, здатну до критичного мислення цілісну особистість, патріота з активною позицією, новатора, здатного змінювати навколишній світ та вчитися впродовж життя. Прізвище «Вериківський» у перекладі з латинської мови означає «істинний, правдивий». Таким він і був і в людському житті, і в передових ідеях просвітництва у 1920-х — 1950-х роках ХХ століття.

Джерела

1. Крем'янецький. Чого бракує постанові Всеукраїнської Народи політосвітніх робітників у справі музичній / Крем'янецький // Українська музична газета. — №5. — 04. 02. 1926. — С. 33–34.
2. Кармазін А.О. Постаць М.І. Вериківського в документах і матеріалах Кременецького краєзнавчого музею / А.О.Кармазін // Київське музикознавство. — К.: 2010. — Вип. 31. — С. 62–70.
3. Вериківська О.М. Митець, свідомий свого покликання/ О.М. Вериківська // Е. М. Митницький, О.В. Непосєдова. Леля. — К.: ТОВ Прес, 2006. — С. 37.
4. Пархоменко Л.О. Хорова творчість / Л.О. Пархоменко // Історія української музики, т. 4. — К.: Видавництво «Наукова думка», 992. — С. 54.
5. Вериківський М.І. До вершин майстерності / М.І. Вериківський // Музика. — К.: Видавництво «Музична Україна», 1971. — № 6. — С. 20.
6. Вериківська І. Архів Михайла Вериківського / І. Вериківська // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. Зб. ст. — Редактор-упорядник О. В. Торба. — К.: 1997. — С. 72–76.
7. Грінченко М. О. Музичні силуети. М.І. Вериківський / М.О. Грінченко // Музика. — К.: Видавництво «Музична Україна», 1925. — № 2. — С. 83.

Олена Стаднік,

завідувачка сектора обліку фондів

Історія театральних біноклів (за матеріалами Музею театального, музичного та кіномистецтва України)

*«ne damnent quae, non intelligent» —
«засуджують те, чого не розуміють»*

Opera glasses в Англії, jumelles у Франції, театральний бінокль в Україні — предмет, що перетворив поганий зір на моду, а похід в театр — на демонстрацію наукових досягнень та технічних новацій.

Театральний бінокль завжди виділявся з ряду оптичних інструментів легкістю конструкції та слабкою збільшувальною здатністю. Він створювався спеціально для театального приміщення, тож не потребував такої високої оптичної сили, як інші види біноклів чи телескоп. В кінці XVIII століття, коли будуються великі театральні будівлі: «Ла Скала» в Мілані, Великий театр в Бордо, «Ковент-Гарден» в Лондоні, а опера і театр входять в культурне життя представників вищого товариства — оптичні прилади стають незамінним інструментом під час перегляду театральних вистав [1]. Щоб догодити театральній публіці, оптичні майстри починають застосовувати дорогі матеріали для оформлення театальної оптики: слонову кістку, дорогоцінні метали, рідкісні камені, перламутр, фарфор та емаль. Можна сказати, на той час це були справжні «предмети розкоші», які міг собі дозволити далеко не кожен. Оптичні прилади стають справжньою окрасою гардеробу європейських аристократів та цінною знахідкою в руках любителів плести інтриги, завдяки своїй збільшувальній здатності. Вишукане зовнішнє оздоблення та яскравий дизайн дозволяють говорити про ці «дива техніки», як про справжні витвори декоративно-прикладного мистецтва. Незважаючи на те, що майстри-виробники по суті були ремісниками, при створенні театральних біноклів вони вирішували складні художні завдання. Тому ці побутові за призначенням речі, перш за все — предмети, які чудово характеризують театральну епоху кінця XIX — початку XX століття.

Проте біноклярні оптичні прилади в театрі з'явилися не відразу, та й ставлення до них у суспільстві було неоднозначним. Історія театальної оптики починається з *монокулярних інструментів*, які призначалися для перегляду лише одним оком. Це були *зорові труби* (англ. «opera telescopes»), які за конструкцією дуже нагадували підзорну трубу. Їх довжина сягала 90 см., корпус виготовляли з картону, обгорнутого пергаментом або шкірою. В середині XVIII століття з'являються вдосконалені *зорові трубки маленького розміру* (англ. «spyglasses» або «prospect glasses»), з більш надійним металевим корпусом [2]. Ці портативні аксесуари легко поміщалися в дамську сумочку і не завдавали дискомфорту глядачам на сусідніх місцях.

Слід визнати, що перегляд одним оком не дозволяв глядачам повноцінно насолоджуватися спектаклем. Тож в цей період значною популярністю користувався ще один оптичний інструмент — *лорнет* (фр. «lorgnet») — окуляри вишуканої форми в оправі з ручкою. Лорнет став невід'ємним аксесуаром не лише жіночого, а й чоловічого туалету під час відвідування будь-якої публічної імпрези, в тому числі й театру. Перші моделі були виготовлені з круглими отворами для лінз, які з'єднувалися між собою за допомогою рухомої дужки, як бачимо на лорнетах з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України.

В цей же час з'являється *подвійний лорнет*, який складався з двох лінз, розміщених паралельно. За конструкцією він дуже нагадував бінокль, але без можливості регулювання різкості зображення та установки фокуса. В Російській імперії подвійні лорнети також користувалися популярністю. Це підтверджують рядки знаменитого роману «Євгеній Онегін» О.С. Пушкіна [3]:

*«...Онегин входить,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам...»*

Перша згадка про *театральний бінокль* з'являється у 1823 році, коли австрійський оптик *Йоганн Фрідріх Фохлендер*, власник «Майстерні точної механіки і оптики» у Відні, отримав патент на виготовлення театральних біноклів. Прилад складався з двох маленьких циліндричних зорових труб, з'єднаних між собою з допомогою горизонтальних мостів.

Але недосконалість конструкції давалася взнаки. За спогадами очевидця зображення під час збільшення переверталася і дуже спотворювалася, а кольори виглядали розмитими. Це лякало глядачів, навіть побутувала думка, що використання біноклів може зашкодити здоров'ю та спричинити вади зору [4]. Цю проблему вирішив *Жан Балтист Байле*, зять Арманда Лемайре, засновника знаменитої оптичної фірми «**Lemière**» в Парижі. Він доповнив конструкцію бінокля третім вертикальним мостом між двома очними трубками. Пізніше було додано центральне коліщатко, з допомогою якого здійснювалося фокусування, а вертикальний міст було піднято на рівень носа, що зробило конструкцію бінокля максимально зручною у використанні. Застосування ахроматичних лінз в даній моделі дозволило усунути кольорове спотворення зображення. Вирішальне вдосконалення відбулося у 1870 році, коли німецький вчений *Ернст*



Лорнети. Кін. XIX – поч. XX ст.
МТМК України

Аббе, створив бінокулярну призму, з допомогою якої можна було регулювати різкість зображення та забезпечувати значне збільшення зображення, при зменшенні розмірів корпусу бінокля. З цього моменту починається мануфактурне виробництво театральних біноклів, яке до 20-х років ХХ століття зосереджувалося в руках трьох європейських країн: Франції, Англії і Німеччини.

В залежності від фірми-виробника театральні біноклі відрізняються за такими основними параметрами:

- формою окулярів та мостів
- за конструкцією ручки
- за особливостями художнього оформлення.

Адже кожне десятиліття приносило нові тенденції, стильові зміни, технічні доповнення та модні сюжети, що позначалися безпосередньо на виробництві біноклів.

Колекція Музею театального, музичного та кіномистецтва налічує 6 французьких театральних біноклів кінця ХІХ — поч. ХХ століття. Це й не дивно, адже беззаперечним центром виробництва театральних біноклів завжди був Париж. Оптичні вироби таких фірм як «Lamaire», «Bautain Brevete» чи «Iris Paris» були відомі далеко за межами Франції. В галереях пасажів, які на початку ХІХ століття заповнили центр французької столиці, розміщувалися оптичні майстерні. Зокрема, майстерня з Пасажу Опера (Le passage de l'Opéra) на бульварі Гассман.

Так, театральний бінокль кінця ХІХ століття з колекції МТМКУ, оздоблений коричневою черепаховою мушлею, з рельєфним орнаментом у формі лілій на обідках окулярів, представляє собою чудовий зразок виробу з майстерень пасажу «de l'Opéra» (іл. 1) Позолочений яскравий декор нагадує нам про пишність епохи Людовіка ХІV, а лілії — про герб королівської династії Франції та епоху бароко. Таке розкішне оздоблення пояснюється розташуванням майстерень та близькістю до Королівської опери. У ХІХ столітті її відвідували найбагатші люди того часу. Тож театральні біноклі виготовлялися тут за останніми досягненнями науки і техніки, про що свідчить надпис «*Bouravignon Brevete*» на обідку окуляра. В перекладі з французької це означає, що технологія була запатентована, а якість гарантувалася урядом Франції (*Sans Garantie du Gouvernement*).

Визначальною особливістю театральних біноклів «passage de l'Opéra» можна назвати Х-видну форму з'єднувальних мостів та циліндричну форму окулярів. Конструкцію бінокля чудово доповнює фігурна ручка чорного кольору з інкрустацією з тонких золотих пластинок, викладених у формі рослинного орнаменту. Цікаво, що французькі біноклі зазвичай доповнювали ручкою, яка монтувалася збоку або посередині між двома очними трубками. Ручку театральний бінокль успадкував від свого попередника — лорнета. Варто зазначити, що терміном «*lorgnette*» у Франції і до сьогодні називають театральні біноклі.

Бінокль зберігали у спеціальному картонному футлярі, виготовленому по формі бінокля. Його поверхню обклеєна коричневим папером з тисненим рослинним орнаментом золотавого кольору, а внутрішній бік оздоблений голубою шовковою тканиною. Можемо зробити висновок, що оптичні вироби «passage de l'Opéra» коштували доволі дорого: при середньому доході російського аристократа в 180 рублів, позолочений бінокль-лорнет коштував від 150 до 300 рублів [5].

Порівняно недорогою та доступною для менш заможних верств населення була продукція французької фірми «**Lamaire Paris**», яка відрізнялась від виробів інших оптичних виробництв не лише якістю, але й своїм досконалим дизайном. Це чудово ілюструє театральний бінокль-лорнет з колекції МТМК України. (іл. 2)

Класичність і простота форми, витончений декор перламутровими пластинками, пастельні тони в оформленні характеризують біноклі фірми «Lamaire». Корпус виготовлено з латуні, яка гармонійно поєднується з переливами перламутрових пластинок. З



Іл. 1 Бінокль-лорнет театральний. Франція, ост. трет. ХІХ – поч. ХХ ст. МТМК України



Іл. 2 Бінокль-лорнет театральний (відсутня ручка). Франція, кін ХІХ – поч. ХХ ст. МТМК України



Іл. 3 Бінокль-лорнет театральний Франція, кін ХІХ – поч. ХХ ст. МТМК України

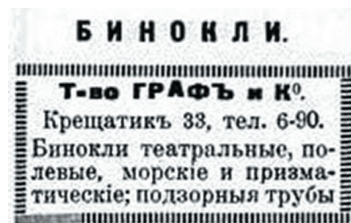
початку XIX століття цей метал був особливою популярний серед виробників біноклів, завдяки пластичним властивостям і широкому кольоровому спектру. Зазвичай, виробники додавали у мідний сплав цинк. Це захищало виріб від корозії та створювало колір, який імітував позолоту. Як бачимо на фото, форма мостів на даній моделі вигнута та піднята на рівень носа, а очні трубки конусовидної форми. На оправі меншого діаметру є штамп «Lemaire FI Paris», та зображення фірмового знаку фірми «Lemaire» — двох перехрещених між собою мечів під короною.

В подібній манері декорований бінокль-лорнет французької фірми «Iris Paris» (іл. 3) Варто звернути увагу на конструкцію елегантної ручки, розмір якої регулювався за бажанням глядача. Вона оздоблена перламутром та трьома латунними вставками з ажурним орнаментом. На корпусі бачимо клеймо фірми «Iris Paris» — літера «I» в шестикутнику.

В кінці XIX — на початку XX століття купити такі французькі біноклі можна було в Києві, прогулюючись по центру міста. Варто згадати, що в Російській імперії в цей період не було власної оптико-механічної промисловості, тож асортимент оптичних магазинів складався переважно з модних іноземних товарів. Найбільші магазини київських комерсантів-оптиків розміщувалися на вулиці Хрещатик. Тут, в будинку №40, знаходився магазин торгової фірми «К.Септеръ і Ко» [6]. Він належав уродженцю Равеля, купцю другої гільдії Карлу Яковичу Септеру [7].

В будинку № 33 знаходився оптичний магазин фірми «Граф і Ко», власником якого був австрійський купець Карл Графф [8].

На вулиці Фундуклеївській, поблизу театру «Бергоньє», купити театральні біноклі можна було, зазирнувши в майстерні відомих купців: француза Едуарда Деларю (буд. 3) та австрійця Карла Животського (буд. 8) [9].



Реклама торгової фірми «Граф і Ко». Весь Киев: адресная и справочная книга. 1900 р.



Реклама торгової фірми Карла Животського. Програма театру. МТМК України

В середньому за театральний бінокль треба було заплатити від 50 до 100 руб. [10]. Також можна було взяти бінокль на прокат. Наприклад, в магазині «Германія» на Великій Васильківській, 66, якраз навпроти Театру Товариства Грамотності, — за 20 копійок перед початком спектаклю [11]. Для порівняння — квиток на виставу до театру на поч. XX століття коштував від 20 коп. до 12 рублів, а за програмку треба було заплатити 5 рублів [12].

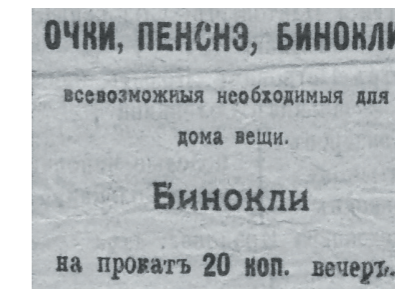
Гості столиці могли скористатися сервісними послугами київських готелів. Серед переваг одного з найбільших готелів Києва — «Паласт-Готеля» (на розі Бібіковського



Реклама торгової фірми «К.Септеръ і Ко». Весь Киев: адресная и справочная книга. 1900 р.



бульвару (тепер бульвару Шевченка) і Пушкінської вулиці) була можливість безплатного користування біноклями під час відвідування театру [3].



Реклама прокату біноклів. Програма Театру Товариства Грамотності. 1906 рік МТМК України

Дослідження театральних біноклів розширює наші уявлення про культуру кін. XIX — поч. XX століття. Колекція театральних біноклів Музею театального, музичного та кіномистецтва України допомагає відчувати дух та зазирнути в потаємний світ театру минулих епох, адже ці маленькі побутові аксесуари не втратили свого прямого призначення і залишаються невід'ємним елементом театральної культури.

Джерела

1. Базанов В. Техника и технология сцены. — М., Искусство, 1976. — 276 с.
2. Greivenkamp J. E. and Steed D. The 300-Year Quest for Binoculars. — College of Optical Sciences, University of Arizona. 1630.
3. Федосюк Ю. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. — М., 2003.
4. Kitchiner W. Opera glasses and theatre, and an account of the pancreatic magnifier for double stars and day telescopes. — London. 1824.
5. Там само.
6. Весь Киев: адресная и справочная книга / издатель: М. А. Радоминский ; составитель Петров И. Д.— К.: Типография Петра Барскаго, Крещатик, соб. дом., № 40, 1900. — 402 с.
7. Пам'ятна книжка київської губернії. — К. 1909.
8. Див. 6.
9. МТМКУ, ф. «П», інв. №13741.
10. ДАК. — Ф. 198, оп. 5, спр. 4147.
11. МТМКУ, ф. «П», інв. №24127.
12. МТМКУ, ф. «П» інв. №13501.
13. Весь Киев: адресная и справочная книга/ издание С. М. Богуславского [Вип.] на 1906. — К.: Типография 1-й Киевской артели Печатного дела, Трехсвятительская ул. д. 5, 1906. — 614 с.

Тетяна Руденко
головна зберігачка

«Театр Заньковецької. Перші сто років» За матеріалами виставки до сторіччя театру на основі колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Восени 2017 року Театр ім. Марії Заньковецької відзначав сторіччя, запланувавши низку проектів, серед яких масштабна виставка у залах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

Національний академічний драматичний український театр імені М.Заньковецької є одним із найстаріших колективів нашої держави. Проте, його вікова історія є майже невідомою широкому загалу. Дата заснування театру та спадкоємність від Національного театру — це результати наукових досліджень останніх двох десятиліть. У 1997 р. театр чи не вперше зацікавив кураторів із Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Зрештою, світ побачила виставка, в якій вперше експонувалися унікальні документи, пов'язані з генезисом театральної трупі заньківчан. Мова йде, зокрема, про опис майна, який яскраво демонструє економічне становище театру, матеріальні художні засоби — реквізит, а головне, спадкоємність Народного театру від Національного [1]. Кураторами виставки були співробітники музею Галина Галабуцька та Наталя Бабанська. Вже тоді стало зрозуміло, що театр заслуговує на ґрунтовне дослідження усієї своєї історії в цілому. Низка наукових праць театрознавців усе більше поглиблювала тему та висвітлювала культурну політику перших українських урядів і театрального процесу 1917–1920 рр. Результатом таких досліджень стало святкування 100-річного ювілею театру саме 2017 року.

Назва виставки «Театр Заньковецької. Перші сто років» говорить про те, що минув певний період, сто років — важливий етап, але все продовжується. Отже, мета проекту — побудувати експозицію про історію театру Заньковецької в руслі сучасного наративу через раритети з колекції МТМКУ, які документують усі етапи творчого шляху колективу. Ця історія поєднує документи діяльності Національного театру, Народного та Театру Заньковецької, архіви акторів, художників, режисерів театру. Це оригінали статутних документів, фото, афіші, програми, макети, ескізи костюмів та декорацій до вистав, костюми та особисті речі митців. Усі ці пам'ятки надійшли до фондів музею в період з 1920–1930-х рр., збиралися і зберігалися майже сто років. В проекті також були задіяні костюми з музею театру Заньковецької, створеного Мироном Кипріяном — головним художником театру, та відео матеріали з ЦДКФФА ім. Г.С. Пшеничного та архіву театру.

Експозиція розпочинається з вестибюлю музею, де побудовано інсталяцію, що відтворює сценографію 1985 року М.Кипріяна до вистави «Отелло». А також за допомогою афіш, фото сцен з вистав представлено історію постановок «Отелло» В.Шекспіра в театрі Заньковецької від 1926 до 1985, до якої протягом багатьох років зверталися режисери П.Саксаганський, В.Харченко, І.Чабаненко, А.Бабенко. від 1926 до 1985. Калейдоскоп візуальних матеріалів демонструє трансформації часу, зміни естетики постановок театру.



Виставковий простір музею Шептицького складається з анфілади залів. П'ять залів — п'ять тем, які запропоновано розглянути глядачу. Оскільки історія театру не є такою широко відомою, особливо Київський, Запорізький періоди, період мандрів, експозиція розпочинається з сьогодення театру і поступово заглиблює відвідувача в минуле, аж до самого початку — до коріння театру періоду зародження трупи.

Плин часу. Віддзеркалення. 1 зала.

В цьому просторі Театр Заньковецької представлено як театр традицій. Змінювалися часи, режими і режисери, але театр знов і знов повертався до тих постановок. В одному просторі продемонстровано візуалізацію вистав сучасного та минулого століття: «Слуга двох панів» К.Гольдоні (1933 та 2017), «Ревізор» М.Гоголя (1922 та 1917), «Вій, вітерець!» (1950 та 2015), «Украдене щастя» І.Франка (1923, 1940, 1949, 1976, 2013), «Наталка Полтавка» І.Котляревського (1936, 1991, 2010), «Назар Стодоля» Т.Шевченка (1942 та 1913), «Сава Чалий» І.Карпенка-Карого (1957 та 2006), «Моцарт і Сальєрі» О.Пушкіна та «Амадей» П.Шеффера (1937 та 2009), «Лісова пісня» Лесі Українки (1938, 1952, 1983), «Блакитна троянда» Лесі Українки (1969 та 2011), «Марія Заньковецька» І.Рябокляча (1982 та 2017). Планшети з однойменними виставами розташовані один над одним, та ніби віддзеркалюють минулі часи у сьогоденні. Часом, демонструючи зміни в естетичному сприйнятті класики тоді і сьогодні, а часом, анахронізми.

Режисерська лабораторія. 2 зала.

Режисерська лабораторія — це багат шарова історія, яка, з одного боку, відкриває секрети режисури, індивідуального творчого підходу режисера через експлікації до вистав, нотатки митців, переклади творів, а з іншого — показує як змінювався підхід до режисури протягом майже століття, творчі відносини режисерів, листування, документи, світліни фіксують, що усі вони були пов'язані творчо та дружньо, навіть, поза театром і в інших трупах [2].

В центрі зали один великий стіл-вітрина з фото та документами, режисерськими експлікаціями Івана Мар'яненка та Панаса Саксаганського, Олександра Корольчука та Бориса Романицького, Бориса Тягна та Сергія Данченка, Василя Харченка та Івана Богаченка, Івана Чабаненка, Віктора Івченка, Алли Бабенко та Федора Стригуна.

Режисерська робота подекуди набагато яскравіше виявляється у співпраці з художником, ніж з акторами. Найвидатніших театрального художників, як Анатолія Петрицького та Вадима Меллера, часто називали співавторами вистав. У 1960–1980-х роках театрально-декораційне мистецтво переживало період змін образної мови. Сценографія драматичного театру набувала дієвості; художники створювали глибокі, багатозначні сценічні світи з філософськими контекстами, що впливали на режисерський задум і на акторську гру. На зміну великим живописним задникам та мальованим декораціям на сценах з'являвся аскетизм, активно використовували справжню фактурність, налаштовуючи глядача на сучасність, заставляючи його образно сприймати театр. Цей період у театрі припадає на творчість М. Кипріяна. Ескізи художника до вистав «Король Лір», «Украдене щастя» та фотографії сценографії «Камінного господаря» якраз показують перехід від предметності на сцені до образності, виразності. Макет оформлення вистави «Людина зі сторони» (1973) Валерія Бортякова представляє ідейно-художнє провалля між естетикою другої половини 1950-х і 1970-х років. Це наочно демонструють ескізи декорацій Ю. Стефанчука — художника, який працював у театрі впродовж 1932–1963 років. До уваги представлено його роботи до вистав «Вій, вітерець!» (1950) та «Під золотим орлом» (1951). Не менш характерним є ескіз В. Борисовця до вистави «Рюї Блаз» (1948). Ескізи маститих художників театру виконані на високому мистецькому рівні — максимально реалістично, до дрібниць. Такими були естетичні вимоги часу.



Фото макетів «Король Лір» (ліворуч) та «Людина зі сторони» (праворуч)



Таке зіставлення показує тенденції змін художнього підходу до оформлення вистав: від «правдиво, якісно, майстерно та реалістично» до повернення символічної, смислотворчої сценографії.

Між творчим задумом і втіленням вистави лежить звивистий шлях, упродовж якого актори освоюють або ж відкидають задум режисера. На жаль, не завжди вдається зберегти всі необхідні пам'ятки, які б відображали цей шлях. Утім, розглядаючи фотографії, що репрезентують постановки львівського періоду, слід зважити й на те, що вистава — це результат складної взаємодії режисера, акторів і художника, про яку зазвичай навіть не здогадуються глядачі. Також у світлинах представлено визначні вистави львівського періоду.

Знаковою стала постановка п'єси М. Куліша «Маклена Граса» 1967 року, яку здійснив С. Данченко, де головні ролі виконали Борис Романицький та Таїсія Литвиненко. Вона відіграла фатальну роль у житті Л. Курбаса. Понад три десятиліття цей твір був під забороною. Незважаючи на реабілітацію імен Л. Курбаса та М. Куліша, самоцензура ще довго стискала українських митців, котрі пам'ятали про репресивні заходи 1930–1940-х років. Треба було мати багато сміливості, щоб наважитися на постановку, з політичного погляду, сумнівного твору в тоталітарній державі та ще й знайти у цьому односторонній. Рукопис твору зник, тому для роботи було обрано реконструкцію тексту, яку виконав 1962 року Лесь Танюк, взявши за основу російський переклад і спогади безрезильців.

Естетична новизна постановки С. Данченка «Камінного господаря» (1971) особливо вирізнялася на тлі нудних та одноманітних ювілейних вистав театрів за творами Лесі Українки. Режисерська концепція вистави відповідала змінам у часі й просторі. Випромінювання таланту Данченка зумовило розквіт творчих здібностей інших акторів театру. В залі представлено театральні костюми до постановок 1960–1980-х років корифеїв-закордонців Богдана Козака — Яго «Отелло», Федіра Стригуна — Оргона «Тартюф», Таїсії Литвиненко — Ганни з «Украденого щастя», Лариси Кадирової — Марії Заньковецької з «М.З.» та костюм Богдана Ступки — Механтропа з вистави «Фауст і смерть» з архіву Театру ім. М. Заньковецької.

Украдене щастя. 3 зала.

Найтемніші періоди життя театру пов'язані з кінцем 1930-х–1950-х років. Єдиним світлим моментом у ті часи було остаточне набуття домівки — 1944 року Театр ім. М. Заньковецької пустив коріння у Львові. Вистава «Украдене щастя» — візитівка закарпатців. Ця п'єса практично не полишала репертуару театру впродовж ста років. Проте у сталінські часи, коли театральну творчість використовували як інструмент пропаганди щасливого життя, якого насправді не було, а соцреалізм постійно набував ознак мімікрії, словосполучення «украдене щастя» звучало цілком по-новому. Звичайно, таке трактування вистави є анахронізмом. Наявність цього твору в репертуарі 1930–1950-х років не було прихованим протестом закарпатців. Це радше наше сучасне трактування. Насправді, тоді будь-який протест міг мати дуже тяжкі наслідки. 1937 року було заарештовано і розстріляно художника театру Владислава Чвалінського. При тому репресії, що стосувалися театру, не припинялися й у післявоєнний час. Свідченням того — шапочка в'язнів радянських таборів, яка належала актору Театру Заньковецької Борису Мірусу, жертві повоєнних репресій. Свого часу він передав її до театального музею для того, щоб зберегти пам'ять про штучний відбір, який чинила радянська влада, зокрема, і щодо інтелігенції. Провівши десять років у таборах, Б. Мірус зумів повернутися до театру, де працює і сьогодні.



П'єсу «Украдене щастя» в цьому залі репрезентують ескізи Ф. Нірода 1939 року, який працював у театрі перед війною й у воєнний час. Митець перебував із театром в евакуації. Для творчості Ф. Нірода властиві відхід від смислотворення, чітко зумовленого ідеологією, та повернення до класичної живописної майстерності, яка виявлялася у спробі якомога реалістичнішого зображення. Водночас Ф. Нірод як професійний театральний художник ретельно працював над образами, що робить його реалістичні ескізи суто сценічними.

Про ідеологічну уніфікацію репертуару свідчить представлена в експозиції репертуарна програма. У ній уміщено лише п'єси канонічних радянських авторів О. Корнійчука, В. Іванова, К. Симонова, а також класичні твори І. Франка, Т. Шевченка з гіпертрофованою проблемою класової боротьби. Це програма 1942 року так званих гастролів театру, який насправді перебував в евакуації під час війни [3].

З центру проєктори демонструють відео в чотирьох напрямках. Тут можна побачити записи вистав, архівне відео 1940-1960-х: творче обговорення вистави «Місія Містера Перкінса» 1945 р.: Борис Романицький, Валентин Борисовець, макети декорацій, вид будівлі театру, кіносюжет про Василя Яременка 1954 р., Бориса Романицького зі студійцями та вдома в робочому кабінеті. Відео транслюється на багатопланові напівпрозорі екрани, помножуючи зображення і, наче, занурює відвідувача в іншу, тоталітарну епоху.

Мандри. 4 зала.

Мандри колективу, які продовжувалися майже 10 років з 1922–1931 рр., представлені низкою матеріалів: фото побуту, репетицій, на будівництві театру в Запоріжжі. Привертає увагу характерне фото безкінечних переїздів колективу в Артемівську — учасники трупи на вантажівці з написом на борті «Драматичний театр». Поруч демонструється архівне відео виступу театального колективу в Артемівську, що відображає умови праці акторів, реалії спектаклів просто неба, регіонального глядача та його реакцію на сприйняття події.



Учасники трупі на вантажівці з написом на борті «Драматичний театр»

Безперечно, в цей період театр продовжував традиції Театру корифеїв, але також позиціонував себе як театр сучасний. Авангардні експерименти 1920-х відобразилися в постановках: «Мартин Боруля», «Запорожець за Дунаєм», «Страх», «Майстри часу» (сценографія М.Саннікова, М.Панадіаді, Ю.Стефанчука). В художньому рішенні



зали використано елементи сценографії (конструктивістські світильники) М.Саннікова з вистави «Страх» О.Афіногенова (режисер Б.Романицький, 1931 рік). Оригінальний макет до вистави «Місто вітрів» В.Кіршона (режисер Г.Лаврик, художник М.Санніков, 1927 рік) — раритетний експонат з фондів музею, заглиблює до театрального процесу, та разом з ескізами та розрахунками художника до «Диктатури» І.Микитенка (постановка 1929 року) демонструє підготовчий шлях створення вистави [4].



В цей час з театром активно співпрацює Театральний музей. За концепцією Петра Руліна, театрознавця та директора Театрального музею, музей повинен бути лабораторією та активним учасником творчого процесу. В фондах музею знаходимо дві світлини, які документально це підтверджують: лекція П.Руліна для акторів театру та вигляд експозиції музею театру початку 1930-х, де простежується зв'язок із Театральним музеєм (наявність фото з фондів музею з архівів М.Заньковецької та П.Саксаганського, науковий та візуальний підхід до побудови виставки, відповідний прийомам побудови експозицій Театрального музею).

Зародження. 5 зала.

Історично Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької бере свій початок від Українського національного театру. Його заснування в 1917 році зініціювала українська національна інтелігенція, яка прагнула створити передовий мистецький заклад під егідою Української держави. Цей бурхливий час ілюструє кінохроніка подій 1917: Софійська площа, Парад Вільного козацтва, Голова УЦР М. С. Грушевський, кінопортрет голови Генерального секретаріату В. К. Винниченка. У 1918 році театр було переформатовано на Державний народний театр, який передусім мав зберігати традиції українського класичного театру. На виставці цей період репрезентують оригінальні документи, які містять переліки діячів-фундаторів трупі, склад комітету Національного театру, фото трупі, афіші та програми постановок театру, опис передачі майна, що відображає економіку театру. Наявність в описі меблів і, навіть, екзотичних дерев, як театрального реквізиту, може чимало сказати про виражальні засоби, якими тоді послуговувався театр. Вони пов'язані з традиційним побутовим театром, де у театральному дійстві використовували звичні речі повсякденного життя, як-от господарський реманент. Перелік допомагає зрозуміти, які саме декорації були у виставах Національного театру «Богдан Хмельницький», «Гетьман Дорошенко», «Оборона Буші», «Повстання Мари». Художнє оформлення вистав також демонструють ескізи декорацій Василя Кричевського — одного з перших художників театру.

Новопризначений директор Державного народного театру П. Саксаганський запросив до трупі свою «сестру», як називав її в листах, М. Заньковецьку, з якою він грав у Театрі корифеїв. На виставці представлено два листи П. Саксаганського до акторки [5]. Ці рукописи непрості для прочитання можна «прослухати» в навушниках поруч. Тексти озвучив Вадим Сікорський, сучасний режисер Театру Заньковецької. Серед експонатів — документ, який фіксує якісний склад (штатний розклад) трупі, сформованої Саксаганським, і відображає, зокрема, вимушене скорочення бажаної кількості артистів. Привертає увагу те, що традиційний театр був актороцентричним, на відміну від режисерського, який тільки-но зароджувався. Рукою Саксаганського у списку акторів прописано типові ампула, під які обирали виконавців: «любовник-герой», «любовник ліричний», «героїня молода», «героїня поважна і драматична стара» тощо [6].

1922 року театр, який уже за рік, у 1923-му, взяв ім'я М. Заньковецької, відкрив сезон. Режисерами театру стали О. Корольчук, Б. Романицький та П. Саксаганський. О. Корольчук як актор був майстром психологічного образу. Про це свідчить його фото в ролі Андрія Карповича з вистави «Брехня» В. Винниченка. В експозиції також представлено світлини майбутніх зірок Театру Заньковецької — Б. Романицького у постановці «Чужі люди» В.Винниченка та В. Любарт із вистави «Співак своєї журби» (обидві 1922 р.). Лесь Курбас пропонував театрові стати однією з майстерень Мистецького об'єднання «Березіль». Натомість, заньківчани восени 1922 року вирішили запросити Л. Курбаса поставити в них інсценізацію «Гайдамаків» Т. Шевченка (представлено фото з вистави: Б.Романицький — Ярема та В.Любарт — Оксана, а також сцена з вистави), прапрем'єру якої він здійснив 1920 року на сцені Першого театру УРСР ім. Т. Шевченка. Сценогра-

фом у заньківчан був Іван Бурячок. Оформлення до вистави він також зробив сірого кольору, проте актриси в Хорі слів Поета були одягнені не в сірі свитки, а в довгі сорочки зі запасками, підперезаними крайками. На сірому тлі чітко вирізнялися достовірні історичні костюми основних героїв поеми.

Важливим документом, який регулює права та стосунки учасників трупи, розподіл коштів і внесків, є Статут Театру Заньковецької з підписами всіх акторів трупи 1922 року [7]. В експозиції представлено оригінал Статуту та групову фотографію складу театру 1925 року — об'єднаних спільною метою інтелігентних людей із різними талантами, самобутнім світоглядом, власним творчим і життєвим досвідом. Фото 7 Кожен актор намагався продемонструвати своєрідність цікавим одягом, дехто фотографувався з домашніми улюбленцями. Це була, мабуть, остання фотографія справді вільних митців. У радянський час, коли весь культурний ландшафт зазнав тотальної уніфікації, фотографії трупи театру скидалися радше на групові фото військових, одягнених в уніформу.



Гримерка.

Гримерка — священне місце в театрі. Там зірки перевтілюються, набувають свої сценічні образи. Усі засоби перетворення в експозиції: театральний грим, костюм, гримувальний стіл — знайомлять відвідувача з таємницями технології творчості. Окрасою виставкової зали є особисті речі Марії Заньковецької. Мова йде, зокрема, про її сценічний одяг — костюм Мотрі з «Мазепи». Це вбрання засвідчує тендітність Заньковецької — рису, яка підкреслювала силу її таланту. Акторка дбайливо ставилася до свого професійного гардеробу і 1923 року передала його до новоствореного Театрального музею. Також представлено накидку «Патронеси театру» із гагачого пуху, яка символізувала особливий зірковий статус М. Заньковецької. Це підтверджують і світлини акторки, які 1900 року зробив Альфред Федецький — один із найвідоміших фотографів кінця XIX — початку XX століття. Серед повсякденних речей, якими користувалася Заньковецька, можна побачити її хусточку, запонку, підвіску та сумочку. Ці речі — не просто свідчення того, що акторка була модницею. Вони мають свою цікаву історію, адже майже через півстоліття стали театральним реквізитом. Марія Заньковецька подарувала їх одній із тодішніх зірок театру свого імені — Варварі Любарт (прийомній дочці Панаса Саксаганського). Згодом Любарт віддала ці предмети Надії Доценко, а вона, в свою чергу, передала ці пам'ятки в дарунок Ларисі Кадировій, яка вже у 1972 році, виконувала роль Заньковецької в однойменній виставі, після чого у 2009 році пам'ятки були передані в дарунок театральному музею.

Серед експонатів — костюм П. Саксаганського до ролі Свирида Голохвостого з вистави «За двома зайцями» М. Старицького. П. Саксаганський був перший, хто втілював цей образ, який, поряд із роллю Бонавентури у п'єсі «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, став візитівкою актора. В експозиції представлено жилет, фрак і циліндр жениха-авантюриста, фото в ролі, а також гримувальний столик із шухлядами з особистого архіву актора. Борис Романицький — багатолітній керівник театру, відомий своєю роллю Отелло, яку він грав, починаючи від постановок П. Саксаганського, впродовж цілого свого життя. На виставці проекспоновано реквізит та частину театрального костюму актора: кинджал до ролі Отелло та пояс до ролі Князя Святослава з вистави «Сон Князя Святослава».

Окремим розділом представлено речі з архіву Василя Яременка: костюм до ролі Шельменка, чоботи, портфель, дзеркало, а також замальовку в ролі Яго, виконану одним з художників театру кінця 1920-х І.Желаєвим. А відео, змонтоване з різних архівних записів, запрошує зазирнути за лаштунки театру, до гримерки, і уявити, як актори Театру ім. М. Заньковецької Б. Романицький, В. Яременко, В. Любарт та Л. Кадирова перевтілювалися в образ.

Всього залучено більше 300 експонатів з колекції музею. Під час проведення виставки в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького відбулися авторські екскурсії, перегляди архівних відео та зустрічі з акторами театру Заньковецької. Такий масштабний проект не залишився без поповнення фондів музею. Зустріч з художнім керівником театру Федором Стригуном тривала майже цілий день, і в славнозвісному «Комарику» теж. Актор передав десятки світлин зі свого власного архіву.

Джерела

1. Український Національний театр. Опис майна переданого директору Державного Народного театру. Київ. 17.08.1918 р. // МТМКУ. Інв. №Зм 8897.
2. Лист Б. Романицького до І. Мар'яненка 1955 р. про гастролі театру М.Заньковецької // МТМКУ. №Р 5806.
3. Репертуарна програма Театру Заньковецької. Гастролі. 1942 // МТМКУ. Інв.№П 5172.
4. М.Санніков. Кошторис на оформлення п'єси «Диктатура» І.Микитенка, театр ім. М.Заньковецької. 15.10. 1929 р. // МТМКУ. №Р 4814.
5. Лист П.Саксаганського до М.Заньковецької. 24. 05. 1918 // МТМКУ. Інв. №Зм 10709.
6. Склад трупи Державного народного театру // МТМКУ. Інв. №Зм 9997.
7. Статут товариства Українського Народного театру ім. М.Заньковецької // МТМКУ. Інв. №Зм 9203.

In memoriam

Аркадій Драк

Образність в музейній експозиції

Драк Абрам Матвійович (1925 — 2002) — театрознавець (історик, критик, публіцист), кінодраматург науково-популярного кіно.

Починав роботу в музеї 1952 року науковим співробітником. У 1969—1988 рр. — заступник директора музею з наукової роботи. Він є одним з авторів експозиції МТМК України, створеної на межі 1980-х років, яку визнано однією з найцікавіших в Україні. Брав участь як науковий керівник у створенні меморіальних музеїв М.Заньковецької, М.Лисенка, П.Саксаганського у Києві, низки інших меморіальних і притеатральних музеїв в Україні.

У представлений статті, написаній в кінці 1980-х рр., автор узагальнив науково-практичний досвід роботи над експозицією «Театральне мистецтво України», зокрема розроблену спільно з групою художників-оформлювачів науково-художню концепцію музею, образно-сюжетний метод побудови експозиції.

Стаття подається скорочено.

Музейна експозиція — це мистецтво, народжене на стику з наукою. Її створення потребує єдності логічної та експозиційної систем мислення (тут напрошується аналогія з такими галузями літератури та мистецтва, як наукова фантастика, художня біографія або науково-популярне кіно).

Але якщо музейна експозиція є витвором мистецтва, то хто його творець? Хто суб'єкт творчості?

А відповідь полягає в тому, що музейну експозицію створює колектив авторів: експозиціонери-вчені і експозиціонери-художники. Ідеально, коли зійшлися художньо мислячі науковці і дизайнери, які володіють певними знаннями в галузі, до якої відноситься музей. Вони спільно — творці науково-художньої концепції музею. Природньо, що єдність мети не виключає того, що кожний із фахівців робить свій внесок у створення експозиції, спираючись на специфічні завдання і засоби, властиві його професії.

Художній образ музею виникає на основі не просто взаєморозуміння, але активної співтворчості вчених та дизайнерів на всіх етапах створення музею, починаючи з розробки його тематичної структури. Більше того, я глибоко переконаний, що участь художника важлива на етапі комплектування музейної експозиції (у будь-якому разі при відборі експонатів), оскільки естетичні властивості експонатів є головним формоутворюючим фактором архітектурно-художнього вирішення експозиції.

Більшість музеїв — це системи, в котрих наявні всі три структурних елементи: колекція експонатів, кожен з яких «вилучений» із його природного середовища; простір, тобто будинок, інтер'єри, де експонати мають бути розміщені; і, нарешті, художнє оформлення, що має належним чином «організувати», з'єднати перші два елементи. Здебільшого музейні експозиції розміщуються у спорудах, які не були призначені для цієї ролі, більше того, вони, як правило, не придатні для музею. Отож, простір і експонати перебувають між собою у конфлікті. Чим глибше протиріччя між ними, тим складнішою і значимішою є роль експозиціонерів. Якщо простір і експонати естетично несумісні, завдання експозиціонерів — домогтися сумісності всіма засобами, якими вони володіють. А засоби ці — архітектура, дизайн, декоративне, оформлювальне мистецтво, ужиткова графіка, зрідка, лише в особливих випадках — монументальне мистецтво. Як бачимо, арсенал, цих засобів широкий, але користуватися ним слід надто обережно, щоб не завадити найголовнішому — спілкуванню людей з експонатами.

Наріжним каменем мистецтва музейної експозиції є примат експонату. Треба виходити з постулату: неестетичних експонатів не існує. Якщо реліквія має наукову, історичну, пізнавальну цінність, вона неодмінно викличе у відвідувача емоційне ставлення і в цей момент набуде естетичної цінності. Кожний експонат, будь то уламок амфори або поживкий аркуш рукопису, обов'язково має свою художню виразність. Завдання художника — збагнути, виявити естетичну сутність предмету і виходити з неї у своєму рішенні. Не тільки окремих експонат, але й вся музейна колекція у своїй сукупності, все, що має бути виставленим і що ми, узагальнюючи, називаємо експонатурою — все загалом має своє неповторне обличчя, художню виразність, естетичну вартість, яку треба виявити і визначити. Перефразуючи девіз древніх, хочеться сказати: в музеї експонати — міра всіх речей. Або, перефразуючи ще один крилатий вислів — художник-експозиціонер повинен вмерти в експонатах, як режисер в акторі.

Хочу підкріпити теоретичні викладки власним практичним досвідом. У 1970-х роках мені судилося брати участь у створенні експозиції театрального музею в Києві, експозиції, яка на початку вісімдесятих років набула розголосу, привернула увагу музейної громадськості як одна з цікавих з точки зору саме образного вирішення¹.

Крім великої і багатющої колекції музей мав у своєму розпорядженні двоповерховий будинок казарменого типу (26-й корпус Києво-Печерського заповідника, колишній лаврський лазарет) з низькою триметровою стелею, вузькими бетонними сходами, маленькими вікнами.

На момент зустрічі з художниками мали ми і тематико-експозиційний план, який увібрав у себе з великим запасом матеріали, що збиралися понад півсторіччя. Ще до початку роботи ми домовилися з художниками про принципи архітектурно-художнього вирішення, образну структуру, методику роботи. Розробка експозиційного проекту, як правило, будується за принципом: від загального до конкретного. Від цілісного задуму до розробки окремих розділів, тем, експозиційних вузлів. У нас все було навпаки: від окремого до загального, від експонату до образного вирішення тематичного вузла, інтер'єру, музею в цілому.

Важливим етапом були так звані «розкладки» (добре знайомі музейним працівникам). Під час розкладок кожний експонат немов заново відкривався, оцінювався вже не тільки з тематичної, але й з естетичної точки зору. В цей момент експонати «просіювалися» крізь сито майбутньої експозиції. Щось відхилялося, щось потребувало заміни.

В процесі відбору експонатів ми виробили для себе три заповіді:

1. Жодної копії! Музей — це зібрання оригіналів².
2. Не ілюструвати! Оповідать тільки самі експонати. Ніяких тематичних картин, графіки, іншої іконографії, що ілюструє тему.
3. Ніякого анахронізму! У кожному розділі — «прижиттєві» експонати відповідного періоду³.

¹ Керівник роботи — тодішній директор музею В.А. Козієнко, головний експозиціонер-науковець — заступник директора по науковій роботі А.М. Драк, головний експозиціонер-художник — В.М. Батурін (Полтава). Активну участь у створенні експозиції брали науковці К.М. Пітоєва, Г.М. Галабутська, Н.Г. Бабанська, Л.М. Новоселицька, художники-оформлювачі Б.О. Головка, А.Т. Щербак, столяр А.В. Панов та інші. Всього в групі полтавських художників у різні періоди працювало 4–5 осіб. Група працювала за бригадним методом оплати праці, що, на наш погляд, сприяло успіху

² Як уже зазначалося, у тих поодиноких випадках, коли музей не мав у своєму розпорядженні оригіналу, виготовляється експонат-реконструкція, зроблений під оригінал. Наприклад, факсимільна копія рукопису, мініатюра на кістці, стилізація під старовинну акварель, рисунок пером, «підстарена» фотографія, взята на старовинне оригінальне паспарту і так далі. Зрідка копії виготовлялися з міркувань охоронних, як от вертепні ляльки у відкритому показі.

³ Виняток становили лише скульптури, відібрані або зроблені у матеріалі та стилістиці відповідної епохи.

Дотримуючись цих заповідей, ми формували з експонатів «цеглинки» майбутньої будівлі. Відібрані експонати замірювалися і перемальовувалися Батуріним і Щербаком в альбоми. За роки роботи у музеї накопичилося кілька таких альбомів.

У процесі розкладки експонати, групуючись, утворювали цікаві, іноді несподівані за думкою і формою композиції. Народжувався експозиційний образ теми, що потребував від художників конкретної пластичної розробки. Це була благодатна, радісна і до виснаження важка пора роботи над експозицією. Паралельно осмислювався простір музею, вимальовувалися принципи його освоєння, розв'язувалися планувально-маршрутні задачі. Було цілком очевидно, що внутрішня архітектура у чистому вигляді не може бути використана як експозиційний інтер'єр. За проектом художників довелося здійснити повторну реконструкцію — вилучити все, що не є конструктивним, несучим, утворити нові прорізи і ніші, співвідносячи їх з плануванням майбутньої експозиції. За ескізами художників було розширено і оздоблено мармуром вестибюль і сходи, викладено інкрустованим паркетом підлогу.

Простір, що утворився після такої реконструкції, так би мовити, основна архітектурна ємкість, дозволив уже в ньому моделювати внутрішню оболонку експозиції. Первісний архітектурний вигляд інтер'єрів (стіна, вікна, стеля) треба було приховати, забудувати «декораціями» майбутньої експозиції.

В багатьох музеях на той час, коли ми почали роботу над експозицією, поширився прийом комбінованого показу: в експозиційний пояс, що складається з традиційного вітринно-стендового обладнання, вводяться фрагментарно (або повністю) так звані «життєві» комплекси (наприклад, меморіальна кімната, побутовий інтер'єр). Такі комплекси покликані створити здорову і емоційну розрядку в загальному монотонному тематико-експозиційному показі. Ми вирішили піти далі: зробити «життєві» комплекси основою експозиції, вмістилищем експонатів, втягти в них відвідувача. Таким чином глядач опинявся всередині комплексу не споглядальником, а учасником музейного «дійства».



Ми запровадили безмодульну систему, прагнучи організувати простір і пластику кожного залу, кожного фрагменту, виходячи з задуманого нами художнього образу, котрий в свою чергу диктувався характером відібраних експонатів.

Дотримуючись такого принципу, ми підійшли до створення експозиційних комплексів, кожен з яких являв собою образне середовище, в яке нам належало «занурювати» відвідувачів. Принцип «інтер'єр в інтер'єрі» надавав можливість представляти експонати, хай умовно, але більш-менш наближено до їх природного побутування. Крім того, він дозволив дещо театралізувати експозицію, будувати її за законами образно-емоційного розкриття теми.

Виникли робочі назви інтер'єрів і окремих кутків: «Ярмарок» (народна гра, вертеп), «Амури і зефіри» (антураж кріпацького театру), «Кабінет директора Полтавського театру» (І. Котляревський), «Вітальня Щепкіна», «Театр під стріхою» (зал корифеїв української сцени), колаж «Правда життя» (мистецтво корифеїв), «Апофеоз» (М. Заньковецька), «Вулиця 1905 року» (драматургія М. Горького і Лесі Українки), «Гримвбиральня Заньковецької», «Салон у стилі модерн» (театр між двох революцій). На другому поверсі: «Агіт-поїзд часів громадянської війни» (революція і театр), «Будова перших п'ятирічок» (театр 20-х років), «Бліндаж» (театр фронту), «Повоєнна будова» і, нарешті, «Атомний реактор» (театр і сучасність).

Ці придумані нами робочі назви, безперечно, досить умовні, вони давали лише натяк на образне вирішення, але як вони допомагали нам у роботі! Наведу лише кілька прикладів вирішення таких комплексів.

«Ярмарок». З мармурового вестибюля відвідувач потрапляє у дерев'яний простір з дощаною підлогою і середньовічними світильниками. Натяк на український інтер'єр XVII сторіччя. Праворуч за бар'єром мала відкритися речова композиція на тему народних витоків театру. На возі передбачалося встановити вертепну скриню з ляльками. Композиція мислилася як статична. Проте в процесі роботи до нас прийшла щаслива думка встановити замість воза ярмаркову карусель, яка, обертаючись, відкриває все нові речі: вертепи з ляльками, Петрушку, «Козу», реквізит народних ігор, маски, «троїсту музику» і т.д. Два альбоми на передньому плані, зроблені під старовинні сап'янові фоліанти, знайомлять з документальними матеріалами на тему народного і середньовічного театру.



«Кабінет директора Полтавського театру». У вишуканий ампірний інтер'єр вторгається чужорідний елемент: цеберко з коромислом, плахта, дівочий віночок із стрічками. Так на сценічній підмостки, де панували перекладні, далекі від життя мелодрами і водевілі з ходувльними героями, зійшла колись проста дівчина Наталка Полтавка, покликана до життя талантом Івана Котляревського, письменника і директора Полтавського театру. Цей фрагмент експозиції цікавий тим, що музейні експонати вступають у драматичну взаємодію, конфліктують. Виникає «Театр речей».



Колаж «Правда життя» розміщений з тильного боку «кабінету» Котляревського і розвиває ту саму тему: зображення на сцені життя селян. Але все це відбувалося через кілька десятиріч, на новому історичному етапі, коли на зміну дещо пейзажному милуванню в спектаклях українського театру за творами М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого з'явилось зображення похмурих сторін селянського побуту, жорстокої експлуатації їхньої праці, знущання і свавілля з боку володарів життя. Суто музейними засобами ми здійснили свого роду науковий пошук: у колажі зістикували фотографії справжнього селянського побуту (документальні зйомки кінця XIX ст.) з фотографіями сцен і персонажів театру корифеїв. Відрізнити, де життя, а де мистецтво — важко. Те ж саме і в натурному плані: справжній селянський реманент і побутові речі увібрали в себе меморіальні речі — свиту і сорочку Кропивницького до ролі батрака Івана Непокритого з вистави «Дай серцю волю — заведе в неволю».



Таким чином, театрознавча теза про те, що корифеї принесли на сцену соціальну і побутову правду, знаходить наукове, до того ж, специфічне музейне підтвердження. І якщо в «кабінеті» Котляревського речі взаємодіяли за законами контрапункту, взаємовідштовхування, то в колажі «Правда життя» відбулося взаємне притягання різномірних предметів.

В експозиційному вузлі, присвяченому **М. Заньковецькій**, робоча назва якого **«Апофеоз»**, нам хотілося наголосити на громадянському і художньому подвигу актриси. Як відомо, вона уславилася в ролях простих жінок з народу, оспівала і оплакала долю української селянки. Це знайшло своє відбиття у багатьох фотографіях актриси в ролях. Збереглося чимало речей з її театрального гардеробу: очіпки, керсетки, плахта, намиста і т.д. Проте нам здавалося, що привнесення в цей комплекс побутових речей знизило б поетичність образу великої актриси, той ореол слави, який її оточував. Подумки ми орієнтувались на відомий серовський портрет М. Єрмолової — передової жінки свого часу. Хотілося засобами експозиційного мистецтва відтворити у такому ж плані образ Заньковецької. Відправною точкою з'явилися численні різнокольорові муарові бинди з вітальними і вдячними словами глядачів, а також речі власного білого гарнітуру актриси: тумбочки з канделябрами, столик, на якому був розміщений цінний документальний матеріал про дружбу її з видатними людьми свого часу. Так у експозиції пролунав урочистий гімн акторській праці, апофеоз слави корифеїв. Слід зазначити, що створюючи меморіальні монографічні кутки або «медальони» (наш робочий термін), ми

відбирали лише той матеріал, який відповідав виношеному нами образу. Єдиний куток, який відтворювався більш-менш точно, документально, за літературним джерелом (спогадами сина) — це кабінет М. Кропивницького. Проте у співставленні з тими речовими комплексами, які створювалися як певна вільна імпровізація, він явно програє, або, точніше, своїм «буквалізмом» не вписується в загальну метафорично-образну структуру музею, що ґрунтується на законах асоціативного мислення. Такою своєрідною музейною метафорою була в експозиції театального музею імпровізована гримвбиральня Заньковецької — загадковий світ актриси, таїна театру, його «свята святих». Пізніше ці експонати були перенесені в музей М. Заньковецької. Якщо кабінет Кропивницького документальний, однозначний, то гримерна Заньковецької збуджує глядацьку фантазію, наводить на роздуми.

Хочу, однак, застерегти: образна мова, яку ми обрали для музею історії театру, не може, не повинна бути універсальною. Ми свідомо обрали саме її, оскільки вона відповідає темі музею, виходить з природи театру, як виду мистецтва.



Якщо ми визнаємо за музейною експозицією мистецький статус (на стику з наукою), то, як і у будь-якого виду мистецтва, у неї має бути своя художня мова, а отже, і першоеlement цієї мови (в літературі — слово, в живопису — колір, в музиці — звук і так далі). В експозиційному мистецтві першоеlementом художньої мови є сам експонат (вибачте за настирливе утвердження цієї думки). Все інше, що привносить художник-оформлювач, є елементом допоміжним, супроводжуваним, акомпануючим.

Всі експонати — реліквії. Але не кожна реліквія несе в собі образ. З маси експонатів необхідно відібрати експонат-символ, що виражає суть теми, який здатен об'єднати розрізнені експонати-реліквії у цілісну смислову і пластичну композицію. Саме така річ-символ дозволила нам у деяких ключових вузлах експозиції «виліпити» експозиційний образ тієї чи іншої теми. Наприклад, в згаданій уже гримерній Марії Заньковецької річчю-символом стало дзеркало-трильях, в якому завдяки прихованому «фокусу» відбивався «лик» актриси. Тут же на столику «у хаотичному і художньому безладді» розташувались меморіальні дрібнички, предмети гримувального приладдя. Виникає образ театального таїнства, дива акторського перевтілення. У розділі «Театр у роки війни» вмонтований в експозицію понівечений в боях борт вантажної «полторки» (реліквія свого часу) допоміг нам пластично і змістовно об'єднати найцінніші документи («бойові листки», щоденники, маршрути фронтних бригад, подяки акторам від воїнів), відтворити образ «театру на колесах».

У приміщеннях музеїв, особливо тих, які не спеціально збудовані, а пристосовані до експозиції, є місця і зони, які так чи інакше руйнують цілісне образне рішення і через це становлять для експозиціонерів «пекучу» проблему. Йдеться про сантехнічну, протипожежну, вентиляційну, охоронно-сигналізаційну та інші арматури, — те, без чого не може обійтися велике господарство музею. Музейний «побут» входить у кричущу протиріччя з його естетикою. Як бути? В театральному музеї, наприклад, В. Батурін спромігся включити господарчу арматуру, де тільки це було можливо, в експозиційний комплекс, перетворивши таким чином недолік у достоїнство.

Так, у вестибюлі другого поверху, оформленого під агітпоїзд часів військового комунізму, залізні сходи, що ведуть на горище, набули двох функцій — утилітарної (протипожежної) і образно-емоційної (свого роду трап бронепоїзда). Під вагонні люки оформлено і прорізи, в котрі вмонтовано електрощитову і пожежний гідрант. У згаданому

вище розділі «Театр в роки війни» відтворити атмосферу госпіталю допомогла відкрита батарея опалення і вікно, заклеєне хрест-на-хрест паперовими смугами. Отже, в експозиції предмети зовсім не музейного характеру при вмілому їх використанні набувають статусу художнього обладнання і навіть свого роду «експонатури».

Важливим компонентом архітектурно-образного вирішення композиції є колір, точніше, кольоро-світло-фактура. І тут принцип «примату експонату» відіграє свою роль. Кольорову гаму в кожному розділі нашого музею визначала насамперед експонатура. В розділах дореволюційного театру, наприклад, домінуючою гамою з'явилася охристо-коричнева, співзвучна поживклим афішам, сепійним фотографіям, які переважають у цьому періоді. Основними фактурами експозиції стали натуральні матеріали: деревина різних порід і тканини. Скрізь художники намагалися уникнути «відкритих» кольорів (пофарбування площин), а також ультрасучасних синтетичних матеріалів. Створюючи в кожному залі, в кожному експозиційному комплексі свій мікроклімат, експозиціонери утворили кольоро-світловий клімат всього музею.

Звичайно, досвід, про який йдеться, не може, знову ж таки, бути універсальним. В іншому музеї кольорове вирішення експозиції може будуватися не за принципом тональної гармонії, не в унісон з експонатурою, а за законами контрасту. Але в будь-якому випадку не враховувати кольорову гаму або кольорове розмаїття (якщо воно присутнє) самих експонатів автори художнього оформлення не повинні.

У процесі створення експозиції театального музею ми зробили для себе важливе відкриття: музейна експозиція — мистецтво просторово-часове і з цього погляду може порівнюватися лише з мистецтвом театру. Образ музею існує і в просторі, і в часі, розгортається поступово, втягуючи відвідувача у своєрідне музейне дійство. Так, з ярмаркової атмосфери рядження, народних ігор першого залу глядач попадає у білий, театально-вишуканий салон в душі ампіру початку XIX сторіччя... Або, наприклад, виходячи на деякий час на «бруківку» до вуличного ліхтаря, немов обагрюючись спалахом революції 1905 року, наш «герой» — театральне мистецтво, — а слідом за ним і відвідувач переходить в елегантний ностальгічно сумний інтер'єр в стилі модерн. А звідти, піднявшись вгору по мармуровим сходам, театр з елітарної замкненості виривається на майдан, вулицю, залізничну платформу, — так починається бентежна, сповнена романтичних поривань і водночас кривавих трагедій експозиція радянського періоду.

Я глибоко переконаний, що музеї мають свої жанрові ознаки. Може бути, наприклад, музей-трагедія, музей-реквієм (Освенцим, Хатинь), музей з комічним забарвленням (музей чортів у Каунасі), музей-епос (історичний музей), музей-легенда або балада (наприклад, музей якоїсь давньої історичної події, скажімо, Куликовської або Полтавської битви), музей-пейзаж (ландшафтний музей або пам'ятник паркового мистецтва), і музей-портрет. Всі монографічно-меморіальні музеї, присвячені видатним особам, це свого роду портрети, але втілені не словом, не пензлем, не різцем, не фото- або кіно-камерою, а засобами музейної експозиції.

Сьогодні музейна експозиція, позбавлена образності — це беземоційна, нудна, холодна, байдужа і набридла система наочної агітації, позашкільного виховання, яка не спроможна притягти до себе увагу, а головне, серця людей. На наших очах народжується, набирає сили музейний дизайн, виникла така дисципліна, як композиція музейного простору. Образна мова експозиції збагачується і вдосконалюється. Музей оволодіває власною системою тропів — тут і експонати-символи, і музейні метафори, і «театр речей», «зіткнення» експонатів, ігровий момент, і ефект присутності; і такі, запозичені у театру, естетичні категорії, як атмосфера, настрої, інтонація і ще багато-багато старих і нових, відомих і невідомих, що народжуються у спільній натхненній творчості експозиціонерів — науковців і художників.

Володимир Габелко

На сцені Київського оперного

Габелко Володимир Тимофійович (1946-2008) — мистецтвознавець, один із провідних фахівців з української сценографії. Член НСХУ (1985).

До музею прийшов працювати 1969 року спочатку на посаду наукового співробітника. Через кілька років був переведений на посаду старшого наукового співробітника, завідувача сектора образотворчого мистецтва. З 1986 р. до звільнення у 2006 р. — старший науковий співробітник відділу музики.

З 1987 р. — член Республіканської комісії в галузі мистецтвознавства, художньої критики та друку. З 1989 р. — член комісії по творчій спадщині Спілки художників УРСР. Автор монографії «Анатолій Волненко. Нарис про життя і творчість» (К., Мистецтво, 1983.), каталогів до виставок, публікацій у спеціалізованих журналах, як «Музика», «Образотворче мистецтво», «Український театр» та ін., в Енциклопедії українського мистецтва.

Представлена стаття, написана 1989 року, узагальнює творчий доробок провідних українських сценографів на сцені Київського театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка (зараз — Національна опера України) у ХХ ст.

Закінчується перший сезон у відродженому і відреставрованому приміщенні Київського театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, побудованому в 1901 році за проектом архітектора В. Шретера. Сцена цього театру стала перехрестям творчих шляхів багатьох видатних українських митців. Провідні режисери, співаки та сценографи Київської опери зробили значний внесок у скарбницю багатонаціональної радянської культури. Особливою сторінкою в історії театру стала діяльність художників-постановників. Художник у музичному театрі — це, насамперед, майстер образотворчої режисури. Від його творчої праці, наснаги й таланту значною мірою залежить успіх вистави. Робота сценографа над оперою чи балетом у сучасному театрі проходить у тісній співпраці з режисерами, диригентами, виконавцями та майстрами постановочного цеху. Митець має володіти не тільки відчуттям ладу музичного твору та широким арсеналом колористичних і композиційних прийомів, але й уміти творити на сцені пластичну та просторову інтерпретацію художніх ідей опери або балету. Для української сценографії ХХ століття характерне прагнення до театральної умовності, ощадливого та поетично-цнотливого застосування барв, виражальних засобів. Вже на початку століття українське театральне-декораційне мистецтво належало до числа провідних серед інших шкіл світової сценографії. Це були роки розвитку та становлення театального мистецтва на Україні, незважаючи на важкі умови та перепони, які створював царський уряд. Корифеї української сцени залучають до оформлення вистав талановитих вітчизняних художників. Так, у 1903 році для постановки опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» на сцені Київського оперного театру був запрошений живописець і графік Ф. Красицький. У Київському театрі Миколи Садовського в дореволюційний час працювали відомі майстри театральної декорації І. Бурячок та В. Кричевський. Майже півстоліття (від 1890 до 1930-х років) у Київському оперному театрі працював художник С. Евенбах. Став широковідомим факт високої оцінки творчості С. Евенбаха з боку корифея російської оперної сцени Ф. Шаляпіна, який подарував йому під час гастролей у Києві в 1915 році свій фотопортрет з дарчим написом і схвальним відгуком про творчість художника. Дійсно, декорації С. Евенбаха до «Русалки» О. Даргомижського, «Валькірії» Р. Вагнера, «Аїди» Дж. Верді та «Лебединого озера» П. Чайковського свого часу полонили глядачів.

Нова стилістика театральних постановок, новаторське ставлення до класичної музичної спадщини, що спостерігались у світовому театральному, режисерському та об-

разотворчому мистецтві в 20-і роки, не обминули і сцену Київського оперного театру. Справді новаторською була робота видатного художника А. Петрицького. Працюючи над операми М. Лисенка «Тарас Бульба» (1927) та О. Бородіна «Князь Ігор» (1927), митець сміливо звертається до конструктивізму в декораціях та нового крою костюмів, де глядачі могли помітити своєрідні варіації на теми українського барокко у поєднанні з кубізмом і супрематизмом.

Двома роками пізніше київські глядачі вперше побачили на сцені театру оперу Е. Кшенека «Джоні грає», де відомий художник О. Хвостенко-Хвостов, який до революції навчався у К. Коровіна, зробив далеко не традиційні декорації. В одній із сцен цієї опери з колосників звисав своєрідний апарат-конструкція, дуже схожий на сучасні космічні кораблі. В інших сценах художник побудував інтер'єри, де оголений урбанізм межував із гротеском.

Однак, як і на сценах багатьох театрів світу від «Метрополітен-опера» до «Ла Скала», у Київському оперному театрі вже в середині 30-х років можна було знову побачити звичні сценічні пейзажі та цілком реальні інтер'єри. Від надмірності формального експерименту художники перейшли до більш поглибленого проникнення в характер епохи та психологічну атмосферу музично-сценічного твору. У фондах музеїв Київського оперного театру і театального, музичного та кіномистецтва УРСР зберігається чимала кількість ескізів декорацій до вистав тих часів, хоча в роки війни загинула або зникла в лиху годину гітлерівської окупації значна частина експонатів.

Поетично-проникливі та ліричні сценічні пейзажі створив у 1930–1950 роки О. Хвостенко-Хвостов до творів української класики: опер М. Лисенка «Утоплена» (Іл. 1 на стор. 3 обкладинки) і «Наталка Полтавка», С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» і М. Вериківського «Наймичка». Неповторна краса і своєрідність краєвидів Київщини і Полтавщини, народний побут, національний костюм, відтворені на сцені, принесли цим виставам цілком заслужений успіх. Високою живописною культурою позначені були роботи художника А. Волненка. Ще у 1920-і роки його талант помітив відомий режисер і балетмейстер-новатор М. Фореггер. Тонкий смак, любов до орнаментики та архітектурної деталі поєдналися у цього майстра із сміливим розв'язанням сценічного простору. Саме такими якостями відзначалися проекти оформлення музично-драматичної вистави «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем та опери М. Глінки «Руслан і Людмила», створені на замовлення М. Фореггера (на жаль, передчасна смерть завадила йому здійснити ці задуми). На всю широчінь талант А. Волненка розгорнувся у Київському оперному театрі в 1950–1960-і роки. Ще й досі йдуть оформлені ним вистави: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Лісова пісня» М. Скорульського та «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва. Як свідчать ескізи та макети до цих та інших вистав, сценограф перш за все прагнув відтворити на сцені вірогідну історичну та побутову ситуацію. Далеко не останню роль в декораціях А. Волненка відігравав і ліричний сценічний пейзаж. (Іл. 2 на стор. 3 обкладинки)

Важливим для Київського оперного театру було те, що в один і той же період у ньому працювали різні за творчим спрямуванням та індивідуальністю художники. Ряд цікавих сценографічних рішень належить радянським художникам Ф. Федоровському і В. Дмитрієву. Гостротою в передачі характерів персонажів, поглибленим психологізмом відзначалась робота В. Дмитрієва над операми «Пікова дама» П. Чайковського і «Отелло» Дж. Верді. Широкі історичні полотна, епічні за своїм задумом і характером втілення, створив на київській сцені Ф. Федоровський, який був довгий час головним художником Великого театру в Москві. Вмінням показати в декораціях розвиток музичного тематизму, барвистість окремих лейтмотивів і національну своєрідність сценічного твору вирізнялися його київські постановки опер «Садко» М. Римського-Корсакова (1931), «Тихий Дон» І. Держинського (1936) та «Іван Сусанін» М. Глінки (1940). Останній твір — шедевр

світової оперної класики — і нині йде на сцені Київського оперного театру в декораціях, створених за ескізами Ф. Федоровського.

Видатний майстер сучасної сценографії, головний художник Київського театру опери та балету народний художник СРСР Ф. Нірод працює на ниві українського театральньо-декораційного мистецтва вже понад п'ятдесят років. Нині в його доробку понад 250 оформлених вистав у багатьох театрах України. Ще на початку 1930-х років, під час навчання у Ф. Кричевського в Київському художньому інституті, Ф. Нірод почав працювати в галузі сценографії. Майже тридцять років він у Київському оперному театрі. Йому належить честь бути першим сценографом-постановником творів сучасного українського музичного театру. Під його пензлем народилися декорації до опер Г. Майбороди «Милана» (1957), «Арсенал» (1960), «Тарас Шевченко» (1964) та «Ярослав Мудрий» (1975) (Іл. 3 на стор. 3 обкладинки). Строга тональна та композиційна гармонія декорацій Ф. Нірода завжди створює на сцені пластичне середовище, адекватне задуму балетмейстера, режисера. Талановита інтерпретація художником сценічного твору певною мірою робить його гідним співавтором композитора. Постановка балету Є. Станковича «Ольга» (1982), де показана Київська Русь з її архітектурними пам'ятками, побутом і вбранням тих часів, засвідчила, що виражальними засобами сценографії можна створити зорову партитуру вистави, адекватну музичній драматургії. Багатоплановість, стилістичне багатство, невичерпна фантазія художника виявилися в декораціях, завісі, у численних ескізах і підготовчих рисунках до цього балету. Останні роботи видатного художника — декорації до опери «Наймичка» М. Вериківського (1984), «Дон Карлос» Дж. Верді (1986) та «Хованщина» М. Мусоргського (1987) — сповнені високої поетики, глибокої поваги до історичного матеріалу сюжетів опер. В них — свідчення подальшого злету таланту митця. На жаль, одна з яскравих сторінок української культури — сценографія Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка все ще залишається осторонь уваги дослідників і видавництва. Слід нагадати, що ще в 1976 році у Москві було видано тиражем 10 000 примірників багато ілюстрований альбом «Художники Большого театра» (автор-упорядник В. Берьозкін). Не дивно, що вже сьогодні це видання стало бібліографічною рідкістю.

Минулого року твори сценографів Київського оперного театру вперше експонувалися в Канаді. На виставці представлено близько ста робіт — в основному твори відомих, згаданих вище, майстрів українського театральньо-декораційного мистецтва. Виставка користувалась великим успіхом, і, зокрема, у канадців українського походження.

На сьогодні лише у фондах музею Київського театру опери та балету знаходиться близько тисячі творів сценографії, а в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва УРСР — близько двох тисяч робіт художників музичного театру, але більшість із них ніколи не виставлялася в експозиціях і не публікувалася.

Шкода, що і в оновленому після перебудови театрі не знайшлося місця для музейного приміщення з експозиційним залом. Праці видатних майстрів сценографії музею київської опери зараз знаходяться у випадкових приміщеннях. В цих умовах важко проводити експозиційну та науково-дослідну роботу, а час для створення фундаментальних каталогів з метою їх публікації вже настав для багатьох музеїв України.

Видання кращих праць сценографів провідного театру країни — на часі. 1992 року Київський оперний театр святкуватиме своє 125-річчя. Роботи художників славетного театру, який носить ім'я великого Кобзаря, увійшли до золотого фонду українського образотворчого мистецтва.

Хочеться поставити в кінці статті не традиційну крапку, а знак питання, — коли ж наше республіканське видавництво «Мистецтво» включить до своїх тематичних планів видання про сценографію Київського оперного театру?

SUMMARY

The issue of the Yearbook of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine is devoted to the 95th anniversary of the foundation of the museum. It was on the occasion of this anniversary that the idea of the revival of the publication, initiated at the end of the 1920s by the first director of the Ukrainian Theater Museum, Petro Rulin, as a means of communicating with society — the publication of the results of the activity, the publication of the scientific work of the museum staff, arose. Unfortunately, P. Rulin's edition was the only issue of 1930.

The modern first issue, ordered in 2018, highlights the museum's activities in 2017, the main event of the year is the 130th anniversary of Les Kurbas, contains publications of museum staff — research on all areas of museum specialization, based on historical materials from the museum's funds.

The edition is intended for historians, art critics, teachers and students of the respective areas of education.

Наукове видання

Річник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Збірник наукових статей

ВИПУСК I

Комп'ютерне верстання та виготовлення оригінал-макета

А. Приходько