

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО**

ІНФОРМ

# **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

**У трьох томах**

**Видання перше**

**Головна редколегія**

Ганна Скрипник – головний редактор

Ігор Юдкін – відповідальний редактор

Оксана Шевчук – відповідальний секретар

Іван Дзюба, Іван Драч, Володимир Литвин,

Борис Олійник, Ростислав Пилипчук

КИЇВ 2009

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Том 2  
(1900–1945)

**Редакційна колегія тому**

Ганна Скрипник – головний редактор

Ігор Юдкін – відповідальний редактор

Оксана Шевчук – відповідальний секретар

Леонід Барабан, Ганна Веселовська, Валерій Гайдабура,  
Наталія Єрмакова, Валентина Заболотна, Ольга Красильникова,  
Галина Липова, Ростислав Пилипчук, Юрій Станішевський

ББК 85.334.3(4УКР)6  
І-90  
УДК 792.03(477)"1900-1945

Автори тому

П. АРСЕНИЧ, Л. БАРАБАН, О. БОНЬКОВСЬКА, Г. ВЕСЕЛОВСЬКА,  
В. ГАЙДАБУРА, Н. ЄРМАКОВА, В. ЗАБОЛОТНА, П. КРАВЧУК,  
О. КРАСИЛЬНИКОВА, Р. ЛЕОНЕНКО, В. СОБІЯНСЬКИЙ,  
Ю. СТАНИШЕВСЬКИЙ, І. ЮДКІН

Рецензенти

Н. КОРНІЄНКО, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ  
О. КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства  
І. БЕЗГІН, доктор мистецтвознавства, академік АМУ

Другий том «Історії українського театру» присвячений розвитку театрального мистецтва України впродовж першої половини ХХ століття. У ньому висвітлено основні явища та особливості розвитку драматургії, режисури, акторського мистецтва, сценографії, театральної критики однієї з найскладніших епох історії української культури.

Книгу рекомендовано діячам театру, театрознавцям, мистецтвознавцям, історикам, студентам навчальних закладів відповідного профілю, всім, хто цікавиться театральним мистецтвом.

Второй том «Истории украинского театра» посвящен развитию театрального искусства Украины на протяжении первой половины XX столетия. В нем освещены основные явления и особенности развития драматургии, режиссуры, актерского искусства, сценографии, театральной критики одной из сложнейших эпох истории украинской культуры.

Книга рекомендуется деятелям театра, театроведам, искусствоведам, историкам, студентам учебных заведений соответствующего профиля, всем, кто интересуется театральным искусством.

The second volume of «The History of the Ukrainian Theatre» deals with the development of the theatre art of Ukraine of the first half of the XX-th century. One presents there the chief phenomena and peculiarities of the development of the creativity of playwrights, of the staging and scene play, of the art of scenery abd decoration, of theatre journalism within the limits of a most sophisticated epoch of the history of Ukrainian culture. The book is recommended for those occupied with the art of theatre, for the researchers and students of this art, for the researchers of art in general and for historians, for all interested in the field of theatre.

*Затверджено до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(Протокол № 10 від 7 травня 2009 р.)*

ISBN 978-966-02-5416-9  
ISBN 978-966-02-5417-6

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009



## ВСТУП

Перша половина XX ст. – найскладніший період в історії розвитку українського театру. Ні перед тим, ні після ніколи не зазнавав він таких стрімких перетворень і не стикався з такими загрозливими обставинами свого існування, як упродовж цих кількох десятиліть. Ситуація ризику, що переростала в реальні катастрофи, становила провідний визначник даного періоду. Український театр продемонстрував низку конфліктів і парадоксів розвитку, що несли печатку як всесвітньої історії в цілому та українського суспільства зокрема, так і ознаки проблематики, специфічної для видовищного кону в даному моменті історичного часу та місці соціокультурного простору. Спрямування театрального процесу в окресленому періоді визначалося якісними зрушеннями в динаміці взаємодії між двома типами чинників – зовнішніми та внутрішніми, невідомими в історії попереднього часу.

Зовнішні чинники окреслювали соціологічну зумовленість театральної творчості, що набула ознак виразного узалежнення від умов буття театру як своєрідного сусільного інституту. Саме на першу половину XX століття припадали найбільші в історії людства катастрофи двох світових війн, основний перебіг яких розгортався саме в Україні. Водночас парадокс історії полягає в тому, що саме в осередді вибуху світових конфліктів відбулося становлення й утвердження України як новоючасної політичної нації, зокрема об'єднання українських земель в соборній державі, так само як і експансія української діаспори та витворення своєрідної діаспорної культури. Україна була випробувальним майданчиком соціальної вівісекції, насамперед голодомору та поліційних репресій 1930-х років. У цей час парадоксальним чином український театр не лише пережив катастрофи, а й за їх умов утвердився як високопрофесійний соціокультурний інститут, збагативши світову скарбницю унікальними здобутками.

Внутрішні чинники розвитку українського театру визначалися складностями стилістичної ситуації та жанрово-видових взаємин у художній культурі окресленого періоду. Дуже вагомою обставиною, зокрема, було те,

що саме на цей період припадає виникнення та стрімкий розвиток принципово нового виду мистецтва – кінематографа. Присутність нового видовища позначилася не стільки безпосередньо на театральній стилістиці, скільки опосередковано через усвідомлення нової ситуації та перенесення творчого досвіду (доречно згадати, приміром, що офіційний радянський драматург О. Корнійчук починав свою кар'єру саме як керівник Одеської молодіжної кіностудії). Водночас поява своєрідного театральнокінематографічного дуалізму в сфері видовищної культури віддзеркалювала більш глибинні процеси в стилістиці, насамперед феномен масової культури, якому второвували шлях процеси урбанізації та індустріалізації. Коли для театральності визначальну роль відіграє невідворотність акції, що одночасно припускає й передбачає множинність витлумачень, сценічних інтерпретацій, то кінематограф позначений фіксацією окремої інтерпретації як єдино можливого і прийнятного стандарту, середньостатистичного «індексу», узагальненого для кожного індивіду як елементу маси. Коли унікальність сценічної інтерпретації в театрі засвідчує особливість, невідтворюваність моменту вистави в житті глядацької особистості, то в демонстрації кінофільму саме вже тиражування зафіксованих стандартів адресоване до того в цих особистостях, що є «таким, як в усіх», таким, як у маси і що стає «колективним несвідомим» – відчуженим від маси, усамоствійненим віртуальним буттям, здатним диктувати цій масі вимоги поведінки. Хаос людської маси породжує свого регулятора в таких віртуальних «колективних уявленнях», об'єктивованих й фіксованих кінематографом як «фабрикою сновидінь». Проголошення кінематографа в більшовицькій культурполітиці «найголовнішим з мистецтв», що уможливило керування такими «колективними сновидіннями», віддзеркалювало саме таке його покликання.

Своєрідною версією масової культури був так званий соціалістичний реалізм, який починаючи з 1930-х років було визнано догматом мистецтва для радянської України. Історія цього поняття, яке вперше вжив 1890 р. французький критик А. Давід-Соваже в брошурі, присвяченій популярному тоді натуралізму, засвідчила численні метаморфози, аж доки воно не було привезене з Італії М. Горьким. Істотним для нього були моменти політичного ангажування («принцип партійності»), визнання функціонального призначення мистецтва як знаряддя побудови нового суспільства та формування нової людини (формула «інженери людських душ»), а отже, відмежування від минушини (перейнята від футуристів вимога, що піддавалася корекції в бік компромісів з академічними течіями) та адресування однорідній, потенційно співчутливій масовій аудиторії. Останній момент мав дуже важливе значення (хоча здебільшого він припускався лише мовчазно й не декларувався відверто), оскільки передбачав домінанту колективізму (або солідаризму), а це тягло за собою нівеляційні тенденції, зокрема мінімізацію розбіжностей в інтерпретації сприйняття творів театрального мистецтва глядацькою аудиторією. Зрозуміло, художній культурі тут відводилася роль соціотехнічного знаряддя маніпуляції свідомістю, чим зумовлений специфічний утилітаризм оцінки театру в контексті відповідної культурполітики.

В українському театрі обставини масової культури як культури суспільного хаосу визначили особливе загострення проблемної ситуації саме тому, що тут панували народницькі орієнтації, засвідчені, зокрема, «театром корифеїв». ХХ століття почалося утвердженням на українському кону «нової драми» – насамперед шедеврів Лесі Українки й В. Винниченка та високих досягнень їх сучасників, де утверджувалися принципи артистизму як рівнобіжної альтернативи до попередньої домінанти фольклору. Класичний норматив нового осмислення та поєднання в гармонії фольклору й артистизму засвідчила Леся Українка, створивши, з одного боку, «Лісову пісню», а з іншого – такий взірець «нової драми» з її артистичним неприйняттям довкілля, як «Кассандра». Водночас відбулося переосмислення самого фольклору в дусі неоязичництва (приміром, «Місячна пісня» О. Олеся, «Про що тирса шестіла» С. Черкасенка), що второвували, зокрема, надбання фольклористики та етнології, які виявилися суголосними ніцшеанській естетиці шукання альтернативних стилів життя за межами християнського світу. За цих умов як народницькі фольклорні, так і індивідуалістичні артистичні орієнтири повинні були визначатися з урахуванням ставлення до тієї масової культури хаосу, що насувалася і справляла тиск на творчість.

Визначальна лінія «вододілу» тут проводилася ставленням до історичного часу, що лежало в основі стилістичних колізій початку століття. Успадковане від загальноєвропейського досвіду (зокрема, від дискусій «модерністів» та «антиків» на початку Нового часу) зіставлення «новацій» і «традицій» або модерністськи налаштованих та академістських (в тому числі традиційно фольклористичних) течій на початку століття пов'язане з обговореннями проблематики «нової драми», зазнає ґрунтовної деформації під тиском хаосу масової культури. Зокрема, поряд з проголошеним модернізмом (ще Шарлем Бодлером) «сучасництвом» декларуються посилені «авангардом» (насамперед у його футуристській італійській версії) вимоги розриву з минулими. Натомість з боку протилежного табору декадансу лунають гімни ностальгії. Спільним знаменником тиску хаосу стала хронофобія – прагнення втечі від часу, чи то історичного, чи то біографічного, виразом чого і ставала така вимога. Насправді ж така втеча оберталася полоном – падінням до «історичного урвища» такої минувшини, що значно глибша, ніж історичне «вчора», зокрема до рівня доісторичної синкретичної культури, відтвореної з кінематографічною докладністю новітніми технічними засобами.

Своєрідність ситуації в театральному мистецтві українського радянського суспільства ускладнювалася тим, що в контексті хронофобії масової культури перед ним висувалися вимоги в перспективі сприяти утвердженню специфічної світської релігії у вульгаризованій, масовій версії. Формула «оптимістичної трагедії» віддзеркалювала саме таку перспективу, в якій, зокрема, давні мартирологічні мотиви трансформувалися відповідно до актуальних вимог, а історичні події подавалися як діяння легендарних постатей у сакральному часі. До квазірелігійних елементів належали також своєрідна есхатологія «світлого майбутнього», перейнятий від агіографії месіанізм культу вождів, які не помиляються, виведення з-поза компетен-

ції критичної оцінки як неістотних («нетипових») дрібних обставин повсякдення (в дусі оцінки «марноти») тощо. Таким чином склався парадокс декларованого реалізму, що по суті відмовився від своїх витоків критичного реалізму та натуралізму, натомість звернувся до засобів символістської стилістики. Водночас ці засоби також зазнають деформації відповідно до умов вульгаризованої масової культури. Елементи міфотворчості, що постійно були присутні в історії театру й культивувалися символістами, тепер отримали ще й додаткове утилітарне та функціональне призначення соціотехнічних інструментів. Зокрема, вимоги ангажованого мистецтва фактично передбачали відмову від такого завоювання секуляризованої свідомості, що свого часу поклато край релігійним війнам, як толерантність. Граничні межі діапазону ангажованого театру виявилися досить широкими – від міфологізованої історії в «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, прийнятої в радянській Україні як хрестоматійний взірєць, до поданої в ключі документального жанру драми «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, яку виставляли під час німецької окупації. Яскравим прикладом трагедії ангажованої творчості стала доля Я. Галана, який, подібно до О. Довженка в кіномистецтві, розпочинав свій шлях у загальноєвропейському річищі експресіонізму, але в кінці життя змушений був віддати сили пропагандистським завданням.

Зазначені теократичні тенденції як у межах соцреалістичної доктрини, демонструючи самозаперечення її вихідних положень, так і в цілому світі масової культури унаочнюють парадоксальність ситуації в театрі, де створювався режим сприяння для еклектики (кітч) як властивого саме масовій культурі компромісного способу розв'язання стилістичних конфліктів. Зокрема, в радянській Україні відбувалися своєрідні культурполітичні маневри поміж полюсами футуристичної хронофобії «авангарду» та консервативною налаштованістю академізму й фольклоризму. Відповідним дрейфом була позначена і національна політика – від відверто нігілістичного неприйняття національних традицій як таких (у гаслі «від культури, соціалістичної за змістом та національної за формою, до культури, соціалістичної як за змістом, так і за формою», висунутому на 16-му партз'їзді 1930 р.) до утвердженої в кінці 1930-х рр. з перемогою націонал-більшовицького табору «двоєдиної» формули («соціалістичний зміст у національних формах»), яка відкривала більший простір для маніпуляцій. Ці культурполітичні зміни, зрештою, віддзеркалювали соціальні процеси становлення правлячого суспільного класу бюрократії (т. зв. номенклатури), але для історії театру вони мають те значення, що з урахуванням зазначених обставин обиралася творча стратегія, так само як і життєва тактика поведінки митців. Життєздатність такої стратегії і тактики була позначена врешті-решт неприйняттям та униканням тиску маскультивського хаосу, в тій чи іншій формі можливими за конкретних умов. Історизм свідомості в театрі в його розмаїтих виявах чи то у парадоксальному вигляді експериментаторських шукань у часопросторі гри або внутрішньої еміграції «втечі до повсякденності», чи то в ретроспективному культивуванні відтвореної і переосмисленої стилістики минувшини ставав обов'язковою запорукою такої життєздатності, про що свідчить велич ре-

альних результатів творчої праці українського театру, здобутих у надскладних обставинах.

Український театр ХХ століття підхопив просвітницько-виховну діяльність своїх попередників, продовжуючи бути високою трибуною «школи життя», «виховання народу», йдучи нелегким шляхом від мандрівних театральних труп до стаціонарного професійного національного театру європейського мистецького рівня. На початку століття геніальна актриса Марія Заньковецька, творчістю якої захоплювалися найвидатніші діячі російської літератури й мистецтва, мріяла про український художній театр, який зможе «показати українській публіці на її рідній мові в художньому виконанні зразкові твори української, російської та європейської драматургічної літератури і заснувати для неї гарну ідейну трупу».

Український театр ХХ ст. став ареною гострої політичної боротьби, ідеологічних зіткнень і впливів на соціокультурну ситуацію. У самому театральному мистецтві поряд з дуже напруженими творчими дискусіями та диспутами, наснаженими політичними баталіями, поглиблювалося чітке розмежування діячів сцени, драматургів і критиків, які вели відкриту й непримиренну війну по різні боки «барикад театру», віддзеркалюючи в своїй праці складні, часто суперечливі процеси диференціації митців, які скупчувалися та гуртувалися навколо політичних сил.

Відверта боротьба діячів театрального мистецтва розгорталася неоднаково на різних історичних етапах розвитку художньої культури, відбиваючи протиріччя соціально-політичних борінь століття, яке не висувало прямо й відверто проблему бути чи не бути українському театру, проте постійно нищило його заборонами, репресіями, численними компартійними постановами, директивами, настановами, цензурними утисками. Найгострішими проблемами на всіх історичних етапах становлення й формування національного театру залишалися проблеми створення соціокультурних умов для його суспільного та художнього зростання, для якнайповнішого розкриття творчих особистостей акторів, режисерів, драматургів, композиторів, сценографів, чому постійно заважали обмеження й утиски цензорів Російської імперії, тяжкі обставини революцій і громадянської війни, боротьба компартійних ідеологів за політичну лояльність, «чистоту партійної лінії», проти «українського буржуазного націоналізму», «ворогів народу», проти сміливих експериментів реформаторів сценічної культури, які щиро вірили в ідеї соціалістичної революції, проти тих, хто наважувався йти власним шляхом, сміливо протестуючи проти уніфікації, проти єдиного творчого методу «соціалістичного реалізму».

Український театр ХХ ст. сформував власну національну акторську школу, що не тільки продовжила і збагатила досягнення корифеїв, які увійшли золотими літерами на скрижалі європейського та світового театрального мистецтва, а й піднеслася до найвищих вершин художньої культури століття, бо артистичні традиції корифеїв як естафета «з рук до рук» перейшли й розквітли в сценічних шедеврах А. Бучми, В. Чистякової, М. Крушельницького, Н. Ужвій, Г. Юри, Б. Романицького, В. Любарт, В. Яременка і багатьох інших майстрів, несхожих за своїми індивідуальностями й об'єднаних високою ідеєю служіння рідній національній культурі.

Український театр ХХ ст. дав світові самобутнє режисерське мистецтво, багатовекторне й різноманітне за своєю виразовою палітрою, сценічною мовою, естетичними принципами, діапазон яких був дуже широким: від традиційних побутово-достовірних, етнографічно-фольклорних принципів до найновіших модерністсько-авангардистських шукань, сформував єдину в світі академію високопрофесійної, першокласної режисури, якою були режляб і режштаб у «Березолі» на чолі з невгамовним новатором і реформатором національної сцени.

Український театр початку і першої половини ХХ століття створив сучасне театральнo-декораційне мистецтво, власну новаторську, експресивно-авангардистську сценографію, що вразила театральну Європу, і в несхожій за стильовими особливостями творчості талановитих художників Анатолія Петрицького, Олександра Хвостенка-Хвостова, Вадима Меллера, Івана Курочки-Армашевського, Дмитра Власюка, Бориса Косарева, Матвія Драка, Петра Злочевського, Бориса Купенка і багатьох інших митців-сценографів органічно й несподівано поєднала національні традиції, утверджені художниками театральних вистав корифеїв і насамперед стаціонарного театру М. Садовського з найновішими експериментами й усім стильовим розмаїттям західноєвропейських театральнo-сценографічних шукань модерністського, протоекспресіоністичного, авангардистського спрямування, які були пов'язані з неординарною режисерською практикою театру «Березіль» і постановками Леся Курбаса та його різних за особистостями і постановочними почерками обдарованих учнів.

Український театр ХХ ст. об'єднав ідеї творення нового національного сценічного мистецтва, яке за полум'яними закликами Леся Курбаса мусило йти до Європи і водночас «до самих себе», представників усіх театральних, музичних, образотворчих, літературних професій, утверджуючи мальовниче, багатопланове музично-драматичне дійство, що його крім акторів, режисерів, сценографів створювали талановиті композитори, хореографи, письменники.

В українському театрі ХХ ст. народилася і сформувалася багатоманітна, високохудожня, новаторська драматургія, що продовжила, збагатила й оновила жанрово-тематичну палітру національної драматургії, її проблемно-стильові риси, розширила естетично-виразові обрії, розвинула традиції драматичної спадщини І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, дала непересічні й художньо самобутні зразки нової, часом принципово новаторської драми Лісії Українки, О. Олеса, Гн. Хоткевича, В. Винниченка, І. Кочерги, С. Черкасенка, М. Ірчана, І. Дніпровського, Я. Мамонтова, Л. Первомайського, своєрідною художньою вершиною в першій половині століття стали п'єси М. Куліша.

Різні аспекти історії українського театру окресленого періоду вивчалися з неоднаковою інтенсивністю. Уперше систематичний виклад названої проблеми було здійснено в дослідженні Н. Кузякіної, написаному «по гарячих слідах», коли значною мірою ще були живі свідки театального процесу. Прикметно, що вона привернула увагу насамперед до постаті І. Кочерги, який доклав найбільше зусиль для розвитку історичної свідомості в драматургії як противаги тиску масової культури в її соцреалістичній версії. Ще одна осо-



бистість, якій спеціально приділила увагу дослідниця – М. Куліш, у творчості якого протистояння масовій культурі реалізувалося через демонстрування абсурдності її тенденцій. Наступним кроком у розробці проблематики став курс історії українського театру ХХ ст. О. Красильникової.

В історії українського театру першої половини ХХ ст. особливе місце посіла проблема дослідження творчої спадщини Л. Курбаса. Вперше цю проблематику було піднято в кінці 1960-х рр. Зокрема, у дослідженні Г. Довбищенко та М. Лабінського здійснено докладну реконструкцію вистави «Гайдамака» та, що особливо цінно, подано рідкісні записи музики до цієї вистави. Згодом, через чверть століття, саме аналіз «курбасіани» став вихідним пунктом для теоретичних узагальнень у площині вдосконалення категоріального апарату театрознавства в працях Н. Корнієнко.

Окремі аспекти історії театру висвітлювалися у працях С. Хороба, який головну увагу приділив питанням реценції європейської «нової драми» в українській літературі, а також становленню містеріального театру та його витокам у народному театрі – вертепі. Цю тематику розробляв О. Клековкін, розширюючи та узагальнюючи її в площині взаємин театру та церкви. Питання розвитку містеріального театру пов'язує з міфотворчістю як одним з провідних напрямів літератури ХХ ст. О. Бондарева. Окремі аспекти історії театру, пов'язані переважно з десятиліттям 1920-х рр., висвітлено в монографіях Н. Чечель та Г. Семенюк. Нарешті, спробу синтетичного дослідження театрального процесу здійснено в колективному дослідженні Т. Свербілової, Н. Малютіної та Л. Скорини.

Переважає більшість праць присвячена аналізу драматургії, зокрема творчій спадщині окремих авторів. Тут найбільше уваги приділили В. Винниченку, творчість якого висвітлена принаймні у трьох монографіях (що стали основою відповідних докторських дисертацій). В. Гуменюк докладно аналізує тексти окремих творів В. Винниченка, простежуючи їхні мовно-стилістичні особливості. Л. Мороз подає ці драми як демонстрування на кону філософських ідей свого часу, зокрема ніцшеанства. У монографії С. Михиди драматургічна техніка письменника оцінюється як новаторська в зіставленні з досягненнями його сучасників. Окремі монографічні дослідження присвячені С. Черкасенку (В. Школа) та М. Кулішеві (Я. Голобородько).

Шляхи і проблеми становлення й історичного розвитку українського театру початку і першої половини ХХ століття за роки незалежності України не стали об'єктом ґрунтовного й об'єктивного дослідження театрознавців і культурологів нашої незалежної держави, хоча окремі важливі події, явища і колись за часів тоталітаризму табуйовані видатні постаті одержали інноваційні спроби наукового вивчення, серед яких праця доктора мистецтвознавства, професора Н. Корнієнко «Леся Курбас. Репетиція майбутнього» і видана Державним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса під її ж керівництвом колективна монографія «Український театр ХХ століття», де зроблено першу спробу дослідити окремі сторінки історії театральної культури «на основі новітніх методологічних підходів».

У цій колективній монографії означеному історичному періоду присвячені статті Н. Мірошніченко «Модернізм в українській драматургії початку

XX століття», О. Левченко про О. Олеся, В. Селіванової «Драматичний дискурс: монополія слова на матеріалі творчості Лесі Українки та В. Винниченка», Н. Корнієнко «Лесь Курбас і новий український театр від “модернізму” до “фантастичного реалізму”», І. Волицької про театр у Галичині першої третини XX ст., Г. Веселовської «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)» та В. Гайдабури «Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)».

Безперечно, вартісними і важливими є дослідження Г. Веселовської «Дванадцять вистав Леся Курбаса», жанр якого визначений авторкою як «навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв» та її нова монографія «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм)», рекомендована до друку Вченою радою інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, що стала основою її докторської дисертації.

Перелічені дослідження сучасних театрознавців, маючи незаперечну цінність, не можуть замінити гостру необхідність створення системного комплексного тому «Історії українського театру», що охоплює першу половину XX століття і є складовою тритомної історико-аналітичної колективної наукової праці як її другий том.

Досліджуючи складний і суперечливий театральний процес означеного періоду, майже три десятиліття якого припадає на тоталітарну епоху, автори другого тому Історії, поділяючи думку академіка Г. Бояджієва, що «історія театру – це історія його найвидатніших вистав», спираються на слушне твердження Г. Веселовської, що «основним первісним фактом історико-театрального вивчення залишається вистава: історія театру складається з історії сценічних втілень драматургії, а головним чинником дослідження театрального ландшафту національної культури стає з'ясування «конструктивного принципу» певної, якісно вартісної різножанрової сукупності вистав. Ставлячи собі за мету пояснити появу і популярність саме того чи іншого театрального твору в даний історичний момент, необхідно намагатися з'ясувати зміну «самого принципу художнього конструювання», зрозуміти, як форма мистецтва змінюється залежно від зміни світогляду художника, а далі від цих загальних світоглядних позицій перейти до конкретного способу творення сценічного твору». Дослідження соцреалістичного сценічного мистецтва 20–30-х років XX століття як продукту епохи тоталітаризму, не лише в ідеологічному аспекті, а як певної мистецької системи зі своїми унікальними внутрішніми законами, жанровою системою, врешті-решт, формальними ознаками конструювання мистецького твору змушує звертатися до мистецтвознавчих питань, які були дискусійними на той час і, власне, визначали характер творчості й сам багатовекторний театральний процес.

Другий том тритомної «Історії українського театру» вперше в сучасному театрознавстві розглядає український театр як складову європейської сценічної культури й висвітлює дуже складний історичний період становлення, формування та розвитку національної театральної культури, що охоплює першу половину XX століття, та всебічно аналізує багатовекторні соціо-



культурні й специфічні театральні-художні процеси, сповнені драматизму і жорстоких репресій творчо-організаційні тенденції, шляхи та проблеми поступу національного сценічного мистецтва в контексті ідентифікаційних та інтеграційних концепцій, які визначали нову парадигму еволюції українського театру.

Авторський колектив, який складається переважно з науковців відділу театрознавства, прагнув, широко використовуючи нові архівні матеріали і величезні масиви маловідомої періодики та заборонених у радянські часи музейних документів, а також новітні методи та методики дослідження, заповнити численні «білі плями» й відродити значні суспільно-мистецькі явища і табуйовані тоталітарним режимом імена та постаті видатних митців, намагався узагальнити науковий досвід попередніх поколінь вчених-театрознавців, які вивчали окремі періоди й певні аспекти історичного розвитку українського театру першої половини минулого століття.

У пропонованому історико-аналітичному дослідженні також зроблено першу спробу комплексного висвітлення багатоаспектних мистецьких процесів розвитку всього українського театру, включаючи національні театральні колективи на західних землях України і музичні театри, простежити тенденції становлення й утвердження національної драматургії, режисури, сценографії й акторського мистецтва, історичні шляхи провідних театральних колективів від перших десятиліть минулого століття до кінця Другої світової війни. Розглядаючи багатовекторну історію театру як соціокультурний феномен, як складну синтетичну й автономну систему, що розвивається за суто мистецькими законами та естетичними закономірностями, театрознавці вперше в запропонованій праці застосовують і компаративістичний метод, зіставляючи і порівнюючи різні постановки й акторські та режисерські роботи, сценографічні рішення і сам процес оновлення виразово-зображальної палітри української сцени означеного періоду. Звичайно, автори пропонованого дослідження не ставили перед собою завдання подати вичерпну і якнайповнішу історію українського театру першої половини ХХ ст., вважаючи свою працю лише першим ґрунтовним дослідженням, що сприятиме написанню більш повних і масштабних історико-аналітичних наукових праць, які з нових методологічних позицій подадуть ширшу панораму шляхів й проблем театральної культури України. У межах поставлених завдань та наявних ресурсів їх розв'язання запропоновано характеристику окремих періодів епохи, де висвітлюються основні здобутки та особливості драматургії, сценічного мистецтва, сценографії тощо. Певна річ, у різних періодах на чільне місце висувалися різні проблеми театральної творчості, що зумовило відповідну акцентуацію аспектів досліджуваного предмету. Так, в періоди революційних зрушень (розділ 2) та військового лихоліття (розділ 5) питома вага драматургічної продукції поступалася місцем іншим періодам, відповідно склалися інші взаємини між драматургом й режисером, ніж у періоди мирного розвитку. Це ж стосується і періоду національних катастроф (голодомору, репресій) 1930-х рр., коли драматургічна продукція створювалася за екстремальних умов, несучи печатку відповідної стилістики. Крім того, як і в першому томі, поза увагою залишилися така специфічна сфе-

ра театральної культури, як музика до вистав, або «принагідна музика», як її позначаються в англомовній літературі (*incidental music*). Виняток становить тут експансивна діяльність Л.Курбаса, до орбіти чиєї творчості увійшли ініціативи з формування національної опери що, відповідно, спрямувало його увагу на музичні компоненти вистави: цим аспектам присвячено відповідний підрозділ 2-го розділу.

Авторський колектив другого тому складається з провідних дослідників історії і теорії українського театру, а також молодих театрознавців. Серед авторів цієї праці П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська, Г. Веселовська, В. Гайдабура, Н. Єрмакова, В. Заболотна, П. Кравчук, О. Красильникова, Р. Леоненко, В. Собіянський, Ю. Станішевський, І. Юдкін.

Редакційну колегію другого тому «Історії українського театру» очолює академік НАН України, доктор історичних наук, професор, директор Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ Г. А. Скрипник.

## РОЗДІЛ І

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ПОВЕРНЕННЯ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ (1900–1916)

Театральне мистецтво початку ХХ ст., розвиваючись інтенсивно, складно і багатовекторно, вступаючи у своєрідний діалог із попередніми традиціями і здобутками корифеїв та з різними течіями літературного і сценічного модернізму, що багатоманітно й активно утверджувався у загальноєвропейській художній культурі, було невід'ємною складовою суперечливих соціально-політичних і соціокультурних процесів, які відбувалися на початку нового століття.

Тогочасний український театр розвивався на теренах двох імперій: Російської, складовою якої були землі на схід від р. Збруч, та Австро-Угорської, під чією владою перебували Галичина, Буковина і Закарпаття, де мешкало майже 25 млн українців. Діяльність театральних колективів Наддніпрянської України та на західноукраїнських землях була позначена єдністю естетичних й ідеологічно-виховних принципів, соціокультурних завдань. Про цю взаємодію наддніпрянської та західноукраїнської сценічних культур чи не найавторитетніше висловився І. Франко: «Український театр, який постав і виріс під обухом проскрипції<sup>1</sup> і цензури в Росії, мав з кожного погляду рішучий і корисний вплив на розвиток українського театру в Галичині. Бо не тільки репертуар українського театру в Галичині запозичений майже цілком (з невеличкими винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для вистав українських п'єс, мусять виглядати на зразок костюмів на Україні... але також і щодо гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України»<sup>2</sup>.

Перетин і взаємообмін наддніпрянської та галицької акторських шкіл, який мав місце на початку ХХ ст., є чи не найпліднішим здобутком тогочасного українського театру. Адже в 1900-х рр. наддніпрянська акторська школа, що

<sup>1</sup> Оголошення поза законом.

<sup>2</sup> Іван Франко про театр і драматургію. – К., 1957. – С. 60.

веде свій родовід від М. Кропивницького, вже потребувала оновлення та лавання стереотипів. Нові ідеї щодо акторської практики могли прийти із західних українських земель, хоча тамтешня театральна спільнота також вимагала принципового оновлення. Галицькі актори значною мірою були залежними від виконавської манери польських акторів, свідомо чи несвідомо наслідували репертуар, організаційні принципи та виконавську манеру своїх найближчих колег і суперників по сцені. Спадкоємці М. Кропивницького могли додати західноукраїнській сцені побутової достовірності й характерності, тому акторів-наддніпрянців повсякчас заохочували до виступів у Галичині. У Києві виступали актори-галичани С. Паньківський, Й. Стадник, С. Стаднікова, Лесь Курбас та ін., а в театр товариства «Руська бесіда» на Галичину ангажували акторів із Наддніпрянщини – С. Семдора, Г. Юру, М. Вільшанського та ін.

Переконалим символом єднання та взаємодії двох невід'ємних складових національного театального мистецтва стала на початку ХХ ст. плідна творча діяльність М. Заньковецької та М. Садовського в галицькому театрі «Руська бесіда». У Львові в жовтні 1905 р. М. Садовський узяв участь у відновленні п'єси М. Горького «На дні» (поставлена 1903 р.) силами досвідчених акторів (І. Рубчак, М. Осиповичев, С. Юрчак, С. Паньківський). Від вересня 1905 по квітень 1906 р. М. Заньковецька гастролувала в Австро-Угорській імперії. Вона об'їхала майже всі великі та маленькі міста й містечка Галичини, виступала у Львові, Тернополі, Скалаті, Чорткові, Коломії, Станіславові (нині – Івано-Франківськ), Стрию, Перемишлі, на невеликих малопристосованих сценах і на розкішній сцені Львівської опери. Підсумовуючи успішні гастрольні виступи М. Заньковецької та М. Садовського, прихильник нового модерністичного мистецтва О. Луцький на сторінках львівського двотижневика «Світ» писав: «Вражає нас в їх грі знання культури артистичної, інтелігентність, розуміння думки автора, почуття смаку і мрій в віданню цілостності, розумний такт в кожному слові і жесті. Їх гра має думку, план, їх кремації видержані юнсеквентно»<sup>3</sup>.

Вітчизняний театр, як один із найважливіших чинників національної художньої культури початку ХХ ст., віддзеркалював суперечливі та складні суспільно-політичні процеси двох держав. У важких умовах розчленованості України та її культури між двома різними країнами у перші десятиліття минулого століття театральний процес на Наддніпрянщині та на західноукраїнських землях не був однаковим, що зумовлювало політичними і соціокультурними чинниками. Зокрема, в Російській імперії в цей період активізувався український культурно-просвітницький рух, який переріс у рух політичний, ліберально-демократичний і національний. Значною мірою цьому сприяли масові суспільно важливі заходи за участю української інтелігенції, пов'язані з урочистим відкриттям у Полтаві 1903 р. пам'ятника І. Котляревському, масштабним відзначенням 35-річчя творчої діяльності композитора М. Лисенка та письменника І. Нечуя-Левицького, які сприяли зростанню національної свідомості й волелюбних настроїв.

<sup>3</sup> Цит. за: *Галабутська Г.* Марія Заньковецька і Микола Садовський // Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України: До 140-річчя від дня народження. – Ніжин, 1994. – С. 57.

У січні 1900 р. в Харкові утворили першу в Наддніпрянській Україні політичну партію – Револьюційну українську партію (РУП), серед засновників якої були Д. Антонович, І. Стешенко, М. Русов, а 1902 р. виникла Українська народна партія (УНП), яка за мету поставила утворення «однієї єдиної, нероздільної, вільної, самостійної України від Карпат до Кавказу». У 1903 р. від РУП відокремилася Українська соціалістична партія, а в грудні 1905 р. ідею національно-територіальної автономії України було внесено до програми Української соціал-демократичної робітничої партії (УСДРП), серед засновників якої були В. Винниченко та С. Петлюра.

Від кінця XIX і до першого десятиліття XX ст. для діяльності вітчизняного театру важливе значення мали громадські вимоги, що певною мірою відсувало мистецькі критерії на другий план. Суперечливість ситуації полягала в тому, що свідомо українська інтелігенція, не маючи державних інститутів, які б підтримували самовияв національних культурницьких сил, переважно існувала в російськомовному культурному оточенні. Фактично, за відомостями Д. Антоновича, це призвело до того, що українську мову в 70-х рр. XIX ст. в громадсько-політичному житті України практично не застосовували, навіть у свідомих українських колах. Вона стала мовою для розповіді жартів. Серйозні справи – внаслідок заборон і через звички – велися мовою російською. Історик писав: «З одного боку, українська громада, перемагаючи кризис національного існування, тоді тільки змагалася за право культурного життя в українських формах, в дійсності ж дехто [...] вже здавали позиції та згоджувалися зректися повноправності української культури. Багато свідомих українців не уміло говорити по-українськи, і навіть проводарі українського руху по-українськи лише жартували, а в серйозних громадських справах користувалися мовою московською»<sup>4</sup>.

Отже, на початку XX ст. національний рух одержав виразне соціополітичне спрямування й певні організаційні форми; цьому значною мірою сприяли діячі українського театру, вистави якого підвищували зростання національної свідомості й самоідентифікації. Водночас український театр початку XX ст. і на заході, і на сході України, поневолений цензурними обмеженнями, тяжкими умовами праці, розвивався досить проблемно, а соціокультурні процеси по обидва береги р. Збруч супроводжувалися значними труднощами стосовно утвердження нової парадигми національного театру. Зокрема, відомий театрознавець Д. Антонович відзначав: «На Україні Австрійській, де переслідування з боку держави український театр не зазнав, більше того, мав хоч злидненню, але щорічну субсидію від крайового сейму, там український театр не проявив ні таких блискучих талановитих акторів, ні визначних драматургів, ні сталої, солідної і добре обставленої трупи»<sup>5</sup>.

На межі XX ст. розпочалася криза єдино дозволеної патріархально-селянської тематики в українському театрі, тематики, яка спочатку була органічною спробою ствердження краси національного самовияву, але з часом цілком пережила себе, що зумовило кризу вітчизняного народно-побутового

<sup>4</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. – Прага, 1925. – С. 130.

<sup>5</sup> Там само. – С. 161.

театру загалом. Тому перед українським театром постають проблеми нової за художніми формами драматургії, до чого прагнув, зокрема, І. Карпенко-Карий. Після історико-патріотичної драми «Сава Чалий», новаторського твору, що, на думку І. Франка, «гідний стати в ряді архітворів нашої літератури»<sup>6</sup>, і сатиричної комедії «Хазяїн», в якій змальовано українського мільйонера Пузиря та його пристрасну, як зазначив сам автор, «чоловічу любов до стягання без жодної іншої мети»<sup>7</sup>, драматург написав емоційно наснажені п'єси із життя інтелігенції «Суєта» (1903) і «Житейське море» (1904), котрі входили до репертуару мандрівних труп.

Колоритно й лаконічно про еволюцію побутового театру висловився театральний критик 1920-х рр. Й. Шевченко: «Переживши період етнографізму й національної романтики, віддавши данину проповіді ідеалів легального народництва, цензурою обмежений виключно селянською тематикою, наш театр цього періоду звироднів також і в розумінні формально-естетичному, зайшовши у безвихідь примітивного й грубого натуралізму, прикрашеного душорозривними театральними ефектами на зразок “пожежі й обвалу хати” або “справжньої” крові на сокирі, що нею зарубали героя, натуралізму, що за його естетичну оздобу правили незмінні “пари танцюристів” з гопаком “під стелю”»<sup>8</sup>. Значення театру народно-побутового, за словами поета і театального діяча М. Вороного, «було на свій час колосальним в справі розбудження національної свідомості і поширення її в широкі маси, нарешті в справі виявлення перед світом національно-культурного існування українського народу»<sup>9</sup>.

Криза українського народно-побутового театру збігається з процесом зміни акторського театру режисерським, процесом, що відбувався у світовому мистецтві і не міг не вплинути на український театр. Передумовою до змін стало різке ускладнення концепції людини в мистецтві, виникнення різноманітних форм відображення людини в драматичній літературі. Наразі з'являються різні типи драми, як-от: психологічна (Г. Ібсен), символістична (М. Метерлінк), соціальна (Е. Верхарн). Очевидно, що європеїзація українського театру в напрямі до постановки модерних п'єс незмінними реалістично-побутовими засобами не могла відбуватися успішно. Підсумовуючи завдання національного театру початку ХХ ст., Д. Антонович писав, що «нинішня доба українського театру проходить під гаслом розриву путів провінційної побутової обмеженості»<sup>10</sup>.

Для втілення новітньої драматургії постала потреба в інтелектуальному інструментарії режисера-інтерпретатора, здатного виробити відповідні театральні прийоми. Відтак актор перестав бути єдиновладним володарем сцени, а відповідальність за художній зміст постановки взяв на себе головний режисер. Водночас збагачене новою виразністю (до того часу синкретично

<sup>6</sup> Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1982. – Т. 37. – С. 379.

<sup>7</sup> Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Лист до Н. І. Тобілевича. 27 грудня 1900 р. // Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. – К., 1961. – Т. 3. – С. 253.

<sup>8</sup> Шевченко Й. Сучасний український театр. – Х., 1929. – С. 16.

<sup>9</sup> Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. – К., 1989. – С. 303.

<sup>10</sup> Антонович Д. Триста років ... – С. 206–210.

в ньому закладеною), театральне мистецтво диференціювалося, поділялося на складові, які поступово виокремлювалися в цехи (музика, світло, оформлення тощо) і творчі підрозділи. Отже, як нова драматургія та інтелектуалізація театру, з одного боку, вимагають режисера-інтерпретатора, так ускладнення архітекτονіки й образної структури вистав, з іншого боку, вимагають режисера-організатора.

Українські антрепренери-постановники не були готові до такого переходу, оскільки режисерське вміння, властиве театрові корифеїв, полягало насамперед у майстерності побудови достовірних психологічно-побутових стосунків між персонажами в межах цілісного акторського ансамблю, головною фігурою, «душею» якого, як правило, режисер-корифей і виступав. Проте на певному етапі така організація театру стала серйозним гальмом творчого розвитку режисерів, акторів, оскільки була штучно виплеканою колоніальною політикою колишнього імперського уряду Росії, передусім через суворі репертуарні обмеження українського театру. Саме тому в урізноманітненні репертуару, у постановці світової класичної та кращої сучасної зарубіжної драми передові митці вбачали плідність європеїзації національного театру<sup>11</sup>. При цьому більшість ідейних лідерів українського театру недооцінили ще одного заходу, без якого розширення репертуару не могло відбутися успішно. Ця друга складова – освоєння нових форм театральної виразності, що їх вимагали нові типи драми.

Згодом про це влучно писала М. Старицька (обґрунтовуючи завдання державної театральної політики Директорії УНР 1919 р.; на той час М. Старицька очолювала Театральний відділ, що перебував у складі Міністерства народної освіти Директорії УНР): «В XIX ст. його [український театр] звели до театру “простонародного”, обмеживши репертуар тільки п’єсами з народного життя, і лише на теми щасливого або нещасного кохання. Трьохсотлітній тягар російського гніту робив усе можливе, щоб знищити українську культуру, і ставить тепер перед діячами українського народу ще ширше завдання. Їм треба не тільки виробити умови, найбільш сприятливі для поширення культури серед народу, – їм треба ще й створити нові форми культури відповідно вимогам нових форм життя»<sup>12</sup>.

Політичні заборони української культури не лише звужували творчий виднокруг митців, але й згубно вплинули на якісний рівень національної драматургії. Це ґрунтовно проаналізував у 1918 р. відомий художник, професор Української академії мистецтва в Києві М. Бурячек: «Завдання і становище українського театру до сеї пори завдяки політичним ситуаціям були зовсім іншими, які стали перед театром зараз. На прапорі театру, який донесли до наших днів кращі представники його, було зазначено: пам’ятай Україну і все своє рідне – українське. Це було гаслом, під яким провадився український

<sup>11</sup> Питанню європеїзації українського театру особливу увагу приділили у своїх працях Д. Антонович та Й. Шевченко (*Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619–1919. – Прага, 1925. – С. 194, 195; *Шевченко Й.* Сучасний український театр. – С. 17–19).

<sup>12</sup> Завдання Театрального відділу (лютий, 1919) // Центральний державний архів військового округу (далі – ЦДАВО). – Ф. 3689, оп. 1, спр. 21, арк. 5, 6.



театр, і мимоволі допускалася через те можливість появи на українській сцені деяких драматичних творів, далеко не першорядних»<sup>13</sup>.

Ще одним негативним наслідком обмежень, накладених на українську культуру, було її витіснення культурою російськомовною в містах. Українська мова, побут, звичаї зберігалися переважно по селах та малих містечках, і це також звужувало тематику українських п'єс. Закономірного висновку щодо цього дійшов М. Бурачек: «А позаяк все суто українське зберігалося тільки на Україні провінціальній, серед селянства, по малих містечках, то і драматичне письменство мусило обмежити себе темами з життя селянського, міщанського або робило далекі екскурсії в історичні часи старої України»<sup>14</sup>.

І хоча така ситуація, на думку дослідника, досить специфічно позначилася на розвитку акторської школи, сформувавши артиста, «вже самою літературою обмеженого в своїй творчості», загальне становище українського театру у 80–90-х рр. XIX ст. він (як і всі, хто писав про це) оцінює патетично: «Під таким взаємним впливом драматурга і актора складався, розвивався і стояв в своєму часі дуже високо наш український театр»<sup>15</sup>. У цитованих вище висловлюваннях М. Бурачека йдеться про розвиток нових форм театру в Україні, форм, не пов'язаних із побутовим та етнографічним репертуаром. На позначення такої тенденції навіть запропонували термін «європеїзація», або «театр європейських форм», «театр європейського репертуару».

Перший рік XX ст., 1901-й, було ознаменовано історичними подіями в театральному житті України, а саме: відкриттям щойно збудованого за останнім словом європейської сценічної техніки Київського міського театру, третього після Москви й Петербурга постійного оперного театру в Російській імперії, де виставляли також драматичні вистави. Відкрившись 16 вересня 1901 р. масштабною та ефектною постановкою героїко-епічної опери М. Глинки «Життя за царя» з розкішними танцювальними картинами українського балетмейстера С. Ленчевського і за участі співаків-українців, міський театр Києва став одним із найкращих центрів музично-театрального мистецтва Європи, з яким мали за честь співпрацювати найвизначніші артисти й композитори Росії та Італії, Австрії та Німеччини, серед яких – Ф. Шаляпін, О. Філіппі-Мишуга.

21 грудня 1903 р. в цьому театрі відбулася урочиста прем'єра лірико-фантастичної опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» за повістю М. Гоголя під орудою головного диригента І. Паліцина в мальовничій режисерській інтерпретації М. Старицького і декораціях за ескізами художника Ф. Красицького. Прем'єра, яку з тріумфальним успіхом показали 21, 22, 28 грудня 1903 р., а також 4 січня і 26 квітня 1904 р., засвідчила величезний інтерес публіки до української опери, що достойно презентувала високопрофесійну музично-

<sup>13</sup> [Бурачек М]. Доповідь Театрального відділу Міністерства народної освіти УНР Міністрові освіти від 26 квітня 1918 р. № 222 // ЦДАВО. – Ф. 2581, оп. 1, спр. 293, арк. 9, 10.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само.



сценічну культуру нації, посівши на афіші почесне місце поруч із шедеврами П. Чайковського, М. Глинки, М. Римського-Корсакова, Дж. Верді, Ш. Гуно, Д. Пуччіні.

У 1901 р. вийшла друком книжка нарисів «Корифеи украинской сцены», яка своєрідно узагальнила видатні художні досягнення національного класичного театру, що посів неповторне місце не лише в українській, але й у російській та європейській театральній культурі. Це скромне видання, здійснене російською мовою, містило шість окремих нарисів про тих, кого звично називають фундаторами українського професіонального театру, основоположниками музично-драматичного типу сценічності, творцями національної артистично-виконавської школи.

Художньою вершиною українського театру в Наддніпрянській Україні початку ХХ ст. стала діяльність останньої об'єднаної трупи корифеїв, утвореної 1900 р., що отримала довгу «церемоніальну» назву «Малоруська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької». Трупа розпочала свою діяльність 4 липня 1900 р. виставою «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького в Полтаві. В укладеній угоді організаторами трупи зазначалося, що «основною нашого з'єднання повинні завжди існувати: довір'я одного до останніх, як і останніх до одного, поважання, пошана, щирість»<sup>16</sup>.

У цьому акторському товаристві, окрім вищезгаданих у назві провідних театральних діячів, брали також участь Г. Борисоглібська, А. Войцехівська, І. Загорський, В. Розсудов-Кулябко, Л. Ліницька, С. Тобілевич, Д. Мова, С. Паньківський (із трупи М. Кропивницького та П. Саксаганського), О. Ратмирова, П. Карпенко, К. Позняченко, Р. Чичорський, О. Жулінський. Режисурою займалися М. Садовський та П. Саксаганський.

У репертуарі об'єднаної трупи, що працювала в 1900–1903 рр., своєрідноєднаючи дві епохи, два століття, підбиваючи підсумки досягнень недавнього минулого і відкриваючи шлях у майбутнє, переважала класична українська драматургія, а також оперети, водевілі. Порівняно з попередніми роками її репертуар був значно ширшим, бо якщо трупа М. Кропивницького 1882 р. мала двадцять назв, то нинішня – близько шістдесяти. Ставили «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Назара Стодолу» Т. Шевченка, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Мартина Борулю» І. Карпенка-Карого, «Лимерівну» П. Мирного, «Талан» М. Старицького тощо.

1901 р. у діяльності об'єднаної трупи позначено кількома значними прем'єрами, серед яких – «Лісова квітка» Л. Яновської, «Нашествие варваров» і «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого. Постановка гостросатиричної комедії «Хазяїн», здійснена П. Саксаганським, в якій головну роль Пузиря зіграв І. Карпенко-Карий, стала одним із найвагоміших здобутків цієї трупи. Після прем'єри 10 січня 1901 р. в «Киевской газете» було вміщено: «У цій ролі Карпенко-Карий дає так багато тонких, непомітних для звичайного читача і пересічного актора дрібних деталей, що важко

<sup>16</sup> Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 263.

навіть оцінити його гру»<sup>17</sup>, а відомий київський цукрозаводчик Терещенко, вбачаючи в тексті комедії натяки на власну особу, запропонував авторові 30 тис. крб, аби п'єсу зняли з репертуару<sup>18</sup>.

Крім актуальності та майстерно зіграної головної ролі вистава «Хазяїн» вирізнялася ще й прекрасним акторським ансамблем, до складу якого входили провідні актори трупи: М. Кропивницький – Золотницький, П. Саксаганський – Феноген, М. Садовський – Ліхтаренко, Л. Ліницька – Соня. Про значний громадський резонанс цієї вистави свідчили також інші відгуки преси. «Одесский листок» зазначив: «Це правдива художньо змальована картина людського горя, що зросло і зміцніло на неправді суспільних взаємин»<sup>19</sup>.

Того ж таки 1901 р. об'єднана трупа здійснила гастрольну поїздку до Москви. З приводу виступів М. Заньковецької московська преса писала: «Через десять років Заньковецька знову виступила 20 лютого перед московською публікою, і знову ця публіка, що бачила за цей час майже усіх європейських знаменитостей, була зачарована її чудовим виконанням; вражає задушевний тембр голосу, що потрапляє прямо в серце глядача, прекрасна витончена, філігранна оздоба всієї ролі ставлять цю артистку на ту сходинок, вище якої не можна піднятися»<sup>20</sup>. Під час свого перебування у Москві українські артисти навідалися в гості до Л. Толстого з приводу його відлучення від церкви.

У 1902 р. трупа М. Кропивницького, П. Саксаганського і М. Садовського, за участю М. Заньковецької, близько двох місяців виступала в Києві у приміщенні театру «Бергоньє», а потім гастролювала в Житомирі, Харкові, Миколаєві, Одесі. Однак через внутрішні непорозуміння 1903 р. з об'єднаної трупи почали один за одним виходити її засновники. У лютому 1903 р. її залишили М. Кропивницький і М. Заньковецька. Два сезони вона проіснувала під назвою «Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого». Після виходу М. Садовського, у квітні 1905 р., трупа деякий час виступала як «Товариство малоросійських артистів під орудою П. К. Саксаганського за участю І. К. Карпенка-Карого».

Аналізуючи чвертьвікову історію театру корифеїв, театральна діячка і драматург Людмила Старицька-Черняхівська, наголошуючи на величезному соціокультурному, естетичному й ідеологічному значенні мистецтва корифеїв у житті нації, писала, що їхній театр «розжеврив у свідомих і збудив у несвідомих національне почуття, став великим етапом і чинником в історії зростаючого національного самопізнання»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Там само. – С. 265.

<sup>18</sup> Коваленко П. Актор І. К. Карпенко-Карий // Спогади про Івана Карпенка-Карого. Збірник. – К., 1987. – С. 173.

<sup>19</sup> Український драматичний театр. – С. 265.

<sup>20</sup> Бабанська Н., Галабутська Г., Шев'якова К. Літопис життя і творчості Марії Заньковецької. 1854–1934. Короткий варіант // ЗНТШ. – 1999. – Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. – С. 427.

<sup>21</sup> Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. (Спогади та думки) // Україна. – 1907. – Т. IV. – Кн. I. – Ч. 1. – С. 49.

На початку XX ст. вітчизняна театральна культура не могла повноцінно розвиватися без функціонування фахового навчального закладу – театральної школи, яка б готувала професійні кадри для українських театральних труп. Із цього приводу відомий український мистецький критик М. Вороний зазначив: «Безперечна річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти, що наш драматичний репертуар здрібнів і зубожів, що, нарешті, українське громадянство слабо підтримує свій театр»<sup>22</sup>. Питання про створення такої мистецької школи постало ще наприкінці XIX ст., коли 1898 р. М. Лисенко, за підтримки М. Старицького, порушив перед царською владою питання про створення в Києві музично-драматичної школи. 5 березня 1899 р. Міністерство внутрішніх справ Російської імперії затвердило її статут, проте брак коштів, відкриття приватної Музично-драматичної школи М. Лисенка відбулося лише через п'ять років – у вересні 1904 р. Завдяки коштам, які зібрали українські громадяни як дарунок М. Лисенкові з нагоди 35-річного ювілею його творчості, з'явилася можливість орендувати приміщення для новоствореної школи на вул. Великій Підвальній, 15 (будинок не зберігся)<sup>23</sup>.

У статуті школи, до якої приймали осіб обох статей, не молодших дев'ятирічного віку, зазначалося, що «Музично-драматична школа має своєю метою дати охочим змогу одержати музичну і сценічну освіту». Драматичним відділом школи керувала донька М. Старицького, відома актриса й режисер М. Старицька. Курс драматичного мистецтва спочатку читали чотири, а потім три роки. До спеціальних предметів належали сценічна гра, декламація та режисура, допоміжними предметами вважали історію драми, історію культури, психологію, естетику, міміку, фехтування, танець, гримування, італійську і французьку мови. Усі музичні предмети викладали за програмами консерваторії, предмети драматичного відділу – за програмами драматичних училищ при імператорських театрах. Спочатку курс драматичного мистецтва викладали тільки російською, а з 1906 р., коли українську мову в Російській імперії офіційно визнали, легалізували українське відділення цієї школи.

Після смерті М. Лисенка восени 1912 р. школі надали ім'я композитора, а очолила її донька, піаністка М. Лисенко. Окрім М. Старицької, курс драматичного мистецтва викладали відомі в Києві митці та вчені: Є. Лепковський (1906–1907), Г. Матковський (1906–1910), С. Броневський (1910–1912), Г. Гаєвський (1912–1913), Ф. Гуцин (1913–1914), К. Сележинський (1914–1915), Л. Іртенєва (1915–1916), В. Сладкопєвцев, О. Муравйова (1916–1918). В останньому навчальному році школи, 1917/18 р., українські курси вели О. Загаров, Й. Стадник, М. Бурачек, І. Мар'яненко. Загальноосвітні предмети викладали професор В. Перетц та знаний український літератор і критик І. Стешенко.

<sup>22</sup> Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма. – С. 152.

<sup>23</sup> Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 100 років. – К., 2004. – С. 17–20.

Упродовж 1906–1917 рр. драматичний відділ Музично-драматичної школи закінчили майбутні видатні діячі вітчизняного театру О. Ватуля, С. Бондарчук, Н. Горленко, О. Добровольська, Н. Дорошенко, К. Загорянська, П. Коваленко, С. Мануйлович, П. Нятко, Л. Пахаревський, Б. Романицький, П. Самійленко, А. Смерека, М. Терещенко, Й. Шевченко.

Ще наприкінці 1904 р. М. Старицька уклала договір з адміністрацією Лук'янівського народного дому про використання його сцени як навчального театру Музично-драматичної школи<sup>24</sup>. Чотири рази на рік у цьому закладі проводили екзаменаційні вечори. Оскільки вони були відкриті для широкої публіки, то неодноразово ставали предметом публічного обговорення в мистецьких колах та пресі. Як згадує П. Коваленко, на екзамен в 1910 р. «прийшло багато представників української громадськості, зокрема з письменників були Л. Яновська, Олена Пчілка, О. Олесь, М. Вороний, з артистів – І. Мар'яненко та корифей українського театру М. Садовський, розуміється, директор школи Микола Віталійович Лисенко. На скромній вечірці, яка відбулася там же в школі, після вистави, розбирали наші роботи, хвалили нас і наших учителів, особливо Марію Михайлівну, яка своїм умінням і наполегливістю добилася добрих наслідків. Садовський навіть виголосив тост у дещо патетичному тоні з побажанням розвитку театральної освіти, яка має підняти український театр на вищий щабель, а нам, випускникам, побажав тримати високо в молодих руках прапор рідного українського мистецтва»<sup>25</sup>.

Інколи на скромній головній сцені школи М. Лисенка ставили драматургію, якій не знаходилося місця на великих сценах Києва. 20 грудня 1906 р. під керівництвом Г. Матковського учні показали «Останню волю» В. Немировича-Данченка. А 1909 р., за свідченням П. Коваленка, учні цієї же школи вирішили зіграти справжню «європейську» виставу і представили в театрі І. Крамського на Хрещатику, 9 (колишнє приміщення Літературно-артистичного товариства) першу п'єсу Лесі Українки «Блакитна троянда»<sup>26</sup>. Для здійснення цієї вистави запросили Г. Маяковського, режисера театру «Соловцов» і викладача школи. Під час підготовки спектаклю актори консультувалися з київським лікарем-психіатром В. Сикорським. Центральну роль Любові Гоцинської вдало виконала Н. Дорошенко, а на роль тітки ангажували відому українську актрису Г. Борисоглібську, хоча вистава загалом успіху не мала.

Театральне мистецтво, зокрема акторську майстерність, у школі М. Лисенка викладали, не лише дотримуючись учбових програм, офіційно затверджених. Тут запровадили новітні системи акторської підготовки, популярність яких істотно зросла в Європі наприкінці 1910-х рр. Так, професор В. Сладкопєвцев, який читав лекції з художнього слова, розробив курс «Вступ до мімодрами». Ритмопластику в Музично-драматичній школі наприкінці 1910-х

<sup>24</sup> Харченко О. Театр Лук'янівського народного дому // Театральна культура: Республіканський міжвідомчий наук. зб. – К., 1982. – Вип. 8. – С. 71.

<sup>25</sup> Коваленко П. Шляхи на сцену. – К., 1964. – С. 57.

<sup>26</sup> Коваленко П. Моє знайомство з Лесею Українкою // Рад. літературознавство. – 1958. – № 6. – С. 106–111; Зюков Б. На сцені і на екрані – Леся Українка. – К., 1987.

рр. викладала випускниця геллерауського Інституту Жака Далькроза (Німеччина) А. Пашковська<sup>27</sup>. Евритмія безпосередньо вплинула на формування модерністського типу сценічності, яку надзвичайно плідно застосовували театральні експериментатори початку 1920-х рр.

На початку ХХ ст. театральний процес в Україні розвивався, з одного боку, у традиційному руслі реалістично-побутового, фольклорно-етнографічного мистецтва, а з другого, у діяльності театральних діячів України виразно проступали ознаки модерністичного мистецтва, що зумовлювалося хронологічним збігом часу модернізму із часом розквіту театру корифеїв, творчі потенції якого не були вичерпані. До того ж, попри колосальні донорські можливості українського традиційного мистецтва для практики модернізму, переважна більшість українських прихильників нового мистецтва опинилася в жорсткій опозиції по відношенню до традиційників-народників. Отже, у театральній практиці співіснували і конкурували традиційне мистецтво, апологетами якого виступали ідеологи народництва, модерністські течії та ранній авангард. Театр був одночасно у двох іпостасях: у модерністсько-новаторській і традиційній, а паралельне існування «старої» та «нової» естетики загострило в колі українських культурних діячів дискусію стосовно шляхів розвитку вітчизняного мистецтва і його призначення та місця в європейському контексті.

Поруч із драматургією корифеїв та їхніх творчих однодумців (П. Мирний, Б. Грінченко, Л. Яновська) з'явилися модерністичні драматичні твори Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеся, В. Самійленка, Л. Старицької-Черняхівської, В. Пачовського, Г. Хоткевича, С. Черкасенка<sup>28</sup>. У цей час в Україні викристалізовувалася система модерністської театральної культури, хоча цей процес був спровокований та підтриманий значною мірою новим поколінням драматургів і літературних критиків, аніж фахівцями театру та адресатом – глядачем. Адже шляхи виходу із «загумінкової» облоги, запропоновані модерністичною драматургією, тривалий час не прокладалися і не апробовувалися самим театром, навіть найпередовішою тогочасною трупю під орудою М. Садовського.

Значні організаційні зрушення, зумовлені послабленням цензурного тиску, зняттям обмежень щодо вживання української мови, відбулися в практиці українського театру на Наддніпрянщині після 1906 р. Починаючи із цього року, вітчизняний театр, порівняно з попереднім часом, розвивався вільніше, зазнаючи не так національних, як загальнополітичних утисків, оскільки внаслідок революційних подій 1905–1906 рр. були скасовані цензурні обмеження, що гальмували поступ вітчизняної театральної культури.

Наприкінці 1905 р. розпочалося видання українських газет і часописів, а спеціальним циркуляром Головного управління в справах друку від 27 лютого 1906 р. за № 1810 скасовано репертуарні обмеження, оскільки попереднє

<sup>27</sup> *Самійленко П.* Незабутні дні горинь. – К., 1970. – С. 15.

<sup>28</sup> Визнаючи пріоритетним напрямом для української драматургії соціальну драму з динамічним розвитком дії, С. Петлюра вказував на «перші ластівки»: «Розгардіяш» та «Скрутна Доба» М. Кропивницького, «Лихоліття» Г. Хоткевича, «Дизгармонія» В. Винниченка. (*Петлюра С.* Уваги про завдання українського театру // *Петлюра С.* Статті. – К., 1993. – С. 52.)

циркулярне розпорядження цього ж управління від 7 січня 1884 р. дозволяло «вистави малоросійських труп [...] лише в тому випадку, якщо передбачуваний репертуар має в собі не одні малоросійські п'єси на кожную виставу, а й спектаклі, що складаються виключно із серйозних російських п'єс і наполовину з п'єс російських і малоросійських».

Репертуар українських труп швидко насичувався не тільки перекладною драматургією. Якщо в українському класичному театрі п'єси були тісно пов'язані саме з конкретним типом сценічності, їх створювали для реалізації надалі цілком передбачуваними сценічними методами, мало того – інколи навіть писали для певних акторів і колективів, то на межі XIX–XX ст. ситуація змінилася.

При поступовому дослідженні модерністської моделі театру з'ясовуємо, що перші кроки театрального модернізму спершу доволі нагадували натуралізм: ретельним і детальним було тогочасне мистецтво, яке ніби поглинало й заворожувало глядача. Відштовхуючись від позитивістських настанов, модерністське театральне мистецтво утверджувало новаторські здобутки у сфері художньої семантики і синтаксису, генерувало нові мистецькі форми. Поштовхом до нових форм була нова емоційність, яку модернізм, постійно трансформуючись, намагався запровадити в мистецьку практику. Модерністи прагнули вивільнити індивіда з лабетів обов'язку та необхідності позбавити мистецтво дидактичної функції. На їхньому запереченні одновимірності й однозначності трактування людської особистості, необхідності підкорення індивідуума масі, осібною людського «я» безликому «ми», 1900 р. зауважувала Леся Українка, аналізуючи неоромантизм, до якого, безперечно, сама була причетна<sup>29</sup>.

У трупах, керованих корифеями або їхніми учнями, проростання модернізму в акторській практиці мало місце вже наприкінці XIX ст. У сценічній практиці це передовсім виявилось в зміні манери акторської гри. Марія Заньковецька – це надмірна експресивність, знервованість, що стали в грі актриси ознакою естетичного. У її акторській практиці проявився один із глобальних парадоксів театрального модернізму: жінка, яка неначе існує поза логікою і рацією, завдяки інстинктові й інтуїції виявляється тверезішою та прагматичнішою, ніж чоловік, із його емпіричним досвідом і аналітичністю.

Актриса Л. Ліницька, навпаки, – приклад культу розуму, рацію, стриманості, виваженості. Вишукано-манерна, штучна гра видатної актриси, яка побувала в Києві з гастролями, сподобалася далеко не всім. Проте такий тип гри мав місце на українській сцені: крім Л. Ліницької, домінування формальних ознак модерністської гри – манерності й витонченості – було характерне також для творчості Є. Зарницької.

Інші сегменти театральної творчості, через які «всотував» естетику модернізму український театр, – це сценічний простір і пластичний малюнок. На початку XX ст. у трупах із високою творчою репутацією відбувався перехід від традиційної для позаминулого століття сцени-коробки, укомплектованої

<sup>29</sup> *Леся Українка*. Новейшая общественная драма // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 299.



побутовими речами, до творення театрального простору, наповненого певною концептуальною атмосферою<sup>30</sup>. «Треба змінити характер декорацій, – писав М. Кропивницький 1905 р. – Чому для російських п'єс мають 10–15 кімнат, а для малоруських одна хата? Хіба усі хати будуються за одним зразком?»<sup>31</sup> Як особливий прояв модернізму в українській сценографії можна розглядати приклади т. зв. стилізації в оформленні сцени. Новітнє використання народних традицій у сценографії виявилось насамперед в апробації В. Кричевським напрямку історизму, в його архітектурно-дизайнерських шуканнях під час оформлення вистав театру М. Садовського, що здійснювалося начебто історично достовірно й водночас у руслі модерністської естетики.

Український театральний модернізм як культурний феномен зумів ухопити ще одну з найважливіших тенденцій модерністичних пошуків – нове розуміння синтезу мистецтв. А театр є якраз тим мистецтвом, якому належить першість щодо міжвидових з'єднань. Саме новаторське розуміння митцями синтезу мистецтв привело до значних формально-естетичних відкриттів, які зумовили характер епохи. Йдеться про унікальне поєднання різних мистецьких технік, про застосування принципів колажу й монтажу, про імплантацію елементів одного виду мистецтва, зокрема декоративно-ужиткового, в інший, архітектури в театр, і загалом про тісну міжвидову взаємодію. Художники, які вважали себе причетними до «нового мистецтва», шукали програмної надвиразності буквально в усьому і, зокрема, в дифузії кількох видів мистецтва в одному творі.

15 березня 1907 р. в Харкові вперше провели з'їзд українських сценічних діячів. Оскільки делегати прибули на з'їзд невідготтовленими і в невеликій кількості – лише від п'яти труп, хоча загалом українських труп було двадцять дев'ять, їм не вдалося виробити і затвердити статут спілки акторів. Неузгодженість усередині кожної трупи між антрепренером, провідними артистами й основною акторською масою, а також відсутність необхідних коштів завадили завершенню справи організації Спілки акторів і Театрального товариства<sup>32</sup>.

У 1910 р., перебуваючи в Єсентуках, М. Заньковецька та П. Саксаганський почали обговорення проекту створення нового стаціонарного Українського художнього театру на зразок Московського художнього театру. Про наміри П. Саксаганського та М. Заньковецької утворити Український художній театр широко повідомляла преса (1912); велися переговори з харківським меценатом Твердомедовим про фінансування трупи<sup>33</sup>. В інтерв'ю кореспондентові газети «Утро России» М. Заньковецька 1912 р. окреслила завданням Українського художнього театру: «показати українській публіці на її рідній мові в художньому виконанні найкращі твори української,

<sup>30</sup> *Островерх О.* Від натуралізму до авангарду. Концепції простору в контексті українського театру останньої чверті XIX – першої чверті XX століття // *Український театр XX століття.* – К., 2003. – С. 393–419.

<sup>31</sup> *Кропивницький М.* Лист до К. М. Вукогича-Кропивницького. 29 січня 1905 р. // *Кропивницький М.* Твори: В 6 т. – К., 1960. – Т. 6. – С. 500.

<sup>32</sup> О союзе малорусских сценических деятелей // *Театр и искусство.* – 1907. – № 33. – С. 3.

<sup>33</sup> Відродження українського театру // *Дніпрові хвилі.* – 1912. – № 4. – С. 65.

російської і європейської драматичної літератури і заснувати для неї гарну ідейну трупу»<sup>34</sup>. Однак, як зазначив дослідник І. Черничко, «чуття великої відповідальності, з яким М. Заньковецька та П. Саксаганський поставилися до питання про створення нового театру, їхні сумніви щодо організаційно-творчих проблем “підприємства” (П. Саксаганський вважав, наприклад, що йому самому не підняти театр в адміністративному розумінні; що “виставляти художньо можна лише п’ять-шість п’єс, що кожна його помилка завдасть збитків меценатові”; та й М. Заньковецька не наважилася взяти на себе цілковиту відповідальність за фінансовий бік справи) не дали цим планам здійснитися»<sup>35</sup>.

Одним із центрів українського культурного-мистецького життя Києва від квітня 1908 р. став Український клуб, утворений з ініціативи української громадськості. Протягом майже чотирьох років у клубі влаштовували літературні вечірки й концерти, вистави й танцювальні вечори, але через знайдення в його приміщенні кількох примірників американо-української газети «Свобода» наприкінці 1912 р. київська влада закрила клуб. Новим осередком київського культурно-мистецького життя став мистецький клуб «Родина», відкритий невдовзі після смерті М. Лисенка, в грудні 1912 р., із майном колишнього Українського клубу, у приміщенні на вул. Володимирській, 42. «Родина» проіснувала до 1914 р. Головою ради клубу був Ф. Матушевський, який, разом з інженером С. Шеметом, найбільше клопотався про відкриття «Родини». На першому засіданні клубу вчисто виконали останній музичний твір М. Лисенка – одноактну оперу «Ноктюрн». Окрім майже всіх тодішніх київських письменників, членами «Родини» були чимало професорів та громадських діячів. Навесні 1913 р., в останній перед смертю приїзд до Києва, у клуб завітала Леся Українка. На честь прибулої поетеси учні Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка влаштували концерт і виконали її драматичну поему «Айша та Мохаммед»<sup>36</sup>.

За спогадами відомої української громадської діячки С. Русової, у клубі «Родина», в якому мистецьким життям опікувалися сестри М. Старицька та Л. Старицька-Черняхівська, апробовували навіть такі новітні театральні форми, як кабаре<sup>37</sup>. У квітні 1913 р. на невеличкій сцені клубу, цього своєрідного українського мистецького салону, театральна молодь зіграла популярну п’єсу австрійського драматурга А. Шніцлера «Останні маски». У відгуках на незвичайний спектакль зазначалося, що «Останні маски» в українському перекладі – це річ чудово відшліфована з літературного погляду і глибока своїм психологічним змістом. «Молоді актори, які грали в цьому етюді, отримали можливість виявити свою сценічну і творчу здібність, добродії Барвінський, Лавріненко, Троянда дуже гарно провели свої ролі»<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> *Мар’яненко І.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. – К., 1953. – С. 104.

<sup>35</sup> *Черничко І.* Інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця XIX – початку XX ст. // ЗНТШ. – 1999. – Т. ССХХ-ХVII: Праці Театрознавчої комісії. – С. 89.

<sup>36</sup> *Кротевич Є.* Київські зустрічі. – К., 1965. – С. 188.

<sup>37</sup> *Русова С.* Мемуари. Щоденники. – К., 2004. – С. 166, 167.

<sup>38</sup> *І. С.* До вистави «Останні маски» А. Шніцлера // Рада. – 1913. – 2 квіт.



Принциповий поворот вітчизняної сцени від традиційного, фольклорно-етнографічного шляху розвитку до художніх шукань у сфері модерністського переосмислення театральної дійсності припадає на середину 1910-х рр. У цей час вітчизняний театральний модернізм постає як структура відкрита, а його проростання й формування відбувається не тільки і не стільки в українському колі (приміром, завдяки київській філософській школі 1900-х рр.: Л. Шестов, М. Бердяєв). Модернізм об'єднує фрагменти багатьох тогочасних напрямів і течій (символізм, неоромантизм, акмеїзм, протоекспресіонізм і навіть футуризм), живиться загальноєвропейськими філософськими, суспільно-політичними й естетичними ідеями, які парадоксально змінили обличчя та внутрішню сутність театального. Як узагальнене виявлення світоглядної позиції митця український театральний модернізм оформлюється завдяки всьому естетично-мудерністському «новому мистецтву», оскільки рівень залежності театального модернізму від інших видів мистецтва був надзвичайно великим.

Для українського театру період модернізму – це відрив від народницького дискурсу, інколи боротьба з традиціоналізмом та традиціоналістами, що яскраво виявилось в критичному ставленні до національних сценічних традицій. Театральні діячі, апологети нового мистецтва, різко негативно оцінювали репертуар українських труп, зокрема театру М. Садовського, і повсякчасно наголошували на пріоритетах модерністської драматургії Лесі Українки, В. Винниченка, Г. Хоткевича, О. Олеса та ін. Проте до 1917 р. в Україні не було альтернативних театральних осередків, де вітчизняні модерністи могли б повною мірою реалізувати свої пошуки у сфері театру. Український театральний модернізм виявився затиснутим між народництвом та авангардом, а тому деякі функції театального модернізму згодом були передані авангарду, який активно розвивався з кінця 1910-х рр. Вітіснення, заміщення «новим» мистецтвом «старого», а не толерантне їхнє співіснування, на жаль, чи не найгостріше відчутне саме в Україні.

### **1.1. Театр і драма початку ХХ століття. Умови і тенденції розвитку.**

У 1897 р. на I Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві М. Заньковецька з гіркотою зауважила, що «виховне значення театру – беззаперечне, але така його позиція може зрости лише після усунення загальних обмежувальних заходів. ... різноманітні утиски затримують розвиток малоруських театральних труп, у яких дуже назріла потреба на півдні Російської імперії, та перешкоджають їх успішній діяльності, а розвиток яких є дуже необхідним»<sup>39</sup>. Несприятливі соціально-політичні умови в Україні впродовж ХІХ ст. спричинили гальмування розвитку театру і драматургії. Лише на початку 80-х рр. ХІХ ст. режисер, актор і драматург М. Кропивницький започатковує високопрофесійний театр і драму, які посіли свою нішу в європейському мистецтві. П'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, І. Франка, Б. Грінченка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, О. Олеса, В. Пачовського, В. Самійленка, С. Васильченка, Панаса Мирного, Олени Пчілки, Л. Яновської, О. Суходольського відзначалися і злободенністю, і неабияким художньо-естетичним рівнем. Засвідчують це також виступи українських труп поза межа-

<sup>39</sup> Про мистецтво театру. Зб. статей та виступів режисерів. – К., 1954. – С. 168; Див. також: Вінок спогадів про Заньковецьку. – К., 1950.

ми рідного краю (у Франції, Болгарії, Польщі, Фінляндії, Німеччині, Румунії, Росії, Молдові).

Театральна і драматургічна творчість митців сприяла розвитку соціально-демократичного напрямку в українському театрі, за долю якого вони вболівали. Сценічна справа в цей період зростала на рідному слові, живилася духом з великої скарбниці народу, а також черпала снагу з художніх здобутків інших країн. Окрім того, театр викликав інтерес не тільки панства, а дедалі більше (після 1882 р.) захоплював простори України, «ведучи за собою уже й рілляника, чи міщанина, чи робітника, чи шахтаря з Юзівки» (вислів С. Черкасенка), тобто став масовим»<sup>40</sup>.

На зміну мелодрами, соціально-романтичній та історичній п'єсі поступово приходять драма модерністична, де в основі не тільки народ та історія, але й конкретна особистість. Леся Українка точно зазначала, що «кожна особистість суверенна, кожна людина, яка б вона не була, є героєм для самого себе і частиною середовища стосовно інших»<sup>41</sup>. Тому в драмах, трагедіях чи комедіях, що почали з'являтися на початку ХХ ст., в основу принципу художньої правди було покладено вже вимогу відповідності нових етико-психологічних параметрів ідеалу як носія нової моралі й суспільної психології. Драматургія поступово модифікується, а образ уперше набув мистецької закованості. Це торкається драматургії 1910-х і 1920-х рр. – п'єс В. Винниченка, О. Олеся, В. О'Коннор-Вілінської, М. Ірчана, В. Пачовського, А. Крушельницького, Г. Хоткевича, І. Кочерги, Я. Мамонтова, трохи пізніше – М. Куліша, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, І. Дніпровського, К. Буревія. Слід зазначити, що в спеціальних фондах Санкт-Петербурзької театральної бібліотеки з позначкою «неудобна к представлению» лежать і досі не прочитані українськими режисерами п'єси, які перебували на розгляді в Цензурному комітеті III Відділення. Серед них – історичні драми і трагедії «Мазепа» Л. Манька, «Богунь» І. Череватенка, «Граф Кирило Розумовський» Л. Сабініна, «Кармелюк» М. Гайдамаки, соціальні драми «Борець за народ», «Жертви» Л. Яновської, «Хмара» О. Суходольського, «Четверта заповідь» Л. Лопатинського, «Січовий Орел» Г. Доброскока, «Сила темряви» О. Козич-Уманської, «Мазепа» Л. Горського, «Бунтарі» І. Тогобочного, «Рудокопи» Л. Роздольського, «Загублена доля» Г. Ашкарєнка, «Серед шляху широкого» В. Потапенка, «Тернистий шлях» Г. Кернерєнка та ін.<sup>42</sup> Здебільшого ці п'єси писалися для провідних театральних труп<sup>43</sup>. Драматурги, режисери та актори цих літ демонструють відхід від традиційних побутових конфліктів, а колишнє захоплення етнографізмом змінюється глибшим зацікавленням політичним і духовним життям народу. Реалізм буття справді підносився до одухотвореного та глибокопродуманого символу, мистецького узагальнення. Вимовлене ними слово відображало світ внутрішнього переживання.

На початку ХХ ст. в Україні драматурги наслідували канони античної трагедії, героями якої були люди, що не вчинили злочину, але стали жертвами мимовільної помилки або нещастя. Молоді драматургічні та сценічні сили тих літ

<sup>40</sup> Корифеї українського театру. – К., 1982.

<sup>41</sup> *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1975–1979. – Т. XI. – С. 242.

<sup>42</sup> Про них див.: *Комаров М.* До української драматургії: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського. – О., 1906.

<sup>43</sup> Там само.

перебували під впливом ідей німецького вченого Ф. Геббеля про те, що будь-яке насильне порушення законів у суспільстві є злочином і має спокутуватися загибеллю винуватця. Отже, революціонер, який повстав проти пригнічення людини людиною, руйнує основи громади і тому мусить загинути. Такі герої існують у драмах Лесі Українки, В. Винниченка, В. Пачовського, А. Крушельницького, І. Кочерги, Л. Старицької-Черняхівської та Г. Хоткевича.

Нова течія – модернізм – була в Україні на початку XX ст. своєрідною художньою реакцією на певне романтичне, реалістичне й натуралістичне відображення життєвих колізій. Чітко визначеної межової хронології модернізм в українському театрі і драмі не має, але в центрі мистецької уваги був уже тоді не індивід, а громада, маса, община, народ. Увага спрямовувалася на людину та її особисті проблеми. Критик С. Єфремов обстоював ідеї, притаманні українській культурі, зокрема й театральній, особливо боротьбу за свободу людини, національно-визвольний рух, розвиток змісту і форми. Але він недооцінював як нової літератури, так і театру, а також не схвалював модерністичної течії, звинувачуючи митців у відірваності від соціальних запитів трударів. Особливі дискусії викликала його стаття «В поисках новой красоты», проти якої виступили І. Франко, Г. Хоткевич, Леся Українка. Водночас він привітно зустрів появу і сценічне втілення модернових драматичних творів В. Винниченка, О. Олеса, одним з перших привітав входження в мистецький простір М. Рильського. Модерністичні течії, за С. Єфремовим, абсолютно індіферентні до завдань суспільного характеру, а символізм цікавиться лише питанням художньої техніки<sup>44</sup>. Однак це була не різкість суджень критики, а прискіпливий розгляд художніх набутків. Ідеалом С. Єфремова у справі національного відродження завжди був І. Тобілевич. Образ Мирона Серпокрила із драми «Понад Дніпром» він уважав наближеним до образів модерних п'єс<sup>45</sup>.

В українському театрі першої половини XX ст. такі режисери, як О. Загаров, Л. Курбас, І. Мар'яненко, Б. Глаголін, а трохи пізніше й В. Блавацький, О. Корольчук, Г. Юра поставили добротні модерні вистави на ті часи. Модернізм українських драматургів був певною мірою відносним, поміркованим. Автори, а також актори почасти відмовлялися від народницьких шаблонів у подоланні естетичної глухоти, а найбільше – від стереотипів традиційної форми мистецького мовлення і структурної будови п'єс<sup>46</sup>.

Театральна критика й театрознавство навіть на початку XXI ст., спираючись на світові естетичні закони, розрізняють у цьому періоді кілька ознак, що висвітлюють феномен українського модернізму. Це, по-перше, значна увага до власне естетичних, художніх вартостей, а не тільки до суспільних потреб, рішуча вимога незангажованості сценічного мистецтва, звільнення його від служіння позаететичним потребам (партіям, ідеологіям), а відтак і ствердження права митця творити за законами краси й довершеності. По-друге, тодішні

<sup>44</sup> Див.: Єфремов С. О. Літературно-критичні статті. – К., 1995. – 350 с.; УЛЕ. – Т. 2. – 1990. – С. 190–191.

<sup>45</sup> Див.: Черничко І. Інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця XIX – початку XX століть // ЗНТШ. – Л., 1999. – Т. ССХХХVII. – С. 56–74.

<sup>46</sup> Там само.

молоді театральні сили рішуче висловили вимогу європеїзації української сцени, орієнтації на нові тенденції в усьому світовому театральному процесі. Концепція про «елітарність» театру почала відживати, натомість наголошувалося на потребі всебічного розвитку й поширення нових художніх стилів, почасти заперечувався реалізм як єдиний метод, а з ним загалом позитивізм і раціоналізм<sup>47</sup>. М. Вороний, С. Єфремов, С. Петлюра, І. Стещенко, В. Антонович, П. Карманський, І. Франко, М. Сумцов, С. Русова, Д. Дорошенко стверджували, що, оскільки український реалізм у драмі і театрі був здебільшого народницьким, то антинародництво стало важливою засадою модерністів. На повну силу прозвучали заклики до оновлення проблемно-ідейного діапазону п'єс, а далі й усього театрального репертуару, якнайбільшого відходу від селянської тематики, а значить, і пропагування селянської мови. Пильна увага до різнобічного міського побуту, життя інтелігенції, її мовної палітри означала переважно орієнтацію на культуру літературного мовлення. Нарешті, модернізм у театрі відстоював пріоритет індивідуального над колективним, права конкретної особистості, а не абстрактні інтереси неозначеної постаті<sup>48</sup>.

Модернізм як явище в Україні не означав житейської індиферентності або зневаги до простої людини. У його основі лежить заклик іти в ногу із часом, бути стійким, свідомим господарем на своїй землі. П'єси таких авторів, як Леся Українка («Боярина»), О. Олесь («Над Дніпром»), В. Пачовський («Сонце Руїни»), Л. Старицька-Черняхівська («Сапоф»), С. Черкасенко («Казка старого млина»), В. Винниченко («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), Г. Хоткевич («Лихоліття»), Т. Сулима («Батьківське право»), М. Сагайдачний («Тернистий шлях»), І. Савченко («Самосуд»), К. Ванченко («Війна»), Л. Яновська («Без віри»), А. Кашенко («По закону»), Л. Пахаревський («Нехай живе життя»), Г. Ващенко («Пісня в кайданах»), В. Суходольський («Єврейський розвід»), І. Тогобонний («Душогуби»), А. Крушельницький («Тривога»), Г. Кернеренко («Сила правди»), Г. Цеглинський («Кара совісті») овіяні новими думками і спостереженнями. У переліку дійових осіб – художники, поети, гендлярі, інженери, лікарі, учителі, полонені, крадії, робітники, повії, ремісники, службовці, чиновники, багатії, купці, селяни, орендарі, наймити, солдати та ін. Усе це було новим для українського театру.

Прикмети тогочасного оновлення у п'єсах і на сцені виявлялися у творчому методі, різноманітних стильових і жанрових шуканнях, багатомірності центральних образів або зосередженні на засобах творення характерів; природа конфлікту переакцентовувалася на внутрішню дію, «у якій центром драматизму стало духовне життя людини, її внутрішній світ»<sup>49</sup>.

Помітним став відхід майстрів діалогу від традиційно-побутових конфліктів, етнографічного замілювання в напрямку глибшого зацікавлення політичним і духовним життям українця. Ці художні тенденції спостерігаються як на західноукраїнських землях, Поділлі, Галичині, так і в Наддніпрянській Україні<sup>50</sup>. Пошуками сутності людського існування, художньо поглибленим психологізмом, наявністю другого плану відзначаються майже всі п'єси, по-

<sup>47</sup> Про мистецтво театру. – С. 152–153.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори. – К., 2000. – С. 739–740.

<sup>50</sup> Там само.

ставлені чи видрукувані до 1912 р. Це доводить, що український театр і драма не були хutorянськими й етнографічно-екзотичними. Раз у раз з'являлися режисери, актори, а згодом сценографи і драматурги, що ставали окрасою сцени не тільки національної, але і світової. Утім, театр першого десятиліття XX ст. рухався в напрямі європеїзації досить повільно, хоч виходи його на території Польщі, Чехії, Болгарії, Франції, Фінляндії, Румунії, Молдови, Німеччини, Австрії, Росії спорадично здійснювалися<sup>51</sup>.

Подібні тенденції відображаються в наукових розвідках, мистецьких творах і публіцистиці І. Франка. Свої міркування він щоразу підкріплював практично, особливо в рецензіях на п'єси та відгуках. Серед них були схвальні слова на комедію «Орли» А. Крушельницького, драму «Гроза» О. Островського («Буря» в перекладі М. Павлика), сценічні картини «В Гірничій Дуброві» Г. Запольської (переклад А. Крушельницького), «Візник Геншель» Г. Гауптмана (переклад Б. Грінченка) у статтях «Іван Тобілевич» (Карпенко-Карий)<sup>52</sup>, «Уваги про галицько-руський театр» та ін.<sup>53</sup>

Тотожні думки сповідував М. Садовський, чий стаціонарний театр у Києві також «став для багатьох першою школою життя»<sup>54</sup>. Від акторів він вимагав «будувати так свою роботу, щоб вона збуджувала у глядачів думки»<sup>55</sup>. Актори не обмежувалися рамками одного амплуа. М. Садовський заохочував до творчої ініціативи, особливо, коли це стосувалося реалізації п'єс молодих авторів. Одна з кращих актрис театру Н. Горленко у США в 60-х рр. XX ст. згадувала, що М. Садовський любив новітню драму. Ф. Левицький, В. Мова, Л. Ліницька та інші засвідчують, що вже з 1907 р. від М. Садовського вимагали постановок саме тогочасної, модерної драми, яка розробляла, виводила на сцену передовсім інтелігента чи робітництва. У 1908–1917 рр. у театрі М. Садовського було поставлено 43 оригінальні авторські українські п'єси Лесі Українки, В. О'Коннор-Вілінської, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, Т. Сулими, С. Васильченка, В. Винниченка, Б. Грінченка, О. Олеса, Ф. Костенка, В. Самійленка, В. Мови-Лиманського, С. Черкасенка, Ю. Козаченка, Д. Грицинського, Л. Пахаревського, І. Тогобочного та ін. В. Василько стверджував, що «вихований на традиціях гоголівської творчості, Микола Садовський не почував симпатій до нової декадентської драми, але й він, не зайнявши непримиренної позиції, пішов на компроміс: сам особисто декадентських п'єс не ставив і участі у них не брав, проте дозволяв включати їх у репертуар свого театру»<sup>56</sup>. В. Василько, правда, закидав М. Садовському, що іноді під маркою модерної української п'єси йшли касові мелодрами, однак ці вистави завжди знаходили широку підтримку як серед глядачів, так і на сторінках провідних газет і журналів. Ці п'єси ставилися на належному рівні в розкішних декораціях, а ролі доручалися першорядним акторам, аби підтримати початківця-драматурга, заохотити його до подальшої праці. Загалом довкола єдиного тоді стаціонарного професійного театру постійно точилася боротьба суджень, часто далеких від істини. Дех-

<sup>51</sup> Див.: Попович К. Ф. Український театр на Кишинівській сцені. – Кишинів, 1995.

<sup>52</sup> Франко І. Я. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Про мистецтво театру. – С. 157–160.

<sup>53</sup> Там само.

<sup>54</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1962. – С. 20.

<sup>55</sup> Там само. – С. 25.

<sup>56</sup> Там само. – С. 37.

то дотримувався думки, що театр і його колектив мають орієнтуватися тільки на побутовий репертуар, радикальніше настроєні маси вимагали, щоб М. Садовський і актори розірвали з традиціями соціально-побутової сільської п'єси, виходили на загальноєвропейську орієнтацію, розширювали репертуар за рахунок перекладних п'єс (критики В. Чаговець, Х. Алчевська, М. Грушевська, М. Вороний, С. Русова, М. Сріблянський, С. Чарнецький, Л. Чулий, М. Шаповал, К. Стеценко, М. Євшан, О. Грушевський, С. Єфремов). М. Садовський з допомогою свого улюбленого драматурга С. Черкасенка з усією серйозністю і відповідальністю поставився до введення в репертуар нової модерної драми. Заслуга театру М. Садовського в перших десятиліттях ХХ ст. полягає в тому, що він на шлях світового репертуару вивів усю національну театральну культуру, поставив у центрі людину і спробував відтворити її поведінку в найрізноманітніших життєвих ситуаціях.

Отже, виникла нагальна потреба творити, поряд з діючим соціально-побутовим репертуаром, новий модерний театр, оновити сцену, знаходити нові форми та засоби сценовираження. Однак і це не всім подобалося. Так, «Киевское слово» закидало Лесі Українці, що її герої з «Блакитної троянди» якісь штучні. Певне нерозуміння, а то й глузування на сторінках цього видання дісталось першим п'єсам В. Винниченка, а також драмам «Орлеанська дівка» Ф. Шіллера (переклад І. Стешенка), «Стріляй на смерть» Ф. Крафта (переклад Ст. Макарушка), «Міреле Ефрос» Я. Гордіна (переклад Ш. Полонера), «В малім гнізді» Б. Рітнера (переклад С. Паньківського), «Ліла Венета» Ю. Словацького (переклад Олени Пчілки), «Примари» Г. Ібсена (переклад М. Загірної), «У золотих кайданах» О. Мірбо (переклад Б. Грінченка), «Тайфун» М. Ленгієля (переклад Й. Стадника), «Євреї» Є. Чирикова (переклад Л. Пахаревського) та ін. Тріумф прийде до модерної перекладної драми тільки з утворенням «Молодого театру» (1916), заснуванням Кийдрамте, створенням театральних товариств і театральних труп під проводом С. Глазуненка, П. Прохоровича, Л. Сабіна, Т. Колесниченка, О. Суходольського, Ф. Левицького, О. Суслова та ін. У цей момент, розуміючи потребу подальшого розвитку національної театральної культури, Леся Українка, як і І. Франко, із занепокоєнням стверджувала, що українське сценічне мистецтво «дуже помалу розвивається і в своєму зрості не встигає за зростом потреб і уподобань нашої громади»<sup>57</sup>. І все це акумулювалося в драматургічній спадщині самої поетеси, бо вона першою відходить від традиційної соціально-побутової драми, створюючи проблемні філософсько-психологічні драми з образами широкого узагальнення. Філософське заглиблення в матеріал, художня об'ємність, загальнолюдські проблеми особистості стали найяскравішою ознакою і її поетичної драми, яку, по-суті, вона також започаткувала в Україні. Це були п'єси політичні, поетичні та інтелектуальні водночас<sup>58</sup>. Леся Українка ніколи не розвінчувала християнського всепрощення, вона лише констатувала, що в одних випадках це абсолютна довершеність людського характеру, в інших ці риси підпорядковуються окремій рисі або здатності особи.

Як драматург Леся Українка виступила в 90-х рр. ХІХ ст. і згодом, на початку ХХ ст., її п'єси відкрили нову сторінку в історії театральної культури. Кожна її драма наповнена образами, вираженими в самобутніх формах. У 1896 р. вона завершила драму «Блакитна троянда», першу публікацію якої було здійснено лише 1908 р.

<sup>57</sup> Про мистецтво театру. – С. 145–150.

<sup>58</sup> Там само.



в журналі «Нова Рада». В автографах п'єса мала й інші назви: «Нічні метелики», «Гордіїв вузол». У 1898 р. текст драми було передано М. Вороному, а антрепренер і актор І. Руденко просив послати рукопис ще й актрисі Л. Ліницькій. Цього ж року в листі до матері Леся в зв'язку зі звісткою про те, що М. Заньковецька погодилася зіграти роль Люби в «Блакитній троянді», писала: «Кращої за неї української артистки я не знаю, і коли у Заньковецької Люба не вийде добре, то значить їй (Любі, а не Заньковецькій) треба ждати слушного часу або й зовсім загинути для української сцени»<sup>59</sup>. Утім, вона висловила жаль, що ніхто з митців не обмовився жодним словом про драму. У вересні 1897 р. Леся Українка сама переклала «Блакитну троянду» російською і в березні наступного року одержала із Санкт-Петербурга дозвіл на друкування й постановку. Цього самого місяця антрепренер І. Яворський в Ялті відвідав Леся Українку і запевнив, що «Блакитну троянду» ставитиме І. Руденко, у трупі якого працювали М. Заньковецька, С. Панківський, І. Мороз, але згодом з'ясувалося, що М. Заньковецька не буде грати у виставі<sup>60</sup>.

Перша постановка «Блакитної троянди» відбулася 17 серпня 1899 р. Рецензенти не були готові сприйняти форми так званих «розмовних» драм, яку використовували І. Ібсен, А. Чехов, К. Гамсун та ін. Лесі Українці довго не показували обох критичних рецензій, і в листі до Олени Пчілки П. Косач теж зауважив, що не варто давати їх Лесі, яка перебувала тоді в Гадячі. «Літературно-науковий вісник» у Львові подав невелику замітку, у якій повідомлялося, що трупа М. Кропивницького поставила нову п'єсу Лесі Українки, але критика не дуже прихильно оцінила цей твір.

У 1900 р. в Одесі Товариство акторів у бенедісії О. Ратмирової ще раз поставило «Блакитну троянду». Роль Любові Гоцинської виконувала сама О. Ратмирова, а Ореста Груїча – П. Карпенко. І тут 30 січня 1900 р. «Одесский листок» надрукував рецензію на виставу, але автор С. Герцо-Виноградський наприкінці зробив докір про убогість репертуару українського театру, про неприродність п'єси Лесі Українки і надуманість у сюжетних перипетіях<sup>61</sup>. Проте саме «Блакитна троянда» першою йшла в шерезі модернових п'єс. Хоча деякі театральні критики вважають, що доба модернізму розпочалася від творчого об'єднання «Молода муза», однак цей факт спростовує поява «Блакитної троянди» Лесі Українки.

У 1901 р. з-під пера Лесі Українки з'являється «Одержима», написана за одну ніч біля вмираючого С. Мерджинського, який терпів великий біль. Смертельні муки були і в душі Месії, коли він ніс свій хрест на Голгофу<sup>62</sup>. У п'єсі оголено безсилля перед неминучістю: Міріам не мала змоги допомогти Ісусу. Учні Христа, яким він вказував дорогу буття, розбіглися. Драма завершується епізодом прокляття всім, хто негідний жертвового подвигу в ім'я добра людей. Сильна й трагічна постать Міріам з «Одержимої» розпочала галерею прекрасних жіночих образів: Тірца («На руїнах»), Кассандра («Кассандра»), Долорес («Камінний господар»), Мавка («Лісова пісня»), Оксана («Бояриня»).

У 1903 р. Леся Українка сповіщала І. Франкові, що завершила драму «Вавилонський полон», у якій співець Єлеазар став утіленням любові народу до рідної землі, речником його прагнення до волі.

<sup>59</sup> *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1979. – Т. 11. – С. 22–25.

<sup>60</sup> Там само.

<sup>61</sup> *Одесский листок*. – 1900. – 28 января. – № 25.

<sup>62</sup> Див.: *Мороз М. О.* Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К., 1992. – С. 280.



Події драматичної поеми «На руїнах» (1904) відбуваються в часи вавилонського полону і відкриваються похмурою картиною нічного поля битви біля зруйнованого Єрусалима. Пригнічені неволею люди сплять на тлі руїн біля погаслих вогнів. І раптом з темряви з'являється пророчиця Тірца і своїм мужнім словом долає зневіру євреїв, будить їх занепалий дух. Підтекстом у її монолозі викривався і псевдопатріотизм українських лжепатріотів, які видавали себе за поборників народу, але нічого не зробили для справи. Недарма саме ці драми були першими перекладені і поставлені в Ізраїлі, Сербії, бо в них поруч зі свободою прославляється ще й героїчне минуле.

Упродовж 1901–1907 рр. Леся Українка працювала над драмою «Кассандра», у якій порушила питання співвідношення слова і діла. Академік О. Білецький зазначав, що саме в цій драмі чи не найбільше відбилися дискусії української інтелігенції початку XX ст., яка «шукала шляхів до правди, ... але в силу своєї суспільної ізольованості не знала засобів її досягнення»<sup>63</sup>, а тому й потерпіла поразку. Одним з перших відгукнувся на «Кассандру» польський журнал «Krytyka»<sup>64</sup>.

Драми «Осінь казка», «Три хвилини», «В катакомбах», «В дому роботи, в країні неволі», «Кассандра» становлять перше коло Лесиних п'єс, де показано всю складність епохи, у яку жила мисткиня, та її власне духовне життя. Крізь символи й алегорії «Осіньної казки» чітко постав образ Будівничого, він засуджував тих, хто зраджував інтереси народу, переходив у табір колабораціоністів. Центральною постаттю «В катакомбах» став образ Неофіта – раба, який також уособлював полум'яний протест проти духовного поневолення, фізичного рабства, приниження людини. Така художня лінія і в драмах «Руфін і Присілла» (1908), «Адвокат Мартіан» (1911), «У пущі» (1909). У них підвищений ступінь умовності, складні і часом несподівані ситуації, своєрідність стилю не затемнюють сюжетної лінії.

Слід зазначити, що на відміну від усіх світових попередників, особливо російського Л. Андрєєва з його теж модерністичною повістю «Іуда Іскаріот», шведського Т. Гедберга («Іуда»), поляка С. Пішибишевського («На путях Каїна») та ін., Леся Українка потрактувала образ Іуди в драмі «На полі крові» як тип ренегата, боговідступника, що й у XXI ст. нерідко з'являються на теренах Європи.

Неперевершеними стали й наступні п'єси, зокрема «Оргія» (1909), «Камінний господар» (1912), «Лісова пісня» (1911) та «Бояриня» (1912). Сценічне тріумфальне життя «Камінного господаря» почалося 1914 р., коли стаціонарний театр М. Садовського в Києві поставив цю п'єсу. Преса назвала день прем'єри в театрі М. Садовського золотим днем українського театру. «Це була славна вистава, надзвичайна, вона вражала своєю глибиною інтелігентністю щодо постановки і щодо гри артистів. Такої вистави ще не бачив український театр», – писалося в рецензії<sup>65</sup>. Драма характеризувалася як прекрасна, глибоко задумана, як така, що оригінально потрактувала тему Дон Жуана і яка б прикрасила будь-який європейський театр. Драма після своєї появи одержала високу оцінку в Чехії, Італії, Росії. Її переклад на високому рівні здійснили М. Браун і М. Алігер. Обидва перекладачі відзначали, що драма – геніальний

<sup>63</sup> Див.: Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 562.

<sup>64</sup> Krytyka. – Warszawa, 1908. – N 7–8.

<sup>65</sup> Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. – К., 1971. – С. 285.

твір, який зайняв найпочесніше місце серед світового театрального мистецтва про Дон Жуана <sup>66</sup>.

«Лісову пісню», яку Леся Українка викінчила влітку 1911 р., мисткиня назвала драмою-феєрією. У ній відбуваються неймовірні перетворення, де поряд з людьми діють постаті, створені їхньою уявою. Світова критика неодноразово стверджувала, що за жанром «Лісова пісня» близька до драми Г. Гауптмана «Запопелений дзвін». А взагалі «Лісова пісня» – це філософська п'єса про *взаємодію добра і зла*, про боротьбу людини за вільне, духовно багате життя. Польська критика назвала «Лісову пісню» ще й «тріумфом єднання людини і природи».

Драму «Оргія» поетеса закінчила в 1913 р. Одна з кращих її сценічних інтерпретацій була здійснена в Житомирському театрі ім. І. А. Кочерги 1961 р. Режисером постановкою був Л. Каневський за участю режисера О. Горбенка. «Оргія», – писав М. Рильський, – це твір про силу народного духу, про велич національної гідності, про зненависть поневоленого народу до його поневолювачів» <sup>67</sup>.

Кожна п'єса Лесі Українки пронизана духом рідної землі, гуманізмом, любов'ю до простої людини, а виведені герої завжди виступають поборниками перебудови суспільного буття і соціальної справедливості. Українська драма початку ХХ ст. завдяки Лесі Українці піднялася на принципово новий рівень розвитку і вперше вийшла за межі безпосереднього відображення національної історії та побуту. Водночас її драми не відривалися від рідних джерел, збагачували сценічну культуру <sup>68</sup>. До театру Леся Українка принесла нові теми, ідеї, образи, показала співвітчизникам невідомий їм художній світ і призабуті сторінки власної історії («Бояриня»), сприяла розвитку нового мислення в сценічному мистецтві, а найголовніше – стояла біля витоків модерністичного напрямку, що пишним цвітом розквітнув у театральній культурі світу.

Драму «Бояриня» Леся Українка завершила у квітні 1910 р. Сама авторка зізнавалася, що вона під впливом історичних досліджень М. Костомарова, П. Куліша та етнографічних джерел задумала створити театральну трилогію, однак утиски з боку чиновників, цензорів не давали можливості ознайомитися з історичними архівами. «Бояриню» не видавали, забороняли виставляти на сцені, і тільки 1991 р. стало відомо, що п'єсу вперше поставив театр М. Садовського 11 березня 1920 р., коли перебував у Кам'янці-Подільському. Першу рецензію на виставу надрукував відомий в Україні музикознавець М. Грінченко (брат Б. Грінченка) у газеті «Наш шлях», де підкреслив, що у виставі воєдино йдуть два мистецькі мотиви, які міцно переплетені між собою: мотив національної пасивності і зради та мотив любові до рідної української землі, ностальгії за нею. Обидва мотиви Леся Українка розробляла протягом усього життя, починаючи з дитячого віршика «Надія» і закінчуючи драматичною поемою «Оргія». За життя мисткині «Бояриня» жодного разу не друкувалася. Уперше її опублікував часопис «Рідний край». У 1918 р. драма вийшла окремим виданням у Катеринославі.

Відзначимо ще одну обставину, яка склалася в нашій драматургії і театрі в першому десятилітті ХХ ст. Щоб з'явилися п'єси не тільки Лесі Українки, але й інших модерних драматургів, треба було повністю пережити добу гострої кри-

<sup>66</sup> Там само.

<sup>67</sup> Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – К., 1986. – Т. 15. – С. 178–179.

<sup>68</sup> Там само.

тики «етнографізму», «побутовізму», захоплення певної групи драматургів історією предків або оголеною політикою, тобто пройти певну добу освоєння нових тем і проблем, яких не вистачало сценічному мистецтву<sup>69</sup>. Сама Леся Українка, що йшла до такої модерної драми через «Осінню казку», у якій фольклорні елементи щільно поєднуються із символічними, прийшла до драми ідей, де герої починали вже мислити етично-філософськими поняттями. Проте ніколи й ніде в Лесі Українки не було нігілістичного заперечення класичних традицій<sup>70</sup>.

Драматургія Лесі Українки не була гідно оцінена критиками і театрознавцями, хоч у ХХ ст. вона написала і видрукувала 19 п'єс найвищої якості. Справедливо зауважував О. Ставицький: «Довго на всі лади повторювалося твердження про «самотність» і «гордий індивідуалізм» Лесі Українки, духовну втечу від сірої буденщини і чужого оточення на холодні, тільки орлам доступні вершини»<sup>71</sup>. Одночасно варіювалися твердження про «екзотизм сюжетів», їх несценічність і різкий дисонанс з усім тим, що відбувалося в дійсності. Тільки в 1913 р. першою спробувала розібратися в її драматургічному доробкові Л. Старицька-Черняхівська, а відтак М. Драй-Хмара, М. Вороний, В. Чаговець, М. Зеров, Я. Мамонтов, О. Білецький і, нарешті, у середині століття – О. Бабишкін, О. Ставицький, М. Мороз, Л. Міщенко.

Разом з драмами Лесі Українки до світових зразків піднялася і модерна драматургія Володимира Винниченка (1880–1951), хоча протягом усього ХХ ст. вона викликала неоднозначні думки. Однак чимало вітчизняних і зарубіжних режисерів, обираючи для постановки його драму чи комедію, нерідко опинялися в безвиході, коли визначали основну думку. В Україні ім'я драматурга замовчувалося майже століття. Першим, хто дав найоб'єктивнішу оцінку драматургії В. Винниченка, був М. Жулинський, який зауважив, що той завжди «прагнув художньо освоювати найбільш гострі соціально-політичні і моральні проблеми свого часу. Написав п'єси, які, здебільшого, виламувалися з пишно декорованих канонів сценічного дійства з національною сюжетною і образною орнаментальністю, яку плекав етнографічний і романтично-сентиментальний розважальний український театр»<sup>72</sup>. Саме з драматургією В. Винниченка передові театральні сили, зокрема М. Старицька, Лесь Курбас, І. Стешенко, І. Мар'яненко, пов'язували вихід українського театру на європейський рівень, а проблеми втілення його п'єс активно обговорювали з автором такі театральні діячі, як В. Немирович-Данченко, О. Загаров, Г. Юра, М. Заньковецька, Б. Романицький, О. Корольчук, В. Яременко, чимало писав про його драми й авторитетний у 20-х рр. ХХ ст. театральний критик і діяч Ю. Смолич. Слід зазначити, що він першим в Україні ґрунтовно проаналізував декілька п'єс драматурга, які були написані вже в еміграції («Великий секрет», «Над» і «Кол-Нідре»).

Уся драматургія В. Винниченка позначена різким відходом від традицій соціально-побутової драми. Його п'єсам притаманний пошук шляхів модернізації, високого оновлення драматичного й театального мистецтва, орі-

<sup>69</sup> Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К., 1992.

<sup>70</sup> Там само.

<sup>71</sup> Див.: Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. – К., 1964. – С. 44.

<sup>72</sup> Жулинський М. Г. Володимир Винниченко: поворот на Україну // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991. – С. 4.

ентації на мистецтво півтонів, психологічної глибини, експресії<sup>73</sup>. Недарма Леся Українка підкреслювала, що творчість В. Винниченка не вкладається в реалістичні рамки, бо він вдається до оновлення творчих методів, хоч їй нерідко в його п'єсах не подобалася «безпорадність у вирішенні елементарних психологічних питань». Саме про це вона писала в листі до Олени Пчілки<sup>74</sup>.

У своїх перших драмах «Дизгармонія» (1906) та «Різними шляхами» (1903) драматург показав, як нівелювалися здобутки революційних перетворень 1905 р., і велика частина української інтелігенції піддавалася розчаруванню та проймалася зневірою і тому ставала на шлях ренегатства. Така проблематика була і в п'єсах, зміст яких охоплював широке життєве коло: «Щаблі життя» (1907), «Великий Молох» (1907), «Memento» (1909), «Чужі люди» і «Базар» (обидві – 1910), «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911), «Натусь» (1912), «Дочка жандарма» (1912) та ін. У цей період В. Винниченко виявляв сміливість у виборі тем та обирав своєрідні сюжетні трактування. У кожній з написаних п'єс він експериментує, вдається до політично загострених конфліктів, нерідко ставить своїх героїв в екстремальні ситуації, завдає удару по психології обивателя. Проте критика майже століття констатувала, що перші «п'єси вражають зневагою до моральних цінностей людства, ... грубим натуралізмом, бо свої ідеологічні шукання В. Винниченко робить часто парадоксальними, шгучними»<sup>75</sup>. Однак молодий талант драматурга привітав М. Коцюбинський, який охоче дивився окремі вистави за його п'єсами в трупах П. Прохоровича, Ф. Левицького, О. Суходольського. Зрештою, В. Винниченко одним з перших на теренах Європи збільшив у драмах конфліктну напругу, увиразнив внутрішні переживання людини, увів абсолютну несподіваність фінальних акордів<sup>76</sup>.

У другий період, що охоплює 1910–1916 рр., В. Винниченко писав п'єси, у яких проводив пошуки утвердження чітких моральних устоїв, об'єктивних взаємозв'язків людини і суспільства, взаємин чоловіка і жінки. Це був період, коли в нашої історії набули поширення різноманітні філософські та естетичні теорії, які нерідко виправдовували зрадництво, ренегатство, колабораціонізм, відверто оспівували еротику, майже повністю знецінювали демократичні надбання.

В. Винниченко все перше десятиліття ХХ ст. був одним зі стійких борців проти царського режиму, саме тим революціонером, у якого після 1908 р. захитався ґрунт під ногами, а душу заповнили думки про доцільність усіх революцій. Серед такого сум'яття він і надрукував свою гостропсихологічну драму «Дизгармонія», де якраз відбилися настрої і протиріччя в суспільстві і свідомості людини. Драма була вперше зіграна театральною трупкою О. Суслова 1907 р. в Херсоні і трималася на кону понад десятиліття. Герої п'єси організовують мітинги, пишуть і розповсюджують прокламації, перебувають у підпіллі, готуються дати відсіч чорносотенним загонам і водночас дискутують про любов і політику, час і людину, революцію і буденність. Драма «Дизгармонія» різко вирізнялася своєю естетикою та проблематикою від соціально-побутових п'єс початку ХХ ст., і тому нерідко ставилася в

<sup>73</sup> Там само.

<sup>74</sup> Мороз М. О. Літопис життя і творчості Лесі Українки. – С. 432.

<sup>75</sup> Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. / За ред. Н. Й. Жук, В. М. Лесина. – 3-тє вид., доп. і перероб. – К., 1989.

<sup>76</sup> Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991. – С. 3–14.

українському театрі 20-х рр. та, безперечно, постійно демонструвала утверджену авторську позицію «чесності із собою». Сильна особа витворює власну (іноді дуже егоїстичну) мораль і тільки з нею рухається далі. Така рецепція «Дизгармонії», так вона тлумачилася в театрах і театральних трупах на початку ХХ ст., а базувалася на тому, що немає загальних правил для всіх суцільних на землі, а існує тільки «я». Покладатися на правду, справедливість, демократію, гуманність можуть тільки слабкі, бо іншого захисту в них немає. Сильний перемагає слабшого.

У наступних п'єсах В. Винниченко продовжив аргументувати власну позицію щодо нової моралі і революційної доцільності. Це засвідчила драма «Співочі товариства» (1912). З неї почався справді триумфальний шлях В. Винниченка як драматурга високого ґатунку і його вихід на світові театральні підмостки. Якщо в «Дизгармонії» головний герой лише пунктирно викладав свої погляди на суспільну мораль, то вже в «Шаблях життя» Мирон Антонович керувався тільки інстинктами й бажаннями.

У 1912 р. з'явилася драма «Натусь», яка теж викликала неабияку дискусію в Україні. Критик І. Стешенко писав, що в ній автор по-справжньому вивільняється від фальшивої тенденції і вперше хоче стати близько до життя, «а не показувати неможливі фокуси з видуманими фігурами-автоматами». Вистави за цією п'єсою приносили великий касовий успіх в театрі М. Садовського в Києві в сезоні 1912–1913 рр.

1912 рік був для В. Винниченка особливим, знову повернулися на сцену майже всі раніше написані п'єси – йшли вони в кращих українських професійних театральних трупах і об'єднаннях під режисурою С. Глазуненка, Ю. Косиненка, М. Ярошенка, Л. Манька, І. Сагатовського, В. Потапенка, В. Захарченка, О. Василенка, П. Українця, І. Науменка, І. Замичковського, за участю найкращих артистичних сил. Того ж року п'єси почали перекладатися в Чехії, Болгарії, Польщі, Німеччині, Македонії і особливо в Росії. Провідні критики (найперше Симон Петлюра) справедливо відзначали, що драматургія В. Винниченка не вкладається в рамки реалізму минулого століття, і автор справедливо вдається до нового творчого символізму<sup>77</sup>.

Драма «Натусь» від 1912 р. стала яскравим зразком психологічної лінії в українській модерній драмі, вона увійшла в шкільні хрестоматії і мала послідовників в українській драматургії ХХ ст. (І. Дніпровський, Є. Кротевич, Ан. Головка, І. Кочерга, М. Куліш).

Гострий присуд псевдопатріотам, байдужим інтелігентам, їх фальшивому народолюбству, чванству перед нижчими, їх дрібязковим чварам під машкарою свободолюбства і патріотизму було винесено в яскравій соціальній комедії «Співочі товариства», написаній 1911 р. Першим її поставив Театр ім. І. Франка в сезоні 1920–1921 рр.

Трагідрама «Молода кров», яка захопила своїм сюжетом багато театрів, була вперше надрукована у «Дзвоні» 1913 р. Вона швидко завоювала симпатії, далі перевидалася і ставилася аж до 1926 р. Високу оцінку одержала вистава в театрі М. Садовського. «Молода кров, – писав критик, – зробила на публіку величезне враження»<sup>78</sup>. У березні 1920 р. її цікаво показав Театр ім. І. Франка у Вінниці (режисер Г. Юра).

<sup>77</sup> Винниченко В. Вибрані п'єси. – С. 12.

<sup>78</sup> Сяйво. – 1913. – № 10–12. – С. 261.

В. Винниченко у ті складні часи вивів драматургію, а ще більше – театр, до європейськості. Свідченням стають тоді ж такі перекладені за рубежом, особливо в Німеччині, Чехії, Франції, Сербії, видрукувані, поставлені на кону або висвітлені в кіно психологічні драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Брехня», «Базар», «Пісня Ізраїлю», «Memento», «Закон», «Пророк», «Дочка жандарма» та ін. На початку ХХІ ст. стала відома його оригінальна драма «Мохноноге», завершена 1914 р. Вона писалася російською мовою для приватного театру К. Незлобіна в Москві, там її було поставлено 1915 р. Тоді п'єсу показували театри Києва, Санкт-Петербурга, Харкова, Одеси, Самари і Баку. У той самий період драматург переклав її українською, і тривалий час п'єса вважалася втраченою, проте знайшлася у США.

Завдяки В. Винниченку драматургічна проблематика збагатилася темою пролетаризації, нездолання села, народження протесту серед широких верств суспільства проти духовного гніту, закріпачення душі. Одним з перших у своїх творах він надав слово інтелігенції. У п'єсах 1914–1915 рр. як з боку естетичного, так і соціального правдиво змальовано найбільші контрасти часу, волелюбні прагнення мас. Драматург визнавав, що на нього неабияке враження справляла філософія Ф. Ніцше, яка ґрунтувалася на двох соціальних площинах: усе, що допомагає в досягненні поставленої мети, завжди виправдане. Немає загальних правил і норм, а існують тільки «я» і мої почуття. Сильна особистість творить свою мораль, свої закони і ними керується в житті. Звідси виникає героїзм, але це породжує і зраду, тому в новітній драматургії В. Винниченка введено художній тип ренегата, котрий зрікся своїх нешироко прийнятих ідеалів (Козолуп у «Memento», Антін Михайлович у «Брехні», Мігуелес у «Чорній Пантері...», Голубець у «Притвождених», Качуренко в «Дочці жандарма», Крутлик у «Законі» та ін.). Критика справедливо писала, що «всі без винятку постаті, виведені в п'єсах В. Винниченка, здебільшого живі, типові й складають цілу галерею типів української революційної і буржуазної інтелігенції доби поміж двох революцій»<sup>79</sup>. Ці образи були і за формою, і за змістом пов'язані з новітніми течіями європейської драми, становили собою її українське відгалуження<sup>80</sup>.

З 1916 р. п'єси В. Винниченка викликали ще більше зацікавлення представників не тільки вітчизняної сцени, а й театрів інших народів. У перекладах вони почали широко виставлятися на російській сцені, зокрема, у Санкт-Петербурзі, Москві, Ярославі, перетнули кордони і дійшли до Польщі, Болгарії, Чехії, Румунії, Білорусі, Грузії, Німеччини, Франції, засвідчивши про відродження театру України на початку ХХ ст. У 1919 р. окремим виданням у Празі одночасно українською та чеською мовами вийшла драма «Гріх». Прем'єра вистави відбулася того-таки року на сцені Молодого театру в постановці Г. Юри, який у ній і грав. Критика писала, що «Гріх» – один з найдовіршеніших драматичних творів В. Винниченка, присвячених революційній боротьбі з російським самодержавством.

В. Винниченко у своїй драматургії прагнув по-новому освоювати гострі соціально-політичні й моральні проблеми. Саме з його п'єсами передові театральні сили початку ХХ ст. пов'язували надію на вхід української сцени в коло європейської культури. І мали право, адже від першої п'єси «Різними

<sup>79</sup> Кисіль О. Український театр. – К., 1925. – С. 139–140.

<sup>80</sup> Там само.



шляхами», написаної 1903 р., і до драми «Пророк», яка до 1996 р. залишалася теж невідомою і зберігалася в Колумбійському університеті (США), В. Винниченко силою свого таланту, оригінальною манерою побудови сюжету, діалогу посів місце, як казав Ю. Смолич, «духозбудника нової для українського театру культури». З оприлюднених архівів стало відомо, що велику справу в популяризації драматургії В. Винниченка в європейському й національному обширі зробив відомий режисер і актор В. Блавацький уже в перші роки своєї діяльності в театрі «Руська бесіда». Під керівництвом О. Загарова у 1920-х рр. він блискуче зіграв Андрія Матвійовича («Панна Мара») та Возія («Натуся»).

Зрештою, за кордоном упродовж 1920-х рр. про драматургію В. Винниченка писали, її перекладали, виставляли на сцені, екранізували. Велику увагу привернула його драма «Брехня», поставлена в театрах Берліна, Лейпцига, Нюрнберга, Мюнхена, Відня, Цюриха, Амстердама в перекладі Г. Шпехта ще в 20-х рр. XX ст. П'єси драматурга ставилися в Італії театром де Стабіле і майже всі були поставлені в Канаді.

М. Жулинський<sup>81</sup> справедливо зауважив, що «український народ довго чекав на повернення свого вірного сина, який своїм талантом утверджував “найвищою, найкращою метою людини” “служіння визволенню всього працюючого, поневоленого, експлуатованого людства всіх народів і нашої землі, творенню загальнолюдських невмирущих цінностей”<sup>82</sup>». Драматургія В. Винниченка дала імпульс подальшого стилізового розвитку у п'єсах С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, О. Олесея, В. Пачовського, А. Крушельницького.

Цікавою й неординарною була драматургія Володимира Самійленка (1864–1925), який звернувся до сучасного життєвого матеріалу та історичних джерел, написавши шість п'єс. Серед них історико-соціальна драма «Чураївна», політична сатира «У Гайхан-Бєя», драматичні розповіді «Драма без горілки», «Дядькова хвороба», «Химерний батько», «Свиридон Холодний» (загублена) та ін. В. Самійленко по-новому обробив давній легендарний сюжет про напівісторичну постать Марусі Чурай. У нього народні перекази про героїчну дівчину наснажилися різноплановими мотивами й перипетіями. У фіналі драми Маруся не отруєє Гриця, їй це лише привиділося у сні. Вона, переконавшись у тому, що коханий справді її зрадив, накладає на себе руки. Маруся Чурай виступає як справжня громадянка, палка патріотка рідного краю. Саме цей аспект, як відзначають дослідники, «у зображенні героїні надає їй нових рис порівняно з попередніми інтерпретаціями відомого сюжету»<sup>83</sup>. Принципово новим у творі В. Самійленка стало те, що особиста драма героїні – це тільки канва, на якій колористичними мазками відтворено історичні моменти часу Хмельниччини. У сатиричній комедії «У Гайхан-Бєя», написаній 1912 р., коли знову почалося засилля реакції, драматург вдався до гротеску як засобу політичної сатири<sup>84</sup>.

Оригінальні драматичні твори В. Самійленка захопили лише трупи Л. Сабініна і П. Прохоровича, а спроба М. Садовського втілити «Чураївну» в стаціонарному театрі Києва залишилася тільки в режисерських чернетках. У 1919 р.

<sup>81</sup> Жулинський М. Г. Володимир Винниченко: поворот на Україну // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991. – С. 14.

<sup>82</sup> Винниченко В. Поворот на Україну. – Л., 1926. – С. 34.

<sup>83</sup> Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. – С. 178.

<sup>84</sup> Там само.



В. Самійленко виїхав в еміграцію, і критика 20–50-х рр. XX ст. майже не обговорювала його драматургії<sup>85</sup>. І. Франко стверджував, що В. Самійленко «раз у раз показував реальні картини живої дійсності або схоплені в дзеркалі своєї душі карикатури, не раз ближчі до дійсності»<sup>86</sup>. Драматург здійснив переклад низки п'єс, якими вже в 40–50-х рр. XX ст. скористалися деякі театри<sup>87</sup>.

На початку XX ст. відбуваються зміни – разом з усіма видами мистецтва драма й театр вийшли на новий шлях, поступово звільняючись від народницьких ідей, від принципу, що «театр сам собі ціль». М. Вороний, С. Петлюра, В. Винниченко, С. Черкасенко зуміли в цей час точно й об'єктивно аргументувати і теоретично та практично підкріпити процес європеїзації національної сцени.

Шукуванням нових мистецьких форм відзначалися тоді й нині призабуті драматурги: М. Підвисоцький (драма «В тенетах»), М. Глек (драма «Оксана»), О. Суходольський (драма «Хмара»), П. Барвінський (драма «Каторжна»), С. Черкасенко (драматичний ескіз «Жах»), Л. Яновська (драматичні сцени «У передрозсвітному тумані»), Б. Грінченко (соціальна комедія «На новий шлях»), І. Тогобочний (драма «Душогуби»), Дм. Грицинський (драма «Брат на брата»)<sup>88</sup>. Критика відзначала показ яскравої непересічної індивідуальності. Це особливо простежується в малодослідженій драматургії Гната Хоткевича (1877–1938). У трилогії «Лихоліття», «Вони», «На залізниці», написаній у 1905–1907 рр., відбито народні заворушення в містах і селах України саме цих літ, учасником яких був сам драматург. І тому п'єси стають ще й хронікою масових виступів на початку XX ст. Леся Українка охарактеризувала «Лихоліття» як новітню соціальну драму, де виясковано протиборство різних суспільних прошарків, відтворено людину як чинник дії. Тема драми – сутічка повсталого народу з чорносотенцями в 1905 р. Конфлікт вибудовується на зіставленні двох соціальних сил<sup>89</sup>. Деморалізований юрбі погромників протистоїть простий народ, який зводить барикади і стає на бій з напасниками. І саме тут, на барикаді, з натовпу постає «союз вільних особистостей», що, за Лесею Українкою, став важливою прикметою нової модерної драми<sup>90</sup>. Г. Хоткевич не наслідував сліпо композиції та структури тодішньої експресіоністичної драми, хоча в «Лихолітті» повсюди натрапляємо на її ознаки. Драму опублікували в 1906 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника». Її було відзначено першою премією на конкурсі драматичних творів і поставлено трупю Л. Сабініна. Згодом до неї зверталися різні театральні колективи. За свідченнями істориків театру, драму готував до постановки і театр товариства «Руська бесіда» під керівництвом Й. Стадника, однак цензура через гостроту п'єси дозволу на виставу не дала.

Тим часом драматичний малюнок «Вони» ще більше й вмотивованіше розповідав про складні соціальні ситуації 1905 р. Вони – це метафоричне відтворення словом у діалозі повсталі маси, яка вийшла на вулицю і не бо-

<sup>85</sup> Самійленко В. Твори: У 2 т. – К., 1956. – Текстологічний коментар О. К. Бабишкіна.

<sup>86</sup> Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37. – С. 201.

<sup>87</sup> П'єси В. Самійленка йшли у театрах Чернігова, Києва, Запоріжжя та ін.

<sup>88</sup> Драма Дм. Грицинського «Брат на брата» була з успіхом поставлена 1911 р. в театрі М. Садовського і трималася в репертуарі до 1920 р. Ставили її й інші театральні трупи. Перекладена російською мовою в 1916 р.

<sup>89</sup> Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. – К., 1960. – Вип. III. – С. 64.

<sup>90</sup> Там само.

їться пролити кров за свободу. Маса вимальовувалася по-особливому, через її сприйняття мешканцями багатого поміщицького салону. Вона діяла за лаштунками, наводячи страх на присутніх у будинку. У їх реакціях, уявленнях, оцінках, окремих репліках якраз і поставали ті, хто іменується «вони».

У 1906 р. Г. Хоткевич продовжує розвивати тему подій 1905 р. Знання побуту царської залізничної служби (автор тривалий час працював на залізниці в Харкові) дало йому змогу створити драму-хроніку «На залізниці». У ній дія розпочинається напередодні всеросійського страйку залізничників і закінчується розprawою карателів над робітниками. О. Ставицький справедливо зазначав, що в українській драматургії «не тільки того, а й пізнішого часу навряд чи знайдемо таку широку картину страйку, яку знаходимо у драматичній хроніці «На залізниці»»<sup>91</sup>. Тут чимало масових сцен, які зіткані з окремих реплік і уривків з розмов дійових осіб.

Дебютувавши 1902 р. драматичним етюдом «Чи повинен?», Г. Хоткевич залишив помітний слід у драматургії. З-під його пера й далі виходили модерні психологічні драми: «Емігранти», «Люблю жінчину»; драми з гуцульського життя «Гуцульський рік», «Практикований жовнір»; історичні драми «О полку Ігоревім», «Рогнідь»; тетралогія «Богдан Хмельницький» («Суботів», «Київ», «Берестечко», «Переяслав»), «Пристрасть». У них він так само приділяє увагу масовим сценам. Узагалі Г. Хоткевич часто у своїх п'єсах виводив образи мужніх, безстрашних людей, які долають життєві труднощі<sup>92</sup>.

Радянська критика докоряла драматургові за образ Богдана Хмельницького та надмірне цитування історичних документів. У п'єсах Г. Хоткевич трактував возз'єднання України з Росією як історичну помилку гетьмана і особливо доводив це в драмі «Переяслав».

Г. Хоткевич також стояв біля реформ української драми і театру, які були на часі, сприяв виробленню нових жанрів, професійному розвитку режисури та акторського мистецтва<sup>93</sup>.

Звернемося до цікавих з точки зору художньої майстерності драм і комедій Любові Яновської (1861–1933). Тривалий час театральна критика закидала письменниці, що її драматургічна творчість зводилася до традиційної соціально-побутової тематики. У 1905 р. вона переїздить з Полтавщини до Києва і, незважаючи на хворобу, активно включається в культурницьку діяльність. Великий успіх у цей час мала доопрацьована соціальна комедія «Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває» («Лісова квітка»), написана ще 1900 р., що несла в собі й новітні ознаки. Головна героїня наймичка-красуня Зінька в інтерпретації М. Заньковецької<sup>94</sup>, а пізніше Є. Зарницької, стала відкриттям вітчизняної сцени. У сюжеті йшлося про голодний 1898 рік, і на цьому тлі показано, як учитель Сергій та збідніла дворянка Оріяса допомагають хліборобам подолати лихо. П'єса чітко репрезентувала нову розробку конфліктної основи, щільно пов'язуючи характеристики героїв з добою<sup>95</sup>. Новітнім у ній стало те, що вона показала розшару-

<sup>91</sup> Ставицький О. Ф. Українська драматургія початку ХХ століття. – К., 1964. – С. 51.

<sup>92</sup> Там само.

<sup>93</sup> Див.: Український драматичний театр. Нариси історії: У 2 т. / За ред. М. Т. Рильського. – К., 1967. – Т. 1. – С. 347–349.

<sup>94</sup> Дурьлін С. Н. Мария Заньковецкая. – К., 1982. – С. 276–278.

<sup>95</sup> Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. – С. 182–184.

вання серед народників-просвітителів. Недарма її показували до 1917 р. майже півсотні театральних труп, які діяли на всій території України<sup>96</sup>.

Піднесення протесту, що ширилося в 1905–1907 рр., знайшло своє розв'язання і в наступних п'єсах Л. Яновської, що їх охоче брали в репертуар театр М. Садовського і трупи О. Суслова, Л. Сабініна, Д. Гайдамаки, О. Суходольського, Ф. Левицького, зокрема в драматичному нарисі «В передрозвітньому тумані». До цензури рукопис було подано наприкінці 1905 р., але, судячи з листування авторки, п'єса писалася під час самих подій. О. Ставицький відзначав, що герої цієї п'єси «все ясніше усвідомлюють, що чекати чого доброго від існуючих порядків не доводиться»<sup>97</sup>, а правду треба здобувати силою. Недарма в зачині драми устами безіменного селянина висловлено рішучий мудрий народний заклик: «Старій хаті скільки не давай піддержки, то все буде стара. А коли хоч нової, то зруйнуй стару до землі, вирівняй ґрунт, а тоді вже і новий заміс виготовляй»<sup>98</sup>. У п'єсі постає улюблений герой тодішньої драми й театру – інтелігент Василь, сповнений найблагородніших прагнень, «а саме поліпшити становище хлібороба в державі»<sup>99</sup>. Однак ті, кому він хотів слугувати, не змогли осягнути альтруїзму панича. Василю довелося подолати чимало перешкод, аби побачити невеликий промінь на обрії. Головною стала віра всіх у доброту. Л. Яновська у своїй драмі висвітлює думку, що селянство ще не знає, куди й за ким йти, що лише добродійництвом народному горю не зарадиш. Це був удар по народницьких ідеях<sup>100</sup>.

Відразу після написання п'єси було поставлено в грудні 1905 р. в Лохвиці на Полтавщині, а режисером виступила сама Л. Яновська. П'єсу і виставу високо поцінував Г. Хоткевич на сторінках «Літературно-наукового вісника» (1909)<sup>101</sup>. У трупі Ф. Левицького вистава трималася кілька років. М. Коцюбинський дивився їй і щоразу радів, що в українському театрі з'явилася вистава високого гатунку. Оригінальне тлумачення отримала п'єса і в трупі О. Суходольського, яку він показав у Сербії (1920).

Викриттю зажерливості й крутіства сільської верхівки присвячено драму «На Зелений Клин», яку Л. Яновська розпочала в 1900 р. й завершила в 1905 р. Проблема безземелля і переселення людей була болючою для українського села. У п'єсі виводився широкий загал: не тільки безземельна біднота, гурт верховодів, але й колоритний образ шукача правди та кращої долі – Трохим. У своїх діях він уже вмів відстоювати інтереси громади, картав інших за покірливість і терпеливість. Тут проглядала художня тенденція модерної драми, а саме: намагання виявити значну соціальну одиницю, яка б акумулювала в собі певні позитивні риси суспільного розвитку.

Перу Л. Яновської належать також драми «Повернувся із Сибіру», «Без віри», «Олена», «На сіножаті», «Людське щастя», «Огнений змії»<sup>102</sup>, де герої залишаються наодинці зі своїми роздумами. Письменини в цей час записує в щоденнику мудрі слова: «Навіки минули часи гопаків та героїв. Етнографічно-побутова

<sup>96</sup> Там само.

<sup>97</sup> *Ставицький О.* Українська драматургія початку XX століття. – С. 55–57.

<sup>98</sup> *Яновська Л.* Твори в двох томах. – К., 1959. – Т. 2. – С. 359.

<sup>99</sup> Український драматичний театр... – Т. 1. – С. 345–346.

<sup>100</sup> Там само.

<sup>101</sup> *Комаров М.* До української драматургії... – С. 23.

<sup>102</sup> «Огненного змія» через вісімдесят років після написання поставив Національний театр ім. І. Франка в 1993 р. (режисер В. Опанасенко).

драма в тісних рамках сільського життя теж уступає місце соціально-філософській, психологічній драмі»<sup>103</sup>. Цікавими і високохудожніми є інші драми, що з успіхом ішли в театрі: «Noli me tangere», «У підвалі (Жертви)», «Без віри». Вони були високо оцінені С. Єфремовим, М. Коцюбинським, Х. Алчевською, М. Сріблянським, Л. Старицькою-Черняхівською, О. Грушевським, Г. Хоткевичем<sup>104</sup>. Більшість п'єс Л. Яновської були удостоєні високих на той час нагород.

Особливу увагу театральних труп привернула драма «Жертви», бо авторка звернулася до питання про становище робітництва в Україні. Вона показала, що заклики й гасла нерідко залишаються порожнім звуком, якщо не підкріплюються ділами. Вистави за драмами Л. Яновської ішли в театральних трупах Ф. Левицького, О. Суходольського, І. Замичковського, С. Дякова, Л. Сабініна. Деякі з них переклав сербською П. Чугуй.

Драматургія Л. Яновської стала своєрідним містком між соціально-побутовою драмою XIX ст. і новою модерною драматургією з її особливою увагою до соціальних і суспільних тем.

Елементи модернізму, а більше символізму, властиві майже всім п'єсам Василя Пачовського, якого в Україні майже не знають театральні режисери і актори, хоча саме він об'єднав обидва напрями. Закінчивши Віденський університет 1909 р., митець оселився у Львові, де й розпочав свою творчу діяльність. Критика по-різному оцінювала його драми. Режисери Л. Курбас, В. Блавацький, Г. Юра, О. Загаров цінували їх. Про це свідчить і незвичайна вистава за драмою «Сонце Руїни», яку в жовтні 1922 р. поставив Г. Юра. Серед акторів – О. Ватуля (Дорошенко), Г. Юра (Сірко), В. Варецька (Прися), К. Кошевський (Семен), Т. Барвінська (Мавка), Т. Терниченко (Чауш), В. Кречет (Полковник), а також Ю. Смоліч, В. Сокирко, Л. Білоцерківський, О. Горська та ін.<sup>105</sup> Вистава пройшла понад 50 разів. Театр з успіхом показував її в Проскуріві (нині – Хмельницький), Вінниці, Кам'янці-Подільському й Могилеві-Подільському, і вона трималася в репертуарі до 1925 р. Сучасники називали і п'єсу, і виставу патріотичними, однак були й критичні виступи. Драма торкалася подій після зруйнування Запорізької Січі, і автор одним з перших сказав про це правдиво, базуючись на зарубіжних архівах<sup>106</sup>. Вона мала успіх і в театрі «Руська бесіда» (режисер Й. Стадник). Перу В. Пачовського належать і довершені драми «Золоті Ворота», «Роман Великий», «Гетьман Мазепа», «Дзвін слави князям». В «Енциклопедії українознавства» зазначено, що всі драматичні твори В. Пачовського «пройняті візією української державності й самостійності»<sup>107</sup>. В. Пачовський написав також символічну драму «Сон української ночі», драматичну гру-казку «Малий Ярослав Хоробрий», драматичну поему «Сріберний дзвін», «Сфінкс Європи»<sup>108</sup>. Л. Курбас грав у виставах за п'єсами драматурга і навіть підготував режисерський план постановки «Сонце Руїни» в 1918 р., однак через політичні обставини вистава не відбулася.

<sup>103</sup> Яновська Л. Твори в двох томах. – К., 1959. – Т. 1. – С. 27.

<sup>104</sup> Рада. – 1909. – № 69; Літературні вражіння. Огляд // ЛНВ. – 1909. – Кн. 1. – С. 138; 1909. – Кн. VII. – С. 134–141.

<sup>105</sup> Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. I. – С. 218.

<sup>106</sup> Там само.

<sup>107</sup> Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Торонто, 1966. – Т. 5. – С. 1965.

<sup>108</sup> Там само.

Подібна ситуація склалася і з драматургією Антона Крушельницького, автора п'єс «Семчишин», «Демон», «Артистка», «Герої», «Чоловік честі», «Де серце мовчить», «Зяті», «Філістер», «Орли» та ін., що були написані на початку ХХ ст., а деякі з них поставлені впродовж 1901–1911 рр. Майже всі його п'єси мали морально-побутову тематику, змальовували життєві ситуації на західноукраїнських землях на початку 1920-х рр. І. Франко зазначав, що цей драматург показав здебільшого безвихідь простої людини і «запустив глибоко зонд в безодню людської безхарактерності, фарисейства та підлоти»<sup>109</sup>. В. Блавацький та О. Загаров підкреслювали, що в драмах і комедіях А. Крушельницького дуже яскрава дійсність, стисла діалогічна мовленість, а дійові особи позначені аналітичною, психологічною достовірністю й виразністю і носять індивідуальні ознаки. Сучасна критика найбільше поціновує його трагікомедію «Орли», про яку схвально відгукнувся І. Франко. Це глибока сатира на псевдопатріотів з табору народоців. Два претенденти в депутати австрійського парламенту – адвокат Роговський і служитель культу Карпович – для досягнення своїх прихованих цілей використовують махінації, займаються підкупом голосів виборців, проголошують псевдопатріотичні гасла<sup>110</sup>.

Поміж представників модерної символістської драми був Олександр Олесь<sup>111</sup>. Свою драматургічну діяльність він розпочав у 1903 р., а з 1919 р. перебував в еміграції в Австрії та Чехії. Серед численних драматичних творів, які побачили сцену в Україні та за кордоном, були драми «По дорозі в казку», «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Злотна нитка» (з присвятою М. Лисенкові). Згодом ним були написані й видрукувані «Осінь», «Танець життя», «На свій шлях», «Хвесько Андибер», «Художники», «Вилітали орли», «Ніч на полонині». Деякі мали значну сценічну історію, перекладені на інші мови. У 1935 р. він завершив політичну трагедію «Земля обітована», де вперше в українській драмі розповідалося про жахи тоталітарного режиму. Основою твору послужила трагедія сим'ї драматурга А. Крушельницького, який 1933 р. приїхав з дітьми в Харків, а згодом його і всіх членів родини чекісти заарештували і розстріляли.

Вистави за драмами О. Олесь здійснювали Молодий театр під керівництвом Л. Курбаса, театр ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою на початку своєї творчої діяльності. У 1920 р. відбулися прем'єри за драмами «Осінь» (постановка Г. Юри), «Танок життя» (режисура С. Семдора). «Землю обітовану» поставив у театрі «Заграва» режисер В. Блавацький і зіграв у ній головну роль Шумицького Старшого.

Драму «По дорозі в казку» О. Олесь завершив 1910 р. У ній було порушено проблему взаємин героя і натовпу. Маса, що йде за Проводирем, зневірилася і побиває його камінням, кидає напризволяще і повертається в гущавину лісу, бо не вірить в силу ватажка, який вів її у світлу країну – Казку. Юрба повертається в морок, а за кілька кроків уже видніється небо, сходить сонце, яке обігріває все живе. Та юрби не було, залишався сам на сам тільки ватажок. Ця драма, а також «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя»<sup>112</sup> були поставлені й за рубежом, зокрема в США, Канаді, Чехії. Їхня сценічна умовність, підкреслена естетика символізму та мова півтонів ви-

<sup>109</sup> Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37. – С. 239.

<sup>110</sup> Див.: Барабан Л. І. Драма і театр в Україні першої половини ХХ ст. Невідомі матеріали. – Біла Церква, 2009. – С. 90–94.

<sup>111</sup> Справжнє прізвище Кандиба.

<sup>112</sup> Олександр Олесь. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 6–30; 108–122.

явили стильову своєрідність нової української драми. Більшість драм О. Олеся (а їх понад тридцять) – невеликі за обсягом, але дуже сценічні. Це справді драми настрою, що торкаються найінтимніших тем – кохання, відходу в небуття, душевних переживань. Критика радянських років звинувачувала драматурга в тому, що він пропагував безвихідність, поетизував хворобливість людської уяви. Утім, недосліджена і призабута драматургія О. Олеся є цікавим і оригінальним віддзеркаленням своєї доби.

До драматургії звертався і Степан Васильченко<sup>113</sup> (1878–1932). Його драматургічна спадщина за підтримки театру М. Садовського завжди мала успіх серед глядацької аудиторії і становить золотий фонд української драми початку ХХ ст. Серед поставлених – «Чарівниця», «На перші гулі», «Недоросток», «В холодку», «Зілля Королевич», «У жнива». За формою це переважно драматичні мініатюри з виразним лірично-символічним елементом. Критика зауважувала, що «нескладні за змістом і тематикою п'єси С. Васильченка приваблювали справжнім демократизмом, симпатією до трудової людини, іскристим гумором, щирістю почуттів»<sup>114</sup>. Драматург створив колоритні національні характери українських селян, юнаків і дівчат початку ХХ ст.

У 1917 р. С. Васильченко опублікував драму-мініатюру «Не співайте, півні, не вменшайте ночі». Згодом були написані «Куди вітер віє», «Під Тарасове свято», «Кармелюк», «Минають дні». На початку 1930-х рр. він працював у Першому державному театрі для дітей (Харків), і його пізніші п'єси писалися переважно для юнацтва.

«На перші гулі» і «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» просякнуті світлим оптимізмом юності. У 1912 р., коли в театрі М. Садовського йшла вистава «На перші гулі», то виконавці ролей Тимоша (І. Мар'яненко) і Олені (Єлизавета Хуторна), як зазначалося в пресі, не могли завершити діалог через бурхливі оплески. П'єсу перекладено російською, білоруською, румунською, сербською та македонською мовами. Г. Юра поставив її 1920 р. в театрі ім. І. Франка, і вона витримала понад двісті показів, потім її поновив А. Бучма і К. Кошевський у 1942 р., коли театр перебував під час Другої світової війни в евакуації в Ташкенті<sup>115</sup>.

Представником модерної і частково символістської драми виступив також і Спиридон Черкасенко (1876–1940). Його численні драми, комедії, інсценізації були в репертуарі майже всіх театральних труп, що працювали в Україні на початку ХХ ст. Більшість із них поставлені театром М. Садовського в Києві впродовж 1907–1920 рр.: «Газетна помилка», «Земля», «Повинен», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла», «Чорна Рада», «Страшна помста». В еміграції С. Черкасенко написав п'єси «Коли народ мовчить», «Северин Наливайко», «Ціна крові» (1930) про зрадництво Іуди, романтичну драму «Вельможна пані Кочубеїха» та ін. Особливо промовистою стала його мініатюра «Жах», у якій драматург помистецькому передав той стан, що охопив «власителя земельного маєтку». Дія відбувалася вночі в родині, яка не спала, охоплена страхом, бо чекала наймитів, які прийдуть з розплатою. У драмах «Старі гнізда», «Жарт життя», «Хуртовина» автор вирішував складні проблеми 1905 р. і прихід нової соціальної сили – робітни-

<sup>113</sup> Справжнє прізвище Панасенко.

<sup>114</sup> Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. – С. 184.

<sup>115</sup> Музи тоді не мовчали. – К., 1976. – С. 28–31.



ків<sup>116</sup>. У центрі «Казки старого млина» — образ інженера Вагнера, який приїхав у степовий край, щоб розбудувати там заводи і дати населенню заробіток, але зустрів шалений опір. Вистави за цією драмою йшли в театрі М. Садовського з аншлагами. Г. Юра в перший рік заснування театру ім. І. Франка (1920) у Вінниці поставив драму «Повинен». У 1922 р. режисер О. Корольчук в театрі ім. М. Заньковецької поставив аж дві вистави за п'єсами С. Черкасенка — «Чорна Рада» і «Земля». Цікаво з точки зору їх тлумачення йшли п'єси С. Черкасенка в трупах В. Коссака, П. Сороки та Товариства акторів під керівництвом В. Демчишина. На західноукраїнських землях театр ім. І. Тобілевича під керівництвом М. Бенцяля у 1932 р. дав оригінальне сценічне вирішення «Про що тирса шелестіла»<sup>117</sup>.

С. Черкасенко, перебуваючи в еміграції, написав і видав друком п'єси для молоді (а згодом вони були поставлені в Хусті, Мукачеві, Ужгороді) «Лісові чари», «Сміх», «До світла, до волі», «Чудо святого Миколая», а також соціальні драми «Еспанський кабалеро Дон Хуан і Розіта» та «Ціна крові», які широко йшли на сцені «Руського театру» в Ужгороді. Тут М. Садовський з успіхом поставив і «Про що тирса шелестіла»<sup>118</sup>. У 90-х рр. XX ст. п'єси С. Черкасенка йшли в театрах Львова, Тернополя, Чернівців, Миколаєва, Харкова, окремі з них перекладені російською, румунською, німецькою мовами і навіть екранізовані<sup>119</sup>.

У драмі «Вельможна пані Кочубеїха» він переглянув тенденційне уявлення про діяльність генерального судді Василя Кочубея та його родини, і засудив його зрадницький вчинок.

Довершену модерністичну символістську драматургію Людмили Старицької-Черняхівської (1868–1941) театрознавство, починаючи з 1922 р., відносило до націоналістично-буржуазної. Поетична трагедія «Гетьман Дорошенко» мала найбільшу популярність у 20-х рр. XX ст. Мисткині дорікали, що Петра Дорошенка вона зробила трагедійним героєм, який «у безвихідному становищі взявся рятувати Україну і не зміг, бо народ не мав терпіння й одваги нести неминучі жертви в боротьбі»<sup>120</sup>. Насправді ж у п'єсі причиною поразки гетьмана стала зрада полковників, шпигунство та диверсії. У 1917 р. Л. Старицька-Черняхівська завершила трагедію «Останній сніг» про зруйнування Запорозької Січі, і театр М. Садовського показав цю виставу, перебуваючи в еміграції.

За свідченням книжкової палати в Харкові трагедію «Іван Мазепа» було викинчено 1926 р., її видрукувала «Книгоспілка», однак весь тираж було знищено. Кілька врятованих екземплярів зберігаються в книгосховищах поза межами України. Перевидання було здійснено за харківським текстом 1926 р. в Нью-Йорку; там його показували окремі театральні двомовні колективи. Л. Старицька-Черняхівська мала у своєму доробку ще такі модерні драми: «Сапфо», «Аппій Клавдій», «Розбійник Кармелюк», «Богдан Хмельницький» (спільно з М. Старицьким), «Іван Мазепа», «Крила»; вона вдало пристосувала для сцени староукраїнську драму «Милость Божия» та драму «Сватання у царя Латина» (за «Енеїдою» І. Котляревського), а також трагедію О. Барвінського «Павло Полуботок».

<sup>116</sup> Див.: Український драматичний театр... — Т. І. — С. 354.

<sup>117</sup> Черкасенко С. Твори в двох томах. — К., 1991. — Т. І. — С. 5–42.

<sup>118</sup> Ігнатювич Г. Від гасниці до рампи. — Ужгород, 2008. — С. 177.

<sup>119</sup> Там само.

<sup>120</sup> Український драматичний театр... — Т. І. — С. 355.



Водночас мисткиня нерідко виступала як історик театру, театральний критик, перекладач. Іноді вона сама виступала на сцені, зрештою, Л. Старицька-Черняхівська на початку XX ст. здійснила перше дослідження з історії українського національного театру (1908), стала автором глибоких статей про М. Садовського, В. Самійленка, Г. Барвінську, Л. Толстого та ін.

\*\*\*

Період розвитку театру і драми 1900–1920 х рр. – цікавий, складний і суперечливий, віддзеркалював розмаїття стилевих пошуків в українській літературі й мистецтві та ототожнювався з новою мистецькою течією європейського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. модернізмом. Риси нового стають предметом художнього пошуку багатьох діячів української сцени, виразно проступають у драматургії, режисурі та акторському мистецтві. Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська, Г. Хоткевич, С. Черкасенко, С. Васильченко як виразники нового художнього мислення акумулюють у своїй творчості стильові особливості реалізму, романтизму, неоромантизму, імпресіонізму та символізму.

Відхід від традиційних засобів української сцени викликав критичні зауваження майстрів сцени і слова та супроводжувався дискусіями. Зокрема, українських митців звинувачували в байдужості до проблем суспільно-політичного характеру, а модернізм подекуди трактували як декадентство. Утім, у цих складних умовах український театр і драма зростали у своїй професійності, європеїзувалися. Цим шляхом ішов стаціонарний театр М. Садовського, театри Товариства «Руська бесіда» у Львові, Товариства «Просвіта» в Ужгороді та «Молодий театр» під керівництвом Л. Курбаса в Києві. Переживаючи період інтенсивних пошуків нової мистецької правди і втілюючи нове образне бачення світу на сцені, вони розширювали репертуарні рамки, оновлювали художньо-стильову палітру українського театру та апелювали до європейських художніх течій і напрямів. Однак умови існування українського театру і драми перших десятиліть XX ст. не завжди давали змогу повноцінно реалізувати у своїй художній практиці твори вітчизняної модерністської драматургії.

І все ж нові життєві колізії, як і мистецько-художні тенденції того часу, давали поштовх до новаторських зрушень, сприяли засвоєнню здобутків європейських театрів, що позначалося на репертуарній політиці, примножувало досвід режисерів, сприяло підвищенню акторської майстерності, збагачувало всю українську сценічну культуру.

**1.2. Виникнення фахових видань та становлення професійної вітчизняної театральної критики.** Відсутність української періодики в межах тодішньої Російської імперії до 1906 р. спричинилася до того, що професійної української мистецтвознавчої журналістики до середини 1910 р. майже не існувало. Перший український мистецький журнал «Артистичний вісник» з'явився в Галичині в 1905 р. Його на власні кошти спільно із «Союзом співацьких і музичних товариств» видавали художник Іван Труш і композитор Станіслав Людкевич. Відповідальним редактором і редактором мистецтвознавчої літератури цього місячника був Труш; редакцією музичної частини журналу займався Людкевич. Активну участь у підготовці й добір літературного матеріалу брав Іван

Франко. У цьому журналі, який виходив лише впродовж року, було видруковано кілька важливих матеріалів про театр, зокрема дві публікації І. Труша стосовно необхідності побудови приміщення для українського театру: «Наш проєктований театр» та «Новий театральний будинок і вигляди на будуче», а також стаття І. Франка «Наша театральна мізерія».

З 1906 р. по 1912 р. питання українського театру ретельно висвітлювали в російських та українських періодичних виданнях «Рада», «Хлібороб», «Новая заря» (Катеринодар), «Українська хата», «Рампа и жизнь», «Літературно-науковий вістник», «Сяйво», «Каменярі», «Неділя», «Рідний край», «Діло», «Дніпрові хвилі», «Світло» та ін. Серед авторів статей, присвячених питанням театру, можна відшукати чимало відомих імен, а саме: Миколу Євшана, Івана Липу, Василя Грицяя, Олену Пчілку, Людмилу Старицьку-Черняхівську, Івана Франка, Григорія Шерстюка, Костянтина Арабажина, Кирила Стеценка, Гната Хоткевича, Софію Русову, Якова Стоколоса та ін. Однак найбільшу цінність мають критичні виступи Симона Петлюри, Миколи Вороного, Івана Стеценка, Сергія Єфремова, Всеволода Чаговця.

Однією з перших із великою аналітичною статтею «Двадцятип'ятиліття українського театру» в 1906 р. виступила в тижневику «Русская мысль» С. Русова. В «Историческом вестнике» В. Уманов-Каплуновський опублікував матеріал «М. Кропивницький і південно-руський театр».

Від 1906 р. на Наддніпрянській Україні почала виходити перша українська щоденна газета «Рада», видавцем якої став відомий культурний діяч і меценат Є. Чикаленко. Дописи з питань театру, авторами яких були Антон Вечерницький (справжнє ім'я – Олександр Кузьмінський), Володимир Старий (Королів), Ан. Василько (Андрій Ніковський), Провінціал (Спиридон Черкасенко) та ін., регулярно з'являлися на сторінках «Ради». Від 1907 р. великі оглядові статті, присвячені проблемам українського театру, почав друкувати журнал «Україна», що постав як україномовне продовження об'ємного російськомовного часопису «Киевская старина», заснованого «Старою Громадою», фактично єдиного періодичного видання, яке висвітлювало українську історію та культуру й виходило з 1882 р. по 1906 р.

Саме в «Україні» була видрукована одна з перших дискусійних статей, присвячених проблемам української сцени, – «Український театр в 1906 р.» Леоніда Пахаревського, а слідом за нею вийшла низка публікацій щодо майбутнього вітчизняного театального мистецтва. У 1907 р. Дмитро Дорошенко опублікував статтю «До двадцятип'ятилітнього ювілею артистичної діяльності Миколи Садовського», в якій чи не вперше були визначені особливості творчої манери М. Садовського як режисера та специфічні ознаки його акторської гри.

Згодом була опублікована стаття Л. Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру», в якій ґрунтовно й об'єктивно простежено шлях української сценічної культури та драми, особливо після 1882 р. Висвітлюючи історію театру, Л. Старицька-Черняхівська разом з історико-теоретичними викладами та подачею різноманітних фактів наводила й численні маловідомі факти, епізоди, очевидцем яких вона була. Цінним є й те, що Л. Старицька-Черняхівська вперше провела паралелі між діяльністю укра-

їнської сцени й театрами Росії, Польщі, частково Франції, та зазначила, що жорсткі цензурні умови до 1905 р. аж ніяк не сприяли професійній підготовці режисерів і акторів<sup>121</sup>.

Український гуманітарний журнал «Літературно-науковий вістник», який виходив загалом протягом трьох десятиріч у різних містах України та за кордоном, можна поцінювати як найсолідніше та найвпливовіше вітчизняне видання у сфері літератури й мистецтва. Від 1900 р. цей часопис, редакція якого 1907 р. перебралася зі Львова до Києва, почав активно писати про українські трупі в Києві, про модерністську українську драматургію та театр. На його сторінках, як знаки часу, відбилися всі значні літературно-мистецькі події, він ставав своєрідним плацдармом для злету нових творчих постатей. Майже всі дискусії з питань мистецтва початку ХХ ст. розпочиналися на його шпальтах. Водночас більшість матеріалів, що стосувалися нових напрямів у мистецтві, в цьому часописі мала дискусійний та констатуючий, а не аналітичний характер. Дописувачі «Літературно-наукового вістника» намагалися ретельно зафіксувати та описати нові явища в мистецтві, як, наприклад, у докладній статті «Франк Ведекінд» Миколи Цеглинського про німецького драматурга, поданій у двох номерах часопису за 1910 р. Але аналітичний, порівняльний огляд нових течій та напрямів або ж їхнє маніфестування на сторінках цього видання були майже відсутні.

Загальний емпіричний стиль часопису позначився й на матеріалах про театр. В основному подавали невеличкі замітки й повідомлення про вистави, діяльність аматорських гуртків, нові українські п'єси, інколи оглядові статті, серед яких можна відзначити допис Ю. Тищенка (під псевдонімом Сірий) «Український театр в Києві 1908/1909 рр.», присвячений театрові М. Садовського, та публікацію А. Ніковського «Останній сезон нашого театру» про нагальні проблеми розбудови національного театру.

Багато відомостей про український театр, акторів, про вистави, здійснені різними трупами Центральної України та Галичини, на сторінках «Літературно-наукового вістника», починаючи з 1899 р., постійно публікував С. Єфремов. Цікавими є його огляди, есеї про акторів, зокрема про М. Кропивницького, І. Тобілевича, Євгенію Боярську, а також про заборону українських п'єс царською цензурою. Серед інших публікацій Єфремова – аналітичні огляди «Український театр за 1902 р.», «Українські вистави у Сімферополі» (1901), «Українські вистави для народу в Одесі» (1900).

Чи не єдиним прикладом театрознавчої аналітики стала стаття М. Вороного «Театральне мистецтво і український театр». Нарис М. Вороного можна назвати взірцевим навіть з точки зору тогочасної театрознавчої аналітики, настільки всеосяжним щодо загальноєвропейських та національних театральних проблем він є. Життя тогочасного українського театру подано на тлі європейського та російського театального мистецтва, згадані імена провідних драматургів, режисерів, художників, акторів, як-от: А. Шніцлера, Ф. Ведекінда, Г. Гауптмана, М. Рейнгардта, Г. Фукса, Б. Коклена, і все це задля того, аби визначити перспективи розвитку вітчизняного театру.

---

<sup>121</sup> *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років... // Україна. – 1907 – Кн. 10. – С. 44–95; Україна. – 1907. – Кн. 11–12. – С. 280–346.

Один із перших українських політико-економічних та літературних часописів «Рідний край» почали видавати в Полтаві (1906–1907), а потім у Києві (1907–1914) під редакцією Олени Пчілки. Журнал був налаштований на популяризацію української літератури та мистецтва в цілому, а тому поруч із текстами письменників-народників Панаса Мирного та Івана Нечуя-Левицького тут друкували етюди й поезії модерністів Олександра Олеся, юних Павла Тичини та Якова Мамонтова. Питання театру також були висвітлені на шпальтах цього видання, зокрема, публікації актора П. Коваленка під псевдонімом Юрко Яворенко регулярно виходили на сторінках «Рідного краю».

Доволі багато матеріалів, присвячених театральному мистецтву, як професійному, так і аматорському, містив катеринославський журнал «Дніпрові хвилі», який виходив впродовж 1910–1913 рр. Тут друкували аналітичні огляди катеринославських гастролей труп М. Садовського, Трохима Колесниченка, Олексія Суходольського, вистав аматорського гуртка в с. Мануйлівка. І саме на сторінках цього журналу наприкінці 1911 – на початку 1912 рр. розгорілася одна з найзапекліших дискусій щодо діяльності театру М. Садовського в Києві та його небажання оновлювати театр молодими акторами – випускниками Музично-драматичної школи М. Лисенка. Дискусію інспірував український громадський діяч М. Жученко, а відповідь йому в київській газеті «Рада», захищаючи театр Садовського, надрукував В. Старий (Королів). Наступною знову стала стаття М. Жученка із закидами М. Садовському, відповідаючи на які М. Садовський надіслав до редакції «Дніпрових хвиль» різкого відкритого листа, в якому безапеляційно заявляв: «Сучасний Український театр, який притулювся в Київському Народнім домі, – мій. Мій, кажу, бо удержую його я на свій власний кошт. Тому ще раз питаю Вас, пане, чого Ви лізите в чужу хату?»<sup>122</sup>

У 1909 р. почав виходити новий київський часопис «Українська хата» – перше естетськи зорієнтоване українське видання, яке заклиало митців не обмежуватися народницько-просвітницькими ідеалами та вивести українське мистецтво за межі провінційності. «Українська хата», що видавалася в 1909–1914 рр. Павлом Богацьким (псевдонім – Я. Стоколос) та Микитою Шаповалом (псевдонім – М. Сріблянський), наче підхопила такі тенденції розвитку модерністичного мистецтва в Україні, які намагалося зреалізувати львівське мистецьке об'єднання «Молода Муза». Будучи радикально налаштованим українським громадським діячем і вважаючи все створене до Івана Котляревського неукраїнським, М. Шаповал разом із критиком М. Євшаном відстоював на сторінках цього видання саме модерністські тенденції в українському мистецтві, дорікаючи іншим вітчизняним виданням за відсталістю та консерватизмом.

На сторінках «Української хати» виступали О. Кобилянська, О. Олесь, М. Рильський, М. Чернявський, Г. Журба, П. Тичина, М. Семенко, Я. Мамонтов, Х. Алчевська, Г. Хоткевич, М. Євшан, М. Сріблянський, Б. Лепкий, О. Грицай, М. Могилянський. Журнал мав на меті «пробудження національної свідомості серед нашого суспільства і розвиток рідного письменства,

<sup>122</sup> Садовський М. Лист до редакції // Дніпрові хвилі. – 1912. – № 3. – С. 47.

культури і штуки»<sup>123</sup>. Так само парадоксально, як ідеї «мистецтва задля мистецтва» і «чистої краси» співіснували з проповіддю «хатянами» національної ідеї, на обкладинці «Української хати», намальованій художником Миколою Самокишем, поєднувалися елементи української етнографії та вишуканість модернізму. Сторінки журналу прикрашали різноманітними національними мотивами, представляючи Україну через поєднання символіки національного пейзажу, натюрморту та орнаменту.

Про нові тенденції у вітчизняному мистецтві писали критик О. Грицай, поет і публіцист М. Євшан, літературознавець і мистецтвознавець М. Шаповал, які боронили те, що називали тоді модерністськими тенденціями українського мистецтва; постулювали утвердження нової модерністичної України, що належить до модерністичного Заходу. Безумовно, на формування поглядів П. Богацького та М. Євшана, які проповідували тезу про виховання моралі сильним і самотнім індивідом, творення нації силою національного духу, вплинула філософія Ніцше.

Найактивніше й доволі полемічно про театр на сторінках цього часопису висловлювався під псевдонімом Я. Стоколос один із засновників журналу – Павло Богацький. Переважна більшість статей Я. Стоколоса – це великі критичні статті з оглядом поточного репертуару та пропозиціями реформування організаційних принципів української сценічної діяльності. Показовою в цьому сенсі є остання стаття Я. Стоколоса про театр на сторінках «Української хати» – «Театральні замітки» (1914. – № 1), майже повністю присвячена кризовому стану трупі М. Садовського. Своєрідною адвокатською відповіддю на критику П. Богацького стала публікація (1914) в «Літературно-науковому вістнику» літературного й театрального критика А. Ніковського «Останній сезон нашого театру»<sup>124</sup>.

Причини деградації найкращої української трупі, на яку вітчизняна інтелігенція покладала всі надії щодо оновлення національного театру, А. Ніковський – у майбутньому провідний український літературознавець – вбачав не так у часі теперішньому, як у минулому: минуле тягло до «Шантрапи» – так назвав свою комедію про мандрівну українську трупу П. Саксаганський. Але серед позитивного молодий критик безперечно відзначав постановки нової української драми і насамперед п'єс В. Винниченка, чию драматургію, а головне суспільно-політичну позицію 1914 р. хатяни не приймали<sup>125</sup>.

Хатяни, як заведено називати авторів «Української хати», вступали в дискусію з питань українського театру з дописувачами журналу «Дзвін» (1913–1914), видавцем якого був В. Винниченко. На сторінках цього ліво-радикального літературно-науково-артистичного видання друкували твори самого В. Винниченка («Молода кров») і Лесі Українки, статті українських політичних діячів Дмитра Донцова і Лева Юркевича, а також лірику молодих

<sup>123</sup> Животко А. Історія української преси. – К., 1999. – С. 216–218.

<sup>124</sup> Ніковський А. Останній сезон нашого театру // Літературно-науковий вістник. – 1914. – Річн. XVII. – Т. LXV. – Кн. III. – С. 494–500.

<sup>125</sup> Євшан М. Українська література в 1913 році // Українська хата. – 1914. – № 1. – С. 39–49; Сріблянський М. «Те, що дає радість життя» // Українська хата. – 1914. – № 5. – С. 373–385.

українських поетів. Із «Дзвоном» плідно співпрацював український художник Охрім Судомора, який створив для цього журналу обкладинку, визнану однією з кращих серед українських часописів 1910-х рр.

Журнал «Ілюстрована Україна», який містив чималу кількість матеріалів, присвячених театральному мистецтву, виходив під редакцією провідного українського історика Івана Крип'якевича в 1913–1914 рр. у Львові. Від інших видань його відрізняла велика кількість і висока якість фотографій, численні репродукції. Тут публікували чимало розвідок про Тараса Шевченка, Миколу Лисенка, була стаття з нагоди ювілею актриси Ганни Борисоглібської, а також огляди діяльності театру Товариства «Руська бесіда» С. Чарнецького.

Журналом, що мав би дати цілісну та об'єктивну картину тогочасного мистецького життя в Україні, об'єднати, синтезувати не тільки різні види мистецтва, а й представників різних естетичних уподобань, повинен був стати місячник «Сяйво», який виходив у 1913–1914 рр. Згідно з мемуарами, видання цього першого українського мистецького журналу на Наддніпрянській Україні, який мав повноцінно відтворювати картину вітчизняного культурного життя, ініціював у 1913 р. юний випускник київської гімназії Василь Миляєв (пізніше – відомий український режисер, учень Леся Курбаса, Василь Василько) та його товариш, молодий художник Павло Комендант<sup>126</sup>. Не маючи жодної фінансової підтримки, часопис, редактором-видавцем якого став провідний актор театру М. Садовського Олександр Корольчук, видавали фактично на громадських засадах і завдяки особистим знайомствам та підтримці друзів. До роботи над цим виданням В. Василько залучив не лише мистецьку молодь, але й директора Київського міського музею Миколу Біляшівського, композитора М. Лисенка, критика Івана Стешенка, скульптора Федора Балавенського та багатьох інших.

На сторінках «Сяйва» можна відшукати матеріали, присвячені майже всім видам творчої діяльності: від різьблення по дереву та вишивки до публікації драматургічних текстів і тонкої лірики. Тут друкували фундаментальні розвідки, присвячені творчості українських митців, та рецензії на вистави, тексти нових п'єс і ноти, публікували фотографії старих церковних споруд і репродукції картин Т. Шевченка. Мистецьким оформленням та змістовним наповненням часопис «Сяйво» наче уособлював ідею модерністського еkleктизму. Адже майже всі прояви модерністського мистецтва – символістський, декоративний, національно-традиційний, футуристичний та ранньоавангардний – збереглися для нащадків завдяки друкованим рядкам київського «Сяйва».

З театрознавчими розвідками на сторінках «Сяйва» в основному виступав І. Стешенко. Протягом 1913–1914 рр. І. Стешенко видрукував у «Сяйві» цілу низку критичних статей, присвячених драматургії В. Винниченка та її сценічному втіленню на сцені театру М. Садовського. У цьому ж часописі він продовжував друкувати свою фундаментальну працю «З історії української драми», перші частини якої побачили світ ще в 1907–1908 рр.,<sup>127</sup> і яка, по суті,

<sup>126</sup> Василько В. Театру віддане життя. – К., 1984. – С. 51–54.

<sup>127</sup> Стешенко І. Історія української драми // Україна. – 1907. – № 10. – С. 1–19; № 12. – С. 370–435.



була першою спробою написати історію вітчизняного театрального мистецтва. Крім І. Стешенка, статті про театр на шпальтах «Сяйва» виходили за підписами *Benevelus* та *Mortalis* (В. Василько), були також публікації С. Русової та Д. Мови.

Подібно до долі більшості інших українських часописів, із початком Першої світової війни видання «Сяйва» припинилося, але на зміну йому в 1915 р. прийшов єдиний номер українського мистецтвознавчого місячника «Мистецтво». «Мистецтво» в 1915 р. намагалося продовжити традиції свого попередника й творчо поєднати архаїку та модерн, новітнє осмислення мистецтва та повагу до художніх традицій.

Біля джерел українського фахової критики й театрознавства на початку ХХ ст. стояли вищезгадані талановиті мистецтвознавці М. Вороний, І. Стешенко, В. Чаговець, С. Петлюра, М. Євшан, П. Богацький, Я. Стоколос, критики Антон Вечерницький, Володимир Старий, Петро Карманський, Михайло Лозинський та ін.

Місце С. Петлюри в розвитку мистецької думки кінця ХІХ – початку ХХ ст. особливе й визначається не тільки тією історичною роллю, яку він був покликаний згодом відіграти, але й тим, що підніс тогочасну критичну думку до європейського рівня. С. Петлюра в часи свого становлення як громадського діяча був неординарним, високоєрудованим знавцем, критиком, істориком розвитку театру в Україні. Він зарекомендував себе як театральний критик, історик і теоретик сценічної культури, підтримав професіональний стаціонарний театр М. Садовського в Києві, допоміг йому досягти найвищого піднесення.

Симпатії С. Петлюри впродовж останніх років ХІХ ст. були на боці соціально-романтичного театру М. Кропивницького та М. Старицького, а також драматургії І. Тобілевича. Суперечки, що точилися в той період стосовно того, яким повинен бути український театр, були гострими й запеклими. Але залишилася домінантною думка С. Петлюри, що театральне мистецтво не повинно відмовлятися від віковичних традицій. Відзначаючи особливість кращих традицій минулого української сцени, він водночас вказував на необхідність їхнього творчого осмислення та розвитку, насичення їх естетичними шуканнями власної епохи.

Найбільш плідним видався для С. Петлюри 1907 р., коли почала легально формуватися національна інтелігенція, і коли в духовну структуру українського народу влилася нова хвиля драматургів. Цього року С. Петлюра написав свої кращі театральні-критичні матеріали, огляди, рецензії, рівних яким і досі немає. Серед них: «Про союз українських акторів» (Україна. – Кн. 7–8. – Ч. 2. – С. 1–17); «Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)» (Україна. – Кн. 9. – Ч. 2. – С. 19–30); «До ювілею Марії Заньковецької» (Україна. – Кн. 2. – Ч. 2. – С. 34–63). Широкого розголосу в 1907 р. серед громадськості набули й такі виступи С. Петлюри, як «Український театр і новий репертуар в трупі Миколи Садовського» (Україна. – Кн. 12. – С. 73–75) та «На бенефіс М. Заньковецької» (Рада. – № 99). Тоді ж тиражем у тисячу примірників було видруковано драму забутого нині Євгена Чирикова «Євреї» в перекладі Л. Пахаревського з передмовою С. Петлюри «Уваги про завдання українського театру» (Київ: друкарня С. Борисова. До вистави дозволена 20 червня



1907 р. № 7522). Становищу українського театру та його митцям С. Петлюра присвятив статтю «Лист до українських акторів-працівників українського театру» (Рада. – № 170). У 1908 р. він опублікував дві великі статті «Про життя і працю українських артистів» (Слово. – 1908. – Ч. 6) та «Украинская деревня и ее драматург» (Карпенко-Карый, Тобілевич) (Мірѣ. – 1908. – Ч. 3. – С. 40–42), а також інші матеріали, частину з яких не віднайдено й досі.

Серед усіх тих, хто писав про український театр початку ХХ ст., С. Петлюра був першим критиком, який опікувався й підтримував переклади зарубіжних п'єс українською мовою, та хто гуртував театральні сили на власних матеріально-економічних засадах. На зразках драматургічної та акторської майстерності Карпенка-Карого (Івана Тобілевича) та М. Заньковецької він показав увесь обшир та можливості українського театру, визначив його проблематику, яку й досі не вміють і не хочуть опрацювати драматурги. Глибокою за змістом стала і його ґрунтовна стаття, присвячена пам'яті І. Тобілевича, де зазначено, що саме він у ХІХ ст. був одним із творців нового українського театального репертуару та одним із тих найкращих каменярів, які вміло клали міцну артистичну цеглу під будівлю вітчизняного театру. Однією із заслуг І. Тобілевича як драматурга, на думку С. Петлюри, стало те, що він не пішов у своїй творчості «дорогою стопцьованих шаблонів», а показав бідне, обшарпане тодішнє українське село з тисячами злиднів, які визирали з кожної хати, «з темною хмарою темноти, що заставляє собою і душу і мозок селянина»<sup>128</sup>.

С. Петлюра у своєму доробку з театально-критичних досліджень не лише дав оцінку українському театальному процесові початку ХХ ст., але й визначив роль усіх його складових частин, намітив шляхи його розвитку. У статті «Уваги про завдання українського театру», базуючись на тогочасній духовній ситуації, він зазначав, що українська драма має стати драмою боротьби та соціальних катастроф. «Застарілість п'єс українського репертуару відчувається вже громадянством нашим, і питання про оновлення його або навіть цілковиту зміну його на новий починає – щодалі – набирати все ширшого інтересу». Визначаючи тематичну застарілість окремих п'єс українських драматургів, він піклується про новітню модернову драматургію, надає перевагу драмам соціальної спрямованості. С. Петлюра зазначав: «Театр український треба зробити тим місцем, куди всі страдалці нашого краю будуть поспішати, щоб набрати там сил, почути в собі енергію і бадьорість для боротьби з контрастами життя – в артистичному змалюванні їх драматургом»<sup>129</sup>.

Дав він оцінку й українській драматургії: «Уславлена драма вкраїнська, наскрізь перейнята щиро-народними тенденціями, справді соціальною не була. Вона культивувала від початку нового театру вкраїнського або етнографізм, або малювання буденного життя – чи то родинного, чи то більш ширшого [...] Українські драматурги були синами свого віку і свого класу і, будучи в ліпшому разі буржуазними народолюбцями, крізь буржуазну при-

<sup>128</sup> Петлюра С. Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенко-Карого) // Петлюра С. Статті. – К., 1993. – С. 14.

<sup>129</sup> Петлюра С. Уваги про завдання українського театру // Там само. – С. 43.

зму пропускали у своїй творчості факти соціального життя...»<sup>130</sup> С. Петлюра був впевнений у тому, що «сумне становище нашого театру й ненормальний напрям сучасної драми вкраїнської – явище часове». А визначаючи шляхи розвитку майбутньої української драматургії та театру, він підтверджував це думкою реформатора музичного мистецтва Рихарда Вагнера: «Штука і соціальний рух – мають однакову мету. Та ні перша, ні другий не можуть осягти її, коли не будуть йти до неї спільно. Мета ця – красивий і могутній чоловік. Хай же революція дає йому силу, а штука – красу»<sup>131</sup>.

Маючи власну чітку позицію стосовно всього, що відбувалося в духовному бутті України, С. Петлюра спирався на тверезий і критичний розум та гостре перо, а також на власну високоорганізовану громадянську свідомість. Він критикував те, що, на його думку, не відповідало завданням будови нової соборної держави. Так, у статті, присвяченій оцінці збірки «Дзвін» та її видавця В. Винниченка, він констатував, що в ній центральне місце займала п'єса того ж таки В. Винниченка «Щаблі життя», і, позитивно ставлячись до його драматургічної творчості, зазначив, що «Винниченко любить давати своїм п'єсам претенціозні заголовки – “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Щаблі життя”. На великий жаль, зміст п'єс, розроблення тем і питань стоїть в дизгармонії з ефективними заголовками»<sup>132</sup>. С. Петлюра вважав, що до проблем, які порушував у своїх п'єсах В. Винниченко, можна і навіть потрібно звертатися митцям. Річ у тому, як і з яких позицій це осмислюється, і як ці питання розв'язуються на підмостках сцени.

Найповніше майстерність С. Петлюри як театрального критика розкрилася в його есеї про М. Заньковецьку, де аналіз її артистичної діяльності досяг вершин європейських театрознавчо-критичних суджень, а розуміння сценічної природи акторської творчості – небувалої глибини. «Заньковецька, – писав він, – геніальний талант і, як кожен геній, – многогранний»<sup>133</sup>. Порівнюючи її з Т. Шевченком, який був поетичним виразником національного страждання, С. Петлюра зазначав, що М. Заньковецька на сцені стала артистичним символом українського горя. Ґрунтовно та кваліфіковано розбираючи різнопланові образи, створені М. Заньковецькою, С. Петлюра перший наголосив на тому, що її талант розкривався в ролях різного значення та амплуа, в яких трагізм щільно єднався з побутовим елементом, а комічна деталь була органічною в натурі виведеного жіночого характеру.

У 1907 р. завдяки піклуванню та матеріальній підтримці С. Петлюри побачили світ «Примари» Г. Ібсена в перекладі Марії Загірної. Симон Петлюра підтримав також виставу «У золотих кайданах» Октава Мірбо (переклад Бориса Грінченка), постановку якої схвалив С. Єфремов у «Раді» (1908. – Ч. 100). Завдяки С. Петлюрі було надруковано п'єсу «Муки українського слова» Л. Старицької-Черняхівської (Літературно-науковий вістник. – Кн. 12. – С. 369–981). С. Петлюра також заохотив М. Садовського, аби той пристосував «Енеїду» І. Котляревського для сцени. Відомо, що в

<sup>130</sup> Там само. – С. 46.

<sup>131</sup> Там само. – С. 49.

<sup>132</sup> Там само. – С. 64–68.

<sup>133</sup> Там само. – С. 28.

1916–1917 рр. саме С. Петлюра благословив Василя Авраменка, згодом всесвітньовідомого хореографа й актора, піти вчитися на драматичний факультет Інституту М. Лисенка і працювати в театрі М. Садовського.

Театрознавчі ідеї С. Петлюри були розвинуті в працях М. Вороного. М. Вороний ще з дитинства почав захоплюватися виступами трупи М. Кропивницького, яка час від часу приїздила в Катеринослав із виставами. Одержавши ґрунтовну освіту у Віденському та Львівському університетах, від 1895 р. він зайнявся театральною діяльністю, був актором, режисером, критиком, громадським діячем, працював у статистичному управлінні Чернігівської губернії. У 1897–1902 рр. Вороний – актор на героїчні ролі в трупі М. Кропивницького.

Перші публікації в галузі театральної критики були зроблені М. Вороним для тижневика «Життя і слово», який видавали у Львові. Одну з найкращих ранніх публікацій було надруковано в журналі «Зоря» (Львів) у 1896 р. під назвою «Наші артисти в сценах», тобто детально описано фоторепродукцію українських, як зазначив автор, «наших знаменитих артистів і артисток»<sup>134</sup> в ролях. Першою йшла М. Заньковецька в ролі Харитини («Наймичка» І. Тобілевича), далі – Г. Затиркевич-Карпинська в ролі чепурної сільської молодиці, М. Кропивницький – в образі Макогоненка з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, а в образі Возного – П. Саксаганський, і, нарешті, М. Садовський у ролі молодого січовика Тараса з драми І. Тобілевича «Бондарівна». На закінчення текстівки М. Вороний констатував, що саме М. Садовський є «ліпшим виконавцем на українській сцені. Від його рухів, голосу і співу так і віє суто народним духом; надто щодо співу – нема іншого артиста на Україні, що міг так цілковито народно, з усіма відтінками, відспівати українську пісню, як М. Садовський»<sup>135</sup>.

Серед театрознавчих матеріалів М. Вороного кінця XIX ст. виділяються стаття «Марко Кропивницький», надрукована в «Зорі» за 1897 р., та тоді ж таки видана рецензія на драму «Вій» М. Кропивницького за М. Гоголем в постановці самого М. Кропивницького. У статтях після 1900 р. відображено особистий досвід М. Вороного як актора, режисера, історика та теоретика сценічного мистецтва. Він здебільшого орієнтувався на тодішній реалістичний театр, популяризував його досягнення, не відмовлявся від модернового.

У судженнях про сцену М. Вороного після 1907 р. найбільше відчувається захоплення театральним символізмом, модерновою драмою. М. Комаров зазначив, що М. Вороний першим відгукнувся й на появу драми В. Винниченка «Брехня». У газеті «Рада» за 1911 р. він надрукував її розгорнутий огляд під назвою «“Драма живих символів” (нові течії в українській драмі – п’єса Винниченка “Брехня”）」<sup>136</sup>, де зазначив, що ця драма з великим успіхом йшла в театральних трупах Центральної України та Галичини, і підкреслив, що «в

<sup>134</sup> Вороний М. Наші артисти в сценах // Вороний М. Твори. – С. 309.

<sup>135</sup> Там само. – С. 311.

<sup>136</sup> Драма живих символів (нові течії в українській драмі – п’єса Винниченка «Брехня») // До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знахідку. До історії української драми і театру за 1906–1912 рік. – О., 1912. – С. 93.

пресі про «Брехню» висловлювалися тільки короткі побіжні враження, голов-но в зв'язку з грою артистів. Ми б хотіли поговорити про п'єсу як твір літе-ратурний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічній»<sup>137</sup>. Згодом він ще раз повернувся до цієї драми, надрукувавши в «Раді» за 1911 р. (№ 142–143) огляд «В путях брехні».

У 1912 р. М. Вороний виступив із рецензією на п'єси В. Винничен-ка, що складали четвертий том його творів, в якому були вміщені п'єси «Дизгармонія» та ін. У 1914 р. він детально проаналізував на сторінках «Літературно-наукового вістника» драму С. Черкасенка «Казка старого млина», а перед тим написав рецензію на соціальну комедію Трохима Ко-лесниченка «Піймав облизня»<sup>138</sup>. Усі огляди в цьому ж виданні під назвою «Театральне мистецтво і український театр: думки та уваги» підписував псевдонімом НОМО.

Від часу виходу книги «Театр і драма» М. Вороного в 1914 р. вітчизняна театральна критика вийшла на професійний шлях. Книга відкривалася «Пе-редмовою» від видавництва «Волосожар». Вступні зауваження, за всіма озна-ками стилю та способу мислення, були написані не без участі самого М. Во-роного. Вищезгадана книга була й частковою реалізацією його праці «Історія українського театру», над якою він наполегливо працював у 1912 р. та яку мав намір надрукувати наступного року. Свідченням цього й став його «Лист до театральних діячів», опублікований у газеті «Рада» за 1912 р., в якому він звернувся до всіх українських антрепренерів, режисерів, артистів із прохан-ням надсилати йому відомості про театральні трупи, вистави, репертуар, біо-графії драматургів і майстрів сцени, афіші, відгуки в пресі, а також допоміжні матеріали про те, де були «добрі збори» від вистав.

У 1913 р. в журналі «Сяйво» М. Вороний надрукував статтю «Михайло Щепкін» (№ 7–8) та «Два ювілеї» (№ 10–12); останню присвячено талано-витим акторам Любові Ліницькій і Федору Левицькому. У статті «Україн-ський театр у Києві» (1914) він ще раз повернувся до характеристики твор-чості цих акторів, додавши матеріал про видатну актрису Г. Борисоглібську. У другій частині статті він проаналізував репертуар стаціонарного професій-ного театру М. Садовського, бо «репертуар є головним чинником в еволюції театального мистецтва. Репертуар дає зміст і певну фізіономію театру»<sup>139</sup>. Увагу автора на детальний розгляд привернули вистави за драмами «На-тусь» В. Винниченка, «Крила» Л. Старицької-Черняхівської, «Танець життя» Олександра Олеся, «Мазепа» Ю. Словацького. Статтю друкували в кількох номерах журналу «Дзвін» за 1914 р. (№ 3, 4, 6), але її друк перервався через закріття журналу цензурою, і повний текст статті не віднайдено.

Критичний доробок М. Вороного для розвитку українського театрознав-ства й театральної критики має непересічне значення. Особливо слід під-креслити новаторство М. Вороного там, де він викривав штучність на сцені, неприродність акторської гри, награний пафос і патетику, риторичку, недолу-гість окремих драматургів. Він наголошував на вічній істині, що «прекрас-

<sup>137</sup> Вороний М. В путях брехні... – С. 413.

<sup>138</sup> Літературно-науковий вістник. – 1913. – Т. 62. – С. 382–383.

<sup>139</sup> Вороний М. Український театр у Києві // Вороний М. Твори. – К., 1989. – С. 457.

не – завжди просте й величне»<sup>140</sup>. Залишаються ще й досі маловідомими такі його праці, як «Драматична примадонна. Естетико-критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької», яка вийшла у Львові в 1924 р., а також театральний підручник «Режисер», який побачив світ теж у Львові в 1925 р., хоча був підготовлений ще 1915 р., та рецензії на численні п'єси й вистави театральних труп Центральної України та Галичини. Серед них: відгуки на виставу «Брат на брата» Д. Грицинського в театрі М. Садовського, на трагедію «Антигона» Софокла в перекладі Петра Ніщинського, на драму «Зруйноване гніздо» Ф. Синицина, яка вийшла в Сімферополі в 1910 р., та на його ж комедію «Несподіване щастя» тощо.

Разом із С. Петлюрою та М. Вороним українську критику та театрознавство в перші десятиліття ХХ ст. репрезентував І. Стешенко – видатний громадський діяч, перший міністр освіти УНР (після Міністерстві був утворений і театральний департамент). І. Стешенко – постать певною мірою знакова для мистецького середовища Києва до 1910 р. Але через свою ранню насильницьку смерть – у 1918 р. його було злочинно вбито в Полтаві – він залишився майже забутим мистецьким діячем<sup>141</sup>.

Ще навчаючись в Університеті св. Володимира, І. Стешенко оволодів кількома іноземними мовами, а також старослов'янською, старогрецькою та івритом. Ще студентом вперше зробив повний переклад «Метаморфоз» Овідія Назона, що читали зі сцени актори Львова та Києва. І. Стешенко тісно контактував із Михайлом Старицьким, Марією та Людмилою Старицькими, І. Тобілевичем, О. Кониським, М. Садовським. У 1896 р. він завершив драму «Мазепа», яка вийшла друком у Львові. Упродовж 1907 р. на сторінках журналу «Україна» І. Стешенко друкував дослідницьку працю «Історія української драми», в якій він вивершив п'ять оригінальних наукових розділів, показав, які побутові обряди з елементом драматичності існують у різних європейських народів і в українців. Особливо цікавим виявився розділ, де йшлося про «поганські драматичні розривки» – так він назвав інтерлюдії, а також драматичний елемент у церковній відправі. Два останні розділи присвячені розвитку духовної драми в різних слов'янських народів та в Україні (Різдвяні та Великодні драми).

І. Стешенко як дослідник відзначив, що трагікомедія Теофана Прокоповича «Владимир» написана під впливом давньоримських авторів – Сенеки, Теренція, Плавта. У ній подано тільки один епізод з діяльності князя – Хрещення Русі в Києві. У фіналі хор ангелів спільно з апостолом Андрієм славлять гетьмана Івана Мазепу за те, що учбовий колегіум здобув офіційне звання та права академії, – водночас І. Мазепа домігся твердої платні ректору й наставникам, забудував кам'яницями територію академії, обніс муром Києво-Печерську лавру. Саме І. Стешенко вперше дослідив барокову драму «Милость Божія...» та підкреслив, що драма ця не тільки історична, але й патріотична, і заперечив М. Максимовичу, що автором цієї драми був теж Ф. Прокопович.

<sup>140</sup> Вороний М. Твори. – С. 321.

<sup>141</sup> Український педагог Іван Стешенко. Зб. документів і матеріалів. – К., 1994.

Коли «Історія української драми» в 1908 р. вийшла окремою книгою, її прихильно сприйняли теоретики й критики, професура Київського університету св. Володимира<sup>142</sup>. Продовженням цього дослідження стало теоретичне й практичне відродження вертепу. Під керівництвом І. Стешенка в 1910 р. було здійснено кілька вистав «Вертепу» в Києві, згодом у Чернігові. Цим театральним явищем зацікавилися дослідники театру з Москви, і в 1912 р. І. Стешенко подарував власний ляльково-вертепний театр одному з провідних музеїв Москви, де він зберігається й дотепер. Текстом вертепу І. Стешенка пізніше скористався Молодий театр на чолі з Лесем Курбасом.

Від 1906 р. по 1914 р. І. Стешенко працював редактором часопису «Сяйво», але він не забував і про організацію театральної справи всієї України. Урядова газета «Народна воля» від 3 листопада 1917 р., підтримуючи І. Стешенка, писала: «З найдужчих факторів культури народної є школа і театр. Впливом і значінням театру навіть переважається вплив школи в справі піднесення морального рівня громадянства. Але могутній духовний вплив театру може бути використано і в цілком небажаному напрямі, коли театр перейде до рук підприємців, які послугуються лише низьким смаком... лише той театр, що забезпечує совість, і волю, і думку людини – може підносити культуру народну; тільки той театр і є дійсним художнім твором мистецтва».

З осені 1907 р. і до 1917 р. І. Стешенко читав курс історії української драми в Музично-драматичній школі М. Лисенка та лекції з історії західноєвропейської сцени в театрі Соловцова, а також вступні лекції перед виставами в театрі М. Садовського, писав про історичні драми П. Куліша, Б. Грінченка. Від 1914 р. по 1918 р. І. Стешенко декілька разів звертався до драматургічної спадщини і драматичної поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Серед рукописів, які залишилися неопублікованими, є стаття «Замітки про “Молодий театр”», яка зберігається в рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Вищезгадана стаття та інші матеріали дають можливість глибше осягнути театрознавчий феномен І. Стешенка, його доробок як історика й теоретика вітчизняного театру.

У багатьох випадках І. Стешенко підписувався псевдонімом Ів. Сердешний. За цим підписом вийшли його публікації «Український театр у Києві 1894 р.», «Древнейший список “Наталки Полтавки” И. Котляревского (1826 г.)», «Разумный смех – начало обновления» (про комедії, поставлені театром М. Соловцова), «“Крила” – буденна драма Л. Старицької-Черняхівської» та ін. І. Стешенко належить до тих діячів, які торували незвідані шляхи української театральної культури й науки, його діяльність довгий час, майже століття, замовчувалася в історії драматичного театру України.

З-поміж багатьох імен критиків і театрознавців першої половини ХХ ст. виділяється ім'я В. Чаговця – театального критика, який понад півстоліття працював у періодичних виданнях, які виходили в Україні. Від 1901 р. В. Чаговець замолоду працював у редакції тодішньої популярної газети «Киевская мысль». У книзі спогадів «Минуле українського театру» І. Мар'яненко чимало рядків присвятив В. Чаговцю як рецензентові та об'єктивному

<sup>142</sup> Український педагог Іван Стешенко. – С. 51–60.



критику і відзначив велику організаційну й творчу допомогу, яку він надав українському театрові, його повагу до різних театральних труп, а найбільше – стаціонарного театру М. Садовського в Києві. Саме за порадами В. Чаговця, стверджував І. Мар'яненко, театр успішно здійснив постановки комедії «Ревізор» М. Гоголя та «Камінний господар» Лесі Українки. В. Чаговець підтримував дружні стосунки з М. Лисенком, М. Заньковецькою, М. Садовським, П. Саксаганським, Л. Курбасом, із акторами Молодого театру та інших українських театрів, зокрема О. Ватулею, П. Самійленко, К. Кошевським, В. Чистяковою.

У кожному театрознавчому матеріалі, який переважно було опубліковано в «Киевской мысли», відчувалася гаряча любов автора до сцени та її майстрів. «Найяскравішою гранню різнобічного таланту В. Чаговця, – зазначав Р. Пилипчук, – була театральна критика, і саме в цій галузі залишив найвагомішу спадщину. Глибокий знавець сценічного мистецтва, далеко закоханий у нього, він намагався не пропустити жодної вистави гастролуючих у Києві труп. Шпальти київської преси зберегли зафіксовану В. Чаговцем хроніку театального життя митця протягом півстоліття. Театральний процес в Україні кожен історик нашого театру неминуче сприймає тепер очима цього тонкого і проникливого критика»<sup>143</sup>.

Перу В. Чаговця належать есеї-нарисы про П. Саксаганського, І. Паторжинського, О. Петрусенко, М. Лисенка, М. Заньковецьку, І. Мар'яненка та ін. Неабияку цінність має також унікальна книга «Марія Заньковецька на шляхах життя і творчості», видрукувана 1940 р., в якій він зібрав чимало документів, спогадів про видатну українську актрису. А від кінця 1940-х років виходять друком одна за одною книги В. Чаговця «М. В. Лисенко» (1949), «И. А. Марьяненко» (1951), «П. К. Саксаганский» (1951) та ін.

У 1930-х рр. В. Чаговець працював також у галузі драматургії та написав кілька оригінальних п'єс, серед яких – «Шоколад» (1923) та «Дойна» (1924); з-під його пера вийшли також психологічна драма «Поєдинок» за О. Купріним і драматичний етюд «Зустріч» – про дружбу Т. Шевченка та М. Щепкіна. Визначним театральним явищем стала співпраця В. Чаговця з композитором К. Данькевичем, завдяки якій з'явився балет «Лілея» за мотивами поезій Т. Шевченка, зробив він і композицію за драмою «Підступність і кохання» Ф. Шиллера.

У 1956 р. було видано книгу В. Чаговця «Життя і сцена. Нариси про майстрів театру»<sup>144</sup>, куди ввійшли театрознавчі нариси, уривки зі статей та рецензій, а також листи до В. Чаговця відомих театральних діячів. Книга починається статтею: «Марія Заньковецька. На шляхах подвигу і слави». «Ця мініатюрна дівчина з артистичною душею генія і неземною волею підняла на свої слабенькі плечі жіноче горе і з стогоном образи за свою Батьківщину і за жіночу долю пронесла їх перед очима кволих і сильних», – ствердив автор і продовжив, що «це великий був подвиг і важкий був цей шлях»<sup>145</sup>. Стаття

<sup>143</sup> Пилипчук Р. Видатний театрознавець // Культура і життя. – 2002. – № 48. – 31 груд. – С. 2.

<sup>144</sup> Чаговець В. Життя і сцена. Нариси про майстрів театру. – К., 1956.

<sup>145</sup> Там само. – С. 16.



мала два підрозділи – «Між двох стихій» та «Колючки і троянди». В останньому він зазначив, що навколо М. Заньковецької постійно з'являлися «найсправжнісінькі аферисти, які клялися їй найсвятішими словами забезпечити їй всі умови для служіння святому мистецтву. А мета в таких благодійників була наймерзенніша: обдурити і нажитися»<sup>146</sup>. Наприкінці книги В. Чаговець підкреслив, що ім'я М. Заньковецької ніколи «не потребувало реклами. Такою вона пройшла свій важкий тернистий шлях слави»<sup>147</sup>.

У статті «Біла джерел» йшлося про старий театральний Київ і створення в ньому постійного професійного стаціонарного драматичного театру на чолі з Миколою Соловцовим. «У стінах його театру, – писав В. Чаговець, – завжди знаходили теплий товариський прийом українські трупи, не тільки навесні, коли соловцовці бували в Одесі, але і під час зимових сезонів»<sup>148</sup>.

До постаті П. Саксаганського В. Чаговець звертався декілька разів, в одному з випадків уперше навівши думку В. Немировича-Данченка про яскравий і різноманітний талант П. Саксаганського: «Якщо талант видатних акторів можна порівняти з алмазом, то талант П. Саксаганського – шліфований алмаз, це чистої води брильянт. Актор величезної Правди»<sup>149</sup>. Нестаріючими виявилися і статті «І. О. Мар'яненко», «І. С. Паторжинський» (1951) та інші, включені до книги. У розділі «З статей та рецензій» привертають увагу й викликають цікавість матеріали «“Ревізор” на сцені українського театру», «Шніцлер на сцені українського театру», які були надруковані в газеті «Киевская мысль» у 1907 та 1908 рр. Театрознавча спадщина В. Чаговця – це не тільки історія сценічного мистецтва початку ХХ ст., але й, як справедливо підкреслив Р. Пилипчук, «велика школа майстерності для сучасного і майбутнього покоління театральних критиків»<sup>150</sup>.

Біла джерел українського театрознавства початку ХХ ст. і театральної критики стояли також нині багато призабутих, але талановитих критиків.

### **І.3. Сценічне мистецтво.**

**І.3.1. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського.** Користуючись новим циркуляром, підписаним Міністром внутрішніх справ, згідно з яким обмежувальні вимоги до українських труп переважною мірою було скасовано, Микола Садовський утворив нову трупу, яка розпочала свою діяльність 15 вересня 1906 р. у Полтаві виставою «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. У цій виставі М. Садовський зіграв головну роль, а його партнерами по сцені були актори Ганна Борисоглібська (Палажка), Іван Мар'яненко (Націєвський) та Єлизавета Хуторна (Марися). Згодом до згаданої трупи приєдналася Марія Заньковецька, яка виконала головну роль у «Наталці Полтавці» М. Лисенка. Уже після успішних виступів у Полтаві харківський тижневик «Рідний край» (29 вересня 1906 р., № 39) наголошував: «Ми бачимо, як перед нашими очима

<sup>146</sup> Там само. – С. 37.

<sup>147</sup> Там само. – С. 57.

<sup>148</sup> Там само. – С. 65.

<sup>149</sup> Там само. – С. 75.

<sup>150</sup> Пилипчук Р. Видатний театрознавець. – С. 2.

за дуже короткий час молоді сили міцнішають і розгортаються. Потроху з'являється сила не тільки в окремої артистичної особи, але й у цілому гурті, у цілої трупи. Ви бачите, як кожний день дає все нові і нові докази такого спільного розвитку»<sup>151</sup>.

Після Полтави трупа гастролювала в Сумах та Катеринославі, а навесні 1907 р. вперше виступила в Києві, де мала успіх, і де М. Садовський підписав контракт на довготривалу оренду приміщення Троїцького народного дому. Перший сезон створеної в Полтаві театральної трупи було завершено саме в Києві 30 квітня 1907 р. відзначенням 25-річчя сценічної діяльності М. Садовського.

Восени 1907 р. трупа М. Садовського розпочала в Києві діяльність уже як стаціонарний театр. Для відкриття першого київського сезону у відремонтованому Троїцькому народному домі М. Садовський планував підготувати дві постановки – гостроактуальну драму «Євреї» Є. Чирикова та оперу «Продана наречена» чеського композитора Б. Сметани. Наступною прем'єрою повинна була стати постановка комедії «Ревізор» М. Гоголя, яка вперше в Києві мала прозвучати українською мовою. Але показати злободенну, навіяну єврейськими погромами драму, яку з успіхом грали влітку під час гастролей у Катеринославі, М. Садовському в перший сезон не дозволила київська поліція. Існував циркуляр міністра внутрішніх справ, у якому йшлося про заборону п'єси Є. Чирикова в містах, «де вона може викликати національний розбрат». «Євреї» з'явилися на київській сцені українською мовою в наступному сезоні – 26 вересня 1908 р.: роль Лейзера виконав сам М. Садовський, його дочку Лію зіграла М. Заньковецька, а Нахмана – І. Мар'яненко. Ця постановка, яка зберігалася в репертуарі театру Садовського кілька років і була визнана дуже успішною, мала, крім тематичних, ще й риси новітньої театральної доби. Йдеться насамперед про появу незвичних для українського театру сценічних амплуа – неврастеніка Нахмана, якого сам автор характеризував як «екзальтованого, й такого, що його вважають душевнохворим», а також колишнього студента, революціонера-єврея Боруха та його товариша, революціонера Березіна.

Отже, свій перший театральний сезон у Києві стаціонарний український театр М. Садовського відкрив 15 вересня 1907 р. п'єсою І. Карпенка-Карого «Суєта». Наприкінці жовтня в репертуарі театру М. Садовського з'явилася оперна вистава «Продана наречена» Б. Сметани, здійснена за підтримки чеської громади в Києві, де центральну партію Кемалю виконав сам М. Садовський. Ставлячи оперні вистави, М. Садовський намагався наблизити їх до масового глядача, прагнуч до правдивого відтворення життєвих картин, органічної та природної побудови мізансцен. Так, у «Проданій нареченій» режисер разом із художником В. Кричевським детально відтворили мальовниче чеське село, будиночки із червоними черепичними дахами, готичну споруду костюлу, костюми й різноманітні етнографічні деталі.

1 листопада відбулася прем'єра «Ревізора» М. Гоголя. Жодна з вистав цього театру не мала такої бурхливої передісторії. Як тільки Садовський оголосив, що ставитиме славетну комедію Гоголя, почалося цькування його за

<sup>151</sup> Рідний край. – 1906. – № 39. – 29 верес.

самий намір показати «Ревізора» на українській сцені. Особливо відзначалася в цьому консервативна київська преса, не утримався від глузування й петербурзький журнал «Театр и искусство»: «На осінь очікується Садовський з новим репертуаром, – писав він. – До сезону перероблені: “Євреї” Чирикова, перекладені п. Пахаревським, “Гетто” – Паньківським і “Ревізор” – самим Садовським. “Євреї” уже грають по інших містах і начебто з “успіхом”. Цьому, мабуть, ще можна повірити. Але Хлестаков, що розмовляє українською мовою, – це номер!..»<sup>152</sup>

Садовський сам переклав на українську мову гоголівського «Ревізора», над постановкою якого працював дуже ретельно. Готуючи роль Городничого, М. Садовський доручив І. Мар'яненку роботу над образом Хлестакова, Федору Левицькому – роль Земляники, Г. Борисоглібській – роль слюсарші Пошльопкіної, і, добиваючись органічного й злагодженого акторського ансамблю, наголошував під час репетицій, що постановка комедії М. Гоголя мала для престижу й художнього авторитету колективу особливо велике і принципове значення: «Постава “Ревізора” – це саме той іспит, що його український театр повинен скласти перед очима усієї публіки на право стати... з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів. У цьому напрямку і повелася робота»<sup>153</sup>.

Аналізуючи як режисер-постановник мистецькі принципи роботи над втіленням популярної комедії, М. Садовський писав: «Праця була не з легких, особливо трудно було примусити акторів (з них кожний не раз бачив цю п'єсу на російській сцені) не впадати у мавпування того шаблону, за яким усі російські актори споконвіку грають “Ревізора”, а щоб кожен зрозумів характер ролі у п'єсі і дав йому своєрідне забарвлення, бо хоч Гоголь і написав п'єсу по-російськи, і події навіть переніс у Саратовську губернію, але він, мабуть, сам того не почував, що всі дійові особи його суто українські типи, якими тоді кишіла наша благодатна Україна. У цей саме бік і була скерована моя праця і моя енергія»<sup>154</sup>.

Після вистав двох п'єс, що були першими ластівками перекладного репертуару («Просвітителю пан Хитрий», переробка Ор. Левицького з комедії Отто Ернста «Вихователь Флаксман», та «В липневу ніч» польського драматурга Б. Горчинського), М. Садовський звернувся до «Загибелі “Надії”» Германа Гейерманса, популярного наприкінці XIX ст. нідерландського драматурга, театрального діяча, учасника робітничого театрального руху й послідовника Г. Ібсена. Ця п'єса вперше була поставлена на київській сцені саме українською трупою за порадою актора театру Садовського, тільки-но прибулого з Галичини Северина Паньківського. Як свідчив він у своїх спогадах: «Я давно мріяв про поширення нашого репертуару п'єсами європейських авторів, бо хотілося ширшого поля і простору для росту актора. Я задумав придбати якусь репертуарну новинку, що і наш репертуар збагатила б і дала акторові цікаву і приємну роботу. Кинувши оком по репертуарах європейського теа-

<sup>152</sup> Театр и искусство. – 1907. – № 32.

<sup>153</sup> Садовський М. Мої театральні згадки // Літературно-науковий вістник. – 1907. – Кн. 8–9. – С. 164, 165.

<sup>154</sup> Там само.

тру, я спинився на драмі Г. Гейерманса «Надія», що обійшла тріумфально всі європейські сцени і своїм соціальним змістом і духом близька була нашому театрові»<sup>155</sup>.

Перші враження мистецької громадськості від вистави «Надія» в січні 1908 р. можна порівняти з найгострішими емоціями глядачів на спектаклях кращих європейських режисерів. «Надія» в театрі Садовського була досить незвичною для місцевої публіки і стала справжньою театральною подією, сценічним твором, який мав довге, насичене й мінливе життя.

Окрім імені драматурга, до «Надії» (так називалася вистава в Києві) увагу публіки та критики привернув вельми зірковий акторський склад її учасників: насамперед М. Заньковецька, в ролі, дещо подібній до зіграної нею на початку 1900-х рр. Зіньки з «Лісової квітки» Л. Яновської; І. Мар'яненко – Геерт, молодий, запальний моряк-розбишака; Г. Борисоглібська та С. Тобілевич – виконавиці ролі матінки Княтре Фармер; С. Паньківський; О. Певний; а згодом у виставу ввійшли Любов Ліницька, Ф. Левицький, Олена Петляш. Докладно описуючи підготовчий період спектаклю, С. Паньківський одразу ж відзначає «прекрасні ролі, новий матеріал, нове завдання: освоїтись з психікою нових незнаних персонажів, з новим побутом і з новим тоном»<sup>156</sup>. Так, успіх обумовило «вживання» в матеріал, а невдача спіткала там, де традиції залишилися незайнятими.

Микола Вороний також відзначав у спектаклі «Надія» «деякі цікаві декораційні мотиви, хоч, правда, ще не цілком використані, розроблені і дотримані у виконанні». Таким чином, старанність, «коли на найменшу дрібницю було звернуто пильну увагу, щоб обстановка відповідала змісту п'єси», констатована кореспондентом «Ради», склала основу загального сценічного рішення<sup>157</sup>. Створення «натуральних» обставин, правдоподібність костюмів допомагали акторам грати природно і врешті-решт досягати в тогочасному сценічному реалізмі найвищої безпосередності та значного впливу на глядача.

Як можна припустити, виконавці головних ролей ішли до творення сценічних образів, відштовхуючись насамперед від особистісної оцінки вчинків персонажів, уявляючи себе на місці нужденних голландців та ніяк не економлячи психічні та фізичні сили. Водночас спектакль, який мав кілька акторських складів протягом свого довгого життя, зазнавав із уведенням нових виконавців суто внутрішніх змін.

У призначенні М. Заньковецької на роль голландської дівчини-сироти Іо, без тямі закоханої в зайдиголову Геерта (І. Мар'яненко), очевидно, спрацювало певне стереотипне розуміння її сценічного іміджу. Зовні образ знедоленої сироти Іо, яка тяжко шоденно працює, і чий життєвий шлях обумовлений трагічною подією, відтворює долі українських скривджених, збездещених дівчат, трагічні фінали яких М. Заньковецька виконувала геніально. Однак текст Г. Гейерманса мав передусім соціальне забарвлення, і зіткнення відбу-

<sup>155</sup> Паньківський С. На шляху до європейського театру // Театр. – 1940. – № 8. – С. 9.

<sup>156</sup> Там само. – С. 10.

<sup>157</sup> Т. Р. «Надія» // Рада. – 1908. – 19 жовт.

валися між соціальними типами, а не між протилежними характерами, як в українській класичній п'есі. Соціально-рольова поведінка Іо обумовлена не психологічними особливостями образу, а статусним становищем дівчини в суспільстві. Іо в Гейерманса – впевнена у своїх силах, жвава, життєрадісна юнка, яку не гнітить її нужденне існування. Через неї драматург демонструє вітальну, справжню силу тих, хто стоїть на найнижчій сходинці соціуму, стверджує, що вони, маючи подібну силу духу, виживуть і переможуть за будь-яких умов.

Переважна більшість рецензентів відзначала артистичну силу М. Заньковецької у драматичних епізодах вистави: «Страшенну муку переживає вона, коли під час бурі (III дія) жінки починають розповідати про свої нещастя, терпець увірвався і вона вибухає сльозами і прокльонами. З цього часу вона вже не панує над собою і в останній дії, коли довідується про загибель свого нареченого, вона клене свого “благодітеля, шкіпера” Боса»<sup>158</sup>. В інших відгуках про загальний малюнок ролі зазначали: «Заньковецька грала нерівно, були місця неприродні. Особливо в першій дії, де веселість Іо була передана карикатурно і тому не могла звучати щиро»<sup>159</sup>. Дописувач «Ради» також помітив деяку ненатуральність веселості М. Заньковецької, але пояснив це своєрідним сценічним рішенням актриси, яка штучним сміхом приховувала знедоленість своєї героїні.

Антивітальність, приреченість на виродження людей, які позбулися міцного класового підґрунтя, уособлено Гейермансом у постаті ніжної Клементини, дочки колишнього рибалки шкіпера Боса. Клементину талановито зіграла молода Є. Хуторна, про що В. Чаговець писав: «Виконання добродійкою Хуторною (ролі Клементини) вірне по малюнку, було бліде по інтенсивності ліній, особливо в останньому акті»<sup>160</sup>. Очевидно, В. Чаговець вважав певним недоліком відсутність в актриси великої експресії та емоційного сплеску. Утім, вельми імпресіоністично прописана драматургом постать і не вимагала від артистки подібних якостей. Хуторна, «в грі якої було багато теплоти і життєвої правди», представляла Клементину збентеженою істотою, що викликала співчуття і найточніше відповідала соціальній філософії Гейерманса, за якою приреченою виявляється матеріально благополучна панночка, а не бідна рибалка Іо.

Обидві актриси, які зіграли роль матінки Княтре Фермер у спектаклі «Надія», – Г. Борисоглібська та Софія Тобілевич – не пішли всупереч авторському задумові. Проте кожна з них акцентувала у сценічній поведінці своєї героїні певну домінуючу психологічну рису: Тобілевич – бідної, знедоволеної жінки, Борисоглібська – матері, яка втратила дітей. Таким чином, різні епізоди впродовж вистави мали особливу виразність та внутрішню напругу. «Тобілевич дала живий яскравий тип доброї, пригніченої жінки, [...] сцену з II дії, коли Фермер виражає Баренда на море, артистка провела з повним розумінням страждання людської душі, з великою простотою і щирістю», – писала

<sup>158</sup> Там само.

<sup>159</sup> *Бойко С.* Украинский театр. «Надія» Геерманса на украинской сцене // В мире искусств. – 1908. – № 1. – С. 23.

<sup>160</sup> Цит. за: *Гайдабура В.* Єлизавета Хуторна. – К., 1985. – С. 23.

газета «Рада»<sup>161</sup>. Про Г. Борисоглібську П. Коваленко зазначав: «Величезної трагедійної сили і майстерності досягала в безмовній сцені, коли довідувалась у конторі про загибель свого сина разом з іншими рибалками! Беззвучно знесило опускатись вона на лаву, на обличчі – покірна приреченість перед невблаганною долею бідарів»<sup>162</sup>.

«Надія», що дійсно відбулась як непересічна мистецька акція, більшою або меншою мірою вплинула на формування акторських особистостей, у деяких випадках навіть зламала стереотипи мислення самих виконавців. Серед жіночого складу це передусім позначилося на грі Є. Хуторної та О. Петляш, яка після невеликого виконання О. Герцик «давала образ прекрасної рибачки, якою не можна не захоплюватись». Стосовно чоловіків, то І. Мар'яненко, С. Паньківський, О. Певний створили не тільки опуклі сценічні постаті, а й спробували переступити через традицію та власну типажність.

І. Мар'яненко, що на початку своєї артистичної кар'єри мав амплуа «ліричного коханця», виявив себе в «Надії» як «драматичний герой». «Центральна фігура п'єси Геерт, – зазначали “Последние новости”<sup>163</sup>, – ця роль блискуче проведена Мар'яненком [...] у якого особливо гарно виходили місця благородного обурення, що мати шансу його експлуататора», – додавала газета «Рада». За Гейермансом, Геерт – типовий представник пролетаріату, якому нічого втрачати, окрім власних кайданів. В інтерпретації І. Мар'яненка він поставав особою дещо благороднішою, ніж у тексті. Ймовірно, в актора спрацював «синдром бурлаки», і елементи лицарства виявилися притаманними маргіналові Геерту, щойно звільненому із в'язниці. Завдяки цьому у спектаклі театру Садовського Геерт сприймався мов справжній герой. Очевидно, І. Мар'яненко досить ніжно ставився до вистави «Надія», бо залишив захоплений відгук про виступ Заньковецької – Іо, а під час відновлення вистави в 1911 р. був її режисером.

Драму «Бог помсти» Шолома Аша, єврейського письменника першої половини ХХ ст., прем'єра якої відбулася 1908 р., Василь Василько охарактеризував як п'єсу з антирелігійною тематикою, гостру й сміливу. Її головний герой, власник публічного дому Янкель Шапшович (в українських джерелах це прізвище помилково подається як Шеншович), роль якого виконував сам Садовський, намагається вберегти від розпусти свою дочку. Придбавши сувій священної Тори, Янкель прагне дати своїй дитині охоронний талісман, оборонити її від пізнання темних сторін життя та від «власних» гріхів. Однак свята Тора, як виявляється, безсила перед Божою карою: Сара таки опиняється серед дівичь дому розпусти.

Біблійне натхнення твору Ш. Аша дало насагу Садовському для втілення протестантства вільного людського духу та допомогло акторові зробити роль Шапшовича одним зі своїх кращих творчих здобутків 1908 р. Він відтворював «крах віри у Бога. [...] Особливо ефектною була сцена, коли Шапшович–

<sup>161</sup> Т. Р. «Надія».

<sup>162</sup> Коваленко П. Шляхи на сцену... – С. 234.

<sup>163</sup> Украинский театр «Надия» // Последние новости. – 1908. – 21 янв.



Садовський проклинав “святую тору” за те, що вона не допомогла йому зберегти дочку від розпусти»<sup>164</sup>.

Досвід першого сезону театру Садовського посвідчив, що його організатор мав серйозні наміри зламати певні стереотипи вітчизняного театру. Було поставлено значну кількість перекладних п'єс, причому таких, як «Ревізор» і «Загибель “Надії”», що викликали неабиякий суспільний резонанс і віру у швидкі модерністичні трансформації національної сцени. М. Садовський одним із перших у Наддніпрянщині репрезентував українською мовою повноцінну оперу, а художник В. Кричевський змінив принципи історично-побутової розробки сценічного оформлення. «За цей час було показано шість нових п'єс, – зазначав В. Василько. – Роздавалися нарікання, ніби театр випускає мало прем'єр, але особам, обізнаним з технологією театрального процесу, було ясно, що підготувати за п'ять місяців при щоденних виставах шість нових постановок – це творчий подвиг. Причому з цих шести лише одна п'єса – “Остання ніч” – була оригінальна, українська, решта – перекладені з інших мов»<sup>165</sup>.

У першій половині сезону 1908–1909 рр., конкуруючи з наступною значною оперною постановкою М. Садовського «Сільська честь» П. Масканьї, відбувся режисерський дебют І. Мар'яненка – прем'єра «Забавок» А. Шніцлера. Поява вистави за А. Шніцлером, найпопулярнішим драматургом віденської сецесії, могла б знаменувати реальний перехід українського театру в нову якість, якби її післяпрем'єрне життя не було надто коротким, а постановка не була визнана невдалою. Тавро абсолютної невдачі, яке наче призупинило на довгі роки подібні радикальні спроби, здається надто суворим: у спектаклі був прекрасний акторський дует Заньковецької та Мар'яненка і винятково чуттєво й відверто зіграна Заньковецькою одна з небагатьох її ролей у європейському репертуарі. Водночас необхідно зазначити, що з'явився цей твір А. Шніцлера в театрі М. Садовського в недосконалому, авторизованому перекладі Б. Грінченка.

Через цензурну заборону київські «Забавки» мали недовге сценічне життя, але глядацький успіх у них був значний. Здавалося б, перед артистами театру М. Садовського, які «привикли виступати в ролях простих селян і селянок, стояло неймовірно важке завдання “зрозуміти”, одухотворити й втілити життя європейців», – писав рецензент газети «Рада». «Зоїлам українського театру і тим, що зводять український театр до вузьких етнографічних меж, треба було бачити позавчорашню виставу, щоб їх упередження розвіялися: артисти ще раз блискуче довели, що вони можуть виступати в п'єсах світового репертуару»<sup>166</sup>.

Передовсім це стосувалося виконавиці головної ролі Христини, видатної М. Заньковецької, яка в повних 54 роки зіграла молоду дівчину і «зуміла бути в перших двох актах смирним, скромним, трохи наївним, любим дівчам, що безмірно кохає свого Фріца»<sup>167</sup>. Виконання М. Заньковецької було багатьма

<sup>164</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1962. – С. 57.

<sup>165</sup> Там само. – С. 56.

<sup>166</sup> Т. Р. «Забавки» // Рада. – 1908. – 29 лист.

<sup>167</sup> Там само.



критиками означено як унікальне, а особливо їх вразила гра актриси в III дії, про що захоплено написав В. Чаговець на шпальтах «Киевской мысли»: «Уривки слів, беззмстовні кінці фраз – без початків, і начала без кінців. І по зовсім мертво-блідому обличчю з божевільних і занімівших очей раптом скопилися дві сльози... Справжні... Вийшли з кутків, заблищали, і покотилися. Впали, залишили тільки дві вузенькі, мокрі смужечки. Вони відкрили стовбняк душі, і за ними із здавленого, паралізованого горла вилетіли один за одним слова – не слова, ридання – не ридання. Крик смерті... Якби можна було зафіксувати картини миті, що створюються на сцені геніями»<sup>168</sup>.

I. Мар'яненко доклав усіх зусиль, аби «Забавки» на українському кону стали справжнім втіленням європейської драматургії. «Обставлено п'єсу старанно, і як то кажуть любовно, – занотовував рецензент “Ради”, – Мар'яненко розумно й темпераментно провів роль Фріца. Його талановита гра, уміння панувати над собою й перетворюватися в ту особу, роль якої він грає, особливо яскраво проявилася в цій ролі»<sup>169</sup>. Пізніше ця перша україномовна вистава за драматургією А. Шніцлера досить швидко була забута в Києві, причиною чого став вихід із театру в 1909 р. М. Заньковецької. Втім, безсумнівно, спектакль «Забавки» в театрі М. Садовського заслуговує на увагу і своїм акторським ансамблем (I. Мар'яненко, О. Петляш, С. Паньківський), і як режисерський дебют талановитого актора I. Мар'яненка.

У сезоні 1908–1909 рр. театр звертається також до історичних українських п'єс. За один сезон були поставлені три драми – «Степовий гість» Б. Грінченка, «Маруся Богуславка» М. Старицького і «Тарас Бульба» М. Старицького (за М. Гоголем). Вони були поставлені й оформлені з великою режисерською винахідливістю. У цих двох постановках знову на повну силу залунав талант Садовського-режисера. Особливо цікавою була вистава «Тарас Бульба», одна з його програмних робіт, якій притаманні суворість і простота. Нічого показного чи навмисне підкресленого. Мужня стриманість і героїка. Це була справжня історія України, відтворена в художній формі. Усе гранично реальне, глибоко правдоподібне і водночас поетичне. І у грі акторів, і в мізансценах, і в костюмах, і в декораціях – в усьому глибина і велич, в усьому справжній Гоголь.

Завершення сезону 1908–1909 рр. в театрі М. Садовського можна назвати скандальним: образившись на свого чоловіка-кривдника, М. Заньковецька виходить зі складу трупи і остаточно розриває з М. Садовським особисті стосунки. На місце Заньковецької було запрошено відому артистку Л. Ліницьку.

Сезон 1909–1910 рр. розпочався 15 вересня 1909 р. «Наталкою Полтавкою» та водевілем «По ревізії». Першою прем'єрою стала постановка комедії О. Островського «Тепленьке місце» (у перекладі Садовського). Ролі були розподілені так: Вишневський – М. Садовський, Анна Павлівна – Л. Ліницька, Жадов – I. Мар'яненко, Юсов – Ф. Левицький, Белогубов – М. Петлішенко, Микін – Є. Рибчинський, Досужев – М. Вільшанський, Кукушкіна – О. Полянська, Юлінька – М. Малиш-Федорець, Полінька – О. Петляш.

<sup>168</sup> Чаговец В. Шницлер на сцене украинского театра // Киевская мысль. – 1908. – 30 нояб.

<sup>169</sup> Т. Р. «Забавки».

Театр своєрідно прочитав твір Островського, розкрив його соціальне звучання, майстерно відтворив побут чиновників. У рецензії на виставу В. Чаговець писав: «Російська драматургія на українській сцені була представлена нікчемними й огидними водевілями. [...] І ось тепер, після 30 років, той самий М. Садовський, який колись ніс на собі цю тяжку повинність, тепер сам збагачує репертуар свого театру п'єсами російської драматургії, але не її плеведами, а перлинами, і виступає у всеозброєнні таланту, досвіду і знання як перекладач, актор і режисер з Тепленьким місцем. [...] І тому повинно звучати, гордо і радісно: Островський на сцені українського театру. І дата – 10 жовтня 1909 р. повинна увійти у його історію»<sup>170</sup>.

Закріплюючи здобуті досягнення в опануванні творів російської класики, Садовський доручив Левицькому, який був у театрі другим режисером, постановку комедії М. Гоголя «Одруження» й сам поставив водевіль А. Чехова «Ведмідь» у блискучому виконанні: М. Садовський грав Смирнова, а Марія Малиш-Федорець – Попову. «Ведмідь», показаний слідом за «Освідченнями», не став значною мистецькою подією, хоча рецензент вважав його появу «дальшим, послідовним кроком українського театру по шляху порівняння з театрами інших націй»<sup>171</sup>.

У сезоні 1909–1910 рр., окрім «Тепленького місця», було поставлено оперу С. Монюшка «Галька». Це була одна з найкращих оперних постановок за все існування театру Садовського. Він сам зробив переклад і поставив її. В. Кричевський намалював чудові декорації. Оркестром диригував Г. Єлінек, хормейстер і хореограф – В. Верховинець. Гальку співала й чудово грала О. Петляш, Йонтека – С. Бутовський, Стольника – Д. Мироненко, Януша – П. Рязанець (спеціально запрошений оперний співак). Пізніше в цій опері в театрі Садовського співали: Йонтека – М. Микиша, Стольника – Т. Івлєв. І хоча нову роботу театру характеризували внутрішній синтез музики і драми, вокалу та сценічної дії, в ній подекуди відчувався розрив між музично-образним змістом опери та її сценічним втіленням.

Річ у тім, що досвідчений режисер «українізував» широковідомий твір польського композитора, перетворив його персонажів – польських селян – на гуцулів. У спектаклі з'явилися достовірні гуцульські костюми, колоритні етнографічно-побутові деталі, відповідна манера рухів; було вставлено український танець «Аркан», темпераментно поставлений за фольклорними зразками балетмейстером В. Верховинцем; поетичні й суворі карпатські краєвиди – все це створювало на сцені відчуття життєвої правди, надавало подіям вистави особливого колориту й емоційного змісту.

Щирістю й безпосередністю віяло від дуетних сцен Гальки (О. Петляш) та Йонтека (С. Бутовський), красою народного побуту, мальовничістю вабили розгорнуті масові епізоди. Тогочасна критика підтримувала це «переакцентування» опери Монюшка, відзначаючи, що «“Галька”, перекладена і пристосована до постановки в українському театрі самим п. Садовським, стала неначе

<sup>170</sup> Чаговець В. «Тепленьке місце» на сцені українського театру // Чаговець В. Життя і сцена... – С. 183.

<sup>171</sup> Старий В. Український театр. Народний дім товариства Грамотності. Труп М. К. Садовського // Рада. – 1909. – 17 лист.

простіше, наблизившись у своєму стилі до національного джерела. Гуцули (вони діють у “Гальці”) – ті ж українці, і від того легше грається “Галька” на українській сцені»<sup>172</sup>.

У рецензії на виставу Кирило Стеценко підкреслював, що «у всій постановці опери “Галька” драма і музика доповнюють одна одну і зливаються у щось гармонічне – єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і мас – хористів. Добра закваска, очевидячки, вложена досвідченою рукою режисера. Через те ні зайвого руху, ні якої-небудь пози “від себе”, особливо у масових сценах, ніхто собі не дозволяв. Все строго дисципліновано; всяка дрібниця зрепетована. Наприклад, перша сцена четвертого акту. Як вона розумно і талановито поставлена у М. Садовського і яким шаблоном і нудюгою тхне від неї у городському театрі! Тут сцена ця жива життям; репліки дискантів і альтів мають сценічний смисл і проводяться живо й правдиво. Далі, коли з’являється вже божевільна Галька з Йонтеком, маса ця теж не стоїть, як манекени, а дуже реально, відповідно психіці моменту, захоплюється горем Гальки. Кожний стежить за ходом дії і ні на мить не забуває, що він на сцені і своєю особою повинен доповнювати цей хід. Постановка опери “Галька” у трупі п. Садовського взагалі була така, що її як зразок можна б сміливо рекомендувати оперним режисерам»<sup>173</sup>.

Постановка опери С. Моношка на українській сцені була в багатьох епізодах правдивішою, більш поетичною, ніж однойменний спектакль міської антрепризи. Режисерська інтерпретація М. Садовського відрізнялася значно глибшим психологічним змістом, більшою гостротою конфлікту, який в українській постановці мав підкреслено соціальний характер. У виставі Садовського особиста трагедія підіймалася до соціального узагальнення: польський пан Януш (П. Рязанець) безжалісно насміявся над бідною селянкою Галькою (О. Петляш), довівши її до самогубства. Якщо в міському театрі фінальна сцена вистави (коли у відчаї Галька кидалася в бурхливу річку, а безпорадні чепурні селяни сумно схилялися над героїнею, яку виносив із-за куліс і клав у центрі сцени Йонтек) звучала жалісно та безнадійно, то у спектаклі Садовського фінал сприймався як гнівний народний протест проти панської сваволі й жорстокості. Йонтек, піднявши на руки тіло коханої, виходив на крутий берег і неначе прямував до костюлу, де вінчалися зрадливий Януш і Софія. Його обступали гуцули, які рвучко підносили вгору топірці. Грізною, незборимою хвилею вони насувалися на панів, що якраз виходили з костюлу. Таким режисерським акордом завершувався цей спектакль.

«У всій постановці опери “Галька”, – писала газета “Рада”, – драма й музика доповнюють одна одну і зливаються в щось гармонічне – єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і мас-хористів. Добра закваска, очевидячки, вложена досвідченою рукою режисера. [...] Постановка опери “Галька” у трупі Садовського взагалі була така, що її, як зразок, можна б сміливо рекомендувати оперним режисерам»<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> Киевская почта. – 1911. – 1 окт.

<sup>173</sup> Рада. – 1910. – 14 груд.

<sup>174</sup> Рада. – 1910. – 31 січ.

У тіні кількох значних прем'єр цього сезону, таких як комедія О. Островського «Тепленьке місце» та опера С. Монюшка «Галька», розчинилися свідчення про знакову для українського театру постановку п'єси Г. Запольської. Першовтілення п'єси «Мораль пані Дульської» доволі популярної польської письменниці Г. Запольської, за твердженнями В. Василька, в театрі М. Садовського здійснювали поспіхом, і великого резонансу вистава не мала. Крім того, сам факт постановки цього твору українцями (реж. С. Паньківський у бенефіс С. Тобілевич) рецензент газети «Рада» сприйняв украй негативно. Він закидав постановникові, що, по-перше, комедія вже добре відома киянам завдяки постановкам у російському та польському театрах, а по-друге, що цей перекладний «легкий польський фарс» менш цікавий глядачеві, ніж українські класичні п'єси. Головним же недоліком спектаклю Антон Вечерницький вважав, і, ймовірно, цілком справедливо, відсутність ансамблю: «Артисти здебільшого, особливо в першій дії, грали нерівно і навіть хвилювались»<sup>175</sup>. Водночас комедійна роль Дульської в репертуарі С. Тобілевич здалася йому чи не найкращою; І. Мар'яненко відзначився, виконавши Збишека, а М. Вільшанський дуже смішно виглядав у безсловесній пантомімічній ролі пана Дульського.

Сезон 1910–1911 рр. в історії театру М. Садовського прийнято іронічно називати «єврейським»: упродовж його перших місяців було поставлено чотири п'єси єврейських авторів, хоча ніякого «єврейського сезону» М. Садовський не оголошував. Більше того, коли підряд було поставлено три п'єси Я. Гордіна і одна Авраама Гольдфадена, він відмовився виконувати розпорядження міської влади – попередньо повідомляти про всі наступні прем'єри.

Секрет появи низки п'єс євреїв-драматургів в українському театрі розкривають театральні оглядачі київських газет, які досить скептично поставилися до цього починання М. Садовського. Керівник театру, зазначають вони, цілком слушно вирішив, що саме єврейські п'єси забезпечать глядацьку та матеріальну стабільність театрального сезону.

Перша та найвдаліша постановка п'єси Я. Гордіна «Міреле Ефрос» відбулася в українському стаціонарному театрі в 1910 р. Власне, увагу критики привернуло не так бажання М. Садовського ставити єврейські п'єси, як його намір конкурувати з російською сценою. Адже знову, як і у випадку з «Ревізором», «Міреле Ефрос» мали виконувати українською мовою майже відразу після її прем'єри на найпрестижнішій київській сцені театру «Соловцов». Виконавицю головної ролі Міреле – Л. Ліницьку, провідну актрису театру, визнану наступницею у трупі геніальної М. Заньковецької, преса порівнювала з популярними російськими актрисами Олександрєю Токаревою, Анною Пасхаловою, Надією Смирною, які також грали цю роль. Преса схилилася до висновку, що «перевагу з усією справедливістю треба віддати останній артистці трупи Садовського»<sup>176</sup>, оскільки «добродійка Ліницька тут так зуміла розгорнути і виявити свої могутні сили, показати стільки артистичної інтелігентності, розуміння ролі й художнього чуття, відзначити непомітні на

<sup>175</sup> Вечерницький А. Український театр: «Моральність пані Дульської» // Рада. – 1910. – 19 лют.

<sup>176</sup> Огни. – 1910. – 29 сент.

перший погляд риси і загалом дати стільки цільного й великого, що решта персонажів, незважаючи на те, що автор надав їм першорядні місця в п'єсі, відходять якомось на задній план і, власне, підіграють тільки Міреле Ефрос – Ліницькій»<sup>177</sup>.

Ібсенівський за походженням образ Міреле, створений Л. Ліницькою, В. Василько назвав сценічним шедевром актриси і, присвятивши Міреле – Ліницькій кілька сторінок у нарисі про неї, спробував дослідити, як змінювалася від першої до останньої дії героїня, які сцени були найвиразнішими<sup>178</sup>. Глядачів захоплювала материнська стійкість, мужність та ніжність Міреле – Ліницької. Завдяки грі українських артистів (М. Петлішенка, О. Корольчука, М. Малиш-Федорець) публіка пізнавала дещо наївну, але природно правдиву систему добродійностей, яку проповідував Я. Гордін. Добрий знавець єврейського побуту, Гордін насичував свої драми великою кількістю життєвих подробиць. Якщо ж згадати, що Садовський-режисер особливо опікувався реалістичністю декорацій та костюмів, збереженням справжніх фактур та сценічними ефектами, то стане зрозумілим зовсім не випадковий, а закономірний успіх Гордіна на українській сцені.

Після «Міреле Ефрос» М. Садовський, знову у власному перекладі з російської, готує гордінівську драму «Кохання і смерть». Роль Берти відповідно доручено Л. Ліницькій, яка й надалі гратиме в усіх єврейських п'єсах, окрім опереткової «Суламіфі». Але ця прем'єра не мала такого великого визнання, як попередня, – і через слабкість драматургічного матеріалу, і тому, що «художність виконання в “Коханні і смерті” не досягає такої вмілості, що дають артисти в “Міреле Ефрос”». Ролі Міреле і Берти, – продовжував далі дописувач “Ради” Антон Вечерницький, – по суті паралельні, обидві вони керуються в своєму житті одним лозунгом – жити для щастя ближніх, забувши про власне. З жалем на серці, з пекельною мукою матері розлучається Міреле з домом, з дітьми для їх тільки щастя, навіки замикає в душі кохання до Бернарда Берта задля щастя сестри Іди. Міреле і Берта знайшли собі на українській сцені певне художнє місце у виконанні Л. Ліницької. Чудово в м'яких драматичних рисах веде Ліницька роль Берти, її гра цілком закінчена і покриває своєю художністю навіть першорядне виконання решти»<sup>179</sup>.

Особливо виділяючи Л. Ліницьку як виконавицю ролей у єврейських п'єсах, театральні оглядачі майже ніколи не забували згадувати прізвища ще двох артистів – видатного українського коміка Ф. Левицького та характерного автора С. Паньківського. Пізніше про обох писатимуть як про майстерних творців галереї єврейських образів. Особливі прийоми гри обох акторів, їхня схильність до шаржування сприяли створенню в постановках за п'єсами драматургів-євреїв виконавського ансамблю, яким уславилася трупна М. Садовського. Виступаючи постійними партнерами Л. Ліницької, Ф. Левицький та С. Паньківський якнайкраще відтінювали трагічний темперамент Любові Павлівни; їхня зовнішня рухливість вдало контрастувала зі стриманістю та

<sup>177</sup> Рада. – 1910. – 24 серп.

<sup>178</sup> Рада. – 1910. – 24 серп.

<sup>179</sup> *Вечерницький А. «Кохання і смерть»* // Рада. – 1910. – 21 верес.

статичністю актриси. До того ж, закони мелодраматичної вистави вимагали час від часу зниження її емоційної напруги. У найгостріші моменти публіка інколи з полегшенням зітхала – завдяки Левицькому, бо на сцені з'являлася постать кумедного єврея.

У драмі Я. Гордіна зі страшною назвою «Людожери», де Л. Ліницька виконувала досить невиразно прописану роль сімнадцятирічної дівчини Естер, Ф. Левицький створив трагікомічний образ Ельконе, прикажчика багатія Рапопорта, роль якого зіграв С. Паньківський. Щоразу, наче на допомогу нещасній Естер, виданий заміж за розпусника Рапопорта, з'являвся персонаж Ф. Левицького зі своєю життєвою мудрістю пристосування. Сама ж Ліницька на той час фактично була актрисою без ампула, оскільки в 45 років їй доводилося грати й молодих героїнь, і «драматичних старух». «Веде і держить в “Людожерах” на своїх плечах не тільки центральну роль, але всю п'єсу, весь спектакль. Своєю грою тут вона покрила весь ансамбль»<sup>180</sup>, – зазначав Антон Вечерницький. Втім, рецензент не схвалював постійної уваги М. Садовського до п'єс Я. Гордіна і писав: «Ті ж самі побутові мотиви, що в інших п'єсах, ті ж самі мелодраматичні ефекти, те ж дратування слабких нервів. І в результаті всього сіро та нудно і на сцені, і в театрі»<sup>181</sup>.

Завдяки Ф. Левицькому, якого російська критика також відзначала як «великого знавця теорії музики»<sup>182</sup>, на сцені театру М. Садовського в жовтні 1910 р. було виставлено музичну мелодраму основоположника єврейського професійного театру А. Гольдфадена «Суламіф». Ф. Левицький виступив перекладачем і постановником класичної п'єси драматурга.

«Суламіф» була, мабуть, першою виставою, в якій український театр звертався до єврейської фольклорної традиції, до єврейської народної музики й танців, сценічно відтворював прадавній архетип єврея. Певною мірою можна стверджувати, що перед акторами українського театру постала проблема втілення національного музично-театрального твору, що аналогічна тій, яку театр вирішував, ставлячи «Гальку» С. Монюшка або «Продану наречену» Б. Сметани. Однак критика оцінила мистецький результат постановки досить прохолодно.

Втім, постановку «Суламіфі», в яку було «вкладено масу енергії й праці режисури та всіх учасників вистави, немало коштів на костюми, обстановку, нові декорації», газета «Рада» від 5 жовтня 1910 р. називала «єврейською “Вампукою”», тоді як жодна прохідна постановка на кшталт «Панни-штукарки» не порівнювалась із «Грає-грає-воропає». Очевидно, цей рецензент просто не сприймав специфічної музичної мелодики та фактури твору, а почасті й наївності легенди, бо нижче свідчив, що «поставлено “Суламіф” у Садовського справді гарно. Характерні костюми, нові добре намальовані декорації»<sup>183</sup>.

Більше довіряючи смакам публіки, ніж думці київських театральних рецензентів, М. Садовський довгий час не знімав «Суламіф» з репертуару, а в

<sup>180</sup> Вечерницький А. «Людожери» // Рада. – 1910. – 26 жовт.

<sup>181</sup> Там само.

<sup>182</sup> Уманов-Каплуновский В. Ф. В. Левицкий. (К 20-летию артистической деятельности, 1889–1909 гг.) // Исторический вестник. – 1909. – № 3. – С. 1130.

<sup>183</sup> М. Л. «Суламіф» // Рада. – 1910. – 5 жовт.



наступному зимовому сезоні 1911–1912 рр. навіть відновив цей спектакль. Адже попри все, «прекрасною була Петляш в заглавній ролі, слухаєш її спів, дивишся на її гру і переживаєш в той час високе естетичне задоволення. Пані Діброва, Бутовський та інші дрібніші виконавці, за винятком Захарчука, теж справляли якнайкраще враження», – запевняла газета «Рада»<sup>184</sup>. І хоч, як відзначав В. Василько, «біблійний сюжет мелодрами, постановка її як своєрідного видовища з великою дозою феєричності – все це уводило глядача від реального життя, “Суламіф” грали традиційно для мелодрами: не було правдоподібності та ефектності виразу»<sup>185</sup>. Все ж таки, вистава викликала стійкий інтерес відвідувачів київського театру М. Садовського.

Поруч з експансією «хлібного» репертуару, в листопаді 1910 р. відбулася знаменна, відзначена мистецьким загалом, прем'єра опери «Енеїда» М. Лисенка (лібрето М. Садовського за твором І. Котляревського). Прем'єра відбулася 23 листопада 1910 р. «Енеїда» – велике, яскраве музично-театральне полотно. У постановці було багато режисерських знахідок, гумору, сатири. На високому художньому рівні була робота хореографа В. Верховинця (він же хормейстер).

Лисенкова «Енеїда» (перша українська опера-сатира) не лише розширила жанрові можливості національної оперної музики, а й щедро збагатила виражальну палітру тогочасної оперної режисури. Увібравши плідні традиції народних сатиричних ярмаркових вистав, комедійних інтермедій та бурлескних видовищ, опера М. Лисенка на лібрето М. Садовського зазвучала особливо гостро й сучасно, дошкульно висміюючи бундючний побут панівної верхівки. Йдучи від колоритної, яскраво сатиричної та характеристичної музики, режисер і актори створили галерею талановитих музично-сценічних карикатур на представників державного «Олімпу» тогочасної царської Росії, на «високих» чиновників, поміщиків та куркулів.

Відповідала своїй помпезно-величній та гіперболізовано-патетичній музичній характеристиці чудернацька постать «бога і батька людей» Зевса-громовержця, змальована соковитими барвами режисером і співаком-актором І. Чорноморцем (Карлашовим). Вайлуватий, незграбний дід із сивою бородою й вусами і величезною кучерявою, немов у старого лева, гривною, одягнений у біле, розшите українським орнаментом, сидів на своєму дерев'яному троні пихатий, задоволений собою, тільки старі й слабі ноги безпорадно звисали із «царського крісла»<sup>186</sup>.

Як відзначала тогочасна преса, «постать Зевса була прекрасно змальована добродієм Чорноморцем. Співак-артист, він виявив і не малий драматичний талант. Видно було, що кожне слово, кожен рух були обмірковані артистом; танець його, характерний і теж гаразд обміркований, викликав бурю захвату. Голос д. Чорноморця звучав дуже добре»<sup>187</sup>. Кожна сцена, кожний епізод свідчили про блискучі результати співпраці співака з режисером. «На арію Бахуса відповідає Зевс арією, в якій характеризує свою особу. Цю арію

<sup>184</sup> Там само.

<sup>185</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 63.

<sup>186</sup> Див. фотографії вистави: ДМТМК України. – № 70610.

<sup>187</sup> Рада. – 1910. – 25 лист.



д. Чорноморець співає вповні майстерно, – підкреслював той же рецензент, – тембр, сила голосу, музичне розуміння партії, а також драматична умілість дають можливість артистові втілити в своїй особі образ Зевса»<sup>188</sup>. А поруч із «громовержцем» була його дружина Юнона, в партії якої Мотря Лебедева теж дала цільний гарний образ «злої Юнони» і виявила сильний та приємний голос. Манери, рухи, тоніровка д-ки Лебедевої були прекрасні, як зазначав критик<sup>189</sup>.

Колоритними були і Бахус (Д. Мироненко) у вишиваній сорочці, прикрашеній виноградними лозами, і Марс (Є. Захарчук) в античному хітоні з українським орнаментом, і Меркурій (С. Паньківський) із жезлом, увінчаним двоголовим орлом, та почтарською сумкою через плече, з якої стирчала купа свіжих київських газет, і Еол (С. Бутовський) у старому селянському жупані, і обдертий, кволий Аполлон (В. Верховинець) зі своїми «сердешними музами»<sup>190</sup>.

Узагалі вся друга дія опери «Олімп» вражала щедрістю режисерської видумки, соковитістю комедійних і сатиричних сценічних деталей, яскравістю виконання. «Акт на Олімпі – акт виняткової легкості та витонченості – робить честь і артистам, і режисурі, і тим, хто його скомпонував – д. д. Садовському й Лисенку»<sup>191</sup>, – писав В. Чаговець. А рецензент «Ради» підкреслював: «Друга дія – море комізму! Олімп. Скрізь хмари. Трохим замітає помелом Олімпа і нарікає на вічне бенькетування богів. Ця дія – це зерно комізму Котляревського, сконцентроване умілою рукою Садовського!»<sup>192</sup>

Гостро сатиричні й соковиті картини на Олімпі з «олімпійським гопаком», майстерно поставленим хореографом В. Верховинцем, посідали особливе місце у виставі. Однак не лише сатирична тема звучала в цьому багатобарвному оперному спектаклі. Натхненна лірика, висока героїка, окрилена романтика та глибокий патріотизм майстерно вияскравлювалися в мальовничому й емоційно-схвильованому режисерському рішенні «Енеїди». Постановка, в декораційному рішенні якої українські побутово-етнографічні деталі примхливо перепліталися з античними, була дуже театральною, щедро розцвіченою колоритними сценічними барвами. Пристрасна лірика заповняла сцену в епізодах чарівної Дідони (О. Петляш) та поривчастого Енея (І. Золденко), але в масових епізодах троянців режисер, на жаль, надмірно ідеалізував запорожців, підкреслював своє замилювання «романтикою» козацьких походів.

«Ось далеко з-за синіх хвиль зачулася пісня, – досить детально описував рецензент виставу. – Чого так стиснулося серце? Та то ж рідна пісня, така рідна, така болюча. Чи то пливуть Вергілієві троянці? Ей, ні! То наші запорожці. [...] Тим то так за душу хапає цей веселий перелицьований жарт. Троянці прибиваються до берега. Пристали. Втихомирилося море і тихо зітхає в оркестрі. Врятовані троянці співають гімн Зевсу, розташовуються на березі, запалюють

<sup>188</sup> Там само. – 21 лист.

<sup>189</sup> Там само. – 25 лист.

<sup>190</sup> Див. фотографії вистави: ДМТМК України. – № 27743, 29188, 27744, 33217, 27445, 48075, 29190.

<sup>191</sup> Киевская мысль. – 1910. – 25 нояб.

<sup>192</sup> Рада. – 1910. – 21 лист.

вогнища, навішують казанки і облягають на ніч. Починається фінальний хор першої дії: «Нічки темненькії нас покривають». Тихо засипають знеможені троянці. Хвилину заля мовчить, мов заколисана морем, і тоді вже зривається бурею оплесків»<sup>193</sup>.

Цей опис, як і деякі інші рецензії на прем'єру та численні фотографії вистави, дає підстави твердити, що в новій оперній постановці М. Садовського, поряд із психологічною правдивістю, побутовою й етнографічною достовірністю, з'явилась і щедро розквітла мальовнича й яскрава театральність, співзвучна самій природі опери. Як відзначала критика: «Поставлено "Енеїду" пишню, не жаліючи витрат. Побільшено оркестр, що дає можливість вчути красу оркестровки. Поставлено всі сцени старанно, любовно, найменші деталі обдумані»<sup>194</sup>.

Успіх вистава мала величезний. Дійсно, обидва творці опери – композитор М. Лисенко та режисер-лібретист М. Садовський – були однаковою мірою «винуватцями» цієї великої події, бо від першої ноти клавіра і до завершення музично-сценічної інтерпретації партитури завжди працювали пліч-о-пліч. Навіть після тріумфальної прем'єри вони ще кілька разів переглядали партитуру, вносячи деякі зміни.

Окремо слід згадати про постановку п'єси Ф. Костенка «Батраки» (переробка драми російської письменниці С. Белої «Безработные»). Це були картини з життя робітників у перші роки ХХ ст. до революції 1905 р., в яких автор прагнув показати часи безробіття. При всіх мелодраматичних хибах п'єси на ті часи була позитивним явищем у репертуарі трупи Садовського. Цією постановкою театр всупереч цензурним заборонам продовжував показувати на своїй сцені робітника, його життя та боротьбу.

Виставою, яка викликала справжню дискусію стосовно спроможності українського театру йти новими шляхами, стала січнева прем'єра «Брехні» В. Винниченка. Режисером спектаклю був І. Мар'яненко, який як постановник захоплювався своєрідним поєднанням у п'єсі актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням – що є істина? На думку режисера, це питання було й залишається найголовнішим, над яким б'ється людський розум, бажаючи пізнати мету та смисл існування людини і всього світу, що її оточує. Звичайно, нова психологічна драма вимагала й нових методів сценічного втілення. Той-таки М. Вороний, до речі, близький товариш і співпрацівник І. Мар'яненка, розумів, що сценічна інтерпретація «Брехні» вимагає занадто обережного і глибокого ставлення артистів, щоб не впасти в чужий та вельми шкідливий мелодраматичний тон.

І. Мар'яненко добре усвідомлював, що романтичні та натуралістичні засоби сценічного втілення п'єси «Брехня» тут будуть загрубі й поверхові. У роботі з акторами зовнішня інтрига й побут залишилися побіжними. Режисера цікавили потайні порухи душі персонажів, боротьба понадсвідомих і надсміслових сил. Символічно-психологічні засоби, якими орудували в роботі над п'єсою постановники, були зовсім незвичними і часто незрозумілими для більшості виконавців.

<sup>193</sup> Там само.

<sup>194</sup> Там само. – 23 лист.

Звертаючи увагу на всю складність роботи акторів у новій виставі, М. Вороний писав: «Очевидно, схопити таку роль в стані першого зворушення, спонтанічно неможливо, тут потрібна делікатна секція душі, яку могла доклати лише глибока аналітична думка, виплекана на ґрунті значного естетичного досвіду і в сфері широкого європейського погляду»<sup>195</sup>.

Справді, літературна «Брехня» не мала адекватного звучання у сценічній постановці, головною причиною була невідповідність київського театру до сприйняття нової драматургічної стилістики. Окремі виконавці грали щиро, соковито, навіть з певними ефектами, але грали, як у звичайній побутовій п'єсі. Мали успіх у глядачів Л. Ліницька в ролі Наталії Павлівни, С. Паньківський у ролі Андрія Карповича та сам І. Мар'яненко в ролі Тося. Та в цілому режисерові й виконавцям не вдалося добитися повнокровного ансамблю, зцментованого психологічного деталізацією характеру. У виконавців відчувався брак відповідного інтелекту та необхідних технічних засобів. Як влучно зауважує М. Вороний, «актор борсається, мучиться і, нарешті, махнувши рукою, грає як звук, по старих трафаретах, мабуть сам почуваючи власну нікчемність [...], і замість перетовченої і складної натури Наталії Павлівни глядачі бачили Пракседу з "Помсти гуцула", а замість "живого символу", ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з "Циганки Ази"! Не помогли ні "нутро", ні "досвід"»<sup>196</sup>.

Театральною громадськістю прем'єра «Брехні» в театрі М. Садовського була прийнята неоднозначно. Рецензент газети «Рада» писав, що вона «хоч кривою доріжкою, але виводить український репертуар з завороженого мелодраматичного та специфічно побутового кола на широкий шлях європейського репертуару. І як перша спроба, то вистава була невдалою. Не зрозуміли артисти цієї "п'єси настрою", не зрозуміли у ній свого завдання. Старались всі, але з цього старання не в кожного з артистів і не скрізь вишло щось путнє»<sup>197</sup>.

В. Чаговець в газеті «Киевская мысль», аналізуючи ідейно-естетичне звучання постановки «Брехні», робив висновок: «П'єса поставлена чисто і йде рівно»<sup>198</sup>. У цілому виставу високо оцінив рецензент під псевдонімом *Alienus* (справжнє ім'я – Павло Богацький) у журналі «Українська хата»: «Український театр вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття, вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув боляче питання інтелігенції. [...] З часу постановки "Брехні" ми можемо рахувати нову гру в історії нашого театру»<sup>199</sup>.

Критик Антон Вечерницький, підбиваючи підсумки творчої діяльності театру М. Садовського у сезоні 1910–1911 рр., виділяв «Брехню» як одну з найоригінальніших постановок сезону: «Постановкою "Брехні" уперше роз-

<sup>195</sup> Вороний М. Театр і драма... – С. 368.

<sup>196</sup> Там само. – С. 72.

<sup>197</sup> Вечерницький А. «Брехня» В. Винниченка // Рада. – 1911. – 4 лют.

<sup>198</sup> Чаговець В. «Брехня». (Новая драма В. Винниченка) // Киевская мысль. – 1911. – 5 февр.

<sup>199</sup> *Alienus*. Нова драма. (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського) // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 187.

бито могутню фортецю старої української мелодрами і показано стежку до зближення українського театру з світовим. Нас нітрішки не хвилює, що тут не було звичайного ансамблю, що не всі артисти були на своїх місцях і не скрізь себе в своїй ролі почували добре»<sup>200</sup>.

Можливо, якби програмні засади діяльності театру Садовського були іншими, першовтілення українським театром п'єси Л. Андрєєва «Gaudeamus» мало також великий мистецько-суспільний резонанс. Ця публіцистична драма із життя революційно налаштованого студентства, написана як своєрідне продовження п'єси «Дні нашого життя», для київського театрального середовища мала принципове значення. Дозволу на її постановку тривалий час добивався російський театр «Соловцов», на сцені якого йшло чимало п'єс Л. Андрєєва, і поява в тому ж сезоні «Gaudeamus» в українському театрі означала реальну творчу конкурентноспроможність колективу Садовського. Проте обставини, за яких з'явився «Gaudeamus» на українській сцені (після резонансної прем'єри «Брехні», перед закінченням сезону і напередодні гастролей у Петербурзі, де цю п'єсу не планували виставляти), обумовили те, що спектакль показали буквально кілька разів.

Ініціатором появи п'єси Л. Андрєєва українською був актор М. Вільшанський, який зрежисував її у власний бенефіс, користуючись постановчими розробками театру «Соловцов». Виходячи з відгуків рецензентів, «Gaudeamus» дійсно, як пише В. Василько, готували нашвидкуруч. Але це апіорі не могло свідчити про безнадійний творчий провал: принаймні публіка, за словами В. Чаговця, сприйняла спектакль дуже добре. Вірогідно, певною мірою цьому сприяла значна кількість співочих моментів вистави, оскільки «українізацію студентських пісень було зроблено дуже вдало»<sup>201</sup>. На сцені співали в першій та четвертій діях, надаючи дійству «особливий мелодраматичний характер, що уповні відповідав авторському задумові. Особливо вдалі пісні студентів у четвертій дії. При піднятті завіси за сценою звучить могутня, вільна «Ми, гайдамаки», [...] настрій посилюється і досягає свого апогею в середині сумного монологу Старого студента, коли в його паузу вривається новий акорд переможної юності в пісні «Соколи, соколи!»<sup>202</sup>

Вочевидь, у спектаклі краще співали, ніж грали, хоча серед виконавців рецензенти відзначали С. Паньківського в ролі Старого студента, Ф. Левицького в епізодичній ролі Капітонича та М. Вільшанського – Онуфрія. Була в цьому спектаклі, судячи з відгуків преси, ще одна прикметна риса, якої не мав її соловцовський сценічний варіант. На сцені було відтворено не загальноросійське абстрактне студентство, а саме київське, серед якого на початку ХХ ст. було чимало свідомих українців, для яких революційна діяльність передбачала боротьбу за незалежність України, а тому співали вони гайдамацькі визвольні пісні. Завдяки подібній інтерпретації драма-

<sup>200</sup> *Вечерницький А.* Труппа М. К. Садовського (сезон 1910–1911 р.) // Рада. – 1911. – 1 трав.

<sup>201</sup> *Вечерницький А.* «Gaudeamus» – бенефіс артиста М. Вільшанського // Рада. – 1911. – 13 лют.

<sup>202</sup> *Ча-ць В.* Украинский театр («Gaudeamus» – бенефис М. И. Вильшанского) // Киевская мысль. – 1911. – 16 февр.

тургія Л. Андреева зближувалась із Винниченковими п'єсами не лише стилістично й тематично<sup>203</sup>, а ставала суголосною за проблематикою та характером конфліктної ситуації, подібної до відтвореної в забороненій цензурою «Дизгармонії».

Від 28 лютого до 1 квітня 1911 р. трупа М. Садовського виступала в Петербурзі. Гастролі у столиці пройшли з великим успіхом. Репертуар складала: «Наталка Полтавка», «По ревізії», «Суєта», «Хазяїн», «Гандзя», «Богдан Хмельницький», «Зимовий вечір», «Ой не ходи, Грицю», «Сорочинський ярмарок», «Ревізор», «Енеїда», «Запорожець за Дунаєм», «Панна-штукарка», «Пан-штукарович», «Вечорниці». Петербурзька преса визнала, що «Ревізор» М. Гоголя розіграно українцями-акторами талановито та своєрідно, і що ця безсмертна комедія знайшла собі гідних втілювачів у особах малоросів. Так само позитивно було оцінено й виставу «Енеїди».

У сезоні 1911/1912 р. в театрі М. Садовського з'явилася нова завіса, що зображала український краєвид: зоране поле, пагорби, за якими сходить сонце, і молоду дівчину-українку, обернену обличчям до сонця. Садовський умів чітко вловити та влучно реалізувати у своїй театральній практиці нові віяння й тенденції. Так само в його театрі вперше виникає прототип сучасного завліта. Спочатку обов'язки «порадника з літературних питань» виконував актор і перекладач п'єс С. Паньківський, у 1910 р. його заступив теоретик театру М. Вороний, а з 1911 р. і до кінця існування театру – драматург Спиридон Черкасенко.

«Бажаючи матеріально підтримати цих осіб, – свідчить В. Василько, – Садовський тримав їх у складі театру на посаді контролера. Робота це була не важка і займала лише вечірні години. А письменник все ж був зв'язаний щоденно з театром, був під рукою, і з ним можна було порадитися в потрібній справі. Таким чином М. Садовський ніби субсидував драматурга чи перекладача, на якого покладав певні надії»<sup>204</sup>.

Дбаючи про постійне розширення національного оперного репертуару, М. Садовський уважно ставився до творів українських композиторів і прагнув показувати на сцені свого театру всі опери, пов'язані з українською тематикою. Саме тому він звернувся і до таких маловідомих опер (1911), як «Пан Сотник» хормейстера Петербурзького театру Г. Козаченка за мотивами Шевченкового «Сотника». Так, про «Пана Сотника» критика писала: «Коди не можна дуже похвалити саму оперу, то у всякім разі треба подякувати добродієві Садовському за старанну її постановку і артистам за совісне відношення до праці. Петляш була чудовою Настею, особливо гарно проходили в неї сцени з сотником та Петром»<sup>205</sup>.

Побутово-психологічній драмі Г. Козаченка з її відвертою сентиментальністю режисер у своєму колоритному рішенні надав комічного характеру, щедро обарвлюючи події теплим, а часом і дошкульним гумором. У режи-

<sup>203</sup> Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.

<sup>204</sup> ДМТМК України. – № 3817 доп. Василько В. Матеріали до книги «Театр Садовського».

<sup>205</sup> Рада. – 1911. – 8 жовт.

серському плані, досить детальній сценічній розробці музичної драматургії, він назвав «Пана Сотника» комічною оперою. У змалюванні постаті старого Сотника, що вирішив одружитися зі своєю вихованкою Настею, режисер і співак-актор В. Золденко не приховували гумористичного ставлення до головного персонажа. Комедійним, іноді навіть сатиричним сценам залицяння старого Сотника до Насі протистояли ліричні, пройняті щирістю й пристрасним коханням епізоди Насі й Петра.

Режисерська розробка опери – своєрідне розгорнуте лібрето, видане до прем'єри «Пана Сотника», а також фотографії вистави свідчать про психологічну правдивість, етнографічну достовірність та емоційну напругу сценічної дії. Ця постановка приваблювала мальовничістю (художник П. Дяків), оригінальним поєднанням побуту та театральності<sup>206</sup>. Режисер докладно розробив мізансцени, пластичні малюнки й численні сценічні деталі, про що свідчить згадана програма-лібрето. Ось як, наприклад, подає постановник початок спектаклю: «Настя, гуляючи по садку, співає пісні (“Якби мені крила”), потім зникає в садку. З хати виходить Сотник; він виявляє замилювання своєю красою Насі (“Дивлюсь на Настю – оживаю. І молодіє кров в мені”). Настя виходить з садка; вона радіє ясному сонечку, веселим пташкам, чудовому ранкові (“Сонечко ясніє, сонечко красніє”). Побачивши сотника, підбігає до нього, питає, чого він сумний (“Чого ви, батечку, сумні”), а далі, стрибаючи і крутячись, зникає знов у садку. Сотник каже, що Настя грається з ним як дитина, а йому бажається іншого пестування. Настя підкрадається ззаду і крутить старого. Сотник пручається»<sup>207</sup>.

Впродовж сезону 1911–1912 рр. у театрі Садовського вийшла ще одна приметна вистава – водевіль Олександра Володського та Володимира Самійленка «Хвороба». Якщо О. Володський був доволі популярним українським драмописцем, автором репертуарного водевілю «Панна-штукарка», то драматичні твори поета-модерніста В. Самійленка до 1917 р. на сцені не ставили. «Хвороба» – це єдиний прецедент, коли на афіші, хоча й у співавторстві, з'явилося його ім'я. В. Самійленко, автор винятково іронічних сатиричних п'єс-жартів «Химерний дядько», «Драма без горілки», «У Гейхан Бея», у «Дядьковій хворобі», глузуючи над химерними забаганками диваків, давав сатиричні замальовки кмітливих пройдисвітів та авантюристів і продовжував традиції Ж.-Б. Мольєра й «Мартина Борулі» І. Карпенка-Карого.

Переробивши «Дядькову хворобу» В. Самійленко на просто «Хворобу», О. Володський спростив п'єсу і водночас надав їй характерності та сценічності. Під враженням від вистави В. Василько писав: «Сюжет її побудовано на тому, що один міщанин (грав його М. Вільшанський) “захворів” на те, що він поет, і почав писати вірші на зразок:

У ту саму пору  
Як сонце сідало за гору  
Летів хрущ  
Сонце сіло за куш.

<sup>206</sup> Див. фотографії вистави: ДМТМК України. – № 7269, 7498.

<sup>207</sup> ДМТМК України. – № 47845. «Пан Сотник». Комічна опера на 2 дії. Сезон 1911–1912 рр. – С. 1.



Автор навіть вуса собі одростив, подібні до вусів Т. Шевченка. Знаючи його хворобу, всі використовують її кожен в своїх інтересах. Особливо цим відзначився головний літературний критик-урядник, якого грав М. Петлішенко»<sup>208</sup>.

7 березня 1912 р. відбулася прем'єра «Украденого щастя» І. Франка, де найбільший успіх мала Л. Ліницька, якій вдалося розкрити «діалектику душі» Анни, наростання її протесту проти насильства. Як повідомляв В. Василько в чернетках нарисів про театр М. Садовського, «до постановки драми І. Франка “Украдене щастя” готувалися довго і уважно. Як відомо, Микола Карпович цілий рік працював у Західній Україні, де вивчив її звичаї і побут. З Галичини, з Прикарпаття, було привезено справжні народні костюми. Провідну роль Миколи Задорожного виконував Северин Паньківський, сам галичанин, особисто знайомий з Іваном Франком. [...] Микола Садовський здійснив постановку в реалістичному плані, у кращих традиціях українського демократичного театру. Танок молоді біля корчми був поставлений знавцем цієї справи Василем Верховинцем, галичанином за походженням»<sup>209</sup>. В. Василько писав, що ця вистава готувалася нашвидкуруч і успіху не мала<sup>210</sup>.

У роботі над оперною постановкою «Роксолани» (йшла під назвою «Бранка Роксолана») театр зіткнувся з певними труднощами, яких актори не змогли до кінця подолати. Але загалом ця робота була гарною школою для подальшого зростання музикальної частини театру.

Увага до історії визначила появу в репертуарі театру трагедії «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської. П'єсу ставив М. Садовський. Як постановка, так і гра Садовського в ролі Дорошенка багато в чому сприяли її успіху. Обізнаність Садовського в питаннях історії України, побуту, народних звичаїв, костюмів позитивно позначилася на виставі. Народні сцени були правдивими та переконливими. Окрасою вистави була музика М. Лисенка.

Соціальну лінію в репертуарі продовжувала драма Д. Грициньського «Брат на брата» в постановці Ф. Левицького. Тема – боротьба членів селянської родини за землю, за гроші; розпад родини. Хоча п'єсу написано в натуралістичній манері, проте вистава мала успіх. Найкраще справилися зі своїми ролями Петлішенко (Супрун), Борисоглібська (Домна), Мар'яненко (Максим), Мироненко (Урядник) та Коваленко (Тиміш).

Під час сезону 1912–1913 рр. у складі театру сталися великі зміни. На посаду керівника оркестру було запрошено видатного українського диригента О. Кошиця. Актрису та співачку О. Петляш змінила випускниця консерваторії М. Литвиненко (пізніше народна артистка СРСР М. Литвиненко-Вольгемут). Художником театру став Іван Бурячок, який закінчив Краківську

<sup>208</sup> [Василько В.] Театр Миколи Садовського // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ). – Ф. 653, оп. 2, спр. 189, арк. 46.

<sup>209</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 72.

<sup>210</sup> [Василько В.] Театр Миколи Садовського // ЦДАМЛМ. – Ф. 653, оп. 2, спр. 189, арк. 46.



академію мистецтв. Всі троє дебютували в зовсім новій постановці «Наталки Полтавки».

26 вересня 1912 р.<sup>211</sup> відбулася прем'єра щойно написаної драми С. Черкасенка «Земля». Ініціатором та режисером постановки був І. Мар'яненко. Він же зіграв головного героя Силу. Його партнеркою в ролі Ольги стала Л. Ліницька. Цей акторський дует став центром вистави. Інші ролі теж були розподілені між «кращими силами» трупі: М. Тихонович виконав роль старого забійника Самійла Кремезного; С. Паньківський – сторожа Тонкоглазова; Ф. Левицький, О. Корольчук, Ю. Милович, М. Петлішенко – шахтарів Юхима, Миколи, Снігиря, Федя; П. Колесникова – артільної куховарки Докії; П. Коваленко – Підрядчика. Також у цій виставі взяли участь Г. Березовський, Г. Галіна, З. Діброва, М. Дніпрова, І. Ковалевський та Є. Рибчинський<sup>212</sup>.

Згідно з традиціями театру М. Садовського багато уваги приділяли матеріальному забезпеченню вистави. Спеціально були виготовлені декорації, щоправда, тільки для першої та четвертої дій, а також костюми<sup>213</sup>. Автором сценічного оформлення вистави був І. Бурячок, який від цього сезону виконував обов'язки головного художника театру.

Чимало уваги Мар'яненко-режисер приділив масовим сценом, якими славився театр М. Садовського. Звертали на себе увагу і використані режисером шумові ефекти (приїзд поїзда, шум працюючих механізмів тощо) – тогочасна технічна новинка<sup>214</sup>.

М. Садовський був не тільки талановитим актором і режисером, а й досвідченим антрепренером. Дбаючи про художній рівень репертуару, він ніколи не ігнорував матеріальний бік справи, що й допомогло йому вистояти. Якщо вистава не мала успіху і не давала зборів, він міг зняти її вже після одного-двох показів. На цьому фоні вагомим свідченням успіху «Землі» С. Черкасенка з повним правом можна вважати той факт, що ця вистава змогла утриматися в репертуарній афіші театру впродовж багатьох сезонів.

9 жовтня 1912 р., рівно два тижні після прем'єри «Землі», М. Садовський подає до Київської міської управи заяву<sup>215</sup> із проханням додатково розглянути комедію С. Черкасенка «Жарт життя», яка не увійшла до списку вже дозволених п'єс, і дати згоду на постановку. Розглянувши цю заяву, міська управа не знайшла підстав для відмови<sup>216</sup>.

Прем'єру «Жарту життя» було призначено на 23 жовтня 1912 р.<sup>217</sup> Цього ж вечора етюдом «На перші гулі» дебютував Степан Васильченко. Важко сказати, кому саме належала ідея об'єднати ці п'єси в один прем'єрний показ, але це був, безперечно, сміливий крок з боку театру, оскільки більш контрастного, більш суперечливого сполучення драматичних творів годі й уявити.

<sup>211</sup> Кузьминський О. [Інформація] // Рада. – 1912. – 9 жовт.

<sup>212</sup> ДМТМК України. – № 8685. Театр М. К. Садовського. 1906–1919 рр. Рукопис програмок до вистав театру.

<sup>213</sup> Кузьминський О. Український театр // Рада. – 1912. – 5 жовт.

<sup>214</sup> Український драматичний театр... – С. 372.

<sup>215</sup> ЦДІАК України. – Ф. 163, оп. 54, спр. 93, арк. 117.

<sup>216</sup> Там само. – Арк. 118.

<sup>217</sup> [Оповідка] // Рада. – 1912. – 2 лист.

У жовтні в театрі йшла прем'єра комедії Л. Толстого «От нее все качества», якій Садовський, що сам перекладав і ставив п'єсу, дав назву «Від неї всі скверни». Це була перша спроба постановки цього твору великого російського письменника, та, на жаль, сама п'єса не належить до числа вдалих творів Л. Толстого.

«Зачароване коло» Л. Риделя, яке з'явилося на сцені театру М. Садовського 13 листопада 1912 р., мистецький загал одностайно сприйняв як п'єсу, що ідеально підходить для постановки в українському театрі. «Нарешті, здається, український театр знайшов п'єсу для біжучого сезону. Коли кілька років тому мені довелося бачити п'єсу Риделя на російській сцені, – мимоволі спадала думка, що ця п'єса в українському театрі буде більш на місці, бо тут уміють поважати й етнографію, знають селянський побут, мають досвід в тому, як треба грати польських панів, щоб та гра справді нагадувала дійсне життя»<sup>218</sup>.

Безумовно, справа була не лише в етнографії, селянському побуті й польських панах. Вочевидь, українським акторам значно легше було відтворити поетичний неоромантичний варіант модернізму, ніж будь-який інший. Лісовий, казковий, фольклорно-містичний антураж риделівської п'єси надав їм можливість деякою мірою використати надбання українського театру корифеїв, як-от досвід створення етнографічно-фольклорної образності та поетичної системи метафор на сцені. Водночас акторам, які звикли ставитися до своїх ролей не так раціонально, як емоційно й інтуїтивно, подібний текст, позбавлений психологічного підґрунтя, також був по-своєму ближчий, аніж будь-який інший. Крім того, як режисер М. Садовський завжди відрізнявся успішною й ефектною постановкою масових сцен, а в даному випадку це також мало позитивне значення.

«Загальне враження від вистави дуже добре. Досконало вивчені ролі, багата постановка, прекрасні декорації Бурячка, характерні костюми декого, навіть пишні – все це допомагало доброму враженню, утворювало зовнішній інтерес аудиторії. Мелодична і досить цікава музика Кошиця до танку русалок в першій дії», – писав рецензент газети «Рада»<sup>219</sup>. Але крім суто зовнішніх постановчих прийомів, у виставі М. Садовського реалізувалося й те специфічне, що було закладено в драматургії і на що звернув увагу В. Чаговець. Зокрема, він писав: «Театр, який береться за постановку цієї казки, повинен вирішити складне завдання: поєднати фантастику казки з реалістичністю побутової драми. І в цьому сенсі казкова сторона в постановці Садовського виявилася вищою»<sup>220</sup>.

Поєднання двох начал, містично-казкового й побутового, відбувалося у виставі театру М. Садовського передовсім через акторську гру, оскільки в різних сюжетних аспектах, реальному й інфернальному, акторське виконання не повинно було дисонувати, а утворювати єдиний ансамбль. Тому-то ін-

<sup>218</sup> *Старий В.* «Зачароване коло» драматична казка Л. Риделя // Рада. – 1912. – 15 лист.

<sup>219</sup> Там само.

<sup>220</sup> *Чаговець В.* Театр Садовського («Зачароване коло» – драматическая сказка Люциана Риделя) // Киевская мысль. – 1912. – 15 нояб.

фернальні риси деякою мірою були притаманні побутовим персонажам і навіпаки. Про Є. Рибчинського, який грав роль Лісовика, писали: «Артист бере з початку вірний символічний тон і з успіхом додержує його до останнього моменту, а красиве архаїчне вбрання і грим якнайкраще обмальовують цю фігуру, що представляє природу»<sup>221</sup>; інший рецензент відзначав, що «приємне враження робила Доля в ролі хлопчика Мацюся, мило оточивши образ пастушка поетичним серпанком. Такий же милий образ дала й Хуторна в ролі Басі»<sup>222</sup>. Одну з головних ролей у цьому спектаклі виконала тогочасна прем'єрша трупи Садовського М. Малиш-Федорець, чиє акторське обдаровання деякі історики театру ставлять під сумнів. Поза тим, пишучи про гру М. Малиш-Федорець того разу, майже всі рецензенти були одноставні: «Окремо стоїть постать Марини, детально продумана й прекрасно виконана Малиш-Федорець»<sup>223</sup>; «У грі цієї талановитої артистки немає місця графарету, підробці: навіть у дрібницях вона дає власне – захоплююче, сповнене глибокого творчого підйому»<sup>224</sup>; і «Найбільш вдалим для артистки можна вважати перший акт, де вона з глибоким почуттям виливає свої скарги на життя перед лісовим дідом»<sup>225</sup>. Протягом усього часу, поки «Зачароване коло» трималося в репертуарі театру М. Садовського, роль Марини з успіхом виконувала М. Малиш-Федорець. Реальний і довготривалий глядацький успіх «Зачарованого кола» забезпечували й живописні декорації І. Бурячка, високий художній рівень яких відзначали практично всі рецензенти, а також чимало сценічних ефектів, як-то «провалля та з'явлення» чорта Бо-рути, музика О. Кошиця.

На час літнього сезону 1913 р. М. Садовський заорендував Літній театр Київського купецького зібрання. Вхід до Купецького саду, де стояв Літній театр, був платний, але власникам театральних квитків дозволялося проходити на улюблене місце відпочинку киян безкоштовно. Купуючи квиток на виставу, потенційні глядачі не забували і про додаткові вигоди: можливість послухати музику та приємно відпочити в саду. Усе це не могло не позначитися на репертуарній політиці театру, який мусив рахуватися зі смаками «літньої публічності». Напевне, саме ці обставини пояснюють появу серед новинок сезону водевілю «Газетна помилка» Провінціала [псевдонім С. Черкасенка, яким він підписував фейлетони в газеті «Рада». – Т. Ж.]<sup>226</sup>. Прем'єра водевілю, який не вирізнявся високими художніми параметрами, відбулася 12 червня 1913 р. Вистава недовго протрималась у репертуарі. Незважаючи на гарантовані збори, вона пройшла всього дванадцять разів<sup>227</sup>, після літнього сезону її більше не виставляли.

Прем'єра «Старої шахти» Марії Делле Граціє відбулася 15 червня 1913 р. на сцені Літнього театру Купецького зібрання. Із нотаток мемуариста

<sup>221</sup> *Mortalis*. Вистава «Зачарованого кола» в театрі М. Садовського // Сяйво. – 1913. – № 1. – С. 24.

<sup>222</sup> *Старий В.* «Зачароване коло» // Рада. – 1912. – 15 лист.

<sup>223</sup> Там само.

<sup>224</sup> *Новый*. «Зачароване коло» // Киевская жизнь. – 1912. – 19 нояб.

<sup>225</sup> *Mortalis*. Вистава «Зачарованого кола»... // Рада. – 1912. – 15 лист. – С. 25.

<sup>226</sup> *Кузьминский О.* [Інформація] // Рада. – 1913. – 25 черв.

<sup>227</sup> *Ніковський А.* Зазнач. праця. – С. 499.

Г. Григор'єва дізнаємося, що «викликало подив, як театр спромігся... одержати цензурний дозвіл на постановку», адже це індустріально-робітничий п'єса, «ідейний напрямок якої був висловлений гостро і відверто: лише класова боротьба проти капіталістів – ось які стосунки можуть існувати поміж давніми ворогами – робітниками і підприємцями»<sup>228</sup>.

Сценічна інтерпретація драми М. Делле Граціє на сцені театру Садовського мала надзвичайно ефектний фінал у вигляді жажливого апокаліптичного феєрверка. Майстерно підготовлений сценічний вибух і реакцію на нього публіки описували буквально в кожній рецензії, дехто із залу навіть кричав «біс», що іронічно відзначали театральні оглядачі. У своїх спогадах М. Колесников розповідає, як «К. Домбровський досягав чудового результату, здійснюючи ефект обвалу шахти у виставі. На сцені раптом вибухав газ і починався обвал у штреку. Валилась стеля, балки, сиплеться порода, каміння... Серед цього хаосу І. Мар'яненко падав на позначене на сцені місце. Глядачі схоплювались з місць, хвилюючись за життя актора...»<sup>229</sup>.

М. Вороний вважав, що «останню дію, чи картину, що відбувається в шахті під землею, не варто виставляти, бо її зайвий драматизм тільки б'є по нервах, а до цінності п'єси рішуче нічого нового не додає»<sup>230</sup>, а Я. Стоколос намагався знайти компроміс між видовищністю та осмисленістю і зазначав: «Остання – 5 дія, найбільш ефектовна з боку постановки, є зайвою для гарного, серйозного враження. Не додає також ніякого враження і “розрух шахти”... Обвал декорацій не є ефектом і не буде...»<sup>231</sup>.

Неоднозначними були враження від гри І. Мар'яненка в ролі старого шахтаря Грубера. Без перебільшень можна стверджувати, що роль Грубера стала для Мар'яненка по-справжньому етапною в передостанній сезон його перебування в театрі М. Садовського. Він готував її ретельно, разом із П. Коваленком, який приніс акторові для створення образу репродукції скульптур Мен'є. «Артист виконував цю роль низьким, надтріснутим, приглушеним басом на певному монотоні, тільки в окремих місцях підвищуючи голос, щоб виявити гостро емоційний вибух. Його ніби закам'яніле обличчя ставало рухливим, а чорні, як вуглини, глибоко запалі очі метали іскри невгасимого гніву, класової непримиренності», – писав перекладач «Старої шахти» П. Коваленко<sup>232</sup>.

Максималізм, з яким І. Мар'яненко підійшов до створення образу старого шахтаря, загалом був притаманний молодіжному складові учасників вистави. Спектакль готували дуже старанно (у цьому була велика заслуга другого режисера – М. Вільшанського), актори ламали напрацьовані схеми сценічної поведінки, вражали щирістю критики та публіку. Серед молоді найбільше схвальних відгуків дістала артистка Є. Доля, що зіграла хвору дівчинку Ганною, сестру головної героїні. Дописувач «Української хати» узагальнював:

<sup>228</sup> Григор'єв Г. Український театр Миколи Садовського // Спогади про Миколу Садовського. Збірник. – К., 1981. – С. 138.

<sup>229</sup> Колесников К. За лаштунками театру М. К. Садовського // Український театр. – 1994. – № 5. – С. 30.

<sup>230</sup> Вороний М. Український театр у Києві. – С. 463.

<sup>231</sup> Стоколос Я. Театральні замітки // Українська хата. – 1913. – № 6. – С. 380.

<sup>232</sup> Коваленко П. Шляхи на сцену. – К., 1964. – С. 276.

«Чиста, прозора душа дівчини, переповнена любов'ю до всіх, як до своєї ляльки. Вона любить всіх і все. Але, крім психології дівчинки, перед Долею було друге завдання – дати образ хворої на сухоти дівчинки. Тільки тонка і пильна спостережливість допомогла артистці в складній і відповідальній ролі»<sup>233</sup>. «Прекрасний сильний образ створює Ліницька»<sup>234</sup>, «грала вона так просто, природно, деколи стримано-обережно, деколи безпосередньо схвилювано, ніби під впливом почуттів»<sup>235</sup>, – писала критика.

Серед кількох вдалих першовтілень перекладних сучасних п'єс, таких як «Зачароване коло» і «Стара шахта», однією з найприкріших невдач літнього сезону 1913 р. прийнято вважати постановку І. Мар'яненком «Осені» Олександра Олеся. «Одноактівка “Осінь”, виставлена також у літньому сезоні, справила враження п'єси кінематографічної, в чім більшу вину треба віднести на карб артистів, – нарікав М. Вороний. – Задумана не так в символічних, як в імпресіоністичних тонах, п'єса вимагала від автора більш досконалого психологічного апарату, а від артистів більшої штудерності технічних засобів у виконанні... Примітивне (д. Хуторна) і фальшиво-патетичне (д. Мар'яненко) виконання п'єси робило враження, що ніби вся дія відбувається в кінематографі, на екрані, а слова артистів марні і зайві і що, якби тих слів зовсім не було, то п'єса не втерляла б ні на смислі, ні на значенні. Тільки гра д. Борисоглібської (стара нянька) на тлі безнадійних змагань її партнерів визначилась рисами талановитості»<sup>236</sup>.

Причин невдачі цієї вистави було кілька, і далеко не всі вони були спричинені режисурою І. Мар'яненка. «Актори не розібралися в п'єсі, – писав Я. Стоколос. – Швидше, вони наче бажали переконати нас всіх, котрі дивилися їх гру, що символічна річ в умілих руках стане такою ж звичайно-реалістичною річчю. ... Всі вони через те, що не розібралися і не зрозуміли своїх ролей, були якісь наче порожні. Вони казали свої слова, але слова ті не були повні переживань. Не чулося під ними трагізму, не відчували ми ні того сліпого, інстинктивного жаху і нещастя, яке чула Сторожиха, ні того безвихідного стану, яке бачили Пан і Панночка. Недохватку нестрою артисти замінили притишеним голосом. Бажання ілюструвати свої слова рухами і тим більше переконати глядача не вдавалось, бо були то рухи невідповідні, не настільки характерні і тонкі, щоб переказати все, що треба. Враження настільки було слабе, поверхове, що останню сцену, де сниться Панночці сон, що йде до неї Пан, – публіка зрозуміла буквально. Вона не була так переконана попереднім ходом дії в тім, що це є таки сон, то страшний сон, від якого мороз поза-шкуру повинен йти [...]. Публіка розсміялася, значить була далека від дійсного стану речей»<sup>237</sup>.

Словом, актори не завжди володіли технікою гри на півтонах і відтворення внутрішніх психологічних переживань, а інколи користувалися при-

<sup>233</sup> Стоколос Я. Театральні замітки. – С. 380.

<sup>234</sup> Чаговец В. «Стара шахта» М. Делля-Грація // Киевская мысль. – 1913. – 17 июня.

<sup>235</sup> Никто. Летний театр Киевского русского купеческого собрания // Южная копейка. – 1913. – 17 июня.

<sup>236</sup> Вороний М. Український театр у Києві. – С. 460.

<sup>237</sup> Стоколос Я. Театральні замітки. – С. 376, 378.

йомами традиційного театру, як-от змалювання соковитих виразних прикметних рис людської поведінки. Звідси виникало однозначне трактування персонажів як осіб, що не змогли порозумітися у звичайному адюльтері. «Грають талановиті, здібні актори, добре вишколені, матеріал для гри гарний, новий, а душі в їх творчості мало; місцями навіть – сухий тон, переказування ролі», – зазначав Антон Вечерницький, додаючи, що «актори починають одвикати від систематичної праці над собою, так потрібної кожному артистові-художникові»<sup>238</sup>.

Однак показовими є розбіжності у свідченнях щодо гри окремих виконавців. Кожний із рецензентів вирізняв когось одного, і в усіх випадках це були різні актори: Антон Вечерницький писав про «найкраще враження від гри Мар'яненка», В. Чаговець та Сергій Р. захоплювалися Є. Хуторною, яка «вела роль у м'яких тонах, повних музики напівзаглушеного розпачу й неусвідомленого жаху, і тільки вряди-годи в добре продуману гру вживались невідповідні ноти й рух звиклої до виконання дівочьких ролей артистки»<sup>239</sup>, а М. Вороний та В. О'Коннор-Вілінська віддавали перевагу Г. Борисоглібській. Такий різнобій думок авторитетних київських критиків посвідчує: однозначно негативно оцінювати цю виставу не можна, тим паче, що рецензенти бачили різні покази (приміром, В. Чаговець дивився другий, а не перший спектакль).

Ще одна фатальна причина невдалого першовтілення «Осені», ймовірно, крилася в малоприспособлених сценічних умовах, у способі організації театрального простору. Як уже зазначалося, уперше її зіграли під час т. зв. літнього сезону, не на стаціонарі в Троїцькому народному домі, а в Літньому театрі Купецького саду. «Що сказати про постановку із зовнішнього боку? – розпачливо писав Сергій Р. – В таких випадках завжди доводиться згадувати незалежні обставини. Ах, той театр Купецького саду! Чимало, певне, крові псує він і режисерам, і артистам. А щодо публіки, то й поготів»<sup>240</sup>. Фактично «Осінь» виставляли на відкритій естраді, де не було жодних засобів для створення атмосфери, крім ілюстративно-характеризуючих прийомів, що не мали символічно-алегоричного наповнення, як того вимагала п'єса.

«Оцей самий Вітер, вісник недоброго, повинен бути рельєфно підкресленим в п'єсі. До його необхідно було віднести режисерові як до одної з головних ролей. Але того не було... Вітер завивав, стукав, але не грав іншої ролі, як ролі аксесуара в постановці. Се перша хиба, з котрої випливає і все останнє...»<sup>241</sup>, – зауважував Я. Стоколос. І, наче намагаючись пояснити подібну недолугість вистави, В. Чаговець зазначав, що «складно в задумливий вечір перенестися в настрої осінніх безмісячних і холодних ночей, правда і те, що літня публіка веде себе в театрі доволі невимушено і явно заважає сприйняттю настроїв, що створюється автором і акторами»<sup>242</sup>.

<sup>238</sup> Вечерницький А. Українська трупа М. К. Садовського; «Осінь», драм. етюд О. Олеся // Рада. – 1913. – 26 трав.

<sup>239</sup> Сергій Р. Театр М. К. Садовського: «Осінь». Драматичний етюд О. Олеся // Сяйво. – 1913. – № 5/6. – С. 160.

<sup>240</sup> Там само.

<sup>241</sup> Стоколос Я. Театральні замітки. – С. 377.

<sup>242</sup> Ча-ц Вє. Театр и музыка. Театр купеческого собрания. («Осень» др. Олеся) // Киевская мысль. – 1913. – 30 мая.



Однак серед загальнотеатральних недоладностей, відзначених більшістю дописувачів, досвідчений театральний критик В. Чаговець побачив нюанси режисерської розробки. Принаймні з його рецензії зрозуміло, що Мар'яненко-режисер скористався прийомом чорного кабінету і театру тіней. «Густо затягла стіни чорна ніч, жакливо, лякаюче проступає вона крізь промерзле вікно, ледь розрізняються дві, наче закам'янілі постаті, і лише мерехтливе полум'я свічки кидає свою тінь на бліді перелякані обличчя»<sup>243</sup>. Зрозуміло, що провідний український актор І. Мар'яненко не претендував на роль режисера-новатора, але в його небагатьох постановках помітне намагання використати найновіші сценічні прийоми, до яких М. Садовський принципово не вдавався, зберігаючи вірність акторській режисурі та колоритному яскравому виводу.

Передвоєнний сезон 1913–1914 рр. був чи не найуспішнішим для театру Садовського в сенсі досягнення новітньої драматургії. Саме цьому сезоніві присвячують розгорнуті оглядові статті дописувачі небагатьох українських мистецьких видань: М. Вороний, Анрій Ніковський. Іван Стешенко, Я. Стоколос, критикуючи і водночас підтримуючи театр. «Щодо самої трупи Садовського, – зазначав А. Ніковський, – то у нас, серед нашого громадянства в пресі, виразно знати дві думки. Одні кажуть, що трупа взагалі живе старим репертуаром, старим побутово-етнографічним моглохом, а нові п'єси заводять у репертуар надто повільно, неохоче. Мало того: коли трупа спроможеться на нову виставу, то зовсім не в силі дати собі раду з тою новиною, бо все підгонить під старі шаблони, на все кладе знак застарілої драматичної школи, школи специфічної, світської й примітивної... П'єси наш театр вибирає реалістичні здебільшого, а як візьме твір автора з ширшими художніми пориваннями, з нереалістичним світоглядом, то переб'є твір на свій етнографічний або натуралістичний копил, і виходить ні те ні се»<sup>244</sup>.

На афіші одне за одним з'являлися імена Олександра Олеся, В. Винниченка, Лесі Українки, Л. Старицької-Черняхівської та Ю. Словацького. Виокремлені із загального переліку побутового репертуару прізвища цих авторів свідчили, що колектив мав усі потенційні можливості стати модерною українською трупю, хоча більшість цих прем'єр не були програмними для діяльності театру і виникали наче спонтанно, з нагоди чийогось бенефісу, а їхньою режисурою, окрім «Мазепи» та «Крил», М. Садовський особисто не займався.

Сезон 1913–1914 рр. почався 1 вересня 1913 р. традиційною «Наталкою Полтавкою», але замість водевілю «По ревізії» було поставлено етюд Васильченка «На першій гулі». Першою прем'єрою цього зимового сезону була постановка лірико-фантастичної опери М. Лисенка «Утоплена», що відбулася 23 вересня 1913 р. Оперна вистава, як відзначала критика, «додержуючись народного колориту, передавала весь поетичний ліризм майської ночі, цієї пісні любові, в найтонкішій формі і разом з тим малювала яскраво і комічні характеры та комічні сцени»<sup>245</sup>.

<sup>243</sup> Там само.

<sup>244</sup> Ніковський А. Зазнач. праця. – С. 496.

<sup>245</sup> Рада. – 1913. – 25 верес.



Рецензенти дуже високо оцінювали режисуру М. Садовського, яка надала виставі натхненної поетичності, образної цілісності та мистецької завершеності. Зокрема, критик журналу «Сяйво» наголошував: «Щодо сценічної постановки “Утопленої”, то з першого ж разу тут виявилась свідомо режисерська рука і зробила все можливе при даних обставинах, щоб постановка вийшла найближчою до досконалості. Загальний план, очевидно, був глибоко продуманий, деталі розроблені якнайкраще, щоб відповідати всім замислам автора»<sup>246</sup>.

Дійсно, постановка перлини М. Лисенка в усіх музично-сценічних деталях цілком відповідала композиторському задумові – у пластичних композиціях та мізансценах оживало мелодійне багатство партитури. Режисер і досвідчений диригент О. Кошиць, розкриваючи неповторну красу музики М. Лисенка, створив гармонійну оперну виставу, де слово органічно переходило у спів, а схвилюваний спів якнайглибше передавав думки й почуття героїв, де музичні, вокальні та сценічні барви зливалися в колоритне театральне дійство. Для кожного виконавця головної чи другорядної партії, кожного хориста чи танцівниці режисер знаходив яскраво індивідуалізований акторський і пластичний малюнок, майстерно влітаючи його в широку й розмаїту сценічну симфонію. Глибока відповідність режисерських рішень сольних та масових епізодів настроям, ритмам і образам мелодійної, пройнятої народно-пісенними інтонаціями музики створювала незабутнє враження від мальовничих картин спектаклю: то обарвлених натхненною лірикою чи піднесеною романтикою, то зігрітих м'яким гоголівським гумором.

Загальне захоплення критики викликала третя дія вистави з чарівним сном Левка, з поетичними, немов сплениними з візерунків українських дівочих танців хореографічними сценами русалок, прекрасно поставленими хормейстером і балетмейстером В. Верховинцем. Преса відзначала «надзвичайне загальне враження, яке справляє взагалі третя дія, особливо – починаючи з виходу русалок. Характер їх співів так відповідає постановці, що, нарешті, на глядача навивається мимоволі якийсь мрійний настрій з відтінком суму»<sup>247</sup>. А театральний рецензент В. Чаговець, теж вражений красою образного рішення вистави, писав: «Гарні декорації. Взагалі пензель І. Бурячка, як талановитого й колоритного декоратора-художника, завжди звертає на себе увагу. Таким чином, зовнішній, видовищний бік вистави заслуговує цілковитого схвалення, так само як і вокальний, який несе в собі хор і дд. Литвиненко, Діброва, Бутовський та Трохименко»<sup>248</sup>.

Безсумнівно, вистава вирізнялася на диво злагодженим та колоритним акторським ансамблем. «Партія Левка так ніби написана навмисне для Бутовського. Цілком відповідає діапазону і характеру його голосу, – підкреслювала критика. – Чистота інтонації, гарна дикція артиста, вкладений у виконання партії високий ліризм, обвіяний тихою поезією весняної ночі, – все це в образі, утвореному д. Бутовським, робило дуже миле враження. Те ж саме треба сказати і про добродійку Литвиненко – Панночку. Зрештою кожний

<sup>246</sup> Сяйво. – 1914. – №4. – С. 131.

<sup>247</sup> Там само.

<sup>248</sup> Чаговець В. «Стара шахта» // Киевская мысль. – 1913. – 1 окт.

виступ добродійки Литвиненкової публіка зустрічає з великою прихильністю. А в невеличкій, хоч і досить відповідальній, ролі Панночки кращого виконання, як дає добродійка Литвиненко, трудно навіть бажати»<sup>249</sup>.

Створюючи разом з обдарованими акторами правдиві, глибоко життєві, яскраво народні характери, режисер-постановник майстерно домагався органічного поєднання дій головних персонажів із масою. У розгорнутих масових композиціях він завжди знаходив потрібне місце кожному виконавцеві, зумовлював його пластичну лейттему, яка органічно впліталася в багатобарвну картину народної сцени. Самі ж масові сцени, створені М. Садовським, захоплювали розмахом, мальовничістю та виразно індивідуалізованою поведінкою кожного їхнього учасника.

В «Утопленій», як, до речі, і в інших своїх музичних постановках, режисер не вдається до єдиних групових рухів, стилізованих колективних жестів у ритмі музики, до яких іноді звертались окремі оперні режисери для демонстрації власної музикальності, видаючи цей досить формальний прийом за новаторство. У сценічній дії відбивалися не так ритми, як настрої, образи та емоційний зміст партитури. Режисер, як і М. Лисенко, прекрасно знав і відчував специфіку українського музичного фольклору, який живив партитуру «Утопленої», розумів ладову структуру та своєрідну поліфонію народних пісень і намагався розкрити всі багатства оперної музики в багатопланових сценічних композиціях. Це прагнення постановника переконливо втілювалося в життя вже на початку першої дії.

Після оркестрової інтродукції на сцені оживали чарівні й мальовничі картини українського села в травневу зоряну ніч. Сріблясте місячне проміння осявало тиху вулицю, білі мазанки тонули в рожево-білому вишневому цвіті, зелені левади, похилі верби над сонним ставом і руїни старого панського палацу виднілися десь на обрії. З першими звуками оркестру на сцену поволі виходили хлопці, неквапно розміщалися під Галиною хатою. Спокійно і прозоро линула задумлива мелодія чоловічих голосів і так само, як спліталися голоси, безперервно розвивалася пластична дія. Та ось на тлі звучання чоловічого хору чувся грайливий дівочий спів: «Ох, і там за садом-виноградом». Парубки одразу пожвавлюються, підводяться, але продовжують вести свою мелодію і рухатися, організуючи нові мізансцени. У цьому місці чудового поліфонічного хору композитор контрапунктично сплітає дві мелодичні теми – спокійну чоловічу та рухливу дівочу, а режисер-постановник майстерно відтворює цю примхливу хорову поліфонію в розгорнутих масових композиціях, оригінально поєднуючи ритмопластичні малюнки груп парубків та дівчат. Ці різні за малюнком лейттеми, поєднані талановитою рукою режисера, створювали багатобарвну поліфонічну картину сценічної дії. Назустріч парубкам групами виходили дівчата. І, наче сплеск молодого завзяття, наче бурхлива радість давно очікуваного побачення, злітає в зоряне небо привітання «Добрий вечір, дівчаточка». А ті радісні, щасливі, але сповнені грайливого лукавства, підхоплюють: «Здорові, козаченьки, ой, раді б ми вийти до вас». Весело звучать, сплітаються в прекрасному, емоційно насаженому хорі чоловічі та жіночі голоси, а на

<sup>249</sup> Рада. – 1913. – 28 верес.

сцені вирує життя, зустрічаються закохані, і кожна пара по-своєму своєрідна у вияві почуттів.

Як поліфонія цієї прекрасної хорової картини ввбирала рідкісну красу українського народного багатоголосся, так і її режисерське рішення живилося глибоким знанням народного життя, побуту, звичаїв, парубоцьких ігор та дівочих розваг, які М. Садовський завжди спостерігав на селі з особливим захопленням і любов'ю. Постановник не просто переносив на театральні підмостки події та звичаї, побачені в селянському житті, а натхненно поетизував картини народного побуту. Саме тому у спектаклі так органічно поєднувалися ліричні сцени Галі та Левка, обрядові дівочі хорові епізоди, комічні витівки п'яного Каленика, сцени залицання Голови до Галі, дошкульні глузування парубків зі старого Голови і гумористична пісня Левка з парубочим хором «А в нашого голови, голови нема клепки в голові...»<sup>250</sup>

Життєва правда та натхненна театральність, побутова достовірність і піднесена поетичність властиві режисерському рішення опери «Утоплена».

Восени 1913 р. І. Мар'яненко випускає одну за одною винниченківські прем'єри: 12 жовтня 1913 р. – «Натусь» і 6 листопада цього ж року – «Молода кров», яку митець навіть обрав для свого бенефісу. Вистава в постановці І. Мар'яненка, за визначенням театральної громадськості, мала середній успіх, але, за одностайною оцінкою рецензентів, була цікавішою за саму п'єсу. «Трупа показала сімейне життя Романа Возія так повно і правдиво, що можна навіть виправдати ту штучну зав'язку п'єси: адже драма в цій сім'ї наростає з більшою й більшою силою, ворожий настрій до кінця у Возія все збільшується, розпанахана вдача жінки-міщанки все менше керується почуттям тактовності й терпимості та все більше псує молодого Натуся, і коли в такі напружені відносини увіходить хоч легкий дотик сторонньої волі, то все мусить піти надзвичайно швидким темпом до трагічного кінця»<sup>251</sup>. Режисер трактував п'єсу «Натусь» як родинно-психологічну драму, в якій усю увагу було зосереджено на акторській творчості. Дуже влучно схарактеризував сутність режисерської інтерпретації драми рецензент часопису «Сяйво» під псевдонімом *Benevolus*: «Вся п'єса “Натусь” ведеться в нервово-піднесених тонах, чому й захоплює глядача з першої ж дії. Дбайливо обставлена, обміркована з зовнішнього боку до найменших дрібниць, і з боку виконавців вона дістала уважне до себе відношення, я б сказав, любов, що видно було з кожного руху і з кожного сказаного слова. Актор ніби радів, що перед ним постала вимога показати себе в інтелігентних ролях, це ж так нечасто трапляється в українському театрі, – і доклав усіх сил, аби справитись із завданням найкраще»<sup>252</sup>.

І. Мар'яненко, окрім режисерської роботи, виконував одну з провідних ролей – молодого вченого Романа. Актор правдиво і з душевною глибиною

<sup>250</sup> Сцени вистави М. Садовського реконструйовані на основі спогадів В. Василька, М. Литвиненка-Вольгемут, П. Коваленка та С. Чайківського (записи бесід в архіві автора) та фотографій із фондів ДМТМК України: № 29195, 29192, 28193, 47938, 47939.

<sup>251</sup> Василько Ан. [Ніковський А.]. «Натусь». П'єса В. Винниченка // Рада. – 1913. – 28 жовт.

<sup>252</sup> *Benevolus*. «Натусь». П'єса В. Винниченка // Сяйво. – 1913. – № 11. – С. 259–260.

розкривав тему батьківського почуття, яке прагнуло природного розвитку, але силою обставин було задуще. Головним мотивом ролі була думка, що цей чоловік здатний відмовитися від свого щастя й повернутися до жакливого дружини-егоїстки, войовничої споживачки заради того, щоб не дозволити їй виховати сина на свій лад. Тому найсильніше враження щирості і драматизму справила сцена розмови батька із сином Натусем.

Проте в інших сценах, особливо в спілкуванні з друзями, з яких глядач дізнавався про те, що Романа як лектора студенти «на руках несуть», оцієї інтелектуальної сили характеру в актора не вистачало. А глядач мусив розуміти, що міщанські вподобання дружини мають тільки тимчасову перемогу через експлуатацію батьківських почуттів, а також бачити, за що власне покохала його інша жінка, актриса Дзижка. Тому, мабуть, критик Ан. Василько і зауважував, що «Романа грав Мар'яненко. Грав добре, але грав»<sup>253</sup>.

Незважаючи на те що Л. Ліницька до того часу ніколи не грала ролей лихих жінок та ще й з інтелігентного кола, це не було її амплуа, але для справжнього таланта не існувало жодних меж: лиха, хитра міщанська постать дружини Христі у відтворенні актриси знайшла прекрасного виразника. Наскрізною лінією персонажа Л. Ліницька протягувала силу, яка відчувалася в її поставі, в голові та руках. Так, Христя – Ліницька – вульгарна міщанка, груба, цинічна й безладна, але вона своє знає і до своєї мети простує впевнено. Очевидець вистави В. Василько занотовував у щоденнику, що особливо яскраво Л. Ліницька проводила початок першої дії, сцену сварки, коли Христя, невпинно підстрибуючи, дуже швидко розмовляла. «Вона майже нікому не давала говорити. Сварка за лаштунками – це своєрідний “концерт родинного щастя”. Дзвінкий, багатий барвами голос Ліницької – Христі доходив до вереску. А коли їй давали гроші, відбувався несподіваний перехід до улесливості»<sup>254</sup>. Кращими сценами Л. Ліницької у виставі В. Василько вважав епізод знайомства Христі з актором Чуй-Чуенком, гра з гостями у піджмурки та підфінальну сцену з тісним черевиком, – усе це, за свідченням автора, «були гостро сатиричні сцени, що висміювали обивательство і пошлість»<sup>255</sup>.

Дуже переконливим характером у виставі була постать коханки Романа – артистки Дзижки у виконанні М. Малиш-Федорець. Високий життєвий тонус героїні, глибокий темперамент, кокетство, дотепність вносили в затхлу атмосферу родини Возіїв світлу течію. М. Малиш-Федорець «відтворила такий чудесний, живий, рухливий і глибоко ліричний образ, що зробила Дзижку природним і необхідним учасником драми». Акторський ансамбль вистави доповнювали М. Пеглішенко в ролі брата Христі – Мішеля, О. Корольчук, який виконував роль актора Чуй-Чуєнка, та Є. Рибчинський у ролі приятеля Романа та ін. Постійний рецензент «Киевской мысли» В. Чаговець зазначав: «П'єса мала гучний успіх: я думаю, що її парадоксальність, її пристрастність, її безпощадність – є причиною. Особисто на мене вона справи-

<sup>253</sup> Василько Ан. [Ніковський А.]. «Натусь». П'єса В. Винниченка...

<sup>254</sup> Щоденник В. С. Василька // ЦДАМЛМ України. – Ф. 653, оп. 2, спр. 189. – С. 106.

<sup>255</sup> Там само.

ла враження гнітюче»<sup>256</sup>. Проте найоптимістичніше сприйняття сценічного твору було в критика Андрія Ніковського (під криптонімом Ан. Василько), який дійшов висновку: «Взагалі вся вистава ведеться дружно, легко, жваво і щиро. «Натусь» – нове придбання трупи М. Садовського, і тим більше цінне, що артисти внесли так багато своєї ініціативи і творчості»<sup>257</sup>.

Утім, найбільший успіх мав спектакль «Молода кров», який І. Мар'яненко поставив до свого бенефісу і грав у ньому одну з провідних ролей – Антосю. Лише в одному сезоні постановку виставляли дев'ять разів із великими зборами, хоч і йшов спектакль по буднях. У режисерській інтерпретації п'єси І. Мар'яненко намагався нічого й нікого з персонажів не ідеалізувати. Тому складалася чітка структура сюжетної побудови вистави: закохавшись у гарненьку, але розбещену й хитру селянську дівчинку Ївгу, паніч Антось після довгої боротьби з матір'ю одружується з нею, і йому допомагає в цьому міський дяденько, який гадає цим шлюбом влити у свій рід «молоду кров». Але реальна дійсність безжально розбиває панські мрії, і молодий зі своїм радником змушені втікати від нових родичів у розпал весілля.

У композиційній структурі вистави виділялися дві сцени, що, за визнанням очевидців, вражали своєю побутовою правдою. Перша – це розправа сільських хуліганів за попередньою домовленістю з Ївгою над Антосем, його шантажування та примушення одружитися з героїнею. Друга – «весілля». В. Чаговець фіксує, що це «не весілля, а п'яний і дикий розгул, де не видно давньої красивої обрядовості, де не чути солодких весільних пісень, що лунали первозданністю слов'янського язичництва, і стало страшно від наявної жорсткої реальності»<sup>258</sup>.

Глядачі по-різному сприймали події вистави, але вся театральна громадськість і преса були одностайними щодо високої майстерності зіграності акторів. Мистецький оглядач журналу «Сяйво» зазначав: «Враження як несподіваний вистріл над головою. Життєва правда п'єси, очевидно, підкупила артистів [...]. Ціла галерея надзвичайно цікавих фігур і, правду кажучи, я вагаюсь говорити про кожного з артистів окремо: це була не гра, а суцільний прекрасно взятий акорд»<sup>259</sup>.

Ураховуючи те, що М. Вороний не зовсім схвально сприймав п'єсу «Молода кров», однаке про виставу відгукувався позитивно: «Місцями у виконанні п'єси почувався дотриманий ансамбль і чуття скритого ритму в темпах і тонах»<sup>260</sup>. Надовго кращими ролями не лише у виставі, а й в усьому творчому доробкові акторів залишалися ролі І. Мар'яненка (Антось), С. Паньківського (Макар Макарович), Ф. Левицького (Микита), Я. Долі (Явдошка), Є. Захарчука (Панас) та Ю. Миловича (Семен). Цей розкішний букет мистецького цвітіння доповнювали виконавці: О. Полянська (Морочинська), О. Король-

<sup>256</sup> Чаговець В. Театр народного дома // Киевская мысль. – 1913. – 15 окт.

<sup>257</sup> Василько Ан. [Ніковський А.]. «Натусь». П'єса В. Винниченка...

<sup>258</sup> Чаговець В. «Молода кров». Драма Винниченка // Киевская мысль. – 1913. – 15 нояб.

<sup>259</sup> Benevolus. «Молода кров». П'єса Винниченка // Сяйво. – 1913. – № 11. – С. 261.

<sup>260</sup> Вороний М. Театр і драма... – С. 275.

чук (Степан Маркович), Ніна Горленко (Ївга), Д. Мироненко (Клим) та П. Коваленко (Гаврусь).

Окрім високої сценічної культури, вистава «Молода кров» вражала сучасників оголеною страшною правдою життя. Тому, мабуть, рецензію на виставу той-таки В. Чаговець закінчував емоційно-публіцистичним зверненням: «Невже це наше сучасне село, невже це і є розгаданий сфінкс, якому кланялися в розкайнанні наші батьки? Хай на це відповідає Винниченко не лише як розлючений художник, але і як син того самого народу, із глибин якого він вийшов»<sup>261</sup>. Успіх вистави в широкій театральній-мистецькій громадськості дозволяв говорити про неї як про таку, що була етапною в театрі М. Садовського на шляху його «європеїзації»: «Ще кілька зусиль, кілька років дружньої праці діячів сцени та драматургів України, і з репертуаром нашого театру не сором буде показатися і на широкий світ»<sup>262</sup>.

Постановку драматичного етюда Олександра Олеся «Танок життя» воєни 1913 р. В. Василько назвав випадковою, і це, ймовірно, тому, що одноактівку було показано в один вечір із побутовою комедією Б. Грінченка «Нахмарило». «Надумана символіка “Танку життя” аж ніяк не відповідала реалістичному напрямкові театру, – писав він. – Актори не розуміли, що вони грали, та й не вміли грати символічну драму. Це був абсолютний провал і актора, і театру»<sup>263</sup>. Ці враження повною мірою збігаються з тим, що написав М. Вороний: «П’єса “Танок життя” в трупі Садовського йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру»<sup>264</sup>.

Окрім лаконічно-негативних нотаток В. Василька та М. Вороного, існує ще й захоплена рецензія А. Ніковського, яка містить доволі чітке уявлення про режисерські намагання І. Мар’яненка втілити символістський твір нетрадиційними для українського театру засобами. «Вистава, з одного боку, ясніше показала достоїнства етюда Олеся, а з другого боку, виявила здібності молодих артистів трупи М. Садовського, – зазначає А. Ніковський. – Артисти якось потрапили, не начіплюючи великих горбів, а удавши тільки сутулість в плечах, – показати в виразі обличчя, в нервових рухах, в якійсь особливій ході (особливо вдатно – д. Мар’яненко) всю вагу і вплив на душу того каліцтва, і цим одразу опанували настроєм глядачів. [...] Етюд вийшов надзвичайно експресивний, під одним настроєм: в схожості зігнутих постатей і виразі одчаю та нервового шукання виходу з тісного кола одноманітного в сім’ї каліцтва і лиха, в сподіванні нового лиха, бо дитина має ще раз нагадати про непоправність та довічність їхнього лиха, в змаганнях до ясного, до щастя і в страшний гримасі, яка панує над ясними хвилинами, – в цьому секрет успіху артистів, що так зрозуміли і відчули цей новий твір Олеся»<sup>265</sup>.

Не меншою експресією позначений і опис останньої сцени, де А. Ніковський відзначає єдність сценічного настрою та виразність гри І. Мар’яненка,

<sup>261</sup> Чаговець В. «Молода кров». Драма Винниченка // Киевская мысль. – 1913. – 15 нояб.

<sup>262</sup> Benevolus. «Молода кров». П’єса Винниченка // Сяйво. – 1913. – №11.

<sup>263</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 83.

<sup>264</sup> Вороний М. Український театр у Києві. – С. 461.

<sup>265</sup> В-ко Ан. Труп М. Садовського: «Танок життя» О. Олеся // Рада. – 1913. – 1 лист.



Г. Маринича та М. Петляшенка – істеричного, безумного танку горбанів і появу жахливої постаті батька. Але найціннішою в цьому дописі є зазначення деталей режисерського малюнку І. Мар'яненка, як-от розробка символічної пластики танку горбанів та фінальна символізація постаті сестри, яка з'являлася в білому вбранні і грала на скрипці. Прикметна й відзначена А. Ніковським «загальна увага і напружена тиша в театрі, які ясно свідчили, що автор і артисти з честю вийдуть з трудної спроби».

19 листопада театр Садовського вперше виставив трагедію Ю. Словацького «Мазепа» в перекладі М. Хрущицького<sup>266</sup>. Сам факт включення до репертуару цієї перлини польської драматургії засвідчує дальше опанування театром Садовського кращих зразків світового репертуару. Виконання більшості ролей у трагедії заслуговувало найвищої оцінки. Особливо слід відзначити Садовського в ролі Воеводи. Створений артистом образ був глибоко трагедійним, вражав силою емоцій і глибиною думок. Так, перед прихильниками його таланту був трагік, якого сміливо можна було поставити поряд із кращими майстрами цього жанру.

18 січня 1914 р. – знаменна дата в історії театру Садовського в Києві. У той день відбулася довгоочікувана прем'єра «Камінного господаря» Лесі Українки. Ніколи ще перед українською режисурою й акторами не стояло таке складне питання. М. Садовський довго не зважувався ставити п'єсу. Прихильники театру втрутилися в цю важливу громадську справу, зібрали потрібні кошти і запросили на допомогу режисерів М. Старицьку та Г. Матковського. Головні ролі виконували М. Садовський (Командор), М. Малиш-Федорець (донна Анна), І. Мар'яненко (Дон Жуан), Є. Хуторна (Долорес), І. Ковалевський (Сганарель).

З приводу цієї вистави В. Чаговець писав: «Рубікон перейдено, і український театр вступив у сферу загальнолюдських, загальноєвропейських ідей, завершивши свій переможний шлях, усіяний колючками колишніх обмежень, недовір'я, скептицизму та відвертої ворожості. На всі сумніви та скептичні посмішки він відповідав тільки фактами, і остання його вистава драми на загальноєвропейський світовий сюжет про Дон-Жуана та Камінного гостя є таким самим фактом, від якого шлях до дальших»<sup>267</sup>.

Успіхові вистави сприяв художник І. Бурячок, який створив на диво вдалі декорації, що відповідали не лише стильовим ознакам епохи, а найголовніше – духові п'єси Лесі Українки. Це була сувора, похмура Іспанія, а не та шаблонна, оперна, яку так часто показували в інших виставах.

Із чотирьох провідних персонажів, на думку В. Василька, найменш вдалою була Долорес у виконанні артистки Є. Хуторної. Їй бракувало волі, сили духу та глибини переживань. Хуторна – Долорес була тиха, благородна, мила донна, а не жінка «ніжно-упертої вдачі», «жертва своєї надлюдської екзальтації», «природжена мучениця», як писала про цей образ Леся Українка. Тип гордої іспанки, егоїстичної донни Анни створила М. Малиш-Федорець, хоч і

<sup>266</sup> Лемещенко Г. Трагедія «Мазепа» Ю. Словацького в українському театрі наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст. (1897–1918) // Українсько-польські культурні взаємини ХІХ–ХХ ст. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 171–188.

<sup>267</sup> Чаговець В. Киевская мысль. – 1914. – 21 янв.



не зовсім зрозуміла філософське навантаження образу. Зіграти Дон Жуана – «лицаря волі», який, зрештою, таки здає свої позиції, – дуже складне завдання. Тут треба не лише виявити зерно образу, створеного Лесею Українкою, а й знайти нові засоби психотехніки для передачі душевних порухів і суперечностей, не загубити за переживанням логіку мислі та силу переконань. Та І. Мар'яненко впорався із цим завданням.

Вершиною акторських досягнень у цій історичній виставі був Командор М. Садовського. Коли згадати слова Лесі Українки («ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу»), то Садовський, утілюючи в Командорі ідею консервативного, гнітючого, тупого начала, створив подібний монументальний образ. Троє виконавців – М. Садовський, І. Мар'яненко та М. Малиш-Федорець, звичайно, кожен по-своєму, у міру таланту та досвіду, найбільше сприяли успіхові «Камінного господаря». Решта образів були менш яскравими, але теж правдивими та витриманими в дусі епохи.

За кілька днів після першовтілення «Камінного господаря» Лесі Українки відбулася прем'єра «Крил» Л. Старицької-Черняхівської. У сенсі розвитку новітніх шляхів сценічності постановка «Крил», майже забутої драми Л. Старицької-Черняхівської, важила не менше, а може, й більше, ніж драматургія Лесі Українки. Принаймні, рецензуючи цей спектакль на сторінках «Сяйва», Г. Александровський розмірковував саме про нові шляхи розвитку українського театру, про складність переходу від традиції на «нові стежки». Навіть «коли театр з своїми представниками охоче іде на зустріч “новому мистецтву”, – писав Г. Александровський, – він не може зразу опанувати тим не звиклим художнім стилем, якого від нього вимагають. І тоді помічається те, що зветься мішаниною художніх стилів, або захована, може, не помітна для самого театру боротьба різних вимог творчості. Якраз такий стан і переживає сучасний український театр. Яскравим прикладом того, що театр Садовського ще не вийшов звичаєм з цих труднощів, і є постановка нової “буденної драми” “Крила”. П'єса ця, яку написано в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання»<sup>268</sup>. За змістом «Крила», названі В. Васильком «салонною п'єсою», а самою авторкою «буденною драмою», нагадують Винниченкову п'єсу «Натусь». Задумана як новітня психологічна драма, але написана, на думку І. Стешенка, не на рівні її кращих зразків<sup>269</sup>, ця п'єса мала всі прикмети сценічності. «Окремі місця просто захоплювали глядачів. Прекрасна, продумана гра артистів немало допомагала успіхові», – зазначав кореспондент газети «Рада»<sup>270</sup>.

Сучасники доволі докладно описали переважну більшість акторських робіт, найвище оцінивши гру Л. Ліницької. «Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької, – зазначав В. Василько. – Мені здавалося, що я

<sup>268</sup> Александровський Г. Український театр: «Крила» буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської // Сяйво. – 1914. – № 3. – С. 99.

<sup>269</sup> Стешенко І. «Крила». Буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської (критичний аналіз) // Сяйво. – 1914. – № 14. – С. 94–98.

<sup>270</sup> Ст. Театр і музика. Бенефіс С. Паньківського «Крила» // Рада. – 1914. – 25 січ.

бачив чеховську героїню, потім М. Петлішенко (письменник Василь Павлович), ще раз довів, що він дуже гарний характерний герой. Гарна була Малиш-Федорець, Корольчук, як і вперше, не переставав бути запорожцем у сюртуці. Гарні були О. Полянська (патронеса) і П. Колесникова (кухарка)»<sup>271</sup>.

Одностайність схвальних оцінок виконання Л. Ліницької, яка грала в напівтонах, «без зайвих підкреслень» засвідчує, наскільки високим та різнобічним був рівень її артистичного обдарування, тоді як і І. Мар'яненку, і М. Малиш-Федорець той чи інший рецензент висував певні зауваження. Проте більшість дописувачів майже не приділила уваги загальному режисерському рішенню М. Садовського, відзначаючи тільки вдалу розробку масової сцени в першій дії. Зрештою це була одна з небагатьох вистав, поставлених М. Садовським, де він не брав участі, та де був досягнутий певний рівень психологічної ансамблевої гри.

Після завершення цього цілком «модерністського сезону», наче виправдовуючи хитку позицію театру щодо нової драматургії, оскільки репертуарна афіша вщент була заповнена п'єсами на кшталт «Пана-штукаревича», А. Ніковський зазначав: «Труп М. Садовського, очевидно, не може собі дозволити непевних щодо наслідків експериментів, бо вона одна, і шлях гарячкового поступу, спроби новини, для неї кожної хвилини може зробитися шляхом помилок і занепаду. І хто його знає, чи багато український театр утерав од того, що над ним, а не в ньому прошуміла хвиля “мейєрхольдівщини” з контрастами освітлення, з штучною примітивністю символів, з хитромудрою робленою простотою дії й обстановки. В методах, способах і техніці театрального мистецтва наш театр таки піде за тим, що покажеться найкращим, що приймуть європейські народи, але насамперед важно, щоб він зустрів живий контакт з широким українським громадянством...»<sup>272</sup>.

Сезон 1914–1915 років можна назвати фатальним для театру Садовського: і у творчому, і в організаційному плані театр зазнав непоправних втрат, зумовлених надзвичайно складними стосунками всередині трупи та інерцією творчого мислення М. Садовського.

Початок Першої світової війни також тяжко позначився на роботі театру. Було введено особливу військову цензуру, новий військовий податок, почалися репресії проти представників національних меншин, зокрема євреїв, німців, почасти поляків. Прибутки від вистав різко зменшилися. Садовський оголосив, що він тримає трупу лише до 1 серпня 1914 р. Відбулися збори колективу, на яких вирішили грати товариством на марках. Садовський дав на користування костюми та декорації, а також погодився грати свої старі ролі безплатно.

Передрікаючи нещасливе майбутнє театральній діяльності М. Садовського, Я. Стоколос на сторінках «Української хати» дуже гостро критикував діяльність першого стаціонарного театру ще на початку 1914 р.: «Справа українського театрального мистецтва освящена працею і дійсною самопожертвою людей щирих і відданих його інтересам, – писав він, – в трупі Садовського попала в руки гуртка людей мертвих і байдужих до мис-

<sup>271</sup> Василько В. Щоденники // Український театр. – 1999. – № 1–2. – С. 15.

<sup>272</sup> Ніковський А. Зазнач. праця. – С. 498.

тецтва, котрі тільки ганьблять святі завдання і гублять справу. І цим ми не хочемо обвинувачувати тільки М. Садовського, який винен лише в тім, що не може одібрати назад в свої руки того славного прапора, який одержав од наших батьків сцени і який ніс чесно, як артист, але зараз випустив його з своїх рук»<sup>273</sup>.

Серйозні конфлікти в трупі дійсно назрівали, і в серпні 1914 р. вони виїшли на поверхню після публічної образи М. Садовським І. Мар'яненка та виходом останнього з трупи. Упродовж осені та початку зими протистояння між М. Садовським, його прибічниками та групою провідних акторів лише посилювалося. Про цю складну ситуацію всередині трупи, маючи на увазі передовсім творчі й особисті негаразди, почали цілком незавульовано писати київські газети, зокрема «Южная копейка» 19 січня 1915 р. застерігала знаного митця від повного краху. Зрештою, розбрат у театрі завершився публічним скандалом у квітні 1915 р., і група провідних акторів залишила антрепризу М. Садовського, що обумовило завершення певного етапу діяльності першого стаціонарного українського театру.

На місце М. Литвиненко (яка виїхала до Петербурга) було запрошено М. Гребінецьку. Перший її виступ відбувся 8 вересня 1914 р. в ролі Оксани в «Запорожці за Дунаєм». Того самого вечора вперше було показано етюд С. Васильченка «В холодку». 18 вересня того ж року відбулася прем'єра комедії Л. Яновської «Лісова квітка». Ставив п'єсу Ф. Левицький. Найбільший успіх мала Л. Ліницька, яка створила гостросатиричний образ багатой нареченої Людмили, безвільної, недалекої «благодійниці».

28 вересня 1914 р. вперше було показано нову постановку «Вія» М. Кропивницького. Ініціатива постановки належала диригентові О. Кошицю і художникові І. Бурячку. О. Кошиць багато попрацював над удосконаленням хорів та музичного супроводу. Замість хору бурсаків «Хто вбогому всечасно помагає» він увів стародавній кант. Наявність твердої руки диригента дала свої наслідки. Усі співочі номери були філігранно опрацьовані. Деякі місця звучали зовсім по-новому. Багато знань і таланту вклав у нові декорації, які цілком відповідали епосі та жанрові фантастичної музичної комедії, художник І. Бурячок. Значний внесок у постановку вистави зробив також хормейстер і хореограф вистави В. Верховинець. Садовський, прослухавши вокальні репетиції, активно включився в роботу. Він вніс багато цікавих деталей у постановку, наново переробив і вдосконалив народні сцени. Вистава «Вій» була цікавим театральним видовищем. Ця постановка значно поліпшила матеріальні справи театру. Слід відзначити особливо вдале виконання ролей двома новими виконавцями – М. Гребінецькою (Панночка) та Т. Івлєвим (Тит Халява).

4 жовтня 1914 р.<sup>274</sup> відбулася прем'єра віршованої символічної драми С. Черкасенка «Казка старого млина». Її тема – зародження капіталізму на Україні, розвиток робітничого руху. Але ідея цієї п'єси досить заплутана, неясна, до того ж автор ідеалізував старий український побут. На той час С. Черкасенко вже добре знав закони сцени, умів оперувати театральними

<sup>273</sup> Стоколос Я. Тетральні замітки. – С. 87.

<sup>274</sup> ДМТМК України. – № 8688. Список нових вистав М. Садовського; № 10369. Василько В. Щоденник. – Т. 1. – Запис від 25.11.1914 р.

ефектами. У частини публіки вистава мала певний успіх. Обов'язки режисера цього разу взяв на себе М. Садовський, який покладав на вищезгадану виставу особливі надії. По-перше, до постановки було залучено команду неординарних фахівців: музику написав О. Кошиць, декорації виконав І. Бурячок, бутафорію та реквізит – К. Домбровський. По-друге, на прем'єру очікували заздалегідь, ще задовго до початку сезону. Її широко анонсували в пресі, що поспіль сформувало ставлення громадськості до майбутньої вистави як до події сезону<sup>275</sup>.

Підсумовуючи здобутки сезону 1914–1915 рр., преса свідчила: «Майже на початку сезону була поставлена символічна п'єса молодого, безсумнівно талановитого драматурга С. Черкасенка “Казка старого млина”. Не вдаючись у подробиці, скажемо лише, що знання автором умов сценічної техніки сприяло тому, що п'єса, не кажучи вже про її ідею, в усіх відношеннях сценічна, і найкращим показником її успіху можуть служити майже 20 повних зборів»<sup>276</sup>.

Склад виконавців протягом існування вистави кілька разів змінювався. Спочатку були зайняті такі актори: М. Певний (Вагнер, гірничий інженер), М. Петлішенко (Крамаренко, землемір), Г. Маринич (Трохим, льокай Вагнера), Г. Борисоглібська (Марта, стара ключниця), М. Тихонович (дідич Таран), Л. Хуторна і Л. Ліницька (дочки дідича Тарана – Марія та Сусанна), М. Вільшанський (Подорожній), С. Паньківський (Дід-мельник), М. Малиш-Федорець (Мар'яна, його онука), О. Корольчук (Юрко, німий чабан), Ю. Милов (Десятник), М. Колесник (Фурман), а також Н. Горленко, Г. Демидов, Є. Захарчук, П. Коваленко, М. Лебедова, Д. Мироненко та К. Чабак<sup>277</sup>.

Найбільш життєво переконливими та органічними були С. Паньківський (Дід-мельник), Г. Маринич (Трохим) і Л. Ліницька (Сусанна), яким вдалося таки знайти «вірний тон», інші ж, як зазначає В. Василько<sup>278</sup>, навіть після сьомої вистави не могли «зорієнтуватись» і «почувались не вільно». Особливо «неприємне вражіння», хоч як це може видатися дивним, справляли виконавці головних ролей – М. Малиш-Федорець і М. Певний. Їхня гра характеризується такими визначеннями, як «галасливість» і «метушня»<sup>279</sup>.

Навесні 1915 р. після виходу з театру «мар'яненківців» до вистави залучають нових акторів. На роль землеміра Крамаренка приходить Є. Рибчинський, Сусанни – С. Стадник, льокай Трохима – Ф. Левицький, Фанні – З. Ді-

<sup>275</sup> В останньому номері журналу «Сяйво» за липень-вересень навіть уміщені два фотоанонси (С. 194, 204): «До постановки “Казка старого млина” Черкасенка, в Театрі М. Садовського», що було на той час чи не найоригінальнішим рекламним винаходом, який не міг пройти повз увагу глядачів.

<sup>276</sup> Український театр Садовського: (итоги) / И. Н-нь // Киевский театральный курьер. – 1915. – № 2204. – С. 2.

<sup>277</sup> [Оповідки] // Киевский театральный курьер. – 1914. – № 2072. – С. 8; 1915. – № 2091. – С. 8; ДМТМК України. – Фонд «П», № 13771.

<sup>278</sup> ДМТМК України. – Фонд «Р». – № 10369. [Василько В.] Щоденник. – Т. І. – Запис від 25.11.1914 р.

<sup>279</sup> Там само; Коваленко Г. [Рецензія] / Гр. Гетьманець // Робітничая газета. – 1917. – № 150. – С.

брова<sup>280</sup>. Восени того самого року знову відбулися зміни в складі виконавців: на роль Крамаренка прийшов Г. Березовський, Вагнера – О. Курбас, Анельки – В. Іванова<sup>281</sup>. На жаль, відомостей про те, як ці зміни позначилися на художній якості вистави, не збереглося.

У грудні 1914 р. в бенефіс М. Малиш-Федорець відбулася прем'єра інсценізації С. Черкасенка «Страшна помста (за М. Гоголем)»<sup>282</sup>. Ролі поділили так: Мусій Горобець, осавула – І. Ковалевський; Параска, його жінка – Г. Борисоглібська; Петро, їхній син – П. Коваленко; Оксана, Петрова молода – В. Іванова; Данило Бурульбаш, сотник – М. Садовський; Катерина, його жінка – М. Малиш-Федорець; Стара нянька коло дитини – П. Колесникова; Стецько, прислужник-козак – Ю. Милович; Чарівник, батько Катерини, він же Купер'ян – О. Корольчук; Микита, запорожець – Д. Мироненко; Кобзар із поводитирем – С. Паньківський; Хаїм, корчмар – Г. Березовський; Песя, його жінка – М. Марченко; а також артисти Г. Галіна, М. Дніпрова, Я. Доля, Є. Захарчук, В. Іванова, В. Терентьєва та М. Тихонович<sup>283</sup>.

Перше, що привертає до себе увагу в цьому переліку, – це вибір М. Садовського. Річ у тім, що після ролі Командора («Камінний господар» Лесі Українки) він уже не брався за нові ролі, а грав лише свій старий репертуар, в основному ролі літніх людей. І раптом корифей зупиняється на ролі молодого козака Данила. Ця вистава трималась у репертуарі тривалий час, але, зважаючи на невисоку художню якість інсценізації та досить прямолінійне прочитання її театром, не стала явищем у театральному житті того часу.

У березні 1915 р. в розділі оповісток «Киевского театрального курьера» було опубліковано інформацію про підготовку до постановки ще однієї інсценізації С. Черкасенка – «Чорна Рада (По П. Кулішу)»<sup>284</sup>. Серйозність намірів щодо здійснення постановки цієї драми засвідчують і численні афіші, які широко анонсували очікувану виставу<sup>285</sup>. Однак, незважаючи на ґрунтовну підготовчу роботу, цей намір театру так і не вдалося реалізувати. 17 серпня 1915 р. «Киевский театральный курьер» сумлінно поінформував читачів: «Драматург С. Черкасенко одержав повідомлення з Петрограда, що написана ним п'єса «Чорна Рада» за повістю Куліша цензурою до постановки не дозволена»<sup>286</sup>.

Однією серед багатьох недовговічних постановок, що, можливо, не привернула б увагу істориків театру, якби не талановита гра Л. Ліницької, була «Королева Сабат» за А. Мареком, прем'єра якої відбулася 7 березня 1915 р. Події, які відбуваються в цій п'єсі дещо нагадують зміст драми Я. Гордіна «Людожери». Батько Давид Ошер (С. Паньківський) та мати Перля (Л. Ліницька) видають за нелюбого, але багатого сина лісопромисловця Зайвеля (В. Василько) свою дочку Ноймі (М. Малиш-Федорець). Проте цього разу

<sup>280</sup> ДМТМК України. – Фонд «П», № 8275.

<sup>281</sup> [Інформація] // Киевский театральный курьер. – 1915. – № 2333. – С. 2; ДМТМКМ України. – Фонд «П», № 12873.

<sup>282</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 93.

<sup>283</sup> ДМТМК України. – Фонд «П», № 1245.

<sup>284</sup> [Оповідки] // Киевский театральный курьер. – 1915. – № 2153. – С. 6.

<sup>285</sup> ДМТМК України. – Фонд «А», № 218, 219, 3616, 3715, 3716.

<sup>286</sup> [Інформація] // Киевский театральный курьер. – 1915. – № 2286. – С. 6.

Л. Ліницька вже виконувала роль, значно ближчу їй за віком і душевним настроєм. «Последние новости» з цього приводу слушно зауважували: «Прекрасно пройнялася своєю роллю і в напружені тонких драматичних нюансах відтворила її на сцені Л. Ліницька. Як застарілі для п-ні Ліницької ролі молодих дівчат, так сильні й величаві в її виконанні ролі матерів, літніх жінок, що переживають душевні драми; тут стільки свіжого і могутнього дає артистка, захоплюючи своїм виконанням»<sup>287</sup>. Сценічним шедевром Л. Ліницької вважали монолог, під час якого Перля готує до вінця дочку й одягає на неї фату, учасник спектаклю В. Василько: «Вражаюча глибина материнського суму і сила емоційного збудження актриси, підтримувані супроводом сумної народної мелодії, цілком захопили не тільки глядачів, з яких більшість розплакалась у цьому місці, але й акторів», – згадував він<sup>288</sup>.

Основний напрям цього сезону був виразно комедійний, ефектно феєричний, видовищний, розрахований більше на розважання глядача, ніж на серйозні роздуми («Земний рай» Горста, фарси «Горлиця і горобці», «Талановита сім'я» та ін.) Хвороба М. Садовського відірвала його від праці на півтора місяця, унаслідок чого якість творчої роботи значно знизилася. Вихід із театру великої групи провідних артистів, таких як І. Мар'яненко, Л. Ліницька, М. Петлішенко, О. Полянська, В. Верховинець, Я. Доля, Н. Горленко та С. Бутовський, а через деякий час конфлікт М. Садовського ще з однією групою акторів, яку йому довелося звільнити з театру, звісно, боляче позначилися на житті театру.

Проте в сезоні 1915–1916 рр. М. Садовський за короткий час поповнив труп новими талановитими акторами. Серед них – Софія Стаднікова, Лесь Курбас, Іван Овдієнко, Василя Старостинецька, Павло Чугай та ін.

Художні принципи майстерно утверджував М. Садовський і в оригінальній інтерпретації Лисенкової опери «Різдвяна ніч» (1915), яка народилася в тісній співдружбі з диригентом О. Кошицем та художником І. Бурячком. «Різдвяна ніч», яка теж своєрідно продовжувала сценічні традиції славнозвісної однойменної постановки М. Старицького, засвідчила зрілу майстерність і самобутність оперної режисури М. Садовського. Режисер глибоко відчув стильову особливість поєднання лірики, романтики й комізму цієї опери М. Лисенка, якій «властива безперервність музичного розвитку, плавність переходу від епізоду до епізоду, гнучкість і вільність у побудові кожного з них, майже цілковита відсутність замкнених симетричних форм, – їх замінюють монологічні та діалогічні, конструкції яких залежить від тексту лібрето»<sup>289</sup>. Органічне поєднання музики і сцени вражало і в «Різдвяній ночі», де примхливо й колоритно перепліталися ліричні, жанрово-побутові, яскраво комедійні та обрядові епізоди. Режисерська концепція М. Садовського, його творчі принципи оживали в правдивому, характерному і напруженому ансамблі акторів, поміж яких преса виділяла В. Старостинецьку (Солоха), М. Гребінецьку (Оксана), Д. Миро-

<sup>287</sup> Последние новости. – 1915. – 3 сент.

<sup>288</sup> Василько В. Спогади про Л. Ліницьку. – С. 141.

<sup>289</sup> Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис. – К., 1957. – С. 173.



ненка (Чуб), В. Внученка-Внучковського (Вакула), П. Яременка (Пацюк), П. Чугая (Голова) та Є. Рибчинського (Дяк).

Тогочасна преса повідомляла, що для першого виступу «артиста львівського українського театру» Л. Курбаса в Києві обрано роль Збігнева, яку він мав зіграти 19 квітня 1916 р.<sup>290</sup> Але, за твердженням В. Василька, для дебюту молодого галицького актора та його партнерки, теж галичанки, С. Стадникової, керівництво театру обрало драму М. Кропивницького «Невольник», постановку якої поновили і де М. Садовський зіграв роль старого Коваля<sup>291</sup>.

На відміну від виступу в ролі Степана, який не мав значного резонансу, поява Курбаса в драмі Ю. Словацького «Мазепа» (19 квітня 1916 р.) стала приводом для подальших мистецьких дискусій. Олександр Сердюк писав: «З'являється Збігнєв–Курбас. Ого!.. Висока, струнка постать... Фігура Аполлона. Її так чудово окреслює лицарське вбрання – трико, високі чоботи, на грудях легкі лати. Диви-но... Адже я так часто бачив на акторах цього театру такий самий одяг, але мені й на думку не спадало, що на різних акторах він може бути зовсім іншим... Курбас... Голова непокрита, високе чоло, великі очі, над якими орлиним розмахом розпростерлися крила-брови... Яка виразна людина!... Так-от, про Курбаса–Збігнєва... Голос м'який, глибокий, оксамит-баритон, задушевний і сумний. У Збігнєва на душі неспокій – він закоханий у свою мачуху, молоду, прекрасну, і хоч ні словом, ні поглядом на це не натякнув – нечутні слова, невидимі струни, беззвучна музика кохання сповнюють увесь цей замок, усю сцену, весь театр»<sup>292</sup>.

Наступним образом, створеним Л. Курбасом на сцені театру М. Садовського, який залишився в пам'яті більшості мемуаристів, став Гнат із «Безталанної» І. Карпенка-Карого (4 червня 1916 р.). Приїхавши до Києва на початку червня 1916 р., В. Василько вперше побачив Курбаса саме в цій виставі, про що захоплено згадував: «Леся Курбас і Софія Стадникова мали прекрасні сценічні дані, обоє красиві, навіть чарівні. Курбас пластично був дуже виразним, мав чудовий стрункий стан, широке своєрідне обличчя з високим чолом [...]. Він легко збуджувався, активно спілкувався з партнером, добре володів усіма відтінками передачі мислі. За його чудовою мімікою легко вгадувалися думки персонажа. Психологічність була тією новиною, якої ми не спостерігали у попередніх виконавців ролі Гната»<sup>293</sup>. «Граючи Гната в “Безталанній”, Курбас зовсім уникав зовнішніх ефектів, жив на сцені глибоким внутрішнім життям. Знамените Гнатове “Зрадила!” у 2-й дії він промовляв краще за всіх відомих мені виконавців цієї ролі. В 3-му акті у Гната знову прокидалося кохання до Варки. Ми бачили, як це почуття поволі полонить його психіку і волю. Сцену побачення з Варкою у 4-й дії Курбас проводив гаряче і пристрасно, але без крику, майже пошепки (адже поруч хата – можуть почути). Це було глибоке внутрішнє переживання, цілковита творча віддача актора»<sup>294</sup>.

<sup>290</sup> Последние новости. – 1916. – 17 апр.; Южная копейка. – 1916. – 16 апр.

<sup>291</sup> Василько В. Спогади про Л. Ліницьку // Український драматичний театр – С. 376.

<sup>292</sup> Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 80–81.

<sup>293</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 97.

<sup>294</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 98.

Ювілейний сезон 1916–1917 рр. М. Садовський вирішив розпочати оновленою виставою «Ревізор» (15 вересня 1916 р.), де в ролі Хлестакова замість І. Мар'яненка виступив Л. Курбас, а С. Стаднікова зіграла Марію Антонівну. Наступною роллю Л. Курбаса на сцені театру Садовського мав стати Антось із «Брехні» В. Винниченка, оскільки датою її поновлення в цьому театрі В. Василько називає 5 жовтня 1916 р. Утім, із повідомлень київської преси відомо, що вистава не відбулася: імовірно, її було зіграно дещо пізніше, і саме тоді, прибувши на початку листопада у складі військового батальйону до Києва, її побачив В. Василько. «Цього разу Наталю Павлівну грала Малиш-Федорець, а Тося – Лесь Курбас, – писав він. – Решта – старі виконавці. Малиш-Федорець з роллю зовсім не справилася. Психологічний стан – це все її покликання. Логіка мислення зовсім не розроблялася, через це і образ, і навіть п'єси в цілому дуже багато втратили. Що ж Лесь Курбас в ролі Тосю блиснув новою гранню свого обдаровання. Він добре володів психологічним планом. Його Тось – це інтелігентний студент, молодий бунтар, [...] справжній юнак-вогник»<sup>295</sup>.

Справжньою подією нового сезону 1916–1917 рр. стала вистава за п'єсою С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...». Поява цієї постановки на кону театру М. Садовського відразу привернула увагу громадськості. А критики, аналізуючи згодом процеси, які відбувалися на початку сторіччя в царині українського театру, одностайно зарахували її до «класичних» постановок театру.

Ще на початку 1916 р. у місті з'явилися афіші, в яких анонсувалася прем'єра нової п'єси, що планували на березень<sup>296</sup>. М. Садовський, не зволікаючи, взявся до роботи<sup>297</sup>. Почалися репетиції, йшла активна підготовка художнього оформлення вистави. С. Черкасенко звертається до К. Стеценка<sup>298</sup> з проханням написати музику до своєї п'єси. Визначаючи особливості і гіпотетичний настрій музичних номерів, драматург звертає увагу композитора на «характер голосів» виконавців сольних партій. Зокрема, він зауважує, що «№ 3-й виконуватиме Садовський, який з голосу вже спав, тому мотив треба написати в середніх тонах для баритона». Зацікавившись пропозицією, К. Стеценко, не гаючи часу, береться до роботи й невдовзі надсилає до Києва<sup>299</sup> клавіри восьми музичних номерів.

Однак у березні проанонсована прем'єра так і не відбулася. Незважаючи на бурхливість та інтенсивність підготовчого процесу, Садовський лише 4 травня 1916 р. звертається до Київської міської управи з проханням дозволити «до постановки п'єси С. Черкасенка – “Про що тирса шелестіла (Кошовий отаман Іван Сірко), трагедія в 5-ти діях”»<sup>300</sup>. З боку київської цензури до п'єси С. Черкасенка не було висунуто жодних претензій. І вже 11 травня було

<sup>295</sup> Василько В. Театр Миколи Садовського. Нариси // ЦДАМЛМ України. – Ф. 653, оп. 2, спр. 189, арк. 236.

<sup>296</sup> ДМТМК України. – Фонд «П», № 9418.

<sup>297</sup> Черкасенко С. Лист до К. Стеценка від 27.02.1916 р. // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського. – Ф. 1, спр. 36945.

<sup>298</sup> Там само.

<sup>299</sup> Прийнявши духовний сан, К. Стеценко 1911 р. дістав парафію в селищі Голово-Русава Подільської губернії, де і мешкав до 1917 р.

<sup>300</sup> ЦДІАК України. – Ф. 163, оп. 54, спр. 318, арк. 77.

видано дозвіл за № 1666<sup>301</sup>. Однак зустріч глядача з виставою «Про що тирса шелестіла...» відбулася лише 18 листопада 1916 р.<sup>302</sup>

У цьому спектаклі було задіяно майже весь склад трупи, включно з оркестром і хором. Головні ролі виконували: М. Садовський (кошовий отаман Іван Сірко), Г. Борисоглібська (Софія, його жінка), Л. Курбас (Роман, їхній син), М. Малиш-Федорець (Оксана) і С. Стаднікова (Килина)<sup>303</sup>.

Центральною фігурою, безперечно, була постать кошового Івана Сірка. Ця роль стала «лебединою піснею» Садовського-актора<sup>304</sup>. Складна партитура ролі Сірка вимагала від актора надзвичайної напруги. Стриманий і небагатослівний напочатку, Садовський–Сірко під тиском обставин змінюється. Неначе прорвавши загату, в його душі здійснюється вир почуттів.

Серед інших виконавців цієї вистави привертала увагу гра С. Стаднікової, яка виконувала роль однієї із сестер Орлівен – причинну Килину. В її виконанні не було жодного натяку на патологічні відхилення у психіці. «В цій ролі, – згадував В. Василько, – дуже багато складних душевних переживань. Я б назвав цей образ “українською Офелією”. Як Офелія – вона чиста серцем, також і непорочна душею. Саме таку Килину ми побачили у виконанні Софії Стаднікової»<sup>305</sup>.

Другу сестру, Оксану, грала М. Малиш-Федорець. Вона створила образ честолюбної, вольової і жорстокої дівчини, яка заперечує покликання жінки бути матір'ю та господинею. Оксаною – Малиш-Федорець рухає одне бажання – стати гетьманшею і впливати на долі людей. Така тенденційність в інтерпретації образу Оксани породжувала багато непорозумінь і взаємовиключних мотивацій.

Натомість справжньою подією стала робота Л. Курбаса. Його Роман – це «нова свіжа сторінка у виконанні ролей молодих козаків»<sup>306</sup> на українській сцені. Своєю грою Курбас не просто зламав існуючий штамп, а дав приклад «авторської трактовки» ролі, не порушуючи при цьому логіки образу, закладеної драматургом. У його виконанні «приємно вражали»: глибина почуттів, відсутність нагашу, органічність. У стражданнях Романа–Курбаса була не тільки сила, а й «послідовність, логіка їх зародження й розвитку»<sup>307</sup>. Відчувалося, що актор чітко уявляє весь процес життя в образі і не жертвує загальним заради виграшної репліки.

Оформлення вистави (художник – І. Бурячок) носило поетичний і водночас монументальний характер<sup>308</sup>. Основним елементом художнього оформлення вистави були три живописні панорами-задники, які вже майже повністю відтворювали авторські вступні ремарки. У першій дії глядачі бачили лісову галявину, що переходила в берег річки, вдалині (в перспективі) за річкою – поле, вкрите білим килимом тирси. У другій та п'ятій діях

<sup>301</sup> Там само. – Арк. 78.

<sup>302</sup> [Оповістки] // Киевская мысль. – 1916. – 17 нояб.

<sup>303</sup> ДМТМК України. – Фонд «Р», № 6485.

<sup>304</sup> Там само.

<sup>305</sup> Там само.

<sup>306</sup> Там само.

<sup>307</sup> Там само.

<sup>308</sup> Там само.

було видно Сіркову пасіку під мальовничим лісовим краєвидом. У третій і четвертій – зліва виступала частина старого кургану, степ перед заходом сонця, а ген-ген вдалині виднівся запорізький табір. Добираючи бутафорію та реквізит, художник намагався максимально дотримуватись історичної достовірності.

Як уже зазначалося, важливою домінантою у створенні атмосфери вистави стала «чудова, глибоконародна» музика К. Стеценка. Особливо виділявся чоловічий хор «Гей, не тумани з моря», широкий заспів якого виконував, незважаючи на великий склад хору, драматичний актор І. Родіонович Овдієнко<sup>309</sup>. Пісня-монолог «Ой, чого ти, дубе, на яр похилився» у виконанні М. Садовського стала своєрідним лейтмотивом вистави. З кожною новою строфою настроїв Сірка змінювався. «Не лише голос з його багатогранними модуляціями, а й очі актора виявляли то роздуми, то палке захоплення й волю до життя й боротьби»<sup>310</sup>. Вистава «Про що тирса шелестіла...» мала неабиякий успіх у глядачів і не сходила зі сцени увесь час, поки існував театр. Як і «Казка старого млина», вона стала своєрідною «візитною картою» славетного театрального колективу, творчість якого вважали якщо не безсумнівним взірцем, то принаймні прикладом, вартим уваги. Вистава сколихнула весь Київ, стала тріумфом театру і акторів; і сезон було успішно нею завершено у приміщенні Троїцького народного дому 7 травня 1917 р. Газети тих років постійно вміщували фото з вистав, друкували відомості про різні вистави, окремі оглядові статті.

Пізньої осені 1916 р. на роботу в театр М. Садовського влаштовується Павло Тичина. Він і раніше підробляв у цьому театрі як статист у масових сценах, але тепер влаштувався помічником хормейстера. Тут-таки відразу відбулося його знайомство з Л. Курбасом на виставі «Невольник» за п'єсою М. Кропивницького, а через кілька днів – з М. Рильським та М. Вороним, і саме тут він запізнався з К. Стеценком<sup>311</sup>. Саме тоді на прохання М. Садовського П. Тичина почав писати драматичну поему «Дзвінкаоблакитне», а трохи пізніше – драматичні поеми «Розкол поетів» та «Сковорода», остаточно завершені 1920 р.

Критика в той момент вела суперечки навколо існування цього творчого колективу. Одні стверджували, що театр відстає від життя, захопився етнографізмом, не відчуває новизни, не дбає про європейську репертуарну політику, інші ж, навпаки, доводили, що М. Садовський, разом з театром, став єдиним центром оборони нації, мови, звичаїв, слова, постійно виступає на захист національної ментальності. Серед критиків та захисників театру були С. Єфремов, В. О'Коннор-Вілінська, В. Чаговець, Л. Старицька-Черняхівська, С. Русова, С. Черкасенко.

Відома громадська діячка С. Русова у книзі «Мої спомини» згадувала, що «нахил до театру примусив наш департамент налагодити зв'язок із відділом мистецтва, в якому була особня секція народних розваг, репертуар театраль-

<sup>309</sup> Там само.

<sup>310</sup> Там само.

<sup>311</sup> *Тельнюк С.* Молодий я, молодий. – К., 1990. – С. 128–130.

них п'єс, гуртували артистів і т. п.»<sup>312</sup> Через Л. Старицьку-Черняхівську та Д. Дорошенка І. Стешенко, окрім величезної матеріальної допомоги театрові, облаштував житло для молодих акторів і забезпечив сценографічне оформлення кількох вистав.

Новий сезон 1917–1918 рр. відкрився 1 вересня 1917 р. традиційними виставами – «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського та «По ревізії» М. Кропивницького. Їхній успіх був незвичайний. Правда, подальший репертуар складався тільки з класики, хоч і відбулася прем'єра «За масляні вишкварки» за М. Гоголем (інсценізація М. Садовським повісті «Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»), у якій картали обивательщину, дріб'язковість та недолугість. Водночас у ті дні існувала домовленість, що театрові обов'язково передадуть свої нові п'єси, окрім П. Тичини, ще й В. Винниченко, Х. Алчевська, Олександр Олесь, М. Жук, не кажучи вже про С. Черкасенка. Кілька перекладів із французької та німецької драматургії обіцяв зробити М. Вороний. Однак міська Дума наклала великі податки на деякі київські театри і, власне, найбільший – на театр М. Садовського.

М. Садовський боляче переживав усі ці політичні збурення, повсюди бачив гіркоту втрат, і він майже одночасно з відходом із Києва уряду УНР оголосив у грудні 1918 р. своє рішення про виїзд театру в січні 1919 р. Спільно з ним погодилося виїхати багато акторів – найвідданіших учнів, серед яких був і молодий Василь Авраменко (пізніше відомий як видатний хореограф), драматург Спиридон Черкасенко. Серед тих, хто поїхав із театром, були митці: І. Ковалевський, О. Корольчук, Г. Березовський, Є. Іванова, М. Малиш-Федорець, М. Миленко, Є. Рибчинський, Т. Івлєв, Є. Хуторна, М. Марченко, Н. Горленко, М. Лебедева, В. Іванова, В. Терентьева, Л. Кривицька, П. Чугай, І. Сагайдачний та ін.

Колектив М. Садовського прибув спершу до Вінниці, де одержав матеріальну допомогу, приміщення для житла і сцену Міського театру для показу вистав. Але політичні та соціальні обставини змушують театр після виступів у Вінниці виїжджати далі. Дорога лягала до Кам'янця-Подільського, і там театр перебував від грудня 1919 р. по травень 1920 р. Щоденні виступи колективу регулярно висвітлювала газета «Наш шлях».

Серед акторів, які виїхали з М. Садовським із Вінниці, були і молодотeatрівці – Л. Болобан, Г. Ігнатович, В. Маслюченко, О. Швачко, Л. Предславич, П. Нятко, М. Скларова, Л. Липківський та ін. У Кам'янці-Подільському до складу театру відразу ввійшли Олексій Левицький, Михайло Тінський, Євген Коханенко, Микола Кричевський (син художника) та інші, провідними режисерами були І. Ковалевський та О. Корольчук. М. Садовський через хворобу художнє керівництво кілька місяців здійснював опосередковано. Театрові рішенням Уряду УНР у грудні 1919 р. надається статус *Державного Народного театру під керівництвом Миколи Садовського*. Репертуар театру складався дещо інакше, ніж у Києві. Це обумовлювалося ситуацією, сценою, приміщенням, нерідко військовим становищем і навіть порою року. На афіші постійно значилися: «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Понад Дніпром» І. Тобілевича, «Никандр Безщасний» М. Садовського

<sup>312</sup> Русова С. Мої спомини. – Л., 1937. – С. 115.

за О. Писемським, «Лісова квітка» Л. Яновської, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «За двома зайцями» М. Старицького, «Дячиха» Тетяни Сулими, «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем, «Ясні зорі» Б. Грінченка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Повинен» С. Черкасенка. Серед прем'єрних спектаклів були «Куди вітер віє» С. Васильченка та «У Гайхан-бея» В. Самійленка (успіх цих вистав для згаданого часу – незвичний).

До театру були прихильні ідеологічні провідники козацьких загонів і Січових стрільців, а поміж них були В. Сосюра, В. Свідзінський, П. Губенко (Остап Вишня), І. Дніпровський, Ю. Смолич, М. Ірчан та А. Головка. Їх можна було побачити щовечора на виставах. До театру на початку 1920 р. прийшов здібний режисер Ю. Гаєвський, музичну частину очолив Микола Грінченко, сценографічне оформлення робив безсмертний художник А. Петрицький. Серед акторів найбільше відзначалися: В. Авдієнко, М. Лебедева, М. Литвиненко, Л. Кривицька, В. Стороженко, Т. Демчук, Н. Горленко, П. Чугай; залучалися на професіональній основі до перекладів та інсценізацій В. Свідзінський та Ф. Гаєвський, яким Художня Рада доручала якнайшвидше зробити переклади п'єс Аристофана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, С. Пшибишевського, Г. Гауптмана, К. Гольдоні, Є. Чирикова, А. Чехова та Л. Андрєєва.

Особливий успіх, починаючи від січня 1920 р., мала одна з найкращих тодішніх прем'єрних вистав – народна драма «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської, сповнена гіркоти за Україну та алегорій на тогочасну дійсність. Режисура і гра М. Садовського в ролі Андрія Нещадими була названа «конгеніальною, і враження від того залишилося яскравим та живим уже назавжди»<sup>313</sup>. Євген Маланюк, який приятелював із М. Садовським в еміграції, декілька разів повертався до тлумачення цього образу (він бачив десятки разів постановку та гру протягом квітня–травня 1920 р. на сцені театру в Кам'янці-Подільському) і вважав, що спектакль в умовах втрати завоювань УНР був майже символічним, підносив хвилю патріотичних почувань, тоді коли актор як досвідчений та неперевершений митець перевтілення досягав у ній апогею. «Навіть жупан, – писав Є. Маланюк 1958 р., – в якому виступав у ролі Андрія Нещадими М. Садовський, був підкреслено солом'яного кольору. І коли М. Садовський падав, ранений на смерть сердечним ударом, то падав справді, як важкий, злотавий сніп, не згинаючись, цілою своєю випростано-штивою старокозацькою натурою»<sup>314</sup>. А газета «Наш шлях», в інформації за підписом «О. Горбенко», повідомляла, що на прем'єрі був В. Винниченко. 5 травня її дивився С. Петлюра<sup>315</sup>. У виставі були задіяні Є. Іванова, О. Левицький, В. Стороженко, М. Авсюкевич, Т. Демчук, П. Чугай, О. Шклярський.

11 березня 1920 р. в Кам'янці-Подільському відбулася друга прем'єра: пішла у сценічне життя народна трагедія «Бояриня» Лесі Українки, п'єса не-

<sup>313</sup> Наш шлях. – 1920. – 20 квіт.

<sup>314</sup> Старицька-Черняхівська Л. Останній сніп. Народна драма. – Нью-Йорк, 1958. – С. 7.

<sup>315</sup> Наш шлях. – 1920. – 20 квіт.



ординарна, складна за своєю художньою стилістикою і структурою. Актриса Н. Горленко, одна з перших виконавиць ролі боярині Оксани, вважала, що саме ця роль принесла справжній артистичний успіх та допомогла їй сформуватися як професійній актрисі. Артистка по-справжньому зрозуміла суперечливий характер дівчини в чужих краях, її болі та сподівання, спробу звільнитися з-під чужини.

М. Садовський, якому йшов уже 64-й рік, виступив у «Боярині» тільки як постановник-режисер. До участі в спектаклі, крім Н. Горленко, він запросив Є. Шклярського (Степан), В. Іванову (дублер ролі Оксани), М. Авсюкевич (Мати), Л. Кривицьку (бояриня Ганна); ескізи до вистави зробив А. Петрицький. Газета «Наш шлях» раз у раз інформувала про репетиції, виготовлення побутових аксесуарів до вистави. На її сторінках друкували і літературу – власне наукові розвідки про історію написання драми «Бояриня», задум та реалізацію. Такі самі лекції про час, який є історичним тлом п'єси, читали акторам перед репетиціями. Їх читав Іван Огієнко, який був ректором Народного університету в Кам'янці-Подільському і викладав студентам лекції з культурології. Він і виступив із п'ятихвилинною промовою на прем'єрі, відзначивши, що кожне слово у драмі закодоване, сповнене метафори, проекції в тодішні часи (перші десятиліття двадцятого століття) та в майбутнє.

М. Садовський та актори зазначеного періоду добре знали, що історичні драми Лесі Українки й Л. Старицької-Черняхівської в театрі були підказані суспільними потребами, загальним і особистим усвідомленням власного державобудування. Свідченням цього стало повсюдне тріумфальне сприйняття «Гетьмана Дорошенка» Л. Старицької-Черняхівської, який раніше був поставлений М. Садовським, а тепер, у 1919 р., одержав достойну сценічну інтерпретацію – по-філософському складна, естетично значна у своїй художній вартості драма найвищого європейського гатунку. І, як ніколи, саме вищезгадані спектаклі Державного Народного театру завжди пов'язувалися з усією тодішньою громадсько-політичною ситуацією.

17 березня 1920 р. газета «Наш шлях» (№ 52) надрукувала редакційну (без зазначення авторства) рецензію на «Бояриню», де відразу зазначалося, що вистава розповідає про дуже складний період української історії – добу Руїни. Але тогочасні події (XVII ст.) збіглися з 1920 р., з тим державницьким змаганням, яке велося в Україні на початку XX ст. І на такому історичному тлі розглянуті, насамперед режисером і акторами, проблеми національної пасивності та зрадництва, які виливаються в людську трагедію. Та й справді, М. Драй-Хмара зазначав, що Леся Українка відтворила «з одного боку, ту активну українську інтелігенцію, яка всім єством своїм рвалася до боротьби за суверенітет української державності, і, з другого боку, ту продажную українську інтелігенцію, яка заради “панства великого, лакомства нещасного” зрадила українські традиції й, помосковившись, добровільно впряглася в чужинецьке ярмо»<sup>316</sup>.

У рецензії «Нашого шляху» наголошувалося, що головну героїню Оксану виховували в добропорядній козацькій сім'ї, де нормою були дер-

<sup>316</sup> *Леся Українка*. Бояриня. Драматична поема. – К., 1991. – С. 16.

жавницькі настрої, християнське розуміння того, що всяка влада – від Бога. Але покохавши доброго й щирого боярина Степана та одружившись із ним, вона опинилася в Москві, бо його батько присягнув цареві і переїхав з України.

Дві виконавиці цієї ролі, артистки Н. Горленко та В. Іванова, спочатку підкреслювали, що Оксану Перебийну не лякала чужина, адже і тут можна оберігати і себе, і рідний край. Та сподівання жінки невдовзі облітають, ніби вишневий цвіт навесні, бо відчула серцем і розумом свою неволю. Воднораз побачила, як принижує власну гідність її чоловік, аби догодити цареві, тим пануючим звичаям, а особливо вразила щоденність Степанової матері, яка зігнулася під тягарем чужого побуту, розгублюючи рештки людської самоповаги, доброти та сердечності.

Оксана, ця «хохлушка», «черкешенка», як її називали у Москві, «чужачка», завжди почувалася погано, вона не могла звикнути до тамтешніх суспільно-політичних умов. Н. Горленко виходила на авансцену і прямо в глядацьку залу, зі сльозами на очах, зі смутком у голосі, виголошувала: «Хіба я тут не як татарка сиджу в неволі? Ти хіба не ходиш під ноги слатися своєму пану, мов ханові? Скрізь палі, канчуки... Холопів продають... Чим не татари?»<sup>317</sup> І ясніло обличчя, коли з душевним трепетом та надією говорила вона про дії гетьмана Петра Дорошенка. Зрештою в цьому артистичному творенні бриніло, що Оксану до відчаю доводила ця відсталя, боярська запопадливість, що саме вона диктує волю (та й закони) її Вітчизні. А тут ще й надходив Гість-козак – О. Левицький і детально розповідав про жорстокий гніт і здирництво царських слуг, гірке становище всіх селян в Україні: «Та там такі напасті, що крий Боже! І просвітку нікому не дають московські посіпаки! Все нам в очі тією присягою тичуть»<sup>318</sup>.

Коли ж Степан їй сповістив, що тепер, можливо, цар дозволить їм відвідати батьків, бо «вже тепер на Україні всі втихомирилися»<sup>319</sup>, Оксана з прикрістю в голосі вимовляла: «Як ти кажеш? Утихомирились? Зломилась воля, се мир по-твоєму – ота Руїна? Отак і я утихомирюсь хутко в труні»<sup>320</sup>.

Постійна туга за рідною землею, ностальгія за отчим домом, за тими демократичнішими й людянішими законами, усвідомлення колоніального стану України, щоденне спостереження за рабським приниженням її чоловіка перед чужинцями привели Оксану до розпачу, майже душевної кризи. У рецензії було підкреслено, що конфлікт зріс, коли Степан сердито наказав не приймати посланця з України, заборонив Оксані «озиватися» до брата Івана, допомогти черниці. Власне вся холопська поведінка чоловіка зламала її остаточно, і з уст зірвалася гірке жіноче зізнання: «Я гину, в'яну, жити так не можу!» (І тут дуже виразна мистецька паралель із Мавкою, коли вона жила в обійсті Лукаша). Уже будучи хворою, Оксана, пригадуючи епізод знахідки іржавої шаблі, казала Степанові: «Отак і ми з тобою зрослись, мов шабля з

<sup>317</sup> Там само. – С. 69.

<sup>318</sup> Там само. – С. 63.

<sup>319</sup> Там само. – С. 87.

<sup>320</sup> Там само.

півною... навіки... Обоє ржаві»<sup>321</sup>. Це й стало наскрізною дією образу, створеного неперевершеною актрисою Н. Горленко.

Звичайно, найскладнішим у виставі був характер Степана у трактовці актора Є. Шклярського. Адже він не міг не усвідомлювати власного холопства «боярина Стьопки», компромісу із власною совістю, зневаги своєї гідності та честі. Трагізм його був ще й у тому, що навіть таким вірним прислужникам, як він, цар не вірив, і вони завжди були під його пильним оком, наглядом. Тому Степан і погодився у фіналі з тим, що їх обох доля «скарала чужиною», обох, ніби удав, здушила «змора», але не вистачило жодному з них сили перемогти цей тягар, вирватися з пастки.

Безперечно, що успіх випав і на акторську трактовку образів, відтворених Л. Кривицькою (бояриня Ганна), М. Авсюкевич (Мати), Т. Демчуком (Гість), В. Стороженком (Іван); були відзначені декорації А. Петрицького, а найбільше оплесків лунало за творення ролі Козака зі Старшин Олексі Перебийного П. Чугаєм, актором характерного плану, чудового баритона в театрі М. Садовського з 1915 р. І, до речі, саме П. Чугай виїхав у 1920 р. разом з режисером в еміграцію, а в 1921 р. працював у театрі «Просвіта» на Закарпатті, з 1926 р. жив у Чехії та Сербії, де його слід загубився в роки Другої світової війни, але його свідчення про згаданий період залишилися.

31 березня 1920 р. М. Грінченко на сторінках «Нашого шляху» розповідав про те, як тріумфально пройшла п'ята вистава «Боярині», як, стоячи десь з півгодини, аплодували акторам і режисеру за «блискучий спектакль», в якому перегортали сторінки рідного народу та історії.

Ще одним художнім здобутком М. Садовського з грудня 1918 р. по травень 1920 р. стало те, що він тут, у Кам'янці-Подільському, запросив українського письменника В. Свідзинського, який дебютував 1912 р. своїми добірними поезіями в «Українській хаті», до перекладів трагедій старогрецьких драматургів Есхіла, Софокла, Еврипіда, комедій Аристофана. В. Свідзинський був на той час співробітником видавничого відділу Подільської народної управи і водночас чи не найкращим тогочасним знавцем старогрецької та латинської мов. Він розпочав перекладати, насамперед Аристофана, деякі з перекладів, зокрема комедії «Хмари», «Жаби», «Оси», збереглися й були частково видрукувані, а решта загинула у вихорі Другої світової війни.

«Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської та «Бояриня» Лесі Українки ставилися в театрі багато разів, що на той час було неабияким явищем. Упродовж березня–травня 1920 р. виставу дивилися вояки, січові стрільці, мирне населення, учні вищих класів, студенти вузів, зосереджених у Кам'янці-Подільському, чиновники та державні мужі.

Протягом останньої декади травня 1920 р. театр показав усі свої кращі вистави, власне провів прощальну декаду; 13 травня М. Садовський виступив в «Останньому сніпі» Л. Старицької-Черняхівської. Це був і останній виступ корифея на рідній землі як театрального організатора та художнього керівника власного театрального колективу. Через ідеологічні міркування видатний український митець, актор, режисер та громадський діяч про це майже ніколи не згадував і не писав.

<sup>321</sup> Там само. – С. 89.

20 травня 1920 р. театр, завантаживши все своє майно, підводами виїхав до Львова, де облаштувався в кінці місяця і, як писав Г. Лужницький, 5 червня 1920 р. «показав всього одну виставу, драму Лесі Українки “Бояриня” з Л. Івановою у головній ролі. Це була велика мистецька подія для цього українського громадянства на західноукраїнських землях»<sup>322</sup>.

Мистецьке та громадське значення театру М. Садовського для розвитку вітчизняного театрального мистецтва важко переоцінити. Завдяки діяльності цього колективу в Україні склалася сценічна практика нового типу: ретельна, високоякісна підготовка вистав. Уперше на Наддніпрянщині тут виставляли українською мовою низку творів зарубіжних драматургів та російських класиків, інсценізували модерністичні п'єси В. Винниченка, Лесі Українки, Олександра Олеса та ін. У лоні цього ж колективу виникла мистецька студія на чолі з Л. Курбасом (1916), яка заклала підвалини київського Молодого театру.

Маючи в репертуарі українську драматургічну класику, дбайливо зберігаючи сценічні традиції та естетичні принципи корифеїв і враховуючи досвід зарубіжного мистецтва, М. Садовський створював своєрідний багатовекторний за репертуаром та багатоманітний за жанрово-стильовими особливостями новий театр, який мав поєднувати драму й комедію національну та зарубіжну, музично-драматичне дійство, оперету й оперу, виховуючи універсальних, готових до експерименту акторів, надихаючи колектив ідеями відданого служіння своєму народові, пристрасно закликаючи глядачів до боротьби за соціальне та національне визволення, за незалежність України.

М. Садовський убачав у новоствореному стаціонарному театрі не лише «школу життя», зародки всіх майбутніх жанрових розгалужень національного театрального мистецтва – драматичного, музично-драматичного, оперного й опереткового; для нього «театр – це книга бідних, бо неписьменні люди не можуть читати ні книги, ні газети, а театр зрозумілий кожному, коли в ньому хороший художній репертуар».

Водночас він створював театр європейського спрямування, орієнтуючись не лише на український, а й на зарубіжний та російський, тогочасний модерний репертуар, своєрідно поєднуючи оновлені традиції корифеїв із новаторськими пошуками. Рік за роком аналізуючи величезний репертуарний перелік прем'єр театру Садовського, стає зрозуміло, що його керівник майже щорічно намагався поставити ту чи іншу п'єсу, яку можна зарахувати до модерністської чи «новодрамівської». Власне, узагальнена інформація про переважну більшість із них дає можливість якнайповніше уявити характер модерністських інтенцій у театрі М. Садовського, єдиному стаціонарному у вищезгаданий період, на який українська інтелігенція покладала надії щодо оновлення вітчизняного театрального мистецтва.

Формуючи акторський склад свого театру, М. Садовський дуже ретельно добирив артистів, прагнучи запросити до трупи митців-одномудців, готових до активної співпраці за своїми прогресивними, демократичними й патріотичними переконаннями та за професійальною культурою сценічної май-

---

<sup>322</sup> Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. – Нью-Йорк, 1975. – Т. I. – С. 14.

стерності. У своїх спогадах «Мої театральні згадки» він зазначав: «Набрати трупу невеликого треба було заходу, але актори, яких малося по всій Україні вдосталь, не відповідали, на мою думку, до моїх замірів, бо були “викривлені” і з ними праця була б важка і непродуктивна. Тому я надумав набрати трупу з молодого й якомога інтелігентного матеріалу»<sup>323</sup>. Саме інтелігентні артисти, котрі були готові грати багатоманітний репертуар, майстерно перевтілюючись і в персонажів національної класичної та сучасної драматургії, і в героїв західноєвропейських п'єс, становили основу талановитого колективу театру М. Садовського.

### 1.3.2. Діяльність українських театральних труп.

**Діяльність трупи Д. Гайдамаки (1897–1917).** До театральних колективів, що утворилися шляхом відгалуження від провідних труп, зокрема від трупи Кропивницького, належало товариство під керівництвом Гайдамаки. Дмитро Абрамович Гайдамака (справжнє прізвище – Вертепов, 1864–1936) був родом із терських козаків. Після закінчення Ставропольської гімназії вчився в Московській сільськогосподарській академії. Сценічну діяльність почав у 1891 р. у трупі Кропивницького і працював там до 1897 р. з невеликою перервою (1893–1894), коли їздив із трупою Деркача до Парижа.

На сцені Гайдамака виступав спочатку в ролях молодих персонажів – Микити («Дай серцю волю»), Гната («Безталанна»), Микити («Глум і помста»), Загриви («Олеся»), Романа («Зайдиголова»). Причому, йому краще вдавалися герої слабохарактерні, ніж персонажі з вольовими характерами, до втілення яких він не мав ані відповідного нахилу, ані сильного голосу. Організувавши своє товариство, Гайдамака поступово перейшов на ролі характерні і резонерів, в яких повністю розкрився його акторський хист. Надзвичайно органічно і природно передавав він добродушний гумор Карася («Запорожець за Дунаєм»), кумедність дяка («Царицині черевички»), Черевика («Сорочинський ярмарок») чи Каленика («Майська ніч»), наївну чванливість Терешка Сурми («Суєта»), грубувату хитрість градоправителя Сквозника-Дмухановського («Ревізор»). Іноді траплялося, що рецензенти зауважували Гайдамаці «недогравання», проте ніколи не дорікали шаржуванням. Типовою щодо оцінки акторської майстерності Гайдамаки є рецензія на виставу «Дві сім'ї», де він виступав у ролі Самрося: «Самрось майже весь час напідпитку, і п. Гайдамака з дивовижною витримкою, з дивовижним художнім тактом удає п'яного, не дозволяючи собі анітрохи згустити фарби, щоб викликати до себе бридливе ставлення глядачів. Жодне словце, розраховане на усмішку публіки, не губиться. Артист веде діалог так, що глядач весь час стежить насторожившись, – так життєво і яскраво ведеться розмова»<sup>324</sup>.

Під час роботи в трупі Кропивницького Гайдамака, енергійний, діяльний, вдачі і неабияких мистецьких здібностей, був найближчим його помічником і як член та секретар товариства, і як черговий режисер. Організувавши власну трупу, Гайдамака очолював її впродовж двадцяти років. До трупи Гайдамаки

<sup>323</sup> Садовський М. Мої театральні згадки // Літературно-науковий вістник. – 1907. – Кн. 8–9. – С. 145.

<sup>324</sup> Московские ведомости. – 1912. – 14 февр.

входило 40–60 осіб, склад її частково мінявся, але в ній, за висловленням в газеті «Московские ведомости», були такі артисти, які могли б стати окрасою будь-якого театру Росії. Новоутворене товариство складалося з учнів Кропивницького та Старицького. Це такі, як: Д. Гайдамака, В. Грицай, С. Глазуненко, К. Позняченко, М. Маньківська, О. Вірина, а також дружина Д. Гайдамаки – Ю. Шостаківська, одна з кращих актрис української сцени.

Юлія Степанівна Шостаківська (1871–1939), закінчивши Полтавську гімназію, протягом року працювала вчителькою в народній школі, а 1888 р. вступила до трупи Старицького як хористка, танцюристка і виконавиця ролей молоденьких дівчат (*ingenue*). З 1892 до 1897 р. виступала в трупі Кропивницького в головних драматичних ролях, у 1893–1894 рр., як і Д. Гайдамака, працювала в трупі Деркача.

Тимчасовий перехід цих акторів до трупи, де, за висловом Кропивницького, «всяк молодець на свій образець», викликав у нього занепокоєння. У таланті Ю. Шостаківської Кропивницький бачив великі можливості, але боявся поганого впливу на молоду актрису, і, коли вона повернулась до трупи, він, як завжди в таких випадках, особисто спрямовував її розвиток, застерігаючи від суто зовнішнього виявлення почуттів героїв і надто підвищеного тону виконання. Тогочасна критика зазначала, що в образах психологічно виправданих і життєво правдивих Ю. Шостаківська була дуже природною. «П-ні Шостаківська типична українка (родом з Полтави) і вельми талановита артистка, – писав львівський журнал “Зоря”. – Драматичні типи, що вона виконує, – живі люди з їх тихим глибокосердечним терпінням, без грімких сценічних “ойкань” і панських нервових дрижаків. Дивлячись на артистку, ви бачите перед собою дівчину або молодицю, страдаючу не на показ, а від того, що їй тяжко і гірко. Мова артистки дуже гарна, а в грі її лица, неначе в дзеркалі, відбиваються найменші вирази горя або радості»<sup>325</sup>.

Найкращими у виконанні Ю. Шостаківської були ролі Олеси («Олеся»), Домахи («Зайдиголова»), Зінки («Дві сім'ї»), Марусі («Ой не ходи, Грицю», «Маруся Богуславка»). Про роль Софії з «Безталанної» «Терские ведомости» писали, що ця роль дала артистці «цілковите право стояти в першому рядку на афішах: мова, зовнішність, міміка, багата, різноманітна і витримана гра, що ніколи не переступає меж художньої міри, – все це виділяє п-ні Шостаківську не тільки в трупі п. Гайдамаки, але навіть із ряду багатьох інших знаменитостей малоросійської сцени»<sup>326</sup>.

Трупа мала добірний хор із 30–40 осіб і видатних співаків-солістів, виконавців провідних ролей у музично-драматичному репертуарі. Серед них по кілька сезонів виступали М. Азовська (сопрано), Н. Кочубей-Дзбановська (сопрано), М. Калина з невеликим, але приємним голосом і вмінням чудово, суто по-народному виконувати пісні, М. Борченко (тенор), Ю. Кипоренко-Даманський (драматичний тенор, пізніше оперний співак, народний артист УРСР), І. Сагайдачний – співак (баритон) і танцюрист, П. Юркевич – виконавець невеличких комедійних ролей і тенових партій. У водевільних і комедійних ролях привертала увагу молоді

<sup>325</sup> Зоря. – Л., 1894. – № 24. – С. 483–484.

<sup>326</sup> Терские ведомости. – Владиславказ, 1898. – 15 апр.



актриси А. Беляєва та Г. Олексієнко. Час від часу до трупи запрошувалися М. Заньковецька, М. Кропивницький, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, Л. Манько та ін.

У репертуарі, що включав різноманітні за жанрами й художньою якістю твори, переважали кращі п'єси класичної і тогочасної драматургії – Котляревського, Шевченка, Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого, але не були винятком і низькопробні п'єси – аж до таких, як «Страшна розплата» Бабіної, «З-під вінця в труну» Прохоровича тощо.

Зі спогадів акторів, що працювали в Д. Гайдамаки, – К. Лучицької, В. Левицького, Д. Лисенка та багатьох інших, відомо про порядок роботи в трупі, де більше, ніж в інших театральних колективах, панував усталений розпорядок творчого життя.

Перед кожним спектаклем, навіть якщо п'єса йшла вже десять років, обов'язково проводилася репетиція або, як тоді називали, «проба», під час якої режисер Гайдамака жодного зауваження не робив, але за ходом стежив якнайпильніше, а після закінчення висловлював свої міркування. Зауваження режисера спрямовували акторів на природність виконання. «Грайте, – говорив Гайдамака, – без пишномовності. Більше душі, більше внутрішніх переживань»<sup>327</sup>.

У багатьох акторів були ролі, підготовлені ще в попередні роки зі своїми вчителями, від котрих вони здобули ті знання, які, за висловленням М. Кропивницького, «не вкладаються ні в яке елементарне керівництво, а передаються при нагоді, на практиці»<sup>328</sup>. Під час підготовки нових вистав використовували досвід постановок Кропивницького і Старицького, деталі уточнювали в літературних джерелах або в самому житті. За окремими порадами зверталися безпосередньо до драматургів.

Для вистав трупи Гайдамаки завжди були характерні: дружній ансамбль основних виконавців, детально розроблені масові сцени, етнографічна достовірність оформлення, злагодженість сильного своїми голосами хору. З цього приводу газета «Киевские отклики» писала: «...Від першої сцени до закриття зависи у фіналі відчувається тверда рука досвідченого, що чудово дисциплінував свій персонал, режисера: тверде знання ролей, загальне вміння вільно триматися на підмостках, цілковита відсутність заминок, стрункий ансамбль, чудово злагоджений хор, прекрасні танцюристи, гармонійна взаємодія співаків, танцюристів і оркестру»<sup>329</sup>.

Вистави, які не сходили з афіш десятиліттями, завдяки найретельнішому ставленню до справи постановки, сумлінному вивченню ролей і чудовому ансамблю не старілися, не втрачали свіжості від часу й повторень. П'єси «Сорочинський ярмарок» та «Ой не ходи, Грицю», поставлені ще в перший сезон, зберігалися в репертуарі трупи впродовж усього її творчого шляху. Рецензенти писали, що виконання деяких акторів «підноситься до художнього натхнення», «хори чоловічий і жіночий не залишають бажати кращого, а

<sup>327</sup> Ананко П. Народный артист МССР Д. Г. Лысенко. – Кишинев, 1959. – С. 12.

<sup>328</sup> Лист М. Кропивницького до Д. Гайдамаки від 4 серпня 1898 р. // ДМТМК України. – Фонд «Р», № 609.

<sup>329</sup> Киевские отклики. – 1905. – 10 сент.

танцюристи... вразили публіку надзвичайним завзяттям, спритністю й невтомністю». Що ж до оформлення і масових сцен, то зазначається, що, попри невеликі розміри сцени, обстановка ярмарку («Сорочинський ярмарок») відтворена аж до тих дрібних деталей, які надали їй типового, суто малоросійського характеру, – це була маленька етнографічна картинка. На сцені, навіть зразковій, рідко коли можна зустріти вдале зображення народної маси – тим приємніше було бачити в «Сорочинському ярмарку» не театральних статистів, а рухливий народ, вільний, з мінливим перелаштуванням відповідно до зображуваних на сцені моментів»<sup>330</sup>.

Подібний відгук дістала й вистава «Ой не ходи, Грицю»: «І цього разу не можна обійти мовчанкою зразкової, витриманої до дрібниць режисури, яка не зупиняється перед великими витратами на нові, небачені у Владикавказі декорації»<sup>331</sup>.

І через вісім років петербурзький глядач сприймав ці ж вистави наче щойно випущені. «Ми подивилися труп у драмі “Ой не ходи, Грицю”, і в комедії “Сорочинський ярмарок” і до справедливості повинні відзначити, що петербуржці давно не бачили такого чудового виконання. Обидва спектаклі пройшли бездоганно і викликали схвалення ледь не за кожний жест. Малоросійська мова, не всім відома, завдяки чудовому читанню була зрозуміла всім. Про це свідчили і часті вибухи непідробного сміху, і буря оплесків після кожної фрази підстаркуватого козака Солопія Черевика (Гайдамака). Спів, як сольний, так і хоровий, викликав захоплення публіки, яка настійно вимагала безкінечних повторень. А завзяті танці парубків та дівчат! Скільки в них життя й молодечтва! Моментами здавалося, що танцюристи буквально літають у повітрі. Масові сцени й загальна постановка п'єс свідчать про талановитість режисера й любов до справи всіх артистів. Тільки ці дві умови й могли створити такий міцний ансамбль. У трупі буквально всі вдалі»<sup>332</sup>.

Серйозними, продуманими були постановки кращих тогочасних п'єс. Це «Олеся», «Дай серцю волю», «Доки сонце зійде», «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Наймичка», «Безталанна», «Суєта» І. Карпенка-Карого та ін. Навіть маючи перед собою вже готові зразки високої майстерності в постановці п'єси, трупа намагалася бути оригінальною у своїх виставах, творчо використовувала здобутки провідних колективів. «Здавалося б, після постановки трупи Саксаганського, – пише рецензент “Полтавского вестника”, – важко зустріти в тих самих п'єсах що-небудь нове, хороше у постановці інших труп, однак завдяки енергії свого антрепренера артисти Гайдамаки дали чимало нових ефектів, цікавих рис і освітлень характерів дійових осіб»<sup>333</sup>.

Трупа Гайдамаки належала до тих театральних колективів, де значна роль відводилася музичному жанру. Спів входив у вистави як органічно поєднаний зі змістом п'єси компонент («Лимерівна», «Ой не ходи, Грицю»), і як основ-

<sup>330</sup> Терские ведомости. – 1898. – 10 апр.

<sup>331</sup> Там само. – 15 апр.

<sup>332</sup> Биржевые ведомости. – 1906. – 25 июля.

<sup>333</sup> Полтавский вестник. – 1904. – 25 июля.

ний засіб втілення музичного твору («Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм»), і як вставні номери. У 1906 р. були поставлені опера «Галька» й оперета «Гейша» в перекладі Гайдамаки. У музично-вокальному виконанні виявлялося неабияке природне обдаровання солістів та хору, професійна підготовка переважної більшості акторів. Керівництво музичною частиною доручалося таким досвідченим диригентам, як О. Олексієнко (Домерщиков), який працював диригентом і хормейстером у трупі Кропивницького та інших провідних колективах. У пресі відзначалося, що трупа має всі підстави «стати українською оперною трупою», висловлювались побажання про включення до репертуару опер Лисенка «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

Діяльність трупи Гайдамаки проходила в таких містах: Владикавказ, Ставрополь, Ростов-на-Дону, Катеринодар, Новоросійськ, Баку, Батум, Кутаїс, Одеса, Кишинів, Бендери, Кременчук, Житомир, Київ, Воронеж, Пенза, Таганрог, Москва, Петербург, Вільно, Білосток та ін.

Кілька разів трупа Д. Гайдамаки об'єднувалася з трупами О. Матусіна (1899–1900), О. Суслова (1903–1904, 1907, 1909–1910), О. Суходольського (1911) та Т. Колесниченка (1916).

**Діяльність трупи О. Суслова (1898–1909).** Серед українських театральних діячів Онисим Зіновійович Суслов (справжнє прізвище – Резников, 1857–1929) виділявся освіченістю й загальним високим рівнем культури. Замолоду він цікавився медициною (слухав лекції в Дерптському та Бернському університетах на медичних факультетах), був причетний до російської ліво-радикальної партії «Народна воля», відбув п'ятирічне заслання в Томській губернії, потрапивши до списків неблагонадійних. Ще учнем реального училища він виступав в аматорському гуртку, в якому деякі вистави ставив Марко Кропивницький. Упродовж 1888–1892 рр. Суслов працював у трупі Кропивницького, де поряд зі сценічною практикою набув організаційного досвіду, виконуючи чотири роки адміністративні функції. До керівництва власною трупою О. Суслов прийшов цілком кваліфікованим і досвідченим актором та розпорядником. Акторські здібності О. Суслова найкраще виявилися в комедійних і характерних ролях: писаря Скубка («По ревізії» М. Кропивницького), Цокуля («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), голови Явтуха («Майська ніч» М. Римського-Корсакова).

Складним і своєрідним було творче життя трупи Суслова, до якої увійшли головні сили з трупи Суслова і Суходольського. На перших жіночих ролях виступали Є. Зарницька, Г. Затиркевич-Карпинська (остання мала давню і стійку славу першокласної артистки). У трупі Суслова яскраво розкрилися здібності молодшої актриси Н. Чарновської, потенційні артистичні можливості якої були помічені ще в трупі Кропивницького у 1889–1892 рр.; успішно працювали Л. Круглякова – виконавиця драматичних ролей старих жінок, М. Юльченко – виконавиця невеликих ролей зі співами.

У чоловічому складі окрасою трупи був актор Ф. Левицький, один із найвидатніших майстрів українського театру. Серед обдарованих акторів преса часто відзначала А. Запорожця, С. Любимова (з трупи Садовського), С. Бритова (співак, баритон, який закінчив Київську музичну школу С. Блюменфельда, а до того працював у трупі Саксаганського), К. Позня-

ченка (комік-резонер, працював у трупах Кропивницького, Садовського, Саксаганського, Гайдамаки), Внуковського (співак, перейшов на оперну сцену), О. Суслова. У трупі працювали в різний час також Л. Манько, О. Шатковський, О. Дорошенко (пізніше під прізвиськом Дорошевич перейшов на російську сцену), П. Платонов (відомий оперний бас П. Цесевич), М. Северський (актор російської оперети), С. Глазуненко, І. Мар'яненко, Л. Ліницька, О. Шевченко, О. Полянська, М. Марусіна (згодом заслужена артистка УРСР М. Гловацька).

За акторським складом трупа Суслова була однією з найсильніших серед інших українських театральних колективів. Усього в ній працювало 50–80 осіб, у тому числі 25–30 старанно дібраних хористів. Музичною частиною завідували в різний час диригенти О. Олексієнко (Домерщиқов), В. Малина, відомі по роботі в трупах Кропивницького та Саксаганського, а також Лакомера, диригент з італійської оперної трупи. Режисуру в перші роки безроздільно здійснював О. Суслов, а в 1900-х із ним чергувався Л. Манько. Як і в більшості інших колективів, творче ядро трупи Суслова об'єднувалось у товариство на паях, а решта акторів, хористи і оркестр одержували платню; часом Суслов брав на себе антрепризу.

Репертуар цієї трупи особливо вражав контрастами. Звісно, міцну основу його становили кращі п'єси, проте для заробітку актори йшли на ризикований компроміс із глядачем, який шукав у театрі легкої розваги і «лоскотання» почуттів. Вдавалися не лише до дивертисментів, театральних ефектів, співів, танців, а й виставляли модні, часом малохудожні п'єси. У своїх пошуках трупа кидалась від щойно дозволених після тривалої заборони п'єс Кропивницького «Доки сонце зійде» і «Глитай, або ж «Павук»» до сенсаційної новинки «Рабини веселля» В. Протопопова і «Петербуржских трущоб» за романом В. Крестовського, від «Суєти» Карпенка-Карого до чорносотенних «Контрабандистов» В. Крилова й А. Литвина, від «На дне» і «Детей солнца» М. Горького до «Недолюдіків» К. Писанецького, від «Гальки» С. Монюшка до оперетки-карикатури «Чародейка Кармен» Л. Гебена, від «Ревізора» М. Гоголя до «Сина вихрестки» М. Альбіківського.

Прагнення до співзвучності із суспільно-громадським рухом виявилось у постановці заборонених навіть для російських театрів п'єс М. Горького. Першими готувалися його «Дачники», але чи було цю виставу показано глядачеві, встановити не вдалося. Є. Зарницька в листі з Мінська писала: «Ці дні були завантажені, готували «Дачников», але спочатку дозволили нам п'єсу, а тепер знов заборонили. У місті знову хвилювання»<sup>334</sup>. У Мінську п'єса не ставилася. Того ж року готувалися ще дві постановки. В Лібаві 28 листопада відбулася прем'єра «На дне», а 14 грудня – «Дети солнца».

Навіть скупі відгуки преси свідчать про те громадське звучання, якого набула вистава «На дне»: «На сцені герої сили, сміливості й водночас безмежної зухвалості з їх брудними думками й почуттями, грізною переоцінкою усталених цінностей, які стоять поза моральним зв'язком з будь-яким суспільним середовищем. Віє жахом від філософії цих парій суспільного дна, від цілої

<sup>334</sup> Лист Є. Зарницької до матері від 17 лютого 1905 р. // ДМТМК України. – Фонд «Р», № 35075.

серії негативних типів, котрі вмовляють глядача, що там у них усе наносне злиняло й залишилась сама тільки “людина”. І ця людина – ворог громадськості. Жахом віє від неї, бо міць її велика, то чим захистиш суспільство від сили, яка його заперечує, якщо ця сила в людях, яким жертвувати нічим?»<sup>335</sup>. Про постановку п’єси в цілому йшлося як про вдалу. З окремих виконавців виділяли О. Суслова (Сатін), О. Шатковського (Лука), М. Пилипенка (Костильов), І. Мар’яненка (Пепел), Є. Зарницьку (Настя), Л. Круглякову (Василиса) та Л. Манька (Бубнов).

«Перед глядачами та жахлива безодня, з одного боку, ворожнечі й ненависті, з другого, – зневажання, нерозуміння і, в кращому разі, невміння перекинути через прірву, що утворилася, рятівний місток, до якої спричинилися в нашій задушливій соціальній атмосфері два ворогуючі табори рабів і панів... П’єса пройшла з великим успіхом. Головні типи, попри всю їхню складність, вдалися без найменшого шаржу: Протасов – Суслов, його жінка – Зарницька, Ліза – Олексієнко»<sup>336</sup>.

Докладніше на сценічному прочитанні п’єси і сприйнятті вистави глядачем спинилася газета «Ковенский телеграф». У статті підкреслювалося, що інтерес до вистави викликав не лише зміст твору, а й струнке виконання, що дало «цілісну й закінчену картину і правильно витлумачило ті правдиві течії, які відбиває п’єса. Театр був переповнений. Артистів викликали завзято. Бажано було б, щоб ця п’єса була поставлена ще раз, за зниженими цінами»<sup>337</sup>.

Відомо, що в 1907 р. увага всієї культурної громадськості Києва була прикута до вистави «Ревізор» у театрі Садовського. 12 березня 1908 р. «Ревізор» українською мовою у виконанні трупи Суслова був показаний у Петербурзі. Той день деякі петербурзькі газети назвали «історичним днем української сцени». Виставу готували понад три місяці. Здійснював постановку спеціально запрошений російський режисер М. Арбатов. Напередодні прем’єри репетиції йшли з ранку до ночі, навіть відмінялися спектаклі. Виготовили нові декорації і костюми. Вистава, очевидно, вийшла суперечливою. Режисер прагнув до найбільш широкого і правдивого звучання п’єси, хоч, зрештою, більше спинявся на деталях. Критики писали про загальний ансамбль і тут же самі визнавали різноплановість акторського виконання. Городничий у Суслова був змальований цілком реалістичними засобами і вийшов благодушним, простуватим, з деяким українським забарвленням. Традиційного виконання дотримувались Є. Зарницька (Марія Антонівна), Ф. Левицький (Ляпкін-Тяпкін), Л. Манько (Осип) та М. Нікольська (Марія Андріївна). Водевільно-фарсового відтінку виставі надавали недосвідчені молоді актори М. Клодницький (Хлестаков), Сашин (Добчинський) та Ваксман (Бобчинський). І все-таки п’єсу сприйняли з великим ентузіазмом. Успіх був завойований театром і самим Гоголем. «Очевидно, – писала газета “Обозрение театров”, – серед постійної публіки малоросійського театру

<sup>335</sup> Либавский вестник. – 1905. – 30 нояб.

<sup>336</sup> Там само. – 16 дек.

<sup>337</sup> Ковенский телеграф. – 1905. – 20 дек.

було чимало глядачів, які вперше дивилися «Ревізора»<sup>338</sup>. Багато суперечок викликало виконання, а ще більше – переклад і сам факт постановки російської п'єси українською мовою. Журнал «Русский артист»<sup>339</sup>, схвалюючи цю спробу, засуджував як нісенітницю фейлетон якогось Н. Шебуєва про те, що української мови зовсім не існує. Журнал «Театр и искусство», хоч і дивувався, чому це замість «бумага», кажуть «папір» і навіть було перекладати цитату з Державіна «О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек» на «О ти, що в горесті дарма на Бога ремствуєш, людино», не міг не визнати, що «Ревізор» українською мовою, у супереч попереднім передбаченням, іде із безсумнівним успіхом. «Насамперед тепер для всіх цілком очевидно, що постановка комедії Гоголя українською мовою не являє собою нічого неприродного»<sup>340</sup>.

Трупа Суслова по праву могла називатися музично-драматичною і за місцем, яке займала музика в її виставах, і за професійним рівнем музичного, особливо вокального, виконання. До її складу входили актори з прекрасними голосами й відповідною підготовкою, що забезпечували виконання не тільки народних пісень і хорів, а й опереткового і навіть оперного репертуару. До таких «співочих» акторів належали Є. Зарницька, Н. Чарновська, М. Юльченко, П. Платонов, М. Борченко, С. Бритов, Р. Внуковський, К. Гришин та Луговий.

Крім постійних у репертуарі українського театру опер «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм», трупа Суслова сміливо бралася за підготовку нових або досі не втілених на українській сцені опер та оперет. Так було з оперою «Катерина» М. Аркаса, яку поставили тут у 1899 р. зразу ж після трупи Кропивницького, так було і з оперою «Галька» С. Монюшка, яку трупа Суслова показала в 1904 р. слідом за трупою М. Ярошенка, щоправда, російською мовою. Обидві оперні постановки дістали схвальну оцінку музичної критики.

Трупі Суслова (тоді вона була ще трупою Суслова і Суходольського) належала також ідея постановки європейської оперети. Так, у 1896 р. трупа показала оперету «Корневільські дзвони» Р. Планкетта. Після цієї першої спроби було поставлено оперети «Гейша», «Продавець птиць», «Веселая вдова», «Куколка» тощо (звідси почалося поширення західної оперети на всі українські театральні колективи, крім труп Тобілевичів та Кропивницького) спочатку російською мовою, а згодом – в українських перекладах.

Трупа Суслова довела спроможність українського театру виконувати твори цього жанру не гірше від спеціальних опереткових труп. Це засвідчують відгуки тодішньої преси. Так, одеська газета «Театр» про виконання оперети «Корневільські дзвони» писала: «Насамперед необхідно відзначити, що у вокальному відношенні навряд чи одеситам будь-коли доводилося слухати краще виконання»<sup>341</sup>. Особливо успішним був виступ Є. Зарницької, виконавиці ролі Серполетти: «У вокальному відношенні П. Зарницька була набагато кра-

<sup>338</sup> Обозрение театров. – 1908. – № 359.

<sup>339</sup> Русский артист. – 1908. – № 12. – С. 188.

<sup>340</sup> Театр и искусство. – 1908. – № 11. – С. 199.

<sup>341</sup> Театр. – О., 1898. – 10 дек.



щою від заправських опереткових співачок, які головну свою увагу в цій ролі звертають не на правильний спів, а на викидання різних колінець»<sup>342</sup>. У сценічному відношенні більшість виконавців також продемонструвала продуману гру. Через рік та сама газета вказувала на високий рівень музичного виконання в постановці оперети «Гейша»: «...Якщо взагалі “Гейша” у малоросів не була в ніс оперетково-балаганним духом, то це тільки робить честь акторам, які навіть до опереткового виконання ставляться серйозно»<sup>343</sup>.

Належний професіоналізм трупи був відзначений і петербурзькою газетою: «Глядачі, які бачили цю оперету (“Корневільські дзвони”) у виконанні віденської трупи у Ніколаєва-Соколовського і в театрі Неметті, прослухали оперету в дуже хорошому виконанні талановитих малоросів»<sup>344</sup>.

Безперечно, оперетковий репертуар не був у край необхідним для дальшого розвитку вітчизняного театру. Однак, потрапивши на українську сцену, він приніс із собою певну користь. Робота над європейською оперетою, специфічною за жанром і змістом, давала акторам своєрідний матеріал для сценічного вдосконалення. Це в свою чергу сприяло розвитку окремих видів театру – опери, балету, музичної комедії.

У 1902–1903 рр. у Москві трупа Суслова перейшла до російського антрепренера Щукіна й почала працювати спільно з російськими акторами. У літній сезон вона переключалася на оперету і грала за участю гастролерів, а взимку репертуар майже повністю складався з драматичних творів.

До трупи були запрошені російські актори Левицький, Новиков-Аверкієв, Сабліна-Дольська та ін. Поряд з українськими виставами йшли російські, в яких брали участь усі актори. Російський репертуар складався з п'єс «Кручина» І. Шпажінського, «Маскарад» М. Лермонтова та популярних тоді спектаклів – «Рабыни веселья», «Вне жизни» В. Протопопова, «Петр І» та «1812 год» В. Крилова. Під час гастролей відомих російських артистів – братів Роберта й Рафаїла Адельгеймів ставили «Отелло», «Гамлета», «Урієля Акосту», «Розбійників». Антреприза Щукіна означала для трупи Суслова майже цілковите припинення самостійного існування, але для акторів це була своєрідна школа збагачення сценічного досвіду. І. Мар'яненко, котрий тоді ще тільки формувався як актор, відзначав благотворний вплив спільної роботи з видатними російськими акторами. Зокрема, він згадував про педагогічну місію російського актора Демюра: «Він багато що роз'яснив мені й показав: до якої поведінки на сцені зобов'язує актора образ персонажа, його походження, характер, костюм (піджак, сюртук, візитка й особливо фрак), як посприяти економічності, але виразними жестами, мімікою обличчя, як подавати текст т. зв. салонного репертуару, без напруження використовуючи зовсім маленький діапазон голосу і досягаючи при цьому великого ефекту. Після роз'яснення й порад Демюра я багато що згадав і усвідомив з того, про що говорив Марко Лукич і як він сам робив у своїх різноманітних ролях»<sup>345</sup>.

<sup>342</sup> Там само. – 15 дек.

<sup>343</sup> Там само. – 1899. – 19 окт.

<sup>344</sup> Петербургская газета. – 1900. – 3 февр.

<sup>345</sup> *Мар'яненко І.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. – К., 1953. – С. 100.

Не менше значення мала участь українських акторів у постановках класичних російських та європейських п'єс. Найрізноманітніший репертуар від оперет до шекспірівських трагедій виводив їх із вузьких рамок обмеженого цензурою українського театру, примушував учитися «носити європейський та історичний костюм різних епох, триматися на сцені відповідно до характеру ролі у п'єсах різноманітних жанрів – побутових, салонних, історичних і трагедійних»<sup>346</sup>.

Щодо режисерської та акторської майстерності труппа Суслова стояла близько до зразкових труп. «Що приємно вражає спостерігача, – писала одеська газета “Театр”, – то це чудово поставлені масові сцени. Статистів у трупі немає, кожна одиниця народної групи – жива особа, яка реально проявляє себе настільки, наскільки це необхідно для усієї рухливої маси. Привертає увагу також сумлінність і старанність опрацювання ролей навіть тими акторами, які мають цілком посередні здібності. Таке ставлення до справи засвідчує сценічну благовихованість і пройнятість тими завданнями й вимогами, що їх мистецтво ставить перед артистом... Це вказує на хорошу школу, яка забезпечує виучку, веде до правильного розуміння сценічних обов'язків. Деталь, рельєфно обрисована, нерідко надає усій картині життя особливого характерного забарвлення, і саме це, мабуть, мають на увазі сусловці, коли прагнуть до торжества єдності, цільності відтворення»<sup>347</sup>.

Міцний ансамбль виконавців досягався ще й тим, що за кілька років склад труппи майже не мінявся. У тодішній пресі цей факт відзначався як позитивний приклад для більшості провінційних російських труп, де акторський склад мінявся двічі або тричі на рік.

Художнє оформлення вистав О. Суслова не випадало із загального спектаклю, сприяючи створенню відповідного настрою та ілюзії природності. Ось, наприклад, як писав про «Наталку Полтавку» петербурзький критик: «Який чарівний, який розкішний літній день у Малоросії... Коли вчора в “Акваріумі” піднялася завіса, я одразу згадав ці слова Гоголя... Білі мазанки з жовтими солом'яними стріхами, тини, що обросли зеленню, величезні золотаві соняшники, а над усім цим небо – блакитне, безхмарне, глибоке, як океан... Ось він, літній день у Малоросії!»<sup>348</sup>.

До історичних п'єс ставилися з особливою увагою. Так, для вистави «Богдан Хмельницький» були виготовлені спеціальні декорації (декоратор – А. Неофітов), а історичні костюми та бутафорські речі були зроблені за малюнками з археологічного музею. Перед виставою режисер прискіпливо перевіряв кожний костюм із погляду його відповідності історичним подіям. Велику майстерність у виготовленні історичного та побутового одягу продемонструвала Є. Зарницька, яка навіть діставала перші призи на спеціально влаштовуваних костюмованих вечорах; фахівці-художники рекомендували експонувати її костюми на Міжнародній виставці костюмів у Петербурзі в 1903 р. Виступи труппи Суслова з успіхом проходили в містах України – Єлисаветграді, Харкові, Кременчуці, Катеринославі, Одесі. З 1899 р., після га-

<sup>346</sup> Там само. – С. 101.

<sup>347</sup> Театр. – О., 1899. – 5 янв.

<sup>348</sup> Петербургская газета. – 1899. – 27 дек.

стролей у Москві, вона обрала основним полем своєї діяльності, крім обох столиць, такі міста, як Вільно, Ковно, Мінськ, Лібава, Рига, Вітебськ, Гомель.

З-поміж інших театральних колективів труппа Суслова вирізнялася особливою активністю у сприянні й допомозі учасникам громадсько-політичного руху. Крім звичайних для більшості українських труп повідомлень про щотижневі загальнодоступні вистави по знижених цінах, на її афішах часто можна було побачити примітки, що збір з вистави асигнується на користь бідних студентів, безробітних, голодуючих. Записи Є. Зарницької свідчать, що труппа «реагувала завжди на всі політичні чи суспільні явища. Чи треба було зробити негласну підписку, чи зіграти спектакль для підпільних цілей всі йшли як один. На афішу звичайно виставлялася яка-небудь благодійна мета чи допомога сім'ї, чи допомога студентству. Труппа це знала, але всі мовчали. В часи студентських безладів у Москві труппа переховувала студентів у своїх артистичних кімнатах»<sup>349</sup>.

Труппа О. Суслова кілька разів об'єднувалася з іншими колективами. На початку 1903 р. вона вийшла з антрепризи Щукіна, навесні перейшла під керівництво Ф. Волика, а влітку того ж року заново сформована труппа О. Суслова об'єдналася до грудня 1904 р. з труппою Д. Гайдамаки. У 1907 р. знов відбулося об'єднання цих двох труп, а в березні-квітні 1908 р. в Петербурзі злилися колективи О. Суслова й О. Суходольського. Після розпуску труппи в 1909 р. О. Суслов і частина акторів з його труппи виступили в складі труппи Гайдамаки (1909–1910) та С. Глазуненка (1910–1912). У 1913/14 р. О. Суслов знов набрав і очолив труппу, але міцний колектив із певним творчим обличчям створити не вдалося.

**Діяльність труппи О. Суходольського (1898–1918).** Олексій Суходольський (1863–1936) із відзнакою закінчив Київський університет ім. св. Володимира і театральну студію (1876). З 1879 працював у російській труппі в Києві, а з 1891 – поперемінно в театральних труппах М. Кропивницького і Г. Деркача. Не щедрий на похвалу журнал «Театр и искусство» (Санкт-Петербург) вже 1897 р. засвідчував, що «це великий талант. У грі пана Суходольського видно велику вдумливість; це актор розумний, і в нього ніколи не можна помітити жодного шаржу»<sup>350</sup>.

Упродовж чотирьох років (1894–1898) спільно з антрепренером Онисимом Русловим О. Суходольський очолював мандрівну театральну труппу, що гастролювала в різних регіонах Центральної України. У 1898 р., відокремившись від спільної з О. Сусловим театральної труппи, він сформував власний професійний театральний колектив. Першими увійшли до нього досвідчені актори з інших труп, а саме: Д. Шевченко-Гамалій – актриса й співачка з труппи М. Кропивницького, яку в ролях сварливих комедійних бабусь порівнювали з Г. Затиркевич-Карпинською; П. Карпенко – «чудовий, може, найкращий у старому театрі актор на ролі ліричних та драматичних коханців»<sup>351</sup>; П. Хмара – різнохарактерний актор і здібний режисер; І. Уралов – виконавець характерних ролей, актори С. Глазуненко, Л. Сабінін, К. Підвисоцький,

<sup>349</sup> ДМТМК України. *Зарницька Є.* Спогади. – № 57437.

<sup>350</sup> *Театр и искусство.* – 1902. – № 3. – С. 71.

<sup>351</sup> *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру... – С. 74.

П. Юркевич, Н. Михайленко, Н. Василенко та провідні актриси М. Дикова, М. Юльченко, Л. Круглякова, Т. Донська, М. Гриценко та ін.

На початку ХХ ст. трупя Суходольського налічувала понад шістдесят акторів, а також двадцять хористів і танцівників. Провідною актрисою трупи була Марія Денисівна Дикова, яка з 1894 р. виступала як хористка трупи Деркача, потім перейшла до трупи О. Суслова та О. Суходольського і до 1918 р. виступала в трупі свого чоловіка – О. Суходольського. Талант М. Дикової найповніше розкрився в драматичних і комедійних ролях. Вона з великим успіхом зіграла ролі Марусі Богуславки (однойменна п'єса М. Старицького), Марусі («Ой не ходи, Грицю» М. Старицького), Наталі («Лимерівна» П. Мирного), Луцицької («Талан» М. Старицького), Зінки («Лісова квітка» Л. Яновського), Федоски («Дві сім'ї» М. Кропивницького). Про багатогранність обдаровання М. Дикової петербурзький журнал «Театр и искусство» писав: «Грає Дикова із захопленням. То бачиш її по-дитячому наївною, то задержувато-жвавою і пустотливою, то підступною і жорстокою, то схвилюваною глибокими душевними переживаннями»<sup>352</sup>. На посаді художника тут працював відомий сценограф І. Зазимовський. Організаційні форми трупи кілька разів мінялися з товариства на антрепризу, але це не впливало на її професіоналізм.

За мистецьким рівнем трупа О. Суходольського була в ті часи однією з кращих. Режисер наполегливо шукав талановитих виконавців, вимогливо працював над кожною новою п'єсою з усіма акторами, навіть другорядними та статистами в масових сценах. Значна увага приділялася декораціям та сценічним ефектам, навіть афіші були мальовничими. О. Суходольський нерідко сам робив креслення мізансцен та ескізи афіш, задників та падуг, виступав у ролях, іноді незначних, всюди дотримувався художньої міри, дбав, аби ніколи не порушувалася межа вірогідності. Власне кажучи, з 1890-х рр. ХХ ст. трупа стаціонарно базувалася на осінньо-зимові сезони в Харкові і постійно мала там успіх, що дозволяло їй бути матеріально незалежною. Актори одержували гідну платню, постійно підвищували свій освітній рівень.

О. Суходольський завжди дотримувався у своїй діяльності естетики реалізму, з приводу чого газета «Киевское слово» 1903 р. писала: «В загальному ансамблі трупа Суходольського справляє чудове враження, хори також дуже добрі. Не можна не порадуватися за мистецтво взагалі і за малоросійську драму. В особі пана Суходольського вона знайшла видатного представника, який вміє вдихнути правду життя в свою трупу»<sup>353</sup>.

Водночас режисура О. Суходольського характеризувалася тяжінням до натуралізму. У його виставах милували око живописні краєвиди, захоплювала побутова достовірність. Сцени з повсякденного життя обставлялися з натуралістичною достовірністю: так, по сцені часом ходили качки і кури, бігали собаки. Як згадував В. Красенко, у виставі «Помста» «за вимогою режисера актор повинен був виволікати свою жертву з другої кімнати за косу, тягти її по всій сцені і бити ножом у груди. Ніж було зроблено так, що лезо при ударі заходило по пружині в колодочку, в якій знаходилася губка, намочена розве-

<sup>352</sup> Театр и искусство. – 1902. – № 3. – С. 71.

<sup>353</sup> Киевское слово. – 1903. – 5 июня.

деним карміном. При ударі з колодочки вибігало грамів сто червоної рідини. Ясна річ, що від такої “гри” щовечора з театру виносили кілька несприятливих жінок»<sup>354</sup>.

Пояснюючи характер режисерської роботи О. Суходольського, один із кращих російських акторів та режисерів першої половини ХХ ст. Олексій Дикий у своїй книжці «Повість про театральну юність» писав, що видатний мистецький колектив під проводом О. Суходольського був «театром нестримних почуттів у трагедії і комедії, яскравих барв і різних контрастів, театр, що не знав півтонів. Нарешті, це був театр актора – господаря сцени, кмітливий, який не розгублювався в будь-яких ситуаціях, завжди вірного народній виконавській традиції, що йде ще від давніх площадних вистав, від народного балагана»<sup>355</sup>. І тут же додавав, що режисер ніколи не цурався новітніх п'єс, постійно матеріально підтримував таких драматургів, як В. Захаренко, І. Тогобочний, С. Васильченко, нині вже призабутих.

Починаючи з 1909 р., десятиліттями трималися в репертуарі і завжди мали успіх такі вистави за драмами П. Мирного, як «Лимерівна», «Нахмарило» Н. Гриценка, «Талан» М. Старицького, «Сава Чалий» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), «Вихрест» А. Козич-Уманської, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Хмара» О. Суходольського. Вистава «Доки сонце зійде...» М. Кропивницького своїм успіхом завдячувала акторському ансамблю й загальному високому рівню постановки. М. Дикова в ролі Оксани справляла глибоке враження щирістю й природним драматизмом, інші учасники спектаклю – К. Стодоля (Горнов), П. Карпенко (Борис), П. Васильківський (Максим), Д. Шевченко-Гамалій (Текла), Л. Сабінін (Гордій), О. Суходольський (Завада) – створювали правдиву високоансамблеву виставу. Декорації доповнювали враження про місце і характер дії, а першу дію, за відгуком одеської газети «Театр», було оформлено так живописно й поетично, що вона навіювала настроїв як при читанні «Записок мисливця» І. Тургенєва.

Тогочасна преса високо оцінила вистави «Ой не ходи, Грицю», «Лимерівна», «Талан», «Сава Чалий» та ін. Про «Наталку Полтавку» одеська газета «Театр» писала: «Роль Наталки цілком підходить артистичним і голосовим даним її виконавиці п. Донській.., п. Уралов, який вперше у нас в цьому сезоні виступив у побутовій малоросійській ролі, виявився чудовим виборним, особливо в першій дії. Ефектно і сильно проспівав артист свою вихідну пісню, причому з великим умінням і великою простотою пританцюював»<sup>356</sup>. Критика також констатувала, що сам О. Суходольський у цих виставах і великі, і малі ролі виконував «із життєвою типовістю і сценічною мальовничістю».

О. Суходольський перший в Україні переклав українською мовою драму Л. Толстого «Влада темряви», перенісши дію з Тульської губернії до Харківської, але в цілому не відступивши від оригіналу. У лютому 1907 р. в Харкові (а це було основне місце базування трупи Суходольського) було показа-

<sup>354</sup> Кресенко В. Піввіку на сцені. – О., 1961. – С. 29–30.

<sup>355</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. – М., 1957. – С. 46.

<sup>356</sup> Театр. – 1900. – 21 окт.

но виставу за цією п'єсою Л. Толстого в такій обсаді: Н. Базарова (Мотря), М. Дикова (Уляна), Н. Тополя (Кулина), О. Суходольський (Яким), Л. Сабінін (Микита), Н. Василенко (Митрович) та ін. Це був надзвичайно високий артистичний рівень, і вистава трималася в репертуарі кілька років. Епізод сватання й весілля Суходольський значно розширив, не втримавшись від спокуси подати співи і танці, хоча проти них застерігав Л. Толстой, даючи дозвіл на переклад.

Постійними глядачами вистав трупи О. Суходольського були здебільшого мешканці земель Слобожанщини, Центральної України, іноді Поділля. Високохудожні п'єси І. Тобілевича, Л. Старицької-Черняхівської, згодом В. Винниченка, Б. Грінченка, С. Черкасенка, О. Олеса, С. Васильченка, М. Старицького, представлені на кону з дотриманням шанованих трупю реалістичних традицій, підносили культурний рівень тодішніх міщан, ремісників, хліборобів, городян і селян, служили тим високим європейським демократичним цілям, які ставив перед собою в 10-х рр. XX ст. весь світовий театр, у тому числі й український. У 1907 р. Олексій Суходольський надрукував на сторінках журналу «Театр и искусство» статтю «Актори й антрепренери малоросійського театру», де висвітлював нагальні проблеми, що гальмували розвиток вітчизняного театру<sup>357</sup>.

О. Суходольський працював не лише як режисер і актор, а і як драматург. Його драми «Хмара», «Помста, або загублена доля», «Двоєженець», де йшлося про гірку долю простої людини, її одвічну боротьбу за шматок хліба та радість кохання, сюжетно продовжують лінію кращих п'єс М. Кропивницького, а частково й О. Островського. Водночас Суходольський спрямовував свої зусилля на створення яскравого видовища з гострими ситуаціями і неприхованими пристрастями героїв.

Драма О. Суходольського «Хмара» роками не сходила з афіш не тільки його трупи, а й багатьох інших, зокрема Ф. Левицького, І. Замичковського, Л. Сабініна, П. Прохоровича, В. Данченка, Б. Оршанова. У ній підкупала достовірність, правда буття, життєві характери. Вистава починалася з літнього сінокосу. За долиною розкинулося в садах село, біля нього – невеликий лісок. Люди гребли сіно, складали в копиці, кидали на віз. Тихо й заворожливо звучала пісня «Лугом іду, коня веду», а далі «Ой піду я лугом, лугом долиною», але цей спів не сприймався як концертний номер, а органічно вплітався в розвиток дії, доповнював сюжетну основу. У фіналі страдницьке кохання Настусі та Андрія зривало з очей сльози, адже підступність було викрито, і справжнім убивцею Настусиної матері виявився сільський розбишак Семен. Доброчесність торжествувала – Андрія виправдовували і повертали з каторги додому. Тихо-тихо звучала пісня «Де ти бродиш, моя доле?».

У січні 1908 р. в листі до українського режисера й актора Л. Сабініна М. Кропивницький писав, що драми О. Суходольського хоч і нуднуваті, але ж і «життя теж не завжди веселощами п'яніє», і вони під силу невеликим театральним колективам, бо мають небагато дійових осіб і сильну сюжетну ін-

<sup>357</sup> Суходольський А. Актеры и антрепренеры малорусского театра // Театр и искусство. – 1907. – № 24. – С. 391–392.



тригу. Не випадково всі, хто приїздив до Харкова, намагалися їх побачити. У самій театральній трупі М. Кропивницького довго трималися в репертуарі і «Хмара», і «Воля темряви», хоча сам майстер нерідко критикував деякі п'єси О. Суходольського за різанину і кров.

Взагалі репертуар трупи Суходольського був доволі строкатий і широкий: 50–60 назв. П'єси, знайомі акторам по виконанню їх свого часу в інших трупах, відновлювалися з однієї–двох репетицій. Нові готувалися залежно від складності творів місяць або два. Робота над ними велася поетапно – спочатку читання тексту та перевірка по ролях за столом, потім розучування ролей під час репетицій по зошитах, а далі – під суфлера, шукання контакту з партнером, розташування на сцені. З шостої – сьомої, а іноді з десятої репетиції актор мусив знати свою роль. Перед прем'єрою призначалася одна генеральна репетиція з декораціями і в сценічних костюмах, якщо вони були готові, а якщо ні – то у звичайному одязі. Робота не припинялася й після того, як вистави було випущено. «Не рахуючись ні з чим, – згадував актор трупи Л. Сабінін, – ми інколи після уважних проб залишалися, щоб окремо простудіювати свої сцени. Після вистави разом з режисурою ми часто обговорювали, чому одне місце в сьогоднішній виставі вийшло не так, як бажано, а інші – краще, ніж сподівалися»<sup>358</sup>.

Зі спогадів Л. Сабініна можна також довідатися, що О. Суходольський «дуже наполегливо працював з акторами», особливо другорядними, та статистами з масових сцен; недарма трупа Суходольського славилася між іншими українськими трупами тим, що масові сцени в її виставах «ніколи не були натовпом людей, що випадково збіглися на кону, а завжди являли собою діючу масу, охоплену почуттями»<sup>359</sup>. Під час підготовки спектаклю О. Суходольський не раз звертався до архівів і до авторів п'єс за консультацією. «Маючи на увазі скоро поставити “Марусю Богуславку”, роблю костюми, – писав він Михайлові Старицькому. – З чоловічими справляюсь легко, а от з Марусею невелике утруднення. Дикова прочула, що Ви послали малюнок Шостаківський і просить мене, щоб я у Вас для неї просив. Якщо у Вас є, то не відмовте надіслати»<sup>360</sup>.

Декораціям та сценічним ефектам у трупі Суходольського приділяли значну увагу. Як згадує О. Дикий, «постановчу частину антрепризи Суходольського, попри всю її наївність, було налагоджено добре. Рухомі хмари, місячна ніч у якомусь глухому яру, гроза з громом, блискавкою і потоками дощу, всілякі появи, провали, ефектні панорами були звичайними супутниками українських спектаклів. Я не поручуся, що в оформленні сцени витримувалася цілковита правда історії та побуту, однак її й не вимагав узагальнений реалізм української драми, зате додержувалась художня міра, не порушувалися межі вірогідності»<sup>361</sup>.

<sup>358</sup> Сабінін Л. Сорок п'ять років на сцені. – К., 1937. – С. 129–130.

<sup>359</sup> Там само. – С. 138.

<sup>360</sup> Лист О. Суходольського до М. Старицького від 28 вересня 1902 р. // ДМТМК України. – Фонд «Р», № 790/34208.

<sup>361</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. – С. 48.

Трупа О. Суходольського мала надзвичайно широке поле гастрольної діяльності й пропагувала українську театральну культуру в Новоросійську, Ростові на Дону, Сімферополі, Варшаві, Петербурзі і Москві, Мінську, Тифлісі, Вільно, Ризі, Гомелі та Вітебську. Тут показували складні за своєю художньою структурою психологічні драми «Лісова квітка» Л. Яновської, «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Влада темряви» Л. Толстого, «Пісня в кайданах» Гр. Ващенко, «Брехня» і «Чужі люде» В. Винниченка, «Серед бурі» Б. Грінченка, «Душогуби» І. Тогобочного, «На менинах» Т. Сулими, «Вони» Г. Хоткевича, «Бувальщина» А. Велисовського, «Пан Штукаревич» С. Зіневича та ін.

З 1909 р. трупа О. Суходольського розширила межі своїх маршрутів – першою стала тодішня Бессарабія (нинішня Молдова), Румунія. Сюди митці навідувалися кілька разів: у 1909, 1910 і 1914 рр. К. Попович у книзі «Український театр на кишинівській сцені» засвідчив, що на сторінках тодішніх газет «Друг», «Новости Кишинева», «Бессарабская жизнь», «Бессарабские губернские ведомости» та інших постійно можна було прочитати, що «трупа Суходольського давно зарекомендувала себе в Кишиневі прекрасним добром артистичних, вокальних і музичних сил, танцюристами і вдалим вибором п'єс». Доповненням до цього нерідко ставали й повідомлення, що в «усіх виставах нові декорації, розкішні костюми, реквізит, бутафорія та інші аксесуари» (1914, «Бессарабская жизнь») <sup>362</sup>. Колектив зумів завоювати серця молдавських глядачів і зовсім новими виставами, серед яких були «Граф Кирило Розумовський» Л. Сабініна за участю Г. Генецького, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «За голод і холод» Н. Карпатського, «Кума Марта» О. Шатковського.

Тут же, в Кишиневі, відбулася прем'єра вистави за драмою В. Товстоноса «За друзі своя», сюжет якої був узятий із болгарського життя періоду визвольної війни 1876 р. «Спектакль повторювався кілька разів, і молдавська публіка сприймала його з неослабним інтересом від початку до кінця». У ньому були зайняті провідні актори: М. Дикова, М. Гриценко, О. Суходольський, Д. Шевченко-Гамалій, П. Карпенко, С. Глазуненко, М. Войцєхівська та ін.

У Молдові було показано також прем'єри драм «Хам» П. Юркевича, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Перевертень» Я. Гордіна в перекладі Т. Колесниченка, «Нещасне кохання» В. Манюка, «Гріх і кара» В. Третьякова, «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Воскресіння» В. Чубатого (Калишевський). Підбиваючи підсумки виступів трупи О. Суходольського в 1914 р. на теренах Молдови та Румунії газета «Бессарабская жизнь» констатувала: «Життя Кишинева в області мистецтва зараз переживає тяжку кризу. І коли яка-небудь зарубіжна трупа артистів або окремі представники сценічного мистецтва якось перебувають, то це вже є виключним благополуччям. Малоруська трупа під керівництвом О. Суходольського, що гостює у нас, користується цим щастям». Залишаючи Молдову, О. Суходольський обіцяв повернутися сюди зі збагаченим репертуаром. Однак цим сподіванням не судилося збутися.

<sup>362</sup> Попович К. Український театр на кишинівській сцені. – Кишинів, 1995. – С. 130.

Повернувшись у листопаді 1910 р. остаточно до Харкова, колектив показав свої кращі вистави – «Циганка Аза» М. Старицького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Тарас Бульба» за М. Гоголем, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Базар» В. Винниченка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Емігранти» Г. Хоткевича, «Петро Кирилюк» С. Черкасенка, «Noli me tangere» Л. Яновської та багато інших. У 1911 р. трупа у повному складі виїхала до столиці Болгарії – Софії. Це було перше знайомство болгарського народу з українським театром, що гастролював за межами Російської імперії. Репертуарна афіша відкривалася «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського, далі йшли «Невольник» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, «Мати-наймичка» І. Тогобочного, «Майська ніч» за М. Гоголем, «Дячиха» Т. Сулими, «Брехня» В. Винниченка, «За друзі своя» В. Тогоноса. Остання п'єса йшла іноді вранці та ввечері під суцільні оплески сотень болгарських глядачів.

У вітчизняній історіографії про цю гастрольну поїздку тривалий час майже не згадували. Однак про неї багато писали болгарські історики мистецтва сцени, зокрема Петко Атанасов, Георги Вилчанов, Светла Груєва, Севелина Ѓорова, Пенчо Пенев, Димитр Митов, Іван Попов<sup>363</sup>. На їхню думку, вистави трупи О. Суходольського мали, безсумнівно, велике значення і для розвитку болгарського національного театру, сприяли поширенню та зміцненню культурних зв'язків між двома слов'янськими країнами. Софійська газета «Народни права» в лютому 1911 р. відзначала: «Вистави цієї театральної трупи становлять великий інтерес для нас, знайомлячи з побутом, характером і звичаями близького нам за мовою і звичаями українського народу. Музика їх чудова, приємна, зрозуміла і доступна для нашого музичного розвитку, бо складена за мотивами й піснями, дуже близькими до нашої простої народної музики»<sup>364</sup>. У 1958 р. болгарський журнал «Театр» ще раз повернувся до цієї події, давши їй високу оцінку<sup>365</sup>.

Улітку 1911 р. трупа О. Суходольського гастролювала в Катеринославі (нині Дніпропетровськ), де її вистави були оцінені досить негативно: «Грають так, щоб подобатись поганому смаку публіки: гопак, горілка, скоки, безглузді жарти і недотепні вибрики – ось на чому виїждять артисти трупи Суходольського. П'єси ставлено найгірші, які є в нашому репертуарі, – “Хмару”, “Гріх і Кара”, “Страшна розплата” і т. д.»<sup>366</sup>. У травні 1912 р. трупа О. Суходольського знов побувала з тривалими гастрольями в Катеринославі. Переглянувши її вистави, рецензент місцевого часопису «Дніпрові хвилі» доволі критично відгукнувся про них. «Почалися вистави “Хмарою”, п'єсою власного виробу Суходольського, на другий день ішла “Маруся Богуславка”. Але, видно, трансформація трупи в “українську”, або “малоросійську” мало чим поліпшила діло, в трупі, як і раніше, артисти не вміють говорити по-українськи, ста-

<sup>363</sup> Українська культура в Бґлария. – София, 1969.

<sup>364</sup> Народни права. – София. – 03.02.1911.

<sup>365</sup> Атанасов П. Украинская драма и музыка у нас // Театр. – 1958. – № 9. – С. 69; Дібровенко М. Ф. Українські п'єси на сцені театрів соціалістичних країн. – Х., 1964. – С. 7.

<sup>366</sup> Дніпрові хвилі. – 1911. – № 18/19. – С. 260.

рий “горілчаний” репертуар, а головний козир трупи – по-старому “чотири пари танцюристів”, які стрибають під саму стелю і на головах ходять»<sup>367</sup>.

Останній період діяльності трупи О. Суходольського можна охарактеризувати як кризовий. Протягом 1916 р. російський журнал «Театр и искусство» присвятив кілька публікацій подіям у трупі, що набули скандального розголосу. В одній зі статей, що називалася «Панщина», йшлося про свавільну поведінку антрепренера стосовно акторів, зокрема про невиконання ним фінансових угод<sup>368</sup>.

Архів трупи О. Суходольського майже повністю було знищено ще в 1918 р., коли митець із групою провідних акторів виїхав в еміграцію, дістався до міста Нови Сад у Сербії і там оселився. Революційні події 1917–1918 рр. він не сприйняв і долучився до культурницької програми УНР, але згодом залишив Україну. Відомо, що після прибуття до Сербії О. Суходольський намагався створити театральну трупу, побував у Македонії, переклав на сербську мову кілька п'єс І. Тобілевича, І. Франка, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, М. Старицького. Сербські й україномовні мандрівні трупи ставили мініатюру С. Васильченка «На перші гулі» в режисурі О. Суходольського.

**Діяльність трупи Л. Сабініна (1907–1920).** У 1907 р. в Україні був створений театральний колектив під керівництвом режисера й актора Лева Сабініна (1874–1955). Ставши на чолі трупи, Л. Сабінін зумів згуртувати понад півсотні акторів, музикантів і танцівників. І тут йому згодився власний великий театральний досвід, набутий у трупах Г. Деркача, Х. Мирово-Бедюха, В. Захаренка, а найбільше – О. Суходольського.

У 1890 р., після закінчення Полтавської чоловічої гімназії, Л. Сабінін (справжнє прізвище – Теплинський Лев Олексійович) паралельно відвідував і закінчив театральну студію наприкінці 1890 р. і тоді ж вступив до трупи Гр. Деркача. Трохи пізніше він перейшов до О. Суходольського на провідні ролі. Підробляв і в інших театральних колективах. З 1907 р., зібравши кошти, організував власну театральну трупу, яку очолював до 1920 р. У своїх мемуарах «45 років на українській сцені», які з'явилися невеликим друком у 1937 р., він зазначав, що, працюючи в різних за стилем та формою театральних трупах, «раз-у-раз набирался професійного досвіду, вміння вживатися в сценічний образ або робити експлікацію вистави за тією чи іншою п'єсою»<sup>369</sup>. Загалом трупа Л. Сабініна завжди розпочинала свої виступи (починаючи ще з травня 1907 р.) виставою «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Це була її своєрідна візитна картка.

У трупі тривалий час працювали відомі актори: І. Замичковський, Г. Олексієнко, І. Бунчук, М. Гуренко, Г. Вишневецька, А. Лучинська, М. Гриценко, В. Борозна, М. Бутенко, Г. Ашкаренко, М. Карпинський, Е. Підвисоцька. Нерідко з колективом виступали М. Кропивницький, М. Заньковецька, диригентом був відомий М. Васильєв-Святошенко, режисером, крім Л. Сабініна, часто виступав В. Василенко.

<sup>367</sup> Там само. – 1912. – № 9. – С. 143.

<sup>368</sup> «Панщина» // Театр и искусство. – 1916. – № 26.

<sup>369</sup> Сабінін Л. Сорок п'ять років на сцені. – С. 43.

Український театрознавець 50–70-х рр. XX ст. Є. Хлібцевич, яка досліджувала театральні трупі початку XX ст., зазначала, що «за час існування цією трупою було здійснено понад сто постановок. Спроби розширити загальноприйнятий репертуар новими творами значного громадянського і мистецького звучання нерідко супроводжувалися сутичками з адміністративно-поліцейськими властями на місцях»<sup>370</sup>. Сабінін перший на українській сцені здійснив сценічну інтерпретацію драм «Візник Геншель» Г. Гауптмана (переклад Б. Грінченка), «Кінець Содомові» Г. Зудермана, «Марія Магдаліна» Ф. Геббеля (переклад М. Венжина), «Міреле Ефрос» Я. Гордіна (переклад Ш. Полонера) та ін.

Подібна ситуація склалася з постановкою трагедії К. Гуцкова «Урієль Акоста» в лютому 1908 р. в Харкові. П'єсу вдало переклав українською А. Сумський, і вона вийшла в Харкові цього ж року друком. Постановка п'єси, де головний герой Акоста виступав як пристрасний гуманіст, борець проти насильства, була на той час дуже прогресивним явищем. А заохотив Л. Сабініна взяти її до постановки М. Кропивницький. Поставив «Урієля Акосту» режисер тодішнього Харківського російського театру І. Александров, ролі виконували Л. Сабінін (Акоста), А. Левченко (Менасе), М. Бутенко (Юдіф), І. Сагайдачний (Іохая), М. Карпинська (Есфір) та ін. Успіх постановки був великим, і це підтвердив тоді ж таки виступ трупи з цією виставою в Катеринославі та Полтаві.

Театральне співробітництво Л. Сабініна з М. Кропивницьким було тривалим і плідним. М. Кропивницький спеціально переклав на прохання режисера «Отелло» В. Шекспіра (і вистава була блискучою), давав поради до постановок своїх п'єс «Старі сучки та молоді парості», «За щучим велінням», «Івасик-Телесик». Л. Сабінін перший в Україні поставив драму М. Кропивницького «Страчена сила». Загалом найміцніше трималися в репертуарі трупи Л. Сабініна і мали успіх у глядача драми і комедії М. Кропивницького «Невольник» (за Т. Шевченком), «Дві сім'ї», «По ревізії», «Глитай, або ж Павук», «Скрутна доба» та ін.

Багато років були в репертуарі вистави за п'єсами «Зимовий вечір» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Майська ніч» О. Шатковського, «Степовий гість» Б. Грінченка, «Запорозький клад» К. Ванченка-Писанецького, «Каторжна» П. Барвінського, «За рідний край» Л. Сабініна. З новітніх модернових п'єс успішно йшли «Дизгармонія» В. Винниченка, «Хуртовина» С. Черкасенка, «Крила» Л. Старицької-Черняхівської, жарт Л. Андрєєва «Любов до ближнього» (переклад О. Коваленка), «Непроханий гість» М. Метерлінка (переклад Є. Тимченка). Кілька сезонів йшла драма «Бог помсти» Шолома Аша в перекладі М. Левицького.

Серед архівних матеріалів збереглася дорожно-маршрутна карта трупи Л. Сабініна за 1913 р. Митці успішно працювали з лютого по грудень у Харкові, Ростові-на-Дону, Баку, в Молдові та Румунії, де було здійснено дві прем'єри – драми «Січовий орел» Г. Доброскока та опери «Галька» С. Моношкка.

<sup>370</sup> Український драматичний театр... – С. 405.

У листопаді трупа прибула до Кишинева, де за півтора місяця було показано багато цікавих вистав. Це засвідчують відгуки на шпальтах газет «Новости Кишинева», «Бессарабская жизнь», наведені в праці К. Поповича «Український театр на кишинівській сцені»<sup>371</sup>.

Виступи відкрилися при переповненому театрі Горнштейн спектаклем «Маруся Богуславка» М. Старицького (вечір) та «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського (день), далі було показано драму «Юрко Довбиш» М. Старицького. Цю героїко-романтичну драму включали до свого репертуару багато українських театральних труп, хоч цензура її неодноразово забороняла. А в 1911 р. полтавський генерал-губернатор зауважив режисерові, що він показує багато неблагонадійних вистав. «Сьогодні, – говорив він Л. Сабініну, – “Уріель Акоста”, де ви кличете до нових богів, завтра “Юрко Довбиш”, де ви одбираєте землю у панів, потім “За волю і правду” (драма Т. Колесниченка), де цією землею ви наділяєте селян»<sup>372</sup>. Молдавська критика високо оцінила «Юрка Довбиша» М. Старицького, а найбільше прем'єри драм Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» та «Гетьман Дорошенко».

Особливо схвальні відгуки в пресі та від глядачів одержала вистава «Гетьман Дорошенко». Провідний на той час молдавський критик М. Недолін писав перед прем'єрою: «Українська трупа Л. Сабініна, яка гостює у нас, не зупинилася перед великими витратами, з якими пов'язана постановка цієї виняткової п'єси. Багато енергії і праці докладено, щоб виконати це завдання, і “Гетьман Дорошенко” піде на нашій сцені повністю, із збереженням усіх музичних і художніх особливостей п'єси»<sup>373</sup>. Потім велику рецензію надрукувала газета «Бессарабская жизнь». «П'єса з точністю, – писалося в ній, – відбиває картину жорстокої боротьби за незалежність, і перед глядачем проходить довга галерея героїв того часу»<sup>374</sup>.

Головну роль виконував сам Л. Сабінін. Він показував мужність, сміливість, відвагу гетьмана і водночас розкривав трагізм цієї постаті в боротьбі за незалежність рідної землі. Дорошенко не зміг здійснити свого задуму щодо об'єднання України через оточення своїх утаємничених полковників, які самі хотіли заволдіти гетьманською булавою і рвалися до Москви, аби там знайти спільників і знищити Петра Дорошенка. І все-таки виконавцеві вдалося яскраво відтворити образ ватажка, «цього хороброго воїна та відданого сина України, що завзято боровся за незалежність її і у фіналі мусив капітулювати під впливом важкої атмосфери, що склалася навколо нього: зради і запродавства»<sup>375</sup>.

Як антрепренер, художній керівник та громадський діяч Лев Сабінін постійно вів копітку роботу в трупі над новими п'єсами за певною організаційною та режисерською системою, яка вже в перше десятиліття ХХ ст. увійшла в норму та практику багатьох театральних колективів. Це було закономірним явищем і для більшості театральних колективів Болгарії, Румунії, Сербії, Че-

<sup>371</sup> Попович К. Ф. Український театр на кишинівській сцені. – С. 158–167.

<sup>372</sup> Сабінін Л. Сорок п'ять років на сцені. – С. 155.

<sup>373</sup> Цит. за: Попович К. Український театр на кишинівській сцені. – С. 162.

<sup>374</sup> Бессарабская жизнь. – 1913. – 14 нояб.

<sup>375</sup> Бессарабская жизнь. – 16 нояб.



хії, Словаччини. Л. Сабінін знав досягнення світової сцени і навіть у важкі роки Першої світової війни дав сценічне життя таким цікавим самобутнім п'єсам, як «Каторжна» П. Барвінського, «На менинах» Т. Сулими, «У передрозсвітньому тумані» Л. Яновської, «Чужі люди» В. Винниченка, «Каїн і Авель» І. Товстоноса, «Над Дніпром» О. Олеса.

Залишилися спогади Л.Сабініна, написані російською мовою в 40-х рр. ХХ ст., – «Пути-дороги украинского актера»<sup>376</sup>, де автор навіть не згадав багатьох митців, особливо драматургів, яких знав особисто, оскільки одні були в еміграції, а інші – репресовані, зокрема Б. Грінченко, І. Товстонос, В. Мова, А. Крушельницький, Д. Маркович та ін.

Звичайно, іноді трупі доводилося ставити драми чи комедії невисокого мистецького гатунку, і це не раз закидала Л. Сабініну навіть газета «Рада», що виходила в Києві. Однак режисер постійно дбав про поповнення репертуару.

Є. Хлібцевич зазначала, що постановка нової п'єси в трупі Л. Сабініна «починалася з уважного вивчення її режисером, виявлення ідеї, ознайомлення з епохою і складання докладного режисерського плану. Після того, як режисер чітко уявляв усю виставу, текст зачитувався перед трупою, давалися пояснення до п'єси в цілому і до окремих образів, відбувалося спільне обговорення, доповнення характеристики, з'ясування не вирішених питань. Репетиції починалися з ролями в руках, а через кілька днів – під суфлера, спільно із сценографом та диригентом. Далі фіксувалися мізансцени, встановлювався відповідний темп, ритм і загальний тон вистави, шліфувалося мовне звучання ролі»<sup>377</sup>. Особлива увага приділялася масовим сценам, а вони були характерні для багатьох тодішніх п'єс, у тому числі й для п'єс самого Л. Сабініна.

У своїй книжці «45 років на сцені» режисер так писав про роботу над народними чи масовими сценами: «Я перш за все звертав увагу на те, щоб головні персонажі не відокремлювалися від мас та щоб групи не прикипали до одного місця, а рухалися на підмостках, виявляли зацікавлення подією, а головне, щоб увесь натовп реагував на репліки головних виконавців»<sup>378</sup>.

Зміцненню авторитету трупи сприяла неодноразова впродовж трьох років (1908–1910) участь у її виставах корифея сцени М. Кропивницького, який не лише сам прекрасно грав, а й дбав про вдосконалення майстерності всіх акторів трупи. Л. Сабінін постійно ділився з М. Кропивницьким своїми творчими планами, радився з ним із приводу тієї чи іншої п'єси. Збереглося частково і листування між обома майстрами сцени, а вплив М. Кропивницького був відчутний у постановках таких вистав за п'єсами, як «Старе гніздо і молоді птахи» В. Мови, «Панна Штукарка» А. Володського, «Не зрозуміли» Д. Марковича, «Дячиха» Т. Сулими.

Упродовж 1911–1912 рр. у трупі виступала М. Заньковецька, яка виконувала головні ролі в п'єсах «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Зруйноване гніздо» Ф. Синицина, «Наталка Полтав-

<sup>376</sup> *Сабинин Л.* Пути-дороги украинского актера. Рукопис // ДМТМК України. – С. 144–145.

<sup>377</sup> Український драматичний театр... – С. 407.

<sup>378</sup> *Сабінін Л.* Сорок п'ять років на сцені. – С. 167–168.

ка» І. Котляревського, «Лісова квітка» Л. Яновської та ін. Про роль Зінки з «Лісової квітки» Л. Яновської харківська газета «Южный край» писала: «У театрі “Тіволі” п'єсу п. Яновської “Лісова квітка” розіграно було просто чудово, і вперше за цей сезон ми бачили такий прекрасний ансамбль. Усі чотири дії п'єси сприймалися з великою увагою. Ми вже не говоримо про М. Заньковецьку, яка провела роль Зінки надзвичайно вдало, й усі інші виконавці грали з величезним піднесенням. М. К. надихає своїх партнерів, з нею грати легко, вільно – це відчувалося щоразу, коли на сцені з'являлася М. Заньковецька»<sup>379</sup>.

Л. Сабініну не раз дорікали за його власні драми «За рідний край», «Граф Кирило Розумовський» (у співавторстві з Ге), комедію «Закоханий пан Цуцик», перевантажені масовими сценами, батальними епізодами, побутовими неадекватностями, мелодраматизмом. Окремі вистави, а саме: «За зраду» С. Степовика, «Повернувся з Сибіру» Л. Яновської, «Крадена воля» В. Третьякова, «Вампір» Т. Колесниченка, оцінювалися як малохудожні. Але ж у драмі «Вампір», що йшла в інших театральних трупах під назвою «Людоджери», відтворювалося нужденне існування хлібороба в глушині, де нерідко багатії, володіючи великими грошми, безкарно відбирали в бідняків право на землю та просте людське щастя своїх земляків.

У складних умовах довелося працювати трупі з початком Першої світової війни, але в репертуарі продовжували з'являтися прем'єри. Це «Тарас Бульба» за М. Гоголем, «Батраки» Ф. Костенка, «Співочі товариства» В. Винниченка, «Вони» Г. Хоткевича, «Панна Штукарка» А. Володського. Серйозне ставлення художнього керівника та акторів до відбору п'єс і сумлінна робота над ролями давали гарні наслідки. До 1920 р. трупа постійно мала успіх у глядача, критика звертала увагу на ретельну постановку нових п'єс і їх завжди талановиту сценічну інтерпретацію, де навіть найменші ролі виконувалися осмислено, точно й правдиво. Кожна вистава мала свої декорації, одяг, відповідні аксесуари.

За роки існування трупа ніколи не змінювала свого творчого розпорядку дня. Обговорення репетиції відбувалося тільки після закінчення окремої дії. Разом з акторами працювали декоратор, диригент, хореограф. Завершувалася робота над виставою своєрідними генеральними репетиціями (однією або двома), і тільки тоді об'єднувалися всі складові спектаклю: текст, музика, хореографія, декорації, костюми, грим, робота суфлера. У трупі завжди дбали про гарні декорації, яскраві різноманітні костюми, особливо європейського стибу. Як зазначають історики театру, перед прем'єрою митці мали один вільний від усякої праці день, коли вони відвідували музеї, бібліотеки, дивилися кіно, перечитували художню літературу. Багато акторів знали іноземні мови, особливо французьку та італійську, завжди ознайомлювалися з публікаціями про досягнення театральної культури в інших країнах.

Лев Сабінін продовжував свою режисерську діяльність і після 1917 р. 21 квітня 1919 р. він спробував власним коштом заснувати в Харкові на базі своєї трупи Перший зразковий український театр. Відкрився він прем'єрою драми «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка. Успіх вистави був вели-

<sup>379</sup> Южный край. – Х., 1912. – 12 июня.

ким, але через кілька місяців театр розформували через невідповідність ідеології радянської влади та партійного керівництва. У 1927 р. Сабінін керував Українським театром ім. Славинського, у репертуарі якого була класична драматургія, а також інсценівка Л. Курбаса «Гайдамаків» за Т. Шевченком та «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова<sup>380</sup>.

**Діяльність трупи Т. Колесниченка (1907–1917).** «Товариство українських акторів» під орудою драматурга, актора та антрепренера Т. Колесниченка бере свій початок з осінньо-зимового сезону 1906–1907 рр. Точно сказати, де і якою виставою відкрився перший сезон цієї трупи, досить важко. Лише напевно відомо, що «Т. Колісниченко»<sup>381</sup>, маючи намір оновити репертуар твором про животрепетні події сучасності, написав і поставив у щойно організованій ним трупі [...] п'єсу «За волю і правду», в якій показано події революції 1905–1907 рр., розорення найбіднішого селянства і збагачення за його рахунок куркульського елемента. [...] Хоч п'єса являла собою драматургічно ремісничий твір, успіх її у народного глядача був надзвичайний. Декларативні гасла сприймалися як заклик до боротьби. При словах «Вже мало не півсвіта під'яремного люду прокинулось, всі зрозуміли, що під таким гнітом далі жити не можна», – по залу луною котилось «Не можна...». Впевненість, що «воля прийде», «розіб'є вікові скелі» і визволить з довгої неволі, викликала вигуки глядачів «За волю і правду!» Зникла межа між сценою і залом. Місцеві власті знімали п'єсу з репертуару»<sup>382</sup>. Схоже, подібна видимість ідейної тематики була характерна для значної частини репертуару трупи Т. Колесниченка – драм І. Тогобочного (І. Щоголева) «Борці за мрії» і «Золоті кайдани», «малюнка з робітничого життя» «Батраки» Ф. Костенка, п'єси Є. Чирікова «Євреї» і творів самого антрепренера – «Право і честь», «Вампір (Людоджер)», «Перевертень (Ді сайдер нахт)».

Відомі дві значні постановки Т. Колесниченка 1907 р. – «На дні» М. Горького та «Примари» Г. Ібсена. Вистава останньої (в українському перекладі М. Загірної) відбулася на Закавказзі, де трупа гастролювала в серпні–вересні 1907 р. Схоже, йдеться про прем'єру на українській сцені цієї норвезької драми. Принаймні інших гучних постановок «Привидів» (під такою назвою ібсенівська п'єса була вперше виставлена Йосипом Стадником на кону театру товариства «Руська бесіда» у квітні 1908 р.) до цього часу вітчизняне театрознавство не фіксувало.

Завдяки спогадам актора Ю. Лисенка<sup>383</sup> можна частково відновити першопочатковий склад трупи, у якій йому довелося працювати. Достеменно відомо, що в товаристві Т. Колесниченка працювали Г. Затиркевич-Карпинська, А. Лучинська, Г. Вишневецька, І. Луговий, О. Запорожець, Д. Мироненко та О. Косенко-Володівська. 25 червня 1908 р. у виставі «Наталка Полтавка»

<sup>380</sup> Зоря. – 1927. – № 3. – С. 29.

<sup>381</sup> У пресі й документах того часу зафіксовано подвійне написання цього прізвища – Колесниченко і Колісниченко.

<sup>382</sup> Український драматичний театр... – С. 412.

<sup>383</sup> Лисенко Ю. З давніх часів // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську: Спогади, статті, матеріали. – К., 1966; Лисенко Ю. Ревізор М. В. Гоголя на сцені українсь[кого] товариства. Постановка «Ревізора» в трупі Колесниченка [...] 1908 рік // ДМТМК України. – Фонд «Р», № 5110.

І. Котляревського разом із цими акторами виступив М. Кропивницький. Після 1908 р. трупа Т. Колесниченка не раз розпадатиметься, її акторський склад часто змінюватиметься, але традиція запрошувати на гастролі прославленого корифея М. Кропивницького залишатиметься незмінною.

Так, восени 1908 р., коли товариство Т. Колесниченка вже в дещо іншому складі<sup>384</sup> перебуватиме в Харкові, сюди завітає М. Кропивницький і навіть загітує трупу поставити «Ревізор» М. Гоголя українською мовою. Г. Затиркевич-Карпинська, яка фактично була режисером цієї вистави, намагалася якнайточніше відтворити на сцені епоху, зображену М. Гоголем. Та не менш важливим для мисткині було зауважити актуальність п'єси в 1908 р. До того ж, оскільки «Ревізор» у Харкові українською мовою грався уперше, Г. Затиркевич-Карпинська вважала за доцільне зацентрувати, насільки «українськими» були типи, виписані автором. Найкраще цього досягла сама актриса в ролі Пошльопкіної. «Одягнута була Пошльопкіна в міщанське вбрання, але соковита українська мова, якою так чудово володіла артистка, виявляла, що Пошльопкіну ми зустрічали не раз серед українського населення, що вона навіть не звикла до свого міщанського звання і нагадує трохи Хіврю з “Сорочинського ярмарку”, яка лається з Паньком на переправі»<sup>385</sup>.

На жаль, успішні гастролі трупи Т. Колесниченка були вимушено перервані. Актори, що з вини корисливого власника харківського «Малого театру» Львова перед Різдом залишилися без приміщення, часом навіть голодували. Їх урятувало лише милосердя Г. Затиркевич-Карпинської, яка заклала в ломбард усі свої золоті речі, аби дати змогу групі виїхати до Чернігова. Але й там їй довелося бідувати, через що трупа знову вирушила в подальші творчі мандри. Становище дещо стабілізувалося лише в середині 1909 р., коли відбулися гастролі в Єлисаветграді та Києві (в обох випадках за участю М. Кропивницького).

Літнього київського сезону до трупи Т. Колесниченка долучаться Л. Атаманська (Візенберг, згодом – Колесниченко), В. Жмурко, Є. Свердлов, Є. Комаровська, В. Нікітін (Проворов) та М. Васильєв. Однак такий акторський склад не рятує товариство Т. Колесниченка від закидів на кшталт: «Надто провінційний театр д. Колесниченка – от яка йому має бути сама скромна рецензія»<sup>386</sup>. Найбільше претензій було в критики до репертуару трупи, який дійсно вражав контрастом. «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук», «По ревізії» та «Зайдиголова» М. Кропивницького, «За двома зайцями», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Маруся Богуславка» і «Циганка Аза» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого і його ж «Мазепа» (п'єса ставилася за псевдонімом Тугай), «Лимерівна» Панаса Мирного, «Степовий гість», «Серед бурі» та «Нахмарило» Б. Грінченка, «Бувальщина» А. Велисовського, «Кумірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка – усі ці драми стояли поряд, а

<sup>384</sup> З-поміж інших тут вирізнялися М. Єлисеєва, Г. Кушнірєва, О. Ленська та В. Грицай.

<sup>385</sup> Лисенко Ю. З давніх часів. – С. 39.

<sup>386</sup> Чулий Л. [Леонід Пахаревський]. На стару тему // Рада. – 1909. – 18 черв. (31 черв.).

почасти навіть виставлялися в один день із маловідомими п'єсами «драморобів» та акторів чи антрепренерів українських труп: «Хмари» і «Помста, або Загублена доля» О. Суходольського, «Недолюдки» та «Мужичка (Катерина)» К. Ванченка-Писанецького, «Каторжна» П. Барвінського, «Смерть за честь» П. Прохоровича, «Царинині черевички» Г. Ашкарєнка, «Панна Штукарка» та «Хатня революція» О. Володського, «Майська ніч» О. Шатковського, «Гаркуша» О. Стороженка, «Вихрест» А. Козич-Уманської, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Пан Штукарєвич» С. Зіневича, «Така її доля» В. Третякова, «Сватання на вечорницях» Стародуба<sup>387</sup>, «Життєва хвиля» Смоловича і твори самого Т. Колесниченка – «За волю і правду» та «Право і честь». До того ж найчастіше виставлялася не класика, а ті не надто якісні п'єси «драморобів» та «товаришів»-антрепренерів, які, на думку Т. Колесниченка, могли принести більший прибуток.

Однак оглядачі провідних київських газет – «Ради» та «Киевской мысли» – помічали й високохудожні речі в трупі Т. Колесниченка. Скажімо, визнали досить вдалі бенефісні спектаклі М. Васильєва, І. Лугового, А. Лучинської, В. Нікітіна, Т. Колесниченка та ін. На бенефісі Д. Мироненка варто зупинитися детальніше. Того вечора йшла «Суєта» І. Карпенка-Карого. І чи не найцікавіше, що збереглося про цю виставу, – це згадка про Тетяну у виконанні Г. Затиркевич-Карпинської: «Її амплу (комічних баб) не укладалось якось в 1-му акті в простацькі тони Тетяни, і місяцями це не до речі просвічувалось. Це розуміла, видно, і сама артистка, бо на протязі усього цього акту вона підшукувала для себе тони»<sup>388</sup>. Схоже, цікавим був Іван у виконанні Т. Колесниченка – емоційний, часом аж імпульсивний; про мистецтво він розмірковував не пафосно, а із запалом коханця, та надмірна ексцентричність Т. Колесниченка не подобалася рецензентові: «Іван був увесь час тільки “комедіантщиком”, веселим тою веселістю, яка свідчить про відсутність яких би то не було думок. А знаменитий монолог про артизм, про театр звучав у нього як перше палке, бурхливе зізнання в коханні. Ексцентрично, шумливо, але не почувалося глибини і щирості переконання»<sup>389</sup>.

Наведена цитата належить перу композитора К. Стеценка, запрошеного газетою «Рада» для висвітлення гастролей трупи Т. Колесниченка. Імовірно, редакція одразу усвідомила, що до деяких постановок Т. Колесниченка слід підійти з іншими критеріями – не драматичного театру, а музичного. І справді, у репертуарі трупи – кілька опер, оперет, хорів, численні дивертисменти, водевілі, концертні відділи, комедії «зі співами та танцями». К. Стеценко, описуючи колосальний музичний потенціал трупи, мимоволі торкається і вельми бентежливих проблем «колесниченківців». Певно, головною проблемою цього товариства українських артистів була відсутність

<sup>387</sup> Так позначене авторство цієї п'єси в поточних газетних інформаціях. Однак Р. Пилипчук у дослідженні історії українського театру XIX ст. автором водевілю «Українці, або Сватання на вечорницях» (1856, переробка якоїсь польської п'єси) називає актора і драматурга П. Лютостанського (див.: Історія української культури: В 5 т. – К., 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 323).

<sup>388</sup> Стеценко К. Літній театр Купецького зібрання: Бенефіси д. Мироненка і д-ки Суходольської // Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали. – К., 1981. – С. 251.

<sup>389</sup> Там само. – С. 250–251.

акторської школи. Залежно від настрою, натхнення артиста одна й та ж вистава в різні вечори могла мати різний успіх, а запалу єдиного талановитого актора було достатньо, щоб захопити весь ансамбль (до речі, ледь не кожна гастроль М. Кропивницького супроводжувалась висновками рецензентів, що «очевидно, под влиянием игры г. Кропивницкого артисты труппы г. Колесниченко [...] заметно подтянулись»<sup>390</sup>). Актори Т. Колесниченка були надто «стихийної», «примітивної школи по своїй природі», як висловився колись Ю. Лисенко про артистичні здібності самого антрепренера.

Щодо музичної «родзинки» труп, то постановкою опери «Галька» С. Моношук Т. Колесниченко випереджає в Києві театр М. Садовського, де «Галька» українською мовою презентується значно пізніше. Схоже, певне репертуарне суперництво між цими двома колективами справді існувало. На таку думку настановує і критик М. Вороний, дозволивши собі досить сумнівне порівняння: «Мусимо поки що констатувати факт, що репертуар труп Садовського не геть-то й далеко відбіг від репертуару інших провінціальних труп. Коли в останній раз трупа Садовського завітала на короткий час до Одеси, то один ретельний кореспондент “Ради” писав, що от, мовляв, у вас, у Києві, Колесниченко виставляє “Жидівку-вихрестку”, а у нас подивиться – Садовський грає “Гетьмана Дорошенка” і “Ревізора”. [...] Але ж в сезоні у себе в Києві вона (трупа Садовського. – *Ред.*) сей мотлох (п’єси рівня “Жидівки-вихрестки”. – *Ред.*) виставляє!»<sup>391</sup> До того ж твори новочасної єврейської літератури, зокрема п’єси Я. Гордіна (відомого також як «І. Колочий», за статтями в періодичній пресі) «Міреле Ефрос» та «Сатана» театру М. Садовського «відкриє» саме трупа Т. Колесниченка, показавши їх на гастролях у Києві влітку 1910 р. (театр М. Садовського виставлятиме драми Я. Гордіна лише в сезоні 1910–1911 рр.). Насправді ж прем’єра «Сатани» Я. Гордіна в трупі Т. Колесниченка відбулася ще в березні 1910 р. в Одесі. Гастролю, на яких вона відбулася, знов проходили за участю М. Кропивницького. На жаль, вони виявилися останніми в житті майстра.

Після смерті М. Кропивницького постійною «запрошеною зіркою» Т. Колесниченка стає П. Саксаганський. Репертуар труп практично не змінюється, хоч акторський склад при цьому постійно оновлюється. Певний час тут працювали М. Ласкавий, Ю. Кипоренко-Даманський, М. Щербина, Г. Маринич, І. Замичковський, М. Марусіна-Гловацька, О. Вірина та ін. Трупа Т. Колесниченка грала по українських містах, у Кишиневі (кінець 1911 р. – початок 1912 р.) аж до 1917 р., однак майже ніколи не мала такого резонансу, як у кращі роки свого існування. Уже 1911 р., тобто лише через рік після захопленого відгуку К. Стеценка про вишукану «музичність» товариства, на сторінках тієї ж «Ради» з’являється стаття Мефодія Павловського<sup>392</sup>, який остаточно фіксує цілковиту музичну безпорадність труп.

<sup>390</sup> *Александровский И.* Театральные заметки // Одесский листок. – 1910. – 30 марта.

<sup>391</sup> *Вороний М.* Український театр в Києві. (Враження та уваги) // Дзвін. – 1911. – № 4. – С. 366.

<sup>392</sup> *Кошиц А. [М. Павловський].* Літній театр Купецького саду: Трупа Т. Колесниченка // Рада. – 1911. – 11 мая (24 травня).



У 1913 р. товариство знов починає з величезним успіхом виставляти драми на єврейську тематику, але, якщо нещодавно це були високоякісні твори Я. Гордіна та А. Гольдфадена, то тепер – це маловідомі драми типу «Дус пінтеле ід (Дурисвіт)» Б. Томашевського, п'єси українця І. Тогобочного та драми на єврейські сюжети самого Т. Колесниченка «Ді сайдер нахт» («Перевертень») та «Вампір» («Людодід»). Останні мали найбільший попит. Подібно до того, як у 1907 мала резонанс п'єса Т. Колесниченка «За волю і правду», так тепер із тріумфом виставлялися драми «Людодід» («уже шла в Харків, Ростов, Баку, Вільне, Екатеринослав і имела везде шумный успех»<sup>393</sup>) та «Ді сайдер нахт» («Перевертень»), «з якою трупа виїздить навіть гастролювати в Бердичів, Вінницю та Житомир»<sup>394</sup>. Кореспондент бердичівської газети «Южная молва» писав про «Перевертня»: «Да, ярко был расставлен “товар” еврейского горя на подмостках театра “Шеренцис”. И стыдно было за “покупателей” этого товара»<sup>395</sup>.

У 1916 р. товариство Т. Колесниченка об'єдналося із «сильнішою» (як вважалося) трупою Д. Гайдамаки. Аби зрозуміти, який мистецький результат це дало, наведемо цитату з критичної статті в «Робітничій газеті» за наступний, 1917, рік: «Зовсім гладко, чисто, але й тільки [...] проходять п'єси і в кращих випадках у Садовського, і навіть проходили іноді у Колісниченка, коли він був укупі з Гайдамакою»<sup>396</sup>.

Попри нестабільне політичне становище в Києві, літнього сезону 1917 р. трупа Т. Колесниченка знову грає в театрі Купецького зібрання. У зв'язку з подіями, що відбувалися за стінами театру, склалася унікальна ситуація. «Наприкінці червня 1917 р. до Київської міської думи подав заяву про оренду Троїцького народного дому (це приміщення призначалося для Українського Національного Театру. – Ред.) український антрепренер Т. Колісниченко [...]. Комітет Українського Національного Театру постановив в ультимативній формі офіційно запитати, чи відмовляється він від заяви, інакше вважати його вчинок антигромадянським. Лагодити з ним цю справу були відражені М. Вороний та М. Бурачек. Очевидно, Т. Колісниченко люб'язно поступився, оскільки жодних згадок про цей конфлікт більше не зустрічаємо [...]».

Коли закінчувався термін оренди Троїцького народного дому трупою українських артистів М. Садовського і згідно з тодішніми законами був оголошений конкурс на здачу приміщення в оренду, то саме Т. Колесниченко запропонував міській думі найбільшу суму за цю оренду. Але під тиском громадськості Міська дума залишила театральне приміщення за трупою М. Садовського, хоча він пропонував менш вигідні умови, аніж Т. Колесниченко»<sup>397</sup>. Т. Колесниченко був передусім антрепренером, тому, зрозуміло, у своїх діях спирався здебільшого на економічні розрахунки: він усвідомлював

<sup>393</sup> Южная копейка. – 1913. – 12 мая.

<sup>394</sup> Сяйво. – 1913. – № 5/6. – С. 162.

<sup>395</sup> Д. Л. В театре // Южная молва. – 1913. – 25 мая.

<sup>396</sup> Робітнича газета. – 1917. – 22 верес. – С. 4.

<sup>397</sup> Леоненко Р. П. Перший державний український театр: Український Національний Театр, Київ, 1917–1918: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2001. – С. 77.

усі зручності будівлі Троїцького народного дому та статус приміщення першого стаціонарного українського театру.

Хоч у пресі й надалі траплялося словосполучення «трупa Т. Колесниченка», проте 1918 р. Т. Колесниченко приїздить до Літнього театру Купецького саду вже як директор трупи; антрепренером став О. Єлисеєв. Подальша доля Т. Колесниченка маловідома. Можна припустити, що в 1919–1926 рр. він утримував власну антрепризу, а, за свідченням преси, 1926 р. вступив до мандрівної на той час трупи театру ім. М. Заньковецької. Відомостей про його виступи на сцені театру ім. М. Заньковецької після 1927 р. немає, але, імовірно за все, Т. Колесниченко пристосувався до нового ладу, бо 1928 р. в Харкові з'явилася друком його нова п'єса «Сич», написана на сюжет із життя пореволюційного села, в якій дійовими особами були незаможник Василь і куркуль Сич.

**Діяльність трупи І. Мар'яненка (1915–1916).** Колективом, що заявив про свої прагнення до реальних змін в українській театральній дійсності, причому таких, які спонукали б не лише до формування нової репертуарної політики, а й до нових організаційно-творчих орієнтирів, естетичних принципів, стала утворена навесні 1915 р. трупа під орудою Івана Мар'яненка, що спочатку офіційно називалася «Товариство українських акторів під орудою І. Мар'яненка за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського». Більшість її учасників – колишні актори театру Миколи Садовського, які після низки непорозумінь особистого і фінансового характеру залишили цей театр (Л. Ліницька, В. Верховинець, С. Бутовський, М. Петлішенко, О. Полянська, Є. Доля, В. Василько та ін.)

Івана Мар'яненка обставини роботи в театрі М. Садовського змусили залишити колектив іще раніше: спочатку він працював паспортистом, а потім вступив до російської трупі фон Мевеса. Звісно, тут він змушений був грати зовсім інші ролі, до того ж чужою для себе російською мовою, яка, певно, звужувала його акторський діапазон. Упродовж осінньо-зимового сезону 1914–1915 рр. І. Мар'яненко грав не так героїчні, як характерні ролі: Цифіркін («Недоросток» Фонвізіна), Скалозуб («Лихо з розуму» Грибєєдова). А т. зв. героїчні постаті, зокрема Різоора з п'єси Сарду «Граф де Різоор», про яку схвально писала київська преса, набирали в І. Мар'яненка характерних рис. Подібні проби були досить поширені серед тогочасних акторів і робилися вони не заради зайвої ексцентрики, а виключно з метою збагачення акторських засобів, сценічних можливостей артиста та концентрації глядацької уваги.

Після завершення сезону Мевес запропонував Мар'яненкові укласти контракт на три роки, але актор відмовився, оскільки йшлося про створення власної театральної трупі. Відомо, що Заньковецька пристала на пропозицію Мар'яненка, а Саксаганський передав напрокат свій театральний гардероб, бібліотеку й погодився бути режисером з умовою, що ані ставити нових п'єс, ані грати в них він не буде, а також не бере на себе відповідальності за матеріальний та адміністративний стан справ. Відтак І. Мар'яненко став уповноваженим Товариства, відповідальним за його адміністративно-господарчу частину, режисером і провідним актором.

Крім Заньковецької та Саксаганського, до трупі увійшли Любов Ліницька, Ніна Горленко. Марко Петлішенко, Ольга Полянська, Явдоха Доля та

Семен Бутовський. Крім того, Мар'яненко вирішив запросити випускників Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка, серед яких був майбутній відомий український актор і режисер Борис Романицький.

Формально це театральне товариство почало працювати в Києві в січні 1915 р. «З величезними труднощами, – згадував Мар'яненко, – мені пощастило взяти в оренду на літо театр Купецького зібрання в Києві, позичити під вексель гроші на організаційні витрати і розпочати вистави. Страшно і тяжко було на перших кроках з молодою трупю, але величезне піднесення всього колективу та участь у роботі видатних акторів допомогли швидко поставити справу на певні рейки»<sup>398</sup>.

Свій перший театральний сезон Товариство розпочало 30 квітня 1915 р. виставами «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «На перші гулі» С. Васильченка. Після перших київських виступів у літньому залі Купецького зібрання навесні 1915 р. трупа майже на рік залишила місто і вирушила на гастролі до Єлисаветграда, Одеси, Житомира, Полтави, Сум та інших міст України, а зимовий сезон працювала в Одесі.

Афіша нової трупи значною мірою дублювала афішу театру М. Садовського: ставилися ті самі класичні українські п'єси та деякі нові, уже показані у Садовського. Виставляли в основному твори української класики з репертуару М. Заньковецької та П. Саксаганського: «Безталанна», «За двома зайцями», «Мартин Боруля», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Бондарівна», «Чорноморці», «По ревізії», «Наталка Полтавка», «На перші гулі», «Крути, та не перекручуй», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Сава Чалий», «Суєта», «Циганка Аза», «Чумаки», «Сто тисяч», «Вечорниці», «Запорожець за Дунаєм», «Наймичка», «Сорочинський ярмарок», «Паливода XVIII ст.», «Утоплена» та ін. У трупі Мар'яненка Заньковецька, якій уже минуло 55 років, зіграла роль Катерини в «Страшній помсті» за М. Гоголем, а в сезоні 1915–1916 рр. виступила в ролях літніх жінок: Насті – з «Чумаків», Тетяни – із «Суєти», Явдохи – з «Понад Дніпром» І. Карпенка-Карого.

Проте І. Мар'яненко не уявляв театру без нового репертуару, нових шукань, нової праці, у чому його підтримувала значна частина колективу, зокрема молодь. Тому репертуар керованої ним мандрівної трупи можна назвати унікальним. До нього ввійшли «Блакитна троянда» Лесі Українки, драматичні твори О. Олеса, С. Черкасенка, Л. Яновської, практично всі дозволені цензурою драми В. Винниченка.

Утім, спільна праця із Заньковецькою та Саксаганським тривала недовго. Під кінець зимового сезону, посиляючись на перевтому і поганий стан здоров'я, Саксаганський і Заньковецька залишили Товариство. Вихід Саксаганського, якому Мар'яненко змушений був повернути бібліотеку й костюми, поставив діяльність товариства під загрозу. Але Мар'яненкові таки вдалося на зібрані колективом гроші придбати старі костюми і продовжити роботу.

Співпраця з М. Заньковецькою, а особливо з П. Саксаганським, стала для Мар'яненка новим «університетом». Під впливом Саксаганського він почав точно фіксувати розробку сценічного образу, менше покладаючись на «на-

<sup>398</sup> *Мар'яненко І.* Сцена. Актори. Ролі. – К., 1964. – С. 173–174.

тхнення», приділяв виняткову увагу «зовнішньому оформленню» створюваних образів, ставши визнаним майстром гримування. Мар'яненко завжди приходив за годину-дві до початку вистави і надзвичайно старанно працював над гримом, майстерно змінюючи не тільки обличчя, а й усю постать. «Щодо мене, – згадував актор, – то я охоче засвоював від Панаса Карповича точність і чіткість у роботі, навчився від нього ще більшої економії і розподілу емоційної та голосової енергії. Під його ж впливом я реально працював над пластичною стороною ролі, на яку в театрі Садовського менше звертали уваги, і мені цього в значній мірі бракувало. Багато чого навчився я від Панаса Карповича з акторської та режисерської техніки, за що лишаюсь йому щиро вдячний»<sup>399</sup>.

Навесні 1916 р. трупа приїхала до Києва і виступала в приміщенні Другого Миського театру. Її репертуарною новинкою стала власна версія «Брехні» В. Винниченка, яка привабила дописувача «Киевского театрального курьера», чи не єдиного мистецького видання, що виходило тоді в Києві. Власне, рецензента передовсім цікавив феномен широкої популярності цієї п'єси, сценічна історія «Брехні» загалом. Український художньо-мистецький загал сприйняв п'єси В. Винниченка та їхні постановки як давно очікувану спробу прориву з кола набридлого етнографічно-побутових тем.

«Українські театри почали наввипередки ставити цю п'єсу, – писав про постановки «Брехні» кореспондент «Киевского театрального курьера». – Один відомий галицький антрепренер здійснив навіть спеціальну поїздку-турне з цією п'єсою (мені довелося її бачити у львівському Миському театрі у виконанні зазначеної трупи) і нарешті – horrible dict ! – малоросійська п'єса, та й ще такого крамольного автора, як В. Винниченко потрапляє на Імператорську Александрінську сцену<sup>400</sup> (випадок, який не мав до цього прецедентів)... Але, якщо для російської сцени ця п'єса не представляє особливого інтересу, то для театру українського, що застиг у вузьких рамках побутового репертуару, вона, безумовно, значний крок вперед. Мені доводилося вже писати про цю п'єсу у зв'язку з її першою постановкою на сцені театру Садовського. Так само центральну жіночу роль з великим драматичним піднесенням веде пані Ліницька. Артистка, як кажуть, оволоділа складною роллю. Добре справляється з новою роллю Івана Стратоновича п. Мар'яненко (в театрі Садовського Мар'яненко грав роль молодого поета-студента, роль, як кажуть, зовсім іншого діапазону). Непогані виконавці інших ролей – пані Горленко, Нинковський, Жулинський, Романицький. З натхненням співають головні персонажі відомий “Заповіт” Т. Шевченка (у другому акті). Публіка з цікавістю слідувала за розгортанням інтриги цієї цікавої п'єси»<sup>401</sup>. Словом, трупа Мар'яненка цілком успішно конкурувала з театром Садовського.

<sup>399</sup> Там само. – С. 175.

<sup>400</sup> *Веселовська Г.* Петроградські та московські прем'єри п'єс В. Винниченка // Український театр. – 1998. – № 4. – С. 19–23.

<sup>401</sup> *Викторов Д.* 2-й Городской театр. Спектакли украинской труппы под упр. И. А. Марьяненко: «Брехня» // Киевский театральный курьер. – 1916. – 17 апр. – С. 2.

Організаційні, творчі й адміністративно-господарські проблеми в складних умовах імперіалістичної війни так поглинали Івана Мар'яненка, що він не мав можливості створити якоїсь нової значної ролі. Борис Романицький, тоді актор-початківець, згадував: «У спогадах моїх Іван Олександрович Мар'яненко завжди виразно постає людиною талановитою, принциповою, чутливою і взагалі прекрасною людиною. Як артист він найяскравіший у виконанні ролей героїчних – Сава Чалий, Гнат Голий, Богдан Хмельницький, Гонта... Незабутнє враження у мене залишилось від виконання Мар'янком ролі Подорожнього у п'єсі Старицького “Зимовий вечір”... Чудесно цю роль грав Мар'яненко. Між іншим, Мар'яненко дуже цікаво, колоритно і своєрідно грав ролі характерно-комедійні. Пам'ятаю, який він був яскравий у ролі Цигана в “Сорочинському ярмарку”. Соковито, темпераментно, якось особливо виразно виліплений образ. Іван Олександрович – прекрасний товариш. Я вдячно згадую ту теплу ніч влітку 1915 р., коли він, стомлений після вистави, ходив цілу ніч зі мною, молодим тоді товаришем, по вулицях Києва, і багато, багато я від нього тоді почув такого, що заспокоїло мене, підтримало, скерувало... по правильному творчому шляху і застерегло від можливих помилок»<sup>402</sup>.

Разом з тим, не маючи постійного приміщення як стаціонарний театр, право на оренду якого Микола Садовський здобув 1916 р. завдяки своїм особистим заслугам перед українським театральним мистецтвом, трупа Мар'яненка змушена була активно гастрювати. Вона зберігала доволі широкий український класичний репертуар, куди, крім традиційних назв, входили нові музично-етнографічні картини В. Верховинця «Веснянки» і «Колядки», «Страшна помста» С. Черкасенка за М. Гоголем, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Осінь» О. Олеся, «Натусь» і «Молода кров» В. Винниченка, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна.

Резонанс від виступів трупи І. Мар'яненка в провінції був доволі великим, зокрема про її єлисаветградські гастролі, що відбулися наприкінці 1916 р., повідомлялося в петроградському виданні «Театр и искусство». А місцевий дописувач газети «Голос Юга» після завершення її виступів захоплено писав: «По закінченні вистави публіка тепло і довго прощалася з трупкою, яка встигла за порівняно короткий час перебування у нас здобути її прихильність. Від імені публіки панами Панасевичем і Шилом були прочитані адреси, де було охарактеризовано діяльність режисера І. Мар'яненка, який намагається підняти український театр на належну висоту»<sup>403</sup>.

Трупа І. Мар'яненка стала сценічною alma mater для видатного співака Івана Козловського. Щоб забезпечити належний музично-вокальний рівень вистав, Мар'яненко в разі потреби запрошував співаків міського студентського хору, яким керував О. Кошиць. «Мені пощастило, – писав Мар'яненко, – залучити до нашого театру тоді зовсім молоденького селянського хлопця-співака, який не мав ще навіть паспорта, а жив, тобто прописувався по метричному свідоцтву. Кажу “пощастило”, бо згодом виявилось, що цей юнак мав неабиякий акторський хист»<sup>404</sup>. Сам І. Козловський згадував: «У 16 років я вперше

<sup>402</sup> Тернюк П. Іван Мар'яненко. – К., 1968. – С. 95.

<sup>403</sup> «Третього дня українська трупа...» // Голос Юга. – 1916. – 21 дек.

<sup>404</sup> Мар'яненко І. Сцена... – С. 173.

потрапив до театру, де дійсно керував Іван Олександрович Мар'яненко. Це був літній театр колишнього Купецького зібрання, цей чудесний дерев'яний театр [...] Так от, у цьому блискучому будинку йшли вистави, в яких чудово, з величезним пафосом, піднесенням, красою та правдивістю творив серед великих, будучи сам великим, Іван Олександрович Мар'яненко. Там, зокрема, я бачив "Безталанну", коли Гната Голого грав Іван Олександрович..., а Софію – Марія Костянтинівна [...] Я брав участь у студентському хорі, і на якесь додаткове звучання учасника хору запросили й мене до Івана Олександровича. Звичайно, це було для мене зовсім нове відкриття, неповторне сприйняття всього, що там робилося [...] Якщо кажуть про правду, то ця правда була репрезентована такими артистами, яким був Іван Олександрович»<sup>405</sup>.

Утім, реальних можливостей для сценічного новаторства у мандрівного колективу не було; до того ж насправді тут так і не з'явилась повноцінна авторська режисура. Того ж 1916 р. Івана Мар'яненка було мобілізовано до армії, і труп припинила своє існування. У березні 1917 р. І. Мар'яненко поновив свою театральну діяльність і організував нову трупу, що дістала назву «Товариство українських артистів під управлінням І. Мар'яненка і М. Петлішенка, за участю Л. Ліницької». Два місяці ця трупа давала вистави в Єлисаветграді, серед яких були «Лимерівна», «Маруся Богуславка», «Чорноморці», «Сорочинський ярмарок», «Сватання на Гончарівці», «Мартин Боруля», «Гандзя», «Сто тисяч», «Чарівниця», «Чмир», «Олеся», «Пошились у дурні», «Вій» а також «Зіля-королевич» С. Васильченка та «Про що тирса шелестіла...» Черкасенка. 27 квітня 1917 р. українська трупа Мар'яненка і Петлішенка залишила місто: «На час її відбуття на залізничному вокзалі зібралася маса українців і шанувальників української сцени. Учнівська громада співала національних пісень. Артистів засипали живими квітами»<sup>406</sup>.

На початок ХХ ст. таких театральних труп налічувалося 37, і кожна мала своє власне мистецьке обличчя, достатній репертуар і акторів для його успішного виконання. Усі вони прагнули до організації на зразок сталої мистецької одиниці, що наближалася б до стаціонарного театру. Нормою творчого процесу визнавалися дисципліна праці, регламентація обов'язків творчого складу, керівна й об'єднувальна роль режисера. За цими ознаками до крім згаданих можна віднести також трупи М. Ярошенка (1899–1915), С. Глазуненка (1902–1927), І. Сагатовського (1902–1918), Б. Оршанова (1909–1914), С. Максимовича та ін.

Після кількарізових заборон (у тому числі й М. Старицькому) стосовно перекладу опери «Галька» її нарешті в 1900 р. було поставлено в трупі М. Ярошенка в перекладі-переробці К. Підвисоцького. Пізніше «Галька» в перекладах різних авторів увійшла до репертуару всіх тих труп, що мали співочо-музичні сили – О. Суслова, Д. Гайдамаки, С. Глазуненка, Б. Оршанова, Т. Колесниченка, О. Ратмирової, І. Сагатовського та ін. У січні 1904 р. в Одесі трупа Ф. Волика за участю М. Кропивницького та М. Заньковецької показала п'єсу Л. Левітон «Друга жінка», перероблену (дію перенесено на український ґрунт) з п'єси Г. Гауптмана «Візник Геншель». У листопаді 1906 р. у

<sup>405</sup> Тернюк П. Іван Мар'яненко. – С. 96.

<sup>406</sup> Кизименко П. Пам'ять степів. – Кіровоград, 2003. – С. 198.



трупі І. Сагатовського відбулася прем'єра «Вільгельма Телля» Ф. Шиллера в перекладі Б. Грінченка. «Вільгельм Телль» довгі роки був під цензурною забороною, і навіть тоді, коли казенні театри одержали дозвіл на постановку, для народних і національних театрів п'єса залишилась недоступною.

У листопаді 1906 р. в трупі І. Сагатовського вперше українською мовою був поставлений «Ревізор» М. Гоголя (переклад Г. Коваленка). Через рік «Ревізор» (переклад Павлюка) був показаний уже трупою С. Глазуненка, а після слави, здобутої прем'єрою «Ревізора» в театрі М. Садовського, він із тріумфом пройшов мало не в усіх тогочасних трупах.

У 1900-х рр. також активно діяло «Товариство малоросійської трупи під керівництвом С. Максимовича», яке Л. Старицька-Черняхівська в нарисі «Двадцять п'ять років українського театру» згадує як одне з більшменш постійних, що не «гуртуються і розпадаються в хвилину, як мильні пузири»<sup>407</sup>. У червні 1907 р. ця трупа побувала в Єлисаветграді з виставою «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого. Саме С. Максимович після перегляду вистави «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького місцевого театрального гуртка запросив до своєї трупи його керівника Г. Юру. Згадуючи діяльність цього антрепренера, Гн. Юра зазначав, що він «відрізнявся чесністю і платив акторам, навіть коли не було зборів... У трупі Максимовича працювали такі талановиті актори, як Ф. Вержбицький, В. Борозна, М. Орловський, Семен Семдор»<sup>408</sup>. У репертуарі були п'єси «За волю і правду» Колесниченка, «Жидівка-вихрестка» Тогобочного, «Циганка Аза» Старицького. Згодом кілька вистав у трупі С. Максимовича поставив і сам Гн. Юра: «Уріель Акоста» К. Гуцкова у власному перекладі, «Дні нашого життя» Л. Андрєєва, «Євреї» Є. Чирікова, де він виконав роль Нахмана.

**І.3.3. Гуцульський театр Гната Хоткевича.** На західноукраїнських землях у театрі товариства «Руська бесіда» формується плеяда акторів нового покоління – Л. Курбас, І. Рубчак, К. Рубчакова та ін. Нові керівники цього театру – Й. Стадник (1906–1912) та С. Чарнецький (1912–1914) – намагаються значно розширити український традиційний репертуар, виставляючи новітню українську та зарубіжну драматургію. У ті ж роки в Галичині Г. Хоткевич створює унікальний Гуцульський театр (1910), у практиці якого поєднувалися архаїчна культура, автентичний гуцульський фольклор та модерне мистецьке світобачення.

В історії українського театального мистецтва початку ХХ ст. Гуцульський театр – явище оригінальне й неповторне. Видатний театральний і громадський діяч, Гнат Хоткевич був ще й здібним інженером, талановитим літератором. Як музиканта і режисера його помітили і привітали провідні діячі українського театру – І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський та М. Садовський.

Після революційних подій 1905 р., уникаючи арешту, Г. Хоткевич змушений був емігрувати за кордон, в Галичину. Перебуваючи у Львові, він по-

<sup>407</sup> Антонович Д. Триста років. – С. 340.

<sup>408</sup> Юра Г. Моє життя. – К., 1987. – С. 28.

знайомився з відомим етнографом і фольклористом В. Гнатюком, який запропонував йому поїхати влітку відпочити на Гуцульщину. Карпатські гори справили на молодого митця незабутнє враження. За його словами, він «як роззявив рота від здивування, прибувши на Гуцульщину, так із роззявленим ротом і ходив шість літ»<sup>409</sup>. З 1906 р. Г. Хоткевич постійно жив у селі Криворівня (тепер – Івано-Франківська обл.), ходив у гори, цікавився життям гуцулів, збирав етнографічні матеріали, записував місцеві колядки, щедрівки, пісні, вертеп. Це стало поштовхом для майбутньої театральної діяльності Г. Хоткевича, підкріпленої вірою в надзвичайну обдарованість гуцулів та бажанням привернути увагу громадськості до їхнього життя.

Навесні 1910 р. Г. Хоткевич створює аматорський театральний колектив у селі Красноїлля. Для першої вистави він обрав драму польського письменника Ю. Коженевського «Верховинці», яку переклав на гуцульський діалект під назвою «Антон Ревізорчук». Чим був викликаний тоді цей вибір, легко зрозуміти. Неписьменні гуцули, що жили і вмирали у своїх горах, не могли б відтворити на сцені ніякого іншого життя, окрім того, яке вони знали. А п'єс із місцевої тематики ще не було, і «Верховинці» єдині могли виручити режисера. Головний герой драми Антін Ревізорчук – опришок із села Голови, неподалік Красноїлля; його ще пам'ятали старі діди. Один з артистів навіть доводився йому родичем і грав свою роль у чересі самого Антона.

Подібні сценічні колективи існували в Європі на початку ХХ ст. Серед них – пересувний театр Фірмена Жем'є у Франції, пересувний театр «Шум і гам» Макса Рейнгардта в Німеччині, «Делниці драматични збор» у Чехії, згодом очолений відомим Індржихом Гонзлом і перетворений на театр хорової декламації, Нови-Садський пересувний театр у Сербії, який створював вистави за комедіями Стерії Поповича, театр Іоакима Вуїча в Хорватії, що завжди набирал з місцевих міст і сіл. Г. Хоткевич добре знав про функціонування цих театральних колективів, їх організаційну структуру.

На підготовку вистави пішло кілька місяців. Довелося знайомити акторів з елементарними вимогами сцени, а з неписьменними вивчати і азбуку й ролі усно. Старі гуцули навіть застерігали людей від «пана в білому», а красноїльський вїйт із Перехресного Дмитро Шекерик та інші нахвалялись розібрати «читальню», де збиралися актори.

Перша вистава театру «Антон Ревізорчук» відбулася на початку серпня 1910 р. в селі Красноїлля. «Саля (зал) була битком набита. Прем'єра пройшла з тріумфом; чудова гра гуцулів перевершила всі сподівання постановника. Старі люди говорили: “Єк гори горами, ек світ світом, і не чував ніхто й не видів такого чудного”»<sup>410</sup>.

28 серпня, після ще вдалішого виступу в селі Жаб'є (тепер – Верховина), колектив аматорів перетворився на справжній професійний театр. Згодом ця трупа дала кілька вистав на Буковині, зокрема, в рідному селі Юрія Федьковича Сторожець-Путилів. На зароблені кошти придбали деякий театральний реквізит і полотно, на якому сам Г. Хоткевич, котрий непогано володів пен-

<sup>409</sup> Спогади Гната Хоткевича про театр // ЦДІАЛ України. – Ф. 688, оп. 1, спр. 62, арк. 6.

<sup>410</sup> Там само. – Арк. 37.

злем, намалював декорації<sup>411</sup>. На одному із засідань колективу, що відбулося в Чернівцях, директором театру актори обрали Г. Хоткевича, режисером – колишнього артиста Петербурзького імператорського театру політемігранта Олексу Ремеза.

Гнат Хоткевич одразу виїхав до Львова, аби домовитись про наступні гастролі в цьому місті. У березні 1911 р. в гастрольну подорож разом із О. Ремезом відбули актори та допоміжний склад: Й. та Г. Гулейчуки, М. Сінетович, П. Шекерик-Доників, М. Бровчук, М. Маротчек, В. Крамарук, І. Стусек, Д. Бегединюк, М. Танасійчук, І. Генсецький-Ревій, Ф. Маротчек-Бичуків, І. Гелетюк, С. та І. Минайлюки, А. Шекалек, Д. Ясельська та ін. Було створено й танцювальну групу.

Цікаво простежити, як із кожним новим виступом театру змінювалися відгуки львівської газети «Діло»: «Коли вони гуляють “аркана”, “гуцулки”, чується правдива, непідроблена “бесіда” гуцульська, живі, чисто народні рухи»<sup>412</sup>. «Гра, повна своєрідних красот, котрих не може передати звичайний актор, робить вражінє, а про селян то нема що й говорити; мабуть, по сій подорожі багато селян зрухнуть до жвавчої роботи»<sup>413</sup>. «Гра гуцулів так свіжа і оригінальна, природність всього, що робиться на сцені, так підкуплює, що часом здається, ніби глядач сидить десь у Жаб’ю або то і дивиться на гуцулів в життю»<sup>414</sup>. «На минулім представленні гуцульської трупі сяла була виповнена, і дуже багато осіб мусіло відійти від каси з порожніми руками»<sup>415</sup>.

Гуцульський театр із великим успіхом виступав у Квасові, Надвірній, Калуші, Долині, Болахові, Стрию та інших містах Галичини. Згодом він приїхав до Кракова, де актори дали чотири вистави. Це був своєрідний екзамєн на талановитість, культуру, артистичність гуцулів, яких пани вважали холопами, здатними тільки на важку працю, бійку та горілку.

Польське видання «Ілюстровані новини» першим відгукнулося на їх приїзд, умістило фотографію всіх акторів театру й похвальну рецензію. «Взагалі оригінальність і барвність стрій гуцульських дуже добрі як на аматорський селянський театр, а найбільш повні темпераменту гірські танці, як, наприклад, танець опришківський – все це приносить трупі успіх, котрий і супроводжує її всюди, де вона виступає»<sup>416</sup>.

Наприкінці березня 1911 р. провідна польська газета «Jlos narodu» відзначила ансамблевисть масових сцен, яскравість і оригінальність темпераментних танців, інтелігентну драматичну гру багатьох акторів. «Не припускав, мабуть, Ю. Коженевський, пишучи цю річ, – констатувала «Jlos narodu», – щоб у тих самих гуцулів, серед яких він черпав своє натхнення, знайшлися виконавці ролей його п’єси. Переконавання, що бачили на сцені не ухарактеризованих, а справжніх гуцулів, котрі виконують пісні і танці не вивчені, а виссані з

<sup>411</sup> Шекерик-Доників П. Перший гуцульський театр спередь світовов войнов. Калєндарь Гуцульський на 1937 рік. – Варшава, 1937. – С. 100–101.

<sup>412</sup> Діло. – Л., 1911. – 7 берез.

<sup>413</sup> Там само. – 16 берез.

<sup>414</sup> Там само. – 23 берез.

<sup>415</sup> Там само. – 25 берез. (Докладніше про це див.: Шлемко О. Гуцульський театр у Кракові // Просценіум. – 2002. – № 3 (4). – С. 10–14).

<sup>416</sup> «Nowosci Illustrowe». – 1911, 7.IV.

молоком матері, що той танець і спів зрослися з акторами – все це дало повну ілюзію, що то не сцена, а Карпатські гори, що глядач. перенесений у ті сторони, дивився на справжнє гуцульське життя»<sup>417</sup>.

У своїх спогадах актор театру П. Шекерик-Доників згадував: «Цілі шпальти у польській пресі були переповнені рецензіями, дуже похвальними для нас. Ми си цим радували, бо здобули славу і розголос нашої Гуцульщині, а це для нас було дорошше від усього. Нас так розрекламувала польська преса у Кракові, що ми як поїхали з Кракова знов на схід, то не треба було навіть нам офішів розвішувати по містах, доста було, як ми си перейшли по місті»<sup>418</sup>.

До кінця весни 1911 р. театр ще раз ознайомив зі своїм мистецтвом Львів, виступав майже в усіх повітових містах Східної Галичини та Буковини. І глядач, і театральна критика з винятковою теплотою сприймали виступи колективу. Відомий театральний діяч і критик С. Чарнецький писав, що «перед очима спливала вся Гуцульщина і власне в тому етнографічному фольклористичному елементі скривалася вся краса і сила Гуцульського театру. Головна її вартість – це та безпосередність світа, яку вони відкривають, його темпераментова живість та незвичайна пластика». Далі відзначав: «Режисерія була дуже і дуже старання, а місцями задивлююча помислово. Гуртові яви живі, мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману. Кожний момент мав на собі сліди світлого приготування і вродженої інтелігенції виконавців – гуцулів, а було між ними пару сил, що проявили правдивий сценічний талант». Згодом і вітчизняна критика свідчила: «Гуцульський театр викликав загальне захоплення у Галичині та Польщі. Актори дали 68 вистав у 61 місті, і не було жодного випадку, щоб їх зустріли холодно»<sup>419</sup>.

Щоправда, постановка «Верховинців» у Чернівцях зірвалася. Чернівці тоді входили до Австро-Угорської монархії, і на виставу з'явилися старші австрійські офіцери, генерал, комісар зі староства. І, коли Антін Ревізорчук, тікаючи з Паранею в гори, скинув мундир зі словами «Бувай здорова, ти, цісарська шкарлупо, що тримала мене у своїх обіймах, мов черепаха», військові були кривно ображені в своїх вірогідданих почуттях. Артистам це не минулося дарма. Їм заборонили надалі виступати в Чернівцях. Головного режисера театру Олексю Ремеза заарештували, а згодом вислали в село Красноїлля<sup>420</sup>.

Політичний інцидент, звичайно, ніяк не вплинув на успішні гастролі театру. І, хоч акторів скрізь вітали, і вони мали велике моральне задоволення від своїх виступів, та матеріальне забезпечення театру було незадовільним.

Тим часом Г. Хоткевич, підбадьорений успіхом театру, написав для нього три драми: «Гуцульський рік» – соціально-етнографічну виставу на чотирі дії, яка охоплювала різдвяні обряди, колядки, обрядові танці, весняні ігри молоді, гуцульське весілля; «Непросте» – фантастичну п'єсу з характерними танцями і сценами про Ніч під Івана Купала, лісовиків, утоплеників, вовкулаків, гравічників, живу воду, Довбушеві скарги та інші прояви багатой фантазії гуцулів. Третьою була історична драма «Довбуш». Тему четвертої п'єси

<sup>417</sup> Jlos narodu Krakow. – 1911, 25.IV.

<sup>418</sup> НТЕ. – 1966. – № 3. – С. 64–65.

<sup>419</sup> Там само. – С. 65.

<sup>420</sup> Там само. – С. 67.

«Практикований жовнір» було запозичено з гуцульського фольклору. В основу було покладено казку про солдата, який нічого не боїться.

За архівними відомостями, ще восени 1911 р. Г. Хоткевич задумав цикл п'єс для Гуцульського театру, які за своєю художньо-структурною будовою мали всі ознаки європейської високої драми. Першою п'єсою була соціальна драма «Гуцульський рік», яка мала чотири великі дії-картини, куди входили Різдвяні й Великодні цикли ігор «Коза», «Дід та Баба», «Обряд за померлою людиною» та розмаїте буйне «Гуцульське весілля»<sup>421</sup>.

Початкові сцени «Гуцульського року» відбувалися в хаті верховинця і на його подвір'ї світлої місячної ночі напередодні Різдва Христового. Радісно звучала трембіта, дзвеніли маленькі дзвіночки, і гурт гуцулів починав колядку. Кореспондент газети «Діло» К. Заклинський писав тоді: «Якою правдивою старовиною дише від цих коляд. Як красиво вони виходять при акомпанементі скрипки й цимбалів! Колядують газді, газдині, панні, а все те весело, природно, бо гуцул не грає, а живе на сцені»<sup>422</sup>. Потім ішов жвавий діалог віншування і привітання, а завершувалася дія яскравим відхідним танцем, що виконувався вже на подвір'ї і мав своєрідну метафоричну значимість на довголіття господарям.

Друга дія барвисто відтворювала Великодні звичаї в Карпатах. Під церковні дзвони відбувалося освячення пасок, розігрувався весняний цикл обрядових пісень. У третій дії вже скорботно звучала трембіта як реквієм по людині, яка відійшла за обрій. Розпочиналася і прадавня, укорінена ще з дохристиянських часів забава, спрямована на протидію згубній смертоносній силі. Ірина Волицька справедливо зауважила, що в цій сцені якнайбільше проявлялася сила, спритність, кмітливість їх учасників<sup>423</sup>.

Четвертою була весільна дія, яка, власне, й замикала гуцульське життєве коло. І тут можна сказати, що весільна атрибутика, звичаї гуцулів мали багато спільного з обрядами Південно-Західної і Центральної України. Це було театральне дійство в театральній дії.

Дуже своєрідною була і драма «Непросте», сюжет якої розповідав історію про бідного парубка Юрія, що не мав змоги одружитися з багатою дівчиною Катериною. Долаючи перешкоди, створені суперником Андрієм, юнак гинув. Але цілюща вода, яку здобула Катерина, повертала його до життя. Газета «Діло» в особі критика О. Іванчука писала після прем'єри: «Дивний чар віє з дошок Гуцульського театру. Особливо тут, де артистизмові й буйній фантазії гуцула подає руку специфічний талант Гната Хоткевича і вивели вкупі таку чудову фантастичну картину, як "Непросте". Образ гармонійний, що під сим поглядом не уступає найкращим картинам вагнерівських фантастичних опер...». «Гра гуцулів природна і свободна, при тім невимушена й пластична... Хто хоче бачити унагляднення слова "вроджений артист" – побачить його в Гуцульському театрі»<sup>424</sup>.

<sup>421</sup> Див.: Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – Л., 1995. – С. 81–85.

<sup>422</sup> Там само. – С. 82.

<sup>423</sup> К. З. Гуцульський театр // Діло. – 1911. – № 235.

<sup>424</sup> Іванчук О. З нагоди вистав Гуцульського театру в Косові // Діло. – 1911. – № 269.

Восени 1911 р. Г. Хоткевич завершив роботу над психологічною драмою «Довбуш», яку одразу втілив на сцені Гуцульського театру. Критика по-різному сприйняла п'єсу, закидаючи авторів, що опришківський рух, очолюваний Олексою Довбушем, залишився поза увагою драматурга. Однак Г. Хоткевич мав право на художній вимисел, і образ Довбуша як людини відважної, сміливої, здатної до боротьби і великого кохання, мав під собою історичне тло, точні реалії тих часів, а структурна основа п'єси мала всі ознаки світової драми. І. Волицька справедливо констатувала, що «у тому середовищі, де творилася вистава, вона сприймалася із беззастережним схваленням, а герої її, попри всі драматургічні хиби, набирали особливого змісту, і ваги»<sup>425</sup>.

Усі спектаклі Гуцульського театру впродовж першої половини 1912 р. йшли під безпосереднім наглядом режисерів Леся Курбаса, а згодом і Олексія Ремеза, на що С. Чернецький звернув увагу. «Режисерія, – писав він, – була дуже і дуже старанна, а місцями задивляюче цікава. Гуртові яви живі, мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману»<sup>426</sup>.

Цикл п'єс Г. Хоткевича, пов'язаний із різними сторонами гуцульських буднів, завершувався психологічною драмою «Практикований жовнір» про службу гуцулів у цисарській армії і хороброго солдата.

І. Волицька відзначала: «Гуцульський театр, який відтворював життя і побут українських гірян, в своїй суті не був побутовим театром. Його мистецтво долає побут у бутті, оперувало не прозаїчними, а образно-поетичними структурами, витвореним народним світосприйнянням»<sup>427</sup>. І цьому сприяла добротна драматургія Г. Хоткевича, яка і досі залишається недослідженою. Багато років, починаючи з 1930-х і аж до 1990-х, її уперто замовчували, звинувачуючи автора в буржуазному націоналізмі, оспівуванні патріархальщини, відсталості й хуторянства.

Рукописи цих п'єс Г. Хоткевич прочитав усім учасникам театру, які зустріли їх із захопленням. І вистави за цими п'єсами відзначалися глибокою продуманістю, якісним окресленням майже всіх образів, сценічною викінченістю. Окрім О. Ремеза, у театр прийшов на ролі й режисуру Лесь Курбас, який підготував нову програму для колективу, розробляв режисерські експлікації для постановки творів української драматургії.

1912 р. труп збільшилася до 40 чоловік. Сюди влилися музиканти з близьких до Красноїлля сіл – Голови, Жаб'є, Криворівня та ін. Своєрідні гуцульські інструменти – трембіти, флюїди, скрипки, цимбали, сопілки, дрибни – були представлені повністю. Почалися репетиції, а згодом (1912 р.) – нові гастрольні поїздки. І знов акторів супроводжували на сцені успіх, а в повсякденному житті – матеріальні нестатки<sup>428</sup>.

Неодноразово Г. Хоткевич як головний художній керівник театру звертався до різних меценатів та окремих організацій із проханням допомогти Гуцульському театру грошима, проте все було марно. У 1912 р. Г. Хоткевич

<sup>425</sup> Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – С. 85.

<sup>426</sup> Чернецький С. Гуцульський театр // Неділя. – 1912. – № 21.

<sup>427</sup> Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – С. 89.

<sup>428</sup> Полек В. Гуцульський театр // Прикарпатська правда. – 1960. – 23 жовт. –



дістав дозвіл повернутися до Росії. Але він не забув своїх друзів-гуцулів. «Залюбився я в Гуцульщину – не виходить вона мені з голови й день, і ніч. І про театр свій Гуцульський думаю, не хочу так сеї ідеї пустити марно, і, здається, щось мається зробити нарешті – та то знайду я відповідні гроші, аби Гуцульський театр сюди перевезти та нашу красу людям показати»<sup>429</sup>, – писав він у листі з Києва до колишнього актора П. Шекерика-Дониківа.

Г. Хоткевич знав гуцулів і як прекрасних, самобутніх майстрів по дереву. Тому він вирішив привезти в тодішню Росію групу різьбярів і заснувати майстерню, яка давала б театру кошти для існування. Але й для цього потрібні були гроші. Справа вирішилася при допомозі геніальної Марії Заньковецької. Не можна читати без хвилювання рядки спогадів Г. Хоткевича, в яких він розповів про її підтримку: «І от коли всі наші “патріоти”, до яких я звертався, стали на лихварських позиціях – а скільки мені? – Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиск і відіздалася як тільки можна найщиріше, віддавши все, що в неї було. Я не знаю слів, якими описують такі рухи людської душі, й знов кажу – низько хилу чоло й коліна перед Марією Костянтинівною Заньковецькою. І коли наша суспільність знала Марію Костянтинівну як велику артистку, то нехай знають, що у цієї великої артистки була й велика душа, що йшла назустріч рідній справі, якою б малою та справа не була і яким би безнадійним не був поворот вложений туди коштів»<sup>430</sup>.

У 1913 р. Йосип та Ганнуса Гулейчуки, Григор Криштофорович, Петро Гондурак, Дмитро Минайлюк та ще троє артистів з Буковини приїхали в Харків до Г. Хоткевича. На Холодній горі він організував майстерню, в якій актори новоствореної групи шили китарі, різьбили по дереву, заробляючи собі на хліб, готуючи у вільний час програму, репетирували.

Перший виступ відбувся в Народному домі. Як згадував учасник тієї гуцульської групи Дмитро Минайлюк, кожний номер глядачі викликали на «біс». У рецензії письменниці Христі Алчевської так змальовується виступ Д. Минайлюка: «...На сцену вийшов юнак-гуцул з інструментом, що подібний до флейти і називається у них “флюярою”. Він був дивовижно гарний із себе: чорні кучері вились граціозно по плечах, чарівні дитинні очі дивились якомусь спокійно і довірливо на світ. Вся його граціозна постать відповідала дивному одягові, м'який капелюх вкривав його кучеряву голову, і весь він – краса і поезія, а коли його чарівна флюяра почала подавати м'які задушевні звуки, важко було втриматися від сліз розчулення...»<sup>431</sup>.

Успіх групи переконав Г. Хоткевича в тому, що він робить потрібну й важливу справу. Радісний, він сказав Йосипові Гулейчуку: «Повертайте, Йосипе, на Гуцульщину, відберіть там ще з десять-двадцять чоловік бажаючих із нашого театру і вертайте знов до Росії».

Охочі знайшлися. Відібравши вісім кращих акторів театру, Й. Гулейчук разом із ними, покинувши театральні декорації й гардероб, поїхав до Новосе-

<sup>429</sup> Спогади провідного актора театру М. Ф. Сінеткович, записані П. В. Хоткевич у 1958 р., зберігаються в Івано-Франківському краєзнавчому музеї.

<sup>430</sup> Спогади Гната Хоткевича про театр. – Арк. 42.

<sup>431</sup> Южный край. – 1914. – Март. – С. 5.

лиці, а там перейшов австрійський кордон. Гроші на дорогу їм вислав Г. Хоткевич із сум, пожертвованих М. Заньковецькою.

Тим часом інша група, що перебувала в Росії, вирушила на гастролі до Одеси, Миколаєва, Херсона, Києва. Гучна хвиля похвал прокотилася по шпальтах тодішніх газет – жителі міст захоплювались не тільки неповторним мистецтвом гуцулів, але й їхнім художнім смаком від природи, який не можна було не помітити й на різьбярських виставках. Експонати оглядали в театрах, перед початком концертів-вистав.

Крім висвітлення програми Гуцульського театру, газети вміщували цілі етнографічні статті про гуцулів, їх побут, звичаї, культуру, писали і про театр. Правда, оцінка преси не завжди відповідала дійсності. Як згадував сам Г. Хоткевич, «Минайлюк зроду не грав на флюярі та й мав зараз в руках не справжню, а металеву; Ганнуса зроду не оповідала казок, а тим більше перед аудиторією. І так далі. А як я привезу справжніх спеців?»<sup>432</sup>.

Справді, на Гуцульщині залишилась Марія Ілейчук, яка дуже вдало виконувала роль Дзвінки в «Довбуші», Михайло Сінетович, що грав роль Антона Ревізорчука у «Верховинцях», Доня Ясельська (Параня у «Верховинцях»), Василь Парайко (Довбуш у «Довбуші»), невтомний М. Танасійчук та багато інших, які з таким талантом, з такою природною геніальністю грали на сцені, що часто всі глядачі в залі плакали, ніби були безпосередніми свідками трагічних подій у горах. Саме цих та подібних їм акторів мріяв показати всій Росії Гнат Хоткевич. Він із нетерпінням чекав на приїзд групи Й. Гулейчука, покладаючи на неї великі надії.

Упродовж 1912–1913 рр. про Гуцульський театр, який гастролював між Дністром і Прутом, багато писалось в періодичних виданнях Центральної України. Водночас критика відзначала байдужість меценатів до цього своєрідного і самобутнього колективу.

О. Ремез, одержавши дозвіл на повернення з еміграції, намагався привезти Гуцульський театр і до Москви. Його підтримали Г. Хоткевич і Л. Курбас. І в кінці березня 1914 р., повернувшись із гастролей на півдні України, частина колективу виїздить на початку серпня з програмою «Гуцульські вечори» до Москви. Особливий успіх мав там один із найстаріших акторів – П. Гондурак, який типізував собою образ легендарного гуцула Олекси Довбуша.

Режисери Г. Хоткевич, О. Ремез, Лесь Курбас не нав'язували акторам строгих мізансцен, уникали тривалих монологів, показної театральності, які знівелювали б естетичну суть театру. Іноді навіть ролі заучувалися на слух, бо деякі виконавці одночасно вчилися читати й писати, та й на сцену нерідко виходили у власному одязі.

Москвичі тепло вітали митців. На публічному засіданні Імператорського товариства любителів природознавства, антропології, етнографії при Московському університеті Г. Хоткевич прочитав доповідь «Гуцули і Гуцульщина», яка супроводжувалася виступом його акторів. «Гуцули давно вже звернули на себе увагу вчених, які присвятили вивченню їх побуту багато солідних праць, але широка публіка про них зовсім нічого не знала. На долю п. Хоткевича випало завдання трохи підняти завісу на далеким закутом життя цього

<sup>432</sup> Спогади Гната Хоткевича про театр. – Арк. 7.

зубожілого народу, бідного матеріальною культурою, але обдарованого ... са-  
мобутніми рисами духовної культури...», – писав А. Маслов<sup>433</sup>.

Гуцульську трупу запросили на прийом артисти імператорської сцени. Вони уважно поставилися до мистецтва цих самородків. Майстри пообіця-  
ли Г. Хоткевичу влаштувати виступ театру в Петербурзі, аби поліпшити ма-  
теріальне становище колективу. Окрилені, вони з нетерпінням чекали своїх  
друзів, що мали прибути з Гуцульщини на чолі з Й. Гулейчуком. Та надіям не  
судилося збутися. Спалахнула Перша світова війна, і група митців Й. Гулей-  
чука, що вже дісталася кордону, ні з чим повернулася додому. Артисти разом  
із Г. Хоткевичем знову вирушили до Харкова. Згодом їх як австрійських під-  
даних оголосили військовополоненими. Так перестав існувати Гуцульський  
театр.

**І.4. Сценографія.** Період становлення української сценографії охоплював  
(починаючи з 1907 р.) перші два десятиріччя ХХ ст. То був час переходу від  
реалії, коли до оформлення вистав на стаціонарній сцені вперше було залуче-  
но професійного художника (як це сталося в театрі М. Садовського в Києві),  
до унормованості штатної посади вже не декоратора, а митця-професіонала  
в стаціонарних сценічних колективах тогочасної України. Водночас станов-  
лення української сценографії – це ще й період якісного підвищення її есте-  
тичного рівня, коли нові художні ідеї, які зазвичай легко долають будь-які  
національно-мистецькі «кордони» (особливо коли йдеться про європейську  
культуру), не тільки «підхоплювалися», а й починали плідно розвиватися,  
демонструючи спроможність художників української сцени до елітарного  
творчого мислення.

Нові художні ідеї, характерні для європейської сценографії початку  
ХХ ст. (до «продукування» яких згодом почали долучатися й українські  
митці), не можна розглядати поза загальноісторичним «контекстом» т. зв.  
декораційної системи, принципи якої від ХVI ст. й до початку ХХ ст. були  
домінантними в оформленні вистав європейських театрів. Ці принципи по-  
лягали в тому, що декорацію представляли глядачам насамперед як стан-  
кову картину, обрамлену (театральним) порталом сцени-коробки, отже,  
як картину (найчастіше живописну з архітектурно-об'ємними деталями),  
відтворену за допомогою живописних «задника» й куліс, хоча й у просторі  
сцени, але за законами образотворчого мистецтва. Тож її авторами вже  
не могли бути аматори-виконавці, як це спостерігалось за реалій прасце-  
нографії (передусім функціонально-ігрової). Декораційна система виникла  
і панувала (протягом чотирьох століть) виключно завдяки художникам-  
професіоналам, причому не тільки живописцям, а й графікам, архітекторам,  
а також іншим репрезентантам образотворчого мистецтва, яких запрошували  
до роботи в театрі. Не дивно, що впродовж усього розвитку декораційної  
системи (інакше, етапу театральної-декораційної мистецтва в історії сцено-  
графії) оформлення у виставі, відтворюючи місце дії, нерідко переставало  
бути другорядним її чинником. Мало того, відбираючи в актора-виконавця  
«левову частку» уваги глядачів, воно ставало чинником першорядним, не-

<sup>433</sup> Там само. – С. 7–8.

рідко виступаючи як самодостатнє, самоцінне мистецтво у цілковитій відповідності зі своєю образотворчою природою. Прикметно, що ця образотворча самодостатність, характерна насамперед для декораційної системи в історії сценографії, виявляла себе передусім в оформленні музичних, у першу чергу оперних та балетних, вистав, у період розквіту європейського театральньо-декораційного мистецтва (який припадає на рубіж XIX–XX ст., а також початок XX ст.), отже, у час свого розквіту, репрезентованого передусім діяльністю художників російської сцени, у тісній творчій співдружності з якими мужнів талант і українських митців.

Разом з тим на рубезі XIX–XX ст., особливо на початку XX ст. у сценографії драматичних вистав повною мірою виявила себе інша тенденція, а саме: відтворення місця дії як середовища життя персонажів вистави. На відміну від характерної практики оформлення вистав у музичних театрах, художники, які працювали на драматичній сцені (на українській у тому числі), прагнули зобразити не узагальнене, умовне, а цілком конкретне місце дії (найчастіше реалістично відтворене). Інакше кажучи, вони намагалися продемонструвати аудиторії не так ефектний «фон» (спроможний перебрати увагу від виконавців ролей), як життєподібне, достовірне середовище, в якому змогли б «ожити» драматургічні персонажі як відомих, улюблених глядачами, так і нових п'єс.

Прагнучи максимально урізноманітнити афішу свого театру і розширити коло глядачів, насамперед за рахунок української інтелігенції (щоб «мати право стати... з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів...»<sup>434</sup>), М. Садовський основний акцент у своїй діяльності послідовно робив на національному репертуарі, у тому числі на новій драматургії І. Франка, Лесі Українки, Б. Грінченка, С. Васильченка, Г. Хоткевича та ін.

Плідно використовуючи кращий досвід попередників і водночас своїх колег-сучасників (зрозуміло, не тільки українських режисерів) і намагаючись «синхронізувати» діяльність керованого ним колективу з новими мистецькими тенденціями, М. Садовський (уперше в історії національної культури) підніс на належний рівень і декораційну сторону вистав свого театру.

Найменше інформації збереглося про першого художника Театру М. Садовського – П. Дяківа. Достеменно відомо лише те, що він був автором художнього оформлення трьох постановок театру 1910–1912 рр., зокрема «Енеїди» М. Лисенка (прем'єра відбулася 23 листопада 1910 р.). Ця оперна вистава, створена на основі лібрето М. Садовського і за його ініціативою, викликала величезний інтерес, однак у декораціях, за свідченням В. Василька, «не було потрібної поетичності і комедійності, які б цілком пасували музиці... й характеристиці персонажів»<sup>435</sup>, отже, належною мірою не було враховано жанровий аспект постановки.

Вистави за творами національної класики в Першому стаціонарному театрі М. Садовського в Києві оформлював, як правило, В. Кричевський. На відміну від своїх попередників-живописців – М. Пимоненка або С. Василь-

<sup>434</sup> Садовський М. Мої театральні згадки. – К., 1956. – С. 164, 165.

<sup>435</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1962. – С. 68.

ківського, котрих іноді запрошували консультувати окремі постановки (і пейзажі яких подекуди слугували ескізами для декорацій), В. Кричевський завжди пропонував режисерові цілісний задум оформлення майбутньої постановки, а потім професійно реалізовував цей (уже узгоджений) задум – від «начерків» до прем'єрної репрезентації «на глядачі». Прикметно, що В. Кричевський у своїй діяльності зазвичай робив акцент на використанні елементів української народної архітектури, себто створював на сцені (відповідно до тенденцій, які апробовували тогочасні театральні художники) живописно-об'ємні композиції, які вдало декорував мотивами прикладного мистецтва і доповнював етнографічно вивіреними побутовими деталями.

Значний крок у напрямі до професіоналізації театральної декорації зробив І. Бурячок. Художник європейського рівня освіти (після закінчення Київської рисувальної школи О. Мурашка він навчався в Краківській академії мистецтв), І. Бурячок прагнув поєднати у своїй діяльності високу культуру живописної майстерності з тими традиціями оформлення, які вже склалися на українській сцені. Так, за ескізом І. Бурячка влітку 1911 року було заново розписано завісу Театру М. Садовського: «Зоране поле, вдалині горбок, за яким сходить сонце. Збоку біля трьох зелених берізок стояла дівчина і, прикривши долонею очі, дивилася на схід сонця. Коли перед початком дії засвічувались вогні рампи, а за завісою освітлювалась сцена, на краях завіси виразніше виступали старовинні українські орнаменти, зроблені у вигляді рушників, – пейзаж немов оживав. Оживала і дівчина, яка дивилася на сонце»<sup>436</sup>. Тож близькою глядацьким симпатіям була сама ідея національного відродження, утверджувана цим театральним художником як у сюжеті завіси, так і у використанні народної орнаментики.

Живописна майстерність І. Бурячка знайшла своє переконливе втілення передусім в оформленні музичних вистав, зокрема оперних. Очевидно, цей митець був не тільки чудовим колористом, а й умів «бачити» музику, створюючи поліфонію зорово-слухової партитури вистави. Так, чарівні нічні пейзажі І. Бурячка в «Утоплений» М. Лисенка становили єдине образне ціле з гармонією музики, а сільська вулиця в оформленні «Наталки Полтавки», не порушуючи історичної правди типового полтавського краєвиду, репрезентувала поетичне узагальнення милої глядацьким серцям України.

Живопис (у поєднанні з архітектурно-об'ємними деталями) був визначальним у художній палітрі І. Бурячка і в роботі над драматичними виставами, що йшли на сцені театру М. Садовського. Наприклад, в оформленні водевілю С. Васильченка «На перші гулі» (1912 р.) на першому плані було розміщено типову селянську садибу – хату з подвір'ям, а навкруги, півколом – вулицю. У такий спосіб художник створював мізансценічно зручне середовище для ліричних і масових сцен, винахідливо обігруване режисером, отже, й акторами-виконавцями. Тож саме сценічність оформлення, тобто відповідність театрально-декораційного вирішення стильовим особливостям п'єси і постановки, стала основною заслугою роботи художника в драматичних постановках театру М. Садовського.

<sup>436</sup> Дейч А. Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. – М., 1966. – С. 142.

Найпомітнішим у мистецькому доробку І. Бурячка залишається оформлення «Камінного господаря» Лесі Українки (1914 р.). В. Василько, вітаючи прем'єру цієї вистави, згадував: «Успіхові сприяв художник І. Бурячок, який створив на сцені надиво вдалі декорації, що цілком відповідали не тільки стильовим ознакам епохи, а найголовніше – духові п'єси Лесі Українки, її філософському змістові. Це була сувора, похмура Іспанія, а не шаблонна оперна, яка так часто з'являлася у інших виставах. Особливо вдале, цікаве за планіровкою оформлення II дії – внутрішнього дворика з фонтаном посередині, а також печера над морем і кладовище у Мадриді. Матеріальне оформлення вистави було на високому художньому рівні: костюми і аксесуари добротні, витримані в єдиному стилі...»<sup>437</sup>.

Зробивши наголос на архітектурно-об'ємних деталях в оформленні «Камінного господаря», І. Бурячок підсилив виразність свого декораційного задуму своєрідним колоритом, який забезпечував переконливе (і для фахового глядача) втілення місця подій. До того ж висока живописна культура роботи художника поєднувалася з мізансценічною винахідливістю, яка створювала очевидні переваги для реалізації творчих намірів постановника.

На відміну від П. Дяківа, професійна майстерність якого не набагато перевищувала суто декораторську вправність, та В. Кричевського, залюбленість якого в національні традиції часто межувала з етнографізмом на сцені, І. Бурячок (як і тогочасні європейські художники театру) прагнув виробити особливу образну мову мистецтва, якому присвятив свій талант. Тож саме І. Бурячок був найпослідовнішим серед соратників М. Садовського в період професіоналізації, становлення української сценографії.

Свій вагомий внесок у розвиток мистецтва оформлення сцени зробили й інші стаціонарні театри, що працювали в тогочасній Україні, насамперед російськомовні. Серед них були соловцовський (заснований 1891 р. як Київське драматичне товариство, а з 1893 р. – антреприза М. Соловцова), та Харківський театр (з 1910 р. очолюваний М. Синельниковим). Уже з перших років своєї антрепренерської діяльності М. Соловцов залучав до співробітництва художника О. Реджіо, який під впливом практики оформлення в Московському Художньому театрі послідовно реалізовував і на київській сцені принцип історичної і побутової достовірності. Зокрема, працюючи 1895 р. над оформленням вистави за п'єсою Л. Толстого «Влада темряви», О. Реджіо, наслідуючи досвід В. Сімова, художника МХТ, створює численні натурні замальовки, збирає костюми, предмети інтер'єру.

Сценічність образного мислення, вміння «закріпити» першозадум оформлення майбутньої вистави не в традиційному ескізі, а в макеті були характерні й для іншого художника театру «Соловцов» – П. Андріяшева. Зокрема, його декорації до вистави «Іванов» переконливо відтворювали на сцені особливу атмосферу, притаманну чеховській драматургії.

Новим кроком у творчій діяльності П. Андріяшева стало співробітництво з талановитим режисером-постановником К. Марджановим, який не лише вдавався до творчих експериментів, а й енергійно опікувався технічними нововведеннями. Саме завдяки цьому режисерові в театрі «Солов-

<sup>437</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр. – С. 86, 87.



цов» з'явилася т. зв. «обертова сцена», використовуючи яку, П. Андріяшев зміг запропонувати київському глядачеві швидку переміну декорацій у мізансценічно вибагливій постановці «Трьох сестер» А. Чехова (а згодом і в сценічній версії «Іполита» Еврипіда)<sup>438</sup>. Полістилістичність творчого почерку К. Марджанова сприяла захопленню П. Андріяшева манерою художників з об'єднання «Мир искусства», творчим кредо яких (передусім у театральній-декораційній діяльності) була саме «стильність». Отже, не без впливу сценічної практики своїх російських колег П. Андріяшев «... почав чуйно сприймати задум режисера, переходячи від... скандинавської давнини (спектакль «Боротьба за престол» Г. Ібсена) до ліричності чеховських «Трьох сестер», від класичної античної трагедії до фольклорного світу...»<sup>439</sup>. Оскільки пріоритети «Мира искусства» були близькі не тільки П. Андріяшеву, а й передусім самому К. Марджанову, то закономірно, що в співпраці цих двох митців на соловцовській сцені народилася сценічна версія «Саломеї» О. Уайльда. Прикметно, що у цій постановці режисер свідомо акцентував суто декоративні, образотворчі моменти, таким чином піднісши образний задум П. Андріяшева на небачену раніше висоту («Як жива картина – сцена “Семи покривал”, оригінальна і яскрава»<sup>440</sup>, – так високо оцінила роботу цього художника тогочасна критика).

У 1909 році П. Андріяшев залишає театр М. Соловцова (через його матеріальні труднощі) і переїздить до Харкова, маючи на меті співробітництво із М. Синельниковим. Останній 1914 р. здійснює постановку «Гамлета», задум якої він формулював так: «Мені не хотілося повторювати ані звичного [...] псевдоісторичного трактування, ані заходить у [...] крайність абстрактного схематизму»<sup>441</sup>. Узявши (як твердив сам режисер) за основу образного вирішення вистави ілюстрації англійського художника Сіммондса до французького видання «Гамлета», М. Синельников зумів захопити ними (їхньою «суворістю, простотою і внутрішньою урочистістю») і П. Андріяшева. Тож у декораціях до харківської вистави було використано не тільки суто театральні традиції (яких, зрозуміло, було чимало, оскільки йшлося про оформлення класичної, шекспірівської, п'єси), а й традиції образотворчого мистецтва (у цьому разі книжкової графіки). Прикметно, що режисер запропонував П. Андріяшеву ті завдання, які були співзвучні творчим пошукам самого художника і водночас відповідали провідним тенденціям у галузі театральній-декораційного мистецтва початку ХХ ст.

Професійний рівень оформлення був характерний для вистав іще одного стаціонарного сценічного колективу – «Товариства для розповсюдження народної грамотності», яке від 1902 р. певний час також функціонувало в Києві у приміщенні Троїцького народного дому (антреприза М. Бородея). Так, фахова критика не лише констатувала вдале рішення режисером Кошеверовим «Снігуроньки» О. Островського, а й схвально відгукувалася про художнє оформлення цієї постановки: «Передусім п. Мягкову дуже вдалися його де-

<sup>438</sup> Дейч А. Голос памяти: Театральные встречи и впечатления. – С. 13, 14.

<sup>439</sup> Там само. – С. 14, 15.

<sup>440</sup> Чаговец В. Театр «Соловцов» // Киевская мысль. – 1907. – 11 листоп.

<sup>441</sup> Синельников М. Спогади. – К., 1975. – С. 105, 106.

корації... Декорація першого акту з крижинками, які тьмяно виблискували, із сніговими лапами на соснах і ялинах, із далекими вогниками села, безперечно, сповнена настрою...»<sup>442</sup>

Отже, українське театральнo-декораційне мистецтво початку ХХ ст., репрезентоване у виставах провідних сценічних колективів, які на той час стаціонарно працювали в Україні (себто у театрах М. Садовського, М. Соловцова, М. Синельникова, а також у «Товаристві для розповсюдження народної грамотності»), безперечно, було позначене високим професійним рівнем, утілюючи провідні тенденції тогочасного мистецтва оформлення сцени. Ідеться передусім про тенденції «стильності» художницького задуму, як і його сценічності (забезпечених плідною творчою співпрацею з режисером у руслі єдиної концепції вистави).

Ідеться також про набагато масштабнішу тенденцію, а саме: до консолідації культур різних народів і водночас утвердження національної самобутності кожної. Не випадково різноманітні пошуки національного стилю стали «програмними» в найбільш «програмних» мистецьких течіях початку ХХ ст. Як справедливо зауважував П. Білецький, «... типовим явищем кінця ХІХ – початку ХХ ст. був підвищений інтерес до національної спадщини, до народного мистецтва, прагнення... використати у нових умовах традиційні форми...»<sup>443</sup>

Загальні типологічні закономірності розвитку різних національних культур, які й забезпечували тенденцію до їх консолідації, базувалися на спільності художніх пошуків митців (попри їх регіональну «диференціацію»), прагненні творити нову естетику, спроможну в усій повноті репрезентованих нею художніх форм відобразити свій час із його передчуттям значних соціальних катаклізмів.

---

<sup>442</sup> Луначарский А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т. 3. – С. 15.

<sup>443</sup> Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. – К., 1974. – С. 118.



Композитор і громадський діяч  
М. Лисенко (1910)



Письменниця, драматург і громад-  
ський діяч Леся Українка (1911)



Драматург, громадський і театраль-  
ний діяч М. Старицький



Режисер і театральний діяч  
М. Садовський (Тобілевич)



Актор і громадський діяч  
С. Глазуненко в ролі Хорун-  
жого («Вій» М. Кропивниць-  
кого за М. Гоголем, 1905)



Сцена з вистави «Житейське море» І. Тобілевича. Перший стаціонарний театр під керівництвом М. Садовського (1912)



Актор і театральний діяч Ф. Левицький (1921)



Актриса О. Ратмирова (1910)



Актор Н. Орловський (1914)



Письменник, драматург і громадський діяч І. Франко (1912)



Драматург та організатор театрального процесу М. Кропивницький (1910)



Громадський та політичний діяч, літературний і театральний критик С. Петлюра (1918)



Драматург, громадський та політичний діяч В. Винниченко (1920)



Українські літератори та театральні діячі.  
Зліва направо сидять:  
М. Коцюбинський, В. Сте-  
фаник, Леся Українка,  
Г. Хоткевич, В. Самійлен-  
ко; стоять Олена Пчілка  
та М. Старицький



Актриса О. Полянська (1911)



Актриса О. Маркова (1911)



Антрепренер і громадський діяч  
Д. Гайдамака (1906)



Диригент і театральний діяч  
М. Васильєв-Святошенко (1907)



Режисер і театральний діяч  
Л. Курбас (1916)



Режисер і драматург Т. Колесниченко  
(1918)



Актриса А. Войцеховська в ролі  
Приськи («По ревізії» М. Кропивниць-  
кого, 1910)



Бар-Кохба – Л. Сабінін («Бар-  
Кохба» А. Гольдфадена, переклад  
О. Десятникова-Васильєва, 1915)



Сцена з вистави «Сава Чалий» І. Тобілевича.  
Театр М. Садовського у Києві (1915)



Драматург, актор і театральний діяч  
І. Тобілевич (Карпенко-Карий)



Драматург, режисер, актор і театраль-  
ний діяч П. Саксаганський (Тобілевич)

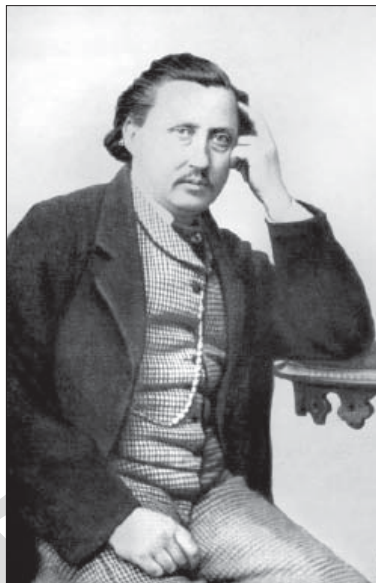


Фінальна сцена із драми «Чорноморці» М. Старицького (1903)





Актриса Л. Ліницька (1918)



Актор і режисер О. Бачинський  
(1905)



Сцена з вистави «Недолюдки» К. Ванченка-Писанецького (1915)



Актриса Є. Боярська



Артист М. Ярошенко – Гонта,  
(«Жертва» П. Барвінського, 1912)



Будинок, в якому знаходився театр товариства «Руська бесіда»





Актриса М. Туманова (1905)



Артист А. Бучма – Арсен («За друзі своя» В. Товстоноса, 1913)



Драматург, режисер, актор і громадський діяч Л. Сабінін (1921)



Микола – В. Потапенко («Наталка-Полтавка» І. Котляревського, 1914)



Актор, режисер і громадський діяч  
П. Саксаганський у ролі Цокуля  
(«Наймичка» І. Тобілевича, 1918)



Актриса О.Полянська в ролі Христі  
(«Дай серцю волю...» М. Кропивницького, 1910)



Драматург і режисер М. Кропивницький серед акторів (1901)



Драматург, перекладач та актор  
В. Чубатий (Калишевський, 1916)



Актриса М. Дикова  
(1904)



Актриса М. Дикова  
в ролі Настусі  
(«Хмара» О. Суходольського, 1917)





Антрепренер, драматург, режисер та актор О. Суходольський у ролі Буця («Запорозький клад» К. Ванченка-Писанецького, 1912)



Актриса Л. Ліницька у виставі «Лимерівна» П. Мирного



П. Андріяшев. Ескіз декорації до вистави «Іванов» за п'єсою А. Чехова. Театр «Соловцов», який мав дружні стосунки з театром М. Садовського (Київ, 1906)



Актриса Ю. Шостаківська (1914)



Актриса О. Зініна (1904)



Актор І. Загорський у ролі Діда-мельника із вистави «Казка старого млина» С. Черкасенка (1909, перше виконання)



Актор М. Садовський у ролі Б. Хмельницького – («Богдан Хмельницький» М. Старицького, 1906)



Актор В. Юрчак  
(Львів, 1912)



Актриса М. Дикова в ролі Оксани  
(«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
М. Кропивницького, труп О. Суходольського, 1905)



Актриса М. Маньківська в ролі Терпелихи  
(«Наталка Полтавка» І. Котляревського, 1913)





Актриса Г. Борисоглібська в ролі  
Стехи у виставі «Назар Стодоля»  
Т. Шевченка (1916)



Актриса Г. Кохановська (1907)



Актор П. Карпенко в  
ролі Подорожнього  
(«Зимовий вечір»  
М. Старицького,  
1914)



Актриса Г. Затиркевич-Карпинська (1919)



Актриса М. Заньковецька (1916)



Актриса Д. Шевченко  
(1906)



Драматург, актор, громадський діяч В. Потапенко (1904)



Драматург і організатор Гуцульського театру Г. Хоткевич (Гнат Галайда, 1916)



Актриса Г. Борисоглібська в ролі Шкандибихи («Лимерівна» Панаса Мирного, 1909)



Актор і режисер Ф. Левицький у ролі Гордія («Доки сонце зійде...» М. Кропивницького, 1903)



Командор – М. Садовський  
(«Камінний господар»  
Лесі Українки, Київ, 1915)



Театральна труппа М. Садовського (1906)

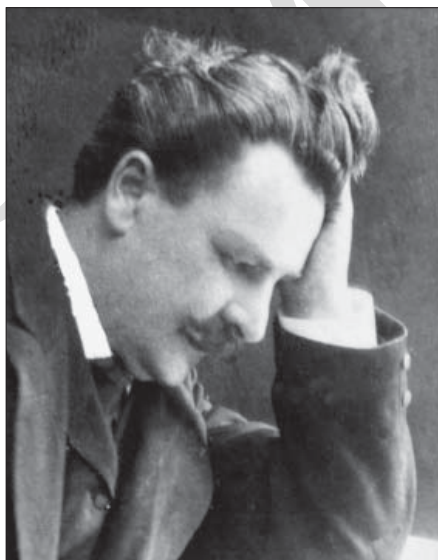




Антрепренер, режисер, актор і громадський діяч О. Суслов (1913)



Драматург, актор і громадський діяч К. Ванченко (1914)



Режисер, актор, громадський діяч та антрепренер О. Суходольський (1912)



Актор і громадський діяч В. Юрчак (Львів, 1913)



Трупа М. Кропивницького: В. Розсудов-Кулябко, Л. Манько, І. Загорський, Ф. Туманов, П. Карпенко, Г. Рафальський (1907)



Актор С. Глазуненко в ролі Андрія («Хмара» О. Суходольського, 1915)



Драматург, актор і громадський діяч Л. Манько в ролі Ілька («Чорноморці» М. Старицького, 1907)





Сцена з вистави «Мазепа» Ю. Словацького (Театр М. Садовського у Києві, 1916)



Актриса і громадський діяч К. Рубчакова (1918)



Єлена – К. Рубчакова, Іво – Л. Курбас («Буря рівнодення» І. Войновича, 1914)



Гуцульський театр  
(1914)



Гуцульський театр,  
музична частина  
(1916)



Гуцульський театр  
під художнім керів-  
ництвом Г. Хоткеви-  
ча (1915)

## РОЗДІЛ II

### ТЕАТР У РОКИ НАЦІОНАЛЬНИХ РЕВОЛЮЦІЙ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ (1917–1922)

Лютнева революція, падіння царизму 27 лютого 1917 р. сколихнули українське суспільство, викликали революційне піднесення, прагнення широких народних верств розпочати створення органів державної влади. Виникнення в Петрограді Тимчасового буржуазного уряду, який намагався проголосити себе правонаступником царизму, не завадило українцям сформувати свій національний уряд – Центральну Раду, з ініціативи Товариства українських поступовців, лідерами якого були М. Грушевський, С. Єфремов, С. Петлюра, В. Винниченко.

Значення політичних подій для історії українського театру, крім створення очевидних передумов розвитку національної культури, увиразнюється, зокрема, тим, що Головою Центральної Ради обрали видатного вченого-історика М. Грушевського, а заступниками – відомого письменника, драматурга і політичного діяча В. Винниченка, ученого-літературознавця С. Єфремова та театрального критика й редактора С. Петлюру, так що найвищі керівники молодої української держави значною мірою склалися з театралів. Влітку Центральна Рада видала Перший універсал, яким офіційно проголошувалися українське відродження й автономія України в складі Росії. Відразу за Першим опублікувала Другий універсал, що також підтверджував національно-територіальну автономію України в складі Росії, декларував шлях розвитку держави, а невдовзі – і Третій універсал.

Восени було проголошено Українську Народну Республіку, що закликала народи і держави до підписання загального миру без будь-яких анексій та контрибуцій. Наприкінці січня 1918 р. Центральна Рада видала Четвертий універсал, який передбачав повну незалежність України і формування національної культури. У напружених умовах непримиренної політичної боротьби та громадянської війни, жорсткого опору перших українських урядів поневоленню України більшовицьким режимом формувалося нове національне театральне мистецтво.

Влітку 1917 р. засновано перший державний український театр – Український національний театр, який згодом підтримував уряд Української Держави гетьмана П. Скоропадського. Створення й успішна творча діяльність театру припадали на строкатий і напружений театральний сезон 1917/18 р. у Києві.

Поряд із новоствореним театром, покликаним утверджувати національну самосвідомість і культуру, новий український репертуар і традиції, продовжували працювати Перший стаціонарний театр М. Садовського і новаторський, експериментальний «Молодий театр» Леся Курбаса, Міський оперний, в якому художнім керівником був «кумир київських меломанів», прем'єр московського Великого театру Л. Собінов, а невелику балетну трупю очолював легендарний танцівник і хореограф М. Мордкін, учасник першого паризького «Російського сезону» С. Дягілева й американських гастролей А. Павлової, прем'єр балету Большого театру, який тісно співпрацював із Лесем Курбасом у «Молодому театрі», ведучи щоденний екзерсис із акторами і ретельно розробляючи пластичну партитуру Курбасових вистав.

Продовжували діяти російський театр «Соловцов», опереткові гастролери, окремі мандрівні театральні трупи, кабаре, шантани, акторські клуби, модерні студії вільної пластики за системами А. Дункан, Ж. Далькроза, Ф. Дельсарта, балетні школи-студії Б. Ніжинської та І. Чистякова й прими-балерини О. Гаврилової.

Строкате й галасливе мистецьке життя, влучно назване Г. Веселовською «театрально-мистецьким калейдоскопом Києва 1917–1918–1919 рр.»<sup>1</sup>, відбувалося в жорстоких, сповнених драматизму умовах тогочасної соціокультурної реальності та непримиренної політичної, часто-густо збройної боротьби, наполегливих прагнень національних урядів відстояти суверенітет України, протистояти наступам більшовицьких загонів, денікінців, білополяків, німецьких окупантів, спробам «червоного командира»-нелюда М. Муравйова, котрий намагався залити кров'ю Київ, в умовах гострої боротьби дрібнобуржуазних, ортодоксально-націоналістичних, монархічних, соціалістичних, анархічних партій. Не сприяли стабільності й зміни урядів. Після недовгого правління Центральної Ради настав короткий час Гетьманщини на чолі з гетьманом П. Скоропадським, який відкрив два університети у Києві та Кам'янці-Подільському, 150 українських гімназій і тисячі шкіл, національні хор і оркестр, бібліотеку й архів, Академію мистецтв й Українську академію наук, яку очолив В. Вернадський, підтримав Національний театр. Потім діяв уряд Директорії, утвореної В. Винниченком і С. Петлюрою, а з лютого 1919 р. на багнетах Червоної армії встановлюється більшовицька влада, яку влітку на чотири з половиною місяці перервали війська генерала А. Денікіна окупацією Києва. «О, дев'ятнадцятий рік поразок і перемог, кривавий рік історичних баталій і нелюдських битв, критичний по силі, незламний по волі, клятий і ніжний, наріжний і вузловий, безсонний дев'ятнадцятий рік», – писав про грізний час громадянської війни в романі «Вершники» Ю. Яновський.

<sup>1</sup> *Веселовська Г.* Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм). – К., 2006. – С. 275.

Перше п'ятиріччя історії української сценічної культури після Лютневої революції та його мистецька вершина – 1919 р. – відіграли особливо значну роль у становленні всіх жанрів національного театрального мистецтва і формуванні його режисури й акторства, що стали міцним фундаментом майбутнього творчого поступу, розширення репертуарних обріїв й утвердження власного репертуару, побудованого на новітній українській драматургії. Відомі вчені, літератори та митці з «революційної» Росії, зокрема охопленої «червоним терором» Москви й Петрограда, що переживали глибоку економічну кризу, тікали від більшовиків та їхнього «воєнного комунізму», холоду й голоду на Україну, насамперед до злотоверхого Києва, що приваблював багатобарвним й інтенсивним культурним життям, новітніми віяннями буржуазної демократії, затишною гостинністю. Так, до Києва потрапили видатні діячі російської сцени Л. Собінов, М. Мордкін та його партнерка, прима-балерина Великого театру М. Фроман, режисер-авангардист і драматург-експериментатор М. Євреїнов, ідеї якого вплинули на Л. Курбаса, як наприкінці 1918 р. навіть запросив його до «Молодого театру», плануючи доручити постановку екстравагантної «Саломеї» О. Уайльда.

Репертуар українських театрів означеного п'ятиріччя складала зарубіжна та російська драматургія, п'єси В. Винниченка, Лесі Українки, О. Олеся, а також національна класика. Сам Л. Курбас, вибудовуючи репертуарну афішу «Молодого театру», орієнтувався на світову класику й нову українську драматургію, наголошуючи у своїй програмній статті, вміщеній у київській «Робітничій газеті» від 23 вересня 1917 р.: «Наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки».

Театральний сезон 1918/19 р. колектив, згуртований і виплеканий Лесем Курбасом, відкрив 16 листопада грандіозною виставою «Едіп-цар» Софокла в щойно відремонтованому й добре обладнаному меценатом К. Мілорадовичем власному приміщенні на Прорізній вулиці. Захоплюючись стилістикою й естетикою давньогрецького театру, Лесь Курбас, який сам грав роль Едіпа, торував шляхи нового українського театру європейського масштабу, виховував нових універсальних акторів, яким мали бути підвладні різні стилі, жанри і метафорично-образне мислення, заперечуючи побутово-приземлені традиції, залучаючи до співпраці М. Мордкіна, котрий наповнював дію виразною, експресивною пластикою, і сценографа-новатора А. Петрицького. Нова режисура формувала нових акторів-молодотеатрівців, випускників музично-драматичної школи М. Лисенка, які «в прискореному темпі проходили увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії й Європи в перші 20 років XX століття»<sup>2</sup>, – писав згодом відомий театральний критик, у минулому молодотеатрівець, Й. Шевченко.

Неабиякого значення Лесь Курбас надавав пластичній виразності актора, який мав віртуозно володіти своїм тілом, чітко виконувати кожний жест, кожну скульптурно завершену позу; хореографічному малюнку мізансцен героїв, які органічно поєднували в ритмічно організовані масові композиції, побудовані за принципами поліфонії та симфонізму. М. Мордкін через багато років, працюючи в США й організовуючи «Американ балле тієрт», 18 груд-

<sup>2</sup> Шевченко Й. Молодий театр // Барикади театру. – 1923. – № 2–3. – С. 10.



ня 1929 р. писав до М. Фроман, очільниці югославського балету: «Пам'ятаєш гостинний Київ, нашу співпрацю з модерним режисером Курбасом, який брав участь у моїй виставі “Азіаде” й умовив викладати для його артистів пластику за системою Франсуа Дельсарта і класичний екзерсис. У його театрі працювали фанати сцени, захоплені танцем, готові танцювати сучасні балети й репетирувати і вдень, і вночі. Режисер виявився першокласним майстром, ставив драму як балет, кожний крок, жест розробляв і відшліфовував до ідеалу. Такої вишуканої режисури я не зустрів ні в Москві, ні в Парижі, ні в Америці. Таке не забудеш, бо тут так ретельно і захоплено не звикли працювати»<sup>3</sup>.

Іншим шляхом до утвердження художньої досконалості, режисерського професіоналізму йшов у цей складний час ще один майстер українського театру – уславлений корифей П. Сакаганський, котрий майже паралельно з Курбасовим «Едіпом-царем» поставив у Народному театрі трагедію Ф. Шиллера «Розбійники», прем'єра якої відбулася 11 жовтня 1918 р. Високий гуманістичний пафос, пристрасний заклик до боротьби з тиранами, наснажений ідеями утвердження свободи та рівності, пролунали в сповнених драматизму і численних труднощів соціально-політичних ситуаціях тогочасного Києва особливо схвилювано й виразно.

Продовжувач психологічно-соціальних принципів, які утверджував в інтерпретаціях драматургії І. Карпенка-Карого, в яких блискуче грав головні ролі, він у постановці «Розбійників» спирався на романтичну традицію рідної сцени, співзвучну режисерській та акторській творчості М. Садовського, підтримуючи, успішно розвиваючи її й одночасно полемізуючи з нею. Підкреслений романтичний пафос, патетику й експресивність шиллерівської трагедії П. Сакаганський суттєво доповнив психологічно правдивою розробкою характерів героїв, подихом революційної боротьби, що ламає стару соціальну систему; він послідовно утверджував бунтівні настрої студентського братства на чолі з поборником свободи для всіх юним і палким Карлом Моором, якого натхненно і психологічно переконливо грав Б. Романицький.

Переосмислюючи разом із молодим актором постать Карла Моора, який справу боротьби за свободу поєднував із моральними принципами, режисер і вихований ним артист показали на сцені не бунт самотнього романтичного бунтівника, а протест беззавітно відданого спільній боротьбі відчайдушного юнака, оточеного не грабіжниками-розбійниками, а своїми відданими друзями-студентами, які поділяють його революційні, бунтарські погляди.

П. Сакаганський у власній постановці «Розбійників» гранично правдиво грав підступного і жорстокого Франца Моора, ретельно розробляючи найменші психологічно-емоційні нюанси ролі, всі пластичні деталі мізансцен, вражаючи багатством темброво-інтонаційних відтінків. Розкриваючи різні грані складного характеру старіючого самовдоволеного Франца, проникливо відтворюючи всю гаму почуттів і настроїв свого персонажа, актор і режисер по-своєму проголошував вирок індивідуалістичному світогляду, психологічно ускладнюючи постать внутрішньо суперечливого шиллерівського героя.

<sup>3</sup> *Мордкин М.* Письма из-за океана. Воспоминания. Рукопись // Фонд артистов Большого театра СССР (зарубежных). – Центральный державный архив литературы и искусства РСФСР (ЦГАЛИ СССР). – Инв. № 13171, од. зб. 352, арк. 31–32.



Органічно вводячи чітко розроблену структуру вистави, поєднуючи мізансцени персонажів із народними сценами, зокрема в корчмі та Богемських лісах, П. Саксаганський вибудовував багатопланову, поліфонічну за своїм пластичним рішенням, пройняту чітким темпоритмом, музикальністю постановку, по-новому використовуючи й розвиваючи принципи притаманного М. Садовському «великого стилю».

Київський критик І. Александровський у статті «Український театр», надрукованій 24 жовтня 1918 р. в газеті «Последние новости», захоплено відгукнувся про злагоджений акторський ансамбль і високопрофесійну режисуру «Розбійників» та наголосив, що П. Саксаганський «зумів створити ансамблюву стрункість у виконанні, вдихнути “живу душу” в масу, зробити її яскравою, красивою і стильною. Режисерові вдалося створити з масових сцен живі та мальовничі групи, а з окремих персонажів цих груп – живих людей, сповнених своєрідних індивідуальностей, режисер досяг того, що всі епізодичні ролі “з натовпу” виконуються чітко і змістовно».

Властива українській сценічній традиції яскрава театральність, емоційна наснага, музикальність по-своєму виокремлювалися в цій постановці, в усіх її складових: і в романтично-піднесеній пластиці акторів, і монументальних, вирішених у пишному бароковому стилі декораціях, і загальному, позначеному рисами експресії настрої. Створений ним багатогранний, психологічно достовірний образ Франца Моора аж ніяк не нагадував «лиходія» провінційної сцени, а підносився актором і режисером до соціального узагальнення, уособлюючи представника старого, приреченого революцією світу свавілля і насильства. Через багато років, формулюючи принципи акторського мистецтва, які послідовно утверджував і в «Розбійниках», і в наступних постановках, П. Саксаганський наголошував у «Думках про театр», що «творчість артиста полягає в тому, щоб своїм мистецтвом доповнити образ автора і зіграти свою роль так, щоб потрібний тип розкрився перед глядачем у повній своїй сутності»<sup>4</sup>.

Детально створюючи розроблені режисерські партитури своїх вистав, він думав про співзвучність постановки часові, настроям і проблемам глядацької аудиторії, про що писав у своїй спробі дослідження його учень, артист Народного театру Л. Олесь, відзначаючи, що «постановка і режисерська робота П. К. Саксаганського над “Розбійниками” цікава не тільки з боку сценічної трактовки, акторського виконання, а тієї громадянської думки, творчої атмосфери, яку створило українське громадянство, літератори та артистичні кола Києва, відчувачи її актуальність і співзвучність революційному часу»<sup>5</sup>. Наголосимо, що і «Розбійники», і Курбасів «Едіп-цар» з'явилися в час існування Української держави (з кінця квітня до середини грудня 1918 р.). Новий український театр, примхливо та своєрідно поєднуючи модерні пошуки й психологічно-реалістичні традиції, протистояв антигуманістичним тенденціям і політичному хаосу, прагнучи своїм високохудожнім мистецтвом

<sup>4</sup> Александровский И. Украинский театр // Театральная жизнь. – 1918. – № 29. – С. 11.

<sup>5</sup> Олесь Л. Режисура на українській сцені. Нотатки // ДМТМК України. – Інв. № 5028, од. зб. 198, арк. 241.

служити суверенній Україні, творити сценічну культуру європейського рівня, сміливу за образним рішенням, пройняту ознаками театральності, «красивою і стильною».

Л. Курбас у «Молодому театрі», а П. Саксаганський у Народному театрі, яким керував у 1918–1922 рр., по-різному, але однаково високопрофесійно, самовіддано й майстерно формували нову українську режисуру (молодотетатрівську школу пройшли молоді Г. Юра, М. Терещенко, В. Василько) і нове покоління майстрів національного акторського мистецтва. Молодь у театрі П. Саксаганського виховувалася і навчалася поруч із видатними акторами старшого покоління – М. Заньковецькою, Г. Затиркевич-Карпинською, Л. Ліницькою, І. Замичковським, які не тільки продовжували традиції театру корифеїв, зокрема утверджували психологічно-соціальну правду, побутову достовірність і громадянськість, але й розвивали, оновлювали, збагачували їх.

Разом із Б. Романицьким у «Розбійниках» був задіяний і П. Саксаганський, котрий залишався взірцем і прикладом акторської майстерності й високого професіоналізму. Видатний актор І. Мар'яненко, прем'єр театру М. Садовського, згадував: «уже в похилому віці П. Саксаганський прекрасно зіграв роль Франца. Цю складну роль він показав у філігранній розробці кожної деталі, кожного внутрішнього поштовху, кожного пластичного вияву при великому внутрішньому емоційному напруженні і зовнішній стриманості. Особливо вразили мене сцени, коли Франца мучили кошмари, та фінальна, коли він вішався на шнурку, закинутому за спинку крісла, спиною до глядачів, досягаючи трагедійних вершин сценічного мистецтва»<sup>6</sup>.

Переосмислюючи і творчо використовуючи принципи соціально-психологічного напрямку українського акторства і новітньої реалістичної режисури, П. Саксаганський втілював це як у «Розбійниках» Ф. Шиллера, так і в «Уріелі Акості» К. Гуцкова, де поруч із Б. Романицьким грала М. Заньковецька. Лесь Курбас виховував українського європейського, універсального актора-інтелектуала, який мав би володіти всіма стилями і жанрами світового театру, природою національної сцени. Уславлений актор вів нове покоління артистів відповідно до власної концепції: «йти до Європи і до самих себе», тобто джерел рідної культури, спираючись на західноєвропейську драматургію, в усьому її жанровому та стильовому розмаїтті.

На різноманітних за формою і сценічними рішеннями творах зарубіжної драматургії формувалося і зростало нове покоління режисерів й акторів та вдосконалювалися майстерність і професіоналізм ветеранів, що було пов'язано з настійними прагненнями до «європеїзації», до опанування не так давно забороненого світового репертуару. Намагаючись утвердитися в режисурі, Г. Юра, на той час початківець у цій складній професії, поставив у «Молодому театрі» такі різні за стилістикою західноєвропейські п'єси, як «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана і «Кандід» Б. Шоу, а також модерні твори росіянина Л. Андрєєва «Мысль» й українця В. Винниченка «Гріх», що було для нього незаперечною школою, а повсякденна співпраця з Лесем Курбасом не могла не вплинути на професійне становлення майбутнього керівника театру ім. І. Франка.

<sup>6</sup> Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. – К., 1964. – С. 176.

Упродовж пореволюційного п'ятиріччя в репертуарі згаданих і новостворених театрів з'явилися п'єси Г. Гауптмана, М. Гальбе, Ф. Грільпарцера, Г. Зудермана, Ж.-Б. Мольєра, постановники і виконавці яких намагалися надати цим творам «революційного» змісту. Лесь Курбас і П. Саксаганський, прагнучи утвердити високі гуманістичні й естетичні цінності, планували втілити трагедії В. Шекспіра. Ідеї «європеїзації» української сцени захоплювали більшість акторів і режисерів, які щиро намагалися доторкнутися до світових шедеврів, вирішити незнані творчі завдання.

А яке місце в складних процесах історичного поступу національного театру посідала українська драматургія? Як виконували митці сцени курбасів заклик іти не лише до Європи, але й «до самих себе»? На початку творення національної театральної культури, після Лютневої революції, українська драматургія не могла не посісти провідне місце в репертуарі, відповідно до програмних декларацій і щирих прагнень керівників і акторів усіх колективів, – на афіші «Молодого театру» значилися твори Т. Шевченка, О. Олеся та В. Винниченка. Народний театр культивував традиційну українську драматургію, тактовно оновлену режисерськими й акторськими трактуваннями. Національний театр, наслідуючи репертуарні пошуки М. Садовського й І. Мар'яненка, ставив п'єси О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка. Державний драматичний звертався до драматургії Лесі Українки й Олександра Олеся.

Співзвучною естетичним програмам П. Саксаганського була плідна режисерська творчість учня К. Станіславського, вихованця МХАТу, прибічника «психологізації» О. Загарова та його вихованця М. Тінського в Державному драматичному театрі, перейменованому 1919 р. в театр ім. Т. Шевченка. Прагнучи до оновлення і «мхатизації» української сцени, до утвердження соціально-психологічної правди, успішно втілюючи «Ткачів» Г. Гауптмана і п'єси про події французької революції («Зелений папуга» А. Шніцлера, «Білі гвоздики» А. Доле, «Свобода» М. Портшера), О. Загаров значну увагу приділяв створенню національного репертуару. Важливим і принциповим для всієї української сценічної культури були постановки драматургії Лесі Українки «На руїнах», «На полі крові», «Вавилонський полон», емоційно-правдиво й піднесено здійснені О. Загаровим та М. Тінським, «Оргія» та «Адвокат Мартіян», стильно й вишукано інтерпретовані К. Бережним, що розвивали твердження про «несценічність» творів геніальної поетеси. Започаткував роботу театру над пошуками розкриття філософського змісту й образної багатозначності творів поетеси режисер-модерніст Б. Кржевецький, поставивши 1918 р. вишукану й авангардистську версію драми-феєрії «Лісова пісня».

Українська драматургія, що на початку століття дала чимало оригінальних і вартісних творів й імен, після Лютневої революції відчутно уповільнила свій розвиток, майже не сприяючи театрам у розширенні діючого репертуару. Відомий політичний, державний і літературний діяч, талановитий драматург В. Винниченко впродовж 1917–1921 рр. написав драму «Панна Мара» (1917) і актуальну п'єсу «Між двох сил», яку поставив Перший стаціонарний театр М. Садовського, показавши її в Кам'янці-Подільському, а також драму «Гріх», одна з найбільш художньо досконалих п'єс В. Винниченка, за висловами критиків, яку на сцені київського «Молодого театру» втілив Г. Юра. П'єсу

«Гріх» Г. Юра ввів до репертуару театру ім. І. Франка, створеного ним 1920 р. У 1921 р. з'явився новий варіант Винниченкової соціально-психологічної мелодрами «Закон», перекладеної згодом на інші мови.

У 1917 р. Л. Старицька-Черняхівська написала драматичний етюд «Останній сніг», роботу над яким розпочав М. Садовський, що разом із частиною колективу свого театру виїхав із Києва. Саме в цей час він поставив і актуальну драму Лесі Українки «Бояриня». Драматургічна творчість Л. Старицької-Черняхівської вміщує також сценічну обробку драми «Милість божа» і трагедії О. Барвінського «Павло Полуботок», в якій вона вкотре звернулася до проблематики запорозького козацтва і життя його гетьманів. У 1919 р. дебютував недавній випускник Московського комерційного інституту, майбутній відомий український драматург і театрознавець Я. Мамонтов, який у часи революційної боротьби, громадянської війни і гострих політичних баталій підіймав злободенну тему відповідальності митця перед суспільством у своєрідній п'єсі «Над безоднею», а 1921 р., викладаючи в Харківському політехнічному інституті, запропонував театрам самотвотну п'єсу «Веселий Хам».

Стосовно творів сучасної драматургії, театри найчастіше зверталися до модерних, пройнятих експресивною наснагою, психологічно імпульсивних п'єс В. Винниченка, робота над якими відчутно активізувала режисерські й акторські пошуки. Особливо інтенсивно та в різних напрямках шукав й експериментував Лесь Курбас разом із молодими режисерами «Молодого театру», кожна вистава якого, за свідченням курбасового учня, актора-молодотеатрівця і згодом видатного режисера В. Василька, «була опануванням якогось нового театрального плану і стилю (нового для українського театру, звичайно). Чистота стилю вважалася основою основ. Молодотеатрівці прагнули опанувати постановочну культуру інших театрів світу, в тому числі й російського, але уникали сліпого наслідування кого б то не було. Ішли своєю дорогою, своїми шляхами»<sup>7</sup>. Створюючи новий український театр, усі новонароджені колективи наполегливо шукали власні сценічні форми, власні шляхи, утверджуючи художню самотвотність і національну самосвідомість, подекуди помиляючись, збиваючись на перехресні стежки, але в розбурханому революцією Києві, русифікованому і міщанському, почували себе патріотами рідної культури. Сміливий експериментатор, згодом відомий режисер М. Терещенко згадував той початковий період формування театральної культури: «Це були часи зародження нового українського театру, часи його дитинства, а ми були його дітьми. Не однакові, різні. Серед нас були і мазані діти, і бешкетники, які розбивали собі носи. Та хто може відмовитися від свого дитинства? Ми росли разом з нашим театром. Він мужнів, мужніми були й ми»<sup>8</sup>.

Ця справедлива оцінка складної, суперечливої ситуації першого п'ятиріччя формування національного сценічного мистецтва стосувалася не лише сміливих шукань «Молодого театру», який, безперечно, був особливо активним і наполегливим в утвердженні нової режисури і вихованні сучасного європейського високоосвіченого акторства, але й усіх театрів, що намагалися втілювати власні творчі програми.

<sup>7</sup> Василько В. Театру віддане життя. – К., 1984. – С. 133.

<sup>8</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1969. – С. 83.

У серпні 1918 р. колектив «Молодого театру» виїхав на гастролі до Одеси, під час яких Лесь Курбас продовжував проводити студійні заняття і показав дві прем'єри – «У пущі» Лесі Українки та «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, які київський глядач побачив у грудні. Одесити, добре знайомі з виступами корифеїв і мандрівних театральних труп, побачили принципово новий модерний український театр європейського рівня з першокласною різноманітною, оригінальною режисурою і блискучим молодіжним високопрофесійним акторським ансамблем, вишколеним, пластичним, музикальним, готовим до віртуозного виконання найскладніших сценічних завдань. Одеська публіка і сувора, амбітна й дуже вимоглива до гастролерів преса вітали народження новаторського, інтелігентного театру. Тріумфальні гастролі довели щедрю багатогранність, сучасність форм і виразових засобів сформованого новими художніми режисерськими принципами перспективного театрального колективу, дали насагу для сміливих подальших творчих пошуків, загострили увагу на певних проблемах і завданнях.

У лютому 1919 р. в Києві відновлено більшовицьку владу, яка, незважаючи на тяжкі умови громадянської війни й економічно-політичної кризи, почала активно і жорстко втручатися в театральне життя: націоналізувала театри, вивішувала на їх приміщеннях червоні прапори, скеровувала діяльність колективів «на службу революції», підкоряла репертуар новим вимогам, визначеним ідеологами більшовиків, замінювала антрепренерів комісарами, акторами, режисерами. Комісаром усіх київських театрів було призначено видатного російського та грузинського режисера К. Марджанова (Коте Марджанішвілі), а головним комісаром і головою Всеукраїнського музичного комітету та директором міського оперного театру – славетного російського артиста Л. Собінова. Відповідно до наказу Головного управління мистецтв і національної культури про націоналізацію київських театрів «Молодий театр» переіменовано на «Перший Молодий театр Київської Ради робітничих депутатів». У зв'язку з тим, що театральні зали заповнив новий глядач – робітники заводів і фабрик, червоноармійці, всім театрам, «які відвідують червоне козацтво і робітництво», Головне управління наказало «подавати перед початком вистави глядачам і слухачам пояснення про зміст п'єси, з якого вона життя, з яких часів і яку вона має культурно-освітню цінність»<sup>9</sup>.

Державний драматичний театр одержав назву «Перший державний драматичний театр УРСР ім. Т. Шевченка». Проте директивне втручання нової влади цим не обмежалося – два зовсім різні за творчою програмою й естетикою колективи волонтаристським наказом були об'єднані в один театр. Таке безпідставне і безглузде об'єднання цинічно обгрунтували тим, що утримувати два українські театри не вистачає державних коштів. Однак обидва колективи, очолювані Л. Курбасом і О. Загаровим, продовжували працювати самостійно, втілюючи програми і настанови керівників, намагаючись виконувати директивні вказівки влади про наближення вистав до революційної проблематики, вводити до репертуару твори, співзвучні ідеям революції.

<sup>9</sup> Наказ про націоналізацію театрів ГУМ // Театральная жизнь. – 1918. – № 3. – С. 12.

Леся Курбас, не відмовляючись від власних планів і готуючись до постановки трагедії В. Шекспіра «Макбет», публічно виголосив загальну думку колективу і свою концепцію, наголошуючи: «ми засобами театру боремося проти тиранії, проти властолюбства, проти претендентів на престол. Усі ці денікіни, врангелі, ціла зграя “батьків-атаманів” тягнуться до влади, ціною крові народу хочуть її здобути. Своєю виставою ми мусимо викликати асоціації з сьогоднішніми подіями, викликати думки, потрібні сучасності»<sup>10</sup>. Бажання творити революційне сценічне мистецтво виявлялося і в спробах організації нових театральних колективів, до яких долучалися і молодотеатрівці, беручи активну участь у створенні революційного театру мініатюр «Льох мистецтв», покликаною виставляти «синтетичні камерні вечірки поезії, музики, пластики, театральних інсценівок» й артистичного клубу «Веснянка», а Леся Курбас очолив творення першого в історії національної сценічної культури музичного театру – Української музичної драми, мріючи вперше втілити на сцені лисенковий шедевр «Тарас Бульба».

Більшовицька влада все активніше втручалася в діяльність митців і театральних колективів, адже в коло їхніх «політичних» й «ідеологічних» інтересів потрапляли театри мініатюр, артистичні кав'ярні, мистецькі клуби, зокрема популярний ХЛАМ (Художники. Літератори. Артисти. Музиканти), а для «Льоху мистецтв» молодотеатрівці під керівництвом Леся Курбаса підготували імпрезу за поезіями П. Тичини, де поруч із лірично-романтичними «Сонячними кларнетами», у режисерських рішеннях яких поєднані ритмізована пластика, музика і розспіване слово, з'явилися інсценізації революційно-героїчних віршів, насамперед «На майдані коло церкви революція іде...».

Всеукраїнська рада мистецтв навесні 1919 р. оприлюднила Звернення до театрів, письменників, режисерів й акторів, вимагаючи створення сучасних героїчних вистав і за змістом, і за формою, наголошуючи, що «сьогодні міняються форми творення мистецтва, яке відтепер належить народові і має бути масовим, а самі митці мусять бути новими прохідцями, сміливо розкривати завісу над містами, вулицями, майстернями, базарами, казармами. Ми зовемо до нових легенд боротьби, оповитої димом повстань і революції, до поеми вуличних людських морів і до захопленої музики роботи [...], але зараз же, угадуючи дух світового пульсу, ми будемо запрошувати в музиканти і поети першого смільчака з революційної вулиці...».

Це звернення, сповнене псевдопатетики і прямих вказівок на творення «революційного мистецтва», співзвучного «світовому пульсу», до створення якого закликали «смільчаків з революційної вулиці», надруковане в Харкові в столичному бюлетені «Пути творчества» (1919. – № 1–2. – с. 3), невдовзі виявилось співзвучне гаслам ідеологів Пролеткульту, виразниками якого були футуристи і представники ортодоксальних «лівих» течій мистецтва, ігноруючи принципи високого професіоналізму, сміливого художнього експерименту і пошуку, без яких не можна було творити високоякісну національну театральну культуру.

За дослідженнями Г. Веселовської, на сторінках одного з перших українських радянських мистецьких часописів «Мистецтво» (редагованого футу-

<sup>10</sup> Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет. – 1919. – № 1. – С. 120.



ристами Г. Михайличенком і М. Семенком, у рамках якого Л. Курбас, А. Петрицький, Г. Нарбут), починаючи з весни 1919 р. висвітлено різні аспекти теорії пролетарського мистецтва і надруковано статті, написані під впливом лівих, відверто формалістичних теорій. Серед надрукованого 1919 р. – програмні статті Г. Михайличенка «Пролетарське мистецтво», В. Еллана-Блакитного «До проблеми “пролетарського мистецтва”» та перші вульгарно-соціологічні розробки ідеолога класової теорії мистецтва В. Коряка.

В умовах, сповнених драматизму і непримиренної військово-політичної боротьби, економічної розрухи та жорстокої громадянської війни, український театр у перше п'ятиріччя після Лютневої революції брав все активнішу і вагому участь у становленні національної художньої культури, став пліч-о-пліч з усією мистецькою інтелігенцією у протистоянні більшовицькій владі, наступам денікінців та білополяків. У складних соціокультурних процесах працювали, припиняли творчу роботу і знову відроджували свою діяльність різні, часом протилежні за естетичними принципами та художніми програмами колективи, починаючи від народженого національними революціями й урядами Національного театру, Народного і Державного драматичного, експериментального новаторського «Молодого театру» Леся Курбаса, у надрах яких разом із співзвучним сучасності репертуаром формувалися нова режисура й молоде акторство, сценографія, театральна критика і театрознавча думка, незнані раніше сценічні жанри і форми.

Розширюючи діючий репертуар за рахунок нової української драматургії, насамперед модерних, пройнятих експресією п'єс В. Винниченка та перекладної західно-європейської драми, театри боролися з провінціалізмом, недостатнім професіоналізмом, старими традиційними трафаретами і побутово-натуралістичними штампами. Слідом за Лесем Курбасом і вихованими ним молодотеатрівцями, а також корифеями національної сцени П. Саксаганським й І. Мар'яненком формувалося нове режисерське покоління, до якого входили першопроходці різного віку й естетичних переконань, постановочних манер і почерків, серед яких вирізнялися Г. Юра, М. Терещенко, мхатівець О. Загаров і його вихованці М. Тінський та К. Бережний, ініціатор синтезу театального мистецтва із цирком, кабаре і мюзик-холлом Б. Глаголін, який прагнув започаткувати в Україні ортодоксально «лівий», «циркізований» театр, поставивши в Харкові й Одесі «Лілолі» Р. Роллана під назвою «Карнавал».

У строкатих режисерських пошуках народжувалася не лише нова українська режисура, у театальному процесі поступово набувши лідерства, але й національна акторська школа, що упевнено йшла до визначення власного художнього обличчя і професіоналізму різними шляхами, продовжуючи або відкидаючи досвід і традиції класичного театру корифеїв, намагаючись поновому грати в сучасних, модерних п'єсах і західноєвропейській спадщині. У жовтні 1918 р. в «Народному театрі» критик І. Александровський у статті «Український театр» наголошував у рецензії на прем'єрі «Розбійників» Ф. Шиллера в постановці П. Саксаганського: «Раніше треба створити нову породу українських акторів, а потім уже прагнути до запровадження європейської класики на українській сцені»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Александровский И. Украинский театр. – С. 11.

Найкращі вистави різних театрів цього періоду і насамперед прем'єри «Молодого театру» промовисто доводили, що «нова порода» українського акторства зростала і формувалася, вияскравлюючи могутні таланти Курбасової дружини В. Чистякової, Л. Гаккебуш, А. Бучми, Б. Романицького, Г. Юри, О. Ватулі, П. Самійленко та Й. Гірняка.

«Нову породу національного акторського мистецтва» різні за естетичними принципами, методиками виховання, прийомами та методами репетиційної роботи режисери формували по-різному, шукаючи індивідуальний підхід до утвердження творчої особистості кожного артиста. Несхожі за своїм режисерсько-постановочним почерком Л. Курбас, Г. Юра, М. Терещенко, П. Саксаганський, О. Загаров, Б. Глаголін різними, часто протилежними шляхами вели акторів до правдивого сценічного втілення людських почуттів, до переконого втілення життєвих подій та психологічних ситуацій, водночас демонструючи різноманітні стилі, жанри, виразові прийоми та зображальні засоби українського режисерського мистецтва, яке тільки-но утворювалося як вирішальна складова сценічної культури, доводячи свою щедрі багатоманітність. Перше п'ятиріччя нового українського театру, інтенсивний і складний процес становлення якого розпочався й активізувався після Лютневої революції, дало національній сцені когорту артистів «нової породи» – синтетичних, універсальних, інтелектуальних й інтелігентних, спроможних вправно виконувати найнесподіваніші завдання режисерів-постановників.

Пліч-о-пліч із режисерами й акторами самоутверджувалася сценографія, пошуки й експерименти якої своєрідно віддзеркалювали все розмаїття течій і напрямів сучасного образотворчого мистецтва від натуралізму й етнографізму до футуризму, різних відтінків авангардизму та модернізму і конструктивізму. Сценографія була покликана не тільки допомагати режисерові відобразити візуально-образотворче тло сценічних подій, іноді підіймаючись до створення образного рішення вистави, а насамперед суттєво допомагати актору, сприяючи якнайповнішому виявленню його творчих можливостей. Поняття «сценографія» наприкінці 10-х – на початку 20-х рр. XX ст. ще не існувало, його замінювали поширеними тоді визначеннями – «сценічне оформлення», декорації, хоча такі велетні декораційного мистецтва, як А. Петрицький, В. Меллер, М. Драк, В. Кричевський давали блискучі зразки сценографічного пошуку, часом відігравали функціональну роль. Леся Курбас наголошував, що декорації не прикрашають, вони не є ілюзornoю картиною обстановки – це трамплін для актора. Декорації, станки мають обслуговувати актора, себто створювати йому такі умови на сцені, щоб він міг якнайзручніше провадити свої завдання (які сформулював для нього режисер-постановник).

Становлення нового українського театру відбувалося в тяжких, сповнених драматизму соціально-політичних умовах, у складній, мінливій соціокультурній ситуації, зумовленій гострою боротьбою протилежних сил, протистоянням і військовими сутичками різних ідеологічних, класових, політичних переконань. Усе це по-різному, переважно негативно, позначилося на процесах творення театральної культури одного з найбільш музикальних народів світу. Театр не лише віддзеркалював буремний, суперечливий час та його соціокультурні реалії, але й залежав від соціально-політичної ситуації,

яка неодноразово змінювалася. Період відродження, розвитку й оновлення національної самосвідомості та художньої культури, пов'язаний із діяльністю Української Народної Республіки, змінювали періоди іноземної інтервенції й окупації, захоплення Києва більшовиками.

Після більш як чотирьох місяців білогвардійського хазяйнування, коли денікінці нищили українські мистецькі установи, більшовицька влада декларувала про відновлення роботи театрів. Штучно об'єднані волюнтаристським рішенням Наркомосу два зовсім різні колективи – «Молодий театр» і Державний драматичний театр, що одержав назву Українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, керівниками якого були Л. Курбас і О. Загаров, продовжували працювати самостійно, граючи власний репертуар. Об'єднала їх масштабна, героїчна постановка Леся Курбаса «Гайдамаки», прем'єра якої відбулася 10 березня 1920 р., що засвідчила величезний творчий злет національного сценічного мистецтва, великі можливості його режисури, акторства, сценографії, єдність представників митців різних поколінь в ім'я життєствердної сили й авторитету рідної сцени. Більшовицькі утиски, ліквідація «Молодого театру» не зупинили сміливого пошуку режисера, який створив історичну, новаторську виставу, оспівуючи слідом за Т. Шевченком незбориму силу повсталого народу, співзвучну революційній боротьбі, втіливши свій грандіозний задум режисера-реформатора національної сцени, який плекав ще за часів суверенної України. Триумфальний успіх прем'єри змусив більшовицьку пресу активно підтримати виставу, показану тричі на сцені міського оперного театру. Газета «Комуніст» першою відгукнулася на прем'єру, наголошуючи, що постановка вирішена «Курбасом дуже оригінально, стильно і у високохудожньому втіленні. Успіх у глядачів був безсумнівний і заслужений. У виставі брали участь українська трупа ім. Шевченка, драматична студія Курбаса та студенти інституту ім. Лисенка»<sup>12</sup>.

Поряд із корифеєм української сцени І. Мар'яненком (Гонта) у виставі грали курбасівські вихованці – талановита актриса європейського класу В. Чистякова, яка створювала зворушливий, сповнений експресії та щирого ліризму образ Оксани, Ф. Лопатинський (Ярема) і Д. Антонович (Залізник). У рецензії на першу виставу критик писав: «Л. Курбас став поруч з велетнем-поетом, одним помахом крила своєї уяви розбив вщент традиційні форми старої драматургії і показав нові форми, достойні сучасного віку. І ми віримо, що вслід за новатором-режисером з'являться новатори-драматурги, яким Л. Курбас відкрив широку дорогу»<sup>13</sup>.

З великою експресією та епічним розмахом, майстерно й оригінально поєднуючи Шевченкове слово з музикою, співом, ритмізованою пластикою, скульптурною виразністю мізансцен і розгорнутих поліфонічних масових композицій, Лесь Курбас по-новому інтерпретував і перетворював традиції, виразові засоби і саму естетику українського театру, давав могутній імпульс розвитку його модерних, авангардних тенденцій, утверджуючи метафорично-образний напрям національної сцени і не ігноруючи її фольклорно-етнографічні барви й яскраву театральність.

<sup>12</sup> Прем'єра «Гайдамаків» // Комуніст. – 1920. – 11 берез.

<sup>13</sup> Г-ко Ф. Лесь Курбас // Вісті. – 1920. – 14 берез.

Декларуючи гасло «мистецтво – належить народові», більшовицька влада послідовно прагнула підкорити завдання пропаганди власної ідеології і виховання народних верств дієздатними колективами, тому підтримувала створення нових театрів, які були покликані «охопити» якомога ширші кола глядачів. Саме 1920 р. в Харкові, столиці УРСР, відкрили Український театр для дітей, серед засновників якого відомий критик, літературознавець і драматург О. Білецький. Цього ж року створили і перший робітничо-селянський театр, який очолили режисер О. Корольчук і відома актриса Г. Затиркевич-Карпінська. Колектив театру шукав нові форми зв'язків із будь-якими мистецькими вбодобаннями, глядачем, спираючись на модернізацію і трансформацію музично-драматичних видовищ корифеїв, оновлюючи традиції театру М. Садовського та режисерські принципи П. Саксаганського.

Після прем'єри «Гайдамаків» Лесь Курбас разом із групою акторів-молодотеатрівців (Д. Антонович, Л. Гаккебуш, В. Василько, В. Калин, Р. Нещадименко, Л. Предславич, В. Чистякова й ін.) вийшли зі складу Київського державного театру ім. Т. Шевченка, утворивши новий театральний колектив – Кийдрамте (Київський драматичний театр), який виїхав із виснаженого матеріальними нестатками та розрухою Києва до Білої Церкви, де в червні відбулася друга прем'єра героїко-романтичної вистави за поемою Т. Шевченка. Для цієї вистави режисер створив інший варіант власної постановки, яку показали і в Умані, де вона також мала тріумфальний успіх. «Беручи поему Шевченка, Курбас зумів нам дати величезне майбутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як в старовинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим пафосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові»<sup>14</sup>, – писав уманський рецензент Я. Струхманчук.

Колектив Кийдрамте грав репертуар «Молодого театру» і готував постановку шекспірівського «Макбета», в якій головну роль виконав Лесь Курбас, а образ леді Макбет вражаюче створила видатна трагічна актриса Л. Гаккебуш. До режисерської праці новатор залучив і В. Василька, який поставив драму Г. Ібсена «Нора» з вишуканою і граціозною В. Чистяковою в заголовній ролі. Наркомат освіти 18 листопада 1920 р. надав колективові Кийдрамте назву «Державний мандрівний зразковий театр Наркомосу УРСР» і запропонував перебазуватися до Харкова, щоправда, не забезпечивши цей переїзд ні фінансово, ні організаційно, що зумовило припинення роботи театру, що так і не став «столичним».

Недовгим було творче життя й експериментального авангардного акторського колективу Київської Центристудії, створеного й очолюваного М. Терещенком, який незабаром став театром імені Гната Михайличенка. Митці-авангардисти розробляли та втілювали в незвичних сценічних формах вистави-плакати і театралізовані поетичні монтажі на вірші П. Тичини, М. Семенка, Г. Шкुरुпія, також у колі зацікавлення акторів була «циркізована» вистава «Лілюлі» Р. Роллана в перекладі Ю. Яновського під назвою «Карнавал». Власний режисерський шлях шукав і Г. Юра, який ще в «Молодому театрі» 1919 р. прагнув зробити колектив «репертуарним», заперечую-

<sup>14</sup> Струхманчук Я. «Гайдамаки» на сцені пролетарського театру // Вісті Уманщини. – 1920. – 23 груд.

чи експериментально-студійні захоплення Леся Курбаса, створивши 1920 р. новий Вінницький театр ім. І. Франка.

Новонароджені, різні за мистецьким спрямуванням колективи та їхні лідери – режисери, формуючи нового сучасного актора й активно декларуючи власну революційність і «боротьбу з халтурою, театральним міщанством за оновлення репертуару, за свідомий підхід до нового, за підняття культури самого театру, за шукання нових форм», намагалися по-різному будувати новий український театр. Г. Юра вважав, що «потрібен театр-агітатор і як агітатор він повинен піти до мас, втілитися в них і засобами художнього впливу підняти маси»<sup>15</sup>.

Багатоманітною та різновекторною була театральна думка, яка спиралася на досвід минулого і сьогодення, відзеркалювала строкатість й інтенсивність режисерських шукань, що свідчило про успішне становлення й утвердження високохудожнього національного сценічного мистецтва. У 1920 р. з'явилися перші теоретичні й методично-педагогічні дослідження, вийшли друком «Театральні поради» для режисерів й акторів, серед яких – праці «Завдання режисера» В. Гаєвського (Театральний поради. – К., 1920. – Т. 1), «Моя робота над роллю» П. Саксаганського (там само. – Т. 2), «Режисер» М. Вороного; а також – про сценічну мову В. Сладкопєвцева, професора Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, про виразність пластики балерини і педагога Б. Ніжинської.

Разом із помітною активізацією театального життя Києва, з виникненням нових театральних колективів, пошуками і відкриттями режисури й акторськими досягненнями, довкола яких не вщухали обговорення та дискусії, формувалася й активізувалася театально-критична думка, з'явилися нові спеціалізовані видання: журнали, газети, бюлетені. У них друкували дуже різні за позиціями авторів, подекуди відверто дилетантські, а іноді й аналітично-професійні, високого фахового рівня статті та рецензії, які зберегли для нащадків концептуальні засади постановочних рішень і конкретні образи певної вистави.

Київ, що був головним культурним і насамперед театральним центром України, мав великі традиції видання культурологічних і театально-критичних газет і журналів, зокрема в першому десятилітті ХХ ст. міг пишатися авторитетними періодичними виданнями «Киевский театальный курьер», в якому вдумливо і детально висвітлювали життя театрів міста в усьому його розмаїтті, та «Киевский театрал». Цю періодику 1917–1921 рр. замінили достатньо професійні газети «Театр» і «Зритель», журнал-бюлетень «Театральная жизнь».

Кваліфіковані статті про творчі проблеми і проблеми театрів, насамперед українських, друкували газети «Новое слово» (Ф. Близнюк), «Відродження», «Робітничая газета», на шпальтах яких із вдумливими критичними статтями про вистави Національного театру виступав Д. Антонович, а з теоретичними актуальними дописами – Л. Курбас; «Літературно-науковий вісник» із серйозними і патріотично спрямованими публікаціями М. Мочульського. Своєрідний модерністський погляд на художні проблеми, зокрема театральні, мав

<sup>15</sup> Веселовська Г. Театральні перехрестя... – С. 268.

журнал «Мистецтво», а рецензії на вистави Є. Кузьміна з'являлися в часописі «Зори». Майбутній видатний театрознавець С. Макульський висловлювався на сторінках «Театральної життя».

Особливо багатоманітною й інтенсивною в 1919 р. була культурологічна преса: окрім періодики виходили навіть односторонні газети, наприклад, «День пролетарської культури» (6 квітня), в якій відомий режисер масових містерій М. Бонч-Томашевський, що співпрацював із Л. Курбасом в Українській музичній драмі, надрукував проблемну статтю «Наш театр».

У Харкові видавали мистецький часопис-бюлетень «Пути творчества», в якому були вміщені постанови Наркомосу УРСР і театральні рецензії, тижневик «Культура і побут», додаток до газети «Вісті ВУЦВК», в якому з відгуками на прем'єри виступав І. Туркельтауб, та газети «Пролетарська правда», «Вечернее радио», що постійно висвітлювали новини сцени. В Одесі (на межі 10–20-х рр. XX ст. працював Державний український театр під орудою О. Суслова) виходили «Театральний тиждень» і бюлетень «Театр-клуб-кино».

Театральні видання, як і вся газетно-журнальна преса України 1917–1922 рр., прямо чи опосередковано віддзеркалювали дуже складну військово-політичну, економічну і соціокультурну ситуацію, неодноразові зміни влади і відповідного ставлення до мистецтва урядовців, які по-різному підтримували або відверто ігнорували театри та їх лідерів і майстрів. Г. Веселовська в монографії «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм)», аналізуючи надто складну і суперечливу соціокультурну реальність 1918 р., подала свідчення Д. Донцова про те, що восени в місті було «увечері похмуро. Темно, як на селі... електрики нема. Трамваю теж... Ціла Україна у вогні. Лівобережжя відпало від гетьмана. Петлюра вже близько коло Києва», наголошуючи, що, крім українських колективів і митців, у багатоманітній художньо-сценічній ситуації існувала ще й величезна конкуренція, яку «складали в Києві прибулі наприкінці 1918 року московські та петроградські театральні діячі»; серед них був і К. Марджанов, який при більшовицькій владі посів місце «головного режисера» і комісара всіх київських театрів, створивши легендарні вистави – героїко-революційну «Фуенте Овехуна» Ф. Лопе де Веги і модерністську «Саломея» О. Уайльда.

Кожна влада залучала театральних митців до участі у своїх соціально-політичних акціях і культурно-виховних заходах, спираючись на їхній авторитет і повагу серед верств, інколи шукаючи певної підтримки у творчої інтелігенції. 23 січня 1919 р. чимало митців за власним душевним покликом взяли участь у дещо театралізованому, але конче важливому історичному Акті Злуки Української Народної Республіки і Західноукраїнської Народної Республіки, взявшись за руки з тисячами українців і утворивши живий ланцюг від Києва до Львова, що мало символізувати єдність людей Наддніпрянщини і Галичини, про яку століттями мріяв український народ та його інтелігенція.

У лютому 1919 р. Київ захопили більшовицькі загони, відновлюючи радянську владу і роздмухуючи червоний терор. На театральних будинках з'явилися червоні прапори, залунали революційні декларації, розпочалася тотальна політизація соціально-культурного і мистецького життя, а також



інспіровані владою інтенсивні пошуки нових виразових засобів і форм загальнодоступного революційного масового мистецтва, зокрема театрального, яким керував Всеукраїнський Театральний Комітет (ВУТЕКОМ), очолюваний К. Марджановим. Г. Веселовська розповідає про «мистецько-пропагандистські завдання, які виконували численні установи й організації, створені більшовицьким урядом»<sup>16</sup>, в яких брали участь визначні художники, режисери й актори, подає відомості про «знамените святкування 1 Травня», містерію «Комунізм завойовує світ», «Революційне свято День Всеобуча», соціальну феєрію для цирку «Всі до зброї», вистави «Вітчизна в небезпеці» й «Останній день Паризької комуни»<sup>17</sup>.

Велике розмаїття і багатовекторність шукань новонароджених колективів на першому етапі становлення і формування нової української театральної культури, головні події якої після Лютневої революції відбувалися насамперед у Києві, досить органічно і водночас парадоксально поєднували традиційні театри, що спиралися на досвід й естетику корифеїв, колективи, які декларували «європеїзацію» національної сцени, і експериментальні колективи модерністського спрямування, намагаючись досягнути й увібрати різні стилі, жанри і тенденції світового театру. В. Василько у щоденниках, які вів дуже ретельно, писав про цей час: «Обпалений революційними загрозами непримиренної боротьби, іноземної інтервенції і громадянської війни український театр 1917–1922 рр., до відкриття Курбасового “Березиля” – це надзвичайно важливий і багато в чому вирішальний історичний період, коли закладалися художні засади українського театру, його високопрофесійної режисури й акторства, вершиною якого були “Гайдамаки”. Шкода, що через численні заборони його не можна буде вивчити у повному обсязі»<sup>18</sup>.

Видатний режисер не сподівався, що суворо табуйовані радянською цензурою історичні факти, пов'язані з діяльністю Національного театру й уряду УНР, а також модерністські пошуки колись стануть об'єктом наукового дослідження. Штучно звужений, однобічний погляд на історію, сформований за часів тоталітаризму, сьогодні руйнують представники молодого покоління нашого театрознавства, сміливо розширюють проблематику своїх наукових інтересів. Г. Веселовська, ґрунтовно аналізуючи київський театральний модернізм означеного періоду, дійшла висновку, «що художня практика українського театру, в якому до 1917 р. будь-яке радикальне новаторство взагалі було відсутнє, в 1919-х рр. засвідчує різкий поворот вліво, до творчості нереалістичної, алегорично-символічної, а значить і максимально віддаленої від традиційного українського театру», доводячи наявність у театральній діяльності, де жили і плідно розвивалися естетичні традиції корифеїв, одночасного прояву «кількох інтерпретацій одного модерністичного концепту: символістська, це і міжнаціональна, міжмистецька дифузія дають розуміння походження багатьох мистецьких ідей, витоки яких не завжди варто шукати на сусідній вулиці»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Там само. – С. 272.

<sup>17</sup> Юра Г. Шляхи театру // Мистецтво франківців. – К., 1970. – С. 16.

<sup>18</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМК України. – Інв. № 10364, од. зб. 7, арк. 10.

<sup>19</sup> Веселовська Г. Театральні перехрестя... – С. 282.

Багатоманітні художні процеси, творчість різних театрів, більшість яких існувала недовго, пошуки й експерименти режисерського й акторського мистецтва та сценографії не існували відокремлено, а безпосередньо чи опосередковано взаємодіяли, взаємозбагачувалися, сприяли оновленню та поповненню сценічних форм і виразових засобів, своєрідному синтезу побутово-реалістичної й умовно-метафоричної образності. Усі ці складні, часто-густо суперечливі, парадоксальні естетичні процеси, що по-різному виявляли себе в усіх колективах, найповніше проявилися в діяльності Національного і «Молодого» драматичних театрів, Української музичної драми і театрів ім. І. Франка та Державного українського музично-драматичного ім. Т. Шевченка.

Суперечлива і гостро драматична театральна ситуація, що протягом 1917–1922 рр. своєрідно віддзеркалювала складну суспільно-політичну й соціокультурну реальність, в якій, долаючи численні труднощі й негаразди, формувався новий український театр, у діяльності і творчих пошуках якого розвивалися ідеї та концепції засновників класичного сценічного мистецтва і драматургії, а також тенденції тематичного й естетичного оновлення та авангарду, сприяла виявленню досі не знаних художніх можливостей, збагаченню виразово-зображальної палітри здобутками модернізму й авангардизму, становленню молодого режисури, акторства, сценографії, наснажених ідеями європеїзації національної культури. Багатоманітність і багатовекторність шукань та експериментів, становлення й утвердження колективів різних, інколи протилежних естетичних напрямів засвідчували, що національне театральне мистецтво вже на першому етапі свого формування та розвитку входило в європейську сценічну культуру як самобутнє багатогранне художнє явище, доводячи потужні власні можливості, відкриваючи незнані шляхи сміливого та яскраво-національного мистецького новаторства.

**П.1. Український національний театр і розвиток мистецьких традицій корифеїв.** Втіленням ідеї створення українського художнього театру, здійсненням заповітних мрій корифеїв і, насамперед, М. Заньковецької та П. Саксаганського про високопрофесійний, глибоконародний та інтелігентний театральний колектив став створений новонародженою українською державою Український національний театр, заснований влітку 1917 р. за Центральної Ради. Сповнене великих труднощів, напружене творче життя й інтенсивна багатогранна мистецька діяльність новоутвореного театального колективу розгорнулися в січні сезону 1917/18 р., а вже в наступному, влітку 1918 р., цей театр реорганізовано в Державний народний театр, що став достойним спадкоємцем Національного театру, а згодом – Державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької та Державний драматичний театр, основа Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, котрі продовжували і по-своєму розвивали традиції сценічного мистецтва корифеїв, успішно збагачували естетичні принципи й демократичні засади національної театральної культури.

Створення Українського національного театру пов'язане з ініціативою передової української громадськості, пробудженої революційними змінами навесні 1917 р. (падіння імперської Росії, а разом із нею і заборон, які тяжіли над українською культурою, здобуття Україною територіально-політичної

автономії). Фундатор Українського національного театру – Комітет Українського національного театру (спочатку, впродовж квітня й травня 1917 р., існував як Комісія з утворення Українського національного театру), що веде родовід від Товариства «Український національний театр», заснований 1913 р. в Києві. З метою створення зразкового, як передбачалося, театру, у Комітет об'єдналася еліта української громадськості<sup>20</sup>. Комітет Українського національного театру визнавала державна структура при Генеральному секретаріаті народної освіти Української Центральної Ради і створений ним у вересні 1917 р. Театральний відділ (у складі того ж Секретарства), що проводив широкомасштабну і далекоглядну державну театральну політику. Закономірно, що активність свідомих українських кіл виявила себе насамперед на театральному фронті, оскільки протягом кількох останніх десятиліть театр в Україні традиційно був осередком української ідеї, до театру, так чи інакше, були причетні всі, хто тільки вважав себе громадянином. Тому навесні 1917 р. свідомі громадяни бажали творити театр новий, відповідно до вимог зміненого життя. Кожен при цьому бачив різні шляхи формування такого театру.

Перша згадка про Український національний театр датована 25 квітня 1917 р., коли на установчих зборах Комісії зі створення Українського національного театру прийняли рішення про заснування зразкового національного театру, який би був державним театром при уряді Української Центральної Ради. Упродовж червня 1917 р. підготовлено проект репертуару та складу трупи. У липні 1917 р. укладено угоду між Генеральним секретаріатом народної освіти Української Центральної Ради та Київською міською думою про оренду приміщення Троїцького народного дому для Українського національного театру.

Наприкінці липня 1917 р. для організації театру Комітет Українського національного театру отримав від уряду Української Центральної Ради позику в розмірі 20 тис. крб.<sup>21</sup> Тоді ж обрали дирекцію (М. Грушевська та О. Кошиць – представники Комітету Українського національного театру, І. Мар'яненко – директор театру, М. Вороний). Упродовж серпня 1917 р. затвердили репертуар та доукомплектували трупу, у вересні розпочали репетиції. 16 вересня 1917 р. Український національний театр відкрив сезон у приміщенні Троїцького народного дому (нині – приміщення Київського театру оперети на вул. Великий Васильківській).

Естетична платформа Українського національного театру сформована в широкому культурологічному контексті тогочасних театральних пошуків, зумовлених кризою класичного побутового українського театру та приходом в Україну з Європи режисерського типу театру. За задумом передової

<sup>20</sup> Ось лише деякі з майже сорока учасників Комітету Українського національного театру: М. Садовський, П. Саксаганський, М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, І. Мар'яненко, Л. Курбас, В. Винниченко (голова уряду Української Центральної Ради), О. Олесь, С. Черкасенко, М. Вороний, Д. Антонович, І. Степенко (перший український міністр освіти в уряді Української Центральної Ради), С. Єфремов, М. Грушевська, О. Кошиць, М. Бурачек, М. Біляшівський, В. Кричевський, П. Холодний, М. Жук та ін.

<sup>21</sup> Ще 13 тис. крб. позичив театрові один з його фундаторів – І. Мар'яненко, і невелику суму для заснування театру зібрали громадяни.

театральної громадськості Український національний театр був покликаний розв'язувати актуальні завдання, які нагромадилися перед національним театральним мистецтвом упродовж 10-х рр. ХХ ст.

Естетична місія Українського національного театру – освоєння здобутків кращої світової та сучасної української драматургії шляхом поступового розширення традиційного побутового репертуару. Така необхідність постала у зв'язку зі зміною історично-політичних умов життя українського народу, змінами в суспільній та мистецькій свідомості, через які єдиний тип тогочасного українського театру (народно-побутовий) перестав задовольняти загальні естетичні вимоги. Отже, створюваний театр мав засвоювати нові форми театральності, не пов'язані з побутовим та етнографічним репертуаром. На позначення такої тенденції навіть висунули терміни «європеїзація» або «театр європейського репертуару». Існуюча модель українського театру не могла успішно провадити таку роботу: як показав досвід Київського театру М. Садовського (кращого українського колективу 1910-х рр.), постановки перекладних і сучасних українських п'єс незмінними засобами побутово-психологічного театру не мали успіху. Разом із тим засновники нового театру, які високо цінували здобутки українського класичного театру (театру корифеїв), хотіли бачити на сцені державного театру і кращі п'єси з класичного українського репертуару.

Гарантом творчої незалежності новоствореного театру від касових надходжень мала бути державна підтримка. Із цією метою набрали розширену труп з 97 посад, із них – 35 акторів, 26 актрис, постійний хор із 30 осіб, оркестр із 9 осіб. За структурою труп була наближена до специфіки Українського музично-драматичного театру М. Садовського.

Основу трупи становили актори колишнього «Товариства українських акторів за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського під орудою І. Мар'яненка» (1915–1916 рр., з 1916 р. – «Товариство українських акторів під орудою І. Мар'яненка») – одного з провідних приватних українських колективів. До театру також увійшли окремі артисти з труп М. Садовського, І. Сагатовського та Т. Колесниченка. Найбільш високооплачуваними виконавцями серед жіночого персоналу були (у порядку зменшення платні): Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, Н. Дорошенко, Л. Гаккебуш, М. Троянда, Н. Горленко, О. Полянська (дружина І. Мар'яненка), Ф. Якубовська, Я. Доля, В. Онацька; серед чоловічого: І. Замичковський, Ф. Левицький, С. Каргальський, І. Мар'яненко, І. Сагатовський, М. Вороний, М. Петлішенко (молодший брат І. Мар'яненка), Р. Чичорський, О. Жулинський, П. Коваленко, В. Волков, Ф. Лопатинський.

У трупі працювали режисери: Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, М. Вороний (незабаром вийшов із колективу), І. Сагатовський, М. Петлішенко; завідувач музичної справи О. Кошиць, завідувач хореографічної частини і хормейстер В. Верховинець; головний художник В. Кричевський, художники М. Бойчук, С. Худяков, Л. Космина.

У новому театрі планували ставити кращі класичні українські п'єси, популяризувати твори сучасних українських драматургів, знайомити глядачів із кращими зарубіжними творами українською мовою.

Відкриття Українського національного театру розпочали виставами «Пригожденні» В. Винниченка (16 вересня 1917 р.) та «Лісова квітка» Л. Яновської

(17 вересня 1917 р.). Перший рецензент вистав, відомий історик театру Д. Антонович, аналізуючи постановки і насамперед акторську гру, одразу помітив, що на сцену зразкового національного театру проникла стара акторська школа українського народно-побутового театру. Мелодраматичний тон і трафаретне виконання, характерне для українського народного репертуару, – негативні ознаки старої української театральної школи, проти якої виступали фундатори Українського національного театру, – простежено вже в перших виставах.

Протягом першого тижня роботи в театрі ставили виключно п'єси І. Карпенка-Карого («Безталанна», «Мартин Боруля», «Чумаки») та В. Винниченка («Брехня», «Молода кров», «Пригвожденні»). Таке близьке сусідство різних типів драми несподівано загострило головну проблему Українського національного театру – залежність акторів від виконавської школи народно-побутового театру, а також зафіксувало невизначеність естетичної платформи новоствореного театру. Відповідальність за цю невизначеність рівною мірою несли Комітет Українського національного театру і його дирекція. Комітет підготував для театру статут, який уже мав в репертуарі, а дирекція заходила ся втілювати ідею репертуарного різноманіття, довівши її до крайнощів введенням творів авторів протилежного художнього спрямування.

Така невизначеність призвела до невизначеності акторської, виконавської. Актори поступово поверталися до звичної їм манери виконання, тому п'єси В. Винниченка не могли бути виконаними у притаманному їм модерному стилі (новому для більшості акторів народно-побутової школи). Таким чином, громадськість, яка очікувала від театру новаторського мистецького слова, співзвучного часові художніх ідей, була не задоволена.

Серед 17 авторів, до яких упродовж сезону звертався Театр, найпопулярнішими драматургами були чотири: І. Карпенко-Карий (58 вистав), В. Винниченко (45), М. Кропивницький (39) та М. Старицький (30). У репертуарі Українського національного театру твори цих митців переважали, проте ставили п'єси й інших авторів: І. Котляревського, Т. Шевченка, Панаса Мирного, Б. Грінченка, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, В. Самійленка, С. Васильченка, Олександра Олеса, Д. Грицинського; Ж.-Б. Мольєра, Г. Зудермана та Л. Риделя.

Долаючи націленість Театру на чотирьох драматургів, літературно-репертуарна комісія Комітету, до якої ввійшли здебільшого літератори (серед них – О. Олесь, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко), ухвалила поставити в Українському національному театрі такі п'єси: «Лихоліття» Г. Хоткевича, «Розбійники» Ф. Шиллера, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Ткачі» Г. Гауптмана<sup>22</sup>. «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана невдовзі поставили (прем'єра відбулася 24 жовтня 1917 р.), однак чотири інші п'єси так і не побачили світла рампи. Якщо порівняти замисел Театру з тодішнім репертуаром, то замість запланованих п'єс Ф. Шиллера, К. Гуцкова, Г. Гауптмана та Г. Хоткевича в жовтні 1917 р. до репертуару ввели ще вісім творів «улюблених» авторів: п'ять п'єс І. Карпенка-Карого та

---

<sup>22</sup> Цікаво, що і «Розбійники», і «Уріель Акоста» поставлено в наступному сезоні Державним народним театром, прямим спадкоємцем Українського національного театру. Обидві вистави мали тріумфальний успіх.

по одній В. Винниченка, М. Кропивницького і М. Старицького. Крім п'єси Г. Зудермана, 10 листопада 1917 р. показали п'єсу ще одного іншомовного автора – польського драматурга Л. Риделя «Зачароване коло».

12 грудня 1917 р. відбулася прем'єра із зарубіжного класичного репертуару, яка викликала найбільшу бурю полеміки за весь сезон – уперше глядачі побачили виставу «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра в перекладі В. Самійленка. Віршована комедія «Тартюф» була серйозним випробуванням для трупи молодого театру. Попри нарікання деякого з рецензентів вистава посіла одне із чільних місць у репертуарі й до кінця сезону йшла двічі на місяць.

У другій половині сезону (із січня 1918 р.) репертуар збагатили іменами І. Котляревського («Наталка Полтавка») та Т. Шевченка («Назар Стодоля»). Цікаво, що з шести нових постановок три здійснено за п'єсами М. Старицького! Одна з них – «За двома зайцями». Її появу до певної міри можна пояснити впливом зовнішніх соціально-політичних обставин. Зміст п'єс доволі нейтральний до політики будь-якої влади і, напевне, відповідав настроєві публіки, спрямовуючи тривожні думки в комедійну сферу інтимно-особистих стосунків персонажів. Така орієнтація п'єс була певним викликом безладдю та нечувано жорстокому військовому терорі, які, з приходом більшовицьких загонів, запанували в Києві в лютому 1918 р.

Звернення до історичних п'єс «Богдан Хмельницький» та «Оборона Буші» М. Старицького (режисер Г. Гаєвський), «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської – характерна тенденція для репертуару в другій половині сезону. П'єсу Л. Старицької-Черняхівської, поставлену в середині квітня, до кінця сезону грали чотири рази, а вистави М. Старицького мали надзвичайний успіх («Богдан Хмельницький» виконували вісім разів за три місяці, «Оборона Буші» – шість разів за півтора місяці, тобто майже щотижня).

Вистави Театру можна розділити на три великі групи: класична українська драматургія, вистави сучасних українських авторів, перекладна драматургія.

Класична українська драматургія, зокрема п'єси І. Котляревського та Т. Шевченка, посіла головне місце в доробку театру, проте «Наталка Полтавка» і «Назар Стодоля» виявилися не такими репертуарними. «Наталку Полтавку» І. Котляревського вперше поставили в Києві (взимку 1918 р.) і після того ще один раз. П'єсу «Назар Стодоля» Т. Шевченка ввели до репертуару невдовзі після різдвяних свят 1918 р. і до червня грали загалом чотири рази. (Двічі виставу показано в березні, коли вшановували пам'ять Т. Шевченка.)

Найпопулярніша п'єса того часу найстаршого корифея українського театру М. Кропивницького – «Дай серцю волю, заведе в неволю». Вперше показана на початку сезону, вона з'являлася на сцені Українського національного театру 14 разів. Серед інших п'єс М. Кропивницького поставлені «Невольник», «Дві сім'ї», «По ревізії». Останню, як правило, анонсували з іншою невеликою п'єсою, як наприклад, «Зимовий вечір» М. Старицького.

Найпопулярніша п'єса М. Старицького – «Маруся Богуславка». Вперше показана в жовтні, надалі її ставили 15 разів. Решту вистав за п'єсами М. Старицького виконували від чотирьох до семи разів: «Не так склалося, як бажалося», «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші», «Зимовий вечір». Виняток становить п'єса «За двома зайцями», одноразово поставлена в лютому 1918 р.



Виставою, співзвучною сучасності, стала постановка патріотичної трагедії М. Старицького «Оборона Буші». Цей твір був заборонений і царською цензурою, і цензурою радянською. В основі п'єси – історичний факт оборони фортеці Буші від польського війська під час Визвольної війни 1648–1654 рр. Тоді на заклик І. Богуну все населення маленького подільського містечка піднялося на боротьбу, аби затримати просування величезних ворожих загонів. Особливістю п'єси є використання героїко-романтичних й експресивних засобів у реалістично-історичній сценічній оповіді. Це відзначив дослідник С. Чорний: «Реалістична в своїй основі драма “Оборона Буші” романтична мистецькими засобами. У драмі діють герої великих пристрастей, люди сильних характерів і почуттів та небуденних вчинків. Не звичайні й обставини, серед яких розгортаються гостро драматичні події, що стали в народній пам'яті легендарними, завуальованими романтичним серпанком»<sup>23</sup>.

Цікавий відгук на виставу «Оборона Буші» дав у світлі тогочасних завдань українського театру Д. Антонович: «П'єса цікава тим, що природний нахил Старицького до мальовничого представлення, до життя і руху народної маси в “Обороні Буші” знайшов свій найповніший вираз. Можна сказати, що головним героєм і головною дійовою особою в “Обороні Буші” є натовп українського народу в обложеному містечку. Це робить п'єсу цікавою для режисера і наближає її до сучасних завдань театру, коли театр робить перехід від театру актора до театру режисера. Під цим взглядом п'єсу на сцені Національного Театру трактовано зовсім слушно. [...] Режисер підійшов до п'єси просто, без нахилу до надуманості і модернізації і старався, щоб товпа на сцені жила реальним життям, зберігаючи умовну мальовничість. Це не завше режисеру удавалось. Часто групи із нахилом до свого трафарету витягалися «в строй» перед рампою»<sup>24</sup>. Але все ж роботи режисерської було покладено багато, і наслідки здебільшого були щасливі. «Особливо удалася режисерові може найважча сцена відбиття нападу на замчище. Цю сцену було проведено красиво, чітко й з підійнятим настроєм. Уже одною цією сценою режисер Гаєвський показав, оскільки серйозного і коштовного робітника в його особі придбав український театр»<sup>25</sup>.

Оцінюючи гру акторів, Д. Антонович, як завжди, суворий: «Що ж до акторів, то вони також за режисером, як могли, підтягнулися, хоч, розуміється, не могли дати більше, ніж самі мають. Як звичайно, з притиском мелодраматизму вела свою роль Ліницька, зі справжнім темпераментом і продуманою грою Дорошенко, в шляхетному тоні і стримано грав Замичковський. Але все ж до успіху вистави причинилися не актори, а головним чином режисер, і можна сподіватись, що після деяких режисерських удосконалень успіх п'єси буде зростати»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Чорний С. Український театр і драматургія. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. – С. 183.

<sup>24</sup> Антонович Д. «Оборона Буші» в Національному театрі // Робітничая газета. – 1918. – 11 трав. – № 267. – С. 3.

<sup>25</sup> В «Обороні Буші» І. Мар'яненко виступив у ролі шляхтича Антося, який, не витримавши випробувань, зрадив жителів міста й трагічно загинув.

<sup>26</sup> Антонович Д. «Оборона Буші» в Національному театрі. – С. 3.

Стосовно класичної української драматургії, то Театр віддав перевагу драматургії І. Карпенка-Карого. Саме на його твори припала більшість постановок – більше, ніж кожна п'ята вистава. На сцені були показані дев'ять найвідоміших і популярних п'єс (у порядку появи в репертуарі): «Чумаки», «Безталанна», «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Суєта», «Бурлака», «Бондарівна», «Гандзя», «Сава Чалий». Причому перші шість вистав заявлені в репертуарі протягом перших трьох тижнів сезону, а впродовж наступних двох тижнів введено решту – три. За сезон ці вистави показали від шести до восьми разів.

Пильну увагу до постановок І. Карпенка-Карого на сцені Театру виявляла газета «Нова рада», на шпальтах якої опубліковано декілька рецензій на перші вистави сезону. На перегляді вистави «Чумаки» (уперше показана 18 вересня 1917 р.) театральна зала хоч і не настільки була заповнена, як на відкритті сезону, проте «публіка [...] добірніша». На рецензента (Valent) справила враження і постановка: «“Чумаки” вдались трупі блискуче, хоч це не заважає дати артистам пораду і далі працювати над своїми ролями та удосконалювати їх»<sup>27</sup>.

Усі актори «опанували своїми ролями цілком». Особливо ж були відзначені М. Петлішенко (чумака Хома) та Г. Борисоглібська (Настя, дружина Хоми): вони «гralи вільно й природно», зокрема багато хисту виявив перший – він «дав чимало оригінальних рис в ролі Хоми». «У добродіїв Левицького та Жулинського, які гralи мандрівних дяків-пиворізів, особливо гарною була міміка, котрою вони не раз викликали у глядачів щирий сміх»<sup>28</sup>.

Рецензію на наступну виставу І. Карпенка-Карого – «Безталанна» (уперше показана 19 вересня 1917 р.) – той самий критик почав із запитання «Чи варто було ставити цю п'єсу?»: «Адже Національний Театр, як дитя революції, має перед собою певні завдання і повинен дати нам щось нове. Дехто навіть каже, що він зовсім не повинен ставити п'єс старого репертуару. З цим я не згоден: по-моєму, завдання нашого театру полягає не в тому, щоб цілком відректися від усяких застарілих цінностей, а в тому, щоб у ці вартості вкласти нову, живу, молоду душу, оздобити їх новим розумінням, новою трактовкою: в такім разі всяка п'єса, яка б вона не була стара, набрала цікавості»<sup>29</sup>.

Наступний рецензент «Нової ради» (Олександр Олесь)<sup>30</sup> також не вітав вистави побутового репертуару. Попри окремі позитивні моменти (злагоджений хор), вистава «Безталанна» названа «потуранням смакам публіки з гальборки». Висновки були радикальні: «Треба широко розкрити двері новим силам. Установити конкурси на ролі, проекти декорації п'єс, змінити зовсім репертуар»<sup>31</sup>. Дісталояся і Комітетові Українського національного театру за те, що не відчутно його «роботи і впливу».

<sup>27</sup> Valent. В Національному театрі // Нова рада. – 1917. – 20 верес. – № 141. – С. 4.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Valent. Прем'єра «Безталанної» // Нова рада. – 1917. – 21 верес. – № 142. – С. 4.

<sup>30</sup> Стаття підписана криптонімом Н. Н., яким послуговувався в «Новій раді» Олександр Олесь (Кандиба). Див.: Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). – К., 1969. – С. 261.

<sup>31</sup> Кандиба О. В побутовому репертуарі // Нова рада. – 1917. – 11 жовт. – № 145. – С. 4.

Проте не всі рецензенти були однаково невдоволені репертуарною політикою Театру. Так, редактор «Нової ради» А. Ніковський<sup>32</sup> 2 листопада 1917 р. писав: «Хотілось би загризтись із іншими українськими рецензентами з приводу їх докорів Національному Театру щодо репертуару»<sup>33</sup>. Вочевидь, критик був у меншості, оскільки відгуки на вистави Національного театру в «Новій раді» взагалі не надруковані; натомість газета зосередила увагу на колективі М. Садовського та «Молодому театрі».

Привітну репліку про успішну акторську роботу в п'єсі І. Карпенка-Карого «Бондарівна» знаходимо в «Робітничій газеті»: «Актор Замичковський вступив до трупи Національного театру після відкриття сезону, але зразу звернув на себе увагу і виділився шляхетним тоном і видержкою. Особливо гарно проведена Замичковським роль старого Бондаря в «Бондарівні»»<sup>34</sup>.

До драматургів старшого покоління, твори яких ставили в Театр, належали Панас Мирний («Лимерівна» – одна з найпопулярніших вистав сезону), Д. Грицинський («Брат на брата» – невдала постановка, пройшла лише один раз), Б. Грінченко («Нахмарило» та «Ясні зорі» – успішні вистави) та Л. Яновська (комедія «Лісова квітка» була популярною протягом усього сезону)<sup>35</sup>.

На думку Д. Антоновича, і вибір п'єс, і манера їх виконання суперечили призначенню Національного театру. Проте, висловивши невдоволення, критик завершив рецензію сподіванням на вдалі постановки в майбутньому, які здійснять інші запрошені режисери<sup>36</sup>. Отже, Д. Антонович зазначав на першочерговості режисера в сучасному театрі.

Проте парадокс полягав у тому, що, навіть звертаючись до кращих зразків української драматургії, актори не виходили за рамки трафарету українського побутового театру, а значить, не задовольняли громадськість, яка очікувала новаторського мистецького слова, співзвучного часові художніх ідей: «Старий український народний репертуар, – зауважив рецензент “Робітничої газети”, – при всій своїй підчас значній гідності все ж вилився у формі певного трафарету і монотонності, і вистави п'єс Карпенка-Карого за межі звичайні не виходять. [...] І “Чумаки”, і “Мартин Боруля” пройшли зовсім гладко, чисто, але й тільки. Так само чисто проходять п'єси і в кращих випадках у Садовського і навіть проходили іноді у Колісниченка, коли він був укупі з Гайдамакою»<sup>37</sup>.

Були й конкретні оцінки гри окремих акторів у виставах класичного репертуару. Найбільше враження на Д. Антоновича справив І. Сагатовський: «...виявляється, що театр має серйозного, опитного і видержаного робітника в особі Сагатовського. Тільки в характері свого талану Сагатовський не має

<sup>32</sup> Стаття підписана його псевдонімом – Ан. Василько.

<sup>33</sup> *Василько Ан.* В Національному театрі // Нова рада. – 1917. – 2 лист. – № 176. – С. 4.

<sup>34</sup> Театр і музика. Національний театр // Робітнича газета. – 1917. – 15 лист. – № 185. – С. 4.

<sup>35</sup> *Антонович Д.* Репертуар Національного театру // Робітнича газета. – 1917. – 19 верес. – № 137. – С. 4.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> *Антонович Д.* Старий український репертуар // Робітнича газета. – 1917. – 22 верес. – № 140. – С. 4.

комізму, тому таких ролей, як Мартина Борулі, йому виконувати не слід. Далеко краще вражіння справили виступи Саратовського в ролях не комічного характеру»<sup>38</sup>.

Особливе занепокоєння рецензент виявив при характеристиці жіночого складу труп: «Але де справа театру стоїть явно неблагополучно, це в складі жіночому на старших ролях. Прекрасна артистка Борисоглібська одна справи не рятує. Така сильна артистка, як Ліницька, чомусь до драматичних ролей не допускається. Вже на першій виставі ролю Ліницької було віддано Полянський (дружині І. Мар'яненка), яка не має до того ніяких даних. Так само і в “Чумаках”, може, найкраща роля опинилася у Полянської, і вийшло з тої ролі порожнє місце. Припускаючи, що Полянська може бути корисним членом труп, вона ні в якому разі не повинна видвигатися на ті ролі, які вона грала на перших виставах»<sup>39</sup>.

У більшості випадків репертуар театру не оригінальний, бо копіювали постановки інших колективів. Справедливий галас із приводу вторинності репертуару здійняв Д. Антонович: «...Але чому Національний театр, ставлячи п'єси, навіть перекладені з чужих мов, вибирає виключно такі п'єси, що вже йшли в театрі Садовського?»<sup>40</sup>

Причину такого поводження рецензент вбачав у «традиціях» труп І. Мар'яненка наслідувати репертуар театру М. Садовського, оскільки власне колектив І. Мар'яненка був основою Національного театру. Втім, за весь час свого існування, до входження у склад Національного театру, цей колектив, як один із кращих українських професійних (мандрівних) театрів, показував під орудою І. Мар'яненка лише апробовані на сцені театру М. Садовського п'єси (1917 р. І. Мар'яненко ще не піднявся над цим досвідом). Про це із жалем писав Д. Антонович: «Правда, репертуар Національного Театру скоує репертуар колишньої труп Мар'яненка, що вступила до Національного Театру в повному складі і внесла сюди свої смаки та традиції; але чому трупа Мар'яненка за три роки свого існування не насмілилася поставити ні одної п'єси, яка б не йшла у театрі Садовського? Рішуче хочеться сказати, що чим більше кричать проти “рутини” Садовського, тим більше йому наслідують»<sup>41</sup>.

«Смаки та традиції», про які веде мову критик, мали негативні наслідки не лише в сенсі формування репертуарної політики, вони впливали також і на стосунки всередині труп. «Закулісний провінціалізм», який, на думку Д. Антоновича, мав місце в Національному театрі, виявлявся в утиску талановитих акторів при розподілі ролей (Л. Ліницька, К. Лучицька, Н. Дорошенко) і піднесенні далеко не найкращих (О. Полянська, Ф. Якубовська), віддаючи їм перші ролі<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Антонович Д. Справи в Національному тетрі // Робітничка газета. – 1917. – 12 лист. – № 183. – С. 4.

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Антонович Д. Наслідуючи М. Садовського // Робітничка газета. – 1917. – 12 лист. – № 183. – С. 4.

<sup>42</sup> Антонович Д. Справи акторські // Робітничка газета. – 1917. – 24 жовт. – № 166. – С. 4.

У рецензіях Д. Антонович наводив і конкретні приклади: «...До пасербиць у трупі належить така здібна артистка, як Дорошенко. За півтора місяці ми її бачили тільки в “Пригвождених”, та раз в “Безталанній”»<sup>43</sup>.

Найбільше обурення викликала історія з розподілом ролей у «Лимерівні» Панаса Мирного. Л. Ліницьку та Г. Борисоглібську призначили на ролі, що зовсім не відповідали їхньому вікові й амплуа, внаслідок чого поважні артистки потрапити «в негарне, смішне становище»: «...Щоби дати Полянській ролю Лимерівни (яку вона веде нижче всякої критики), передвигають Борисоглібську, що прекрасно грає Лимерівну, на ролю Шкандибихи, яку вона грає погано. А Ліницьку з ролі Шкандибихи на ролю Лимерівни. І взагалі де, крім заскорузлої провінції та трупи Гаркуна-Задунайського, можливо так передвигати артистку з ролі Шкандибихи на ролю Лимерівни? І все це для того, щоб розчистити місце для Полянської. [...] Розуміється, на таких принципах працюючи, Національний Театр далеко не піде, а скінчить чистим скандалом»<sup>44</sup>.

Критик різко виступав проти того, що артистці «...Якубовській, сама присутність якої в трупі театру є вже скандалом, даються перші ролі, хоч би в “Дай серцю волю...”»<sup>45</sup>. Інший солідний мистецтвознавець, галичанин М. Мочульський, хоч і стримано, але позитивно оцінив гру Ф. Якубовської, вважаючи артистку працюютою, інтелігентною і корисною для трупи Театру<sup>46</sup>.

Цікаво, що з думкою театральних критиків не завжди збігалася думка глядачів. Так, у мемуаристичі знаходимо захоплений відгук про Ф. Якубовську письменника Г. Григор'єва<sup>47</sup>.

Наприкінці жовтня 1917 р. Д. Антонович підбив підсумок майже півторамісячної роботи Театру. Він зауважив на неблагополучній ситуації в театрі (передусім через вади в репертуарній лінії та в розподілі ролей), зупинився на роботі режисерів М. Петлішенка та І. Саратовського. М. Петлішенкові критик закинув режисерське недбальство, неухважність, відсутність оригінальних задумів і звичайної сумлінності. На його тлі І. Саратовський був старанніший. Також критикував псевдореалізм у душі М. Садовського<sup>48</sup>.

Одна з причин невиправдання Театром високих сподівань його засновників полягала в невідповідності поставленої мети і наявного результату: п'єси звичного народного репертуару трупа вирішувала в стилі трафаретного виконання побутових п'єс. Із цього приводу рішуче висловився Д. Антонович: «Коли Національний театр збирався ставити деякі п'єси старого репертуару, то збирався освітити їх новою постановкою і грою, а вийшов той самий трафарет, в якому культивував десяток років свій реалізм Садовський. І заміна

<sup>43</sup> Там само.

<sup>44</sup> Антонович Д. В Національному театрі // Робітничка газета. – 1917. – 24 жовт. – № 166. – С. 4.

<sup>45</sup> Там само.

<sup>46</sup> Мочульський М. Український Національний Театр // Літературно-науковий вістник. – 1917. – Т. LXVIII. – Кн. V–VI. – С. 340.

<sup>47</sup> Григор'єв Г. У старому Києві. Спогади. – К., 1961.

<sup>48</sup> Антонович Д. Про «рутину Садовського» // Робітничка газета. – 1917. – 12 лист. – № 183. – С. 4.

його Національним Театром ледве чи пішла на краще»<sup>49</sup>. На думку театраль-ного критика, цей «трафарет» мав кілька складових: штучні сценічні манери (сценічна поведінка) та штучно-святкове вбрання жіночого складу труп; ре-жисерське недбальство; провінціалізм у розподілі ролей (дріб'язковість, не-логічність, несмак).

Д. Антонович зафіксував проникнення на сцену Театру штучності: «Так само і в Національному театрі [як і в театрі М. Садовського] замість реальних селян нам показують баришень пейзажників, одягнених в батистові, вульгарно розшиті сорочки та керсетки»<sup>50</sup>.

Позитивного відгуку заслужила лише артистка М. Троянда: «Із всіх моло-дих артисток, тільки на одній Троянді ми спостерегли справді одягу із звичайного сільського краму»<sup>51</sup>.

У пряму залежність від режисерської невправності Д. Антонович ставив зниження відвідування театру. «Режисером цих ніби побутових п'єс виступає здебільшого Петлішенко. На всіх цих постановках лежить тавро недбальства, неувважності. Абияк зійшло! А тим часом абияк не сходить, і глядачі внаслідок неувважного до їх відношення з театру розбігаються»<sup>52</sup>.

Провінціалізм трупи відомий артист закидав передусім режисерові<sup>53</sup>. Він наголошував: «Режисерське недбальство виявляється в тому, що трупа, в значній частині приїхавши з провінції, привезла провінціальну дріб'язковість, що ні в якому разі не пасує до стремління краще поставити справу»<sup>54</sup>.

Як позитивне зрушення в кадровій політиці дирекції Д. Антонович від-значив прихід до Українського національного театру молодого талановитого артистки Л. Гаккебуш: «Протягом місяця на користь трупи театру можемо віднести придбання нової інтересної артистичної сили – молодого артистки Гаккебуш. Незвичайно елегантська фігура і риси обличчя Ліни Кавальєрі дають цій артистці винятково гарні природні основи. До того треба додати шляхетність тону, вдумчивість і здержаний темперамент. З того можемо наді-ятись, що з Гаккебуш вийде видатна сила української сцени»<sup>55</sup>.

Інша велика група вистав Театру – постановки драматичних творів сучас-них українських авторів<sup>56</sup>, де лідером був В. Винниченко (приблизно кожна шоста вистава), поступаючись популярністю лише І. Карпенкові-Карому.

Щодо причин популярності модерних драматичних творів В. Винни-ченка, Л. Залеська-Онишкевич зауважила: «Винниченко – один із перших українських письменників, що писав майже про самих тільки жителів міст, приділяючи багато уваги робітникам. [...] Зображуючи напружені моменти в житті своїх героїв, Винниченко висвітлює не тільки їхні переживання, але й роздуми та мотиви саме такого кроку, такого вибору. Але він робить це без моральних повчань і дидактики, тільки радше описовим шляхом, у дусі мо-

<sup>49</sup> Антонович Д. В Національному театрі. – С. 4.

<sup>50</sup> Там само.

<sup>51</sup> Там само.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Там само.

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Там само.

<sup>56</sup> Йдеться про сучасників Українського національного театру.



дернізму, зосереджуючи увагу на особистості. [...] Його твори читали різні класи, він був дуже популярний навіть серед робітників; за його книжками у книгарнях і бібліотеках люди стояли в чергах»<sup>57</sup>. Твори В. Винниченка були надзвичайно популярні й за межами України: їх перекладено багатьма мовами, а в Італії та Німеччині у 1910-х рр. його п'єси витримували по кілька сотень вистав.

Характеристику першої вистави сезону – «Пригвожденні» В. Винниченка – знаходимо в газеті «Нова рада». Після загального зауваження про гру акторів читаємо: «П'єса трупі удалась. І можна сказати це з подєгшенням, бо досі наші українські трупи добре орудували переважно п'єсами з старого репертуару; що ж до репертуару Винниченка, Лесі Українки та інших авторів, то коло них рідко хто, крім трупи М. Садовського, відважувався заходжуватись»<sup>58</sup>. Найкраще, на думку рецензента, грали Л. Ліницька (Настасія), М. Вороний (Євген Михайлович, чоловік Настасії) та І. Мар'яненко (Радіон)<sup>59</sup>.

Однак більш чутливий театральний критик Д. Антонович помітив, що «на сцену широко проникла стара акторська школа українського народно-побутового театру». Це був перший тривожний сигнал і перший дисонанс до оптимістичних декларацій, які передували відкриттю Театру. Критик уже передчував проблему, яка невдовзі виникнула перед Театром у виконанні поставлених естетичних завдань: «...бо український актор надто пам'ятає своє родство і нелегко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару»<sup>60</sup>.

Після досить прискіпливої критики рецензент застеріг: «Зачекаємо нових осягнень трупи і праці з іншими черговими режисерами», оскільки вже було відомо про режисерів, запрошених для постановок.

На різкий тон рецензії Д. Антоновича вплинули не лише вади художнього рівня постановки, але й ставлення відомого актора до односторонньої репертуарної орієнтації колективу театру на драматургію В. Винниченка. (Цікаво, що ці публікації містилися на шпальтах редакційної В. Винниченком «Робітничої газети».)

По-перше, сумнівно, що п'єса «Пригвожденні» є цілком вдалим вибором для відкриття сезону зразкового Національного театру. На думку Д. Антоновича, далеко не кращий драматичний твір Театру «Пригвожденні» вже на першій виставі «здав» проголошені позиції лідерства і новаторства українського театру: «Сама п'єса “Пригвожденні”, що виставлялася на російській сцені в Москві, Одесі, Тифлісі і інших містах в минулому сезоні, ледве чи підходить для п'єси, якою слід би відкривати сезон. Вона не належить до кращих творів нашого кращого драматурга В. Винниченка. П'єса тяжка, не з ясною будовою і не чужа мелодраматизму»<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і авт. вступ. статей Л. Залеська-Онишкевич. – К.; Едмонтон; Торонто, 1998. – С. 187.

<sup>58</sup> Valent. Український Національний Театр // Нова рада. – 1917. – 19 верес. – № 140. – С. 4.

<sup>59</sup> Там само.

<sup>60</sup> Антонович Д. Відкриття першого Українського Національного театру // Робітничая газета. – 1917. – 19 верес. – № 137. – С. 4.

<sup>61</sup> Там само.

По-друге, вітаючи звернення Театру до В. Винниченка, найпопулярнішого сучасного автора, Д. Антонович все ж критикував естетичну позицію Театру і застерігав від захоплення одним автором, одним типом театру, оскільки це може звузити творчі можливості, як це і відбулося з МХАТом у Росії, який «втратив творчий розмах, коли захопився лише А. Чеховим, як до того захоплювався лише О. Островським: «Очевидно, театр хоче йти під знаком Винниченка так, як московський художній іде під знаком Чехова. Коли російський актор переживав захоплення Островським, забувався грати Шекспіра і Шіллера. Коли захоплювався Чеховим, він забував грати Гоголя і Островського»<sup>62</sup>.

Питання репертуарної орієнтації Театру на п'єси В. Винниченка можна розглядати ще з позиції «чи могло це бути політичною грою»? Окремими штрихами в мемуаристиці та газетних публікаціях натякали на амбітність В. Винниченка в питаннях, що стосувалися його творчості<sup>63</sup>. Мемуарист навіть із докором закидає, що в найскладніші для держави часи письменник відволікався на роботу з друкаркою над його новою п'єсою замість того, щоб поринути в урядові справи<sup>64</sup>.

Наведена ситуація чітко висвітлює, що на художнє обличчя Театру впливали не лише естетична позиція засновників, але й смаки, уподобання трупи та її керівників. Отже, Національний театр мав свою творчу волю і не був невідником творчих уподобань Комітету Українського національного театру, хоч як твердо той намагався контролювати всі напрямки його діяльності.

Доповнюючи вищеподану характеристику перших двох вистав сезону Українського національного театру («Пригвожденні» В. Винниченка та «Лісова квітка» Л. Яновської), зупинимось на тому, що викликало найбільше заперечення рецензентів – наявність в обох виставах т. зв. «мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару». Цей штучний «мелодрамазм» сприймали як негативну ознаку старої української театральної школи, проти якої виступали всі фундатори Українського національного театру. Ось чому Д. Антонович, характеризуючи окремих виконавців у виставі «Пригвожденні», особливо відзначив акторів, вільних від штампів цього мелодрамазму: Ф. Левицького, І. Мар'яненка, К. Лучицьку, І. Сагатівського<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Там само.

<sup>63</sup> «Робітничка газета» інформувала: «Бурхливі події, що ми переживаємо, і державні справи, до яких покликані т. Винниченка, все ж не примусили нашого драматурга забути, що він є письменником і драматургом. В ці часи т. Винниченко скінчив нову комедію, яку учора читав в присутності декого з членів Комітету Українського Національного Театру і декого з артистів трупи. Сподіваємося, що в короткому часі цю комедію побачимо на сцені Національного театру». (Нова п'єса т. Винниченка // Робітничка газета. – 1917. – 5 лист. – № 177. – С. 4.)

<sup>64</sup> *Пригор'єв Г. У старому Києві.* – С. 296–297.

<sup>65</sup> «Вільним від цього тону від початку до кінця залишався тільки заслужений актор української сцени Ф. Левицький, що повів свою роль старого слуги в м'яких, шляхетних реальних тонах. Зрештою, іноді виходив із мелодрамазму Мар'яненко, і давала цікаві моменти Лучицька. Але і для першого разу все ж трохи вражала деякими провінціалізмами. Гарну, видержану і солідну школу неперечно виявив Саратовський. Це два зовсім нових для Києва актора, які, здається, складають коштовне придбання». (Робітничка газета. – 1917. – 19 верес. – № 137. – С. 4.)

Позитивною була й рецензія на постановку «Брехні» В. Винниченка (прем'єра відбулася 21 вересня 1917 р.). Один з авторів театральної колонки «Нової ради» Ф. Близнюк зазначив: «Такої чепурної постановки і такого вдумливого виконання ми на сцені Національного Театру ще не бачили. Сміло можна сказати, що український театр в широкому розумінні зробив серйозний крок вперед, бо коли раніше інтелігентність гри (за деякими виключеннями) була взагалі нечастим гостем української сцени, то тепер це помітно навіть у дрібницях. Публіки в театрі було, як і на попередніх виставах, чимало: видно, що театр зразу і цілком заслужено починає завойовувати симпатію публіки, яка тепло приймала артистів»<sup>66</sup>.

5 грудня 1917 р. Український національний театр перший на українській сцені показав прем'єру найновішої п'єси В. Винниченка «Повстання Мари». За традицією, у найближчому номері «Робітничої газети» Д. Антонович відгукнувся рецензією на прем'єру. Він назвав постановку цікавою: «Виставлено нову комедію т. Винниченка «Повстання Мари». Приємно дуже одмітити, що і виконання п'єси було досконаліше і краще, ніж досі давав нам Національний Театр»<sup>67</sup>.

Легку, веселу, безпроблемну п'єсу глядачі особливо радо сприйняли у воєнному Києві, де життя дедалі було важчим і небезпечнішим. «П'єса, написана в легких комедійних тонах, навіть по старому рецепту “з переодягненням”, без всяких проблем, питань і доказів, виконується і дивиться весело. П'єса виявляє, як і “Молода кров” того ж автора, насмішку над панськими, поміщицькими примхами, але не таку злу, як в “Молодій крові”; ця насмішка не підіймається до сатири, але вона зате і далеко легша, зячнійша, простіша і веселіша, ніж “Молода кров”. І коли автор мав на меті на тлі сучасних подій дати веселий жарт, то йому це вповні удалося»<sup>68</sup>.

Чи не вперше в газетній рецензії на вистави Театру зустрічаємо позитивну оцінку режисури. Найбільше враження справляє висловлювання Д. Антоновича, який дуже вимогливо ставився до Театру. Так, зокрема, у режисерській роботі він відзначив вправність у дотриманні комедійного стилю: «В цілому видно вправну руку режисера, видержано комедійний темп і стиль виконання»<sup>69</sup>.

Найкраще у виставі, за свідченням рецензента, виступив І. Замичковський: «Цей актор в кожному своїм виступі, в кожній новій ролі показує, яку першорядну силу в його особі придбав Національний театр. Замичковський роллю опанував вповні і дав її викінченою у всіх деталях. Із своєї ролі Замичковський зробив типову, окреслену постать»<sup>70</sup>.

Відгук про роботу Л. Гаккебуш і Ф. Левицького, «виконавців найбільш вдячних ролей», є доказом, що актори змогли глибоко «опрацювати свої ролі і дадуть прекрасні образи. Бо роля слуги-пройдохи написана дуже виграш-

<sup>66</sup> Близнюк Ф. У Національному театрі // Нова рада. – 1917. – 23 верес. – № 144. – С. 4.

<sup>67</sup> Антонович Д. Прем'єра комедії Винниченка // Робітничка газета. – 1917. – 8 груд. – № 201. – С. 4.

<sup>68</sup> Там само.

<sup>69</sup> Там само.

<sup>70</sup> Там само.

но і вповні підходить до талану Левицького, а що стосується до Гаккебуш, то неперечно вона також обіщає стати в коротшому часі окрасою української драматичної сцени»<sup>71</sup>.

«Горленко, Жулинський і Каргальський, так би мовити, підтримували ансамбль, чого не можна сказати про Полянську. Така вже доля судилася Національному театру, що він, очевидно, мусить нести свій хрест в особі Полянської (досить важкий)»<sup>72</sup>.

До успіху постановки був причетний і В. Кричевський зі своїми декораціями. Він, як і вистава, відійшов від набридлого «псевдо-народного» трафарету. «Цікаву декорацію для третьої дії, середину клуні, спроектував проф. В. Кричевський, хотілось би тільки тоншого виконання. В другій і особливо четвертій дії, також поборюючи обридливі зелені аркади, В. Кричевський зробив гарні деталі сільського будівництва, що зі смаком декорували сцену»<sup>73</sup>.

Постановкою «Повстання Мари» Театр виявив свої високі творчі потенції. «Цілою виставою Національний театр показав, що може давати цікаві модерні вистави. Чому ж він не має охоти частіше це робити?» – висловив загальне здивування театральної громадськості Д. Антонович<sup>74</sup>.

Аналіз репертуару Українського національного театру дав більше матеріалу для чіткого порівняння наявного репертуару з проголошеними завданнями.

Вересень, 1917 р.

16. Сб. В. Винниченко. Пригвоженні.

17. Нд., ранок. Л. Яновська. Лісова квітка.

18. Нд., вечір. В. Винниченко. Пригвоженні.

18. Пн., І. Карпенко-Карий. Чумаки.

19. Вт., І. Карпенко-Карий. Безталанна.

20. Ср., І. Карпенко-Карий. Мартин Боруля.

21. Чт., В. Винниченко, Брехня.

22. Пт., В. Винниченко. Молода кров.

23. Сб., В. Винниченко. Пригвоженні.

Отже, до роботи брали п'єси І. Карпенка-Карого та В. Винниченка. Проте віддамо належне репертуарній комісії Комітету Українського національного театру та режисерам Українського національного театру – вони вибирали найкращі твори української драматургії. Однак таке сусідство різних типів драми загостило головну проблему – залежність акторів від виконавської школи народно-побутового театру.

Невдоволення висловлювали і на сторінках преси: «А де ж нове слово, яке збирався сказати Національний театр? Ми годні мати терпіння і почекати ще, але все ж близьке сусідство Карпенка-Карого до Винниченка в праці Національного Театру відбивається зле на виконанні п'єси Винниченка, в якій актори мимоволі беруть мелодраматичний тон і грають нетонко. Поворот від Винниченка до Карпенка-Карого зайвий раз сприяв одходу акторів від тон-

<sup>71</sup> Там само.

<sup>72</sup> Там само.

<sup>73</sup> Там само.

<sup>74</sup> Там само.

кости сценічної творчості. Рішуче Національний театр мусить стати на чомусь одному»<sup>75</sup>.

Схоже занепокоєння висловлює й інший рецензент (Ф. Близнюк), побоюючись, що море «трафаретної побутовщини» затопить «ріденькі винниченківські островці, які так привабливо тішать око глядача». «Колишній театр Садовського, зробивши свою історичну місію, підготував вдячний ґрунт для [...] нового етапу в житті українського театру. І Український Національний Театр мусить бути тим новим етапом, якого ми, на жаль, ще не бачимо»<sup>76</sup>.

Отже, механічне поєднання різнопланової драматургії негативно позначилось як на п'єсах класичного українського театру, так і на п'єсах сучасних українських авторів, зокрема В. Винниченка, які тяжіли до європейського експресивно-психологічного модерного театру. Як було зазначено, виконання перших не виходило за рамки шаблону народно-побутового театру і тим цілком продовжувало стару лінію українського театру<sup>77</sup>; а виконання других сильно гальмували традиції попередньої акторської школи, до якої акторів особливо надихала драматургія І. Карпенка-Карого.

Д. Антонович одразу оцінив ситуацію і підняв тривогу в пресі: «Після двох вистав “Пригвождених” Винниченка пішов ряд вистав за п'єсами Карпенка-Карого – “Чумаки”, “Безталанна”, “Мартин Боруля”. Після того знову намічено ряд п'єс Винниченка: “Брехня”, “Молода кров”, “Пригвожденні”. Так протягом першого тижня свого існування Національний театр держиться двох авторів зовсім різного складу і напрямку, двох авторів, що знаменують два ступені української драматургії, і в праці трупи ніби спостерігається якесь подвоєння. Театр ніби не наважується стати рішуче на той чи інший шлях. Коли це так, то шкода: між двома соснами можна заблудитися»<sup>78</sup>.

Репертуарна невизначеність тягнула за собою невизначеність акторську, виконавську. У такій ситуації актори поверталися до звичної їм манери виконання, і п'єси В. Винниченка не мали шансів бути виконаними у відповідному їм стилі, новому для більшості акторів народно-побутової школи.

Рецензент своїми зауваженнями натякнув на труднощі, які мусили неминуче виникнути в Театрі з втіленням непобутового репертуару, щодо окремих акторів: «Навіщо Петлішенко наражає і глядачів, і сам наражається на неприємності, коли виступає в “Пригвождених” або в “Лісовій квітці”? Шануючи себе і мистецтво, він повинен від таких експериментів рішуче відмовитися»<sup>79</sup>.

Стосовно інших акторів він, навпаки, висловив жаль, що вони, будучи здатними до репертуару непобутового, все ж таки краще почуваються в ролях побутового характеру<sup>80</sup>.

<sup>75</sup> Антонович Д. Прем'єра комедії Винниченка. – С. 4.

<sup>76</sup> Федір Близнюк]. Український Національний Театр // Нова рада. – 1917. – 3 жовт. – № 152. – С. 4.

<sup>77</sup> «Стара лінія українського театру» – широко вживаний синонім на позначення класичного українського театру доби корифеїв, який часто використовували історики на початку ХХ ст.

<sup>78</sup> Антонович Д. Старий український репертуар. – С. 4.

<sup>79</sup> Там само.

<sup>80</sup> Там само.

Відгуки про колектив Театру знаходимо і в рецензіях на вистави інших театрів. У матеріалі про виступи трупі М. Садовського змальовано не зовсім вдалі спроби акторів Національного театру вийти за рамки побутової виконавської школи: «Нічим іншим, як карою Божою, не можна пояснити тенденції тих акторів [театру М. Садовського і Українського Національного Театру] від народного репертуару перескакувати зразу на репертуар сальоновий. Від повних мелодраматичних та реально-побутових тонів [...] переходити на полутони сучасної психологічної драми або легкий сальоновий діалог безмістовного фарсу»<sup>81</sup>.

Називаючи такі тенденції «карою Божою», критик водночас шанобливо ставився до ідейності поривань акторів Національного театру, на противагу трупі М. Садовського: вони «принаймні можуть виправдуватись бажанням працювати в єдності з кращими сучасними українськими драматургами»<sup>82</sup>.

Підсумовуючи зміст рецензій (більшість із яких належали Д. Антоновичу) на вистави Національного театру, виявляємо такі основні тенденції в роботі колективу: орієнтація на драматургію В. Винниченка в сучасному репертуарі та на І. Карпенка-Карого в народно-побутовому репертуарі (до певної міри також на М. Кропивницького і М. Старицького); репертуарна залежність від театру М. Садовського; обмеженість творчих можливостей Театру потенціалом трупі І. Мар'яненка, яка була основою Українського національного театру; некоректний розподіл ролей; недоліки режисури.

У провідному тогочасному українському літературно-мистецькому часописі («Літературно-науковий вістник») знаходимо більш оптимістичну характеристику перших кроків державного театру: «Український Національний Театр почав свою артистичну діяльність серед надзвичайно важких обставин. Недостача на торзі матеріалу, потрібного для технічної постановки п'єс, і нечувана дорожнеча чималою перепорою явились у зреалізованню планів театру. Але керманічі театру не попали в розпуку; в їх дотеперішній діяльності не видно навіть нервовості, противно, – вони виконують свої плани спокійно й уміло. Годі було зразу, для зробленим ефекту, ставити нові п'єси й інсценізувати їх на зразок Антуана; годі було не в міру сил братися за надзвичайні речі, – тому керманічі театру спершу користуються старим репертуаром, а вже потім, здобувши під ногами більше твердий ґрунт, ставлять і мають намір ставити й нові п'єси, як з рідного, так і з чужого репертуару»<sup>83</sup>.

У жовтні 1917 р. в репертуарі Українського національного театру з'явився символічно-алегоричний етюд «Осінь» О. Олеса (прем'єра відбулася 12 жовтня 1917 р.). Його символістична драматургія була своєрідним пробним каменем для кращих українських професійних колективів того часу. І. Мар'яненко ще 1913 р. поставив «Осінь» у київському театрі М. Садовського. Однак виставу визнали невдалою. За свідченням В. Василька, «ні режисура, ні актори

<sup>81</sup> Антонович Д. Вистави театру М. Садовського // Робітнича газета. – 1917. – 29 верес. – № 143. – С. 3.

<sup>82</sup> Там само.

<sup>83</sup> Мочульський М. Український Національний Театр. – С. 336.



не зрозуміли драматургічних принципів О. Олеся і не змогли відтворити на сцені його задум»<sup>84</sup>.

Навздогін Національному театрові до драматичних етюдів О. Олеся звернувся «Молодий театр» (етюди «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри»<sup>85</sup>; прем'єра відбулася 17 листопада 1917 р.; режисер Л. Курбас). Постановка символістичних етюдів поета не стала безперечним творчим успіхом молодотеатрівців на шляху освоєння зразків різних типів драматургії.

В. Василько згадував: «Вистава успіху не мала. Вона була не зрозуміла широкому загалу глядачів і акторам теж не принесла задоволення. Вони грали зовсім інакше, ніж у попередніх виставах. Це було справді щось нове в їхньому виконанні, але кволе, невиразне. Я був вражений невдачею театру, але це була поразка, що варта багатьох удач. Леся Курбас знав, що робив, чого хотів добитися від учасників. Але це було понад їхні сили. При всьому бажанні йти в ногу з режисером-новатором актори не могли виконати поставлених перед ними завдань»<sup>86</sup>. Та все ж з усіх українських професійних колективів «Молодий театр», за твердженням Д. Антоновича, «вперше підійшов до трактування символічних п'єс Олеся в символічних тонах»<sup>87</sup>.

Причина невдалої постановки етюдів О. Олеся в Українському національному театрі полягала в невідповідності сценічних методів і драматургічної першооснови. До такого висновку підштовхує характеристика вистави «Осінь», подана Н. Єрмаковою в монографії, присвяченій Л. Гаккебуш: «На сцені відтворювались одразу дві дійсності – зовнішня, конкретно-відчутна, і внутрішня, що містилася в підтексті. Хід зображуваних подій теж був позбавлений самостійного значення і мусив лише викликати у глядача певні асоціації, через які розкривався б інший, вищий зміст драми. Проте твір Олеся був по своїй природі звичайним різновидом мелодрами, підфарбованої модними символістичними барвами. Досвідчені партнери Л. Гаккебуш<sup>88</sup> І. Мар'яненко і Г. Борисоглібська не надавали особливого значення модній атрибуції п'єси – вони грали мелодраму. Щодо дебютантки, то вона, за свідченням П. Няtko, знайшла потрібні засоби для змалювання своєї героїні згідно із загальним вирішенням вистави: «Актриса злилась в єдине ціле зі змістом етюдів та його художнім оформленням. Виття вітру, стук самотньої хвіртки відповідали сумному настрою Панночки. Її самотність знаходила відбиток у звучанні голосу актриси, надзвичайно м'якому, оксамитовому, в усій її поведінці, в пластичних рухах»<sup>89</sup>.

Восени 1917 р. до репертуару Українського національного театру ввели дві невеликі п'єси С. Васильченка – драматичний малюнок «На перші гулі» (прем'єра – 1 жовтня 1917 р.) та психологічний етюд «Зілля-королевич»

<sup>84</sup> Василько В. У «Молодому театрі» // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. статті М. Лабінський. – К., 1991. – С. 209.

<sup>85</sup> Пізніше етюд «При світлі ватри» замінено на інший – «Тихого вечора».

<sup>86</sup> Василько В. У «Молодому театрі». – С. 210.

<sup>87</sup> А. Д. [Дмитро Антонович]. Молодий театр // Робітнича газета. – 1917. – 19 лист. – № 189. – С. 4.

<sup>88</sup> Роль Панночки в цій виставі була дебютом Л. Гаккебуш в Українському національному театрі.

<sup>89</sup> Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. – К., 1979. – С. 11.

(прем'єра відбулася 8 листопада 1917 р.). «На перші гулі» – одна з найпопулярніших драматичних мініатюр у театрі М. Садовського. У Національному театрі цю побутову замальовку показували лише три рази впродовж жовтня-листопада 1917 р. Психологічний етюд «Зіля-королевич», в якому С. Васильченко цікаво відобразив мрії людини про майбутнє життя, не здобув успішного втілення на сцені Театру і після двох вистав був знятий із репертуару.

Подією в Українському національному театрі стала прем'єра (29 листопада 1917 р.) п'єси В. Самійленка «У Гейхан-бея» (режисер М. Орел-Степняк). Постановка – першопрочитання цього жарту-фантазії В. Самійленка на українській сцені. Раніше в українському театрі політичну сатиру на царський уряд (хоч і завуальовану «турецьким» антуражем) не могли втілити через цензурні заборони. Такий факт не забарився оцінити рецензенти: «П'єса ця не нова, бо написана ще за старих часів, але світ Божий вона змогла побачити лиш тепер після скасування азійсько-поліцейських цензурних умов і була видрукувана<sup>90</sup> в першій книзі “Літературно-наукового вістника” за цей рік»<sup>91</sup>.

У п'єсі «У Гейхан-бея» (1912), яку написано з легким гумором і тонкою іронією, змальовано ставлення російського уряду до українства. Один із рецензентів вважав, що артисти, відповідно до задуму драматурга, грали свої ролі напівсерйозно, напівжартома, але не карикатурно<sup>92</sup>.

Інший рецензент відзначив розкуту гру акторів, завдяки якій «на сцені ця п'єса йшла легко і вільно»: «Всі виконавці були на місцях, гарно підготувались і дали майже повний ансамбль»<sup>93</sup>. Публіка добре сприйняла нову постановку: «Глядачі щиро сміялися, і можна з легкістю сказати, що п'єса ся й надалі матиме такий же самий успіх»<sup>94</sup>. Постановка п'єси «У Гейхан-бея» в Національному театрі прислужилася справі популяризації української драматургії.

Наприкінці сезону до репертуару ввели історичну п'єсу Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» в постановці І. Мар'яненка (прем'єра відбулася 16 квітня 1917 р.)<sup>95</sup>. Цією виставою навесні 1918 р., разом із двома п'єсами М. Старицького («Богдан Хмельницький» та «Оборона Буші»), було окреслено виразну тенденцію звернення Національного театру до історичної тематики.

Долаючи націленість на чотирьох драматургів (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, В. Винниченко), літературно-репертуарна комісія Комітету Українського національного театру, до якої ввійшли здебільшого літератори (серед них Олександр Олесь, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська), здійснювала заходи щодо розширення репертуару за рахунок перекладних творів і п'єс сучасних українських авторів. 15 жовтня 1917 р. на засіданні комісії ухвалили поставити найближчим часом такі п'єси: «Лихо-

<sup>90</sup> Вперше п'єсу «У Гейхан-бея» надруковано в «Літературно-науковому вістнику» (Літературно-науковий вістник. – 1917. – Кн. 1. – С. 79–106).

<sup>91</sup> Федір Б[лизнюк]. У Національному театрі // Нова рада. – 1917. – 1 груд. – С. 4.

<sup>92</sup> Мочульський М. Український Національний Театр. – С. 337.

<sup>93</sup> Федір Б[лизнюк]. У Національному театрі. – С. 4.

<sup>94</sup> Там само.

<sup>95</sup> Дещо раніше – на початку сезону, у жовтні 1917 р., цю п'єсу в оновленій постановці з тріумфальним успіхом представили в Київському театрі М. Садовського.

ліття» Г. Хоткевича, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Урієль Акоста» К. Гуцкова, «Розбійники» Ф. Шиллера. З них жодна не була в репертуарі театру М. Садовського. На українській сцені більшість із них було в різний час показано в Галичині, в театрі товариства «Руська бесіда»: «Розбійники» Ф. Шиллера (1878), «Урієль Акоста» К. Гуцкова (1902), «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана (1917).

П'єсу «Огні Іванової ночі» невдовзі поставили (прем'єра відбулася 24 жовтня 1917 р.). На цю знаменну подію на шпальтах газети «Нова рада» вміщено дві рецензії. Це була перша серйозна прем'єра сезону – п'єса «класичного загальноєвропейського репертуару»<sup>96</sup>, не повторена за антрепризою М. Садовського. Але цим знаменність постановки не вичерпалася – відбулася перша спроба поставити «Огні Іванової ночі» на українській сцені Наддніпрянської України. Прем'єра зібрала повний театр глядачів і мала в публіки успіх. Саме про це йшлося в першій лаконічній рецензії «Нової ради»<sup>97</sup>. Ролі розподілили таким чином: І. Сагатовський – Фогельрейтер, К. Лучицька і Л. Гаккебуш – Маріке, Н. Горленко – Труда.

Через вісім місяців після прем'єри Д. Антонович прокоментував цей факт: «Не можна жалуватись українському театру на незичливість аудиторії. Кожен хоч трохи свіжіший крок зустрічає прихильність таку, якої не діждатися за відповідний акт театрові російському, ніякому іншому. Вистава «Огні Іванової ночі» ні на російській, ні на якій іншій сцені навіть при далеко кращій постанові і кращому виконанні не витримала б в одному сезоні і півдесятка представлень»<sup>98</sup>; «в Національному Театрі самий факт [виставлення] цієї п'єси на українській сцені уже зворушує аудиторію, і п'єса у середу 29 травня йшла принаймні десятій, як не п'ятнадцятій раз у сезоні, і в театрі дуже багато людей»<sup>99</sup>.

На початку грудня 1917 р. в «репертуарних планах Українського національного театру сталися зміни»<sup>100</sup>, які потішили всіх прихильників «європеїзації» українського театру: було оголошено про прем'єру комедії «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра. До репертуарного плану також включили «Останні маски» А. Шніцлера<sup>101</sup>. Однак «Останні маски» не поставили. Проте постановку «Тартюфа» здійснили, викликавши бурю полеміки.

12 грудня 1917 р., через тиждень після резонансної прем'єри «Повстання Мари» В. Винниченка, Національний театр запропонував глядачам нову етапну прем'єру – «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра у високохудожньому перекладі В. Самійленка. (Цю комедію українською мовою, тільки в іншому авторському перекладі, поставили в театрі товариства «Руська бесіда» під назвою «Святоша»,

<sup>96</sup> Valent. Нова вистава // Нова рада. – 1917. – 26 жовт. – № 172. – С. 4.

<sup>97</sup> Там само.

<sup>98</sup> Додамо, що, намітивши тенденцію, Д. Антонович дещо перебільшив із цифрами: за сезон виставу «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана грали дев'ять разів.

<sup>99</sup> Антонович Д. «Огні Іванової ночі» // Робітничка газета. – 1918. – 1 черв. – № 284. – С. 4.

<sup>100</sup> Павлусь. Святовий репертуар Українського Національного Театру // Нова рада. – 1918. – 12 січ. – № 8. – С. 4.

<sup>101</sup> Антонович Д. Прем'єра в Національному театрі // Робітничка газета. – 1917. – 10 груд. – № 203. – С. 4.

1878 р.). Ролі розподілили таким чином: М. Петлішенко – Оргон, Я. Доля – Долина, І. Мар'яненко – Тартюф, Ф. Левицький – Лояль, судовий пристав.

Загальну думку громадськості щодо довгоочікуваної прем'єри висловив М. Мочульський: «Вкінці спокусився Національний Театр виставити “Тартюфа” Мольєра в гарнім перекладі В. Самійленка. Сим способом у перший раз на українській сцені появилася стара віком, але вічно молода змістом – чудова комедія безсмертного Мольєра. Для українських артистів день 12 грудня був справжнім святом: вони грали Мольєра, вони вводили на українську сцену класичну п'єсу, вони промощували шлях велетням драматичної творчості на українську сцену. Артисти складали іспит, вони своєю грою мали дати відповідь на питання: чи український театр в силі оживляти на своїй сцені героїв Шекспіра, Гете, Мольєра, Шиллера й інших світових драматургів. Іспит, я мушу сказати з приємністю, – випав у користь наших артистів: наші артисти можуть грати класичні твори великих світових драматургів»<sup>102</sup>.

Постановка «Тартюфа» Ж.-Б. Мольєра «стала серйозним випробуванням для трупи молодого державного»<sup>103</sup> театру. Впродовж роботи над складною віршованою п'єсою проступили різноманітні творчі проблеми Національного театру. Досить емоційно про це писав Д. Антонович: «Виявилось, що актори зовсім не уміють читати віршів, і ніякої комедійної гри, легкості і комізму не було, а були тільки вивчені режисером, але незручно зроблені рухи»<sup>104</sup>.

Рецензент «Нової ради» Олександр Олесь (заховавшись за криптонімом Н. Н.), відзначив старанність у постановці й «гарні декорації». На відміну від Д. Антоновича, він помітив одного актора – Ф. Левицького, який опанував віршовану сценічну мову: «Саму п'єсу артисти проводили нерівно. [...] Велика послуга цього талановитого артиста ще і в тому, що він єдиний з усіх виконавців при потрібній грі та інтонації – показав усю красу вірша в перекладі В. Самійленка. Всім останнім ще багато треба роботи для того, щоб виконання було справді художнім»<sup>105</sup>.

Старанність акторської гри констатував і М. Мочульський: «Не можна сказати, що “Тартюф” був заграний на нашій сцені взірцево, але й не можна сказати, що артисти не відповіли своєму завданню. Можна закинути грі артистів, що не в повній чистоті був збережений ними мольєрівський стиль, що було доволі несмілості в їх грі. Наші артисти в перший раз грали на сцені класичну п'єсу, треба сказати, що “Тартюфа” вони заграли старанно»<sup>106</sup>.

Сподівання театральної громадськості з приводу постановки п'єси Ж.-Б. Мольєра точно висловлено в «Літературно-науковому вістнику»: «Проба зроблена, шлях промощений – треба артистам напружити всі свої сили і з піднесеним чолом, з вірою у власні сили, з молодечею надією в серцях, треба йти їм вперед і здобувати славу для українського театру, для українського мистецтва. Нехай тямлять артисти, що щастя і слава українського театру в їх руках,

<sup>102</sup> Мочульський М. Український Національний Театр. – С. 338.

<sup>103</sup> Антонович Д. У Національному театрі грають Мольєра // Робітнича газета. – 1917. – 13 грудня. – № 206. – С. 4.

<sup>104</sup> Там само.

<sup>105</sup> Н. Н. Вистава за Мольєром // Нова рада. – 1917. – 14 груд. – № 208. – С. 4.

<sup>106</sup> Мочульський М. Український Національний Театр. – С. 338.

нехай не жалують своїх сил, чистим зберігають прапор українського театру й боронять непохитно великих ідеалів: добра, правди, й краси!»<sup>107</sup>.

Новою тенденцією в репертуарі Національного театру другої половини сезону було широке проникнення на сцену історичних п'єс. Із семи нових вистав три здійснили за історичними творами: «Богдан Хмельницький» та «Оборона Буші» М. Старицького, а також «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської.

Унікальною своєрідністю Українського національного театру була його матеріальна та адміністративна залежність від держави<sup>108</sup>, що привело до взірцевого антиподу низькопробним «шароварно-гопачним» трупам, яких свого часу утворилося дуже багато. Саме в річище виховання в широких народних верствах здорової мистецької традиції та смаку були спрямовані зусилля більшості керівників і фундаторів. Табу на співочий, танцювальний, казково-феєричний та інший репертуар, подібний до розважального, сприяло підвищенню художнього рівня державного театру, але водночас це понижувало відвідування деяких вистав. Утім сильний акторський склад компенсував цю обставину, і більшість вистав збирала переповнену глядацьку залу.

Наприкінці сезону стало очевидно, що неможливо самими лише репертуарними заходами створити новий театр і подолати кризу невідповідності існуючих театральних форм оновленим потребам глядачів.

Та все ж перший крок було зроблено. Трупа Національного театру «приміряла» на себе сучасну українську і класичну зарубіжну драматургію, переважно невідому доти. Поставили, з тогочасних українських авторів, «Молоду кров» (1913)<sup>109</sup>, «Пригвождених» та «Повстання Мари» (1917) В. Винниченка, «У Гейхан-бея» (1912) В. Самійленка, «Гетьман Дорошенко» (1911) Л. Старицької-Черняхівської, «На перші гулі» (1911) та «Зіля-королевич» (1913) С. Васильченка, «Осінь» (1913) О. Олеся; із зарубіжних авторів – «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана та «Зачароване коло» Л. Риделя<sup>110</sup>.

Український національний театр відіграв винятково важливу роль в історії українського театру передусім самим фактом виникнення та існування. Адже був створений перший в історії українського народу державний національний театр, що зробив крок у бік виходу з кризи побутового театру, розпочавши освоєння новітньої української та світової драматургії. За підтримки держави колектив Українського національного театру пішов шляхом свідомого і продуманого фахівцями задоволення потреб розвитку національного театального мистецтва.

Зайнявши приміщення Троїцького народного дому, Театр за браком коштів не поспішав платити за оренду. Розраховалися з власником приміщення лише в кінці сезону, після асигнування Національному театрові державної субсидії.

<sup>107</sup> Там само.

<sup>108</sup> Під кінець сезону Український національний театр отримав від голови уряду Української держави гетьмана П. Скоропадського солідну субсидію (165 тис. 500 крб.), яка покрила всі його видатки та борги.

<sup>109</sup> Подані дати написання п'єс.

<sup>110</sup> Оригінали п'єс зберігають у фондах ДМТМК України в м. Києві.

Навала більшовиків, відсутність політичної та економічної стабільності загострили фінансові проблеми Театру – збільшувався дефіцит бюджету. Дирекція, Комітет Українського національного театру й Театральний відділ Генерального секретаріату освіти Української Центральної Ради, чітко усвідомлюючи, що колектив самотужки цей дефіцит не ліквідує, ухвалили рішення звернутися до держави по допомогу. Держава (вже за гетьманату) допомогла Українському національному театрові в повному обсязі.

Критична ситуація в житті Українського національного театру виникла в середині травня 1918 р., коли підсумки сезону не відповідали очікуваним результатам. Невідворотною стала і реорганізація Театру, про яку мову вели ще в листопаді 1917 р. Диференціацію діяльності Українського національного театру здійснювала Театральна рада, в яку 26 квітня 1918 р. було перетворено Комітет Українського національного театру і яка успішно продовжила свою діяльність за гетьманату П. Скоропадського. 14 серпня 1918 р. Український національний театр реорганізували<sup>111</sup> в Державний народний театр під керівництвом П. Саксаганського, від попередника йому перейшло все майно та приміщення. Після реорганізації Українського національного театру значна частина його акторів увійшла ще до одного театру – до створеного 23 серпня 1918 р. Державного драматичного театру, «театру європейського репертуару» під керівництвом Б. Крживецького та О. Загарова (нині Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка).

Один-єдиний сезон Українського національного театру окреслив реальні шляхи подолання кризи, в якій у переддень революційних суспільних змін потрапив український театр. Суспільно-політична криза покликала до нечуваної активності всі творчі сили суспільства. На цій хвилі національного піднесення була зроблена спроба державного культуробудівництва в Україні, яка дозволила реально побачити стереотипи української театральної традиції, що загальмували мистецький поступ. Таким чином, ідею єдиного універсального театру для всіх верств української людності відкинули. Натомість неї висунули ідею диференціації державних театрів. Мистецькі запити суспільства усвідомлювалися творцями державної театральної політики не загально, як у перші дні революційних змін, а більш конкретно, виважено й об'єктивно. Різнопланові мистецькі завдання передбачали доручити кільком різним театральним колективам. За часів Української держави гетьмана П. Скоропадського ці ідеї були реалізовані, наскільки це дозволили реалії військово-політичного та економічного життя в Україні 1918 р.

Підсумовуючи значення першого державного театру, зауважимо, що це був сміливий експеримент, втілення «золотої мрії» української інтелігенції: театр, незалежний від каси, від смаків публіки, спрямований до кращих зразків української і світової драматургії. Але 1917 р. такий «ідеальний» репертуарний театр не міг існувати. І навіть не через фінансову нездатність уряду, який узявся за його створення, а передусім через невідповідність творчих сил до такого експерименту. На часі був режисерський театр, що прийшов на зміну авторському типові театру, проте на той час національ-

---

<sup>111</sup> Факт реорганізації (а не заснування нового театру) зафіксовано відповідним державним актом голови уряду Української держави гетьмана П. Скоропадського.



не мистецтво ще не мало режисера загальнонаціонального і європейського значення, який би міг очолити колектив Українського національного театру, піднести постановки на якісно новий рівень. Крім того, у самій ідеї був закладений нездійсненно-ідеальний момент – задовольнити одним репертуаром усіх глядачів.

Утримуючи збільшену трупі і виставляючи зовсім різнопланові вистави, Український національний театр мав широкий розголос, але протягом одного сезону не встиг сформувати коло своїх глядачів, кількість відвідувачів залишалася нестабільною. Спрямований за своєю репертуарною політикою на всіх, він не був орієнтований ні на кого конкретно. Нестача засобів для реалізації експерименту не дозволила завершити його так само красиво, як було розпочато, і останні місяці сезону, попри окремі надзвичайно вдалі постановки – прикра агонія великого театрального колективу.

Таким чином, єдиний сезон Українського національного театру дозволив інтелігенції, передусім театральним діячам (хоч і не малою ціною), розпрощатися з ідеалізмом і адекватно сприйняти реалії мистецького процесу для того, щоб з нового сезону здійснювати здорову театральну політику і досягти значних мистецьких результатів.

Показово, що майже одночасно з першим державним театром на київську публіку вийшов очолюваний Лесем Курбасом «Молодий театр» – приватний український театральний колектив – із виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь». У такий спосіб історія ніби сама розумно розв'язала суперечки між учасниками Комітету Українського національного театру, застерігши українське театральне мистецтво від еволюційного (Український національний театр) і революційного («Молодий театр») шляхів розвитку.

**П.2. «Молодий театр» і пошуки оновлення національної сцени.** «Молодий театр», очолюваний Лесем Курбасом, виступав із незрівнянно більш радикальних позицій, спираючись (уперше в Україні) на студійний принцип роботи. Він вирізнявся прискіпливою увагою до феноменологічних явищ світового театру, які намагався опанувати і тим активізувати творчі та виробничі процеси. Це був прямий шлях до утворення певної мистецької школи, тоді як за інших умов подібні зміни могли й не відбутися.

Весною 1916 р. відбулася зустріч ентузіастів (П. Самійленко, С. Мануйлович, О. Добровольська, А. Смерека, В. Онацька, С. Бондарчук, Й. Шевченко, М. Терещенко, О. Ватуля, І. Левченко, В. Васильєв – майже всі учні школи М. Лисенка) з новим актором театру М. Садовського Лесем Курбасом. Їх об'єднали спільні мистецькі інтереси, програмні цілі.

Усі будівничі нового українського театру були службовцями, викладачами. Сам «Лесь Курбас пішов з театру Садовського, де він одержував вищу ставку. І, незважаючи на цілковиту неясність матеріального становища новоствореного театру, режисер увесь поринув у роботу, хоч у нас не було ні копійки на театральні видатки, а репетирувати доводилося навіть у шорній майстерні»<sup>112</sup>. Репетиції «Едіпа-царя» Софокла, розпочаті навесні 1916 р., завершено прем'єрою лише восени 1918 р. Темп і ритм студій трагедії виявили-

<sup>112</sup> Самійленко П. Незабутні дні горинь. – К., 1970. – С.10.

ся примхливими, зумовленими перебігом великих і малих подій, які час від часу прискорювали або, навпаки, гальмували роботу.

Від самого початку Лесь Курбас найбільше опікувався налагодженням систематичної виховної роботи. (Студійці мали набути навичків осмисленої фахової праці). Найперший об'єкт особливого піклування – культура сценічної мови. Виявилося, що рівень вправності більшості акторів був незадовільний і потребував ґрунтового опрацювання. Роботу з метрономом у супроводі фортепіано проводили годинами, тижнями, місяцями.

В опрацюванні твору Софокла Лесь Курбас насамперед зосередив увагу на хорі й лише згодом окремо працював із виконавцями головних ролей.

Чутки про напружену працю керованого Лесем Курбасом гурту швидко поширилися Києвом. Поголос про незвичні для тодішньої практики зусилля зафіксовано в щоденниках В. Василька: «Працювали вони майже всю осінь і цілу зиму над “Царем Едіпом”, шукали пластичного руху, тону [...] Це в них називається студія, і там вони надалі думають проходити класичний репертуар»<sup>113</sup>. Проте життя внесло свої корективи. За С. Бондарчуком, «Матеріальні й побутові умови склалися таким чином, що нам, аби продовжувати існувати і в перспективі все ж здійснити нашу мрію, довелося дещо змінити плани. Поряд з студійною роботою і вправами над “Царем Едіпом”, ми змушені були обрати “репертуарну”, “касову” і актуальну п'єсу, яку теж студійним порядком, але значно швидше, можна було б підготувати і, виставляючи її, заробляти гроші. Постає питання: що ж ставити?»<sup>114</sup>.

Перебіг подій весни 1917 р. – час потужної соціально-культурної діяльності молодотеатрівців і активної публіцистичної роботи Леся Курбаса (йдеться про його виступи в тільки-но заснованій газеті «Театральні вісті», редакцією якої було родинне помешкання С. Бондарчука та С. Мануйлович. Лесь Курбас майже щоденно друкував на шпальтах видання власні статті, переклади). Тоді ж цей театральний осередок вирішив безпосередньо прислужитися справі створення національної держави. Оскільки ситуація потребувала чималих фінансових ресурсів, колектив готував до показу вистави, за допомогою яких планував зібрати максимум коштів для громадських потреб. Так виникла ідея підготовки вистав за п'єсами В. Винниченка «Базар» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Момент започаткування «Молодого театру» пов'язують із двома подіями, що почергово відбулися наприкінці вересня: оприлюднення статті Леся Курбаса «Молодий театр: Генеза – завдання – шляхи» («Робітнича газета». – 1917. – 23 верес. – № 141. – С.4) і прем'єра «Чорної Пантери і Білого Медведя» (Київський театр мініатюр, 24 вересня 1917 р.).

У пошуках репертуарного виходу з тодішньої ситуації та непринизливого компромісу Лесь Курбас зупинився на драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» і готував її до постановки влітку 1917 р. Ролі виконували: Лесь Курбас, П. Самійленко, О. Добровольська, А. Смерека, С. Мануйлович, Г. Прохоренко, Й. Шевченко, С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, В. Василько.

<sup>113</sup> Василько В. Щоденник // Фонд В. Василька. ДМТМКМ. – Інв. № 10369.

<sup>114</sup> Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр... – С. 119.

Тема жертвовності художника, розуміння мистецької практики як жертвовного акту підштовхнула молодотеатрівську молодь саме до такого визначення і власної творчої долі. Матеріальна скрута перешкождала їм «розгорнутися» належним чином, але смак, манера, стиль і характер поведінки відчутно позначилися на результатах роботи. Постановник обрав скупі колористичну гаму, через що середовище набуло майже монохромного вигляду: чорна сукня Рити (пошита самою виконавицею – П. Самійленко), біле вбрання Сніжинки (О. Добровольська) та сіра артистична блуза Корнія (Лесь Курбас). Події розгорталися на тлі сірих сукон. «Молодий театр» демонстрував благородну стриманість, ухиляння від зображення «паризької богемності», асоційованих із нею яскравих барв, провокативних туалетів, присмаку безжурної розпусти. Щоправда, у спогадах В. Василька художнє вирішення вистави визнано випадковим, «прилаштованим» до безгрошів'я та надто великого поспіху: «в матеріальному оформленні – ніякого Парижа, де відбувається дія. Декорації були підібрані з наявних в театрі мініатюр, костюми – з власного акторського гардеробу»<sup>115</sup>. Порівнюючи спектакль «Молодого театру» з іншими постановками популярної п'єси В. Винниченка, С. Бондарчук стверджував: «І головне, Курбас-режисер наголошував не екзотику мансард та кабаре, не богему, що в переважній більшості робили інші постановники, спокусившись саме цим у матеріалі п'єси»<sup>116</sup>.

Власне дія, за Ю. Блохіним, відтворена «не в площині шукань, а реалістично. [...] Але цей реалізм в “Молодому Театрі” набув відтінку підкресленої театральності»<sup>117</sup>. Автор помітив у роботі естетично цілеспрямовану працю, на якій, вочевидь, «позначилися тренажні досягнення»<sup>118</sup>. «Щодо технологічної будови вистави, то в ній уперше проявилось своє, “молодотеатрівське” вміння. Розв'язання просторового дійства (мізансцени) режисер компенсував за принципом гострих дійових сутичок персонажів. [...] Пластичні і звукові елементи (жест і слово) опрацьовувалися осмислено, за логікою дійового процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту чи слова. Головне ж у нашій виставі було не зовнішнє багатство, а багатство соковитого молодечого темпераменту, творчого внеску режисера та виконавців і чітка ансамблевість»<sup>119</sup>.

Лесь Курбас у ролі Корнія, на думку В. Василька, «різко виділявся серед учасників своєю професійною досконалістю. Це був справжній інтелігент – художник. Його гра – зразок психологічного реалізму. Гострота мислі, чіткий малюнок душевних колізій. [...] Акторів вдавалися деталі, коли під час втрати Корнієм самовладання в ньому проривалися специфічні професійні риси живописця»<sup>120</sup>.

Лесь Курбас був краще підготовлений для ролі Корнія, ніж решта виконавців. Інший фаховий «родовід» відчувався у характеристиках техніки,

<sup>115</sup> Василько В. У «Молодому театрі». – С. 208.

<sup>116</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 123.

<sup>117</sup> Блохін Ю. «Молодий театр» // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 158.

<sup>118</sup> Там само.

<sup>119</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 123.

<sup>120</sup> Там само.

акторській манері. Особливий гатунок професійного досвіду відображав приналежність до відмінної сценічної традиції, що позначилося на його настановах акторам. «Вимога режисера – опанувати своїми емоціями і раціонально їх застосовувати – це не всіма акторами була здійснена. Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком. В такому вибухові мало інтелігентності. Актриса О. Добровольська дуже підходила до образу лагідної, лукавої Сніжинки. Бракувало їй лише тонкого французького гумору. Чіткістю, графічністю малюнку виділялися Й. Шевченко в ролі Мулена і М. Терещенко – Янсона»<sup>121</sup>.

Наступною стала постановка Лесем Курбасом «Молодості» М. Гальбе (15 жовтня 1917 р.). Вона не належала до принципових постановок «Молодого театру». На думку М. Терещенка, «це була фактично перша вистава, з якою ми вийшли на широкого глядача і показали себе як Молодий театр»<sup>122</sup>. Її успіх, передусім у київської учнівської молоді, був незаперечний.

Київська критика поставилася до другої прем'єри нового театру поблажливо. У більшості тодішніх рецензій згадували про такі непересічні речі, як ансамблевість гри, тонкий психологізм виконання. Не лишилися непоміченими ментальні прикмети персонажів, точно відтворена атмосфера їхнього існування. Усі виконавці: Лесь Курбас – Івась, О. Добровольська – Ганнуса, С. Бондарчук – пастор, О. Ватуля – капелан, М. Терещенко – Аманд – здобули схвалення й пересічної публіки. Лесь Курбас усвідомлював безпідставність очікування від твору М. Гальбе інспірації радикальних художніх зрушень. Це, однак, не означає, що в нього не було жодної конструктивної ідеї, яка б відповідала базовим принципам «Молодого театру».

За свідченнями С. Бондарчука, опрацювання Лесем Курбасом п'єси М. Гальбе відповідало програмним настановам студійної роботи і мало вияв у двох основних позиціях – режисерське рішення та засоби відтворення побуту. «Складність роботи над виставою “Молодість” полягала у відшуканні зовнішньої сценічної дії, яка б правдиво розкривала внутрішній зміст у житті і взаєминах дійових осіб. [...] Задум режисера акцентував ідейність п'єси, а побутове тло відсувалося на другий план. Усі мистецькі образи були реалістичними як за одягом, так і за характером поведінки, але всі їхні сценічні дійові елементи не мали нічого спільного з тим плазуючим “реалізмом”, що силкується фотографічно відображати побут життя. Мізансцени будувалися за логікою правдивої, реальної поведінки, взаємини дійових осіб зумовлювалися їхніми суперечностями, жести були приведені в потрібний лад, як виразники внутрішніх процесів. Просто кажучи, на сцені з'явилася правдива реалістично-мистецька вистава, в якій розкривався зміст явищ як історичних процесів життя, а не їх зовнішня фотографія»<sup>123</sup>.

С. Бондарчук пояснив сутність методичних засад режисури. Вона полягала у використанні законів будови музичного твору для «потреб» драматично-

<sup>121</sup> Там само.

<sup>122</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 141.

<sup>123</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 125.

го театру: «вся вистава звучала як гармонійний квінтет», потрібно було аби «цьому сприяв ритмічний лад всієї вистави. Лесь Курбас скомпонував дію за принципом музичної композиції»<sup>124</sup>. У цьому цитуванні виключно важлива ідея для розуміння сенсу режисерської доктрини митця. Він робив спроби застосування механізмів побудови музичного твору для формування сценічної дії. До центру подібних студій потрапив феномен ритму, принципова роль цієї категорії для режисерського мистецтва Леся Курбаса, для визначення того, що будуть називати Театром Курбаса.

Якщо постановка «Молодості» М. Гальбе і не спричинила революцію в українському театрі, то засоби її сценічного опрацювання зовсім не «випадали» зі студійного річчя. Акторська молодь дістала нагоду по-новому поглянути на психологічно-побутовий твір. До праці колективу долучився і М. Бойчук, який, попри скромність виразальних засобів, створив позначене мистецьким тактом середовище. «Усе було дуже просто: з сірого полотна декорація кімнати панотця Гопне. Двері. Вікна, меблі... Костюми звичайного побутового вбрання тих часів»<sup>125</sup>.

До кінця 1917 р. в «Молодому театрі» відбулося кілька важливих подій. Серед них – вступ до колективу Г. Юри та С. Семдора; спираючись на певні програмні цілі, Лесь Курбас одразу після «Молодості» розпочав роботу над етюдами Олександра Олеся.

Структура вистави за етюдами поета була невикінченою і вже після прем'єри (17 жовтня) зазнала змін. Спочатку її складали «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри». З появою Г. Юри останній етюд замінили на «Тихого вечора», де Зарученого грав Г. Юра, а Заручену – Р. Нецадименко. Наступний дебют – праця А. Петрицького, «який сказав, що це робота дуже цікава, що етюди можна вирішити лаконічно, просто і по-різному»<sup>126</sup>. Вперше рецензенти та мемуаристи до сценографічного рішення вистави «Молодого театру» поставилися з такою увагою. Сценічний образ кожного (крім «При світлі ватри») етюда окреслювався щоразу виразніше (наприклад, «Осінь»). «На затемненій сцені глядачі вгадували два об'єкти. Посеред сцени – велике вікно, з якого линув зелений промінь місячного саява. Ліворуч, знов-таки лише угадувався, комин, з якого паралельно рампі линув червоний промінь. Навколо – майже повна темнота. Актори виходили під один із променів або в точку перетину їх обох, а потім відходили в темноту. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об'ємно. Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора освітлювалася по-різному»<sup>127</sup>. ««Осінь» із прекрасно задуманою грою силуетів на блакитному від зимових сутінок вікні»<sup>128</sup>. «Сцена була в темних сукнах, на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинокка гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою. [...] Кульмінаційний момент:

<sup>124</sup> Там само.

<sup>125</sup> Там само.

<sup>126</sup> Там само. – С. 127.

<sup>127</sup> Василько В. У «Молодому театрі». – С. 210.

<sup>128</sup> Кузьмін Є. Цит. за: Молодий театр... – С. 254.

на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножем»<sup>129</sup>.

«“Танець життя” йшов на тлі величезного, на всю сцену, панно в червоній гамі. Цілий калейдоскоп барв – від бурої до яскравого крап-лаку. В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи – чи то колосальні покручені удави, чи то клуби зловісних хмар»<sup>130</sup>. Рецензент зауважив «фантастичну... гофманщину “Танцю життя” з маріонетками-людьми»<sup>131</sup>. «За задник тут правило панно, на якому плетиво криваво-червоних ліній збуджувало у глядачів почуття тривоги»<sup>132</sup>.

Нарешті – останній етюд: «...світлий серпанок прекрасного “Тихого вечора” з красивим візерунком дерева на фоні неба, що в цілому мимоволі викликає у пам’яті майстерні малюнки японців»<sup>133</sup>. «Після жаху “Осені” і “Танцю життя” було приємно помилуватися прекрасним куточком саду з чудовою вазою квітів на цоколі»<sup>134</sup>.

Єдність в одній особі позицій режисера і художника, можливо, вперше на українському кону, була багатообіцяючою. У процесі започаткування режисерського театру спектаклю належала чільна роль. Взаємна підпорядкованість простору й дії позначилася і на засобах акторської гри. Вистава мала характерологічні зовсім нові принципи організації сценічної дії, які культивували та вдосконалювали в «Молодому театрі». Надалі вони слугуватимуть однією з головних мистецьких ознак колективу.

Творче взаєморозуміння режисера і художника було майже бездоганним. «Співтворчість постановника і виконавців у цій праці виявилася як найбільше. Кожна репетиція приносила нову думку, новий малюнок. Вистава дедалі більше набирала глибшого змісту і яскравішої форми»<sup>135</sup>. «Леся Курбас знав, що робив, чого хотів добитися від учасників. Але це було понад їхні сили»<sup>136</sup>. Тодішній рівень володіння новою мистецькою мовою серед акторської молоді міг не відповідати всім вимогам режисера. Не завжди і не в усьому виконавці стовідсотково реалізували творчі настанови Леся Курбаса. Проте тільки шляхом регулярних фахових студій вдавалося поступово змінювати справу на краще.

Курбасівські підходи до сценічного розв’язання п’єси ніби матеріалізували його мету – започаткувати особливий тип видовища. «Режисеру вдалося передати ритмічну розбіжність сил, що змагаються. В подачі тексту, в інтонації акторів режисером було знайдено багато нюансів, які відтворювали неспокій, поривання людських душ. На першому місці у виставі був режисер, його задум, його міцна рука»<sup>137</sup>. Окреслені В. Васильком прийоми відтворення особливої атмосфери спектаклю суттєво уточнюють уявлення

<sup>129</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 128.

<sup>130</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 116.

<sup>131</sup> Цит. за: Молодий театр... – С. 254.

<sup>132</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 129.

<sup>133</sup> Цит. за: Молодий театр... – С. 254.

<sup>134</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 129.

<sup>135</sup> Там само.

<sup>136</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 116.

<sup>137</sup> Там само.



про спрямованість режисерської праці Леся Курбаса, її очевидний педагогічний аспект.

Постановка першої послідовної символістичної української вистави була невдалою. З одного боку, її не сприйняли глядачі – вона їх відчутно дратувала. З другого, деякі молодотеатрівці не надто крилися з негативним ставленням до неї. Імовірна причина такого наслідку – вимога рішучішого творчого переозброєння, чого не всі могли або прагнули досягти: важка та виснажлива студійна праця ще невідомо коли могла дати відчутні результати. Бажання успіху стало чималим випробуванням для акторів-початківців.

Несприйняття вистави глядачем Лесь Курбас, вочевидь, передбачав. Він намагався його «випередити» і «нейтралізувати». Йдеться про запровадження Прологу – характерної театральної маски, за допомогою якої століттями зверталися до публіки перед початком вистави.

Це був маніфест. Пристрасний, серйозний, елегантний, естетський за формою і змістом. Те, чого торкався Пролог, стосувалося принципових моментів – ніби проривалися шлюзи, за яким нагромадилася сила-силенна важливих тем, ідей, почувань. Мову вели про мету мистецтва і духовний сенс творів О. Олеся на молодотеатрівському кону. Важко було не розчутися в усій тій риторичній мрії про ідеальний театр.

Лесеві Курбасу в першому сезоні «Молодого театру» палітра символізму видалася багатозначною й актуальною, за її допомоги він сподівався досягти чималих художніх результатів. Розкриття внутрішнього світу, душевних поривань персонажа могли глибоко вразити глядача, зачепити його за «живе». Символізм, за Лесем Курбасом, стимулював подібні процеси, висував перед театром безліч нових завдань. На авансцені перед спектаклем він говорив: «І завдання для актора і для режисера ясні: одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки – і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями...»<sup>138</sup>. Продовжити пошук у цьому річищі він хотів постановкою «Йоли» Є. Жулавського. Прем'єру запланував на кінець грудня, але їй передував режисерський дебют Г. Юри.

Г. Юра за короткий час перебування в «Молодому театрі» ще не встиг показати жодної режисерської роботи, яка мала б засвідчити його потенціал і «символи віри». Пошук належного матеріалу митець завершив досить несподіваним рішенням перекласти і поставити «Лікаря Керженцева» («Мысль») Л. Андреева<sup>139</sup>. Прем'єра спектаклю (8 грудня) стала останньою постановкою «Молодого театру» 1917 р.

<sup>138</sup> Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеся // Молодий театр... – С. 36–37.

<sup>139</sup> В. Василько, Ю. Бобошко зазначали, що Г. Юра сам інсценізував прозовий твір Л. Андреева. Найімовірніше, вони помилялися. Письменник, написавши оповідання, згодом його особисто інсценізував. У листі до мхатівського виконавця головної ролі – Л. Леонідова – Л. Андреев просив не ототожнювати п'єсу і оповідання. Навряд чи Г. Юра робив ще якусь інсценізацію за наявності авторської.

Сценічна історія «Лікаря Керженцева» – коротка й безславна. Вибір літературного матеріалу викликав у молодотeatрівському середовищі нерозуміння і роздратування. В. Василько тлумачив цю спробу у світлі програмної ідеї Леся Курбаса: всіляко сприяти всім охочим творчо самореалізуватися. «Першим зробив заявку на певне виявлення себе Гнат Петрович Юра. [...] Обрана Юрою річ написана в психологічному плані, і назва її говорить про те, що основне в цьому творі – процес мислі. Гнат Юра вважав себе прихильником творчого методу Московського Художнього театру, себто психологічного реалізму. Однак поставив він свою п'єсу в традиційно побутовому плані»<sup>140</sup>.

У «Молодому театрі», попри очевидне неприйняття ним вибору Г. Юри, побажання постановника намагалися задовольнити: «Декорації підібрано із павільйонних запасів театру “Бергоньє”. Проблема костюмів легко розв'язувалася власними засобами кожного з виконавців – вони були прості, натурально-життєві. Як додатковий атрибут режисер додав у виставі клітку з мавпою, до якої звертався лікар Керженцев (Юра) під час своїх монологів»<sup>141</sup>.

Колеги, закидаючи Г. Юрі режисерську «кваліть», брак продуманої художньої стратегії, водночас віддавали належне акторській роботі постановника, особливій емоційній наснаженості, спробам перевтілення. Однак цього було замало для справжнього успіху, і спектакль після кількох показів, наприкінці грудня, зняли з репертуару.

Поверховий «європеїзм» режисерських підходів помстився майже мізерним результатом. Не варто, однак, відмовляти роботі Г. Юри в певних позитивних підсумках. Провал став «уроком», з якого слід було зробити належні висновки. «Це вплинуло на гарячі голови деякого з членів товариства, і вони стали більш самокритично ставитися до своїх можливостей. Заявок на самовиявлення більше не було. Всі відчували потребу в провідній ролі режисера»<sup>142</sup>.

На початку весни 1918 р. обстріли Києва, зміна влад призвели до катастрофічних наслідків. Утворилася вкрай непевна політична, культурна, фінансова ситуація. «Молодий театр» був змушений зупинити роботу і навіть оголосив про свій тимчасовий саморозпуск.

Задля відновлення праці й зміни статусу колектив у лютому 1918 р. став Товариством на вірі «Молодий театр». (Нову ситуацію разом із текстом статуту Товариства оприлюднили 21 травня – 3 червня 1918 р.). Це – спроба покращити організаційні форми існування. Документом унормували виробничу й творчу діяльність, розподілили обов'язки та відповідальність між членами Товариства, відрегулювали майнові відносини, випровадили механізм управління – Художню раду. Статутом передбачалося створення режисерської колегії, до якої ввійшли Леся Курбас, Г. Юра, С. Семдор, В. Васильєв. Регулярну творчу діяльність розпочали лише в березні. 12 квітня відбулася прем'єра «Йоли» Є. Жулавського, над якою працювали менше місяця, хоча перші репетиції провели в січні, а переклад тексту Леся Курбас здійснив ще раніше.

<sup>140</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 117.

<sup>141</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 131.

<sup>142</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 118.

Залучення п'єси одного з лідерів об'єднання «Молода Польща», чиї твори мали неабиякий успіх у публіки, а чотири з них були в активному репертуарі театру «Соловцов», – такий вибір міг справити непереконливе враження. Майже всі попередні постановки «Молодого театру» здійснювали за творами вже непогано «апробованими» на київському кону.

Назви-співпадіння «адресовано» т. зв. поважним мистецьким колективам: театрам «Соловцов», М. Садовського, Національному, які були у фаворі в публіки, влади, журналістів. Як би там не було, режисер-педагог запроваджував режим високої вимогливості, постійної наполегливої праці за найнесприятливіших обставин.

Прем'єра знаменувала не лише зміни у складі аудиторії, а й поліпшення якості діалогу театру з публікою. На думку Ю. Блохіна, головним чином «в обіймі "МТ" кинулася частина української інтелігенції, вихована на українському модернізмі. [...] Відчула ця інтелігенція, що "МТ" – плоть від плоті її, паросток»<sup>143</sup>.

Уваги до вибору Лесем Курбасом цього твору не бракує і серед сучасних дослідників. Н. Кузякіна виокремила конкретний тематичний шар і в такий спосіб визначила причини вибору «Йоли». «Приреченість романтичного кохання, катастрофа обдарованої особистості в зіткненні із жорстокістю суспільства та безжалісністю життя – ось що насамперед хвилювало тоді Курбаса-актора. Він зіграв у Молодому театрі драму натхненного скульптора Ричарда ("У пущі" Лесі Українки), духовну катастрофу скульптора Арно в "Йоли" Є. Жулавського та психологічний надрив ще одного художника – Корнія Канєвича в "Чорній Пантері та Білому Медведі" В. Винниченка. Могучі героїко-романтичні образи гетьманів і козаків, створені колись Садовським, змінюють інтелігентні, лірично-тендітні герої Курбаса, із гострим почуттям своєї ворожості світу вульгарності та святенності»<sup>144</sup>.

Цікаві спогади про історію постановки «Йоли» в П. Самійленко. Перед нею – виконавицею головної ролі – стояло завдання рішуче змінити підходи до образу Йоли в порівнянні з підходами до ролі Рити – попередньої героїні актриси. Згадуючи власні мистецькі рефлексії, П. Самійленко переповіла, як спочатку навмання рухалася звивистим шляхом чуттєвого осягнення ролі, як цей рух змінився із включенням у роботу режисера, коли той запропонував їй – пристрасній шанувальниці «Монни Ванни» М. Метерлінка – іншу вихідну мотиваційну позицію. Він зосередив увагу виконавиці на мистецькому феномені, здалося б, далекому від героїні Є. Жулавського, – на офортах Ф. Гойї «Капричос». П. Самійленко була приголомшена таким ефектом: «Мене переслідувала спотворена інквізицією атмосфера, в якій жила героїня»<sup>145</sup>. Відштовхувачись від образів похмуро-гнітючого світу персонажів Ф. Гойї, актриса шукала принципово полярних речей, які б асоціювалися зі світом Йоли, характеризували її через протиставлення потворному середовищу. Образ Йоли викликав у виконавиці асоціації з ланню, що уважно й проникливо дивилася перед собою, тоді

<sup>143</sup> Блохін Ю. «Молодий театр». – С. 162.

<sup>144</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.). – Ленинград, 1984. – С. 15.

<sup>145</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 24.

як її «вуха чули ворога, переповняючи тремтінням усю її істоту. [...] Вона мчала стрілою від усього огидного, що загрожувало красі її життя»<sup>146</sup>.

П. Самійленко згадувала, як під час репетицій постановник уміло «направляв мою розгублену фантазію, розпалював, скеровував на глибші мотиви»<sup>147</sup>. Коли ж Лесь Курбас поставав перед нею як партнер, то не полишав опікуватися мистецьким самовиявом актриси, продовжував стимулювати подальший її пошук.

Його власну акторську роботу визнавали вдалою, інтелігентною, вишуканою, але особливих компліментів не було. У відгуках Лесь Курбас – «перший серед рівних». П. Самійленко в постановці з-поміж виконавців виокремила Л. Курбаса (Арно), А. Смереку (нянька), О. Ватулю (Куно), Г. Прохоренко (Гено) та Г. Юру (Валентин). С. Бондарчук найбільше поцінював працю П. Самійленко та Лесю Курбаса, але його увагу привертали й інші виконавці: «В образі Куно О. Ватуля зумів показати величавість поважного лицаря-воїна, а разом з тим розкрити страждання зрадженого чоловіка і ображену гордість могутнього володаря. М. Терещенко в роботі над образом Ключника знайшов відповідні сценічні барви, розкривши покору персонажа, а водночас його зухвальство, коли він згоджується на герць з Лицарем. Г. Юра в ролі молодого мандрівного поета Валентина показав певну акторську зрілість і досвідченість. В. Леонтович створив імпазантний образ замкового лікаря, культурної людини свого часу, що стоїть над облудними настановами клерикалізму»<sup>148</sup>. Аналогічно поставився до результатів роботи своїх партнерів М. Терещенко: «Серед акторських робіт у спектаклі найяскравішими були ті, які створили: Курбас в ролі художника Арно, автор цих рядків у ролі ключника, Й. Шевченко в ролі інквізитора та В. Васильєв в ролі молодого лицаря. Слід згадати й виконавицю центральної ролі – Йолі»<sup>149</sup>. Пізніше в Одесі компліменти місцевих рецензентів «поширилися» ще й на С. Бондарчука – Гільмер, О. Юрського – писар, С. Семдора – Куно.

Ретельно працюючи з акторами, Лесь Курбас зосереджувався на проблемах ритмічної організації дії та засобах «розкриття» музичності віршованої мови. «Чуючи її, ми musiли втілити її у пластику, ритм сценічного руху, сценічні паузи тощо, коротше – в певну думку... Режисер доклав максимум зусиль, щоб ми побачили зерно образу вистави та виявили уміння виловити віршем свої пристрасті. Опанування віршем на сцені було для нас важливою школою театрального мистецтва»<sup>150</sup>.

В. Василько з-поміж вагомих результатів постановки наголосив на принципово важливому аспекті для мистецького досвіду українського акторства: сферу високої романтики, яку традиційно пов'язували з образами історичного минулого рідного краю. «Ритм наростаючої трагедії, клубок непорозумінь, фатальних помилок було відтворено режисером і акторами дуже майстерно, з дотриманням гострих контрастів, властивих романтичним п'єсам.

<sup>146</sup> Там само.

<sup>147</sup> Там само.

<sup>148</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 134–135.

<sup>149</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – С. 142–143.

<sup>150</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 31, 24.

Праця в романтичному плані була для всіх новим випробуванням. Актори опанували низкою незвичних для них прийомів, і це було творчим здобутком»<sup>151</sup>.

Це був зразок т. зв. акторської вистави, а зусилля режисера, сконцентровані навколо стилістичного об'єднання всіх чинників, стимулювали зміцнення засад ансамблевої гри. Леся Курбас у підготовчому процесі продовжував вдаватися до студійних методів. Результат був відчутний. С. Бондарчук, помічаючи суттєве зміцнення позицій Леся Курбаса-постановника, наголосив, що «на виставі “Йола” вже більшою мірою, ніж на попередніх, позначилася режисерська рука Леся Курбаса»<sup>152</sup>.

Візуальне вирішення вистави вказувало на присутність двох тенденцій: застосування досить традиційних підходів до розв'язання просторових завдань; високий рівень естетичного порозуміння режисера з художником, що дозволило Лесеві Курбасу бути вільним у моделюванні сценічної дії. Створене М. Бойчуком середовище цілком задовольняло режисера з погляду принципів мізансценування, на що наголошувала П. Самійленко, коли згадувала про сценічний простір «Йоли». Подібне згадував і С. Бондарчук, звернувши увагу, що, попри традиційність підходів, М. Бойчукові пощастило підпорядкувати «зовнішній вигляд сцени завданням вияву найбільшої просторової виразності акторів. Дуже зручні й надійні декорації не сковували виконавців, надихали їх, допомагали глибше розкривати пластичність ролей. Вражало своєю красою, наприклад, і велике вікно та сходинки від нього, задраповані трояндами, лілеями тощо»<sup>153</sup>.

«В проміжку між вікном і підлогою сцени, між бутафорськими квітами падали двоє героїв у чаду великого кохання, не пов'язані сторонніми незручностями. І ось у цьому вузькому просторі треба було збудувати такої великої значимості мізансцени... Ось по карнизу я випливала у вікні з простягненими руками і заплещеними очима... Мені зручно і безмірно радісно було діяти в цьому маленькому просторі»<sup>154</sup>.

Імовірно, що в ті часи «Молодий театр» був здатний створювати цілком достойні зразки репертуарного «виробничого» театру, гідно конкурувати з відомими трупамі. Художній ефект останньої прем'єри виявився цілком достатнім і сприятливим для мистецького переозброєння колективу. І лише постановник вважав «Йоло» жахливим провалом і просив звільнити його від обов'язків головного режисера, але колективом підтриманий не був. Як у лідера, так і в трупи помітні ознаки перевтоми.

Надалі брак коштів відчутно гальмував мистецький поступ. Театр, як мінімум, потребував постійного приміщення, грошей на обладнання сцени. Без державної підтримки здобути це було украй важко. Наприкінці сезону трупа звернулася по допомогу до Театральної ради Міністерства освіти і отримала таку мізерну фінансову підтримку, якою справу зовсім не залагодити. Замість 100 тис. крб., на які прохачі розраховували, виділили десять відсотків

<sup>151</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 118.

<sup>152</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 133.

<sup>153</sup> Там само – С. 132.

<sup>154</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 26.

від цієї суми. Водночас, наприклад, Національному театру менш ніж за пів року тільки на зарплатню видали 100 тис. крб., а спеціальною субсидією покривали решту його витрат.

Така ситуація спонукала «Молодий театр» до рішучих дій: виникло Товариство на вірі «Молодий театр», «якого членом може бути всякий, хто бажає підтримати Молодий театр. Пай (кількість не обмежена) 50 карбованців. Члени-вкладники обирають кураторію для контролю над фінансовим боком театру [...] ми звертаємося до тієї частини громадянства, котрій ми потрібні. Ми кличемо вас дати нам змогу почати осінній сезон. Нехай само громадянство стане нашим меценатом»<sup>155</sup>. Менш як за тиждень «Робітнича газета» сповістила про активний розпродаж паїв. У різній кількості (інколи сотнями паїв) їх купували окремі особи та різноманітні організації. Немарні зусилля молодотеатрівців, підтримані українською громадою, дозволили театру зреалізувати свою найбільшу мрію – орендувати приміщення на Прорізній, 19, яке стало їхнім рідним домом.

Сезон закривали «Чорною Пантерою і Білим Медведем» в останній день травня 1918 р., а вже за тиждень колектив поїхав до Одеси, де на 9-й лінії Великого Фонтану, у приміщенні школи, закритої на вакації, вони більш як три місяці відпочивали і готувалися до наступного сезону, очікуючи закінчення ремонту приміщення на Прорізній. На початку серпня «Молодий театр» показав одеситам чотири апробовані («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Молодість», «Театр О. Олесея», «Йола») та три нові вистави («У пущі» Лесі Українки й «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера в режисурі Л. Курбаса; «Доктор Штокман» Г. Ібсена в режисурі С. Семдора). Окрім того, в Одесі Л. Курбас закінчував роботу над «Едіпом-царем» Софокла, а Г. Юра репетирував «Запоплений дзвін» Г. Гауптмана.

Перебування в Одесі, у більшості згадок, – зразок наполегливої праці, бадьорості, колективізму, молодечого завзяття, коли активно формувався особливий стиль існування колективу. У Києві цього бракувало через рутинність побутового життя, яке відволікало від театру, забиравало час, сили. В. Василько згадував про вимушений переїзд до Одеси як про час, коли всі тулилися у великій палаті шпиталю і готували до показу старі та нові (тільки-но здійснені) постановки. В орендованому приміщенні Драматичного театру Стамерова з 19 до 25 серпня відбувалися ці покази.

Одеські прем'єри розпочали виставою «У пущі» Лесі Українки. Киянам її показали тільки третього грудня. «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера вперше зіграли 21 серпня, у Києві – 12 грудня. В Одесі 24 серпня постановкою «Доктор Штокман» Г. Ібсена дебютував як режисер С. Семдор, але київська прем'єра спектаклю так і не відбулася. Стаття про цю роботу в одеському «Вільному житті» та кілька зауважень М. Терещенка – єдине, що залишилося від спроби С. Семдора. В обох згадках ідеться про акторську роботу постановника в головній ролі. «З першого акту виконання Семдором чарівно захоплює глядача. Не можна ані на хвилину одірватися від правдивої, артистичної гри. Скрізь видно тон й потрібні рухи в діях. Се артист, котрий не шукає в творах ремарки, що робити в кожному окремій разі, а, переживаючи драму на

<sup>155</sup> Відозва до громадянства // Робітнича газета. – 1918. – 25 трав.



сцені, творить справжній тип»<sup>156</sup>. Позитивні відгуки й про інших виконавців: Г. Юра – бургомістр, М. Терещенко – Кійль, Й. Шевченко – Аслансен, що стосувалися лише проблем акторського професіоналізму. Щоправда, на думку М. Терещенка, «частина одеських глядачів сприйняла створений С. Семдором образ Штокмана у спектаклі “Доктор Штокман” як політичний»<sup>157</sup>. Він із жалем зазначив, що тенденційність відповідного спрямування характеризувала лише акторське створіння С. Семдора, і було зовсім відсутнім у решті виконавців. Автор навіть закинув театрові брак уваги «до революційних настроїв публіки».

Поява «Доктора Штокмана» в репертуарі «Молодого театру» нагадує ситуацію з «Лікарем Керженцевим». Режисура Г. Юри та С. Семдора марно не викликала ентузіазму молодотеатрівського загалу – вона не відповідала генеральній спрямованості руху театру-студії.

Стосовно спектаклю «У пущі», звернення Леся Курбаса до творчості Лесі Українки здавалося абсолютно прогнозованим. Постановкою «Оргії» (1919) він мав на меті продовжити сценічне опанування її драматургії. «У пущі» та «Оргія» Леся Курбаса приваблювали зосередженістю поетеси на взаєминах художника з оточенням. Окрім того, непрості стосунки колективу з різними владними інституціями актуалізували, робили більш зрозумілим постійний інтерес до п'єс, де загострено подано протистояння Митця і Влади, Митця і Натопу.

Тільки в спогадах П. Самійленко та С. Бондарчука злегка окреслені певні ознаки спектаклю. Актриса згадувала про власні переживання, наголошуючи на прикромощах професійної безпорадності на перших стадіях роботи: «Курбас запалював уяву актора, кликав до співтворчості, до колективного пошуку. І зробив це однією з найперших засад “Молодого театру”»<sup>158</sup>.

Принципи студійної роботи допомагали унормувати плідні творчі взаємини актора і режисера, про що критика знала мало. І тільки Й. Шевченко, який грав невелику роль Абрагама Смітта, згодом визначив особливе «місце» «У пущі» серед здобутків «Молодого театру». Він висунув тезу про актуальність оволодіння технікою сценічного жесту – принципово важливої для зазначеного періоду.

Театр, радше за все, «закріплював і підтверджував» свої студійні досягнення в цій, за словами С. Бондарчука, реалістичній психологічній драмі. Водночас був стриманий в оцінках художніх якостей постановки: «Леся Курбас, за своїм баченням і режисерським планом, вирішив розв'язати цю виставу [...] не підносячи її до трагедійного звучання і не вдаючись до якихось особливих пошуків»<sup>159</sup>.

Найбільшим досягненням у сценічному прочитанні твору Лесі Українки була акторська робота самого Л. Курбаса єдиного за всю історію «Молодого театру». Це розуміли його партнери по виставі. Марно в спогадах П. Са-

<sup>156</sup> *Професор Шпонька*. Гастроль «Молодого театру»: «Ворог народів» // Вільне життя. – 1918. – 27 верес.

<sup>157</sup> *Терещенко М.* Кризь лет часу. – С. 149.

<sup>158</sup> *Самійленко П.* Незабутні дні горинь. – С. 38.

<sup>159</sup> *Бондарчук С.* «Молодий театр». – С. 148.

мійленко відображено сценічний епізод, де Курбас-актор розкрив мистецький дар героя – працю над скульптурою: «Юнак приносить майстрові матеріал для роботи. І Ричард закохано дивиться то на Деві, то на глину, ніжно її гладить. [...] Очі загоряються натхненням. Його погляд зосереджується на Дженні, і митець ніби механічно починає ліпити дівчину, водночас розповідаючи їй про Венецію. Голос, спітніле чоло, руки, що творять з глини щось велике, очі, які так дивно горять на рухливому обличчі артиста, – все відбиває думки і почуття, в усьому проглядає талант актора. Його духовна і фізична сила передається широкими енергійними рухами мозолястих рук, що здатні створювати скульптуру і змінювати світ»<sup>160</sup>.

Описом мізансцени відтворено цілком реалістичний характер побудови ролі. Психологічна, побутова достовірність бачиться безсумнівною. Момент романтичного піднесення зовсім не превалює, хоча й виразно обарвлює образ Ричарда.

Твір поетеси виявився на диво пророчим для долі самого Леся Курбаса. Об'єктивно він за допомогою п'єси мав рідкісну можливість відверто висловитися з приводу вічно актуальної проблеми протистояння Митця святенникам і фарисеям, боротьби за право на духовну свободу, яка точиться не на життя, а на смерть. Етичний момент, який послідовно загострювався перебігом сценічних подій спектаклю, тлумачення його змістів самим театром, став принципово важливою ознакою і цієї конкретної роботи, і рівня мистецької відповідальності трупи перед собою, своєю творчістю, часом і публікою. Очевидно, саме це мало програмне значення для «Молодого театру» влітку 1918 р.

Поява ще однієї, тоді ж в Одесі народженої, вистави – «Горе брехунів» Ф. Грільпарцера – сьогодні може здаватися досить несподіваною. Безперечно, спектакль був однією з найбільш зрілих речей «Молодого театру». Більшість сучасників визнавали його виключно успішним. Свято щирої веселої гри, яскравої театральності, що нестримно вирувало на кону, здатне було спричинити викривлене розуміння змістів спектаклю. Навіть П. Рудін пояснював цю спробу прагматичними театральними-педагогічними причинами, необхідністю оволодіння новими засобами виразності й обмежувався у визначенні «Горе брехунів» виразом «вправа на гротеск». Ю. Блохін уточнив, конкретно назвавши і стиль, і мистецьку мету постановки: «Курбас, очевидно, навмисно обрав для опрацювання річ, примітивну своїм сюжетом. Характеристикою дійових осіб, для неї бо легше було відшукати відповідний “стиль”. [...] Це пощастило зробити “МТ” досить вдало, відтворивши стиль комедії *dell'arte*. Намагалися дати яскраві, барвисті й, водночас, комічні картини та образи, користуючись для цього з розгорнутого, підкресленого жесту, руху, широко різноманітних, часом з пересадою, інтонацій голосу. Барвисті декорації А. Петрицького відповідали загальному стилеві п'єси»<sup>161</sup>.

Молодотеатрівська постановка старої комедії Ф. Грільпарцера – перший приклад опанування головними методологічними засадами комедії *dell'arte* в українському сценічному мистецтві. Йдеться, головним чином, про два ви-

<sup>160</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 14.

<sup>161</sup> Блохін Ю. «Молодий театр». – С. 184.

значальні принципи: імпровізація та маска. Причому перший впроваджували більш послідовно, аніж другий.

Прагнучи конкретного художнього результату, Лесь Курбас шукав відповідні засади для опанування мистецтвом імпровізації. Паралельні репетиції «Едіпа-царя», виконані у (чітко визначеному метрономом) ритмічному регламенті, не могли бути за зразком у підходах до здійснення імпровізації. Тому для праці над «Горем брехунові» Л. Курбас запровадив цілком відмінну методику. Починалося все зі створення особливої репетиційної атмосфери. «Він сам був завжди в радісному, піднесеному стані і надавав великого значення тому, в якому настрої перебуває актор. Потроху ми почали піддаватися радісному, грайливому настроєві. Захопилися таким методом роботи, бо в такій атмосфері легше було імпровізувати, на що постановник увесь час нас наштовхував. Нічого подібного раніше на репетиціях не бувало. Здавалося, що Курбаса цікавить насамперед не зміст, не фабула п'єси, не характер дійових осіб, а сам творчий настрій актора»<sup>162</sup>.

Лесь Курбас уперше широко ввів у репетиції «мімодрами» – етюди на якусь конкретну тему, розцінюючи їх як дієвий спосіб стимулювання імпровізації. У спогадах виконавця ролі Катвальда – В. Василька – наведено кілька характерних прикладів. І щоразу такі етюди допомагали актору з'ясувати сутнісні риси графа-варвара. «...Я їм яблуко. Курбас просить не їсти, а смакувати, жерти так, як Катвальд жер би й смажену баранину. Я в такий спосіб “зжер” помідор і вимазав ним собі щокі, – Курбасові це сподобалося»<sup>163</sup>. Режисер повсякчас знаходив підстави аби змусити актора концентрувати увагу на знакових прикметах вдачі героя.

Досвід, який постійно накопичували в роботі над етюдами, «просував» репетиційний період у належному напрямку. Виконавці шукали можливостей мовного, інтонаційного, пластичного збагачення характерів, моделюючи найістотніші психологічні стани.

Комедія *dell'arte* культивувала особливий тип діалогу персонажів із публікою, вирізняючись умисною провокативністю аж до «втягування» глядачів у дію, краще сказати, до участі у створенні самої «матерії» вистави. Цей прийом досить щедро використовували й у «Горі брехунові». Ось «Коттвальд, гротесково розлючений, женеться за втікачами і наче вкопаний зупиняється коло рампи (річки)... Вирячивши очі, він хапав одну руку, мов сокиру, і рубав долонею по другій руці і ревів: “...долоню, руку... в їх крові обмити!”. А в цей час помреж закривав за ним завісу, і Василько – Коттвальд опинявся на авансцені сам-один віч-на-віч із глядачами. Він умити робив неповторну міну хитрого лицедія (оце, мовляв, пасаж) і, мов лис, шугав на сцену. А в залі вибухав грім оплесків»<sup>164</sup>. Подібно побудовані деякі епізоди з єпископом, якого грав Г. Юра. Актор виходив на авансцену, сідав на суфлерську будку і починав із публікою щирі християнську розмову. Ця стилістика «стосунків із публікою» професійного проповідника зберігалася і в інших моментах дії, коли час від часу «він пальчиком погрожував глядачеві та саркастично промовляв: «Бо

<sup>162</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 128.

<sup>163</sup> Там само. – С. 126.

<sup>164</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 152.

горе брехунові»<sup>165</sup>. Публіка щиро раділа й «приймала умови гри», які, власне, визначали засоби театралізації.

Стосовно іншого принципу комедії *dell'arte* – маски, то в «Горі брехунові» вона була присутньою, але засоби її створення не мали жодного відношення до традиційних. Маски, як такі, вже з першої хвилини потрапили глядачам на очі – ними задекорували суфлерську будку.

Персонажі «Горе брехунові» масками не користувалися, але більшість із них власною сценічною поведінкою уподібнювалася тим чи іншим тваринам, що і визначало спосіб їхньої типологізації. Про такі аналогії згадували й учасники спектаклю: «Характер сценічного вирішення кухарчука Леона у виконанні Ф. Лопатинського та й самого Л. Курбаса можна передати лише засобом уподібнення. Їхня спритність нагадувала граціозну гру дельфінів у теплом морі, а легкі й досконалі жести – дзвінкі плавники»<sup>166</sup>. Або персонаж С. Бондарчука Гальомир – актор вдавався до відверто «викривальних» аналогій. Цей наречений-невдаха «весь час ховався в холодок під дубом, рясно вкритим жолудями, ремигаючи, як бичок, що його він нагадував своєю зовнішністю, та ще й у шоломі з рогами»<sup>167</sup>.

Грайливість було продемонстровано в просторових рішеннях вистави (художник А. Петрицький). Взяти хоча б згадану суфлерську будку, в якій не було жодної практичної потреби. Однак це не завадило її не лише встановити, але й щедро оздобити, «натякаючи» глядачеві, що він має справу з вигадкою, забавою, з першої хвилини стикається із знаряддям «чистої театральності». Декорації нагадували старовинну іграшку – маленький макет казкової країни: дитячою рукою переставляли намальовані на картоні замки, хмари, кущі, гроти.

Світ постанов у декораціях «Горе брехунові» таким, яким його зображували, приміром, середньовічні маляри. Це враження посилювала колористика простору, що аж дзвенів яскравими, локальними барвами, немов би позиченими в середньовічних вітражів. Про цю епоху в декораціях нагадували розкішні тканини, схожі на дорогі гантовані штандарти – овальні, округлі із сонцем, зорями, єдиногом. На всіх строях, з аплікованих сорочок, тунік, плащів, траплялися вишукані геометричні мотиви. Ними оздоблювали вбрання єпископа. Взуття, панчохи, пояси, навіть шкіряні колеті вояків, металеві кольчуги та рогаті шоломи прикрашали орнаментами. Кольорові стрічки підтримували пишне волосся героїв.

Дуже стильне вбрання мала Едрита (О. Добровольська, Г. Прохоренко). Білу довгу сукню-туніку прикрасили стрічками з ніжними візерунками. З вишуканою діадемою вона була схожа на жінок епохи модерну і водночас – героїнь античного театру. Відгомін давньогрецького костюма в одязі Едрити важко визнати випадковим, бо Л. Курбас та А. Петрицький саме в цей час закінчували постановку «Едіпа-царя».

Художник у «Горе брехунові» діяв у творчій злагоді з режисером, тонко відчуваючи стилістичну спрямованість спектаклю. Це не лишилося поза увагою рецензентів: «Декорації цілком відповідали духові самої комедії.

<sup>165</sup> Там само.

<sup>166</sup> Там само.

<sup>167</sup> Там само.

Дерева фантастичного рисунку й кольору, великанські ключі, хати, розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс»<sup>168</sup>. А. Петрицький утворив на кону «Молодого театру» барвистий світ «дитинства людства», в якому бриніла радість. «Тут усе набрало елегантності й весняних розмаїтих барв»<sup>169</sup>.

Спектакль «Горе брехунові» в історії національного театру – перший приклад послідовної стилізації, поширений на всі без винятку складники постановки.

«Едіп-цар» Софокла – одна з найбільших вершин «Молодого театру». Прем'єру готували майже два з половиною роки. Вона фокусує найсміливіші спроби самого Лесь Курбаса, всього першого українського студійного театру в царині новітнього сценічного мистецтва. До осені 1917 р. античну трагедію ще ніколи не готували до сценічного показу на національному кону. Прем'єра «Едіпа-царя» – подія виняткового значення для всієї вітчизняної культури – відбувалася за умови війни, громадянського розбрату, матеріальної скрути.

Умови праці на початок другого сезону виявилися вкрай виснажливими і для колективу, і для його мистецького лідера. Це підтверджується свідченнями учасників подій, які віддавали належне професійній жертвовності останнього. «У вільні години Олександр Степанович, дуже перевантажений своїми ролями, постановками, роботою над інсценізаціями, виступами у пресі, займався ще й нашими студійцями»<sup>170</sup>. (Наприкінці 1918 р. засновано Студію «Молодого театру»). Ситуація, проте, не заважала відомому режисеру в розбурханому суспільно-політичному житті Києва виступити на шпальтах «Літературно-критичного альманаху» зі статтею «Театральний лист», створивши важливий прецедент в історії української театральної полеміки.

Перша прем'єра нового сезону, що відбулася 16 листопада 1918 р., завершила важливий період історії «Молодого театру». Однак, за Лесем Курбасом, спектакль претендував на ширший мистецький контекст, ставши «зворотним пунктом в історії українського театру»<sup>171</sup>. Він мав рацію: перша постановка античного твору в національному театрі відіграла особливу роль. У молодотеатрівському спектаклі її сенс полягав у рішучому методологічному зламі, коли від окремих, подеколи мало послідовних, спроб оновлення театр перейшов до програмних творчих шукань. Вистава рясніла прикметами режисерського театру, а окрім того, становила собою, за Ю. Блохіним, «перший, дуже виразний експеримент в напрямку до естетичного театру»<sup>172</sup>.

Вагомі здобутки «Едіпа-царя» були підготовлені всім змістом розвитку «Молодого театру». Від початку репетицій у шорний майстерні серйозних змін зазнала і методика репетицій, і конфігурація майбутньої вистави; а прем'єра 1918 р. – лише завершальна стадія процесу, розпочатого навесні 1916 р. Робота відтоді не просто трансформувалася, вона увібрала досвід, накопичений

<sup>168</sup> *Метлинський Ол.* Цит. за: Молодий театр... – С. 273.

<sup>169</sup> *Бондарчук С.* «Молодий театр». – С. 152.

<sup>170</sup> *Василько В.* Театру віддане життя. – С. 134.

<sup>171</sup> З розмови з Лесем Курбасом. «Український революційний театр і його творець» // Лесь Курбас. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 495.

<sup>172</sup> *Блохін Ю.* «Молодий театр». – С. 166.

місяцями наполегливої щоденної праці, і цей досвід «запліднював» кожний наступний крок просування до сценічного втілення твору Софокла.

С. Бондарчук згадував про режисерський примірник перекладу І. Франка, який фігурував до початку перших репетицій і припустив, що «Лесь Курбас давно виношував думку про сценічне втілення Софоклової трагедії»<sup>173</sup>. Постановку називали музично-ритмічною – віршований текст своїм ладом, специфікою формальних ознак гучно «озивався» в образних планах спектаклю. (Ю. Бобошко поіменував такий прийом «оживлення музики вірша в акторі»<sup>174</sup>).

Щоправда, згодом Лесь Курбас визначатиме «факт» віршованого тексту «Царя Едіпа» (і не лише його) «перешкодою» для театральної реалізації драми: «Віршована п'єса – це пережиток літературного театру чи театру “неподвижного”. Тому з віршем не приходиться рахуватися, поскільки він не став у пригоді (іноді) виявленню театральної ритміки»<sup>175</sup>. Він категорично наполягатиме: «Або театр – або література!»<sup>176</sup>. Контекстуальний зміст запису чітко вказує на драматичні внутрішні колізії, що загострювалися разом із переосмисленням попереднього досвіду. Безперечно, думки Леся Курбаса, що постали за кілька років після прем'єри «Едіпа-царя», не можуть «відмінити» набутих цієї роботи (хоча митець власне так і вчиняв), але в тих рефлексіях недвозначно розкривається своєрідність його творчого «я» – постійно незадоволеного, спрямованого до переосмислення попередньої практики, взагалі переоцінки всього мистецького досвіду.

Стосовно паралелей із знаменитою виставою М. Рейнгардта (на чому наполягали окремі сучасники – Є. Кузьмін, Г. Юра), то прямих «запозичень» чи аналогій у Леся Курбаса виявити не вдалося. (Не варто забувати, що він вистави М. Рейнгардта не бачив).

Візуальний бік постановки був для нього вкрай важливий – сценографічним рішенням «Едіпа-царя» він відкинув традиційний для вітчизняного кону підхід до сценічного середовища як такого. Режисерська концепція спиралася на художні властивості так званого умовного принципу. Водночас матеріальний вираз сценічного середовища засвідчив цілком реальну фінансову скруту, проте не вона визначала підходи театру. Симптоматичний мала вигляд і позиція художника стосовно вимог до постановочної частини. А. Петрицькому не потрібно було нічого, крім фанери і мішковини. Молодотеатрівці власноруч зшивали, латали, фарбували подерті мішки для оформлення. «Таким чином, для «Едіпа» через місяць були готові не тільки декорації, але й частина костюмів. Умілими руками художника мішковина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину. З того непринадного матеріалу Петрицький створив чудове оформлення “Едіпа”, яке було надзвичайно лаконічне і гостре за емоційним впливом на глядача. На невеличкій сцені Петрицький виготовив різнокольорові сукна і колони в такому співвідношенні, що все це оформ-

<sup>173</sup> Бондарчук С. «Молодий театр». – С. 145.

<sup>174</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – С. 43.

<sup>175</sup> Курбас Л. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. – Балтимор; Торонто, 1989. – С. 271.

<sup>176</sup> Там само.



лення вже своєю композиційною побудовою вводило глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття глядачем хору у виставі – сцену благання народу»<sup>177</sup>.

Зоровий план «Едіпа-царя» вразив глядачів благородною архітектурною простотою, знаковою колористикою, складною світловою партитурою. Виставу визнали «цікавим спробунком цілком малярського підходу [...] вже після першого підняття завіси ви бачите, що малярство, живопис є душою вистави [...] Основна думка артиста була цілком малярська»<sup>178</sup>. Цікаво, що в рецензії авторитетного київського критика Є. Кузьміна також знайшлося місце саме для образотворчої рефлексії, коли автор, споглядаючи за жіночим хором, за його словами, злітав «думкою в добу Шардена і Ватто»<sup>179</sup>. А. Петрицький бажав досягти суто живописних ефектів. «Маляріві Анатолію Петрицькому [...] вдалося досягнути такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада їде в туманну далечинь горизонту. Світлові ефекти, які подавалися в строго продуманій гамі, доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми – в жахливо фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком»<sup>180</sup>. Навіть учасники вистави щоразу «не могли не захопитися загальним хвилюванням залу»<sup>181</sup>. Художня виваженість твору яскраво свідчила на користь оцінки, яку Ю. Блохін дав виставі як спробі «естетичного театру».

У загальних підходах до просторового вирішення перевагу віддавали принципу функціональності: хор у коротких бязевих хітонах, головні персонажі, одягнені в схожі, але пишні хітони та декоративно багато оздоблені плащі. Архітектурні деталі виконували «конструктивно-стабілізуючу» роль, одяг і багрова завіса – динамізуючу. Темно-сірий бязевий «радіус» замикав простір. Біле, червоне, сіре становило базовий колорит, який варіювали світлом.

В «Едіпі-цареві» Лесем Курбасом акцентовані два мотиви – прекрасне і трагічне. Роль резонатора належала хору, чиє сценічне життя корегувала режисерська мотивація сценічних подій, і було за формою вишукано примхливе.

Результат вразив багатьох. Наприклад, М. Вороний найбільшим досягненням Леся Курбаса вважав, утворювану хором, «високу гармонію трагізму»<sup>182</sup>. Мистецьку ідеологію вистави режисер зконцентрував (найбільше) у хорі, а просторовий модуль гранично цьому відповідав. Доцільність і художність середовища сприяли належній темпоритмічній будові мізансцен за участі чотирнадцяти акторів й актрис – складу хору.

Мовно-інтонаційна структура спектаклю інспірована ритмікою та мелодикою віршованого тексту, визначила пластику хору. У такий прикметний

<sup>177</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – С. 150.

<sup>178</sup> Ковдра Б. Сучасне в античному. З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр. – 1919. – № 1. – С. 3.

<sup>179</sup> К. Ев. Молодой украинский театр: «Эдип» // Голос Киева. – 1918. – № 158. – С. 3.

<sup>180</sup> Васильев Б. Идея театральности и її відбиток в «Молодому театрі» // Молодий театр... – С. 73.

<sup>181</sup> Там само.

<sup>182</sup> Вороний М. Український театр під час революції // Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. – К., 1989. – С. 294.

спосіб сценічний твір Леся Курбаса вирізнявся не лише серед вистав інших українських колективів, але й власне «Молодого театру». Цей, вочевидь, не формальний підхід мав програмний характер. Усі учасники зауважували виключну проблематичність етапу, коли від читання гекзаметрів переходили до поєднання слова з рухом. П. Самійленко згадувала, як три роки «в перервах між великими ролями [...] невтомно працювала і над темпоритмом у “Царі Едіпі”». У цій роботі режисер наголошував на музичних елементах та дещо експресивному, патетичному жесті»<sup>183</sup>. Самодостатню естетично-змістову цінність руху виконавці належним чином сприйняли не одразу. В. Василько змалював безпрецедентні зусилля і самого постановника під час творення мізансценічного малюнку, бо Леся Курбас вимагав від виконавців ще не досить вкоріненого «додержання ритмічності, пластичності наших рухів, поз, що було вже новою вимогою... Курбас виступав як режисер-хореограф високого класу. Як скульптор він ліпив із наших поз і жестів складні комбінації. Над усім панував надзвичайно чіткий ритм. Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці»<sup>184</sup>.

За С. Бондарчуком, на завершальній стадії роботи над «Едіпом-царем» тренажі та студійна праця, до якої запрошували висококласних професіоналів, стали регулярними. Хореографією опікувався М. Мордкін, постановкою голосу – М. Лунд. Режисер, як вправний хормейстер, вибудовував звукову партитуру вистави, часто запроваджуючи колективну декламацію, коли поетичне слово, крім усього, могло «вливатися риданнями, стогоном, зойком, нюансами зітхань»<sup>185</sup>. Водночас усі голоси хору розписували по партіях із врахуванням тембрального забарвлення. У спогадах П. Самійленко знаходимо «грудіння чоловічих голосів», «високе сопрано» дівчини, «м'який, баритональний тембр» голосу Едіпа – Леся Курбаса. «Учасників хору він сам розподіляв за відтінками голосів і вправно використовував усю широчінь вокального діапазону»<sup>186</sup>. Подібну виняткову ретельність можна пояснити особливою естетичною та змістовною місією хору. Досягнення належних творчих кондицій, їх сценічного існування багато в чому залежало від ступеня музичної підготовки акторів, рівня режисерської культури у спробах екстраполювати закони побудови музичного твору на театр.

Власне тоді молодотеатрівці переживали період «кристалізації» одного з вихідних методичних принципів, що полягав у свідомому використанні засад музичної культури принагідно до завдань драматичного театру, що суттєво відрізнялися від тих, які були в традиційному українському театрі стосовно музики. У центрі уваги – ідеї опанування законами темпоритму, інтерес до якого не вщухатиме впродовж творчого життя Леся Курбаса й усіх керованих ним колективів. Очевидно, саме звідси слід «відраховувати» початок радикального методологічного оновлення національного сценічного мистецтва і невід'ємний від нього процес естетизації.

<sup>183</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 43.

<sup>184</sup> Василько В. Театру віддане життя. – С. 124.

<sup>185</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь. – С. 44.

<sup>186</sup> Там само. – С. 46.

Глядачі «Едіпа-царя» насамперед перебували під враженням від пластики хору, асоціюючи її з хореографією. «У постановці Курбаса [...] афінський народ замінили балерини в білих туніках. Вони проробляли граціозні пластичні еволюції, красиво групуючись, вишукано позуючи»<sup>187</sup>. Автор небезпідставно писав про балет, коли згадував про принципи пластичного вирішення хору – на його ритмічну організацію покладали особливу роль: «Увесь час хаос людських переживань, піднесення і падіння душ, трагедія їх, одвічна боротьба людини з волею богів, все це втілено “М. Т.”, а точніше – головним режисером Л. Курбасом – в музикально ритмічних формах; цілій п’єсі з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі – дана, так би мовити, ритмічна концепція. Оце і єсть ідея постановки»<sup>188</sup>.

Поступово Леся Курбас усе наполегливіше розвиватиме прийоми ритмічного унормування сценічної поведінки, випроваджуватиме й культивуватиме елементи ритмопластики Ф. Дельсарта і Ж. Далькроза.

Робота над «Едіпом-царем» започаткувала весь цей потужний рух у вітчизняному театрі, насамперед Леся Курбаса, митців його школи. Під час роботи над спектаклем оригінальними прийомами розв’язання масових сцен, вочевидь, прокладали шляхи до опанування естетикою експресіоністичного театру, що становило принциповий етап художнього досвіду, було дієвим засобом актуалізації національної сценічної культури. Отже, за багатьма ознаками роботою над першим античним твором на вітчизняному кону започаткували цілу низку суттєвих зрушень в українському театрі.

Повертаючись до феномена хору в «Едіпі-цареві» Леся Курбаса, варто було б спинитися на засобах гармонізації трагічного і прекрасного, об’єднанні за законами музичної виразності. «Хор в цілому своєю прекрасною пластикою робить глибоке, естетично незабутнє враження і, властиво, він весь час тримає глядача в високому напруженні. На другий план відсувається сама трагедія і окремі дієві особи, власне вони проходять колоритними уривками крізь музику дії. Публіка не помічає трагедії. На сцені відбувається щось інше, це: музика слова, музика жесту, музика людських душ, над котрими трагедія розкрила свої чорні крила»<sup>189</sup>. Отже, категорію трагічного було піддано переосмисленню, а сталі уявлення про її естетичний зміст і засоби творення рішуче переглядали.

За таких підходів змінилися деякі ознаки сенсів акторських зусиль, зачіпаючи не лише техніку, але й мотивацію виконання. І, звичайно, це стосувалося не лише хору. Змінилися параметри праці кожного виконавця, корегувався механізм ансамблевої гри, адже «хор відбивав відповідними акордами ті, чи інші почування пройнятих трагедією душ царя Едіпа й інших головних персонажів п’єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едіпа перед неминучим, потім в тон підхоплює речитатив двоє, четверо, на решті одна половина хору й увесь хор»<sup>190</sup>. Утворилася принципова нова дис-

<sup>187</sup> Крижицький Г. Випереджаючи час // Смирнова-Іскандер О. Театральна Україна двадцятих років. – К., 1984. – С. 23.

<sup>188</sup> Савченко Я. Цар Едіп // Відродження. – 1918. – 7. IX.

<sup>189</sup> Там само.

<sup>190</sup> Чечель Н. Українське театральне відродження. – К., 1993. – С. 44.

позиція героя і маси, відчутний перерозподіл «матерії» трагічного між усіма «суб'єктами» спектаклю, бо, якщо погодитися з Я. Савченком, доведеться іншими очима поглянути на всі засоби творення трагічного у виставі Леся Курбаса, шукати інші сенси центрального конфлікту сценічного твору.

Після прем'єри 16 листопада 1918 р. «Едіп-цар» узимку 1918–1919 рр. через надзвичайно складні військово-політичні умови та фінансову скруту не показували. Навесні 1919 р., вже в радянському Києві, виставу поновили. У Київському драматичному театрі (Кийдрамте), що працював в Умані, до складу трупи якого входили молодотеатрівці, взимку 1920–1921 рр. Лесь Курбас також поновив свого «Едіпа-царя». «Спектакль жив у часі. Різним був склад глядачевого залу, настрої аудиторії. Його дивилася розгублена інтелігенція, революційне студентство, пропахлі порохом червоноармійці. У радянському Києві навесні 1919 р. він, звичайно, сприймався інакше, ніж за часів Гетьманщини й Директорії – новонародженої УНР...»<sup>191</sup>. Критик Б. Ковдра в статті «Сучасне в античному» у квітні 1919 р. наголошував, що у виставі Леся Курбаса є «щось надзвичайно революційне, є сміливість, переходяча в протест»<sup>192</sup>. Упродовж сценічного життя постановки змінювався і склад виконавців, кожний з яких назавжди увійшов в історію українського театру. Це – Л. Курбас (Едіп), В. Шепанська, Л. Гаккебуш, П. Сатонівич (Креон), С. Семдор, Л. Предславич (Тейрезій), М. Терещенко, П. Долина (Жерець), Г. Юра, В. Калін (пастух), Г. Ігнатович (слуга), Й. Шевченко, Л. Болобан (посланець). До складу хору входили: В. Чистякова, Р. Нещадименко, О. Добровольська, С. Мануйлович, Г. Бабіївна, П. Нятко, В. Василько, О. Юра-Юрський, С. Бондарчук та Я. Бортник. Вони зробили значний внесок у становлення нового національного театру.

**П.3. Музично-драматичні ініціативи «Молодого театру».** Уже в квітні 1919 р. Всеукраїнський музичний комітет почав займатися «розробкою кошторису на улаштування в Києві другого оперного театру»<sup>193</sup>.

Таким новим і оригінальним театром став перший в історії української культури національний оперно-балетний колектив – Державна українська музична драма, створена в травні 1919 р. у Києві. Її очолила художня комісія в складі режисерів Л. Курбаса та М. Бонч-Томашевського, композитора Я. Степового, художника А. Петрицького, диригента М. Багриновського, директора С. Бондарчука, балетмейстера М. Мордкіна, співачки М. Литвиненко-Вольгемут, диригента-хормейстера П. Гончарова<sup>194</sup>.

Із перших днів свого напруженого творчого життя новонароджений колектив сміливо взявся за оновлення оперно-сценічного мистецтва, одразу висуваючи на перше місце постать режисера-постановника. Саме режисура очолює мистецькі шукання нового театру, веде колектив до створення оригінальних спектаклів, позначених художньою гармонією.

<sup>191</sup> Там само.

<sup>192</sup> Ковдра Б. Сучасне в античному. – С. 3.

<sup>193</sup> С. Б. До улаштування в Києві української опери // Театр. – К., 1919. – № 4. – С. 2.

<sup>194</sup> Про склад колегії укмуздрами // Музыкальный вестник. – К., 1919. – № 4.

Великі надії, що покладали в колективі саме на режисуру, були небезпідставні. Адже серед режисерів театру зустрічаємо імена цікавих, зовсім не схожих за естетичними принципами й дуже далеких від «оперної рутини» митців – керівника «Молодого театру» експериментатора Леся Курбаса, драматичних режисерів М. Бонч-Томашевського та Г. Гаєвського.

Така група досвідчених постановників могла піднести на високий ідейно-художній рівень режисерське мистецтво в оперному спектаклі, а також помітно оновити та збагатити найновішими досягненнями сучасного театру оперно-сценічні виражальні засоби. І докладний аналіз репертуарної політики, творчої діяльності та перших спектаклів Української музичної драми дає підстави говорити про те, що її режисери продовжили та розвинули реалістичні та народні традиції дожовтневої національної музичної режисури, зокрема традиції М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського.

Про настійні прагнення режисури безпосередньо продовжити традиції музичних постановок М. Садовського засвідчили вже перші репертуарні плани, до яких спочатку увійшли «Наталка Полтавка», що нею завжди розпочинав сезон театр Садовського, «Тарас Бульба» – нездійсненна режисерська мрія Миколи Карповича<sup>195</sup>, а незабаром до планів було додано ще «Утоплену», «Гальку» (обидві назви з репертуару М. Садовського) і «Князя Ігоря» та «Аскольдову могилу» – опери досить популярні й зрозумілі широким колом глядачів<sup>196</sup>.

Однак творці Української музичної драми у формуванні власних художньо-постановочних принципів орієнтувалися не лише на традиції національної дожовтневої музичної режисури, а й на прогресивні досягнення провідних майстрів російського оперного театру.

Новий театр і його режисера відверто полемізували з провінційною рутиною, із трафаретами дореволюційної оперної сцени. Відкидаючи «антихудожні елементи» дожовтневого оперного театру та гостро критикуючи їх залишки на сучасній, зокрема київській, сцені, керівники молодого колективу орієнтувалися на найбільш прогресивні явища оперносценічного мистецтва недавнього минулого й насамперед на досвід Петроградського театру музичної драми, очолюваного режисером Й. Лапицьким.

Вважаючи себе безпосередніми продовжувачами музичної драми Й. Лапицького – єдиного в дореволюційній Росії оперного театру, на чолі якого стояв режисер, керівники українського колективу теж, очевидно, вважали свій театр режисерським театром. Називаючи себе «відданими мистецтву шукачами нових сценічних форм», вони тим самим підкреслювали провідну роль режисера в житті Української музичної драми. Але не просто режисера – шукача нового, а режисера-реаліста, бо зверталися до плідного, хоча й досить суперечливого досвіду Й. Лапицького – щирого послідовника принципів мхатівської режисури. До речі, серед провідних солістів Української музичної драми були учениця і співробітниця Й. Лапицького М. Литвиненко-Вольгемут і учасник спектаклів Й. Лапицького російський співак Л. Собінов.

<sup>195</sup> Опера в муздраме // Музыкальный вестник. – К., 1919. – № 1. – С. 6.

<sup>196</sup> Г. Г. В репертуаре русские оперы // Музыкальный вестник. – К., 1919. – № 2. – С. 5.

Той факт, що учні та співробітники Миколи Карповича, які входили до керівництва Української музичної драми, зокрема Лесь Курбас, М. Литвиненко-Вольгемут, П. Гончаров, орієнтувалися на реалістичні пошуки Й. Лапицького, переконливо свідчив про ідейно-художню близькість принципів українського та російського режисерів.

Керівники новонародженого музичного театру ставили новаторську і незвичну для тогочасної оперної сцени чисто режисерську вимогу – грати, діяти в таких мізансценах і сценічних ситуаціях, які б цілком відповідали стилю тієї епохи. Чи не чується за цією вимогою спірна Курбасова декларація: «Стиль у формах мистецтва – головне», висловлена ще восени 1917 р. у програмній статті «Молодий театр»<sup>197</sup>.

Щирий молодотeatрівський запал, спрямовуюча режисерська воля Леся Курбаса відчувалися не лише в програмних статтях і художніх принципах Української музичної драми, а й у повсякденному творчому житті та наполегливих пошуках новонародженого колективу. Як свідчив директор театру С. Бондарчук, Лесь Курбас був душею, ідейним натхненником і справжнім художнім керівником колективу. Із надзвичайною активністю режисер працював із диригентами М. Багриновським та П. Гончаровим, годинами сидів над ескізами декорацій та костюмів із художниками А. Петрицьким і О. Хвостенко-Хвостовим, постійно відвідував усі репетиції, провадив заняття зі співаками-акторами, встигав відвідати репетиції хору, балету. Навіть сам готував пантомімічну роль Шейха в першій балетній виставі театру «Азіаде» Гютеля, постановку якої здійснював відомий російський танцівник і балетмейстер М. Мордкін<sup>198</sup>.

Глибокий знавець опери (іще під час навчання він постійно відвідував спектаклі Віденської опери), Лесь Курбас з ентузіазмом і захопленням розгорнув режисерську діяльність на ще неораній ниві створення українського радянського оперно-балетного театру. Саме в цей час, улітку 1919 р., керований Лесем Курбасом «Молодий театр» було об'єднано з Державним драматичним, очолюваним О. Загаровим, в один колектив – Перший державний драматичний театр УРСР. «Для літнього сезону новому театрові передається приміщення в саду Купецького зібрання. Але штучно з'єднаний колектив не знайшов у собі творчої потенції, кожна репертуарна група стояла окремо, показуючи на сцені свої старі вистави, – згадував С. Бондарчук. – У Першому державному театрі УРСР ні Лесь Курбас, ні О. Загаров не поставили жодної прем'єри. Натомість, під впливом молодотeatрівської активності [...] розгорнув діяльність перший український оперний театр Музична драма»<sup>199</sup>.

Дійсно, влітку 1919 р. Л. Курбас майже цілком переключає свою нестримну енергію режисера й організатора на Українську державну музичну драму, що працювала в приміщенні Драматичного театру на Мерінгівській вулиці і вважалася одним із провідних і перспективних київських театральних колек-

<sup>197</sup> Курбас Л. Молодий театр // Робітничая газета. – 1917. – 23 верес.

<sup>198</sup> Запис бесіди із С. Бондарчуком від 21.VIII.1965 (Одеса). – Архів автора.

<sup>199</sup> Бондарчук С. В Молодому театрі // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 93.



тивів<sup>200</sup>. Під безпосереднім керівництвом Леся Курбаса створювалася і перша оперна вистава – «Утоплена» М. Лисенка, якою мав відкритися новий театр.

Своєрідна й досить плідна, хоча й надто короткочасна діяльність Леся Курбаса в галузі оперної режисури ще ніколи не досліджувалася, але має значення не лише для історії формування української музичної режисури, а й для всебічного вивчення складної, багатогранної та часом надто суперечливої творчості та постійної ідейно-естетичної еволюції цього відомого майстра радянського театру.

Докладний аналіз і реконструкція оперних постановок Леся Курбаса в Українській музичній драмі, здійснених влітку 1919 р., були підставою по-вніше висвітлити його режисерську діяльність на світанку української радянської театральної культури, коли різноманітні молодотеатрівські сценічні експерименти супроводжувалися гучними деклараціями про незаперечний примат режисури, про застарілість сучасного театру, про знищення горезвісної «малоросійщини», що компрометувала національне мистецтво. Однак гучні гасла й декларативні виступи Леся Курбаса в цей бурхливий період наводили окремих театрознавців на досить поспішні та необґрунтовані висновки, які іноді ще більше ускладнювали вивчення дуже складної, суперечливої режисерської спадщини українського митця.

Реконструкції Лисенкової «Утопленої» та «Гальки» С. Моношкі свідчать про те, що Л. Курбас у режисерських рішеннях опер безпосередньо продовжував і успішно розвивав реалістичні традиції національної сценічної культури, зокрема традиції своєрідної музичної режисури М. Садовського.

Над постановками «Утопленої» і «Гальки» Л. Курбас працював паралельно, одночасно розробляючи з А. Петрицьким декораційне втілення «Тараса Бульби» М. Лисенка. Разом з ним над постановкою «Утопленої» працювали режисер М. Бонч-Томашевський, режисер-асистент С. Бутовський, диригент М. Багриновський і художник А. Петрицький.

Як згадував А. Петрицький, щоразу напередодні репетиції, прослуховуючи окремі картини і сцени в клавирі, Лесь Курбас разом із С. Бутовським пригадували розробку цього епізоду в однойменній виставі М. Садовського, іноді на ці засідання постановочної групи запрошували і М. Литвиненко-Вольгемут, яка разом з Бутовським співала в «Утоплений» Садовського. Відновивши контури оперного спектаклю свого вчителя, Лесь Курбас і всі присутні шукали оригінальне рішення кожної сцени, сміливо імпровізували, гаряче дискутували, фантазували, але ніколи не відривалися від реалістичної і народної основи режисерського розв'язання Садовського<sup>201</sup>.

Однак при всій повазі та орієнтації на постановку вчителя, Лесь Курбас і його асистент ніде не вдавалися до цитування і повторення режисерських прийомів М. Садовського. Вони разом із М. Бонч-Томашевським і А. Петрицьким вирішували спектакль більш узагальнено й умовно, ніж у театрі М. Садовського, хоча колоритні елементи українського сільського побуту і національної етнографії мали місце і в оригінальній сценічній інтерпретації «Утопленої» в Музичній драмі, але тут вони і в режисурі, і в чудовому деко-

<sup>200</sup> С. Б. Театр на Мерінгівській // Більшовик. 1919. – 31 лип.

<sup>201</sup> Запис бесіди із А. Петрицьким від 15.V.1962 (Київ). – Архів автора.

раційному живописі А. Петрицького подавалися лише натяком, барвистим штрихом, яскравою деталлю – символом у широкий узагальнено-умовний театральний картині.

Тонко відчувуючи поетичний стиль Лисенкової музики, режисер прагнув відтворити її настрої та ритми в точно й детально розроблених і обов'язково зафіксованих пластичних малюнках кожної партії, кожної розгорнутої масової хорової сцени. Для цього Лесь Курбас запросив балетмейстера М. Мордкіна, який поставив танцювальні епізоди і разом із режисером створив своєрідну пластично-хореографічну партитуру оперної вистави.

Як згадувала учасниця вистави артистка Л. Верховієва, на репетиціях різноманітних хорових сцен режисер М. Бонч-Томашевський і хореограф М. Мордкін шукали для кожної групи голосів своєрідний пластичний «голос», майстерно поєднуючи ці «голоси» в загальну картину. Дівчата в першій дії мали власну, з рисами народного побуту, ритмічно організовану пластику, а русалки в третій дії – пластику фантастичну, балетну: рухи виглядали наспівними, легкими, кроки танцювальними, а руки то ніжно тремтіли, наче поверхня ставка в місячній сляві, то злітали вгору, немов збурені вітром хвилі. Лесь Курбас уважно слідував за розробкою пластичних малюнків партій, домагався, щоб сценічний рух відповідав музиці, хоча й давав значну свободу режисерській роботі М. Бонч-Томашевського і акторським пошукам виконавців провідних оперних партій<sup>202</sup>.

Так, орієнтуючись на реалістичні та народні традиції музичної режисури М. Садовського, постановники «Утопленої» зробили якісно новий і сміливий крок у галузі поєднання життєвої правди та умовної оперної театральності, йдучи плідним шляхом поетичних узагальнень, а не скрупульозного відтворення побуту, до якого, до речі, досить часто звертався і Й. Лапицький. Режисура Української музичної драми, продовжуючи традиції М. Садовського і враховуючи досвід Й. Лапицького, була, безперечно, новим, вищим етапом розвитку оперно-режисерського мистецтва. Саме це переконливо засвідчили несхожі й оригінальні постановки «Утопленої» та «Гальки», здійснені під керівництвом Леся Курбаса.

Прем'єра «Утопленої», якою відкрилася Державна українська музична драма, відбулася 28 липня 1919 р.<sup>203</sup> Вистава вражала незвичайною для київської оперної сцени поетичністю, багатобарвною театральністю, чіткою організованістю кожного епізоду, виразністю пластичних малюнків і справжньою життєвою правдою в органічній поведінці виконавців та артистів хору. Окрасою постановки був також злагоджений акторський ансамбль, який складали Литвиненко-Вольгемут (Панночка), Бутовський (Левко), Голбур (Галя),

<sup>202</sup> Запис бесіди із Л. Верховієвою від 26. IV.1970 (Харків). – Архів автора.

<sup>203</sup> У роботі автора «Обрії музичного театру» відкриття Української музичної драми датоване 17 серпня 1919 р., бо саме в цей день київська газета «Вісті» вперше надрукувала повідомлення: «Державна Українська музична драма, Мерінгівська, № 8. Сьогодні, 17 серпня, о 7 год. веч. Утоплена, опера на 4 дії, муз. Лисенка». Дописи й рецензії в пресі та архівні документи дають можливість твердити, що відкриття театру відбулося 28 липня. До речі, дата прем'єри «Утопленої» кілька разів переносилася: з 10 липня – на 25, а потім – на 28.

Карпатський (Каленик), Дейнар (Голова), Береженко (Писар), Супрун (Горпина)<sup>204</sup>.

Уперше Лисенкова «Утоплена» постала у всій своїй музично-театральній красі, бо партитура, дбайливо відредагована для великого симфонічного оркестру диригентом М. Багриновським, зазвучала у виконанні 60 оркестрантів та 50 хористів<sup>205</sup>. До речі, у театрі М. Садовського для виконання «Утопленої» оркестр завжди збільшували лише до 25 музикантів.

Прониклива й натхненна музично-вокальна інтерпретація опери втілювалася на сцені в поетичні, сповнені романтики, піднесеного ліризму й доброзичливого гумору яскраві театральні картини. Тонке відчуття глибоко народної музичної мови та своєрідності Лисенкового твору підказали Лесю Курбасу, М. Бонч-Томашевському та А. Петрицькому оригінальне розв'язання вистави. Композитор назвав «Утоплена» лірико-фантастичною оперою, і постановники прагнули підкреслити в загальному образному рішенні спектаклю саме ліричні й фантастичні елементи на відміну від численних попередніх режисерських інтерпретацій, де замилювання мальовничим побутом та етнографічними деталями часто-густо владно торувало над усіма компонентами сценічної дії.

Порівняльний аналіз цієї опери в театрі М. Садовського і в Музичній драмі, зроблений на основі реконструкцій обох спектаклів, переконливо доводить, що це були досить різні за своїм образно-емоційним розв'язанням сценічні інтерпретації, хоча Курбас, Бонч-Томашевський і Петрицький продовжували й розвивали традиції Садовського, а не полемізували з ними.

Ця різниця відчувалася вже в першій дії, коли перед глядачем відкривалася мальовнича сільська вулиця травневої ночі. У виставі М. Садовського декорації, створені художником І. Бурячком, вражали достовірністю, побутово-етнографічною точністю: справжній тин, кущі з першими зеленими листочками, солом'яна стріха, білий вишневий цвіт. Вони, як пише В. Василько, були «витримані в блакитно-білій гамі: білі хати потонули у вишневому цвіті, ліворуч – хата Галі, вдалині річка, а за річкою – старий зруйнований палац. Все залито місячним саявом»<sup>206</sup>.

У декораційному рішенні постановки Л. Курбаса і М. Бонч-Томашевського не було побутової деталізації та замилювання достовірним відображенням сільських краєвидів. А. Петрицький прагнув створити декораційно-колеристичний образ чарівної й фантастичної гоголівської травневої ночі, сміливо перетворюючи засобами сценічного живопису і сільські краєвиди, й етнографічні деталі.

Разом з режисерами А. Петрицький звільнив сцену від побутових деталей, збудував на ній похилий станок (пандус), укритий зеленим килимом, і своєрідним натяком відтворив і чепурні мазанки, оповиті біло-рожевим ту-

<sup>204</sup> Архівні матеріали Державної української музичної драми та програма «Утоплена» // ДМТМК України. – Інв. № 80017 / 165813924.

<sup>205</sup> Г. Г. Опера Лисенко в муздраме // Музыкальный вестник. – К., 1919. – № 4. – С. 9.

<sup>206</sup> Василько В. Микола Садовський та його театр // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 82.

маном – вишневим весняним цвітінням, і тин із тендітними топольками біля Галиної хати, і далекий став зі старим панським будинком, що неначе тонули в осяяних місяцем буйносах зелені. Як згадував В. Василько, у Петрицького і розлогі дерева, і хатки, і вся вулиця виглядали якось фантастично, верби, вишні й молоді тополі здавалися якимись химерними, казковими, а вся широка декораційна картина вражала несподіваним поєднанням ніжно-бузкових, рожево-білих, сріблясто-синіх та яскраво-зелених барв та відтінків<sup>207</sup>.

На похилому сценічному майданчику, звільненому для розгорнутих і різноманітних режисерських композицій, під звуки хору «Туман хвилями лягає» з'являлися парубки в дещо театралізованих народних костюмах. Вони рухалися в повільно-замріяних ритмах музики, заповнювали всю сцену, і в нічних сутінках ефектно виділялися білі свитки, червоні й сині шаровари, вишивані сорочки.

Їхні виразні рухи, як і м'яка, безпосередня пластика дівчат, що виходили в барвистому національному вбранні, своєрідно віддзеркалювали розвиток та поліфонічне поєднання музично-вокальних партій цієї розгорнутої хорової картини. Уже в «Утоплений» М. Садовського в масових композиціях цієї сцени з'явилися елементи пластичної поліфонії, цікаві спроби ритмічно організувати та об'єднати рухи різних груп чоловічого та жіночого хорів. Курбас і Бонч-Томашевський розвинули пошуки Садовського і в цій, дуже перспективній для оперної сцени галузі. Зберігаючи в масових хорових епізодах природність і правдивість сценічного спілкування парубків та дівчат, режисери спробували перекласти музично-вокальний малюнок кожної партії на чітко зафіксовані пластичні малюнки, намагаючись знайти кожній вокальній фразі, кожному музичному акорду відповідні рухи, жести й пози. Однак оригінальні експерименти режисерів щодо поєднання музично-вокального та пластичного малюнків ніколи не набували самодостатнього характеру, не перетворювалися на прямолінійне «тактування» – механічне накладення ритмізованих жестів на музику. Сценічна поведінка парубків і дівчат, організована ритмічно й композиційно, залишалася природною, групи рухалися невимушено, з'єднуючись, розходячись, зупиняючись у різних позах. Але ці пластичні епізоди, колоритні мізансцени владно підкоряла собі музика.

І саме тому, що режисери не механічно накладали жести на музично-вокальні фрази, а поєднували пластику й музику «контрапунктично», вони й досягли ефекту правдивості, неповторної поетичності травневої ночі, оповитої красою людських почуттів і фантастичною загадковістю.

Ще більш широко й майстерно використали Курбас і Бонч-Томашевський прийом контрапункту в третій дії вистави, яку вони ставили разом із балетмейстером М. Мордкіним, особливу увагу звернувши на детальну ритмопластичну й пантомімічно-танцювальну розробку фантастичної картини сну Левка, його зустрічі з русалками й утопленою Панночкою.

Режисери-постановники, як і М. Садовський, намагалися показати ігри, танці, хороводи русалок як своєрідне віддзеркалення поетичних обрядів та фантастичних уявлень українського народу.

<sup>207</sup> Запис бесіди із В. Васильком від 13. IX.1966 (Львів). – Архів автора.

Дівчата-русалки, одягнені художником Петрицьким в довгі блакитно-зелені хітони-сорочки з розшитими примхливим орнаментом прозорими рукавами, у вінках із білих лілей із вузькими зеленими, наче водорості, стрічками, рухалися граціозно й наспівно. У цих пластичних рухах своєрідно відтворювалися ніжні мелодії музичних епізодів і витончена й складна гармонічна мова фантастичних сцен опери.

Картина чарівного сну Левка вражала внутрішньою єдністю всіх музично-сценічних компонентів: декораційного живопису, розгорнутих режисерських композицій і наскрізної пантомімічно-хореографічної дії. Такою мистецькою гармонією позначені вже перші епізоди цієї романтичної картини.

Похмурі хаші глухої місцевості над зарослим очеретом ставком раптом оживали: химерні дерева перетворювалися на старі, розлогі верби, тихі плеса спалахували сріблястими іскрами місячного сяйва, у напівзруйнованому, загадковому панському будинку засвічувалося вікно, в якому з'являлася Панночка.

Та ось полинули арпеджовані акорди арфи, сколихнулася поверхня замріяного ставка, затремтіли очерети і немов блакитно-зелені хвилі виплеснулися на вкритий травою берег – то русалки вийшли з води. Зазвучали у високому регістрі холодні тембри дерев'яних духових, і загадково ніжні, замріяні мелодії ожили в пластиці хороводу «Вже місяць над нами високо».

Переливи струн арфи, чисті звуки дерев'яних духових, шелест струнних – усе це майстерно відтворювалося в різноманітних композиціях, що спілітали в примхливі танцювальні візерунки. У поліфонічних епізодах цього хороводу, де в композитора з'явилися імітаційні звороти, зокрема, коли алтії повторювали: «сміятися і плескатися» або «гойдатись, блищати красою», дві лінії русалок розходилися в різні боки, кожна утворюючи своє коло й наспівними рухами створюючи пластичну імітацію.

Цей прийом пластичної поліфонії свідчить про мислення музичними образами і передачі пантомімічно-танцювальними засобами емоційного змісту та образної мови Лисенкової партитури.

Оригінально розкрилася ця особливість режисерського рішення і в другому хороводі – танкові русалок «Ох, і глупої пори, як князь-місяць угорі...», в якому вони разом із М. Мордкіним широко використали танцювальні рухи українських дівочих хороводів, поєднані з узагальненими елементами жіночого класичного танцю – дівчата-русалки спілітали й завивали вінки, потім розвивали їх і кидали у воду. У безперервному граціозно-наспівному русі русалок мов оживали слова хорової пісні. Здавалося, що її своєрідний рефрен «Очерет коливається, до калини залицяється, а лепеха й баговиннячко слухають те шепотіннячко» перетворювався в конкретну сценічну дію – одна лінія танцюристок коливалася, прихилившись до другої, а з різних боків, немов прислухаючись, линули, кружляючи в колі, дві інші групи. Сміливі експерименти «контрапунктичного» поєднання сценічних рухів і музики, спроби використання прийомів пластичної поліфонії були співзвучні пошукам Курбаса в галузі поєднання індивідуальних та групових рухів виконавців зі словами й ритмікою поетичного тексту, що мали місце в «Шевченковій виставі» 1919 р., зокрема в сценічному перетворенні поезії Т. Шевченка «І небо невмите».

Хоча картина чарівного сну була детально й навіть за тактами й музичними фразами розроблена Курбасом, Мордкіним, Бонч-Томашевським, Бутовським разом з хористами та артистами балетної студії Мордкіна, вона не нагадувала механізовану жестикуляцію, прямолінійне «тактування», а приаблювала справжньою емоційністю.

Постановка опери відзначалася винятково глибоким розумінням образного ладу й своєрідної стилістики партитури. А музичальність завжди була характерною рисою режисерського обдарування Леся Курбаса, про якого В. Василько писав: «Він мислив музичними образами й категоріями, питанню ритму у виставі й у творчості кожного актора надавав великого значення. Усіх своїх учнів привчив відчувати ритм, уміти користуватися ним як одним з найвпливовіших засобів. Курбас був музикантом за покликанням, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати на потрібну тему. Були випадки, коли він сам складав музику до вистави або навіть виступав як диригент оркестру. Під час моєї останньої зустрічі з Р. М. Глієром, який свого часу написав на замовлення Курбаса більшу частину музичних номерів до “Гайдамаків”, видатний композитор з захопленням говорив про музичну обдарованість Олександра Степановича: “Ми з ним розмовляли однією мовою. Курбас мислив музичними образами, був прекрасно обізнаний із законами композиції, навіть контрапункту”. Мені відомо, що в перші роки режисерської діяльності Курбасові доводилось самому ставити танці, і він робив це успішно. Даром хореографа в широкому розумінні – даром komponування ритмічних пантомім, пластичних композицій він володів досконало»<sup>208</sup>.

Приділивши основну увагу розробці масових хорових сцен першої й особливо третьої дій, Курбас майже всю роботу з солістами – виконавцями провідних партій і постановку обох картин другої дії (в хаті Голови та на сільській вулиці біля холодної) доручив Бонч-Томашевському і Бутовському. Обидва режисери прагнули до правдивого змалювання побутових і гумористичних епізодів спектаклю, спираючись на режисерську інтерпретацію «Утопленої», зроблену М. Садовським, у якого, до речі, С. Бутовський був асистентом і виконавцем партії Левка. Саме тому численні режисерські знахідки, колоритні постановочні деталі, соковиті гумористичні епізоди вистави М. Садовського, щоправда дещо переінтоновані, ожили на сцені Української державної музичної драми і в акторських роботах, і в побудові окремих побутових масових композицій другої дії.

Захопившись завершенням постановки опери «Галька», Курбас не міг постійно провадити репетиції «Утопленої», тому докінчували режисерське втілення третьої дії Бонч-Томашевський та його асистент. На прем'єрній афіші «Утопленої», режисура якої була результатом творчої співпраці трьох режисерів-постановників, з'явилося лише одне режисерське ім'я – Бонч-Томашевський.

Звичайно, майже одночасна робота трьох режисерів над окремими частинами й епізодами постановки не могла не позначитися на художній цілісності вистави, хоча, як згадував М. Багриновський, загальний план музично-

---

<sup>208</sup> Василько В. Народний артист УРСР Лесь Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 34.



сценічного рішення кожної картини завжди обговорювався напередодні репетицій за участю Леся Курбаса<sup>209</sup>.

Спектакль вийшов не дуже рівний. Печаткою поспіху та навіть трафаретності були позначені, зокрема, фінальні епізоди постановки, коли обдурений Голова нарешті благословляв Левка та Галю, а дівчата й парубки співали прославний хор. На жаль, надто тривіальним був масовий вихід хористів в останньому акті – самі дівчата зліва і тільки парубки з правого боку.

Сама вистава народжувалася в надзвичайно складних умовах, коли молодий колектив ще не мав міцної матеріальної бази, ніякого репертуару і мусив часом на самому лише ентузіазмі паралельно працювати над постановками кількох опер. Натхненник і організатор творчої діяльності Української музичної драми Леся Курбас, як згадував С. Бондарчук, майже цілі дні не виходив з театру, здійснюючи постановки масових картин в «Утоплений», працюючи над інтерпретацією «Гальки» і водночас разом з А. Петрицьким викінчуючи режисерсько-декораційний план сценічного рішення «Тараса Бульби».

Прем'єра «Утопленої» була лише першим кроком новонародженого колективу, який тільки-но вийшов на сміливий шлях оновлення оперно-сценічного мистецтва і ще не міг показати цілком художньо довершену виставу. Цілком природно, що поряд з оригінальними режисерськими композиціями Курбаса в ній досить мирно співіснували трафаретні масові сцени, здійснені Бонч-Томашевським, і підкреслено побутові гумористичні епізоди, розроблені Бутівським за зразками постановки Садовського.

Однак, якщо порівнювати «Утоплену» із тими безпорадними спектаклями, які в цей час виставлялися на підмостках Київської міської опери, то цю справді музикальну, реалістичну й народну постановку можна вважати новаторським явищем у житті молодого радянського оперного театру.

Режисерська інтерпретація «Утопленої» засвідчила, що новий оперний колектив, сміливо торуючи власний мистецький шлях, продовжує й розвиває глибоконародні та реалістичні традиції музичних спектаклів українського дожовтневого театру і насамперед оригінальних постановок М. Садовського<sup>210</sup>.

Режисерські традиції Садовського жили й оновлювалися і в наступній оперній постановці Курбаса – «Гальці» С. Монюшка, яку він здійснював разом із диригентом-хормейстером П. Гончаровим, художником О. Хвостенком-Хвостовим і балетмейстером М. Мордкіним. На афіші, видрукованій до прем'єри опери «Галька», чи не найбільшими літерами зазначалося: «переклад Миколи Садовського», а потім стояли імена М. Мордкіна, П. Гончарова і окремим рядком «режисура Леся Курбаса»<sup>211</sup>.

Курбас пасивно повторив помилку режисерського рішення Садовського: в його інтерпретації «Галька» теж поставала «українізованою», у центрі вистави була трагедія гуцульської дівчини-селянки, збездиченої польським

<sup>209</sup> Запис бесіди із М. Багриновським від 10. IX.1962 (Москва). – Архів автора.

<sup>210</sup> Реконструкція та аналіз постановки опери «Утоплена» зроблені на матеріалах спогадів та особистих архівів М. Литвиненко-Вольгемут, А. Петрицького, С. Бондарчука, В. Василька, М. Багриновського, Л. Верховієвої, П. Гончарова, В. Чистякової, О. Лисенка, М. Стефановича та газетних рецензій.

<sup>211</sup> Прем'єрна афіша опери «Галька» (30 серпня 1919 р.) // ДМТМК України. – Інв. № 80017 / 1658.

паном. Режисер прагнув посилити соціальний конфлікт особистої драми, показати у фіналі постановки, що трагічна загибель дівчини викликала в селян гнівний протест, і вони кидалися на панів, що зібралися в костьолі на вінчання бездушного Януша і панни Софії.

Як згадували Л. Верховієва та П. Гончаров, Курбас особливу увагу приділяв саме фінальній масовій сцені. Оскільки режисер із великим пієтетом ставився до музичної драматургії опери і не хотів додавати у фіналі жодного такту нової музики для показу селянського повстання, завіса падала в той напружено-драматичний момент, коли гуцули кидалися зі зброєю на панів. Цю виразну ритмопластичну пантоміму Курбас розробляв надзвичайно ретельно, визначаючи конкретні завдання й характерні жести й рухи кожній групі хористів.

Постановка Курбаса переконливо розкривала емоційний зміст музичної драматургії твору й засвідчувала, що режисер також спирався на передові традиції російської оперно-сценічної культури. Цікаво, що Курбас, точно розробляючи пластичний малюнок кожної мізансцени, майстерно поєднував організований ритм рух із побутовим, життєво достовірним жестом.

У «Гальці», як і в «Утоплений», сценічна дія розгорталася на похилому станку, і тому різноманітні композиції режисера, зокрема в драматичних епізодах зустрічі Гальки й Іванка (Йонтека) із селянами в горах, виглядали переконливо й мальовничо. У постановці «Гальки» Курбас продовжував пошуки розгорнутих, організованих ритмом і настроєм музики масових композицій, «контрапунктичного» поєднання музичного і пластичного малюнків, які розпочав ще в «Утоплений», але основну увагу режисер спрямував на роботу зі співаками-акторами.

У цьому Курбасові допомагав режисер-асистент і один з виконавців партії Йонтека С. Бутовський, який ще десять років тому підготував цю роль під керівництвом М. Садовського. Гальку співала М. Литвиненко-Вольгемут, яка також готувала цю партію зі своїм першим учителем. Усе це й зумовило той факт, що традиції постановки М. Садовського продовжували жити в образах нової вистави.

Курбас не відкидав ці традиції, а намагався їх узагальнити й розвинути, допомагаючи акторам створювати характери героїв. Водночас він наполегливо вимагав від виконавців, щоб вони не забували про детально розроблений пластичний малюнок і, як згадувала М. Литвиненко-Вольгемут, постійно підкреслював, що опера – умовне мистецтво і їй не потребує натуралістично-побутових подробиць у передачі почуттів і вчинків, не терпить дрібних рухів та жестів. Курбас вимагав від співаків узагальненого жесту, стриманого, неметушливого, але дуже виразного, емоційного й обов'язково пов'язаного з настроєм та ритмом музики.

Над музично-сценічним втіленням «Гальки» молодий колектив працював активно і захоплено. 28 і 29 серпня відбулися генеральні репетиції в костюмах і декораціях, на які були запрошені найближчі друзі театру. Газета повідомляла: «Державна українська музична драма. 30 серпня, субота, у перший раз – Галька. Танці поставлені М. Мордкіним»<sup>212</sup>.

<sup>212</sup> С. Б. Укрдержмуздрама // Вісті. 1919. – 30 серп.

Але «30 серпня, в день прем'єри "Гальки", з-за Дніпра почав бити по Києву Денікін, а від Жулян – Петлюра. А на другий день вони під Думою кулеметами доводили один одному своє право на матір руських городів»<sup>213</sup>.

Тимчасова окупація Києва денікінцями перервала творчу діяльність колективу Державної української музичної драми – своєрідного прообразу національного оперно-балетного театру. Його перші кроки, пов'язані з реалістичними, хоча іноді й суперечливими інтерпретаціями «Утопленої» та «Гальки», були кроками до ідейно-художнього оновлення оперно-сценічного мистецтва, до формування своєрідної української радянської музичної режисури.

Найповніше режисерське новаторство молодого колективу і насамперед його натхненника Леся Курбаса мало розкритися не в «Утопленій» та «Гальці», а в монументальній постановці «Тараса Бульби», до якого, за свідченням А. Петрицького, «вже пошили убрання і написали декорації, але українське громадянство не побачило опери "Тарас Бульба"»<sup>214</sup>.

Готуючись до втілення в життя заповітної мрії М. Садовського – постановки Лисенкового «Тараса Бульби», О. Курбас прагнув створити героїчну музично-сценічну фреску, присвячену мужності й духовній величчю українського народу. Як згадував А. Петрицький, Курбас хотів наголосити у виставі саме на героїчній темі опери, співзвучній героїчному революційному часові, намагався обминути побутові деталі твору й змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців. Узагальнено-образне режисерське рішення мало поєднуватися з історично достовірними костюмами й колоритними живописними декораційними деталями. Курбас збирався широко використати ритмопластичні масові композиції та розгорнуті пантоміми. Свою творчу фантазію режисер підпорядковував емоційному змістові, піднесеним настроям і метро-ритмічній структурі Лисенкової партитури, він мислив не лише сценічними, а й музичними образами, постійно виявляючи глибоке розуміння природи оперного мистецтва.

«Курбас був режисер-композитор, який сміливо оперував усіма елементами театральної виразності, – згадував відомий оперний режисер Ю. Лішанський. – Усі його вистави [...] були пройняті суцільною внутрішньою музичністю, внутрішнім ритмом. Пригадую, якось разом з Курбасом ми сиділи вдвох за роялем і гортали сторінки Лисенкового "Тараса Бульби". Курбас, імпровізуючи, висловлював свої думки про те, як він бачить постановку цієї опери. Це був каскад блискучих режисерських рішень, хоч вони так і не знайшли свого втілення на оперній сцені»<sup>215</sup>.

Курбасова постановка «Тараса Бульби» могла стати в той час справжнім новаторським відкриттям. Адже саме такою грандіозною подією в історії українського драматичного театру стала талановита режисерська інтерпретація Шевченкових «Гайдамаків», здійснена Л. Курбасом у 1920 р.

<sup>213</sup> К-й П. Сторінки історії української опери // Музика. – К., 1923. – Ч. 2. – С. 20.

<sup>214</sup> Петрицький А. До історії втілення «Тараса Бульби» // Пролетарська правда. – 1927. – 12 жовт.

<sup>215</sup> Лішанський Ю. Курбас і опера // Леся Курбас. Спогади сучасників. – С. 296–297.

Окрім «Тараса Бульби» в найближчих репертуарних планах Державної української музичної драми значилися «Князь Ігор» О. Бородіна і «Аскольдова могила» О. Верстовського як «опери з стародавнього українського побуту»<sup>216</sup>.

**П.4. Перші кроки театру ім. І. Франка.** Становлення українського сценічного мистецтва в 1917–1922 рр. було тісно пов'язане з напруженою військово-політичною й дуже суперечливою, складною соціокультурною реальністю і по-своєму віддзеркалювало події Лютневої російської й української революцій, більшовицького перевороту в Петрограді, офіційно названого Жовтневою соціалістичною революцією, результатом якої стало жорстоке знищення героїчної боротьби національних урядів за незалежність України, іноземна інтервенція, кривава братовбивча громадянська війна, військовий комунізм, непримиренна боротьба більшовиків за владу й наполегливі прагнення їх ідеологів волюнтаристськи підпорядкувати собі всі установи культури й мистецтва, насамперед театр, що мусив «належати народові».

Уже 22 листопада 1917 р. більшовицька Рада народних комісарів (Раднарком) прийняла Декрет про передачу всіх театрів у відання відділу мистецтв Державної комісії з питань освіти, реорганізованої невдовзі в Народний комісаріат освіти (Наркомос), очолений А. Луначарським, який чітко сформулював невідкладні завдання більшовиків щодо театрального мистецтва («Револуція сказала театру: Театр, ти мені потрібен!»), вимагаючи від нього стати агітатором і пропагандистом партійних постулатів, а від діячів сцени – піти на службу до більшовиків.

На українських землях, захоплених компартійною владою, митці стали заручниками директивно-волюнтаристської політики радянської влади, представники якої послідовно намагалися підпорядкувати власним інтересам якомога більше митців, послідовно керувати їхньою працею й організовувати творчу діяльність. Прикриваючись гучними гаслами й декларуючи, «щоб мистецтво могло наблизитися до народу і народ до мистецтва»<sup>217</sup>, партія диктувала певні вимоги щодо формування репертуару. У Декреті Раднаркому від 26 серпня 1919 р. «Про об'єднання театральної справи» наголошувалося, що Наркомосу доручено «давати вказівки репертуарного характеру в напрямку наближення театрів до народних мас та їх соціалістичного ідеалу»<sup>218</sup>.

Разом із захопленням влади в Україні більшовики намагалися поширювати настанови й декрети радянської влади на українську театральну культуру, становлення якої відбувалося неоднаковими шляхами в різних регіонах залежно від конкретних соціополітичних ситуацій буремного часу. Преса тих років, що відображала непримиренну боротьбу проти захисників незалеж-

<sup>216</sup> М. Б. Репертуар укмуздрами // Мистецтво. – К., 1919. – № 4 (червень). – С. 43.

<sup>217</sup> Програма РКП(б) і Декрети РНК // КПРС в резолюціях і рішеннях. – К., 1979. – Т. 2. – С. 48.

<sup>218</sup> Декрет РНК «Про об'єднання театральної справи» // Ленін про культуру і мистецтво. – К., 1957. – С. 508.

ності України, висвітлювала наполегливу й «цілеспрямовану» роботу партії щодо здійснення лицемірної «ленінської національної політики» і прямої вказівки «усіма засобами сприяти усуненню всіх перепон до вільного розвитку української мови та культури»<sup>219</sup>.

В Україні, яка 25 грудня 1917 р. на I Всеукраїнському з'їзді Рад у Харкові була проголошена Українською Радянською Соціалістичною Республікою, процес створення нового революційного театрального мистецтва й наближення його до широких народних мас супроводжувався величезними труднощами. Надзвичайно жорстокою і тривалою була боротьба за остаточне утвердження на українській землі радянської влади: з кінця 1917 до майже середини 1920 р. тривала запекла боротьба більшовицьких і партизанських загонів та Червоної Армії проти сил Центральної Ради, гетьманщини, Директорії, що намагалися відстояти незалежність, денікінців, німецьких і польських окупантів, численних різномасштабних банд. Тільки Київ понад десять разів переходив за цей час із рук в руки, аж поки 12 червня 1920 р. не був назавжди захоплений Червоною Армією.

У дуже складних умовах братовбивчої громадянської війни та іноземної інтервенції, наступу контрреволюції й економічної розрухи формувався молодий український театр, розвиток якого гальмувався тимчасовою окупацією багатьох міст республіки денікінськими й іноземними військами, а також суперечливою культурною діяльністю різних тимчасових урядів, котрі намагалися прибрати під свою егіду новонароджені театральні колективи, які або виникали стихійно, з ініціативи митців-ентузіастів («Молодий театр» у Києві, вересень 1917 р.), або утворювалися адміністративними заходами (Національний театр, 1917; Державний драматичний та Народний театри, 1918 р.).

Однак у супереч контрреволюційній політиці окупантів та їхніх ідеологів революційні ідеї проникали через фронти, надихаючи прогресивних режисерів та акторів на пошуки шляхів до утвердження демократичного сценічного мистецтва. Непримиренна класова, ідеологічна боротьба, супроводжуючи жорстоку збройну, промовисто віддзеркалювалася в діяльності різноманітних театральних колективів. Створений з молодіжної акторської студії Леся Курбаса, що існувала з 1916 р., експериментальний новаторський усім своїм духом «Молодий театр» вітав перемогу Жовтня, декларуючи: «Ми, молодотeatрівці, шукаючи своє місце в революції, знайшли його на боці робітничого класу...»<sup>220</sup>.

Щиро прагнучи зруйнувати штучні обмеження, що їх мала за царату українська сцена, діячі якої могли звертатися лише до селянської тематики, розширюючи репертуарно-тематичні обрії національного театру за рахунок широкого звернення до зарубіжної драми (ставилися твори Софокла, Мольєра, Ібсена, Гауптмана, Грільпарцера, Гальбе), опановуючи з молодіжним акторським колективом різні сценічні жанри та стилі, талановитий режисер-новатор Лесь Курбас послідовно утверджував метафоричний, умовний театр, співзвучний Крегові та Євреїнову ідеї «тотальної театралізації».

<sup>219</sup> Резолюція ЦК РКП(б) про Радянську владу на Україні // *Ленін В.* Повне зібр. тв. – Т. 39. – С. 313.

<sup>220</sup> *Тяго Б.* Людиною він був у всьому... // Лесь Курбас. Спогади сучасників – С. 195.

Розгортаючи пошуки сучасних виразально-зображальних засобів, висуваючи на перший план постать режисера-автора спектаклю і різко заперечуючи «старий» український театр, завзятий новатор вважав акторів лише «матеріалом у руках постановника», закликав їх «відійти від життя, піднятися над ним», «явити людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне» і часом висував гасла «чистого мистецтва», вбачаючи в театрі «не кафедру доброчесності, не дзеркало правди, не місце вивчення та популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр».

Діяльність «Молодого театру» відзначалася експериментальним запалом, романтичною піднесеністю і водночас строкатістю й суперечливістю творчої практики. У роботі колективу поєднувалися полярно протилежні тенденції: запальне заперечення літературної основи спектаклю і водночас дбайлива увага до художньо проникливого втілення літературних шедеврів («Цар Едіп» Софокла у перекладі І. Франка, «У пущі» Лесі Українки, «Шевченківський вечір» – інсценізація поезії Кобзаря), витончені естетські стилізації («Різдвяний вертеп», «Етюди» О. Олеса), постановки кращих зразків сучасної зарубіжної драми («Кандіда» Б. Шоу, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана) і звернення до загострено експресіоністських мелодрам Винниченка «Чорна пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Базар», тривала копітка праця над образно-пластичною, ритмічною партитурою сценічної дії, над кожним жестом й інтонацією (два роки роботи над «Едіпом») і нашвидкуруч збиті, досить трафаретні «хлібні» вистави. Товариством на вірі «Молодий театр» спочатку керувала Рада, потім – режисерська колегія на чолі з Л. Курбасом, до якої входили Г. Юра, С. Семдор, В. Васильєв, С. Бондарчук – митці досить різних мистецьких уподобань, що загострювало внутрішні суперечності, створювало дедалі напруженішу атмосферу.

Головний конфлікт розгортався між Л. Курбасом і Г. Юрою, бо перший захоплювався студійною, експериментальною роботою й умовно-метафоричними рішеннями, адресованими вибраній публіці, а другий тяжів до психологізму, побутової достовірності та репертуарного театру для широкого глядача. Разом з групою акторів-одномумців Г. Юра виходить з колективу, а Леся Курбаса в березні 1919 р. було обито головним режисером за умови, що «Молодий театр» буде театром єдиної режисерської волі й експериментальних шукань.

Виховуючи нове покоління українського акторства «не в “українофільській”, а в європейській “національній” формі»<sup>221</sup>, розгортаючи студійну та педагогічну роботу (заняття проводили, крім Курбаса, професор В. Сладкопевцев, видатні майстри російського балету М. Мордкін, Б. Ніжинська, художник-новатор А. Петрицький) і різко виступаючи проти «опошлених традицій» національної сцени і «готового актора» старої школи – представника «рутини, нахабної, самовдоволеної, сліпої, не творчої. Копії копій. Соуду традицій», Леся Курбас наполегливо й активно шукав нових шляхів у сценічній культурі, помиляючись, ідучи на певні компроміси, але сміливо й талановито відкриваючи не знані раніше виразально-зображальні прийоми

<sup>221</sup> *Курбас Л.* На грані: Про «Молодий театр» // Мистецтво. – К., 1919. – V. – Ч. 1. – С. 17.



та засоби постановочного мистецтва. Як згодом визнавав сам Лесь Курбас, «Молодий театр» був лише «трампліном» для дальшого пошуку, «чудовою шкатулкою, що розкрила всі формальні можливості, які потім стали реальністю української сцени...»<sup>222</sup>

«Молодий театр», за висловленням П. Руліна, – це «своєрідний етап, коли нашвидку ліквідував український театр свою мистецьку неписьменність». Діяльність театру дала значний поштовх інтенсивному розвитку багатьох артистів і вихованню режисерів, що формувалися у співпраці з Л. Курбасом над різноманітним, новим для національної сцени репертуаром (Г. Юра, В. Васильєв, В. Василько, С. Семдор, К. Кошевський, Ф. Лопатинський, С. Бондарчук, М. Терещенко, Г. Ігнатович та ін.).

Молодотеатрівський запал продовжував жити в наступних експериментальних колективах, очолюваних Лесем Курбасом на його складному шляху до створення в березні 1922 р. мистецького об'єднання «Березіль». Шлях до нього – це дуже складний шлях від дрібнобуржуазної ідеології українського інтелігента до опанування «марксівського світогляду передового пролетаріату». Таке визначення дав П. Рулін у статті «Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня» надрукований у журналі «Життя й революція», № 11–12 за 1932 р.

Різними шляхами йшли до оновлення української сценічної культури досить далекий від складних суспільно-політичних процесів, але наснажений революційним пафосом студійний колектив ентузіастів-експериментаторів – «Молодий театр» і утворені адміністративними заходами тимчасових урядів Національний театр, що показав успіхом поставлені «Оборону Буші» М. Старицького й «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра і був незабаром реорганізований у Державний драматичний театр, та очолюваний славним корифеєм класичної сцени П. Саксаганським традиційний Народний театр.

Усупереч буржуазним ідеологам, які різко критикували український класичний театр, грубо звинувачуючи його у «хуторянській відсталості» й «обмеженості», закликаючи до повного відриву від російської сценічної культури та суцільної «європеїзації», Народний театр П. Саксаганського послідовно продовжував і утверджував реалістичні традиції й глибоко народну естетику корифеїв, їхній репертуар та кращі постановочні принципи. Свій перший сезон цей театр відкрив, як і всі провідні дожовтнєві трупи, «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського, а згодом були показані у зразковому виконанні: «Дві сім'ї», «По ревізії» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького; «За двома зайцями», «Циганка Аза», «Маруся Богуславка» та «Чорноморці» М. Старицького; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Та особливо широко були представлені в репертуарі викривально-критичні за своїм спрямуванням соціальні п'єси І. Карпенка-Карого, в яких видатний режисер-педагог демонстрував і свої акторські шедеври – життєво правдиві образи Мартина Борулі, Івана Барильченка («Суєта»), гетьмана Потоцького («Сава Чалий»).

<sup>222</sup> Курбас Л. Шляхи «Березоля» і питання культури // Культура і побут. – 1925. – 19 квіт.

П. Саксаганський згуртував майстрів старшого покоління на чолі з М. Заньковецькою, Г. Затиркевич-Карпинською, Л. Ліницькою, Ф. Левицьким, І. Замичковським і обдаровану молодь – Б. Романицького, П. Коваленка, А. Хорошуна довкола дуже актуальних у бурхливий революційний час завдань збереження класичної театральної спадщини, розвитку кращих традицій корифеїв і прагнення бути співзвучними буремним подіям. Поряд з національною класикою в репертуарі з'являються п'єси Ф. Шиллера «Розбійники» та «Підступність і кохання», хоча акторам не просто було опанувати новий драматургічний матеріал, про що писала критика, вимагаючи для зарубіжного репертуару «створювати “нову породу” українського акторства».

Не виправдав сподівань буржуазних урядовців і створюваний ними для елітарної верхівки, покликаний відірвати українську сцену від демократичних традицій Державний драматичний театр, в акторському складі якого були І. Мар'яненко, М. Тінський, С. Каргальський, Л. Гаккебуш, Г. Мещерська, Є. Сидоренко. Директор театру – досвідчений режисер Петроградської музичної драми Б. Кржевецький і головний режисер О. Загаров, що сформувався на мхатівській та александринській сценах, орієнтували артистів на досягнення сучасної російської театральної культури, на освоєння нової української та зарубіжної драми, вважаючи необхідним «спочатку поставити Гоголя, Гауптмана, Ібсена, Лєсю Українку й Олєся».

Після Жовтневої революції виникали численні театральні колективи, які в тяжких умовах іноземної інтервенції та громадянської війни існували недовго, але своїми пошуками готували ґрунт для створення нових за своєю ідейно-творчою спрямованістю стабільних мистецьких організацій. Серед таких колективів були Державний робітничий театр республіки, що розгорнув свою діяльність у Харкові в щойно націоналізованому приміщенні театру «Муссурі», Харківський героїчний театр, Перший український зразковий театр під керівництвом Л. Сабініна, Незалежний театр у Житомирі, що орієнтувався на експерименти «Молодого театру», Новий Львівський театр у Вінниці, театр ім. Лєсі Українки у Проскурові, Театр-студія К. Кошевського в Чернігові, Вільний театр у Полтаві, Перший Червоноармійський театр ім. Я. Свердлова в Одесі, Радянський драматичний театр у Ромнах, які намагалися створювати спектаклі, співзвучні революції, беручи на озброєння вітчизняну й світову класику, насамперед п'єси Ф. Шиллера з його піднесено-романтичними героями – борцями проти тиранів за свободу людини.

Проблема збереження «старих» дореволюційних театрів, важлива для повожтневого російського сценічного мистецтва, в Україні мала свої специфічні аспекти. Єдиний створений М. Садовським 1907 р. в Києві стаціонарний український театр, що певний час уособлював досягнення національної сцени й традиції корифеїв, у 1917–1918 рр. переживав гостру ідейно-творчу кризу, що почалася ще в 1914 р., а навесні 1919 р. виїхав до Кам'янця-Подільського. Звідти М. Садовський разом з невеликою групою артистів емігрував до Чехословаччини.

Розпад одних і перебудова інших етнографічно-побутових театральних колективів, декотрі з яких проголошували «революційні маніфести» і в

гучних деклараціях таврували «хуторянський театр», не знімали з порядку денного питання використання чи заперечення традицій дожовтневої національної сцени. Розв'язувати цю гостру й актуальну для народженого революцією сценічного мистецтва проблему необхідно було творцям українського радянського театру, які розгортали активну діяльність у визволених Червоною Армією містах. Особливо інтенсивно цей процес відбувався у Києві, де в системі Народного комісаріату освіти УРСР було створено Раду мистецтв і Всеукраїнський театральний комітет (ВУТЕКОМ), до складу якого увійшли С. Мокульський, Л. Собінов, К. Марджанов (Марджанішвілі), П. Ільїн (Зінченко). Спеціальною постановою основні київські театри були націоналізовані, їхнє майно (костюми, декорації, бутафорія) «переходило у державну власність»<sup>223</sup>. Завдяки цьому «вперше театр з рук меценатів, антрепренерів і спекулянтів був переданий цілком народові, вперше він виступив на арені як могутній державний провідник освіти і світла, як естетичний вихователь мас»<sup>224</sup>.

Згідно з постановою реквізувалися приміщення кафешантанних театральних закладів («Аполло», «Едем», «Буф», «Куточок Парижа», «Пел-Мел»), а Державний драматичний театр було перейменовано на Перший державний драматичний театр УРСР ім. Т. Шевченка (саме в цей час кияни урочисто відзначили 105-ту річницю від дня народження Великого Кобзаря), театр «Соловцов» – на Другий державний драматичний театр УРСР ім. В. Леніна, оперний – на Державну оперу УРСР ім. К. Лібкнехта, «Молодий театр» – на Перший молодий театр Київської Ради робітничих депутатів. Організовувалися нові колективи – Українська музична драма (на зразок Петроградської муздрами), де об'єдналися у творчому пошуку майстри російської та української сцени (Л. Собінов, М. Мордкін, М. Багриновський, М. Литвиненко-Вольгемут, А. Петрицький, Л. Курбас, Я. Степовий), Червоноармійський театр у приміщенні колишнього театру «Бергоньє», шість районних театрів, польська студія С. Висоцької, експериментальний театр Г. Козінцева і С. Юткевича.

Співзвучна революції класика, перейнята героїко-романтичним пафосом, ідеями визволення людини від соціального й духовного рабства, боротьби з гнобителями, посідала провідне місце в репертуарі київських театрів, зали яких заповнював новий глядач – робітники, червоноармійці.

Театр ім. Т. Шевченка відкрився «Лісовою піснею» Лесі Українки в постановці Б. Кржевецького за участю І. Замичковського, Г. Борисоглібської, Л. Гаккебуш, С. Каргальського, С. Паньківського, М. Тінського та П. Коваленка. Дуже високу оцінку критиків одержав спектакль О. Загарова «Ткачі» Г. Гауптмана, наснажений пафосом боротьби робітників проти експлуататорів, про який рецензент писав, що завдяки психологічній правді, людяності, художній досконалості вистави він переживав почуття такої високої радості, яке давали колись лише чеховські п'єси у Станіславського<sup>225</sup>.

<sup>223</sup> О национализации киевских театров // Вісті – Известия. – [К.], 1919. – 15 берез. – С. 5.

<sup>224</sup> Храмов С. О национализации театров // Театр. – [К.], 1919. – № 1. – С. 1.

<sup>225</sup> Манджос Б. «Ткачі» // Театр. – [К.], 1919. – № 9. – С. 6.

У День міжнародної солідарності трудящих у 1919 р. на сцені театру ім. В. Леніна відбулася прем'єра драми Ф. Лопе де Веги «Фуенте Овехуна», з великою героїко-революційною наснагою поставленої першим комісаром київських театрів К. Марджановим (Коте Марджанішвілі) разом із видатним хореографом М. Мордкіним. Вихований на мхатівських принципах, талановитий режисер так натхненно і пристрасно прочитав п'єсу, спрямовану до розуму й честі іспанців XVII ст., що вона стала співзвучною ідеям і подіям революції, запалювала думки і серця червоноармійців, озброєних робітників, які заповнили театральний зал.

Драма іспанського класика, що розповідала про те, як трудовий народ села Фуенте Овехуна і його відважна дочка, проста селянка Лауренсія піднімалися на боротьбу проти жорстоких феодалів і ненависного гнобителя Командора, глибоко хвилювала, кликала до бою проти інтервентів та експлуататорів.

«Мені потрібно, щоб після того, як актори вирушають до рампи, глядачі вирушили б на фронт», – говорив К. Марджанов, створюючи масштабний, глибоко народний спектакль, у центрі якого був образ повсталих селян і мужньої Лауренсії. Зі щедрою вигадкою поставив режисер барвисте весілля Лауренсії та її коханого Фрондосо, на яке вдирався із загоном солдатів хтивий і підступний Командор. Молодіят схоплюють і силоміць тягнуть до замку.

Вражала сцена селянської сходки на майдані Фуенте Овехуни. Лауренсія, що вирвалася із замку, пристрасно закликає односельців до боротьби, гнівно називаючи їх боягузами, які мовчки терплять знущання Командора, котрий кривдить і збезчещує їхніх жінок.

І селяни, запалені словами героїні, кидалися до замку. Червоне світло заповняло сцену, і зал вибухав овацією. Емоційною вершиною вистави була розправа повстанців з феодалами і Командором та епізоди, коли народ святкував свою перемогу. Сповнену експресії пластику і запальні іспанські танці блискуче поставив М. Мордкін, який тоді очолював балет Київської опери. У фіналі всі виконавці – озброєний незламний народ – рухалися з глибини сцени до рампи, в залі спалахувало електричне світло, і глядачі підіймалися з місць, йшли назустріч акторам. І ще не встихали заключні акорди оркестру, як весь переповнений зал заспівав «Інтернаціонал».

Сорок два дні йшов спектакль «Фуенте Овехуна», і щоразу глядач усім серцем переживав його героїчні події, щоразу під склепінням театру могутньо звучав «Інтернаціонал».

Один із глядачів легендарної прем'єри, молодий червоноармієць, кулеметник бронепоезда «Грозний», майбутній драматург В. Вишневський згодом писав: «Я пам'ятаю, ми прийшли на цей спектакль озброєні, тому що тоді без зброї по місту ходити було не можна. І ось перед нами піднялася завіса, і ми побачили річ, яка нас надзвичайно вразила, ми побачили боротьбу пригноблених за своє визволення. Це було таким співзвучним тому, що відбувалося поруч, за стінами театру. Ми, червоноармійці, побачили таку річ, яка нас внутрішньо вразила настільки, що ми були готові йти битися проти Європи до самої Іспанії. Для нас, червоноармійців, це було надзвичайне видовище. Ми бачили, що у виставі всі труднощі переборюються, що в ній панує величезне почуття громадянського обов'язку, великої думки. І коли ми вийшли з театру, ми знали, що цей спектакль нас оновив, ми були брудними – він нас вимив,

ми були голодними – він нас нагодував, і ми знали, що ми готові битися і будемо битися»<sup>226</sup>.

11 березня 1919 р. «Молодий театр» показав також перейняту революційним пафосом прем'єру вистави, створеної Лесем Курбасом на основі поезій Т. Шевченка «Єретик», «Великий льох», «На Великдень на соломі...», «Не спалося, – а ніч як море...», «У неділеньку та ранесенько...», «І небо невмисте...». У ній взяли участь В. Чистякова, В. Василько, Г. Юра, С. Мануйлович, К. Кошевський, М. Терещенко, Л. Болобан та Й. Шевченко. Ця новаторська постановка після курбасівських інтерпретацій філософської драми Лесі Українки «У пущі» та монументального «Царя Едіпа» Софокла, де режисер прагнув розкрити мудру простоту і синтетичний характер античної трагедії, відкривала нові мистецькі грані поетичного театру. Велике ідейно-емоційне враження на сучасників справляла публіцистична пристрасність і висока патетика інсценізації поеми «Єретик». Образ народу, змальований у поліфонічних, сповнених внутрішньої динаміки, граничної пластичної виразності масових сценах, захоплював експресією і героїчною наснагою. Лесь Курбас широко використав для передачі почуттів народу синхронні масові рухи і жести, що допомагало також яскравіше розкрити думки і настрої героїв. Масові сцени ставали своєрідним акомпанементом, що підсилював ідейно-емоційне звучання полум'яних монологів Івана Гуса, роль якого по черзі виконували Лесь Курбас та М. Терещенко. Пристрасно і гнівно звучали слова мужнього й непохитного Івана Гуса, який безкомпромісно засуджував сили реакції, насильство й облуду та виступав на захист соціальної справедливості, правди й людської гідності. Монологи героя запалювали юрбу, і вона ставала більш рішучою, монолітною, промовисто виявляючи свій протест проти катів-кардиналів, співчуваючи тираноборцєві Гусу.

Натхненна й полум'яна шевченківська вистава, в якій було введено й образ Великого Кобзаря (у його ролі виступив Гнат Юра), переконливо свідчила не тільки про багатогранність і сміливість режисерських експериментів Леся Курбаса, що активно шукав нову, сучасну театральну образність, оригінально використовуючи досвід і традиції минулого аж від античного театру та вертепу, а й про громадянське змушнення керованого ним колективу – «Молодого театру», який прагнув створити спектаклі, співзвучні революції.

Суголосною героїко-романтичним настроєм революційного часу, перейнятою гнівним протестом проти гнобителів, тираноборськими настроями була й вистава «Розбійники» Ф. Шиллера в Народному українському театрі, темпераментно здійснена його мистецьким керівником, славним корифеєм національної сцени Панасом Саксаганським. Майстер психологічно-побутового напряму, творча індивідуальність якого сформувалася на драматургії І. Карпенка-Карого, своїм натхненням трактуванням шиллерівської трагедії розкрив нові грані власного таланту, утверджуючи високу романтику й героїку.

Поряд з активною діяльністю й організацією професійних театрів у роки громадянської війни набуває величезного розмаху агітаційно-політичний

<sup>226</sup> Крижицький Г. «Фуэнте Овехуна» К. А. Марджанова // Театр. – 1957. – № 7. – С. 132.

самодіяльний або напівпрофесійний театральний рух, позначений дуже різноманітними й досі небаченими художніми формами, сміливими пошуками революційної тематики, несподіваних мистецьких засобів, який виражав той «бурхливий, що б'є весняною повінню, виходить з усіх берегів, мітинговий демократизм трудящих мас»<sup>227</sup>. Найпоширеніший вид цього руху – фронтові пересувні трупи, різні за жанрово-тематичним спрямуванням червоноармійські театри, до складу яких входили мобілізовані професійні режисери й актори, які за «рішенням Агітосвіти ставили однакові, заздалегідь намічені героїчні п'єси і мали на меті улаштування спектаклів на фронті біля лінії вогню в приміщеннях театрів і, якщо це можливо, просто неба»<sup>228</sup>.

Саме в цей час ВУТЕКОМ звернувся із закликом до робітників, селян та червоноармійців писати сучасні п'єси, творити нове, революційне сценічне мистецтво: «Всі, кому дорогий театр, нехай прийдуть нам на допомогу у важливій справі створення нового репертуару. Будьте не лише глядачами, але й творцями оновленої сцени. Пам'ятайте, що театр виник із всенародного дійства і до нього вертається нині. Віднині театр виходить на широкий шлях задоволення духовних запитів пролетаріату»<sup>229</sup>. І в репертуарі фронтових театрів, мандрівних колективів поряд із п'єсами Шиллера, інсценізаціями поезії Шевченка, Франка, Тичини з'являлося чимало часом вульгарно-соціологічних агітп'єс, написаних самими червоноармійцями, серед яких популярність здобули плакатні спектаклі-мітинги «Комуніст», «Під червоним прапором»<sup>230</sup>.

Революційний театр політичної агітації вражав своїм розмахом, різноманітністю, гнучкістю та ідейно-емоційною впливовістю жанрово-виражальних засобів та форм. Поряд з виставами-мітингами дуже поширеними були тематичні концерти-мітинги, агіткартини (вистава «В ореолі», показана червоноармійським театром 1921 р. в Прилуках), агітсуди (театралізовані «воєнопольові суди» над Денікіним, Петлюрою, Махном, над капіталом, «моральні» суди над горілкою, брудом). Київська газета «Більшовик» 5 січня 1921 р. розповіла про інсценізований суд над Махном у Конотопі, де кілька тисяч глядачів «одностайно присудили Махна до найвищої міри кари – розстрілу», масові агітаційно-святкові дійства (масові видовища «Здобуття Бастилії» за п'єсою Р. Роллана «Чотирнадцяте липня» із циклу «Драми революції» та «Визволення праці», показане на травневі свята 1919 р. в Києві на Софійській площі), плакатно-карикатурна постановка «Петлюріада» та багатотисячне дійство «Площа народів», здійснені на київських майданах у 1920 р.

Серед агітп'єс червоноармійських, фронтових театрів, позначених рисами плакатності та мітингової агітації, з'являлися й перші твори майбутніх творців української радянської драматургії. Так, зокрема, взимку 1920 р. в Умані червоноармійський театр здійснив постановку революційної п'єси Мирос-

<sup>227</sup> Ленін В. Чергові завдання Радянської влади // *Ленін В. Повне збір. тв.* – Т. 36. – С. 190.

<sup>228</sup> Фронтвые передвижные театры [ред. ст.] // *Театр.* – [К.], 1919. – № 6. – С. 3.

<sup>229</sup> Воззвание: От Репертуарного отдела Всеукраинского театрального комитета // *Театр.* – [К.], 1919. – № 7. – С. 2.

<sup>230</sup> 1. А. Н. Спектакль-митинг. 2. Письмо красноармейцев // *Красный Меч* – [К.], 1919. – 25 авг.



лава Ірчана «Бунтар», що оспівувала самовідданість і мужність комуніста Ярослава, «стверджувала всесвітньоісторичне значення Жовтня». Як наголошував В. Вишневський, у тяжкі роки громадянської війни «партія, віддаючи всі сили фронту, зуміла своєю залізною рукою і наполегливістю одночасно підняти велетенський театральний рух».

Однак утілення в життя політики й декларативних настанов партії в галузі мистецтва й агітаційно-політичного театру відбувалося в умовах гострої ідеологічної боротьби. Декларації про необхідність відкрити і зробити доступними для трудящих усі скарби мистецтва насправді грубо перекручувалися і спрощувалися пролеткультівцями. Пролеткульт, діячі якого спочатку дуже активно шукали нових шляхів художньої творчості мас і прагнули прилучити до мистецтва широке кола робітників, висунути з їхнього середовища майбутніх обдарованих митців, своїми вульгарно-соціологічними «теоріями» щодо створення «лабораторним» способом «суто пролетарської культури» і розриву з усією культурною спадщиною минулого, згодом різко негативно впливав на розвиток революційного театру, гальмував його поступ. Висунувши гасло «Мистецтво – на вулицю!», вони заперечували професійний театр, утверджуючи естетські форми театральних видовищ. Галаслива «революційність» театр Пролеткульту насправді була лише «лівою» фразеологією і відродженням ідеалістичних декадентських теорій «театралізації життя», «соборності» та містеріальності театру. Пролеткультівці закликали перетворити «Київ, усю Україну, всю Росію й Європу, більше того – весь світ у театр, у примхливу гру людей, що удають, наче сьогодні вони щасливі».

Ідеологи Пролеткульту, намагаючись об'єднати футуристів і представників інших течій модерністського мистецтва, виступали проти реалістичних театрів, вимагаючи повного зруйнування традиційних сценічних форм і декларуючи необхідність створення «зовсім нового театру», де комуні, за висловленням П. Керженцева, «сама із себе виділить драматургів, музикантів, акторів». Український режисер М. Бонч-Томашевський услід за московськими колегами закликав знищити сцену і зал, вивести акторів на майдани й вулиці. «Театр мусить стати революційним за своїм дійством. Перше, що мусить бути знищене, – це рампа сцени, бо ця рампа – безглузді вигадки придворних лакеїв та італ'яноманської верхівки. Йдіть на майдани і там на цих гомінливих майданах творіть велике таїнство – таїнство видовищного дійства. І тоді ви підійдете до справді революційного театру»<sup>231</sup>.

Пролеткультівці намагалися здійснювати вплив на діяльність та естетику театральних колективів республіки, підтримували «ліві» театри: «Центростудію», керовану М. Терещенком, – у Києві; студії Пролеткульту – в Харкові та Одесі.

Улітку 1919 р. через матеріальні труднощі й невдоволення влади надмірною незалежністю й репертуарною самостійністю Леся Курбаса «Молодий театр» було об'єднано з театром ім. Т. Шевченка. Цей колектив очолили Л. Курбас і О. Загаров. Однак таке об'єднання мало що змінило у творчості обох колективів: кожний грав свої старі спектаклі на літній сцені Купецького

<sup>231</sup> Бонч-Томашевський М. Революционный театр // Театр. известия. – [X.], 1920. – Май. – С. 5.

саду, а спроби здійснити спільні постановки спочатку не давали позитивних результатів, бо виховані на умовно-метафоричних експериментах молодотeatрівці не могли відразу сприйняти психологічно достовірну манеру О. Загарова. Намагання зайняти весь акторський склад у символістсько-естетській інтерпретації трагедії «Сонце руїни» В. Пачовського, здійснюваній Л. Курбасом, не дали позитивних наслідків. Тимчасова окупація Києва денікінцями фактично перервала роботу театру, який відновив свою нормальну творчу діяльність на сцені театру «Бергонье» лише в листопаді 1919 р. після визволення міста Червоною Армією. Першою значною виставою став «Ревізор» М. Гоголя, поставлений О. Загаровим (переклад М. Садовського). У цій виставі взяли участь як шевченківці, так і окремі молодотeatрівці (В. Василько грав Городничого), які поступово входили і в традиційні загаровські трактування класичної драматургії.

Проблеми дбайливого збереження реалістичних сценічних традицій були пов'язані з гостроактуальними, чітко сформульованими партією невідкладними завданнями відновлення і зміцнення зв'язків, що єднали все справді прогресивне, талановите і свіже в молодому, новонародженому театральному мистецтві революції з демократичними традиціями і багатющим досвідом сценічної культури минулого, в критичному освоєнні та переосмисленні художньої спадщини дореволюційної сцени. Однак діячі «лівого» театру, тісно пов'язані з Пролеткультом, вимагали повного розриву зі сценічною культурою минулого і створення «зовсім нової», небувалої і ні на що не схожої «пролетарської культури», фетишизуючи народжені конкретними обставинами громадянської війни різноманітні форми агіттеатру (до цього закликав учень Л. Курбаса, молодотeatрівець, керівник київського театру «Мистецтво дійства», а згодом театру ім. Г. Михайличенка М. Терещенко).

На І Всеросійському з'їзді з питань робітничо-селянського театру в листопаді 1919 р. пролунала теза, що «театр минулого і буржуазний театр мусять поступитися місцем новому масовому, бо його форми не можуть втілити нового змісту... Пролетарський театр як театр, що є зачинателем майбутнього творчого театру, мусить існувати цілком самостійно»<sup>232</sup>. Однак ці вимоги пролеткультівських лідерів дістали різку відсіч у програмній промові А. Луначарського, думки якого лягли в основу резолюції з'їзду, де, зокрема, відзначалося, що новий радянський театр, «як і вся соціалістична культура, є законним нащадком духовної спадщини старої культури, яку він використовує у своїх цілях. Творіння Есхіла й Софокла, Шекспіра й Ібсена, Пушкіна й Толстого, допоки ще не написано нові великі твори соціалістичної культури, лишаються неперевершеними шедеврами мистецтва. Так само мусить бути використаний і весь сучасний апарат театру у його здорових художніх про-  
явах»<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> І Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру 17–26 нояб. 1919. – М., 1920. – С. 3.

<sup>233</sup> Резолюции I Всероссийского съезда по рабоче-крестьянскому театру (17–26 ноября 1919 г.). [Из резолюции по принципиальным вопросам рабоче-крестьянского театра] // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр: 1917–1921 (отв. ред. А. З. Юфит). – Ленинград, 1968. – С. 62–63.

Це відповідало партійним настановам, які у квітні 1919 р. наголошували, що головне завдання полягає в тому, «як поєднати переможну пролетарську революцію з буржуазною культурою». ЦК РКП (б) у своєму листі «Про Пролеткульт», опублікованому в 1920 р., різко засудив ідеалістичну сутність «теорій» та шкідливу практику пролеткультівців, але вони не склали зброї, продовжуючи похід проти реалістичного театру й об'єднуючись із різномасштабними угрупованнями «естетів» усіх категорій, для яких сцена була ґрунтом для формалістичних експериментів, прикритих «революційними» гаслами і «лівим» фразеологією.

Взаємовідносини між агітаційним, переважно напівпрофесійним театром, з одного боку, т. зв. лівим сценічним мистецтвом, з другого, і традиційною реалістичною театральною культурою, з третього, були в цей час надзвичайно складними. Тенденції до їхньої взаємодії та взаємозбагачення, що виявлялися й утверджувалися всупереч настійним спробам «лівих», насамперед пролеткультівців, відірвати нове мистецтво від «старого», були плідними і давали в окремих випадках видатні ідейно-художні здобутки. Промовистим прикладом такої творчої взаємодії стала масштабна, перейнята героїко-революційним пафосом і осяяна загрозами громадянської війни новаторська постановка «Гайдамаків» Т. Шевченка, здійснена Лесем Курбасом у власній інсценізації і показана 13 березня 1920 р. на сцені Київської опери. Ця вистава перетворилася на справжню мистецьку подію і визначила першу принципову перемогу української радянської театральної культури.

Гостроактуальна вистава (адже саме в ці дні білополяки наступали на Київ, і гнівні вигуки гайдамаків: «Кари панам, кари!» справляли на глядачів величезне враження) не тільки об'єднала молодотеатрівців та шевченківців у злагоджений виконавський ансамбль, а й синтезувала найкращі здобутки агіттеатру (плакатно-символічним було вирішення образу панської Польщі на колісниці, запряженій виснаженими селянами-українцями), виразальні елементи «лівого» театру (оголений станок, умовні ритмопластичні композиції, хор – коментатор подій, узагальнено-метафоричні деталі) і традиційні реалістичні здобутки та художні прийоми вітчизняної сцени (психологічно достовірна розробка характерів головних героїв).

У процесі захоплюючої репетиційної роботи Лесь Курбас згуртував обидва театральні колективи на емоційно правдиве, натхненне і співзвучне революції сміливе сценічне прочитання поеми Великого Кобзаря. І актори-шевченківці, зокрема досвідчений майстер, соратник корифеїв І. Мар'яненко (величний, непохитний, грізний у своїй ненависті до панів Гонта) та послідовний пропагандист принципів Московського художнього театру О. Загаров (він психологічно достовірно грав Благодичного), а також Д. Антонович (полум'яний Залізник), О. Мішта (Лейба), Г. Осташевський (полковник конфедератів), і молодотеатрівська молодь, насамперед В. Чистякова (чарівна, ніжна Оксана), Ф. Лопатинський (палкий, мужній Ярема), В. Василько (мудрий старий кобзар), і всі численні учасники спектаклю пристрасно й переконливо розкривали новаторський ідейно-художній задум талановитого режисера.

За свідченням В. Василька, Лесь Курбас масштабно й натхненно відобразив глибокий соціальний зміст Шевченкової поеми, промовисто показав трагедію пригнобленого українського народу, вражаючи відтворив пафос ви-

звольної боротьби повсталих селян, їхній патріотизм, волю до перемоги і цим запаливав, надихав радянських громадян на боротьбу за владу Рад.

Здійснена в атмосфері великого політичного й творчого піднесення, постановка «Гайдамаків» була яскравим виявом відданого служіння всіх акторів і режисера Курбаса інтересам народу. Глибоко народна, революційна змістом і формою вистава захоплювала глядачів. У залі часто лунали вигуки: «Смерть панам!», «Усі – на фронт!», «Хай живе Радянська влада!». А глядачі-червоноармійці настільки захоплювалися відображеними в спектаклі подіями, що кидалися на сцену, щоб допомогти братам-селянам. Нерідко після закінчення вистави в театрі відбувалися мітинги, після яких військові частини вирушали просто на фронт одбивати навалу білополяків.

Преса дуже високо оцінила постановку Курбаса. Як наголошувала київська газета «Вісті» 14 березня 1920 р., «в день святкування роковин Т. Г. Шевченка київський пролетаріат знайшов ще одного співця краси, який не словами, а сценічними діями кличе на боротьбу з класовим ворогом».

Створюючи пристрасний революційно-агітаційний спектакль, що мобілізував народні маси на боротьбу з білополяками за владу Рад, Лесь Курбас оригінально поєднав політичний театр і театр поетичний, використав і перетворив досягнення і виражальні засоби музично-сценічного мистецтва, прийоми оперно-симфонічної музики та реалістичні традиції національної класичної сценічної культури.

Режисер майстерно використав пластику, елементи пантоміми й хореографії, створивши на сцені сповнену експресії багатобарвну поліфонічну театральну дію, в центрі якої – образ трудового народу, що піднявся проти гнобителів.

Д. Антонович, згодом видатний актор, народний артист СРСР, розповідав, як під час репетицій «Гайдамаків» виконавці зрозуміли, «на що були спрямовані думки Курбаса. Ні Залізник, ні Гонта, ні Ярема не були для нього героями у прямому розумінні цього слова. Головне – щоб єдністю поривань, думок вони були зв'язані один з одним і з народом, який увійшов у виставу живою, могутньою силою»<sup>234</sup>.

Величезну роль у розкритті новаторського режисерського задуму відіграла музика, широкий симфонічний подих якої, напружені ритми і проникливі народнопісенні мелодії надавали подіям особливої емоційної наснаги.

Талановитий композитор-симфоніст Р. Глієр та його учень Н. Пруслін, майстерно використавши музичні теми М. Лисенка та К. Стеценка, допомогли Лесеві Курбасу створити масштабну театральну фреску, що вражала скульптурно довершеними мізансценами, мальовничо й правдиво окресленими постатями персонажів, динамічними народними сценами, в яких жив незгасний бунтарський дух поезії Великого Кобзаря.

Полум'яними словами Т. Шевченка схвилювано промовляв до глядачів жіночий хор – «Десять слів поета»: десять струнких, немов тополі, артисток, одягнених у полотняні свитки, зі стрічками у довгих косах. Наспівними й викінченими пластичними рухами, промовистими жестами й нагнхненною де-

---

<sup>234</sup> Антонович Д. Митець, громадянин // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 117.

кламациєю вони нагадували хор античного театру, покликаний коментувати події.

«Десять слів поета» допомагали створити на сцені атмосферу особливої піднесеності та задушевності, проникливого ліризму й патетичного настрою. Слова жіночого хору звучали емоційним контрастом до напружених драматичних, перейнятих високою героїкою сценічних подій, об'єднуючи різноманітні епізоди в художньо цілісне й багатопланове музично-театральне полотно.

У «Гайдамаках» з особливою повнотою виявилася багатогранність режисерської індивідуальності Леся Курбаса, його виняткова музикальність, уміння мислити музичними та пластично-хореографічними образами, майстерно будувати ритмізовані пантомімічні епізоди та розгорнуті поліфонічні масові композиції. Зосереджуючи граничну увагу на емоційно та психологічно насаженому слові, на мовно-інтонаційній партитурі кожної сцени, режисер надавав виняткового значення скульптурній виразності актора, завершеності кожного жесту, осмисленості та графічній точності мізансцен. Ці, безперечно, новаторські постановочні принципи, що свідчили про справжню оригінальність режисерської думки, яка сягала вершин і відкриттів сучасної світової та вітчизняної сцени, в українському театральному мистецтві з'явилися вперше, відкриваючи нові обрії сценічної образності для режисури й акторства.

В. Василько зі щирим захопленням писав про вражаючу розгорнуту пантомімічну картину «Поневолення» в «Гайдамаках», про скульптурно завершені й пластично виразні композиції прологу до цієї легендарної вистави, де виконавцями не було сказано жодного слова. Він цілком справедливо наголошував, що Курбасові композиції були високопоетичним, справжнім музично-пластичним твором, глибоко змістовним, глибоко емоційним, своєрідною музично-хореографічною і водночас життєво достовірною пантомімою, яка була зовсім новою, небаченою ще формою режисерської побудови багатопланової народної сцени в українському театрі.

Аналізуючи викінчено розроблені постановником сцени «Десяти слів поета», побудовані за принципом епічно-величального хору із давньогрецької трагедії, органічно введеного у динамічну, напружену театральну дію, В. Василько підкреслював, що музика в них була майже зовсім відсутня, проте дуже майстерно, несподівано й оригінально були поєднані і вдало аранжовані Курбасом інтонації, тембри та ритми різних акторських голосів.

Постановник досягав у «Гайдамаках» найширшого діапазону «звучання» жіночого хору – від зворушливої прозорої лірики, теплого гумору до високої, насаженої пристрастю трагедійності. У різноманітних, але позначених суворою єдністю стилю композиціях рух людини органічно виливався в слово, і, навпаки, слово продовжувало рух, який був ніби завершенням певного переживання. І все це було органічно, чітко зафіксовано в майже графічному малюнку. Лінії й групи були скульптурно виразними й водночас природними: група переливалася в групу, статика перетворювалася на динаміку, все було врівноважено й доведено до досконалості. Разом з тим композиція не мала ознак стилізації, замишування формою чи пластикою, бо все було насичене глибоким змістом, яскравими емоціями. То було справді принципово нове слово в українській режисурі.

Л. Болобан згадував, що Курбасова вистава справила на сучасників враження якогось несподіваного шквалу, котрий вривався невідомо звідки у свідомість, опановував її цілком, не даючи перевести дух від початку до самої завіси. І досягалося це не раптовою настирливістю темпу чи невпинно наростаючим крещендо масовок, а тихою ліричною мелодією з першого акорду інтродукції, лагідною першою фразою Шевченкового вірша на тлі сірої завіси, чудовою гармонією всіх зорових і слухових компонентів. Виставу можна було дивитися вдруге, втретє, тиждень – щоразу вона відкривалася іншими, новими гранями. У Києві її грали понад місяць поспіль при повних аншлагах. Основне – вона відтворювала революційну героїку, патетику повстання трудівників проти гнобителів у такому не займаному, не переобтяженому побутовими аксесуарами вигляді, що кожний почувався повстанцем, месником.

Д. Антонович розповідав, що, коли він, граючи Залізняка, закликав гайдамаків: «Повстаньте, братія! Нехай ворог гине! Беріть ножі!», в залі коїлося щось неймовірне: глядачі вставали, лунали вигуки «Геть панів!», червоноармійці, моряки, робітники, селяни глибоко переживали те, що відбувалося на сцені, ставали ніби співучасниками спектаклю, бо відображені в ньому події були їм дуже близькими.

У Курбасових «Гайдамаках» сміливе новаторство, сучасне режисерське образно-метафоричне мислення спиралося на кращі національні традиції, на здобутки класичного театру корифеїв, на його естетичні принципи та музично-драматичну природу. Сценічній інтерпретації Шевченкової поеми передували глибоко народні, емоційно правдиві постановки опер «Утоплена» (разом із режисером М. Бонч-Томашевським) М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка (здійснені Лесем Курбасом улітку 1919 р. у створеній ним разом з А. Петрицьким, М. Литвиненко-Вольгемут, Я. Степовим, М. Мордкіним, та С. Бутовським Українській державній музичній драмі в Києві), в роботі над якими він орієнтувався на однойменні вистави Київського театру М. Садовського, використавши, зокрема, саме його переклад лібрето опери С. Монюшка.

У різноманітних оперних постановках етнографічно-побутові картини народного життя, психологічна й соціальна правда відтворювалися узагальнено, поетично й емоційно точно. Корифей національної сцени ніколи не порушував образного ладу, стилю, загальної композиції та ритмічної структури музичної драматургії на догоду правдоподібності сценічних деталей.

Саме цим плідним шляхом свого вчителя і пішов Курбас, втілюючи на сцені музичної драми «Утоплена» й «Гальку», оригінально поєднуючи колоритні, мальовничі барви етнографічно-побутової достовірності та оперно-театральної умовності. Продовжуючи й розвиваючи музично-режисерські здобутки М. Садовського, режисер-експериментатор створив принципово новаторські оперні спектаклі, що вражали високою поетичністю, барвистою театральністю, гранично чіткою пластичною організацією кожного епізоду й кожної скульптурно виразної мізансцени.

Лесь Курбас дуже тактовно й обережно використовував прийоми та виразальні барви зі щедрої постановочної палітри вчителя, досягаючи насамперед у зворушливо-ліричній, створеній разом з А. Петрицьким, М. Багриновським та балетмейстером М. Мордкіним натхненній сценічній інтерпретації «Уто-



пленої» глибоко правдивого розкриття ідейно-образного змісту Лисенкової музики.

Велично-епічний розмах масових композицій, вдало ритмічно організованих, органічний синтез вокально-хореографічних засобів, музикальність, справжня симфонічність і масштабність постановочного мислення – риси, властиві оперним виставам Курбаса, що послідовно утверджувалися і в «Гайдамаках».

Цей багатоплановий, майстерно вибудований за законами театру спектакль усім своїм змістом, образним ладом, настроєм і стилем ніде не відходив від свого першоджерела, а сценічно-музичними барвами якнайповніше розкривав усю могутню велич і тираноборський пафос шедевра геніального поета.

Найхарактерніші для української театральної культури романтика і лірика з особливою повнотою і багатогранністю виявилися в «Гайдамаках». Своєрідна лірико-романтична природа режисерського мистецтва Курбаса була глибоко співзвучною самій естетичній природі українського класичного театру. Величезна повага режисера до слова Кобзаря, проникливе осягнення і розкриття театральними засобами його полум'яної думки вели митця й увесь колектив учасників постановки шляхом новаторської, сміливої й оригінальної інтерпретації поеми.

Як наголошував Д. Власюк, коли «дивишся “Гайдамаків” у постановці Курбаса і за його інсценізацією, цілком переконалися, що Шевченкову поему ідеально трансформовано в специфіку сцени, що знайдено такі сценічні засоби, які передають усю глибину змісту літературного твору, поетичний стрій його образів, знайдено адекватний поєднаний сценічний ключ»<sup>235</sup>.

Висока, піднесена романтика і зворушлива, перейнята душевним болем і тривогою лірика панували у філігранно розробленій і скульптурно завершеній сцені схвильованої зустрічі і прощання ніжної, чарівливої і по-дівочому цнотливої Оксани, в ролі якої відкрився чистий, променистий і глибокий, мов джерельна вода, правдивий акторський талант юної Валентини Чистякової, з мужнім Яремою – Ф. Лопатинським, що відбувалася перед вирішальним виступом гайдамаків. Скупі, уривчасті, але сповнені пристрасті, безмежного кохання слова: «Серце! Орле мій сизокрилий! Вийми душу...» бриніли на такій високій ноті й водночас так правдиво, задушевно, що вся ця любовна сцена, так майстерно з погляду пластики й музичності організована режисером, підносила до великого емоційно-філософського узагальнення.

Зустріч завершувалася майже балетним епізодом-пантомімою прощання закоханих на тлі журливо-ніжної мелодії народної пісні, вносячи у виставу особливу щиросердну інтонацію, відкриваючи нові грані легендарного спектаклю, який на світанку революційного театру виявив його величезні потенціальні художньо-виражальні можливості і продемонстрував глибинний, кровний зв'язок з кращими сценічними традиціями минулого.

Нове покоління українських майстрів сцени, що їх Курбас виховав як універсальних, синтетичних акторів, у котрих кожне слово, жест, поза, інтонація служили виявленню психологічній еволюції та розвитку характеру сценіч-

<sup>235</sup> Власюк Д. Сторінка минулого // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 224.

ного героя, якнайповніше розкрилося в «Гайдамаках», і його найяскравішим уособленням стала юна дружина режисера В. Чистякова. Дослідник її творчості С. Гордєєв всебічно аналізує найкращу роботу актриси, в розпорядженні якої було зовсім небагато сценічного часу і тексту, але мовою пластики, руху, жести вона зуміла за декілька хвилин розкрити перед глядачами всю глибину цільного характеру героїні.

Згадуючи роботу з Курбасом над створенням партитури монологу, актриса підкреслювала: «...Я багато зрозуміла, багато чого навчилася, і найголовніше, мені стало ясно, що в мистецтві немає канонів, кожний раз “терра інкогніто”, кожний раз відкриття, але в той же час необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і керування цим матеріалом. Необхідно стати господарем своїх емоцій, господарем не марнотратним і в той же час щедрим (парадокс?!), необхідно збільшувати палітру емоційних фарб і потрібно в той же час навчитись відбору цих фарб. Потрібно вчитись композиції... Кожний монолог – це “мікродрама”. Ті ж самі закони: зав’язка, розвиток, кульмінація, драматургічний спад, фінал. Потрібно виростити в собі коректора, тобто, своє друге “я”, яке стежить, фіксує недоліки і достоїнства, утримує емоції і відпускає їх. Я зрозуміла, що найнебезпечніше в нашій справі – “самовплив” емоцій. Емоції потрібно тримати в руках так, як вершник тримає скакуна, відпускаючи повід перед перепоною, і емоції актора мають право на сплеск і можуть вирватися і засяяти, як протуберанець на сонці».

У самій виставі все ж таки ключовою стала картина побачення Оксани і Яреми. Суворий дух шевченківського епосу визначив лаконізм і навіть аскетизм оформлення: оббита сірим полотном сцена зі станками вглибині. Зеленовате світло. Тиха пісня. Мрійні, елегійні пози дівчат хору, що співчують Яремі, який сумує за своєю коханою. І раптом ніби свіжий подих весни і молодості вирвався на сцену. Оксана не вбігла, а піднеслася вгору, на станок і падала в обійми Яреми, що поспішав їй назустріч. Приголомшені радістю довгоочікуваного побачення, вони завмирили на мить, ніби боялися злякати своє примхливе щастя, а потім уже плавно, тримаючись за руки і дивлячись в очі одне одному, спускались зі станків. Вся сцена проходила під музику з несподіваними ритмічними перепадами, що передавали тремтливу незахищеність істинного почуття. Досконало володіючи ритмом, надаючи скульптурної закінченості майже балетним мізансценам, органічно сплавляючи їх із текстом поеми, В. Чистякова опановувала глядачами.

Значно стриманіше вирішувалася сцена «В Лебедині», в якій Оксана Чистякової ставала уособленням скорботної душі народу. Актриса не героїзувала свою Оксану, але своєю сценічною поведінкою переконливо доводила, що людські муки, які їй довелося винести в полоні у поляків, не тільки не зламали її, а, навпаки, вселили ще більшу ненависть до поневолювачів, закріпили віру в праве діло гайдамаків, любов до Яреми, готовність до самопожертви заради своєї вітчизни.

«Образ шевченківської героїні, втілений В. Чистяковою, став найвищим творчим досягненням українського акторства раннього періоду, що позначив даліше мистецьке спрямування і самої актриси до масштабних ролей лірико-драматичного і трагедійного плану. Новий інтелігентний, європей-

ський актор формувався й утверджував себе в національному репертуарі і як тонкий знавець та інтерпретатор традицій класичного театру, і як “розумний арлекін”, віртуоз, майстер “перетворення” і перевтілення, спроможний вправно виконати будь-які режисерські завдання. Саме ці особливості визначали курбасівських акторів нового покоління, яке приходило на зміну артистам театру корифеїв.

Роль Оксани у виставі “Гайдамаки” за поемою Т. Шевченка (1920) перетворилася на школу акторської майстерності, стала однією з визначних ролей В. Чистякової. Працюючи над нею, вона вдало уникла мелодраматичності і створила справжній трагедійний образ. Про молоду актрису заговорили... “Особливо прекрасною була Оксана – Чистякова. Вона була втіленням самої поезії”, – писав у своїх спогадах про цей спектакль народний артист СРСР І. Мар’яненко<sup>236</sup>.

Роль Оксани дійсно стала одним із її найзначніших досягнень. Вона мала важливе значення для всієї лінії пошуків, пов’язаних із розвитком у творчості В. Чистякової принципів психологічного аналізу ролі, і водночас передвіщала цілий ряд новаторських ідей, що знайдуть втілення у роботах наступних років. Сценічним образом Оксани актриса продовжила на українській сцені лірико-романтичну традицію М. Заньковецької. Лірико-поетичне сприйняття світу багато в чому ріднило її також з В. Комісаржевською. Розкриваючи різні грані характеру шевченківської героїні, молода актриса з надзвичайною щирістю передавала її сердечні пориви, підносила на новий рівень особливу, сповідальну манеру виконання, властиву творчості М. Заньковецької.

Режисер з емоційно-пластичною щедрістю, властивою манері М. Садовського і його постановкам «великого стилю», вражаючи малював психологічно правдиві характери Шевченкових героїв. Достовірність почуттів і пристрастей головних персонажів відповідала прагненню Курбаса до історично-конкретної достовірності побутових деталей оформлення, бо на тлі умовно-узагальненого сценографічного рішення («одягнена» у сіре, невибілене селянське полотно сцена з похилими станками і чотирма східцями, така ж полотняна інтермедійна завіса) актори діяли у справжніх історичних костюмах із музейною зброєю та аксесуарами епохи гайдамаччини.

Суворі героїчні часи народного повстання XVIII ст. проти жорстокої польської шляхти, співзвучні боротьбі революційного народу проти іноземних інтервентів, зокрема білополяків, оживали у вражаючих, масштабних, глибоко хвилюючих сценічних картинах, оповитих серпанком епічності.

Емоційно-психологічною вершиною курбасівської постановки, його кульмінацією ставала сцена бурхливої радості гайдамаків, які захопили в запеклих боях Умань, і трагедія Гонти, що дав товариству клятву нещадно карати ворогів народу і, залишаючись вірним їй, «щоб не було зради, не було поговору», вбивав своїх дітей, бо вони були католиками.

Майстерно користуючись прийомами контрасту, органічно поєднуючи дві протилежні стихії – загальний веселий настрій гайдамаків, що перемогли конфедератів, і особисту драму Гонти, його сповнений болю монолог, Кур-

<sup>236</sup> Гордєєв С. Видатна актриса // Соц. Харківщина. – 1979. – 7 бер.

бас досягав надзвичайного художнього ефекту, вражаючи передаючи ідейний зміст Шевченкового шедевра.

Роль безкомпромісного, вірного присязі й поневоленому, скривдженому народові Гонти режисер доручив безпосередньому учневі М. Кропивницького й недавньому провідному артистові театру М. Садовського, видатному актору героїко-романтичного напрямку І. Мар'яненку, котрий приніс у спектакль глибоку життєву достовірність і високу патетику. У його викінчений, пристрасний грі відчувалися пафос і внутрішня наснага романтичних героїв М. Садовського, справді народні, реалістичні традиції виконавської школи корифеїв.

Лесь Курбас, розкриваючи через образ Гонти трагедію визначної особистості, яка жертвує всім в ім'я спільної справи, дуже тактовно поставився до використання цих традицій і принципів гри класичного національного театру. Гнівню заперечуючи штампи і трафарети «малоросійщини», часом у полемічному запалі перекреслюючи здобутки своїх попередників і не шкодуючи іноді навіть визнаних корифеїв, Курбас на практиці уважно ставився до здобутків класичного театру, вдумливо переосмислював і цікаво перетворював їх насамперед у «Гайдамаках».

За кулісами гриміла музика, лунав сміх і клеkotів гомін, а на сцені, вихоплений променем з нічної пітьми, страждав, вибухав болем, шукаючи вбитих ним улюблених дітей, нещасний Гонта. Ще недавно такий могутній, сильний, непохитний ватажок гайдамаків не був схожий на себе: з похиленою головою, спустошеним поглядом, виснажений внутрішньою боротьбою і розпачем, у чорному плащі він ледве рухався по сходах. І як сплеск відчаю, як зойк серця батька звучав трагедійний монолог Гонти, котрий був готовий померти, втративши найдорожче для нього.

А в Умані гуляли повстанці, радісно святкуючи перемогу, і пориви вітру доносили до Гонти веселу задерикувату танцювальну мелодію козачка «Од села до села танці та музики». Усе це посилювало звучання сповненого величезної трагедійної сили монологу Гонти, який, переборюючи біль і відчай, приймав непохитне рішення до кінця битися за щастя пригнобленого народу.

Курбас ретельно і дбайливо працював із Мар'яненком, стримуючи його могутній темперамент, відшліфовуючи з актором кожний жест, кожну інтонацію його рідкісного за тембром, прекрасного і благородного баритона, добиваючись щирості, простоти, природності звучання кожного слова і водночас величезної внутрішньої наповненості монологу. У ролі Гонти Мар'яненко не тільки був продовжувачем славних традицій своїх видатних учителів, але й поставав актором нового, революційного театру, який, незважаючи на весь свій досвід і мистецький авторитет, самовіддано пішов за режисером-новатором, відчувши в ньому лідера й найактивнішого будівничого майбутньої національної театральної культури.

У «Гайдамаках» жили бурхлива стихія та героїко-революційна наснага масових агітаційно-політичних видовищ, що спиралися на творчо переосмислений і оригінально використаний естетичний досвід світового та вітчизняного театру, починаючи від античного, давньогрецького (про це свідчило своєрідне і блискуче Курбасове трактування «Царя Едіпа» Софокла в «Молодому

театрі» та національного вертепу (вистава «Вертеп») у тому ж театрі до художніх здобутків недавнього минулого й театрального сьогодення.

Курбас відкривав широкі шляхи новому сценічному мистецтву. Принципово важливим на цих шляхах було те, що, звернувшись до сценічного втілення поезії Т. Шевченка, режисер, можливо, навіть інтуїтивно, відчув необхідність використати багатющий досвід і кращі традиції українського класичного театру. Курбас спирався також і на досягнення сучасної європейської і російської театральної культури. За свідченням В. Чистякової, він кілька разів із захопленням дивився марджановську постановку «Фуенте Овехуна», уважно працював з артистами над психологічною розробкою окремих образів, враховуючи режисерський досвід мхатівця О. Загарова, часом звертаючись до нього за порадою під час репетицій.

На жаль, ці дуже перспективні пошуки Леся Курбаса й легендарне сценічне життя «Гайдамаків» навесні 1920 р. були перервані тимчасовою окупацією Києва білополяками. Молодотеатрівці на чолі з Курбасом виходять із об'єднаного колективу театру ім. Т. Шевченка і, утворивши Київський драматичний театр (з листопада 1921 р. – Державний мандрівний театр НКО УРСР), виїзять до Білої Церкви та Умані. У репертуарі театру поряд із «Гайдамаками», експериментальною постановкою «Макбета» В. Шекспіра, творами М. Гоголя, В. Гюго, Ч. Діккенса, К. Гольдони та агітвиставами «Марат», «Останній день Паризької комуни» з'являються деякі еклектичні, «касові», поспіхом «збиті» вистави. Зміцнення зв'язків із 45-ю Червонопрапорною дивізією Червоної Армії, що взяла шефство над колективом ентузіастів, сприяє ідейно-політичному зростанню молодих митців, яких у 1921 р. Наркомос запрошує до Харкова, щоб на основі колективу створити зразковий столичний театр. Але брак коштів перешкодив здійснити цей намір. У березні 1922 р. в Києві Курбас і його однодумці утворили Мистецьке об'єднання «Березіль», що відкрилося агітаційно-плакатною виставою «Жовтень» і якому судилося відіграти історичну роль у становленні національної сценічної культури.

Не менш сміливо й активно, ніж Курбас, але більш послідовно щодо утвердження реалістичних сценічних принципів ішов складними шляхами творення революційного театру Гнат Юра, котрий у січні 1920 р. очолив Новий драматичний театр ім. І. Франка, утворений із групи акторів «Молодого» та Нового Львівського театрів. Цей колектив ентузіастів, серед фундаторів якого були А. Бучма, М. Крушельницький, К. Кошевський, О. Ватуля, О. Юрський, О. Рубчаківна і якому судилося згодом стати флагманом національного театрального мистецтва, з перших кроків «свідомо проголосив себе спадкоємцем і продовжувачем кращих реалістичних традицій української літератури і мистецтва»<sup>237</sup>.

Уже афіша першого року роботи франківців промовисто доводила, що Гнат Юра (поруч з яким у театрі працювала вся його родина: два брати – Терентій Юра й Олександр Юра-Юрський та їхні дружини – Ф. Барвінська й А. Швиденко, сестра Тетяна Юріївна та її чоловік М. Пилипенко) утверджував репертуарний, розрахований на всі смаки й різні вікові категорії, широ-

<sup>237</sup> Юра Г. Наше сорокаріччя // Життя і сцена. – К., 1965. – С. 47.

кий за жанровими і стильовими особливостями театральний колектив талановитих акторів.

Гнат Юра намагався залучити до глядацької зали на вистави франківців якнайбільше публіки, нехай навіть протилежних естетичних поглядів. Ось як виглядала прем'єрна афіша 1920 р., що включала 19 вистав: модна «касова» експресивно-психологічна драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», постановкою якої, здійсненою Лесем Курбасом ще 24 вересня 1917 р., відкрився Молодий театр; «Суєта» і «Житейське море» І. Карпенка-Карого, інсценовані і теж поставлені Г. Юрою поетичні шедеври Т. Шевченка «Іван Гус», «Великий льох», «Лілея», «Сон», а також Шевченків «Заповіт» у режисерському трактуванні А. Бучми; іскрометне «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Молодість» М. Гальбе, «Повинен» С. Черкасенка, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «На дні» М. Горького – всі в режисерській інтерпретації Г. Юри; «Осінь» О. Олесь, «На перші гулі», «Куди вітер віє» С. Васильченка, «Самсон і Даліла» С. Ланге, «Йола» Ю. Жулавського, «Бунтар» О. Мірбо, «Пан» Ш. Ван Лерберга, теж поставлені Г. Юрою; «Танок життя» О. Олесь, «Огні Іванової ночі» Г. Гауптмана, «Ревізор» М. Гоголя, здійснені С. Семдором, і «Загибель “Надії”» Г. Гейерманса – в оригінальній постановочній версії А. Бучми.

До речі, першою виставою франківців, які розпочинали власний шлях будівничих національної сценічної культури в січні 1920 р., була саме п'єса «Суєта», постановка якої, здійснена Г. Юрою та художником М. Драком, засвідчувала відданість новоствореного колективу національним реалістичним традиціям. Колектив прагнув відразу показати свої зв'язки з мистецтвом корифеїв і насамперед з вершинними здобутками української реалістичної драматургії, найвизначнішим представником якої був саме І. Карпенко-Карий (І. Тобілевич). Багатоманітність і багатовекторність репертуарних шукань зумовлювалися орієнтацією на дуже різного за інтересами глядача і бажанням Гн. Юри не відірватися від інноваційних, модерних експериментів Леся Курбаса.

Утілюючи драму «Чорна Пантера і Білий Медвідь», Г. Юра перебував під впливом однойменної постановки Леся Курбаса й художника М. Бойчука, але намагався знайти власне оригінальне вирішення, хоча на головні жіночі ролі запросив учасниць курбасівської вистави – П. Самійленко (Рита – Чорна Пантера) й О. Добровольську (Сніжинка), а чоловічі образи створювали С. Семдор (Корній Каневич – Білий Медвідь) і А. Бучма (Мулен).

Звичайно, вистави, запозичені з репертуару «Молодого театру», несли відбиток курбасівських постановок. Але прийнята оптимізмом, наснажена яскравими танцювальними мелодіями Б. Крижанівського й темпераментними танцями, створеними А. Бучмою, розцвічена мальовничими декораціями М. Драка винахідлива сценічна інтерпретація Г. Юри комедії «Весілля Фігаро», в якій сам режисер грав заголовну роль, була самостійною й оригінальною версією п'єси П. Бомарше.

Поставивши в центр динамічних подій колоритну постать відчайдушного камергера графа Фігаро, Г. Юра загострив соціальну боротьбу свого героя з графом Альмавівою (С. Семдор), котрий всіляко намагався відтягти або й зірвати весілля свого дотепного, сміливого слуги. Фігаро, що уособлював кміт-



ливість, розум і хоробрість трудівників, поставав народним героєм, котрий перемагав розпеченого, зарозумілого, самозакоханого аристократа.

Г. Юра грав свого Фігаро веселим, сміливим, привабливим, упевненим у своїй силі. Іскрометна постановка Г. Юри та його сповнена активної енергії акторська робота одержали високі оцінки критиків і глядачів, користуючись незмінним успіхом і зберігаючись у діючому репертуарі понад 20 років.

Західноєвропейська класична й сучасна драматургія стала основою репертуарних шукань франківців, які, послідовно утверджуючи психологічно достовірні принципи свого сценічного мистецтва, декларували європейський вектор розвитку власного театру, не забуваючи про українську класику, назви якої посідали на повсякденній афіші досить поважне місце. Іван Карпенко-Карий зі своїми програмними п'єсами «Суєта» й «Житєйське море», пройнятимися широкою любов'ю до театру, знаменували відданість Г. Юри національним художнім багатствам, а поряд на афішах з'явилися твори І. Франка, Лесі Українки і Тараса Шевченка, з сучасних українців у діючому репертуарі були присутні О. Олесь та В. Винниченко.

Слідом за інсценізацією Шевченкових поезій, де постановником разом із Г. Юрою виступав теж засновник театру А. Бучма, котрий вишукано пантомімічними засобами втілював славнозвісний «Заповіт», на афіші франківців уже 2 березня 1921 р. утвердилися «Гайдамаки» за Т. Шевченком, у постановці яких Г. Юра шукав власне сценічне вирішення.

Щоправда, повністю уникнути впливу видатної постановки Леся Курбаса йому не пощастило. Обриси й піднесено-романтичний настрій курбасівських «Гайдамаків», зокрема другої режисерської редакції, відчутно проглядалися в роботі Г. Юри, хоч режисер утілював власну інсценізацію Шевченкової поеми і вимагав від сценографа М. Драка іншого декорацийного розв'язання. Дослідниця постановок видатних режисерів, доктор мистецтвознавства Ганна Веселовська у своїй монографії «Дванадцять вистав Леся Курбаса», порівнюючи інтерпретації двох визначних майстрів, пише: «У 1921 році постановка “Гайдамаків” з'явилася і на кону Театру ім. І. Франка в режисурі Гната Юри. Гнат Юра також прагнув ніде не відступати від Шевченка, але у порівнянні з Курбасовою інсценізацією в ній було збільшено кількість картин, введено нову сцену – “Гупалівщина”. Проте, як не намагався Юра створити цілком оригінальну інсценізацію, а по тому й виставу, багато в чому він не уникнув впливу режисерського задуму Курбаса. Відмовившись від хору “Десять слів поета”, Юра ввів жіночі постаті “Емоції поета”, дещо змінивши їхні функції в порівнянні з постановкою Курбаса. Текст від автора було передано одному ведучому – читцеві, який стояв за кафедрою. Велика кількість епізодів зробила виставу роздрібною. І тільки великі масові сцени, як-от, “Свято в Чигирині”, “Бенкет у Лисянці”, “Гонта в Умані”, блискуче вдалися і режисерові, і виконавцям його задуму.

У театрі ім. М. Заньковецької постановку “Гайдамаків” здійснювали кілька разів. Уперше, 1922 р., її режисурою займався сам Лесь Курбас. Це був єдиний випадок, коли він ставив цей спектакль не у своєму театрі. Запрошення Курбаса як режисера-постановника “Гайдамаків” мало велике значення для театру ім. М. Заньковецької, в якому переважав український етнографічний репертуар – історична мелодрама, побутова комедія та оперета.

Монументальне, символічне вирішення вистави, її динаміка, чітка ритмічна розробка – усе було новим для колективу заньківчан, висувало перед ними незвичні завдання. На роль Яреми з “Березоля” було запрошено Г. Ігнатовича, який виконав її на великому піднесенні. Прекрасним був також І. Мар’яненко в ролі Гонти, майстерно зіграв роль Лейби С. Каргальський. Хор “Десять слів поета” виступав на чолі з актрисою К. Лучицькою. Але, попри все позитивне, у виставі відчувалася невідповідність колективу до високих творчих вимог, які ставив перед акторами Курбас: зайвим побутовізмом була позначена гра О. Корольчука (Залізник) і деяких інших виконавців, не всі народні сцени набули потрібного звучання”<sup>238</sup>.

Створюючи масштабне, багатопланове музично-сценічне полотно, використовуючи курбасівську композицію з творів М. Лисенка, К. Стеценка, Р. Глієра, Н. Прусліна і надаючи особливо важливого значення пластиці акторів й учасників масових сцен, розробляючи їх детально і чітко, як того прагнув славетний європейський режисер Макс Рейнгардт, Гнат Юра прагнув розкрити нові грані й художні можливості українського театру.

Він по-своєму прагнув знайти нові шляхи національної театральної культури, але не відриваючись від традицій психологічного реалізму й життєвої правди, наповнюючи репертуарну афішу різноманітними п’єсами зарубіжних авторів, у яких шукав ідеї, співзвучні революції. Г. Юра наголошував, що, не маючи в перші сезони нової сучасної драматургії, театр ім. І. Франка активно звернувся до західноєвропейської п’єси, до дуже різних за жанром і стилем творів зарубіжної класики. У статті «Шляхи театру» він наголошував: «Намагаючись відобразити у своєму мистецтві великі революційні проблеми, що хвилювали звільнений народ, ми зверталися до класичної спадщини, в якій шукали перш за все теми й образи, пройняті духом народності й демократизму, революційної ідейності й протесту проти соціальної несправедливості. Ось чому центральне місце в репертуарі театру зайняли твори Франка, Шевченка, Карпенка-Карого, Гоголя, Горького, Мюссе, Гольдоні, Софокла, Шекспіра, Лопе де Веги, Бомарше, Шоу.

Ставлячи прогресивні твори класиків, театр демонстрував цим самим свій розрив з усіма формами етнографічної побутовщини й національної псевдоромантики. Разом з цим франківці одностайно виступали проти різних проявів буржуазної ідеології в художній творчості, за впровадження в життя настанов Радянської влади в галузі мистецтва й культури.

Борючись за пролетарське мистецтво, ми в той час усе гостріше відчували необхідність створення рідної радянської драматургії, яка б відображала всі історичні процеси класової боротьби і революційної перемоги пролетаріату. Прагнучи якомога глибше розкрити хвилюючі його й глядача революційні проблеми, театр поставив “Полум’ярі” А. Луначарського і “Пухкий пиріг” Б. Ромашова, інсценіровку “Фата моргана” Коцюбинського”<sup>239</sup>.

Діапазон репертуарних шукань франківців був дуже широкий та багатоманітний – від «Царя Едіпа» давньогрецького трагіка Софокла, «Мірандоліни» К. Гольдоні, «Лікаря з примусу», «Маніриць» і «Тартюфа» Ж.-Б. Мо-

<sup>238</sup> Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. – К., 2005. – С. 101–102.

<sup>239</sup> Юра Г. Шляхи театру... – С. 25.

льєра до «Велетнів півночі» та «Примар» Г. Ібсена, від «Фуенте Овехуни» та «Собаки на сні» Ф. Лопе де Веги, «Ревізора» й «Одруження» М. Гоголя до «Монни Ванни» М. Метерлінка, «Вовчої зграї» Д. Лондона і «Святої Йоганни» Б. Шоу. Це лише частина діючого репертуару перших трьох років напруженої творчої роботи франківців.

Режисером більшості цих дуже різних вистав був Г. Юра, який знаходив оригінальне й емоційно правдиве образне вирішення і для витонченого «Лорензаччо» А. де Мюссе, і для експресивного «Сватання царя Латина» Л. Старицької-Черняхівської, і для психологічно вишуканих «Сонця руїн» В. Пачовського та «Лжемесії» Ю. Жулавського.

Поряд були й самобутні постановки А. Бучми, Є. Коханенка, В. Василька, С. Семдора, В. Васильєва, на яких лежав відблиск курбасівських знахідок із «Молодого театру». Більшість із них віддзеркалювали щире бажання Г. Юри будувати свій неповторний, зрозумілий широкому глядачеві реалістичний репертуарний театр, однією з художніх вершин якого була його інтерпретація «Царя Едіпа» Софокла, де Г. Юра щосили прагнув не повторити молодотеатрівський шедевр Л. Курбаса й водночас довести відданість принципам європейського театру. Про цю виставу переконливо пише Г. Веселовська: «Співзвучність “Едіпа-царя” із сучасністю була принциповою і для Гн. Юри, як і для Леся Курбаса. Вона полягала в сумнівах і прозоріннях, через які проходив Едіп. Назвавши свою виставу “Едіп-цар” (франківці назвали її “Цар Едіп”) і виконуючи головну роль, Леся Курбас формулював чи не найважливішу для тогочасного українця проблему існування в революційній стихії, таким чином, охарактеризувавши його світосприйняття та світорозуміння. Адже 1918 року пересічний мешканець України, так само, як колись міфологічний Едіп, опинився на роздоріжжі й мусив самостійно обирати свою майбутню долю і, наче засліплений, знищував у революційній борні близьких і рідних»<sup>240</sup>.

У 1919 р. «Едіп-цар» продовжував іти на сцені театру ім. Т. Шевченка, з яким навесні 1919 р. було об'єднано «Молодий театр». Роль Креонта в цій виставі виконував видатний український актор Данило Антонович, а в театрі ім. І. Франка, утвореному 1920 р., з'явилися також дві постановки «Царя Едіпа» Софокла – у 1921 та в 1924 рр. Постановка Г. Юри 1921 р., безперечно, перебувала під впливом вистави Леся Курбаса. Не маючи ще міцного творчого фундаменту, франківці вивчали досвід майстрів світового театру минулих часів. Зокрема, на режисурі Г. Юри також позначився вплив Макса Рейнгардта. У виставі франківців юрба змальовувалася як єдине ціле, людська маса була об'єднана єдиною волею, єдиним бажанням. Саме вона виступала рушійною силою подій. Найвиразнішою, мабуть, була сцена, коли замучений мором народ приходив до свого царя з проханням про допомогу. Тут цілковита єдність тону, руху. Сотні рук, що здіймаються і простягаються одночасно, один крик, одне жалібне голосіння: «Допоможи нам, цар Едіп!». Пластичне вирішення вистави було надзвичайно виразним, гармонійним. Чоловічі хори відзначалися чіткою ритмікою, жіночі постаті в білому вбранні нагадували античні статуї. І хоч у виставі трагедія царя Едіпа (артист О. Ватуля) відступила на другий план, що знижувало до певної міри філософське звучання твору, праг-

<sup>240</sup> Веселовська Г. Дванадцять вистав... – С. 121.

нення театру вирішити долю народу, показати його силу і єдність обумовило сучасне звучання спектаклю. Роль Креонта виконав К. Кошевський.

Водночас «Едіп» був і більш самостійною виставою. Режисерська концепція народу й особистості героя – Едіпа – була іншою, ніж у молодотеатрівців. У цьому спектаклі постановник передусім прагнув показати долю народу, моральну силу, згуртованість у тяжкі часи випробувань. Тому спектакль будувався на численних масових сценах. Монументальності й розширення сценічного простору, перетворення залу глядача і сцени в місце для ярмаркового масового дійства прагнув Гнат Юра. У цій виставі було використано славнозвісну «піраміду» зі спектаклю «Цар Едіп» Рейнгардта 1910 р., коли замучений чумою народ приходить до свого царя по допомогу. Спектакль грішив бутафорськими й постановочними надмірностями.

Виразальні засоби художника Ю. Магнера – сценографа харківської редакції «Царя Едіпа» – своєю об'ємністю, фактурою чимось нагадували оформлення А. Петрицького до вистави «Молодого театру». Разом з тим Юхим Магнер, німець за походженням, очевидно, добре знав німецьке мистецтво початку ХХ ст., захоплювався гігантськими видовищами Рейнгардта та спектаклями режисерів-експресіоністів кінця 1910-х рр. Тому на його оформлення Софоклової трагедії передовсім мали вплинути також циркові експерименти Рейнгардта, а не спектакль Молодого театру, який цей художник міг і не бачити.

Пропорції його архітектури змінені: збільшені, витягнуті. Дві масивні колони коринфського стилю здіймаються на багатоступінчастих сходах, що ведуть до палацу Едіпа. Сценічна композиція розгортається вертикально, просценіум малий і тісний. Як в експресіоністському театрі, сценічна дія наближена до рампи, все збільшено в розмірах. Підкреслений грим, надзвичайне звучання голосів, експресивні скульптурні рухи й підкреслена міміка.

Юрій Смолич, виконавець ролі Жерця в цьому спектаклі, згадував: «Завіса пішла вгору, і перед глядачем були сукна з колонадою та широкими сходами в глибині. Цими сходами мав зійти до народу Едіп. Посередині кону височів жертвник. Перед тим жертвником мав виголошувати свій заклик головний жрець. Зараз на кону був лише хор. П'єсу починав мій вихід на чолі народного натовпу. Натовп мав виходити з дверей глядацької зали, через усю залу, через оркестріон – на кін. Двері до зали розчинилися – і з гомоном, вигуками, благаннями та плачем натовп ринувся до царя Едіпа. Його вів головний жрець. Він очолював пристрасть і волю народу. В очах його палав вогонь відчаю і фанатизму. Екстаз від його на великі діла і на смерть. Все життя зосередилося на одному жаданні. Тіло і дух – то була одна напружена струна»<sup>241</sup>.

Цар Едіп у виконанні О. Ватугі був принижений до рівня звичайного смертного, позбавленого будь-яких особливих рис. І. Туркельтауб писав з цього приводу: «Ми помітили дуже характерне явище: переживання, муки Едіпа більш відбивалися жіночим хором і «старцями», ніж самим Едіпом. Його монологи не завжди були переконувачими – про страждання царя більш думалося з його слів, ніж у зв'язку з емоціями Едіпа. «Старці» ж і хор кілька

<sup>241</sup> Смолич Ю. Театр невідомого актора // Смолич Ю. Твори: У 8 т. – К., 1984. – Т. 2. – С. 155.

разів небагатьма словами й звуками, складним унісоном хорової декламації цілком ясно примушують відчувати, як тяжко Едіпові: чудо постановки»<sup>242</sup>. Так режисюра переносила увагу з особистих переживань головних героїв на хор, масовку, другорядних дійових осіб. У спектаклі франківців принципового значення набували колективні дії народу, а не мученицькі роздуми Едіпа.

«Жіночий хор виходив на сцену під звуки хоралу, що лунав із-за лаштунків, – писав у своєму відгуку на спектакль І. Туркельтауб. – Велика масовка виходила з глядачевого залу і зливалася з ним єдиною волею, єдиним бажанням. Імпульсивний пристрасний натовп діяв як величезне, багаторуке тіло. А хор з восьми дівчат, одягнених у довгі вільні хітони, порівняно із “динамічним балетом” Курбаса, більш статичний, менш активний. Він діяв як одна людина. Тут був монолог, а не хорова декламація»<sup>243</sup>.

Сучасність вистави обумовлювало насамперед прагнення театру показати масштабну долю народу, розкрити його єдність і силу. Пластична розробка масових сцен була надзвичайно виразна, поліфонічна й ефектна. Чоловічі масові сцени (хори) вирізнялися чітко розробленою ритмічною завершеністю, а жіночі постаті в білих туніках нагадували античні грецькі статуї. Глибоко вражала сцена, коли змучений народ приходив до царя прохати допомоги. Тут захоплювали синхронність рухів, єдність інтонацій і тону, коли одночасно здійсмалися і простягалися руки і, наче жалісне голосіння, линув крик: «Допоможи нам, цар Едіп!». Масові епізоди заступали скульптурно викинену постать самого Едіпа у виконанні О. Ватулі, який був у центрі вистави.

Свій різноманітний репертуар франківці з успіхом демонстрували на Донбасі, після чого одержали статус Державного театру УРСР, і в столиці – Харкові, де працювали з 1923 р., де, як згодом писав Г. Юра, «визначилася революційно-романтична лінія театру й сформувався його реалістичний стиль, який надалі став основою творчості нашого колективу», котрий водночас утверджував себе «справжньою творчою лабораторією» нової сучасної української драматургії, «де в тісній співпраці з молодими авторами розвивалися національні традиції і народжувалися перші твори українських радянських письменників-драматургів», першим серед яких стала п'єса «97» М. Куліша.

Ця перша значна п'єса драматурга-новатора М. Куліша відкрила широкий шлях на франківську сцену сучасній драматургії, творчості українських авторів, яка згодом стала домінантою в багатовекторних й інтенсивних репертуарних пошуках Г. Юри й очолюваного ним колективу. Проте в перших сезонах виявився підвищений інтерес насамперед до зарубіжної драматургії.

Уже в 1921 р. серед 14 вистав діючого репертуару було десять п'єс західноєвропейських авторів, а в 1922-му, крім «Лісової пісні» Лесі Українки, знову десять прем'єр зарубіжних п'єс, з-поміж яких такі складні й дуже різні за стилістикою, жанровими рисами і протилежні за своїми естетичними ознаками, як «Примари» Г. Ібсена, «Сонце руїни» В. Пачовського, «Лжемесія» Ю. Жулавського, «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, постановка якої, здійснена Г. Юрою разом із М. Драком зі справжньою романтичною наснагою, викликала позитивні відгуки у глядачів і критики.

<sup>242</sup> Туркельтауб І. «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 8 берез.

<sup>243</sup> Там само. – 1924. – 4 берез.

Особливий художній інтерес виявляв театр і до російської драматургії – як класичної, так і сучасної. Після «На дні» та «Ревізора», показаних ще в 1920 р., на постановку гоголівської комедії «Одруження» було запрошено в 1922 р. березільця В. Василька. Він здійснював її разом із художником М. Драком, а Г. Юра в цьому ж році втілює п'єсу Л. Андрєєва «Мысль», а модерний твір М. Єврієнова «Найголовніше» доручив ставити В. Василькові.

Наприкінці року сам Г. Юра теж звертається до трактування модерної сучасної драматургії, втілюючи разом із М. Драком п'єсу української письменниці Л. Старицької-Черняхівської «Сватання царя Латина». Наступними постановками франківців були експресіоністські драми М. Метерлінка «Монна Ванна» (режисер Є. Коханенко) та «Егуген Нещасний» Е. Толлера, але вершиною постановочної майстерності Г. Юри стала масштабна сценічна інтерпретація героїчної трагедії іспанського класика Ф. Лопе де Веги «Фуєнта Овехуна». Критика із захопленням писала про цю масштабну, динамічну виставу, здійснену у співдружбі з М. Драком, де в головній ролі відчайдушної іспанської дівчини Лауренсії виступила В. Варецька, котра показала сміливість і мужність своєї героїні в боротьбі з підступним Командором (С. Семдор). У центрі був повсталий народ, образ якого вражав емоційним розмахом.

Послідовна орієнтація не на «елітарного, європеїзованого глядача», а на «виховання широких трудящих мас», на розкриття багатств вітчизняної та зарубіжної класичної спадщини, на сучасну драматургію, на «демократичні традиції театру М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Заньковецької» визначила репертуарні й естетичні шукання франківців перших трьох років. «Суєта» і «Житєйське море» І. Карпенка-Карого, «На дні» Максима Горького, «Ревізор» М. Гоголя в реалістичному трактуванні Г. Юри, його ж героїко-романтичні й поетично піднесені інтерпретації Шевченкових «Гайдамаків», «Єретика», «Великого льоху», «Лілеї» сусідили на афіші з постановками «Царя Едіпа» Софокла (реж. Г. Юра), «Велетнями півночі» Г. Ібсена та «Мірандоліною» К. Гольдоні (обидві вистави винахідливо здійснив А. Бучма), «Урієлем Акостією» К. Гуцкова (реж. С. Семдор), «Лісовою піснею» Лесі Українки та мольєрівським «Тартюфом» (обидві постановки Є. Коханенка).

Прагнучи до життєвої реалістичності та психологізму, опановуючи мхатівський досвід («На дні», як зазначалося в афіші, було поставлено «за мізансценами МХАТу»), Г. Юра віддав данину й молодотеатрівським експериментам, відновивши дещо естетські вистави: «Йоля» Ю. Жулавського, «Молодість» М. Гальбе, «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, а також здійснив самостійні постановки В. Винниченка, які, за щирим визнанням режисера, приваблювали його тоді «позірною революційністю, спотвореною проблемністю, штучною злободенністю, уявно загостреною театральністю й усяким ефектним театральним блиском»<sup>244</sup>.

Проте не ці спектаклі-одноденки, а позначені високою ідейністю, сценічною культурою, революційним пафосом і життєвою достовірністю твори

<sup>244</sup> Юра Г. Двадцять років // XX років Театру ім. Івана Франка. – К., 1940. – С. 14.



визначали головний мистецький напрямок діяльності франківців, які, інтенсивно розширюючи репертуарні обрії за рахунок нових для української сцени вітчизняних та зарубіжних сучасних і класичних п'єс, виявляли гострий інтерес до перших творів радянської драматургії (вже в 1920 р. Г. Юра здійснив постановку актуального й дотепного водевілю С. Васильченка «Куди вітер віє?», що реалістично зображував сцени з життя київської буржуазної інтелігенції 1918 р., яка в умовах швидкої зміни влади ніяк не може зорієнтуватися, куди ж вітер віє, хто переможе, потрапляючи через це щоразу в трагікомічне становище). Найвизначнішими, особливо співзвучними своїм гуманістичним та революційним пафосом героїчному часові виставами франківців були, за твердженням критики, «Суєта» і «На дні». Вони були міцно пов'язані з глибоко народними та реалістичними традиціями українського й російського класичного театрального мистецтва.

Продовження й збагачення цих плідних художніх традицій було головним завданням і відкритої у вересні 1922 р. в Києві Укрдерждрами ім. М. Заньковецької, створеної на основі Народного театру П. Саксаганського та за його участю молодими режисерами й акторами О. Корольчуком та Б. Романицьким, який проголошував: «Ми – театр сучасності й прагнемо відобразити на сцені теми своєї епохи, [...] хочемо бути театром високої майстерності, бути ближче до робітничих мас, бути всім зрозумілими, дати революційний репертуар, виховувати глядача. Наш театр – театр реалістичної форми»<sup>245</sup>. Співзвучні франківцям репертуарні й естетичні пошуки заньківчан, які теж широко звернулися до класичної драматургії («Гайдамаки», «Украдене щастя», «Ревізор», «Розбійники», «Тартюф»), відзначалися активним залученням перших п'єс українських радянських письменників («Минуле» і «Сентиментальний чорт» Є. Кротевича, «Над безоднею» Я. Мамонтова). У послідовному утвердженні реалістичних принципів режисерського й акторського мистецтва заньківчан вирішальну роль відігравала безпосередня участь у створенні вистав П. Саксаганського, який допоміг своєму учневі Б. Романицькому життєво правдиво й соціально гостро втілити «Украдене щастя» і з героїко-романтичною наснагою поставив шиллерівських «Розбійників», де сам блискуче зіграв роль Франца Моора.

Глибоко опановуючи національні класичні сценічні традиції й досвід російського театру, насамперед МХАТу, О. Корольчук і Б. Романицький особливу увагу приділяли піднесенню акторської культури, створенню злагодженого ансамблю, виявленню індивідуальних здібностей виконавців у процесі розкриття ідейного змісту і стильових особливостей драматургічного твору. У спектаклях, поряд з молодими артистами Б. Романицьким, В. Яременком, В. Любарт, грали досвідчені актори, вихованці театру М. Садовського та учні П. Саксаганського, ішов процес безпосередньої передачі естафети реалістичних національних акторських традицій (у «Розбійниках» П. Саксаганський грав Франца, а Б. Романицький – Карла Моора, в «Урієлі Акості» Б. Романицький грав Урієля, а М. Заньковецька створювала глибоко зворушливий образ його матері).

<sup>245</sup> Пискун І. Завжди сучасники // Заньківчани. – К., 1972. – С. 7.

Процес утвердження реалістичних принципів і збереження класичних традицій відбувався в наполегливій боротьбі з ідеологами «лівого» театру, які втілювали у своїх експериментах псевдореволюційні ідеї пролеткультівців.

Представники такого крайнього «лівого» напрямку в українському театрі, насамперед керівник театру «Мистецтво дійства» М. Терещенко, намагалися творити сценічне мистецтво, в якому б не було ні автора, ні режисера і в основу якого було б покладено «колективну психологію і сучасний рух життя», «ритм робітника, що складає свою пісню під ударами молота»<sup>246</sup>. Здійснені цим театром «революційні» масові композиції за поетичними творами «Плуг» П. Тичини й «Зорі» Е. Верхарна, а також «масове дійство» «Перший будинок нового світу» були втіленням пролеткультівських теорій створення «масового колективного образу в мистецтві», заперечення «основ старого театру» й утвердження хибних настанов діячів «лівого» театру: «рух – основа всього мистецтва».

Народжені революцією театральні колективи, ідучи різними шляхами, прагнули з перших сезонів шукати власне мистецьке обличчя, використовуючи, засвоюючи або заперечуючи багатющий досвід минулого, орієнтуючись на здобутки агіттеатру («Жовтень» у «Березолі» створювався колективно під керівництвом Курбаса в традиціях агітп'єс років громадянської війни). Ці зусилля були спрямовані на пошуки нового сучасного репертуару.

Театри активно зверталися до тільки-но написаних п'єс С. Васильченка, Я. Мамонтова, Є. Кротевича, але головним джерелом збагачення афіші була вітчизняна й зарубіжна класика, співзвучна революційним, тираноборським настроям.

Режисура дуже широко звернулася до інсценізації поеми та віршів революційно-демократичних поетів, і насамперед Т. Шевченка. У театрі ім. І. Франка Гнат Юра поставив музично-сценічні інтерпретації Шевченкових творів «Сон», «Лілея», «Заповіт», «Великий льох», «Єретик» та власну інсценізацію поеми «Гайдамаки», дещо відмінну від спектаклю Л. Курбаса. У «Молодому театрі» експериментальними ритмо-пластичними виставами були курбасівські трактування «Москалевої криниці», «Єретика» і «Великого льоху», а в театрі ім. Т. Шевченка, поряд із легендарними «Гайдамаками», були здійснені інсценізації «Єретика» та «Вечора Шевченкових віршів». У керованому В. Васильком пересувному київському театрі «Каменярь» з успіхом ішли не тільки «Гайдамаки», але й інсценізовані «Мойсей» та «Каменярь» І. Франка.

Лютнева російська й українська національні революції відкрили на сцену шлях перейнятій революційним пафосом драматургії Лесі Українки. У театрі ім. Т. Шевченка вперше побачила світло рампи «Лісова пісня», були поставлені «Камінний господар», «На руїнах», «Вавилонський полон», «Адвокат Мартіан». «Молодий театр» у 1919 р. показав драматичну поему «У пущі». До втілення «Лісової пісні» звернувся театр ім. І. Франка. Було навіть організовано Пересувний український театр ім. Лесі Українки, який показав «Лісову пісню», «Одержиму», «У катакомбах» та «Адвоката Мартіана». Твори поетеси широко виставлялися у фронтових театрах.

<sup>246</sup> Терещенко М. Мистецтво дійства. – К., 1921. – С. 5.

Театри наполегливо працювали над утіленням драматургії І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Г. Хоткевича (його п'єсою «Лихоліття» 15 вересня 1922 р. розпочав своє творче життя театр ім. М. Заньковецької). Дедалі ширше входила в репертуар російська й зарубіжна класика. Поряд із творами героїко-романтичного змісту («Урієль Акоста» К. Гуцкова в театрі ім. І. Франка, театрі ім. М. Заньковецької; «Фуенте Овехуна» Ф. Лопе де Веги й «Лорензаччо» А. де Мюссе в театрі ім. І. Франка) на афішах новонароджених колективів почесне місце посіла класична комедія.

Ще навесні 1919 р. критика, оглядаючи вистави Другого державного драматичного театру УРСР ім. В. Леніна, відзначила, що з класичного репертуару найбільший успіх у червоноармійців мають «Ревізор» та «Лихо з розуму» О. Грибоедова. На сцені театру ім. Т. Шевченка впродовж 1919–1921 рр. були поставлені такі комедії, як «Ревізор» й «Одруження» М. Гоголя, «Приборкання норовливої» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра та «Мірандолина» К. Гольдони.

У цих різноманітних за образно-постановочними вирішеннями комедійних спектаклях, що гостро, часом у вульгарно-соціологічному плані, висміювали нікчемність, моральну потворність та пихатість дворянства і стверджували розум, силу, життєрадісність та активність простих трударів, формувалися естетичні засади й професіональна культура режисерів і акторів, віддзеркалювалася чимраз гостріша боротьба різних мистецьких напрямів, які дедалі виразніше окреслювалися в цей час у постановочній та виконавській творчості. І хоча класична драматургія дуже широко входила в чинний репертуар майже всіх колективів республіки, проблеми ставлення до неї були надзвичайно актуальними, вони по-різному виявлялися в кількох тенденціях.

Дуже поширеною була тенденція огульного заперечення будь-якої цінності класичної спадщини для революційного театру. У ставленні до класики віддзеркалювалися різні настрої від осучаснених класичних п'єс аж до вульгарно-соціологічного їх спотворення, до мало не музейного збереження традиційних трактувань відомих творів класиків і перенесення їх на сучасну сцену в усій етнографічно-побутовій достовірності.

У вересні 1921 р. Колегія агітпропу ЦК КП(б)У разом з Головополітосвітою УРСР опублікували «Тези про художню політику», де, зокрема, наголошувалося, що, «заперечуючи і руйнуючи буржуазну класову естетику, ми ні в якому разі не руйнуємо і не заперечуємо мистецькі творіння минулих епох, тим більше, що мистецтво у своєму минулому, ще в рамках буржуазного суспільства має твори, що відображають боротьбу проти капіталу, співчуття робітничому класу й яскраво революційні за своїм духом»<sup>247</sup>.

В умовах жорсткої класової та ідейно-естетичної боротьби, що точилася на початку 1920-х рр. у літературі й мистецтві, складні процеси становлення української режисури й акторської творчості були безпосередньо пов'язані з критичним освоєнням багатющої спадщини минулого і проникливим утіленням класичної драматургії, насиченої героїко-революційним, соціальним пафосом. У режисерських інтерпретаціях класики дуже виразно проступало

<sup>247</sup> Тезисы о художественной политике [ред. ст.] // Коммунист. – [X.], 1921. – 1 сент.

наростання хвилі широкого змагання «традиційного» й «лівого» театрів, що віддзеркалювали складні процеси формування всього радянського театру, впливів його перших здобутків і насамперед досягнень К. Станіславського та експериментів В. Мейєрхольда на театральні колективи республіки. Якщо в театрі ім. І. Франка зростав інтерес до естетики Московського художнього театру, про що свідчили постановки «На дні» Максима Горького, «Ревізора» М. Гоголя, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Привидів» Г. Ібсена, то в деяких колективах відчувався вплив спектаклів В. Мейєрхольда (в 1921 р. харківський «Героїчний театр» майже повністю відтворив мейєрхольдівську постановку «Містерії-буф» В. Маяковського).

У 1922 р. А. Луначарський наголошував, що театр «розколений на два табори: театр традиційний і театр шукань. Дуже часто до цих тенденцій застосовувався вираз: “правий” і “лівий” театр, що внесло чималу плутанину і якесь апіріорне прийняття деким лівізми формальної за лівізну культурно-політичну»<sup>248</sup>.

На жаль, «формальна лівізна», яка сприймалася частиною критики за справжню революційність і сучасність постановочних шукань, заважала і Л. Курбасу, і М. Терещенку, і їхнім послідовникам відразу знайти правильний шлях до широкого глядача, який не дуже охоче відвідував претензійні спектаклі «лівих» театрів. Певну данину цій «формальній лівізмі» віддали і традиційні колективи, навіть театр ім. І. Франка. Різноманітні пошуки й експерименти «лівих» театрів, зокрема ідеї Леся Курбаса, який у розмові з кореспондентом уманської газети «Вісті» 23 грудня 1921 р. наголосив, що майбутній театр буде створено «на основі поєднання форм класичної грецької трагедії і мистецтва мандрівних народних комедіантів», містерії і буфонати, існували поряд з відвертою театральною халтурою, із численними нащадками дореволюційних горезвісних «горілчано-гопачних» мандрівних труп, провінційними оперетками, фарсами, вар'єте, які дуже швидко відроджувалися у зв'язку з переходом від політики військового комунізму до нової економічної політики, що передбачала тимчасове відродження приватної ініціативи і давала можливість відновлення роботи комерційних антреприз. Тож не випадково, починаючи власний творчий шлях, театр ім. М. Заньковецької декларував свої найперші завдання: «боротьба з халтурою, театральним міщанством, оновлення репертуару, свідомий підхід до нього, підняття культури самого театру, шукання нових форм»<sup>249</sup>.

У перші роки відбудови ідейно-художньої боротьба за чіткість класових, політичних і мистецьких позицій усіх театральних колективів республіки ускладнювалася. Реконструкція й аналіз вистав провідних театрів дає можливість виявити головні тенденції розвитку режисерського та акторського мистецтва, різні аспекти становлення й творчого змагання режисерів, насамперед Г. Юри, Б. Романицького і Л. Курбаса, у процесі утвердження художнього обличчя очолюваних ними колективів і осягнення та відтворення правди нового життя й образного розкриття ідей революції.

<sup>248</sup> Луначарський А. Театр РСФСР // О театре и драматургии: В 2 т. – М., 1958. – Т. 1. – С. 219.

<sup>249</sup> Корольчук О. Нові шляхи // Червоний шлях. – Єлисаветград, 1922. – 28 берез.

Цілком новим явищем сценічної культури, народженим радянським суспільством, став Перший державний театр для дітей, відкритий у Харкові в 1920 р. (нині Львівський ТЮГ ім. Максима Горького), серед фундаторів якого були літературознавець і драматург О. Білецький, художники М. Акімов та О. Хвостенко-Хвостов, режисери В. Вільнер та В. Неллі. Формувалися театрознавство і критика: з'явилися історичні дослідження О. Білецького, О. Кисіля, П. Руліна, методичні праці-порадники П. Саксаганського, О. Загарова, Г. Гаєвського, критичні статті С. Мокульського, В. Чаговця. Розгортав роботу новостворений Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, готуючи режисерські й акторські кадри.

П'яту річницю Жовтня, яку більшовицька влада вимагала зустріти дуже помпезно й урочисто, перетворивши на «загальнонародне свято», молода театральна культура України зустріла першими значними ідейно-художніми здобутками. У 1922 р. в республіці вже досить успішно працювали такі різні колективи, як театр ім. І. Франка, «Березіль», театр ім. М. Заньковецької, театр ім. Т. Шевченка, творчість яких визначила подальший розвиток національного сценічного мистецтва, послідовне утвердження його майстрів на позиціях реалізму.

Становлення і формування української сценічної культури в 1917–1922 рр. відбувалися в дуже складних і суперечливих історичних умовах, у важких і неоднозначних соціополітичних ситуаціях, на тлі Російської лютевої й Української національної революцій, боротьби за незалежність і державність України, Жовтневого більшовицького перевороту і братовбивчої громадянської війни й утвердження радянської влади. Цей досить невеликий період у поступі соціокультурних процесів надзвичайно важливий в історії українського театру, діяльність якого багатоефективно віддзеркалювала сповнені протиріч процеси. «В цьому досить недовгому історичному періоді було стиснуто стільки грандіозних і конче важливих для розвитку театральної культури подій, без яких неможливо уявити утвердження і зміцнення професійних засад нашого театру, – писав безпосередній свідок і учасник подій цього часу видатний режисер В. Василько. – В цей грізний, буремний час успішно працював П. Саксаганський, котрий втілював ідеї демократичного, по-справжньому народного класичного театру і талановитий реформатор, творець нового сценічного мистецтва Лесь Курбас, котрий утверджував європейський, експериментальний театр, ідейна, політична боротьба перепліталася з естетичними пошуками, з народженням новаторської революційної режисури й акторського мистецтва, зі створенням нових театрів, у яких почався творчий шлях усіх найвидатніших митців сцени – Л. Курбаса, Г. Юри, М. Терещенка, В. Чистякової, Р. Нещадименко, Л. Гаккебуш, Б. Романицького, А. Бучми і багатьох-багатьох інших майстрів»<sup>250</sup>.

У ці роки постає з особливою гостротою дуже важливе для майбутнього національного театру питання про співвідношення і взаємодію багатющої художньої спадщини і нового модерного пошуково-експериментального мистецтва, традицій і новаторства, елітарного і масового театру. «На порозі 20-х років стикалися віч-на-віч духовна спрага «повсталих мас» і донедавна від-

<sup>250</sup> Василько В. Сам для себе // Щоденники // ДМТМК України. – Інв. № 10369.

чужена, щільно ізольована від них культурна спадщина, а з нею і сучасність, яка спирається на цю спадщину, – наголошує неможливий раніше, небачений у ній синтез, цих грандіозних начал»<sup>251</sup>.

Окрилені ідеями національного відродження, влітку 1917 р. свій у чомусь художньо-протилежний шлях починали Український національний театр і «Молодий театр» Леся Курбаса. «Нове покоління митців, здебільшого спершу захоплене активністю й гучними гаслами більшовиків, не дивлячись на показну декларативну революційність обіцянок, насправді прагне будувати нове сценічне мистецтво, сміливо вступає в тісний діалог із всесвітніми й європейськими та національними культурними традиціями, намагається реформувати й оновити український театр, лідером сміливих експериментаторів якого стає Леся Курбас і його «Молодий театр». Реформатори й самовіддані шукачі нового намагаються залучити «необізнану “масу” до багатств світової мистецької скарбниці, поєднати найновішу естетику з мовою світової культури та народно-фольклорним світоглядом»<sup>252</sup>.

Театри прагнули нової, сучасної драматургії, якої ще не було, тому основною репертуару більшості новонароджених театрів України стала національна, російська зарубіжна драматургічна класика, яка тематикою й ідейно-образним спрямуванням співзвучна з революційною епохою, а її сценічні інтерпретації хвилювали сучасних глядачів. Класична трагедія й комедія від Софокла, В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, Ф. Шиллера, Ф. Лопе де Веги, П. Бомарше та К. Гольдоні до Т. Шевченка, Лесі Українки й І. Франка вперто входять на українську сцену.

Разом з українською революцією й національно-демократичним відродженням на шляхи творчих шукань ставали багато діячів української сценічної культури. Новонаписані п'єси Є. Кроткевича, Я. Мамонтова, А. Гака ввійшли в діючий репертуар театрів, але найбільший творчий інтерес митців і глядача викликала експресіоністична та парадоксальна драматургія В. Винниченка. Режисери прагнули своїми переробками, монтажами прози, поезії, агітаційними п'єсами-плакатами врятувати відсутність драматургії. «Зараз, коли ми ще не маємо досвідчених, талановитих радянських драматургів та високоякісних п'єс, коли ми не маємо таких акторів-майстрів, які самі вміли в старі дореволюційні часи на посередньому драматургічному матеріалі творити цікаві сценічні образи і фактично ставали співавторами таких драматургів, вирішальна роль у творчому процесі театру належить режисеру. Звичайно, політично грамотному досвідченому режисерові», – наголошував сам Леся Курбас, часом вдаючись до постановки агітаційних п'єс, оглядів, ревію. І додавав, що: «Режисер інтерпретує не лише життя, а й автора, який є частиною життя»<sup>253</sup>, все більш усвідомлюючи, що будувати новий сучасний театр, спираючись на агітп'єсу і злободенний огляд, не можна.

М. Терещенко, режисер-експериментатор, що починав під орудою Леся Курбаса в «Молодому театрі», художній керівник акторської студії-театру

<sup>251</sup> Скуратівський В. Українська культура – ХХ. Демократизм і традиції.

<sup>252</sup> Жулинський М. Із фаланги вибували найкращі // Літературна Україна. – 1990. – 24 трав.

<sup>253</sup> Курбас Л. Філософія театру. – К., 2004. – С.775.



при Київській Центростудії, «Мистецтва дійства» і з 1921 р. – театру ім. Г. Михайличенка, визначав власні інтенсивні пошуки як перехідний етап на шляху до справжньої драматургії, вважаючи свої режисерські експерименти своєрідним містком «між агітатором, театром вистави-плакату, але художнього плакату, і сучасним радянським театром, здатним розв'язувати найскладніші мистецькі завдання»<sup>254</sup>.

Режисура, зазнавши впливу культури агітмасового видовища, вистави-плаката як в тематично-проблемному, так і художньо-естетичному планах, модерних та авангардних експериментів, здобутків суміжних мистецтв, перетворюючи класичні традиції корифеїв, ставала в означений період самотутнім і вирішальним феноменом професійного сценічного мистецтва, лідером і керівником найкращих театрів й усього багатовекторного театрального процесу України.

Акторське мистецтво формувалося й успішно утверджувалося в режисерських осередках, провідними з яких були молодотеатрівці Леся Курбаса, франківці Г. Юри, заньківчани Б. Романицького, в яких, завдяки активному режисерському почерку, виховувалася і виростала «нова порода» сучасного акторства, спроможна брати участь у найновіших експериментах, бути співавтором постановочних рішень, «розумним арлекіном» і водночас продовжувати й збагачувати психологічно правдиві традиції корифеїв. Взірцем нового акторського мистецтва стали В. Чистякова й А. Бучма.

**II.5. Сценографія.** На рубежі першого і другого десятиріч XX ст. українські художники, прагнучи «чужого научатись», намагалися свідомо долучитися до багатонаціональної системи професійного досвіду (починаючи із системи художньої освіти) й активно увійти до європейської культури на рівні національно самотутніх майстрів. Саме тому новими бажаними академіями для творчо обдарованої молоді з України стали європейські художні центри – Париж, Мюнхен, Краків. Так, у Мюнхені одержали художню освіту О. Мурашко і Г. Нарбут; тут її продовжили (перед тим розпочавши у Київській рисувальній школі, а згодом – Київському художньому училищі О. Мурашка) О. Екстер, М. Бурачек, О. Архипенко, В. Меллер, І. Кавалерідзе та ін., завершивши навчання у Парижі. У Краківській Академії навчалися М. Бойчук, І. Труш, О. Монастирський, О. Новаківський та ін. Зрозуміло, не кожному митцеві довелося працювати над оформленням вистав, однак цінність привнесених ними художніх ідей стала основою для еволюційних досягнень в українському образотворчому мистецтві, отже, й у сфері театральної декорації, не кажучи вже про те, що ці ідеї мали незаперечне значення і для розвитку художньої освіти в Україні. Наприклад, у вищезгаданому навчальному закладі О. Мурашка навчалися видатні згодом театральні художники (не тільки української, а й російської сцени) – О. Екстер, А. Петрицький, В. Меллер та ін.

Не так роки навчання в європейських художніх центрах, як період плідної професійної роботи художників, вихідців з України (прикметно, що зарубіжна критика вперше починає розглядати українське мистецтво як самостійне

<sup>254</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 35–36.

явище, що володіє значним творчим потенціалом), перетворив їх з учнів і послідовників на соратників, а іноді (коли йдеться про В. Кандинського, О. Архипенка чи – безпосередніше до мистецтва сценографії – О. Екстер) на лідерів ними ж заснованих художніх напрямів унікального явища пластичного авангарду.

Очевидно, що, руйнуючи не тільки усталену форму, а й норми її сприйняття, пластичний авангард початку XX ст., або, інакше, класичний авангард, утверджував створення нової естетичної реальності шляхом перетворення, переінакшення реальності, предметно існуючої. У мистецтві театральних художників ця нова естетична реальність означала насамперед утвердження в оформленні сцени узагальненого місця дії. Так, якщо декораційна система, що панувала впродовж чотирьох сторіч (себто, починаючи з XVI ст. й закінчуючи рубежем XIX–XX ст.), репрезентувала місце дії передусім як живописний фон, створений за законами класичної перспективи, то узагальнений образ втілював уявлення художника про візуальну змістовність, образотворчу значимість середовища, в якому розгортається сценічна подія. Тож у новій якості сценічне середовище виступало як сценографічна модель епохи, її пластично-архітектонічний «імідж».

Серед течій класичного авангарду кубізм мав найбільший вплив на творчість українських митців, особливо тих, хто здобував професійну освіту в європейських художніх центрах. Утім, головна причина впливовості цієї течії полягала в тому, що провідна театральна ідея початку XX ст. – створення об'ємної тривимірної декорації – була тісно пов'язана з художньою «природою» кубізму. Безперечно, ця ідея об'ємності в оформленні вистави не становила собою виняткової прерогативи XX ст. Інша річ, що на рубежі XIX–XX ст. роль «фону» перестала задовольняти не тільки декораційне, а й усі інші мистецтва, дотичні до творення вистави. Саме тому в провідних європейських театрах, як музичних, так і драматичних (перш за все очолюваних М. Рейнгардтом, К. Станіславським та іншими провідними режисерами), на зміну «мальованому» оформленню (себто живописним «задникам» і кулісам) приходять архітектурно-об'ємні декорації. Маючи на меті «побудувати» декорацію, що, «розсуваючи простір», створювала б на сцені ілюзію безмежності, відомий театральний художник А. Аппія пропонував замінити старі лаштунки-куліси системою колон і східців, а також створити різного роду станки (їхні точні геометричні лінії, на думку цього художника, були б не тільки вигіднішим фоном для постаті виконавця, а й примушували б актора урізноманітнювати свою пластику). Утім, якщо оригінальні ідеї А. Аппія мали переважно локальний вплив на тогочасні театральних художників, то ідеї кубізму одразу задекларували свою універсальність, причому не тільки у сфері оформлення сцени, а й у сфері режисури. Об'ємні, тривимірні декорації створювали вигідніші можливості для побудови мізансцен, як і для «пластичного опрацювання» цих геометричних форм акторами. Отже, узагальнений характер такого оформлення спонукав до створення узагальненого (не побудованого) образу всієї вистави.

Нові «взаємини» декорацій та актора означали й нові суттєві зміни в структурі мистецтв, що, як правило, брали участь у творенні вистави, інакше кажучи, в усій складній системі мистецтв театального комплексу.

Так свою традиційно головну, центральну роль акторське мистецтво почало втрачати. Зауважимо, що ці зміни були характерні для початку ХХ ст., коли режисура активно виборювала своє сценічне лідерство, а це неминуче означало перерозподіл ролей на користь тих театральних мистецтв, котрі ще не так давно вважалися другорядними, «фоновими», як, наприклад, декораційне.

Ідеї пластичного авангарду активно сприймалися європейською режисурою, адже вони, безумовно, утверджували «нетрадиційне» руйнування установлених форм, як і створення нової підпорядкованості «владних структур» у театральному мистецтві. Закономірно, що «чистих» режисерів-постановників у цей період не було: з'являлися митці-«кентаври», які поєднували в своїй особі таланти двох, а то і трьох-чотирьох театральних професій, скажімо, актор-режисер або художник-режисер. Причому, перша з професій не просто акумулювала певний досвід роботи на сцені, а й ставала підмурком, черговою сходинкою, джерелом енергії для оволодіння іншим театральним фахом. Як актори починали свою сценічну діяльність такі згодом відомі режисери, як А. Антуан і К. Станіславський, О. Брам і В. Мейєрхольд, М. Рейнгардт і О. Таїров (а деякі з них і надалі віддавали данину одразу обом цим професіям). Одночасно режисерами й акторами (до того ж нерідко пропонуючи декораторові вже сформований задум оформлення вистави, себто, виконуючи ще й функції театального художника), були М. Кропивницький, М. Садовський та П. Саксаганський.

Утім, якщо вести розмову про класично репрезентативну для історії світового театру постать художника-режисера, то це передусім Г. Крег, хоч він і починав (при тому, вельми успішно) саме як актор. Одна з кардинальних для його теоретичної спадщини і сценічної практики ідея «актора-надмаріонетки» означала не тільки прагнення «позбавити прем'єрства» представника традиційно провідної в системі сценічних мистецтв професії, а й констатацію того, що актор у театрі має бути саме виконавцем – розумним, ініціативним, творчим, але все-таки виконавцем, тією самою мірою підвладним волі режисера, якою фарба – художникові, глина – скульпторові, музикант (з оркестру) – диригентові, а маріонетка – лялькареві. Ця народжена Г. Крегом ідея, що відбивала важливу тогочасну тенденцію виборювання режисурою своєї провідної ролі серед інших сценічних мистецтв, здобула широке визнання завдяки тому, що була затребувана театром, тобто самим процесом розвитку мистецтва Мельпомени, яке, аби реалізувати свій статус «дзеркала епохи», повинно було максимально централізувати зусилля всіх складових театального комплексу під керівництвом представника, ефективність роботи якого визначалася б успіхом цілої вистави.

Таким режисером-«кентавром», який розпочинав свою роботу на сцені як актор (грав у театрі «Руська бесіда», а згодом у київській трупі М. Садовського), а також пробував свої сили в оформленні сцени (відомий його ескіз декорації до вистави «Сонце руїни» В. Пачовського), був Лесь Курбас. Найвизначніша постать українського театру ХХ ст., людина європейської освіти (навчався в університетах Австрії й Польщі), Лесь Курбас убачав «генеалогію» своєї творчості в образотворчому мистецтві: «Якщо і можна говорити про якісь художні впливи, то їх слід віднести до малярства: від Сезанна до

Пікассо»<sup>255</sup>. Прикметно, що на цю ж «генеалогію» (симптоматичну для розвитку режисури початку ХХ ст.) вказували й колеги Леся Курбаса, які разом із ним засновували «Молодий театр»: «Талант Курбаса має певні ознаки проявлення як талант скульптора, який для своїх поривів потребує бездушно-го матеріалу – глину. Він більше скульптор, ніж режисер театру»<sup>256</sup>. Отже, цілком закономірно, що у своїй режисерській діяльності він виступав проти натуралізму в оформленні вистави, не сприймаючи «декорації двох вимірів при тривимірності актора, падуче справжнє жовте листя з обридливих арк лісових, перевантажену подробицями обстановку»<sup>257</sup>.

Розширення репертуарної афіші «Молодого театру» відбувалося за рахунок не тільки світової драматургії (класичної й сучасної), а передусім за рахунок сценічного втілення творів українських авторів. Тому не дивно, що першими п'єсами, «прочитаними» на сцені «Молодого театру», стали твори В. Винниченка, знакові для нової національної драматургії, причому такої, яка вже здобула визнання не лише в Україні, а й за її межами. Прикметно, що для художнього оформлення такої драматургії в її сценічному інваріанті було запрошено М. Бойчука, на той час уже відомого майстра, який у своїй діяльності успішно поєднував традиції української культури з образотворчим авангардизмом.

Першою виставою, оформленою М. Бойчуком у «Молодому театрі» (а це була і перша вистава за стаціонарного існування цього мистецького колективу в приміщенні колишнього «Бергоньє»), стала «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка (прем'єра відбулася 24 вересня 1917 р. в Києві). Постановник спектаклю Леся Курбас практично не втручався в задум художника, покладаючись на його мистецький досвід і авторитет. Тим більше, що коштів на оформлення бракувало (сам М. Бойчук працював, не одержуючи платні), а це призвело до того, що між ескізами, запропонованими художником<sup>258</sup>, і їх сценічним втіленням існувало чимало відмінностей. Тож вистава була оформлена «в сукнах». Це був новий на той час прийом, започаткований ще художницькою практикою Г. Крєга. Його використовували насамперед у постановках символістських п'єс (наприклад, у декораціях В. Єгорова до «Життя людини» Л. Андрєєва у МХАТ) або п'єс, частково позначених естетикою символізму (як-от, «Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Прикметно, що М. Бойчук підкреслено нівелював усі прикмети побуту, як і національної приналежності героїв (оскільки у драматургії В. Винниченка глобалізовано проблеми психології творчої людини). Окрім цього, в оформленні глядач вгадував притаманну т. зв. інтелектуальній драмі (новому на той час напрямку в європейській драматургії, естетика якого також прочитувалася у творчості В. Винниченка) відстороненість «експерименту», який провадився тут же, перед очима глядача, над людськими душами (недарма сіре полотно куліс

<sup>255</sup> Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ НАН України). – Ф. 45–5.

<sup>256</sup> Бондарчук С. Театральні замітки // Мистецтво. – 1919. – № 3. – С. 13, 14.

<sup>257</sup> Літературно-критичний альманах. – К., 1918. – Кн. 1. – С. 67.

<sup>258</sup> Свідчення про ескізи і про те, що на сцені вони були реалізовані далеко не повністю, залишила художник театру М. Симашкевич. – Архів автора.

асоціювалося з мольбертом художника, на якому Доля як митець малює людські характери і створює екстраординарні ситуації). У другій картині продуманим розташуванням меблів (насамперед стільців, серед яких було багато поламаних, що аж різали око своїми дисгармонійними ракурсами) створювалося враження «невдалого експерименту», «зіпсованої моделі», враження «поламаної долі», що вже чатувала на своїх героїв. Основна кольорова гама костюмів (як, до речі, й самого оформлення) була графічна, чорно-біла (своє вбрання актори-виконавці частково добирали з костюмерної «Бергоньє»). Так, Рита – Чорна Пантера – була вбрана в чорне, Сніжинка – у біле, Корній (цю роль виконував сам Лесь Курбас) – у довгу, артистичного крою блузу з чорним бантом; інші персонажі були вдягнені у сіре з доданням чорного чи білого.

Етапною для українського театру стала робота М. Бойчука над оформленням «Йоли» Є. Жулавського (прем'єра – 12 квітня 1918 р.) – третьої вистави, створеної у співробітництві з Лесем Курбасом (декорації до другої – «Молодості» М. Гальбе, прем'єра якої відбулася 15 жовтня 1917 р., – апробували ідею традиційного павільйону). В оформленні «Йоли» художник широко використав принцип стилізації, причому в даному разі особливо далася взяти закоханість М. Бойчука в мистецтво Середньовіччя, зокрема у книжкову мініатюру означеної доби. Це відчувалося насамперед у кольоровому вирішенні як декорацій, так і костюмів, де переважали «чисті» тони – блакитний, червоний і, зрозуміло, білий (для сцен сновидінь героїні, ніби оповитих за допомогою освітлення й використання напівпрозорих завіс легким серпанком), а також чорний – для емоційно контрастних сцен, де торжествувала людська нищість. На відміну від тогочасної практики оформлення вистав на середньовічну тематику (яка користувалася успіхом у глядача), скажімо, широковідомих декорацій І. Білібіна до постановки у Старовинному театрі міраклі «Дійство про Теофіля» Рютбефа, М. Бойчук спирався не на принцип симультанності, а на принцип фрагментарності. Тобто видима предметна частина архітектурно-об'ємних декорацій мала розповісти про інтер'єрне або екстер'єрне ціле: так, верхівка вежі з прямокутними зубцями, освітлена місячним сяйвом, була «знаком» замкової споруди, а легкі, стрімких абрисів вітражі, «занурені» в темряву, створювали переконливе враження собору, де працює головний герой – скульптор Арно.

Оформлення М. Бойчуком «Йоли» Є. Жулавського в «Молодому театрі» знаменувало собою важливий етап у розвитку українського мистецтва сценічного оформлення, через який пройшли мало не всі провідні європейські театральні художники, а саме: створення об'ємної тривимірної архітектурно-живописної декорації, яка повномірно репрезентувала можливості декоративної системи. Водночас саме ця робота М. Бойчука була перехідним етапом до оформлення нового типу (концепційно пов'язаного з роботою режисера-постановника), яке було вже не тільки фоном для акторської гри, а, зображуючи місце дії (середовище життя персонажів), розкривало суть самої сценічної дії.

«Художник в українському театрі з'явився тоді, коли в Молодий театр прийшов Анатоль Петрицький. Він проробив всі ті віхи формальної револю-

ції, що були тоді на часі»<sup>259</sup>, – стверджував Лесь Курбас, навряд чи прагнучи применшити значення діяльності М. Бойчука для українського театру, а, скоріше, лише констатуючи ту незаперечність, що, на відміну від станкових пріоритетів свого вчителя – М. Бойчука, А. Петрицький «левоу частку» своєї творчої енергії віддавав саме сценографії.

Вже зарекомендувавши себе як творець «живописних оргій» у розписах інтер'єрів театрів (малих форм) «Гротеск» і «Будинок інтермедій», А. Петрицький упевнено вирішував і складні художницькі завдання, пов'язані з різноплановістю молодотеатрівського репертуару. Так, оформлення «Вечора етюдів» (перші два – «Осінь» і «Танець життя» – поставив Лесь Курбас; третій – «Тихий вечір» – Г. Юра) запам'яталося глядачам імпресіоністичністю образотворчого вирішення, точним попаданням у тональність поезії Олександра Олеся. Художник ніби «грав в унісон» із режисером, який спонукав акторів засобами пластики, виразного жесту передавати складний ритмічний малюнок віршів, емоційно насажену думку. Оформлення, заперечуючи традиційний павільйон, будувалося за принципом виразно поданого одного або кількох фрагментів, які концентрували увагу глядача, зіставлених із контрастно освітленими кулісами чи «задником»: графічні контури дерев на фоні тривожного неба або засніжене вікно і гра силуетів на його тлі.

Сценографія курбасівської постановки (1918 р.) «Царя Едіпа» Софокла була певною мірою позначена впливом оформлення гастрольної вистави театру М. Рейнгардта, яку 1912 р. А. Петрицький міг бачити у приміщенні Київського цирку: ті самі східці і жертovníк, фронтальні колоні, щоправда, вже з архітравом на першому плані. Втім (у повній відповідності із режисерським задумом), робота художника була аж ніяк не «парафразом» місця дії (середовища життя героїв) гастрольної вистави, а образною квінтесенцією культури Давньої Греції. Інакше кажучи, вона була сценографічним еквівалентом класичних архітектурних пропорцій, у поєднанні з якими (ледь ідеалізованими, як і вдягнений у балетні хітони хор) пафоснішою виглядала трагедія людського духу.

Оформлення «Горя брехунові» Ф. Гільпарцера (1918 р.) – програмна робота А. Петрицького, у якій чи не вперше знайшло своє послідовне втілення творче credo митця, а в його особі – позиції молодого українського сценографії, твореної вже новим поколінням театральних художників. Тож стрижнева ідея оформлення «Горя брехунові» – заперечення принципу життєвої вірогідності як прояв (ще очевиднішої тенденції) спротиву натуралізму. Так, А. Петрицький навмисне «переінакшує» реальні пропорції предметів на сцені: у нього будинок не більший за розмірами, ніж квітка латаття (у свою чергу схожа на традиційний для декорацій української вистави соняшник). Полемізуючи із двовимірністю живописних «задників» (приміром, шматок синього неба тримався на жердині, висунений з-за лаштунків), А. Петрицький разом з тим демонстрував майстерність стилізації, як і сценічно ефектну подачу деталі на сцені. Зокрема, мініатюрний лицарський замок (схожий на всі романтичні замки водночас), ніби перенесений зі старовинної мініатюри, залежно від

<sup>259</sup> Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль». – Х., 1927.



освітлення «ніби то присувається до вас, то відходить у прозору глибину, то робиться масивним, то легким»<sup>260</sup>.

В оформленні молодотеатрівської вистави (створеної за п'єсою Ф. Грільпарцера) буяла театральність – бурхлива, стихійно нестримна, часто на грані епатажу, буфонного трюку; іноді складалося враження, що мистецтво сценографії у повній відповідності із задумом Леся Курбаса перепліталось з акторським. Так, актор міг продемонструвати «сидіння» на дереві, намальованому на полотні, або цілком серйозно «підпилювати» опору виконаного зображення живопису двовимірному мосту (ці ретельно обігрувані виконавцями комедійні ситуації «запрограмував» художник). Таким чином, оформлення А. Петрицького не тільки готувало «ігрові ситуації», а й, виконуючи персонажну функцію, «грало» з акторами-виконавцями, а водночас разом з ними «розігрувало» глядача, пропонуючи аудиторії принципово нові умови образного сприйняття сценічного твору. Прикметно, що принцип оформлення спектаклю «Горе брехунові» був перенесений А. Петрицьким зі стилістики самої драматургії, з гостро відчутного у творчому «почерку» Ф. Грільпарцера імпровізаційного начала. Тож відповідність художницького рішення (як і акторського, а перед тим і режисерського) особливостям драматургічної першооснови стала запорукою успіху молодотеатрівської постановки.

Майстерність А. Петрицького, як і його вміння бути на вістрі тогочасних сценографічних ідей, було належним чином оцінене: у 1919 р. його було призначено головним художником київських театрів. Показовим щодо цього було його оформлення вистави «Затоплений дзвін» за п'єсою Г. Гауптмана. Оскільки її режисер Г. Юра був прихильником традиційної ролі художника у виставі, то у порівнянні з попередньою роботою («Горе брехунові») оформлення «Затопленого дзвона» меншою мірою обігрувалося акторами, хоч його естетична змістовість, емоційна заражальність були очевидними. Так, сцени «на природі» є не просто захоплюючі пейзажі, – це видовище фантастичне, плід творчої уяви головного персонажа, митця за світосприйняттям. «Сцена здавалася дорогоцінним діамантом, який горів у темряві зали, сяяв барвами веселки, міняв надзвичайно ніжні кольори. Царство фантастичних скель, нетутешніх квітів, які зливалися в чудовий гармонійний малюнок і заворожували своєю дивною красою»<sup>261</sup>.

Саме завдяки А. Петрицькому Леся Курбасові вдалося реалізувати (наприклад, у виставі «Різдвяний вертеп», 1919 р.) широковідому ідею Г. Крега щодо актора-маріонетки. Пропонуючи акторам драми відтворити пластику персонажів лялькового театру (розігруючи мізансцени, ніби перенесені з вертепного дійства), Лесь Курбас не міг обійтися без майстерно побудованої А. Петрицьким (на сцені «Молодого театру») двоповерхової, традиційно облямованої фольгою і кольоровим папером «скриньки»-«хоромини», обабіч якої розташовувалися традиційні криласи з лавами для «спудеїв». Прикметно, що постановка «Різдвяного вертепу», розцінена його учнем С. Бондарчуком як відхід від принципів акторського театру, орієнтація на суто зовнішні

<sup>260</sup> Кузьмин Е. Анатолий Петрицкий // Архів Національного художнього музею України. – Од. зб. 27.

<sup>261</sup> С...ич М. «Затоплений дзвін» у Молодому театрі // Нова рада. – 1918. – № 1.

виражальні засоби, була закономірною на творчому шляху Леся Курбаса: «Очевидно, саме у цей час [він] усвідомлює для себе раніше не знані можливості постановочної режисури, її оперування часом і простором, музикою і пластикою, світлом і кольором»<sup>262</sup>.

Прагнення оперувати виражальними засобами, які завжди відносили до мистецтва театральних художників, на початку ХХ ст. було характерним не тільки для українського режисера Леся Курбаса, а й для багатьох інших відомих постановників (драматичних і музичних вистав) означеної доби, як-от Г. Крега, К. Станіславського, В. Мейерхольда, М. Фокіна та ін. У разі, коли режисер занадто захоплювався сценографічними прийомами, розглядаючи їх як основні у постановці, виникала очевидна диспропорція у структурі мистецтва театального комплексу: центром вистави ставало оформлення. Так, захоплення постановницькими прийомами у «Різдваному вертепі» означало передусім акцентацію системи її сценографічних образів. Адже, пропонуючи акторам драматичної сцени наслідувати пластику персонажів лялькового театру, вдягати традиційні для вертепного дійства стилізовані костюми, використовувати характерний для цієї форми театального видовища «грим», себто у створенні малюнка ролі йти від усіх тих візуальних чинників, що завжди були прерогативою художника, режисер, по суті, передовіряв свої функції сценографові.

Непересічне значення для становлення української сценографії мала творча особистість О. Екстер, яка у 1917–1919 рр. мешкала в Києві, повернувшись після років, проведених за кордоном, на землю свого дитинства і юності. Тут вона займалася передусім педагогічною діяльністю (мала приватну майстерню й учнів). У цей же період О. Екстер організовувала артлілі кустарного мистецтва (у приміських селах), вивчаючи проблеми етнографії і народної творчості, а її помешкання на Круглоуніверситетській перетворилося на клуб для київської інтелігенції. Відвідувачі його (в тому числі й колеги-художники, як-от В. Меллер) не приховували свого захоплення сценографічними роботами О. Екстер, зокрема створеними нею в Московському Камерному театрі, позначеними впливом кубізму, як і прагненням репрезентації переваг цієї художньої течії у сценічному просторі. Саме О. Екстер належала до числа тих перших європейських станковистів, котрі зрозуміли, що характерні для кубізму ідеї граничного виявлення об'ємної суті моделі (аж до її геометризації) виявилися особливо плідними з урахуванням специфіки сценічного простору. Тож абстраговані від реальної дійсності (хоча прообрази подекуди все-таки вгадувалися), архітектурно-об'ємні композиції О. Екстер, невід'ємною складовою яких завжди був рельєфний планшет, розширювали просторові можливості сцени, створювали нетрадиційну пластику мистецтва оформлення вистави. Узагальнений же характер такого оформлення вже у свою чергу спонукав до узагальненого (не життєподібного) малюнка ролей акторами, як і до створення узагальненого (не побутового) образу всієї вистави. Так, в етапний для розвитку європейської сценографії виставі Московського Камерного театру «Фаміра Кіфаред» І. Анненського (1917 р.), якою захоплювалася і яку широко обговорювала тогочасна київська еліта, глядач

<sup>262</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – С. 49.

побачив створену О. Екстер нетрадиційну декорацію, об'ємну, тривимірну, умовно-стилізовану. Кожна пластична форма, запропонована художницею, мізансценічно обігрувалася і режисером О. Таїровим (наприклад, на величезні чорні конуси-«кіпариси» піднімалися актори, а на сходах і кубах-«скелях» демонстрували свою екстатичну пластику вакханки), демонструючи театральний інваріант кубізму.

Оскільки сценографія О. Екстер збагачувала мистецтво театральної постановки принципово новими прийомами, то потребу в художникові – «архітекторів сценічного простору» – почали відчувати й інші режисери, зокрема ті, котрі працювали в київських театрах. Так, К. Марджанов, узявшись за постановку «Саломеї» О. Уайльда в Другому держтеатрі УРСР (колишньому театрі «Соловцов»), свідомо орієнтував молодого художника І. Рабиновича наслідувати оформлення О. Екстер до однойменної вистави у Московському Камерному театрі. Прикметно, що «знаком» індивідуальності О. Екстер була позначена й інша марджановська постановка – широковідома «Фуенте Овехуна» Ф. Лопе де Веги (1919 р.), оформлення якої (що належало цьому ж молодому художникові) втілювало знайомі ідеї об'ємної, тривимірної, нестандартної у кольоровому вирішенні декорації з деякими елементами геометричної стилізації.

Очевидний вплив мали ідеї кубізму і на творчість В. Меллера, який після закінчення Київського художнього училища О. Мурашка навчався у Мюнхенській академії мистецтв, а згодом працював у власній майстерні в Парижі. Так, в оформленні вистави (1919 р.), створеної за анонімним французьким фарсом «Адвокат Патлен», як і в сценографії «Весілля Фігаро» Бомарше (1920 р.) в Російському мандрівному театрі (що стаціонарував у Києві), В. Меллер створив об'ємні тривимірні декорації, акцентуючи саме геометричні форми. Прикметно, що ескізи костюмів, розроблені до цих двох вистав, поєднуючи динамізм зі статикою, декоративність із монументальністю, безперечно, асоціювалися з манерою О. Екстер. Утім, кубізмом сам В. Меллер захоплювався ще у «французький» період своєї творчої діяльності, про що свідчать рецензії паризьких газет, що збереглися до нашого часу<sup>263</sup>. Прикметно, що обличчя костюмованих персонажів (на ескізах до двох вищезгаданих вистав) нагадували скоріше маски, в яких підкреслювалася домінантна риса характеру: скажімо, метикуватість – у Патлена, дворянська пиха – у графа Альмавіви тощо. Умовність образної форми не заважала В. Меллерові висловлювати власне ставлення до персонажа, подекуди навіть іронізуючи над останнім. Так, Суддя був схожий на добре вгодованого підсвинка, а вдягнена у блакитно-рожеві строї графиня Розіна асоціювалася з пишно вбраною лялькою. Закріплений ще тільки в ескізі меллерівський задум уже допомагав акторам знайти «ритм» персонажа; зокрема, прикметним був розгонистий крок Патлена в ескізі костюма героя (а «ключем» до зображення зовнішності цього злодійкуватого метра-адвоката, якому вдалося обвести навколо пальця не одного прохача, стали золотаві кучері і погляд ягняти).

<sup>263</sup> Див. детальніше: *Красильникова О.* Початок сценографічної діяльності В. Г. Меллера // *Театральна культура*. – К., 1981.

Характерно, що сценографічні образи В. Меллера, репрезентовані у вищезгаданих виставах, – менш абстрактні, ніж у театральних роботах його сучасників-колег, захоплених ідеями кубізму. На відміну від творчої манери О. Екстер, В. Меллер не стільки диктував режисерові свій стиль (і в цьому, зокрема, знайшла свій вияв особливість професійного почерку художника), скільки у співпраці з режисером Російського мандрівного театру О. Смирновим прагнув віднайти загальний стиль усієї постановки.

Починаючи з квітня 1919 р., коли «Молодий театр» об'єднався з Державним драматичним, центр сценографічних (а водночас і режисерських) пошуків в Україні перемістився у спільноутворений Перший державний драмтеатр УРСР ім. Т. Шевченка. Тут плідно співпрацювали В. Меллер з К. Бережним (над «Мазепою» Ю. Словацького, 1921 р.); цей же художник – з О. Смирновим (над «Весіллям Фігаро» П. Бомарше, новою сценічною версією вистави, яка вже здобула успіх у глядачів Російського пересувного театру).

Однак більшість вистав новоствореного сценічного колективу все-таки оформлював А. Петрицький, якому завжди були притаманні стильова виразність, цілісність пластичного вирішення, яскрава творча індивідуальність. Прикметно, що один з основних мистецьких принципів А. Петрицького – сценічність (уміння узгодити стилістику оформлення зі стилістикою постановки в цілому) – означав ще й уміння побудувати зоровий образ вистави з урахуванням пластики актора. Подібно до своїх колег, театральних художників початку ХХ ст., А. Петрицький утверджував ідею активного ставлення до об'єкту художнього зображення, себто ідею загострення (перебільшення, деформації) форми задля виявлення прихованої суті зображуваного. Окрім цього (так само, як раніше в «Молодому театрі»), працюючи вже в колективі шевченківців, А. Петрицький продовжує максимально використовувати глибину сцени, водночас «збільшуючи» її по вертикалі, тобто освоювати ту її частину, яка раніше цілковито належала «повітрю». Архітектурно-об'ємне, просторово-виразне оформлення А. Петрицького активізувало динаміку сценічної дії, створюючи умови для побудови виразних мізансцен; таким чином, воно значно розширювало і можливості режисури шевченківців.

Вже в першій дії вистави «Північні велетні», створеної за п'єсою Г. Ібсена «Завойовники з Хегельланда» (1921 р.), художник переконливо передає атмосферу місця дії. Однак він пропонує глядачам не вірогідний пейзаж узбережжя Скандинавії, а підкреслено умовний, резонансний стилістичі старовинної легенди, покладеної в основу драматургічного твору. Для виявлення у сценографії трагедійного напруження сценічних колізій А. Петрицький експресивно загострює форми, підкреслює в об'ємах загостреність кутів, а іноді розкладає окремі форми на геометричні площини (наприклад, застосовує мотив сегмента, зображуючи щогли кораблів вікінгів). Декорації у виставі були тривимірними, заповнювали увесь простір не тільки по горизонталі, а й по вертикалі. Виконані в темних, похмурих тонах, вони створювали переконливий сценографічний образ.

Костюми до вистави «Завойовники з Хегельланда» художник втілював як психологічний портрет персонажа: у малюнку постаті, виразному жесті, в аксесуарах (завжди ретельно підібраних – для кожної фігури окремо), навіть у фактурі пропонованих для костюмів матеріалів уміло передавалися і

«фактура» самих характерів. Зокрема, складалося враження, що безстрашні скандинавські воїни були вдягнені в камінь і залізо (це підсилювалося використанням в акварельних ескізах «бронзи» і «срібла»). Підступна Йордіс зображувалася художником із довгими косами-зміями, а в її руках був меч, небезпечний, як зміїне жало.

Досвід, набутий А. Петрицьким у сценографічній інтерпретації кращих п'єс західноєвропейської драматургії, дозволив йому нетрадиційно підійти і до втілення національної драматургії, зокрема тієї, де інтерпретувалися класичні сюжети. Оскільки в драматичних поемах Лесі Українки історична обстановка, в якій розігрувалися колізії, була потрібна поетесі скоріше як умовний фон для порушення певних філософських і моральних проблем, то художник А. Петрицький, звертаючись до сценографічної інтерпретації цієї драматургії, насамперед мав на меті створити умовне, узагальнене оформлення (вже другою чергою спираючись на матеріальну культуру тієї або іншої епохи, прагнучи відобразити місце дії – середовище життя персонажів).

Так, оформлення «Вавилонського полону» (реж. О. Загаров, 1921 р.) розміщувалося на другому (декорації) і третьому (живописний «задник») планах. Перший був максимально вивільнений, адже для жанру драматичної поеми головне не перипетії, а думка, тобто слово, донесене засобами акторської виразності. Горизонтальні контури декорацій передбачали фронтальне komponування більшої частини мізансцен, тож оформлення свідомо брало на себе роль візуального «хору», який емоційно впливав на атмосферу всього спектаклю. Внутрішнє напруження цього драматургічного твору Лесі Українки А. Петрицький передавав передусім через кольорове вирішення оформлення, протиставляючи усій гамі червоних і жовтих тонів призахідного сонця темно-зелене полум'я могутніх дерев і «вуглини» чорних об'ємних плащів героїв. Емоційне напруження вистави шевченківців «Вавилонський полон» репрезентувала і вдало розроблена ритмічна структура декорацій, яка одразу асоціювалася з віршованим розміром драматургічної першооснови: так, чергування контрастних смуг на наметах, поділ високого горизонту по вертикалі (високими кронами дерев) і по горизонталі (смугами хмар) – все це вносило елемент «вибуховості» у зовнішньо-візуальну статичку, прогножуючи протистояння характерів, протиставлення позицій.

За тими самими художніми принципами, покладеними в основу сценографічної інтерпретації «Вавилонського полону», оформлювалися й інші вистави шевченківців за драматичними поемами Лесі Українки, а саме: «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі», «На руїнах», «В катакомбах». В оформленні ж сценічної інтерпретації «Камінного господаря» (1921 р., реж. О. Загаров) А. Петрицький послідовно утверджував ідею контрастного протиставлення кольорів, репрезентованих у декораціях і (окремо) – в костюмах. Так, нетрадиційно барвисті, без натяку на похмурі тони декорації (при загалом традиційно «фоновій» їх репрезентації) протиставлялися костюмам, створеним із щедрим використанням чорного, який передусім і формував силует (очікувано-статичний – у Донни Анни, як туго напружена тятива луку – у Дон Жуана). Концентруючи увагу глядацької аудиторії не на «обстановці» (не на історично-вірогідних інтер'єрах, як і не на живописних екстер'єрах іспанської природи), отже, не на місці дії, а все-таки на акторові-персонажеві, художник у цілковитій відповід-

ності до постановницького задуму наголошував на проблемі моральної відповідальності людини, в тому числі й за створену нею ж «обстановку» – на проблемі особливо актуальній, якщо пригадати, що місцем дії вистави (за п'єсою Лесі Українки) був Київ часів громадянської війни.

Широкий спектр сценографічних ідей, які демонстрували в Першому драмтеатрі УРСР А. Петрицький та В. Меллер, провідні для цього колективу художники, доповнювався ще й варіантом т. зв. «режисерської сценографії». Саме за таким варіантом була оформлена одна з найвизначніших вистав українського театру початку ХХ ст. – «Гайдамаки» за Т. Шевченком (1920 р.). Хоча на афіші цієї вистави було вказане ім'я художника (на прем'єрі у березні – К. Єлеви й В. Лісовського, а вже після поновлення, в червні – А. Петрицького), очевидно, за «концертною» відсутністю декорацій, хореографічного відкритисту сценічної площадки, репрезентованої «в сукнах» (на «нейтральному», сірому, тлі рельєфнішими виглядали мізансцени, виразнішими – костюми персонажів), прочитувався саме продиктований режисером першозадум оформлення цієї інсценізації хрестоматійного твору. Прикметно, що «хор» (група актрис), вдягнений у полотняні сірі (в тон кольору лаштунків) сорочки, підперезані червоними поясами-крайками, подекуди виконував ще й роль «завіси», себто виконавці ставали функціональною складовою сценографії вистави. Використання актора як інструмента оформлення – новий для тогочасного українського театру прийом, застосування якого засвідчило зрілість і високу професійну майстерність національної режисури, здобуту, зокрема, і на шляхах пріоритетного використання виразальних засобів сценографії у формуванні цілісного образу вистави. Реальністю театрального процесу в Україні ставала нова важлива тенденція взаємопроникнення («переплетення») режисерських і сценографічних ідей, інакше кажучи, тенденція співтворчості (або «співпостановництва», за висловом Леся Курбаса) режисера і художника у виставі.

Наприкінці 1910-х рр. ще одним містом (окрім Києва і Харкова), на підмостках якого відбувалося становлення української сценографії, стає Одеса. Тут, у місцевому Камерному театрі, керованому К. Міклашевським, успішно працює молодий художник (родом з Херсонщини) М. Андрієнко-Нечитайло. Закінчивши Санкт-Петербурзьку школу Товариства сприяння мистецтв (директором якої був М. Реріх, один зі «стовпів» «Мира искусств»), М. Андрієнко-Нечитайло у своїх перших сценографічних роботах, як-от оформленні «Електри» Гофманстала, «Близнюків» Плавта та інших, закономірно акцентує ті художні ідеї, які раніше вже апробовувалися «мирискуссниками». Зокрема, працюючи у 1918–1919 рр. над сценографією вистави «Чудо Теофіля» Рютбефа, він свідомо орієнтується на оформлення цього міраклу у Старовинному театрі в Москві, здійснене його вчителем І. Білібінім. Сценографія молодого М. Андрієнка-Нечитайла позначена тими самими чіткістю малюнка й використанням принципів симультанності, характерними для декорацій середньовічного театру, що й у І. Білібіна. Вміння захопити, вразити, «поневолити» публіку – це у прямих традиціях «мирискуссников», тож не дивно, що, працюючи на одеській сцені, молодий послідовник театральньо-декораційної практики митців з об'єднання «Мир искусства» також утверджує атмосферу яскравої святковості, щедро використовуючи (як



«ударний акцент») театральне «золото» і «срібло» в оформленні й костюмах. Прагнення творити декорації «великого стилю» не могло бути реалізованим в умовах соціальних катаклізмів, характерних для рубежу 1910–1920-х рр., а, значить, і матеріальних труднощів театрів України, і молодий М. Андрієнко-Нечитайло опиняється за кордоном, де успішно працює в театрах Бухареста, Праги, Парижа, стаючи представником «діаспорного варіанта» української сценографії.

Час соціальних катаклізмів, революційних перетворень у житті суспільства, коли народні маси самі творять свою історію, – це завжди час театру (в усіх його складових, включаючи, незаперечно, і сценографію) як масового мистецтва, зверненого у своїй творчій активності до найширшої аудиторії. Тож соціальні перетворення 1917–1920-х рр. як на всій території колишньої царської Росії (Лютнева і Жовтнева революції), так і в Україні (зміна урядів різної політичної орієнтації, іноземна інтервенція) не тільки не ослабили, а, навпаки (відповідно до тих закономірностей, що вже виявили себе в історії соціальних революцій), активізували театральні процеси.

Прикметно, що національна ідея, яка згуртовувала українську творчу інтелігенцію (попри широкий спектр її політичних орієнтацій), не завадила останній чітко визначити основну мету своїх зусиль – це інтеграція українського мистецтва не тільки у європейську культуру, а й у світову (на рівні її активних реалій і чинників). Така інтеграція означала насамперед очевидну інтенсифікацію художніх пошуків, у тому числі й у галузі театру, як і виборювання авангардних позицій у професійному мистецтві, зокрема у сфері сценографії.

Політизація театру за усієї неоднозначності цього явища мала і конструктивний вплив на мистецтво Мельпомени, починаючи від участі професійних режисерів, акторів, художників у театралізованих вуличних маніфестаціях (характерних для рубежу 1910–1920-х рр.) і організації ними різного роду масових видовищ на майданах і до використання «викристалізованої» (поза умовами стаціонарних приміщень) образної мови, що стала близькою, «своєю» для наймасовішого глядача, у практиці роботи вже на професійній сцені.

Художник К. Редько залишив цікаві свідчення про роботу групи київських художників, у тому числі театральних, над оформленням однієї з вуличних маніфестацій: «Як центр використано приміщення Академії мистецтв. У творах виступають робітник, селянин, червоноармієць. Над стилізованим конем революції працює Рабічев. Хвостенко малює українські типи на тлі орнаментальних соняшників. Сміливо і театральню фантазує Петрицький. З академічним авторитетом вступають до колективу Кричевський та Нарбут. Як завжди, не вистачило ще одного дня – останнього. Працювали цілу ніч. На ранок місто стало невпізнаним. Поперек вулиць висять різнокольорові знамена. Хрещатик прикрашено групою, керованою Екстер і Меллером»<sup>264</sup>.

Аналогічного типу оформлення створювалося й для інших масових театралізованих дійств – різного роду «революційних судів», інсценізацій історичних подій і т. д., що відбувалися також просто неба на нестаціонарних пло-

<sup>264</sup> Редько К. Зіниці сонця... Автобіографічна повість (рукопис). – ЦДАЛІМ України. – Фонд Редька.

щадках – це, наприклад, «Звільнення праці» 1919 р. у Києві чи «Повстання на панцернику “Потьомкін”» 1920 р. в Одесі.

Перенесення місця дії на вулиці й майдани означало і нові просторові «взаємовідносини» між акторами (аматорами) й середовищем, інакше кажучи, нові завдання пластичної організації цього середовища. Перед авторами «вуличних декорацій» поставали раніше не відомі (за умов роботи у стаціонарних приміщеннях) проблеми, наприклад, архітектурна забудова вулиці чи майдану, де мало «розіграватися» вуличне дійство, або організація рухливого натовпу, зокрема тих його учасників, які не були задіяні у виставах. Отже, поставав увесь комплекс ситуаційних несподіванок суто візуального плану, які неодмінно виникають під час напівстихийного театралізованого видовища. Розв'язання вищезазначених проблем вимагало від художників фахової універсальності, себто володіння майстерністю живописця, графіка, скульптора, дизайнера. Водночас автори «вуличних декорацій» мали продемонструвати певне «сумісництво» театральних професій, зокрема вміння по-режисерськи вправно організувати ефектно декороване театральне дійство. Не випадково з-поміж перших художників, які оформлювали вулиці і площі України під час театралізованих масових дійств, вийшли згодом відомі режисери театру й кіно М. Акімов, Г. Козинцев, І. Шлеп'янов та ін.

Численними були приклади використання професійною сценографією досвіду з оформлення вуличних маніфестацій, як і різного роду театралізованих масових дійств. Так, схожою на плакат, яким «декорувалися» вулиці під час маніфестацій, була завіса, де пролетар міцно стискав руку селянинові, створена О. Хвостенком-Хвостовим (1919 р.) до вистави Київського театру Червоної Армії. У спектаклі «Олівер Кромвель» за А. Луначарським (Другий театр УРСР, 1921 р.) А. Петрицький знайшов виразне художнє рішення важливого символічного епізоду, де «падали корони», застосувавши при цьому алегоричну атрибутику, яку використовували в аналогічних сценах під час масових театралізованих свят.

Ті вистави, у сценографії яких широко застосовували (не однією деталлю чи в одному епізоді) досвід авторів «вуличних декорацій» (або, за тогочасною термінологією, досвід у галузі «наочної агітації»), з'явилися дещо пізніше. Так, оформлення «Містерії-буф» В. Маяковського в Героїчному театрі-студії в Харкові (реж. Г. Авлов, 1921 р.) стало етапним явищем в історії українського мистецтва. Автора сценографії цієї вистави О. Хвостенка-Хвостова, якого захопила суголосна часові атмосфера вселенських катаклізмів у драматургії, не влаштовувала маленька сценічна площадка, тож художник значно розширив її, використовуючи проходи партеру, ложі, балкони ярусів. Центром оформлення став декорований станок, який обрисами нагадував земну півкулю, а планшет сцени і частина партеру дотепно трансформувалися у «ковчег», «пекло», «рай». Куліси і «задник» були прикрашені численними панно із зірками та кометами. І на цьому фантастичному різнобарвному фоні розігравалися складні перипетії боротьби «нечистих» із «чистими». Перші були вдягнені реалістично, а другі нагадували буфонні «соціальні машини», ніби транспоновані з оформлення масових театралізованих свят.

Сценографія харківської вистави відрізнялася від оформлення інших постановок «Містерії-буф» (в тому числі й на Україні) ще й національним коло-

ритом і водночас помітним зв'язком із раритетами допрофесійного народного театру. Так, ідеалізовані костюми героїв «раю», як і шаржоване вбрання персонажів «пекла», були нібито перенесені художником із вертепного дійства. Сама ідея багатоповерхового розташування ігрового майданчика була аналогізована з будовою вертепних «скриньок»-«хоромин», де репрезентувалися сюжети як релігійної, так і світської тематики. Очевидним був і зв'язок оформлення харківської вистави (у Героїчному театрі-студії) з мистецькими традиціями інших епох: «Найновіший геометризм, вжитий Хвостовим, овали і трикутні форми були основою монументального живопису часів середньовіччя»<sup>265</sup>. Ставало зрозумілим, що у цій спробі перенесення досвіду оформлення театралізованих масових свят на професійну сцену нове не перекреслювало традиційного (характерного для джерел українського театру), а існувало поряд із ним, причому входило в оформлення вистав насамперед на атрибутивно-декоративному рівні.

Однією з найбільш прикметних складових вистави «Містерія-буф» у Героїчному театрі-студії була завіса, від якої до нашого часу залишився лише ескіз: ефектне поєднання площин «чистого» кольору (червоного, жовтогогарячого, темно-синього), яке за композицією нагадувало «вибух». Цей ескіз, образно кажучи, міг слугувати ще й епіграфом до стану тогочасного мистецтва, яке, спираючись на традиції національної культури, разом з тим потенціювало в собі величезну енергію творчих пошуків. Цю енергію складали не тільки вибухонебезпечні ідеї соціального перетворення дійсності, а й критична маса нових художніх ідей.

Сценографію музичного театру на рубежі 1910–1920-х рр. репрезентують насамперед оформлення вистав, здійснених у Державній українській музичній драмі (характерно, що до складу чільників цього театру входив і театральний художник А. Петрицький). Оскільки у сфері постановки музичних спектаклів національна режисура ще не виробила міцних традицій, то свої суто постановницькі прийоми вона запозичувала в театрі драматичному, а це створювало умови для перенесення досвіду сценографії драматичних вистав в оформлення опер і балетів. Так, похилий станок (пандус) в «Утоплений» М. Лисенка (1919 р.) – деталь, перенесена А. Петрицьким з практики сценографії драматичних вистав. Запозичено було і сам принцип оформлення – узагальнено-умовний, притаманний спільній роботі цього художника з режисерами, зокрема з Лесем Курбасом на молодотеатрівській сцені. Заперечення А. Петрицьким декоративних традицій, які вже склалися в оформленні опер М. Лисенка (зокрема, в театрі корифеїв), означало разом з тим і творче переосмислення цих традицій. Так, відчувши, що місце дії «Утопленої» має передавати поезію музики і фантастичність лібрето, А. Петрицький майстерно «оповив» біло-рожевим «туманом» квітучий (традиційно затребуваний глядачем) «садок вишневий коло хати», як і не менш майстерно, на повну силу свого живописного таланту відтворив у декораціях красу української місячної ночі.

Якщо у декораторів, які долучалися до оформлення класики (музичної, зокрема) в театральних колективах корифеїв національної сцени оформ-

<sup>265</sup> Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. Вступна стаття та упорядкування Д. Горбачова. – К., 1987. – С. 15.

лення нерідко нагадувало реалістичні пейзажі українських живописців кінця XIX ст., то сценографія А. Петрицького до згаданої вистави «Утопленої» могла б скоріше бути порівняною з імпресіоністичним полотном або навіть з імпресіоністичним «диптихом». Так, біло-рожево-бузкова гама першої дії вистави поступалася місцем зелено-сріблясто-синій гамі третьої дії, де, освітлені місяцем, радше вгадувалися, ніж вимальовувалися дерева, кущі, зарослі очеретом плеса. Тож завдяки стилістично виразному, цілісному у своїй кольоровій динаміці оформленню музична драматургія опери М. Лисенка отримала повноцінний образотворчий еквівалент.

Працюючи над «Утопленою», А. Петрицький вкотре (після оформлення «Різдвяного вертепу» в «Молодому театрі») мав вирішити масштабну проблему сценографічного втілення класики, музичної у тому числі. Аналіз не тільки оформлення «Утопленої» в Державній українській музичній драмі (1919 р.), а й ескізи до так і не здійсненої у цьому театрі постановки «Тараса Бульби» М. Лисенка свідчать, що молодий художник, попри властивий йому потяг до експериментаторства, виявив зрілу стриманість, не дозволивши собі кардинально переінакшити відстояні у національній свідомості і національній культурі форми. Основний шлях, обраний молодим художником, скажімо, у створенні сценічного варіанта народного одягу, – це вивільнення костюма від усього необов'язкового, мішурного (нав'язаного постановочною практикою театральних вистав невисокого ґатунку). Синтезуючи найбільш типові в народному костюмі, А. Петрицький часто звертається до аналогічного досвіду узагальнення, набутого образотворчим мистецтвом (живописом, зокрема). Так, згадані ескізи оформлення до «Тараса Бульби» за манерою виконання нагадують старовинні українські портрети XVII–XVIII ст., причому А. Петрицького захоплює не тільки їх монументальна форма, а й закладена в них (у першу чергу тих, що зображували кращих представників українського козацтва) ідея мужнього, «крицевого» характеру. Тим-то ескіз костюма Тараса Бульби – це водночас і ескіз портрета головного героя з чітко окресленим «зерном ролі». У кольоровому вирішенні (як і схильності до орнаментальності) ескізів до «Тараса Бульби» відчувається особлива стилізація, характерна для українських художників (не тільки театральних), які широко й успішно використовували у своїй практиці мотиви й образи українського бароко.

Вагомий внесок у сценографію музичних вистав (на рубежі 1910–1920-х рр.) в Україні зробив В. Меллер, який здійснив оформлення балетних постановок Броніслави Ніжинської. Йдеться, зокрема, про «Місто» С. Прокоф'єва, «Маски» Ф. Шопена, «Мефісто» Ф. Ліста та ін. Внесок В. Меллера тим суттєвіший, що сценічно не реалізовані ескізи А. Петрицького до «Тараса Бульби» (або творчі задуми О. Хвостенка-Хвостова стосовно оформлення «Гальки» С. Монюшка) були відомі лише вузькому колу фахівців, тоді як вистави студії Б. Ніжинської київський глядач мав змогу бачити регулярно двічі або тричі на місяць.

У своїй творчій діяльності Б. Ніжинська розвивала художні ідеї балетних вистав т. зв. «російських сезонів», або, інакше, дягільської антрепризи в Парижі (вона, як і її брат, відомий танцівник Вацлав Ніжинський, були учасниками багатьох постановок цієї антрепризи). Їй були близькі й декоративні ідеї, втілювані у цих постановках відомими художниками, зокрема «ми-

рискусниками». Тож у питаннях оформлення спектаклів і у власній студії Б. Ніжинська цілком покладалася на В. Меллера, який поділяв її захоплення мистецькими досягненнями «російських сезонів», безпосереднім глядачем яких він був сам.

Закономірно, що, співпрацюючи з Б. Ніжинською, В. Меллер послідовно втілював у життя її реформу танцювального костюма, основні принципи якої були закладені ще у творчій діяльності художників «російських сезонів», зокрема Л. Бакста. Так, у меллерівських ескізах усі фігури артистів балету подавалися в русі, причому настільки виразному, що унаочнювалася «підказка» артистові-виконавцеві щодо пластичного малюнка його хореографічної «партії». Сегмо і колір, і силует усіх костюмів визначалися рухом (а не традиційною статикою), а це суттєво підсилювало «віддачу» декоративного ескізу, який уже сам по собі становив мистецьку цінність як завершена художня робота.

Подібно до того, наскільки це характеризувало сценографічні роботи В. Меллера (на рубежі 1910–1920-х рр.) у драматичному театрі, естетика кубізму знайшла своє втілення і в оформлених ним балетних виставах та хореографічних композиціях. Так, вдалим компонованням геометричних об'ємів в ескізах костюмів і водночас площинним трактуванням форми і локальним кольором художник не тільки досягав враження граничної виразності малюнка, а й іноді нібито пропонував побудову декоративно бездоганної «художньої формули» сценічного руху.

Професіоналізація театральньо-декоративного мистецтва внаслідок стаціонарування провідних українських труп у перші два десятиріччя XX ст. (починаючи з 1907 р.), запрошення професійних художників для постійної роботи над виставами і водночас активне підключення національного мистецтва оформлення сцени до всієї сфери професійного досвіду, виробленого представниками різних європейських шкіл, – ось що було характерним для періоду становлення української сценографії.

Цей перехідний період припав на не менш складний час зміни систем в історії мистецтва оформлення сцени. Прикметно, що українські художники за вельми короткий термін (менше 15-ти років) почали демонструвати «класичне» театральньо-декоративне мистецтво, інакше кажучи, репрезентувати роботи, виконані за законами другої з систем – т. зв. декоративної. Водночас українські художники театру, оволодівши майстерністю першої з систем – ігрової, разом з іншими своїми колегами-сучасниками ініціювали народження третьої, яка, об'єднуючи функції двох попередніх (на додачу до власних функцій, як-от, персональної), увібрала в себе ще й подвійну образну силу цих раніше творених систем.

Період становлення української сценографії припав і на складну добу кардинальних змін у системі мистецтв театального комплексу. Прикметно, що українські художники (за все той же короткий перехідний період) навчилися працювати в руслі єдиного постановницького задуму сценічного твору. Як водночас навчилися й пропонувати мізансценічно вигідне для режисера і зручне для актора-виконавця рішення, а разом з тим спромоглися розробити такий сценічний костюм, який допомагав би артистові (і драматичного, і музичного театрів) відчувати себе «в образі», віднайти відповідний пластичний малюнок ролі.

Тією ж мірою, якою тенденція захоплення ідеями, народженими у сфері інших образотворчих мистецтв, стала провідною для європейської сценографії на рубежі 1910–1920-х рр. художники українського театру (у згаданий період становлення національної сценографії), демонструючи ту саму «позарегіональну» спільність мистецьких ідей, захоплюються кубізмом. Причому закономірно, що українські сценографи нерідко репрезентують глибше й досконаліше розуміння театральної природи цього (насамперед станковізмом народженого) художнього стилю, ніж їхні європейські колеги-сучасники.

Тож не дивно, що за короткий період свого становлення українська сценографія, представлена іменами найкращих своїх митців, а саме: О. Екстер, А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова та інших, вийшла на авангардні рубежі в розвитку європейського мистецтва оформлення сцени. Водночас саме ці художники українського театру, відчуваючи себе не стільки «громадянами мистецького Всесвіту», скільки свідомими громадянами своєї Вітчизни, прагнули піднести національну культуру на світовий рівень. Тож саме їхня діяльність стала наріжним каменем у створенні мистецтва українського Відродження, або, інакше, того явища, яке увійшло в історію як український класичний авангард.

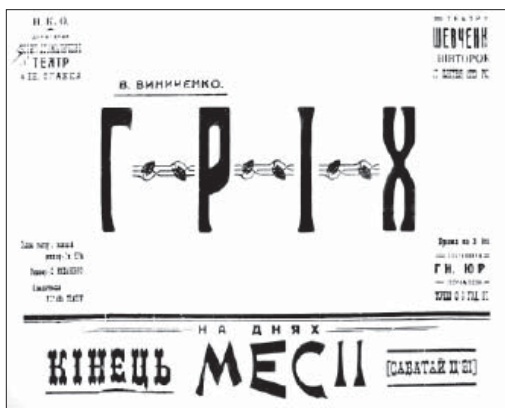




Театральні афіші та видання  
10–20-х рр. XX ст.



Й. Стадник (1918)



Афіша театру ім. І. Франка (1921)



Актриса С. Стаднікова (1922)



Артист І. Замичковський в ролі Івана Мазепи (історична трагедія «Мазепа» Л. Манька та К. Ванченка-Писанецького, 1911)



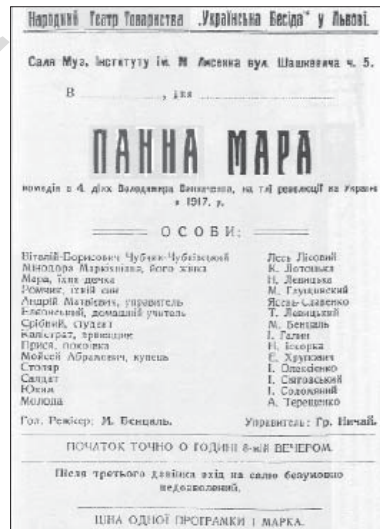
Актор Ф. Левицький у ролі Канупе-ра («Зайдиголова» М. Кропивницького, 1918)



Сцена з вистави «Продана наречена» Б. Сметани. У ролях: І. Рубчак, І. Туркевичівна й А. Гаєк (1924)



Актриса і громадський діяч П.Самійленко в Молодому театрі (1919)



Афіша театру «Українська бесіда» (Львів)



Композитор і театральний діяч, автор музики до багатьох українських п'єс К. Стеценко (1914)

Актриса О. Вірина («Лиме-рівна» П. Мирного, 1911)



Антрепренер, режисер і громадський діяч П. Прохорович (1912)





Актриса Є. Боярська (1910)



Актриса О. Шевченко  
(1918)



Викладачі Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка на чолі з М. Старицькою  
(друга в першому ряду, 1916)



Антрепренер, режисер і громадський діяч  
Д. Гайдамака в ролі Лейби («Жидівка-  
вихрестка» І. Тогобочного, 1920)



Актриса Г. Борисоглібська  
в ролі Марти («Помста» К. Підвисо-  
цького, 1919)



Актор Т. Демчук у ролі старшини  
Лисяка у виставі «Борці за мрії» за  
п'єсою В. Товстоноса (1919)



Актриса М. Гриценко в ролі Оксани  
(«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-  
Артемовського, 1920)





С. Петлюра – політичний і громадський діяч, мистецький і театральний критик (1920)



Л. Курбас в ролі Леона («Горе брехунові» Ф. Грільпарцера. «Молодий театр», 1919)



Сцена з вистави «Цар Едіп» Софокла. «Молодий театр». Художник А. Петрицький (Київ, 1918)



Сцена з вистави «Цар Едіп» Софокла (постановка Г. Юри, Київський театр ім. І. Франка, 1921)



Режисер і актор О.Суходольський  
в ролі Потоцького («Сава Чалий»  
Тобілевича, 1918)



Режисер і актор С. Глазуненко  
в ролі Івана («Дай серцю волю...»  
М. Кропивницького, 1907)



Громадський діяч, театральний критик та історик театру І. Стешенко (1918)



Сцена з вистави «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера («Молодий театр», 1919)



Актриса Г. Затиркевич-Карпинська (1916)



І. Замичковський в ролі Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, 1915)



Афіша Київського драматичного театру ім. І. Франка (1920)



Режисер і громадський діяч О. Загаров (1921)



Актриса і громадський діяч Н. Горленко («Циганка Аза» М. Старицького, 1918)



Актриса В. Чистякова в ролі Чорної Пантери («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, 1918)





Режисер, актор і громадський діяч Г. Юра (1922)



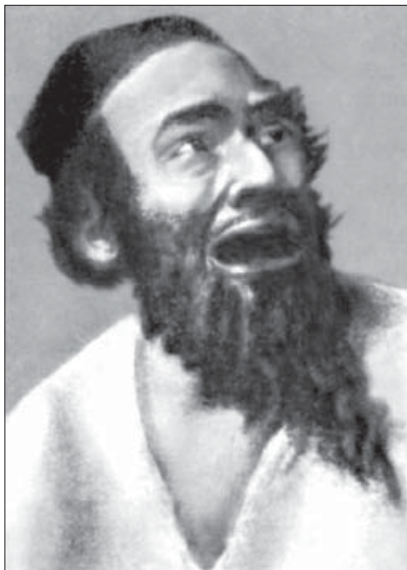
Афіша «Молодого театру» (1917)

Сцена з вистави  
«Молодого театру»  
«Чорна Пантера і  
Білий Медвідь»  
(1917)

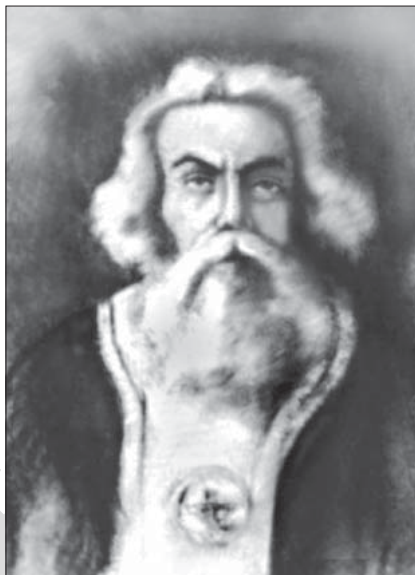


Сцена з вистави  
«Молода кров»  
В. Винниченка.  
Театр М. Садовського (1913)





А. Бучма в ролі Лейби («Гайдамаки», театр ім. Т. Шевченка, 1921)



О. Загаров в ролі Благодичинного («Гайдамаки», 1921)



Сцена з «Гайдамаків» Першого державного драматичного театру ім.Т. Шевченка (1920)



## РОЗДІЛ III

### УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРІОДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (1922–1933)

В історії української культури одним із найпродуктивніших періодів були й дотепер залишаються 1922–1933 рр., що увійшли в історію як українське Відродження. У цей час національна ідея, яка насамперед об'єднувала українську інтелігенцію, незважаючи на широкий спектр політичних орієнтацій, не завадила їй чітко бачити основну мету своїх зусиль: інтегрування національної духовної культури у світову – на рівні активних її реалій і чинників. Таке інтегрування означало перш за все активізацію творчої думки, інтенсифікацію мистецьких пошуків, професійне входження у сферу «чистого мистецтва». Так, Лесь Курбас у цей час закликав бачити в театрі «не кафедру доброчесності, не дзеркало правди, не місце вивчення та популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр». Отже, у руслі втілення не політичних, а передусім мистецьких програм відбувалися найбільш сутнісні явища й українського театрального Відродження 1922–1933 рр. До того ж, очевидна на той час політизація театру мала спочатку вельми диференційований характер, починаючи від участі професійних митців у театралізованих вуличних маніфестаціях й організації різних театралізованих видовищ – до використання сформованої в їхній практиці близької та зрозумілої глядачеві образної мови стаціонарних вистав. Ще більш диференційованою була політизація на рівні ідейно-художнього задуму вистави, яка не тільки відбивала політичні уподобання, але й уособлювала також діагностичну та прогностичну модель нового суспільства, втілюючи реалії суспільного життя з усіма його проблемами.

Політичний театр у Радянській Україні, народжений як естетичне явище в руслі «європеїзації» національного мистецтва, спочатку активно апробував авангардистську полістилістичність як у драматургії, так і у виражальних засобах та прийомах сценічної інтерпретації. Однак поступово він став заручником жорстких соціальних реалій, панівних ідеологічних догм, «сполітизований», естетично zdeформувався (в усякому разі, у багатьох

своїх чинниках-складових). Так, пропагуючи стилістичну інноваційність у своїй «стартовій» позиції, він «резюмував» реалізмом і тільки (у найбільш традиційних його проявах), демонструючи в такий спосіб «регіональність» на короткий термін досягнутої «європейськості» своєї національної театральної культури.

Здеклароване митцями різних художніх напрямів прагнення будувати «нове мистецтво», співзвучне «новій революційній дійсності», призвело до різкого зниження рівня професійності аж до аматорства, що було характерним для постановників-початківців та їхніх новоутворених театральних колективів, які підпали під вплив Пролеткульту. Це ж прагнення, попри всі декларації, спонукало досвідчених митців до очевидного закономірного зв'язку з традиціями «старого мистецтва» – в драматургії, у сценічному мистецтві, – спираючись на які тільки й можна було формувати і втілювати нові мистецькі програми.

Лівацький рух, що заперечував класичну спадщину, проповідував створення «лабораторним шляхом» т. зв. «чистої пролетарської культури». Пролеткульт, що, як відомо, виник у Росії (теоретичне обґрунтування йому дали О. Богданов, В. Плетньов, О. Гастев та ін.), мав широке коло прихильників і в Україні. Серед них – відомі діячі культури В. Блакитний, Г. Михайличенко, В. Коряк, М. Семенко, М. Хвильовий. Підтримуючи загальну аргументацію на користь «пролетарського мистецтва», українські пролеткультівці розійшлися в поглядах зі своїми російськими колегами (які не визнавали за творчістю національної визначеності) лише в принциповому питанні про національну ідентифікацію мистецтва. Так, у часописі «Жовтень» зазначалося: «Ми чуємо себе [...] часткою всесвітньої душі робітничої. [...] Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших. [...] Перекуємо ті скарби [...] в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль...»<sup>1</sup>

Ця ж думка простежується в Декларації Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців (1922): «Пора стати пролетарському мистецтву на нові рейки [...] Розвиток індустріального пролетаріату йде на Україні на кошти селянських резервів [...] Отже, виховувати цей пролетаріат виключно на російській мові – це значить затримувати його культурний розвій, це значить робити з нього “перевертнів-хахлів” з низьким культурним світоглядом. В умовах робітничо-селянської державності, в умовах диктатури пролетаріату ми позбавляємось примусової русифікації, що дає можливість пролетаризованому селянинові зробитись свідомим членом [...] комуністичного суспільства»<sup>2</sup>.

Деклароване багатьма тогочасними літературними, як і мистецькими, маніфестами прагнення «відокремитися від національної культури» можна пояснити тим, що офіційна ідеологія розуміла її як прояв «культури буржуазної». Послідовно обстоюючи інтернаціоналізм (який більшості свідомих діячів українського «красного письменства», а водночас і мистецтва, розуміли як протистояння російському шовінізмові), ті, хто плекали нову культуру в

<sup>1</sup> Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал // Жовтень. – 1922. – С. 1, 2.

<sup>2</sup> Арена. – 1922. – № 1. – С. 3–4.

Україні насамперед утверджували першочерговість національного характеру творчості (і рідну мову як її основу).

«Вузким місцем» у концепції українізації, чільниками якої у 1920-х рр. були В. Блакитний, О. Шумський, а особливо М. Скрипник, був її прагматизм, опертий на широкодекларовану необхідність пролетарського впливу на селянство, як і потребу консолідаційних процесів між міським і сільським населенням України. Прикметно, що духовна вартісність рідної мови, національної культури (принаймні, коли йшлося про офіційні документи) відводилася на другий план. Це полегшило її ліквідацію, коли після постійного балансування між боротьбою з «великоруським шовінізмом» і «українським буржуазним націоналізмом» компартія перейшла до тактики схвалення голодомору проти селянства.

Утім, десятиріччя українізації зробило свою історичну справу: так, змінилася, наприклад, національна структура міського населення (внаслідок допливу з села), робітництва, адміністративних кадрів. «Українізувалися» вузівське навчання, початкова і середня школа; українськими ставала преса – газети, журнали, а водночас і книгодрукування; створювалися нові театральні колективи (драматичні й музичні), в яких вистави грали українською мовою; зростала мережа наукових закладів, орієнтованих на комплексне дослідження проблем України. Отже, з'явився великий соціально-культурний простір для активної художньої діяльності, для мистецьких ініціатив, для формування самоврядувальних структур. Природне бажання літераторів і митців об'єднуватися в цехові організації для творчого спілкування та захисту своїх професійних інтересів впливало на культурну атмосферу та на способи функціонування мистецьких сил. Якщо в перші пореволюційні роки діячі літератури і мистецтва України об'єднувалися переважно довкола окремих часописів, то пізніше почали виникати організаційні осередки, серед яких чи не першою була створена ще 1918 р. у Києві символістська «Біла студія», перейменована 1919 р. в «Музагет». Окрім відомих літераторів (наприклад, П. Тичини), до неї входили й театральні митці: Л. Курбас, М. Терещенко, А. Петрицький.

Український футуризм, що визрівав у надрах символізму, пройшов кілька організаційних етапів: від створеної М. Семенком ще 1919 р. «Ударної групи поетів-футуристів», переструктурованої 1921 р. в науково-мистецьку групу «Комкос» («Комуністичний космос»), а 1922 р. – в «Аспанфут» («Асоціацію панфутуристів»). Футуристи послідовно обстоювали урбанізацію культури, пропагували деструктивізацію реалістичних мистецьких форм, ототожнюючи традиційне в художній сфері з «провінціалізмом» і розгулом «хуторянської анархії»<sup>3</sup>. Серед відомих театральних діячів у лавах футуристів перебував і М. Терещенко, який, що симптоматично, послідовно втілював футуристичні ідеї у виставах очолюваних ним драматичних колективів, зокрема Центросудії, а також театру ім. Г. Михайличенка.

Ініціаторами створення «Плугу» (1922 р.), одного з наймасовіших літературно-мистецьких об'єднань, були насамперед письменники (А. Головка, Г. Епик, П. Панч, П. Усенко та ін.). Прикметно, що «плужани» не тіль-

<sup>3</sup> Нео-Ліф. – 1925. – № 1. – С. 8.

ки розгорнуто декларували свою програму («Революційно-селянські митці, йдучи в ногу з пролетарськими, братимуть матеріал для своєї творчості із побуту часів революції, а також революційну романтику життя і боротьби трудящих мас, переважно селянських...»<sup>4</sup>), а навіть і регламентували художні засоби літературної продукції («Основним завданням “Плуг” ставить собі створити широкі картини [...] із всебічно розробленим сюжетом, головним чином із життя революційного селянства, [...] продукувати твори з епічною і драматичною розробкою матеріалу, причому форма творів має наближатися до простоти й економії художніх засобів»<sup>5</sup>). Творча програма «плужан» повертала право на існування традиційним формам українського письменства, як і повертала українській драматургії право бути традиційно реалістичною, у повній відповідності з усталеними симпатіями масового глядача, вихованого на творах корифеїв української сцени (М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого). Не дивно, що ідеї «плужан» були послідовно втілені і в творчості М. Куліша, насамперед у його т. зв. «селянських п'єсах», як-от: «97», «Комуна в степах» та «Прощай, село!»

Заснована 1923 р. з ініціативи В. Еллана-Блакитного (а також В. Коряка, І. Кулика, В. Сосюри, М. Хвильового та ін.), Спілка пролетарських письменників «Гарт», прагнучи допомагати партії у творенні культури «вселюдської, інтернаціональної й безкласової»<sup>6</sup>, претендувала на роль провідного інтерпретатора партійної лінії в літературному й мистецькому процесі. Справа не тільки в тім, що до лав «гартівських» осередків (наприклад харківського) входили і письменники, і митці, зокрема І. Дніпровський (у Харкові). На відміну від «Плуга», «Гарт» пієтизував все ж таки «інтернаціональну культуру», а не «національну», абсолютизуючи не тільки українську, а й «мову нацменшин». Знову-таки, на відміну від «Плуга», «Гарт» робив ставку не на «професіоналізм» у літературі й мистецтві («письменники-пролетарі зовсім не є здебільшого письменники-професіонали»), а, прагнучи «масовості» у своїх лавах, – на аматорство початківців, що і стало згодом першопричиною самоліквідації цієї організації.

У квітні 1925 р. М. Хвильовий виступив у додатку до газети «Вісті» з публікацією, спрямованою проти примітивізму, «червоної халтури»: закликаючи прагнути високого рівня професіоналізму, рівнятися на європейську культуру. Висунуте в цій статті гасло «Європа чи просвіта?» не тільки справило величезне враження на українську інтелігенцію, художню зокрема, але й стало поштовхом до виникнення творчих дискусій, внаслідок яких почали «розвалюватися» старі літературно-мистецькі об'єднання і утворюватися нові (наприклад, МАРС – Майстерня революційного слова, або «Жовтень», до лав якої входив і режисер М. Терещенко). Після своєї першої статті М. Хвильовий опублікував ще кілька, у тому числі й вельми полемічних (опоненти М. Хвильового закидали йому прагнення до ревізіонізму партійної політики, «олімпійство» тощо), наголошуючи, що задля подолання культурницького епігонства треба орієнтуватися не на Москву, а на «психологічну Європу».

<sup>4</sup> Плуг. – 1924. – № 1. – С. 24.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Гарт. – 1924. – № 1.

Зрозуміло, що дискусія із площини літературно-мистецької перейшла в політичну. Згодом до цієї дискусії підключилися і партійні органи, аж до Політбюро ЦК КП(б)У.

Із культурологічними дискусіями 1925–1927 рр. пов'язане виникнення чи не найцікавішої літературно-мистецької організації 1920-х р., ВАПЛІТЕ – Вільної академії пролетарської літератури. Ініційована М. Хвильовим, ВАПЛІТЕ виникла як осередок професійної творчості, вільної від офіційної підпорядкованості. Тож не дивно, що до її лав увійшли провідні діячі української культури: драматурги М. Куліш, І. Дніпровський, поети М. Бажан, П. Тичина, прозаїки Ю. Смолич, П. Панч та ін. Від часу свого заснування ВАПЛІТЕ (як і одноименний журнал, що видавався впродовж 1926–1927 рр.) зазнавав прискіпливої, а часом і нищівної критики від своїх опонентів з організації «Молодняк» (1926–1932 рр.) яка, хоч і зробила чимало для виявлення літературних талантів (її активними членами були П. Усенко, Л. Первомайський, О. Корнійчук та ін.), але повсякчас відчутно деморалізувала українське письменство. Однак найпослідовнішим і найкатегоричнішим опонентом ВАПЛІТЕ залишався ВУСПП – Всеукраїнська спілка пролетарських письменників, яку очолили І. Кулик, В. Коряк, І. Микитенко та І. Кириленко. Організована на початку 1927 р. як протидія тим, кого партія зараховувала до носіїв «українського буржуазного націоналізму» або репрезентантів «буржуазної естетики» (підозру викликали насамперед ті, хто належав до ВАПЛІТЕ, неокласиків, МАРСУ, «Авангарду»), ВУСПП була аналогією до російського РАПП (що, як відомо, домінував у ВОАПП – Всесоюзному об'єднанні асоціацій пролетарських письменників). Так само, як і РАПП, ВУСПП прагнув контролювати літературно-мистецьке життя України, монополізуючи водночас і літературно-художню критику. Відсутність широти професійного мислення, терпимості й толерантності в питаннях, які стосуються лише сфери художньої творчості, прагнення перебрати на себе роль прямого речника партії, – усе це провіщало наближення нової, глибоко драматичної епохи в культурному житті України.

Уже в другій половині 1920-х рр. стало очевидно, що певний плюралізм у сфері літератури й мистецтва став перешкодою на шляху досягнення партією абсолютного ідеологічного монополізму, тим паче, що будь-які відхилення від компартійних настанов вона розглядала як прояви класових інтересів непманства і «куркульства». Ще більше занепокоєння викликали наслідки українізації. Так, на думку партійних керманців, котрі, декларуючи рівноправність народів і націй в СРСР, так і не відійшли від імперського мислення, – українізація набувала непрогнозованого розмаху. Певний час компартійним органам вдавалося стримати масштабність українізації шляхом боротьби з «українським буржуазним націоналізмом», але дедалі ставало все очевиднішим, що ситуація стає неконтрольованою, що розвиток культурної ситуації в Україні прямує до утвердження суверенізації (спочатку в межах СРСР). Найпослідовніше серед українських діячів культури ідею суверенізації обстоював М. Хвильовий: «Ми під впливом економіки прикладаємо до нашої літератури не слов'янофільську теорію самотності, а теорію комуністичної самотійності [...] Росія ж – самотійна держава? Самотійна. Так і ми самотійні».

Утверджуваний не тільки діями української культури, але й частиною керівництва КП(б)У (зокрема О. Шумським, згодом – М. Скрипником) ідеал соціалістичної України як могутньої європейської держави викликав різкий спротив із «центру». Після відомого листа Й. Сталіна (від 26 квітня 1926 р.) членам Політбюро ЦК КП(б)У про «помилки» комуніста М. Хвильового з'явилися тези «Про підсумки українізації», в яких зазначалося: «Партія стоїть за широке використання [...] українською соціалістичною культурою всіх досягнень світової культури, за цілковитий її розрив з традиціями провінційної обмеженості і рабського наслідування, за створення нових культурних досягнень, гідних творення великої класи». Водночас у «хвильовізмі» пленум убачав «протиставлення української культури культурам інших народів», ще й «політичне суперництво»: «Кинуті в пресі гасла орієнтації на Європу, “геть від Москви” й т. ін. [...] поки що стосуються питань культури й літератури. Такі гасла можуть бути тільки прапором для української дрібної буржуазії, що зростає на ґрунті НЕПу, бо вона розуміє відродження нації як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу, безперечно, розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну – відмежування від фортеці міжнародної революції...»<sup>7</sup>

Задекларувавши на словах визнання своїх ідеологічних помилок, М. Хвильовий і його однодумці насправді лише переструктурували свої сили, об'єднавшись навколо нового видання «Літературний ярмарок», де були надруковані кращі поезії В. Сосюри, прозові твори Ю. Яновського, а також п'єси М. Куліша, інтермедії Остапа Вишні, М. Йогансена та ін. Після припинення роботи «Літературного ярмарку» (1930 р.) М. Хвильовий та його однодумці створили групу «Політфронт» і почали видавати однойменний часопис, що проіснував лише декілька місяців. Прикметно, що позицію М. Хвильового багато в чому поділяли й неокласики, чим неминуче викликали на себе вогонь партійної критики: так, у травневій (1927 р.) постанові Політбюро ЦК КП(б)У наголошувалося: «...антипролетарські течії відбилися в роботі українських буржуазних літераторів типу “неокласиків”, не зустрівши опору й навіть не підтримані деякими попутниками і ВАПЛІТЕ на чолі з Хвильовим та його групою»<sup>8</sup>.

Як пояснити цю запеклість міжгрупової війни, що наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. почала набирати форми тотальної конфронтації? Мабуть, першопричиною такої войовничості, що стала характерною не тільки для літературно-мистецького середовища України (але й, скажімо, Росії), була аналогізація в цьому середовищі методів непримиренної політичної боротьби, як і абсолютизація ідеологічного критерію, коли йшлося про таку делікатну справу, як художня творчість. В умовах гегемонії компартії в усіх сферах суспільного життя чи не кожне літературно-мистецьке угруповання також починало виявляти свої претензії на «гегемонізм». Симптоматично, що нерідко вже й самі компартійні органи «на місцях» послідовно маніпулювали настроями в культурному середовищі, вбачаючи в цьому політичну вигоду. Чималу роль у розпалюванні міжгрупової боротьби на «культурно-

<sup>7</sup> *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). – К., 1928. – С. 300.

<sup>8</sup> Вапліте. – 1927. – № 3. – С. 201.



му фронті», на жаль, відіграла і хвороблива амбіційність тих, хто охоче бундував «барикади» проти своїх справжніх чи уявних опонентів (прикметно, що журнал, який на початку 1920-х рр. видавали в Мистецькому об'єднанні «Березіль», так і називався – «Барикади театру»). Отже, ця амбіційність, у поєднанні зі звичайною людською заздрістю і відсутністю належної внутрішньої культури (інакше кажучи, із «сальєризмом» навіть непересічних творчих особистостей), спонукала до прагнення саме в такий конфронтаційний спосіб, шляхом безпосереднього усунення «творчого конкурента», «перехопити» увагу читацької аудиторії, театрального глядача тощо. Інша справа, що тим, хто належав до керівних органів, не кажучи вже про партійних керівників, забракло політичного досвіду, розуміння особливостей художньої сфери (як, знову-таки, забракло і внутрішньої культури) для точної оцінки реалій, що виникали у творчому середовищі. Тож продовженням воєнничих літературно-мистецьких дискусій ставали політичні репресії, які масово розпочалися 1929 р. арештами у справі т. зв. Спілки визволення України. Болючого удару було завдано по Всеукраїнській академії наук (так, було ув'язнено відомого літературознавця, академіка С. Єфремова), по УАПЦ. Серед репресованих була й відома діячка української культури, письменниця, драматург Л. Старицька-Черняхівська, чий твори широко побутували в репертуарі національних театрів.

Репресивні заходи стосовно українських науковців, митців, літераторів у цей час закінчувалися зазвичай судовими трагіфарсами, широкодебатованими в періодичній пресі. Діставалося всім: як «правим попутникам», так і «лівим» – футуристам, конструктивістам. Але під особливо прицілним вогнем партійних зоїв були колишні ваплітяни й неокласики, які нібито «пропагували ідеї активного націоналізму, навіть імперіалізму»<sup>9</sup>.

Наприкінці 1932 р. і в січні 1933 р. відбулися пленуми ЦК ВКП(б), чий постанови ще більше посилили репресивні заходи стосовно української інтелігенції (так, фактично було розгромлено Всеукраїнську академію наук). У 1934 р. було схоплено і розстріляно багатьох українських письменників: Г. Косинку, Д. Фальківського, О. Влизька, К. Буревія. Жертвами репресій стали режисер Л. Курбас, відомий художник-монументаліст М. Бойчук і вся школа «бойчукістів», драматург М. Куліш, поети Є. Плужник та М. Зеров, прозаїки Б. Антоненко-Давидович, Остап Вишня та ін.

Однак навіть у таких екстремальних умовах тотальних арештів, а нерідко й розстрілів, компартійні органи прагнули пояснити свої дії не інакше, як турботою про майбутнє України. Так, у виступі П. Постишева на пленумі Київського міськкому партії (1935 р.) декларувалося, що «певні групи української інтелігенції були розгромлені тому, що вони свідомо намагалися загальмувати будівництво радянської української культури, чинили найзапекліший опір справі більшовицької українізації». Причому, на думку того-таки П. Постишева, йшлося тільки про «висування українських кадрів інтенсивно в 1934 р. по лінії науки, художньої літератури, кіно, театру, музики, живопису. [...] Коли на цих ділянках сиділи націоналісти, вони, зрозуміло, не давали

<sup>9</sup> Щупак С. Літературний фронт на Україні // Життя й революція. – 1931. – № 5–6. – С. 114.

ходу й всіляко затискували зростання наших радянських українських кадрів. Хіба міг би, приміром, Курбас стерпіти на сцені “Березоля” Корнійчука, Кочергу або Микитенка? Ти йому подай Куліша, Остапа Вишню і їм подібних націоналістів, контрреволюціонерів, яких він міг використати щонайменше як драматургів і щонайбільше як ворогів Радянської України. Тепер, коли ми вигнали й розгромили націоналістів, просунулися вперед і швидко ростуть дійсно радянські кадри на всіх ділянках...»

Декларації компартійних діячів насправді дезорієнтували не тільки масового читача чи глядача, але нерідко і представників української інтелігенції. Тим паче, що замість імен репресованих літераторів на сторінках українських часописів з’являлися нові; а замість репресованих режисерів – у театральні колективи, відомі й новоутворені, – приходили постановники, що брали до репертуару п’єси вже інших, не репресованих драматургів. Зрештою, вичерпних історичних оцінок тих складних і водночас трагічних, драматичних, як і фарсових подій ще не було. Слід зважати й на те, що прагнення компартійних діячів дезорієнтувати українську громадськість було викликане і самодезорієнтацією, інакше кажучи, нерозумінням, якою ж насправді мала бути нова культура, гідна нового суспільства, за яке в революційній боротьбі, на фронтах громадянської війни, було пролите так багато крові. Тобто та культура, яка, і в цьому не було ніяких сумнівів, повинна була стати настільки ж вищою за всю попередню культуру людства, наскільки нове суспільство мало бути досконалішим і справедливішим за всі попередні. У цьому сенсі дезорієнтованими (чи самодезорієнтованими), або, інакше, обманутими (чи сповненими самообману) виявилися чи не всі будівники нового суспільства, а водночас і нової культури; інша справа, в якій мірі (само)обманутими, і в якій мірі винні, обманюючи інших. Це була якщо не трагедія, то драма цілого покоління, яке шикувалося на революційних барикадах, воювало на фронтах громадянської війни, яке спочатку легалізувало, а потім скасувало неп, прагнучи індустріалізувати промисловість і колективізувати сільське господарство, але приходило до реалізації своїх прагнень із традиційним мисленням, зі стереотипами власного досвіду, – отже, із тими стереотипами, які М. Куліш означив як «малахіанство», розвінчуючи в образі провінціального поштаря Стаканчика із суворо критикованої згодом п’єси «Народний Малахій»: героя, котрий, начитавшись творів Маркса, пішов у столицю «проорокувати» про необхідність «реформувати людину» (без чого неможливе створення нового суспільства), а опинився в божевільні.

Закономірно, що й утверджуване компартійними органами, панівною ідеологією гасло «пролетарського мистецтва», повсякчас аналогізоване, синонімізоване із новим мистецтвом, також було певним узагальненням художньої діяльності пролетарських (за походженням і самоідентифікацією) митців. Так, самоназву (а перед тим, зрозуміло, й саме поняття) «політичний театр», що стала характерною для європейської Мельпомени, починаючи із 1920-х рр., часом заміняли назвою «пролетарський театр». Таке означення – «політичне» («пролетарське») мистецтво – почало широко застосовуватися в культурному просторі Європи (знову-таки, починаючи від 1920-х рр.): до артефактів багатьох різновидів художньої творчості. Симптоматично, що, крім ідеалів

антибуржуазності, соціальної справедливості, таке («політичне», «пролетарське») мистецтво обирало для себе ще й певну стилістику, виокремлюючи її із систематики модернізму. В основу цієї стилістики покладалися технократизм, функціональність, а стосовно образотворчих жанрів, як і театру (точніше, художнього оформлення вистав), то, зрозуміло, й конструктивізм.

Не тільки впродовж 1920-х, але й на початку 1930-х рр. політика в галузі культури в СРСР була, як відомо, детермінована глобальністю завдань, претензією на успадкування кращих традицій світової культури, закликком до використання національних джерел творчості; усе це певний час створювало ілюзію масштабного культурного простору і примирювало багатьох митців з відчутною регламентацією їхньої творчості. Однак радянська культура, насамперед художня, – не тільки визначально виникла, як і пізніше розвивалася в регламентаціях політично заангажованого «красного письменства» і не меншою мірою заполітизованого мистецтва. Із перебігом часу (пройшло трохи більше десяти років) на зміну назвам «пролетарська література» або «пролетарське мистецтво» почала утверджуватися нова самоназва – «соціалістичне». Була зроблена спроба сформулювати метод «соціалістичного реалізму», який не був вигадкою, приміром, Максима Горького, а став закономірним етапом на шляху розширення політично заангажованих «кордонів» радянської культури прагненням «лібералізувати», «легалізувати» літературу й мистецтво СРСР в очах світової культурної громадськості, що було вкрай необхідним для завоювання авторитету молодій Країні Рад.

Політика компартійного «центру», а згодом і його республіканських «філій» стосовно української національної культури далеко не завжди була послідовною, – оскільки важливо було не скомпрометувати себе надто категоричним проведенням русифікації, надто відвертим запереченням власних декларацій про «вільний розвиток націй і народів у СРСР». Крім того, у компартії (в тому числі в її «центральных» органах, склад яких, зрозуміло, був багатонаціональним) певний час існували суттєві розбіжності стосовно проведення національно-культурної політики. Навколо цих питань точилася гостра дискусія, пізніше розцінювана як «націонал-ухильництво». Та й опоненти «націонал-ухильництва» не могли собі відверто дозволити «асиміляційну» політику стосовно націй і народів у СРСР, хоча вони послідовно прагнули «приборканню» національної культури, яка переструктуровувала б українське суспільство, проводила б (українською мовою!) деукраїнізацію, духовну самоліквідацію великої нації. Закономірно, що весь свій талант ті, кому даровано було володіти образною мовою мистецтва і літератури насамперед спрямовували на висвітлення проблем українського суспільства, на розвінчування кон'юнктури компартійних керманів. Так, проблеми, пов'язані з українізацією, були послідовно репрезентовані в популярній комедії «Мина Мазайло» М. Куліша, в якій драматург персоніфікував російський шовінізм в образі тьоті Моті з Курська, котра (щораз осміяна театральною аудиторією) декларувала, що «лучше быть изнасилованной, чем украинизированной». Саме з п'єс М. Куліша, як, наприклад, «97», ставало зрозумілим, що в «соціалізованому», «околгосплываному» українському селі існує не тільки антагонізм куркуль–незаможник, а набагато вагоміші проблеми – голодомор, буквально винищення українських селян

(цих першоносіїв батьківської мови і традиційної культури), а водночас і самої нації, що так само, як і за часів царату, чинила опір «русифікації». Саме в п'єсах М. Куліша найпоследовніше було репрезентовано всі труднощі й протиріччя соціально-політичної ситуації в Україні в пореволюційну добу, коли український інтелігент, тим паче, той, хто ще вчора ідентифікував себе із шевченківським пастушком («мені тринадцятий минуло – я пас ягнята за селом»), за нової доби відчув себе розгубленим, як недосвідчений Ілько Юга з «Патетичної сонати», неспроможний розібратися ні зі своїми політичними пріоритетами, ні зі своїми особистими почуттями. Прикметно, що в «портреті» Ілька Юги можна легко впізнати риси самого драматурга, котрий так само, як інші представники художньої інтелігенції його покоління, спочатку щиро повірив революційним ідеалам, як і їхнім провідникам-керманічам, відстоюючи ці ідеали спочатку «багнетом», а потім «пером», а згодом, під час репресій, так само щиро в них розчарувався, зрікаючись своїх колишніх переконань. Так, М. Куліш у своїх листах сповідався: «Сам я схарактеризував (щиро й чесно) своє 15-річне перебування в партії так: 8 років з партією, 7 – проти лінії партії в нацпитанні»<sup>10</sup>. Утім, хоча масово репресованими були не тільки представники української інтелігенції, але й їхні твори, все ж, на відміну від розстріляних літераторів, режисерів, художників, їхня художня спадщина здебільшого збереглася, отримавши «друге народження». Ніякі політичні лихоліття не можуть убити націю, а, отже, і її культуру; історія українського «красного письменства», як і мистецтва, у тому числі й театрального, у 1920–1930-х рр. вкотре це засвідчує.

**III.1. Плеяда українських драматургів 1920-х рр.** Микола Куліш, Спиридон Черкасенко, Яків Мамонтов, Іван Кочерга, Іван Дніпровський, Кость Буревій, Іван Микитенко – це далеко не повний перелік тих нових імен, які ввійшли в українську драматургію в епоху українського «Відродження», своїм непересічним талантом забезпечуючи першу назву 1922–1933 рр. – Відродження, як і, на жаль, своєю власною долею підтверджуючи другу назву цього періоду – «розстріляне Відродження». Прийшовши в українську драматургію з фронтів громадянської війни, маючи за плечима нерідко лише досвід газетярської справи, драматурги прийдешньої доби одразу репрезентували себе справжніми професіоналами, а в кращих своїх п'єсах були гідними спадкоємцями національної класики – М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, як і представників «нової драми», починаючи від Лесі Українки. Очевидно, що у творчій діяльності представників українського Відродження безперечним є «коріння» багатьох літературно-мистецьких течій і напрямів кінця XIX – початку XX ст., причому не тільки традиційного європейського реалізму (який так буйно розквітнув в українській класиці), а й натуралізму (з елементами гіперреалізму, якщо використовувати сучасну термінологію), новонароджених неоромантизму (тенденції якого були особливо характерні завдяки «романтичним» традиціям українського фольклору й Шевченкової поезії) і символізму (того самого, що «стає на межі», є «перехідною стадією» двох

<sup>10</sup> Куліш М. Твори: у 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 565.

протилежних напрямів: натуралізму й експресіонізму<sup>11</sup>). Однак не буде перебільшенням сказати, що «підключення» до «коріння» йшло скоріше опосередковано: через свідоме (чи неусвідомлене) наслідування полістистіки п'єс на той час вже широкорепертуарного (і не тільки в Україні) В. Винниченка. Прикметно, що молодим українським драматургам імпонувала вже сама особистість людини, що успішно поєднувала літературно-мистецьку діяльність із суспільно-політичною, віддаючи другій, можливо, чи не найбільше своїх душевних сил. Утім, громадсько-політична діяльність, хоч би як вона впливала на літературно-мистецьку, виходила з тих самих позицій В. Винниченка, котрий написав не тільки п'єсу «Між двох сил», а й філософсько-публіцистичну працю «Відродження нації». Колись Р. Роллан пророко занотував, що кожна нація, як і окрема людина, має в житті одну-єдину тему, яка є «центром її існування»: якщо вона її відкине, то відкине принцип власної життєвості, переданий їй віками, і тоді вона, ця нація, «умирає».

«Найбільшим лихом, – писав В. Винниченко, – в усій трагічній історії української нації було й є її прекрасна територія, родюча земля [...], м'який, теплий, здоровий клімат. І це було найбільшим стимулом того жагучого прагнення [...] до перероблення переяславського трактату на своє розуміння і хотіння [...] Всякий, хоч трошки свідомий, хоч трошки чулий на біль і страждання українців був за тих часів запеклим мрійником, фантастом, жагучим творцем таких намірених комбінацій, які кінець-кінцем увільняли нас з тюрми...»

Тож «ідейність» письменницького доробку В. Винниченка, зокрема його п'єс, які продовжували з'являтися на світ і в 1920-х рр., «запрограмовувала» і творчість драматургів молодшого покоління, які наслідували принципи свого кумира як у літературі, так і в суспільному житті, включаючи прагнення соціальної «переструктуризації» дійсності.

Дослідники творчості В. Винниченка давно помітили, що «за багатьма ознаками драми В. Винниченка видаються ближчими не так до української класичної традиції, як до західноєвропейської» (Г. Гауптмана та А. Стріндберга передусім)<sup>12</sup>; до цитованого треба додати, що ці драми не менше наближені й до такого відомого літературно-мистецького явища, як «інтелектуальна драма»<sup>13</sup>. Народжена у Франції (провісником цього художнього напрямку прийнято вважати Ж. Ануя), вона не є прерогативою суто галльської культури; вже її природні джерела, а не тільки постфактумний «ареал впливу», розсіяні по всій Європі. Про це якраз і свідчить творчість В. Винниченка. Очевидно, що вже «нова драма» (де «питання про людину, яка бореться тільки «за місце під сонцем», відійшло на другий план, і на черзі постала проблема особистості, відповідальної за власну долю і долю тих,

<sup>11</sup> Експресіонізм та експресіоністи. – К., 1929. – С. 12.

<sup>12</sup> Мороз Л. «Сто рівноцінних прав». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – С. 6.

<sup>13</sup> Див. детальніше: Красильникова О. Л. З. Мороз. Сто рівноцінних прав: парадокси драматургії В. Винниченка // ЗНТШ. – Т. ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 1999. – С. 643–649.

хто її оточує»<sup>14</sup>) була «вагітною» «інтелектуальною драмою»: бо «спільним кровообігом» для «материнського», як і для організму ще «ненародженої дитини», була драма ідей, а основними її персонажами – люди ідеї. То чи не закономірно, що людиною ідеї насамперед і був сам В. Винниченко, котрий у центр сюжетної побудови, системи персонажів «домішував» цю саму суспільно важливу ідею; причому нерідко й сам драматург провадив певний «лабораторний експеримент» (характерний термін, коли йдеться про «інтелектуальну драму»), пропонуючи протиприродні умови й цілком реальні характери (або навпаки, ймовірні «умови» і «аномальні» характери), щоби цю ідею виявити й дослідити. Йдеться не про наближеність творчості В. Винниченка до «інтелектуальної драми» (хоча цього драматурга довгий час традиційно відносили тільки до репрезентантів «нової драми»), а про те, що деякі з його п'єс можуть бути прямо зараховані до спадщини «інтелектуалістів» (наприклад, «Чорна Пантера і Білий Медвідь», де не тільки Корній «експериментує» з материнськими почуттями дружини, а Рита – з його уявленнями про подружню вірність, а й сам автор – із традиційними батьківськими почуттями і традиційною відданістю мистецтву, покладаючи їх на різні «шальки терезів»). До того ж, якщо пригадати час написання «Чорної Пантери і Білого Медведя» (1911 р.), однієї з ранніх п'єс В. Винниченка, коли про т. зв. драматургів-«інтелектуалістів» ще не могло бути й мови, то автора можна безспідставно вважати одним із предтеч «інтелектуальної драми». Що стосується інших п'єс В. Винниченка, то вони так само можуть бути зараховані до цього художнього напрямку, як і перші твори Ж. Ануя – т. зв. «чорні п'єси» («Горностай», «Дикунка» та ін.), в яких «експеримент» щодо певної ідеї поєднується зі змалюванням «пошлости життя» (цей термін належить А. Чехову, типовому представникові «нової драми», котрий одного разу висловився стосовно творчості іншого типового представника цього ж напрямку, Г. Ібсена, що їй, себто ібсенівській творчості, якщо чогось і бракує, то хіба що «пошлости життя», інакше – конкретики життя з її ірраціональністю й алогічністю). У кожному разі, у драматургії В. Винниченка, як і в більшості «чорних п'єс» Ж. Ануя, провідну роль грає кохання; однак закохані діють так, ніби це почуття для них другорядне, ніби не воно є метою, а щось інше, важливіше: найчастіше – власне «я» ображеного у своїх амбіціях індивідуума.

Утім, не дивно, що лише «Чорну Пантеру і Білого Медведя» можна повномірно зарахувати до «інтелектуальної драми», оскільки в цій п'єсі «експеримент» провадився із прерогативами духовності (кохання, мистецтво), отже, із «чистими сферами»; інший «матеріал» диктував письменникові й інший спосіб викладу. Симптоматично, що й раритетні для «інтелектуальної драми» ануївські «Антигона» і «Жайвір» створювалися на міфологічному матеріалі (перша) або на історичному (друга) – на матеріалі, який можна було мистецьки перетворити, «очистивши» від непотрібної побутової конкретики.

Однак «пошлость життя» присутня в інших драматичних творах В. Винниченка, обернутих до впізнаваних реалій тогочасного буття, як і легко впізнаваних характерів. Так, «програми» для революційного часу ідеї соціальної

<sup>14</sup> Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986. – С. 168.



перебудови світу (і «соціалістичного інструментарію», використовуваного для цього зокрема) драматург перевіряв (як це перевіряє саме життя) на пересічній «маленькій» людині. І виявилось, – а Винниченко-драматург завжди брав гору над Винниченком-політиком, коли йшлося про художню інтерпретацію певної абстрактної, у тому числі й соціальної, ідеї, – що мав рацію Д. Мережковський, котрий писав: «Сила і слабкість соціалізму в тому, що [...] він вміщує в собі дух вічної середини, міщанства, неминучий метафізичний наслідок позитивізму як релігії, на якій він і сам, соціалізм, побудований»<sup>15</sup>. Адресована «масам» ідея соціалізму могла бути сприйнята ними не на рівні філософських абстракцій, а на рівні самої «маси», на рівні «посередньості» (і тому неточно, а подекуди навіть і «навиворіт»). Словами одного зі своїх персонажів Грицька В. Винниченко формулює цю думку ще точніше: «Це нещасна доля усіх великих ідей, що попадають до маленьких людей. Спершу ці маленькі люди жахаються їй, ненавидять, бояться, соромляться дивитись на її блискучу наготу. Далі вони насмілюються. Потім набирають одваги і хапають її. От тоді настає каюк їй. Вони тягнуть її на базар, одягають її кожний в своє лахміття й так завішають її своїми брудними латками, що творець її, певне, не пізнав би...»

Отже, справжня соціальна перебудова світу на засадах справедливості неможлива без «перебудови» самих «мас», які мають бути залучені до «будівельної» роботи, неможлива без «перебудови» цієї «маленької» людини. Як тут вкотре не пригадати Кулішевого Малахія Стаканчика, який вже не напередодні (як винниченківські герої), а в підсумку соціальних зрушень, дійшов тієї самої думки. Спадкоємність творчості В. Винниченка – М. Куліша безперечна, як (що не дивно) і ставлення до їхньої драматургії соціалістів, як і комуністів, коли вони прийшли до влади. Симптоматично, що Максим Горький, захоплений (як свого часу і В. Винниченко) ідеями соціалізму, боротьби пролетаріату за своє соціальне визволення (автор повісті «Мати»), із властивою йому як письменникові і людині прозорливістю свого часу примітив цю підсумкову «ворожість» образів героїв-революціонерів в інтерпретаціях українського драматурга. Так, у своєму листі з острова Капрі від 17 квітня 1909 р. він дорікав В. Винниченкові: «Революціонери ваші – не соціалісти, чи помітно Вам це?[...] Кращий з них, себто, найбільш вдалий, як-от Маркович, мислить більш, як дивно [...] як типовий представник ідеї «базару» ... і підкреслений Вами з певною ворожістю, мені незрозумілою»<sup>16</sup>.

Тут ідеться про одного з головних персонажів п'єси «Базар», колізії якої були широковідомі навіть у час замовчування творчості В. Винниченка: молодша дівчина Маруся нівежить свою рідкісну вроду, оскільки, як вона вважає, робітники мають зосереджуватися на її агітаційному слові, не відволікаючись на думки про можливість особистого щастя. Дратувала протиприродна ситуація, «дисгармонія» (до речі, це назва однієї з п'єс В. Винниченка), якщо вимірювати її в «координатах», узвичаєних в літературі класичного XIX ст., як, до речі, і в «новій драмі» рубежу XIX–XX ст. Утім, «ключик» до алогічного «Базару», нової гармонії «дисгармонійного» лежав не лише в царині інтелектуальної

<sup>15</sup> Мережковский Д. Грядущий Хам. // Мережковский Д. Больная Россия. Избранное. – Ленинград, 1991. – С. 20.

<sup>16</sup> Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 54.

драми». Протиприродні сюжетні колізії – цей той, автором зметикований експеримент, завдяки якому стає очевидним фанатизм у наслідуванні будь-якої ідеї, у тому числі соціалістичної. Парадоксальність полягає в тому, що цей експеримент над читачами і глядачами, які не зрозуміли п'єси, поставила сама Історія: коли вже не зарозуміле дівчисько, а велетенська країна, нація (і не одна!) понівечила свою «красу»-культуру, свій «цвіт»-інтелігенцію задля фанатичної вірності ідеї, що виявилася багато в чому утопічною.

У тому, що колізії «Базару» В. Винниченко вважав принциповими для всієї своєї творчості, переконує ще одна його п'єса «Дочка жандарма», де юна й чиста революціонерка Оля радіє з того, що загине, бо спроба порятувати її може зашкодити «справі». «Це один із парадоксів, яким завжди пильно цікавився В. Винниченко: якщо в боротьбі за світле майбуття мусить зникнути особистість разом із найсвітлішим, що у ній є, то яким може стати майбуття і чи є сенс у такій боротьбі?»<sup>17</sup>

Ті самі проблеми, які хвилювали його сучасників, знайшли відображення і в творчості драматурга; інша справа, що це насамперед т. зв. «вічні проблеми», інтерпретовані завжди оригінально. Прикметно, що навіть у цій винниченківській «оригінальності» простежується продиктована часом закономірність. Саме таким (характерним для європейської культури кінця XIX – початку XX ст.) є філософський підхід до релігії, до її місця в житті людини. Теїзм Винниченкових творів передусім «зав'язаний» на етичних проблемах – принаймні саме із цих позицій вершиться суд автора, а затим і читачів або театральних глядачів, над «гріхом», «законом» (назви п'єс драматурга). До того ж, і це очевидно, В. Винниченко спирається на традиції осмислення, як і художнього «опрацювання» цих та аналогічних проблем, які вже склалися в національній культурі. Пригадаймо, як починається п'єса «Гріх»: з'ясовується, що головна героїня прикурила від лампадки, що вважалося несумісним із церковними настановами. За аналогією з «Вієм» (близькість творчості В. Винниченка і М. Гоголя помітив ще Д. Овсянико-Куликовський<sup>18</sup>) померла панночка-відьма прокидається тоді, коли спершу під час відспівування герой лише подумав, а чи не понохати йому тютюну, а другого разу – дістав «ріжок» із таким, що вважалося «гріховним» (для нюхання у храмі), зіллям.

У п'єсі «Закон» (1923 р.) «експеримент» над людськими почуттями проводиться в акцентовано «лабораторних» умовах, у «заштореному» середовищі, позбавленому відчутного соціального тла. Героїню п'єси хвилюють тільки сімейні проблеми: прагнучи мати дитину, але не в змозі народити, вона хоче, за відомим старозаповітним виразом, мати дитину «в коліна» – хоче всиновити маля, яку народить від її чоловіка інша жінка, обрана нею, «законною» дружиною, але яка водночас нижча за героїню своїм соціальним статусом, освіченістю, рівнем культури. Але природний закон бере гору над подекуди фіксованими, у тому числі й біблійною історією, прецедентами. Рідна мати

<sup>17</sup> Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». – С. 67.

<sup>18</sup> В. Винниченко (як і М. Гоголь) дає «не широку і різнобічну картину життя, а зумисний підбір певних рис, завдяки якому досліджуваний художником бік життя виступає так яскраво, так виразно, що його сенс, його роль стають зрозумілі всім» (Овсянико-Куликовский Д. Собр. соч. – СПб., 1914. – Т. 1. – С. 41).

(якій бракує освіти і культури) не згодна віддавати свою дитину «мачусі», тож чоловік героїні, уперше відчувши радість батьківства, йде в нову сім'ю; а в своєму упаданні за ілюзорною ідеєю, послідовну реалізацію якої сама спровокувала, героїня залишається сам-на-сам з ілюзорністю. Отже, В. Винниченко в п'єсі «Закон» суттєво розширює традиційний для України жанр мелодрами натомість створюючи новий: умовно-побутову мелодраму – з культом ідеї, яка деформує свідомість людини. Такі ідеї – вкрай небезпечні для самого життя, як і передусім деякі революційні ідеї (а саме так прочитується драматургічна концепція!), що виявили свою небезпечність уже через короткий час після їхньої соціальної реалізації.

Спадкоємність творчих здобутків драматургії В. Винниченка простежується у творчості його молодшого колеги – Я. Мамонтова: котрий починає пісетним ставленням до українського модерну, до творчості Лесі Українки, а також до символізму Олександра Олеся. Наприклад, герой п'єси Я. Мамонтова «Безодня», яка викликає безпосередні асоціації з тематикою і навіть драматичними колізіями «Чорної Пантери і Білого Медведя», – актор. Він живе задля мистецтва за логікою людини мистецтва, родина існує для нього як другорядність. Однак мистецтво (саме тому, що герой зробив з нього кумира) як Великий Молох (до речі, назва однієї з ранніх п'єс В. Винниченка), вимагає щоденних жертв. Ще одна п'єса Я. Мамонтова – також асоціюється з «Великим Молохом» – це «Веселий Хам». Прикметно, що його герой, що йде на подвиг в ім'я революції і гине, зневірившись у революційній ідеї, уособлює риси того покоління, яке пройшло шлях від першої російської революції до жовтневого перевороту; а згодом (у тій самій жорстокій історичній неминучості) – і до кривавого протистояння громадянської війни, у підсумку братовбивчої війни розчарувавшись у «прометеїзмі», як і в жертвності подвигу в ім'я ідей, яким забракло життєздатності.

Тема ідейного фанатизму, близька драматургії В. Винниченка, послідовно розроблялася його численними літературними спадкоємцями. Так, ця тема, хоча й прихована за натуралістичними подробицями, є головною для «97», розкриваючи одну з чільних передумов виникнення голодомору в Україні на початку 1930-х рр., передумову, тривалий час не окреслювану ні літературними, ні театральними критиками. У своїх листах, відомих фаховим дослідниками ще в 1930-х рр., сам драматург неодноразово наголошував, що він прагнув змусити глядача зрозуміти, що голод і революція – страшні явища, і не лише на театральній сцені. Мусій Копистка, головний герой «97», – це тільки на перший погляд традиційний для національної класичної драматургії образ метикуватого сільського дядька, який обраний «порядкувати» на селі (на кшталт Виборного з «Наталки Полтавки»). Це художнє втілення нового типу героя, який із революційним стоїцизмом готовий загинути заради ідеї, але, водночас (як батько, традиційний захисник і годувальник сім'ї) неспроможний врятувати від голодної смерті своїх рідних і близьких, як не спроможний попередити і масового вимирання своїх односельчан.

Не менш приховано – за машкарою молодечого (чи навіть підліткового) максималізму – вищезначена тема звучить і в інших п'єсах М. Куліша. Так, у «Патетичній сонаті» головний герой стріляє у свою мрію, у свою

любов, щоб виправдати мимовільну зраду (в одному з варіантів фіналу Ілько стріляє в Марину, що виявилася членом підпільної організації). Ще зовсім юна Маклена Граса (героїня однойменної п'єси) також стріляє в маклера Зброжека, але не для того, щоб заробити в такий спосіб на хліб насущний, а передусім заради ідеї. Трагедією божевілля закінчується й ідейний максималізм провінціала Стаканчика, героя вже згадуваного «Надного Малахія».

Тема ідейного фанатизму, актуалізована в літературному доробку В. Винниченка, починаючи з 1920-х рр., резонує і в творчості драматургів Західної України, зокрема в п'єсах Ярослава Галана «Дон-Кіхот із Еттенгайму» (1925–1927 рр.), «Вантаж» (1927–1928 рр.), «Вероніка» (1928–1929 рр.), «99 %» (1930 р.), «Човен хитається» (1930 р.) та ін. – п'єсах стилістично різнопланових, позначених то впливом символізму, то експресіонізму, які, однак, за їхньою концептуальністю слід віднести до політичного театру. Так, героїня п'єси «Вантаж» прагне врятувати від героїчної загибелі свого коханого (романтичного, як і сама героїня), який заради ідеї поривається зректися можливості сімейного щастя, щоб покласти своє життя за незалежність повсталих китайців. П'єса «Вантаж» не висміює революційний героїзм; вона скоріше формує дуалістичне ставлення до одного з його характерних проявів, а саме – до «інтернаціонального обов'язку», вкотре наголошуючи на незаперечній істині про цінність людського життя.

Так само, як і п'єсам В. Винниченка, драмам Ярослава Галана, наприклад, «Вероніці», притаманна не життєва достовірність характерів головної героїні та її чоловіка-капітана, або сюжетних перипетій (дія відбувається під час війни 1914 р.), а властива передусім естетика «інтелектуальної драми», певна алогічна «експериментальність», яка допомагає драматургові вияснити концептуальне для явища політичного театру протистояння між почуттям і фанатичним розумінням обов'язку.

Прикметним є жанрове розмаїття української драматургії 1920-х – початку 1930-х рр. Причому пріоритети у формуванні свого репертуару більшість драматичних театрів віддавали не трагедії, не драмі і не комедії – не традиційним моножанрам, а тим творам, у яких, у повній відповідності з дисгармонійним у житті, поєднувалося трагедійне й іронічне<sup>19</sup>. Саме цього часу стосуються роздуми про трагікомедію Л. Курбаса та Я. Мамонтова, як і полеміка між ними. До цього часу віднесений і успіх створеної за мотивами оповідання О. Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки» – п'єси «Республіки на колесах», у якій Я. Мамонтов талановито розвінчав маріонетковість Бузанівської республіки і подібних їй самодіяльних «бузанівок», як і загальну карнавалізацію самого життя за тих реалій, коли старі форми врядування деградували, а нові ще тільки починали своє становлення.

Елементи трагікомедії легко прочитуються в багатьох тогочасних п'єсах, тож варто вести розмову про поліжанровість української драматургії 1920–1930 рр. Естетика трагікомічного простежується насамперед у вже згадуваних поліжанрових п'єсах М. Куліша: «Патетична соната» (із пам'ятною ситуаці-

<sup>19</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970. – С. 225.

єю безглуздої смерті Ступай-Степаненка від випадкової кулі) або «Маклена Граса» (в якій один із персонажів, маклер Зброжек, сам собі наймає вбивцю), не кажучи вже про улюблені глядачами «Мину Мазайла» або «Отак загинув Гуска». Трагікомічні ситуації легко впізнавані також і в творах інших драматургів, як наприклад, у п'єсі «Марко у пеклі» І. Кочерги (1928 р.), хоча пріоритетним жанровим визначенням саме для цього твору є фантастична п'єса. Прикметно, що постановці «Марка у пеклі» на сцені Харківського Червонозаводського театру передувала полеміка між І. Кочергою і головним режисером В. Васильком – полеміка, присвячена саме жанровому визначенню п'єси. Так, І. Кочерга, протестуючи проти звуженого, однопланово-комедійного розуміння «Марка у пеклі», обстоював думку про те, що фантазмагорія, що з'являється в драматичному творі, починає визначати її загалом, починає «набувати усіх особливостей феєрії – того, що у німців зветься *Lauber posse*, а саме фантастики, веселощів і гострої алегорії. У цій алегорії і в цій фантастичі повинно бути багато темпераменту, щоб пафос Марка не звучав холодною декламацією»<sup>20</sup>.

У цій полеміці, яка після вищезгадуваної харківської прем'єри була продовжена ще й у літературно-мистецьких колах, на другий план відійшли питання майстерного перетворення в п'єсі фольклорних мотивів, пов'язаних з образом Пекельного Марка, що увійшов у численні прислів'я та приказки. Утім, саме фольклорність, як і дотепне її «осучаснення», додали п'єсі симпатій глядача, як і забезпечили безперервність завжди помітної, коли йдеться про розвиток національної культури, традиції широкого використання фольклорних мотивів, традиції, що з новою силою виявила себе на початку XX ст., у тому числі й у драматургії, починаючи з «Лісової пісні» Лесі Українки, творів О. Олесея і С. Черкасенка.

До жанру фантастичних п'єс слід віднести і «Майстри часу» (1934 р.) – ще одну п'єсу І. Кочерги, сповнену складних культурних ремінісценцій, філософських роздумів, які свого часу змусили конкурсну комісію кваліфікувати її як «філософську комедію».

До жанру фантастичної п'єси, що тяжіє до антиутопії, належать і такі, безперечно, поліжанрові за своєю суттю драматичні твори: «Син сови» (1923 р.) Є. Кротевича, «Радій» (1927 р.) М. Ірчана, «Дума про Британку» (1937 р.) Ю. Яновського та ін. Зокрема, у п'єсі «Син сови» йдеться про винахід машини, яка перетворює зелену масу на хліб: чим має вирішитися глобальна проблема голоду, а водночас – утопічна надія розв'язати більшість соціальних проблем. Однак, як показують сюжетні колізії «Сина сови», науки відкриття не завжди є панацеєю для людства, – і в цій концептуальній сентенції, вкотре актуальній для розвитку науки у XX ст., простежується антиутопізм драматургічного твору.

У п'єсі М. Ірчана «Радій» (1927 р.) фантастика авторської думки також пов'язана з науковими відкриттями XX ст., точніше, з негативними наслідками цих відкриттів, а саме, отруєння людей радіоактивними речовинами... У ній йдеться і про систему соціальних відносин (капіталістичних), за яких життя людини не складає належної цінності. Тож висновок, який пропонує

<sup>20</sup> ДМТМК України. – Фонд Василька. Од. зб. 6472.

п'єса (і єдино такий, до якого має прийти читач або глядач), зрозумілий: це заміна соціального устрою суспільства, висновок, цілком логічний для системи пріоритетів політичного театру.

У руслі естетики політичного театру було створено й більшість п'єс І. Микитенка, зокрема «Диктатура» (1929 р.), «Кадри» («Світить нам, зорі!») (1933–1936 рр.) та ін., які широко утвердилися в репертуарі багатьох українських театрів. Прикметно, що ці та інші твори І. Микитенка були характерні не загалом для політичної п'єси, а саме для того її різновиду, який згодом став репрезентантом радянської драматургії, де головні герої ставали рупорами певних ідеологічних настанов, а отже, були «схематичними» персонажами, а не живими типажами.

Українська драматургія 1922–1933 рр., що увійшла в історію національної культури з іменами М. Куліша, С. Черкасенка, Я. Мамонтова, І. Кочерги, І. Дніпровського, М. Ірчана, К. Буревія, І. Микитенка та ін., безперечно, гідно продовжила кращі традиції української класики XIX ст. і рубежу XIX–XX ст., водночас послідовно увібравши в себе і творчий досвід європейської «нової драми». Українські драматурги в період 1922–1933 рр. відкривали для глядача нову тематику і нову проблематику, безпосередньо пов'язану з революційними і постреволюційними процесами в Україні. Причому, розповідаючи правду про український народ, про всі верстви його суспільства, ця драматургія художньо інтерпретувала історичні події, переважно у стилістиці, близькій психології тогочасного європейця, а саме у стилістиці т. зв. «інтелектуальної драми», не зосереджуючись на «чистоті стилю», а пропонуючи вибагливу полістилістику образної, а з тим і життєвої переконливості. Закономірно, що полістилістика українського драматичного письменства 1920–1930-х рр. тісно перепліталася з поліжанровістю пропонованих читачській і глядацькій аудиторії п'єс. Водночас закономірно й те, що, народжена в руслі загальноєвропейської тенденції т. зв. політичного театру, українська драматургія означеного періоду репрезентувала різні «полюси» політизації мистецтва: від відвертої ідеологічної заангажованості – до трагіфарсової інтерпретації цієї заангажованості, залишаючись переконливим художнім документом раритетної і для світової культури епохи українського Відродження.

**ІІІ.1.1. Микола Куліш (1892–1937).** В «Автобіографії» (1921 р.) письменник перелічує основні віхи свого життя: народження в бідняцькій родині в Миколаївській губернії, згодом наймитування, гімназія екстерном, мобілізація на фронт, вступ до партії в 1919 р., мобілізація, робота «у глибинці» вже за радянської доби: спочатку в провінційних Олешках, лише згодом – у Херсоні, а потім і в Одесі. Літературна слава прийшла аж ніяк не рано: так, у 1924 р., коли були оприлюднені «97», Кулішеві минав тридцять другий рік... «Та в цьому [...] були і свої позитивні риси. До літератури приходила зріла людина з багатющим життєвим досвідом, із невичерпними запасами спостережень і тверезістю мислення, здобутого нелегкою ціною. Раннє сирітство і наймитування в багатіїв, навчання коштом різних добродійників, смердючі окопи імперіалістичної війни, гетьманська тюрма і фронти громадянської війни, подвиги самозречення і без-



одня здичавіння людини, – усе що бачив і пережив М. Куліш, лягло в його душу золотим засівом...»<sup>21</sup>

Сам М. Куліш неодноразово висловлював своє здивування щодо свого письменницького дебюту: «Ніколи я не мав на думці, що виступлю на літературну царину з п'єсою. Коротеньке оповідання, новела мусили бути за первака. А сталося так, що п'єса вилупилася»<sup>22</sup>. І не дивно: працюючи на посаді завідуючого губернського відділу соціального виховання, М. Куліш багато їздив по селах у голодних 1921–1922 рр., рятуючи школи від занепаду, а дітей – від голодної смерті. Згодом у журналі «Наша школа» (1923 р.), що публікувався в Одесі, з'явився його нарис «По весям и селам»; водночас почалася робота над «97», оскільки життєві враження, як міфологічні євменіди-еринії, переслідували його, «діалогізуючи» навіть саму форму образної інтерпретації щоденних вражень.

«В дороге. Опять справа пески, слева плавни, камыши и вербы... За камышами свинцом поблѣскивает Днепр. Тревожно летают вороны. Меня везёт угрюмый крестьянин... С большим трудом, но разговор между нами завязался. Узнавши, что я не из Чека и не «нашот продналога», крестьянин развѣрз свои уста... Говорил о школе, о шоссеиных дорогах, о песке, о боях красных с белыми. Говорил дельно, трезво, метко, хлѣстко, говорил как знаток и хозяин сыпучих песков. Школа нужна крестьянину как воздух, но в этом году школы не будет. “Походятъ, походятъ до рѣздва, а як захолодае – перестануть, бо холодному й голодному не до школы”, – заключает он свою беседу...

Меня везут: лошадь, мальчик и два колеса... Ночью был первый мороз. По дороге трупы павших от бескормицы лошадей. Голод близится... Еду дальше. Пески кончились. Перед глазами безбрежная степь. В дороге меня застигают ночь и дождь. Голодные и бессильные лошади отказываются идти дальше. Подводчик встаёт и начинает их бить. Бьёт долго, с лютой злобой и отчаянием. На мои протесты он отвечает: “Всё равно завтра, послезавтра подохнут...” Я слезаю с брички, беру свои вещи и иду пешком...”<sup>23</sup>

«Натурність» своїх героїв (із п'єси «97») сам М. Куліш підтверджував неодноразово: «У п'єсі є персонаж – дід Юхим 110 років. Не надуманий, а списаний [...] Копистку я малював з одного дядька неможливого, що їхав зі мною степом [...] А дядько той розказував мені своє життя (як він був у Сибіру і в тюрмі) цілісінькі дві години...»<sup>24</sup> В іншому ж місці драматург уточнював: «Копистку я [...] створив, зібрав, [...] розплесканого в сотнях і одсвіченого в тисячах наших неможливіків»<sup>25</sup>.

Життєву достовірність реалій часу (глибока осінь 1921 р., зима й рання весна 1922 р.), місця дії (с. Рибальчани на Херсонщині), як і типових характерів українських селян, були захоплено оцінені сучасниками. Так, Остап Ви-

<sup>21</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – С. 6.

<sup>22</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 5.VIII.1924 // Прапор. – 1958. – № 7. – С. 91.

<sup>23</sup> Наша школа. – О., 1923. – № 1. – С. 34, 35.

<sup>24</sup> Листи М. Куліша до І. Дніпровського. – С. 84, 91.

<sup>25</sup> Вітчизна. – 1958. – № 8. – С. 176.

шня писав: «От вона, справжня, житня, з макухою й з кураєм революція [...] Отака революція, жива, як мати сира земля правдива, не з тих п'єс та оповіданнів, що ото обов'язково у пролозі "Інтернаціонал", а в епілозі аж два "Інтернаціонали" [...] Це – революція!»<sup>26</sup>

Драматург не приховує соціального протистояння, яке склалося в українському селі на початку 1920-х рр., але його погляд на зображувані події та їхніх героїв не так викривальний, як дослідницький. Так, Гнат Гири – не тільки хитрий, жорстокий сільський багатій, який виганяє старчиху Орину, коли вона прийшла просити хліба або хоча б гарячої води. Він – і люблячий батько, котрий дбає про посаг для дочки (наміняв їй за хліб «усякого барахла доволі»). Та й дочка його, Лизька – батькові помічниця: вельми хитро обкручує Панька, виторговуючи з нього за харчі обіцянку обвінчатися з нею в церкві – і водночас попередити тих, хто волів повернення до старого ладу на селі, про нові наміри Радянської влади.

Головний герой «97» Мусій Копистка змальований далеко не ідеалізованим. «Рябий і поганий», – сміється з нього дружина Параска. Тож видимо дегероїзований (і зовні негарний, і чарчину перехилити любить), він все ж натура вперта, навіть затята, спроможна йти до кінця у своєму природному прагненні перетворити світ на засадах революційної справедливості. Йому насправді бракує вміння діяти, зважаючи на обставини, але ніколи не бракує стійкості: «Не помрем, братухо, а коли помрем, – то не всі!». Коли ж навесні Копистка постає перед фактом, що із 97 незаможників померло 95 (і його власна дружина також), коли смерть загрожуватиме власному життю (в останній сцені драми), то й це не змінює поведінки Копистки. На розпачливі слова Васи («вони і нас... уб'ють!»), він відповідає: «Не уб'ють, синок, не бійся... за нами сила, брат!» Тому, коли несподівано в село приїжджає продрармієць, рятуючи тим незаможників від голодної смерті, а люди приводять зв'язаних Гирию і Годованого, Копистка сприймає все як належне (бо сталося нарешті те, у чому він ніколи не сумнівався) і запрошує багатіїв у холодну: «Не бійтесь!.. Вбивати вас без суду не будемо... Посидьте трошки, господа... прохолоньте!»

Утім, найбільш активним чинником у розвитку перипетій п'єси був не Мусій Копистка (він скоріше роз'яснював, ніж діяв), а по-молодечому нетерплячий Сержога Смик. Саме він викривав зрадництво Панька, що продався багатіям; саме він кинувся до хати Гирі, коли дізнався про нібито оновлення ікони, а згодом поїхав до міста із проханням надіслати комісію. Саме йому (себто Смикові) належала й зайва категоричність у висловлюваннях, не кажучи вже про надмірну агітаційну пафосність: якщо й ефективно-впливову, то лише під час велелюдних мітингів, і вкрай дратівливо-небезпечну, коли йшлося про «маси» в голодному селі. Зрештою, і самому драматургові були ближчими типажі «революціонерів» не «зовні», а ті, що «зсередини», від самої землі, «доростали» до розуміння необхідності зміни соціального порядку в Україні: «Дід Юхим – Копистка – Вася – це три доби, що пов'язані на межах революції. Колишнє, теперішнє і майбутнє. Це мої укохані типи, щирі, живі,

<sup>26</sup> *Остан Вишня.* «Дев'яносто сім». Укрдерждрама // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – № 47. – 30. XI.

не фальшиві. На них точилася моя творчість, їх я носив і виношував... під серцем»<sup>27</sup>.

За короткий час ставши широкорепертуарною, п'єса «97» покликала до життя чималу кількість редакцій тексту (відповідно до концепції конкретної театральної постановки), а водночас і не меншу кількість варіантів фінальної сцени. По-перше, це неавторизована редакція фіналу в театрі ім. І. Франка; по-друге, редакція, подана автором до друку в 1925 р.; по-третє, перероблена редакція 1929 р.; по-четверте, «березільський» варіант (1932 р.). Однак сам драматург був незадоволений змінами у фіналі, що мали на меті «пригасити» страшні реалії голодомору в Україні. «Фінал може бути тільки один, – писав він І. Дніпровському в грудні 1924 р., – загибель комнезаможу на селі під час голоду. І коли хтось там тепер переробив фінал, то як би він його не переробив – внутрішня будова п'єси буде порушена».

«97» була першою з трьох п'єс М. Куліша, присвячених пореволюційному українському селу; другою – була «Комуна в степах» (1925 р.), у створенні якої використано матеріал, що не увійшов у «97»: «Мені здавалося, і я потерпав, що не вистачить глини і фарби... А вийшло так, що гарні шматки ще zostалися і лежать тепер у куточку біля дверей, лежать і цвіллю вкриваються. Я не такий тепер багач, щоб перебирати тим добром, що його здобуто за шість років революції...»<sup>28</sup>

«Комуна в степах» виявилася не менш життєво переконливою, ніж перша із «сільських» п'єс («97»). Так, навіть другорядні персонажі були змальовані соковито і впізнавано: це і голова комуні Лавро, і його помічник Лука, «золоті руки», і вдатний до ремонту господарських машин Яшка, і заповзятлива Хима, це й беручка до роботи молодь – Мотренька та Микишка, старі люди з традиційними упередженнями – дід Касьян та баба Лукія, і циган Абрам та інші, котрі гуртувалися у своїй несхибній вірі у прийдешню омріяно-нове життя. Колективістський пафос «97» – «Тільки держись купи, контакту держись!.. Відразу не можна, не можна, братушки... Повагом, повагом, та й вийдем на рівний шлях» – став лейттемою «Комуні в степах».

Своєрідним, якщо не унікальним, для драматургії (і не тільки української) на «сільську тематику» став образ цигана-одинака Абрама, котрий одірвався від табору і прагне залишитися на селі ковалем. Дослідниця творчості М. Куліша Н. Кузякіна залишає цікаві роздуми з приводу цієї драматичної колізії: «Постать цигана для українського статечного селянина була завжди одіозною, а наближення циганського табору до села негайно викликало запобіжні заходи (замикання стаєнь, льохів, скринь і т. ін.). Зневажливе ставлення до циганського легкого життя здавалося загальнорозповсюдженим, стійкість упереджень – міцною. Керівник Олешківського повітового відділу міліції (1921–1922 рр.) писав до голови повітвиконкому:

«Сообщаю, что 28-го сего месяца в г. Алешки мною задержаны цыганский табор в числе 20-ти человек, размещенных на 7-ми цыганских подводах. Задержаны они просто потому, что их нужно заставить работать, что и прекратит их праздношатающуюся жизнь...»

<sup>27</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 17.VII.1924. – С. 87.

<sup>28</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського (без дати). – С. 88.

Проект мой к привлечению безработных цыган к труду оказался неудачным потому, что со стороны воентриба и представителей РКІ ко мне систематически последовали вопросы: «почему», по какому распоряжению и даже с надписью в заголовке «экстренно»... Никаких экстренностей по делу граждан, происходящих из цыган, не может быть, так как со стороны местной милицеейской власти никаких неправильностей не было, а наоборот, взгляды воентриба и РКІ на упомянутое дело понуждают меня дать возможность цыганскому табору на 15 лошадях продолжать праздную разгульную жизнь по республике». Обурення працівників міліції психологічно зрозумілі і навіть природне – в голодних херсонських степах на 15 конях можна було чимало зробити: це становило величезне багатство, як на ті часи. Так само природно виявлено в цьому документі і столітню вперту зневагу до цыган, і наївну віру в можливість наказом негайно примусити цыган осісти на землю і припинити «веселе» життя. Проект блискавичної реформи цыганського роду не пощастило здійснити, на думку його автора, тільки через нерозумне втручання військтрибу та РКІ, що явно зіпсувало справу...»<sup>29</sup>

Так само, як і образ цыгана Абрама, більшість образів «Комуни в степах» позбавлені стандартизації «соціальної типажності»; причому це стосується не тільки комунарів, – але й табору сільських багатіїв. Так, сам М. Куліш писав про Тита Кошавку, що «куркуль вийшов... удосконалим»; як неординарним, – себто, «удосконалим», здібним до пристосовництва зображень і «червоний» куркуль Чухало, – котрий передбачливо віддав свою дочку заміж за комісара... Окремо від табору сільських багатіїв, як і від комунарів, – позиційований Роман Кошарний (причому, обидва вицезгадані табори ставляться до нього упереджено), якого М. Куліш змалював «середняком» і стосовно якого глядач мав виробити свою власну позицію, – яка могла і не збігатися з думкою його (Кошарного) односельчан... Ставлення до «середняка» було принципово важливим у ситуації соціального протистояння в «глибинці»; це розумів і драматург, – який акцентував колізію: коли не спроможний зорієнтуватися в складній ситуації на селі, як і не здатний виробити власну виважену позицію, – «середняк» Роман Кошарний підпав під вплив багатіїв і вбив власного сина, котрий перейшов на бік комунарів.

Пригадуючи постійні переробки фінальної сцени «97», М. Куліш «Комуною в степах» відмовився від свого задуму, висловленого в листі до І. Дніпровського («А фінал знову вийде не казенний... Згорить комуна у степу, сплять її куркулі вночі...»<sup>30</sup>). М. Куліш врешті-решт вдаввся до компромісу: лише частина комунарів гине (а разом із ними і деякі бандити), чим значною мірою зняв «ударність» фіналу... Можливо саме тому «Комуна в степах» мала меншу сценічну історію, ніж «97».

Щодо драми «Прощай, село!» М. Куліш писав П. Зенкевичу: «П'єсу я мушу написати вже для того, щоб покінчити в своїй драматичній діяльності з селом. Трилогією "97" – "Комуна в степах" – "Прощай, село!" я думаю вичерпати тему про українське село 1919–1930 років (для себе, звичайно)». В основу сюжетних колізій останньої з п'єс про українську «глибинку»

<sup>29</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – С. 87.

<sup>30</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 24.I.1925 р. – С. 97.

М. Куліш поклав типову подію: із міста приїздить для допомоги в проведенні колективізації двадцятип'ятитисячник комуніст Марко, що повертається до батькової оселі, з якої пішов «на заробітки» одинадцять років тому... За ці роки герой не дуже забагатів: приїхав у благенькому пальтечку, з неважкою (в одній руці!) поклажею, але з великим бажанням допомогти як своїм рідним, так і не чужим йому односельцям: «Я, звичайно, не народний адвокат і не кореспондент. Працював на заводі тощо. Визвався на село. Ну, й подумав: куди краще, як не в свій край, де мене ще, може, знають, та й я буду не з зав'язаними очима... Одним словом, приїхав, щоб допомогти вам обхазяйнуватися, обколективізуватися, словом, вибитися на кращу, на соціалістичну путь, а то аж у заводі чути, як рипить і одстає ваше мужицьке життя».

Прагнучи допомогти рідним і односельцям, Марко водночас розуміє, що зробити це нелегко через схильність селян до традиційного мислення, через звичай сільського побуту, які він вже почав призабувати: «Невже так і живете – все село без годинника?... Пройшов селом – темно, як на кладовищі... Ці хатки, як труни... Ніч, ніч, ніч. Довга вона тут, ця ніч і темна».

У центрі колізій драматичного твору – також і образ середняка Романа, котрий із селянською кмітливістю не сприймає стрімких темпів колективізації: «Тільки ж зіп'ялися на ноги, вибилися із злиднів, осереднилися. Пара конячок у кожного, корівка, поросята, а я й грушку посадив, виросла ось, зазирає у вікно. То навіщо тривожити народ, Марку? Нащо збивати в колгоспи? Зірвеш нарід з коріння його землі, то чи прийметься він на новій? Страшно». Устами Романа провіщає хлібороб з діда-прадіда, який добре розуміє, що тільки та форма господарювання на землі виявиться оптимальною, яка спирається не на теоретизування, а передусім на практичний досвід багатьох поколінь українських землеробів. Історія колективізації довела, що правий був усе-таки «середняк» Роман, котрий без наймитів, тільки своєю працею зажив добробут власній родині, водночас економічно підтримуючи і власну країну... Правий був і М. Куліш, котрий у цій драмі (так само, як і в інших своїх «сільських» п'єсах) запропонував глядачам не політичну заангажованість апріорі схематичних подій і персонажів, а справжність життєвих реалій, поданих стереоскопічно, – як і впізнаваність характерів, змальованих опукло і достовірно. Тож саме життєва достовірність зробила й останню п'єсу М. Куліша з його трилогії про село «шматком історії». Саме цим «історизмом» вона й стала цікавою театральному глядачеві, починаючи від часу її написання (1933 р.).

Різножанровий драматургічний доробок М. Куліша слугував «призмою», точніше, «призмами», через які різнопланові прояви тогочасного життя ставали зрозумілишими. «Придивляюся до життя скрізь, де тільки буваю. Контрасти, мішанина, крик, конфлікти, регіт, сльози, азіатщина й паростки нової культури. Бурхлива, розпорошена, розсмикана доба. Неп!!! Аж проситься, аж лізе на полотно»<sup>31</sup>.

Чимале значення для «різножанровості» Кулішевого «письма» мало й традиційно пієтетне ставлення глядача до комедії, як і загалом до гумору («Знаєш, що читають? Остапа Вишню. Одещина починає читати українською мо-

<sup>31</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 9.VI.1924 р. – С. 86.

вою, і дорогу пробиває Остап Вишня...»<sup>32</sup>), – не кажучи вже про своєрідність характеру самого Куліша: «замішаного» на любові до усмішки («Україна мусить дати найкращих у світі Марк Твенів... Сміх... крізь сльози – це дощ для засохлої землі, після якого квітки цвітуть і пахнуть»<sup>33</sup>).

Комедія «Так загинув Гуска», написана 1925 р., мала висміяти «типи міщан, хворих, дурних, заляканих революцією»<sup>34</sup>; у листі до свого друга Жана (Івана) Дніпровського М. Куліш наголошував: «Епіграф до комедії такий: «Табір міщанський, трухлявий, огидний, ой як тебе ненавидю я!»»<sup>35</sup>

Серед персонажів комедії – насамперед колишній колезький секретар Саватій Савлович Гуска, його сім'я (дружина, семеро дочок), няня Ївдя, а також колишній есер, а нині «червоний студент» П'єр Кирпатенко. Час подій – епоха «військового комунізму», місце подій – помешкання Гуски, де, очікуючи на поразку революції («...у великий перед великоднем піст нам у сто крат смачніше жилося, ніж тепер на їхнє Перше мая»), перебирають спомини про колишнє життя («Желе, а не жисть була!»)... Шукаючи порятунку від «грамчека» (надзвичайна комісія з ліквідації неписьменності), яка отожднюється із ЧК, «гусяча родина» разом із потенційним зятем П'єром утікає на безлюдний острів... Тут, де «революція не існує... в природі», головний персонаж позиціонує себе борцем за «світле старе життя»: «Гуска, товариші, вас передихає, його величества колезький секретар і Російської імперії обиватель Гуска-с! Я мишка, сіренька мишка, але я... (пророчим голосом) множачись, множу насіння мого... Поточу ваш чортів соціалізм і, помщаючись, помчуся на вас – невосконтительно-с!»

Ораторствування Гуски закінчується несподівано: на острові з'являються двоє рибалок, яким, прийнявши їх за агентів ЧК, добровільно здається вкрай перелякана і перемерзла «гусяча родина»... Однак головний герой – не тільки осміювана фігура; його вустами драматург критикує звичай чиновництва вже нової доби, як висміює і відсутність елементарного порядку в установах, що відкрили свої двері для відвідувачів уже в пореволюційний час. Так, на питання, чому він не служить, Гуска мало не з плачем відповідає: «Не могу! Пробував, і не могу-с! У канцеляріях у шапках сидять, цигарки палять, і кожне тебе товаришем зиває. За що? Двадцять три роки прослужив – і нате-с. Знов мене [...] з простим писарем зрівняли... А яка служба до революції була! Краса!.. У нас в установі тридцять службовців було, а тиша – літання мух було чути. Лампадок горів. На оливку складалися. Не служба, а літургія-с була!»

Відчуваючи, що старому життю немає вороття, і що не випадає «пересидіти», «перебути» реалії життя нового, – герой повсякчас рефренує: «Отак загинув Гуска! Його величества Гуска-с!» За обивательським перестрахом – важлива проблема, яка одразу виявила свою очевидність, і яку неможливо було вирішити декретом, – проблема «реформування людини», що згодом стане провідною в «Народному Малахії», визначить і трагедійність фіналу

<sup>32</sup> Листи М. Куліша до І. Дніпровського 24.XII. та 10.XII.1924. – С. 94, 95.

<sup>33</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 12.VIII.1924. – С. 92.

<sup>34</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 19.VII.1925. – С. 100.

<sup>35</sup> Лист М. Куліша до І. Дніпровського 15.VII.1925. – С. 101.



цієї п'єси М. Куліша. А стосовно фіналу «Отак загинув Гуска», драматург, як свідчить його листування, розмірковував чимало, прагнучи знайти єдино можливий компроміс між специфікою жанру і правдою життя: «Вагаюсь з фіналом. Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, а тоді витріщить очі і жახнеться, як побачить, що Гуска таки справді завісився на вербі у плавні. Вагаюсь»<sup>36</sup>.

Як відомо з остаточного варіанта п'єси, Гуска «не завісився» разом зі своїми «чадами» і «домочадцями»: він здався на милість уявних «чекістів», і тим переконливішим виявилось «розвінчування» визначально «дегероїзованого» героя веселої комедії.

«Бытовая сатира», або «сплетня в 8 картинах», – так було означено жанр «Хулія Хурини» (нової комедії М. Куліша) на афіші російського «Нового театру сатири», що відкривався в сезон 1926–1927 років у Києві. Сюжет п'єси майже анекдотичний: опинившись у провінційному містечку, двоє пройдисвітів-авантюристів видають себе за «партійних діячів» (у повній відповідності зі звичаями епохи процвітання «дітей лейтенанта Шмідта»: епохи, втіленої в широковідомому романі-диології І. Ільфа та Є. Петрова)... Прощаючись із заступником Золотопупівського окрвиконкому Хомаю Божим, новітні «хлестакови» насамкінець багатозначно закидають провокаційне питання (добре розуміючи, що провінційний начальник-телепень, який так і не спромігся їх «розкусити», навряд чи чув про роман І. Еренбурга «Хулію Хуреніто» – модний бестселер початку 1920-х років): «Кажуть у вас поховано Хулію Хуреніто?... Хіба не знаєте? Еренбургів герой!.. Знайти могилу, уквітчати квіточками, піском посипати... Все ж таки герой... і таке інше...» Тільки-но одеські пройдисвіти поїхали, розігравши окрвиконкомівського заступника, одразу «закрутилася» адміністративна машина, сповнена чиновницького глумства: чи не все місто з наказу спантеличеного Хоми Божого (як не згадати переляканого Городничого з Гоголівського «Ревізора») почало шукати могилу Хулія Хурини (саме в такій транскрипції запам'яталося прізвище «учителя і героя»).

Могили, звісно, не знайшли, бо її не могло бути (хоча шукали надретельно у списках революціонерів і контрреволюціонерів, серед документів ЧК та церковних записів; навіть було заарештовано керівника загсу)... Коли ж на кладовищі віднайшлося старе поховання, на хресті якого від прізвища залишилося тільки «ху», – тоді в заступника голови окрвиконкому «прокинувся» колезький секретар Саватій Гуска (котрий жив за принципом: головне, щоб начальство було задоволене), і було вирішено вважати пошуки завершеними: «Тут головне – хай центр знає, що заходів вжито...» Тож зібравши нараду, Хома Божий пропонує «оновити могилу», «доручивши комгоспу вкупі з наросвітою» ще й «скласти проекта невеличкого пам'ятника...» Водночас пропонується переіменувати одну з вулиць іменем Хурини... Та раптом редактор приносить звістку про арешт пройдисвітів-авантюристів... Хома Божий бідається: «Продразв'яорстки 100 % – не знімали з посади? Бандитів 100 % – не знімали? На польському фронті – не знімали? Невже тепер за... Хулілу скинете мене?» Ці репліки довершують майстерно виписаний портрет колиш-

<sup>36</sup> Там само.

нього незаможника, а тепер радянського чиновника Хоми Божого – людини чесної, однак малокультурної, обмеженої у своїх знаннях... На жаль, саме такі «кадри» складали більшість в адміністративних структурах радянського суспільства, як і в компартійних органах, і це становило очевидну небезпеку для втілення нових соціальних ідей.

Принцип «п'єса – шматок життя», відповідно до обраної драматургом «призми» жанру, у цій комедії діяв опосередковано. Тож читач (бо глядач так і не побачив жодної зі сценічних версій «Хулія Хурини», оскільки репертком своєї згоди на постановку п'єси не давав) мав можливість захоплюватися яскравим гротеском, майстерністю сатиричної гіперболи, ретельністю побудови дотепного діалогу.

1926 року М. Куліш закінчив п'єсу «Зона», присвячену популярній на той час проблемі «перерожденців»-комуністів (пригадаймо твори «Пухкий пиріг» Б. Ромашова, «Чудний» О. Афіногенова); однак побоюючись, що через свою «сміливу» проблематику «Зона» не дістане дозволу реперткому, драматург у 1929 році суттєво доопрацював п'єсу, змінивши назву на «Закут».

У центрі сюжетних колізій «Закута» – керівник (уже радянської доби) чималой будівельної організації Андрій Радобужний, який у своїй конторі зовсім «забюрократився», – оточив себе підлабузниками й облесниками та вижив здібніших за нього. Радобужний уже давно збайдужів до роботи: він відмовляє селянинові Климу, котрий прийшов по матеріали для будівництва школи. «Справа така, що протокольно вона в бюрократизмі засохне, як квітка», – коментує цю ситуацію безробітний Шайба.

Якщо на службі псевдогерой поводить себе як чиновник «старої закваски», то вдома – як старорежимний пан, котрий живе зі своєю покоївкою, обманюючи її обіцянками про можливе одруження. Єдине, чого боїться Радобужний – це «партійна чистка», де можуть забрати партбілет (що автоматично означало би кінець кар'єри). Утім, коли скульптор Овчар приносить йому звістку, що їх «обох пошили в кандидати на вичистку», – то псевдогерой, демонструючи свою впевненість у власній недоторканості, наказує не пускати скульптора. «У старій буржуазії краще водилося: просто й одверто казали, що «барін не принімає», – коментує ситуацію Овчар. Радобужний навчився уміло мімікувати, вдаючись подекуди до дешевих театральних трюків. Так, необачно вийшовши з дому у костюмі (мав їхати на завод), вертає додому перевдягнутися в «демократичну» блузу і кепку.

Дізнавшись, що дружина Ніна кохає його товариша Бруса, він кидається на свою «половину» з кулаками. Утім, згодом пропонує суперникові бридку угоду: він лише в тому разі дасть Ніні згоду на розлучення, якщо Брус не «зацепить» його на «партчистці». «Ні слова ні ви про мене, ні я про вас», – умовляючи, запевняє псевдогерой свого колишнього товариша. Однак першим же розповідає на «партчистці», що Брус – коханець його дружини. «Чистка» завершується тим, що в Радобужного поки що забирають партквиток, тож остаточне розв'язання проблеми новоспеченого кар'єриста і міщанина ще попереду...

Симптоматично, що на цій же «партчистці» сам Радобужний деталізує свою біографію, навмисне акцентуючи «бідняцьке» походження: «Народився року 1895 на селі. Батько – незаможник... Мій маршрут – хата, поле, трохи

школи, був за пастушка... потім за писарчука. Пішов до міста шукати кращої долі. Найшов її в стінах земської управи. Був за кур'єра, потім земським почтарем. Склав іспита на "частного поверенного"... Революційний маршрут: партія есерів, 1918-й рік, тюрма (півроку), Комуністична партія – 19-й рік, сім місяців підпілля. Денікінці спалили хату, викололи батькові очі... Від 1920-го завідатель підвідділу, від 1923-го – завідатель установи...»

Зазнавши багато поневірянь і зневаги за «старого режиму», – колишній писарчук, тільки-но грянула революція, – обрав шлях боротьби за соціальну справедливість для себе, сина бідняка. Колись «частный поверенный», тепер він мріяв безперешкодно пересуватися вгору по кар'єрних сходах: бо інакше «за що боролися?»

Однак, перетворившись на можновладця вже радянської доби, Радобужний відновив звичай (як на службі, так і в побуті) старорежимних чиновників-кар'єристів. Просторікування про соціалізм і комунізм слугують у Радобужного формою обстоювання свого вигідного становища в новому суспільстві. Прикметно, що у свідомості цього дрібного егоїста утвердилося переконання, що робить він усе правильно, і що весь світ мислить так само прагматично...

Псевдогерой все-таки прагне побудувати соціалізм, – але не для всіх, а тільки для себе, лише у своєму власному «закуті». «Бачу, замість квітів соціалізму посіяли ми собі квіти звичайного міщанського буття... Хуліганство, варварство, папірчані прапорці та голі лозунги на стінах, – і це ж наш побут... Міщанство квітчає життя, в лорнет на епоху дивиться і присуд свій виносить», – коментує атмосферу тогочасного суспільного життя Овчар, котрий зневірився у майбутньому і, дізнавшись, що його збираються викинути з партії за пияцтво, сам вкорочує собі віку... Прикметно, що в його образі драматург переконливо втілює типаж романтика від революції, котрий не зміг поєднати у своїй душі омріяні ідеї, за які було пролито так багато крові, – і новий радянський побут. Саме образом Овчара драматург з інтуїцією справжнього художника провістив майбутню долю багатьох своїх знайомих та друзів, насамперед літераторів і діячів мистецтва, передчуваючи, і свій власний гіркий життєвий фінал...

Над п'єсою «Народний Малахій» М. Куліш працював, починаючи із січня 1927 р., а вже в липні читав п'єсу колективу театру «Березіль». Сюжетні колізії «Народного Малахія» розгортаються довкола образу Дон Кіхота від нових часів – Малахія Миновича Стаканчика – старорежимного провінціала, дрібного службовця, котрого спантеличила революція. Розмислюючи над майбутнім, герой два роки просидів, замурований у комірці за читанням різних книжок. Причому сторінки з «Анти-Дюрінга» Енгельса прочитувалися у чергу з євангельськими віршами. У підсумку Стаканчик стає фанатиком соціалізму. Однак, вийшовши з комірки, вельми дивується: люди, які його оточують, в тому числі його рідні та близькі, за своїми поглядами й уподобаннями належать ще до суспільства старого. Зокрема, у шоденності провінційного містечка Вчорашнього (де на вулиці Міщанській, № 37, мешкає Малахій), як і раніше, за старорежимних часів, процвітає нищість (ніби масштабність революційних подій пройшла повз цих людей). Ось колись сердечно близький Малахієві Кум тільки те й робить, що ганить Радянську владу за продаж гнилого краму; сусіди – заклопотані тільки своїм мізерним гараздом; усі вони

стають чужими Малахіїві, бо полохливо ненавидять революцію, соціалізм, як і нове життя, до якого ще треба (щоб елементарно вижити) навчитися пристосовуватися. «Дисгармонію» (так і пригадується назва п'єси В. Винниченка) між мрією і прикрою дійсністю Малахій прагне розв'язати єдиним шляхом: потрібно негайно видати декрет про реформу людини (і тоді оновлена, «голуба» людина – насправді зможе побудувати соціалізм). Саме тому герой (полишаючи власну родину) прямує до тодішньої столиці республіки Харкова, щоб переконати уряд у нагальності заходів з реформування.

І ось перед читачами, а згодом і глядачами – Харків часів непу... Наївний провінціал (у «Березолі» його майстерно грав М. Крушельницький) відчуває себе спантеличеним у великому місті. Фанатично шукаючи серед перехожих саме тих, хто повсякчас думає про «голубі далі соціалізму», він щоразу потрапляє у смішні ситуації. Тож закономірно, що велике місто, як і раніше рідна «глибинка», здаються Малахіїві так само ворожими людям, котрі щиро переймаються побудовою соціалізму: «Революція заскочила була в село на конях, а нині тільки курява на далекому обрії». До того ж, «наростні ростуть на прекрасній конституції: тюрми, божевільні, шинки»... У підсумку своїх поневірянь у столиці Малахій все-таки потрапляє до Раднаркому (прикметно, що повсякчас за ним чимчикує старенька Агапія, розпитуючи дорогу «до Єрусалима»). Черговий у приймальні РНК ставиться до Малахія як до рядового прохача (одного з багатьох), а коли герой вкотре набридає клеркові вимогами щонайскоріше з'єднати його з керівником уряду, відправляє горе-реформатора на Сабурову дачу – у психіатричну лікарню. Це, до речі, влаштовує і Кума, і дочку Малахія Любину, які приїхали до Харкова слідом за Малахієм забрати батька додому. У божевільні, де зібрано покалічені людські душі, герой (чиє ім'я небезпідставно ототожене з ім'ям останнього з «малих пророків» Старого Заповіту) нарікає себе Народним комісаром Малахієм, і водночас береться виголошувати постанови про реформи для української людності. Омріяну реформу герой окреслює у своїй уяві: у «голубому» РНК (в присутності наркомів) він накриває людей «голубим» омофором, чинить магичні дії, – і ось тоді з'являється нова ангелоподібна людина (прикметно, що в харківській постановці «Березоля» 1928 р. функції «трансформації» виконувала фантастична машина, вибудована на сцені художником В. Меллером). Закономірно, що в божевільні першою кандидатурою для «реформування» має стати ображена життям санітарка, завдяки якій Малахій утікає із Сабурової дачі. Удруге розпочавши своє проповідання на вулицях Харкова, Малахій вкотре наражається на збайдужілість натовпу. Не спроможний переконати людей у своїх ідеях (не переконавши і навіть відштовхнувши від себе Кума, який щиро прагнув врятувати ситуацію), Малахій стає не спроможним захистити від лютої напасти й своїх близьких та рідних – дочку Любину, санітарку з божевільні і стару Агапію, котрі пройнялися вірою в проповідання Малахія. П'єсу завершує трагічний фінал, за яким не стільки доля провінційного пророка, скільки художницьке передчуття краху великої справи революційного реформування суспільства, якщо вона (ця справа) не буде структурована якістю людей, котрі повсякчас героїчно жертвують своїм життям в ім'я соціальної справедливості.

Тільки-но твір М. Куліша побачив рампу «березільської» сцени – одразу ж став предметом широких і тривалих дискусій. Так, Л. Скрипник у статті «Що таке “Народний Малахій”?» (після громадського перегляду) назвав п'єсу «загадковою», продовжуючи свою думку так: «Кулішів Малахій – це Дон-Кіхот не від комунізму, а від одного лише квазі-комуністичного ухилу. Цей ухил... мав назву “негайного соціалізму”...»<sup>37</sup>. Інший рецензент проводив слушні паралелі з образною систематикою творчості В. Винниченка: «Бо хіба це не факт, що “Сонячна машина”, яка за Винниченком мусить мирним шляхом вирішити проблему класових суперечок, має в собі й елементи малахіанства?»<sup>38</sup> Деякі дискусіанти зовсім «дегероїзували» Кулішевого персонажа, відмовляючи йому навіть у соціальній типажності: «Народний Малахій, як герой, це продукт кабінетної творчості: штучний, ходульний, фальшивий, упадочний»<sup>39</sup>. Із найпоширенішим аналізом п'єси М. Куліша виступив Ю. Смолич, запропонувавши власну версію «донкіхотства» головного героя: «Бо коли вже й посилається на класичні зразки..., то й тоді з Малахія буде не Дон-Кіхот від соціалізму, а Дон-Кіхот від ідеалізму – точніше, від ідеалістичного розуміння соціальної революції, тобто від нерозуміння її!»<sup>40</sup> І далі: «Автор позичив деякі характерні риси з певного кола утопістів, що нездатні оцінювати речі на вагу, розмір і вимір, що не вміють чи не хочуть рахуватися з реальними фактами й не годні (бо соціально не підготовлені до того) розуміти діалектику життя, а здатні лише захопитися самою абстрактною ідеєю... А вже, звичайно, вони майстри “критикувати”. Вивернемо таких індивідів навиворіт і, звичайно, побачимо всю їхню дрібнобуржуазну природу аж до канарки, “милость миру” і... в минулому – отруба чи хутора десь у розлогих хуторах України. Це – люди минулого»<sup>41</sup>.

Прикметно, що «березільський» «Народний Малахій», поставлений Лесем Курбасом 1928 р., акцентував ті драматургічні теми, які не наголошувалися в друкованих рецензіях. Це, по-перше, тема України – проблемності її існування за радянської влади. М. Куліш справедливо наголошував, що «знищити за короткий час ту нерівність культур, що склалася цілими віками, не так буде легко, і що червоне сонце революції ще не просушило того болота, в якому довелося перебувати поневоленням народам у старій Росії». Драматург, зрозуміло, вітає декрет Раднаркому (від 1 серпня 1923 р.), присвячений мовній практиці в Україні: «Уряд визнає, що та рівноправність мови української з руською, яка була досі, мала собі характер формальний (казенний), що цього дуже мало, що в практичному і повсякденному житті за браком потрібних підручників і досвідчених людей, за малим розвитком української школи і культури, мова російська фактично переважала і панувала... Отже, для порушення цієї нерівності робітничо-селянський уряд вживає зараз цілу низ

<sup>37</sup> Скрипник Л. Що таке «Народний Малахій»? // Вісті. – 1928. – № 57. – 7. III.

<sup>38</sup> М. Т. Знову-таки про «Народного Малахія» // Комуніст. – 1928. – № 79. – 3. IV.

<sup>39</sup> Приходько А. Про голубі мрії божевільних, або «Народний Малахій» М. Куліша // Комуніст. – 1928. – № 100. – 29. IV.

<sup>40</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 151.

<sup>41</sup> Там само.

ку практичних засобів. Цими способами забезпечуються права українській мові..., не порушуючи цим самим рівноправності мови інших націй, що живуть на Україні...»<sup>42</sup>

Водночас М. Куліш, як людина зріла, не міг не бачити, що різні декрети нерідко викликали пасивний опір «мас», не кажучи вже про міщанський «табір» або здекласовану частину української людності. Так, 1925 р., подорожуючи «глибинкою», він із гірким сумом занотовував, що «не має майбутнього Україна. Бандити ми і отамани... І не прийде після нас нащадок прекрасний... і ляжемо ми трупом безславним, і загородимо ми двері в Європу». Глибока внутрішня криза, яку переживав М. Куліш у середині 1920-х років, не могла не зрезонувати і в «Народному Малахії». Так, вустами свого героя, якому не байдужа доля Вітчизни, промовляє, безперечно, сам драматург: «Оновити її треба – Україна. Старчихою бо стояла при шляхах битих: задрипана, струпою укрита, з торбиною. Що з того, що в торбині Тарас і Грінченків словник, – вся її культура!.. Ненавиджу рабу! Оновити або вбити!»

Симптоматично, що один із політично заангажованих рецензентів вищезгаданої вистави, Й. Шевченко, примітивши цей «аполітичний» пронизливий авторський біль, зауважував, що «художник не переміг у Кулішеві людини, яка живе певною “злобою дня”, має очевидне незадоволення й претензії до сьогодишнього. Попри все й оті вихватки про українізацію, про дрібні непорядки в держапараті тощо, всі ці “дерева” багатьом не дали побачити “лісу”, а авторів зосередитися виключно на глибшій розробці свого задуму»<sup>43</sup>.

На відміну від Й. Шевченка, М. Куліш завжди обстоював іншу позицію (в тому числі й у власній творчості): художник якраз і повинен стояти на сторожі людяного в людині, пробуджуючи в душі високі ідеали гуманізму. Тим-то його провінційний «філософ» Малахій Стаканчик, який уявив себе «пророком», викликав до себе не тільки зверхне ставлення, але і жаль, і співчуття. У цьому сенсі створений драматургом образ на диво точно вписувався в одну з пріоритетних проблем європейської літератури і мистецтва епохи модернізму, а отже, проблему художньої інтерпретації «маленької людини» з характерною для неї лейттемою самотності окремої особи, відмежованості її від суспільства і навіть від своїх рідних. «Сучасна сім'я – божевілля» – констатує головний герой, ніби повторюючи старозаповітне: «І вороги людини – її домашні». Адже багато в чому саме через непорозуміння у власній родині вдається Малахії до далеких мандрів, прагнучи вдосконалити якщо не близьких, то далеких йому людей, до мандрів – із трагічним фіналом, сповненим реалії божевілля і смерті... Знову-таки, у повній відповідності з естетикою модернізму, яка безпосередньо передувала «абсурдистській» драматургії, М. Куліш (на відміну від літературної практики, що існувала включно до XIX ст.) обійшов проблему катарсису, морального очищення героя в його «ходінні по муках».

На театральному диспуті 1929 року М. Куліш зазначав: «Далі ми маємо обминання в нашій літературі таких важливих, пекучих проблем, як, припус-

<sup>42</sup> *Куліш М.* Про вінок національних культур // Южный селянин. – 1923. – № 80. – 6.XII.

<sup>43</sup> Критика. – 1928. – № 5. – С. 127.



тімо, проблеми національної... Я набираюсь сміливості і заявляю тут, що очевидно в нашій літературі є настрій обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного поспіху, грубо кажучи, щодо літературної кар'єри, небезпечна... Я, як член партії і громадянин, не можу обійти цієї проблеми і не хочу її розв'язувати в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п'єсах (а я їх писав і писатиму за певним тематичним планом) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему»<sup>44</sup>. Такою «подальшою п'єсою», в якій вкотре чільне місце посіла «національна проблематика», став «Мина Мазайло», роботу над яким було закінчено 1928 р.

Задум цієї п'єси дослідниця творчості М. Куліша Н. Кузякіна справедливо пов'язує з постановкою МХАТу «Дні Турбіних», здійсненою 1926 р. за мотивами роману «Біла гвардія» М. Булгакова. «Тема громадянської війни на Україні розкривалась у цій п'єсі в картинах зіткнення кількох ворогуючих сил (білогвардійці, гетьман з німцями, петлюрівці)... Розподіл фарб у виставі, незважаючи на всю її художність, був різко полярний. Ідеально благородні, чесні, глибоко культурні російські патріоти, що заради збереження великої Росії сприймали навіть ненависних їм більшовиків, – такими виглядали представники білої гвардії монархізму – Турбіни, Мишляевський, Студзинський та ін. Повстанці ж проти гетьмана, з яким білогвардійці мирно співіснували, дорікаючи йому тільки тим, що він ламав «цю чортову комедію з українізацією», – ці повстанці, чомусь об'єднані єдиним терміном «петлюрівці», були змальовані виключно чорними фарбами. Українці у «Днях Турбіних» – це бандити, що розуміються тільки на самогоні і мріють розстрілами, а розмовляють дивачкою сумішню скалічених російських і українських слів»<sup>45</sup>. Симптоматично, що й А. Луначарський кваліфікував «Дні Турбіних» як «політичну п'єсу», підкреслюючи «двозначність сатири, що її кинуто в обличчя петлюрівщини», як і «розлученість, з якою М. Булгаков малював петлюрівців»<sup>46</sup>.

Стосовно мхатівської вистави «Дні Турбіних» висловлювалися протилежні думки і в Україні. Так, під час зустрічі українських та російських письменників у Москві (в лютому 1929 року) А. Хвиля обурювався: «Московський Художній театр чудово поставив німецьку мову, щоб показати розмову командувача німецького корпусу в Києві з гетьманом. Німецьку мову артисти вивчили. А українською мовою вони розмовляють так, як розмовляють про Україну та українську мову в брудних чорносотенних анекдотах (не кажемо вже про неприпустимо тенденційний показ повстанців проти гетьмана)»<sup>47</sup>.

Показово, що М. Куліш в образі Мина Мазайла висміює позицію стосовно історії України, а водночас і обивателя – репрезентанта цієї позиції, яку В. Блакитний характеризував як русотяпство, називаючи її ще й «одрижкою старої русифікації»<sup>48</sup>.

Отже, у центрі сюжетних колізій п'єси – знову-таки «маленька людина», службовець тресту «Донвугілля», котрий, мешкаючи на Н-ській вулиці Хо-

<sup>44</sup> Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 100.

<sup>45</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – С. 255.

<sup>46</sup> Луначарський А. Собр. соч. в 8 т. – М., 1964. – Т. 3. – С. 327, 338.

<sup>47</sup> Хвиля А. Зустріч // Критика. – 1929. – № 5. – С. 12.

<sup>48</sup> Нове мистецтво. – 1926. – № 30. – С. 6–9.

лодної гори, що в Харкові, раптом вирішив змінити прізвище з Мазайла на Мазеніна... Використовуючи цю анекдотичну ситуацію, поширену в практиці радянських установ 1920-х років, драматург знову почав висміювати нелюбого йому міщанина, якому, так само як і мольєрівському Журдену, котрий мріяв стати «шляхтичем», так і не судилося за рівнем особистісної культури дорівнятися до «аристократизму» духовного... Опікуючись тільки кар'єрними, а не національними пріоритетами, Мазайло все життя соромився свого «простого» прізвища: «Ще малим, як оддав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти – Мазайло! За репетитора не брали – Мазайло! На службу не приймали – Мазайло! Од кохання відмовлялися – Мазайло!» Реалії нового суспільства не спроможні «реформувати» і цю «маленьку людину»; навпаки, законодавчу базу цих нових реалій старорежимний чиновник прагне використати для реалізації давно омріяної «програми»... Сумніви якщо й виникають, то лише з приводу, яким саме має бути нове прізвище: «Сіренєв! Сіренський! Розов! Де Розе! Тюльпанов! Фон Лілієн! Алмазов!»

Рішення Мини Мазайла цілком підтримує дружина Килина Трохимівна, донька Рина, а також тьотя Мотя Розторгуєва, котра приїхала з Курська морально підтримати родичів. Звертає на себе увагу та обставина, що саме в уста цієї запеклої шовіністки вкладено захоплене – без будь-якого критичного осмислення – ставлення до згадуваної мхатівської вистави: «Ах, мої ви... милі “Дні Турбіних”. Це ж така розкіш, така правда, що, якби ви побачили, які взагалі осоружні, огидливі на сцені ваші українці, ви б зовсім одцуралися цієї назви... Грубі, дикі мужлани!.. В “Днях Турбіних”... як про українізацію сказано: що це туман, чорний туман, і все це минеться, і я вірю, що все це минеться... Зостанеться єдина, неподільна...»

На спротив тьоті Моті позиціонує себе дядько Тарас із Києва, який ще революційного 1918 р. ходив на маніфестації із жовто-блакитним прапором. Прикметним, однак, є його песимістичне бачення завтрашнього дня «українізації», тієї політики, яка певний час проводилася на державному рівні. Отже, в «українізації» націоналіст за переконаннями дядько Тарас небезпідставно бачить, насамперед, лише «спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити, щоб і духу не було». Небезпідставно, тому, що передчуття значних соціальних катаклізмів, що незабаром дадуть підстави назвати десятиріччя 1922–1933 років в Україні розстріляним Відродженням, уже почали сприйматися футуристичною природою художницьких натур, як і творених ними реалій літературно-мистецького життя.

Закономірно, що серед персонажів «Мини Мазайла» немає жодного, хто б чітко репрезентував політику партії в питаннях українізації. Зображено лише образ Мокія (сина Мини), який захоплено читає твори української художньої культури, заохочуючи до цих занять і своїх товаришів-комсомольців.

Тільки-но п'єса була написана, вона одразу ж з'явилася на сцені провідних українських театрів, рішуче посунувши інші, раніше «немислимі» для постановки драматургічні твори, які, здавалося, відчували нетривалість того періоду, коли ще можна було адресувати завжди болючу для України проблематику «Мини Мазайла» широкий театральний людності. Утім, і в цих театрах – «піонерах» у сценічній інтерпретації «Мини Мазайла» [як-от: у Дніпропетров-

ському ім. Т. Шевченка (1929 р., реж. Д. Ровинський), і в «Березолі» (1929 р., реж. Лесь Курбас), і в театрі ім. І. Франка (1929 р., реж. Г. Юра)] акцент у всіх постановках, що прикметно, вже передбачливо переносили з «українізації» на міщанське середовище, в якому, природна річ, реалії «українізації» мали винятково яскраво-комедійний характер!

«Патетичну сонату» (1929 р.) драматург завершив у розпал дискусій навколо «Народного Малахія» і «Мини Мазайла» (дискусій, які вже почали переходити у цькування автора, у звинувачення його в «буржуазному націоналізмі»). Ця нова п'єса М. Куліша, присвячена подіям національної історії (1917–1919 років) власне й була авторською відповіддю дискутантам, особливо в питаннях, які стосувалися долі України, її майбуття. Закономірно, що першочерговість національного питання, коли йшлося про Україну, була завжди очевидною не тільки для національно свідомої інтелігенції (яка одразу високо оцінила новий твір М. Куліша), але й для компартійних органів, до складу яких, особливо в перші пореволюційні роки, входило і багато діячів української культури. Так, у рішеннях V конференції КП(б)У (1920 р.) наголошувалося: «Національне питання в Україні є найважливішим і найболючішим... Без задовільного розв'язання цього питання перемога пролетарської революції на Україні була б неможлива»<sup>49</sup>.

Театральні художники, які ще в 1930-х роках зверталися до оформлення «Патетичної сонати», як і ті, що пізніше створювали декорації й костюми до постановок цієї п'єси, завжди полюбили репрезентувати на сцені помешкання (скажімо, на «поворотному крузі» або «розрізом» багатоповерхового будинку) одночасно майже всіх провідних персонажів п'єси... В основі цього в різних варіантах повторюваного художницького задуму покладалося очевидне прагнення: слідом за драматургом, в один і той же час, дати «соціальний зріз» пореволюційного (дія драматургічного твору відбувається в 1917–1919 роках) українського суспільства, сповненого політичного протистояння. Зокрема, для генерала Пероцького « нової історії » власне й не існує. Його гасло: «Смір-но! Равненіє на єдиную, неделімую, гаспада українці!» Ступай-Степаненко влучно характеризує Пероцького, що той «скоріш сам смерть собі заподіє, ніж промовить слово українське». Принципи свого батька (для якого України «не було, нема і не буде», а розмови про окрему від Росії культуру – націоналістична вигадка) значною мірою поділяє й Андре Пероцький, хоча він під впливом Марини захоплюється Україною, але, насамперед, як регіоном, де розміщені його «фамільні» маєтки.

Для Ступая-Степаненка поняття «рідна Україна» сповнене не тільки образною, але й буквального смислу. Це земля, на якій проживало не одне покоління його предків і де промайнули кращі роки його життя (і де, як він сподівається, житимуть його нащадки), – настільки ж близька героєві, як і його сім'я-родина, як і власна дочка Марина. Прикметно, що вирішення «національного питання» (коли йдеться про Україну) – єдине, що пріоритетизує Ступай-Степаненко в революційному процесі (і тільки після вирішення цього нагального питання, вважає герой, доцільні розмови про «Інтернаціонал»).

<sup>49</sup> КПУ в резолюціях і рішеннях з'їздів і конференцій. – К., 1958. – С. 69.

Складнішими є патріотичні почуття в Марини, «замішані» на владних амбіціях (як і суто жіночих): героїні потрібна Україна, насамперед, як земля, де вона панувала б над простим людом. Тож вона, послідовна у втіленні своїх амбіцій, використовує закоханого в неї, красуню, Ілька Югу; бере у свої спільники білогвардійця Пероцького і з допомогою озброєних банд розправляється з простолюдинами Оврамом та Зінкою.

Симпатії драматурга – на боці «більшовицького табору», репрезентованого Гамаром, Лукою та ін., де послідовно обстоюється побудова суспільства соціальної справедливості в Україні на протигагу реалізації ідеї «України панської».

Поет-лірик, мрійник, закоханий у красуню-українку, в усе людство, як і в революцію, яка справді може ошасливити, – таким постає Ілько Юга із сюжетних колізій «Патетичної сонати». Цей образ близький М. Кулішеві, у тому числі й автобіографічно: образ провінціала-романтика («Вірю в Петрарку і вічну любов!» – проголошує герой), якого зрадило кохання, як і... зрадила революція. Утім, побачивши на колінах перед своєю коханою іншого (Андре Пероцького), який, цілючи край її сукні, просить посвятити його в лицарі, – Ілько, хоча й відчуває нестерпний біль, все ж не зрікається своєї мрії. Ілько не здогадується, що корнетові віддано перевагу не з любові, а тільки з політичних міркувань («Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жодного кілометра території, моя Жанно д'Арк...»). Ілько навіть здогадується, що руки Марини (які «вигравали Бетховенову сонату патетичну», її вступне «Grave») тягнуться до влади, прагнучи повернути в Україну гетьманську булаву. За своє нерозуміння справжніх мотивів поведінки коханої герой (а разом із ним його товариші по боротьбі) платять дорогою ціною. Так, коли під час більшовицького повстання заарештовують білогвардійця Андре Пероцького, Марина благає Ілька врятувати заарештованого: «Я не можу, я не можу, щоб він... ліг між нами трупом. Він мусить одійти од нас живий...». І поет рятує білогвардійця, якого незабаром Марина посилає до навколишніх хуторів збирати озброєні загони для повстання. Контрреволюція тим часом перемагає, і гинуть ні в чому не повинні люди. І лише випадково Ілько визнає, що посилала Андре до хуторян його Марина, що вона є членом контрреволюційного підпілля... В одному із варіантів фіналу п'єси Ілько вбиває Марину, розкававшись у власній провині перед своїми політичними однодумцями: «Результат відомий: наскок, руїна, кров і смерть товаришів – мертва пауза у творчому змаганні революцій, і автор цієї паузи – я!»

Симптоматично, що «запрограмований» у «Патетичній сонаті» трагедійний конфлікт між любов'ю та (революційним) обов'язком був характерним і для інших творів молодшої радянської драматургії, зокрема для «Любові Ярової» К. Треньова, для «Яблуневого полону» І. Дніпровського, а також і для першої редакції «Оптимістичної трагедії» В. Вишневського.

В атмосфері виснажливої боротьби навколо сценічної долі «Патетичної сонати» народжується наступна п'єса М. Куліша – «Вічний бунт» (1932) – «діалогізація» політичних дискусій, якими на той час повнилося суспільне життя. Дія цього драматургічного твору розгортається у 1930 р. у великому місті (лише окремими сценами – на селі). Герої твору – троє друзів, випускників Комуністичного університету, молоді хлопці Ромен і Байдух, а також

їхня подруга Майка. Тематика п'єси, розгорнута в дискусіях як головних героїв, так і другорядних персонажів (комуніста Гайки, кадрових робітників Трохимовича і Тарасовича), є водночас і глобальною, і життєво-конкретною... Наприклад, герої з молодечим запалом сперечаються про революційний романтизм і прагматизм постреволюційного життя, про відсутність видимих змін у свідомості людей, про моральну деградацію деяких комуністів, покликаних бути взірцем для «мас». Так само вони дискутують і про «перегиби» в хлібозаготівлях, про очевидності «штурмівщини» (коли по три доби працівники були змушені не виходити із цеху) – реалію, вельми далеку від омріяно-жасливої праці за соціалізму.

Ромену, романтикові за природою, щоденні проблеми здаються вічними, тож він ладен сприймати життя вкрай песимістично. Шукаючи розради в самотніх блуканнях, він опиняється на околиці міста: «Глинища. Смітники, собаки тягають падло. Куди це я зайшов? Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне. Між ним і мною пролетів якийсь птах, і тінь боляче ударила в голову. О, який великий, жакхливий розлад в світі!.. Вічний розлад в світі!.. А яка ж самотність, глуха і темна!.. Бунтуй тепер! Бунтуйся, людино, вічно – все одно: ...сонце – це лише очко в світовій камері! Самотність...»

З одного боку, Ромен зневірився у своєму колишньому захопленні ідеями перетворення світу на засадах справедливості. З другого – герой жахається контрреволюційного болота: «Я не хочу далі грати роль гучномовця для закутних ворожих революції сил. Я не хочу посилювати їхній шепіт і сичання...» Життєва позиція Ромена, його думки і настрої були дуже близькими самому драматургові, а вкладене в уста героя порівняння сонця з «очком» у «камері» викликає асоціації з майбутнім арештом самого М. Куліша і з трагічним фіналом його долі.

Закономірно, що радянська драматургія 1920–1930 років послідовно зображувала реалістичні й романтичні типажі в їхній суспільній еволюції, де переможцями завжди були перші. Так, у драматургії В. Білль-Білоцерківського змальована еволюція типажу «братішки»: від романтики громадянської війни («Штурм») до відвертого практицизму непу («Штиль») та аскетизму часів індустріалізації («Життя кличе»). У драмі «Штиль» герою натякали: «Ти романтик, а не марксист», і автор у цьому протиставленні бачив причини духовної катастрофи зображеного ним типажу. П'єса Б. Ромашова «Вогняний міст» (1929 р.), у свою чергу, також акцентувала приреченість революційного романтизму. Таке протиставлення (між романтиком і реалістом) із плакатною наочністю актуалізоване і в драмі В. Кіршона «Хліб» (1930 р.).

Особливість творчої манери М. Куліша полягає ще й у тому, що в його п'єсах відчутне «ліричне начало», зазвичай властиве поетичним або прозовим творам; і з цього погляду п'єси М. Куліша інколи сприймаються як авторські інсценізації власної прози. Ця сентенція чи не найбільшою мірою стосується «Вічного бунту», скоріше сповненої болючих авторських роздумів «п'єси для читання», аніж драматургічного твору, що потребує сценічного втілення, сценічної дії.

Поштовхом до створення «Маклени Граси» (1933) стала інформація однієї з польських газет про те, що поліція заарештувала збанкрутілого капіта-

ліста, який за 500 злотих найняв безробітного, аби той убив його задля одержання родиною страхових коштів.

Песимізм щодо реальних подій, який все більше охоплював М. Куліша і чимдалі більше «резонував» у його творах, драматург вже не наважувався образно перевтілювати у п'єсах, дія яких відбувається в радянській Україні, справедливо побоюючись тогочасної критики, яка після постановок «Народного Малахія» і «Мини Мазайла» стала нищівною. Тож перипетії «Маклени Граси» були перенесені в сусідню Польщу, територія якої охоплювала і західноукраїнські землі, де ще тільки дозрівали умови для майбутніх соціальних катаклізмів, (адекватні тим, що вже відбулися на Наддніпрянщині), і де вже починався процес очевидної фашизації країни, розвінчування якого на сторінках драматургічного твору, а затим, і на театральній сцені, не могло викликати ніякого спротиву з боку політично заангажованої критики.

Колорит «Маклени Граси» – графічно-суворий, чорно-сірий, без очікуваних домішків білого кольору. Прикметно, що в мінорній тональності п'єси подекуди вчуваються і реквіємні «акорди». Усі життєво-вірогідні ситуації драматургічного твору екстремалізовані: якщо голод «фізичний», то вже така крайність, що примушує персонажів збирати по канавах недоїдки. Якщо голод духовний, то це хронічне (для людини великого міста, ув'язненої в камінних ущелинах брудних підвір'їв, сирих підвалів і навіть собачих будок, епатжно пристосованих під помешкання) відчуття вселенської збайдужілості, непоправного сирітства. Апокаліптичні образи (чорна деревина, на який скоро «трупом завіситься світ», страшний буревій, в якому закрутить і землю, і людину, астма, що душить світ, а той хрипить і давиться), якими мислить маклер Зброжек, сподіваючись на власну загибель, стають лейттемою всього драматургічного твору.

У сюжеті «Маклени Граси» ще акцентованіше, ніж у «Патетичній сонаті», М. Куліш унаочнює соціальну нерівність суспільства. Так, над усіма іншими вивиснується помешкання пана Зарембського, на чиєму балконі мріє насолоджуватися кавою підпанок Зброжек, квартира якого розташована поверхом нижче; у підвалі животіє сім'я безробітного Стефана Граси, а в собачій будці філософствує колись іменитий, а нині злюмпенізований музикант Ігнацій Падур. Соціальну розшарованість закріплено і в психології персонажів. Так, маклер самостверджується перед хворим Грасою: «Я вже вищий на цілий поверх», отримуючи у відповідь уїдливе: «Пан Зброжек тоді скаже "гоп", як вискочить он на той балкон. А доти він як був, так і буде тут підпанком». Однак втямивши, що його прагнення самоствердитися було насправді передчасним, Зброжек сподівається хоча б збиранням грошей з квартирантів прислужитися Зарембському: «Підвали надто темні і низькі, щоб ними ходити такому високому і ясновельможному панові..., тим паче, що зараз увесь світ темний і незрозумілий, як підвал».

У сюжетних перипетіях п'єси жоден із персонажів не досягає сподіваного. Так, довідавшись, що Зброжек хоче придбати його фабрику, переляканий Зарембський освідчується маклеровій дочці Анелі в коханні. Наступного дня, дізнавшись, що банк, в якому Зброжек зберігав свої гроші, «прогорів», Зарембський розбиває дівоче серце холодною відмовою: оскільки дівчина в його очах перетворилася на жебрачку, тож заслуговувала не кращого ставлен-



ня, ніж усі інші жебраки, яким він адресував своє зарозуміле: «Я милостині нікому не подаю. Це мій принцип. Де гарантія, що просить не мій ворог?»

Найвдаліший образ п'єси – це, безумовно, Зброжек: типовий здирник, який виступає неодмінним посередником між панством і простим людиною: «Прошу звернути увагу – без маклера хочуть! Хо-хо! Хіба може бути бог без ксьондза, пан без лакея, генерал без ад'ютанта?.. Хіба може бути світ без маклера?» Для Зброжека не існує поняття совісті – для нього існує тільки вигода. Він замовляє власне вбивство, бо лише в такому разі його родина одержить страхові гроші і зможе придбати омріяну фабрику. Однак старий Граса не погоджується вбити ненависного маклера. На замовне вбивство не погоджується і Падур – геній, якому його країна не змогла запропонувати нічого кращого, ніж місце на смітнику життя. На пропозицію Зброжека пристає лише Маклена, але й вона, хоч і стріляє в маклера (адже з підлітковим максималізмом ненавидить його), проте розриває ті паперові 500 злотих, що одержала від нього заздалегідь.

Трагічний фінал п'єси певною мірою врівноважено видіннями майбутнього. Так, Маклена уявляє осяяну сонцем землю «в ореолі музики». Падур розповідає таке: «Колись гралося ось що. Я вдосвіта виходжу... на невідому алею. Росуть могутні дерева. Такого тепер не буває... А вдалині – передсвітанкове небо... На мене чекає прекрасна дівчина... У неї очі як передсвітанкове небо... Я цілую її руки... Такого тепер не буває... І ми йдемо по алеї в якусь невідому, неземну країну». Гіркий рефрен геніального Падур «такого не буває» сповнений нестерпного болю творчої людини, над якою жорстоко насміялася дійсність...

У «Маклені Грасі» як і в «Патетичній сонаті», простежуються автобіографічні мотиви. Утім, якщо в «Патетичній сонаті» М. Куліш самоідентифікується насамперед із головним персонажем, то в «Маклені Грасі» – не так із героїнею, з її максималізмом підлітка (коли так хочеться взяти зброю і власноручно здійснити самосуд), як із Падуром, у недавньому минулому піднесеним славою, а нині скинутому в безвихідь гіркого розпачу. Тож «Маклена Граса» насправді була пронизана передчуттями майбутніх трагедій, коли почали розстрілювати не тих, хто насправді завинив перед народом: не «маклерів» – шахраїв, здирників, запродавців, – а обдарованих «іскрою Божою» представників української художньої інтелігенції.

«Куліш-драматург був талант світового масштабу. Не буду шукати небезпечних аналогій у класиці – між Шекспіром і Шіллером або Мольєром чи Бомарше, але в сучасній йому радянській драматургії він не мав собі рівних, а з того, що ми знали про тогочасну драматургію за рубежом, рівняти Куліша можна було хіба що до Піранделло», – зазначав Ю. Смолич у книзі спогадів «Розповіді про неспокій»<sup>50</sup>. Талант М. Куліша викликав захоплення і в його сучасників, зокрема письменників Остапа Вишні, Ю. Яновського, І. Дніпровського. Водночас режисер Л. Курбас вважав М. Куліша геніальним драматургом і заявляв про це публічно, попри неодноразово деклароване бажання частини тогочасної критики «не бачити пророка у своїй вітчизні».

М. Куліш, як й інші драматурги, що працювали в Україні в першій третині XX ст., був першопроходцем у відтворенні суспільних проблем (як і

<sup>50</sup> Смолич Ю. Розповіді про неспокій. – К., 1968. – Ч. 1. – С. 73.

характерів, затребуваних на їхнє вирішення) у реаліях історичного «експерименту» соціалістичної революції. На відміну від деяких інших своїх колег (до того ж, представників «красного письменства» не тільки в Україні), М. Кулішеві судилося оминати небезпеку ідеологічної заангажованості, репрезентувавши широкий аудиторії національний характер у неповторності того розвитку, який не міг не супроводжувати соціальних перетворень світового масштабу.

**ІІІ.1.2. Спиридон Черкасенко (1876–1940).** Соціально-політичні зрушення, культурні переміни, які сталися на початку двадцятого століття, не могли не позначитися й на Україні, яка входила тоді до складу російської імперії. Повільно, з різними інтервалами, але відносно стабільно почав розвиватися й професійний театр, який став частиною духовності, хоч був заснований ще М. Кропивницьким у 1882 р. Йдуть у цей період якісні (іноді навіть кардинальні) зміни й оновлення в самому побуті народу, забринів дух незалежності. Звідси й починається спрямування тематики української драматургії, її перехід на новий шлях служіння передовим ідеям сучасності. «Українська драма, – писав про цей час О. Кисіль, – пішла вперед, поширила свої межі, збагатила форми й придбала чимало нових творів, часом першорядної європейської художньої ваги»<sup>51</sup>. Тематика сільського побутування, що суцільною пеленою вкривала всю попередню лінію драматургії ХІХ століття, починає набирати теж мистецьких виднокругів, і на перше місце виходить психологічна драма, поруч з нею виростає прекрасна й історична, щоразу все більше і більше прибираючи аспект соціальний (і це теж був європейський обшир). М. Комаров у своїй збірці бібліографічних знадібків до історії української драми та театру тільки за 1906 р. подав 29 нових драматичних творів, які побачили в цей рік друк і світло рампи і привернули увагу громадськості. Серед них віднаходимо різні п'єси і різних авторів, а саме: В. Винниченка, М. Костомарова, Л. Яновської, О. Суходольського, Г. Хоткевича, Ю. Федьковича, Б. Грінченка, Лесі Українки, Олени Пчілки, Х. Алчевської, Л. Лопатинського, В. Іскри, Т. Колесниченка, М. Дивосира тощо<sup>52</sup>.

Серед цих драматургів віднаходиться й ім'я С. Черкасенка, який своєю мистецькою вартістю і вагою в тодішньому театральному житті, як і загальним характером всієї своєї художньої творчості, зайняв у тогочасному культурному процесі місце значне, хоч і творчість його була далеко нерівноцінною. Однак кожна виписана ним тоді п'єса якоюсь мірою давала стимул на сцені до збудження свідомості, до бажання спізнати болі та надії свого народу, його підневільну скорботу, пробудити окремих борців за визволення, підтримати гуманітарні сили для подальшої битви з самодержавством. Не перебільшуючи значення драматургії С. Черкасенка, треба визнати, що все-таки найголовнішим у його діяльності, як і у всьому театрі, запанував піднесений дух української ментальності, і це було дуже помітною рисою в його творчості, яка найбільше співпадала із загальною європейською сценою. Шкода, що

<sup>51</sup> Кисіль О. Український театр. – К., 1966. – С. 127.

<sup>52</sup> До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку за 1906–1912 рр. Зібрав і впорядкував М. Комаров. – О., 1912. – С. 6–9.

саме цього не помітив О. Кисіль, що першим, власне, узагальнив театральний поступ на Україні початку ХХ століття, ані Софія Русова в змістовній статті «Двадцятипятилетие украинского театра» (1906, «Русская мысль», № 12), як і І. Стещенко, що полюблив робити досить точні узагальнення про драму й театр початку століття на сторінках «Ради».

Це стало ясно лише тоді, коли С. Черкасенко опинився в еміграції, поза Україною (на ті часи уже радянською). Разом з тим його драматургія чи не вперше відобразила і глибоку політичну кризу на всьому обширі імперії, засвідчила прагнення українця до звільнення від тиранії та деспотизму<sup>53</sup>. Він першим звернув пильну увагу на стильово-художні досягнення драматургії і театру інших народів, і задля цього вступав у суперечку навіть з Лесею Українкою щодо утвердження нею революційних ідей в драмі, ставив кожную власну п'єсу як антитезу традиційній побутовій драмі (звичайно, не відкидаючи її значення в минулому). У драматургові постійно нуртувало бажання обнови, осучаснити, поставити в центрі конфлікту навіть одноактівки тільки ті проблеми, що ще майже не розроблялися його попередниками, не знаходили свого відтворення й у світлі рамп. М. Садовський помітив це відразу і запросив його у свій театр, приголубив як сина. І С. Черкасенко був вірним йому до кінця життя.

Основний мотив, як і вся конфліктна основа, у драмах С. Черкасенка щоразу переноситься у внутрішню психологічну будову характерів, ситуаційних зіткнень, у двобій протилежних думок. Як у всій світовій драматургії цих літ, за звичайними репліками, вчинками, ніби-то буденними розмовами чи навіть випадково сказаними словами ховається щось глибше і значніше, а відтак виявляються найтонші порухи душі, нюанси настрою героя, його світосприймання. У нього, і тут мав рацію О. Ставицький, який дуже вірно ствердив, «стає значно гострішою і відвертішою порівняно з попередніми часами визвольна тенденція. Як ніколи раніше, стають відчутними зацікавленість новими темами і проблемами дня, дійова причетність до подій в країні і живий відгук на них»<sup>54</sup>.

Вперше в українській драматургії, та й театрі, через п'єси С. Черкасенка стало ясно, що люди, як і їхні прототиби, усвідомлюють (ясніше і логічніше), що чекати чого-небудь доброго від будь-якого існуючого суспільного ладу, заведених ним порядків не доводиться, що правду й істину необхідно здобувати силою, боротися за неї, ставати в лави борців до битви щоденної. Звідси й тема робітництва, технічного прогресу, соціального перетворення життя стає домінуючою у його творчості, а боротьба за свободу і незалежність краю проходить через усі його (великі й малі) драматургічні набутки. Той же згадуваний Микола Садовський як організатор першого стаціонарного театру в Україні, а в Києві найперше, відразу запримітив у п'єсах С. Черкасенка цю новизну, подбав, аби автор краще засвоїв специфіку й мистецькі закони сцени – і це згодом дало ще більшу результативність творчості у майстра діалогу. Про це С. Черкасенко писав уже в 30-х рр. у Чехії.

<sup>53</sup> Див.: *Мишанич О.* «В безмежжі зим і чужини...» (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Твори в двох томах. – К., 1991. – Т. 1. – С. 5–42.

<sup>54</sup> *Історія української літератури*: У 8 т. – К., 1968. – Т. 5. – С. 458.

Критики (нерідко навіть і ХХІ віку) дорікають С. Черкасенку за якийсь мелодраматизм, роздвоєну специфічність у виборі тематики, невірну трактовку ренегатства, а то й просто зрадництва в історичних п'єсах. Проте ці звинувачення безпідставні, адже тема вірності служінню Вітчизни у його героїв нерозривно пов'язана з навколишньою продажністю, невірністю, обманом та запроданством. У драмах і комедіях С. Черкасенка чітко та логічно окреслюється і його стильова особливість, як і театрального мистецтва тих літ цілому, а саме те, що віра у піднесення матеріального і культурного рівня всієї громади як такої хоч утопічна, бо кожен соціальний лад має свої позитивні і негативні сторони, але в залежності від цього розвивається суспільство, життєдіяльність всього народу. Він не вірив у соціалістичні ідеали, не сприймав постулати революціонерів тих років, однак не відмовлявся від окремих гасел про вільність, свободу, незалежність та рівноправство. Йому це імпонувало, і тому в «Казці старого млина», «Хуртовині»<sup>55</sup> та «Повинен» драматург на всю художню міць обстоює нещадну боротьбу з безгосподарністю, марнотратством, злодійством, шарлатанством, забрудненням, яке насувалося на Україну з долин і низин, сповідував доброту як основний чинник і рушій прогресу, захоплювався технократією, бо вважав, що через неї долучається хлібороб з херсонських степів чи подільських видолінків до загальноєвропейського розвитку. Правда, на початку ХХІ ст. стало видно уже справді екологічно поруйновану Україну через неконтрольовані, безпланові дії чиновництва. І все ж С. Черкасенко найперше залишається в авангардній шерензі борців за незалежну Україну. Він вірив у неї навіть у важкі 20-ті роки, перебуваючи в Кам'янці-Подільському, Ужгороді і, власне кажучи, прощаючись із рідною землею. Ще на сцені Національного театру УНР, керованого М. Садовським, у 1918–1919 р. ішли його п'єси «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла...», «Повинен», ще він виступав у Національному вільному університеті, який теж розмістився у місті над Дністром, але Провидіння готувало його до еміграційних мандрів, готувало подальший нелегкий життєвий кругобіг. І драматург, вірячи долі, не втрачаючи надії, поїхав через Польщу до Австрії, а потім до Чехії, і там жив до 1940 р.

Довго про нього мовчали критика та історики театру, красного мистецтва. А дорога митця, життя та творча, після 1920 р. була повсякчас важкою. Та в ці перші десятиріччя ХХ віку він вочевидь пересвідчився, як значно виросло й зміцніло українське театральне мистецтво, його професіональна палітра збагатилася новими іменами. На повну велич заявили про себе М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, Є. Ратмирова, Є. Зарницька, Н. Горленко, Г. Совачева, Л. Вірина, М. Садовський, П. Саксаганський, Л. Сабінін, І. Загорський, І. Замичковський, Г. Юра, І. Мар'яненко, що першими зіграли провідні ролі в його п'єсах.

І цим С. Черкасенко по праву зайняв своє місце в репертуарному потоці тих літ, яке на перших рубежах ХХ століття творчо переосмислювало класичні традиції корифеїв, дбало про розширення зображально-виражальних за-

<sup>55</sup> Вперше надрукована окремою книгою: Черкасенко С. Хуртовина. Драма на п'ять дій. – К., 1908., 127 с. В кінці книги дата: 1907 р.

собів, культуру сценічного слова, відстоювало справжню народність, живило свій талант проблемами та ідеями доби. Взагалі вся різномісна тогочасна драматургічна і театральна діяльність С. Черкасенка постійно характеризується посиленням інтересом до історичних пісень, дум та балад, в які він був постійно залюблений і з яких вчився опрацьовувати життєвий драматургічний матеріал, розробляти неординарні конфлікти, викривати суспільну пошлість, яку він все життя не любив. Тому за звичайними вчинками, розмовами, випадковими репліками героїв чи навіть манерою їхньої поведінки ховається глибокий значний підтекст, а наскрізна думка п'єс оповита найтоншими нюансами настрою, зіткненням різних за світосприйнянням спостережень над навколишнім оточенням. Звичайно, не все у доробку драматурга рівноцінне, є у нього справжні мистецькі знахідки, яскраві творчі переосмислення, точні символи і порівняння, але є й недосить вдале копіювання чи повторення тем, сюжетів, що їх розробляли значно іноді художніше та психологічно достовірніше, вмотивованіше хоч би й Леся Українка, Іван Тобілевич, Василь Пачовський. Однак дуже прикро, що ім'я С. Черкасенка і дотепер залишається забутим у театрах, а його п'єси, особливо історичні, приховані та викривлені<sup>56</sup>.

Спиридон Феодосійович Черкасенко народився 1876 р. у м. Новий Буг на півдні України, недалеко Миколаєва, у 1895 р. закінчив українську семінарію, вчителював, знав досконало кілька іноземних мов, прозу, але перейшов до драматургії, спершу і досить тривало працював у першому стаціонарному театрі Миколи Садовського в Києві, всесторонньо займався перекладницькою та громадською діяльністю. Був у солдатських лавах Першої світової війни, входив до складу редакційної колегії цікавого на той час місячника «Сяйво», де постійно друкувалися рецензії, уривки з п'єс, виступи діячів сценічного мистецтва. У 1919 р. за дорученням УНР їздив із Кам'янця-Подільського до Відня у справах видання української книги і підручника, від 1929 р. оселився на околиці Праги в районі Горні Черноушіце, де й проживав до своїх останніх днів – до 8 лютого 1940 р.

С. Черкасенко, як і багато інших митців тих літ, зокрема таких, як О. Олесь, Х. Алчевська, В. Винниченко, М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, спершу дуже захопився політичними змінами лютневої революції 1917 р., підтримував масовий ентузіазм трударів міста й села, свободу слова, антивоєнний рух. Проте повністю зрозуміти і сприйняти наступні звершення УНР не зміг, перепорою для цього ставав певний нігілізм, його якась розпливчата філософічність, але він прислужився Україні, хоч це призвело до того, що в 1919 р. він опиняється в еміграції, в тодішніх Австрії, Румунії, Німеччині та Чехословаччині. Виїхав він з України наприкінці 1918 р. разом із театром Миколи Садовського спочатку до Вінниці, згодом Кам'янця-Подільського, згодом до Румунії, а відтак до Австрії, Угорщини та Чехословаччини.

У 1909 р. одночасно вийшли перші збірки: поезій «Хвилини», новел «На шахті», як і п'єси «Хуртовина» (відразу перевидалася у 1910 р.)<sup>57</sup>, але драматургічний дебют відбувся у 1906 р., бо тоді з'явився друком мініатюрний

<sup>56</sup> Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Том другий. – К., 1959. – С. 81.

<sup>57</sup> Черкасенко С. Хуртовина, драма. – К., 1910.

драматичний етюд «Жах», який поставив народний театр у Ромнах. Вітчизняна та й вся слов'янська передова критика уже визнала в авторі доброго знавця людських доль, хоч впродовж багатьох років історики театру дорікали автору в захопленні символізмом та експресіонізмом. Театральна критика й театрознавство 1930-х років, окрім цього, любили ще й закидати С. Черкасенку те, що він у своїх п'єсах історичне минуле України висвітлює тільки з націоналістичних позицій. Хоча драматург, навіть проживаючи в Празі, уважно і широкосердно прислухався до критики, вловлював у її судженнях раціональне зерно, але й словом не обмовлявся, аби очорнити історію рідної країни чи тодішнє т. зв. соціалістичне будівництво. Не буде перебільшенням, що роки еміграції, нужденність побуту впливали на всю драматургічну творчість С. Черкасенка, твори виходили часто, але прибутків від друкування п'єс він не мав. Так, наприклад, тільки у 1918 р. вийшло в нього шість п'єс окремим виданням у різноманітних видавництвах, зокрема у друкарнях «Дзвін», «Наш театр», «Зерно», «Сівач», але матеріальне відшкодування затрачених творчих сил було мізерним. Жив він з тих пір самотньо, а від 1920 р. мріяв вернутися до батьківських порогів, але не довжив до такого дня, бо помер 1940 р. в Празі і недалеко від цього великого старовинного слов'янського міста похований. Залишилися по ньому чимало незавершених п'єс, підписаних численними псевдонімами, серед яких подибуємо Провінціал, Стах Петро, Очевидець та інші.

Тепер можна сконстатувати й те, що саме під впливом національно-визвольного руху початку ХХ століття сформувався й світогляд драматурга і характерно те, що в кристалізації соціальної проблематики п'єс він завжди опирався на народну мудрість. Більше того, пишучи історичну драму «Северин Наливайко»<sup>58</sup>, користувався наявним архівом, але повністю опирився на народні історичні думи та перекази, присвячені ватажкові козаків. Власне всі еміграційні роки він жив тими ж народними болями, що й втілював їх у своїх п'єсах. О. Мишанич зауважив, що «найбільш голосною за життя була слава С. Черкасенка-драматурга. Якщо у поезії і прозі в нього були тривалі перерви, то драматургією він займався систематично, створив свій новий поетичний театр, яким намагався утвердити й новий напрям у драматургії, поєднати досягнення традиційного українського побутово-етнографічного театру ХІХ ст. з театром новим»<sup>59</sup>. Таке єднання традицій з новаторськими пошуками, на нашу думку, зробило всі п'єси найбільше доступними та близькими до мас, а слово таким, де виразно окреслюється символ, що оповивається ефектним динамічним розвитком та психологічною завершенистю ситуацій. Це притаманне і усій символістській та експресіоністичній драматургії Європи початку ХХ століття.

Кращою драмою в цій площині стала «Хуртовина». До честі автора слід віднести й те, що в ній він першим на Україні ввів у її текстову структуру величну пісню «Ой горе тій чайці, часщці небозі», де закодована доля всього українського народу минулих століть і яку приписують І. Мазепі.

<sup>58</sup> Вперше надруковано в Чернівцях 1934 р. обсягом 84 с.

<sup>59</sup> *Мишанич О.* «В безмежжі зим і чужини...» (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Тв. у 2 т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 20.



Взагалі 1908–1909 рр. були для С. Черкасенка одними з найшасливіших у його житті – він став професійним драматургом, завідував літературною частиною в першому стаціонарному театрі Миколи Садовського в Києві, в ці роки одна за одною (іноді, правда, цензура зазначала, що дозволу на постановку немає) виходять п'єси – прекрасний ескіз «Жах»<sup>60</sup> (саме його і заборонили виставляти), комедія «Жарт життя»<sup>61</sup>, у чудовому збірнику «Терновий вінок» (за редакцією О. Коваленка, 1908) друкується драматичний етюд «Повинен». Газета «Рідний край» (1908, № 21) тепло привітала появу драматурга, і очевидно, що тодішній капітан російської армії Степан Васильченко саме під його впливом почав писати свої драми, а Іван Кочерга, за його свідченням, вирослав саме на п'єсах двох титанів – В. Винниченка і С. Черкасенка.

Взагалі С. Черкасенко написав більше двадцяти різноманітних п'єс – трагедій, драм, комедій, одноактів, скетчів, етюдів. Серед таких «Без просвітку» (1907), «Хуртовина» (1908), «В старім гнізді» (1908), «Жарти життя» (1908), доопрацював «Жах» (1909), «Петро Кирилюк» (1910), «На шахті» (1911), «Земля» (1912), «Казка старого млина» (1914), «Про що тирса шелестіла...» (1915), «Страшна помста» (1918), «Повинен» (1918), «Лісові чари» (1924), «Юдіта» (1928), «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1929), «Коли народ мовчить» (1933), «Северин Наливайко» (1934), «Вельможна пані Кочубеїха» (1935), «Сміх» (1936), «Нехай живе життя» (1937) та ін. Мали успіх комедія «Газетна помилка», драма «Коли народ мовчить», трагедія «Ціна крові». Він зробив блискучі драми «Чорна Рада» за П. Кулішем та «Страшна помста» за М. Гоголем, перекладав майже усі п'єси, що йшли в київських театрах у 1917–1919 рр.

Серед одноактів мали популярність «Вечірній гість», «Чудо святого Миколая» та «Нові шляхи». Вони з успіхом виставлялися на початку 1920-х рр. не тільки в народних театральних колективах, але й у таких, як театр М. Садовського, Кийдрамте, Національний театр УНР, Перший Народний театр ім. Т. Шевченка, театр ім. І. Франка, славнозвісних театральних трупах Д. Гайдаки та О. Суходольського. Необхідно при цьому зазначити, що Перший український зразковий драматичний театр у Харкові відкрився 24 квітня 1919 р. саме постановкою трагедії «Про що тирса шелестіла...» (режисер Л. Сабінін), а функціонування протягом 1920–1922 рр. Катеринославської пересувної драматичної групи агітпропу супроводжувалося на протязі січня-червня 1920 р. яскравими постановками драм «Казка старого млина» і «Повинен» (режисер М. Гальченко). 14 лютого 1920 р. драму «Повинен» дуже цікаво показав і драматичний театр ім. І. Франка у Вінниці (режисер Г. Юра, сценограф М. Драк), і вона була в репертуарі аж до 1925 р. У 1930 р. М. Бенуаль дав цікаву сценічну інтерпретацію драмі «Про що тирса шелестіла...» в театрі ім. Тобілевича в Галичині.

Чимало С. Черкасенко прислужився розвитку української театральної критики й історії культури, мистецтва, пишучи ґрунтоні, полемічно заго-

<sup>60</sup> Вперше надруковано в «Літературно-науковому вістнику». – 1908. – Т. 54. – Кн. 10. – С. 3–10.

<sup>61</sup> Про неї першими відгукнулися М. Шаповал (ЛНБ. – 1908. – Т. 54. – Кн. X. – С. 215–218), а потім Г. Хоткевич (ЛНБ. – 1909. – Кн. I. – С. 135–137).

стрені статті про п'єси Лесі Українки, Юрія Федьковича, Тараса Шевченка, Вільяма Шекспіра, взірцем критичного аналізу стала і ґрунтовна стаття «Кінець сезону в театрі М. Садовського» (1912) та ін.<sup>62</sup> Миколі Садовському, що був у багатьох моментах першовідкривачем драматургії С. Черкасенка та її сценічної реалізації, неодноразово довелося відчувати й гострі критичні претензії вітчизняної критики. Так, навіть ще у 1954 р. писалося: «В трупі Садовського ставилися ренегатські п'єси Винниченка, реакційно-романтичні драми і трагедії Черняхівської, Черкасенка та інших буржуазних письменників»<sup>63</sup>. А як свідчать архіви, царська цензура впритул до 1917 р. аж ніяк не давала дозволу на постановки п'єс С. Черкасенка – так, на текстах драм «Петро Кирилюк», «Ураган» (1909), «Чорна Рада», «Хуртовина» поставлено застереження «Неудобная к представлению». Автор нерідко видавався навіть до повторного подання, брав сюжети із дозволених прозових творів, які широко видавалися в Росії, але це не допомагало<sup>64</sup>. Критика весь час дивилася на драматургічну творчість С. Черкасенка дуже прискіпливо, і саме з хутірних позицій. Свідченням стає видрукувана (хоч і заборонена цензурою) чотириактова драма «Петро Кирилюк» у часописі «Українська хата» за 1910 р. (№ 5–7 і № 10), вона була піддана ostracizmu, глузливості, намаганням принизити тему робітництва в ній як неякісну, а писали і хвалили здебільшого такі п'єси, як «За друзі своя» В. Товстоноса, «Панич штукаренко» Д. Грицинського, «Галя лісничиха» І. Тимоніна та ін. Відомо ще й такий факт, що драма «Казка Старого млина» одержала дозвіл до постановки у 1913 р. тільки в театрі М. Садовського, в інших театральних колективах її на сцену не допускали, забороняли так само й «Хуртовину», «Землю», «Жах», «В старім гнізді», «На шахті».

У ці роки С. Черкасенко нерідко виступав і з популяризацією через театр науково-технічних досягнень, розрахованих на найширші трудові маси, особливо школярів. У 1910 р. він публікував оригінальні, розраховані на широкі маси статті «Що таке сцена», «Про небо», «Як вродилася пісня», «Убогий єврей», «Граматка (Букварець)» тощо. П'єси теж здобували розголос через періодику і впродовж 10–20-х років виходили виданнями у видавництвах, одна з останніх публікацій п'єс «Вибрані твори» була здійснена 1930 р. у Харкові в Державному видавництві України. П'єси С. Черкасенка ще в дожовтнєві часи одержали високу оцінку з уст Миколи Вороного, Івана Стешенка, Софії Русової, Михайла Комарова, Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Грінченка<sup>65</sup> та трималися впродовж 20-х років на кону навіть тих театрів, які тепер стали національними чи академічними<sup>66</sup>. Так, наприклад, лише в одно-

<sup>62</sup> Див.: Сяйво. – К., 1913. – № 7–9. С. – 170–171; Рада – 1912. – 2 трав. – № 100; Україна. – 1907 – № 8. – С. 262.

<sup>63</sup> Історія української літератури: в 2 т. – К., 1954. – Т. 1. – С. 588.

<sup>64</sup> Відділ рукописів бібліотеки Росії в Санкт-Петербурзі. Описи матеріалів Цензурного Комітету за 1900–1910 роки. – №№ 37421, 58788, 27645, 32931.

<sup>65</sup> ЛНВ, 1914. – Кн. IV. – С. 184–186; Сяйво. – К., 1914. – № 4. – С. 135–136; Сяйво. – 1913. – № 1. – С. 17–19: [Іван Стешенко], Українська хата. – 1912. – № 11–12. – С. 685; Рада, 1912. – 28 верес.

<sup>66</sup> Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник. – К., 1966. – С. 246–291.

му 1927 р. (4 квітня) в Одесі відкривається Український пересувний робітничий театр, і його першою постановкою стала трагедія «Про що тирса шелестіла...» (режисер Р. Єфименко, музика К. Стеценка), протягом цього ж року виставу за цією ж п'єсою в різноманітних містах України показав Український народний театр П. Саксаганського (Київ, Одеса, Вінниця, Харків, Херсон)<sup>67</sup>. У серпні 1927 р. в Житомирі перебував Харківський народний державний театр, і психологічна драма «Казка Старого млина» привернула найбільшу увагу поліс'ян, бо саме тут відбулася її прем'єра, і на цьому сценічна історія обривається аж до 1995 р.

В цілому обшир тем, ідей, проблем у п'єсах С. Черкасенка дуже багатий: його цікавили стародавні часи й дійсність початку ХХ ст., реальні історичні постаті, казково-легендарні і народні герої, побут хлібороба і екологічна ситуація. Успіх принесла велика п'єса «В старім гнізді» (1906), яка була заборонена, а присвячувалася проблемі вимирання т. зв. багатих поміщицьких родин, їхнє нівелювання технічним розвитком на початку віку. Для української драматургії цих років тема не зовсім нова, бо на сцені театрів йшов знаменитий «Вишневий сад» А. Чехова, перекладений Л. Пахаревським. І не випадково сам автор підкреслював, що драму він якраз і писав, перебуваючи під враженням п'єс А. Чехова та М. Метерлінка. Театрознавці дорікали С. Черкасенку, що у драмі «В старім гнізді» він знаходиться в полоні символічної манери М. Метерлінка. Не можна особливо погодитися із твердженням Г. Хоткевича, який безапеляційно заявив, що «драматичний етюд Черкасенка – се Метерлінківські настрої на хохляцком язикі. Може, воно й не зле копіювано, але в усякім разі буденно і поверхово: суті драматизму так і не уяснив собі автор»<sup>68</sup>, хоч насправді драма зроблена була майстерно, дійові особи виписані яскраво і тема розроблена цікаво й індивідуально.

У драмі «Повинен»<sup>69</sup> С. Черкасенко дуже точно відбив чекання загибелі людини. Під час сутички Молодий шахтер Мина дістав поранення, лежить вдома, а на шахту для розправи в цей момент приїздить загін солдатів. Уся сім'я хоче приховати від пораненого цю звістку, але він випадково дізнається й виходить на допомогу товаришам. Назад його приносять уже мертвим. Тимчасом Мати увесь час за його відсутності передчуває, передбачає і провиджує, як його вбивають, несуть залитого кров'ю, топчуться по ньому ногами. Звичайно передається настрої без містики, але образ Матері як народної заступниці, рятівниці, захисниці від будь-яких негод справді символічний (а за ним видніється й Україна), набув органічності та художнього узагальнення. Тема шахтарського життя та боротьби робітництва за свої права продовжена й у «Хуртовині» (1907). Основним показом тут стали виступи шахтарів проти власників, підприємців, їхні будні в убогих оселях, страждання та повневір'я сімей. І вихід в них був один – боротися не на життя, а смерть за свої права. Художнє надбання драматурга виявилось в тому, що образи, моральні й політичні ідеї, авторська тенденція самі собою впливають із сюжету, композиції,

<sup>67</sup> Вперше надрукована в ж. «Дзвін», 1913. – № 11. – С. 346–382; № 12. – С. 442–473.

<sup>68</sup> ЛНВ. Річник XII, книжка II. Том XVI. – К. – Л., 1908. – С. 406–407.

<sup>69</sup> Вперше надруковано в альманасі «Терновий вінок». – К., 1908. – С. 9–21.

стилю, у величезній силі діалогу, який, впливаючи на емоції людини, прищеплює їй певні розуміння тодішнього соціального розвитку. Характеристику дійових осіб С. Черкасенко розгорнув у звичних для них обставинах, під час діяння і в катарзійний момент пізнання істини. Це і хазяїн шахти Григорій Таран, інженер-управитель Петро Гульбицький, лікар Василь Похмурий, офіцер Анатоль Безе, сторож на шахті Дем'ян Короп, ствольовий слюсар Антін Гончаренко та ін.

Драми «Хуртовина» і «Повинен» у 1921 р. були поставлені у Вінніпезі (Канада) українською і англійською мовою (прем'єри 15 і 19 січня).

Із цього боку виразним виступив й фінальний епізод, художньо-викінчений, об'єднаний в єдину символіку й художню метафору. Ватажки шахтарського страйку приходять до власника шахти, який, до речі, уже викликав для охорони царське військо, солдатів, і попереджають, що коли той не задовольнить їхні вимоги, то вибух стихійного протесту стане неминучим. Змучена тривалим страйком, голодна та озлоблена шахтарська маса готова уже на все. Не встигла робітнича депутація вийти, як за вікнами підіймається червона заграва – горить, падає підпалена шахта. А тим часом гуляє по безкрайому донецькому степу люта хуртовина і разом з нею лютує недавно випущений із тюрми шахтар Максим Короп. Він ходить з револьвером по селищу та вбиває тих, хто найбільше заподіяв зла шахтарям. Його мимовільною жертвою навіть стали деякі шахтарі й дівчина Марія, дочка хазяїна шахти, яка так само з усіма виступала за поліпшення добробуту сімей шахтарів і відійшла від батьківського дому, бо почула від Батька: «В такий час треба тільки мовчати. Стіничують».

За ідеєю «Хуртовина» трактувала, що розвиток технічного оснащення шахт і підприємств мав дві сторони – це справді скачок вперед, прогрес, а разом з тим – людина беззахисна перед екологічною каламутною хвилею, яка йде услід за цим прогресом, обертається моральним звироднінням та духовним спустошенням самих трударів. Безперечно, не все тут вдалося драматургу, і тому О. Ставицький вірно писав, що «автор при непоганому знанні умов життя шахтарів та пильній увазі до представників робітничого середовища не дав живого образу єдиного пролетарського колективу, солідарного в битві проти спільного ворога»<sup>70</sup>. Віддрукована драма була конфіскована, автора засуджено до одного місяця ув'язнення, і тільки після 1910 р. вистава за драмою показувалася кількома театральними трупамі і навіть перекладена болгарською мовою в 1920 р. Зберігся навіть режисерський примірник О. Суходольського, коли його трупа у 1918 р. показувала «Хуртовину», а сам постановник виконував роль Андрія – брата інженера Гульбицького.

«Жарти життя» (1908) – драматичний твір, що малоє сумне існування двох дівчат, панночок, у домі старого батька Наума – жорстокого й недоброчливого. Сумом повита вся колізія драми, і він, цей сум, неначе серпанок, оповиває не тільки помешкання, але й панський сад, і просторий двір, що якоюсь мірою стає тим символом, яким узагальнюють навколишній світ, де дві молоді дівчини гинуть в сімейній неволі, сплундровані побутовим деспо-

<sup>70</sup> Історія української літератури: у 8 т. – К., 1968. – Т. 5. – С. 463.

тизмом. Загальним настроєм колізії нагадує ранню драматургію А. Чехова, митця, котрого, як відомо, С. Черкасенко любив і постійно вчився у нього вибудовувати конфлікт і структуру своїх п'єс. Із душевним трепетом і особливо цікаво виписаний складний характер Старшої панночки, яка піддається улесливим словам і зальотам мандрівного пройдисвіта-актора, котрий підманює кинути власний будинок, аби загарбити її зароблені гроші. А довідавшись, що їх в неї обмаль, старий ловелас безсоромно втікає – а дівчина, затамувавши душевний біль і сховавши свою вроду, молодість та красу, йде у монастир.

За внутрішньою будовою драматичне творіння С. Черкасенка «Жарти життя» складне й нелегке у своїй мистецькій організації – кожен характер потребує від актора аналітичного мислення про душу героя, розкриття його підтекстової основи і навіть сценічного доповнення. С. Русова, одна з тогочасних кращих критиків, вірно зазначала, що «для артистів усі п'єси С. Черкасенка нелегкі, кожна постать вимагає знання і дуже глибокого розуміння»<sup>71</sup>, а Д. Антонович додавав, що символ у С. Черкасенка «іноді перетворюється у звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль»<sup>72</sup>. Цими п'єсами С. Черкасенко не поривав зв'язків із театром кінця XIX ст., але ними він «створив свій поетичний театр, яким і намагався утвердити новий напрям сценічного мистецтва, поєднати досягнення традиційного театру з новими пошуками в цьому жанрі»<sup>73</sup>.

Більш чіткою в освоєнні складових елементів сцени стала психологічна драма «Земля», в якій розкрито незвичайно трагічну долю хлібороба, Молодого селянина із символічною назвою Сила. Нове шахтарське оточення, куди він втрапив, весь час заявляє на нього свої права, хоче взяти його під свій щоденний контроль і вплив, але Сила не піддався і врешті-решт залишив видобувне підприємство, відкинув любов і красуні-шахтарки та пішов, власне, вернувся назад до землі. Шахта і земля протиставляються в драмі як два глибоко протилежні, а то й ворожі, несумісні начала, при чому якісним здоровим початком виступив саме хліборобський лан і мудрість селянина, чий мозолисті руки годували тоді хлібом майже весь європейський світ.

Але «Земля» вперше в українській культурі по-справжньому відобразила і труднощі шахтарського буття, і можна сміливо сказати, що не тільки в українській, але й у європейській драматургії початку XX ст.

Якщо в «Хуртовині» подана певна художня трансформація образів через вирази, порівняння, прислів'я типу «Практиці життя бракує вроди, а вроді – практики» (інженер-управитель Петро Гульбицький), «Хто дуже радіє, той буде плакати» (дочка хазяїна шахти Марія), «Шахтьор пашеньки не пашетъ, коси в ручкі не берють» (Сапожник), то у «Землі» на перший план виведена повсякденна людська кмітливість, уміння точно зрозуміти й оцінити ситуацію, зробити певні висновки з навколишніх подій і прийняти оптимальне рішення. Це був певний мистецький крок уперед в зростанні майстерності

<sup>71</sup> Сяйво. – 1913. – № 1. – С. 19.

<sup>72</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. – Л., 2001. – С. 199.

<sup>73</sup> Історія української літератури XX ст. – К., 1993. Книга перша (1910–1930-і роки). – С. 703.

драматурга. Таке мислення над дійсністю і мудрість випромінюється через художньо завершені образи кріпильника Федора, мрійника Снігира, старого десятника Юхима, колишнього селянина, що теж ніяк не звикне до повсякденного шахтарського труда, й якого постійно тягне до села<sup>74</sup>. Дійові особи, власне виведені у драмі постаті шахтарського робітництва, найкраще охарактеризовані лісовим сторожем Тонкогласовим: «Босяки, а хороші люди! Смак тільки треба мати до вас! Смак і добрі очі, щоб крізь товщу зашкорублості сердечної, крізь товщу вашої запеклості побачити, як горить, палає огонь доброї душі вашої».

Однак сюжетна колізія драми більше ґрунтується на коханні і показу, як селищна шахтарська молодь обожнювала красуню Ольгу, дочку одного з старих шахтарів. Дівчина справді гарної вдачі, гордовита, і їй нелегко привернути хлопцям. І драма саме й починається з того моменту, коли приходить найматися на шахту Сила, – якого злидні примусили залишити на селі дружину й сина, аби знайти хоч невеликий підрібок для прожиття сім'ї. Він відразу кинувся в очі Ользі. І збитий з пантелику новими умовами існування та залицяннями Сила через певний час забуває про дім, закохавшись у шахтарську красуню. Але Ольга почуває щось непевне в його любові, щось приховане і невідоме для неї, щось таке, яке повністю оволоділо душею Сили, але утаємничене. І вона не може опанувати цим велетнем так, як би їй хотілося, або так, як поводитися з селищними молодими робітниками. З першим подихом весни Сила знову міняється, його на цей раз тягне у степ, раз у раз манять пахощі ріллі свіжого виораного поля. Він бере у руки грудку чорнозему і п'яніє від його духу, знаходить десь поза шахтою, в степу первоцвіт і приносить Ользі, але та не зрозуміла такого вчинку. З оцих пір щось підступає під груди Силі, його охоплює тільки єдина мрія – хліборобство, домівка, і коли приїздить дружина з сином Івасиком, він вирішує остаточно покинути свій нелегкий зарібок на шахті, щире і приязне робітництво та виїхати звідсіль. Аналізують наприкінці шахтарі вчинок Сили. І в їхній уяві, душах та серцях теж зринають далекі дні юності. Снігир каже молодому Федору: «Ти, брат, не те... ти народився на шахтах, виріс тут, а я по собі знаю, що це таки не легко... Насилу звик. Не те... сонця нема. Хлібороб, брат, як та кузька, як рослина, завжди сонце любить. А ми хіба бачимо його? А він... сонце його підводить, сонце й спати вкладає. А ми що? Нас гудок підводить і до роботи кличе й спати вкладає: гудить о п'ятій годині ранку – значить вставай, годі виламуватись, о шостій – поспішай до шахти, о дванадцятій – обідай... машина, брат, командує... І чоловік теж робиться машиною»<sup>75</sup>.

Ольга всіма силами намагалася, аби втримати Силу і на шахті, а ще більше – біля себе. Та це не допомогло, і вона безнадійно кидається йому на шию на залізничному вокзалі, бажаючи не від'їжджати. Сила одпихає її, – а вона, бачачи своє безсилля, падає мертвою. Не зрозумівши причин падіння Ольги на землю, Сила різко кидається до вагона, аби повернутися до землі, бо її влада для нього понад усе. І та ж С. Русова вірно резюмувала, коли п'єса пішла

<sup>74</sup> Черкасенко С. Земля. Драма в 4-х діях. – К., 1918. Українська хата. – К.; 1912. – № 11–12. – С. 685.

<sup>75</sup> Черкасенко С. Земля. Драма в 4-х діях. – К., 1918. – С. 61.



в театрі Миколи Садовського: «Взагалі драма не в коханні Ольги і Сили, а в конфлікті народних переживань – переходу від незалежного хліборобського становища до злиденного заробітку по фабриках та по шахтах»<sup>76</sup>. І далі підкреслила, що «Землю» «можна сміливо назвати видатною п'єсою... з глибоким соціально-психологічним змістом і виразними постатями, типами сучасного селянського життя»<sup>77</sup>.

У «Землі» С. Черкасенко, на наш погляд, вперше звернувся і до вельми популярного на початку століття жорстокого народного міського романсу. Він вводить його в уста молодих шахтарів, як носіїв традицій, тих, хто продовжує справу нелегкого виробництва. Не зловживав драматург і специфічною шахтарською атрибутикою, аксесуарами, він точно визначив географічно-економічний регіон, в якому відбувалася дія, це така знайома йому Юзівка.

Ця тема співпала пізніше з великою п'ятиактною драмою «Казка старого млина», що була вивершена у 1913 р. і в театрах пішла цього ж року. Всі п'єси цих років тісно перегукуються з мотивами п'єс хорватського драматурга Іво Войновича, особливо драмою «Буря рівнодення» («Еквіноціо»), написаною наприкінці XIX ст., із величним образом матері-одиначки Ієле, яка вступила у нерівний двобій з правопорушниками, споживачами, спекулянтами чужих доль, зокрема з плутократом і хижакон Ніко Мариновичем – узурпатором, який розбагатів на стражданнях своїх односельчан. Отже, очевидна спільність і тематики п'єс цього періоду у багатьох слов'янських народів на терені Європи. Недарма «Земля» С. Черкасенка довго трималася в репертуарній афіші театру М. Садовського, показувалася в театрах Вінниці, Одеси, Тернополя в 20-х роках.

Момент символіки й експресіонізму органічно переплетений з соціальною тематикою і у психологічній драмі «Казка старого млина» (1914), сценічне життя якій теж дали вперше митці театру М. Садовського, і, до речі, в ній взяли участь такі провідні актори як Л. Курбас, Д. Антонович, Н. Горленко, В. Петлішенко, Г. Маринич, Є. Доля, І. Мар'яненко, Є. Вільшанський, О. Корольчук, С. Малиш-Федорець, Є. Хуторна, Д. Коваленко, Є. Сидоренко, П. Долина, Н. Дорошенко, В. Калин, В. Леонтович, Є. Коханенко та А. Смерека.

Драматург у сюжетній основі віддав всі свої сподівання і симпатії захисникам землі, оборонцям лану, хоч і розумів їхню беззахисність перед розвитком технічного наступу. Однак він у наскрізній дії не засуджував цей прогрес, а тільки дбав про його добру поєднаність з навколишнім оточенням – і це споріднювало його з багатьма драматургами тих літ, навіть із Г. Гауптманом. Дослідники, мабуть, справедливо й досі вважають, що за тематикою ця драма більше наближається до «Лісової пісні» Лесі Українки з її закоханістю в навколишню природу, особливо у побут трударя землі.

У 1921 р. видавництво «Чайка» (Київ – Відень – Львів) випустило друком остаточний варіант драми «Казка старого млина», і гадаємо, що поставлені у ній проблеми – земля і прогрес – не втратили своєї актуальності й дотепер, бо

<sup>76</sup> Русова С. Драматичні твори С. Черкасенка. – Сяйво. – К.; 1913. – № 1. – С. 18.

<sup>77</sup> Там же. – С. 19.

зникає поволі синівне усвідомлення морально-етичних норм поведінки у повсякденності і шанобливе ставлення до хліба, поля, лісу чи вибалку. Такі риси схрещуються на образі гірничого інженера Густава Вагнера, своєрідного технократа, робітничого організатора, будівельника шахт в українських степах, але він теж не думає, що відбудеться опісля забудівлі. Тимчасом пророче зазвучали слова молодой мельниківни Мар'яни: «Краса степів неволі умирає, – говорить вона. – І там, де вітер, як орел, гуляв, Туман задушливий висить, як хмара. Замовкли співи степу чарівні. За гомоном людським, машинним ревом. І пишнії барвисті килими в руйновище і смітник обернулись...». Власне на цих двох центральних образах-антиподах Вагнера і Мар'яни вирішується саме та поставлена тема добра і зла, милосердя, гуманізму і своєкорисливості на землі. У драмі немає прохідних, другорядних образів, усі йдуть у точних взаємозв'язках та художніх опосередкуваннях із головними героями, центральним задумом та наскрізною думкою драми. Це і старий Дід – Мірошник, охоронець традицій та звичаїв, дещо філософічний Подорожній, і землемір Крамаренко, і слуга в маєтку інженера Трохим, і німий чабан Юрко, і стара ключниця Марта та інші.

І саме тут чи не найбільший інтерес викликає традиційна постать Подорожнього – людини передових на той час поглядів, своєрідного коментатора багатьох ситуацій, подій, щільно пов'язаних з інженерною діяльністю Густава Вагнера (образ цей особливо цікаво був вирішений у театрі М. Садовського актором І. Мар'яненком, а згодом Данилом Антоновичем). Зустрівшись в степових роздоллях з інженером, Подорожній без боязності розтлумачив йому про нужденність та страждання народу, покартав тих лінивців, що, прикриваючись прогресом, насправді нівечать й паплюжать землю, а з нею і душу, знецінюють прадідівські надбання. Діяння Подорожнього утаємничені – його поява завжди раптова та несподівана, але у фіналі він випадково надходить до ріки й вирятовує молоду Мельниківну із водяного виру.

Сценічною особливістю драми «Казка старого млина» стало те, що тут драматург не захопився шароварами чи вишиваними сорочками, показом хатнього обладунку, а на повен зріст вивів образ українця інтелектуального, розумного, допитливого, який знає й розуміється не тільки на складних технічних досягненнях, тонко відчуває глибоко внутрішні душевні порухи. Образи головні чи другорядні позбавлені будь-якої запобутовленості, йдуть за точно визначеною метою по життєвих шляхах, тобто услід за героями В. Винниченка розкриваються особливості національного характеру. Їхній інтелектуалізм відчувався у кожному діянні. Отже Подорожній відразу пояснював Вагнеру, який приїхав у степ будувати заводи, ситуацію: «Живе тут казка степу, як легіт ніжна, як фея красна, і все навкруги – і степ, і дрібні хвилі, і дикі скелі й хмари у блакиті, і вільний вітер, і день і ніч усе живе. Але я почуваю вже, що йде нова натовість казка ваша, і казка степу вмере, як ваша прийде»<sup>78</sup>. Власне п'єса у 1913 р. стає типово романтичною драмою. Написана майже одночасно з «Лісовою піснею» Лесі Українки, вона органічно увійшла в контекст всієї європейської модернової драматургії і опинилася в

<sup>78</sup> Черкасенко С. Казка Старого млина. – К., 1918. – С. 34.

силовому полі п'єс Г. Гауптмана, Л. Риделя, Е. Верхарна, і спільно з «По до-розі в Казку» Олександра Олеся засвідчила непримиренний конфлікт між старими нормами життя і новими економічними відносинами, які в подальшому й призвели до хижацького винищення природи. Але це не був реквієм по давніх традиціях чи знищеній незайманості степових краєвидів. Казка тут водночас і символ життя, і образ героїні, дівчини Мар'яни казкової вроди, і наступ нового, що піднесе духовний рівень людини. Саме цією п'єсою С. Черкасенко відповів на докори С. Петлюри про «увагу до сучасності», відповів часопису «Українська хата», який зажадав від театру «нових сучасних слів, драми настрою, драми символічної»<sup>79</sup>, бо драматург ажніак не претендував на якісь високі філософсько-символічні образи, «хоч іноді і прагнув, і досягав такого»<sup>80</sup>. Трохи пізніше у передмові до трагедії «Про що тирса шелестіла...»<sup>81</sup> у 1916 р. він писав: «Читача, який захотів би знайти в сій п'єсі історичну достовірність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а як живі сим-воли до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – зві-рячого й духовного, в образах Оксани і Калини – вираз тих початків, Сір-чихи – клопітна буденність, що здатна підвестись над життям і т.д.), епоха й історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи»<sup>82</sup>. На першому виданні трагедії записано заповіт: «Присвячується велетенів рідної сцени Миколі Садовському». У ній драматургом, перш за все, було використано наявні на той час історичні думи, народні оповідання про Івана Сірка, переглянуто вітчизняні архівні документи про той час, а від-так їхні елементи введено у сюжетну канву. Отож у кошового отамана Івана Сірка двоє синів – Петро та Роман, і обидва закохалися в Оксану Орлівну. Петро загинув в одному з боїв проти турків. Роман же став зрадником, і Окса-на його убила. Сірко згодом повернувся з походу додому, на хутір, щоб далі не проливати крові в боях та мирно трудитися на житньому ланові. Одначе Оксана тягне його із собою на Січ. Там ватажок знову заводить розмову про мир, хоча навколишня ситуація така, що руйнує ці благородні наміри. Сірко ще раз вертається із Січі, приходиться й Оксана. І тут на хуторі він її вбиває як свою першу душу, що жаждала тільки крові, розправи. Та й другу, милосердну душу, також спустошив, бо відсутньою у ній була доброта, і Сірко у відчаї вмирає над тілом загиблої. Той, хто підняв меч, від нього мусить й загинути. Така, власне, тематична спрямованість. Та успіх трагедії визначився більше величюо трактовкою образу отамана, який автор не тільки наситив психо-логічними нюансами, але й художньо укрупнив через архівні документи іс-торичне бажання ватажка утвердити на рідній землі спокій та благодатність. У 1917–1925 роках саме цей образ неодноразово пристосовувався то до подій тодішньої війни, то до відбудовного періоду. Так, наприклад, у Катеринос-лаві (травень 1923 р.) трактувався він Українською трупю Т. Колесничен-

<sup>79</sup> Антонович Д. Триста років... – С. 195.

<sup>80</sup> Сяйво. – 1914. – № 4. – С. 34.

<sup>81</sup> Вперше надруковано окремою книгою: Черкасенко С. Про що тирса шелестіла. Трагедія. – К., 1918.

<sup>82</sup> Черкасенко С. Твори в двох томах. Т. 1. – С. 548.

ка, у 1925 р. його тлумачила Труппа драматичних артистів під керівництвом Л. Сабініна (колишній «Тіволі» у Харкові). У сезоні 1923–1924 років образ одержав цікаву, але тотожну інтерпретацію у Державному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, в якому перебував П. Саксаганський, він же й виконував Сірка. У березні 1923 р. цей колектив допоміг поставити драму в Черкасах, у Народному театрі залізничників. Варто відзначити й те, що 24 квітня 1919 р. у Харкові виставою «Про що тирса шелестіла...» відкрився й Перший Зразковий український театр (керівник вистави і виконавець головної ролі – Л. Сабінін), а в 1926 р. образ зажив і у виставі Харківського пересувного українського драматичного театру.

З архівів драматурга, які знаходяться в Чехії, відомо, що мистецьку основу трагедії склала історична дума «Про Івана Сірка» і пов'язані з його діяльністю подвиги в ім'я Вітчизни, в якій славиться доброта і його життєлюбність, хоч водночас Сірко є й узагальненням протидіючих людських начал, і всі його зусилля позбутися їх ніколи не дають бажаної результативності. От кошовий оселяється далеко від людей, в степовому хуторі, зайнявся бортництвом, але втекти від самого себе не вдалося. Він мимоволі милується з молодой красуні Оксани, і ця захопленість і призводить героя до фатальних наслідків – загибелі.

Критики початку ХХ ст. мабуть мали рацію, коли стверджували, що роздвоєність натури Сірка – з одного боку потребувала миру й спокою, трудолюбства, а з другого – викликала відразу до такого буденного, заповненого дрібними побутовими ділами існування. Душа кликала до бою з ворогами, яких навколо України було надто багато. Недарма вражаючою (і про це є історичні докази) стала в трагедії оповідь про страту козаків, які побажали добровільно вернутися в турецький полон, бо не бачили кращого виходу з негараздів та розрухи, не віднайшли іншого вирішення своєї долі.

В. Василько у статті «Театр Садовського в Києві (1906–1920)» писав: «Знаменною подією сезону 1916 р. була трагедія С. Черкасенка “Про що тирса шелестіла...” Ставив її Садовський. Він прагнув зняти дещо надуману символіку. Ролі виконували актори доброї реалістичної школи, оформляє сцену художник-реаліст І. Бурячек. Композитор К. Стеценко написав глибоко народну, реалістичну музику. Вистава “Про що тирса шелестіла...” в театрі Садовського стала великим героїко-романтичним полотном, в якому позначилися кращі постановочні традиції українського драматичного театру початку віку. Про виконання провідної ролі Івана Сірка Садовським треба сказати, що це лебедина пісня великого артиста. Від інших героїчних і трагедійних образів, створених Садовським, постать Сірка відрізнялася епічністю. В цій ролі актор піднісся до філософського розкриття характеру. Сірко – Садовський знав ціну людському горю, сльозам удів та сиріт. Сірко прагнув осмислити, знайти справжню мету людського життя. Він хотів миру, а не війни. Ці думки сушили мозок, розхитували волю. Душевна самотність Сірка червоною ниткою проведена Садовським через усю роль. Актор буквально потрясав глядачів своїм виконанням. То був шедевр акторської майстерності»<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Том перший. – К.: 1967. – С. 377.

Певна історична і мистецька несумісність в образі породжує й дотепер деякі запитання, не дивлячись на постійне авторське застереження. І все ж трагедію в 1917 р. було прекрасно поставлено і трупую «Тернопільські театральні вечори», режисерами М. Бенцалем та Т. Демчуком, а на протязі 1917–1924 років вона з успіхом йшла в театрах Харкова, Полтави, Кам'янця-Подільського, Вінниці, Пирятина.

М. Рильський, оцінюючи історичні драми і трагедії І. Кочерги, підкреслював, що таким зразкам завжди властива «соціальна гострота»<sup>84</sup>, і цю гостроту, зрозуміло, віднаходимо й в трагедії С. Черкасенка – у ній по-справжньому чітко вимальовуються конкретні нелегкі для України історичні події, називаються справжні імена тих чи інших діячів, що перебували щільно вплетені в тогочасному суспільному процесі. Драма Івана Сірка перетворилася в трагічну розповідь про складне явище – наше перебування в минулому, автор у ній не обмежився розробкою епізоду писання листа козаками до турецького султана, а навіть повністю ввів один з текстів, що функціонують і досі в історичних документах, бо й пісня парубків та дівчат «Ой послалась доріженька через брід, Виряджали козаченька у похід» теж історична, сповнена романтичної наснаги, поваги до козацтва як захисника рідної землі від ворогів; ця пісня насичена оптимістичним кодом про нездоланність народу та рельєфно доповнювала образ І. Сірка у його служінні справам захисту краю.

Дещо осібно йдуть психологічні драми «Северин Наливайко» та «Ціна крові» – вершини творчості митця. У вітчизняній критиці про обидві драми сказано зовсім мало, бо й написані вони в еміграції. У першій досить оригінально зображено козацтво, що відстоює незалежність краю від загарбників, друга не менш цікаво трактує вчинок Іуди Іскаріота, коли той продав за тридцять срібляків Ісуса Христа. Обидві драми ставлять і розробляють водночас проблему людської чесності, самопожертви, викривають розбрат, зрадництво, егоїстичні інтереси, невинуваті амбіції, доносителство і славлять благородство.

Власне «Северин Наливайко», на нашу думку, – це романтична трагедія, яка властива впродовж віків європейським народам. Драматург, як і В. Шекспір, робить справжню історичну хроніку про ватажка народного повстання на Україні в XVI столітті. Северин зумів відійти від сотникової служби у шляхтича К. Острозького (на той час дорого оплачуваної) і, залишивши військовий пост, зумів організувати великий загін нерєєстрових козаків і очолив антифеодалне повстання. Все Правобережжя вільно дихнуло від засилення шляхти, жорстокої експлуатації. Його дуже любили селяни і йшли за ним на смертний двобій, але виданий козацькою верхівною старшиною, підкупленою поляками, Наливайко був зненацька схоплений. Після страшних тортур, знущань, які він із гідністю виніс, його було страчено. І сама страта була жахливою, Табір Солониця під Білою Церквою був дощенту спалений, увесь люд вирізаний, села сплюндровані.

Про Северина Наливайка на Україні майже не збереглося архівних документів – усі вони осіли здебільшого у Кракові та Варшаві, однак драматург навіть в еміграційні важкі часи зумів зібрати гроші, поїхати до Польщі, озна-

<sup>84</sup> Рильський М. Наша кровна справа. – К., 1959. – С. 78.

йомитися із записами допиту. Тому й образ не тільки високохудожній, але й історично достовірний. Шкода, що жоден із театрів України, власне режисура, не зацікавилася цією драмою, яка вийшла друком у Празі 1937 р.

Висока драма «Ціною крові», присвячена Г. Коваленкові-Коломацькому – письменникові і редактору журналу «Вісник життя», – дуже сміливо й оригінально трактує євангельський сюжет про зрадництво Іуди Іскаріотського. Це дало привід театральній критиці, особливо в діаспорі, говорити про творче змагання С. Черкасенка з Лесею Українкою (драмі «На полі крові»). Насправді ж драматург опрацював цей сюжет по-своєму: він аж ніяк не виправдовував зрадництво Іуди, а пов'язав тему з національно-визвольною боротьбою. Продаючи свого вчителя Ісуса Христа, Іуда сподівався, що єврейський народ повстане, визволить Вчителя і змете римських завойовників із Палестини. Коли ж він побачив, що засліплена юрба на чолі з фарисеями віддала Ісуса на жакливе розп'яття, тоді ж усвідомив крах своєї ідеї і крах власної душі та покінчив життя самогубством. Не відступаючи від євангельського тексту, С. Черкасенко написав оригінальну п'єсу, збагативши тим самим всю українську сценічну культуру, ставши врівень із Лесею Українкою і Леонідом Андреевим.

Взагалі доля п'єс С. Черкасенка теж дуже трагічна. У 1960-х роках один з українських драматургів Анатолій Шиян звернувся до образу Івана Сірка і назвав свою драму «Де тирса шуміла» (1961), в якій хоч і не робив чистого плагіату з драми С. Черкасенка, та скористався кодовим художнім ключем, віднайденим саме С. Черкасенком для обмальовки центральних характерів, відібрав усю структуру, обставини і епізоди і повністю скопіював сцену написання листа турецькому султану. Суперечки тривають і досі про драму «Ціна крові», куди ввійшли і матеріали апостолів Матфія, Марка, Луки та Іоанна, а власне авторське бачення зради Іуди (по-іншому це потрактовано Лесею Українкою) типізувало зрадництво, доноси, вбивство, за якими чувся відгомін страшного трагічного тридцять сьомого року, однак це залишилося поза увагою усіх критиків.

Дон Хуан з трагедії «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» в інтерпретації драматурга теж «свідомо приземлений, позбавлений тих містично-демонічних рис, яких надавали йому всі попередні драматурги, зокрема Леся Українка. Це звичайний зальотник, який шукає гострих відчуттів»<sup>85</sup>. Отож карою для нього за його негідні вчинки в п'єсі стала не смерть в обіймах Командора, а помста зведеної ним простої дівчини. Тим самим на протигагу усім грандесам, що принижувалися перед Дон Хуаном, дочка звичайного рибалки Розіта захистила свою дівочу честь і власну гідність.

У 1918 р. С. Черкасенко завершив драму «Чорна Рада. Картина козацького життя XVII ст.». У ній він, звичайно, скористався романом П. Куліша, але дав свою версію в жанрі історично-соціальної драми. Те ж саме зробив і у драмі-казці «Страшна помста», в якій цілком оригінально опрацював матеріал оповідання М. Гоголя під такою назвою.

У 1920 р. у видавничому товаристві «Дзвін» (Київ – Відень) виходить двотомник драматурга. У поезії «Пролетарська пісня» (1919), яка відкривала

<sup>85</sup> Історія української літератури XX ст. – С. 705.



двотомник, він сконстатував: «Пролетарі усіх країн, єднеє нас девіз один. За вільний труд і за свободу. Для щастя вільного народу». Отже С.Черкасенко ще тоді вірив, що разом з соціальними завоюваннями надійде й національне відродження, він багато роздумував не тільки над соціальною ситуацією тих років, але й уважно придивлявся до народження нової духовності, радів, що й не забуваються традиції попередників. Оцінюючи драматургічну творчість Лесі Українки, писав про ті «обстоятельства», через які поетеса свої думки мусіла втілювати у драматургічні форми, що так часом лякають рядового читача, й брати сюжети для втілення з життя чужого українському і взагалі сучасному, вишукуючи аналогії у пітьмі часів давноминулих<sup>86</sup>. Те ж саме можна без натягування сказати і про нього в 20-х рр., бо йому теж було властиве постійне борсання в різноманітних художніх течіях, напрямках та рухах: «Геть з дороги, хто не з нами, Аж туди, де над горами Сяє сонце, світять зорі... Ще зусилля – й смерть Потворі! – Не дарма шалених мрій Запалав наш буревій...»<sup>87</sup>.

Взагалі С. Черкасенко в середині 20-х років – драматург дещо суперечливий, емоційно-вразливий, схильний до постійних творчих шукань. З одного боку, в революційних битвах він бачив «перетворення хотінь», ніби-то здійснення бажань трудового люду, а з другого – плекання «святої помсти», «пекельний сміх безодні» до тих, що зруйнували землю. Всупереч внутрішнім протиріччям, він у 1919 р. написав дуже оригінальний драматичний етюд «Прометей», присвячений пам'яті Т. Шевченка, вщерть наснажений бунтівними тираноборчими ідеями. Образ Прометея, що довгі роки терпить страшні муки прикутий до скелі, вияскравлюється в аспекті нездоланності перед Зевсом. І навіть Хор Океанід обіцяє йому, якщо Титан скориться, затишок, спокій, палку любов дружини Гезіони, але у відповідь їм звучать саркастичні: «В стократ ліпше загинати В муках поривів високих, Ніж у спокоях тих глибоких жить і... спати!...»

Уярмлений, розбитий, закутий у ланцюги Прометей не здається на милість недруга, кидає Зевсові виклик і здобуває перемогу, підтриманий величезним натовпом людей. У битві титана з ворогом чуються і тогочасні події, йде асоціативність з найрізноманітнішими фактами 1918–1920 рр. Нелегко здолати ворога, потрібне терпіння, муки, жертви – така центральна ідея «Прометея». Слід відзначити, що протягом 1919–1920 рр. не випадково він присвячує поетичні шкіци Т. Шевченкові, І. Франку, Байді, народним ватажкам, козакові Іванові Гонті та Максиму Залізнику, – це спроби глибоко та по-філософському мудро осмислювати події героїчного минулого, аби не повторяти помилок в будучині. Звичайно, в окремих рядках трапляється й нерозуміння деяких історико-ситуаційних моментів, присутнє невміння по-справжньому розпізнати недалекоглядність в складній соціальній обстановці тих літ. Проте це не вина, а біда драматурга, який, обороняючи драматичним словом Україну вільну, незалежну, суверенну державу, не завжди точно розрізняв лінію оборони і опинявся сам на роздоріжжі.

С. Черкасенко створює цілий цикл т. зв. пластових маленьких драм і комедій, призначених для виховання юнацтва. У них знаходимо переосмис-

<sup>86</sup> Сяйво. 1913. – № 7–9. – С. 171.

<sup>87</sup> Черкасенко С. Поезії. – К., 1990. – С. 59.

лення і певних історичних подій, фактів, а з ними й обрядів, вірувань, особливо тих, які побутують на Закарпатті. Серед таких – драми 1921–1937 р. «Вечірній гість», «Сміх», «Лісові чари», «Вигадливий бурсак», «Чудо св. Миколая», «Бідний Лесько», «Ой хто, хто Миколая любить», «До світла, до волі», «Лібуша в таборі» та «Нехай живе життя». Перебування С. Черкасенка в еміграції легко зрозуміти з його циклу «На тихі води, на ясні зорі», в якому, між іншим, присутні такі слова: «Хутчий додому, там в хмарах зорі, Там тихі води повив туман! – Розвієм втому в яснім просторі, загоєм болі сердечних ран». А театральна критика констатує: «Після 1917 р. С. Черкасенко опинився у таборі буржуазно-націоналістичної контрреволюції», хоч він тримався незалежно, далеко від цього і дуже критично ставився до різних угруповань.

У 1930 р. Людмила Дмитрова, одна з найцікавіших дослідників та теоретиків драми й театру 20-х років, впорядкувала в Харкові «Вибрані твори» С. Черкасенка, і вони двічі виходили друком. Радянський Харків взагалі був містом, де чимало п'єс С. Черкасенка виходили друком [і де вперше драма «Юдіта» (1928) та ставилися на сцені].

У 1930-х роках С. Черкасенко, уже перебуваючи в Чехії, поруч із драматургією займався каталогізацією та складанням бібліографічної картотеки, яка стосувалася розвитку всіх галузей української культури впродовж віків, іноді писав театральні рецензії й відгуки, ще раз у 1927 р. повернувся до удосконалення психологічної драми «Хуртовина» та до трагедії «Коли народ мовчить». Однак треба пам'ятати, що Гнат Хоткевич 1918 р. у статті «Літературні враження» писав: «В “Хуртовині” ви знайдете пару мотивів, розроблених в оповіданнях на шахті, а се для мене особисто являється певним знаком того, що не було у С. Черкасенка органічної потреби висловити свою думку в драматичній формі... Так само повстають і ще десятки інших драм на великій Україні-Руси»<sup>88</sup>. Однак час показав протилежне – і ця драма, і інші перекладалися ще за життя автора на чужі мови<sup>89</sup>.

Тривалий час С. Черкасенко виношував задум написати драматичну трилогію під назвою «Степ». У вересні 1928 р. була завершена перша частина – історична драма «Северин Наливайко» (видрукувана в 1934 р.), друга частина «Богдан Хмель» залишилася неопублікованою, від третьої частини – «Доля» – залишилися лиш окремі фрагменти. Матеріалом для «Северина Наливайка» стала розвідка П. Куліша «Почини лихоліття ляцького і перші козацькі бучі» (1865) та його староруська драма «Цар Наливай» (надрукована 1906 р.). У своїй драмі автор лише відштовхнувся від Кулішевих матеріалів, створивши цілком самобутній твір. Він показав козацтво відважним лицарством, що виборює волю й незалежність України<sup>90</sup>. В історичних драмах «Коли народ мовчить» (1933) і «Вельможна пані Кочубеїха» (1936), присвячених добі гетьманування Івана Мазепи, відтворено складні стосунки старого гетьмана з Мотрею Кочубеївною, як і його намагання визволитися з-під царської імперії, віддзеркалено трагічну долю краю, жертвну битву за

<sup>88</sup> ЛНБ, 1909. – К.; Л. – Річник XII. Книга II. – Т. XIV. Лютий. – С. 399.

<sup>89</sup> Див.: Наша сцена. – Торонто, Канада. – 1981. – С. 432–437.

<sup>90</sup> Історія української літератури XX ст. – К., 1993. – Книга перша. – С. 705.

соціальні та національні ідеали. Вся історична драматургія С. Черкасенка, як і ранні п'єси, чільно єдналася своїм характером з тодішніми європейськими драмами ідей. Поруч з символами в ній присутня історична достовірність, часовий реквізит, «водночас автор дбає про динамізм сюжету, сценічний рух, прозорість думки»<sup>91</sup>. Образно-стильове, жанрове й тематичне багатство, поетика і проблематика всіх його гостросюжетних п'єс із шахтарського життя до уроків історії засвідчує ті ідейно-мистецькі пошуки української драми і театру першої половини ХХ ст. Закинутий долею на чужину, драматург як ніхто з інших проніс синівну любов до знедоленої Вітчизни.

Зрозуміло, що не слід переоцінювати весь драматургічний доробок С. Черкасенка: перш за все перед нами – за масштабами української класики – драматург достатнього обдаровування. Але, додамо відразу – таланту справжнього, оригінального, дійсно народного і неповторного, він заслужив на пам'ять нащадків 20-х рр.<sup>92</sup>

Є в нього іноді й відхід від історичної істини, реальної правди, але як у справжніх митців, постійно пульсує зацікавленість певним аспектом історичного і соціального розвитку з його багатогранністю, взаємозв'язком, взаємобумовленістю.

Він залишився символістом, постмодерністом, знавцем вітчизняної історії та її героїв, інтелігентом. Із боєм переживаючи дизгармонію в житті, С. Черкасенко ніколи не оповивав власну творчість песимізмом, смутком, і тим самим піднімався до світових художніх вершин.

**ІІІ.1.3. Яків Мамонтов (1888–1940).** Видатний дослідник українського театру О. Кисіль у 1920-х роках ствердив (і це згодом виправдалося), що Яків Мамонтов більше всього зробив для театру застосуванням прози для сцени, ніж своїми оригінальними драмами та комедіями. Доля істини в цьому насправді присутня, але Я. Мамонтов у 20-х роках був і критиком, і перекладачем, і драматургом, умів вловити якості епохи в цікавих художніх образах і внести в сценічну тематику нові, оригінальні та цікаві сюжети. Це стало зрозумілим у 30-х рр. Він саме тоді зробив значний мистецький внесок у розвиток як самої драматургії, так і сценічної культури, теорії драми та театральної критики<sup>93</sup>. Я. Мамонтов першим, по суті справи, в українській театральній культурі справді започаткував й інсценізації, як новий вид поповнення репертуарного багажу. Проте добру вартість мала і його оригінальна драматургічна творчість.

У 1918 р. в журналі «Шлях» він надрукував свою драму «Дівчина з арфою» і відтоді став працювати переважно в галузі драматургії. Ще під час навчання в Дергачівському ремісничому училищі поблизу Харкова Я. Мамонтов був одним із найактивніших учасників, а пізніше і керівником великого аматорського драматичного колективу. Юнацькі захоплення сценою не

<sup>91</sup> Там само.

<sup>92</sup> Укр. драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Том другий. – К., 1959. – С. 278.

<sup>93</sup> Див.: Мамонтов Я. Твори. – К., 1962. – С. 586 // Мамонтов Я. Твори. – К., Дніпро, 1988. – 558 с.

тільки згодом переросли у велику любов до театрального мистецтва, а й мали благотворний вплив на всю сценічну творчість в Україні.

У 1920–1930-х рр. драматурга хвилювали проблеми особи і суспільства. Але розв'язував він її поки що здебільшого засобами абстрактно-алегоричного письма. Звідси в п'єсах дещо узагальнено-невизначні визначення часу й місця дії. Це позначилося уже на драмі «Над безоднею», де замість характерів виводилися лише абстракції, безвідносні постаті.

Та й у драмі «Веселий Хам», як він сам зазначав, «час – наш», «місце – великий культурний центр» якоїсь держави з парламентом та королем на чолі; а у трагедії «Коли народ визволяється» – «місце дійства – великий центр суспільного життя. Час – доба великих національних і горожанських війн»; у трагедії «Ave, Maria» – «місце дійства – невеличке містечко. Час – революційна доба». У трагедії «Батальйон мертвих», автор теж зазначив – «час – наш. Місце – театр військових подій», на якому відбувається революційне повстання в армії якогось імператора однієї агресивної держави, яка вже третій рік провадить загарбницьку війну<sup>94</sup>.

У цих перших п'єсах нібито й присутня народна маса, але здебільшого вона ще досить аморфна, безлика, у вигляді: то «революційного натовпу» («Веселий Хам»); то «горожан, робітників, солдат-визволителів» («Коли народ визволяється»); то «революційної молоді» й «маніфестантів» («Ave, Maria»); то «революційного походу» («Батальйон мертвих»). У кожній із них п'єс діють члени підпільних організацій, центральних комітетів цих організацій, але без чіткого, конкретно-історичного визначення їхнього соціального обличчя, програми тощо. У центрі подій автор зображує одного – двох головних героїв у певних екстремальних колізіях: це – молодий поет Валерій, потомствений, але «некерований» молодик з анархістськими замашками, та його мати Любов Чарновецька – («Веселий Хам»); це – будівничий Альберт («Коли народ визволяється») це і непохитний борець Леон («Ave, Maria»); це монархіст капітан Герд та «відома революціонерка» Ольга Штейн, вона ж – сестра-жалібниця Маріет («Батальйон мертвих»). Устами Любові Чарновецької піддається осудові суб'єктивізм Валерія, власне суб'єктивізм, який В. Винниченко, висував тоді як принцип «чесності з собою», як платформу, коли людина по-справжньому розкриває свою сутність. Однак герої Я. Мамонтова на таке були нездатні і особливо з «Батальйону мертвих».

«А чи є такий заповіт, який для всіх повинен бути найвищим і найсвятішим? – ставила питання Ніна. – Адже кожен із нас може мати свій ідеал?» На це пані Чарновецька відповідала: «Так: суб'єктивізм тут можливий, але до певної міри. А цією мірою мусить бути чесність і не «перед самим собою», як це тепер у моді, а перед цілим людством. Цебто перед тим вищим законом, який носить у собі людина, і який каже їй, що гідко бути вільним серед рабів, ситим серед голодних, щасливим серед нещасних»<sup>95</sup>. Валерій виступав проти материних принципів, бо не хотів надалі «неволити себе партійною роботою». Тому й сьогодні символічно звучать слова студента, представни-

<sup>94</sup> Детальніше про це див.: Мамонтов Я. Твори (Упоряд., автор передмови та приміток Ю. Г. Костюк). – К., 1988.

<sup>95</sup> Мамонтов Я. Веселий Хам. Драма в 3-х актах. – Х., 1926. – С. 52.

ка революційної молоді: «Я, товариші, не думаю, – каже він, – щоби в наш час великий поет міг не зацікавитися соціальною боротьбою! Для цього треба бути або надто обмеженим, або зовсім глухим і сліпим! Великий митець не може бути ні тим, ні другим!»<sup>96</sup>

У драмі «Коли народ визволяється» – а це був рік 1924-й – драматург значно краще переходить до зображення вже самої боротьби за таке соціальне визволення. Дійові особи трагедії – це персоніфіковані соціальні верстви суспільства. Тут діяли: будівничий Альберт, філософ Адріан і Комедіант – образи інтелігенції (технічної, гуманітарної, мистецької); каменярь Артур, мати двох дітей Дорина, кілька простих робітників – броварник Конрад (власник заводів і пивниць), адміністратор Рішар; горожани різного віку і станів; солдати-завойовники на чолі з комендантом міста; солдати-визволителі на чолі з Кароліною – нареченою будівничого Альберта. Художній прийом показу «цілого народу в мініатюрі» тут уже набув наочної переконливості в аргументації, що іноземні завойовники виступають ворогами будь-якої нації. Але звільнення від ворожого поневолення (через вбивство Альбертом короля Завойовника й вигнання іноземних окупантів) все-таки не забезпечило цілковитого визволення народу. Лише прокреслено шлях до перемоги.

На поставлене в заголовку п'єси питання (а театри якнайбільше схопилися за нього) – коли народ визволяється? – драматург дав недвозначну відповідь: тоді, коли приходить звільнення від національного та соціального гніту широких мас трудящих, коли за межі країни вигнано усіх іноземних загарбників. Ця п'єса Я. Мамонтова не могла не зацікавити молоді тодішні театральні колективи і вона (під скороченою назвою «Колнарвиз») з успіхом пішла кілька сезонів на сцені Першого театру ім. Т. Шевченка, Роменського драматичного театру, на чолі якого стояла Г. Затиркевич-Карпинська.

Тематикою, порушеними проблемами, а також літературною формою трагедія «Коли народ визволяється» мала уже чимало спільного (на втрачаючи своєї оригінальності при порівнянні) із жанрами т. зв. «синтетичної драми», який сповідували М. Куліш й І. Дніпровський, І. Кочерга й М. Ірчан, Л. Старицька-Черняхівська та К. Буревій.

Місце дії п'єси «Що загинули ранком» (1925, пізніша її назва – «До третіх півнів»). тепер уже – не умовне тридесяте королівство, а звичайне українське село Димарівка. Час дії – складні буремні 1917–1918 роки. Головні герої Роман Лановий – колишній монтер із місцевої гуральні, який тільки-но повернувся з кількарічного заслання та його однодумці – рядові незаможники старшого віку – Сава Тиченко, Кирило Редь, Нестор Чугай, хлопчина Іван Любченко, молодиця Оксана, яка пориває зі своїм чоловіком Гужієм, бо, як виявилось, – колишнім посібником царської охоранки (якій він виказав Ланового) й теперішнім посібником окупаційно-карального загону кайзерівських військ (він же наводив ворогів і на слід партизанського загону). У пролозі до п'єси Я. Мамонтов викладав свої принципово нові ставлення до відображення дійсності: «Нікому з вас, – звертався автор у пролозі, – мабуть, невідоме ні це село, ні ті люди, що загинули в ньому та в його околицях. І їхніх імен ніхто з вас не назове, коли ви будете розказувати своїм дітям та онукам. Малі

<sup>96</sup> Там само.

то люди: не видно їх за обрієм села, не чути за своєю околицею. Так, малі то люди. Але без них людство не побачило б величних подій. Малі вони, а скільки величі в їхній боротьбі, у їхній смерті! Нахилимо ж голови перед їхньою пам'яттю... А ті, що забили їх, нехай подивляться: яким золотом можна оплатити рахунок, писаний кров'ю невідомих героїв?

Хай же наша вистава буде рахунком грабіжникам і товариським уклоном перед тими, що загинули до третіх півнів за визволення працюючих»<sup>97</sup>.

Отже, починаючи з драми «До третіх півнів» драматург ставить розроблювану ним і в наступних п'єсах проблему особи та суспільства по-новому. В центрі подій – масовий герой, який бореться за соціальне перетворення світу і своїми конкретними вчинками (відбиранням землі і поділом її серед безземельних трудящих, збройними виступами проти місцевих та іноземних ворогів) заявляв про себе цілком достойно. При цьому герой був не позбавлений внутрішніх суперечностей між покликанням і обов'язком, хоча його життя теж нерідко обривалося передчасно. Але на відміну від персонажів «Над безоднею» чи навіть від тих, які гинули, відчувачучи безвихідь свого становища, усвідомлюючи нікчемність, безперспективність дальшої битви. Це вже були герої, сповнені жадою життя. Вони поєднані доцільністю своєї благородної битви за визволення всіх трудящих, одухотворені свідомістю, що по обраному ними важкому, славному шляху підуть тисячі й мільйони.

До цього ж періоду належить і великий цикл одноактівок Я. Мамонтова, розрахованих на постановку в колективах різної художньої спрямованості. Здебільшого це були невеликі діалогічні новели про дитинство Тараса Шевченка, або інсценізації його творів. Найбільш цікаві: «У тієї Катерини» й «Чернець» – інсценізації його однойменних поем; «Роковини» – драматичний етюд про події, пов'язані з відзначенням роковин поета. У цей же час Я. Мамонтов виступав як театральний публіцист та театральний критик.

Обстоюючи у своїх статтях за новий театр, «насичений динамікою часу і наелектризований революційною думкою», театр, що «не тільки відбиватиме дійсність, але й судитиме її і закликатиме до великого майбутнього»<sup>98</sup>, Я. Мамонтов діяльно підтримував розвиток тогочасного сценічного мистецтва своєю творчістю. 1926 р. він завершив нову п'єсу – побутову комедію «Рожеве павутиння». «На той випадок, коли дев'ять персонажів цієї п'єси попадуть на кін і заговорять устами акторів», це буде цікаво, – зауважував митець у своїх «Авторських нотатках» до комедії. Так, захоплював своєю полемічною непересічністю образ Архипа Гудимухи – сусіди панів Гей-Гуківських, «кавалера років п'ятдесяти, рибалки і стрільця».

Драматург створив образ із надією, що П. Саксаганський виконуватиме цю роль на сцені. Він орієнтував можливих виконавців ролі наслідувати в її втіленні кращі традиції корифеїв, коли вони виставляли комедії. Отож, не випадково «Рожеве павутиння», яка відбивала реалістичні риси побуту селянства 1920-х рр., він передав для постановки Харківському Українському народному театрові, де перебували майже всі українські актори з XIX ст.

<sup>97</sup> Мамонтов Я. Твори. К., 1988. – С. 205.

<sup>98</sup> Мамонтов Я. Під молотом доби // На театральних роздоріжжях. – Х., 1925.



У цікавому листуванні Я. Мамонтова із режисером В. Васильком, який очолював тоді Одеську держдраму, були згадки про те, що у Народному театрі «п'єса дуже гарно приймається публікою» і аргументовано відхиляв ряд безпідставних закидів численних рецензентів, а також критиків, які трошили і п'єси, і виставу. Я. Мамонтов сподівався, що Одеський театр не буде цим бентежитись: «І раз п'єса яскраво приймається публікою, то вона мусить залишитися в репертуарі». Він переконливо боронив у листі до В. Василька свої принципи структури твору, коли йому радили зовсім відкинути заключний епізод, як нібито зайвий. «Річ у тім, – писав він, – що п'єса мусить давати не тільки сюжетне закінчення, але й емоціональне. Адже і в “Ревізори” після од'їзду Хлестакова “все ясно”, а Гоголь дає ще цілий акт. Подібна ситуація і в “Рожевому павутинні”»<sup>99</sup>. Ідейні позиції були недвозначно викладені устами Савки – одного з головних дійових осіб: «Недарма ж цей хутір називається Павуківщиною! Це ж тільки для об'яви охрестили його відлою Березовий Гай... Бо що ж робити: мужички тепер сидять на панській земельці, їхній верх, а панкам – хоч зуби на полицю! Ну от і облутують кого можна і де можна тихенько, лагідненько. Не взяли, бач, силою в боях, то беруть павутиннячком у Березових Гаях». І драматург був солідарним з цими міркуваннями героя, підтверджуючи це в «Авторських нотатках»: «От і всі дев'ять, що їх облутано рожевим павутинням. Та хіба тільки їх? Гай-гай, подивіться на самих себе: скільки того павутиння начіплялося! Добре, коли вам пощастить виплутатися з нього, як-от декому з моїх дев'яти, а то навіть не помітите, що вас навіки облутано. Так-то!». І тут же додає: «Хотів би я занотувати дещо й для режисерів, та, мабуть, не варт: гордий народ – сучасні режисери, і не церемоняться вони з нашим братом-драматургом. А даремне, ой, даремне! – бо ні в кого ж, як у нас, “доведеться водиці напиться”»<sup>100</sup>.

1927 р. Я. Мамонтов, оминаючи окремі сторони поточного театрального життя республіки, раз у раз публікує матеріали, в яких, маючи на оці насамперед те, що «залишиться в скарбниці віків», ділився своїм спостереженням про те, що ламана лінія театрального українського фронту нібито вирівнюється в суцільний реалістичний напрямок. Ясно, що це робилося не тільки під безпосереднім натиском зорганізованого тоді масового глядача, але й ідеологів від культури. І тому не було нічого дивного в тім, що до такого однотипного висновку приходили театри різних (до цього часу) мистецьких настановлень та різних мистецьких ресурсів. А осмислюючи процес зміцнення реалістичного напрямку в мистецтві сцени, він водночас плідно працював над створенням нових п'єс. Він взяв участь у Всеукраїнському конкурсі, на якому й одержав третю премію (дві перших не були присуджені нікому) за свою п'єсу – «Республіка на колесах» (перший варіант назви – «Бузанівський лицедій»). Як і драма «До третіх півнів», сюжет якої був запозичений з новели П. Лісового «В революцію», так і «Республіка на колесах» – була створена автором на основі новели О. Слісаренка «Президент Кислопаустянської республіки», до якої увійшли історичні події в Україні 1920 р. Свій твір він назвав «Республіку на

<sup>99</sup> З автографа неопублікованого листа Я. Мамонтова до В. Василька від 3 березня 1927 р. // ДМТМК України. – Інв. № 508.

<sup>100</sup> Детальніше: Мамонтов Я. Твори. – К., 1962.

колесах» трагікомедією. Це жанрове визначення теж не випадкове. У спеціальній статті під назвою «Трагікомедія – жанр нашого часу» він спробував обґрунтувати своє розуміння суті й значення цього цікавого жанру для драматургії і зазначив, що «...драматичний процес – єдиний по своїй суті, і в трагика відбувається в той же самий спосіб, що і в коміка. А тому – немає жодних принципових заперечень для трагікомедії, як окремого, серйозного жанру»<sup>101</sup>. І далі продовжував: «А по соціальній суті – що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного і пролетарського), ніж рухлива, контрастна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно – на другому?»<sup>102</sup>

Взагалі навколо питання про трагікомедію в 20-х рр. виникла ціла дискусія. Але вона не зашкодила популярності «Республіки на колесах». П'єса швидко набула поширення в українських театрах, а саме імені М. Заньковецької (тоді мандрівний), імені Т. Шевченка (Дніпропетровськ), Червонозаводському (Харків), Одеській держдрамі, Вінницькому міському та ін. У перекладі російською мовою її ставили театри Сатири Москви та Ленінграда, Московський театр імені М. Єрмолової, театр ім. Волкова в Ярославлі. Однак через не завжди вірне розуміння окремими режисерами жанрових особливостей постановок «Республіки на колесах» нерідко скочувалися до пустопорожньої розважальності та надмірного утрирування, а то й до хибного тлумачення деяких образів. Характерно, що подібні хибні трактовки іноді повторювалися й за повоєнного часу, коли після тривалої перерви п'єси автора, й насамперед «Республіка на колесах», знову почали з'являтися на афішах українських театрів<sup>103</sup>. Разом з тим Я. Мамонтов підпадає у цей час під пильну увагу ідеологів від культури, стає підозрілою особою.

А вистави за цією трагікомедією набирали все більшого успіху, тож Ю. Костюк був правий, коли стверджував, що «Республіка на колесах» являє собою живу ланку в складному й суперечливому процесі становлення сатиричного мистецтва драми. Ця п'єса й сьогодні являє великий інтерес, бо від неї читач і глядач дістає естетичну насолоду, моральну наснагу»<sup>104</sup>.

Характеризуючи його набуток цього періоду, критик Ю. Барабаш відзначав, що він «вже ніколи не повертався до туманної символіки та індивідуалістично-психологічної проблематики ранніх п'єс, дарма що тривалий час залишався ще в полоні абстрактної форми. Його шлях до реалістичного зображення дійсності був нелегким, але він щиро прагнув іти в ногу з часом, відтворювати великі процеси, які відбувалися в житті, хоч йому важко було одразу звільнитися від вантажу старих естетичних уявлень»<sup>105</sup>.

Мистецькою ознакою п'єс та інсценізацій Я. Мамонтова кінця 1920-х рр. було те, що в них тема соціальної битви ставала основою для розв'язання політичних і філософських питань, тут відчутне прагнення не так показувати

<sup>101</sup> Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу // Нове мистецтво. – 1928. – № 4. – С. 16–17.

<sup>102</sup> Там само.

<sup>103</sup> Див.: Мамонтов Я. Республіка на колесах. – К. – С. 5–12.

<sup>104</sup> Мамонтов Я. Республіка на колесах. – С. 13.

<sup>105</sup> Радянське літературознавство. – 1958. – № 5. – С. 71.

явища життя в дії, як тлумачити їх із позиції художника-мислителя, поета-філософа. Разом з тим стало виразно відчутно, що драматург глибоко та всебічно знає специфіку театрального мистецтва, тонко відчуває закони сценічності. Недарма театри знову повертаються до його п'єс: трагедію «Коли народ визволяється» ставить у 1924 р. театр ім. Т. Шевченка (нині – Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка), трагедія «Ave Maria» з успіхом йде на сцені театру ім. М. Заньковецької у 1925 р. У такій творчій співдружності з театрами ще інтенсивніше удосконалювалась майстерність Я. Мамонтова-драматурга.

У цей період Я. Мамонтов звертається до театральної критики та публіцистики. З'являються його статті, в яких він намагався розібратись у тодішньому складному мистецькому житті, пробував аналізувати процеси становлення та шляхи подальшого розвитку молодого українського театру ХХ ст. Видана у 1925 році його книга «На театральних роздоріжжях» сповнена роздумів про мистецькі події та шукання нових сценічних доріг: «Коли я думаю про сучасність, мені здається, що земля зірвалася із своєї одвічної орбіти і з войовничим галасом кинулася шукати в світових просторах нових шляхів: руйнуються вікові традиції, переглядаються всі культурні вартості, перебувають всі підвалини людського життя. Наша старенька планета зо всіх боків охоплюється полум'ям нових ідей, нових закликів, нових надій. Певна річ, що пережити цю добу може лише той, хто спалить себе в революційних пожежах, щоб потім, як фенікс, відродитися для нового життя»<sup>106</sup>.

Отже Я. Мамонтов розцінював театр як форму мистецтва, в якій найповніше виявляється залежність творчих чинників від соціально-економічних умов буття. У статті «Під молотом доби» (1925) він писав: «Значить, коли ми хочемо перевірити соціальну значимість будь-якого театру і його мистецьку вартість, то мусимо, перш за все, поставити питання: в якій мірі даний театр є організатором масових переживань нашого суспільства? І чи відповідають ці переживання завданням культурного будівництва нашого часу?»<sup>107</sup> (і підкреслював, що поки-що не відповідають).

Виходячи із цих позицій, основним елементом розвитку театру Я. Мамонтов вважав глядача. Він наголошував, що «актори, режисери та інші театральні працівники – це ще не театр: щоб бути театром, вони мусять об'єднатися з масовим глядачем, бо тільки тоді театральний процес може виявитися в своїй суті і набути закінчених форм. От чому корінь усіх театральних проблем, зрештою, в руках глядача: в законах його масових сприймань і реакцій. Кожен театр і починається орієнтацією на того або іншого глядача... Ясно, що вибором того, а не іншого кола глядачів зумовлюється і репертуар, і система театральних засобів»<sup>108</sup>.

Переконавшись, що шлях кожного театрального митця – це постійне шукання служінню рідному краю, Я. Мамонтов гостро засудив тих, чії хати «завжди стоять скраю і в час світових подій з жахом зачиняють свої віконниці»<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. – Х., 1925. – С. 16.

<sup>107</sup> Там само. – С. 61.

<sup>108</sup> Культура і побут. – 1925. – 16. V.

<sup>109</sup> Там само.

Виступи Я. Мамонтова з питань сценічної культури торкалися широкого кола питань і були спрямовані на створення справді політичного гострополемічного театру, що «не тільки відбиватиме дійсність, а й судитиме її і закликає до великого майбутнього»<sup>110</sup>, тобто театру дійового, наступального.

Інсценізації Я. Мамонтовим творів Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Франка та О. Кобилянської різнилися тим, що – на відміну від створення п'єси «за мотивами» інсценізації – здебільшого мають лише відносну художню самостійність. Митець у них орієнтується на відтворення основи ідейного змісту чи сюжету, або стилю першоджерела та водночас сам творчо добудовує подальше ідейно-тематичне розгалуження. Відомо, що такі інсценізації постійно викликали недовіру в Л. Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, М. Терещенка, Б. Глаголіна, але після постановки В. Немировичем-Данченком «Братів Карамазових» Ф. Достоевського в 1911 р. у МХАТі інсценізації в театрі мали успіх і велику авторитетність.

Власне з 1910 р. проза українських авторів стала перероблятися в деталізовані сценічні інваріанти, які охоче бралися режисерами для інтерпретації. Щодо Я. Мамонтова, то він таки першим в українській театральній культурі 1920-х – початку 1930-х рр. взявся обробляти прозові та поетичні твори для театру і пішов найбільш складним мистецьким шляхом – шляхом створення власних оригінальних п'єс. Принаймні саме це відзначала вся тогочасна літературно-мистецька критика, а сам Я. Мамонтов свідчив, що дуже нелегко йому даються для сценічного опрацювання твори інших майстрів слова. Та все ж він переборює труднощі, намагається зберегти автентичність, і тому його інсценізації в театральному процесі 1920-х рр. займають помітне місце й складають майже половину із всього того, що було взагалі зроблено в тодішньому театральному процесі. У 1923 р. найперше Я. Мамонтова привабили поезії Т. Шевченка. Він вибрав із них найскладніші за своєю внутрішньою будовою. Поема «Чернець», яку Т. Шевченко написав 1847 р. і яка стала одним із шедеврів «Кобзаря», полонила Я. Мамонтова. У 1924 р. за її мотивами він створив психологічну драму під такою ж назвою, а кооперативне видавництво «Рух» у Харкові відразу її видрукувало окремими виданнями – у 1925 та 1927 роках. Автор сміливо скористався засобом ретроспекції, який, до речі, дуже полюбили всі світові драматурги. Не випадково і те, що домінантним став образ ватажка національно-визвольної боротьби 1702–1704 років Семена Палія. Тривоги героя, його болі й страждання, роздуми з приводу поневолення України передані дуже точно та логічно вмотивовано. Певні рефлексії, епізоди та яви, як видно, частково дають алюзії тим негативним соціальним моментам, які набирали свого розвитку у 20-х роках і нині суворо засуджені. Можливо, із цих причин і критика не відгукувалася, хоча вистави театрів Чернігова, Вінниці, Харкова вдалися. А причина проста: викликаючи до життя Шевченкові образи героїчного минулого, митець підспудно в «Ченці» відстоював сподівану й жадану волю та свободу, братерство, незалежність, рівність, що й тоді були на часі. А ще перед «Ченцем» була вдало вивершена психологічна драма «У тієї Катерини» (1923) за однойменною баладою Т. Шевченка, яку, до речі, академік М. Рильський вважав величною, бо в ній

<sup>110</sup> Там само.

буяла сила побратимства, зароджена у важкий момент героїв, дужча за найпалкішу пристрасть, бриніла думка про свободу.

В обох п'єсах при типологічному зіставленні видно, що Я. Мамонтов використовував лиш окремі колізії, а деякі частини взяв і з інших поетичних мініатюр, таких як «У неділеньку святую», «Заступила чорна хмара», «Швачка» (це для «Ченця»), а для «У тієї Катерини» наскрізно пройшов шедевр «Садок вишневий коло хати». Обидві п'єси були поставлені в численних театрах України.

Секрети інсценізації Я. Мамонтова – одна з суттєвих нерозгаданих таємниць, далеко не байдужих і нині для сучасного театрального мистецтва. Якоюсь мірою утаємненими залишаються і методи всієї праці не тільки над текстами Т. Шевченка, але й над текстами М. Коцюбинського, де не пропало і не залишилося поза увагою жодне слово. Особливу мистецьку тональність здобула наприкінці 20-х років невелика мініатюрна драматична новела-казка «Хо» за М. Коцюбинським. Хо – це старий кремезний дід, народно-алегоричний образ страху. Він супроводжував деяких людей все життя, змушував пристосовуватись, зрікатися власних ідеалів, думок, суджень, аби не викликати на себе підозру вищих над ним. Полохливості, людській бентежності протиставляються у драмі образи двох сміливих юнаків, постійно здатних на самопожертву заради утвердження доброти, їхня згуртованість та загартованість у переборюванні усіх життєвих негод. А «Фата Моргана» привабила Я. Мамонтова мотивом революційного піднесення 1905–1907 років в Україні, хоча найбільше йому вдалося показати, що народ як трудівник – не пасивний натовп і не сліпа стихія, а активний творець своєї долі, і це особливо почувалося у формуванні українського робітництва. Пов'язано це із розробкою образу Марка Гуці – і хоч в ньому відчувалася певна ескізність, бо неповним він був і у М. Коцюбинського, але сам принцип сценічно-художнього вияскравлення характеру став новаторським і набрав художніх неординарних індивідуальних рис борця за народну долю. І далі пішла переробка прози А. Головка, О. Слісаренка, Є. Плужника та ін. Разом з тим драматург працював і над власними творами.

Так, після прем'єри «Республіки на колесах» у листі до В. Василька від 16 листопада 1927 р. він писав: «Я з перших чисел вересня сиджу на хуторі. Уже з-місяць працюю над новою п'єсою. Дуже захоплений». Через два дні драматург повідомляв згадуваного адресата: «Передайте Любові Михайлівні (тодішня дружина режисера Л. Гаккебуш), що я пишу драму із центральною жіночою роллю. Саме те, що їй треба! Сюжет надзвичайний! Про виконання (авторське) зараз говорити ще рано». Йшлося про драму «Княжна Вікторія», а далі у листі до режисера (21 лютого 1928 р.) він сповіщав: «Вона готова, роблю лише деякі поправочки. [...] Дуже хотілось би ознайомити Вас із нею раніше і використати Ваші зауваження до того моменту, коли п'єса піде в люди [...] та що робити, далеко Ви!». Побудована на темі війни в Україні, «Княжна Вікторія» була вперше поставлена не В. Васильком, а на сцені Червонозаводського театру (прем'єра відбулася 17 листопада 1928 р., реж. Л. Кліщев), хоча пізніше її ставили майже 20 українських театрів<sup>111</sup>. У 1930 р. Я. Мамонтов

<sup>111</sup> Див. детальніше: *Мамонтов Я. Твори.* – К., 1988.

ще раз повернувся до теми війни, написавши «Гетьманщину» (перша назва – «Гетьман Скоропадський»), але остаточно драма залишилася незакінченою.

Як в інсценізаціях, так і в оригінальних п'єсах, Я. Мамонтова завжди вабила сучасна тематика, він у 1926–1928 рр. закінчив комедію «Рожеве павутиння», виписану в реалістичній манері, де із щирим народним гумором висміювалося войовниче міщанство, яке в своїх найрізноманітніших виявах завжди має місце в будь-якому суспільстві. Як зауважив один із персонажів «Рожевого павутиння», нові міщани «обплутують кого можна тихенько, лагідненько. Не взяли, бач, силою в боях, то беруть павутиннячком у Березових Гаях». Про свою солідарність із цими міркуваннями драматург признався і в «Авторських нотатках»<sup>112</sup> до п'єси: «От і всі дев'ять, що їх обплутано рожевим павутинням? Та хіба тільки їх? Гай-гай, подивіться на самих себе: скільки того павутиння начіплялося! Добре, коли вам пощастить виплутатися з нього, як-от декому з моїх дев'яти, а то навіть не помітити, що вас навіть обплутано»<sup>113</sup>.

Шануючи чудовий талант і високо оцінюючи акторську майстерність П. Саксаганського, він у «Рожевому павутинні» створив саме для нього образ Архипа Рудимухи і взагалі всю п'єсу присвятив «народному артистові П. К. Саксаганському з любов'ю і пошаною».

«Рожеве павутиння», як і «Республіка на колесах», у 1920-х і на початку 1930-х рр. зробили Я. Мамонтова найрепертуарнішим драматургом. Згодом він написав драму «Самовар», у якій теж таврував міщанство з його властивістю ситого благополуччя, самовдоволення і самозакоханості. Значну позитивну роль відіграли драми «Його власність» (1929 р.), «Своя людина» (1936 р.), в яких він, опановуючи жанр сучасної соціально-психологічної драми, проникливо змальовував духовний світ людини як індивіда. Це були, власне, його останні п'єси.

У 1927 р. на сторінках журналу «Нове мистецтво» Я. Мамонтов опублікував статтю, в якій ствердив, що де під безпосереднім натиском масового глядача «ламана лінія нашого театрального фронту ніби-то вирізняється в суцільний реалістичний напрям», і взяв активну участь в організації у Харкові ще одного столичного державного українського драматичного театру (на той час у Харкові уже працював «Березіль»). І саме для нього підбирав можливі кандидатури на посаду художнього керівника театрального колективу. У листі до режисера В. Василька, тодішнього художнього керівника Одеської держдрами, від 1 липня 1927 р. він писав: «Ваше ім'я зараз дуже часто згадується в розмовах та на нарадах про організацію серйозного народного (академічного) театру. В “Культурі і побуті” точиться дискусія, по руках ходить петиція до Наркому в цій справі. Завтра О. Вишня, П. Тичина і я будемо говорити про це з М. О. Скрипником... Приміщення – Червоноармійський академічний Малый театр. Петицію підписало багато видатних людей», а в листі від 4 вересня 1927 р. Я. Мамонтов інформував В. Василька про створення в Харкові саме такого театру і тут же передавав думку Наркомосу УРСР про те, що на посаду художнього керівника висувається його кандидатура, а на посаду режисера-

<sup>112</sup> Там само.

<sup>113</sup> Мамонтов Я. Твори. – К., 1962.



педагога – О. Загарова – видатного театрального митця; В. Василько ж очолював цей колектив з 1928 по 1938 р. «Цьому театрові надають великого значення і велику дотацію (кажуть) більшу, ніж “Березолю”. Просто аж страх за цей театр. Преса безпосередньо інформує про нього, і так рекламно, що навіть “Березіль” може позаздрити!» – констатував у листі Я. Мамонтов. Так у робітничому районі індустріального Харкова було відкрито Державний український Червонозаводський театр, який працював до 1933 р.<sup>114</sup>

На відкритті Червонозаводського театру<sup>115</sup> було підготовлено прем'єру за твором Я. Мамонтова «Республіка на колесах», премійованою на конкурсі. Ця п'єса – до гротеску загострена сатира – нещадно і дотепно висміювала різноманітні «уряди», що ними в 1920-х рр. так рясніла Україна. Використовуючи справжній факт із життя, описаний О. Слісаренком в новелі «Президент Кислокапустянської республіки», Я. Мамонтов на цій основі створив трагікомедію, у якій вивів типові образи анархістів та різноманітних прихвостнів і відщепенців, що мріяли про власні «уряди», міністерства, чини, дав нищівну сатиру на їхні «програми». Висміюючи буфонадну «бузанівську республіку», автор надав героям узагальнених рис, але п'єса не завжди правдиво трактувалася режисурою в межах визначеного драматургом жанру і критика вистав була нищівною<sup>116</sup>.

І все ж «Республіка на колесах» посіла провідне місце в репертуарі великих та малих театрів, йшла за рубіжем, ставилась робітничими театрами в Канаді і США. Кращими виконавцями ролі колишнього прапорщика царської армії Андрія Дудки на українській сцені були два актори – Ю. Шумський і Б. Романицький. Згодом мала постійний успіх і драма «Фата моргана». Сам же Я. Мамонтов у статті «М. Коцюбинський на сцені», яка була надрукована в журналі «Театр» за 1938 р. (№ 3) більше ніж будь-хто розповів про свій труд над повістю. «Суворо додержуючись тексту М. Коцюбинського, писав він, ми часом дозволяли собі деякі поправки до нього, наприклад: у фінальній сцені середняк Панас Кандзюба в рішучий момент відмовляється стріляти в свого небожа Прокопа, і замість нього це робить куркуль Підпара. Ми дали п'єсі інший фінал і певні, що наш глядач буде задоволений з цих поправок, бо вони відповідають історичній правді. Але таких поправок і додатків небагато. Наші намагання далеко більше були скеровані в інший бік: утворити таку композицію п'єси, щоб актор міг передати глядачам текст у всій його красі і силі. І тут перед нами іноді поставали дуже великі труднощі. Як, наприклад, передати театральними засобами таку чудову картину, як подорож селян-заробітчан в кінці першої частини повісті? Тут, як і в багатьох інших місцях, доводилось шукати виходу спільними силами режисера, драматурга, художника і композитора»<sup>117</sup>.

«Фата моргана» виходила двічі й окремими виданнями: перше з них, видрукуване у 1939 р., бачив ще автор, а добротний переклад В. Радиша російською мовою, надрукований в «Искусстве» якраз напередодні війни, вийшов

<sup>114</sup> Див.: Мамонтов Я. Республіка на колесах. – К., 1968. – С. 5–12.

<sup>115</sup> ДМТМК України. – Інв. № 508.

<sup>116</sup> Мамонтов Я. Республіка на колесах. – К., 1968. – С. 7–8.

<sup>117</sup> Мамонтов Я. М. Коцюбинський на сцені // Театр. – 1938. – № 3. – С. 51–52.

уже після смерті драматурга. До речі, саме цей текст, як з'ясувалося з архівів, показував 1943 р. Партизанський театр Чернігівсько-Волинського об'єднання партизанських загонів на чолі з Олексієм Федоровим.

Варто відзначити, що український і російський тексти неадекватні – у російському В. Радиш як перекладач зробив кілька купюр і виходячи з повісті провів деякі корективи у четвертій дії (восьмій і дев'ятій картині), які стосувалися образів гушці, Кандзюби та інших. В українському театрі, як заявляв сам Я. Мамонтов, кінцевий акорд теж відрізнявся від першоджерела. Фінал «Фата моргана» (інша назва «Мужики») виглядав так: «Марко (вихопив у Гафійки прапор і високо підніс його над юрбою). Браття! Коли судилося померти – поляжемо за нашу землю! За нашу правду! Та хай пам'ятають кати, що дорого вони заплатять за нашу кров! Майдан з новою силою захвилювався, загомонів, а над цим гомоном залунала, поплила над селом розухабиста солдатська пісня, з посвистом і вигуками “Чубарики-Чубчики...”». З'являються становий, пристав, урядник і Віктор Павлович, за ним – козаки. Напружена зустріч».

Звичайно, цього не знайдено в М. Коцюбинського, але пригадаємо, що ця драма писалася в другій половині важкого 1937 р. і була остаточно завершена в січні 1938-го, а 2 лютого пішла вже на сцені театру ім. Т. Шевченка в Чернігові. Соціологізаторська критика, яка тоді була найпершою в судженні про вистави, безперечно втішилася такою кінцівкою, хоч, як відомо, власне самосуд вибрав з усіх фіналів сам М. Коцюбинський, і саме цей фінал підкреслював, що хлібороб – не темна, безпросвітна лавина, а єдино-ціла маса, яка зрозуміла саме із цього самосуду, що «без волі нічого не буде, землі не вдержать»<sup>118</sup>.

Взагалі після «Фата моргана» вся театральна критика постійно обвинувачувала Я. Мамонтова в песимізмі, відірваності від життя, абстрагованості від соціальної дійсності, затемненості ідеї, застосування іносказань, підтекстів, особливо у ранніх п'єсах, тощо. Навіть такі знавці сцени як Леонід Пахаревський, Юрій Смолич та Олексій Суходольський не втрималися від закиду «нечіткості ідейно-художнього фокусу в драматурга». Можливо, що саме з цих причин був пізніше додатково доопрацьований фінал (загибель героїв), хоч це дещо і суперечило задуму самого М. Коцюбинського.

Найбільш вдалим і схвальним у критиці залишилася тільки інсценізація роману «Захар Беркут» І. Франка. Необхідно уяснити, що такі видатні майстри як Борис Лятошинський і Пилип Козицький побачили у цій драми лібрето для музичної драми, яке одержало високохудожнє музичне звучання. Вистава пішла в театрах міст Києва, Львова, Чернігова та Вінниці, бо з цим прекрасно справився Б. Лятошинський в першій редакції 1930 р. і в другій – 1970-го, а виставу було відзначено Національною премією ім. Т. Шевченка. Шкода тільки, що композитори оминули і оминають досі увагою лібрето «Гайдамаки» за Т. Шевченком, яке не вдалося Я. Мамонтову остаточно завершити, тобто створити трагедію, не зреалізованою залишилася й драма за новелою М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя». Та й зрештою майже весь архів митця загинув у роки Другої світової війни<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Мамонтов Я. Фата моргана («Мужики»). – К., 1939. – С. 106.

<sup>119</sup> ДМТМК України. – Інв. № 508, од. зб. 1–6.

Зрештою, п'єси та інсценізації Я. Мамонтова складають цікаву сторінку в історії розвитку українського театру 1920–1930-х рр., бо і відіграли вони значну роль у формуванні індивідуальності репертуару театральних колективів. Водночас вони й нині не втратили своєї художньо-естетичної цінності. Інсценізації Я. Мамонтова служать ґрунтовною методологічною основою мистецьким зразком при перенесенні прози чи поезії на сцену, стають добрим прикладом для сучасних драматургів, які працюють над інсценізаціями як вітчизняної так і світової прози.

**III.1.4. Іван Кочерга (1881–1952).** Закоханий у класичну європейську літературу (улюблений твір – «Фауст» Й.-В. Гете), у тому числі драматургію (у творчість М. Метерлінка, В. Тіка, Е. Скріба та ін.), І. Кочерга тривалий час шукав власний авторський стиль, віддаючи данину і традиційному реалізму, і щойнонародженому модернізму. Утім, «виучка» у своїх літературних авторитетів допомогла молодому письменникові зрозуміти, що стиль – це все-таки другорядне, похідне: головне – «виношена і наболіла думка, ідея, для якої талант і мистецтво є тільки засобами відтворення...»<sup>120</sup> Як допомогло зрозуміти й те, що професійна літературна творчість може виростати тільки на «національному ґрунті», «спираючись» на традиції культури (або, як інваріант, «відштовхуючись» від них) тієї землі, де випало народитися літературному талантові.

Іван Антонович Кочерга народився на Чернігівщині 1881 р. в сім'ї залізничника. Середню освіту здобув у Чернігівській гімназії, вищу – на юридичному факультеті Київського університету. Від 1904 р. почав друкуватись як театральний критик на сторінках чернігівських часописів, критикуючи «малоросійські трупи» за етнографізм, а національну драматургію – за традиціоналізм.

Дві п'єси І. Кочерги були написані російською мовою – «Песня в бокале» (1910 р.) і «Девушка с мышкой» (1913 р.). Уже ці твори молодого автора, особливо «Пісня в келиху», окреслили тему Часу як одну з домінантних у творчості драматурга. Ця тема згодом проходить крізь усі історичні сюжети І. Кочерги, спонукаючи автора до створення саме історичних (або легендарно-фольклорних) «лаштунків» розроблюваних п'єс. Прикметно, що ця сама домінанта простежується і в тих драмах, де діють персонажі тогочасної дійсності, – але ці персонажі, а також пов'язані з ними колізії, репрезентовані, як правило, у часовій перспективі.

Дію «Феї гіркого мигдалю» (1925 р.) віднесено до історії України, у Ніжин початку XIX ст. Вигадана фігура, граф Бжостовський, марить спогадами про пахощі та смак якогось пам'ятного тільки йому печива, що його він куштував у дитинстві на батьківщині своєї матері, українки за походженням. Граф, котрий об'їздив усі усяди, сподіваючись, що йому пощастить відшукати призабутий рецепт, – врешті-решт дає обіцянку одружитися з тою дівчиною, яка зможе пригостити його «печивом його дитинства». За алюзійністю сюжету помічено ще тогочасною критикою «складну соціальну алегорію» – прагнен-

<sup>120</sup> Кузякіна Н. Іван Кочерга – театральний критик // Радянське літературознавство. – 1969. – № 6. – С. 29.

ня людини до самоідентифікації, пошуки свого національного менталітету. «Фея гіркого мигдалю» – це перша з п'єс Кочерги, написана українською мовою; тож закономірним є висновок, що автор самим сюжетом (як, зрозуміло, і всією образною систематикою) цього драматургічного твору задекларував своє власне прагнення повернутися, долучитися до літературних традицій рідного народу.

Перипетії драми «Алмазне жорно» (1927 р.) також пов'язані зі сторінками національної історії, з добою Коліївщини. На цьому тлі драматург змальовує вельми впізнавані (якщо зважати на традиції класичної драматургії, не кажучи вже про традиції українського фольклору) образи закоханих: непохитно-мужнього Василя Хмарного та чарівної Стесі. Прикметно, що І. Кочерга не абсолютизує вкорінене в національній пам'яті протистояння між польською шляхтою і тими, хто нещодавно перебував у ролі народних повстанців. Саме тому драматург майстерно виписує образ чесного судді Дубровського, котрий, з одного боку, обстоює інтереси шляхти, а з другого – спроможний побачити в гайдамаках не тільки «розбійників», а й тих, хто послідовно прагне справедливості, виборюючи її власною кров'ю. Свідомо пригашуючи «класову ворожнечу» між представниками різних соціальних груп у ретроспекції епохи Коліївщини, драматург мав за мету актуалізувати саме цю позицію для перипетій 1920-х років, свідком яких йому судилося бути. Як мав за мету ще й наголосити на необхідності виваженої позиції для кожної мислячої людини, кожного патріота, який не може не перейматися проблемами протистояння поміж своїми, який, за відомим поетичним рядком (написаним М. Волошиним у часи братовбивчої громадянської війни), не може не молитися «і за тих, і за інших».

Журналістська робота (починаючи від 1928 року І. Кочерга працює в газеті «Робітник», а згодом – у «Радянській Волині») з тривалими відрядженнями в «глибинку», постійними зустрічами з представниками різних верств населення надавала драматургові матеріал для комедійного (або сатиричного) розвінчування проблемних явищ тогочасної дійсності. Але й у цьому випадку, зважаючи на гучний успіх інсценізованого (у театрі ім. І. Франка) гоголівського «Вія», – І. Кочерга пропонує оригінальну за задумом п'єсу «Марко в пеклі» (1928 р.): де під «маскою» широковідомого народного переказу про Марка Пекельного крізь призму жанру комедії-феєрії було представлено пост-революційну дійсність.

Перипетії п'єси розпочинаються на залізничній станції «Плутанина», куди приїжджає комісар-червоноармієць Марко; йому потрібно відшукати вагони з важливим вантажем, що десь загубилися по дорозі на фронт. Утім, вагони щезли без сліду, і тяжкохворий герой дає страшну клятву: відшукати втрачене за будь-яку ціну, навіть у пеклі. Наступна дія п'єси відбувається, зрозуміло, в «підземному царстві», де (за прикладом І. Котляревського, котрий в одному з фрагментів своєї знаменитої поеми приводить Енея у самісіньке пекло) перед очима героя з'являються хоча й трансформовані, – але легко впізнавані негативні «персонажі» тогочасної дійсності.

Чи не найточніше жанрову своєрідність цього драматургічного твору було передано в постановці Харківського Червонозаводського театру (1929 р.) режисером В. Васильком і художником Б. Косаревим. «Необхідну мені стан-

цію я знайшов у Люботині, – пригадував Б. Косарев свої спільні з режисером пошуки відповідної “натури”. – Ветха будівля, котра з року в рік ремонтувалася тільки вітрами...»<sup>121</sup>. Художникові вдалося перенести в сценографію харківського спектаклю жалюгідність тогочасного побуту, контамінуючи її з відчутно-нервовим (ніби всі сценічні перипетії відбуваються у свідомості хворого Марка), підкреслено-графічним малюнком деяких елементів обстановки. В оформленні сцен у пеклі художник, за його словами, використав мотиви українських інтермедій, а також, зрозуміло, зразки декоративно-прикладного мистецтва. Вплив останнього виявився в оформленні сатанинських чертогів; у костюмах їхніх мешканців поєднувалися елементи строїв вертепних ляльок і вбрання персонажів агіттеатру.

Одну з кращих своїх п'єс – драматичну поему «Свічине весілля» (інша назва «Пісня про Свічку») – І. Кочерга створює 1930 р. Дія відбувається в Києві наприкінці XV – на початку XVI ст. В основу сюжету покладено справжню історичну реалію – заборону литовськими князями запалювати вночі світло в Києві, від чого мали зиск, насамперед, міські підпанки, наприклад, війт Шавула. Чималий штраф накладали на кожного, хто бодай на хвилину мав засвітити вогник. Ця заборона зачіпала гідність кожного киянина, особливо коли йшлося про найбідніші верстви населення, які змушені були працювати ще й уночі, щоби прогодувати власні родини. Навіть коли помирає мати героїні п'єси Меланки, міська варта заарештовує дівчину – бо та, як велить звичай, запалила свічку біля труни небіжчиці. Тож закономірно, що серед київських ремісників, як найбільш організованої частини місцевого населення, зріє спротив щодо сваволі можновладців: котрі приховали князівську грамоту, за якою скасовано заборону запалювати вночі вогонь у київських житлах.

Очолує ремісників, що готові обстоювати свої громадянські права і цехові привілеї, зброяр Іван Свічка: який клянеться лише тоді взяти шлюб зі своєю нареченою Меланкою, коли повною мірою поновить права київського люду. Доля допомагає Іванові вилучити з двору литовського воеводи цю безцінну грамоту. У наступній сцені весілля драматург не тільки виявляє глибоку обізнаність із народними традиціями, але й наповнює його справжньою поетикою. Тож насправді «грається весілля» не тільки для нареченого й нареченої – веселиться вся запрошена громада, гості від усіх дванадцяти ремісничих цехів, що допомогли «справити» свято сиротам-молодцям. На весіллі Івана заарештовують. Меланці, котра відчайдушно кинулася благати про помилування, знущально запропоновано пронести вогник свічки київськими узвозами в буремну ніч; тоді, мовляв, її наречений, її Свічка, буде порятований. Попри всі зусилля та молитви дівчини вогник свічки, яку несе вона у своїх руках, таки згасає, як водночас згасає і вогник життя самої нареченої. Однак трагічна смерть Меланки стає іскрою до полум'я народного повстання: обурені кияни, очолювані Іваном Свічкою, кидаються на боротьбу за свої права проти лютих лиходіїв. За свідченням самого драматурга, який з особливою любов'ю працював над образом героїні, – Меланка була для нього «поетич-

<sup>121</sup> Борис Васильевич Косарев рассказывает // Советские художники театра и кино. – М., 1984. – № 6. – С. 193.

ним символом України, що з п'ятьма віками та через стільки бур... пронесла негасимим... прагнення волі».

«Свічине весілля» тільки через п'ять років після написання побачило світло рампи; утім, із часом саме ця драматична поема, коли йдеться про національну драматургічну класику, стала однією з найпопулярніших на українській сцені.

Започатковану І. Кочергою ще в першому своєму драматургічному творі («Пісня у келиху») тему «релятивізму» плину часу була чи не найпоспідовніше втілена у створеній 1933 року п'єсі «Майстри часу» (інша назва: «Годинникар і курка»).

П'єса розпочинається в дореволюційному 1912 р. На маленькій залізничній станції вчитель Юркевич чекає на поїзд – розпочинається давно омріяна ним подорож до Парижа. Випадковий знайомий, котрий скаржиться на зубний біль, німець Карфункель, за фахом годинникар, починає благати вчителя дати йому бодай краплю тих чудодійних ліків, які десь приховані в Юркевича, і про які вчитель так нерозсудливо обмовився годинникареві. Герой сердиться: за двадцять чотири хвилини, що лишилися до відходу поїзда, він фізично не встигне розпакувати багаж (шукаючи ліки), а потім знову спакуватися, і відмовляє своєму випадковому знайомому. Тоді розлючений німець прорікає: «О, ві ще не зналь, скільки подій може трапитись за двадцять чотири хвилини!» І справді, дивним чином час, що лишився до відходу поїзда, ніби «розтягується», і за менше, як півгодини, відбувається стільки перипетій, неординарних для провінціала Юркевича, що їх вистачило б не на один рік тихого вчительського життя. Так, на Юркевича наспакує його колишня коханка Софія Петрівна, стосунки з якою давно розірвані; утім, від її претензій вдається все-таки відбитися. Далі герой знайомиться з графом Лундишевим, отримуючи оманливу пропозицію швидко розбагатіти (за послугу графу), за тим – хіба що не отруєє Лундишева. Потім все-таки ж відмовляється від пропозиції із сумнівними грошима. Згодом Юркевич зустрічає дівчину Ліду, яку не бачив зо два роки, і практично одразу, близький до розпаду, втрачає кохану. І лишень тоді герой помічає, що зовсім близько стоїть Карфункель і, посміюючись, накручує годинник... «Диявол!» – вигукує вражений Юркевич і зомліває.

Через сім років на тій самій тихій залізничній станції знову зустрічаються знайомі персонажі п'єси. Триває громадянська війна; Карфункель пророкує білогвардійському офіцерові чимало екстраординарних подій, що мають відбутися за 24 хвилини. І в цьому разі також пророковане збувається!.. Хіба що доленосна куля в останню хвилину вибиває з рук дивака-годинникаря його чарівний хронометр...

Якщо в перших двох діях драматургічного твору І. Кочерга послідовно репрезентує дивака-німця «володарем часу», то в подальших перипетіях п'єси її автор «переадресовує» «функції» Карфункеля, оскільки останній, прагнучи перевести станційний годинник на багато років назад, раптом зривається з риштувань і гине... Себто, прагне переадресувати «функції» володаря чарівного хронометра тим, хто власними силами, власною кров'ю: спромігся перебобити «стару епоху» на «епоху нову». Тепер вони, тобто Ліда (кохання якої зрікся маститий літератор Юркевич, обравши «зручні стосунки» з міщанкою



Софією Петрівною), машиніст Черевко, шофер Таратута та невідомі безіменні герої громадянської війни, а водночас і будівники соціалістичного суспільства, – є справжніми «майстрами часу».

Як бачимо, фінал цього драматургічного твору детермінований тогочасною ідеологічною аргументацією. Утім, це не може применшити філософського й історичного дискурсу цієї п'єси. По-перше, І. Кочерга означив і акцентував, що тема «релятивізму» плину часу стала актуальною саме на початку ХХ ст.; по-друге, драматург вказав ще й географічні «координати» – місце, куди завітає «диво-годинник» (це Україна); по-третє, І. Кочерга наголошував, що й народження тих людей (вихідців із простого середовища), які виборюватимуть собі право називатися «майстрами часу», станеться знову-таки на Україні. Стосовно цього пригадуються загальновідомі, футуристичного змісту поетичні рядки І. Франка, присвячені долі Вітчизни:

«Та прийде час – і ти огнистим видом  
Зсяєш у народів вольнім колі:  
Труснеш Кавказ, вперешся Бескидом,  
Покотиш за собою гомін волі...  
І глянеш, як хазяїн гордовитий –  
По своїй хаті й у своїм полі...»

П'єса «Майстри часу», спочатку відхилена, – на Всесоюзному конкурсі драматургічних творів у 1934 р. під назвою «Годинник і курка» здобула третю премію. Ця обставина викликала до неї широкий інтерес, тож згодом почалася славнозвісна сценічна історія цієї п'єси.

Романтична драма «Ярослав Мудрий» (1944 р., друга редакція – 1946 р.) своїми подіями і систематикою образів стосується Давньоруської епохи, ще точніше, періоду 1030–1036 рр., коли київському князеві Ярославу Мудрому вдалося дати відсіч печенігам, а перед тим – приборкати міжусобні протистояння.

Далекоглядний політик, людина розумна й освічена, а водночас і мужній воїн, київський князь Ярослав хоче створити могутню слов'янську державу. Для цього потрібні роки і роки миру, – як і утвердження визначальності закону у свідомості всіх підданих. «Раніш закон, а потім благодать» – рефреном проходять крізь п'єсу слова Іларіона – автора славнозвісного «Слова про закон і благодать». Саме своєю принциповою позицією стосовно розбудови Київської Русі і вербує своїх прихильників Ярослав. Причому серед однодумців київського князя – не тільки його «чади і домочадці», не тільки його найближче оточення. Його прибічниками стають і його вчорашні недруги, наприклад, «чесний ворог і таємний друг» Микита – син новгородського посадника Коснятина (останнього за спробу порушити «мирний лад» було страчено за наказом Ярослава Мудрого).

Прихильником київського князя стає і скривджений ним муляр Журейко, який наполягав, щоб Ярослав покарав варяга Турвальда (останній убив брата Журейкової нареченої Милуші). Однак князь скасував належну кару, оскільки це могло би зашкодити налагодженим стосункам з європейськими країнами. Декларуючи девіз «Русь понад усе!», Ярослав Мудрий віддає заміж своїх дочок за володарів іноземних держав: Єлизавету – за норвезького

принца Гаральда, а раніше Анну – за французького короля, добре розуміючи, що вже ніколи не побачить їх коло себе.

Свого Ярослава драматург змальовує як особистість складну, суперечливу, а водночас ідеалізовану (у порівнянні зі свідченнями історичних пам'яток, що дійшли до нашого часу). Помітною є і певна ідеалізація драматургічного зображення «патріархальної» доби в історії Русі-України. Утім, ні в читачів «Ярослава Мудрого», ні в глядачів майбутніх постановок цієї п'єси не виникало запитань, із чим саме пов'язаний принцип ідеалізації драматургічних образів і подій. Було зрозуміло, що драматург прагнув створити ідеал, причому не казковий, не «запозичений» в інших народів і утворених ними держав, – а взятий із власної історії, хоча б і віддаленої в часі. Отже, І. Кочерга прагнув створити візир держави – могутньої, суверенної, авторитет якої є незаперечним у світі, як прагнув створити і візир політичного діяча, мудрого і далекоглядного, котрий би спромігся створити таку державу й утримувати її в статусі суверенної.

Репертуарними п'єсами не вичерпується весь драматургічний доробок І. Кочерги, в якого були і «прохідні» твори. Утім, особистість митця не може вимірюватися тільки масштабом його таланту, оскільки вона завжди доповнена тим непростим душевним «механізмом», завдяки невинній роботі якого тільки й народжуються художні твори. Попри всі катаклізми історичного часу (через які драматургові довелося пройти), незважаючи на всі негаразди особистого життя, не кажучи вже про болючі творчі невдачі, І. Кочерга (так само, як і Меланка, улюблена його героїня) наполегливо ніс «свічку» віри в потрібність свого драматургічного слова... Слова про вічне і суєтне (резонансна тема «Майстрів часу»), окрім цього – слова про здатність (само) перетворення «маленьких людей» на борців (на візирів Івана Свічки) проти поневолення і поневолювачів... Як і слова про тягар відповідальності, який несуть сильні світу цього (подібно до Ярослава Мудрого), а водночас, і прагнення простих громадян бодай розумінням (на кшталт Журейка), а ще краще – відчутною допомогою (на зразок Микити) дорівнятися до цих сильних у утвердженні закону, а з тим – і благодаті в країні людей.

**III.1.5. Іван Дніпровський (1895–1934).** Поява драматургії Івана Дніпровського в 1920-х роках відразу викликала суперечки серед критиків, учених та діячів культури, породжувала і породжує ще й нині найрізноманітніші судження. І все ж тоді найбільше не прощали йому перебування в петлюрівських загонах, що боролися Україну. Згодом навколо митця запровадили мовчанку – і це, ймовірно, призвело до швидкої смерті у грудні 1934 р. Тимчасом подільський край, де він в силу соціальних обставин і вихору війни опинився, а згодом здобував тут освіту, завжди пам'ятав і любив цього майстра слова. Саме тут він жив, розпочинав творчість і ґрунтовно знайомився з усіма європейськими мистецькими течіями, найперше – із німецьким експресіонізмом, і відбирав для себе те, що відповідало його творчій манері<sup>122</sup>.

Звичайно, творити в експресіоністичному напрямі було нелегко, але кожен людський характер, створений в драмах уявою автора, мав чітко ви-

<sup>122</sup> Історія української літератури XX ст. – С. 720.

кінчену індивідуальність, вражав своєю несподіваністю та психологічною завершеністю. У Кам'янці-Подільську та Вінниці народилася властива тільки І. Дніпровському художня манера – особлива напруженість дії, тематична розгалуженість і рвучкість сюжету, ситуаційна несподіваність, залучення символів, алітерацій, телеграфний стиль викладу. Та найбільшим театральним досягненням, і це необхідно нині зрозуміти дослідникам сценічного мистецтва, стала висока емоційність, викликана ідеями в п'єсах, в характерах бунтарського протесту, а звідси і викриття соціальних пороків, породжених війнами та економічною нестабільністю, камуфляж злочинного світу в 1920-х роках.

Все це стало дуже помітним у першій викінченій 1924 р. соціальній драмі «Любов і дим», підтриманій М. Кулішем і щент рознесеної критиками. Тепер з архівів та епістолярії стало ясно, що все у п'єсі з точки зору драматургічної форми підтягнуто до експресіоністичних ритмів: п'єса була чітко метражована, мала понад двадцять епізодів і в них точно розміщені діалоги, що нагадують марш-стрибок, а за умовними постатями віддзеркалювалася вся Україна початку 20-х років минулого віку, зруйнована, сплюндрована економічно та політично. Як мудрий провидець, академік О. Білецький відзначив у цій драмі могутній пафос творення і самовідданість на відбудові рідного краю. Однак він бачив і езопівське слово у формотворенні. Значно пізніше тільки М. Острик зумів правильно ствердити, що драматург створив тут, передовсім, збірний і цікавий образ робітника, який став першим в українській драматургії тих літ. Зрозуміло, що все пережито в роки світової війни, а враження від неї в І. Дніпровського були вельми глибокі, спонукало до неординарності характерів, тим більше, що саме тут забриніла його постійна риса показувати зіткнення в душі героїв інтимних бажань з державними постулатами. Власне катастрофа завжди чигає на людину, коли вона зраджує власні вимріяні ідеали, протистоїть своїм внутрішнім переконанням. Саме так виписані в п'єсі вчинки і характери робітниць Шури та Ірини, інженера Корнія, людей із чистотою совістю, але в яких не було простору для діяльності.

Звичайно, що в драмі були і тодішня деяка заідеологізованість та навіть стереотипність – вороги, шпигуни, диверсанти, підривники виробничої дисципліни, але ж навіть у таких майстрів діалогу, як С. Черкасенко чи В. Винниченко, подібне теж віднаходиться як в тематиці, так і в характерах.

«Любов і дим» І. Дніпровського стала першою п'єсою, яку аналізували в драматичній студії театру «Березіль» і за яку тоталітарно-бюрократичний режим почав переслідувати цей талановитий, справді європейський театральний колектив. У 1920-х рр., після завершення «Любові і диму», І. Дніпровський неодноразово відвідував Поділля і рідний Каланчак на Херсонщині, що мальовничо розкинувся посеред степів, побував у чарівних Олешках, де отримав гімназійну освіту, і почав тут збирати численні матеріали з днів війни та перші зримі негативи нової влади. Це знайшло своє відображення у двох художньо довершених драмах «Яблуневий полон» та «Тури в буднях». Прикро, але друга п'єса, власне її рукопис, зник, і відшукати її в цілому дотепер так і не вдалося, а перша принесла театральну славу.

Після «Любові і диму» в І. Дніпровського відбувається деяка зміна жанрів, і це поки що лишається певною загадкою. Після поетичних екзерсисів, до

яких вдавався митець у середині 1920-х рр., він все-таки жив образами драми. В основі її – життєва позиція майстра і можливості творчого осмислення навколишнього світу.

У 1924–1925 рр. уже широкої популярності набула драма М. Куліша «97». І. Дніпровському вона відома була ще з часів роботи над нею самого автора, оскільки М. Куліш, як друг І. Дніпровського ще з гімназійних літ, ділився з ним у листах своїми творчими планами. І. Дніпровський, звичайно, радий був з драматургічного успіху товариша, але внутрішньо він п'єсу «97» не сприйняв. Романтикові за характером світобачення, йому видалося, що М. Куліш дещо «приземлив» розв'язувану в п'єсі проблему, що побутове тло її змушує думати не про завтрашній, а про вчорашній день селянина, що в ній забагато політичної заангажованості. Йшлося, по суті, про два відмінні принципи відтворення дійсності – реалістичний та романтичний (на реалістичній основі). А щоб довести, що тодішня драматургія має піти саме шляхом романтичним, бо того вимагала дійсність ще з 1918 р., шляхом, котрий більше відповідав би духовному настрою самого процесу відбудови країни, І. Дніпровський узявся за написання власної п'єси. І час, і конфлікт, і характеристики персонажів у ній, по суті, такі ж самі, як і в драмі «97» (важкі роки відбудови народного господарства і формування в людей нібито нової свідомості після громадянської війни), але тему (у вузькому розумінні) І. Дніпровський обирає інакше – індустріальну. «Діється в Донбасі в часи голоду і руйни», – зазначалося в драмі «Любов і дим» після переліку дійових осіб. Автор нею довів можливість існування в театрі не лише суто реалістичної, а й романтичної лінії<sup>123</sup>.

Проблематика драми «Любов і дим», хоч «97» М. Куліша розхвалювали на всі боки, залишалася актуальною і дуже хвилюючою свого часу. Хоча в центрі уваги став «мертвий завод», однак процес відбудови якого і визначив головний конфлікт. Позитивне, будівне в ньому уособлювали робітничі маси і молоді інженери, які робили усе для того, аби завод швидше ожив і дав першу продукцію, та боротьба за цю перемогу була справді нелегкою. Художня напруга в драмі досягнута за допомогою різких, динамічних діалогів та полілогів, частих чергувань масових та немасових епізодів, підкреслено полярних розмежувань у поглядах багатьох героїв. Умовність, якою скористався драматург, не дала автору змоги піднести кожного з них до рівня повнокровного характеру, та головні з них: «залізний лицар» – робітниця Шура, «демон помсти» – дочка колишнього власника заводу Іра, впевнений у своїх силах та у завтрашньому дні інженер Корній та деякі інші – це справді вдало окреслені типи основних соціальних сил 1920-х рр. Зображуючи їх, іноді згущувалися барви, але за ними біографія їхньої епохи все одно прочитується й дотепер досить виразно. Основне в драмі – натхнення віра робітництва у добробут. «Станьте збоку і подивіться! – говорить інженер Корній. – І ви почуєте! Як гудуть нові віки... В муках голоду горить нам зоряна земля! І будують її не інтелігенти, а брудні, в мазуті, у вугіллі оті – робітники»<sup>124</sup>. Отже, на противагу «97» М. Куліша тут повністю відмовлено побутовим епізодам, етнографічним моментам.

<sup>123</sup> Дніпровський І. Яблуневий полон. – К., 1985. – С. 10–12.

<sup>124</sup> Там само. – С. 85.

«Любов і дим» засвідчила, що І. Дніпровський входив у художній процес із власним світобаченням, що він щиро вболівав за репертуар тих років, адже писав він про це у численних листах до М. Куліша, але останній не поділяв романтичного стилю свого друга, бо, на його думку, в діалогах героїв крилатість трудів і буднів підмінялася, за твердженням М. Куліша, «ходульністю і фальшивістю»<sup>125</sup>. І все ж успіх п'єси принесли вистави у театрах Одеси (реж. Б. Глаголін), Харкова (реж. Л. Сабінін), Києва (реж. М. Терещенко) та ін.

У наступній драмі «Яблуневий полон» І. Дніпровський пішов ще далі: він по-аналітичному мудро і метафорично точно вмотивував думку про руйнування людських душ, особистостей, коли справді вузькокласові, споживацькі інтереси ставляться вище загальнолюдських. Але критики і дослідники аж до 90-х рр. XX ст. стверджували, що основним у п'єсі стало тільки «розвінчання контрреволюційних сил, які намагалися звернути хід історії з магістрального шляху»<sup>126</sup>. Отже, драматургові діставалося з усіх боків, але драма людини з її душевним неспокоєм, роздвоєнням, сум'яттям у пошуках істини стала тоді основною в Європі і залишається дотепер.

І хоч митець дещо скористався поширеною в 1920-х рр. у п'єсах побутово-родинною колізією, все ж таки її художнє ідейно-тематичне розгалуження тісно пов'язане з тими зламами в людській душі, більше в свідомості, які відбувалися під впливом фальшивого уявлення про суспільно-життєві цінності. Нарешті грубий і невічливий, страшний у своєму естві Матрос (один з головних дійових осіб «Яблуневого полону») став якраз провісником майбутнього зловісного КДБ з його арештами, судовими вирокami, переповненими тюрмами, розстрілами у 30–40-ві роки. Найбільш вистражданим вийшов образ Зиновія, оповитий ніжним ліризмом, настроєвістю, наділений почуттям добропорядності – у фінальних епізодах дії ватажка декілька разів доповнювалися, перероблялися і навіть перекреслювалися, бо надто прискіпливою була ідеологічна вимога – хіба можна доброю бути душі чи розчулюватися серцю, коли дійсність вимагає тільки кулеметної черги?

Першою здійснила постановку цієї п'єси Одеська держдрама (режисер В. Вільнер, сценограф М. Маткович), прем'єра якої відбулася 26 січня 1928 р., і на неї відразу відгукнулася розгорнутою рецензією газета «Вечерние известия»<sup>127</sup>, яка назвала виставу контрреволюційною, несумісною із способом життя. Тільки в 1955 р. у США до 60-річчя І. Дніпровського були надруковані статті англійською і українською мовою на шпальтах різноманітних видань, де провідний знавець світової культури М. Глобенко писав: «Драма „Яблуневий полон“ викликала гостру критику до і після постанови її Я. Бортником у „Березолі“. Сюжет взятий з часів першої світової війни і революції, загальної руїни, ними спричиненої; гинуть осамітнені одиниці, безпорадні перед жорстокістю подій. Написана у виразно експресіоністичній манері, вона хоч і була видана, по його смерті відразу заборонена як ворожа»<sup>128</sup> і майже не ставилась, окрім Одеси й Харкова.

<sup>125</sup> Прапор. – 1958. – № 7. – С. 97–100.

<sup>126</sup> Дніпровський І. Яблуневий полон. – К., 1968. – С. 7–9.

<sup>127</sup> Вечерние известия. – О., 1928. – 3 марта.

<sup>128</sup> Див.: Енциклопедія українознавства. Т. 2. Перевидання. – Л., 1993. – С. 539.

Саме ця п'єса була першою у вітчизняній художній культурі на ниві освоєння людської душі. Пов'язана з подіями громадянської війни, вона за характером їхнього осмислення була своєрідним антиподом п'єсам М. Куліша. Романтичний стиль у цій драмі засяяв багатьма барвами, що й привело до очевидної творчої перемоги та заздрощів.

І характерно, що в другій половині 20-х років в усій театральній культурі України вибухнула чи не найгостріша полеміка з приводу можливостей романтизму як способу відтворення дійсності, і чимало майстрів діалогу вдалися до заперечення романтичних прийомів мислення, хоч у практичній своїй діяльності обходитися без цього не могли. І. Дніпровський не втручався в ці суперечки, але був переконаний, що «здавати в архів» романтичний стиль немає ніяких підстав. І якраз його «Яблуневий полон» довів це з усією очевидністю. П'єса, як і романтичні твори Ю. Яновського, і до сьогодні залишається одним із кращих драматичних творів тих літ. Чому?

Тому, що саме така художня вибудова теми й ідеї дала підставу вважати, що основна інтрига п'єси «Яблуневий полон» пов'язана із характерною для всіх драм І. Дніпровського колізією «роздвоєння особи», яка виникає внаслідок соціальних збурень, взаємин людей, які належать до різних станів. У драмі «Любов і дим» така колізія виконувала тільки допоміжну художню роль, а в «Яблуневому полоні» на ній вибудована, по суті, вся мистецька вага ідейного задуму та його сценічної реалізації. Що відбувається з людиною, коли вона забуде про свій громадянський обов'язок, до чого призводить втрата нею пильності? – на такі основні питання прагнув відповісти І. Дніпровський, зображуючи любов командира Зіновія до підступної красуні Іви. Така любов, доводив митець, з точки зору суто людської не таїть у собі чогось небезпечного, але в період, коли вирішується історична доля народу чи рідного краю, повинна врівноважуватися, бо вона іноді рівнозначна зраді, і тому цілком логічно, що за цю поразку Зіновій розплачувався смертю від руки рідного брата.

У критиці й театрознавстві донедавна побутувала думка, що І. Дніпровський (попри все позитивне) все ж у позиції щодо дій Зіновія виявився нібито не до кінця послідовним. «Безсумнівним є те, що драматург засуджує роздвоєння і зраду справі, – писали критики. – Але цей осуд зради чимало втрачає від того, що вчинки показані в ореолі романтики. Цей недолік особливо відчутний, бо, порівняно з Зіновієм, інші позитивні герої в інтимному житті – люди трохи черстві»<sup>129</sup>. Насправді І. Дніпровський досяг значного ефекту в розкритті вчинку Зіновія, що «романтизував» його. Водночас така «романтизація» забезпечила життєву переконливість самого вчинку Зіновія і розплати героя за той вчинок. Штучності тут не було ніякої, І. Дніпровський знав силу-силенну фактів періоду війни, коли любов людей з різних таборів то ріднила їх, то приводила до загибелі.

Не витримало критики і твердження про «черствість» інших героїв драми «Яблуневий полон». Про кого, власне, йшлося? Про робітника Артема, якого за безстрашність прозвали «Сатанною»? Про Селянина, що серцем чув

<sup>129</sup> Лесин В., Романець О. Іван Дніпровський // *Дніпровський І. Яблуневий полон*. – К., 1964. – С. 16.



голос землі-трудівниці? Чи про зовні грубуватого Матроса, який зненавидів Зіновія за те, що той за панянку «всю душу [...] чорту продав», але який водночас закохується в «человеческую душу» Тані? Кожен із цих героїв мав по-своєму живий і задушевний характер, і в їхньому зображенні драматург ніскільки не розминувся з правдою часу. Глибоко правдивим залишився він і в зображенні персонажів із протилежного табору. Без перехльостів і натяжок показав їх живими, не позбавленими кмітливості людьми, і це ще більше посилило художнє звучання ідеї п'єси. Однак саме це й насторожувало партійних ідеологів.

В історії нашого театру відомо, що кожна п'єса лише тоді стає значним мистецьким явищем, коли вона не тільки зображує життя, а й розкриває через героїв його внутрішній зміст. «Яблуневий полон» якраз і належить саме до таких. За конкретними картинами боротьби мас із силами зла бачиться морально-філософське змушнення всього народу, котрий робив новий етап своєї історії. Водночас п'єса засвідчувала і дальший розвиток усієї романтичної лінії, яка поступово «переборювала риси поверхового схематизму, йшла від зовнішнього опису подій, плакатних героїв, лозунгової передачі ідей до розкриття внутрішнього світу людини. У зв'язку з цим посилювалось гуманістичне звучання образів і картин боротьби»<sup>130</sup>.

Газета «Вісті» була однією з тих, що надрукувала розгорнуту більш-менш справедливу рецензію Ю. Смолича під назвою «“Яблуневий полон” у “Березолі”» (постановник Я. Бортник, художник В. Шкляєв)<sup>131</sup>, в якій він відразу наголосив, що сам факт такої постановки робить честь театрові і збільшує інтерес до постановки. «Ми маємо нагоду бачити “березільську” роботу над оригінальним, новим для нього матеріалом, над новими художніми й соціальними образами з нової української дійсності»<sup>132</sup>. Однак відразу зазначив, що п'єса подає тільки різницю між групами образів, але не ставить завдання розв'язувати їхні суперечки і не заглиблюється в соціальну характеристику цих груп<sup>133</sup>. Найбільше, що пощастило драматургові, – це поєднати масову дію з трагедією основних дійових осіб. Інтрига їхньої індивідуальної драми сплелася із життям маси, і її не можна відокремити – і це добре зрозуміли режисер і виконавці, і важко навіть збагнути, де починався режисер, а де кінчався драматург. «Це вже характерне для “Березоля” – так заглиблюватися в текстовий матеріал, що робота режисера невід'ємно зливається з п'єсою»<sup>134</sup>. І продовжував: «Цілком очевидно, що в центрі уваги режисерської роботи (як і акторської) був типаж: нові в галереї “березилівських” образів типи із часів громадянської війни бачимо в глибокому серйозному відтворенні»<sup>135</sup>.

Окреслюючи сценічні образи, Ю. Смолич відзначив плюсові й мінусові частки в трактовці образів, зокрема Зіновія – П. Долініним, Ярославни –

<sup>130</sup> Історія української літератури: у 8 т. – К., 1970. – Т. 6. – С. 397.

<sup>131</sup> Смолич Ю. Вісті. – 1927. – 7 жовт.

<sup>132</sup> Смолич Ю. «Яблуневий полон» у “Березолі” // Про театр. – К., 1977. – С. 100.

<sup>133</sup> Там само. – С. 101.

<sup>134</sup> Там само.

<sup>135</sup> Там само.

В. Чистяковою, Матроса – Д. Антоновичем, Сафо – М. Назарчуком. Кожна роль, на думку рецензента, мала твердий обрис, рельєфну ознаку та логічну продуманість. І хоч актори нерідко були поставлені у важкі ситуаційні умови, але виходили з них переконливо, долаючи труднощі, і грали без зайвого надужиття. «З досить-таки “нейтрального” матеріалу, невдячного для актора, О. Сердюк в ролі Отамана зробив соковиту, імпозантну постать ворога»<sup>136</sup>. На такій тональності проводили ролі Іви – Н. Титаренко, Тані – Г. Бабіївна та ін. Ю. Смолич впевнено ствердив: «Нема сумніву, що успіхом своїм вистава має завдячувати і самому методу ставлення, і великій серйозній роботі режисера. Вистава динамічно, з великою вірою в свої сили, відтворила епізод з нашого недавнього минулого»<sup>137</sup>.

Та не так справа пішла далі. «Яблуневий полон» поставили по-різному театри, а деякі з них навіть не прислухалися до авторських порад і ремарок. На п'єсу й вистави огульно навалилася численна критика, яка тривала аж до 80-х рр. XX ст. Драматургові постійно закидали «ідейну неповноцінність, брак політичної виразності, нечіткість основної ідеї». Проте варто все-таки погодитися з Ю. Смоличем, який писав, що «при всіх хобах, “Яблуневий полон” все ж таки стоїть незрівнянно вище за всі схематичні спроби змалювати події громадянської війни, особливо ті, що намагаються зав'язати на такому тлі особисту драму», і завершував своєрідним рефреном, що «п'єса конкретна і для глядача і для актора»<sup>138</sup>.

Згодом герої п'єс І. Дніпровського зазнають еволюційних змін у характері; він бере його вже сформованим, але конфліктні ситуації, в яких зображується, постають перед глядачем «завжди дуже напруженими і розв'язуються, як правило, “з тріском”, з великими психологічними перевагами»<sup>139</sup>. Правда, це пов'язано знову ж таки і з специфікою романтичного мислення, і з характером досліджуваної драматургом дійсності.

Віддамо належне, що саме театр «Березіль» під художнім керівництвом Л. Курбаса та режисурою Я. Бортника зробив якнайкраще сценічне прочитання, актор П. Долінін показав образ Зіновія графічно чистим у всіх його психологічних нюансуваннях. Однак в силу тодішніх політичних та ідеологічних обставин фінал двічі перероблявся. Та, мабуть, найточніше вирішення все-таки фінал знайшов в опері О. Чишка «Яблуневий полон», теж довгий час заборонений, а тепер призабутій невідомо з яких причин. Зіновій діяв суперечливо: то він намагався втекти за «содіяне зло», то просив Ярославну розстріляти його і, звичайно, гинув. Й не дивно, адже сум'яття в душі досягло апогею і, не бачачи виходу із ситуації, Зіновій, що ще не втратив совісті і честі, шукав справедливого виходу. І драматург справедливо амністував провини того, хто зрозумів фальшивість революційних догм, – тобто ніщо не звеличувалося чи розвінчувалося, – просто сценічно реалізувався чесний висновок: криваве вирішення будь-яких ідейних конфліктів веде і до зубожіння всієї людської душі, і до її згину.

<sup>136</sup> Там само. – С. 102.

<sup>137</sup> Смолич Ю. Про театр. – К., 1977. – С. 103.

<sup>138</sup> Там само. – С. 29.

<sup>139</sup> Історія української літератури: у 8 т. – К., 1970. – Т. 6. – С. 397.

Критика, в силу об'єктивних обставин, змушена все-таки хоч трохи (а це було досить незвично на той час) визнати успіх вистави, однак її, як не прикро, не сприйняв і М. Садовський, який повернувся до Харкова після еміграції. Власне більшість театральних дослідників наголошувала тільки на гуманістичному «звучанню революційних ідей, розкритті внутрішнього світу бійців революції»<sup>140</sup>.

«Яблуневий полон», насправді ж, більш за все розповідав про душевне сум'яття людини у вихорі політичних та економічних круговертів ХХ ст.

Українська критика в 90-х рр. ХХ ст. ствердила, що найбільш довершеною після «Яблунєвого полону» стала драма «Останній главковерх» (1934). «Це було багато в чому нове слово в еволюції романтичного стилю автора, тут угадуються певні перегуки із брехтівською (“параболічною”) драматургією, де умовно-фантастичний елемент у побудові дії “протестує” проти конкретно-реалістичної манери зображення життя. Завдяки цьому розкривалися ширші перспективи для художніх узагальнень, проникнення в глибинну сутність змальовуваних явищ, подій, характерів»<sup>141</sup>.

В основі сюжетного розгалуження поставлено оповідь про агонію самодержавного ладу в 10–20-х рр. ХХ ст. і наступ соціальних перетворень, які надихалися діями напівфантастичного Червоного Режисера. А що ж станеться із суспільством, як йому покінчити з війнами й утвердити мир для людей? – над цим розмірковував і Главковерх, як і бився Червоний Режисер. Однак вони – антиподи, протилежні соціальні сили, котрі не здатні віднайти оптимальне вирішення важливої проблеми. Історичний досвід розвитку людства вніс свої корективи у хід їхньої суперечч. Вихід із таких ситуацій можливий через великі суспільні зрушення, і вони трактуються як єдина справедлива битва, яку виграло людство на протязі усіх віків. «Слід віддати належне авторові, – писала критика 90-х років ХХ ст., – йому вдалося досить переконливо в яскравій художній формі проілюструвати ідеологічні постулати, в атмосфері яких він творив і за межі яких зміг цього разу вирватись в своїх узагальненнях»<sup>142</sup>. Власне в образі Останнього Главковерха І. Дніпровський подав уособлення недолугості ватажків з «його оміщаним, духовно деградованим оточенням»<sup>143</sup>. Це було сміливим кроком, більше того – мужнім вчинком драматурга, бо саме тут просвічувалася вся порочність тодішньої соціальної системи.

Однак театральна критика впродовж 1934–1991 рр. постійно відмовляла І. Дніпровському в оригінальності вибору тем для своїх п'єс, гнівалася, що персонажі, особливо із привабливими позитивними рисами, постають в умовному зображенні, а місце і час їхніх дій якісь аморфні. Особливо наголошувалося на нібито збігові сюжетних обставин і перипетій драми «Любов і дим» із «Цементом» Ф. Гладкова, а «Яблуневий полон» перегукувався з п'єсами російських драматургів, зокрема В. Кіршона та Б. Романова; нібито співзвучна в багатьох моментах «Шахта “Марія”» (1928) із «Любов'ю Яро-

<sup>140</sup> Дніпровський І. Яблуневий полон. – К., 1985. – С. 13.

<sup>141</sup> Історія української літератури ХХ ст. – С. 723.

<sup>142</sup> Там само.

<sup>143</sup> Дніпровський І. Яблуневий полон. – К., 1985. – С. 19.

вою» К. Тренюва, писані, як відомо, за т. зв. «Шахтинською справою», що вона схожа з п'єсою «Голос надір» В. Білль-Білоцерковського. Але сюжетні ходи в цих п'єсах різні, характери не мають ніякої схожості, хоч і написані про одну і ту ж подію. І лише наприкінці 90-х рр. XX ст. стало зрозумілим, що І. Дніпровському завжди боліли тілесні й душевні рани, заподіяні на фронтах Першої світової війни, і цей біль знаходив у п'єсах свій мистецький вираз, отже звинувачувати в переспівах тем драматургом немає підстав. Він підходив до написання кожної п'єси дуже самостійно і ставив проблему, яка зумовлювалася соціальними процесами, ідеологічною атмосферою, тенденціями розвитку тогочасного вітчизняного театру. І не копіював жодного з тодішніх майстрів діалогу, а якраз постійно переборював риси поверхового схематизму, а в усі віки цього дуже бояться автори, особливо відходив від зовнішньої передачі подій, плакатних героїв-переможців, лозунгової передачі ситуаційних обставин. Навіть той же Зіновій з «Яблуневого полону» «не позбавлений привабливості й захоплення»<sup>144</sup>, а це в ті часи вважалося страшним недоглядом, бо в своїх емоціях герой мусів справляти більше позитив, ніж негатив. Тому й критика була нещадною майже до всіх його героїв, а що би творилося, якби він (а в нього це було постійним бажанням) новелу «Анатема» перевів у драму? Тільки одна Л. Гаккебуш усе своє життя свідчила, що її Ярослава найбільш улюблений образ.

Впродовж 1926–1932 рр. драматург мав намір написати за своєю антивоєнною новелою драму «Анабазис» і показати братання солдатів по обидва боки лінії фронту. Уже був розроблений сюжетний план і окреслений образ ефрейтора Андрія Хамута, якого солдати демократичним шляхом обрали своїм начдивом. Однак задум не зреалізувався, і він у своїх листах до друзів скаржився на це. Так само не зреалізувався задум про події Першої світової війни.

Архів І. Дніпровського майже не зберігся, а задумів і начерків в нього було багато; окремі матеріали, рукописи, перепливши океан – до Канади, там закорилися, хоч ще багато знаходяться в кадебістських сховищах. Інші зникли безслідно, але врятувався щоденник, окремі зауваження до образів у блокнотах, деякі начерки до драм, уривки з них, листи, сповнені пієтету до українського жіноцтва. Після «Яблуневого полону» він остаточно викінчив лише п'єси «Шахта “Марія”» та «Останній главоверх». Обидві ці драми стали новим словом в європейській еволюції української експресіоністичної драми, написав також одну гарну дитячу п'єсу<sup>145</sup>.

У творчій біографії митця залишається ще й досі, в XXI ст., чимало неясностей. Наприклад, не з'ясовано, чому свого справжнього прізвища Шевченко він не поставив під жодним будь-яким вивершеним твором. Спочатку підписувався І. Кобзаренко, пізніше – І. Ш., а на початку двадцятих років – тільки Іван Дніпровський. Імовірно, що Шевченко йому видалося дуже відповідальним, а вірогідніше всього псевдонім підібрався з місць юності і дитинства на херсонській землі та залюбленості в милі його серцю дніпровські чисті води. Не вияснено, скільки перебував він у лавах військ УНР, що робив

<sup>144</sup> Дніпровський І. Яблуневий полон. – К., 1968. – С. 13–14.

<sup>145</sup> Там само. – С. 12–14.

у Кам'янці-Подільському протягом 1919 р. (відомо тільки, що відвідував театри М. Садовського та Й. Стадника у Вінниці та Кам'янці-Подільському і спілкувався з обома творчими колективами), куди подівся великий рукопис, який він знайшов у загиблого білогвардійського полковника і який згодом виявився в руках М. Шолохова.

В архівах вітчизняних і зарубіжних зберігається кілька творів, заготовок до драм, але він ще за життя забороняв будь-кому їх публікувати, видрукувати з них хоча б один рядок. Надзвичайно цікаві в них думки і спостереження про навколишній світ, українську інтелігенцію, голодні 1932–1933 рр. Серед них надibuємо і факти про самогубство Миколи Хвильового (Фітильова), якого він любив і шанував. І. Дніпровський сам для себе спробував визначити комплекс причин, які спонукали цього майстра пера ступити на такий відчайдушний крок, як самогубство, – і сказав дуже об'єктивно, глибоко обгрунтовано. Чомусь досі не проаналізоване надзвичайне листування з Миколою Кулішем – стосунки між ними були нелегкі, хоч вони у свій час були нерозлучними друзями, навіть побратимами. Відомо також, що одночасно з «Яблуневим полоном» була закінчена «Тури в буднях» – психологічна драма. Куди поділися її примірники, які були розмножені друкарською машинкою? І. Дніпровський дуже любив дітей, і мало хто знає, що написав для них трагікомедію «Бабоюдо» – цікаву й оригінальну казку, пов'язану з реальністю.

Іван Дніпровський до кінця був оригінальний. Варто перечитати його «Літературні стрічі (Пам'ятка для мемуарів)»<sup>146</sup> або подивитися на його чудовий портрет роботи Анатолія Петрицького 1919 р. у Кам'янці-Подільському, де Дніпровський навчався в університеті, і заясніє радістю обличчя кожного з нас. У щоденнику він записав: «Щирість, запал, м'ятеж уже одійшли в область зрадництва»<sup>147</sup>. Але найтепліше про нього як людину і митця написала Раїса Мовчан<sup>148</sup>, хоча він і досі як слід недосліджений театрознавством.

В останні роки життя театральна муза І. Дніпровського заговорила на всю широчінь, він широко прагнув зрозуміти сам і передати в своїх п'єсах події та складні ситуації 1920-х – початку 1930-х рр. Він намагався зробити помітний внесок у становлення романтично-експресіоністичної лінії вітчизняної сцени та спільно з М. Кулішем, Ю. Яновським, О. Довженком, С. Черкасенком, В. Винниченком та іншими наблизити її до європейських досягнень. Однак це йому не вдалося через рішучий опір ідеологічної системи тих літ. Сучасна режисура майже не обізнана з його драматургічною спадщиною, отже митець поки-що залишається призабутим, майже невідомим.

**III.1.6. Кость Буревій (1888–1934).** Художня діяльність і особиста доля Костя Буревія (справжнє ім'я: Костянтин Буревій) суціль позначена різними перепадами, змінами так, що, здається, жоден з митців не зміг би не тільки творити, але й жити в таких екстремальних умовах. Політична і соціальна круговерть ХХ ст. мотала його по всіх усядах імперії, а його численні висту-

<sup>146</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 144, оп. 2, од. зб. 27.

<sup>147</sup> Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 17.

<sup>148</sup> Невідомий Іван Дніпровський // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 17–19.

пи і писання в галузі драми й театру позначені, здебільшого, псевдонімами і криптонімами: серед них найбільш відомі Едвард Стріха, Кость Соколовський, Йогасен Нехтенборенг, Варвара Жукова та ін. Зрештою, дитинство його проходило поза межами України, хоч народився він в українській родині, де усі предки були козаками, виходцями із Запорозької Січі. Та формувався він на території тодішньої Воронежської губернії, а 1923 р., доторкнувшись до всього мистецтва Східної України, відчув себе його часткою, і вже після 1925 р. повністю усвідомив себе українцем. К. Буревій пройшов різноманітну політичну школу, довго був есером, одним з керівників цієї партії, а з 1924 р. свідомо розпрощався з їхньою народницькою ідеологією, але й не піддався сильному впливові російських марксистів. Хоч у книжці «Європа чи Росія. Про шляхи розвитку сучасної літератури» (1925) він підкреслював, що українська література і мистецтво, так само, як і народ, залежать від російської культури, по-рабському копіюють з неї все: і гарне, й погане. Це викликало рішучий осуд з боку Миколи Хвильового, внаслідок чого «відтоді іншої мети, як Україна, для нього не існувало»<sup>149</sup>.

Зрештою, всю творчу діяльність К. Буревія, теж сповнену численних соціальних перепадів, оцінюють зараз по-різному і, мабуть, правий Ю. Лавріненко (США), коли, окреслюючи мистецький шлях та долю цього драматурга, театального критика й театрознавця, ділить його життя на три періоди – поперше, це типове життя професіонального революціонера-підпільника, провідного члена тодішньої найсильнішої партії соціал-революціонерів у Росії (1903–1922). Друге: (1923–1934) це ж існування повернуло його і в Україну, дало йому злидні й переслідування, а основне – найвищу втіху будувати, творити непересічні драматургічні й театрознавчі цінності. І третє – це життя міфічного митця художнього слова Едварда Стріхи, що народився як літератор 1927 року і живе й досі у своїх найкращих мистецьких зразках<sup>150</sup>. 1925 р. на сторінках журналу «Червоний шлях» з'являється на той час дивовижний діалогічний твір «Хами» (вже сама його назва шокувала), в якому він висміював пристосуванство, підлабузництво і підхлібництво тих, хто нібито сповідував марксистську чи соціалістичну теорію, а насправді займався справжнім здиригством, хабарництвом, займався червоним терором. Паралельно з цим він у цей період задумує й трагікомедію під такою ж назвою, що так, як і інші п'єси, залишилася невикінченою. Ганна Біла була дуже справедливою, коли ствердила, що доля Костя Буревія в цих 1920-х рр. ще й досі «з багатьма невідомими»<sup>151</sup>.

Перше видання «Большой Советской Энциклопедии» у 1932 р. подає, що Кость Буревій був також членом Української Центральної Ради. Активна боротьба проти диктатури більшовиків поставила його на чолі поволзького повстання, коли він працював у самарському комітеті Установчих зборів, які розвалилися в 1922 році, але до складу УНР не входив. У ті часи стався лише перший арешт К. Буревія органами ЧК. До того періоду належать і

<sup>149</sup> Історія української літератури XX ст. – С. 725.

<sup>150</sup> Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. – К., 2001. – С. 336–341.

<sup>151</sup> Біла Г. Доля з багатьма невідомими / До біографічного портрета Костя Буревія // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 79.



такі його белетризовані книжки, як «Колчаковщина» (Москва, 1919), «Поэт белого знамени (А. Блок)» (Москва, 1921), «Распад. 1918–1922» (Москва, 1923) та ін.

1923 р. К. Буревій розлучається з політичним життям, виходить на український мистецький шлях. Після короткої праці редактором-економістом у «Сельхозсоюзе» і ВСНХ К. Буревій відсторонюється від роботи і решту прожитку для родини (дружина Клавдія і дочка Оксана) здобуває тільки літературними гонорарами уже виключно як український митець. 1925 року з'являються його кореспонденції про життя і культуру дуже чисельної української колонії в Москві, про тамтешні Український клуб, Українську театральну студію, видавництво «Село і місто» («СІМ»), і у їх виданні К. Буревій грав провідну роль. Його боротьба за те, щоб уряд Російської Федерації узяв на бюджет культурні установи української меншини в Москві, як то зробив тоді уряд України для російської меншини, не дала позитивних наслідків, але він і звернув на себе особливу увагу в Україні згадуваною книжкою «Європа чи Росія: Шляхи розвитку сучасної літератури» (Москва, 1926), в якій виступив проти культурницької ідеалізації Європи і недооцінки вартостей російської художньої культури й мистецтва. Цей невдалий виступ був продиктований, мабуть, якимись тактичними міркуваннями, які могли бути наслідком непоінформованості його як людини, що з дитинства змушена була жити поза Україною. В усякому разі після гострої відповіді з боку М. Хвильового К. Буревій із опонента став досмертним його прихильником, платячи за цю прихильність лицарську ціну власним життям. Коли в 1927 р. К. Буревій виступив під згадуваним уже псевдонімом Едварда Стріхи, він епатував не тільки мистецькі кола Харкова і загалом всієї України, але й поставив ідеологів від культури в тупикову ситуацію. І про цей псевдонім знав тільки М. Хвильовий.

Псевдонім Едвард Стріха розколошкав багатьох діячів театру й мистецтва, і Ю. Смолич у своїх «Розповідях про неспокій» свідчив, що усі думали про конкретну людину, яка не хоче себе виставляти напоказ, але ґрунтовно й детально аналізує усі складні мистецькі явища сцени та красного письменства. Знав тільки, що це К. Буревій, один М. Хвильовий, знав, але мовчав, посміхався. І лише десь на початку 30-х років сам автор признався в своїй «Автоекзекуції».

1929 р. К. Буревій переїжджає з Москви до Харкова і тут кидає всі свої сили в культурну українську боротьбу, дарма що вже наступали тоді часи втручання в цю боротьбу органів НКВД. У Харкові митець показав себе як першорядний знавець і критик театру, мистецтва (див. його книжки: Три поети. – Х., 1931; А. Бучма. – Х., 1933; також редактовані К. Буревієм дуже гарні театральні мемуари П. Саксаганського, М. Кропивницького, М. Садовського та ін.). 1928 р. він закінчує історичну драму «Павло Полуботок», яку він писав кілька років поспіль для нащадків, а не для друку, як сповідь свого життя. Гетьман Полуботок, що не хотів бути ні Мазепою, ні малоросом, а рівноправним союзником Москви, поступово умирав у петербурзькій тюрмі на очах царя Петра Першого із прокльоном його віроломству і зі словами: «О! Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шабляки!»

Але найбільшим театральним пам'ятником Костя Буревія залишився все-таки його Едвард Стріха, міфічний автор із власною міфічною біографією,

викладеною у драматичній поемі «Зозендропія». Едвард Стріха – це художній образ, тип радянського кар’єриста, чиновника, що їздить дикпур’єром уряду по лінії Москва–Париж, і пише ультраліві комуністично-футуристичні вірші. Якесь несамовите поєднання безпардонного нахаби і жалюгідного пристосування до вимог партії, обплывувача всіх духовних цінностей і майстра самореклами, інтелектуальної порожнечі із страшенною галасливістю, провінційного примітивізму із претензією на ультрамодерну «європейськість», безмежного егоїзму і егоцентризму з великою охотою робити різні революції для поліпшення суспільств. Формально, і в першу чергу, це була містифікація та пародизація українського «комункультівського» панфутуризму на чолі з М. Семенком, який саме тоді навіть поперед партії бив неокласиків і ваплітян як «буржуазних націоналістів». Але фактично це була драмо-сатирична пародія на весь соціалістичний лад, на протеговану ним «пролетарську літературу» і критику. Многосторонність цієї віршованої п’єси-пародії просто вражаюча, бо, крім того, вона була скерована і проти перелицювання вікової імперії у форму СРСР, і проти тих, що були «раби рабів», і проти майже непотрібного, в першу чергу українському театрові конструктивізму та порнографізму, хуторянства і побутової загребушності.

М. Семенко, однаке, першим повірив, що Едвард Стріха – це не містифікація, а реальний діяч і дикпур’єр. Упродовж 1927–1928 років він надрукував у своєму журналі аж одинадцять зухвалих нищівних пародій на себе Едварда Стріхи. Більше того, він піддався цій літературній провокації і сам почав наслідувати окремі манери Стріхи. М. Семенко називав Стріху в своєму журналі «Нова генерація» геніальним і сміявся з тих читачів, які писали йому, що Стріха – це злюща пародія на самого Семенка. А коли довідався, що Стріха є справді містифікація, надрукував кілька своїх віршів за підписом Стріхи, а потім оголосив, що Стріха помер, кинувшись у Мурманську зі скелі в море. Та вже було пізно. К. Буревій змусив М. Семенка припинити зловживання чужим псевдонімом. Він опублікував далі у конструктивістичнім журналі «Авангард» (1929) свою надзвичайно колоритну поему «Зозендропія» і на запрошення М. Хвильового дав своє оформлення журналові «Літературний ярмарок» (1929), в якому друкувалися драматурги М. Куліш, І. Дніпровський та ін. Він на сторінках періодики сипав безліч ущипливих дотепів на тодішній соціалістичний лад. Цих дотепів була сила і в двох драмах-рев’єрах К. Буревія – «Опортунія», яка йшла в 1930 р. в харківському театрі «Веселий пролетар» у постанові Я. Бортника, та «Чотири Чемберлени», перша редакція якої пройшла понад сто разів 1931 р. в найкращому тоді театрі «Березіль».

Нарешті в цьому ж 1931 р. ідеологи від партії втратили терпець і наказали усій партійній критиці розгромити Едварда Стріху. Усі лайки відразу були висипані на нього. А коли наприкінці (власне у грудні 1931 р.) виявилось, що Стріхи як такого, властиво, не існує, тоді лютість критики перейшла будь-які межі. К. Буревій мусив виступити із самокритикою, але й тут він зумів здобути перемогу, давши художньому нарисові пародійну назву «Автоекзекуція» та підписавши її таки ж іменем Едварда Стріхи. Отак народжувалася пародія на радянську критику і самокритику. Власне цей величезний досвід почерпнув К. Буревій зі свого багатолітнього страдницького буття підпільника-конспіратора. Що ж до його імітації різних художніх драматургічних форм,

його діалогічного слова як образотворчого багатства, гумору й сатири, то саме в цьому проявився його першорядний театральний талант, і власне почуття міри та стилю.

Однак театральна критика (і навіть добропорядна) тих літ разом з партійною постійно звинувачувала митця в колабораціонізмі, хвилювізмі та графоманії, однак його цінували, поважали і любили майже всі драматурги, від М. Куліша до І. Кочерги, режисери Лесь Курбас, М. Терещенко, численні актори<sup>152</sup>. А це був голос тих, хто зрозумів митця і відчув його справжній талант.

Позбавлений згодом, після 1931 р., усіх заробітків, цілком уже «підготовлений» критикою до арешту, К. Буревій шукав ще 1932–1933 року заробітку, часом друкуючи якісь драматургічні етюди в знайомих редакторів під псевдонімом Варвара Жукова. Проте все, що було зроблено К. Буревієм за 1932–1933 рр., майже безслідно зникло в НКВС, а задумів у нього було чимало, і, найперше, намагання звернутися до образу Богдана Хмельницького. У шухляді нагромаджувались нові готові праці про український театр, його історію, дослідження про національну класичну драматургію. Лежали там уже готові і «Мертві петлі. Тюремні мемуари». Тимчасом матеріальні злидні та сексоти дедалі щільніше облягали його житло. У вересні 1934 р. К. Буревій, лишивши родину в Харкові, виїжджає до Москви шукати там заробітку і порятунку від арешту. В жовтні родина ще мала від нього рідкі листи. Потім запанувала мовчанка, яку перервало урядове повідомлення, вміщене в усій тодішній пресі за 11-е грудня 1934 р. про арешт української групи «терористів-білогвардійців» – тих самих «28», серед яких, поруч з Костем Буревієм, були названі, а згодом так само розстріляні Олекса Влизько, Григорій Косинка, Дмитро Фальківський, А. Крушельницький та ін. Рівно за тиждень ця ж преса за 18 грудня 1934 р. повідомила про вирок розстрілу і його виконання за постановою прибулої з Москви до Києва військової колегії найвищого суду. Розповідають, що К. Буревій зустрів вирок як герой, вигукуючи безсмертя України і вічну ганьбу її різноманітним катам. Увесь його рукописний архів було забрано енкаведистами.

Через 20 років К. Буревій – Стріха народився вдруге – уже в еміграції, за океаном. Його донька Оксана, якій пощастило зберегти і вивезти за кордон під час другої світової війни неконфісковану частину архіву батька, видала його окремим томом у блискучому оформленні Якова Гніздовського і в редакції Юрія Шереха, це був прекрасний безсмертний томик: «Едвард Стріха. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція» (Нью-Йорк, «Слово», 1955). Цей томик засвідчив народження першого в історії української культури і мистецтва великого пародиста. Бо така вже природа того рідкісного гатунку, в якому пародія водночас виступає і містифікацією, і стає цілісним сценічним твором, звільненим від демаскування.

А на початку ХХІ ст. з'ясувалося, що під час арешту К. Буревія восени 1934 р. в Москві були конфісковані спецслужбами ще й дві викінчені трагедії і велике наукове дослідження «Критичний огляд драматичних творів Ромена Роллана». Взагалі у невеликому родинному архіві, дбайливо збе-

<sup>152</sup> У 1990-х рр. авторів про це розповідали провідні українські актори Ю. Козаківський, Л. Луганська, Г. Янушевич, П. Самійленко та ін.

реженому і вивезеному до США Оксаною Буревій-Яценко, ще є багато матеріалів, які стосуються творчої лабораторії митця, та найбільшу цінність являє собою збережений конспект спогадів за 1910–1917 рр., який був опублікований українською дослідницею Ганною Білою<sup>153</sup> і став відомим тільки у 2003 р.

Театральна критика 1920-х рр. особливо насторожилася до драматурга, хоч до того вже на сцені йшла його «Опортунія», після блискучого сценічного втілення політичного ревію – жанру, нині цілком забутого в Україні, «Чотири Чемберлени». Автор в основу поклав деякі факти політичної діяльності конкретних осіб – а саме міністра колоній Великої Британії до 1914 р. Джозефа Чемберлена, керівника консервативної партії, а згодом і прем'єр-міністра Великої Британії Невілла Чемберлена, міністра в справах Індії Остана Чемберлена, зачепив і малого Оцена Чемберлена, який мав тоді тільки 17 років, але згодом, як відомо, був удостоєний в 1959 р. Нобелівської премії за відкриття у фізиці антипротона. Оці чотири постаті, власне їхні прототипи, послужили основою для трагікомедії, поставленої кількома театрами, і зокрема «Березолем».

Отже ці справжні історичні постаті не були конкретно виведені в основу ревію, про них лише згадувалося спорадично у репліках, а в цілому йшлося в п'єсі про жорстоку експлуатацію, жорстоку колоніальну політику, грабування населення у колоніях-країнах від Індії до Африки, про виснажливу каторжну працю на цукрових плантаціях в Бразилії, де трудівник перетворювався в механічного робота. Все це було вибудовано художньо метафорично, зроблено майстерно, оригінально, з глибокими підтекстовими виходами у тодішню сучасність. І сюжет ніс у собі закамурфльований своєрідний соціальний підтекст на фоні політичних подій в тодішньому СРСР.

У «Чотирьох Чемберленах» К. Буревія було багато алюзій і з тією дійсністю, яка склалася в Україні у 20-х роках, і особливо почав розцвітати кар'єризм, хабарництво, підступність, зрада, лжесвідчення – і це відразу змусило ідеологів від театру припинити цю гарну березилівську виставу, незважаючи на її успіх. «Березіль» взагалі згодом звинувачували найбільше саме за цю виставу. Ще навіть у 50-х роках ХХ ст. писалося: «Шлях театру “Березіль” до опанування методу соціалістичного реалізму був особливо складним і звивистим. Практика “Березоля”, зокрема постановка націоналістичних п'єс М. Куліша, свідчила за те, що керівництво театру збиває колектив на манівці буржуазного націоналізму. Щоправда, в 1931 р. керівництво театру “Березіль” зробило заяву, в якій визнало свої помилки, невірність своєї основної політичної лінії і дало обіцянку почати працювати по-новому, на ґрунті радянської ідеології. Проте дійсність показала, що, на словах визнаючи шкідливість п'єс М. Куліша, Лесь Курбас поновлював у 1933 р. виставу-ревію К. Буревія “Чотири Чемберлени”, в якій паплюжилась радянська дійсність»<sup>154</sup>. Насправді ж у п'єсі існувала тільки правда, і нічого більше, окрім правди.

<sup>153</sup> Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 80–81.

<sup>154</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – К., 1958. Частина перша. – С. 234.

Тим більше ревію в «Березолі» здійснювали найкращі учні Леся Курбаса – режисер-постановник Б. Балабан, сценограф В. Меллер, композитор Ю. Мейтус. Прем'єра відбулася 14 квітня 1931 р., і йшла вона до квітня 1933 р. Потім, коли в силу важких політичних обставин та цькування критики, стеження з боку енкаведистів за драматургом К. Буревій зняв своє прізвище і терміново виїхав до Москви, а на афішах театру з'явився напис, що текст ревію зроблено колективом самих виконавців, і вже з 10 квітня 1933 р. ця вистава йшла в «так званий» «новій редакції», хоч, по суті, ніяких суттєвих змін в текстову основу не було внесено<sup>155</sup>. Та на цьому тернистий шлях вистави не закінчився. У 1959 р., коли вийшов другий том «Український драматичний театр», спектакль зарахували до тих, що «не гарантували докорінної перебудови тодішнього художнього керівництва “Березолу”»<sup>156</sup>. Насправді ж із спектаклю підспудно поставала страшна правда деформованої тоді дійсності з її класово-зіркою пильністю та зневагою до гуманістичних принципів людського співжиття. Тобто, драматург загострив у прихованій формі ревію страшну правду, яка панувала в усіх сферах суперечливого соціалістичного суспільства 20-х років ХХ ст., особливо «нігілістичне ставлення до паростків національного прозріння, до морального здоров'я народу»<sup>157</sup>.

Починаючи з 1930 р., К. Буревій, як спадкоємець грецьких трагіків та комедіографів, почав поволі сходити з театрального кону. А, як відомо, саме за його участю в Москві постало у 1927 р. «Товариство друзів українського театру», яке працювало у тамтешній «Українській театральній студії», і де він особливо цікаво викладав історію всесвітнього театру, в т. ч. й українського, впродовж 1925–1930 рр. ставилися у Росії в перекладах з української його п'єси-пародії, або, як він сам називав, парадези, і навіть сатирична комедія «Опортунія». «Енциклопедія українознавства» подає й інші його п'єси, але зазначає, що вони були знищені при арешті<sup>158</sup>. І тепер усе це дослідити майже неможливо, бо енкаведистська машина нищила усе, що стосувалося драматургічної і театральної творчості К. Буревія до 1934 р. Залишилися лишень кілька уривків з п'єси про голодомор 1932–1933 років.

Найбільшими театральними пам'ятниками Костеві Буревію, тобто Едвардові Стрісі, стали неперевершена його історична драма (скоріше трагедія) «Павло Полуботок» та монографія «Амвросій Бучма» (1933), машинописний варіант якої з авторськими правками нині знаходиться у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України<sup>159</sup>, бо чудом був збережений режисерами Марком Терещенком та Василем Васильком.

Темою наказного (козаками він не обирався) гетьмана Павла Полуботка драматург частково зацікавився ще десь приблизно в 1910-х роках, коли перебував на царській каторзі, власне у Вятській тюрмі. А потім, у 20-х ро-

<sup>155</sup> *Леся Курбас*. Із творчої спадщини. Березіль. – К., 1988. – С. 489–490.

<sup>156</sup> Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Том другий. – К., 1959. – С. 229.

<sup>157</sup> Історія української літератури ХХ ст. – С. 726.

<sup>158</sup> Енциклопедія українознавства. Т. 1. Перевидання в Україні. – Л., 1993. – С. 194.

<sup>159</sup> ІМФЕ: ф. 42/47–48 Б.

ках, уже ретельніше студіював твори М. Костомарова «Павел Полуботок» (1876), О. Лазаревського «Павел Полуботок» (1880), О. Єфименка «Дванадцять пунктів Вельяминова» (1880), В. Модзалевського «Павел Полуботок» (1903), М. Василенка «Павло Полуботок» (1925) та інші друковані, рукописні й архівні джерела про ці події. Збереглися деякі його виписки із цих книг, особливо, що стосувалися доблесті гетьмана. Але взагалі про Павла Полуботка завжди в XX ст. мовчали історики, культурологи, дослідники, в т. ч. і театрознавці, хоча на цю тему писалися п'єси до 20-х років XX ст. Тільки наприкінці XX ст. заговорили про постать Павла Полуботка, але мас-медіа більше акцентували про його скарги, які нібито вивезлися до Англії за погодженням з тамтешнім королем. Кодую для написання трагедії К. Буревієв стало твердження М. Василенка про те, що «поразка Павла Полуботка не принесла користі ні народним масам, ні козацтву, ні посольству, вороже ставлення яких до старшини використовував російський уряд. Вони не мали змоги брати участь у новому ладі, та й це перечило б централізму, що їх залучив на свій бік гетьман. Відтепер козацтво було відмежоване лише формально від посольства, що стало помітно набирати рис російського "крест'янства", а це, зрештою, привело його до обезземелення, до матеріального виснаження і злиття з російськими кріпаками»<sup>160</sup>.

Драматург по-справжньому розпочав працю над «Павлом Полуботком» восени 1927 р. і вивершив її остаточно 1928 р., висвітливши в ній тільки невеликий, але дуже трагічний період з історії України, який стався після виступу гетьмана Івана Мазепи проти колоніальної політики царизму. Тож автор надзвичайно ретельно, як бачимо, поставився до осмислюваного ним сюжету, прагнув повсюди зберегти історичну правду, достовірність. І фінал драми якраз і підводив до думки про нещасність української людскости, найбільше її культури, її потяг до цивілізованих, гуманно-демократичних форм суспільного співжиття, але, в силу політичних обставин, діяльність Павла Полуботка мусила поступатися безцеремонно агресивній експансії Санкт-Петербурга, уособленій в образі відвертого нелюба українців Петра І.

Дія у драмі і розпочинається в Глухові на майдані, де в присутності царя і московського війська відбувається перед натовпом народу церемонія проголошення анафеми гетьманові Іванові Мазепі. Тут же москалі вішають на шибениці вірних Мазепі чи колесують козацьких старшин на чолі з Дмитром Чечелем у 1708 р. Далі на тій же самій площі відбувається комедія виборів нового гетьмана. Народ і козацька старшина висуюють на гетьмана Полуботка, що не пішов ні за Мазепою, ні шляхом зрадників, які догоджали Москві. Програма гетьмана – домогтися від царя виконання пунктів Переяславської угоди, за якою Україна і Росія є в союзі, як рівний з рівним. Але Петро І уже й чути не хоче про пункти угоди. Спираючись на присутнє у Глухові московське військо, цар наказом і проти волі народу проводить на гетьмана Івана Скоропадського – чесну, але стару і безвольну людину. Полуботка ж цар хоче ізолювати від України, давши йому наказ на чолі козацького війська йти до Петербурга рити канали.

<sup>160</sup> Василенко М. Павло Полуботок // Гетьмани України. Зб. – К., 1991. – С. 203.



Несподівано до Полуботка з'являється переодягнений в одержу ченця Кость Гордієнко – кошовий Війська Запорозького, який був по боці гетьмана Мазепи, а по смерті Мазепи – по боці його спадкоємця гетьмана Пилипа Орлика. Кость Гордієнко кличе гетьмана стати на бік Орлика і спільними силами дати відкоша віроломній імперії. Але Полуботок відмовляється, він ще далі вірив у можливість добитися мирним способом здійснення Москвою підписаних нею пунктів Богдана Хмельницького про рівноправний українсько-московський союз чи спілку.

Тимчасом І. Скоропадський раптово умирає від розриву серця, не витримавши наруги над правами України, яка дійшла до того, що цар прислав в Україну бути фактичним у ній господарем т. зв. «Малоросійську колегію». Перед смертю він передав гетьманську булаву Полуботкові, й прорікає його наказним гетьманом. Цар лицемірно визнав цей акт. І тільки.

Павло Полуботок прийхав із делегацією козацьких старшин до Петербурга віддати честь і домагатися здійснення договору Хмельницького, але цар закинув його в каземат Петропавлівської фортеці. Там у застінках він пробував зломити волю гетьмана, аби той відцурався пунктів Переяславської угоди і став слугою Петербурга. Але Полуботок волів умерти, ніж зрадити Україну. А вмираючи в тюрмі, він ще й зрозумів, що помилявся, відкидаючи поради Костя Гордієнка і надіючись на те, що з Росією Україна може жити в доброму рівноправному союзі, легально спираючись на Переяславську угоду. Отож наказний гетьман надто пізно зрозумів, що гарантія свободи України міститься не в договорах, а «на кінці шабляки!» (вислів самого Полуботка).

Освітлені в трагедії К. Буревія історичні факти й події вражають своєю подібністю до основних фактів взаємин України із Росією після 1917 року. Це нагадувало і пізні прозріння та загибель Миколи Скрипника і йому подібних з їх спробою зробити Україну державою.

Трагедією «Павло Полуботок» К. Буревій нагадував, що нищиться люд тільки тому, що українці чесні у виконанні договору і віддані до кінця своїй батьківщині. І це справді остання Полуботкова наука, що не договорами та конституціями, а тільки власною силою, зброєю можна оборонити свою свободу й життя від віроломства та насильства.

Критика ХХ століття справедливо відзначала, що драма «Павло Полуботок» була «водночас пересторогою для сучасників перед новою експансією, що модифікувала месіанську ідею “третього Риму” на свій кшталт»<sup>161</sup>.

Від 1932 р. К. Буревій не наважувався більше друкувати жодного свого драматичного твору, часто змінював адреси проживання, але драму «Павло Полуботок» він потаємно прочитав деяким акторам «Березоля» та інших театрів Харкова і остаточно її структурно відшліфував у 1930 р. П'єса, власне рукопис, різними шляхами, включаючи й дипломатичні, потрапляє відразу у дві країни – Німеччину та Францію, а напередодні Другої світової війни – до США, а потім і до Канади. В Україні вона вперше побачила друк у 1991 р.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Історія української літератури ХХ ст. – К., 1993. – С. 727.

<sup>162</sup> Післямова. Ігор Михайлин. Скарб гетьмана Полуботка // Березіль, 1991. № 1. – С. 17–116.

Про сценічну реалізацію «Павла Полуботка» не можна було й думати ні у 20-х роках, ні навіть наприкінці ХХ століття. Усіх дуже дратував (і дратує дотепер!) фінал історичної трагедії. У ньому стикаються думки самодержця Петра Першого та Гетьмана, ув'язненого у Петропавлівську фортецю, власне, майже у підземелля, діалог із царем безправного арештанта, але такого, що не став на коліна. В остаточному варіанті це звучало так:

«Петро. Ще раз подумай. *(Пауза)*. Май на увазі: коли я вийду відціля без тебе, то ми вже з тобою не побачимося ніколи.

Полуботок. Ні, царю, ми ще колись станемо з тобою перед вічним суддею: може, він розсудить Петра з Павлом?

Петро. Не можеш крамоли викинути з голови?

Полуботок. Ні, холопом не хочу бути. Не хочу допомагати тобі нищити Україну.

Петро *(схплюється)*. Про це я буду говорити з тобою у застінках тайного приказу. Коли по доброму не хочеш повинитися перед своїм государем, то мусиш повинитися перед ним на дибі!

*Петро встає швидко і виходить, а Полуботок безпомічно падає на подушку. Серед тиші чути важкі кроки в коридорі, наглядач просуває голову в двері й стежить за Полуботком.*

Полуботок *(підводиться)*. Тепер мене чекає ще більша наруга, найжахливіша образа... диба... Господи, пошли мені смерть швидко! Дай умерти хоч на дибі, щоб не гнити в оцій домовині десятки років. Дай швидко смерть. Господи, щоб я не забув, за що умираю! *(Пауза)*. А цар говорить, що його робота не на віки, а на цілі тисячоліття... *(Здавлює руками голову й схплюється з ліжка)*. Так за що ж мені умирати на дибі? За вольності? *(Кидається з кутка в куток)*. За Богдана Хмельницького чи за Мазепу? Чи за народ? Який народ? Хто народ? Галаган чи гультяї з моїх винниць? А яке гультям діло, що їх пан умирє на дибі? Ні! Немає народу! Нема, не бачу... *(Пригадує)*. "Полуботок, скажи тільки одне слово, одне слово, що не зрозумів государя свого". Сказати хіба одне слово? Повинитися? І записати себе в історію рідного краю рядом з холопами... *(Здавлює голову)*. І буде написано: холоп Івашка Брюховецький, холоп Івашка Скоропадський і холоп Павлушка Полуботок... *(Кричить)*. Та ні! Не буде цього! *(Увіходить наглядач)*. А це хто? Ти хто? *(Пильно придивляється до наглядача)*. Ти хто? *(Радісно)*. А! Це ти? Кость Гордієнко?! Кошовий війська славного запорізького?! Ти прийшов кликати мене до Орлика. Я піду з тобою. Піду! З радістю піду! Ой, якби ти знав, чого Москва на Україні наробила! Ходім! Ходімо до Орлика... Будемо боронити нашу волю! І народ буде... Тьми тисяч народу! Ми його так розворушимо, запалимо таке повстання, якого й за хмельниччини не було! Згорить! Усе згорить, крім наших вольностей! О! Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шаблюки! *(Робить рукою рух, ніби винймає шаблюку й махає нею. Раптом скрикує)*. Ой! *(Падає)*.

Наглядач *(кричить в коридор)*. Лікаря! Лікаря!

Голос Родостанова. Карла Іванович! Карла Іванович!

Наглядач. Швидше! Швидше!

Увіходять: дяк Родостанов і лікар.

Родостанов. Що тут таке?

Н а г л я д а ч. Та, мабуть... (*Крутить пальцем коло лоба*). Бігає, руками махає, мене не пізнає...

Л і к а р (*підходить до Полуботка, нахилиється, слухає пульс, серце, хитає головою*). Штарб... Гауптман помер»<sup>163</sup>.

Так завершується ця справді геніальна історична українська драма.

Наприкінці 1980-х років добре заговорили про п'єсу драматурга І. Драч, критик І. Михайлин, потім п'єсу надрукував журнал «Березіль» із післямовою І. Михайлина «Скарби гетьмана Полуботка».

Із неї вперше усі довідалися про те, що К. Буревій народився 2 серпня 1888 р. в с. Велика Меженка на теперішній Воронежчині, був українським драматургом, публіцистом і театрознавцем. Друкувався в журналах «Червоний шлях», «Авангард», «Пролітфронт», «Літературний ярмарок». Автор діалогічних пародез «Хами» (1925), «Мертві петлі», «Овечі сльози» та ін., а також п'єс: «Опортунія» (1930), «Чотири Чемберлени» (1931), історичної трагедії «Павло Полуботок» (1928), монографій «Три поети» (1931), «Амвросій Бучма» (1933). Незаконно репресований 1934 р. Реабілітований – 1957. Дата розстрілу – 15 грудня 1934 р.<sup>164</sup>

До цих відомостей, поданих вперше І. Драчем, а потім І. Михайлином, слід додати, що Буревій був ще й політичним діячем початку ХХ ст. 15 років свого життя він віддав саме цій боротьбі, тричі заарештовувався і засилався у глибини безмежної Сибірії за вироком царського суду; перший раз відбув заслання, другий – втік, із третього його визволила Лютнева революція 1917 р. Метою молодого діяча було повалення самодержавства і заснування суспільства соціальної справедливості. Жовтневий переворот, встановлення однопартійної диктатури після 1917 р. поховали надії багатьох (між іншим і самого К. Буревія) на здійснення виплеканих ними мрій. Та К. Буревій не здався, його авторитет зростав, він організовував протибільшовицьке повстання. 1922 р., переконавшись у неможливості демократичних сил протистояти комуністам, припинив боротьбу. Інтенсивно включився в містечке життя, намагаючись через художні твори проповідувати ідею національного визволення та відродження України, до якої його привела практика його власного життя<sup>165</sup>.

Він чимало жив у Москві, та його діяльність завжди була тісно пов'язана з Україною: він засновував пов'язану з «Березолем» студію, організовував виставки українських художників, зокрема школи Михайла Бойчука. Його від 20-х років постійно переслідують, критикують за український буржуазний націоналізм. Він пише (ніби у відповідь) гострі сатиричні п'єси, пародії, театральні ревію виключно для «Березоля», але багато з них не тільки не пішли на сцені, але й безслідно зникли.

Коли хмари згущуються, він продирається у мас-медіа під неймовірними псевдонімами: змушений навіть перейти на нелегальне становище. Його чекала та сама доля, що й усіх інакомислячих. Восени 1934 р. він був у Москві справді вистежений і схоплений, а через 15 днів розстріляний.

<sup>163</sup> Березіль, 1991. – № 1. – С. 116–117.

<sup>164</sup> Українська літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 250.

<sup>165</sup> Михайлин І. Скарб гетьмана Полуботка // Березіль. – 1991. – № 1. – С. 117–118.

Драма «Павло Полуботок» стала виразом духовних шукань К. Буревія. Аналогів цьому в українській драматургії знаходимо чимало, серед них – «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Сава Чалий» І. Тобілевича, «Петро Дорошенко» та «Іван Мазепа» Л. Старицької-Черняхівської, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «За Сибіром сонце сходить» М. Зарудного, «Камінь русина» О. Коломійця, побудованих на довільній комбінації історичних фактів і навіть вигадках, і все ж схожість для п'єси «Павло Полуботок» знайти важко, бо відзначається вона дивовижною точністю в дотриманні історичних фактів. Лише раз із художньо-композиційною метою драматург по-своєму варіював події: про призначення Малоросійської колегії гетьман Іван Скоропадський довідався не в Глухові від Степана Вельямінова (як у драмі), а від самого Петра Першого під час свого перебування у північній столиці. Але то не таке вже й велике порушення – у Шекспірових історичних хроніках й трагедіях їх завжди значно більше; і саме вони ж (до речі) є найбільшим художнім аналогом до п'єси К. Буревія<sup>166</sup>.

Автор не дарма взявся за художнє моделювання складного й важкого періоду в українській історії. Він точно для себе уяснив, що панічно наляканий переходом Мазепи до Карла XII Петро I, замість привернути до себе український народ і старшину пунктуальним дотриманням договірних статей свого батька, вдався до протилежного: хитрощами посилив національний гніт України. Він роздав українські землі московським вельможам, використав реєстрових козаків (регулярне військо) на канальних роботах (такий собі прообраз советського «стройбату»), призначив козацькими полковниками великоросів, запровадив для управління Україною «Малоросійську колегію», а по смерті гетьмана Івана Скоропадського залишив його посаду незаміщеною. За сімдесят років, які минули після Переяславської Ради, від українських вольностей не лишилося й сліду, рівноправність спілки було розтоптане, Україна перетворилася на колонію щодалі зростаючої імперії.

Крім того, українське суспільство в цей час переживало період великого розколу – і це було прекрасно відображено в п'єсі. З одного боку, холопи, куплені «за шмат гнилої ковбаси», задоволені, що, втративши козацькі вольності, лишивши за собою лише нечисленні маєтки, це про них Т. Шевченко сказав: «Раби, підніжки, грязь Москви», – слова ці стосуються в п'єсі найбільше полковників П. Галагана, М. Танського й О. Носа. З другого боку, ті, хто шукав волі «на кінці шабляки», бачили своє майбутнє у визволенні України з-під руки царя: передусім це кошовий запорізького війська Кость Гордієнко, що з'явився несподівано, в попівській рясі, ховаючи під пахвою пістоль, і вимагав від Полуботка пристати на його бік. «Отже, – справедливо зазначав І. Михайлин, – холопство перед царем і зрада його – нібито дві можливості, що відкриваються перед українською старшиною. Полуботок шукає для себе і для своєї батьківщини третього шляху, як він сам говорить, “щоб наша спілка з Москвою була гідна нашої країни. Це спілка рівного з рівним”»<sup>167</sup>. Адже саме так виглумачувалася ця спілка в договірних статтях її укладачів: гетьмана Богдана Хмельницького і царя Олексія Михайловича. Полуботок

<sup>166</sup> Там само.

<sup>167</sup> Там само. – С. 118.

намагається стояти на позиціях права, закону, забувши чи ще не зрозумівши, що в Росії право – царська воля, яка прирівнюється до Божої. «В России нет закона, – сказав пізніше поет. – В России столб, а на столбе корона»<sup>168</sup>.

Цілком нормальне й самодостатнє було б у будь-якій цивілізованій країні посилення П. Полуботка на право, закони та договір сторін, а це розглядалося як бунт, непокоря царській волі, страшний державний злочин. Звідси й такою трагічною стала доля Полуботка. Це саме та вірцева колізія між історично необхідною вимогою і практичною неможливістю її здійснення, яка завжди й становить основу людської трагедії.

Ім'я гетьмана Павла Полуботка у 1990-х рр. ХХ ст. повернулося в Україну і стало широко відомим після згадки про його скарб, покладений під проценти в один із лондонських банків. У періодичних виданнях з'явилися статті про нього, вийшли в ефір телепередачі. Всюди зазначалося, що в одному з пунктів свого заповіту «гетьман наказав видати вклад будь-якому своєму нащадку по чоловічій лінії, але тільки в присутності представника вільної й незалежної його батьківщини, України»<sup>169</sup>, і це увесь болісний досвід гетьмана.

Сценічне прочитання трагедії в 90-х рр. першим дав Національний театр ім. М. Заньковецької (1994 р.), одержавши примірник трагедії із США, який там був видрукований 1956 р. Постановником був Ф. Стригун (він же й виконавець головної ролі), сценографом – М. Кипріян, в ролі Петра Першого – Б. Козак. Вистава одержала в критиці суперечливі оцінки, але всі погодилися, що трагедія К. Буревія – це п'єса неординарна, дуже цікава, в ній цільні характери героїв, незвичні ситуаційні моменти і, безперечно, вона потребує дбайливої сучасної режисури. На жаль, цього якраз виставі бракувало. Найбільше говорилося про образ гетьмана Павла Полуботка і його значення в історії формування української держави. І, звичайно, характер гетьмана й мислителя та борця у трактуванні Федора Стригуна був більш-менш цілісним. В основу образу була покладена думка, що не вдалося гетьману здійснити задуманого через те, що цар Петро в своїх діях був нещадним і жорстоким, не дотримувався законів і домовленостей, випалив з душі гетьмана животворне джерело, що підтримувало героя до останнього подиху. Боротьба за щастя рідної землі принесла йому тяжкі випробування – гетьман зазнав гіркої невдачі у спробі створення української держави, офірував власним щастям, не занапастив честі, не відійшов від народу.

Актори України з переповненням почуттів, із мистецькою довершеністю, де ця п'єса була в репертуарі (Тернопіль, Івано-Франківськ, Суми), відтворювали після вистави у Львові найвідчутніші больові точки кожної з відомих історичних осіб, особливо гетьмана, сміливо проникали у самотність, внутрішній світ козацтва, переймалися їхніми сумнівами, ваганнями, бо всі вони, і полковники, і гетьмани, йшли тернистими дорогами до віднайдення істини. І серед таких Богдан Хмельницький, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Данило Апостол.

1933 р. був останнім роком перебування К. Буревія в Україні, видавництво «Рух» видало ще друком його книгу про Амвросія Бучму; це було в серпні, а

<sup>168</sup> Там само.

<sup>169</sup> Там само. – С. 119.

у вересні весь тираж цензура анулювала. Рукопис чудом зберігся, і зараз він знаходиться у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. ильського НАН України<sup>170</sup>, а один із рідкісних примірників – в особистій бібліотеці А. Бучми (тепер – власність В. Заболотної). Кілька примірників все-таки вирвалися за межі України й навіть за кордон. Там вони й збереглися дотепер.

Коли ж К. Буревій почав писати монографію про А. Бучму, акторові йшов сорок перший рік. Він був у zenіті слави не тільки на театральній сцені, але й у кіно, створивши тут неперевершені образи Тараса Шевченка, Миколи Джері й Тараса Трясила в однойменних фільмах та Хоми Гудзя – у фільмі «Фата моргана» за М. Коцюбинським. Уже за плечима були загальновідомі сценічні образи: Джиммі Гігінс у спектаклі за однойменним твором Ептона Сінклера, Воротар-блазень у трагедії «Макбет» Вільяма Шекспіра, Лейба з «Гайдамаків» за Тарасом Шевченком, Лука з «Комуни в степах» Миколи Куліша та брат Жан із «Жакерії» Проспера Меріме, і, зрештою, недосяжний і досі Терентій Пузир із «Хазяїна» Івана Тобілевича (до 40-річчя А. Бучми). Ці образи, відтворені неперевершеним світовим майстром сценічного перевтілення, принесли йому славу. А. Бучма зарекомендував себе гідним спадкоємцем видатних діячів вітчизняного театру ХІХ ст. «Художник, – як зазначав уже в 70-х р. ХХ ст. київський кінознавець Ю. Косач, – величезної спостережливості, простоти і щирості, актор, здатний до чудових спостережень, закоханий в імпровізацію, що ніколи не був рабом уміло знайдених побутових деталей»<sup>171</sup>. Але К. Буревій перший сказав, що цей актор – майстер, який поєднував силу аналітичного розуму з невичерпними тонкими імпровізаційними можливостями, мав безпомилковий смак до виконання найрізноманітніших за натурою людських постатей, володів незвичайною силою різноманітних художньо-виражальних засобів.

Книжка «Бучма» починається досить своєрідно: «Постать Амвросія Бучми (саме так у автора. – Л. Б.) на українській сцені з'явилася як постать нового героїчного актора, актора нової формації, нової школи і несподівано широкого діапазону»<sup>172</sup>, і далі продовжував: «Успіх Амвросія Бучми насамперед пояснюється його величезним талантом і невичерпною здібністю привабити людину й зачарувати тією приналежністю»<sup>173</sup>. А потім автор переходить до окремих невідомих фактів із біографії митця в контексті всього театального буття на території тодішньої Галичини, яка довго знаходилася в складі Австро-Угорської монархії, відомості автор відбирав і подавав здебільшого зовсім невідомі на той час в Україні, особливий акцент зробив стосовно сестри Ольги Бучми, яка в заміжжі і на сцені відома як Ольга Левицька, видатна співачка і актриса театру товариства «Руська бесіда» під керівництвом Йосипа Стадника. Саме вона спонукала улюбленого брата полюбити сцену, хоч він у дитинстві дуже гарно малював і любив техніку, допомогла одержати гуманітарну освіту і посприяла вперше колоритно зіграти роль Хацкеля у ви-

<sup>170</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 47, 48.

<sup>171</sup> Косач Ю. Амвросій Бучма. – К., 1978. – С. 215–216.

<sup>172</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, оп. 47, с. 2.

<sup>173</sup> Там само. – С. 3.



ставі за п'есою Я. Гордіна «Сатана», а далі під гучні оплески глядачів кристалізувалися його образи Соломона з «Міреле Ефрос» того ж таки Я. Гордіна (переклад Ш. Полонера), дід Мірошник із «Казки Старого Млина» С. Черкасенка, Бен Акиба з «Уріель Акоста» К. Гуцкова.

Перша світова війна внесла значні корективи у творчий шлях актора, – і на цьому особливо наголошував К. Буревій, – митець пережив розстріл брата, був мобілізований в австрійську армію, отримав чин унтер-офіцера (старшини), а 19 березня 1915 р. потрапив у полон до російського війська, зумів утекти з полону до Києва, де вступив на другий курс дворічної драматичної школи, яка існувала у Києві за часів УНР і Української держави гетьмана П. Скоропадського, потихеньку підробляв у театрі М. Садовського, потім опиняється в Молодому театрі, служить у загонах Січових стрільців, був поранений, лікувався у військовому шпиталі в Козятині на Поділлі і звідси поїхав до Стрия, де зустрівся з давнім старим товаришем Володимиром Калином, і в Тернополі, а потім Кам'янці-Подільському створюють «Новий Львівський театр», із яким об'їздили великий регіон і мали шалений успіх у містах Проскурові (нині Хмельницький), Могилів-Подільському, Дунаївцях, Старокостянтинові та Вінниці (тут зупинилися у січні 1920 р.), потім запросили до театру Й. Гірняка, М. Крушельницького й вирішили об'єднатися з групою акторів на чолі з Г. Юрою, утворивши Новий драматичний театр ім. І. Франка (нині Національний), – сталося це 28 січня 1920 року, і першими виставами нового об'єднаного колективу були п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся та С. Васильченка. Театр мусів вести табірне життя, їздити по Україні аж до 1924 року.

І, звичайно, найбільшу увагу К. Буревій присвятив праці А. Бучми в «Безрезолі», тут він справедливо констатував, що першою і дуже цікавою роллю в цьому провідному колективі був Джиммі Гіггінс за твором американського письменника Е. Сінклера, а потім стали лорд Байрон з «Машиноборців» Е. Толлера (реж. Ф. Лопатинський), Привратник з «Макбета» В. Шекспіра. На цих та інших ролях автор правомірно показав, що А. Бучма сміливо розвинув досягнення своїх попередників, зокрема К. Соленика, І. Дрейсіга, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, тобто відбирав тільки те, що конче необхідне для даної ролі, прояснює риси, деталі, героїчність кожної ролі, і це його дуже ріднило із світовим майстром сцени Франсуа-Жозефом Тальма. Однак зауважив, що «у природі Бучми лежить, може, найцінніша риса його – масовість. Так ми називаємо акторову здібність орієнтуватися на масу, відчувати її, жити в ній. Бучма ніколи не йде на експеримент заради експеримента, він орієнтується на масового сприймача мистецтва сцени»<sup>174</sup>. І розтлумачив, що означає «масовість» А. Бучми, яку не слід змішувати з популяризаторством, з вульгаризмом, бо актор все подає тонко, психологічно вмотивовано і в усіх найменших опрацьованих деталях. Це найбільше видно на образі Івана Каляєва з драми «Пролог» (композиція і режисура Леся Курбаса на текст С. Бондарчука). Актор дав чіткий образ революціонера-терориста і водночас ним же засудив терор взагалі, однак це не ображає характер людини-борця, яка присвятила себе боротьбі за справедливість. Більше того,

<sup>174</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 48, с. 41.

А. Бучма дав точний образ, а не такий, яким виведений Каляєв В. Ропшиним-Савинковим у повісті «Кінь блідий».

На відміну від багатьох тодішніх критиків й театрознавців, К. Буревій стверджував, що шинкар Лейба у А. Бучми набрав постаті біблійного мудреця, страдника, що не став на коліна перед ворогом, особливо це було помітно, коли він на панську потіху співав пісню. Такими вийшли й старшина роду Аргіжді з «Тетнулд» Ш. Дадіані, простий заробітчанин брат Жан із «Жакерії» П. Меріме (режисер Б. Тягно). Резюмуючи про ці ролі, К. Буревій стверджував, що А. Бучма «актор такого типу, що вміє не тільки працювати, а й горіти і підноситися до найвищих щаблів акторської майстерності»<sup>175</sup>. І підсумовуючи усе сказане, ствердив, що А. Бучма «є актор надзвичайно широкого діапазону, а широчінь діапазону взагалі визначає і розмір акторської обдарованості; всі великі актори були акторами з широким, майже універсальним діапазоном. Починаючи з героїчної ролі в трагедії, ідучи через драматичного героя, через характерні ролі і комедійні і кінчаючи гротесковими та ексцентричними, Бучма завжди спроможний виставити повну суму тих аксесуарів, які потрібні, щоб повністю змалювати образ»<sup>176</sup>.

Кость Буревій не встиг розкрити свої можливості як драматурга, так і театрознавця. Його розстріляли молодим, коли йому минуло тільки 45 років, а майже весь архів чекісти вилучили і у тому ж таки 1934 р., здається, знищили. Багато його задумів залишилися незавершеними, оскільки він став одним з багатьох мистецьких жертв тоталітаризму, а, як відомо, усю їхню спадщину теж знищували через вогонь.

Шкода, що Україна не відзначила в 1988 році столітній ювілей митця, а в ХХІ ст. про нього «забули» як театрознавці, так і літературознавці, не видано й досі жодного з творів, поза увагою залишилися як драма «Павло Полуботок», так і дослідження «Бучма» (а воно дуже цікаве). Отож страдницький шлях Великого майстра продовжується. І мало хто тепер здогадується, що саме драматургічна і театрознавча діяльність Костя Буревія ще з 30-х рр. ХХ ст. за системою образів, художніх прийомів, творенням, стилістикою, структурною будовою йшла в ніші тих мистецьких досягнень, що їх виробили, обстоювали і розвивали такі світові митці, як Г. Ібсен, Л. Андреев, І. Вазов, А. Фредро, С. Пшибишевський, С. Виспянський, Г. Гауптман, Я. Райніс, М. Метерлінк, А. Стріндберг, Х. Вуолійкі, Р. Роллан, і тісно лягає на ту художню площину, в якій розвивався весь тогочасний європейський театр і драма першої половини ХХ віку.

**ІІІ.1.7. Іван Микитенко (1897–1937).** У багатожанровій письменницькій діяльності І. Микитенка – поета, прозаїка, автора збірки нарисів – провідне місце займала саме драматургія. У цих творах чи не найпоследовніше втілювався складний життєвий досвід вихідця з сім'ї селянина-середняка, учасника Лютневої революції, а потім і громадянської війни, згодом фельдшера, мобілізованого на боротьбу з епідемією тифу. Лише в 1922 р., коли комітет незаможників відряджає І. Микитенка до Одеси на навчання, письменницька

<sup>175</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 47, с. 47.

<sup>176</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 48, с. 7.

робота стає для нього провідною, як і участь у різних літературно-художніх угрупованнях – літоб'єднанні «Потомки Октябрю», згодом він очолює філію «Гарту». Переїхавши 1926 р. до Харкова, І. Микитенко обирається одним із керівників ВУСППу.

Наприкінці 1930-х років з'являється ряд п'єс драматурга, зокрема «Диктатура» (1929 р.), «Світить нам, зорі» (друга назва – «Кадри», 1930 р.), «Справа честі» (1931 р.), «Дівчата нашої країни» (1933 р.), які швидко стали популярними.

На відміну від інших своїх сучасників-драматургів, котрі, звертаючись до «сільської тематики», йшли, насамперед, від життєвого матеріалу (наприклад, М. Куліш), – І. Микитенко полюбляв «плакатний» стиль зображення, особливо, коли йшлося про образ більшовика. Саме в такому зображенні в «Диктатурі» постає робітник Дудар: це не індивідуалізована особистість, а ідеалізований пролетарій (навіть його висловлювання часто нагадують газетні «кліше»). Багатобарвніше в цій же п'єсі змальовано образи селян (Небаба, Малоштан, Чирва та ін.). Однак і в цьому випадку вони зображені так, що до кожного персонажа легко можна прикріпити «класовий ярлик»: приміром, Чирва – це типовий куркуль, позбавлений будь-яких привабливих рис характеру, – щоб не викликати у читача чи глядача непотрібне співчуття до «класового ворога».

Уже тогочасні критики закидали І. Микитенку соціальну заангажованість його творів, яка звужувала їх гуманістичне звучання, не кажучи вже про те, що значною мірою знецінювала їх вартість як художнього документа своєї епохи.

І. Микитенко завжди належав до тих авторів, котрі вмюють відкривати нову «тему» в драматургії. Соціалістичне будівництво першої у світі Країни Рад потребувало величезної кількості професійних кадрів в усіх галузях народного господарства, нових кадрів, яким належало замінити старі – соціально орієнтовані на минулу епоху. Цій темі і присвячена п'єса «Світить нам, зорі» (інша назва – «Кадри»). «Вища школа – це новий Перекоп... Ворог скажено боронитиме свої останні твердині. Але... ми їх візьмемо», – цим висловлюванням героя п'єси Гармаша сформульовано ідейну квінтесенцію драматургічного твору.

«Плакатність», одноплановість у змалюванні образів, коли йдеться про представників певних соціальних груп, як, зрозуміло, і «класів», – знаходить (за аналогією до «Диктатури») свій вияв і в «Кадрах». Так, представники інтелігенції (що соціальну групу у 1930-х роках називали зазвичай «прошарком») поділені на два ворожих табори, у відповідності з тим, як вони позиціонували себе стосовно нової влади. Звісно, усі симпатії драматурга адресовані: т. зв. новій інтелігенції, – відданий ідеалам побудови соціалізму.

Відчуваючи не тільки завдяки гострій критиці, але, головне, завдяки реакції театральної аудиторії: що його драматургічній манері насправді бракує вміння довірливо розмовляти з глядачем, як, разом із тим, бракує і майстерності грати на найтонших струнах людської душі, – І. Микитенко із властивим йому вмінням враховувати «запит часу» звертається до соціально-етичної проблематики. Наступна його п'єса «Дівчата нашої країни» – це за жанром лірична комедія, присвячена образу нової радянської жінки, якою вона ви-

мальовується у відстоюванні своїх людських прав, передусім на виробництві. Сам драматург зізнавався, що хотів показати, як народжуються нові люди – герої нашої доби<sup>177</sup>.

У центрі перипетій молоді дівчата – бригада бетонниць, які прагнуть оволодіти «чоловічою» професією, вийти за межі традиційних жіночих занять. Тож з цієї причини вони постійно відчувають на собі прискіпливе ставлення з боку конкурентів-чоловіків. Інша справа, що аспект протистояння між двома бригадами поданий у п'єсі з тим м'яким ліризмом, як це тільки й може бути, – коли йдеться про таких молодих людей, як Марія Шапіга і Микола Пронашко, із належним чином розгорнутою сюжетною лінією дружби і кохання.

Одна з кращих п'єс І. Микитенка «Соло на флейті» (1933 – 1936 рр.) стосується проблем, що загострилися в середовищі наукової інтелігенції. У центрі цієї сатиричної (за жанром) комедії – образ досвідченого інтригана і кар'єриста Ярчука, аспіранта, згодом ученого секретаря одного з інститутів. Драматургові не бракує фарб, щоб розвінчати цього «перерожденця вищої кваліфікації», котрий, уміло жонглюючи революційною фразою, прибирає до своїх рук майже всі важелі наукової та адміністративної роботи в інституті, далекоглядно провокуючи створення атмосфери «культу особи» довкола імені директора цієї наукової установи – Бережного. Цей псевдогерой, спираючись на цілу філософію і тактику «боротьби за існування», вербує довкола себе агресивну «команду» з підлабузників та нероб, готових (як «осинний рій») у будь-який час накинутися на талановитих, працелюбних співробітників та «вижити» їх з інституту.

Зрештою, у відповідності з жанром драматургічного твору (сатиричної комедії), псевдогероя розвінчано; до такого результату доклали своїх зусиль принципові науковці: Вересай, Рогоза, Убийвовк. Однак вельми прикметним є фінал п'єси, в якому Ярчук репрезентований зовсім не пригніченим, а навпаки – наснаженим, оптимістично-переконаним, що в іншій науковій установі йому ще вдасться реалізувати свої суперздібності.

У цій (популярній згодом) п'єсі І. Микитенку вдалося майстерно виліпити образ «перерожденця» від науки. Причому ставало очевидним, що цей псевдогерой із «Соло на флейті» не є успадкуванням минулого, оскільки суперкар'єрист Ярчук виріс і самоствердився вже у реаліях нової, радянської дійсності. Водночас прикметно, що І. Микитенко в цій п'єсі чи не вперше у своїй драматургічній творчості висловив ту саму думку, що й герой «Народного Малахія» М. Куліша: про необхідність «реформи людини», – як водночас і про неможливість здійснення такої реформи на відміну від інших нагальних заходів нової влади – (скажімо, колективізації чи індустріалізації). Ще точніше – думку про те, що будь-які масштабні заходи неможливо здійснити повномірно, оскільки їх реалізація невіддільна від «людського фактору». У тому, що погляди колишніх літературних опонентів І. Микитенка і М. Куліша збігалися, – не було нічого дивного – сама дійсність довела «суперживучість» псевдогероя «Соло на флейті», як і подібних йому ярчуків, котрі, не переймаючись літературно-мистецькими дискусіями (але враховуючи їх занадто гострі формулювання у своїх «компроматах»), згуртувалися проти

<sup>177</sup> Микитенко І. На фронті літератури (1927–1937). – К., 1962. – С. 250.

талановитих представників національної інтелігенції... Відомо, що І. Микитенко, як раніше і М. Куліш, також став жертвою тоталітаризму, створивши після «Соло на флейті» ще кілька менш відомих драматургічних творів – «Бастилія божої матері» (1933 р.), «Дні юності» (1935–1936 рр.), історичну п'єсу «Маруся Шурай» (1934 р.) та ін.

**III.2. Сценічне мистецтво: режисура, акторська майстерність, сценографія.** Реалізовуваний (переважно у 1920-ті рр.) в різних регіонах європейської культури (передусім тих, де політичні події набули еволюційно-екстенсивного, інакше – революційного характеру) політичний театр на українській землі (як і на теренах всього Радянського Союзу, до складу якого увійшла Україна) виявив свою прикметну особливість: на додачу до апробовуваного в західному мистецтві (як-от у Німеччині) рельєфності утверджуваних у драматургії і на сцені політичних ідей, утверджував ще й систему цінностей, переорієнтованих із загальнолюдських на суто політичні ідеали. Причому «оригінальність» явища політичного театру на українській землі (яке із часом досягло граничних форм соціальної заангажованості) виявлялася поступово (протягом 1920-х – першої половини 1930-х рр.), хоча далася взникати одразу, ще під час революційних катаклізмів.

Як естетичне явище та ще й народжений у руслі «європеїзації» національного мистецтва, до того ж активно апробовуючи попервах авангардистську полістилістичність (як у драматургії, так і у виражальних засобах і прийомах сценічної інтерпретації), політичний театр у Радянській Україні поступово став заручником жорстких соціальних реалій, панівних ідеологічних догм, тож естетично zdeформувався, в усякому разі, в багатьох своїх художніх чинниках-складових. Так, пропагуючи стилістичну інноваційність у своїй «стартовій» позиції, «резюмував» реалізмом і тільки (у найбільш традиційних його проявах), демонструючи у такий спосіб «регіональність» на короткий термін досягнутої «європейськості» своєї національної театральної культури.

Втім, повернемося до початку політичного театру в Україні, радянською добою вкорінюваної політизації національної культури, – отже, повернемося до рубіжних 1920-х, часу, коли національна ідея, яка об'єднувала українську інтелігенцію (незважаючи на широкий спектр її політичних орієнтацій) не завадила останній чітко бачити основну мету своїх зусиль – інтегрування національної духовної культури у світову на рівні активних її реалій і чинників. Означене інтегрування означало, насамперед, активізацію творчої думки, інтенсифікацію мистецьких пошуків, професійне входження у сферу «чистого мистецтва». Так, Лесь Курбас у цей час закликав бачити в театрі «не кафедру доброчинності, не дзеркало правди, не місце вивчення та популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр». Отже, реалізація аж ніяк не політичних – мистецьких програм насамперед (що неминуче впливало з логіки розвитку художніх процесів), оскільки саме в цьому руслі відбувалися найбільш сутнісні явища українського Відродження, в тому числі театрального Відродження 1920-х – першої половини 1930-х рр. Причому щойно народжувана політизація театру, при всій очевидності цього явища, мала спочатку вельми диференційований характер: починаючи від участі митців професій-

ного мистецтва у театралізованих вуличних маніфестаціях (народжних ентузіазмом соціальними катаклізмами збуджених народних мас), як і організації різного роду театралізованих видовищ, – до використання сформованої у їхній практиці близької та зрозумілої найширшому глядачеві образної мови стаціонарних вистав. Ще більш диференційований характер мала політизація на рівні ідейно-художнього задуму вистави, яка відбивала не тільки політичні уподобання (що зрозуміло), а й, втілюючи реалії суспільного життя зі всіма його проблемами (якщо мова про творчість найзначніших митців), становила собою діагностичну і прогностичну модель нового суспільства.

Здеклароване митцями різних художніх орієнтацій прагнення будувати «нове мистецтво», співзвучне «новій революційній дійсності», означало на практиці або рішуче зниження рівня професійності, аж до любительства (що було характерним для постановників-початківців, як і щойно утворених ними театральних колективів, які підпали під вплив ідей Пролеткульту), або, попри всі декларації, знаменувало собою очевидний закономірний зв'язок із традиціями «старого мистецтва» (у режисурі, акторській практиці, сценографії та ін.), спираючись на які тільки й можна було формулювати і реалізувати нові мистецькі програми.

Виставою, що плідно й органічно об'єднала, синтезувала здобутки «старого», не тільки національного, але й усього європейського театру, а, разом з тим, і нові мистецькі ідеї, стали, безперечно, «Гайдамаки» за Т. Шевченком, здійснені Л. Курбасом у власній інсценізації і показані (13 березня 1920 р.) на сцені Київської опери. Показовим був вибір для драматургічної першооснови саме цього раритету національної культури, як і характерним для «старого мистецтва» був сам принцип прочитання гостросучасних проблем через призму хрестоматійного твору, оскільки лише класика дозволяла постановникові уникнути політичної однозначності. Приміром, близька тогочасному масовому глядачеві тема соціального гноблення (так, вигуки повсталих селян «Кари панам, кари!» знаходили бурхливий відгук у тогочасної аудиторії) існувала поруч із темою національного гноблення (за часів панування Польщі). До того ж, у згаданій курбасівській постановці всіляко акцентувалася історично-об'єктивна оцінка Т. Шевченком гайдамаччини як зрозумілого за своїми мотивами бурхливого повстання мас, з одного боку, а водночас і як кривавої братовбивчої війни, з іншого. Смислові паралелі, які Л. Курбас проводив між подіями історичного минулого і громадянською війною 1920-х (в Україні), були очевидними; утім, постановник не обмежився тільки констатацією незмінності національного менталітету (вперше у всій об'ємності окреслений саме Кобзарем), наголошуючи на пріоритетності моральних критеріїв в оцінці будь-яких політичних протистоянь. Так, однією з кульмінаційних в ідейно-художньому задумові постановки став епізод вбивства Гонтою своїх дітей-«католиків» (до речі, цей епізод, що суперечив історичній правді, був інспірований ворогами української визвольної боротьби; на «гачок» цих інспірацій, свого часу, на жаль, потрапив навіть і сам автор поеми «Гайдамаки»). Як відомо, цей сценічний епізод відбувався у музичному супроводі веселенького «козачка», що супроводжував винесений за куліси бенкет «переможців». Тож сукупність побаченого й почутого глядач сприймав не інакше, як втілення протиприродності, абсурдності розгулу політичних пристрастей;



отже, сприймав не інакше, як втілення «кривавого бенкету» збройного проти-стояння, що винищує не тільки тих: хто закликав до кровопролиття, а й їхніх дітей – уособлення майбутнього народу. Від «старого мистецтва», зокрема від театру корифеїв, Л. Курбас узяв високопрофесійні традиції акторської майстерності, зокрема у змалюванні народних характерів; так, Гонту грав видатний актор «старої сцени», учень М. Садовського І. Мар'яненко. Утім, цим традиціям успішно наслідували і митці молодшої генерації, як-от Д. Антонович (котрий створив образ Залізняка), В. Василько (який грав роль Кобзаря), В. Чистякова (одна з найліричніших в історії сценічних втілень «Гайдамаків» Оксана). Сучасники вистави, насамперед театральна громадськість, а не тільки широкий глядач, належно оцінили постановницьку винахідливість, акторську майстерність, як і оригінальну сценографію «Гайдамаків», яка «час» і «місце подій» репрезентувала, передусім, через продумано костюмовану-рухливу постать актора. Втім, своєму непересічному успіхові «Гайдамаки» завдячували першочергово все-таки Л. Курбасові, котрий, наслідуючи творчі принципи М. Рейнгардта, у свою чергу, спромігся продемонструвати високий «клас» саме постановницької режисури. Отже, спромігся продемонструвати вміння майстерно будувати ритмізовані пантомімічні епізоди (як-от у картині «Поневолення», де актори не промовляли жодного слова) чи розгорнуті поліфонічні масові композиції (як-от довершено розроблені сцени «Десяти слів поета», виконавиці якого, вбрані у стилізований народний одяг, аналогізувалися не інакше, як із давньогрецьким *х о р о м*).

Перша половина 1920-х років – час організації нових (як і реорганізації старих – у нові) театральних колективів, які зазвичай декларували прагнення «бути ближчими до робітничих мас», «дати революційний репертуар» тощо. Втім, оскільки нової драматургії ще не було, ці щойноутворені сценічні колективи пропонували, як правило, класичний репертуар – (раніше обмежувану через цензурні утиски) західноєвропейську драматургію, російську і, зрозуміло, українську, пріоритетизуючи ті твори, що не бачили сцени (приміром, у театрі ім. Т. Шевченка відбулося сценічне першопрочитання «Лісової пісні» Лесі Українки, а також інших її драматичних творів: «Камінний господар», «На руїнах», «Вавілонський полон», «Адвокат Мартіан»). Тож щойноутворені театри вирізнялися не тільки деклараціями, а й прицільною вибірковістю орієнтацій у морі класичного репертуару; як і, зрозуміло, принципами сценічної інтерпретації, аж до «перелицювання» класики. Так, заснований у січні 1920 р. Новий драматичний театр ім. І. Франка (серед фундаторів – А. Бучма, М. Крушельницький, К. Кошевський, О. Ватуля, О. Юрський, О. Рубчаківна та ін.), очолюваний Гнатом Юрою, поставив «На дні» Максима Горького за «мізансценами МХАТу» (як було зазначено на афіші), на практиці підтвердивши прагнення до життєвої достовірності та психологізму. Втім, естетична одноплановість була далекою від режисерського курсу Г. Юри, котрий завжди прагнув успіху постановок свого театру у найширшого глядача (такого успіху, яким, скажімо, користувалися вистави корифеїв української сцени); тож в репертуарі франківців була широко представлена українська класика («Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого – реж. Г. Юра), західноєвропейська («Уріель Акоста» К. Гуцкова – реж. С. Семдор, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра – реж. Є. Коханенко). Протягом перших двох років існування театру

ім. І. Франка було поставлено ще й сім п'єс В. Винниченка («Гріх», «Молода кров», «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Панна Мара», «Брехня», «Пригвожденні»), які Г. Юра втілював на сцені саме у психологічному ключі.

У вересні 1922 р. у Києві на основі Народного театру П. Саксаганського (та за його участю) молодими режисерами й акторами О. Корольчуком та Б. Романицьким була створена Укрдерждрама ім. М. Заньковецької. Репертуар цього театру також складала класика, насамперед українська (як-от «Украдене щастя» І. Франка) і західноєвропейська (передусім героїко-романтичного спрямування: Ф. Шиллер, К. Гуцков), яка в найбільшій мірі відповідала духові епохи, а в той же час була суголосною українському національному менталітетові. Тож у спектаклях Укрдерждрами поруч із молодими Б. Романицьким, В. Яременком, В. Любарт грали досвідченіші актори, у сценічній практиці демонструючи кращі традиції класичного українського театру (так, у постановці «Розбійників» Ф. Шиллера П. Саксаганський грав Франца, а Б. Романицький – Карла Моора; у сценічновтіленні «Урієля Акости» К. Гуцкова Б. Романицький грав Урієля, а М. Заньковецька створила образ матері).

Питання про діапазон стилістичних тенденцій, якими позначалася діяльність тих чи інших театральних колективів, зокрема, про ставлення до класики та сучасності, а в межах «сучасницької» проблематики – про вибір орієнтацій щодо вже згаданого пріоритетного в культурній політиці політичного театру, – ці питання в контексті епохи поставали і вирішувалися в площині оцінок художнього радикалізму та його космополітичних тенденцій у їх відношенні до національних традицій. Зокрема, усунення з художнього дискурсу такого загальноєвропейського здобутку, як толерантність, мало наслідком поляризацію ставлення до даної проблематики, що позначилося на тогочасній характеристиці театральних колективів.

Характерний для театральної критики першої половини 1920-х рр. поділ театрів на «праві» (себто, традиційні – до них зараховували шевченківців, заньківчан, а також, із певними пересторогами, франківців) і «ліві» (себто, експериментальні), – отже, цей поділ при всій своїй термінологічній і кваліфікаційній спірності виправдовував себе у повній мірі лише тоді, коли йшлося про «лівизну» Київського театру ім. Г. Михайличенка. Його керівник молодий М. Терещенко у своїй постановницькій практиці заперечував драматургію як традиційну (характерну для «старого мистецтва») основу формування режисерського задуму, надаючи перевагу інсценізаціям – поезії (приміром, П. Тичини), прози (скажімо, І. Еренбурга, Р. Роллана). Водночас М. Терещенко акцентував мистецьку вартість суто сценічних засобів виразності, передусім акторської пластики, жесту, руху, втілюваних, насамперед, завдяки синхронізованим, «зрежисованим» діям великої групи акторів-виконавців. Так М. Терещенко створив театр «колективного масового дійства», побудований, в тому числі, на здатності акторської натури до різного роду імпровізації, запозичивши саму ідею із практики італійської комедії дель арте; отже, побудував театр, який, хоча й довів своє право на експериментальний пошук, однак, в той же час, залишив відкритим питання про професійний рівень більшості його вистав.

Роз'яснюючи мету власноруч розробленої «театральної реформи», М. Терещенко ще 1923 р. наголошував: «Зіпхнути театр з мертвої точки – це зна-

чить відмовитись від основ старого театру, значить розкласти його на основні чинники синтезованих елементів»<sup>178</sup>. Заперечуючи індивідуалізовані образи класичного театру як «буржуазного», режисер втілював у своїх постановках пролеткультівську теорію створення «масового колективного образу» у постановках, утверджуючи, що «рух – основа всього мистецтва». Вельми дискусійною (навіть тогочасній театральній громадськості) здавалася і висловлювана молодим режисером думка про нівелювання позитивного героя «масових композицій», оскільки «центр дійства – не особа, а юрба». Водночас для репрезентації негативних персонажів М. Терещенко завжди шукав яскраву зовнішньо-пластичну форму, оскільки вони (отже, негативні персонажі) мають бути «висьміяними», оскільки вони (за свідченням критика Ю. Меженка) – ніщо інше, як «об'єкти сатири»<sup>179</sup>.

Про вистави театру ім. Г. Михайличенка завжди лунало чимало протиречивих (часто взаємовиключних) відгуків; так, на обговоренні вистави «Перший будинок Нового Світу», зіграної в приміщенні Київської Держопери, виступив директор Першого державного театру УРСР ім. Т. Шевченка Д. Ровенський, який «відразу перекреслив усю нашу роботу»<sup>180</sup>. Водночас експерименти михайличенківців підтримали такі провідні діячі української культури, як П. Тичина, Г. Юра, А. Петрицький та ін.

За твердженням самого Марка Терещенка, творчий експеримент «михайличенківців» (або, за першоназвою цього сценічного колективу: «центростудійців») нагадував «метод дійового аналізу», до якого у підсумку своїх творчих шукань прийшов і К. Станіславський, хіба що з тією різницею, що «метод» *михайличенківців* був тісно пов'язаний із запропонованими обставинами п'єси, а вихованці М. Терещенка драматургію як основу вистави практично виключали. «Свої спроби у Центростудії ми починали з невеличких етюдів-імпровізацій, які придумували колективно. Спершу намічалася тема. Коротко, у загальних рисах визначався конфлікт у тому чи іншому етюді, говорилося про запропоновані обставини. Потім кожний з учасників постановки через два-три дні приносив партитуру своєї ролі. Знову група учасників вистави уточняла кожну роль залежно від розвитку цілої дії. Коли загальні контури етюдів всі схвалювали, тоді приступали до його здійснення у мізансценах, в руках, в імпровізованому тексті. Цей період роботи не фіксувався, все мало залишатися у пам'яті виконавців. У постановці етюд міг змінюватися кілька разів залежно від настрою і творчої фантазії студійців. А вона була безмежна...»<sup>181</sup>

Часом ці етюди досягали великого впливу на глядачів, «підтримані віршами провідних українських поетів, а також оформлені музикою А. Буцького і М. Вериківського, стенографічними композиціями А. Петрицького, В. Меллера, пластичними мініатюрами Б. Ніжинської та М. Форетгера»<sup>182</sup>.

<sup>178</sup> Терещенко М. Театр мистецтва дійства // Червоний шлях. [X] – 1923. – № 3. – С. 238.

<sup>179</sup> Меженко Ю. До ювілею Жовтневій революції в українському театрі // Червоний шлях [X.] – 1923 – № 9. – С. 166.

<sup>180</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 21.

<sup>181</sup> Там само. – С. 15.

<sup>182</sup> Там само.

Протягом короткого часу свого існування театр ім. Г. Михайличенка створив ще кілька вистав, зокрема «Карнавал» (за мотивами комедії Р. Роллана «Лілюлі»), «Універсальний некрополь» (за творами І. Еренбурга «Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто» і «Трест Д. Є.») та ін. На відміну від різкої критики інших вистав «михайличенківців», театральна критика вельми поблажливо поставилася до постановки «Карнавалу», зазначаючи, що «театр-студія на основі «колективного методу» розширила можливості акторського мистецтва; йшлося, власне, про наповнення сценічного варіанту комедії-памфлета яскравими засобами реалістичної гри акторів. Успіх (чи, точніше, напівуспіх як у фахового, так і в широкого глядача) постановки «Карнавалу» полягав насамперед в удосконаленні майстерності виконавців, котрі сміливіше почали узагальнювати життєві явища на сцені, переконливіше втілювати їх у своєму мистецтві.

Із часом М. Терещенко, згадуючи своє улюблене творче дітище, зазначав: «Центром у наших виставах був актор – мислячий творець, який у різних запропонованих обставинах міг творчо фантазувати, мислити образно, поетично, за допомогою метафор, спрямовуючи роль на здійснення надзавдання спектаклю. Саме тому в театрі великого значення надавалося акторській імпровізації, тренажу тіла, голосу виконавця»<sup>183</sup>. Водночас проблемність ситуації в театрі засвідчена щирим зізнанням їхнього лідера: «Хотілося сказати про революційні дні піднесенню, але як? Прагнучи через образ вистави виявити загальне, доводилося життєві конфлікти оголювати, обминати відтінки і півтони, індивідуальні персонажі не вдавалися до психологічних тонкощів... Нас не цікавило тоді, як люди йдуть, п'ють, ходять... хотілося подію відобразити у її космічному масштабі»<sup>184</sup>.

Навесні 1925 р. театр виїхав у гастрольну подорож Донбасом. Однак експериментальна діяльність М. Терещенка викликала все більш різкий спротив критики, як і несприйняття публіки, яка у своїх уподобаннях все частіше поверталася до традиційних театральних форм. Невдовзі театр ім. Г. Михайличенка було ліквідовано, а частину колективу переведено до Одеси для організації Української Держдрами (нині Одеський театр ім. Жовтневої Революції).

Інакше складалася ситуація навколо іншого, найбільш ушлявленого театального колективу радикального табору, яке пов'язане з іменем Леся Курбаса.

У 1920-х рр. Лесь Курбас очолює найбільш радикальний напрямок у розвитку українського театру, маніфестуючи художні програми, які стали відкриттям для розвитку національної культури. Так виникло Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ) – унікальна творча організація, що складалася із (театрів-)«майстерень» (у Києві, Одесі, Білій Церкві, Борисполі), як і з численних станцій та комісій, що аналізували основні аспекти театральної діяльності. Разом з тим, у МОБі було започатковано роботу ще й режисерської лабораторії (режлабу), із часом перейменованої у режисерський штаб (режштаб), а згодом і Макетної майстерні, у якій об'єднували свої зусилля театральні художники.

---

<sup>183</sup> Там само.

<sup>184</sup> Там само.

Окрім цього, у МОБі працювали численні т. зв. «комісії»: музейна, термінологічна, психотехнічна, видавнича, бібліотечна, клубна (окремо – робітничих та червоноармійських клубів). Помітними були результати діяльності лабораторії: слова, голосу, хореографічної. Окремий підрозділ діяльності Мистецького об'єднання «Березиль» складали «станції» (наприклад, фіксації та систематизації досвіду): їхня діяльність, як і інших підрозділів, висвітлювалася на сторінках власного журналу «Барикади театру».

За своєю пріоритетизацією студійності (як і абсолютизацією етичних принципів у педагогічній роботі, у стосунках студійців) Мистецьке об'єднання «Березиль» у перші роки свого існування вельми нагадувало попереднє дітище Л. Курбаса – Кийдрамте (Київський драматичний театр). І так само, як Кийдрамте, – МОБ, 1-ша майстерня якого була заснована 30 березня 1922 р., попервах існував завдяки матеріальній допомозі Червоної Армії, даючи згоду поійменуватися «Імені 45-ї Червонопрапорної дивізії».

До складу 1-ї майстерні МОБу входили студенти Муздраміну ім. М. Лисенка, вихованці «Молодого театру» та Кийдрамте, як і просто аматори, зокрема І. Авдієва, Г. Бабіївна, Р. Нещадименко, В. Чистякова, Б. Балабан, А. Ірій, Г. Ігнатович, С. Шагайда, Б. Тягно, Й. Шевченко та ін.

Оскільки пріоритетним у діяльності 1-ї майстерні залишалося все-таки навчання, щоденний тренінг, то Л. Курбас закономірно обирав для виступу перед глядачами п'єси, що раніше вже були сценічновтілені у Кийдрамте, приміром, «Мірандоліна» К. Гольдони або «Цвіркун у запічку» за Ч. Діккенсом тощо.

Наступний період в діяльності 1-ї майстерні МОБу відрізнявся корегуванням творчих завдань: Л. Курбас поставив перед своїми вихованцями мету – оволодіти «методом колективного дійства». Як підсумок – на афіші з'явилися дві вистави: «Жовтень» і «Рур». Перша з них (прем'єра якої відбулася 7 листопада 1922 р.) – це сорокахвилинна пантоміма–агітка, яку грали не лише у приміщенні, але (у повній відповідності із традиціями новоствореного жанру) ще і на вулицях Києва. На відміну від «Жовтня», «Рур» (прем'єра 24 лютого 1923 р.), попри всю свою плакатність, демонстрував іншу образну символіку: тісно пов'язану з архетипами національного менталітету. Так, дослідники звертали особливу увагу на такий епізод: «Гра в карти Капіталу зі Смертю супроводжувалася політичною суперечкою поміж ними. Немає сумнівів, що образ Смерті з'явився в “Рурі” під впливом раніше втілюваного Курбасом фольклорного “Вертепу”. В образі Капіталу впізнаються трансформовані риси вертепного царя Ірода, а в постатях червоноармійців – козаків-запорожців і Москаля з того ж джерела»<sup>185</sup>.

Для Л. Курбаса початок 1920-х років – період щирого захоплення ідеями реформування художньої культури, яке митець вважав за необхідне розпочинати з підготовки творчих кадрів, «адекватних» новому часові. Особливо пріоритетним він вважав виховання режисерів нового типу; саме тому всі започатковані у МОБі лабораторії (починаючи від режлабу, організованому 4 березня 1923 р.), всі майстерні, комісії, станції та ін. стають місцем для мистецьких експериментів, як і широким соціокультурних ініціатив, нової режи-

<sup>185</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – С. 47.

серської генерації – учнів Л. Курбаса. На режлаб із часом була покладена і функція науково-дослідницького підрозділу, який ретельно аналізує досвід із різних питань теорії й практики театру, як і технології роботи його виробничих цехів. Секретар режлабу В. Василько у своїх ретельних щоденникових записах занотовує коло інтересів, якими опікувалися його колеги: «Теорія музики, матеріальне оформлення вистави (малювання, сценознавство), система (педагогічний метод) композиція вистави (драматургія), хореографія, театральна машинерія, електротехніка»<sup>186</sup>.

І далі: «...Наукове розроблення театральної вистави (аналіз мізансцени, руху, звуку, сценічних ефектів, дослідні постановки уривків в різних стилях, індивідуальні експерименти); розробка питань теорії театру (виробництво і фантазія); проблеми синтетичного театру, будова спеціальної площадки; театральна технологія»<sup>187</sup>.

У складі режлабу (режштабу) перебували: Леся Курбас (керівник), Гліб Затворницький, Фауст Лопатинський, Гнат Ігнатович, Амвросій Бучма, Василь Василько, Павло Долина, Степан Бондарчук, Йона Шевченко, Олександр Перегуда.

На першому етапі роботи (1923 р.) режлаб працював, головним чином, як «додаток» до 4-ї майстерні; на цьому спеціально наголошував В. Василько: «робота проводиться у двох напрямках: а) студіювання техніки композиції вистави, та б) вироблення репертуару для майбутнього сезону четвертої майстерні»<sup>188</sup>. Зрозуміла підпорядкованість роботи лабораторії потребам «виробництва» була зумовлена ще й власною потребою: оминати шляхи схоластичного теоретизування, виключного споглядання за творчим процесом (замість участі у ньому). Це стає принциповим для цього першого в Україні «зародку» режисерської школи: отже, стає характерним не тільки для початкового періоду життя режлабу, але і незмінним протягом всього наступного шляху його існування.

З. Пігулович згадує, що робота над репертуаром поділялася на три етапи: «На першому етапі Олександр Степанович запропонував нам зробити п'єсу ..., проаналізувавши її зміст, визначити принцип і стиль постановки, оформити її як художники, підібрати музику»<sup>189</sup>. Наступний етап передбачив більш докладну розробку плану майбутнього спектаклю (драматургічний матеріал лаборанти обирали самостійно). На третьому етапі «режисер мусив написати п'єсу або переробити недосконалу в драматургічному відношенні п'єсу іншого автора, розібрати її, оформити сценічні кін, підібрати [...] музику. Написати характеристики на всіх дійових осіб»<sup>190</sup>. Така послідовність сприяла кращому осмисленню літературної першооснови, оволодінню його поетикою або, якщо це було потрібно, «прищепленню» драмі якихось інших мотивів. Пізніше В. Василько згадуватиме, що «виховання режисерів Олександр Сте-

<sup>186</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМК України. – Ф. 10374. – Од. зб. 56587.

<sup>187</sup> Там само.

<sup>188</sup> Режисерський штаб Мистецького об'єднання «Березіль» // Більшовик. – 1923. – 4.ІІІ.

<sup>189</sup> Пігулович З. Спогади (Рукопис). – Зберігається в архіві Н. Єрмакової.

<sup>190</sup> Там само.



панович починав з вироблення у них “драматургічної хватки” – здатності зрозуміти не тільки світогляд автора, ідею твору, його цілеспрямованість, громадську доцільність, але й художню самобутність автора, манеру письма, поетику твору, жанр»<sup>191</sup>. Якщо з моменту свого заснування режисерська лабораторія орієнтувалася на дослідження окремих проблем режисури, то пізніше починає утверджуватися ідея комплексного вивчення й узагальнення досвіду, яка виявилася вельми ефективною, оскільки призвела до виховання цілої когорти молодих професійних режисерів українського театру.

«Газ» – етапна робота Л. Курбаса, краща з доробку 1-ї майстерні, яка стала предметом широких обговорень і дискусій. Так, Я. Савченко через день після прем'єри (27 квітня 1923 р.) написав у газеті «Більшовик»: «“Газ” – величезний скок наперед, колосальне творче напруження...»<sup>192</sup> За різними оцінками, для випуску спектаклю знадобилося більш як 100 репетицій.

З. Пігулович згадувала: «Ми робили вправи, тренаж, рухалися по музичних нотах [...] Всі ці вправи виховували у нас як музичний, так і сценічний ритм й застосовувалися Курбасом у родях “Газу”, але не механічно, а органічно»<sup>193</sup>. Всі ці колосальні за розмахом, мистецькою дбайливістю зусилля потрібні були для досягнення певної художньої мети, яку дослідниця епохи українського відродження Н. Кузякіна сформулювала так: «“Газ” Курбас ставив як патетичну трагедію, яка закликала до подолання протиріч цивілізації»<sup>194</sup>.

Стосовно експресіоністичної стилістики «Газу», то вона, за спогадами учасників, мала найширший спектр образно-емоційного вияву.

«Рефлектори своїми снопами світла вихоплювали окремі гурти, сцени, але все це не нищило враження, що на сцені є неосяжна маса людей, бо це враження підтримували [...] усі інші компоненти вистави: масові голоси, звуки оркестру й шумові засоби»<sup>195</sup>.

Однак найбільший потенціал емоційної напруги концентрувався у майстерно організованій масі: тим більше, що добре треновані актори вже оволоділи навичками «колективного масового дійства», в основу якого покладалася ретельно розроблена «партитура рухів» (І. Авдієва). Сам Курбас так про це говорив: «Маса – це не статиста, це музика вистави». За словами сучасниці вистави І. Авдієвої: «Кожен, хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожний у заданому ритмі рухів вливався у симфонічне звучання цілого»<sup>196</sup>. Учасниця вистави Є. Стрелкова зазначає високий рівень акторської майстерності у виставі: «Дружина у виконанні Н. Титаренко була неначе прекрасна скульптура, яка щойно ожила. Актриса досконало володіла своїм тілом. Рух народжу-

<sup>191</sup> Василько В. Народний артист УРСР Л. Курбас // Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 25.

<sup>192</sup> Савченко Я. «Газ» // Більшовик. – К., 1923. – № 94. – 29.IV.

<sup>193</sup> Пігулович З. Спогади (рукопис).

<sup>194</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры (1920–начало 30-х гг.). – Л., 1984. – С. 34.

<sup>195</sup> Гирняк Й. Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С. 155–156.

<sup>196</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 151.

вав слово, а слово – рух, з абсолютною логікою поведінки... Грудний, низький голос довершував майстерність актриси... Височенний Степан Шагайда ... у монолозі Сина височив над масою, що слухала його, і немов надихав її... Вражала Р. Нецадименко – Мати. Постать, як билинка, і двоє великих сумних очей, надзвичайний темперамент і вражаючої глибини голос»<sup>197</sup>.

Постановка «Газу» – це не тільки явище авангардної культури, але й та «межа», від якої Л. Курбас починає вводити у сценічну практику (як, перед тим, і в термінологічний «апарат» роботи із студійцями-«березільцями») т. зв. перетворення. Так, на заняттях із практики сцени 5 квітня 1925 р. керівник МОБу зауважує: «В “Газі” вся машина – дійсне перетворення, вона не є по суті тим, чим є в житті. Вона є чимось іншим, [...] що викликало у глядача асоціацію машини»<sup>198</sup>.

Прикметно, що «культ машини» належить до чільних ознак європейського авангардного мистецтва 1920-х років, ніби фокусуючи в собі соціальні, філософські, естетичні ідеї своєї доби. «Машина» (як уособлення «індустріального міста» – на противагу традиційному «селу») ставала невіддільною від образної символіки прийдешнього віку, від мрінь про високоорганізоване суспільство загального процвітання, про світ звільненої праці, в якому довершені механізми розкривають величний простір для людської творчості. Важко не помітити вплив цих ідей на т. зв. «ліве мистецтво», в різних його еманациях, включаючи, зрозуміло, й сферу театру. Однак «машина» в художній систематичі цього ж таки «лівого мистецтва» могла постати і у прямо протилежному вигляді, отже, як образ гноблення, деіндивідуалізації особистості. Обидва ці «полюси» образної символіки «машини» утворювали «енергетичне поле» високої напруги, в якому сюжетизація теми «маси» або «людини-маси», або (позбавленої належних перспектив для реалізації) творчої індивідуальності відзначалася особливою рельєфною виразністю.

Постановка «Газу» в МОБі спонукала й учнів Л. Курбаса шукати драматургічний матеріал для сценічного втілення теми «машини». І хоча мистецька вартість спектаклів Ф. Лопатинського («Машиноборці» Е. Толлера – 4-та майстерня, прем'єра 6 січня 1924 р., художник В. Меллер) або Г. Ігнатівича («Людина-маса» Е. Толлера – 4-та майстерня, прем'єра 14 листопада 1924 р., художник В. Меллер) була значно скромнішою (ніж у результаті постановки їхнім вчителем п'єси Г. Кайзера), все ж і цей успіх засвідчив вміння молодих режисерів долучатися до суголосних сучасності художніх експериментів.

Починаючи від середини 1923 р. у МОБі суттєво переосмислюється місце актора у виставі на противагу тому недовготривалому періодові у творчому становленні цього мистецького об'єднання, коли провідні позиції в сценічній практиці займали режисер-постановник, а водночас і театральний художник. Переглядаються, першочергово, педагогічні принципи (методики, прийоми,

<sup>197</sup> Стрелкова Є. Фрагменти спогадів // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 164–165.

<sup>198</sup> Практика сцени. Відділ рукописів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – Ф. 42, од. зб. 49.

мотивації) підготовки акторських кадрів; у другу чергу, постає питання про вдосконалення акторської пластики, мови, а також психотехніки (вивчення цього феномену розпочинається із залученням знаного фахівця – психіатра В. Гаккебуша). Тоді ж таки відкриває свою роботу і хореографічна майстерня, керована В. Верховинцем; працюють комісії зі «слова», очолювані В. Чистяковою, Р. Нецадименко, З. Пігулович, В. Васильком, а також (комісія) з «голосу», до роботи в якій були залучені І. Мар'яненко, П. Береза-Кудрицький, Л. Гаккебуш, О. Сердюк та ін.

Плідності педагогічно-експериментальної роботи у МОБі сприяла і широка організаційна розбудова цього мистецького об'єднання. Так, 30 грудня 1922 р. на базі Робітничого незалежного театру, який працював на околицях Києва, було засновано 2-гу майстерню, очолену Ф. Лопатинським, до складу якої увійшли С. Бондарчук, А. Бучма, В. Василько, Л. Гаккебуш, О. Добровольська, П. Долина, С. Мануйлович та О. Сердюк. 7 листопада 1923 р. творчими силами цієї майстерні було реалізовано прем'єру спектаклю «Нові йдуть» за Ю. Зозулею (режисер-постановник Ф. Лопатинський).

Перша ж рецензія на виставу у газеті «Більшовик» підкреслює, що «Нові йдуть» практично втілили в Україні мету «побудови театру ексцентрики трюковим методом». І справді, елементи ексцентрики, стилістики цирку (і навіть кіномистецтва) щедро насичували дію. Зокрема, Й. Гірняк описував, як герой хапається за пристрій над «найвищим станком конструкції, пролітає понад головами глядачів через усю залу аж до балкону другого поверху. Тут по [...] мотузяній драбині підіймається до гальорки: по бар'єру [...] якої пробігає лівим боком зали до прив'язаної трапеції, обома руками хапається за неї і пролітає знову ж понад головами глядачів на протилежний правий бік. [...] Трапеція, яку відпустив з рук революціонер, відлітає знову на лівий бік, і там переслідуювач, який у той час проробив той же шлях, що й революціонер, хапає її і теж перелітає понад глядачами навздогін. [...] На правому боці гальорки між ними йде боротьба, яка кінчається, револьверним пострілом... Революція закінчена, "нові прийшли"<sup>199</sup>. Барвіста суміш ексцентрики, цирку і кінематографу привабила широку публіку. Фахову ж критику, у свою чергу, зацікавила принципова спроба оволодіти новою (для практики національного театру) естетикою. «Ми бачимо чудовий пролог, де [...] дано яскраву чаплініаду культури, яскраву, і місцями надзвичайно вдалу»<sup>200</sup>. Художнє значення цієї постановки 2-ї майстерні МОБу чи не найкраще означив сам Л. Курбас на сторінках «Барикад театру»: «Економно... Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність...»<sup>201</sup>

Із часом частина творчого складу 2-ї майстерні склала основу 4-ї майстерні, яка відкрилася 20 листопада 1923 р. виставою «Джиммі Гіггінс» за Е. Сінклером (режисер – Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор А. Буцький). Це – одна із найбільш складних за своєю образною символікою вистава; гармонійна і цілісна, вона синтезувала в собі різні стилі, техніки, жанри і навіть різновиди мистецтва. Так, у постановці «Джиммі Гіггінс»

<sup>199</sup> Гірняк Й. Спомини. – С.166–167.

<sup>200</sup> Розенцвейг Б. Нові йдуть // Пролетарська правда. – 1923. – 24.XI.

<sup>201</sup> Курбас Л. Перший виступ «Березоля» // Барикади театру. – 1923. – № 2. – С. 10.

са» Л. Курбас (вперше в історії українського театру) використав стилістику кіно: апробовувану дотепно й різноманітно. Наприклад, кінозображення (на великому екрані, «вмонтованому» художником В. Меллером у сценографічне вирішення вистави) «підхоплювало» й продовжувало драматичну дію: скажімо, рух Джиммі, репрезентований на кіноекрані, призупинявся вже на сцені; а (демонстрована крупним планом) гримаса жаху головного героя ніби «завмирала» у зображенні кінокадру. Сцена, коли солдати піднімалися на корабель, а також наступна сцена відплиття цього корабля контактувалися у поєднанні руху людей, котрі піднімалися на станок-«трап», як і руху завіси, утворюючи разом з кіноекраном, що асоціювався з вітрилом, переконливу ілюзію сцени у порту. Епізоди підготовки до війни у Росії та Німеччині знову ж таки супроводжувалися репрезентованими на високо піднятому над планшетом сцени кадрами справжньої кінохроніки періоду Першої світової війни. З естетики цирку в контекст драматичної вистави були перенесені за допомогою різноманітних тросів багаторазові переміщення героя у просторі сцени.

Спектакль починався екстравагантною сценою – т. зв. «Європейсько-Американським концертом», у якій провідні країни світу, персоніфіковані у конкретні фігури (кожна вивіщена на «узвишші» поруч із бутафорським «телеграфним апаратом», кожна вдягнена у фрак, «перевитий» стрічкою кольорів національного прапора), демонстрували («перестукуючись» телеграфними повідомленнями) нищу політичну «гру». На противагу ексцентричності попередньої сцени, зовсім в іншій стилістиці – суто психологічного театру (однак без ознак мелодрами) – подавалася режисером (як, зрозуміло, і «гралася» акторами) сцена у родині Джиммі, де герой (у виконанні А.Бучми) розкривався у своєму глибоко людяному ставленні до дружини Ліззі.

Постановницька винахідливість у цій виставі зачаровувала не тільки глядачів. Професійне око рецензентів розрізняло не тільки контамінацію полістилістичних елементів, але й очевидну динаміку режисерських принципів самого Л. Курбаса. Так, В. Блавацький, спираючись на свої безпосередні враження, виділяв динаміку від «чистого конструктивізму в напрямі умовного реалізму»<sup>202</sup>. Із перебігом часу Н. Кузякіна, аналізуючи свідчення сучасників вистави, зазначала: «“Джиммі Хіггінс” показав [...] що Курбас насправді не втратив здатності відчувати психологічне»<sup>203</sup>.

Роль Джиммі виконували не тільки А. Бучма, але й Й. Гірняк, причому кожен справляв своїм виконанням переконливе враження. Так, Й. Гірняк, котрий у підсумку своєї театральної кар'єри залишив вельми змістовні спогади, досить детально згадує і свою роботу в спектаклі «Джиммі Хіггінс», вважаючи, що саме ця роль «першого плану» у МОБі, а водночас і перша значна у його творчій біографії, сформувала в ньому здатність створювати образи масштабної трагедійної сили, як, разом з тим, і трагікомічного «звучання». Сучасник вистави В. Хмурий пригадує: «Гірняків Джим-

<sup>202</sup> Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К.; Х.; Нью-Йорк, 1995. – С. 130.

<sup>203</sup> Кузякіна Н. Становление... – С. 38.

мі Хіггінс написаний ліричним олівцем. Опоестизований. Теплий. Зігрітий любов'ю [...] Образ усіх Джиммі, що в Америці, Англії, Франції, Німеччині, Італії»<sup>204</sup>.

Прикметно, що дата прем'єри «Джиммі Гігінса» збігалася з випуском першого числа друкованого органу МОБу – журналу «Барикади театру». Передбачалося, що це буде двотижневик, але фактично він виходив щомісяця (від листопада 1923 р. і до січня 1924 р.). Цей журнал (унікальне явище в історії розвитку театральної справи в Україні) складався з різноманітних рубрик: редакційної статті, проблемних публікацій, хроніки, листування із читачами, інформаційних матеріалів. На сторінках «Барикад театру» анонсувалися спектаклі МОБу, публікувалися макети оформлення, ескізи костюмів, фото із вже здійснених постановок, як і з репетицій майбутніх. Зверталася редакція і до питань розвитку процесів в інших мистецьких жанрах, як-от у кінематографі; причому пропонувалися не тільки ті матеріали, що мали українське «коріння», але й зарубіжне.

Авторами більшості публікацій були, зрозуміло, самі «березільці». Так, сам Л. Курбас виступив на шпальтах згаданого журналу із програмними статтями, як-от «Естетство» та «Психологізм на сцені». Керівники всіх головних підрозділів МОБу також вважали за необхідне друкуватися на сторінках «Барикад театру»; саме тому всі випуски журналу, тираж якого становив півтори тисячі примірників, залишаються дорогоцінним джерелом вивчення діяльності МОБу.

1924 р. виявився одним із найбільш плідних у практиці Мистецького об'єднання «Березіль», оскільки відбулося шість прем'єр: п'ять – у 4-й майстерні, а водночас ще одна – у 1-й. Так, вже на початку року публіка познайомилася із «Машиноборцями» Е. Толлера в постановці Ф. Лопатинського, а також із «Людиною-масою» (того ж драматурга) у сценічновтіленні Г. Ігнатовича. Прем'єрі шекспірівського «Макбета», оприлюдненій Л. Курбасом у квітні, передувало поновлення «Гайдамаків», відтворених на сцені у шевченківські дні (прем'єру грали у березні). Причому керівник МОБу практично майже нічого не змінює порівняно до творчого задуму своєї попередньої постановки (хіба що призначає на головні ролі інших виконавців, як-от Ф. Радчука, Л. Сердюка, А. Бучму): оскільки, як і під час прем'єри «Гайдамаків» 1920 р., режисер у тій же мірі переймається проблемами української історії (яку, за влучним виразом В. Винниченка, не можна читати «без брому»), соціально-політичних пріоритетів нації. Тож не дивно, що у постановці «Макбета» акцентувалися деструктивні процеси, що завжди супроводжували політичне протистояння, драматичні, а подекуди й сповнені трагізму, наслідки боротьби за владу. «Якщо перша вистава (1920 р.) розкривала трагедію тирановладдя як трагедію честоловства, а її пафос був спрямований на засудження деспотів, то друга викривала не так методи боротьби, як характер світоустрою, що створює сприятливі умови для її виникнення. Курбас увів у дію інтермедії (тексти С. Бондарчука), як-

<sup>204</sup> Хмурий В. Театр на його раменах // Український театр. – 1992. – № 2. – С. 631.

от “Коронація” (виконавець А. Бучма), що довершувало “детрагедизацію” “Макбета”»<sup>205</sup>.

На думку Н. Кузякіної, котра висунула ідею мотивації постановника: Курбас не хотів щоб глядач співчував, співпереживав героєм. Зокрема і для цієї мети, а також, зрозуміло, прагнучи урізноманітнити палітру акторської майстерності, Л. Курбас вимагав від виконавців ролей не тільки «входити в образ», але (так і пригадується вчення Б. Брехта про «відчуження») ще й «виходити з образу», коли це потрібно за режисерським задумом. Як пригадує І. Крига: «Працюючи над “Макбетом”, Курбас поставив перед учасниками вистави одне експериментальне завдання: настільки опанувати виражальні засоби мистецтва актора, щоб вільно ними діяти, щоб вміти на очах глядачів включатися в образ і, закінчивши сцену, виключитися з нього. Це було ще одним ступенем до опанування майстерності»<sup>206</sup>.

Високий постановницький рівень «Макбета» одразу оцінили фахівці. Зокрема, В. Василько після прем'єри шекспірівської п'єси занотовує: «Мар'яненко (Макбет), Гаккебуш (леді Макбет), Бучма (Подвірний), т. зв. у нас “старі” актори, про яких Терещенко на конференції казав, що всьому свій час, показали себе такими майстрами, що довго ще молоді треба працювати над собою, щоб явити на сцені таку майстерність. Я радий за український театр, за акторів. Ми українці молодші, ми прагнемо ще цвісти, а, як сказав Курбас: дехто хоч пізно розцвів (Мар'яненко), але розцвів!»<sup>207</sup>. Хоча деякі рецензенти, навіть поважні, оцінили цю режисерську роботу Л. Курбаса різко негативно (наприклад, Г. Хоткевич), все ж переважна більшість професіоналів театральної справи (як-от Я. Савченко) не шкодували компліментів. Сам Курбас (у «Вістях ВУЦВК» від 18 травня) так розцінив своє розуміння позицій дискусантів: «За “Макбета” був весь київський лівий фронт, проти – неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги “Березоля”»<sup>208</sup>.

Попри всю емоційність, ця теза яскраво відбиває сенс театального протистояння в українській театральній культурі 1920-х років. Тож не дивно, що і через десятиріччя після дискусійної прем'єри (однієї з найскладніших для сценічної інтерпретації шекспірівських трагедій) Н. Кузякіна високо оцінювала значення «березільської» постановки: «Своєрідний в усіх своїх протиріччях, “Макбет” Курбаса лишається цікавим фактом розвитку радянського театру ..., а художні відкриття й знахідки режисера у цій виставі є безперечними...»<sup>209</sup>.

У вересні 1924 р. Ф. Лопатинський працює над третьою своєю постановкою – «Пошилися у дурні», переробленою (або, за тогочасною термінологією, «перелицьованою») В. Ярошенком, – широковідомою комедією М. Кропивницького. Прикметне, що йшлося не тільки про текстуальну переробку улю-

<sup>205</sup> Кузякіна Н. «Макбет» Шекспира в постановке Леся Курбаса // П'єса і спектакль. – Л., 1978. – С. 59.

<sup>206</sup> Крига І. Самобутній педагог // Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 191.

<sup>207</sup> Василько В. Щоденники // ДМТМК України. – № 10374.

<sup>208</sup> Курбас Леся. Філософія театру. – К., 2001. – С. 597.

<sup>209</sup> Кузякіна Н. «Макбет» Шекспира в постановив Леся Курбаса // П'єса і спектакль. – Л., 1978. – С. 66.



бленого глядачами твору; Ф. Лопатинський «переінакшує» драматургічний жанр, запропонувавши театральній аудиторії майже образно-стилістичну мову циркової вистави. Як зазначав П. Рупін: «Замість привабливих левад – циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат – гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси – такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми»<sup>210</sup>.

У підсумку щоденного тренінгу «березільці» виконували карколомні акробатичні трюки з легкістю професіоналів, однак їхнє завдання було по-театральному складнішим і образно-вмотивованішим, ніж просто демонстрація виключно циркової майстерності.

Так, Й. Гірняк пригадував: «Актори, що брали участь у тій виставі, не лише опанували техніку цирку, але й “тривали” в образах циркових персонажів, не випадваючи з театального ритму і плану. Цирковий трюк “сальто-мортале” ... чи повітряний “пірует” поміж двома трапеціями логічно впливали з дії сценічної ситуації»<sup>211</sup>. Аналогічну думку висловлювала і З. Пігулович: «Актори у цьому спектаклі були живими людьми, не втративши свого внутрішнього змісту, який їм дав автор. Можливо це поєднання: незвичні запропоновані обставини і соковитість образів, що потрапляли у дотепні ситуації на сцені, надавало життєрадісності [...] виставі, яка [...] швидше звучала протестом проти старої української театральної рутини»<sup>212</sup>.

Концептуальна заміна жанру, а разом з тим, зрозуміло, і стилю постановки (у «перелицьованій» комедії М. Кропивницького), вимагало високої майстерності виконавців провідних ролей (Й. Гірняка, М. Крушельницького, З. Пігулович, С. Шагайди); до того ж, ця «березільська» вистава засвідчила ще й стрімкий розвиток акторської культури (зокрема, пластичної і мовної техніки). У свою чергу, молодий режисер Ф. Лопатинський, який апробував екстраординарність виражальних засобів (в тому числі, запозичених з естетики цирку і кінематографу) ще у постановці «Нові ідуть» (за оповіданням О. Зозулі «Буревій», 1923 р.), запропонував набагато переконливіший синтез театально-циркових прийомів у своєму сценічному інваріанті «Пошились у дурні», який З. Пігулович (режисер-лаборант цієї вистави, вона ж – дружина Ф. Лопатинського) вважає створеним не без впливу також «циркізованої» вистави С. Ейзенштейна «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського.

Така аналогізація не є безпідставною: наприклад, Л. Курбас (ще за півроку до згаданої постановки Ф. Лопатинського) у статті «Театри Москви», осмислюючи свої враження від діяльності сценічних колективів (передусім «лівого «напрямку»), наголошував: «Найважливішим, найімпульсивнішим театром Москви є “Театр Пролеткультури”»<sup>213</sup>.

Успіх «Пошились у дурні» у масового глядача «запрограмував» постановку не однієї «перелицьованої» класичної комедії: а саме, «За двома зайцями»

<sup>210</sup> Рупін П. «Березіль» в роках 1922–1923 // Лесь Курбас. – Балтимор-Торонто, 1989. – С. 428.

<sup>211</sup> Гірняк Й. Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С. 167.

<sup>212</sup> Пігулович З. Спогади (рукопис).

<sup>213</sup> Курбас Л. Театри Москви // Лесь Курбас. Філософія театру. – К., 2001. – С. 594.

М. Старицького. Однак, трансформації (текстові, сюжетні, смислові), які пропонує режисер «Зайців...» В. Василько, набагато масштабніші, ніж у постановці попередньої «циркizadoваної» комедії. Принципи інтерпретації (драматургічної класики), використовувані В. Васильком, наближеніші до тих, за якими Остап Вишня переробив, а згодом (1925 р.) Г. Юра поставив на сцені франківців, «Вія» за М. Гоголем. Отже, це ті самі (режисерські) принципи: висповідуючи які, ймовірно, було транспонувати героїв п'єси (як і комедійні перипетії, що з ними трапляються) у «сучасність», що означало – у часово-просторові «координати» т. зв. «нової економічної політики» (інакше, НЕПу). Себто, якщо Ф. Лопатинський лише «оновлює» утрадиційний («замулений») погляд публіки на драматургічний твір М. Кропивницького, то В. Василько «прилаштовує» комедію М. Старицького до нової суспільно-політичної ситуації, виस्कравлюючи «гротескові грані» тогочасного життя. Як засвідчив сам В. Василько на засіданні Режштабу: «Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту... з метою зачепити дрібне міщанство. Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи одвертої буфонади, не вдаючись і у реалізм»<sup>214</sup>.

Водночас постановник «За двома зайцями» застерігав від зверхнього ставлення до «побутового», прагнучи якнайяскравіше, а водночас якнайуїдливіше, розвінчати міщанство (і не тільки те, що мешкало у Києві, на Подолі), непманів, як і чиновників-«перерожденців», які самоствердилися вже за нової, радянської, доби<sup>215</sup>.

Прагнучи «соковитої» полістилістичності у постановці «За двома зайцями», В. Василько подекуди збивався і на манівці режисерської недосвідченості; саме на цьому наголошував Л. Курбас напередодні прем'єри «За двома зайцями»: «Ми маємо там поруч мішанину пародій і на побут, і на театр, і на усе, що хочете: від історичної натуральності – до справжнісінької конструктивної побудови»<sup>216</sup>. Із часом у виставі стала очевидною ще одна суттєва вада, яку зафіксував вже Ю. Смолич: «Треба сказати, що й “поновлення” виглядає вже трохи застарілим... Нехай не здається це парадоксальним, але подекуди т. зв. “новий текст” виглядає ніби старшим: ніж визначальний – М. Старицького... Текст же осучаснених “Зайців...” розраховано виключно на злободенність, отже, тільки на сьогодні... Тому-то перша дія (на базарі) потребує зараз ґрунтовної переробки..., а дотепі її (потребують нині) сумлінної ревізії [...] Від них-бо “тхне” 22–24 роками»<sup>217</sup>.

Утім, у підсумку фахова критика все-таки оцінила режисерську винахідливість: наприклад, вміня В. Василька «намалювати» груповий «портрет» тогочасних обивателів. «Тонко передано “фольклор” міщанської вечірки. Зокрема, треба відзначити П. Масоху (в епізодичній ролі Матроса), котрий танцює “сім сорок”. [...] Вражає манера подати танок – вульгарний і дешевий...»<sup>218</sup>

<sup>214</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 24.

<sup>215</sup> Там само.

<sup>216</sup> Там само.

<sup>217</sup> Смолич Ю. Про театр. – К., 1977. – С. 99–100.

<sup>218</sup> Там само.

Прикметно, що В. Хмурий, пригадуючи Й. Гірняка в ролі Голохвостого, наголошував, що створений талановитим актом образ є вельми і вельми поєднаним – до такого, що довгий час вважався класичним: (образу) головного героя – у П.Саксаганського. Себто, В. Хмурий звертає увагу саме на художню цінність постановки «Зайців...» (у МОБі), а не тільки акцентує оригінальність сюжетної переробки широковідомої комедії... «І от тепер стоїть Голохвостий у галіфе, із щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая... Обкручує кругом пальця подільських обивателів... І вже Голохвостий – це і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, класичного образу народного артиста республіки Саксаганського... Й. Гірняк глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застряли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею»<sup>219</sup>.

Першою постановкою оригінальної п'єси на тему сучасності у МОБі стає «Комуна в степах» М. Куліша. Вибір П. Березою-Кудрицьким саме цього драматургічного твору пояснювався багатьма чинниками, серед яких основним був величезний сценічний успіх «97» (п'єси того ж таки М. Куліша) у попередньому театральному сезоні.

На засіданні Режистру молодий П. Береза-Кудрицький (котрий висловлював ідеї авангардистського мистецтва) запропонував «перелицювання» кулішевого тексту: отже, запропонував таку кардинальну переробку драматургічного матеріалу, яка б унеможливила використання у майбутній постановці стилістики т. зв. «побутового» чи «психологічного» театру. Пропозиція режисера-дебютанта викликала різкий спротив Л. Курбаса: «...Зустрічаємося з таким матеріалом, для котрого ми не маємо ключів, з якими можна підходити до його розв'язання. [...] Молодь наша не звикла до реалізму...»<sup>220</sup>

У своєму щоденнику В. Василько одразу після прем'єри занотує: «Характерне для нашої сьогоднішньої роботи те, що ми перейшли від театру “впливу” (агітплакат) до театру “вияву”. Знову на сцену вийшла потреба вміти знайти найхарактерніше... Хоча всі ми Курбасові, проте, і режисера (Кудрицький) і актори (Чистякова) починають в праці над “Комуною в степах” частенько заглядати до теорії Станіславського»<sup>221</sup>.

Критика виділяла у цій виставі роботи Й. Гірняка (Кошавка), Р. Нещадименко (Мотронька), В. Чистякової (Химка), як і деяких інших акторів; серед різноманітних оцінок вистави бриніла одностайна думка про сильний акторський склад, якому очевидно поступається режисура.

Друга половина 1925 р. – час серйозних змін у мистецькому курсі МОБу. У поле рецензентської уваги потрапляє постановка «Жакерії» П. Меріме (прем'єра 19 листопада 1925 р.) – друга режисерська робота Б. Тягня. У статті «“Березіль” у Києві» П. Рулін зазначає: «Саме на виставі “Жакерія” зламався лід байдужості до театру, і глядач пішов до театру чималою кількістю. Після приголомшення “Газом”, після роздратування “Макбетом”, може, й “Поши-

<sup>219</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // Рулін П. На шляхах революційного театру. – К., 1972. – С. 148.

<sup>220</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 24.

<sup>221</sup> Фонд В. Василька // ДМТМК України. – Інв. № 10342/56589.

лися у дурні” та “Комуною в степах”, глядач почав розуміти театр саме в цей сезон»<sup>222</sup>. Далі він називає виставу «чіткою і довершеною», протиставляючи «Жакерію» майже всьому попередньому творчому доробку Мистецького об'єднання «Березіль».

Прикметно, що акторська майстерність у згаданій постановці Б. Тягна зазнала полярних оцінок; так, Вол. Волховський у часописі «Нове мистецтво» вмішує статтю про п'ять акторів «Березоля» (А. Бучму, М. Крушельницького, Й. Гірянку, Л. Сердюка та Б. Балабана), чиєю майстерністю він захоплювався під час перегляду «Жакерії»<sup>223</sup>.

У тому ж часописі (однак кількома номерами раніше) І. Туркельтауб нарікав: «У тій прегарній зовнішній рамі, яку Тягнові пощастило дати в “Жакерії”, бракує тільки акторської виправки. Великий різнобіг в тоні гри, в руках. Найкращий доказ – Бучма. Таких талановитих акторів, як Бучма, взагалі мало. Але він у ролі брата Жана – не досить яркий...»<sup>224</sup>

Ревний шанувальник «березільських» постановок П. Рулін позитивно відгукується і про «Жакерію», однак схвалює гру лише кількох акторів: М. Крушельницького, Й. Гірянку, С. Шагайди, Ф. Радчука, Б. Балабана, Л. Сердюка, водночас А. Бучму не згадує зовсім. Натомість Ю. Смолич на сторінках того ж таки «Нового мистецтва» окремим абзацом стверджує: «“Жакерія” продемонструвала прекрасний ансамбль виконавців. Насамперед, А. Бучма – Жан. Витончений жест актора, бездоганне подавання слова й глибока, продумана міміка створили імпозантний сценічний образ»<sup>225</sup>.

Дискусійними виглядають і рецензентські судження про масові сцени, побудовою яких «березільці» (від самого початку своєї діяльності) вміли захоплювати глядацьку аудиторію.

В оцінці Ю. Смолича наголошується на актуальності постановки п'єси П. Меріме; водночас досвідчений критик помічає, що «складність ідеологічного задуму... не втомлює глядача, не моралізує, зовсім обходиться ... без революційних трафаретів, а подає сюжет у зворушливих мистецьких формах, в барвистому, емоціонально дужому видовищі...»<sup>226</sup>

Лише за 20 днів до прем'єри «Напередодні» («Прологу») за О. Поповським Л. Курбас виклав перед «березільцями» програму цього свого майбутнього спектаклю, наголошуючи жанрові особливості пропонованої постановки «...у плані [...] містерії»: «Це, до певної міри, революційна літургія...»<sup>227</sup>

Особливе занепокоєння у Курбаса-режисера викликала проблема сценічного відтворення велелюдних масових сцен; у вирішенні цієї проблеми постановникові допоміг його власний досвід роботи з експресіоністською драматургією. Так, Л. Курбас, добре знаючи, що активації «маси» на сцені завжди відчутно резонують у серцях зазвичай емоційної глядацької аудиторії, пропонує «...масу мультиплікувати... Доведеться так встановити площини

<sup>222</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» – С. 148.

<sup>223</sup> Волховський Вол. П'ять. // Нове мистецтво. – 1926. – № 29. – С. 13–14.

<sup>224</sup> Туркельтауб І. По «Березіль» (Враження від подорожі) // Нове мистецтво. – 1926. – № 6. – С. 5.

<sup>225</sup> Смолич Ю. Про театр. – К., 1977. – С. 83.

<sup>226</sup> Там само.

<sup>227</sup> ІМФЕ. – Ф. 42, од. зб. 38.

екранів і так розставити людей, щоби при великому освітленні всього простору, а освітлення мислиться тільки прожекторами, одна людина відбивалася в трьох екранах»<sup>228</sup>. Л. Курбас не тільки неоднораз наголошує на важливій функції широко використовуваного (тому числі, й в оформленні) світла у виставі, взаємообумовленої гри (насамперед завдяки роботі театрального художника) світла і тіні. Уже перші рецензії на нову «березільську» постановку, як і перші фотознімки з означеної вистави, переконують, що саме завдяки світлу структурувався сценічний простір, «ліпилися»-формувалися різного роду (потрібні за сценічною дією) «об'єми». Сучасники «березільського» «Напередодні»-«Прологу» пригадують також відчутний вплив естетики експресіоністського (передусім німецького) кінематографу на нову, створену Л. Курбасом, виставу; йдеться, отже, не тільки про вміння «малювати світлом» або т. зв. «монтажний» принцип побудови мізансцен, але й про широке використання складних «ракурсів», як і «крупних планів».

Свою акторську майстерність у багатоєпізодній виставі (за О. Поповським) продемонстрували, насамперед: Й. Гірняк (у ролі Миколи II), М. Крушельницький (котрий створив образ Победоносцева), а також А. Бучма (Калаяєв). Так, П. Рулін підкреслював: «Микола II – чи не найкращий здобуток Й. Гірняка за цей сезон: утворив-бо він останнього царя таким, яким виглядав він зі свого щоденника, з усіх мемуарів своїх прибічників – нездарним маленьким офіцериком, що безпорадно боровся серед тих великих питань, що їх поставила йому історія»<sup>229</sup>. Сам актор (Й. Гірняк) у своїх відомих спогадах підкреслював, що, працюючи над роллю, ретельно вивчав різного роду історичні джерела (як-от мемуари графа Вітте); тож, у повній відповідності із документально засвідченим образом останнього з російських царів репрезентований актором пластичний і мовний малюнок (ролі) були підкреслено стриманими: «Отже я виговорював текст сіро-матовим тембром голосу, жестикуляція обмежувалася кількаразовим підкручуванням вус.; основне розташування рук: права – висіла на грудях, придержуючи пальцем гудзик мундира, а ліва – постійно стирчала за царською спиною із стиснутим кулаком»<sup>230</sup>. Л. Курбас високо оцінив акторські ініціативи Й. Гірняка: «...Чотири рухи – і вся побудова!»<sup>231</sup>; і ставив (на заняттях із практики сцени) його прагнення створити психологічно правдоподібний образ-«портрет» за приклад іншим!

Вистава «Напередодні» («Пролог») була останньою київською прем'єрою Л. Курбаса перед переїздом МОБу до Харкова (на той час столиці України).

Творчим спадкоємцем мистецтва корифеїв української сцени чи не у найбільшій мірі став (заснований 1920 р.) театр ім. І. Франка, очолений Гнатом Юрою. Закономірно, що колектив франківців не тільки висповідував естетичні засади своїх славетних попередників, а навіть і принципи, за якими належить формувати театральну труп. Наприклад, основу творчого складу утворюваних корифеями української сцени труп були саме брати Тобілевичі

<sup>228</sup> Там само.

<sup>229</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля». – С. 128.

<sup>230</sup> Гірняк Й. Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С. 227.

<sup>231</sup> Там само.

(відомі за своїми театральними псевдонімами: Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський) разом із членами своїх сімей. Так само й «серцевину» творчого складу «фрапківців» становили члени сім'ї художнього керівника цього театру, приміром, дружина Г. Юри О. Рубчаківна (донька відомого галицького актора Івана Рубчака), старший брат (головрежа театру) Т. Юра, братова дружина – Ф. Барвіньська (до того ж, їхній син, Анатолій, грав Матюшу у виставі «Суєта» за п'єсою І. Карпенка-Карого). Окрім цього, серед акторів Театру ім. І. Франка були: менший брат (художнього керівника) О. Юра-Юрський, його дружина А. Швиденко; а також сестра (Г. Юри) Т. Юрівна, як і її чоловік М. Пилипенко.

Всі, хто належав до родини Г. Юри, мали чималий досвід роботи на сцені (працюючи в антрепризах Суходольського, Максимовича, Глазуренка, Колісниченка); ще до запрошення у колектив франківців, в якому, зокрема, були широко представлені і майстри старшого покоління (чиї імена фігурували ще на афішах створюваних корифеями труп), як-от Г. Борисоглібська (широковідомо за своєю Ганною в «Безталанній» І. Карпенка-Карого, Пошльопкіною в «Ревізорі» М. Гоголя та іншими ролями). Деякий час на сцені театру ім. І. Франка працювали Софія Тобілевич (вдова І. Карпенка-Карого), а також Іван Мар'яненко.

Акторській майстерності старших франківців наслідували початківці, які починали працювати в тому ж стилістичному «ключі», що і їхні попередники: створення реалістично-достовірних, психологічно-переконливих образів.

Високу «планку» акторського мистецтва франківців тримав насамперед сам Г. Юра; серед його незаперечних удач – ролі, створені у виставах за п'єсами, що стали класикою національної драматургії (як-от Терешко Сурма із «Суєти» І. Карпенка-Карого). Якщо йшлося про сценічну інтерпретацію образів зарубіжних авторів, то сам Г. Юра був у повній мірі задоволеним лише роллю Швейка (в інсценізації за твором Я. Гашека), у набагато меншій мірі – роллю Лорензаччо (в однойменній драмі А. де Мюссе); незважаючи на прихильне ставлення театральної критики, Г. Юра вважав лише напівудачею свій сценічний варіант (гоголівського) Хлестакова, як і образ лікаря Керженцева (із драми Л. Андрєєва «Мисль»).

Головні жіночі ролі грали у франківців Ф. Барвіньська та В. Варецька. Федосія Барвіньська запам'яталася глядачам вже у ролі Оксани (у постановці інсценізації «Гайдамаків» за Т. Шевченком, 1921 р.), створивши класичний тип української дівчини – ліричної, а водночас «із характером» (в якій – «серце з перцем»). Улюбленою її роллю була Мавка (із «Лісовий пісні» Лесі Українки; постановка 1922 р., реж. Є. Коханенко), яку актриса вважала кращою у своєму творчому доробку і в якій їй вдалося втілити всю чарівну силу одного з найпоетичніших жіночих образів – не тільки української, але і світової драматургії.

На відміну від Ф. Барвіньської, В. Варецька була переконливішою в ролях західноєвропейського репертуару: так, вона запам'яталася глядачам в образі Седі (за однойменним твором С. Моєма і Дж. Колтона; 1927 р., постановка О. Смирнова та О. Іскандер). Утім, кращим її акторським здобутком критика однойстайно визнавала роль Донни Анни (у виставі «Камінний господар» Лесі Українки; 1925 р.), де в її «дуєті» з В. Петіпа (який створив образ Дон



Жуана), у повній відповідності з постановницьким задумом (Г. Юри), акцентувалося не протистояння честолюбних особистостей, а, скоріше, (відома з драматургічної, як і сценічної практики), «боротьба мужчини і жінки». Сценічна яскравість їхнього почуття виявилася настільки переконливою, що на «другий план» рецензентської уваги і глядацького захоплення відійшов навіть високоталановитий І. Мар'яненко, котрий грав свого Командора як людину честі і крицевої сили волі.

Чи не найбільш влучно змалював тогочасний «портрет» керованого Г. Юрою сценічного колективу Ю. Смолич: «Вирішивши з нових тенденцій української театральної культури, в своїх позиціях театр ім. І. Франка зафіксував нову для тодішнього українського актора манеру гри, нові стилістичні прийоми сценічної дії..., стабілізувався на усталених нормах “психологічного”, “європейського” театру [...] у загальному репертуарі соціально-побутової драми...»<sup>232</sup>

Ю. Смолич помічає творчу еволюцію франківців, коли цей сценічний колектив переїздить до Харкова (і перетворюється на «столичний»): «Театр мусив прийняти деякі з тенденцій нового стилю й запозичити деякі прийоми з модерного лівого театру. Процес розкладу старих позицій точився в середині самого театру, ідейно-творча еволюція відбувалася... в самому колі франківців та через зв'язки чи – навпаки – конфлікти з іншими революційно-мистецькими (літературними та театральними) організаціями»<sup>233</sup>.

Окрім художнього керівника Театру ім. І. Франка, режисуру вистав цього сценічного колективу здійснює ще й творчий «візаві» Г. Юри Б. Глаголін (за рецензентською класифікацією, «творчо-хаотичний ентузіаст новацій, художніх зламів і контрастів»<sup>234</sup>) – постановник «Святої Йоанни» Б. Шоу (1924 р.), «Собаки на сіні» Ф. Лопе де Веги (1924 р.), «Пухкого пирога» Б. Ромашова (1925 р.) та ін.

Оскільки «...актор потребував поновити і поповнити свою професійну кваліфікацію, Б. Глаголін [...] навчав його перейняти [...] набір прийомів з “лівої манери гри”. [...] Разом із тренажем, вихованням тіла і деяким загальним поширенням мистецького виднокругу, це все й піднесло [...] актора-франківця за останній сезон у Харкові на вищий ступінь акторської техніки та акторської культури»<sup>235</sup>. Тож не дивно, що саме педагогічна діяльність Б. Глаголіна (чи не у більшій мірі, ніж режисерська) дозволила стверджувати високий клас не тільки «підбору», але й виховання акторських кадрів у Театрі ім. І. Франка.

Палкі заклики до посилення пошуків та експериментів «у напрямку створення стилю пролетарського, революційного мистецтва», що пролунали на Театральній конференції (березень 1926 р.), втілилися у підсумковій резолюції: «Перевести Театр ім. І. Франка до Києва, а театр “Березіль” реорганізувати в центральний театр республіки з постійним місцем перебування у

<sup>232</sup> Смолич Ю. Театр ім. І. Франка. Зауваження до історії Театру ім. І. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя й революція. – 1929. – № 4.

<sup>233</sup> Там само.

<sup>234</sup> Там само.

<sup>235</sup> Там само.

Харкові». Цю пропозицію підтримав Народний комісаріат освіти УРСР, прийнявши відповідне рішення, як і водночас роз'яснюючи: «Необхідно зазначити, що перевід театру “Березіль” не випадковий. Ми вважаємо, що театр “Березіль” є найдосконаліша й найпередовіша і за репертуаром, і за технікою, і за напрямком театральна одиниця на Україні»<sup>236</sup>.

Прем'єрою (16 жовтня 1926 р.) трагікомедії Ф. Кроммелінка «Золоте черевко» (поставленої Л. Курбасом) «Березіль» розпочав свою роботу в Харкові, відразу опинившись у центрі напруженої літературно-мистецької боротьби, як водночас і прагнучи «задавати тон» в інтенсивному змаганні театральних течій і напрямків – змаганні, що супроводжувалося бурхливими обговореннями вистав, гучними режисерськими деклараціями. Симптоматично, що до означених реалій літературно-мистецького протистояння (середини 1920-х років) доклали своїх зусиль і компартійні органи України. Так, у резолюції червневого Пленуму ЦК КП(б)У 1926 р. наголошувалося: «Партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія бореться за широке використання українською соціалістичною культурою, що будується, всіх цінностей світової культури, за рішучий її розрив з традиціями провінціальної обмеженості та рабського наслідування, за створення нових культурних цінностей, гідний творчості великого класу. Але партія це робить не шляхом протиставлення української культури культурам інших народів, а шляхом братнього співробітництва робітників і трудящих мас усіх національностей у справі будівництва міжнародної пролетарської культури, що в неї український робітничий клас зумів вкласти свою частку»<sup>237</sup>.

Пишаючись тим, що саме виплеканий ним колектив сміливих шукачів переведено до столиці й визнано «центральною театром УРСР», Л. Курбас водночас не збирався відмовлятися від активного експериментування в роботі з новою (т. зв. радянською) драматургією, від ризикованого і захоплюючого пошуку у царині режисури, акторської майстерності, сценографії.

Саме таким активним експериментуванням і був позначений театральний сезон 1926/27 р., який виявився для «Березоля» надзвичайно складним, сповненим не тільки творчих перемог, але й розачарувань.

Вони (ці розачарування) почалися вже після прем'єри «Золотого черева», оскільки харківський глядач, при звичаєній до традиційної (реалістичної) форми театральних репрезентацій, «масово» не сприйняв гротесково-фарбову сценічну інтерпретацію класичного твору.

Тож Л. Курбас, прагнучи у короткий термін завоювати прихильність нової (для свого сценічного колективу) харківської театральної аудиторії, пішов на відчутні репертуарні «компроміси» ... Так, у репертуарі «Березоля» з'явилася «касова» мелодрама «Седі» С. Моема і Дж. Колтона (у постановці запрошеного В. Інкіжинова); афіша керованого Л. Курбасом сценічного колективу збагатилася назвою п'єси, яку пієтетизував глядач, залюблений у національну класику: «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (у режисерській інтерпрета-

<sup>236</sup> Напередодні театрально-мистецького сезону // Культура і побут. – 1926. – 26.IX. – С. 1.

<sup>237</sup> Матеріали Пленуму ЦК КП(б)У 1926 р. – С. 314–315.

ції Ф. Лопатинського). І хоча не всі запропоновані «березільські» спектаклі здобули одностайне схвалення столичної преси (як-от «Король бавиться» В. Гюго в постановці Б. Тягна), однак досвідчений Л. Курбас все-таки домогся поставленої ним мети: після прем'єри оперети «Мікадо» А. Саллівена (із переробленим лібрето Остапа Вишні та Майка Йогансена, режисер В. Інкіжинов), що стала «найкасовішою» у сезоні, харківський глядач став прихильним до (нового для нього – вчора ще незрозумілого) «Березоля».

Проблематично склався перший київський сезон і для франківців. Напередодні його відкриття Г. Юра у статті «Про наступний сезон» наголошував: «Наш театр найближче підійшов до глядача, одним з перших «лівих» театрів чітко накреслив шляхи для втілення в художніх образах соціально-економічних, культурно-побутових змагань та найглибшого поширення театральної культури. Театр викинув гасло реалістичної форми ще тоді, коли, на думку «занадто лівих», це була найбільша хиба і найущипливіше місце для гарячих критиків, що часто-густо приводило до безпідставних нападів. Коли нині перехід до реалістичних форм лічать за придбання й досягнення в роботі останніх років багато російських та українських революційних театрів, то Театр Франка мав ці надбання куди раніше»<sup>238</sup>.

Аналізуючи здобутки, як і прорахунки, першого для франківців київського сезону: Г. Юра також переймався успіхом у широкого глядача, розмірковуючи водночас і над оновленням художньої «програми» очолюваного ним сценічного колективу («програми», яка б, у свою чергу, забезпечила очікувану прихильність «масової» аудиторії – нової для Театру ім. І. Франка). Прагнучи полістилістики традиційних форм (при цьому відмовляючись від надмірного «побутовізму та етнографізму») і експериментальних (привнесених естетикою «лівого мистецтва»), Г. Юра, за його власним висловлюванням, все послідовніше утверджував «соціально-змістовний театр реалістичних форм» (який відтворював би дійсність не тільки такою, як вона є, але й якою вона повинна бути, наголошуючи: «Наш реалізм народився в темпі сучасності»<sup>239</sup>).

Прикметно, що Л. Курбас у цей час також переглядає художню «програму» свого «Березоля», передусім постановницькі принципи (як власні, так і своїх учнів-режисерів), а водночас надретельно працює з акторами, надаючи саме цій роботі першорядного значення. Розглядаючи вистави першого для «Березоля» харківського сезону, як і простежуючи постійну, складну, часом суперечливу еволюцію свого вчителя, В. Василько зазначав, що «під впливом життя Курбас не раз міняв свої мистецькі погляди. Почавши із заперечення натуралізму, етнографізму, побутовщини, життєво-психологічного театру, він один за одним проходить етапи захоплення символізмом, експресіонізмом, конструктивізмом. Потім різко пориває із цими напрямками і переходить до методу революційного публіцистичного театру, а далі йде на зближення з реалізмом у власній неповторній, своєрідній манері»<sup>240</sup>. Цю тенденцію, властиву вже першим харківським прем'єрам керованого Л. Курбасом сценічного

<sup>238</sup> Юра Г. Про наступний сезон // Мистецтво. – 1926. – 10.X. – С. 6.

<sup>239</sup> Там само.

<sup>240</sup> Василько В. Народний артист УРСР Лесь Курбас. – С. 33.

колективу, примітила й критика, відзначаючи (як досягнення театрального сезону), що «Березіль» «зважився підійти впритул до реалізму»<sup>241</sup>.

Стилістична ситуація, пов'язана з окресленням радикалізмом театральних колективів, знаходила специфічні форми вияву також в процесі оновлення театрального репертуару, зокрема, у взаєминах провідних режисерів, у еволюції їх творчих настанов. Цей аспект театральної культури також виявляв залежність від інтегральної проблеми органічності національної культури, шляхів її розвитку та взаємин між різними національними культурами.

У середині 1920-х рр. значно поглибилися й активізувалися взаємозв'язки української сценічної культури з театральними культурами (насамперед із російською) народів СРСР. Так, на сцени українських театрів виходять герої не тільки російської класичної драматургії, а й сучасних (т. зв. радянських) п'єс, зокрема А. Луначарського («Полум'ярі», «Отрута», «Канцлер та слюсар») та Б. Ромашова («Пухкий пиріг» та ін.). Закономірно й те, що театральна громадськість України (як і широкий глядач) одержали ширшу можливість: безпосередньо знайомитися із провідними театральними колективами з Москви та Ленінграда. Наприклад, тільки впродовж 1925–1927 рр. у різних містах України з великим успіхом гастролювали Московський Малий театр, (Московський) Камерний театр (під керівництвом О. Таїрова), Московський театр драми (пізніше – ім. О. Пушкіна) та інші сценічні колективи. У свою чергу, навесні 1926 р. театр ім. І. Франка виїхав на гастролі до Москви, репрезентуючи російському глядачеві «Полум'ярів» А. Луначарського, «Вія» за М. Гоголем, «За двома зайцями» М. Старицького, а також «97» М. Куліша (цей драматургічний твір високо оцінив А. Луначарський, назвавши його «першою могутньою п'єсою з селянського життя»). Саме з «франківцями» і, зокрема, з Г. Юрою пов'язане формування академічного напрямку, що став опозицією до радикалізму. Ця опозиція виявилася перш за все через інтерпретацію новоствореного репертуару, через спосіб бачення сучасності на театральному кону.

І справді, «97» мали неабияку сценічну історію; тільки впродовж 1924/25 рр. назва цього твору М. Куліша з'явилася на афішах Першого театру УРСР ім. Т. Шевченка, театру ім. М. Заньковецької, театру ім. Г. Михайличенка та багатьох інших сценічних колективів.

Наступна п'єса М. Куліша «Комуна в степах», що правдиво розповідала про важковиліковні проблеми тогочасного українського села, також стала однією з найбільш репертуарних (хоча й не такою мірою, як «97») у буремні 1920-ті роки; зокрема, з її постановкою глядач зустрівся не тільки в «Березолі», а й у театрі ім. І. Франка, у Першому держтеатрі УРСР ім. Т. Шевченка (окрім цього, також на сценах Полтави, Чернігова та деяких інших сценічних колективів).

Серед найбільш репертуарних творів радянської драматургії – п'єси Є. Кротевича «Сентиментальний чорт» (1922 р.) і «Минуле» (1923 р.) та Я. Мамонтова: «Над безоднею» (1923 р.), «Ave, Maria» (1924 р.), «До третіх півнів» (1925 р.), «Рожеве павутиння» (1926 р.) і «Республіка на колесах» (1927 р.). Названі твори, а також одна з перших драм І. Кочерги «Фея

<sup>241</sup> Там само.

гіркого мигдалю» (1925 р.), були, зокрема, включені до репертуару театру ім. М. Заньковецької.

Окрім цього, на театральних афішах багатьох українських театрів, починаючи від 1927 р., з'явилися поліжанрові п'єси І. Дніпровського; так, на сцені франківців з'явився спектакль «Любов і дим», а «березильці» та заньківчани репрезентували оригінальні постановки «Яблуневого полону».

Утім, «знаковою» п'єсою нової, т. зв. радянської, драматургії і надалі залишалися все-таки «97» М. Куліша. Прикметно, що І. Дніпровський, наголошуючи на стилістичній «традиційності» «97», все ж змушений був визнати, що М. Куліш майстерно «використав для своєї п'єси всі драматичні досягнення старої драматургії, [...] зміло й правдиво спаяв це в одну монументальну цілісність»<sup>242</sup>. І додав: «Надзвичайна популярність цієї п'єси на Україні свідчить про те, що автор зумів покласти в п'єсу якийсь химерний секрет, чого досі в царині революційної драматургії не спромігся ще дати жодний письменник»<sup>243</sup>.

Цей «химерний секрет» полягав насамперед в історично точному відтворенні подій голодомору в Україні (1921–1922 рр.), на Херсонщині, зокрема (де народився, виріс і тривалий час працював сам М. Куліш), через правдиво і майстерно окреслені характери героїв п'єси, поданих через вірогідні та типові перипетії протистояння різних прошарків сільського населення.

«От вона, справжня, житня, з макухою і кураєм, революція... Отака революція, жива, як мати сира земля правдива, – захоплено писав після прем'єри франківців Остап Вишня. – Тут не гонитва за революційним словом..., тут шматки життя часу нашого..., без “революційних” слів, бо в боротьбі отій... більше “червоного”, ніж у найкращій промові найкращого агітатора... Оце – вона! Це – революція! І коли кожен із нас, хто почув її в Кулішевій інтерпретації, сидить і кожне слово ловить, і перемога революції радується [...] – значить, її талановито змальовано»<sup>244</sup>.

Яскравий образ Мусія Копистки, колишнього наймита, а нині незаможника, окриленого ідеями справедливої перебудови життя, органічно поєднував в собі і менталітетно знайоме, і менталітетно очікуване. Всією системою своїх персонажів із «97» М. Куліш переконливо доводив, що звернення до традицій національної драматургічної класики завжди означає не тільки творче наслідування, а й оновлення, розвиток згаданих традицій під непереборним впливом історичних змін у суспільстві, виникнення гірких реалій «нового життя». Прагнення драматурга бути чесним у висвітленні подій голодомору, як і його ревний біль за те, що на найкращих у світі чорноземях помирають від недоїдання мільйони й мільйони братів і сестер, одразу оцінив Г. Юра, котрого І. Дніпровський познайомив із п'єсою тоді ще нікому не відомого М. Куліша. Про роботу над втіленням драми «97» Г. Юра згодом писав: «Захоплений правдивим відображенням тогочасних подій на селі, яскравими характерами,

<sup>242</sup> Дніпровський І. Микола Куліш. «97» // Червоний шлях. – 1925. – № 6–7. – С. 336.

<sup>243</sup> Там само.

<sup>244</sup> Вишня О. «Дев'яносто сім». Укрдерждрама // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – № 47. – 30.ХІ.

соковитою мовою персонажів, колектив з великим ентузіазмом взявся до роботи. Проте і режисура, і виконавці одностайно радили М. Кулішеві змінити фінал. П'єса закінчувалася загибеллю всіх позитивних героїв, куркулі заарештовували незаможників. У сільраді лишався тільки голова комнезаму Серьожа Смик. Він з нетерпінням очікував на повернення Васі, якого послав у місто по допомогу. Нерви Смика не витримували, йому здавалося, що смерть вже простягає до нього руку. Вася не повертався. І раптом після великої зловісної паузи лунали постріли – то куркулі розстрілювали незаможників. Чуючи це, Серьожа Смик божеволів і падав мертвим. Тиша, темінь, завіса...

Автор рішуче відмовився від переробки. Виставу показали громадськості, і вона викликала одностайний протест. Що було робити? Написали докладного листа Кулішеві, він знову заперечив проти будь-яких змін. Тоді режисер переробив весь фінал на свою відповідальність так, що Вася встигав повернутися до розстрілу незаможників, приводив із собою загін червоноармійців, куркулів заарештовували. Головний герой Мусій Копистка залишався живий, Вася живий, Серьожа живий... Фінал п'єси ставав оптимістичний.

П'єса пішла в театрі і користувалася небаченим на той час успіхом. Автор, подивившись виставу, не тільки погодився з переробками, але й схвалив їх, подякував за них режисерові і всьому колективу»<sup>245</sup>.

«Франківська» вистава вражала гранично злагодженим акторським ансамблем, в якому сяяли яскраві індивідуальності Г. Юри (Мусій Копистка), Г. Борисоглібської (старчиха Орина), О. Ватулі (бідняк Іван Стоножка), Д. Мілютенка (Дід із ціпком), В. Сокирка (Ларивон), Т. Юри (куркуль Гиря), М. Пилипенка (куркуль Годований) та ін.

Під час роботи над драмою «97» М. Куліш у листі (від 20 жовтня 1929 р.) до І. Дніпровського зазначав: «Для мене переважала гола правда, не прибрана і не штучна. П'єса – шматок життя!» Тож закономірно, що у повній відповідності із авторською позицією, вистава франківців також була сповнена атмосфери життєвої правди і побутової достовірності у найменших деталях (у поведінці героїв, як і в їхньому зовнішньому вигляді).

Критик Ю. Меженко наголошував: «...франківці знайшли правильний тон. [...] Оборонцям старого театру не було чого закинути, бо все позитивне, що було в народному театрі, ця вистава прийняла. [...] Центральна постать – Мусій Копистка. Грає Гнат Юра. Таку опуклу постать рідко побачиш тепер у театрі. Виразник незаможницької мудрості, син українського народу, він володіє секретом говорити ніби примітивною, але насправді надзвичайно образною, суто емоційною мовою глибокого скепсису і жарту...»<sup>246</sup>

У роботі над сценічним втіленням п'єси М. Куліша постановницька винахідливість мала детермінувати себе особливостями стилістики драматургії високоталановитого автора. Тож не дивно, що і Леся Курбас, котрий довгий час пріоритетизував режисерську майстерність (у порівнянні з іншими мистецтвами-складовими, які беруть участь у творенні вистави), котрий піететизував естетику модернізму (відсторонюючись від виражальних засобів і прийомів реалізму), починаючи від середини 1920-х років вже прагнув активі-

<sup>245</sup> Юра Г. Режисер у театрі. – К., 1960. – С. 7–8.

<sup>246</sup> Меженко Ю. «97» у Театрі ім. І. Франка // Пролетарська правда. – 1926. – 5.Х.



зації ролі ініціативного у своїй творчості актора (аж ніяк не «надмаріонетки»), як і реалістичнішого «звучання» «березільської» сценічної «продукції»; тож не дивно, що і майбутню свою репертуарну «долю» керований Л. Курбасом театральний колектив пов'язував, насамперед, з іменем М. Куліша (хоча кращу з його п'єс із числа т. зв. «сільських» – «97» – реалізував на кону лише 1930 р.).

Розвиток української драматургії у 1920-ті роки, як і сценічна діяльність провідних, улюблених глядацькою аудиторією, театральних колективів була позначена вже окресленою поляризацією між радикалізмом та академізмом (про це вже йшлося у Вступі до цього РОЗДІЛУ). Причому зрозуміле для мистецької сфери протистояння художніх позицій різних режисерів (скажімо, Л. Курбаса і Г. Юри), як і керованих ними театрів (отже, «Березоля» і Театру ім. І. Франка), нерідко провокативно витлумачувалося як «ворожість» у стосунках провідних діячів української сцени. Так, рапівсько-вуспівська критика (котра ототожнювала дискусійні зіткнення представників різних художніх угруповань виключно з політичною боротьбою, а естетичні шукання представників української художньої інтелігенції поїменовувала не інакше, як «партійними збоченнями») висунула провокативне гасло «Союзник чи ворог?», тим самим розпочавши кампанію проти митців, які апіорно висповідували характерну для традицій європейської культури незаангажованість творчого мислення.

Загострення (і раніше напруженої) театральної ситуації в Україні у другій половині 1920-х років нагадувало складні художні процеси, характерні й для тогочасної російської сцени; так, Б. Алперс писав: «Головні життєтворчі динамічні центри театального всесвіту перебували тоді у мхатівській і в мейерхольдівській сценічних системах...», тож саме «між цими головними джерелами світової енергії в театальному світі і розташовувалася вся решта театрів того часу»<sup>247</sup>.

Користуючись образною систематикою відомого російського театрознавця (Б. Алперса), основними «сценічними системами» в Україні були «березільська» і «франківська». Тож художні платформи інших сценічних колективів висповідували або творчі принципи, обстоювані Л. Курбасом; або такі, що були визначальними для Г. Юри.

Проблеми творчого позиціонування сценічних колективів України (як провідних, так і тих, хто захищав або «березільські» «барикади», або, навпаки, обороняв «франківські») були в центрі уваги Всеукраїнської театальної наради 1926 р., де наголошувалося, що тогочасному робітничо-селянському глядачеві зрозумілішим є театр «реалістичного спрямування» (а постановочно-виразальні форми, які не сприймаються «масовою» театальною аудиторією, мусять бути «вилучені [...] з роботи»). Тож закономірно, що надалі (у другій половині 1920-х і на рубежі 1930-х років) у творчій практиці сценічних колективів України, удосвідчених роботою із широкою глядацькою аудиторією, все більш послідовною і наполегливою ставала боротьба за відродження реалістичних традицій (менталітетних для класичного національного театру), а також пов'язаних із ними принципів психологічної й життєвої правди і, разом з тим, історично-побутової достовірності. Тим більше, що режисери різних

<sup>247</sup> Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. – М., 1977. – Т. 2. – С. 463.

сценічних колективів України все наполегливіше зверталися до постановок класики, як вітчизняної, так і зарубіжної.

Якщо заньківчани переконливо (на думку тогочасної театральної критики) втілили шекспірівського «Отелло», то франківці, звернувшись до комедійної спадщини цього ж англійського драматурга, показали 1927 р. дотепну й винахідливу інтерпретацію «Сну літньої ночі», де постановникові Г. Юрі вдалося поєднати тонкість і чіткість сценічного малюнка з розкриттям правди почуттів героїв твору, ефектну театральність із психологічною переконливістю.

Не менш складними були й проблеми інтерпретації національної драматургічної класики, яка тривалий час ставала об'єктом різної якості «осучаснень», а разом з тим, і гострих закидів критики (приміром, політично заангажованої, що іноді відверто протистояла поверненню на сцену створених у «дожовтневий період» п'єс).

Так, що прикметно, в рецензії на прем'єру «Суєти» І. Карпенка-Карого, поставлену в Першому державному театрі УРСР ім. Т. Шевченка, наголошувалося: «Навіщо треба було шевченківцям у 1926 р. витягати на сцену чисто куркульську ідеологію “Суєти”? “Суєти” тепер більше личить валитися в театральному архіві, ніж вилазити на сцену радянського театру»<sup>248</sup>.

Тому не дивно, що починаючи від середини 1920-х рр., кожна вдала, здійснена в естетиці театру корифеїв (та ще й з урахуванням традицій створення улюблених публікою музично-драматичних репрезентацій) постановка класичної п'єси, як правило, ставала помітною подією в українській культурі, а, разом з тим, ще й свідчила про творчу сміливість сценічного колективу та його художнього керівника.

Особливу послідовність в інтерпретації національної класики виявляли франківці; так, не без побоювання «голобельної» критики на сцені цього театру з'являються постановки драматургічних шедеврів Лесі Українки: «Лісової пісні» (1924 р., реж. Є. Коханенко) та «Камінного господаря» (1925 р., реж. Г. Юра), в роботі над якими всі співучасники творчого процесу прагнули втілити прихований філософський зміст поетичних творів.

Відчуваючи, що близькі його серцю традиції повертаються на сцену, один із корифеїв українського театру П. Саксаганський наголошував, що для нього «...завжди був і залишається на першому плані актор як головний творець вистави»: «Я, звичайно, не заперечую значення режисера, але він своєю постановкою не повинен відсувати його на другий план. Навпаки, він зобов'язаний всіляко приходити йому на допомогу, втлумачуючи йому його роль, роз'яснюючи задум твору в цілому. Завдання театру – впливати на глядача емоційно. Театр мусить, насамперед, зворушувати, хвилювати, звертатися до почуття...»<sup>249</sup>

У свою чергу, і М. Садовський (ще один із когорти корифеїв української сцени), повернувшись із закордонних мандрів і активуючись в театральному процесі вже радянської України, так формулював невідкладні завдання того-

<sup>248</sup> «Суєта» в Театрі ім. Т. Шевченка // Робітник (Полтава). – 1926. – 10.І.

<sup>249</sup> Інтерв'ю з П. Саксаганським // Веч. известия (Одесса). – 1927. – 17.V.

часного мистецтва Мельпомени: «Головне ж тепер для всіх театрів – творити нового актора»<sup>250</sup>.

Симптоматично, що заклики свого вчителя (Л. Курбас, як відомо, деякий час був успішним виконавцем ролей у виставах Першого стаціонарного театру М. Садовського в Києві) надпотужно резонували і в творчій діяльності засновника «березільського» Режистабу, який прагнув «творити нового актора» як неопосередковано, так і вже через своїх учнів (підготовлених ним режисерів). І хоча подекуди (у своїх усних виступах або у публікаціях на шпальтах різного роду часописів) Л. Курбас все ще заперечував «психологізм», як і не радив виконавцям ролей бути занадто «емоційними», «натуральними», вимагаючи лапідарності й стриманості у вияві почуттів, однак у його постановках (як і у виставах, сценічно втілених його учнями), себто у щоденності театральної практики, з'являлося все більше й більше акторських робіт, позначених саме проникливим психологізмом, тією невідомою пристрасністю виконання, яка завжди знаходила ширший відгук у глядацькій душі.

Смілива й оригінальна постановницька фантазія Л. Курбаса тепер постійно спрямовувалася на створення індивідуально конкретного образу, на розкриття правди почуттів сценічного персонажа, тож на вияскравлення (і не інакше!) таланту самого актора.

Тож не дивно, що рецензенти «березільських» спектаклів все частіше починали свої відгуки із захоплення акторськими роботами А. Бучми, І. Мар'яненка, В. Чистякової, Н. Ужвій, Л. Гаккебуш, М. Крушельницького, О. Сердюка, із їхнім точним змалюванням психологічно складних характерів, реалістичною достовірністю і граничною вмотивованістю відтворення духовного життя героїв, їхніх найтонших переживань.

Закономірно, що талановиті актори, що вміють працювати в «психологічному ключі», стають затребуваними і щодавніше виконують перші ролі не тільки у провідних сценічних колективах франківців, шевченківців, заньківчан... Але й у «молодій» Одеській держдрамі, де пліч-о-пліч грали майстри класичного українського театру (І. Замичковський, Є. Хуторна) та обдарована молодь (Ю. Шумський, П. Нятко), де для гастрольних вистав запрошувалися пістетизовані у свідомості широкого глядача корифеї української сцени П. Саксаганський та М. Садовський.

Саме така творча атмосфера (послідовно утверджувана в Одеській держдрамі його художнім керівником і головним режисером В. Васильком) допомогла у формуванні нових яскравих імен. Так, улюбленцем широкої публіки (і не тільки одеської) незабаром став Ю. Шумський, у різнопланових (але, наперед, комедійних) ролях якого критика завжди відзначала «величезний запас життєрадісності й гумору», повнокровного й органічного. Цей актор вмів грати легко, без напруження, весело й соковито, немовби для нього не існувало умовності рамп, як і суто «технічних» проблем акторського ремесла.

Підготовка до ювілейного (присвяченого 10-річчю Жовтневої революції) театального сезону вимагала від театрів України яскравих інтерпретацій нових, створених радянською добою, п'єс. Саме тому (переважно у тісній співпраці з авторами-драматургами) на афішах сценічних колективів республіки

<sup>250</sup> Садовський М. Творити нового актора // Нове мистецтво. – 1926. – № 1. – С. 12.

з'явилися: у «Березолі» – драма І. Дніпровського «Яблуневий полон»; у заньківчан – «Підземна Галичина» М. Ірчана та ін.; у шевченківців – «Комуна в степах» М. Куліша; у франківців же – «Любов і дим» І. Дніпровського. Одну з кращих п'єс Я. Мамонтова, комедію «Республіка на колесах», репрезентували водночас як Одеська держдрама, так і Харківський Червонозаводський театр.

У цих прем'єрах (які одразу стали предметом гострих дискусій, під час яких на перший план виходили не так художня вартість постановок, як приналежність керівника того чи іншого театру, в якому відбулася прем'єра, до певного літературно-мистецького угруповання) переконливо віддзеркалювалися найважливіші тенденції розвитку театральної культури кінця 1920-х рр. Саме ці тенденції опинилися і в центрі уваги учасників Першого всеукраїнського театального диспуту, який відбувся в Харкові в березні 1927 р. (у Будинку літераторів ім. В. Блакитного) і на якому з доповіддю «Шляхи сучасного українського театру і «Березіль»» виступив Л. Курбас.

Сам факт призначення основним доповідачем керівника «Березоля» офіційно засвідчував провідну роль саме цього сценічного колективу в тогочасному театральному процесі; це викликало обурення опонентів, котрі не могли вибачити запальному Курбасові того, що він акцентував, першочергово, «березільські» мистецькі шукання, набагато менше зупиняючись на творчій діяльності інших служителів мистецтва (української) Мельпомени. Тож згаданий диспут поклав початок ще гострішим суперечкам, які вкотре вийшли на сторінки республіканської преси. Так, Гнат Юра, різко протиставляючи реалістичні принципи мистецтва франківців експериментам березильців, зазначав: «Різниця між театрами реалістичного напрямку й театрами інших установок полягає в тому, що реалістичний театр дає живу повнокровну людину, а театр інших установок – тільки схему людини. Реалістичний театр дає живі слова, великі пристрасті, а театр інших установок – фрагменти, шкіци. [...]»

Реалістичний театр складається з доброякісного тексту, з чіткого, вишколеного акторського ансамблю й широкого пролетарського глядача. Театр і глядач – це нерозривне»<sup>251</sup>.

Обстоюючи створене франківцями, Г. Юра (як і інші опоненти Л. Курбаса) не хотів помічати конструктивних змін у творчій практиці «Березоля», який щонайпослідовніше, хоча й оригінальним шляхом (не зрікаючись самотужки опанованого досвіду сценічного модернізму), прямував до естетики реалізму. Так, у доповіді Л. Курбаса (на вищезгаданому диспуті) принципово новими саме для цього режисера-новатора були його висловлювання про драматургію як «стрижень театру», а також сентенції про повагу до національних театральних традицій та «великої культури» минулого, до «великих митців» М. Кропивницького та М. Садовського; як і його ж тези про необхідність створення цілої системи виховання висококультурного актора і водночас про необхідність підготовки освіченого глядача, позбавленого «хуторянської» обмеженості.

Напередодні ювілейного сезону художні керівники провідних театрів України (Л. Курбас, Г. Юра, Б. Романицький, В. Василько, О. Загаров та ін.) у відповідь на запропоновану пресою анкету розгорнуто розповіли про свої творчі плани, як і про естетичні «платформи» очолюваних ними сценічних колекти-

<sup>251</sup> Юра Г. У театральній справі // Комуніст (Х.). – 1927. – 5.IV.

вів. Зокрема, Лесь Курбас наголошував: «Цього року “Березіль” починає свій сезон значно спокійніше, ніж сезон минулий, [...] хоча театр залишається на висуненій вліво позиції – глядач, той “широкий глядач”, на якого “Березіль” орієнтується, до театру йде. Експресивний реалізм – формула, що цього року щонайбільш здобуває собі право на громадянство в роботі “Березоля”»<sup>252</sup>.

Роз’яснюючи сутність вживаного ним нового утермінування, Л. Курбас наголошував, що «експресивний реалізм опертий на активне світосприймання і ставлення до життя» і що «цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що в нас розуміють під реалізмом: “побутово-натуралістична й психологічна форма”»<sup>253</sup>. Ставало очевидним, що сформульовані для широкого загалу теоретичні узагальнення Л. Курбаса вкотре підтверджують складний процес оновлення естетики «Березоля», який, однак, і надалі не виключав застосування принципу образно-сценічного «претворення». Свідченнями оновлення образно-сценічної мови «березільських» постановок стали роботи вихованців Режистабу Б. Тягна («Бронепоезд 14–69» Вс. Іванова), Л. Дубовика («97» М. Куліша, «Кадри» І. Микитенка, «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра), Я. Бортника («Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера), В. Склярєнка («Хазяїн» І. Карпенка-Карого), – отже, роботи, в яких органічно поєднувалися режисерська винахідливість (у розробці концепції вистави, у мізансценуванні) – і акторський психологізм, уміння створювати життєво-достовірний, емоційно-переконливий образ.

Якщо Л. Курбас декларував як основний (для свого улюбленого дітища «Березоля») метод «експресивного реалізму», то Г. Юра наголошував, що основоположним для франківців є «монументальний реалізм», інакше – метод «сміливого, широкого мазка», спроможний «охопити грандіозність моменту» («Ми [...] не мислимо реалізм жанризмом, етнографізмом, оголеним натуралізмом, фотографуванням побуту, а розуміємо це слово як монументальний реалізм ...»<sup>254</sup>).

У свою чергу, Б. Романицький у статті «Заньківчани про себе» підкреслював: «Наш театр – театр реалістичної форми... Реалізм Театр ім. Заньковецької розуміє не як копію життя, а як мистецько-творчий процес на ґрунті реального відчуття життя»<sup>255</sup>. Творчий же метод Червонозаводського театру його очільник О. Загаров характеризував у таким чином: «Щодо мистецького обличчя театру, то прості, художні й зрозумілі форми як матеріального оформлення, як і в тонах акторської подачі, ми вважаємо за річ обов’язкову в стінах нашого театру. Найзрозуміліша ж і найпридатніша форма для нашої аудиторії, на нашу думку, – неореалізм, в якому одбилося все цінне, що придбав театр за 10 років революції»<sup>256</sup>.

Аналізуючи різного роду режисерські декларації, досвідчений театральний критик (як і драматург) Я. Мамонтов зазначав, що «...характеризується

<sup>252</sup> Курбас Л. У театральній справі // Комуніст. – 1927. – 27.III.

<sup>253</sup> Там само.

<sup>254</sup> Юра Г. Про наступний сезон в театрі ім. І. Франка // Нове мистецтво. – 1927. – № 12. – С. 12.

<sup>255</sup> Романицький Б. Заньківчани про себе // Нове мистецтво. – 1927. – № 12. – С. 10.

<sup>256</sup> Загаров О. Мистецьке обличчя театру // Нове мистецтво. – 1927. – № 12. – С. 12.

наше театральне сьогодні нівеляцією театральних напрямків і стабілізацією загальноновизнаних форм... Хором проголосили вони реалізм як свій мистецький напрямок. Але кожен з них був по-своєму хитрий і доточував до загального реалізму свій індивідуальний хвостик. Виходило – скільки держтеатрів, стільки й реалізмів. Проте принциповий зміст цих реалізмів був майже однаковий. А наступна театральна практика наочно доводила, що поза термінологічними непорозуміннями різниця між реалізмом харківським і київським або донбасівським... не в принципових засадах, а в різних ступенях мистецької культури...»<sup>257</sup>

Однак, на протигагу рецензентській емоційності і категоричності, провідні театри України на практиці все ж продовжували демонструвати власний творчий почерк, оригінальне мистецьке обличчя. Тому подання ситуації в українському театрі 1920-х рр. у вигляді «двообою» Г. Юра – Л. Курбас, як це виглядало на шпальтах ангажованих критичних тогочасних видань. Реальна ситуація була значно складнішою, і насамперед вона виявилася в різнопланових сценічних прочитаннях нового репертуару, а також у відповідних творчих взаєминах авторів драматичних творів із режисерами.

Це, зокрема, засвідчили різні за образно-стильовими особливостями сценічновтілення одних і тих самих п'єс М. Куліша, І. Дніпровського, Я. Мамонтова, І. Кочерги, М. Ірчана, а також І. Микитенка, які із зацікавленням були зустрінуті широким театральним глядачем.

До найбільш репертуарних (улюблених театальною аудиторією) п'єс 1920-х років належав і «Марко у пеклі» І. Кочерги (1928 р.). У цьому драматургічному творі (присвяченому подіям громадянської війни в Україні) історично-вірогідні сцени (як і персонажі) існували поруч із химерними, «фантазійними» (навіяними народними переказами про «Марка Пекельного»). У згаданій п'єсі І. Кочерги фольклорний герой (Марко), ніби демонструючи (на кшталт фольклорного же Козака Мамає) свою невмирущість, перетворювався на червоноармійця, котрий сміливо ставав на бій із силами негачії як цього, земного, світу, так і «потойбічного».

Феєрія І. Кочерги (у якій автор використовував особливі форми художнього узагальнення, в яких поняття реальності виходило за межі побутової вірогідності) зумовила і особливу стилістику постановки В. Василька у Харківському Червонозаводському театрі – постановки, успіх якої багато в чому завдячував досвідові цього режисера, здобутого під час сценічновтілення вистави-«трагедії» «За двома зайцями» за М. Старицьким. Підкреслена «театральність» п'єси і харківської вистави великою мірою тільки підтверджувала прагнення сценічних колективів України кінця 1920-х років до реалістичного і водночас видовищного мистецтва.

Захоплення глядачів викликали і постановки ще одного широкорепертуарного твору – комедії Я. Мамонтова «Республіка на колесах», також присвяченої перипетіям історії громадянської війни в Україні. Над сценічновтіленням цього драматургічного твору одночасно працювали різні режисери, зокрема В. Василько, Б. Романицький та ін.

<sup>257</sup> Мамонтов Я. Театральний стандарт // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 39.



У центрі уваги досвідченого драматурга опинився політичний авантюризм – утворення т. зв. «бузанівської республіки» на чолі з фарсовою фігурою горе-президента («каліфа на годину») Дудки. Типові для доби децентралізації влади в Україні різного роду (регіональні) «бузанівки», керовані здириками (а то і звичайнісінькими бандитами), котрі маскували примітивне грабіжництво «революційною» фразеологією, не могли не бентежити автора п'єси; як, зрозуміло, це не могло не обурювати й глядачів, які (перефразовуючи відомий вислів) прагнули «із сміхом» попрощатися зі своїм «бузанівським» проОйдешнім. Хоча подекуди – ще й приЙдешнім: оскільки загроза соціальної мімікрії, політичного пристосовництва таких собі «рекетирів» від регіональної влади ще відчувалася як реальна сила, страшна у своєму звірячому нігілізмі.

Подія громадянської війни присвячена і п'єса І. Дніпровського «Яблуневий полон»; у цій драмі (в новому для світової драматургії матеріалі) розглядається традиційний (для світової же драматургії) конфлікт: між «обов'язком» і «почуттям». За авторським задумом, головний герой, котрий не знайшов врівноваженості між почуттям до коханої жінки (між пристрасним бажанням особистого щастя) і вірністю своєму обов'язкові перед революцією (отже, бійця за добробут для всього народу, інакше – за щастя «для всіх»), неминуче засуджується в очах глядачів. Разом з тим, образ цього головного героя (людини ніжної, ліричної, здатної на серйозне почуття) змальований настільки пістотно-переконливо, що в підсумку виникає зовсім інший мотив (який з розвитком сюжетних перипетій стає домінуючим) – мотив трагічної приреченості любові, якій забракло місця на роздоріжжях збуреного соціальним катаклізмом життя. Симптоматично, що драматург не поспішає з висновками (його «Яблуневий полон» далекий від політичної зангажованості, від стилістики т. зв. політичного театру), що саме – «почуття» чи (революційний) «обов'язок» – має пріоритетизувати герой. Дослідники творчості І. Дніпровського (як-от Н. Кузякіна) небезпідставно порівнюють названий драматургічний твір із «Любов'ю Яровою» К. Треньова. Гадаємо, що це зіставлення цілком правомірне (і не тільки, коли йдеться про доленосні перипетії у житті двох провідних жіночих персонажів – в обох п'єсах), оскільки як І. Дніпровський, так і К. Треньов зуміли «достукатися» до глядачевого серця чи не найбільючішою з людських проблем – особистого щастя (прагнення якого нерідко виглядало «несвоєчасним» в епоху революційних катаклізмів). Передбачаючи (як і відчуваючи) спротив з боку рецензентів, котрі (обізнані стосовно репетицій «Яблуневого полону») вже «нагострили свої пера», драматург згадував: «Робота над п'єсою в “Березолі” відбувалася за моєї близької участі. [...] Кілька сцен мені довелося робити під час репетицій, на живому матеріалі...»<sup>258</sup>

Однак, на щастя, рецензентські відгуки виявилися достатньо поблажливими як стосовно драматургічного матеріалу, так і режисерів, котрі взяли до постановки нетрадиційно ліричну (із нехарактерним відображенням перипетій громадянської війни) п'єсу; як стосовно і апріорного права глядацької аудиторії – захоплено сприймати по-людськи близьку їй проблематику «Яблуневого полону».

<sup>258</sup> Василько В. Театру віддане життя. – К., 1984. – С. 272.

Прагнення (а отже і вміння) драматургів т. зв. нової генерації спільно з постановниками працювати над «сценічною редакцією» тієї чи іншої п'єси втілювалося у реалію постійного творчого співробітництва з конкретними театрами. Тож не дивно, що у деяких, насамперед провідних, сценічних колективах («Березіль», театр ім. І. Франка та ін.) складаються достатньо стабільні творчі «групи» за участю конкретного драматурга. Наприклад, загальновідомим був мистецький союз творчих однодумців Л. Курбаса-режисера та М. Куліша-драматурга (до цього союзу зазвичай запрошували ще й В. Меллера-художника), завдяки якому були створені «програмні» для «Березоля» вистави «Народний Малахій» (1928 р.), «Мина Мазайло» (1929 р.), та «Маклена Граса» (1933 р.). Своєрідний мистецький союз у театрі ім. І. Франка утворювали Г. Юра-режисер, І. Микитенко-драматург (союз, до якого подекуди залучали ще й М. Драка-художника). Творчими однодумцями (хоча виключно у період існування Харківського Червонозаводського театру) можна було вважати режисера В. Василька, драматурга І. Кочергу, а також театрального художника Б. Косарева. Укладалися й інші (хоча й менш репрезентативні, тому й менш помічені фаховою критикою) творчі союзи; їхнє виникнення, як і існування, забезпечувалося «вільним змаганням різних мистецьких течій і напрямків», неоднораз здекларованим компартійними органами не тільки республіканського, але, першочергово, союзного масштабу. Однак на рубежі 1920–1930-х рр., коли політичне протистояння в суспільстві почало набирати оберти, різко загострилася й ситуація у сфері літературно-мистецької боротьби. Тож на зміну декларованій толерантності у співіснуванні «різних мистецьких течій» почали з'являтися різного роду прояви нетерпимості, категоричне відкидання інших («чужих») художніх «платформ», кардинальна (аж до підтримки масових репресій) боротьба з будь-якими проявами незаангажованого творчого мислення. Трагедія, що спіткала національну культуру, одізналася руйнівною «антиселекцією» також і в українському театрі. Найперший (до того ж, чи не найсильніший) удар зазнав той союз творчих однодумців, який органічно утворився в «Березолі»; причому «камнем спотикання» для згаданого союзу, як і для долі цього театру, стала постановка «Народного Малахія» М. Куліша в режисурі Л. Курбаса (і в оформленні В. Меллера).

Прем'єра (31 травня 1928 р.) нової п'єси М. Куліша викликала величезний інтерес глядачів, а водночас бурхливої полеміки (аж до різкого засудження) фахової критики. Мабуть, жоден із попередніх спектаклів «Березоля» ніколи так широко не обговорювався в пресі. Причому чи не всі рецензенти – і палкі захисники, і не менш емоційні опоненти – віддавали належне віртуозній режисерській і акторській майстерності у виставі (як і її сценографії), винахідливій розробці сценічних характерів і водночас промовистим образним перетворенням, що сягали рівня масштабних філософських узагальнень.

«Зроблено постановку відмінно... На першому акті мусять вчитися не тільки українські, але й російські режисери. Гра Крушельницького [...] геніальна. Часом здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора...»<sup>259</sup>, – говорив під час гастролей «Березоля» в Києві Олександр Довженко, який,

<sup>259</sup> Вечерний Киев. – 1929. – № 124. – 31.V.

до речі, не прийняв загальної похмуро-трагедійної атмосфери спектаклю і пізніше наголошував, що й езопівська мова нещасного Малахія Стаканчика, котрому, з огляду на його слабкість, мусиш співчувати, як співчуваєш кожній слабій людині, також дає неточний соціальний ефект.

Немає підстав сумніватися у тому, що драматургічні прорахунки «Народного Малахія», скоріше за все, були очевидні й постановникові; саме тому Л. Курбас прагнув переінакшити жанр п'єси, а за тим – явити глядачеві режисерськи-винахідливе феєрично-трагікомічне видовище, повсякчас роз'яснюючи на репетиціях, що вистава «Народний Малахій» задумана «не в реалістичному плані, а в символічному»: «За образом, за подією глядач мусить почути і побачити щось з порядку ідеологічної оцінки»<sup>260</sup>.

На жаль, саме нечіткість «ідеологічних оцінок» портретованих (у згаданий п'єсі) як перипетій, так і образів із тогочасної радянської дійсності зумовила те, що божевільний листоноша з містечка Вчорашнього (обмежений фанатик та ідеаліст Малахій Стаканчик, котрий, поймаючи себе Народним Наркомом, а згодом Народним Малахієм Першим, обстоював «негайне реформування людини») перетворювався на одним-єдину силу, яка протистояла огидному обивательському болоту; однак на таку силу, що у «березільському» сценічноствітленні «...переростала сама себе, оберталася на огульне заперечення соціалістичних перетворень...»<sup>261</sup>.

Органічно поєднуючи трагедійні та гротескові сценічні барви в цілісну картину, пронизану гострим і пекучим болем, наснажені режисером актори розігравали на сцені повчальну історію старого провінціала, котрий за старої влади «у співах церковних кохався», а після революції від усіх «жахів сучасності» замурувався в комірчині і два роки читав «книжки більшовицькі», перетворивши себе внутрішньо на атеїста і потенційного «реформатора соціалізму». Надалі, «розмурувавшись», Малахій, незважаючи на вмовляння рідних і близьких, подається до Харкова, де його горе-«проєкти» (стосовно «голубого соціалізму») не знаходять підтримки в жодній із керівних установ; більше того – обурюють і дратують не тільки чиновників, а й пересічних громадян. Тож колишній листоноша опиняється у психіатричній лікарні, де тільки пацієнти (та ще окремі статистики з молодшого медперсоналу) дослухаються до його викривного пафосу довколишньої дійсності.

У написаному з блискучою майстерністю першому акті (сповненому вбивчої сатири на провінціальне міщанство, де, за визначенням Ю. Смолича, «майже всі дійові особи – то типи: яскраві, загострені, соковиті, гротескові...»<sup>262</sup>) завдяки переконливій грі М. Крушельницького створений цим актором Малахій (в очах якого світилася «упертість маніяка, рішучість ентузіаста»<sup>263</sup>) перетворювався на своєрідний символ, а, до того ж, ще й ставав рупором думок драматурга і постановника.

<sup>260</sup> Стенограма виступу Леся Курбаса. – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Ф. 42, од. зб. 49.

<sup>261</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1979. – С. 54.

<sup>262</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 рр. // Життя і революція. – 1928. – № 9. – С. 157.

<sup>263</sup> Там само.

Схвальні відгуки лунали і на адресу автора провідної концепції вистави: «...Своєю роботою Курбас довів, що в його особі Україна має незрівняного майстра і геніального митця. [...] “Народний Малахій” – демонстрація найтоншої режисерської майстерності...», – відзначав Ю. Смолич<sup>264</sup>.

У той же час, драматурга М. Куліша і режисера Л. Курбаса нерідко звинувачували в тому, що в спектаклі панував «дух скепсису і недовіри, дух заперечення... будування соціалістичного суспільства.., української соціалістичної державності й культури, дух непівсько-куркульських паростків...»<sup>265</sup>

М. Скрипник називав Малахія Стаканчика Дон Кіхотом; у свою чергу, Ю. Смолич додавав: «Якщо Малахій і Дон-Кіхот, то не від соціалізму, а від ідеалізму»<sup>266</sup>.

Оскільки окремі сценічні епізоди широкорецензованої постановки «Народного Малахія» піднімалися до рівня масштабних образних узагальнень, в яких акцентувалася думка про те, що у тогочасний український політикум все більше «пролазить» міщанство, диктуючи свою логіку поведінки, свої традиції та звичаї, свої уподобання й смаки; то стає зрозумілим, що це не могло не дратувати компартійні органи, а значить, давало привід вороже настроєним до М. Куліша діячам ВУСППУ звинуватити «березільську» виставу в грубих політичних помилках, як і пропаганді націоналізму.

Симптоматично, що репрезентована майже одночасно з «Народним Малахієм» у «Березолі» прем'єра іншої п'єси М. Куліша (комедії «Мина Мазайло») у франківців, поставлена Г. Юрою без будь-яких політичних алюзій, в традиційно-побутовому плані, одержала стовідсотково позитивні відгуки рецензентів, а соковито змальовані акторами-франківцями постаті прищеплювати міщан викликали відвертий глядацький сміх. Порівнюючи виставу, створену Г. Юрою (1929 р.), із «березільським» спектаклем (прем'єра якого відбулася також 1929 р.), Мих. Корляків слушно зауважував, що «дрібничкова Мазайлина ідеяка виросла у Курбаса в цілу програму»<sup>267</sup>. Аналогічну позицію обстоювали й інші рецензенти українських часописів, які після довготривалого обговорення «Народного Малахія» зробили саме «Березіль» основною мішенню для своєї гострої критики. Тим більше, що основний дискурс п'єси «Мина Мазайло» – це все-таки не чергове розвінчування міщанства, а т. зв. «національне питання», апріорі болюче для історії України; тим більше, що вже почала набирати оберти керована союзним центром, як і (що стало очевидним лише із часом) зрусифікованими компартійними органами у самій республіці, чергова кампанія боротьби з українським буржуазним націоналізмом.

Постановочна група (режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус) «березільського» «Мини Мазайла» аж ніяк не ставила собі за мету переінакшити п'єсу М. Куліша і не спонукала автора до будь-яких

<sup>264</sup> Там само.

<sup>265</sup> Гуревич З. Про «Народного Малахія» // Життя і революція. – 1928. – № 9. – С. 159.

<sup>266</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 рр. // Життя і революція. – 1928. – № 9. – С. 159.

<sup>267</sup> Корляків М. «Мина Мазайло» М. Куліша в «Березолі» // Вісті. – 1929. – 5.III.

дописувань чи переробок. Йшлося, насамперед, про точне розміщення акцентів, як і про виявлення майстерно прихованого підтексту драматургічного задуму, на перший погляд, нехитрих сюжетних перипетій. Отже, перипетій, пов'язаних із тим, як дрібний службовець (одного з управлінь «Донвугілля») Мина Маркович Мазайло намірився, самостверджуючись за нових часів, поміняти своє «хамське» прізвище на «благородне» й «інтелігентне», на російське – Мазєнін.

Хворобливе ставлення до «фамільного» прізвища («Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти – Мазайло! За репетитора не брали – Мазайло! На службу не приймали – Мазайло! Од кохання відмовлялися – Мазайло!») поділяють і інші члени посімейства Мيني, як-от дружина Килина Трохимівна та їхня дочка Рина. Поруч із комічною фігурою провінціала (із його комічними же проблемами) не менш колоритно виглядали у п'єсі й виставі образ затятого націоналіста дядька Тараса з Києва та войовничої шовіністки тьоті Моті Расторгуєвої (з Курська), котра переконує всіх персонажів п'єси, що «приличнее быть изнасилованной, чем украинизированной». Авторська позиція самого М. Куліша була втілена, насамперед, в образах сина Мيني – Мокія, який наполегливо вивчає раритети національної культури, і його друзів-однолітків – молодого покоління беручких до щоденної конструктивної роботи ентузіастів, сповнених сил і бажання вирішити водночас усі можливі питання, пов'язані з національною самоідентифікацією громадян України.

Добре розуміючи, що підтекст його комедії «Мина Мазайло», очевидно, дешифрований, сам М. Куліш на театральному диспуті 1929 р. відверто наголошував: «Далі ми маємо обминання в нашій літературі таких важливих, пекучих проблем, як національної... Я набираюсь сміливості і заявляю, що очевидно в нашій літературі є настрій обійти цю проблему, бо вона [...] щодо літературної кар'єри небезпечна... Як громадянин, я не можу обійти цієї проблеми... І в своїх подальших п'єсах я все одно буду відбивати і освітлювати національну проблему»<sup>268</sup>.

Позицію М. Куліша поділяв і Л. Курбас, тому й наразився, разом з улюбленим драматургом, на «русотяпство», на прояви старої політики русифікації України (В. Блакитний)<sup>269</sup>.

Під тиском тривалої критики (насамперед з боку вуспівців), яка після Всеукраїнського театального диспуту (1929 р.) набрала ще відвертішого політичного забарвлення, Л. Курбас змушений був узяти до постановки п'єсу «Диктатура» одного із чільників ВУСППу І. Микитенка. Отже, п'єсу, яка на той час, коли «Березіль» нею зацікавився, вже мала свою сценічну історію. Так, восени 1929 р. «Диктатуру» з успіхом поставили в Одеській держдрамі (реж. М. Терещенко), у Київському театрі ім. І. Франка (реж. Г. Юра), у Запорізькому театрі ім. М. Заньковецької (реж. Б. Романицький), а також у Харківському Червонозаводському театрі (реж. В. Василько).

Сам драматург віддавав перевагу прем'єрі у франківців, оскільки Г. Юра виявляв постійну турботу про відтворення тієї історично-конкретної атмосфери (соціальної, побутової, психологічної тощо), у якій актори могли

<sup>268</sup> Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 100.

<sup>269</sup> Нове мистецтво. – 1926. – № 30. – С. 6–9.

почуватися справжніми учасниками сповнених драматизму колізій «Диктатури». Окрім цього, режисер вистави відчув прагнення І. Микитенка репрезентувати не так індивідуалізовані характери, як соціальні типи, приміром, робітник чи селянин (до того ж, у повній відповідності з тогочасною усталеною диференціацією), або бідняк, або середняк, або ж куркуль. Саме тому Г. Юра (в окремих епізодах франківської вистави) досить вдало означив гротескно-сатиричними штрихами постаті негативних персонажів; так, у сцені куркульських заручин, на думку критика І. Волошина: «...Гостра соціальна сатира, галерея цікавих типів та характерів, де кожна п'яна пара має цікаву характерну рамку, органічно поєднана з погляду композиційного та ритмічного»<sup>270</sup>.

Однак Г. Юра «утримався від гострих переключень», які, до речі, найбільше приваблювали в п'єсі Л. Курбаса; тож пішов традиційним шляхом етнографічно-побутової достовірності: скажімо, для виготовлення «справжніх» (плетених із лози) тинів, а також солом'яних стріх, запрошувалися народні умільці.

Вистава театру ім. І. Франка дістала схвальну оцінку у багатьох рецензентів; лише як виняток звучали критичні сентенції на адресу постановника, котрий часом захоплювався натуралістично-побутовими деталями. Особливі симпатії викликала акторська майстерність О. Ватулі (Дудар), Г. Юри (Малоштан), М. Пилипенка (Півень) та ін., які своєю реалістичною манерою виконання здобули прихильність глядацької аудиторії.

Протилежним шляхом (у порівнянні з обраним Г. Юрою) пішов Л. Курбас, котрий у сценічновтіленні «Диктатури» прагнув не тільки своєрідного узагальнення зображених подій, але й їхнього «перетворення», «театрального загострення в подачі», прагнув створення «нових символів... масок». Тож «березільська» постановка народжувалася у відвертій полеміці як зі стилістикою «франківської» вистави, так і зі стилістикою самого драматургічного твору І. Микитенка; саме під час роботи над «Диктатурою» Л. Курбас вкотре здекларував свій улюблений девіз: «Без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, немає театру!».

Маючи на меті кардинально переробити драматургічний матеріал, Л. Курбас наголошував: «П'єсу на актуальну тему автор написав [...] як традиційну соціально-побутову драму... Але поставлені у п'єсі проблеми своєю масштабністю виходять далеко за межі, окреслені сюжетом... Тема диктатури ширша, ніж колізії п'єси: це – тема соціально-філософська... Обрані засоби сучасного театрального мистецтва, якими володіє наш театр, ми спрямовуємо на те, щоб створити виставу, яка звучала б як драма чи навіть трагедія великого епічного масштабу, коли люди глибоко замислюються над історичним смислом доби»<sup>271</sup>.

Симптоматично, що Л. Курбас намірився переінакшити, «перетворити» і сам жанр п'єси І. Микитенка: на «березільській» сцені це виглядало як «му-

<sup>270</sup> Волошин І. «Диктатура» в трикутнику // Радянське мистецтво. – 1929. – № 9. – С. 5.

<sup>271</sup> Стенограма виступу Леся Курбаса. – ІМФЕ ім. М. Рильського. – Ф. 42, од. зб. 49.



зичне видовище у чотирьох діях», що, за задумом режисера, мало стати етапним кроком до розв'язання на той час актуальної проблеми створення української радянської опери.

Композитор Ю. Мейтус до постановки «березільської» «Диктатури» написав розгорнуту партитуру, апробовуючи різноманітні музичні форми; так, мітинг на заводі, колектив якого відряджав Дударя на село, вирішувався у формі сонатного алегро; а бундючне весілля у куркуля Чирви-Козиря – у формі рондо<sup>272</sup>.

Репетируючи виставу, режисер роз'яснював акторам: «Вистава має бути повчальною, за характером свого матеріалу вона примушує звернутися до такої форми, як опера [...] це не значить, що ви будете співати. [...] Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали... Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне... Актор мусить зібрати свою увагу... і поглибити тему “Диктатури”. Важливо [...] чітко і грубо [...] почути, що це є пролетаріат, а це село..., а це завод, який і створює диктатуру як таку»<sup>273</sup>.

Таким чином, широко насичуючи виставу різноманітними музичними формами аж до вокального речитативу і навіть співу (приміром, у сцені підступного нападу куркулів на Дударя виконавець ролі цього відважного пролетаря А. Бучма успішно демонстрував свій вокальний талант), режисер прагнув «дистанціювати» персонажів від побутової конкретики, виявити в них риси соціальних типів.

Акторська майстерність у «березільській» постановці «Диктатури», за свідченням тогочасної театральної критики, знаходилася на взірцевому рівні: «Нарешті, глядач побачив і цілком нову трактовку ролей. На першому місці стоїть Малоштан (Крушельницький). Цей актор має надзвичайну здатність перевтілюватися. Його Малоштан справжній сільський філософ. Сильний образ Дударя подає артист Бучма. Він показав живого робітника, одночасно лагідного і рішучого. Вельми яскраві образи дали так само Чистякова (Паранька), Ужвій (Небаба), Мілютенко (Півень), Федорцева й загалом весь акторський колектив»<sup>274</sup>.

Винахідливі режисерські мізансцени актори спромоглися наповнити щирою схвильованістю, психологічною достовірністю, як і спромоглися виправдати символічну багатозначність окремих епізодів. Наприклад, розмови куркулів, що «повростали» у свої (бутафорськи-крихітні) хатки-садиби; або, скажімо, сцени змагання (навипередки на возах) Малоштана і Чирви-Козиря; або епізоду веслування на човні Гусака й Параньки (їхній любовний дует викликав гомеричний сміх у глядача); або, нарешті, фрагментовані (променями прожекторів, а також рухом різновеликих станків) збори сільської громади, котра емоційно-бурхливо висловлювала своє неоднозначне став-

<sup>272</sup> Мейтус Ю. Лесь Курбас і музика // Музика. – 1972. – № 2. – С. 14.

<sup>273</sup> Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 315.

<sup>274</sup> Сіманцев Б. «Диктатура» в «Березолі» // Радянське мистецтво. – 1930. – № 14. – С. 14–15.

лення до здекларованої Дударем позиції компартійних органів стосовно диктатури пролетаріату.

Утім, безперечно талановита й надзвичайно смілива постановка Л. Курбаса в окремих своїх складових все-таки, очевидно, суперечила стилю, жанру, а подекуди й ідейному задуму соціально-побутової п'єси І. Микитенка. Укотре і традиційно здекларована Курбасом «боротьба режисера з автором» (себто, скорочення і перемонтування драматургічного матеріалу, як і введення нових епізодів) не привели до повномірної перемоги. Саме тому прем'єра (31 травня 1930 р.) «Диктатури» у «Березолі» викликала нову хвилю критичних оцінок (у тому числі, з боку самого І. Микитенка).

Тож не дивно, що Л. Курбас напружено шукав нову сучасну п'єсу, яка б «збила» цей «дев'ятий вал» критичного шторму і дозволила б колективу «березільців» хоча б деякий час попрацювати спокійно. Саме тому на афіші керованого ним театру одна за одною з'являються постановки творів української радянської драматургії: «Невідомі солдати» (1931 р.) та «Містечко Ладеню» (1932 р.) Л. Первомайського; «Плацдарм» М. Ірчана (1932 р.), «Кадри» І. Микитенка (1931 р.). Остання п'єса до сценічновтілення у «Березолі» (реж. Л. Дубовик) вже з'явилася на кону багатьох сценічних колективів (зокрема Одеської держдрами, Театру ім. І. Франка тощо).

Незважаючи на всі прагнення Л. Курбаса «побудувати мости порозуміння» як із самим І. Микитенком, так і з ВУСППом, біля владного керма якого стояв означений драматург і до постановок п'єс якого все частіше звертався «Березиль», саме під тиском чільників ВУСППу в 1930 р. із репертуару «Березоля» було знято «Народного Малахія», а у 1931 р. – також і «Мину Мазайла». Втім, залишаючись вірним своїм мистецьким принципам, Л. Курбас і надалі продовжував працювати у тісній творчій співдружності з М. Кулішем, зокрема, над новою його п'єсою «Маклена Граса», події якої розгорталися у панській Польщі на початку 1930-х років у період економічної кризи. Із постановкою цієї п'єси (прем'єра 1933 р.) керівник «Березоля» пов'язував свої сподівання на нове мистецьке піднесення свого театру, на зміцнення його авторитету і становища в суспільстві.

Оскільки Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932 р.) декларувала: об'єднання «всіх письменників, що підтримують платформу Радянської влади і прагнуть брати участь у соціальному будівництві в єдину Спілку радянських письменників з комуністичною фракцією в ній», остільки підсумком означеної Постанови була ліквідація численних літературних угруповань та асоціацій, зокрема РАППу і ВУСППу, а це знаменувало собою новий етап у розвитку української драматургії, як і сценічного мистецтва. Однак вуспівці зовсім не прагнули «перебудовуватися», відстоюючи провідну роль своєї організації на «літературному фронті»: ці претензії на монополізм озвучив у своєму виступі І. Микитенко на скликаній ЦК КП(б)У в травні 1932 р. літературній нараді, присвяченій реалізації вищезазначеної Постанови ЦК ВКП(б).

Політична заангажованість вуспівців, корпоративність їхніх поглядів на літературно-мистецький процес, а водночас і безперервне цькування як окремих діячів національної культури, так і цілих театральних колективів (передусім «Березоля»), не могли не вплинути на атмосферу, в якій Л. Курбас

працював над «Макленою Грасою» М. Куліша. Глибоко драматична за своїм звучанням, перейнята інтонаціями тотальної суспільної кризи, краху людських ілюзій, вирішена у монохромній чорно-білій гамі (художник В. Меллер), винахідлива як за режисерською символікою, так і за виконавською майстерністю (у головних ролях – актори М. Крушельницький, Д. Мілютенко, Н. Ужвій та ін.), ця прем'єра не принесла «березільцям» сподіваної перемоги.

Намагаючись захистити улюблене своє дітище від критичних стріл, Л. Курбас, виступаючи 5 жовтня 1933 р. на засіданні Колегії Наркому УРСР, присвяченому роботі «Березоля» і його останній прем'єрі, вкотре обіцяв негайно внести в «робочий план низку змін». Однак І. Микитенко, а разом з ним П. Козицький, Л. Первомайський та ін., дали негативну оцінку «березільській» «Маклені Грасі», як і всій багатогранній діяльності режисера-новатора. У підсумку – виставу було знято з репертуару; сам же Л. Курбас був увільнений із посади («за ідейно-творчі помилки», «диктаторство», «порочний метод» роботи), тож залишив створений ним театральний колектив.

Мистецьким керівником «Березоля» було призначено М. Крушельницького, який у власній режисерській практиці прагнув продовжувати кращі художні традиції вчителя, водночас включаючи в репертуар і постановки інших вихованців Л. Курбаса, наприклад, Л. Дубовика («Бастилія божої матері» І. Микитенка, 1934 р.), Г. Ігнатовича («Смерть леді Грей» С. Голованіського, 1934 р.), В. Скляренка («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, 1934 р.) та ін.

Випускники «березільського» Режштабу, починаючи з рубежу 1920–1930-х років, успішно працювали в різних театральних колективах республіки. Так Б. Балабан був організатором першого Українського державного театру музичної комедії (Харків), відкритого (1 листопада 1929 р.) оригінальною постановкою «осучасненої» Остапом Вишнюю та Ю. Мейтусом класичної оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі».

Шукаючи нові шляхи розвитку класичних традицій національного музично-драматичного театру, у цьому новоствореному колективі успішно дебютували як режисери оперети М. Крушельницький (котрий разом з Остапом Вишнюю дотепно «перелицював» комічну оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»), а також В. Скляренко, Д. Козачковський і навіть відомий, насамперед, як талановитий актор, А. Бучма.

Головним режисером столичного театру малих форм: «Веселий пролетар» успішно працював Я. Бортник.

У свою чергу, інший вихованець Л. Курбаса С. Каргальський деякий час очолював Харківську державну українську оперу; він же організував пересувні робітничі оперні театри, зокрема у Дніпропетровську, де 1934 р. сценічно-новітлив балет-пантоміму Б. Асаф'єва «Полум'я Парижа».

Тож педагогічна робота Л. Курбаса мала підтверджений і масштабний результат; саме тому звернімося, насамперед, до теоретичних принципів і засад цього умілого вчителя і наставника театральних професій у «Березолі».

У різноманітних за проблематикою лекціях Л. Курбаса, які він читав для вихованців Режштабу впродовж 1924–1926 років, розглядалися питання: постановницької майстерності, формування «самостійно мислячого, творчо ак-

тивного» керівника театрального колективу, роботи режисера з актором, але насамперед із драматургом – роботи, яка включала в себе вміння аналізувати різножанрові п'єси, а, в разі необхідності, ще й доопрацьовувати, готуючи їхні сценічні інваріанти. У згаданих лекціях майстер намагався сформулювати основоположні засади своєї творчої «системи», зерном якої був метод образного перетворення (життєвого матеріалу), вважаючи його «основним стрижнем лівого театру». Л. Курбас неодноразово повторював, що цей метод не є його власною вигадкою, що цей метод віддавна глибоко вкорінений у мистецтві, зокрема театральному, однак був частково втраченим «через гонитву за натуралістичним копіюванням життя, за ілюзорністю». Л. Курбас наголошував: «Коли ми беремо якийсь факт із життя і замість того, щоб його подавати натуралістично, переробляємо його в певний еквівалент, цілком інший, суто театральний за формою, але той самий по суті, коли ми знаходимо для цього життєвого факту певний символ, – то це і є перетворення»<sup>275</sup>.

Перетворення, як твердив режисер, сприяє посиленню образно-емоційної суті і внутрішньої динаміки спектаклю, а, разом з тим, допомагає активізувати глядача, збуджуючи його уяву, безпосередньо впливаючи на його підсвідомість. Із цим основоположним методом «системи» Л. Курбаса, отже, із перетворенням, було безпосередньо пов'язане і його вчення про театр акцентованого впливу і театр акцентованого вияву. «Старому, пасивному, натуралістичному» театру (акцентованого) вияву, де сценічна дія розгортається за своїми внутрішніми законами, де є «четверта стіна», «крізь» яку глядачі спостерігають психологічно достовірні події, майстер протиставляв революційний, підкреслено умовний, політично активний театр (акцентованого) вияву, який стає потужнішим, дійовішим чинником життя. Утім, такий чіткий розподіл сценічного мистецтва на «психологічне» і на «умовне, політично активне» (себто, на театр вияву і театр впливу) було притаманне лише першому, київському, періодові існування «Березоля»; саме тоді Л. Курбас наголошував необхідність «потягу до масовості, прагнення до високої культури засобів, матеріалізування емоціональної, психофізичної теми в наочну, конкретну річ, розрив картинної, в собі замкненої пасивності психологічного театру, впровадження замість неї яскравої виразності й театральності»<sup>276</sup>. Однак у харківський період роботи «Березоля» цей талановитий режисер, котрий довгий час дистанціював переживання як основу творення акторського образу (разом із натуралізмом, заперечуючи і реалізм), досягав найвизначніших результатів у тих виставах, де справжнє постановочне новаторство (оригінальність образно-пластичної форми) зливалися із психологічною глибиною і життєвою правдою мистецтва актора.

Та поруч з радикальним новаторством розвивався і набирив сили той напрямок театральної культури, репрезентований насамперед «франківцями», який орієнтувався на академізм і зберігав, відтворював та збагачував національно визначені традиції, закладені, насамперед, в «театрі корифеїв».

Відаючи належне творчій сміливості, експериментаторській діяльності Л. Курбаса, ті, котрі очолили театр ім. М. Заньковецької (і котрі працювали

<sup>275</sup> Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Ф. 42, од. зб. 49.

<sup>276</sup> Там само.

в ньому і як режисери, і як виконавці провідних ролей), – Б. Романицький, В. Яременко, О. Корольчук не поділяли, однак, «березільського максималізму», коли йшлося про акторську майстерність, яка завжди була запорукою успіху у глядача. Саме тому заньківчанам, у такій же мірі, що і франківцям, завжди була близькою пріоритетизація акторського мистецтва.

Однією з кращих, легендарних, вистав театру ім. М. Заньковецької стала (вперше сценічно втілена українською мовою: переклад і режисура П. Саксаганського) трагедія «Отелло» В. Шекспіра (сезон 1925/26 рр.).

Роль венеціанського мавра була однією з найуспішніших у творчому доробку Бориса Романицького; він грав свого Отелло не так ревнивцем, як людиною обов'язку, котра мусить покарати зло, де б воно не утвердилось (і у стосунках з коханою дружиною, і у стосунках із власним сумлінням).

Якщо йшлося про сценічну інтерпретацію класичної драматургії, Б. Романицький завжди демонстрував шляхетну манеру виконання; свідченням цього є такі його ролі, як Тартюф (з однойменної комедії Ж.-Б. Мольєра), Ярема (в інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»), Уріель Акоста (з однойменної трагедії К. Гуцкова) та ін. Романицький-актор завжди успішно грав також і в п'єсах, створених драматургами нової генерації (радянської доби), насамперед, у тих п'єсах, котрі апробовували історичні сюжети; так, глядач запам'ятав Б. Романицького в ролі графа Бжостовського з «Феї гірко-го мигдалю» І. Кочерги.

У цей же період улюбленцем українських театралів став гострохарактерний актор Василь Яременко, який запам'ятався глядачам ролями Яго («Отелло» В. Шекспіра), Михайла Гурмана («Украдене щастя» І. Франка) та Гирі («97» М. Куліша). Дивна річ, на початку своєї творчої кар'єри зовнішньо привабливий В. Яременко був затребуваний, передусім, як актор на ролі «антигероїв» (навіть чи це можна пояснити тільки тим, що у трупі заньківчан вже був свій актор на ампулу «героїв» – Б. Романицький). Скоріше всього це пояснювалося тим, що В. Яременко тяжів у своїй виконавській манері до контрастних фарб, до «ігрового маскування», до багатогранності у змалюванні характеру. тим більше, якщо до цього спонукала сама драматургія. Саме таким – не одноплановим ворогом, а багатогранним у своєму протистоянні реаліям нового часу – змальовував В. Яременко свого куркуля Гирю із п'єси «97» М. Куліша.

Основне «зерно» образу Яго (у виконанні В. Яременка) – це заздрість; звідси холодний розрахунок здеморалізованого особня, котрий прагне спекатися талановитого воєначальника, щоб посісти його престижну посаду. У виставі заньківчан Яго (В. Яременко) виглядав настільки впевненим у своїй силі, настільки переконаним у своїй зверхності над оточенням, що практично не дбав про те, щоб прикрити свої наміри псевдоцирим тоном або замаскуватися удавано люб'язною посмішкою.

Учениця М. Заньковецької Варвара Любарт (дружина Б. Романицького) привернула до себе увагу театральної аудиторії виконанням ролей Анни в «Украденому щасті» І. Франка, Софії в «Безталанній» І. Карпенка-Карого, Амалії в «Розбійниках» Ф. Шиллера тощо.

Прикметно, що за допомогою апробованого акторського «тріо» (Романицький – Яременко – Любарт) успішно сценічно втілювалися майже всі

класичні «любовні трикутники» у виставах театру ім. М. Заньковецької. Так, поруч із довірливим Б. Романицьким – Отелло і цинічним В. Яременком – Яго Дездемона (у виконанні В. Любарт) не губилася в їхній тіні, оскільки за жіночою чарівливістю відчувалася сила непересічної особистості.

Анна (В. Любарт) у «любовному трикутнику» «Украденого щастя» І. Франка виступає предметом конфлікту між Миколою (Б. Романицький) і Михайлом (В. Яременко). Не можна було не захоплюватися талановитою акторкою, котра грала свою героїню аж ніяк не приземленою селянкою, зосередженою виключно на побутових гараздах; ні, її Анна – це високоморальна жінка, в якій її ж брати «украли щастя» (велику любов до Михайла), а, до того ж, щоб не давати за сестрою приданого, віддали її за підстаркуватого Миколу Задорожного. Коли ж (за перебігом тихого подружнього життя) її душевна рана вже почала гоїтися, з'являється Михайло Гурман, і в душі героїні воскресає все минуле; і виникає бажання повернути собі «вкрадену долю» – сподівання на щасливу сім'ю (коханого чоловіка, а, може бути, ще й нащадків: так і не народжених від нелюба Миколи).

Аналізуючи п'ятирічний творчий шлях театру ім. М. Заньковецької, Б. Романицький писав: «...Ми хочемо бути театром високої майстерності. Наш театр – театр реалістичної форми. Під цим зовсім не слід розуміти, наче ми прагнемо йти назад або ж затриматися на старих реалістичних трафаретах... Театр ім. М. Заньковецької розуміє реалізм не як копіювання життя, а як творчий процес на ґрунті реального відчуття життя, процес, за допомогою якого театр своєю художньою майстерністю активно спрямовує думку глядача в той чи інший бік»<sup>277</sup>.

Полістилістичність режисерських шукань, з одного боку, а разом з тим і певна строкатість репертуару, з другого, характеризувала і діяльність Першого драматичного театру УРСР ім. Т. Шевченка, на афіші якого, поряд із «Суетою» І. Карпенка-Карого, «Сорочинським ярмарком» за М. Гоголем, а також «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, фігурувала ще й «Наталка Полтавка» І. Котляревського, поставлена режисером-експериментатором Л. Кліщевим у «формах західноєвропейської народної комедії»<sup>278</sup>.

Репрезентована шевченківцями восени 1926 р. на батьківщині І. Котляревського в Полтаві, ця вистава нагадувала ексцентрично-естрадне видовище, контаміноване з елементами лялькового театру і цирку, видовище, в якому відомі (за творами драматургічної класики) герої уподібнювалися лялькам (із властивим останнім неприродною пластикою). На обличчях акторів замість гриму очевидні грубо намальовані червоні «кружальця», спідниці та свитки натягувалися на обручі, шаровари нагадували повітряні кулі. Прагнучи нетрадиційно інтерпретувати хрестоматійні колізії «Наталки Полтавки», режисер Л. Кліщев примушував виконавців виходити у глядачевий зал, безпосередньо апелюючи до аудиторії, а, разом з тим, виконувати різного роду акробатичні трюки, у такий спосіб виявляючи власне «іронічне ставлення» до персонажів п'єси та їхніх проблем.

<sup>277</sup> Романицький Б. ....// Нове мистецтво. – 1927. – № 21. – С. 13.

<sup>278</sup> «Наталка Полтавка» // Робітник (Полтава). – 1926. – 15.XII.



## ДО РОЗДІЛУ 1



Актор і режисер М. Садовський у костюмі й гримі Сави Чалого (художник С. Проценко)



Художник А. Петрицький. Ескіз балетних костюмів до вистави М. Мордкіна (1918)



Художник І. Бурячок. Ескіз оформлення до вистави «Камінний господар» Лесі Українки. Київський театр М. Садовського (1914)

## ДО РОЗДІЛУ 3



Художник А. Петрицький.  
Ескіз костюма Запорозжця до опери  
М. Лисенка «Тарас Бульба» (1919)



Художник В. Меллер. Ескіз костюма до  
вистави «Метр Патлен». Пересувний  
театр (Київ, 1919)



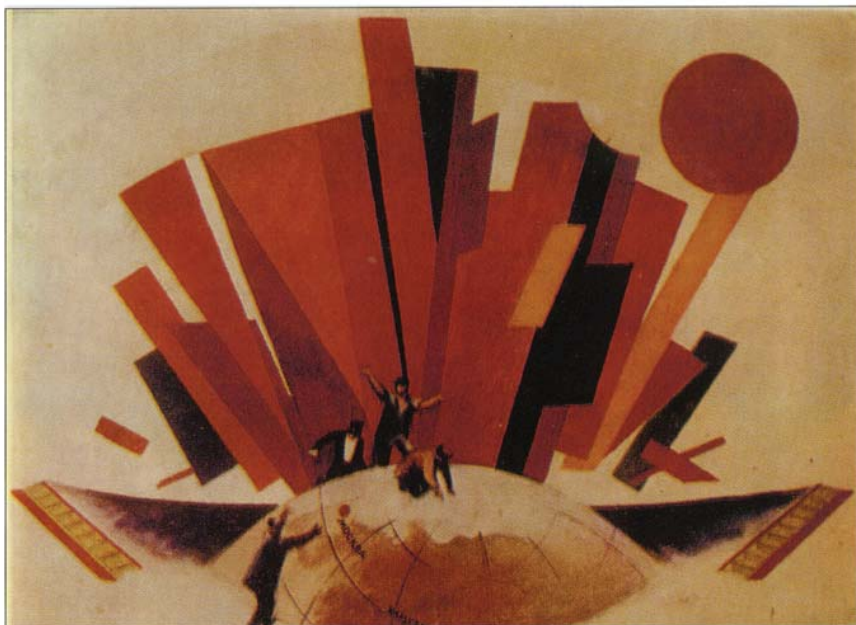
Художник Б. Косарев. Ескіз декорації до вистави «Цвіркун на печі» за Ч. Діккенсом.  
Театр «Червоний факел» (Одеса, 1920)



Художник А. Петрицький.  
Ескіз костюма до вистави «Північні  
велетні» за п'єсою Г. Ібсена. Театр  
ім. Т. Шевченка (Київ, 1921)



Художник В. Меллер. Ескіз костюма до  
вистави «Метр Патлен». Пересувний театр  
(Київ, 1919)

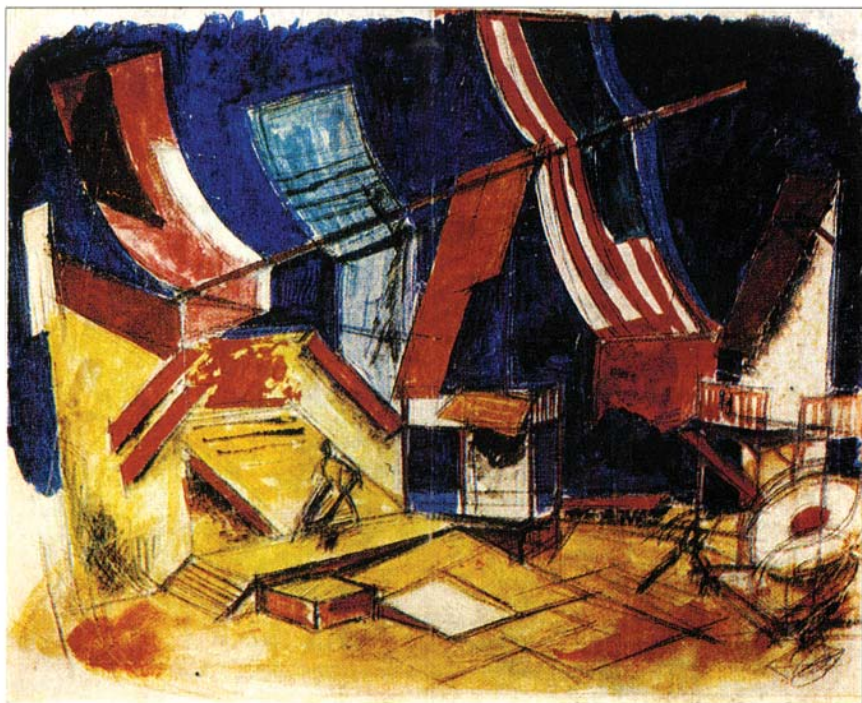


Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз міжактної завіси до вистави «Містерія-буф»  
за п'єсою В. Маяковського. Героїчний театр (Харків, 1921)





Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескізи костюмів до опери Ж. Бізе «Кармен» (Київ, 1924)



Художник О. Хвостенко-Хвостов. Декорації до опери «Намисто мадонни» Е. Вольф-Феррарі (1925)



Художник О. Хвостенко-Хвостов.  
Ескіз костюма до опери  
«Пікова дама» П. Чайковського  
(1927 – 1928)



Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери «Казка про царя Салтана»  
М. Римського-Корсакова (1925)

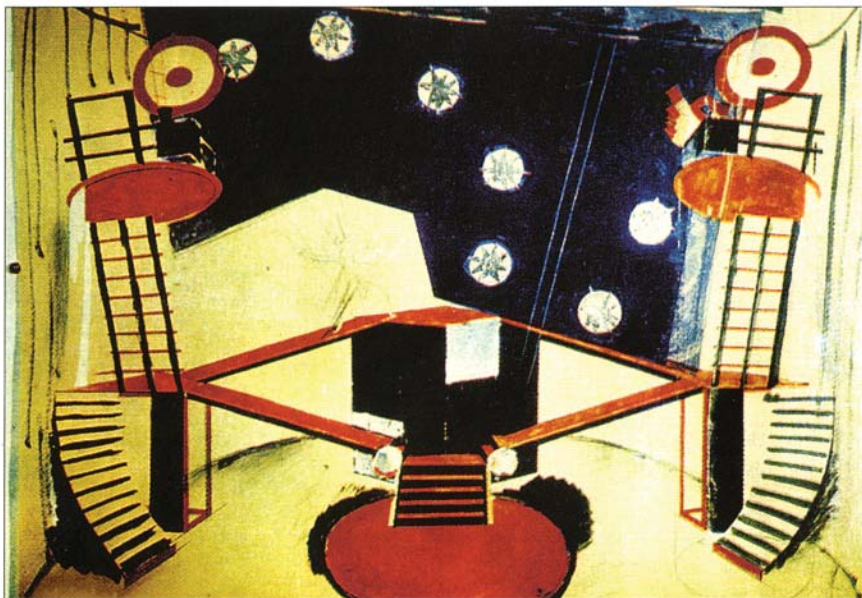




Художник О. Хвостенко-Хвостов.  
Ескізи костюмів до опери Р. Вагнера  
«Лоенгрін» (1932–1933)



Художник А. Петрицький.  
Ескіз костюма Сотника до вистави  
«Вій» за однойменним твором  
М. Гоголя. Театр ім. І. Франка (1925)



Художник О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери «Любов до трьох апельсинів»  
С. Прокоф'єва (1926)



## ДО РОЗДІЛУ 4



Художник А. Петрицький. Ескіз костюма до вистави «Князь Ігор» О. Бородіна. Державна опера. (Харків, 1926)



Художник А. Петрицький. Ескіз завіси до вистави «Дванадцята ніч» за комедією В. Шекспіра (1936)



Художник А. Петрицький. Ескіз декорації до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (1937)



Художник В. Меллер. Ескіз костюма до вистави «Седі» С. Моєма і Д. Колтона. Театр «Березіль» (1927)



Художник В. Меллер. Фрагмент оформлення до вистави «Алло, на хвилі 477». Театр «Березіль» (1929)



М. Бурачек. «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Харитина. Ескізи костюма. Донецький український музично-драматичний театр (1937)

Театр ім. Т. Шевченка (народжений, як раніше вже зазначалося, в Києві, однак від 1927 р. стаціонарований у Дніпропетровську) певний час очолював О. Загаров, учень К. Станіславського. Окрім головрежа, над постановками у названому сценічному колективі, висповідуючи різні творчі принципи, працювали ще й К. Бережний, і раніше вже згадуваний Л. Кліщев, і М. Тінський, а також О. Смирнов та О. Смирнова-Іскандер – вихованці Театральної студії В. Мейерхольда у Петрограді.

Прикметно, що, оцінюючи полістилістичні шукання режисури шевченківців, як і їхню строкату афішу (прикметно, що завідувачим літературною частиною цього театрального колективу деякий час працював П. Тичина), критик Ю. Меженко відзначав, що театр ім. Т. Шевченка «не зв'язаний маркою єдиного стилю, оскільки він одночасно вміщує в собі і суворо послідовний академізм, і розпливчатий символізм, і буфонаду, і стильну трагедію...»<sup>279</sup> До цього переліку варто ще додати відверто цирковані видовища, сценічно втілені режисером-експериментатором О. Смирновим.

У різний час у театрі ім. Т. Шевченка працювали актори І. Замичковський, І. Мар'яненко, Л. Гаккебуш, Ф. Левицький, Є. Сидоренко, М. Тінський, В. Маслюченко; у цьому сценічному колективі дебютували: Н. Ужвій, К. Осмяловська, Ф. Радчук, П. Няtko та ін.

Серед жіночого складу трупі шевченківців особливими симпатіями користувалася Євгенія Сидоренко (вихованка студії Московського Художнього театру), яка, маючи гарний голос і вмючи заразливо сміятися, була втіленням квітучої життєрадісної жіночності. Недарма особливо яскравою й переконливою вона була в ролі Мірандоліни («Господина заїзду» К. Гольдони). Молода Наталія Ужвій брала за взірць творчість саме Є. Сидоренко, яку вона замінила в ролі Катаріни із «Приборкання норвільвої» В. Шекспіра. Сучасники цієї постановки пригадували, що в гострому словесному двобої Катаріни з Петруччіо (їхній діалог нагадував змагання на шпагах) Н. Ужвій почувалася цілком впевнено, оскільки саме у такий спосіб відстоювала свою жіночу честь і людську гідність. В аналогічному «ключі» Н. Ужвій репрезентувала й свою Сюзанну з «Весілля Фігаро» П. Бомарше. Утім, улюбленою її роллю (із 26-ти, зіграних у колективі шевченківців, де актриса працювала до 1925 р.) була все-таки Олена з драми М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук», отже, роль із репертуару національної класики, з якою Н. Ужвій і дебютувала на професійній сцені.

Серед акторів старшого покоління вирізнявся талант І. Замичковського; його кращі ролі – це бундючний Городничий в «Ревізорі» М. Гоголя, самозакоханий Журден у комедії «Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра, простакуватий Кукса з «Пошились у дурні» М. Кропивницького та ін.

Прекрасною партнеркою І. Замичковського в театрі ім. Т. Шевченка (а потім і в Одеській держдрамі) була відома українська провінційна актриса Єлизавета Хуторна, яка починала ще в театрі корифеїв, зокрема у М. Садовського. Так, разом із І. Замичковським вона блискуче грала роль пані Журден у п'єсі Мольєра «Міщанин у дворянстві». Цій актрисі вдалося обійти небезпеку – зіграти обмежену побутовими гараздами міщанку, та ще й лайливу

<sup>279</sup> Меженко Ю. Театр ім. Т. Шевченка // Календар мистецтв. – 1923. – № 1. – С. 3.

дружину. Не втрачаючи колоритності характеру, її героїня, насамперед, була все-таки французькою – жіночною та в міру практичною.

У пошуках і досягненнях колективу шевченківців критик Ю. Меженко волів бачити модель розвитку всього національного театру за радянської доби: «Тільки з революцією український театр твердо став на шлях загальноєвропейських форм і традицій. [...] Необхідна була величезна робота., щоб звикнути до літературної мови, культурних рухів, стилізованих інтонацій, до всього того, чого вимагали нові форми. [...] Шевченківська трупа не ставила собі за мету обмежитись однією лише формою, одним методологічним підходом до театрального дійства. [...] Виходячи з того, що для українського театру всі течії нові, театр виявляє їх всі, деяким відводячи не більше однієї постановки, на інших зупиняючись довше і заглиблюючись в освоєння тих форм, з яких випливають основні особливості цього театру...»<sup>280</sup> Ці особливості критик бачить у розмаїтті репертуару, різноплановій режисурі, як і в тому, «що це театр ансамблю, а не соліста-актора...»<sup>281</sup>

У свою чергу П. Рулін, аналізуючи п'ятнадцятирічний шлях українського радянського театру, відгукнувся і про шевченківців, згадуючи час, коли «помолодечому запально був кинутий виклик старим формам театру». А театральна дійсність такої боротьби сконче вимагала; досить буде зазначити, що за авангард театрального мистецтва на Україні правив тоді театр ім. Т. Шевченка, в якому досить міцні актори працювали під керівництвом О. Загарова, а також О. Смирнова та К. Бережного. Позитивне в житті цього театру – це праця в ньому видатних, дарма що молодих тоді художників – А. Петрицького, В. Меллера, К. Єлеви»<sup>282</sup>.

Можливо, вимушена політилістичність, хоча, ймовірно, виключно гастрольні, отже, мандрівні умови (після 1925 р.) існування колективу шевченківців призвели до виходу зі складу цього театру чималої кількості акторів, які згодом успішно влаштувалися у стаціонарних трупах. Так, частина шевченківців, як-от О. Сердюк, Ф. Радчук та ін., перейшла до складу «Береголя». Приміром, К. Осмяловська обрала сцену Донецького філіалу театру ім. І. Франка. Разом з тим значна група акторів (котрі щойно залишили підмошки театру ім. Т. Шевченка), серед яких – І. Замичковський, Є. Хуторна, Н. Ужвій та ін., вступили до Одеської держдрами, де, завдяки головному М. Терещенку, вже працювали улюблені театральною аудиторією П. Самійленко, Л. Гаккебуш, Ю. Шумський, П. Няtko та ін.

Деякий час в Одеській держдрамі працював Віктор Маріусович Петіпа, для якого М. Терещенко поставив «Ревізора» М. Гоголя (Хлестаков – В. Петіпа, Городничий – І. Замичковський, Анна Андріївна – Є. Хуторна) – чи не найкращу виставу цього театру («майстерну, шляхетну, культурну», за висловлюванням Остапа Вишні). Водночас досвідчений критик Ю. Смолич, аналізуючи репертуарну афішу Одеської держдрами, небезпідставно закидав їй «художній еклектизм», до речі, вбачаючи в ньому «стиль доби»<sup>283</sup>.

<sup>280</sup> Там само.

<sup>281</sup> Там само.

<sup>282</sup> Рулін П. На шляхах революційного театру. – К., 1979. – С. 123.

<sup>283</sup> Смолич Ю. Про театр. – К., 1979. – С. 150.



В. Василько, який із часом замінив М. Терещенка на посаді головного Одеської держдрами, враховуючи думку фахової критики, намагався вилікувати вищезгаданий «художній еклектизм»: для цього він ретельно добирав репертуар, який мав знайомити глядачів зі зразками світової драматургічної та національної класики, а також із кращими п'єсами радянських авторів. Водночас у названому театрі було запроваджено спеціальну систему професійної освіти і щоденних тренувань-репетицій для акторів (на кшталт «березільської»), що мала забезпечити стильову єдність «сценічного продукту».

Запроваджені В. Васильком в Одеській держдрамі організаційно-творчі заходи, цілеспрямована педагогічна робота, як і вміння втримати у трупі талановитих акторів, забезпечували цьому театрові успіх у публіки. Причому найяскравішою постаттю для одеських театралів і надалі залишався Ю. Шумський, котрий зіграв завзятого Швандю з «Любові Ярової» К. Треньова, жалюгідного Голохвостого з комедії «За двома зайцями» М. Старицького, як і відчайдушного матроса Власика з «Полум'ярів» А. Луначарського. В останній із перелічених ролей цей актор уміло демонстрував карколомні трюки: стрибав, стояв на голові, лазив, ніби мавпа, по канату, при цьому вільно спілкуючись із глядачами та ще й використовуючи абсолютно життєві інтонації. Ю. Шумський полонив Одесу тим, що у фільмі «Беня Крик» (1927 р.) зіграв головну роль, а у виставі «Закат» за І. Бабелем (сценічновтілений В. Вільнером у тому ж таки 1927 р.) зіграв Менделя Крика. До того ж, актор не тільки комедійного, але й драматичного обдарування, Ю. Шумський умів потрясати підступністю характеру Клода Фролло з інсценізації «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго. Прикметно, що улюблена одеськими театралами К. Осмаловська грала у цій виставі роль Есмеральди.

Не менше, ніж Ю. Шумському, публіка віддавала належне молодій актрисі Поліні Нятко; її чудесний контрольтовий голос лунав зі сцени не тільки милозвучно, але й надзвичайно переконливо, настільки переконливо, що ніби заворожував і партнерів по мізансцені, і глядачів, котрі заповнювали зали. Серед кращих акторських робіт П. Нятко – гротескова куркулівна Лизька (із «97» М. Куліша), тонка й зворушлива Таня (з «Яблуневого полону» І. Дніпровського), відчайдушний безпритульник Котя (із «Кадрів» І. Микитенка). І, зрозуміло, Мавка (із «Лісової пісні» Лесі Українки). Цю найулюбленішу зі своїх ролей П. Нятко вперше зіграла ще в Києві, в маленькому районному театрі (у постановці режисера Є. Коханенка), і лише згодом на одеській сцені, створивши образ Мавки, «ласкавої і променистої» (за виразом М. Бажана).

Після того, як у 1926 р. Одеську держдраму очолив В. Василько, провідною актрисою театру стала досвідчена Любов Гаккебуш (дружина головного). Її недарма називали першою актрисою «інтелектуального стилю» в українському театрі. Загартована школою Л. Курбаса, Л. Гаккебуш зіграла на держдрамівській сцені ролі Седі (з однойменної драми С. Моема та Д. Колтона), Ніколь (з комедії «Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра), Мірандоліни (із «Господини заїзду» К. Гольдоні), Ярової (із п'єси «Любов Ярова» К. Треньова) та ряд інших. Провідна тема акторської творчості Л. Гаккебуш – це сильна жінка, котра опинилася в екстремальній ситуації (недарма кращою з ролей цієї актриси критика небезпідставно називала шекспірівську леді Макбет).

Граючи Любов Ярову, Л. Гаккебуш гідно витримувала порівняння з Вірою Пашенною у цій ролі; як власне витримувала порівняння і сама постановка В. Василька – із виставою Малого театру, що гастролював в Одесі. І було кому змагатися за симпатії глядача й численних рецензентів, котрі охоче зіставляли гру українських і російських акторів; так, Швандю грав Ю. Шумський, Горностаєва – І. Замичковський, Панову – К. Осмяловська, Дуньку – Л. Мацієвська та ін. Це був ансамбль блискучих виконавців, який допомагав чіткіше окреслити основний конфлікт п'єси, як і рельєфніше означити образ головної героїні.

Та найбільшим успіхом Л. Гаккебуш (за час роботи в Одеській держдрамі) користувалася її Ярославна з «Яблуневого полону» І. Дніпровського – п'єси, події якої розгорталися в епоху громадянської війни в Україні. Образ Ярославни – надзвичайно складний: це – і спустошена горем жінка, котра щойно втратила коханого чоловіка; водночас це – і неординарна особистість, спантеличена кривавістю братовбивчої бійни; разом з тим, це – і поетична (навіть екзальтована) душа, котра прагне краси у людських взаєминах; отже, душа, відкрита для щирого людського кохання. Різноплановість образу Ярославни знаходила свій вияв і в одязі актриси; так, Л. Гаккебуш з'являлася на сцені то в химерній сукні, яка наводила на асоціації з образом Зінаїди Гіппіус, то в чоловічому воєнізованому вбранні.

Свою Ярославну Л. Гаккебуш грала на майстерно побудованому «дисонансі» – між аскетизмом зовнішнього вигляду і бурхливістю внутрішніх переживань, які не проривалися назовні, однак відчувалися в тремтінні пальців, уповільненій мові тощо; тож не дивно, що сам драматург, І. Дніпровський, називав цю роботу актриси «прекрасною».

Як вже раніше зазначалося, учні Л. Курбаса внесли значний вклад у розвиток режисерського мистецтва України; зокрема, в організацію численних драматичних, музичних, музично-драматичних театрів, як і сценічних колективів, прищільно створених для дитячої аудиторії. Так, саме наприкінці 1920-х років, поряд з Харківським та Київським театрами юного глядача, розгорнули свою роботу Миколаївський, Донецький та Одеський ТЮГи, а також Дніпропетровський педагогічний театр «Піонер» (1927 р.).

На рубежі 1920–1930-х років значно розширилася й мережа напівпрофесіональних театральних колективів, де пліч-о-пліч із досвідченими режисерами й акторами працювали (ставили спектаклі та грали в них) аматори, шукаючи оригінальні форми дійового впливу на глядача. Серед таких напівпрофесійних колективів – створений 1927 р. в Києві «Теагаз» («Театральна газета»), або заснований у цьому ж місті 1929 р. «Темафор» (Театр малих форм); а також численні театри робітничої молоді, як-от Київський ТРОМ (який вперше відчинив свої двері глядачам у 1928 р.), а за ним і Харківський, Одеський, Запорізький, Луганський, Юзівський, Горлівський, Дніпропетровський та Миколаївський ТРОМи.

Прикметно, що «тромівський рух», який наприкінці 1920-х років охопив майже всю Україну, виник як форма молодіжної театральної самодіяльності, пов'язаної насамперед з агітаційно-плакатними засобами сценічної виразності (із прийомами аматорських спектаклів т. зв. «живої газети» або репрезентацій вистав т. зв. «синьої блузи») як спроба «вдихнути нове життя» в естетику «лівого» театру», котрий на той час вже переживав гостру кризу.



Закономірно, що морально-етична проблематика, що спочатку була головною для тромівських вистав, не знаходила переконливого втілення, якщо використовувалися лише прийоми «лівого» театру й «агітки». До того ж, зневажливе ставлення учасників тромівських вистав до психологічної розробки образів, безперечно, гальмувало процес професіоналізації цих молодіжних театральних колективів.

Як правило, тромівці відкидали класичну й нову радянську драматургію, із молодечим нігілізмом вимагаючи заміни її абсолютно новими комсомольськими п'єсами, у яких, зокрема, був би відсутній «любовний трикутник». Однак ці ініціативи виявилися нежиттєздатними; тож художні успіхи ТРОМів були пов'язані, насамперед, із втіленням професійної драматургії. Прем'єра п'єси О. Корнійчука «На грані», що відбулася 3 грудня 1928 р. у приміщенні Київського російського драмтеатру, стала днем народження нового театального колективу – Київського ТРОМу.

Режисер-постановник вищеназваної вистави І. Деева (а також художник С. Зарицький та композитор І. Віденський), прагнучи сценічновтілити нову п'єсу зовсім ще молодого драматурга, доклали багато зусиль, щоб психологічно точно змалювати характери персонажів.

Серед інших акторів-виконавців критика одностайно відзначила успіх молодого актора О. Соломарського, у майбутньому – фундатора Київського театру юного глядача.

Незважаючи на те, що тромівський рух виявив чимало обдарованої режисерської й акторської молоді, однак, починаючи від середини 1930-х років, ТРОМи вже не задовольняли зрослих естетичних вимог глядачів, тож були об'єднані з колективами ТЮГів, а також деяких інших професіональних театрів республіки.

На рубежі 1920–1930-х років почався важливий процес організації лялькових театрів, серед яких особливо успішно заявили про себе Харківський, Київський, Одеський та Житомирський сценічні колективи.

Розширюється мережа російських драматичних театрів; так, поряд із Київським, створеним у 1926 р., розгорнули активну мистецьку діяльність Одеський ім. А. Іванова (1927 р.), Дніпропетровський ім. М. Горького (1927 р.) та Харківський (1933 р.) драматичні театри.

Виборюючи високий мистецький рівень української радянської сценічної культури, гартувалася професіональна майстерність нового покоління театральних критиків і театрознавців, зокрема О. Білецького, П. Руліна, О. Киселя, Й. Шевченка, Л. Болобана, Ю. Смолича та Я. Мамонтова. Водночас більш послідовною та чіткою ставала основна лінія спеціалізованих журналів: «Нове мистецтво» (1925–1928 рр.), «Сільський театр» (1926–1930 рр.), «Радянське мистецтво» (1928–1930 рр.), «Радянський театр» (1929–1931 рр.), а також «Масовий театр» (1931–1933 рр.).

На початку 1930-х років чи не всі театри республіки послідовно встали на шлях пріоритетизації постановок за п'єсами нової радянської драматургії, яка наближала сценічні колективи до сучасного глядача.

На відміну від 1920-х років, коли найрепертуарнішим драматургом був М. Куліш, у 1930-ті (особливо в першу половину означеного десятиріччя) саме п'єси І. Микитенка почали займати чільне місце на театральних афішах

України. Так, після «Диктатури», поставленої провідними сценічними колективами республіки, як і , разом з тим, театрами РРФСР (зокрема, в Ленінграді), у сезоні 1930–1931 років на українських сценах з'явилися постановки «Кадрів» («Світить нам, зорі!»). Прикметно, що глядач із цікавістю поставився до цієї нової п'єси І. Микитенка, зокрема про «франківські» «Кадри» київська газета «Пролетарська правда» (від 17 травня 1931 р.) писала: «Це перший випадок в СРСР, коли п'єса в одному складі витримує 100 вистав». До того ж, цей драматургічний твір знову-таки був сценічновтільнений у РРФСР, наприклад, у Москві (у МХАТі-2), як і в Ленінграді, а також у багатьох інших містах братньої республіки.

Наступна п'єса І. Микитенка – «Справа честі» – вперше побачила світло рампи 30 травня 1931 р. на сцені Одеської держдрами у постановці М. Терещенка. А вже наприкінці цього ж 1931 р. М. Терещенко, у співтворчості з художником А. Петрицьким і композитором М. Вериківським, сценічновтільвав «Справу честі» в новоствореному Харківському театрі Революції.

Веселі, запальні молоді «ентузіасты» (за свідченням рецензентів) «увірвалися» на українську сцену в постановках ліричної комедії І. Микитенка «Дівчата нашої країни», кращі постановки якої були здійснені М. Терещенком у Харківському театрі Революції, К. Кошевським – у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка, Б. Романицьким – у театрі ім. М. Заньковецької, а також Г. Юрою – на франківській сцені.

Поряд із творами І. Микитенка у репертуарі провідних театральних колективів республіки помітне місце посідали також п'єси Я. Мамонтова («Республіка на колесах», «Княжна Вікторія»), М. Ірчана («Підземна Галичина», «Плацдарм»), І. Дніпровського («Яблуневий полон»), Л. Первомайського («Коммольці», «Невідомі солдати»), І. Кочерги («Фея гіркого мигдалю», «Майстри часу») та ряд інших.

Із втіленням п'єс тогочасних російських драматургів були пов'язані режисерські досягнення досвідчених майстрів української сцени, як-от Г. Юри («Заколот» Д. Фурманова й С. Поливанова, «Бронепоезд 14–69» Вс. Іванова, 1928 р.; «Постріл» О. Безименського, 1931 р.; «Страх» О. Афіногенова, 1932 р.) – у франківців; а також Б. Романицького («Мій друг» М. Погодіна, 1934 р.) – у заньківчан. Серед кращих сценічних репрезентацій російської радянської драматургії – постановки В. Василька (в Одеській держдрамі) п'єс «Кінець Криворильська» Б. Ромашова та «Любов Ярова» К. Треньова, а також оригінальне трактування «Розлому» Б. Лавреньова (із Ю. Шумським у ролі Годуна). Мистецькі здобутки шевченківців були пов'язані з переконливим втіленням (різними режисерами) драматургічних творів Л. Сейфулліної, В. Вишневського, В. Кіршона та М. Погодіна.

Саме в цей час з'являються на українській сцені п'єси не тільки російських авторів, але й драматургів з інших братніх республік, приміром, твір білоруського письменника Г. Кобеца «Гута» (сценічновтільнений В. Васильком у Харківському Червонозаводському театрі у 1930 р., а також Б. Романицьким у заньківчан у 1932 р.); або п'єса грузинського драматурга Ш. Дадіані «Тетнулд» (поставлена молодим режисером В. Складенком у «Березолі» в 1932 р. з А. Бучмою, Н. Ужвій і О. Сердюком у головних ролях).

Реалістичні тенденції, які все більш послідовно утверджувалися в постановках радянської драматургії (української, російської, як і в п'єсах авторів з інших братніх республік СРСР), ставали провідними у постановочних вирішеннях національної та зарубіжної класики. Так, глибоким проникненням в ідейно-образний зміст драматургії І. Карпенка-Карого були позначені режисерські інтерпретації В. Скляренка, котрий, разом з акторами «Березоля», дав оригінальне сценічне прочитання комедій «Хазяїн» (1932 р.) та «Мартин Боруля» (1934 р.).

Свіжі барви знайшов Б. Романицький для сценічної інтерпретації улюбленого глядачами «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1932 р.). Багато щедрої й дотепної вигадки було закладено Г. Юрою в постановку (1933 р.) українських класичних водевілів «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «По ревізії» М. Кропивницького, «На перші гулі» С. Васильченка, а також «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького.

Перша половина 1930-х років в історії української театральної культури – це не тільки різноманітна палітра режисерської творчості, коли успішно долалися «бар'єри» як радянської драматургії, так і класичної; це – час і розквіту акторської майстерності представників різних поколінь. Час, коли поряд із соратниками корифеїв української сцени – Г. Борисоглібською, І. Мар'яненком, І. Замичковським, Ф. Левицьким, Є. Зарницькою, зрілу культуру акторського мистецтва утверджували А. Бучма, Г.Юра, М. Крушельницький, Ю. Шумський, Н. Ужвій, В. Чистякова, Л. Гаккебуш, О. Сердюк, В. Любарт, Б. Романицький, В. Яременко, О. Ватуля, В. Варецька, П. Няtko, В. Сокирко, Т. Юра та ін.

Саме в цей час вкотре багатогранне розкрилися таланти представників «березільської» акторської школи, які (в процесі постійних творчих шукань і експериментів) досконало володіли пластичною виразністю, акробатичною вправністю, як і навичками пантоміми, а водночас умінням психологічного наповнення створюваних ними образів, отже, володіли мистецтвом перевтілення та переживання. Себто, «перетворюючи» життєві спостереження, виявляючи власне ставлення до своїх героїв (як і до перипетій, у яких вони, створювані ними персонажі, опинялися): актори-«березільці» правдиво відтворювали «життя людського духу», розкривали психологічні глибини людських характерів.

Так, саме заглибленням у духовний світ драматургічних героїв були позначені такі різні роботи А. Бучми, як фанатичний охоронець релігійних забобів гірського племені сванів Аргіжді (із п'єси «Тетнулд» Ш. Дадіані); а, разом з тим, і селянин за психологією, мільйонер за статками Пузир («Хазяїн» І. Карпенка-Карого).

Різні грані масштабного (нерозривно пов'язаного із традиціями класичного українського театру) акторського таланту І. Мар'яненка по-новому відкривалися в історично достовірних постатях Вершиніна («Бронепоезд 14–69» Вс. Іванова), улесливого злодюжки-пахолка Феногена (зі щойнозгадуваної «березільської» постановки «Хазяїна»), підступного польського магната Потоцького («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого).

Яскравий акторський темперамент, зігрітий щиросердним теплом і романтичним світовідчуттям акторської індивідуальності, стали запорукою

успіху створених О. Сердюком образів Муся Копистки (із постановки «97» М. Куліша), як і Фієско (з вистави «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера).

Високопрофесійне акторське мистецтво було основним джерелом сценічного реалізму в естетичній системі «Березоля», сприяючи розширенню плідного процесу взаємозбагачення і зближення різних театральних течій і напрямків в українському театрі. Цей складний процес вів до якнайповнішого виявлення мистецького обличчя сценічних колективів, а, разом з тим, до самовтілення творчих індивідуальностей кожного з режисерів або акторів.

Підтримуючи тенденції до взаємозбагачення і взаємозближення різних театральних течій і напрямків, фахова критика, зокрема, відзначала: «Зараз уже не сплутаєш постановки “франківців” з постановками якогось іншого театру. В усіх виставах є щось об'єднуюче їх. Це дуже важливо і дуже цінно... Коли вже робити деякі порівняння, хоча б з братніми російськими театрами, то, якщо “Березіль” – наш український Театр Мейєрхольда., то Театр ім. І. Франка має багато спільного з паростками МХАТу, йде шляхом особливого театального реалізму [...] і має “своє обличчя”, насамперед, як акторський ансамбль... Особливо відзначаємо гру та “керівну руку” Гната Юри»<sup>284</sup>.

Прикметно, що не тільки республіканська, але й всесоюзна, зокрема московська, критика вкотре і вкотре пропонує познайомити столичну громадськість із роботами «такого крупного національного театру, як театр УРСР. Творчість Курбаса і вся діяльність харківського “Березоля”, Театру ім. І. Франка в Києві, роботи державних укрдрамтеатрів в Одесі, Полтаві і деяких інших містах України – все це чекає і вимагає показу на сцені союзної столиці, на підмостках інших радянських республік»<sup>285</sup>.

Тож не дивно, що, зміцнюючи театральні зв'язки між республіками, «Березиль» у 1931 р. гастролював у повному складі у Тбілісі, у приміщенні театру ім. Ш. Руставелі, яке українським митцям гостинно надали їхні грузинські колеги. У свою чергу Харківський Червонозаводський театр у 1932 р. гастролював у Мінську, уклавши угоду про дружбу і творче змагання з Першим білоруським держдрамтеатром. У Першій Всесоюзній олімпіаді мистецтв народів СРСР, що відбулася у Москві влітку 1930 р., від України взяли участь колективи «червонозаводців» і театр «Веселий пролетар» (обидва колективи очолювали учні Курбаса – В. Василько та Я. Бортник). Їхні сценічні репрезентації були високо оцінені всесоюзною театальною критикою, яка наголошувала, що майстри української сцени – її режисери, актори, театральні художники – вже збагатили досвід світової сценографії.

**III.3 Сценографія.** 1920-ті – перша половина 1930-х рр. – особливий період для українського мистецтва оформлення сцени, за яким уже в нинішній історії утвердилася назва: сценографія «класичного авангарду»<sup>286</sup>.

<sup>284</sup> Романовский Б. Театр имени Франко // Харьковский пролетарий. – 1929. – 31.V.

<sup>285</sup> Советский театр // Современный театр. – 1929. – № 32–33. – С. 512.

<sup>286</sup> Першоживання терміна «класичний авангард» належить авторів цих рядків. Див.: Красильникова О. Українська сценографія 20-х років у системі «класичного авангарду» // Сучасність. – 1993. – № 12.

Очевидно, що це 15-річчя стало особливим відрізком часу і для європейської сценографії, сповненим яскравих, авангардних, пошуків і разом з тим плідного використання кращого досвіду, набутого протягом усієї історії мистецтва оформлення сцени. Саме починаючи з 1920-х рр., творчість українських театральних художників почала активно виборювати авангардні позиції.

Закономірно, що на сценах європейських театрів від рубежу 1910-х – 1920-х рр. одночасно співіснували ті дві основні системи оформлення вистав – ігрова та декораційна, котрі викристалізувалися впродовж усієї історії мистецтва сценографії. Причому вони співіснували взаємозбагачуючись, контаміновані в образному вирішенні сценічного твору, тим самим готуючи передумови для виникнення ще однієї – нової художньої системи. Прикметно, що в цей час жодна з основних функцій мистецтва оформлення вистав: ігрова – як і та, що була покликана репрезентувати місце дії, як, зрештою, і персонажна – більше не домінували, як це було характерно для історичного досвіду сценографії. Тепер ці функції могли бути зіставлені й поєднані в спектаклях у будь-яких варіантах, провокуючи виникнення поліфункціональності.

В основу створення нової сценографічної системи було покладено спільні естетичні відкриття, репрезентовані європейським образотворчим мистецтвом першої третини ХХ ст., пов'язані насамперед із досягненнями т. зв. пластичного (інакше – класичного) авангарду. Його основні напрями – кубізм, футуризм, супрематизм, експресіонізм, абстракціонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо – мали визначальний вплив на розвиток сценографії, як і на формування у сфері цього мистецтва нових принципів образного мислення. Тож вищезазначені авангардні напрями пластичних мистецтв відкрили перед театральними художниками, захопленими образотворчим авангардизмом, можливості нових підходів до створення узагальненого місця дії, передусім за принципами, характерними ще для оформлення народних ігор і обрядових видовищ, утім, хоча й відомими, притаманними ще допрофесійним театральним формам, однак кардинально перетвореними в «епоху кубізму» вже на основі актуальних (для своєї епохи) засобів виразності. На рубежі 1910–1920-х рр. об'єктом зображення у сценографії ставало вже не місце дії (як за панування т. зв. декораційної системи), а сама сценічна дія, наслідком чого і стала зміна систем оформлення вистави. На відміну від традиційних декорацій, які часто зображували на сцені місце дії життєподібно і конкретно, узагальнений образ, який став «знаковим» для нової (поліфункціональної) сценографічної системи, швидше, був пластичним образом тієї культурної епохи, у часових і просторових межах якої відбувалися сюжетні перипетії сценічного твору.

Примітно, що українські художники-авангардисти, повертаючись на рідну землю після років навчання в європейських художніх центрах, у своїй самостійній роботі прагнули не тільки транспонувати ідеї нових образотворчих течій на національну сцену, а, розуміючи, що естетика авангардизму у сценографії постала з принципів оформлення (як і костюмування) характерних ще для пратеатральних форм, ставили собі за мету відшукати ідеї, співзвучні авангардистським, в українському народному мистецтві,

зокрема, долучаючись до ретельного аналізу етнографічних раритетів. Так, властива кубізму (як і певною мірою конструктивізму) ідея «геометризації» об'ємів і форм ретельно відстежувалася українськими сценографами у традиційному національному костюмі, а значить, і репрезентувалася у творенні його сценічного інваріанта, де вкотре акцентувалося коло (дівочого) вінка, (ритмізовані) паралелі стрічок (що струменіли від згаданого вінка), сегменти білих рукавів (вишитих переважно «хрестиком»), темний (або світлий) прямокутник фартуха на контрастному фоні геометрично організованого малюнка плахти. Саме цю очевидну «геометричну основу», яка апіорі структурувала декоративність національного костюма, широко апробовували у своїй діяльності художники українського театру, насамперед А. Петрицький. Разом з тим і в перших дослідженнях творчості О. Екстер, ще у 1920-ті рр., наголошувалося, що цю художницю, на противагу іншим її сучасникам-кубістам, котрі «оголосили смертельний вирок декоративно-прикладному живопису», завжди «тягнуло до завдань декоративних...»<sup>287</sup>

Симптоматично, що, повернувшись в Україну, О. Екстер починає активно вивчати народне мистецтво, прагнучи повернутися до основ його композиції, колориту і ритму «на основі гармонії і дисгармонії»<sup>288</sup>, залучаючи до цієї роботи і своїх колег, зокрема В. Меллера і його дружину Н. Генке-Меллер.

Не тільки для О. Екстер, а й для її колег-художників сценографія виявилася чи не найбільш плідною сферою творчої діяльності. Саме в царині оформлення сцени оригінальність ідей пластичного авангарду (в тому числі, й навіяних мистецтвом народного примітиву) помножувалася на екстраординарність театрального авангарду, який у тогочасних умовах соціальної перебудови суспільства (у колишній Країні Рад, до складу якої входила й Україна) виявляв себе найактивніше.

Використовуючи досвід з оформлення маніфестацій (як і виготовлення «вуличних декорацій» для різного роду масових свят), мистецтво сценографії дуже швидко трансформувало свій колишній (традиційний для «сценікоробки») «імідж» декоративної рамки для акторської гри. Натомість воно набуло нового загребуваного театральним авангардом «іміджу» активного чинника сценічної дії, в основу якого було покладено важливу ідею зовнішньої і внутрішньої дієвої декорації. Причому, очевидно, що ця одна з визначальних для тогочасної сценографії (в тому числі й української) ідея могла бути реалізована тільки в умовах утвердження принципів режисерського театру, як і подальшого зростання ролі художника у творенні вистави. Виникнувши в руслі кардинальної для ХХ ст. тенденції – до поглибленого синтезу мистецтв театального комплексу, означена ідея існувала в тісному єднанні ще з однією характерною для сценографії «класичного авангарду»: ідеєю використання фігури актора як невід'ємної складової оформлення, як його продовження.

<sup>287</sup> Тугендхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. – Берлин, 1927. – С. 17.

<sup>288</sup> Выставка декоративных рисунков // Театральная жизнь. – 1918. – № 19. – С. 18.



У процесі практичної реалізації вищезначених ідей виникає особливий тип сценічного костюма – т. зв. «прозодаг» (єдиний для більшості учасників вистави), в якому актори перетворювалися на «масу», котра, кольорово зливаючись із речовим оформленням, сприймалася разом з ним ніби єдина просторова композиція.

Очевидно, ці враження підказали художникам ще одну ідею, а саме: перенесення акценту в оформленні з декорації на костюм. Так, розповідаючи про постановку «Карнавалу» (за «Лілюлі» Р. Роллана) в театрі ім. Г. Михайличенка в 1923 р., режисер М. Терещенко через багато років пригадував як найбільш ефектні такі візуальні моменти: «Свободу, озброєну батогами», «Рівність, яка тримала в руках ножиці (ними вона підстригала все те, що вирізнялося з буржуазної респектабельності)», «Братство у вигляді Людоїда із виделкою...», «Істину із заткнутим кляпом ротом» тощо<sup>289</sup>. Тож В. Меллер, який працював над оформленням «Карнавалу», основний акцент у сценографії цієї вистави зробив на костюмах, майже повністю вивільнивши сцену від декорацій, образно обігруючи їх разом із режисером у різноманітних сценічних ситуаціях.

Українські театральні художники широко використовували «прозодаг» і в т. зв. агітвиставах (де головним героєм виступала народна «маса»): це, для прикладу, «Жовтень» (оформлення В. Меллера), прем'єрою якого в листопаді 1922 р. відкрилося мистецьке об'єднання «Березіль»; або, скажімо, «Жовтневий огляд» у тому ж театральному колективі, 1927 р. (сценографія Д. Власюка і Є. Товбіна). Отже, вдягаючи акторів у «прозодаг» у цих агітвиставах, художник зазвичай знаходив можливості (зрозуміло, координуючи свій задум із режисерським) використовувати одноколірну рухливу «масу» як невід'ємну складову оформлення. Так, у вищезгаданому «Жовтні» персонаж, названий Капіталом, з'являючись на сцені, «вилазив на курган із людських тіл»<sup>290</sup> (ідеться про групу персонажів, поійменованих «робітниками», «втомлених підневільною працею»<sup>291</sup>).

Найдоцільніше використати акторську «масу» як складову оформлення, водночас послідовно утверджуючи ідею внутрішньо- і зовнішньодієвої декорації, найбільшою мірою вдавалося все-таки в постановках, які лише певною мірою орієнтувалися на «стилістику» агітвистав, але передусім спиралися на оригінальну драматургію. У «чистих» же агітвиставах – художники найчастіше вдавалися лише до «аранжування» раніше вже апробованих виражальних засобів оформлення театралізованих народних свят. До таких підходів митців зазвичай спонукали режисери, які мали справу зі схематично побудованими, багатоепізодними (перевантаженими «масовими сценами») «сюжетами», що вимагали і від художника вкрай лаконічного, «концертного» оформлення. Так, М. Симашкевич, яка перш ніж як присвятити себе сценографії, деякий час працювала акторкою в «михайличенківців», пригадувала, що у спектаклі «Перший будинок Нового Світу» молоді виконавці як з елементами оформлення працювали з різнокольоровими кубами (єдиним, що було в розпоря-

<sup>289</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 30.

<sup>290</sup> Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 42–18.

<sup>291</sup> Там само.

дженні художника вистави А. Петрицького)<sup>292</sup>, створюючи в такий спосіб певні «підйоми» і «вигородки»<sup>293</sup>.

Професійна драматургія – ідеться насамперед про експресіоністську, що посила помітне місце в репертуарі національних театрів у 1922–1925 рр. – допомогла українському мистецтву оформлення сцени виявити потужний потенціал ідей пластичного авангарду. Деякі із цих ідей реалізувалися як сценографічні тільки в постановках п'єс Г. Кайзера, Е. Толлера, а також близьких до естетики експресіонізму творів Е. Сінклера. Головною дійовою особою означеної драматургії виступає, як правило, «маса», тож художник мав усі можливості використати вдягнених в однострої «прозодрягу» акторів як рухому частину оформлення. Тим паче, що втілена в багатьох експресіоністських творах думка про перетворення людини за умов капіталістичної праці на «машину», «гвинтик», давала можливість художникові ставити перед акторами завдання зображувати (частину) оформлення, бути його продовженням. Тобто уже в характері драматургії художник (разом із режисером) бачив передумови для створення як внутрішньої, так і зовнішньої дієвої декорації. Так, відтворення місця дії експресіоністських п'єс (найчастіше заводських або фабричних цехів з їх виробничою доцільністю) спонукало театральних художників акцентувати функціональність створюваного ними сценічного середовища, через що декорація перетворювалася на трамплін, на знаряддя для повсякчасного з ним фізичного спілкування актора.

Функціональність сценічного середовища – прикметна ознака конструктивізму, «плік» захоплення яким (а значить, і апробації його ідей) в українському театрі припадає на 1922–1925 роки. І це закономірно, оскільки в епоху переходу України від громадянської війни до реалії мирного існування суспільства на театральних сценах міг утвердитися тільки такий стиль, який би солідаризувався з аскетизмом навколишнього побуту, естетизацією буденних речей, виявленням їх функціональної суті. Конструктивізм повністю звільнив сцену від усіх ознак традиційної декорації (куліс, «задників» і т. п.), запропонувавши нові підходи вже не стільки до оформлення, скільки до організації сценічного простору. Причому останній почав розглядатися художниками як певне нейтральне «середовище», в якому належало вибудувати саме конструкції (а водночас розмістити речі, матеріали тощо), функціонально необхідні для акторської роботи на сцені.

У конструктивізмі знайшла свій вияв і характерна для театального авангарду тенденція до подальшого поглиблення синтезу всіх мистецтв, що беруть участь у творенні вистави, оскільки поза реаліями акторської гри конструкції на сцені залишалися, як правило, лише «річчю в собі», розкриваючи свій образний потенціал тільки у сценічній дії. Тож, моделюючи на сцені конструкції, художники водночас реалізовували не тільки свої, а й режисерські наміри

<sup>292</sup> Запис розмови. – Архів О. Красильникової.

<sup>293</sup> Наші майстри декораційної справи вміли лаконічно і зручно для сценічної дії художньо оформляти гостру політичну виставу-памфлет, виявляли виняткову винахідливість у час значних матеріальних труднощів у театрі, щоб художнє оформлення і костюмування спектаклю було доступним для глядача і «по кишені» для театру. – *Терещенко М.* Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 40.

створення «ігрових декорацій», використання актора як складової оформлення. Таким чином, утвердження конструктивізму на українській сцені сприяло поглибленій співтворчості художника і режисера у виставі, а значить, утвердженню співрежисури художника. І справді, коли актор – невід’ємна складова оформлення, то малюнок ролі (нарівні з постановником) мав розробляти також і автор оформлення. Пригадуючи творчі взаємини з режисером у цей період, В. Меллер писав: «У камерність театру ввірвався вихор нових ідей, увійшов новий глядач; на майже голій сцені зазвучало щире, закличне і ясне [...] слово. В процесі розвитку [...] театру, який починався, необхідно було знайти нові засоби для театральної образності..., тому режисер і художник шукали рішення заново, не канонізуючи знайденого: робота художника переплітається (підкреслення моє. – О. К.) з роботою режисера...»<sup>294</sup>

Конструктивізм на українській сцені – це частина загального процесу утвердження цього напрямку пластичного авангарду в європейському театрі, водночас це явище, позначене винятковою своєрідністю. На відміну, скажімо, від репрезентативних для російської сцени абстрагованих конструкцій, українську сценографію характеризують зазвичай конструкції предметніші, в яких наявні елементи-«домішки» вже апробованих стилів, насамперед кубізму. Цю своєрідність українського конструктивізму утверджував передусім В. Меллер (у Мистецькому об’єднанні «Березіль»), який мав усі підстави не канонізувати конструктивізм, а ставитися до цього авангардистського напрямку без пієтизації, як і його засновники, колеги В. Меллера по Баухаузу, чию роботу він мав безпосередню можливість спостерігати, перебуваючи в Німеччині.

Важливу роль в утвердженні конструктивізму на українській сцені відіграв Лесь Курбас, головний режисер МОБу. На початку 1920-х років він проголосує гасла «економії, конструкції, утилітарності, намагається переосмислити під цим кутом зору усі елементи театального синтезу»<sup>295</sup>. До думки про «інтелектуальні переваги конструктивізму як справжнього мистецтва нової доби» Лесь Курбас приходить у процесі захоплення експресіонізмом; тож не дивно, що перші конструкції в МОБі з’явилися вже в постановці «Газу» Г. Кайзера. Художник і режисер вважали, що вони якнайкраще розкриють стильові особливості цієї драматургії: оскільки життєподібність не властива експресіоністським п’єсам, остільки в оформленні повинно з’явитися якесь узагальнююче середовище. Перебільшення, загострення образів, притаманне естетиці експресіонізму, мало втілюватися у сценографії таким чином, що «роздівгалася» сама сцена: ніяких м’яких куліс і «задників», а широко використовувану фактуру заліза, дерева й каменю «пом’якшує» лише світло.

Прикметно, що для «березільської» постановки драматургію «Газу» було перероблено так, щоб відчувалася естетика агітвистави. Тож перше, що бачив глядач, заходячи до зали, – це був надпис «Газ» на задній кам’яній стіні сцени. Розташовані на третьому плані «кран» і «ферми» (їхні чорні силуети чітко окреслювалися на тлі червоної цегли) сприймалися як данина «індустріальній атрибутиці». У 1923 р. це ще не стало модою у сценографії, тому художник вистави В. Меллер лише реалізовував власні прогностичні ідеї. Другий і

<sup>294</sup> Меллер В. Сопостановщики // Театр и драматургия. – 1935. – № 7. – С. 14.

<sup>295</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – С. 104.

перший плани сцени займали різновеликі круглі (а також напівкруглі) станки, як і складної конфігурації деталі. Їхнє призначення важко було з'ясувати на початку сценічної дії, однак було зрозуміло, що художник створив своєрідний емоційний образ ворожого людині «механічного середовища».

Переробляючи цю п'єсу Г. Кайзера, Л. Курбас головною особою зробив «масу». До того ж (відповідно до естетики театралізованих народних свят) персонажі «Газу» були репрезентовані як два ворожі угруповання, візуально означені у сценографії за принципом контрасту. Костюми розроблялися з урахуванням зрозумілої широкому глядачеві гротесково-знакової атрибутики: на фракку Інженера – кольорові геометричні креслення, на кітелі Офіцера – яскрава мішень; костюм сина Мільярдера, який опинився ніби поміж класами – це напівфрак-напівкомбінезон. Робітничка «маса» була вдягнена в одноманітний «прозодяг» (правий рукав у кожного засуканий, що мало підкреслювати працелюбність). За задумом постановника «маса» виступала як єдиний багатоголовий, багаторукий живий організм: не свідомий своєї сили на початку сценічної дії і подесятикратно могутній наприкінці, уже на практиці переконаний в дійовій ефективності колективного «я».

Інтенсифікація взаємодії акторів з оформленням підготовлялася заздалегідь: на сцену повільно «витікала» пролетарська «маса», яку, за сюжетними перипетіями, загроза голоду змушувала йти на виснажливу працю; далі вона мізансценічно винахідливо «розтікалася» по вибудованих художником станках, поділяючись на групи, котрі знову ж таки повільно починали виконувати ритмічні рухи. Образ виникав несподівано: перед глядачем поставали вже не групи персонажів, а деталі велетенського «механізму», який раптом ніби прокинувся, ожив, «запрацював», розкрився у всій своїй видовищній виразності. У сцені вибуху газу оформлення не тільки мізансценічно вигідно подавало розпластані акторські «тіла» – це був знову-таки образ щойно поламаної складної «машини», як водночас і образ понівечених людських життів. Важливо підкреслити: актор на сцені був і складовою «механізму», і персонажем, отже, існував водночас у двох іпостасях. Тож глядач міг паралельно захоплюватися суто художньою знахідкою, а разом з тим співчувати трудівникові (одному з тих, хто складав «масу»), перетвореному в умовах підневільної праці на додаток до «машини», що й становило суть постановницького задуму Л. Курбаса та В. Меллера. Причому автори вистави вважали за необхідне уточнити деякі соціально-психологічні акценти п'єси, через що виникали не передбачені драматургією мізансцени. Наприклад, той самий (створений художником разом з акторами) «механізм» перетворювався з «поламаного» на «реконструйований», коли робітничка «маса» (у дописаному режисером фіналі) «вдихала життя» в раніше зруйноване вибухом виробництво.

Виступаючи як невід'ємна складова сценографії «Газу», акторська гра виявляла дієвість оформлення. Водночас творена В. Меллером «ігрова декорація» розширювала можливості образної виразності виконавців ролей цієї вистави. Такий взаємообумовлений синтез двох мистецтв театрального комплексу (акторського і сценографії) значно поглиблював естетичну змістовність постановки, у численних рецензіях на яку висловлювалися компліменти, насамперед на адресу її візуальних образів (характерно, що проводилися паралелі з творчістю Ф. Мазереля і Г. Гросса).

«У «Газі» вся «машина» власне і є перетворення»<sup>296</sup>, – зазначав Л. Курбас. Оскільки внесок художника у творення цієї «машини» недвозначний, то варто вести розмову про сценографічне перетворення, у реалізації якого активну участь брав актор. І, зрозуміло, режисер, без якого жодний концептуальний художницький задум не міг бути реалізованим у виставі. Сама суть перетворення (інтерпретованого самим Л. Курбасом як образне іномовлення, художній «знак» життєвого матеріалу) полягала в тому, що кожен митець (той же художник або актор), котрий хотів би оволодіти майстерністю сценічного перетворення, повинен був би навчитися мислити як режисер, себто – категоріями всієї постановки. Тож не дивно, що саме в МОБі співрежисюра художника у виставі стала реальністю. І першою такою виставою, де був досягнутий якісно новий рівень співробітництва художника і режисера (водночас започаткована нова важлива тенденція в розвитку української сценографії), став «Газ». У цьому заслуга як В. Меллера, так і Л. Курбаса, котрий від часу спільної роботи з А. Петрицьким у «Молодому театрі» (а потім у колективі шевченківців) найпослідовніше серед українських режисерів сприяв піднесенню ролі художника у здійсненні вистави.

Сценографічні перетворення були притаманні й оформленню ще однієї вистави МОБу 1923 р. – «Джиммі Гігінс» (за Е. Сінклером), де ефектно-плакатно (відчувався «генетичний зв'язок» із досвідом оформлення «вуличних» маніфестацій) розвінчувалися «державні діячі» деяких європейських країн. Так, світлом створювалося таке враження, що вони, ці щойно згадані персонажі (вбрані, що характерно, у фраки, прикрашені великими стрічками через плече стрічками кольорів національних прапорів Англії, Франції, Бельгії, Сербії тощо), ці «державні мужі» (розміщені кожен на невеличкому узвишші-майданчику) ніби «зависали у повітрі», образно кажучи, «відривалися від землі».

Багатоепізодність вистави «Джиммі Гігінс», швидкий темпоритм, закладений режисером у сценічну дію, змусив художника шукати відповідні постановницькому задумові принципи оформлення. Зокрема, біля правої куліси над високою площадкою був змонтований екран, на якому «називалося», а подекуди й коментувалося місце дії (тут насамперед монтувалися різноманітні кінокадри, як-от, марширування кайзерівської армії, вуличні бої в Росії тощо). Використання екрана в оформленні спектаклю – це, з одного боку, вирішення проблеми подачі матеріалу, який мав розміщуватися на другому і третьому планах, а з другого боку, можливість відтворити «на крупному плані» акторську міміку (приміром, на екрані демонструвалося спотворене стражданням обличчя головного героя, Джиммі Гігінса, виконавцем якого був актор А. Бучма). Хоч використання в європейській сценографії кіноекрана пов'язується в театральній історії насамперед з експериментальною діяльністю (в середині 1920-х рр.) німецького режисера Е. Пискатора і його художника Т. Мюллера, однак слід зазначити, що аналогічні функції покладалися на кіноекран і раніше, ще на початку 1920-х рр. у виставах, здійснених українським режисером Л. Курбасом і оформлених сценографом В. Меллером.

---

<sup>296</sup> Там само.

Створене в період утвердження конструктивізму, оформлення березільського «Джиммі Гігінса» практично вільне від «машинізації». Водночас воно послідовно втілює іншу характерну ознаку цього авангардистського напрямку, а саме – функціональність. Наприклад, проблема «першого плану» вирішувалася художником за допомогою рухливих (на коліщатках, які легко з'являлися з-за куліс) ширм, дотепно обклеєних театральними афішами, в тому числі й березільськими, щораз утворюючи зручні «вигородки» для ефектного мізансценування. Порівняно з роботою В. Меллера над «Газом», сценографія вистави за твором Е. Сінклера втілювала насамперед ідею зовнішньо-, а не внутрішньодієвого оформлення. Це визначалося тогочасними пріоритетами самого Леся Курбаса, котрий після прем'єри «Джиммі Гігінса» писав: «Ми прагнемо знищити всі образотворчі моменти в спектаклі, і наші сценічні конструкції, як прилади в цирку, “нічого не зображують”, вони лише трамплін для розвитку дії»<sup>297</sup>.

Експериментальним характером, у тому числі й у сфері сценографії, позначена ще одна курбасівська постановка МОБу – «Макбет» В. Шекспіра 1924 р. «Предметну» частину оформлення (В. Меллера) складали лише традиційні для т. зв. елизаветинського (інакше – шекспірівського) театру щити-«плакати» (із зазначенням місця дії, наприклад, «Поле», «Ліс», «Печера» та ін.), що вільно пересувалися над сценою на тросах. Симптоматично, що вони могли виконувати й персонажну функцію. Для прикладу, в один із кульмінаційних моментів, коли головний герой, втративши самовладання, женеться за тінню Банко, щити, то опускаючись, то піднімаючись, «мізансценували» дію. Вони, як одухотворені персонажі, ніби допомагали Банко в поєдинку з Макбетом, слугуючи йому захистом, чим дуже підсилювали напруження й динаміку цієї сцени.

Примітно, що поява всіх «потойбічних» персонажів, включаючи «відьом», супроводжувалася, а іноді (як-от, поява привида перед Макбетом) й вирішувалася рухом стовпа світла з-під колосників, себто лише сценографічними засобами. Причому майстерність художника В. Меллера у використанні в цьому разі персонажної функції світла була настільки очевидною, що можна говорити про запровадження на сцені МОБу «світлового театру», який за часом свого виникнення випереджав появу вже в 1930-х рр. празького «Theatregraph», створеного режисером Е. Буріаном і його сценографом М. Коуржилом.

Розробляючи вбрання для персонажів «Макбета», В. Меллер залишив традиційним лише загальний силует історичного костюма, передусім чоловічого, військового, водночас максимально урізноманітнивши його деталями одягу іншої громадянської війни, реалії якої ще не стерлися з пам'яті глядачів березільської вистави. Скажімо, головний герой був убраний у довгу сорочку й солдатські штани з мішковиної, взутий у черевики з обмотками. Озброєний кинджалом і шпагою, свою голову Макбет захищав ще й полотняним шоломом, що не тільки сприймався як елемент екіпірування войовничого британця; але й асоціювався з «головним убором» давньоруського воїна – тим «шеломянем» (утерміновуваним саме так у «Слові о полку Ігоревім»), що,

<sup>297</sup> Театральна газета. – 1924. – 20–26 трав.



як відомо, був покладений в основу створення славнозвісних «будьонівок». Убрання головного героя, як і одяг інших персонажів «Макбета», розроблялося художником за принципом костюмів-«метафор», що активізували уяву глядача і водночас спонукали його до роздумів над актуальністю березільської постановки.

Упродовж 1923–1924 рр. конструктивізм залишався провідним сценографічним напрямом вистав МОБу. Цим він завдячував насамперед В. Меллерові, а також молодим режисерам, вихованцям Леся Курбаса, котрі втілювали в нових роботах театру, вже власних постановках, як свої оригінальні, так і ідеї свого вчителя, реалізовані ним у попередніх виставах. Наприклад, працюючи в 1924 р. над «Машиноборцями» Е. Толлера (п'єса розповідала про стихійний бунт англійських робітників проти машин), В. Меллер одержав від Ф. Лопатинського завдання створити образ середовища, яке б утілювало відому з постановки «Газу» ідею «машинізації людини». У підсумку з'явилося оформлення, центром якого стало величезне «колесо» – складної форми багатокутник, який обертався на сцені. Завдяки художницькій винахідливості і «площина» багатокутника, і водночас «сектори»-порожнини (коли «колесо» зупинялося) могли використовуватися для мізансценування.

В. Меллер, вірний принципів суворій координації роботи художника з роботою режисера, ретельно втілював найнесподіваніші з постановницьких завдань, зокрема того ж Ф. Лопатинського, котрий у виставі «Нові йдуть» («Буревій»), створеній 1923 р. за оповіданням О. Зозулі, запропонував обладнати сцену підвісними цирковими пристроями, реалізуючи в такий спосіб ідею функціонального оформлення<sup>298</sup>.

Захоплення конструктивізмом було притаманне не тільки діячам Мистецького об'єднання «Березіль» – не лише В. Меллеру й Л. Курбасу, а й художникам і режисерам інших театрів України (а значить, і їхній глядацькій аудиторії). Інакше кажучи, у першій половині 1920-х років конструктивізм став модною течією, «знаковою» для авангардного мистецтва. Прикметно, що Л. Курбас у цей період занотовував, що «не перехворівши у своїй творчості конструктивізмом», не можна «думати про справжню завтрашність художнього продукту»<sup>299</sup>.

Тож закономірною була поява конструкцій і в деяких виставах театру ім. І. Франка (заснованого 1920 р.), керівник якого Г. Юра умів прислухатися до запитів глядацької аудиторії. Утім, послідовник художніх принципів українського театру корифеїв, як водночас і російського МХТ, цей режисер відводив оформленню традиційно другорядне місце у виставі. Одностанцем Г. Юри на його тривалому творчому шляху став художник М. Драк (станковист за освітою, вчився у К. Костанді в Одесі, а потім у Мюнхенській академії мистецтв). Оформлення вже перших вистав франківців, передусім «На дні»

<sup>298</sup> Курбас Л. «Березіль»: Из творчої спадщини. – К., 1988 – С. 272.

<sup>299</sup> «Актор чіплявся за блок, який тримався на тросі, укріпленому між сценою та бельетажем, пролітав над головами глядачів у партері., пробігав по бельетажу до крайньої лівої ложі, там знову чіплявся за трапецію і знову перелітав над багатостраждальними першими рядами партеру до крайньої правої ложі», – пригадує О. Полторацький // Леся Курбас. Спогади. Статті. – К., 1969. – С. 176.

М. Горького, вказує на захоплення творчістю В. Сімова (провідного художника МХТ), як акцентує і на тому, що для М. Драка природнішою була інтерпретація вже апробованих декораційних ідей, ніж продукування власних, оригінальних. Оскільки авангардизм був далекий від творчих уподобань М. Драка (прихильника традиційної т. зв. декораційної системи), остільки поява перших конструкцій у «франківській» виставі «МОБ» за Е. Сінклером (сезон 1924–1925 років) пов'язана з іменем запрошеного художника – О. Хвостенка-Хвостова. Автор постановки режисер-експериментатор Б. Глаголін звернувся до названого художника не випадково. Адже саме О. Хвостенко-Хвостов був одним із засновників т. зв. «конструктивного речовизму» в українському мистецтві, організувавши разом з В. Єрмиловим ще 1922 року в Харківському художньому технікумі школу на зразок «Баухауза» з творчо-виробничим ухилом. Саме тоді завідуючий театральньо-декораційним факультетом цього технікуму О. Хвостенко-Хвостов став ревним прихильником технічно довершених конструкцій на сцені.

Тож в оформленні франківського «МОБу» перед глядачем поставали складної будови функціональні конструкції, що асоціювалися з конкретними технічними спорудами. Так, одна з центральних деталей оформлення нагадувала ферму мосту (у виставі вона «обігрувалась» як зручний для мізансценування майданик і водночас слугувала опорою для кіноекрана). Чіткий ритм, закладений художником у просторовій побудові всієї конструкції, доповнювався чітким ритмом динаміки її складових: рухався «міст», «обертальний сектор конструкцій гвинтом входив у глядачевий зал»<sup>300</sup>. Ритм оформлення був співзвучний ритмічному малюнку акторської гри; і в поєднанні обох ритмів виникав образ індустріального міста-«машини», ворожого людині.

Конструкції «МОБу» стали для театального Харкова тим самим, чим були конструкції «Газу» для Києва – маніфестом нового художнього напрямку, вперше виголошеним на повну силу, «піком» захоплення його стилістикою, його ж виражальними засобами. У складних ритмічних сполученнях вертикальних і горизонтальних ліній оформлення «МОБу», у зіставленні рухомих об'ємів, переплетенні ритмів матеріально-речового оформлення сцени, як і рухомих фігур, вдягнених у відповідно розроблені художником акторські костюми, звучала «музика» своєрідної пластики конструктивізму, створюючи емоційний образ «індустріального» часу.

Конструктивізм знайшов чи не найпереконливіше своє втілення саме у сценографії. Антитрадиційний за своєю суттю, він уже не на рівні окремих тенденцій боротьби з натуралізмом, декоративізмом тощо, а як художній напрям відкривав широкі можливості для експерименту в мистецтві сценографії. Його умовні, далекі від життєвих реалій (часом навіть абстрактні) динамічні побудови зумовили новий погляд на простір сцени як на матеріал для роботи художника. В. Меллер підкреслював: «...Простір сцени дістав новий смисл, нову функцію, відмінну від декорацій дореволюційного театру...»<sup>301</sup>

<sup>300</sup> Цит. за: Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. – К., 1987. – С. 18.

<sup>301</sup> Меллер В. Сопостановщики // Театр и драматургия. – 1935. – № 7. – С. 14.

Моделюючи конструкції на сцені, художники мали можливість значно повніше (порівняно з попереднім періодом розвитку української сценографії) втілювати ідею внутрішньо- і зовнішньодієвої сценографії. Створення конструктивістського оформлення і використання фігури актора як його складової реально поглиблювали синтез мистецтв театрального комплексу, демонструючи змушнену силу співрежисури художника у виставі (або інакше – «образотворчої режисури»).

Уже в середині 1920-х років, практично до 1925 року, художній потенціал конструктивізму в українській сценографії був вичерпаний. В оформленні вистав усе очевиднішим стає потяг до «образотворчості», «предметності», за якими «скупив» і глядач, який у своїй «масі» не мав достатнього художнього досвіду для сприйняття складної образної мови авангардистської сценографії. З цією реальією не могли не рахуватися навіть послідовні прихильники конструктивізму, скажімо, Б. Глаголін. Так, у його постановці «МОБу» за Е. Сінклером уже на сцені Одеської держдрами з'являються реальні предмети (наприклад: автомобіль, мотоцикл) – як данина традиційному натуралізму.

У цей час конструкції починають зникати зі сцени (а якщо залишаються, то лише як непринципова складова оформлення). Натомість з'являються декорації з чітко вираженими рисами пройденної школи конструктивізму: об'ємні, архітектурно досконалі, функціональні, відкриті для «гри» з актором. Причому такі декорації – прикметна ознака оформлення вистав як у т. зв. «лівих» театрах (себто експериментальних, авангардистських), так і в «правих», що у своїй діяльності насамперед спиралися на кращі традиції національного сценічного мистецтва. Тож «гострі кути» в українській сценографії (у театрах різних творчих напрямів, як і різних режисерських «шкіл») починають «згладжуватися», і відбувається синтез традиційних і нових (апробованих художниками в першій половині 1920-х років) сценографічних форм. Скажімо, художник М. Невідомський в оформленні вистави «Учитель Бубус» О. Файка в шевченківців (1925 р., реж. К. Бережний) оснащує сцену найсучаснішими станками у вигляді містків та спіралей, залишаючи, однак, цілком реалістичними костюми персонажів.

Урбаністичний «пейзаж» пропонували архітектурно-об'ємні декорації В. Меллера до вистави «Секретар профспілки» Л. Скотта (Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924 р., реж. Б. Тягно). Прикметно, що на другому плані художник розміщував фасади високих будинків з надписами «біржа», «кафе» тощо, себто цілком вірогідний «вуличний» екстер'єр, це коли оформлення освітлювалося з боку рампи. Коли ж світло включалося позаду декорацій, ставав видимим «кістяк» цих будинків-споруд: якісь неймовірні риштування-сіті (у них мізансценічно «заплутувалися» персонажі), отже, справжнісінькі конструкції. Цією своєю «березільською» роботою В. Меллер не тільки продемонстрував технічно довершений (лише за допомогою освітлення) «перехід» від однієї сценографічної стилістики до іншої; а й довів на практиці, що проблеми такого «переходу», власне, й не існує за умов професійної майстерності, мистецького смаку, як і концептуального підходу художника до вистави. Недарма згадане оформлення «Секретаря профспілки» було відзначене Золотою медаллю на Міжнародній виставці декоративних мистецтв і художньої промисловості в Парижі 1925 р. Роботи українських

сценографів здобули широке визнання й на Міжнародній театральній виставі в Нью-Йорку в 1926 р. (зокрема в загальному каталозі виставки репрезентувався макет до «березільського» «Газу»).

Захоплення конструктивізмом було характерне не тільки для сценографії «материкової» України, а й для творчості її «діаспорних» театральних художників. Так, М. Андрієнко-Нечитайло захопився авангардизмом, працюючи в середині 1920-х років у Паризькому театрі Аркан-Сьель. Зокрема, якщо його ескізи (декорації не збереглися) до вистав 1924 р. зображували акцентовано-предметні архітектурно-об'ємні композиції з певним (відтінковим) нахилом до геометризації форм, з дистанційовано дозованим впливом кубізму (цікаво, що попри всю умовність форм, у цих роботах легко вгадуються історико-архітектурні інтер'єри), то ескізи декорацій, датовані вже наступним, 1925 р. незрівнянно абстрактніші, нефігуративніші... Хоч їх і не можна назвати «голими» абстракціями (на відміну, скажімо, від станкових робіт згаданого художника, датованих цим же періодом), однак і в цьому разі простежується візуальна «прив'язка» до земних реалій (щоправда, лише в кольорі): приміром, предметність часто означена лише натяком, вірогідними асоціаціями. У деяких роботах М. Андрієнка-Нечитайла ці асоціації концентруються навколо форм неживої природи, геометризованих настільки, що виникають стійкі паралелі аж ніяк не з асиметричністю пропорцій живої натури. В основу зазначених робіт покладено, як правило, ідею кристалів, різного роду «мінералогічних утворень» (ідею, яку завжди полюбили «опрацьовувати» послідовники кубізму). Інші роботи М. Андрієнка-Нечитайла пропонують «машинізоване» оформлення, «естетизують» технічні цехи. Очевидним стає перехід у творчості художника від захоплення кубізмом до пріоритетизування конструктивізму. Утім, найхарактернішими для творчості М. Андрієнка-Нечитайла (періоду роботи в Аркан-Сьель) є все-таки ті сценографічні ескізи, де «запрограмовано» риси не якогось одного з авангардистських напрямів, а одночасно кількох (зادля виявлення образної суті зображуваного в оформленні вистави). Причому ця образна суть може стосуватися зовсім не конкретної «обстановки», а створювати емоційне забарвлення сценічної дії завдяки ритмічно організованим просторовим побудовам, які відповідним чином організовували сценічне середовище, «заряджаючи» актора-виконавця (як складову цього оформлення) своїм ритмом, своєю динамікою.

Полістилістичність більшості сценографічних робіт М. Андрієнка-Нечитайла, створених ним у середині 1920-х років, відповідає й характерній особливості української «материкової» сценографії означеного періоду. Так, у творчості О. Екстер, А. Петрицького, В. Меллера або, скажімо, О. Хвостенка-Хвостова нерідко можна натрапити на оформлення, що поєднує в собі ознаки захоплення як кубізмом, так і конструктивізмом. Подібність «материкової» та «діаспорної» сценографії доби українського «класичного» авангарду – ще й у кольоровій «насиченості» оформлення, його «барвистості», безумовно, детермінованої менталітетом тих, хто етнічно (чи місцем народження) був пов'язаний з Україною. Проте сформульована «барвистість» сценографічних робіт М. Андрієнка-Нечитайла вельми дозована: стихія кольору не поглинає геометризованої «стильності», візуально «не пригащується».

Прагнення поспіль не відмовлятися від «предметності», «балансуючи» на межі нонфігуративності, – ще одна подібність «материкової» та «діаспорної» іпостасей української сценографії «класичного» авангарду. Приміром, запрограмовані «предметні» натяки в оформленні, як і вміло «спровоковані» асоціації з конкретними деталями все-таки регламентовані, себто художники не дозволяють цим натякам і асоціаціям виоформитися в окрему, самостійну тему (обстоюючи саме гіпотетичну, а не формальну їх ототожнюваність). Якщо «предметні» акценти і мають місце, то очевидно, що вони мають відношення тільки до реальності театральної – і ніякої іншої. Так, в одному зі сценографічних ескізів М. Андрієнка-Нечитайла (датованому 1925 р.) репрезентовано складної будови композицію з двох сценічних майданчиків, що перетиналися під гострим кутом, утворюючи своєрідні візуальні «зигзаги» (які пропонували спостережливим очам найширший «спектр» суто «предметних» асоціацій). «Вищі поверхи» зигзагоподібної будови було піднято над планшетою сцени за допомогою міцних дерев'яних стовпців (фактура дерева чітко «прочитувалася» вже в ескізі), причому ці стовпці (які також являли собою складову зорового образу) ритмічно членували простір сцени на вертикальні «екрани», візуально організовуючи як акторську пластику, так і динаміку мізансцен.

У творчій «природі» М. Андрієнка-Нечитайла раціональна «сухість» конструктивізму поєднувалася з притаманною цьому митцеві поетичною, завжди особистісною інтонаційністю. Останню легко відчували ті актори, які звикли не до раціонального осмислення своєї ролі, а до інтуїтивного, ситуаційно-сценічного входження в образний світ сцени. Цьому сприяла і «декоративність» конструкцій цього художника: виразна і ритмічна мова кольорів, поєднання кольорового ритму з лінійним, чітко простежувані колористичні вподобання (наприклад, постійне напружене, характерне для української вишивки, співвідношення червоного, чорного та білого).

У побудові сценічного костюма М. Андрієнком-Нечитайлом відчутний вплив творчої манери Ф. Леже – не стільки на рівні прийому, скільки насамперед ідеї: «Прагнучи до яскравості та інтенсивності кольору, я використав машину, як інші – тіло чи натюрморт... Я ніколи не копіював машину. Я створюю образ машини, як інші за уявою малюють пейзажі. Механічні елементи для мене є засобом..., до якого я звертаюся, щоб передати відчуття сили і могутності»<sup>302</sup>.

«Костюмовані» персонажі М. Андрієнка-Нечитайла часто не мають обличчя – натомість темна чи світла «пляма». «Розмитими» є й окремі деталі одягу, хоча завжди виразною залишається кольорова «гама» акторського вбрання, яка додає свої смислові (як правило, драматичні) акценти. Винятково виразним залишається лише рух персонажів, причому характерність руху виступає еквівалентом характерності маски (наприклад, за рухом це воїн або вельможа тощо). Очевидно, що в театрі М. Андрієнка-Нечитайла, де цей митець мислив себе не тільки художником, а й режисером, себто «творцем театральної природи», який започатковував рух цієї «природи», акторові відводилася роль виконавця-маріонетки (у цілковитій відповідності з позицією Е.-Г. Крега, чия

<sup>302</sup> Фернан Леже, Жорж Бокье, Надя Леже. Каталог выставки. – М., 1963. – С. 19.

широковідома теорія актора-надмаріонетки і через десятиріччя після її створення продовжувала захоплювати театральних митців).

Сценографічне вирішення драматургічної класики, постановки якої очевидно частішають (коли інтерес до експресіоністських п'єс згасає) у театрах України, відбувається з урахуванням тих тенденцій, котрі вже склалися в мистецтві театральних художників на середину 1920-х років. Серед цих тенденцій чільне місце належало «боротьбі з традиціоналізмом». Залежно від позицій того чи іншого театру, як і його керівника-режисера, на творчі позиції якого не міг не зважати конкретний сценограф, в загальному руслі названої тенденції можна було розрізнити три течії. Антитрадиційність першої мала, швидше, декларативний характер. Наприклад, М. Драк у роботі над оформленням вистави «Суєта» І. Карпенка-Карого (1926 р., реж. Г. Юра) чи спектаклю «Фата моргана» за М. Коцюбинським (1925 р., реж. К. Кошевський) не виявляв поспішності у трансформації того, до чого вже звик «франківський» глядач (наприклад, побутового інтер'єру). Однак трансформація все-таки мала місце: йдучи за постановницьким задумом, М. Драк ставив оформлення у пряму залежність від жанру вистави. Якщо традиційне декораційне мистецтво, як правило, опоетизовувало українське село, то М. Драк, швидше за все, його «натуралізував».

Друга «течія» об'єднувала сценографічні роботи, репрезентанти яких займали іншу позицію, пропонуючи іронічний (або поблажливо-іронічний), хоч іноді й епатажний, погляд на традиції «декораційного убранства» сцени в українському театрі корифеїв. Такого роду сценографія була характерною для вистав, режисери яких охоче йшли на переінакшення жанру або навіть змісту класичних п'єс (за узвичаєною тогочасною термінологією, їх «перелицювання»). Так, режисер «МОБу» Ф. Лопатинський поставив класичну комедію-водевіль М. Кропивницького «Пошились у дурні» (1924) як циркову виставу, а молоді художники В. Шкляєв і М. Симашкевич відповідно її оформили з характерною для арени страхувальною сіткою, виготовленими на кшталт клоунських національними костюмами (скажімо, вишитими були не тільки рукава, а й холості широкі штанів). В оформленні цієї вистави втілювалася ідея функціональної сценографії – зовнішньодієвої, в якій актор виступав органічним продовженням матеріально-речової «конкретики» оформлення. Наприклад, Й. Гірняк у ролі життєрадісного Кукси був водночас акробатом і гімнастом, «ігровою» складовою функціональної трапедії. Разом з тим святково костюмована динамічна постать цього талановитого «березільця», виявляючи доцільність «механістичних» церковних конструкцій, вкотре підтверджувала тезу про можливість існування актора-«маріонетки».

У 1925 р. в Мистецькому об'єднанні «Березіль» режисер В. Василько поставив «За двома зайцями» М. Старицького як спектакль-пародію на побутовий театр, тож і художникам В. Меллеру, В. Шкляєву і М. Симашкевич не залишалося нічого іншого, як запропонувати публіці оформлення з елементами пародії на традиційну декорацію. А режисер театру ім. Т. Шевченка Л. Кліщев (він же виступив і в ролі художника) сценічно втілював «Наталку Полтавку» І. Котляревського (1925), стилізуючи виставу під лубок. Подібно до того, як термін «перелицювання» застосовувався до драматургії, передаючи суть здійснюваних із нею режисерських «трансформацій», в аналогічний



спосіб термін «деструкція» закріпився за сценографією тих постановок, які створювалися за «перелицьованими» п'єсами, засвідчуючи руйнування самої основи декораційних традицій.

«Деструктивністю» позначене й оформлення А. Петрицького до «Вія» за М. Гоголем у театрі ім. І. Франка (1925 р., реж. Г. Юра). «Перелицьовання» класичного твору О. Вишню означало «вмонтування» в сюжет сцен із тогочасного (1920-х років) побуту. Багатоепізодна п'єса вимагала мобільного оформлення, яке б легко видозмінювалося на очах у глядача, і А. Петрицький використав чи не весь спектр виражальних засобів авангардистської сценографії (розширений під час навчання цього українського художника у ВХУТЕМАСі й успішно апробований ним у ряді вистав московських театрів). Тож дія «франківської» постановки «Вія» розгорталася на двох ярусах міцно збудованої конструкції, причому окремі епізоди, як-от, політ Відьми, демонструвалися на кіноекрані (у цьому епізоді також широко використовувалися світлові ефекти). Місце дії А. Петрицький позначав у такий спосіб: скажімо, шинок – вивіскою, на якій видно було пляшка і чарка; хутір – стіною хати і фрагментом плетеного тину; марсіанський пейзаж (куди фантазія О. Вишні «транспонувала» героїв класичного твору) – конструкціями, далекими від земної «фігуративності».

Не боячись звинувачень у декоративізмі, покладаючись тільки на власну творчу фантазію, А. Петрицький послідовно насичував оформлення вистави кольором, причому особлива увага приділялася «рухомому кольорові» – фігурі актора, як і його костюму. Художник не прагнув «аранжувати» відомі етнографічні зразки, він творив свій варіант українського костюма, «вибудовуючи» його на зіставленні великих мас і крупних фрагментів орнамента. У цьому полягала важлива конструктивна «програма» роботи А. Петрицького над сценічним утіленням національної драматургії, яка принципово відрізняла роботу над «Вієм» від інших (датованих серединою 1920-х років) сценографічних творів, які тільки «відштовхувалися» від сталих декораційних традицій або «деструктували» їх. Власне, з оформлення названої «франківської» вистави і розпочинається третя, найбільш плідна, репрезентована передусім діяльністю А. Петрицького, «течія» у сценографічній інтерпретації українського класичного репертуару.

Починаючи із середини 1920-х років, в український театр приходить нова драматургія, що закарбовує прийдешні соціальні реалії, як і видозмінені прикмети побуту міст і сіл України. А це вимагає від діячів національного театру, в тому числі й від театральних художників, нових постановницьких вирішень для сценічного втілення нової, т. зв. «радянської», драматургії. В оформленні вистав, дія яких відбувається в пореволюційному селі, принципи етнографічної достовірності відсторонюються. Натомість у мистецтві художників національної сцени з'являється насичена натуралістичними деталями документальність (оскільки громадянська війна й розруха змели регіональні відмінності в побуті, як і в костюмах, сільського населення України). Художники охоче користуються непідробною фактурою матеріалів – дерева (наприклад, тесаних дошок), металу (нехитрий хазяйський реманент), соломи (стріхи), біленого полотна, а особливо домотканої «сірячини» (одяг персонажів, одяг сцени). Це характерно і для оформлених у театрі ім. І. Франка М. Драком

вистав за п'єсами М. Куліша «97» і «Комуна в степах» (режисером цих обох постановок 1924 р. був Г. Юра), а також для оформлення В. Шкляєва і М. Симашкевич у МОБі спектаклю «Комуна в степах» (1925 р., реж. П. Береза-Кудрицький).

Іронічне ставлення до традиційного побуту, якщо й використовувалося, то насамперед як засіб соціальної характеристики, а не тільки жанрової. Прикладом, застосування художником М. Матковичем елементів народного лубка у виставі «Республіка на колесах» Я. Мамонтова в Одеському театрі ім. Революції (1927) якнайкраще характеризувало авантюристів-правителів, таких собі «каліфів на годину» періоду громадянської війни.

Етнографічний акцент (якщо в ньому відчував потребу театральний художник) використовувався також передусім для соціальної характеристики персонажів, зазвичай негативної. Зокрема, сільські багатії («куркулі») були вбрані в «повний» національний костюм, в той же час як основна «маса» селян-бідняків і середняків виглядала підкреслено злиденно безвідповідно до регіону місця подій.

«Рубіжність» середини 1920-х років в історії мистецтва оформлення сцени (як і в розвитку інших мистецтв театального комплексу, що дедалі частіше синтезували свої зусилля для втілення новочасної драматургії) спонукала вкотре підсумувати здобутки української сценографії «класичного авангарду». Зрозуміло, що далеко не в усіх національних театрах на сценах з'являлися кубістичні «станки» або конструктивістські «риштування», оскільки далеко не всім театральним художникам, які працювали в тогочасних українських театрах, вдавалося не всупереч режисерській концепції утвердити авангардистські ідеї в оформленні вистави. Одним із сценічних колективів, де ці означені ідеї знайшли своє репрезентативне втілення завдяки цілеспрямованій художній політиці його керівника Леся Курбаса і, зрозуміло, головного художника В. Меллера, став «Березіль» (МОБ). Насамперед оперуватимемо прикладами з творчої практики цього театру, як і з діяльності тих мистецьких колективів, де ідеї пластичного авангарду знайшли своє найбільш послідовне відображення.

Окрім уже зазначених кубізму і конструктивізму, найвпливовішою (коли йдеться про мистецтво сценографії, у тому числі й українське) течією пластичного авангарду став футуризм з його чільною ідеєю руху, акцентованої динаміки. На думку футуристів, рух у сценічній «інтерпретації» якнайкраще втілював у виставі динаміку життя урбаністичного світу, його складну поліфонічність. Ідея рухомої декорації на початку ХХ ст. (ще до виникнення футуризму) почала вкотре в історії світового театру активуватися вже згадуваним Е.-Г. Крегом. Основний сенс цієї активації – інтенсифікація ролі декорації у виставі, не тільки «внутрішнього», а й «зовнішнього» її впливу на сценічну дію, інакше кажучи, уподібнення її функцій акторським, перетворення її на «декорацію-актора». Цій, пріоритетизованій Е.-Г. Крегом, ідеї рухомої декорації, яка вже почала свій «рух» у мистецтві європейської сценографії, футуризм надав відчутного «прискорення», у такий спосіб передаючи «нові ритми» урбанізованого світу. У виставах, де футуристи (або художники, які певний час знаходилися під впливом футуристичних ідей) виступали як сценографи, вони прагнули надати оформленню максимальної динамічності.

ті, стаючи ще й винахідниками різнопланових «механічних» пристроїв, що «працювали» на очах у глядача, і «рухомих» світлових «ефектів».

По суті кажучи, кубізм в українській сценографії в «чистому вигляді» існував, швидше, як виняток, об'єднуючись зазвичай із футуризмом, утворюючи «тандем» художніх ідей – «кубофутуризм». Прикладами такого типу оформлення (хоч сам термін «кубофутуризм» так і не закріпився в мистецтвознавчій практиці) можуть бути вже згадувані сценографічні роботи, скажімо, В. Меллера до вистави «Мазепа» Ю. Словацького в Першому театрі УРСР ім. Т. Шевченка або О. Хвостенка-Хвостова до «Містерії-буф» В. Маяковського в Харківському Героїчному театрі, або знову ж таки В. Меллера до постановки «Газу» Г. Кайзера в МОБі.

Футуристичним справедливо вважалося (у театральній критиці 1920-х років) оформлення тих вистав українського театру, де широко апробовувалася естетика цирку. В таких епатажних постановках динамізувалося не тільки оформлення, яке за згодою з режисерами перетворювалося художниками на ряд знарядь, пристроїв, «ігрових приладів», запозичених з арсеналу іншого видовищного мистецтва. Уже сама театральна вистава (якщо повсякчасна динамізація – її сценічної дії не включала подеколи «гальмівної системи») починала балансувати на межі двох мистецтв, отже, втрачати суто театральну специфіку. Так, у раніше згадуваній «березільській» виставі «Пошились у дурні», за свідченням О. Кисіля, «...гіпертрофія, перебільшення руху актора робили його врешті-решт акробатом, що потребував уже не сцени, а трампліна чи турнікета...»<sup>303</sup>

Прикметно, що не тільки у сценографічній практиці 1920-х років, а й у контексті тогочасних театральних декларацій стали очевидними «циркові» аналогії, уособлюючи спротив театральній рутині. Леся Курбас писав: «Ми прагнемо знищити всі образотворчі моменти у спектаклі, і наші конструкції як прилади в цирку “нічого не зображають”, вони лише трамплін для розвитку дії»<sup>304</sup>.

Наслідком конструктивізації, як і футуризації української сценографії стала не тільки швидкоплинна «мода» на оспівування світу машин, як і не лише «цирквізація» оформлення (де актор відчував себе вже не стільки «маріонеткою», скільки гімнастом чи акробатом), а інше розуміння простору сцени, образно обігране художником у матеріально-об'ємних побудовах і водночас у своїй «повітряній» незаповненості. Тож не дивно, що першозначне місце в постановках національних театрів починає займати світло, яке нерідко стає провідним «сценографічним персонажем» як у прямому розумінні слова (світлові «привиди» в «березільському» «Макбеті»), так і в переносному (творення нового художнього образу на основі динамічних або навіть статичних конструкцій виключно завдяки «грі» світла. Прикладом може бути раніше згадуване оформлення «Секретаря профспілки» в МОБі).

У сценографії ж «березільського» «Прологу» (1927 р., драматургічний текст Леся Курбаса і С. Бондарчука, реж. Курбас, худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич) світлові «проекції» просто домінували на сцені. За їх допомогою,

<sup>303</sup> Кисіль О. Новий український театр // Український театр. – К., 1968. – С. 160.

<sup>304</sup> Театральна газета. – 1924. – 20–26 трав.

наприклад, створювалися гігантські тіні, що «імітували» присутність багаточисельного натовпу під час «хресного ходу». Лише у другу чергу оформлення будувалося на окремих речах-деталях, що конкретизували місце дії: приміром, червоні бенкетки (розставлені півколом по авансцені) в поєднанні з емблематикою двоглавого орла (що коштовно виблискував, змайстрований бутафорами зі звичайної жерсті) становили переконливі «зорові орієнтири» інтер'єру палацу. У тому, що перша (світлова) складова оформлення переважала над другою (матеріально-речовою), простежувалася логіка художницького задуму – саме в тих сценах, де було використано світлові проєкції, насамперед відчувався хід Історії, як водночас і невблаганність Долі (зокрема у сцені розстрілу).

Існування двох названих складових у сценографії «Прологу» детермінувало й акторську поведінку у виставі. Виконавець мав враховувати «партнерство» тіні чи навіть «царства тіней» на сцені, віртуозно співвідносячи свій малюнок ролі з цією реалією сценографічного задуму.

Із впливом на роботу театрального художника ще однієї течії пластичного авангарду, а саме – експресіонізму, пов'язана спрямованість сценографії на розкриття внутрішнього світу людини (як правило, ураженої хворобою соціальної несправедливості), сповненого глибокого драматизму (чи навіть трагізму) світовідчуття. Художницький образ, репрезентований в естетичних «вимірах» експресіонізму, часто набував значення «дійової особи», котра протиставлена героєві. Це було особливо характерно для оформлення тих вистав, які здійснювалися за п'єсами драматургів-експресіоністів (прикметно, що в українській сценографії стилістика експресіонізму нерідко об'єднувалася з конструктивістською і водночас зі стилістикою футуризму). Саме в оформленні експресіоністських п'єс створювана акторами, але насамперед художником «машина» (тим-таки В. Меллером у згадуваному «Газі» Г. Кайзера або в «березільському» спектаклі «Машиноборці» Е. Толлера, 1924 р., реж. Ф. Лопатинський) протистояла окремому персонажеві, «деперсонізуючи» його, перетворюючи – візуально і концепційно – на свій механічний «додаток».

Ще одна течія пластичного авангарду (абстракціонізм) також мала суттєвий вплив на мистецтво оформлення сцени, у тому числі й українське. Засновник абстракціонізму В. Кандинський засуджував театральне мистецтво, зорієнтоване тільки на «предметність», яке зовсім не бере до уваги того, що «колір є засобом прямого впливу на душу» («Колір – клавіша... Душа – багатострунний рояль... Художник – рука на цьому роялі...»<sup>305</sup>). Якщо театр прагне втілювати «космос» людської душі, твердив В. Кандинський, то він (себто театр) повинен відмовитися від орієнтації на зображення зовнішньої «видимості», а натомість звернутися до розкриття «внутрішніх значень, мотивів, переживань, емоцій» у формі «абстрактних сценічних композицій»<sup>306</sup>.

Художники, які працювали над оформленням музичних (насамперед оперних і балетних) вистав, здебільшого дослухалися до вживаної В. Кан-

<sup>305</sup> Кандинський В. О сценической композиции // Из истории советской науки о театре. – М., 1988. – С. 101.

<sup>306</sup> Там само.

динським «музичної термінології», також захоплювалися естетикою абстракціонізму. Коли ж митці, в тому числі й українські, зосереджувалися на роботі над драматичними спектаклями, передусім ті ж А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов (не кажучи вже про О. Екстер), то створювані ними костюми завжди будувалися не тільки за принципом історично-побутової правдоподібності, а й за розроблюваним естетикою абстракціонізму принципом психологічного (часто на рівні підсвідомості) впливу кольору на «внутрішній космос» людини. Так, В. Кандинський називає сірий колір «невтішною нерухомістю», причому, на думку цього художника, чим більше на полотні чи, скажімо, в оформленні сцени сірого кольору, тим швидше враження «невтішності» перетворюється на відчуття «задушливості». Саме таке емоційне враження на глядацьку аудиторію справляли вдягнені в одноманітний сірий «прозодяг» робітники-«маса» з принципової для історії української сценографії постановки «березільського» «Газу».

Утім, не стильова «уніфікаційність» кубізму, футуризму, експресіонізму чи абстракціонізму, а інтегроване використання сукупності авангардистських ідей за умов «стильності» сценічного оформлення (як і театральних костюмів) визначало «обличчя» української сценографії середини 1920-х років, хоча саме в цей період у художницьких образах вистави дедалі очевиднішими стають «ілюзорні моменти», утворюючи разом із уже реалізованими авангардистськими ідеями нову полістилістичну цілісність. Так, перенесена з досвіду роботи з футуристичним оформленням акцентована динамізація декорацій до «березільської» вистави «Жакерія» за П. Меріме (1925 р., худ. В. Шкляєв, реж. Б. Тягно) досягалася функціональним використанням кількох тригранних призм-«теларіїв» (у кожній з яких, як у костюмі, «сидів» актор, котрий, «пересуваючись», міг водночас рухати і «свою» призму). Причому грані цих призм відповідно «декорувалися», одночасно перетворюючись під час синхронного повороту всіх «теларіїв» (так, щоб глядачам ставав видимим «малюнок» лише на одній із граней кожної призми), то на «фрагменти» лісового «екстер'єру» (репрезентуючи, приміром, стовбури могутніх дерев), то на «фрагменти» пишно декорованого інтер'єру (демонструючи масивні кам'яні колони замку д'Апремона)... Умовно-схематизовані стрільчасті арки ставали «знаком» того, що сценічну дію перенесено в замкові покої; водночас кольорові (на біблійну тематику) вітражі означали, що сцена відбувається в монастирі, причому динамічність цих обох (як і деяких інших) сцен забезпечувалася швидкою, динамічною «переміною» «картин» оформлення. Тож у сценографії «березільської» «Жакерії» авангардистські ідеї реалізуються як поряд, так і об'єднуючись з іншими, традиційнішими для мистецтва театральних художників.

Нерідко роль привабливої для широкого глядача традиційної «ілюзорності» (або інакше – «образотворчості») покладалася тільки на сценічні костюми, тоді як втілення ідей пластичного авангарду – тільки на декорації. За таким принципом створювалася сценографія В. Татліна до вистави «По зорі» В. Гжицького в Київському театрі юного глядача (1926 р., реж. І. Деева). Один із організаторів цього театру О. Соломарський пригадував: «Амвросій Бучма, який брав участь у постановці..., образно розповідав про неповторні Карпатські гори... В. Татлін, який разом з акторами уважно слухав цю розповідь, рап-

том вимовив у голос: “Залізо, залізо...” і швидко вийшов з кімнати... Невдовзі він приніс макет оформлення, в якому Карпати були зроблені з листового заліза... Бучма макет прийняв... Довго поралися довкола освітлення: нарешті гори “загнали”... Щоправда, актори “ковзалися” цими горами, “зриваючись у безодню”, а на сцені стояв залізний гуркіт... Але художник був у захваті: “Це те, чого я домагався, це – дихання... Карпат”... А от костюми були справжніми, яскравими, барвистими, гуцульськими...”<sup>307</sup>

«Залізні» конструкції В. Татлін поклав і в основу оформленої ще 1923 р. вистави «Зангезі» за В. Хлебниковим (репрезентованій у приміщенні Музею Художньої культури в Петрограді), де цей художник виступив ще й у ролі режисера, а також виконавця головної ролі. Отже, В. Татлін створив експериментальну синтетичну постановку, яка була ним же здекларована як «вистава+лекція+виставка матеріальних конструкцій». Відмовившись від акторів-професіоналів, В. Татлін «вмонтував» у виставу лекцію мистецтвознавця М. Пуніна про «законои часу» В. Хлебникова (а також лекцію лінгвіста Л. Якубинського про «словотворчість поета»). Утім, «родовід» залізних конструкцій В. Татліна потрібно вести з більш раннього періоду його захоплення пластичним авангардом, коли ще в 1913–1914 роках він почав створювати контррельєфи із заліза, дерева і скла, які Маяковський не без іронії називав «нівеченням прекрасної жерсті...»<sup>308</sup>.

Інтенсивність запровадження ідей «класичного авангарду» в українську сценографію нерідко супроводжувалася художнім максималізмом. У межах однієї вистави реалізовувалися водночас ідеї майже всіх «ізмів». Якщо ж митець надавав перевагу якійсь одній із течій пластичного авангарду, то прагнув продемонструвати в одній виставі всі її можливості, всі виражальні засоби, «відпрацювати» ту чи іншу ідею (чи сукупність ідей), навіть суто формальну. Тож не дивно, що в таких випадках подекуди на другий план відходила сценічна привабливість оформлення, як і бажання «порозумітися» з глядацькою аудиторією. У такому художницькому максималізмі, упертій демонстрації в межах навіть одного спектаклю максимуму ідей одного чи кількох «ізмів» відчувалося художницьке ж передбачення недовготривалості часу, відпущеного мистецтву «класичного авангарду». Це інтуїтивне передбачення було характерне не тільки для українських, а й наприклад, російських сценографів, котрих об'єднували спільні історико-соціальні реалії. Т. зв. «ліві» художники спочатку підтримували «лівих» політиків (натомість митці традиційних естетичних уподобань займали, швидше, очікувальну, якщо не ворожу позицію). Їх зближували ідеї кардинальних реформ (для одних – у мистецтві, для других – у соціальній перебудові світу). Тож на деякий (хоча й короткий) час саме «ліве» мистецтво отримало захист і матеріальну підтримку з боку держави. Однак, уже із середини 1920-х років, усе починає повертатися «на круги своя». «Ліве мистецтво», не сприйняте народними «масами» (оскільки потребувало високої загальної культури, освіченості, якої представники найчисленніших соціальних прошарків – робітники і селяни – просто не могли мати), починає відчувати різке охолодження з боку нової влади, яка, пиль-

<sup>307</sup> Парніс О. Татлін і Україна // Хроніка–2000. – К., 1996. – Вип. 1, 2. – С. 217.

<sup>308</sup> Курбас Л. Из творчої спадщини. – К., 1988. – С. 258.



нуючи свій авторитет серед широких верств населення, котрим завжди було ближчим традиційне мистецтво, вже не бачила потреби й надалі приховувати свої справжні (співзвучні «масовим») художні симпатії та антипатії.

Охолодження до театрального авангарду як з боку нової влади, так і з боку широкого глядача, який спочатку з цікавістю, хоча й без особливого захвату, сприймав експерименти, означало для діячів сцени, у тому числі й художників, неминучість виконання «соціального замовлення». Однак справжні митці не хотіли й не могли зрікатися вчорашніх уподобань, розуміючи не тільки естетичну цінність авангардистських ідей, а й закономірність їх виникнення в історії культури. Розуміли вони й роль сформованої під впливом цих ідей сценографії в послідовному реформуванні театального процесу, в якому і сама робота художника зазнала суттєвих ролевих видозмін. Акторське мистецтво, в першій половині 1920-х років суттєво регламентоване сценографією, вже в середині цього ж десятиріччя починає повертати собі свій традиційний «статус». За висловом Л. Курбаса, відбувається переакцентація з «літератури, художника – на актора», з «просторового – на психологічне»<sup>309</sup>, з агітаційного «театру акцентованого впливу» – на традиційний «театр акцентованого вияву»<sup>310</sup>. У тій мірі, в якій у тому ж МОБі в перші роки його існування акторське мистецтво «прилаштовувалося» на роль «додатка» до декораційних побудов-пристроїв, розглядаючись постановниками як складова («продовження») сценографічного образу, так само вже через кілька років «березільська» сценографія прагне, як і акторське мистецтво, стати «психологічнішою», перемістивши центр свого «тяжіння» із зовнішньої дієвості на внутрішню. Себто декорація і надалі залишається «ігровою», але вже менше побудованою на безпосередньому, візуально очевидному її обігруванні акторами, а більше на опосередкованому, не прямому (за аналогією на сцені між акторами-виконавцями завжди існує два типи взаємодії: перший – безпосереднього фізичного контакту; другий – фізично «безконтактний», коли за допомогою слова, міміки чи тільки погляду створюється «енергетичне поле» взаємодії; навичок цього другого типу «взаємодії» і набуває сценографія). З делікатністю досвідченого актора, який знає собі ціну і якому, щоби бути по-справжньому оціненим публікою, не потрібно увесь час займати авансцену, декорація переходить на другий план, традиційно опікується й третім, вивільняючи перший для актора-виконавця. Прикладом можуть служити раніше згадувані декорації до «Секретаря профспілки», вочевидь, позначені рисами «перехідного» періоду в розвитку не тільки «березільської», а й усієї української сценографії. Розміщені на другому і третьому планах, вони не були тільки фоном, що коментував перипетії складних соціальних протистоянь, а втілювали концепційний образ (згадаймо риштування-«сіті», в яких заплутуються персонажі вистави), з котрим, як з «супротивником», себто партнером по сцені, могли будувати мізансценічний малюнок своїх ролей актори.

<sup>309</sup> Фонди ІМФЕ. – Ф. 42–19.

<sup>310</sup> Те, що «час режисерських експериментів минає», сам Л. Курбас пояснював так: «Якщо є Ільїнський або Бучма, вистава виграє дуже й дуже...». – Фонди ІМФЕ. – Ф. 42–6.

Новий етап у розвитку української сценографії знаменував собою і новий етап у взаємовідносинах сценографії й акторського мистецтва. Зовнішні, суто візуальні прояви різних авангардистських «ізмів» (в результаті творчої взаємодії з акторським «психологізмом») починають менше «впадати в око», оскільки реалізуються саме художні ідеї, їх конструктивне начало (а не їх «гострі кути»). У вже згадуваному «Секретарі профспілки» конструкції висвітлювалися (у прямому розумінні: лампи вмикалися за ними) лише тоді, коли це було потрібно за логікою розвитку сценічного образу, аби підкреслити функціональну (більше того, навіть примусову) залежність персонажа від середовища, яке його оточує, детермінуючи його поведінку.

Іноді складалося враження, що театральні художники подекуди навіть іронізували над цими суто зовнішніми проявами сценографічного авангардизму, що вже почали сприйматися як штампи. В усякому разі цим тільки й можна пояснити те, що плаття Проні Прокопівни з вистави «За двома зайцями» в «Березолі» (1925 р., реж. В. Василько) художники В. Шкляєв і М. Симашкевич розмалювали геометричними фігурами, оскільки «модний» геометризм поширився нарешті і на міщанські «кубелечка».

Втілення конструктивістських ідей в оформленні розбудило художницю (якіглядачеву) любов до непідробної фактури матеріалу (дерев'я, заліза тощо), а це надавало можливість одним чи кількома штрихами конкретизувати місце дії (сенса означеної сценографічної реальності можна пояснити ще й загальним характером «березільської» режисури, яка, починаючи від самого Леся Курбаса й закінчуючи творчістю його учнів, тяжіла до умовності, філософського узагальнення). Це характерно для оформлення не тільки вистав, створених за п'єсами т. зв. «сільської» тематики [як-от: «Комуна в степах» М. Куліша (1925 р., худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич, реж. П. Береза-Кудрицький), «97» М. Куліша (1930 р., худ. В. Меллер, реж. Л. Дубовик), «Диктатура» І. Микитенка (1930 р., худ. В. Меллер, реж. Леся Курбас), не кажучи вже про сценічне втілення класичної драми І. Карпенка-Карого «Хазяїн» (1932 р., худ. В. Меллер, реж. В. Скляренко)], а й для інших «березільських» постановок, скажімо, для «Золотого черепа» Ф. Кроммелінка (1926 р., худ. В. Меллер, реж. Леся Курбас), прем'єрою якого «Березіль» розпочав харківський етап своєї роботи. У цій постановці художник навмисне акцентував фактуру старовинних (під «дуб») меблів, начищеного металевих посуду, фарбованого полотна спідниць і сорочок, дерев'яних (аж перестукували!) черевиків. Фактурна «непідробність», яка запам'яталася глядачам ще і вбранням персонажів (скажімо, «півнячий» шолом із плюмажем, червоний мундир у Капрала) створювала естетичний «вимір» «патріархального» життя, який був потрібен художникові, щоб на його фоні розвінчати (разом із драматургом) «протиприродність» поведінки головного героя.

Створення кількох естетичних «вимірів», характерне для української сценографії другої половини 1920-х років, було властиве не тільки виставам «Березоля», хоча саме в роботі художників цього театру знайшло своє найпереконливіше втілення. Для прикладу: у постановці «Мини Мазайла» (1929 р., худ. В. Меллер, реж. Леся Курбас), де над традиційно-міщанським убранням помешкання головного героя в «повітрі» сцени, ніби блискавки, ширяли геометричні лінії, художник використав (популярний у

сценографії 1920-х років) мотив «космічного», щоби глядач не тільки крізь «призму» комедійного жанру, а й з масштабніших (історичних, філософських) позицій осмислив домінантну для цього драматургічного твору М. Куліша тему українізації. Саме в «Мині Мазайлі» мистецька «гра», взаємообумовлена сценічним «партнерством» художника й актора (зокрема, коли йдеться про виконавця головної ролі Й. Гірняка), була вельми ефективною. В. Меллер у помешкання цього головного героя (приміщає дзеркало, точніше – тільки його «рамку», яку актор «обігрував» з максимальним образним наповненням...

...Ось Мина – Гірняк із невдоволенням скульптора, перед яким – неякісна глина (чи живописця: сам-на-сам з погано відгрунтованим полотном), вдивляється в особисту персону, критично оцінюючи Кравцем-Долею неவிбагливо пошитий «соціальний костюм»... Він давно зрозумів, що потрібні кардинальні зміни... Але в межах його маргінальної драматургом віддушеної свідомості герой Куліша й Гірняка здатен змінити лише зовнішнє, а саме: прізвище, костюм, точніше, через зміну прізвища – ще і костюм (як уособлення нового соціального «статусу» в житті). Якщо за «старих часів» не вдавалося стати «фрачним героєм» (бракувало дворянського родоvodu), то, може, за «партійних часів» поталанить стати «портупейним». Мині байдуже, яким саме «героєм» стати, аби тільки завдяки новому прізвищу піднятися на новий, бажано найвищий, соціальний щабель.

В одній зі сцен Й. Гірняк «настромлював» на вішалку свій старорежимний костюм і розмовляв з ним, заховавшись за шафу, себто мав місце діалог акторського голосу (невидимої, тож ніби вже й другорядної, «субстанції») з мізансценованою (самим героєм) «першорядною» матеріальністю (до останнього гудзика й лиснучої підкладки) костюма...

Не тільки «гра з костюмом», а й «гра з предметом», як правило, підносила ся (художником і актором) до значення символу, а вже в такій еманції ефективно «обігрувалася». У «березільській» виставі «Пролог» у сцені засідання Синоду художники В. Шкляев і М. Симашкевич, максимально вивільнивши простір сцени, акцентували величезний стіл (перед яким кожен персонаж виглядав приниженим прохачем), як уособлення всемогутності чиновництва: за цим столом сидів Победоносцев – актор М. Крушельницький. Розвінчування згаданого історичного персонажа (як і чиновництва) розпочиналося тоді, коли Победоносцев підіймався за ним (цим майстерно «обігруваним» столом-символом), і стало очевидним, що герой стоїть на кволих ногах карлика (причому гіперрозміри умеблювання подвоювали враження диспропорцій людської фігури). Тож важливий сценічний образ-метафора (такі Л. Курбас називав перетвореннями) був створений за допомогою об'єднання зусиль двох мистецтв – акторського і сценографії.

Для оформлення вистав другої половини 1920-х років характерна подача «цілого» через «частину», «фрагмент». Цей відомий сценографічний прийом широко апробовувався й у «березільських» виставах, де простір сцени був позбавлений переобтяженості, зорової «затиснутості», де просторово «розкутим» – для побудови складного пластично-динамічного малюнка ролі, образно узгодженого з декораціями, – почувався і актор, і де кожна деталь була багатозначною, грала кілька ролей водночас і була «театром» не тільки

ки одного «актора». Так, церковний олтар із вистави «97» був «знаком» не тільки конкретного храму, куди неможливі прийшли одбирати майно, а і середовищем, де відбувався гострий конфлікт між прихильниками нової влади і захисниками «старого життя». «Фрагменти» ж плетеного тину (що розташовувалися не тільки на планшеті, а й звивистим малюнком «ручалися» по лаштунках і сірому заднику) ставали не тільки образним «еквівалентом» «старого села», як і «старого життя», а й уособленням тих плутаних, собі ж мудро-плетених манівців, якими віками ходило-блукало українство в пошуках правди і щасливої долі...

Масштабні сценографічні образи виникали в постановках українських театрів, звичай тоді, коли художницька й режисерська думка становили єдине творче ціле. Епізод змови сільських багатіїв з «Диктатури» І. Микитенка («Березіль», 1930 р., худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас) мав таке оформлення: промінь мерехтливого світла вихоплював у затемненому просторі сцени кілька постатей, розміщених в угловині, над якою очевидні контури кількох похилених хрестів, провокуючи асоціації з «розритими могилами». Так художник і режисер створювали образ історичної приреченості куркульства (саме ця ідея і була покладена в основу написаного не без впливу «соціально-го замовлення» драматургічного твору).

«Образотворчість» сценографії вистав українських театрів другої половини 1920-х рр. (всупереч «декораційному аскетизму» перших пореволюційних років) була викликана тією ж переакцентацією («знаковою» для сценічного втілення ідей «класичного авангарду») із зовнішньої дієвості оформлення на дієвість внутрішню. Проте не можна не враховувати і «моди» на «образотворчість», покликану до прийденості ще й тим, що декорація (поступившись акторові найрепрезентативнішим для зовнішньої дієвості «першим планом», на який вона короткий час претендувала) раптом ніби «пригадала», що і вона є «актрисою» із зрозумілим для цієї професії бажанням вдягати не спортивну (чи циркову) уніформу, а ефектний «костюм» театральної «примадонни».

Згадана «образотворчість», очевидна вже в постановці «Золотого черева», повністю виявилася і в «березільському» спектаклі «Седі» за С. Момом і Д. Колтоном (1926 р., реж. В. Інкіжинов), в оформленні якого В. Меллер (ніби надолужуючи час, згаяний в «аскетизмі» конструктивізму) акцентував видовищність. Таке художницьке рішення органічно доповнювало ретельно «вив'язану» режисером атмосферу акторського психологізму на сцені, пропонуючи інший естетичний «вимір», загубленого в південних широтах далекого острова, здається, тільки і створеного для «екзотичних» пристрастей. Сценографічна видовищність знаходила своє втілення насамперед у кольоровій гамі декорацій і костюмів – смагляво-червоній, як розпечений пісок океанського узбережжя, як напівоголені тіла тубільців, як спекотне сонце, від якого немає спасіння-прохолоди й уночі. Ця сценографічна видовищність була й у фактурі жовтогарячого «бамбука», з якого споруджувалися зручні для мізансценування двоярусні декорації, що асоціювалися з південного зразка готелем, де багато відкритих терас (і де замість дверей – кольорові циновки, а на вікнах – екзотичних малюнків штори).

П. Рулін, який високо оцінював цю роботу В. Меллера, розглядав декорації «Седі» як конструкції<sup>311</sup>. Цього не заперечував і сам художник, вкотре візуально репрезентуючи плідність ідей «класичного авангарду».

Ще один приклад видовищної сценографії був продемонстрований В. Меллером у постановці оперети «Мікадо» А. Саллівена й У.-Ш. Джільберта в «Березолі» (1927 р., реж. В. Інкіжинов). Уже сама гама запропонованих художником кольорів вишукано-стримана (чорне, біле й червоне) й водночас енергетично наповнена, символізувала протиборство двох сил (лірична героїня Юм-Юм «костюмувалася» в усе біле, її ж суперниця – у чорне), протиборство, в результаті якого перемагала відданість закоханих сердець. Ось лірична сцена побачення, побудована на стилістиці лакових японських мініатюр: величезний темний простір сцени – це ніч-небезпека, що (уособлюючи підступність ворогів) оточує, чатує на закоханих; промінь театрального прожектора висвітлює мініатюрний місточок через водоспад, як і традиційну для японської лірики квітучу дику вишню-сакуру; під містком блищить проти «місяця» вода (то світло падає на відповідним чином прилаштовану білу жерсть); на місточку зустрічаються закохані – Юм-Юм і принц Нанкі-Пу.

У постановці «Мікадо» сценографія та акторська майстерність були об'єднані спільною «грою». У сцені втечі принца з дому герой лише удавав ходу, а зменшувалася (означаючи пройдену відстань) сама будівля, від якої віддалявся герой (художник із вправністю ілюзіоніста послідовно демонстрував публіці кілька пропорційно зменшуваних макетів одного й того ж палацу). Спільна «гра» сценографії та акторського мистецтва продовжувалася в костюмах і аксесуарах. Художник вкладав у руки «міністра фінансів» величезну рахівницю, а актор, спровокований цією «оперетковою» деталлю, дотепно обігрував її у виставі. Ще приклад: обурений втечею сина, Мікадо висмикував собі волосся (художник замислив імператорську перуку таким чином, що кожне велике пасмо закріплювалося окремим зажимом, тож один порух акторської руки – і на чверть голова вже лиса!). У такий спосіб розвінчувалась «оперетковість» почуттів Мікадо (знову ж таки в цілковитій відповідності з жанром сценічного твору).

Нааявність «нового обличчя» української сценографії у другій половині 1920-х років зовсім не означала, що в цей період не могли з'явитися художницькі роботи, які б «цитували» авангардистський максималізм, характерний для першої половини десятиріччя. Наприклад, приступаючи до постановки «Диктатури» І. Микитенка, Лесь Курбас запропонував складний варіант багатожанрової (контамінація драми з оперою) сценічної інтерпретації, тож режисерський задум не міг не «спровокувати» і відповідно складного сценографічного задуму. Такого зовні дієвого оформлення, як у «Диктатурі», «Березіль» не бачив з часів «Газу» і «Машиноборців». Здавалося, на підмостки театру знов повернулися конструктивізм і футуризм. Зокрема, всю сцену від рампи і до високо відкритого радіуса-задника займав похилений станок із виструганих нефарбованих дошок (фактура дерева постійно наголошувалася у сценографії цієї вистави, підкреслюючи «сільську тематику»). Згаданий

<sup>311</sup> Рулін П. Два сезони в «Березолі» // Петро Рулін. На шляхах революційного театру. – К., 1972. – С. 135.

станок складався з окремих частин-планшетів, які могли рухатися вгору чи вниз «по вертикалі» або нахилитися «під кутом», утворюючи різного роду «пагорби». Функціональні декорації ефективно обігрувалися в мізансценуванні. Скажімо, другий (якщо рахувати від рамп) планшет трансформувався то в підвісний міст-естакаду заводського цеху, то у величезний стіл у хаті сільського багатія. Між планшетами залишалися щілини, завдяки яким на станок «виїздили» і могли складно рухатися різні предмети, як-от, вози (у сцені «їзди наввипередки» Малоштана й Чирви) або човни (у сцені катання Гусака й Параньки). Майстерність художника отримала високу оцінку фахової критики ще на прем'єрі вистави: «Більш рухомої і складної системи різних трамплінів, що рухаються по горизонтальній і вертикальній лінії, правду кажучи, нам ще не доводилося бачити. Хоча більшої впорядкованості і виконання вузько цільового призначення також рідко траплялося зустрічати. Все оформлення спектаклю..., всі його елементи підкорені одному завданню і самими послідовними змінами виконують рухомий малюнок п'єси»<sup>312</sup>.

Закономірно, що, спираючись на свій попередній досвід побудови функціональних, динамічних декорацій, В. Меллер ефективно використовує всі «поверхи» сценічного простору. Так, «другий поверх» утворював уже згаданий міст-естакаду, по якому пробігали робітники, імітуючи виробничий процес. «Обіграваним» був не тільки «перший поверх», що зрозуміло, а навіть і «поверх нижче першого». В усякому разі саме «знизу» на сцену не виходили, а (завдяки рухові планшета) «подавалися» групи персонажів (як-от, у сценах «Мітинг на заводі» або «Сільрада»). Перебування персонажів на тому чи іншому «поверсі» завдячувало іноді не тільки майстерній «грі» планшетів, а й ефективному використанню світла (зокрема, у сцені змови на кладовищі).

Сучасники вистави зазначали, що оформлення «Диктатури» справляло враження «однієї машини». Зокрема, театральний критик Л. Болобан підкреслював: «Глядач увесь час протягом вистави відчуває..., що дія провадиться завдяки машині, і (навіть) сільські побутові сцени... (також) ніби підпорядковані... силі тої волі, що керує цими машинами»<sup>313</sup>. І хоч цю «силу» театральний критик у повній відповідності з назвою драматургічної першооснови ототожнює з «диктатурою пролетаріату», все-таки є підстави вважати, що В. Меллер вкладав у свій сценографічний образ більш глибокий зміст. Інакше кажучи, створена художником «машина» (з «березільської» вистави «Диктатура») мала ототожнюватися з ходом історії. Наприклад, коли у сцені «таємної вечері» сп'янілі багатії починали співати, стоячи на підлозі (отже, на своїй землі), рухалася одна одному на плечі демонструючи консолідованість зусиль), рухалася (планшети ж бо рухомі!) підлога-земля під їхніми ногами, наче здіблений кінь, що прагне скинути свого вершника... Зрозуміло, що наміри персонажів втримати рівновагу (у цій сцені взаємообумовленість «гри» сценографії і акторського мистецтва була неминучою) завершувалися поразкою. Таким чином, символіка постановницького рішення не потребувала коментарів! Додамо, що розглянута сцена являла собою красномовний приклад як зовнішнього, так і внутрішньодієвого оформлення, причому сцено-

<sup>312</sup> Болобан Л. Подвійна перемога // Радянський театр. – 1930. – № 3–5. – С. 51.

<sup>313</sup> Там само. – С. 53.



графічний образ (реалізуючи одну з ідей пластичного авангарду, підказану, зокрема, естетикою експресіонізму) виступав у ролі «героя», який протистояв «персонажам», що зображувалися негативними.

Працюючи над «Диктатурою», В. Меллер вкотре продемонстрував своє художницьке вміння «наповнювати» оформлення символічними предметами й аксесуарами, образно обігруваними акторами під час сценічної дії. Приміром, в уже згадуваній сцені «таємної вечери» на першому плані розміщувався довгезелезний стіл (піднятий планшет), застелений білою з плямистими квітами скатертиною, ущерть заставленою наїдками і напоями, а між величезних розмірів посудом (як не для людей!) були випечені з тіста рум'яні жіночі фігури, схожі на великодні паски. Цей стіл-натюрморт, сценічно «змальований» художником за законами «образотворчості», не тільки відігравав суто утилітарну роль, називаючи і предметно доповнюючи місце дії, але разом з тим був і «знаком» «раблезіанських» утіх (як і «раблезіанської» психології) місцевих гаргантюа і пантагрюєлів. Зрозуміло, що поряд із цим «декораційним символом» актор міг репрезентувати лише такий малюнок ролі, який би поєднував у собі риси побутової правдоподібності і водночас символічного узагальнення.

Ще один приклад вельми цікавого акторського «обігрування» образно наповненої сценографічної деталі представлений у т. зв. «сцені з хатками» (у тій же «березільській» «Диктатурі»). На планшеті сцени було розташовано кілька маленьких бутафорських садиб: хатинка (не більша від собачої будки) й земельна діляночка довкола неї (огорожена тиночком), біля кожної – хазяїн, котрий ревно стереже свою маєтність! Метафорична наповненість сцени зрозуміла, як зрозуміло й те, наскільки нетрадиційним, символічно наповненим мав бути і малюнок ролі кожного з акторів, що зображував «сторожа» свого ж «хазяйського добра».

Сценографія I-ї дії «березільської» вистави «Народний Малахій» М. Куліша (1928 р., реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер) становила собою складне, колажного типу поєднання інтер'єрних і екстер'єрних деталей. Художник інтенсивно (кольорово і лінійно) насичував простір сцени тими означеннями міщансько-провінційного середовища, які могли допомогти глядачеві скласти уявлення не тільки про місце дії «зовнішніх» перипетій, а й про трансформацію світоглядних («внутрішніх») орієнтирів головного героя, котрі, зрештою, і визначили нестандартну для свого середовища поведінку Малахія Станчачика.

Порушення просторових, як і причинно-наслідкових зв'язків (притаманні більшості «картин» сповненого «ірреалій» оформлення) було покликане зробити сценографію «Народного Малахія» «психологізованою», внутрішньо дієвішою, яка би відображала домінантний емоційний стан головного героя або «вводила» його в цей стан. Так, у сцені божевільні художник вибудував «коло» з архітектурних «елементів» пізнього ампіру, а також із «фрагментів» ґрат і стін і «замкнув» це «коло» так, що його безвихідність ставала фізично відчутною не тільки для персонажів («вводячи» їх у відповідний стан), а й для глядачів. Що ж до акторів, вдягнених в однакові піжами-уніформи (лікарняний «прозодея»), то змушені сценографією «ходити» по цьому «колу», вони грали стан безвиході так, що він ставав емоційною «лейттемою»

всієї постановки... Отже, на думку не тільки М. Куліша, а й Леся Курбаса і В. Меллера, котрі не переакцентували драматургічний задум, передчасною і тому божевільно-нездійсненою була сама ідея «масового» творення–реформування людини, ідея, що захопила далеко не тільки листоншу Малахію, а головне – вождів-керманців від нової влади, репрезентуючи обмеженість їх історичного мислення... Прикметно, що на «березільській» сцені з'являлася і «машина» для «реформування» людини (про яку немає згадки в тексті п'єси). Вона, ця сценографічна «машина», «конструювалася» з «пруга», «коліс», «коси» та інших впізнавано-традиційних складових традиційного побуту, з яких тільки й міг скласти її (хоча б подумки) Народний Малахій з божевільні...

Акторами, які найбільше вступали у «гру» з «ірреальним» оформленням В. Меллера, були М. Крушельницький (Малахій) і Й. Гіряк (Кум). Причому, якщо М. Крушельницький «грав в унісон» з візуально закріпленою художником «деструкцією» нового, пореволюційного, життя, то Й. Гіряк «грав» на спротив, усім своїм виглядом (причому не тільки традиційним для українського селянина вбранням, а й статечною манерою поведінки, розважливою ходою, сповненими здорового глузду сентенціями тощо) ніби закликаючи повернутися до традиційного, «структурованого» людським досвідом способу життя. Однак із розвитком сценічних подій (як і з трансформацією оформлення від екстер'єрів міщанських закутків до інтер'єрів столичної божевільні) ставало очевидно, що причиною таких «ірреалій» нового життя були не тільки поодинокі мрійники-малахії, а ті-таки маси з їх часто нерозвинутою (на рівні «курки» і «канарки») обивательською свідомістю, обважені, як камінням, непорушними традиціями...

Психологізація створюваних В. Меллером сценографічних образів у деяких «березільських» виставах сягала такого рівня, що інколи навіть підміняла актора, зокрема, у ті моменти, коли в душі персонажа відбувся різкий душевний злам. Так, у виставі «Маклена Граса» М. Куліша (1933 р., реж. Л. Курбас) була сцена, коли Маклена гидливо висмикувала руку із слизьких лап плішівого панка і дивним поглядом озиралася довкола, і тоді вулиця з поодинокими ліхтарями, нічними будинками з їх палаючими вікнами раптом ніби здригалася і водночас деформувалася (то художник різко перемикав освітлення – кілька разів за короткий проміжок часу). Отже, художник насамперед «зіграв» стресовий стан Маклени, а вже другою чергою цей стан передала актриса Н. Ужвій (виконавиця ролі головної героїні).

Так само, як і в оформленні «Народного Малахія», у сценографії «Маклена Граси» В. Меллер широко використовував естетику експресіонізму, пропонуючи глядачам деформацію візуальних сценічних реалій для передачі дисгармонії внутрішнього стану персонажів. Зазвичай глядач завжди розумів, що він бачить перипетії сценічного твору ніби крізь «призму» зболеної душі персонажа (і саме тому починає йому співпереживати).

Обрамляючи декорації означеної «березільської» вистави сірими сукнами, В. Меллер разом з тим широко використовував світло. Причому концентрація уваги на окремій дійовій особі чи на окремій деталі оформлення, як правило, досягалася завдяки їх висвітлюванню прицільно спрямованим променем театрального прожектора. Цей сценічний прийом був народжений

самою суттю естетики експресіонізму, тож складалося враження, що в центрі величезного (нерідко затемненого), холодного й ворожого людині простору «вихоплений» із нього світлом (наодинці лише із собою) герой сценічного твору.

В оформленні «Маклени Граси» широко використовувалися і світлові проєкції, репрезентуючи цілий спектр «гри» з ними (і – в них) актора. Завдяки цій «грі» ставало можливим показати не тільки (конкретне) місце дії, але і його емоційну домінанту. Світло примушувало блищати «мокрый» асфальт (планшет сцени був покритий шматочками слюди), створюючи певну ілюзію дощового вечора й водночас допомагаючи відчутти холодну байдужість тих панів, які проходили повз Маклену і які, якщо й могли зацікавитися, то зовсім не її горем. Завдяки проєкціям, помноженим на довершену акторську пластику, стало можливим візуально втілити «зерно» ролі. Приміром, на східцях, коли Зброжек світить Зарембському дорогу, то тінь від фігури маклера, котрий зігнувся в низькому поклоні, нагадувала павука, що ладен був вхопити свою жертву.

Саме в «Маклені Грасі» (виставі, фактично підсумковій для творчого шляху заснованого Л. Курбасом театру) знайшли своє сценографічне втілення ідеї чи не всіх тогочасних авангардистських течій (а не тільки експресіонізму). Так, віддаючи данину конструктивізму, художник побудував на сцені двоповерховий будинок, у якому одна зовнішня стіна була «зрізана», тож «фрагментувалися» внутрішні східці, інтер'єри житлових приміщень, де відтворювалися сценічна дія. Це було оформлення, зручне не тільки для мізансценування, а й для акторського «обігрування» як по горизонталі, так і по вертикалі. Водночас це була образна модель соціального «зрізу» суспільства, закладена вже у драматургічній першооснові: у бельетажі – простора квартира з гарненьким балкончиком панів Зарембських, поверхом нижче (у цьому будинку, отже, й у суспільній ієрархії) – житло маклера Зброжека, а вже в підвалі мешкали злидарі – родина Граси. Окремо від цього будинка-«моделі» була прилаштована під людське житло собача будка ізгоя суспільства – божогому музиканта Ігнація Падура.

Ніби пригадуючи свої перші «березільські» роботи, В. Меллер запропонував у сценографії «Маклени Граси» переважно монохромну чорно-білу «гаму» кольорів. Однак це не був відступ від «образотворчості», від її «музики» (у порівнянні з оформленням інших, створених цим художником на рубежі 1920–1930-х років вистав) у бік конструктивістської «сухості» – це була все-таки «музика», але не живопису, а ще одного жанру образотворчого мистецтва – графіки.

Підсумовуючи «березільський» період роботи В. Меллера, репрезентативний для української сценографії періоду класичного авангарду, варто пригадати, як характеризував свого художника-співпостановника видатний режисер Л. Курбас: «Особливе місце у справах матеріального оформлення театру займає Вадим Меллер... Він провів на сцені "Березоля" всі ті етапи формального експериментального процесу, які одночасно відбувалися на всіх європейських сценах. Це першорядний майстер...»<sup>314</sup>

<sup>314</sup> Курбас Л. Шляхи «Березоля» // Вапліте. – 1927. – № 2. – С. 14.

У сценічній історії «Березоля», театру нового типу, художнє «обличчя» якого визначала насамперед постановницька концепція, а не «режисерський диктат», «ансамблевій» взаємодії мистецтв театрального комплексу завжди відводилося першорядне місце. Оскільки автором постановницької концепції в заснованому Л. Курбасом сценічному колективі міг бути не тільки режисер, а й актор та художник (як і представник будь-якого з інших мистецтв театрального комплексу), то перед репрезентантами цих мистецтв неминуче поставало завдання навчитися співрежисури. А це означало відмовитися від виборювання «прем'єрства», натомість навчитися «грати» в «ансамблі», спрямовуючи свої зусилля до «надзавдання» сценічного твору, водночас ініціюючи масштабні образи, творені виражальними засобами або одного з мистецтв театрального комплексу, або кількох налагоджених «паралельних зв'язків» з іншими мистецтвами, які беруть участь у творенні вистави. Отже, утвердження явища співрежисури в «Березолі» разом з тим означало і плідне функціонування цих «паралельних зв'язків», які, хоча й відкриті для режисерського втручання, все-таки зберігали певну «суверенність». Характерно, що з боку Л. Курбаса, як і його учнів-режисерів такого роду творча взаємообумовленість (зокрема між сценографією і акторським мистецтвом) завжди заохочувалася. Більше того, саме на такого типу сценографічно-акторській взаємодії-«взаємогрі» побудовано значну кількість образно-сценічних вирішень «березільських» вистав. Тож найбільш значимим, коли йдеться про культивовані в «Березолі» міжмистецькі зв'язки, залишається явище співрежисури художника, унікальне для театру (причому не тільки українського) доби класичного авангарду.

Утвердження співрежисури художника у вітчизняному сценічному мистецтві є закономірним, підготовленим усім ходом розвитку української сценографії, як і її активним входженням у динаміку європейської культури, де саме у другому десятиріччі XX ст. не тільки активізувався фактор співтворчості художника і режисера в театрі, а й актуалізувалися процеси взаємообумовленості всіх мистецтв, що беруть участь у створенні концепційно-довершеного, художньо-цілісного сценічного твору.

Власне сама історія співтворчості художника і режисера веде свій відлік від кінця XIX ст., коли режисура починає виборювати провідні позиції в європейському мистецтві Мельпомени (як-от, у Вільному театрі А. Антуана), а функції режисера у творенні вистави стають універсальними, бо він є не тільки організатором трупи чи наставником акторів, а й автором провідної концепції вистави. Разом з тим замість декоратора на сцену приходить професійний художник, котрий послідовно утверджує в оформленні спектаклю високу образотворчу культуру (водночас відкидаючи практику декорацій «з підбору»).

І утвердження в театральному мистецтві кінця XIX ст. фігури режисера-постановника, і заміна декоратора професійним художником – усі ці явища були закономірними для художнього процесу, коли зароджувався «театр ансамблю», внутрішнього і зовнішнього. Ініціатива тісної співтворчості художника і режисера виходила не стільки від режисерів (які насамперед були виразниками ідей «ансамблевого театру», як А. Антуан, М. Рейнгардт, О. Брам, К. Станіславський та ін.), скільки від самих професійних художників, котрі

не в станкових жанрах, а саме у специфіці сценографії побачили можливість реалізувати свої творчі задуми. Оскільки саме театр (як і пізніше кінематограф), завжди відкритий для «діалогу» з масами (а значить, і для розуміння соціальних зрушень, характерних для початку ХХ ст.), був серед тих мистецтв, які ці соціальні зрушення прогнозували, потім супроводжували, «декуючи» різного роду маніфестації, і нарешті «резюмували» свій досвід роботи з «масами» на стаціонарній сцені. В усякому разі очевидно, що масштабні завдання соціальної перебудови суспільства, які постали перед театральними діячами нової епохи (і якими ці діячі спочатку були захоплені абсолютно щиро!), потребували віднайдення нових творчих потенцій у сценічному мистецтві. Тож саме постійна напружена консолідація зусиль сценографії і режисури допомогла здійснити той стрибок у взаємовідносинах двох мистецтв театального комплексу, який означав їх перетворення в нову якість. Зрозуміло, що співрежисура художника виникала у творчості найбільш талановитих майстрів. Водночас зрозуміло, що ця вища форма співробітництва художника і режисера репрезентувала собою не тільки закономірність у розвитку театру, але і явище, необхідне для подальшої життєдіяльності цього синтетичного мистецтва.

Вища форма співтворчості художника і режисера біля джерел свого виникнення, як і далі, з роками – явища співмірні, хоч, безперечно, очевидною є «кількісна» динаміка становлення співрежисури художника від поодинокого явища (фіксованого у творчості окремих митців) до типового (притаманного діяльності багатьох діячів театру). Утім, перші кроки співрежисури художника були не тільки поодинокими: в одній і тій же виставі вона часто існувала не впродовж усієї дії, а наприклад, у якійсь одній сцені чи «картині». Інакше кажучи, в оформленні однієї сцени досягалося втілення загальної ідеї вистави, тоді як сценографічне вирішення інших (сцен чи «картин») виражало сутність лише частини (приміром, окремого епізоду) вистави.

Наступні модифікації співрежисури художника пов'язані з подальшим її запровадженням у сценічну практику, а значить, і в психологію майстрів театру. Режисерам (у широкому загалі представників цієї професії) ще належало пройти шлях осмислення функцій мистецтва оформлення спектаклю як мистецтва вираження основної ідеї вистави, а сценографам (у широкому загалі репрезентантів «цеху» театральних художників) – опанувати мистецтво не лише втілення, а й відстоювання принципів співрежисури в роботі над кожною конкретною виставою.

Процес становлення вищої форми співтворчості художника і режисера в українському театрі вже на самому своєму початку окреслив певні умови виникнення співрежисури художника, інакше кажучи, окреслив певну «формулу», але водночас і застереження щодо виникнення плідної співтворчості представників двох означених мистецтв театального комплексу. Серед таких «застережень» найважливішим виявилось те, що бути співавтором ідейно-художнього образу спектаклю театральні художники могли далеко не на кожній сцені. Вищу форму співтворчості художника і режисера проблематично було побачити, наприклад, у Народному театрі, утвореному 1918 р. на базі Українського Національного театру. Його художній керівник П. Саксаганський виступав за продовження й розвиток традицій корифеїв національної

сцени, тому саме в цьому сценічному колективі художник займав важливе, але, у порівнянні з режисером і актором, усе-таки другорядне місце.

Оскільки художнє керівництво Першого театру УРСР ім. Т. Шевченка тривалий час здійснював О. Загаров (прихильник діяльності Московського Художнього театру), то і в колективі «шевченківців», орієнтованому передусім на акцентоване співробітництво режисера з актором, можна було побачити, швидше, традиційне ставлення до діяльності художника.

Тривалий час проблематичним залишалося досягнення співрежисури художника і в театрі ім. І. Франка, незважаючи на ті сценографічні пошуки, які велися в цьому колективі нештатним художником М. Драком, а навіть і запрошуваним для оформлення окремих постановок А. Петрицьким. Адже художній керівник франківців Г. Юра (послідовник українського театру корифеїв, а водночас і російського МХТ) був традиційно далеким від того, щоб поступатися, хоча б частково, своїми повноваженнями постановника, через що взаємовідносини художника і режисера в цьому театрі, заснованому Г. Юрою, «реформувалися» досить повільно.

Співрежисура художника виникала й утверджувалася першочергово в театрі експериментальному, а ще точніше (у відповідності з кваліфікаційними означеннями 1920-х років) – в театрі умовному. Адже саме в експериментальному театрі, «статусно» спрямованому на інтенсивний пошук нових художніх форм, виникало найефективніше співробітництво між репрезентантами всіх мистецтв театрального комплексу. Пізніше В. Меллер, характеризуючи українську сценографію 1920-х – першої половини 1930-х років, писав: «В процесі розвитку театру [...] необхідно було знайти нові засоби для театральної образності..., тому режисер і художник шукали рішення заново, не канонізуючи знайденого; робота художника переплітається із роботою режисера»<sup>315</sup>.

Диференціація театрів (з відповідним кваліфікаційним «розподілом», а разом з тим і утермінуванням) на умовні або, скажімо, побутові був правомірним лише для короткого проміжку часу, а саме – від початку й до середини 1920-х років. Уже в другій половині цього десятиріччя «грані» між цими типами сценічних колективів почали нівелюватися насамперед за рахунок творчого переосмислення (а згодом і використання) плідного досвіду театрів іншої художньої «платформи». Оскільки сценографія умовного театру зазвичай демонструвала більш яскраві образні знахідки, остільки вони (ці знахідки) вельми швидко запозичувалися художниками-колегами з побутового чи психологічного театрів. Скажімо, прийом т. зв. «речового оформлення», заснований на використанні справжніх предметів, речей і фактур, узятих з реальної дійсності, але перенесених в умовно вирішений простір сцени, незабаром почав широко використовуватися і на сценах театрів інших художніх напрямів-«платформ».

Закономірно, що не тільки самі «прийоми», а і їхні автори, художники-авангардисти з умовних театрів, стали затребуваними у сценічних колективах інших художніх напрямів. Так, А. Петрицький або О. Хвостенко-Хвостов, не кажучи вже про В. Меллера та його учнів (В. Шкляєв, М. Симашкевич,

<sup>315</sup> Меллер В. Сопостановщики // Театр и драматургия. – 1935. – № 7. – С. 8.



Д. Власюк, Є. Товбін та ін.), були бажаними художниками чи не в усіх театрах України. Зрозуміло, що ці художники (як і їхні учні) приносили із собою нове ставлення до сценічного простору, «фактурності» оформлення, його «речового» наповнення, а водночас і нові форми співробітництва з режисером у виставі. Співрежисура художника, народжена в умовному театрі, знайшла своє широке застосування у практиці українського сценічного мистецтва.

Вкотре наголошуючи на провідній ролі «Березоля» як театру експериментального, умовного, варто уточнити, чому саме цей, створений Л. Курбасом мистецький колектив (а не цим режисером раніше були засновані Молодий театр чи Київський драматичний театр) став осередком становлення співрежисури художника. Зокрема, у Молодому театрі, де працювали не тільки Л. Курбас, а й такі ж молоді постановники, як Г. Юра, В. Василько, а оформлювали вистави досвідчений М. Бойчук і талановитий дебютант А. Петрицький, ще не було належного досвіду у творчих взаємовідносинах між представниками мистецтв, які беруть участь у творенні вистави. Нестационарність умов роботи Київського драматичного театру, через які жоден із художницьких задумів не міг бути реалізованим повною мірою, практично дистанціювала і саму проблему співрежисури художника у творенні вистави.

Однак експериментальність роботи умовного театру (навіть за реалій стаціонарного існування) також не означала, що в конкретному сценічному колективі неминуче виникне співтворчість у роботі художника й режисера. Наприклад, художній керівник Центростудії, пізніше – театру ім. Гн. Михайличенка, молодий режисер М. Терещенко, свої творчі зусилля спрямовував на створення вистав т. зв. «колективним творчим методом», коли «драматургічний матеріал» для кожної наступної постановки створювався спільно з акторами («літературна «першооснова», якщо й використовувалася, то лише як «сценарій»), інакше кажучи, на основі акторської імпровізації. Очевидно, що недосвідченість молодого режисера, захопленого «модним» на той час «творчим методом», помножена на самодіяльність гри виконавців, приносила єдино можливі плоди... Утім, очевидно й те, що за умов постійної пріоритетизації фігури актора залишалася поза прямою режисерською «опікою» «імпровізаційність» театрального художника, тим паче, що вистави в колективі «михайличенківців» оформлював досвідчений В. Меллер. «Що стосується самої постановки, – стверджував один із рецензентів вистави михайличенківців «Карнавал»<sup>316</sup>, – то передусім прекрасна, проста сценічна площадка достатньо використана. Рух маси зачіпає її лише флангами, розгортаючись на площині підлоги, замість того, щоб розміститися на каркасі...» У тій же рецензії підкреслюється й «надзвичайно дотепне вирішення костюмів». Водночас варто наголосити, що і прекрасне оформлення, і «дотепні костюми» створювалися буквально «з нічого» – паперу, картону, шматочків тканини. Багато пізніше, пригадуючи далекі 1920-ті роки, М. Терещенко, згодом відомий український режисер, все-таки належно оцінив роботу В. Меллера: «Наші майстри декораційної справи уміли лаконічно і зручно для сценічної дії художньо оформляти гостру політичну виставу-памфлет, виявляли виняткову винахідливість у час значних матеріальних труднощів театру, щоб художне

<sup>316</sup> Бис. «Маскарад» // Пролетарська правда. – 1923. – 16 верес.

оформлення і костюмування було доступне для глядача і “по кишені” для театру...”<sup>317</sup>

Незважаючи на схвальні відгуки рецензентів стосовно сценічного оформлення таких вистав Театру ім. Гн. Михайличенка, як-от: «Небо горить» (літературним «першоджерелом» якого стала українська поезія 1920-х років), «Карнавал» (за «Лілюлі» Р. Роллана), «Універсальний некрополь» (в основу цього сценічного твору поклалися «Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто» і «Трест Д. Є.» І. Еренбурга), В. Меллер, за його власними спогадами, не відчував творчого задоволення від роботи в цьому театрі. Причиною була одноплановість режисерських завдань, у кожному разі спрямованих на створення вигідного для мізансценування місця дії, а не на концепційність сценографічного рішення, яку постійно прагнув продемонструвати В. Меллер, котрий вже самовизначився в ролі співпостановника.

У тому, що якість творчих взаємин художника і режисера в роботі над конкретною виставою безпосередньо впливає на якість її сценографії, завжди знаходила своє втілення специфіка цього різновиду мистецтва, оперта не тільки на конкретний художницький талантизм, а й на можливості його реалізації. Театр, що, як магніт, притягував до себе глядацькі симпатії, творчий «візаві» «лівих» (і «Березоля», зокрема), хоча не раз декларативно і на практиці доводив свою спроможність до «лівого ухилу» (щоправда, без належної послідовності), театр полістилістичних творчих шукань (швидше кілька сценічних колективів в одному), – театр ім. І. Франка (постановки в якому здійснював не тільки сам Г. Юра, а й запрошені ним режисери-експериментатори) залишав за собою право полістилістичного «розмаїття» і в суто сценографічній сфері. Зрозуміло, що в театральному «космосі» Г. Юри чільне місце посідали акторське мистецтво і режисура, тож нерідко, покладаючись у питаннях оформлення й костюмування на свого головного художника М. Драка, головний режисер франківців традиційно опікувався лише побутовою правдоподібністю декорацій, вимагаючи (за його ж формулюванням) «реалістичної достовірності обстановки». Оформлені М. Драком у сезоні 1925–1926 років спектаклі «Вовча зграя» за Дж. Лондоном (у постановці Г. Юри), «Полум'ярі» А. Луначарського, «Свята Йоанна» Б. Шоу, «Собака на сіні» Лопе де Веги (у постановці Б. Глаголіна) відзначалися насамперед побутовою й історичною правдоподібністю (із застосуванням окремих прийомів сценографії «лівого» театру). Якщо конструкції з «Полум'ярів», розташовані на фоні урбаністичного живописного «задника», могли бути стилістично виправданими для сценічного втілення п'єси, присвяченої перипетіям революційної боротьби, то важка геометрична споруда (з оформлення «Святої Йоанни»), позбавлена образної конкретики, як і очікуваних глядачем візуальних історичних ремінісценцій, сприймалася тільки як данина моді на авангардизм.

Тож не дивно, що сам Г. Юра не раз ініціював запрошення для роботи на сцені франківців сценографів яскравої творчої індивідуальності, яких уже звик полюбити тогочасний глядач. Наприклад, для постановки «перелицьованого» Остапом Вишнею «Вія» (за М. Гоголем) Г. Юра запросив А. Петрицького, котрого знав ще з Молодого театру. Сучасник «франківської» постанов-

<sup>317</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – С. 40.

ки «Вія» про роботу художника згадував так: «...Не пам'ятаю, чи була в тій виставі завіса, але те, що [...] відкрилося моїм очам, коли почалася вистава, навіки зачарувало мене своєю неперевершеною магією... Була дотепна п'єса, були гарні актори і винахідливий режисер, але панував на сцені художник, без буйної фантазії, яскравого бачення і гострої іронії якого не могли б існувати ні Сотник, ні Вій, ні Панночка..., ні Хома Брут, ні вигадані для інтермедії Остапом Вишнею марсіани, яких не передбачав Микола Гоголь... Все жило на сцені зримим повнокровним життям... Художник наче намагався перевершити себе, але скільки не видобував з глибин свого обдарування нових комбінацій, не міг їх вичерпати, почувалося, що, щедро кинувши на сцену свої скарги, він має їх ще безліч, що варто тільки задумові визріти в ньому, як він з не меншою щедрістю розсипатиме їх, ніскільки від того не бідніючи, а навпаки, збагачуючись в нашому вдячному сприйманні»<sup>318</sup>.

Отже, у постановці «Вія» А. Петрицький майстерно об'єднав стилістику сценографічного авангардизму і традиційних декорацій. Конструктивістські складові оформлення співіснували поряд із суто декоративними елементами, причому не в еклектичному протистоянні, а в полістилістичній організації. Окрім цього, на сцені гармонійно співіснували кіноекран і фрагменти архітектурно-об'ємних декорацій, а на їхньому фоні яскраво пломеніли національні костюми, репрезентуючи собою рухливу складову оформлення. Солідаризуючись із Остапом Вишнею, А. Петрицький в основу свого художницького задуму поклав притаманну жанру «травестії» епатажність, провокуючи «дискусію» не тільки на сторінках рецензентських видань, а й насамперед серед глядацької аудиторії (недарма між сценою і глядачевою залом був прокладений спеціальний поміст) між прихильниками етнографічної достовірності в оформленні і прибічниками сценографічного авангардизму.

Г. Юра запрошував до співробітництва не тільки художників українського театру, а й митців російської сцени, якщо вони обстоювали яскраву театральність форми (якої так прагнув «франківський» глядач, утомлений прозаїзмом декорацій М. Драка). В. Комард'юнков кращою своєю сценографічною роботою вважав створене 1927 р. на сцені театру ім. І. Франка оформлення вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Крім означеної постановки, у франківців цей художник оформив ще «Камінного господаря» Лесі Українки (1925 р.) і «Митьку на царстві» К. Ліпскерова (1928 р.)<sup>319</sup>. У наступні сезони над окремими постановками заснованого Г. Юрою театру працювали також Б. Ердман, І. Федотов, Б. Волков. Практику запрошення художників російської сцени не відкидав і «Березіль». Так, для оформлення вистави «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера було запрошено, за рекомендацією В. Меллера, сценографа Н. Шифріна.

Утім, мати універсального художника, котрий би демонстрував володіння як традиційними, так і новочасними прийомами і виражальними засобами сценографії, прагнув кожний український режисер (тим паче, художній керівник сценічного колективу), у тому числі й В. Василько. У другій половині

<sup>318</sup> *Первомайський Л.* Тв: У 7 т. – К., 1970. – Т. 7. – С. 458.

<sup>319</sup> *Комард'юнков В.* Дни минувшие (Из воспоминаний художника). – М., 1972. – С. 7.

1920-х років він очолив Харківський Червонозаводський театр. Виученик Леся Курбаса, вихованець Молодого театру, а згодом і «Березоля», отже, ревний прихильник співтворчості художника і режисера у виставі, В. Василько на посаду головного художника призначив Б. Косарева. Молодший сучасник А. Петрицького, В. Меллера і О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарев розпочав свій творчий шлях у колективі «червонозаводців» не з повторення «азів» кубізму чи конструктивізму, а зі створення дієвої (не так зовнішньої, як внутрішньої) сценографії, яка утверджувала не стільки форму, скільки сутність ідей улюблених 1920-ми «ізмів».

Візитною картою Харківського Червонозаводського театру, безперечно, експериментального, як і полістилістичного, надовго залишалася здійснена головним режисером у 1928 р. постановка «перелицьованої» комедії М. Старицького «За двома зайцями» (раніше, 1925 р., репрезентована В. Васильком у «Березолі», а згодом, 1926 р., продемонстрована ним же в Одеській держдрамі). На відміну від оформлення «березільської» (В. Шкляєв і М. Симашкевич) або одеської вистав (декорації М. Матковича за ескізами В. Шкляєва), де акцент було зроблено на «станках», які легко конфігурувалися в різноманітні місця дії, сценографія Б. Косарева була внутрішньо дієвішою. Так, домінантний мотив – розвінчування міщанського, непманського, середовища (до речі, присутній в усіх здійснюваних В. Васильком постановках «Зайців») – подавався художником крізь «предметне наповнення» сцени, а також «гру» актора з «предметом», не кажучи вже про «гру» самого «предмета» (як частини обстановки – і як аксесуара). До того ж, якщо В. Шкляєв і М. Симашкевич (а за ними і М. Маткович) пропонували в оформленні сатиричну «призму» сценічного «перелицьовання» драматургічної класики, то Б. Косарев обстоював, швидше «призму» іронічну, децю навіть поблажливу (ніби дистанціюючись від реалій свого часу, вже образно «фіксованих» іншими сценографами). Б. Косарев ніби прагнув переконати глядача, що міщанство не таке вже й невиліковне, оскільки подібне до «лялькового дому», що легко руйнується самим часом... Тож атмосфера «іграшковості» акцентувалася художником уже в інтер'єрі помешкання героїні – Проні Прокопівни, де глядач бачив «лялькове» умеблювання, наприклад, ліжко з гіркою подушок, дзеркало у формі «сердечка» (гнуті ніжки його були декоровані мереживом) тощо... Інтер'єрні сцени в оформленні вистави «За двома зайцями» були інтерпретовані Б. Косаревим крізь ту ж «призму» «іграшковості»: ніби «деформовані» фасади будинків (як і вулиці, на яку виходили ці фасади) малювала-бавилась дитяча рука. Разом з тим у цій експресіоністській «деформованості» сценографії екстер'єрних «картин» звучала й щемна «нота» співпереживання трагікомічним персонажам, з яким давно «зріднися» глядач (а водночас і митці українського театру).

Костюми персонажів недвозначно вказували на соціальний тип. Так, Голхвастий подавався художником не у традиційному сюртуку і штиблетях, не з тростинкою у руці, а (за винятком окремих деталей) у військовому одязі доби громадянської війни, себто в гімнастюрці, з якої, здавалося, тільки вчора зняли портупелю, у «кавалерійських» галіфе, однак «озброєний» портфелем (такий собі пристосуванець доби «індустріалізації» і «колективізації» Країни Рад, себто вже рубежу 1920–1930-х років).

Навряд чи входження молодого Б. Косарева у сферу високопрофесійної сценографії стало б таким успішним (оформлення «червонозаводських» «Зайців», як і сама вистава, були високо оцінені фаховою критикою), якби не попередня його театральна діяльність. Вона починалася в Одесі, де, зокрема, на вимогу вибагливого Б. Глаголіна, художник створив вертикальні («крегівські») двоколірні ширми для спектаклю «Ідеальний чоловік» за п'єсою О. Уайльда. В одеському театрі «Червоний факел» Б. Косарев ще в 1920 р. розробив оформлення до постановки «Цвіркун на печі» за Ч. Діккенсом. На прохання режисера В. Тезаровського він узяв за основу декораційний задум В. Лібакова до однойменної вистави, раніше здійсненої в Московському Художньому театрі. На противагу режисерським намірам, у підсумку репрезентувалося аж ніяк не «цитування», а цілком оригінальне сценографічне вирішення<sup>320</sup>.

Запрошений у 1921 р. до щойноствореного Харківського Театру для дітей, Б. Косарев уже успішно «конкурував» не тільки зі своїми молодими колегами, а й із таким улюбленим глядацькою аудиторією сценографом, як О. Хвостенко-Хвостов. Наприклад, оформлюючи виставу «Хубеане» Р. Победимського (першою постановкою був «Зоряний хлопчик» О. Уайльда), Б. Косарев продемонстрував театральній громадськості не лише високий професіоналізм, але й розуміння специфіки вистави, твореної саме для дітей. «Якщо фантазію дорослого необхідно «підштовхнути», то фантазію дитини необхідно наповнити... Тому важливо, щоб оформлення було предметним: ось дерево – на нього можна вилізти; ось банан – його можна зірвати... Сцена, яка розповідала про екзотичну країну, була в той же час і підручником... Я ж, виступаючи в ролі вчителя, прагнув бути якнайточнішим, використовуючи для цього видання етнографічного характеру...»<sup>321</sup>

Безумовно, саме здекларована ще в 1920-х роках Б. Косаревим «предметність» і стала одним із «наріжних каменів» української сценографії вистав для дітей. Більше того, точно сформульована цим митцем специфіка сприйняття театрального оформлення дитячою аудиторією, врахована згодом іншими художниками, забезпечила притягальність сценічного творів для тих, кому вони безпосередньо адресувалися.

«Предметність» – характерна особливість усіх сценографічних робіт Б. Косарева. До того ж, як правило, репрезентовані ним в оформленнях вистав «предмети» здаються персоніфікованими – такими, що ведуть між собою постійний діалог (причому інтонаційність цього діалогу зазвичай забарвлена як жанрово, так і концепційно). Прикладом може служити сценографія вистави «Марко у пеклі» І. Кочерги, здійсненої в Харківському Червонозаводському театрі 1929 р. Режисера цієї постановки В. Василька, як і самого Б. Косарева, захопила своєрідна п'єса-«феєрія», жанр якої асоціювався з «перелицюванням», хоч у цьому разі йшлося вже не про твір класичної драматургії (як це було у випадку із «За двома зайцями»), а лише про «класичний» для українського фольклору образ відчайдушного Марка, якому вдалося побувати в самому пеклі й повернутися звідти живим і неушкодженим. У цілковитій відповідності з «традиціями», що склалися в українському театрі 1920-х років,

<sup>320</sup> Борис Васильевич Косарев вспоминает. – С. 190–191.

<sup>321</sup> Там само. – С. 192.

драматургічний Марко виявлявся «червоним комісаром», котрий розшукував вагони з терміновим вантажем для фронту. Оскільки вагони «пропали», то хворий на тиф Марко вже у стані марення поклявся розшукати їх будь-де, навіть у самому пеклі... «Потрібну мені станцію я розшукав у Люботині (селище поблизу Харкова. – О. К.). Ветха будівля, що з року в рік “ремонтувалася” тільки вітрами... З-під облупленої штукатурки очевидніла «дранка»... Але найбільше, що вразило мене, – був величезних розмірів, вичищений, як дзеркало, мідний самовар. Його я “переніс” у 1-шу дію»<sup>322</sup>. Усупереч спогадам самого Б. Косарева, художник не просто «переніс» конкретний «самовар», як і інші реалії інтер'єру «ветхої будівлі» з Люботина, у спектакль – усі репрезентовані на сцені «предмети» були «деформовані», навіть «викривлені», ніби подані крізь «призму» свідомості тяжкохворого. Себо вже самі ці «предмети» промовисто розповідали глядачеві і про місце дії, і про час подій, і про головного героя (зрештою, означуючи і жанр п'єси, реалізовуваний у виставі «червонозаводців»).

В оформленні «Марка у пеклі» Б. Косарев ефектно використовував чорний оксамит, на «мінорному» тлі якого графічно-чітко вимальовувалися об'ємні елементи декорацій. Окрім цього, зображуючи («живописуючи») сцени в «пеклі», художник застосовував мотиви старовинних українських інтермедій і народного бурлеску. Прикметно й те, що персонажі «сатанинських чертогів» своїм виглядом нагадували перевдягнених учасників старовинних народних «ігор» (здаймо «Козу»), а водночас їхні костюми асоціювалися із вбранням учасників вистав «агіттеатру» перших пореволюційних років.

«Предметність» залишалася характерною для Б. Косарева і в роботі над іншими виставами Червонозаводського театру, створеними у співдружності з В. Васильком за творами тих радянських драматургів, п'єси яких були «рупором» певних політичних ідей, приміром, «Шторм» В. Білль-Білоцерківського (спектакль 1926 р.) чи «Коммольці» Л. Первомайського (постановка 1930 р.). Пропонована новочасною драматургією «призма» політичних оцінок (крізь яку зазвичай розглядалися судження і вчинки «героїв свого часу») далеко не завжди беззастережно сприймалася митцями української сцени, котрі, хоча й не цілком могли бути самостійними у формуванні «репертуарної афіші», однак все-таки мали достатньо можливостей образною мовою театрального мистецтва (а значить, і сценографічного також) висловлювати власні «оцінки» героїв і перипетій політично заангажованих п'єс.

Політичний театр, що виник на початку ХХ ст. (і став «знаковим» саме для цього сторіччя), пройшов у своєму розвитку декілька етапів. Це явище, характерне насамперед для мистецтва тих європейських країн, де соціальні катаклізми завершувалися революційними перетвореннями, заявило про себе вже тоді, коли на сцені почала виставлятися драматургія, в якій (хоча б опосередковано) звучав заклик до повалення панівного соціального устрою. Участь професійних режисерів, акторів, художників в організації масових свят під час революційних подій (у різних європейських країнах, починаючи від Росії, до складу якої входила тогочасна Україна, і до Німеччини) означала, що підмурівки політичного театру вже закладені. Професійний етап його

<sup>322</sup> Там само. – С. 193.



розвитку знаменувався не тільки перенесенням стилістики, як, зрозуміло, й тематики «масових» свят на стаціонарну сцену. Очевидно, що в найпрофесійніших своїх зразках політичний театр найактивніше використовував стилістику авангардизму, характерну для мистецтва початку ХХ ст., доби революційних перетворень у європейських країнах. Саме в такій еманатії, що дістала назву «лівого мистецтва», політичний театр репрезентував себе у виставах Е. Піскатора і Б. Брехта в Німеччині, Вс. Мейерхольда – в Росії. А в Україні – у виставах Леся Курбаса, як і його колег (включаючи учнів), прихильників «лівого мистецтва» і водночас тих діячів національної сцени, які послідовно переносили творчі здобутки «лівих» у театри іншої художньої «платформи». Із часом (передусім у тих країнах, де революційні перетворення закінчувалися удержавленням нового соціального устрою) політичний театр як мистецьке явище почав деградувати, відходячи на собі тиск ідеологічних настанов, які значно обмежували свободу творчості. Тож саме ті діячі «лівого мистецтва», котрі недавно широко солідаризувалися з новою владою, повинні були вже незабаром виконувати «соціальне замовлення», а це означало – виставляти на сцені лише політично витриману драматургію і, відмовляючись від здобутків авангардизму, традиціоналізувати художню форму своїх вистав.

Політично заангажований театр (явище, характерне для культури радянського періоду) знайшов своє незаперечне відображення і в українській драматургії, починаючи з творчості провідних авторів – М. Куліша й І. Кочерги, і насамперед їхніх колег – Я. Мамонтова («Республіка на колесах»), І. Дніпровського («Яблуневий полон»), І. Микитенка («Диктатура», «Кадри»), М. Ірчана («Родина щіткарів»), у чиїх п'єсах штучність багатьох сюжетних колізій, як і перспектив їхнього розв'язання (не кажучи вже про заздалегідь визначену тенденційність), нерідко поєднувалися із життєвою достовірністю національних характерів, що в підсумку складало «драматургічний портрет» цієї суперечливої епохи. Творчість цих українських драматургів (як і репертуарні на той час п'єси російських авторів – А. Луначарського, Б. Ромашова, Вс. Іванова та ін.) об'єднувала спільна проблематика (протиставлення «людини соціальної» «людині біологічній»), а також конфлікти (наприклад, кохання і «революційний обов'язок»), не кажучи вже про утрадищені «соціальні маски» («куркуль», «бідняк», «середняк») та ідеологічно затребуваний пафос уславлення комуніста-партійця.

Складне завдання поставало перед режисерами цих п'єс і їх «співпостановниками» – театральними художниками, які не могли не спиратися на драматургічний першозадум і водночас прагнули в образній формі виявити своє розуміння проблем тогочасного політизованого суспільства, не відкидаючи притому й «соціального замовлення», що почало «регламентувати» не тільки репертуарну афішу кожного українського театру, а й «коригувати» його художню платформу. Саме тому, намагаючись вибороти собі «індульгенцію» для свободи творчості, практично всі провідні українські режисери одночасно почали висловлюватися за «реалізм» (як-от, на театральних диспутах 1927 і 1929 років, де з особливою силою розгорнулася боротьба між літературно-мистецькими угрупованнями – ВУСПП і ВАПЛІТЕ). Так, Леся Курбас декларував «експресивний реалізм», Г. Юра обстоював «монументальний», а В. Василько – реалізм «умовний».

Незважаючи на приблизність цих формулювань, запропонованих керівниками провідних українських театрів, вони, ці формулювання, справді відповідали відкоригованим творчим «платформам» конкретних сценічних колективів. Закономірно, що як умовний реалізм можна охарактеризувати основну домінанту не тільки тогочасної української режисури, а й української сценографії, особливо, коли йшлося про постановки нової (радянської) драматургії. Так, А. Петрицький, працюючи над оформленням «Коммольців» Л. Первомайського в театрі ім. І. Франка (1930 р., реж. К. Кошевський), побудував спіралеподібну конструкцію, яка, обертаючись на поворотному крузі, створювала значну кількість конфігуративних модифікацій, сповнених різного образного змісту. Зокрема, вона могла нагадувати нескінченну «лінію фронту», коли на ній з'являлися озброєні не тільки рушницями, а й кулеметами солдати; водночас вона могла асоціюватися з умовною дорогою, якою герої просторували «крізь пам'ять поколінь». Ця спіралеподібна конструкція, що втілювала ідею функціональної доцільності, ще й ритмічно-чітко організовувала сценічний простір. Тож зрозуміло, що запропоноване художником рішення максимально активно «обігрувалося» акторами, «розцвічувалося» винахідливими режисерськими мізансценами.

За принципами умовного реалізму (або, за формулюванням Леся Курбаса, експресивного реалізму) створювалося й оформлення В. Меллера до п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри», яку художній керівник «Березоля» був змушений виставити на сцені свого театру (прем'єра 1933 р., реж. Б. Тягно). Сучасникам підписання принизливого для України Брестського миру була очевидна кон'юнктурність у висвітленні історичних подій цієї п'єси. Тож не дивно, що, за задумом художника, на сцені вибудовувався «залізний острів» у бурхливому просторі (чи то в «житейському морі»). За іншою асоціацією (на якій також наполягали рецензенти), досвідчений конструктивіст В. Меллер «перетворював» військовий корабель (на якому відбувалися драматургічні перипетії) на образ «залізної машини», «вижити» на якій (чи «співіснувати» з якою) можна було, тільки ставши її органічною складовою, її продовженням, її «гвинтиком».

Розробляючи інтер'єрні (матроський кубрик, офіцерська кают-компанія), та екстер'єрні сцени (на палубі), художник наполегливо шукав «гострих ракурсів», акцентуючи експресивну, сповнену драматизму, а подекуди (як у фіналі) й трагізму атмосферу драматургічних колізій. Меншою мірою В. Меллер опікувався побутовою достовірністю обстановки на військовому крейсері. Його більше цікавила образна наповнюваність життєво достовірних деталей, саме тому він гранично звужував життєвий простір зовсім не затишного кубрика і максимально розширював металеве безмежжя палуби (схожої за конфігурацією на залізне «орало»), гостро врізаючи її в морську «ціліну».

Задекларований Г. Юрою монументальний реалізм (як нова, «відкоригована», художня «платформа» Театру ім. І. Франка) знайшов своє незаперечне втілення у сценографії Б. Ердмана (певний час головного художника франківців) до вистави «Кадри» І. Микитенка (1930 р.). Складна система невисоких станків-планшетів, обрамлених різноманітними східцями, у поєднанні з рухомими (жорсткими) порталами ритмічно чітко організовували сценічний простір, спонукаючи акторів до динамічного, різкого, зовніш-

нього «малюнка» ролей. До того ж, ці раніше означені сценографічні реалії виправдовували (і обстоювали як єдино можливий у конфігурації «обстановки») принцип фрагментарності в оформленні вистави. Так, інтер'єр, умебльований лише столом із трьома стільцями (на додачу із «розкиданими» по станках-планшетах ще кількома стільцями), а також макет-фрагмент великої зали з «місцями для присутніх» сприймалися не інакше, як «дискусійний центр» (притому, що «масовка», винахідливо мізансценована на вигідних площадках, була не такою вже й чисельною). Разом із тим ставало очевидним, що постановники мали на меті в такий спосіб наголосити актуальність запропонованої п'єсою і виставою теми, інакше кажучи, «вивести» її (цю тему-«дискусію») за межі не тільки сценічних перипетій «Кадрів», а й за межі глядачевої зали.

Закономірно, що аналогічні художні принципи були покладені в основу сценографічного прочитання «масових» сцен і в оформленні А. Петрицького до однойменної вистави в Одеському театрі ім. Жовтневої революції (1930 р.). Приміром, умовно відтворені «людні» місця дії – вулиця, вокзал, аудиторія тощо – знову ж таки завдячували своїй образній переконливості принципу фрагментарності, притому, що досвідчений художник не відкидав і достовірності фактури, і побутової правдоподібності конкретних деталей (ідучи за драматургічними ремарками), чим здобув прихильність автора п'єси «Кадри» – І. Микитенка, який у своїх театральних симпатіях тяжів до традиційної декорації. Режисер вистави М. Терещенко підкреслював: «Згадуючи художнє оформлення... хочу сказати, що не часто мені доводилося спостерігати, щоб у спектаклі актори так органічно “вписувалися” у декорації, як в одеських “Кадрах”. І, коли говорити про ідейно-творчу спільність акторської гри і художнього оформлення, то в “Кадрах” знайдеться не один яскравий приклад цього»<sup>323</sup>.

Для доби професійної української сценографії прикметними є й поодинокі випадки залучення до оформлення вистав художників-станковистів. Наприклад, для роботи над п'єсою «Мій друг» російського драматурга М. Погодіна в Харківський Червонозаводський театр було запрошено широковідомого графіка В. Касіяна. Режисер В. Василько писав: «...Перечитуючи твір М. Погодіна “Мій друг”, я за асоціацією згадав серію гравюр В. Касіяна про Дніпрельстан і твердо вирішив, що саме він повинен оформлювати мою постановку цієї ... індустріальної і такої людяної п'єси»<sup>324</sup>. Зрозуміло, що багаторазово збільшені в порівнянні з «аркушами» оригіналів гравюри В. Касіяна у своїй сценографічній репрезентації сприймалися насамперед як фон для інтер'єрних та екстер'єрних «вигородок». Однак це був фон особливий, що поширював своє потужне енергетичне поле на увесь сценічний простір, спонукаючи режисера до побудованої на «контрастах» динаміки мізансцен, а водночас і до різкого, «графічного», як зовнішнього, так і внутрішнього, «малюнка» ролей в акторів. Так, в одній із кульмінаційних сцен, де збиралися директори заводів, колишні учасники громадянської війни, світло акцентувало глядацьку увагу не на персонажах, вбраних у цивільні однострої, а на

<sup>323</sup> Терещенко М. Кризь лет часу. – С. 64.

<sup>324</sup> Василько В. Фрагменти режисури. – К., 1967. – С. 306.

Касіяновому панно «Перекоп», де зображувалися бійці-гвардійці, котрі пліч-о-пліч ішли у штикову атаку.

Тією мірою, якою новостворена радянська драматургія обіймала чільне місце в репертуарі українських театрів рубежу 1930-х років, так само принципи її сценічного втілення переносилися на постановки і національної класики. Визначення умовний реалізм можна віднести і до постановки «Хазяїна» І. Карпенка-Карого на сцені «Березоля» (1932 р., реж. В. Скляренко). Тож і в оформленні В. Меллера акцентувалася не етнографічна достовірність, а образна наповненість ретельно відібраних деталей. Зокрема, у сценографічному вирішенні основним став інтер'єр помешкання головного героя. Це була справжнісінька селянська хата, хоча й велика – на кілька кімнат... Темна стеля підпиралася важким сволюком (що було типовим для житла українця-селянина). Це була образна деталь, що допомагала зрозуміти справжню соціальну суть «мільйонера від чорнозему». Автор п'єси так ретельно змалював головного героя, що сценограф (ідучи за драматургічними ремарками) вдягав Пузиря у старий кожух і взував у чоботи, в які по-мужицькому були заправлені брюки хоча й приношеного, але все-таки європейського костюма. Характерним був і грим головного героя: його широке грубувате обличчя обрамляла широка борода «віників», що закривала всі груди. Згодом свою бороду Пузир підрізав, щоб було видно орден на масивному ланцюгу. Відповідним до смаків Хазяїна було й умеблювання його житла – не етнографічно достовірний, а надміру масивний, «ведмежий» стіл, впадали в око і величезні, схожі на капкани, замки на шафах. Екстер'єрні сцени художник майстерно «супроводжував» живописним «горизонтом» («задником») херсонських степів, репрезентуючи його не тільки як «фон», а і як образне уособлення не поділеного між окремими «хазяями» (старими чи новими), отже, визначально спільного національного багатства.

Працюючи над костюмами для цього спектаклю, В. Меллер прагнув максимально врахувати ті психологічні характеристики, які були надані персонажам драматургом І. Карпенком-Карим, і водночас ставив собі за мету виявити своє, суто художницьке розуміння соціальних реалій епохи, що вже відійшла в історію. Ось одяг наймитів. Це вже не українські селяни у традиційних національних костюмах. Судячи з їх убрання, це вже, швидше, робітники (-пролетарі) з тих, хто наприкінці XIX ст., кидаючи роботу на землі, шукав собі кращого життя у великих містах, на заводах і фабриках (і лише як виняток – у «хазяїв»-землевласників). Дочка Пузиря, Соня, як і вчитель Калинович, були вдягнені просто, зі смаком, як і належить інтелігенції. Костюм Золотницького, модний, ретельно пошитий (який іноді вдягався із вишиваною сорочкою), наводив на думку, що його власник міг належати до старовинного українського «панства», котре вельми пишалось своїми родовими маєтками з «гербами» і знанням поезії Шевченка, але у своєму практицизмі, як правило, поступалося, «програвало» новоявленим «мільйонерам від чорнозему».

Варто порівняти сценографію «березільського» «Хазяїна» з оформленням «97» М. Куліша, виконаними практично в один і той самий час в одному і тому самому театрі, тобто порівняти дві роботи одного художника – В. Меллера – над класичною і сучасною п'єсами на «сільську тематику». Безперечно, оформлення «97» було умовнішим, що цілковито відповідало прагненню

режисера Л. Дубовика «відійти від побуту», «підняти події до рівня філософської трагедії», отже, створити виставу, «вирішену умовними засобами, які б органічно поєднувалися з реалізмом акторської гри». Не дивно, що «знаком» місця подій (в усякому разі, в екстер'єрних сценах) ставала насамперед стрічка плетеного тину, яка в'юнилася не тільки по різновеликих станках, а й по траурному «заднику» сцени (а фрагментами – і по кулісах).

Інтер'єрні сцени (у сценографії цього спектаклю) відділялися від «зовнішнього середовища» тільки однією «стіною». Так, у помешканні Гната Гирі така «стіна», змонтована на поворотному крузі, містила «малюнок» стола з посудом; коли ж означений круг рухався, то ставав очевидним «зворотний бік» тієї самої «стіни» – це вже були масивні (замкнені) ворота. Винахідливо вирішувалася і одна з наймасовіших сцен у виставі, коли сільська біднота приходила до церкви одбирати її майно. Ближче до правих куліс на другому плані художник розміщував невеликий, вигадливої форми олтар (на фоні «малюнка» церковної огорожі); на першому ж плані режисер мав змогу винахідливо мізансценувати групи віруючих. Коли виникала гостра суперечка, яка згодом переходила в дійову активність персонажів, то поділений на два ворогуючих табори людський натовп, наче могутня хвиля, починав то наблизитися, то відступати від олтаря.

На відміну від костюмів «низів», у постановці «березільського» «Хазяїна» в оформленні вистави «97» селяни були вбрані у традиційно ошатний, акцентовано національний одяг. Це відповідало режисерському задумові «підняти події до рівня філософської трагедії», що було суголосним і прагненню В. Меллера суто сценографічними засобами чітко назвати місце, де відбувалася трагедія голодомору початку 1930-х років.

Принципи «умовного реалізму» українські художники ефективно використовували і для роботи над п'єсами тих авторів, чий прізвиська раніше ніколи не з'являлися на афішах театрів Наддніпрянщини. У 1932 р. в «Березолі» було поставлено «Тетнулд» Ш. Дадіані в режисурі Леся Курбаса і сценографії В. Меллера. Цій постановці передувала низка подій, зокрема, ще 1930 р. в Харкові гастролював Кутаїський театр, очолюваний К. Марджанішвілі (того ж року на кутаїській сцені з'явилася «Комуна в степах» М. Куліша). Незабаром відбулася літня подорож групи «березільських» митців на чолі з Л. Курбасом до Сванетії, підсумком якої, в тому числі, стали численні ескізи В. Меллера до майбутньої вистави. В оформленні «березільського» «Тетнулда» не було ефектних панорам сніжно-білих гір, зелених долин і швидкоплинних річок. Драматичний конфлікт, закладений у драматургії, спонукав художника до створення оформлення в суворій, графічній, чорно-білій гамі – на фоні величезного «горизонта»-панно, як на почорнілому від часу дорогоцінному сріблі, ніби «вичеканювалися» великі й маленькі фігури людей у старовинному вбранні й водночас репрезентувалися побутові й обрядові сцени із життя гірського племені, ніби вся історія сванів проходила перед очима глядачів. Гори були «промальовані» художником на згаданому панно – але не білі, а чорні; хіба що найвища з вершин була вдягнена у сліпуче-снігову шапку, асоціюючись із суворим і невблаганим судом Часу і створюючи переконливий емоційний образ, який лейттемою проходив крізь сценографічний задум усіх картин «Тетнулда».

Об'ємні деталі оформлення вистави – це насамперед прямокутні «станки», що нагадували гірські «тераси», як і складені з кам'яних брил приземкуваті житла героїв. Костюми персонажів були далекими від етнографічної екзотики. Художник повсякчас акцентував вікову бідність сванів-горян, тож основний колір одягу був чорний.

Діячі грузинського театру визнали «березільську» постановку «Тетнулда» вдалою. Зокрема, К. Марджанішвілі заявив: «Режисер Курбас, художник Меллер являють собою митців виняткового значення...»<sup>325</sup>

Серединою 1930-х років завершується перший етап утвердження співрежисури художника на українській сцені. Вища форма співтворчості художника і режисера у виставі відрізняє спільну роботу вже багатьох служителів мистецтва Мельпомени, а утерміновувати сценографа «співпостановником» поступово привичаються і театральні рецензенти. У цей період виникає чимало стійких мистецьких співдружностей, адже не секрет, що найбільших результатів від співтворчості сценографа і режисера слід чекати тоді, коли віднайдений «свій», єдино близький за художнім баченням «партнер». Наприклад, із ким би не співробітничав Л. Курбас, та, розглядаючи успішні постановки «Березоля», слід найперше згадати сценографічну діяльність В. Меллера; або з якими б майстрами сценічного оформлення не працював пліч-о-пліч В. Василько, «його» художником (у колективі «червонозаводців») завжди залишався Б. Косарев.

Однак співрежисура художника могла виникнути (і виникала!) ще й у випадках «разового» об'єднання творчих зусиль митців – художників і режисерів. Цьому сприяло накопичення досвіду спільної роботи у вже згаданих «дуетах» Г. Юри – і Б. Ердмана, М. Терещенка – і А. Петрицького, В. Василька – і В. Шкляєва (котрий працював над оформленням вистав разом із М. Симашкевич) та ін. Однак таке «разове» співробітництво найімовірніше виникало в роботі над окремими картинами, а не над оформленням усієї вистави.

Закономірно, що в середині 1930-х років реалії співрежисури художника у виставі почали осмислюватися, хоча й спочатку не мистецтвознавцями, а практиками театального процесу. У 1935 р. в Москві, коли в залах Історичного музею було розгорнуто виставку «Художники радянського театру за 17 років (1917–1934)», відбулася широка дискусія, в якій активну участь брали театральні художники з України, в тому числі й В. Меллер. Саме під час цієї дискусії (матеріали її пізніше були опубліковані в журналі «Театр і драматургія») вкотре почала наголошуватися нова роль, нова функція сучасного художника у творенні вистави. Зокрема, досвідчений режисер М. Акімов, котрий починав свою театральну кар'єру саме з оформлення спектаклів у Харкові, підкреслював: «...Художники, які працюють у театрі, переходять від роботи над сценічним оформленням до роботи над виставою в цілому. У підсумку – органічна єдність вистави...»<sup>326</sup> Аналогічну думку висловлював М. Левін: «Якщо колишній декоратор малює форму костюма, то сучасний театральний

<sup>325</sup> Режисер Коте Марджанішвілі про столичні театри // Мистецька трибуна. – 1930. – № 5. – С. 13.

<sup>326</sup> Акімов Н. Театральное наследие: В 2-х т. – М., 1970. – Т. I. – С. 154.



художник дає форму акторського образу»<sup>327</sup>. Для визначення цієї нової ролі, нової функції театрального художника у творенні вистави той же М. Левін запропонував термін «образотворча режисура». Він писав: «...Театральний художник виступив у новій, невідомій раніше якості., був піонером невідомого до того мистецтва – мистецтва образотворчої режисури»<sup>328</sup>. Натомість В. Меллер, на власному досвіді довівши, що «робота художника переплітається з роботою режисера», наполягав на терміні «співпостановництво»<sup>329</sup>.

В історії сценографознавства (науки про сценографію) знайшлося місце як обом термінам-синонімам, запропонованим ще в 1935 р., так і третьому, найчастіше – співрежисура художника.

У середині 1930-х років у результаті теоретичного осмислення вищої форми співробітництва художника і режисера практиками театральної справи ще очевиднішими стали умови виникнення співрежисури художника. Це високий ступінь майстерності, професійної культури як художника, так і режисера (що сприяло високому рівню образного вирішення сценічного твору); наближеність (чи навіть збіг) творчих позицій обох митців: постановника і співпостановника, а також, що найголовніше, – дотримання діалектичного принципу найтіснішого єднання роботи художника з режисерською разом із повнотою втілення саме художницького задуму і, зрозуміло, можливостей його втілення, причому на сцені не тільки драматичного, а й музичного театру.

Хоча художники, які оформлювали оперні та балетні вистави, працювали паралельно і на драматичній сцені, все-таки існували суттєві відмінності в динаміці й характері розвитку між сценографією музичного і драматичного театрів доби класичного авангарду (1920-ті – перша половина 1930-х років). Якщо сценографія драматичного театру одразу продемонструвала своє захоплення візуальними чинниками авангардистських «ізмів», то сценографія музичних (передусім оперних і балетних) вистав, навпаки, репрезентувала свою зацікавленість насамперед ідеями новочасних «ізмів», разом з тим відсторонюючи «гостроту» візуальних проявів авангардизму. Епатажне оформлення розкритикованого балету «Футболіст» В. Оранського (постановки, здійсненої М. Форрегером, відомим автором «танців машин») припадає на рубіж 1930-х років, себто на той час, коли ідеї конструктивізму і футуризму вже були апробовані сценографією драматичних вистав. Характерно й інше: оформлення названого балету (в основі якого була пластика рухів спортсменів), побудованого на функціональній «взаємогрі» конструктивістських ристувань, з одного боку, і динамічних постатей танцівників, із другого, сприймалося виключно як гостро дискусійний експеримент і у творчому доробку А. Петрицького (не кажучи про декораційні традиції музичного театру).

Ще одним свідченням «пізнього» (вже на рубежі 1930-х років) засвоєння сценографією музичного театру ідей пластичного авангарду може бути оформлення О. Хвостенка-Хвостова до опери «Джонні награв» Є. Кшенека. Враження від цієї київської постановки, яка була визнана найкращою (у по-

<sup>327</sup> Левин М. Изобразительная режиссура // Театр и драматургия. – 1935. – № 7. – С. 18–19.

<sup>328</sup> Там само.

<sup>329</sup> Меллер В. Сопостановщики // Театр и драматургия. – С. 8.

рівнянні з московською і ленінградською виставами) саме завдяки оригінальній сценографічній інтерпретації, збереглися в театральній пресі. Наприклад: «Джонні» – це підсумок досягнень у галузі нової театральної техніки. Це іспит на індустріалізацію театру. У постановці – 11 картин, що кінематографічно змінюють одна одну. Дія відбувається то на глетчері, то в готелі, то на вулиці, то на пероні вокзалу...»<sup>330</sup> Або ще: «...У “просторі Хвостова” йшло інтенсивне життя... Двоярусний каркас декорації стрімко переоснащувався, променіючи вогнями закличних реклам, сліпучих ліхтарів паротяга, автомобільних фар. Коли герой, рятуючись втечею, потрапляв у гори до глетчера (слоїста крига якого [...] перетворювалася художником на пластичну форму), світлові відблиски творили таку світломузику, що зал ахав від захоплення...»<sup>331</sup>

Функціональність сценографії «Джонні...» доповнювалася виразною графікою літер і цифр, зокрема, численних надписів на різного роду вивісках і рекламних щитах (вони являли собою складові оформлення).

Безумовно, що оригінальність цієї роботи художника, побудованої на широкому використанні ідей пластичного авангарду, була суголосною характерові музичної драматургії Є. Кшенека, котрий, як і його сучасники-композитори (наприклад, А. Берг або Д. Шостакович), шукали нових принципів побудови оперних творів.

Безумовно, динаміку розвитку української сценографії музичного театру визначала жанрова специфіка. Насамперед музична драматургія опери чи балету (а потім уже колізії лібрето) була апріорною основою для постановницького задуму – режисерського чи балетмейстерського, як і для сценографічного вирішення. Оскільки левову частку репертуару тогочасних українських музичних театрів становили саме класичні твори (що було характерним і для світової оперної та балетної сцен), остільки їх музична драматургія (побудована переважно на основі казкових, феєричних або сюжетів з давньої історії) значною мірою «регламентувала» постановницьку фантазію, включаючи творчі наміри художника. Зрозуміло, що для сценічної інтерпретації оперної і балетної класики суттєве значення мала прихильність глядацької аудиторії до постановок т. зв. «великого стилю». Тож не дивно, що найбільш досвідчені художники прагнули знайти «компроміс» між запровадженням на музичній сцені ідей пластичного авангарду і водночас створенням традиційно вибагливого «бенкету для очей». Отже, якщо продовжувати розмову про безпосереднє перенесення практики (авангардистської) сценографії драматичного театру на оформлення оперних і балетних вистав, то це ще й застосування «ігрової декорації», зовнішньої і внутрішньодієвої і разом з тим очевидне переакцентування образного задуму з декорації на сценічний костюм. Зрозуміло, що такі сценографічні нововведення не могли бути втіленими без прагнення режисера суттєво урізноманітнити сферу постановницьких прийомів у музичній виставі... Зокрема, досвідчений оперний режисер Й. Лапицький декларував, що сенс необхідної реорганізації в музичному театрі полягає «не в зміні репертуару, а в за-

<sup>330</sup> Цит. за: Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. – С. 54.

<sup>331</sup> Там само.

собах його театральної інтерпретації»<sup>332</sup>, водночас обстоюючи важливість «режисеризації» української опери.

«Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського став саме тією виставою, якою відкрилася Харківська державна опера. Як режисер М. Боголюбов намагався зробити героєм цієї постановки не конкретних гоголівських героїв, а саме ярмарок, так і художник А. Петрицький поставив перед собою мету створити переконливий образ улюбленого народом свята. Коли завіса (величезне декоративне панно) піднімалася, сцена яскраво променилася білими ярмарковими наметами, оточеними «горизонтом»-«радіусом» з також білого полотна; у центрі сценічного планшету (де художник розмістив справжнє дзеркало) мінився «вир скла» – річка Псло. Така акцентація білого кольору, за задумом А. Петрицького, була художньою квінтесенцією білої куряви битих копитами полтавських доріг, вибіленого літньою спекою полтавського неба, ліниво розкиданих по ньому білих купчастих хмарок, між якими сліпучим дзеркалом виблискувало південне сонце... Примусивши глядача завмерти в захопленому спогляданні знайомого дива, А. Петрицький починав неспішно «викочувати» на сцену колір-костюм: червоні квітчасті хустки, смарагдові керсетки, жовті чобітки, з соломи-золота плетені брилі... Художник переніс живописний акцент з декорації на актора, і заискрилася, «заграла» на білому тлі рухлива «маса»-стихія, щораз виявляючи, як у калейдоскопі, несподівано яскраві кольорові сполучення.

Критика одностайно високо оцінила роботу художника: «...Чудові костюми разом з чудовою бутафорією... надають такої краси зовнішньому бокові вистави, що і очей не відведеш»<sup>333</sup>. «...Художник блискуче виконав [...] оформлення сцени і особливо [...] убрання, дав гротеск..., осучаснив гоголівський побут сорочинського ярмарку»<sup>334</sup>.

Умове оформлення цієї харківської оперної вистави прихилило серця і традиціоналістів, і прибічників рішучих реформ музичної сцени, оскільки, кидаючи виклик усталеному в репрезентації окремих складових оформлення (скажімо, з неприхованою художницькою усмішкою корчма «подавалася» як чотири жердини, криті очеретом), А. Петрицький передусім залишився вірним принципам видовищності оперної сцени, плідно використовуючи традиції народного мистецтва як у декораціях, так і найперше в костюмах.

У творчій інтерпретації народного костюма А. Петрицький діяв з розмахом і відважністю співавтора народного мистецтва. Йому завжди було власніше те, чим цілковито володіли безіменні умільці – гончарі, вишивальниці, різьбярі, котрі, не питаючи ні в кого права, органічно брали на себе обов'язок продовження родоводу народного мистецтва. Таким чином, як і в оформленні драматичних вистав (наприклад, згадуваного «Вія» в постановці франківців), у сценографії музичних спектаклів А. Петрицький також окреслив найбільш ефективний шлях – шлях перетворення традицій народного мистецтва у професійній сценографії (хоч і найбільш складний, бо потребував особливого обдаровання, великої художницької інтуїції).

<sup>332</sup> Латицький Й. // Нове мистецтво. – 1926. – № 2. – С. 8.

<sup>333</sup> Вісті ВУЦВК. – 1926. – 6 жовт.

<sup>334</sup> Жизнь искусства. – 1925. – № 43. – С. 18.

Нетрадиційність запропонованих А. Петрицьким декораційних прийомів у харківській виставі «Сорочинського ярмарку», що здобула широке визнання, мала суттєвий вплив на роботу його колег – сценографів музичного театру. Скажімо, в оформленні «Фауста» Ш. Гуно, як і «Трільбі» О. Красовського (обидві вистави 1925 р.) одеські художники Ю. Павлович і В. Мюллер використали графічно-геометризований «мотив», здавалося, йдучи за модою на конструктивістські «риштування». Утім, ретельніший аналіз названих робіт підтвердив, що використаний «мотив» слугував виключно декоративним завданням, що було показовим насамперед для сценографії музичних вистав А. Петрицького. Безсумнівно, що Ю. Павлович і В. Мюллер, покладаючись на досвід свого колеги, спромоглися творчо незаангажовано (до того ж, враховуючи жанрову специфіку музичного театру) «контамінувати» і в оформленні постановок на одеській оперній сцені полістилістичне різнобарв'я ідей пластичного авангарду.

У роботі над виставою «Князь Ігор» О. Бородіна на харківській сцені (1926 р., реж. В. Бобров), так само як і в оформленні одеського спектаклю, створеного незабаром за цією ж оперою (реж. В. Манзій), основний акцент А. Петрицький зробив на національному костюмі, орнаментованому вишивкою.

Водночас він майстерно використав «ефект» рухливої складової оформлення – «маси», вдягненої переважно в червоні й білі кольори, що легко «перетікала» з одного мізансценічного майданчика на інший, мінілася, як білопінна хвиля, билася біля підніжжя суворих за абрисами (вибудованих із виявленням фактури дерева й повапленого каменю) архітектурних споруд, що асоціювалися (незважаючи на всю умовність запропонованих форм чи, навпаки, саме завдяки їх виразно віднайденій образній умовності) із Софією Київською. Таке сценографічне вирішення було суголосним музичній драматургії опери О. Бородіна, її суворій монументальності і патетиці.

«Давньоруські» костюми, репрезентовані художником для головних героїв у повній відповідності з літературним першоджерелом (в основу лібрето було покладене «Слово о полку Ігоревім») і постановницьким вирішенням, візуально протиставлялися одягові персонажів з т. зв. «половецьких сцен». В останніх А. Петрицький наголошував «варварське» поєднання кольорів, – «дикість» форм (використовуючи в їхній розробці ідеї кубізму)<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> Суто візуально «половецькі костюми», виконані А. Петрицьким до харківської постановки «Князя Ігоря» О. Бородіна, асоціювалися з костюмами, виконаними цим же художником до балету «Нур та Анітра» М. Мордкіна (1923 р.). І це не дивно, оскільки на початку 1920-х років, паралельно із навчанням у ВХУТЕМАСі (куди А. Петрицький був зарахований на живописний факультет), молодий художник з України оформив понад десять (переважно балетних) вистав, схвально прийнятих тогочасною московською критикою, яка визнавала за ним першість у сфері «органічного оновлення театральних костюмів». Репрезентовані антрепризою М. Мордкіна костюми до вистави «Нур та Анітра» видрукував щотижневик «Зрелища», супроводивши їх статтею, а також репродукцією автопортрета самого А. Петрицького. Окрім цього, три ескізи, виконані цим українським художником у «вхутемасівський» період, експонувалися в т. зв. радянському розділі Міжнародної виставки декоративних мистецтв і художньої промисловості в Парижі (1925 р.), а також на Міжнародній театральній виставці в Нью-Йорку (1926–1927 рр.).

У 1927 році, вже вдруге (перший раз у 1919 р.) звертаючись до роботи над оформленням постановки «Тарас Бульба» М. Лисенка у Київському оперному театрі (реж. Г. Юра), А. Петрицький у своєму інтерв'ю підкреслював: «... Я відкинув мальовничі принципи декорацій і не ставив собі завдання відображення історичних моментів і місця дії... Я свідомо відходжу від історичної архітектури й натуралістичного побуту Києва XVII ст. й хочу в оформленні не відтягати художніми ефектами увагу глядача від головного елемента опери – артиста-співака. У першій дії є тільки елементи Братського монастиря – Бурси. Золоті бані цього монастиря мусять дати глядачеві мотив [...] старого Києва. У другій сцені я даю хату Тараса... Тут подано окремі елементи української хати: солом'яний дах, білі стіни, кахляна груба, посуд тощо. Третя дія. Січ Запорізька... Тут подано вартову вежу, вкриті соломом курені – вся неprivітна військова обстановка, за яку мало дбали заклопотані війною козакі. Четверта дія. Костьол польського магната. Білий тинкований мур, готична арка, фрагмент стелі, що дає уявлення простору разом із срібним голосом органа... Почасти зберігся історико-етнографічний характер в убраннях героїв «Тараса Бульби». Я мав на меті дати яскраву театралізовану форму, застосувавши залізо, дерево, соломку тощо»<sup>336</sup>.

Отже, не історико-музейна достеменність, а узагальнений образ епохи XVII ст. в усіх її реаліях сільського, міського, монастирського життя (як і сповненого військової аскези побуту Запорізької Січі) був домінантним для сценографії київської постановки «Тараса Бульби».

Враховуючи досвід свого «першопрочитання» класичної опери М. Лисенка, художник вже не прагнув перенести акценту з декорацій на костюм. Утім, якщо «нерухома складова» оформлення, себто архітектурно-об'ємні сценічні побудови, репрезентуються А. Петрицьким досить умовно, то «рухома складова» сценографії вистави – актори-виконавці – костюмовані із врахуванням національних, соціальних, вікових і психологічних характеристик оперних героїв.

Характерно, що саме завдяки костюмам оформлення київської постановки «Тараса Бульби» було сприйняте широким глядачем і театральними фахівцями як «класичне». І в цьому виявилася висока майстерність художника, який зумів тонким поєднанням менталітетно впізнаваних для української культури орієнтирів (фактурних, етнографічних, навіть архітектурних, нехай і умовно репрезентованих) досягти відчуття справжності національного колориту (причому символічно піднесеного, поетично осмисленого, без зайвого побутовізму й надмірного декоративізму).

Оригінальністю просторового вирішення, як і багатофункціональністю, що сприяла винахідливому режисерському мізансценуванню, відрізнялося сповнене живописної вправності оформлення А. Петрицького до наступних музичних постановок – балету «Корсар» А. Адана (1926 р.), опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль» (1927 р.), балету Р. Глієра «Червоний мак» (1927 р.) та ін. Вищезгадані сценографічні роботи об'єднувала ще акцентована «стильність» і водночас образна репрезентативність у відтворенні історичного колориту,

<sup>336</sup> Художнє оформлення «Тараса Бульби». – Пролетарська правда. – 1927. – 12 жовт.

що примушувала знов пригадати «знакові» для театральньо-декораційного мистецтва роботи художників з об'єднання «Мир искусства».

В оформленні «Корсара» А. Адана (Харківський оперний театр, сезон 1925–1926 рр., балетмейстер М. Моїсєєв) широко утверджувалася декоративна «стильність»: кольорово акцентована – у демонстрації апартаментів шейха і кольорово пригашена – в зображенні сцен із життя корсарів. Таке саме кольорове протиставлення було характерне для костюмів: знебарвлених – на засмаглих тілах невільників і корсарів і водночас підкреслено яскравих – в убранстві шейха і його почту. Саме завдяки художникові пластика тіла танцівників, одягнених у «золоту сітку», на яку нашивалися фрагменти орнаменту, не була прихована від глядацької уваги. Ситуаційно протиставлені групи костюмів (в які були вбрані герої різних соціальних груп) кольорово гармоніювали між собою в «масових» сценах.

Образна виразність оформлення «Корсара» досягалася ще й за допомогою кольорових «площин» (підвішених до колосників), майстерно конфігурованих досвідченим сценографом-авангардистом у просторі сцени; вони асоціювалися то з вітрильником корсарів, то з наметом шейха. Планшет сцени завдяки цьому майже повністю вивільнявся для політного танцю, а вигорджений за допомогою ажурних східців «другий ярус» сценічної площадки використовувася переважно для гри акторів мімансу.

На відміну від сценографії «Корсара», в оформленні балету «Червоний мак» Р. Глієра (1927 р., балетмейстер М. Моїсєєв) декорації виконували переважно роль фону. Це були або вітрила китайських човників-«джонок», або шогли радянського корабля, або стіна кабаре для європейців. Образно-«ігрове» начало в оформленні А. Петрицького утверджували насамперед костюми. Він візуально збільшив білі й чорні смуги матроського «тільника» (причому візуально «перетвореними» були й інші деталі впізнаваного одягу), і це сприймалося як театральна «гра» на тему «уніформи», створюючи особливу атмосферу художньої умовності. Театральні «перетворені» (отже, далекими від життєвої достовірності) були й костюми персонажів-китайців, скажімо, головний убір Тай-Хоа нагадував ієрогліф, не менш химерним був і одяг китайського мандарина. Тож через костюми балетних персонажів, залишаючись вірним власній творчій манері, художник передавав не тільки «інформацію» про місце дії сценічних перипетій, а й висловлював власне ставлення до героїв «Червоного маку».

Безперечна «стильність» оформлення опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні будувалася із врахуванням естетики кубізму (як і конструктивізму), тому вже макет до вистави нагадував сценографічні композиції початку 1920-х років. Утім, такі асоціації були «запрограмовані» самим А. Петрицьким. Художник ніби вкотре нагадував про непроминущу цінність ідей «класичного авангарду». Динамічна композиція (з різновеликих станків і східців, що вели до них), більшість елементів якої була розташована на поворотному колі (його рух становив стрижень чи не всіх мізансцен), завдяки своїй конфігурації (до того ж послідовно репрезентованій у різних ракурсах), а також фактурності (непідробній чи імітованій) асоціювалася з екстер'єрами «дикої природи», наприклад, із місциною, «рельєфованою» важкими брилами каміння, або з лісовим озером, мерехтливості темної поверхні якого імітувалася за допомо-



гою майстерного використання фактури «металу» (як і відповідного освітлення).

Рухливою складовою оформлення опери «Вільгельм Телль» були, зрозуміло, костюми персонажів. Їхні смарагдово-сірі, вохристо-коричневі відтінки (де-не-де, як доторк пензля, – червона фарба) були ще й кольорами лісової гущавини, мисливського роздолля.

Природну первозданність («дикість») можна було побачити і в декораціях, і в костюмах, зокрема, сповненого ритуального смислу «мисливського танцю», отже, в художницькому вирішенні важливої для задуму постановки сцени, яке, безперечно, структурувало творчу фантазію балетмейстера і водночас наснажувало виконавське мистецтво артистів балету.

У 1928 р. запрошений із Праги оперний режисер Луї Лабер поставив на харківській сцені «Турандот» Дж. Пуччіні. У цілковитій відповідності з музичною драматургією і перипетіями лібрето А. Петрицький запропонував режисерові систему «ігрових» декорацій, які забезпечували вигідне мізансценування. Фоном у «тронних» сценах виступали величезні чорні віяла, які могли то «розгортатися», демонструючи свою декоративну вишуканість, то знову «складатися», «подаючи» на сцену дедалі нових претендентів на руку примхливої принцеси.

Функціональність декорацій «Турандот» продовжувалася в костюмах до цієї оперної постановки. Убрання багатьох персонажів було «розмальоване» контрастно (у солдат – чорне зі спини і водночас, червоноколірне – спереду), тож досить було простого руху-повороту вбраних у контрастні однострої персонажів, і вся кольорова гама сцени могла різко змінитися. «З якою чарівливістю простежується в цих (декораційних) мотивах чорний китайський лак, казкове золото Сходу і зловісний пурпур: костюми хору то зливалися з фоном віял, то розквітали на ньому із надзвичайною пишнотою»<sup>337</sup>, – захоплено стверджував рецензент вистави.

Сценографічна вибагливість досягалася і завдяки світловим ефектам, зокрема динамічній зміні світла і темряви, винахідливим світловим проєкціям, які вкотре примушували пригадати, що основою лібрето «Турандот» була одна з кращих казок-«ф'яб» (побудована на імпровізаційно-ігровій «стилістиці» комедії дель арте) італійського драматурга К. Гоцці.

«Електризував» глядацьку увагу, підвищуючи градус емоційного сприйняття класичного оперного твору і особливий іронічний «ракурс», запропонований художником в окремих сценах. Так, героїня ставила запитання – перше, друге, третє – черговому претендентові на її руку і, головне, на трон, а в цей час на великому табло висвічувалися цифри «1», «2», «3», ніби відбувалося якесь захоплююче шоу, активну участь у якому брали і глядачі.

Таким чином, художник переконував, що сценографічний образ повинен розкриватися не тільки в декораційній «статистиці» кожної з наступних «картин», а й у «динаміці» взаємообумовленої «гри» як з акторами-персонажами, так і глядачами. У цьому знайшло свій вияв справді «режисерське» мислення художника А. Петрицького, яке він талановито утвердив у музичному театрі.

<sup>337</sup> А.С. «Турандот» // Вечернее радио (Харьков). – 1928. – 4 жовт.

«Режисерське» мислення цілковито було властиве й О. Хвостенкові-Хвостову, котрий як художник музичного театру дебютував на харківській сцені оформленням опери Е. Вольфа-Феррарі «Намисто мадонни» (сезон 1925–1926 рр., реж. В. Манзій). «Гадав я, що ці люди (Манзій та Хвостов), – пригадував М. Боголюбов, – покажуть на сцені сліпучо-сонячний Неаполь, і я побачу яскраво-синю затоку, Везувій з легким серпанком диму, кипариси та горді шапки італійських пінів»<sup>338</sup>. Натомість художник запропонував «яскраве декоративне оформлення, комбінації дерев'яних конструкцій-сходів та майданчиків з мальованими декораціями і навіть з екраном...»<sup>339</sup>. Враження було настільки незвичним, що схильний до традиціоналізму М. Боголюбов (за його власним висловом) відчув «побоювання»: «Мені пропонують ставити із Хвостовим “Салтана”, а я після “Намиста” буквально побоювався Хвостова: раптом він і там наумудрує... Я можу глаголити лише з тим художником, який розуміє мої глаголи... Тако аз глаголю!»<sup>340</sup>. Проте, відмовляючись від творчого співробітництва з художником, який не хотів розуміти його «глаголи», досвідчений М. Боголюбов все-таки віддавав належне «вишуканості конструкцій», які «були зручні і вигідні для режисерських мізансцен»: «Це мені нагадало цирк..., де акробати [...] у вигадливих конструкціях творили ризиковані мізансцени»<sup>341</sup>.

О. Хвостенко-Хвостов так сформулював свій задум оформлення «Намиста мадонни»: «Для драми, побуту... призначені марші, похилена площина, сходи, балкони, висоти та інші опорні... місця дії. Для глядача, ока: гра площин, матеріалів, кольорових забарвлень..., костюмів. І для робочого апарату сцени: конструктивність, легкість, простота перестановок одного акту в інший»<sup>342</sup>.

Різновеликі «сходи» (себто станки різної конфігурації) не тільки виконували суто функціональну роль, а були ще й образним уособленням місця дії – складного рельєфу «горбатих» вуличок середземноморського міста, що, як звивисті струмки, збігали до неаполітанської затоки. Усе «повітря» сцени було розцвічене смугастими (блакитно-білими, червоно-зеленими та ін.) «площинами», котрі яскраво-карнавально палахкотіли на фоні густо-синього оксамиту «радіуса». Враз виникали асоціації з туго напнутими парусами вітрильників, із строкатими тентами численних таверн, як, нарешті, із розвішаною просто неба строкатою білизною, з усім відкритим побутом південного міста!..

Як данина традиційній, «туристичній», інтерпретації місця дії, над якою неприховано іронізував художник (пропонуючи аналогічну «точку зору» і глядацькій аудиторії), над сценою виднілося чотириметрове фотографічне зображення Неаполя.

Переконливим прикладом створення «ігрової» декорації оперної вистави було оформлення «Севільського цирульника» Дж. Россіні (сезон 1925–1926 рр.). Оскільки режисер цієї постановки Й. Лапицький мав на меті ство-

<sup>338</sup> Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре. – М., 1967. – С. 260.

<sup>339</sup> Бартошевич А. Театр в провинции // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927. – Ленінград, 1927. – С. 134–135.

<sup>340</sup> Лист М. Боголюбова до В. Манзія від 28. VIII. 1925 р. – Архів ДМУ-ОМ. – Ф. 38.

<sup>341</sup> Там само.

<sup>342</sup> Хмурий В. Художник Ол. Хвостов // Всесвіт. – 1926. – № 1. – С. 20.

рити веселе, динамічне видовище-«гру», художник О. Хвостенко-Хвостов запропонував як основний елемент оформлення тригранні призми-«теларії» (на коліщатах), які легко (у «футлярі» кожної призми знаходився актор) переміщувалися по сцені. Сторони ширм були відповідно «розмальовані», скажімо, фрагментами інтер'єру кімнати Розіни або складовими екстер'єру вулиці іспанського міста. Тож завдяки лише легкому повороту (який здійснювався на очах у глядачів) усіх «теларіїв» одночасно досягалася ефективна «переміна картин». У деяких мізансценах режисер і художник вдавалися і до таких суто постановницьких знахідок: наприклад, тільки завдяки рухові ширм створювалося враження, що персонаж втікає від переслідувачів. Зовнішня дієвість оформлення поєднувалася з дієвістю внутрішньою. Для прикладу «теларії», як живі істоти, могли допомагати героям вистави, зокрема, коли Фігаро потрібно було збити Бартоло з панталіку, ширми з намальованими на їх сторонах фрагментами інтер'єру починали кружляти, порушуючи звичний лад у кімнаті Розіни. «Опера Россіні, – відзначала тогочасна критика, – яка в минулому так часто була жертвою рутини, тепер якимось помолодшала, засяяла динамікою й запалала творчим вогнем. І постановник Лапицький, і художник Хвостов, виявивши велику винахідливість і тонку майстерність, зробили учасниками розгортання дії не тільки акторів, але й [...] декорації. «Севільський цирульник» – оригінальний та сміливий за задумом і міцний за втіленням спектакль»<sup>343</sup>.

Декоративне обдаровання О. Хвостенка-Хвостова чи не найяскравіше втілювалося у сценографії «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (сезон 1925–1926 рр., реж. В. Манзій). У цій своїй роботі досвідчений митець (наслідуючи кращі традиції «мириксуєсників») продемонстрував безпомилкове чуття тонкого стиліста і високу живописну майстерність. Наприклад, сучасники вистави звертали увагу на те, що побудовані на сцені О. Хвостенком-художником казкові «фортеці» забарвлювалися так дрібно, що це викликало асоціації з кахляним декором. Утім, О. Хвостенко-Хвостов основний акцент у постановці «Казки про царя Салтана» все-таки робив на архітектурно-об'ємних складових оформлення, які могли легко трансформуватися впродовж сценічної дії. Скажімо, сходи, що вели до князівських палат, піднімаючись, перетворювалися на вежу.

Створенню декорацій, які не потребували технічно складних перестановок і водночас несли б у собі значний потенціал для внутрішньо-образної трансформації, О. Хвостенко-Хвостов надавав пріоритетного значення. «Театральний художник сам повинен бути режисером, – роз'яснював він своїм учням. – Драматизуйте, створюйте свою драматургію на сцені»<sup>344</sup>.

Виразальні засоби, які використовував О. Хвостенко-Хвостов в оформленні оперної чи балетної вистави, завжди прямо залежали від музичної драматургії. Так, ліричність музики «Лебединого озера» П. Чайковського зумовила оформлення, в якому акцент був зроблений на м'яких аплікаціях, що підкреслювали елегантність танцю, поетичну атмосферу балетної постановки (1926 р.).

<sup>343</sup> Новинки Госопери // Пламя. – 1926. – № 5. – С. 16.

<sup>344</sup> Цит. за кн.: Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. – С. 32.

Хоч опера «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва так і не побачила харківської сцени (режисер Й. Лапицький був терміново викликаний до Москви для втілення «Пікової дами» П. Чайковського у Великому театрі, куди незабаром виїхав і художник О. Хвостенко-Хвостов), все-таки ця не здійснена постановка увійшла в історію української культури саме завдяки заздалегідь підготовленим для неї ескізам декорацій і костюмів.

Жовтогаряче кружало – «знак» апельсина – був не просто «емблемою» чи не кожного авторського ескізу, а ще й кольором-«знаком», який ретельно вплітався художником у вирішення кожного з костюмів. Наприклад, ефектна кольорова гама (жовтогаряче в поєднанні з темно-синім) характеризувала костюм Мага Челіо. Мотив «апельсина», його характерної форми і прикметного кольору глядач розрізняв і в «малюнку» фону. Так, сузір'я Великої Ведмедиці, репрезентоване на темно-синьому «заднику», було складене із зірок, які асоціювалися із жовтогарячими екзотичними фруктами.

Колір апельсина був основним і в «циркізованому» (із численними підвісними «трапеціями») ескізі оформлення першого плану сцени. Підкреслено жовтогарячими зображувалися зручні для режисерського мізансценування різновеликі «ігрові» майданчики і схожа за формою на половинку апельсина «арена» як основне місце дії. Повсякчас рефренований (в ескізах О. Хвостенка-Хвостова) «апельсин» сприймався ще і як солярний знак, тобто знак Сонця. Тож не дивно, що позитивні герої опери були вдягнені в костюми, які своєю виразно-опуклою формою чи повторюваним на одязі малюнком «кола» (як і своїм світлим, яскраво-осяйним обарвленням) викликали асоціації із Сонцем. Разом з тим негативні персонажі, зокрема «озброєні» вилами чорти, вдягалися художником у костюми, покреслені гострими лініями, до того ж із «рапідованим» зображенням деформованого кола.

Винахідливе відтворення в ескізах О. Хвостенка-Хвостова мотиву «апельсина» створювало ще й атмосферу химерної гри (у відповідності з традиціями комедії дель арте, збереженими у творі К. Гоцці, перипетії якого були покладені в основу лібрето опери С. Прокоф'єва).

Знаковою для ескізів художника залишається і т. зв. «кабалістична завіса», яка стає уособленням зловісного чаклунства. «У виставі ця завіса повинна була “трати” двічі. При першій появі злої Фата Моргани і доброго Мага Челіо за цією завісою відбувається символічна гра в карти, яку Маг Челіо програє; і ось уже Фата Моргана править казкою, насилуючи на принца страшне закляття: він знемагатиме від любові до трьох апельсинів... І в кінці казки заганим у безвихідь героям без чаклунства не обійтись. Знов опускається “кабалістична завіса”, за нею – запекла суперечка Мага Челіо і Фата Моргани, добра і зла. Цього разу Маг виграє бій, добро торжествує, а Фата Моргана разом із своїми прихильниками вирушає у пекло...»<sup>345</sup> Тож, за задумом художника, «кабалістична завіса» – важлива образна деталь усієї постановки, а не тільки її сценографії, хоч саме в ескізах оформлення до цієї не здійсненої вистави музична драматургія «Любові до трьох апельсинів» знайшла надзвичайно переконливе своє втілення.

<sup>345</sup> Шелест М. Кабалістична завіса // Театральна культура. – К., 1988. – С. 35.

Київська постановка «Червого маку» Р. Глієра (сезон 1928–1929 рр.), яка з'явилася вже після харківської прем'єри, закономірно увібрала в себе увесь досвід, у тому числі й сценографічний, – першовтілення цього балету на українській сцені. Наступність між задумами А. Петрицького і О. Хвостенка-Хвостова простежується насамперед у найбільш загальних складових чинниках цих двох (харківської та київської) сценографічних робіт, скажімо, у широкому використанні обома художниками «повітря» сцени (інакше кажучи, підвісних елементів оформлення), як і у «фоновій» репрезентації переважної частини об'ємних декорацій (що, у повній відповідності зі специфікою жанру, дозволяло вивільнити сценічну площадку для балетного танцю). Утім, і А. Петрицький, і (згодом) О. Хвостенко-Хвостов, демонструючи винахідливе використання у згаданих виставах традиційної для китайської культури символіки (зокрема зображення дракона, повсякчас «рапідоване» в оформленні) і атрибутики (скажімо, ширм, віял, різнокольорових ліхтариків), акцентували у своїй сценографії ще й атмосферу театральної «гри», яку так полюбляла глядацька аудиторія (атмосферу, що прикметно, набагато святковішу, ніж того потребувала музична драматургія, а тим паче перипетії лібрето).

Прагнення О. Хвостенка-Хвостова втілити ідеї конструктивізму, як і інших «ізмів» класичного авангарду в оформленні музичних вистав (апробовані ще в роботі над «Джонні награв» Є. Кшенека), знайшли своє послідовне відображення і в задумі сценографії «Валькірії» Р. Вагнера (ескізи-«проекти» до неї були видрукувані в харківському журналі «Авангард» за 1929 р.). Могутність вагнерівської музики втілювалася в монументальній (і водночас динамічній) сценічній установці, яка оберталася навколо свого візуального і смислового центру – циліндричної форми стовпа, що уособлював міфічне дерево-ясен Ігдрасіль. Ця конструктивістська, за задумом художника, установка мала доповнюватися на сцені абстракціоністським панно щитоподібної форми (коли звучала тема войовничого Хундінга) або у формі кола (для утвердження лейттеми жіночної Зіглінди).

Сценографія київської постановки «Золотого обруча» Б. Лятошинського (сезон 1930–1931 рр.) завершує цілий період у творчості О. Хвостенка-Хвостова, для якого було характерне акцентоване використання в оформленні музичних вистав ідей класичного авангарду. І це закономірно, оскільки матеріал національної історії (в основі лібрето була відома повість І. Франка) спонукав до ретельного відтворення на сцені реалій побуту хрестоматійних героїв (як і їхніх костюмів), отже, усього того, що, безперечно, мало знайти відгук у душі глядача. Ні, художник не зрікався принципу умовності в оформленні, однак, як ніколи раніше в «музичній» практиці О. Хвостенка-Хвостова, у сценографії «Золотого обруча» акцентувалася достеменність фактури матеріалів. Це, наприклад, сіре домоткане полотно (коли йшлося про національні костюми), «рельєфоване» червоною і коричневою вишивкою; або зв'язке хутро, в яке були вдягнені войовничі загарбники; або дерево, майстерно «опрацьоване» й так схоже у своїй жорсткій корі на роботящі руки. У цілковитій відповідності з характером музичної драматургії (як і перипетіями лібрето), у сценографії «Золотого обруча» значне місце відводилося «пейзажам», репрезентованим насамперед живописними «радіусами», на

фоні яких художник вибудовував архітектурно-об'ємні складові оформлення цієї оперної вистави.

Якщо сценографія київської постановки «Золотого обруча» Б. Лятошинського завершує період акцентованого використання ідей класичного авангарду у творчості О. Хвостенка-Хвостова, то оформлення таких вистав, як «Фауст» Ш. Гуно або «Лоенгрін» Р. Вагнера, знаменують суттєві видозміни у творчій манері цього художника. Досить сказати, що оформлення київської постановки «Фауста» (сезон 1931–1932 рр., реж. М. Форрегер), якщо й близьке попереднім роботам О. Хвостенка-Хвостова, то лише «карнавалізацією» окремих «картин», сценографічне вирішення яких будувалося не стільки на декоративній динаміці, як раніше, скільки на візуально-живописній статиці, скажімо, усміхненого сонця (на живописному «заднику») або (повсякчас «обігруваний» на першому плані) бутафорській конкретиті відкритої пивної бочки, знакової для декоративного зображення місця дії. «Карнавальними» (насамперед у сцені «Вальпургієвої ночі») були й костюми, створені художником до цієї ж опери.

В оформленні київської постановки «Фауста» Ш. Гуно О. Хвостенко-Хвостов повернув на сцену живописні «задники», куліси і падуги (характерні для етапу театрално-декоративного мистецтва в історії сценографії), водночас для створення суголосної музичній драматургії поетично-образної атмосфери широко використовуючи ще й майстерність бутафора (так, архітектурно-об'ємний «фрагмент» будинка Маргарити був, наче рибальською сіттю, обвитий темною-зеленим листям плюща).

В основу сценографії «Лоенгріна» (сезон 1932–1933 рр., реж. Я. Гречньов) було покладено декоративну ідею, зерно якої сам О. Хвостенко-Хвостов сформулював одним словом – «кришталевість», тим самим запрограмувавши різного роду візуальні ефекти, починаючи від використання в оформленні сіро-біло-блакитної гами кольорів, доповненої сріблястим («металевим» і скляним) мерехтінням. Візуальні ефекти, що включали, до того ж, різноманітну «гру» світла, були тим очевидніші, що традиційної будови архітектурно-об'ємні декорації (на тлі живописного «радіуса») відзначалися «оперною» статикою. Динамічною складовою сценографії цієї постановки виступали виключно костюмовані персонажі.

Харківська оперна сцена принесла широке визнання учневі О. Хвостенка-Хвостова – А. Н. Волненку, котрий розпочинав свій мистецький шлях з оформлення драматичних вистав спочатку в колективі франківців, а згодом – в Українському народному драматичному театрі (1925–1929 рр.). Перший свій досвід роботи над оперними постановками А. Волненко здобув у Державній пересувній правобережній опері. Тож не дивно, що, запрошений до роботи на харківську сцену, молодий художник в оформленні «Наталки Полтавки» М. Лисенка (1931 р.) виявив, за свідченнями сучасників, оригінальний підхід до прочитання національної оперної класики. У сценографічній інтерпретації світової музичної класики – опери «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта (1932 р.), балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1932 р.), – театральна критика відзначала «ігрове» оформлення молодого художника А. Волненка.

Принципи створення як зовнішньо, так і внутрішньодієвого оформлення, характерні для сценографії вистав Харківської держопери, широко апробову-



валися й на інших музичних сценах України. Так, працюючи над оформленням постановки «Сорочинського ярмарку» в Одесі (реж. В. Вільнер), художник М. Комар створив функціональні, акцентовано динамічні декорації. Для прикладу, на сцені їздили й крутилися лавки й рундуки, рухалися колеса величезних бутафорських возів; «костюмована» в різнокольорові строї ярмаркова «маса», здавалося, перебувала не стільки в безперервному русі, скільки в калейдоскопічному «танку».

Зрозуміло, що адекватне художницькому задумові сценографічне втілення повномірно реалізовувалося далеко не на кожній музичній сцені, оскільки важливу роль відігравала не тільки співтворчість із режисером і порозуміння з акторами-виконавцями, а й професійний рівень працівників технічних цехів, який повинен був «враховувати» автор театрального оформлення. Зокрема, у Київському оперному театрі традиційнішими, ніж на харківській сцені, виглядали не тільки декорації, задум яких належав художникові-традиціоналісту С. Євенбаху, як-от, до постановок «Аїди» Дж. Верді (реж. Я. Гречнєв) або «Намиста мадонни» Е. Вольфа-Феррарі (реж. О. Улуханов), а й декорації, репрезентовані О. Хвостенком-Хвостовим, який уже зажив собі слави художника-авангардиста музичних вистав.

Варто зазначити, що й на сцені Київської оперного (на рубежі 1920–1930-х рр.) з'являлися постановки, оформлення яких ефективно синтезувало найоригінальніші з тогочасних сценографічних ідей. Наприклад, широку зацікавленість театральної громадськості здобула балетна прем'єра «Блазень» С. Прокоф'єва, широко обговорювана в пресі (зокрема, журнал «Радянське мистецтво» в № 4 за 1928 р. примістив цілу добірку висловлювань-думок про цей спектакль). Зацікавленість постановкою нового балетного твору була викликана передусім своєрідною музикою С. Прокоф'єва і водночас нетрадиційною гротесково-пантомімічною хореографією, як і сценографією І. Курочки-Армашевського, завдяки якому сценічна дія була перенесена на український «грунт», себто візуально означена традиційними елементами національної архітектури і побуту, однак репрезентованими крізь «призму» іронічної «гри». Без такої образної «призми» не можна було досягти концепційного узгодження з музичною драматургією, побудованою, зокрема, на російському народному мелосі, утім, деформовано-шаржованому. Отже, «запрограмована» ще композиторською партитурою ідея існування іншого (іронічно-«ігрового», шаржованого) художнього «виміру» знайшла своє переконливе втілення у сценографії київської вистави.

Ретельність художницького «прочитання» музичної драматургії була притаманна й іншим сценографічним роботам І. Курочки-Армашевського. Так, в оформленні «Різдвяної ночі» М. Лисенка (1929 р.) цілковито було витримано ту «міру умовності», що дозволяла об'єднати в єдину образну цілісність побутово-реалістичні й ірреально-фантастичні складові-чинники як у декораціях, так і в костюмах. Скажімо, сільський зимовий краєвид, де на фоні живописного «радіуса»-«задника» розміщувалися архітектурно об'ємні фрагменти оформлення, поставав перед очима глядачів не стільки як сценографічне втілення оперного переказу гоголівського твору, покладеного в основу лібрето, скільки як реалія казки, однак не страшної, а насиченої доб-

рим народним гумором, із прогнозовано щасливим кінцем (у цілковитій відповідності з музичною драматургією М. Лисенка).

Високий рівень сценографії національного театру (як драматичного, так і музичного) у 1920-х – першій половині 1930-х рр. зумовив і інтенсивний розвиток сценографічної освіти в Україні. Художники, котрі оформлювали вистави в Харкові, Києві чи Одесі, залучали своїх учнів, вихованців провідних художніх вузів, до театральної практики на провідних сценах України.

Власне, початок сценографічної освіти в Україні припадає ще на перші революційні роки. Так, вихованці вже згадуваної Студії Б. Ніжинської слухали лекції В. Меллера, присвячені специфіці театального оформлення.

На початку 1920-х рр. у Мистецькому об'єднанні «Березіль» завдяки все тому-таки В. Меллеру реалізується підтримана Л. Курбасом принципово нова ідея сценографічної освіти. Оскільки, як вважали засновники «Березоля», театральний художник має формуватися насамперед у театрі, в МОБі утворюється т. зв. Макетна майстерня, куди увійшла група меллерівських учнів-старшокурсників з Української академії мистецтв. Ця Макетна майстерня існувала при Режисерському штабі МОБу, тому молоді художники могли бути присутні при формуванні режисерського задуму (отже, й брати участь у дискусіях з приводу концепційного вирішення тієї чи іншої «березільської» постановки).

У щоденній роботі МОБу очолюваний Л. Курбасом режштаб (куди входили його вихованці – майбутній авангард української режисури) виступав насамперед у ролі художньої ради, де обговорювався план чергової постановки, розглядався макет або ескіз майбутнього спектаклю. Д. Власюк, учень В. Меллера, згадував: «Усі ми були причетні до роботи постановочних бригад, а це прискорювало творче зростання кожного»<sup>346</sup>.

Навчання в режштабі поділялося на кілька етапів, починаючи від роботи над п'єсою і закінчуючи «перевіркою на глядачеві». Першочерговими завданнями були: «Робота режисера з художником. Принцип оформлення. План постановки. Кількість місць дії. Розташування дії в просторі»<sup>347</sup>. Цей етап вважався обов'язковим для кожного молодого режисера, привчаючи його від самого початку театральної кар'єри до тісного співробітництва з художником. Перше, ніж приступити до роботи над виставою, «режисер повинен був чітко розповісти про всі виражальні засоби, якими він планує сценічно відтворити п'єсу. У тій же доповіді режисер мусив викласти свої завдання художникові»<sup>348</sup>.

Те, що очолювана В. Меллером майстерня виникла пізніше режштабу (себто, вже спираючись на досвід виховання творчої молоді в МОБі), як і те, що її роботою постійно опікувався сам Лесь Курбас (котрий вважав питання театральної педагогіки першочерговими), дозволило перетворити Макетну майстерню (як і режштаб) на осередок підготовки творчих кадрів для всієї України. Тож меллерівських учнів В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власю-

<sup>346</sup> Власюк Д. Сторінка минулого // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 230.

<sup>347</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. – С. 21.

<sup>348</sup> Балабан Б. На науку театальному потомству // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – С. 204.

ка, Є. Товбіна та ін., які неодноразово успішно «дебютували» на сцені «Березоля», почали запрошувати (про що вже йшлося) для оформлення в інші сценічні колективи (театр ім. І. Франка, Харківський Червонозаводський тощо).

Окрім В. Меллера, значний внесок у підготовку сценографічних кадрів в Україні зробив В. Татлін, котрий протягом кількох років був професором Київського художнього інституту, в якому керував відділом, що готував художників театру і кіно (а також фотохудожників). Серед найбільш відомих учнів В. Татліна – В. Борисовець, П. Злочевський, М. Уманський, М. Тряскін, К. Єлева.

Не менш плідною була й педагогічна діяльність О. Хвостенка-Хвостова, котрий упродовж 1921–1946 рр. був професором Харківського художнього інституту. Зі стін цього вузу вийшли такі театральні художники, як Н. Барова, А. Волненко, В. Греченко, М. Єршов, М. Калашников, Є. Коваленко, В. Кривошеїна, Г. Нестеровська, Д. Овчаренко, О. Плаксий, Л. Писаренко, В. Рифтін, Л. Склотовський, С. Сонечкін, Б. Чернишов та ін.

Вихованцями Київського Художнього інституту, окрім вищезгаданих учнів В. Меллера і В. Татліна, були також Л. Альшиць, О. Бобровников, М. Духновський, Р. Марголіна, В. Московченко, Ф. Нірод, Ю. Стефанчук та інші, які свій художницький талант присвятили сценічному мистецтву (про їхню творчість ітиметься далі).

Одеське художнє училище також готувало сценографічні кадри. Воно мало спеціальний відділ, який випускав, зокрема, декораторів (тобто помічників театральних художників).

Саме існування двох провідних художніх інститутів – Київського і Харківського як «базових» для виховання українських сценографів стало вагомим аргументом для формування двох профільних мистецьких шкіл – київської і харківської. Утім, поняття мистецької школи, коли йдеться про українську сценографію, досить неоднозначне і не може обмежуватися «стінами» конкретного вузу, де здобувалася фахова освіта. Під (сценографічною) школою слід розуміти сукупність мистецьких принципів, які насамперед відстоювали (і яким навчали своїх вихованців) – провідні педагоги Київського або Харківського художніх інститутів. Зокрема, характерними особливостями київської школи сценографії, сформованої передусім завдяки непересічним особистостям – В. Меллерові й В. Татліну, слід вважати активне впровадження в оформленні вистав ідей класичного авангарду. Харківській сценографічній школі, знаковими посталями для якої були О. Хвостенко-Хвостов і Б. Косарев, завжди було властиве органічне поєднання кращих традицій театральнорекорацийного мистецтва з авангардистськими нововведеннями в художницькому вирішенні вистави.

Завершуючи дослідження української сценографії класичного авангарду, варто вкотре підкреслити важливість періоду 1920-х – першої половини 1930-х років в історії національного мистецтва. Завдяки творчості А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарева, а також їх молодших сучасників-колег саме в цей час з'являються високоталановиті твори, стилістика яких різко відрізняється від тієї, що була характерна для системи декораційного оформлення, інакше кажучи, з'являється нове обличчя сцено-

графічної класики. Виникнення класичних творів є знаковим для кожного виду мистецтва, адже це новий, еталонний рівень, на який орієнтуються майбутні покоління художників, це й новий відлік в історії мистецтва оформлення сцени, оскільки класика – це, власне, і є традиції.

Безумовно, основою нових еталонних зразків української сценографії став не тільки талант, високопрофесійна майстерність її художників, котрі до того ж уміли бути співрежисерами у виставі, а й активно-творче використання нових пластичних ідей, в результаті чого стало очевидним національне обличчя українського класичного авангарду. Уже в середині 1930-х років (а не тільки з висоти дистанційованої часом оцінки мистецьких процесів) стало зрозуміло, що українська сценографія класичного авангарду займає серед інших театральних репрезентантів європейської культури авангардні позиції (до речі, як і сценографія російська, через що подекуди їх об'єднують спільним дискусійним терміном «російський авангард»). Не раз представлена на рівні всесвітніх художніх виставок (як і відзначена найвищими нагородами на цих престижних презентаціях), українська сценографія 1920-х – першої половини 1930-х років була позбавлена безпосередності творчих контактів. Жоден із театральних художників «материкової» України так і не оформив хоча б одної вистави поза межами СРСР (виняток становили роботи митців діаспори, емігрантів з України, як-от, М. Андрієнка-Нечитайла). Причина полягала в тогочасній політичній атмосфері, через яку контакти із зарубіжжям, включаючи мистецькі, по суті, не практикувалися. Так, останньою (перед довготривалим періодом «залізної завіси») міжнародною презентацією досягнень української сценографії (хоча звітували не самі художники, а тільки їхні макети й ескізи) була Міжнародна виставка театально-декораційного мистецтва, відкрита в січні 1934 р. в Нью-Йорку (згодом розгорнута в деяких інших містах США)<sup>349</sup>.

Творчий «взаємообмін» театральними художниками, представниками різних національних культур, якщо і практикувався, то лише в межах СРСР. А. Петрицький оформив «Дівчат нашої країни» І. Микитенка у Драматичному театрі ВЦРПС у Москві (1933 р.); «Платон Кречет» О. Корнійчука в цьому ж театрі (ВЦРПС) ішов у декораціях В. Меллера (київська постановка однойменної п'єси в театрі ім. І. Франка здійснювалася в декораціях російського художника І. Федотова). Окрім цього, під час Першої всесоюзної олімпіади національних мистецтв, що відбувалася в Москві (1930 р.), було розгорнуто і Першу виставку національних театрів, експонентом якої, зокрема, був Харківський Червонозаводський театр, котрий продемонстрував матеріали до 17-ти кращих своїх постановок, оформлених Б. Косаревим і М. Матковичем. Безперечно, ці вернісажні репрезентації, що передусім включали макети й ескізи до вистав художників багатонаціональної країни, зробили очевидний внесок у популяризацію досягнень української сценографії, як і збагатили досвід її митців творчими досягненнями колег з інших республік, передусім із Російської Федерації. Стало очевидно, що у сценографії столичних (московських і ленінградських) театрів, так само як на київській і харківській сценах, вкотре самоствердився театр художника.

<sup>349</sup> Див.: Виставки советского изобразительного искусства. Справочник. – М., 1967. – Т. 2. – С. 76.

В історії розвитку сценографії явище театру художника виникало насамперед тоді, коли у творенні вистави визначальною ставала образна мова пластичних мистецтв, а художник перебирав на себе функції співавтора (а іноді й автора) спектаклю. Інакше кажучи, художник перетворював сценічну дію на розгорнутий у сценічному просторі й часі витвір образотворчого мистецтва.

Прикметно, що народжене в епоху утвердження т. зв. декораційної системи в історії сценографії явище театру художника спочатку означало такий спектакль, котрий складався виключно з переміни декорацій, – виключаючи появу актора на сцені (як у Шереметьєвському театрі, глядачі якого захоплювалися «декораційними виставами» П. Гонзага).

Разом з тим на рубежі XIX–XX століть, у період розквіту декораційного мистецтва, театр художника вже означав не тільки високе мистецтво «сценічного живопису», але й не менш високу майстерність у розробці театрального костюма. Причому у творчому суперництві за прихильність глядацької аудиторії між художником і актором (драматичної, оперної, балетної сцени) перемога часто була на боці автора оформлення вистави (як-от, у театральній діяльності «мирискуссников», а також їхніх творчих послідовників, українських зокрема, – А. Петрицького або В. Меллера).

Водночас в епоху класичного авангарду (себто, у 1920-х – першій половині 1930-х років), сценічну практику якого характеризувало тісне творче співробітництво всіх тих мистецтв, що беруть участь у творенні вистави, театр художника вже почав означати не тільки активне використання ідей пластичного авангарду, а й постійне «включення» оформлення спектаклю (як, зрозуміло, і костюмів) у сценічну дію-«гру», співавторами якої виступали і художник, і режисер, і актор.

Прикметно, що зовнішньодійове оформлення досягалося не тільки завдяки новій сценічній (характерній для епохи класичного авангарду) техніці, зокрема «світловій», як і не тільки завдяки різного роду функціональним пристроям, перенесеним художником на театральні підмостки з інших видів мистецтва, наприклад з цирку або кінематографа. Зовнішня дійовість оформлення (як правило, поєднана з дійовістю внутрішньою) досягалася насамперед за рахунок того, що речі і предмети (а також фрагменти архітектурно-об'ємних декорацій або конструкцій) виступали на сцені в ролі «персонажів», партнерів по сценічній «грі» з акторами, не кажучи вже про те, що самі актори-виконавці охоче демонстрували на сцені «гру з предметом» або гру з костюмом, який художник розробляв не тільки як одяг, а і як комбінацію ефектно «обіграваних» деталей, що працювали на «надзавдання» конкретної ролі (а значить, і всієї постановки).

Саме сценографію такого типу – пластично-довершену, зовнішньо- і внутрішньодійову, спроможну виконувати й «персонажну» функцію у виставі (не тільки означаючи місце дії), і репрезентували у своїй творчості А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарев і інші художники-співпостановники українського театру доби класичного авангарду.

**III.4. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках.** Розвиток українського театру в Західній Україні впродовж 1918–1939 рр. при її черговому, згідно з Версальським договором (28 червня 1919 р.), переділі між Польщею, до якої ввійшли автохтонні українські території Східної Гали-

чини (Львівське, Тернопільське, Станіславівське воєводства) включно з Лемківщиною в Західній Галичині та північні регіони Західної Волині, Південного Підляшшя, Полісся, Холмщини (розділені між Волинським, Поліським, Берестейським, Люблінським воєводствами), та, згідно із Сен-Жерменським договором (10 вересня 1919 р.), переділі між Румунським королівством, яке заволоділо Буковиною і Мараморощиною, та Чехословаччиною, до якої було приєднано Закарпатську Україну, – проходив у загальному руслі європейського міжвоєнного двадцятиліття (період закінчення Першої – початок Другої світових воєн).

**Східна Галичина.** Найбільш активно й планомірно, на основі давніх театральних традицій, а отже, на вимогливому мистецькому й організаційному рівнях, український театральний рух протікав на території колишньої могутньої австро-угорської автономії Галичина з намісництвом у Львові. У міжвоєнному українському театральному процесі Східної Галичини в межах II Речі Посполитої простежуються ритм розвитку і формотворчі здобутки, співзвучні з тогочасним польським театром. Хоча в дійсності прослідковується їхня повна диференціація й відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння і тогочасного статусу окупованої недержавної української нації. Тому розвиток національного театального мистецтва міжвоєнного двадцятиліття, періодизацію якого здійснюємо згідно з хронологічними межами польських театральних криз 1924–1926 і 1930–1931 рр., безперечно залежав від тогочасного суспільно-політичного становища українських територій і національних процесів у II Речі Посполитій.

Початкова стадія польського завоювання Східної Галичини позначена чітким поетапним перебігом: етап українсько-польської війни [з 1 листопада 1918 р. – утворення Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР) до липня 1919 р. – закінчення війни]; етап 1919–1921 рр., характерна особливість якого – доволі жорстке встановлення польської влади, спричинене апеляційним періодом невизначеності міжнародно-правового статусу Східної Галичини (23 лютого 1921 р. – 14 травня 1923 р.), коли до остаточного рішення Ліги Націй про т. зв. Галицьку автономію в складі II Речі Посполитої східногалицькі області перебували тільки в адміністративному віданні Польщі. Упродовж 1924–1929 рр. – етап відносно мирного становлення та розвитку суспільно-політичного життя українців у Польщі, а завершальний етап 1930–1939 рр. вирізняється виразним загостренням українсько-польських відносин.

На зламі державних режимів стійку безперервність українського театального процесу в Східній Галичині ствердив єдиний професійний український театр Товариства «Українська Бесіда»<sup>350</sup>. Його труп під керівництвом В. Коссака на час утворення ЗУНР ще встигла показати у Львові одну виставу (це була вистава М. Старицького «Циганка Аза», прем'єра якої відбулася 2 листопада 1918 р.). Надалі, в умовах денационалізованої політики, В. Коссака невтомно боровся за існування українського театру, який втрачав (3 листопада – 7 лютого 1918 р.) і здобував (8 лютого 1918 р. – 6 березня 1919 р.) право на діяльність у Львові, деякий час давав вистави в Перемишлі і лише у вересні 1919 р. дістав дозвіл стало працювати у Львові.

<sup>350</sup> Власні назви подано за тогочасним правописом.



Така несистематична робота театру не сприяла цілеспрямованому мистецькому процесові: акторський склад був нестабільним і різним за рівнем професіоналізму, а репертуар, за акторської режисури П. Сороки, було зосереджено на старих легких, розважальних, народно-побутових виставах. Робота трупи полягала в рятівній і водночас невибагливій в окупаційних умовах патріотично-пропагандистській функції, що згодом, однак, стала недостатньою.

Навесні 1920 р. зі Східної України до Львова прибули актори-галичани (Н. Левицька, О. Бенцалева, М. Бенцаль, Я. Ясень-Славенко, Е. Хрупович, Г. Ничка та ін.), які у складі Нового Львівського Театру працювали із частиною трупи молодотеатрівців під керівництвом Г. Юри (Вінниця, лютий–березень 1920 р.). Перші незалежні вистави колективу («Молодість» М. Гальбе, «Панна Мара» В. Винниченка) контрастно зазвучали високою сценічною культурою та інтелігентним акторським виконанням, а в майстерності постановки вражала естетика європейськості. Товариство «Українська Бесіда» віддало свій протекторат Українському Незалежному Театрові (УНТ) під керівництвом М. Бенцалю (режисер), Я. Ясеня-Славенка (секретар) і Г. Нички (адміністратор). Новий театральний колектив повнився ентузіазмом у втіленні новаторських ідей і досягнень тогочасного східноукраїнського театального мистецтва. Художнє керівництво театру розуміло й гостро відчувало потребу оновлення традиційної української сцени в Галичині, тому наполегливо шукало нових принципів і способів театральної діяльності, запорукою якої насамперед уважало багатий, новий і різножанровий репертуар. Упродовж року з репертуару нової української та європейської драматургії було здійснено 12 постановок: «Росмерсгольм» Г. Ібсена, «Про що тирса шелестіла...» та «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Базар» і «Брехня» В. Винниченка, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської тощо. Утім, нові вистави театру – переважно опосередкована, механічна копія молодотеатрівських вистав, по-перше, а по-друге, залежали від чергових театральних авторитетів. Зокрема, після гастролей у Львові трупи М. Садовського в УНТ залишилися Г. Березовський і М. Авсюкевич. Ті вистави, в яких вищеназвані актори брали участь («Суєта» І. Карпенка-Карого) або ж, здавалося, нові драми, що ставив Г. Березовський («Молода кров» В. Винниченка), розвивали найкращі традиції побутового театру. У свою чергу, власні нові постановки з європейської чи тогочасної популярної української драматургії М. Бенцаль пропрацьовував у манері «концептуального цитування». Скажімо, символістський «Росмерсгольм» Г. Ібсена режисер подав у руслі реалістичної «Молодості» М. Гальбе; а тональність, настроєність трагедії «Про що тирса шелестіла» цілком переніс на постановку іншої драми С. Черкасенка – «Казка старого млина»; психологічну ж драму В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» представив у спрощеному варіанті мелодраматичних сімейних непорозумінь.

Реалії сценічної реалізації запропонованих театром драматичних творів різних літературних течій і напрямів диктували вимоги, які режисура театру не могла подолати. Однак, і в новій театральній естетиці самостійні постановки виявляли неспроможність та безпорадність театру, який не зумів випрацювати власної незалежної концепції сценічної діяльності. Але завдяки ви-

ставам із новітнього українського та європейського репертуарів цей колектив здобув у сучасників визнання як «європейський театр», що відродив традиції, авторитет і престиж передвоєнного театру Товариства «Руська Бесіда».

Перед українською театральною Галичиною гостро стояла потреба в театрі нового типу, для створення якого бракувало професійного, новаторського мистецького керівництва. Тож згода відомого режисера й актора психологічно-реалістичної театральної школи О. Загарова (фон Фессінг) працювати в театрі «Української Бесіди» була неймовірним успіхом. Він отримав фахову театральну освіту (драматичний клас В. Немировича-Данченка в Московському філармонічному товаристві), на практиці був обізнаний із найновішими досягненнями й ідеями театального мистецтва [акторська діяльність 1898–1906 рр. у Московському художньому театрі (МХТ), співпраця з В. Мейєрхольдом], мав значний сценічний досвід роботи на російських та українських сценах (театри К. Незлобіна, Ф. Корша, Александринський театр, власні антрепризи, Московський Драматичний Театр, київський Державний Драматичний Театр тощо).

О. Загаров, маючи на меті організувати у Львові український «європейський» репрезентативний театр, запропонував його струнку адміністративну й мистецьку організацію: уведено форму-статут прийому акторів у трупу зі суворою регламентацією їхніх умов праці й обов'язків; зважаючи на режисерську спеціалізацію й запити глядачів, чітко розмежовано серйозний драматичний (режисер О. Загаров) і розважальний музично-драматичний, «оперно-оперетковий» (режисер Й. Стадник), репертуар. До Львова О. Загаров приїхав із видатною акторкою М. Морською. Разом вони презентували акторську майстерність солідного академічного рівня, ґрунтуючись на новому, незнайомому в галицькому середовищі стилі реалістично-психологічної, емоційно-інтелектуальної гри.

Упродовж двох сезонів 1921–1923 рр. О. Загаров здійснив 40 постановок, які можна підпорядкувати стрункій проблемно-тематичній класифікації. Насамперед особливий інтерес становлять неореалістичні драми В. Винниченка. На їхньому матеріалі режисер будував власну оригінальну концепцію, запропонувавши неординарне прочитання і творче трактування. Окрім київської постановки «Гріха», на львівській сцені з'явилися «Співочі товариства», «Закон», «Молода кров», «Панна Мара», «Натусь», «Брехня». У роботі над п'єсами режисер почувався вільно і невимушено: відступав від основної авторської ідеї («Натусь»), зміщував ідейні акценти («Закон»), різко, контрастно доповнював і підсилював ідею звучання («Гріх»).

Особливу увагу митець приділяв класичній драматургії: «Мірандоліна» К. Гольдони, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Отелло» В. Шекспіра (прапрем'єра відбулася в Україні). На його думку, її довершена жанрова чистота була обов'язковою передумовою досягнення високої акторської майстерності, запорукою вдалого створення актором художнього образу.

Об'ємний цикл загаровського репертуару становила програмна західноєвропейська реалістична драма. Передовсім це були засадничі вистави перших років діяльності МХТу: п'єси Г. Ібсена («Примари», «Гедда Габлер», «Ляльковий дім») і Г. Гауптмана («Візник Геншель») – режисура яких у руслі психологічного реалізму надала їм первинної виразності, розуміння

ідейних засад і нових драматургічних досягнень. В аналогічній стилістиці О. Загаров самостійно поставив реалістичну, з елементами експресіонізму драму А. Стріндберга «Батько», психологічну драму шведського письменника Г. Бергера «Потоп» і «молодопольську» синкретичну драму Т. Рітнера «В малій хатці».

Водночас сценічна практика О. Загарова виявила, що насиченість репертуарного, тим більше територіального театру виключно серйозною драматургією – дещо переобтяжлива. Режисер запропонував, на перший погляд, еклектичне поєднання різножанрових драматичних постановок. Псевдокомедійні розважальні вистави формували англійські комедії періоду реалізму трьох авторів: «Міс Гоббс» Джерома К. Джерома, «Ідеальний чоловік» О. Уайльда, «Шоколадний воячок» («Людина і зброя») Б. Шоу. До цієї ж категорії належали популярні в Європі легкі, із захоплюючим сюжетом сценічні мелодрами Г. Зудермана «В рідній сім'ї» та «Бій метеликів», а також тимчасово популярні, невисокого гатунку п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енгеля «Над морем» і Г. Міллера «Подум'я». Водночас О. Загаров використовував досвід російських театрів, на сцені яких широку популярність мали сучасні «Осінні скрипки» І. Сургучова (психологічна драма) та «Вера Мірцева» Л. Урванцова (кримінальна драма). До того ж у ситуації темпового репертуарного графіка режисер шукав порятунку в незвичному, нетрадиційному, можливо, навіть епатуючому репертуарі. За цих обставин сферу символістського театру О. Загаров, як і ранні експерименти В. Мейєрхольда, уважав найбільш відповідною. Однак режисер звернувся до найікращих драматичних зразків: умовно символістський етюд Д. Пшибишевської «Гріх», драми тогочасних українських львівських письменників Є. Карпенка «Момот Нір» і С. Левинського «Свято Нового року» – виявивши у своїх постановках безпорадність в естетиці символістського театру. О. Загаров, незважаючи на ігнорування львівською публікою, ніколи не допускав «касових» мелодрам, фарсів. Таким чином, ключові або, здавалося б, випадкові постановки митця, поза обґрунтованими експериментами, у першооснові презентували реалістичну драматургію кінця XIX – початку XX ст., яку цілісно вирішували в стилістиці реалістично-психологічного театру.

Для реалізації власного репертуару О. Загаров потребував співвідносно-майстерного акторського складу. Тому вагомість режисерсько-педагогічної практики митця у Львові неоціненна. Режисер, зіткнувшись із автономним акторським матеріалом, наполегливо і серйозно, на основі певного режисерського деспотизму і обов'язкової для кожного жорсткої дисципліни, пропрацював усі принципи реалістично-психологічного театру. Зокрема, він утвердив первинні мхатівські положення однакового ставлення до героя і статиста, спростовуючи обмеження в амплуа, відступ від акторського прем'єрства тощо. Водночас О. Загаров разом із талановитою характерною акторкою М. Морською додав іншого, побудованого на основі високотехнічної манери гри, емоційно-інтелектуального стилю виконання, який режисер послідовно впроваджував у львівському театрі. О. Загаров удосконалив інтуїтивно-притаманний Й. Стаднику і С. Стадниковій, М. Бенцалю, Н. Левицькій психологічний стиль їхньої гри, а також сформував плеяду молодих акторів – І. Гірняк, О. Голицинська, Н. Рубчаківна, В. Блавацький, М. Кру-

шельницький, які згодом стали не тільки осердям ансамблевості та єдності загального характеру його постановок, а й відіграли значну роль у творенні майбутнього українського театру.

Отже, у театр Товариства «Українська Бесіда» О. Загаров привніс професійність, свіжі методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав необхідність вдосконалення акторського мистецтва широкої театральної освіти й дисципліни, а головне – навчив серйозно розуміти театр не тільки як спосіб розваги, а насамперед, як інституцію надзвичайно важливого культурного, мистецького та суспільного призначення.

Натомість, щоб увиразнити розважальну функцію театру з метою урізноманітнити й пристосувати темпоритм роботи територіального театру для потреб масового глядача, була цілеспрямовано узгоджена програма тогочасного музично-драматичного репертуару Й. Стадника. Переважна частина з його 40 вистав становила вже опрацьовувані режисером популярні опери й оперети, реалістично-побутову українську драму, європейські комедії, єврейські мелодрами. В Україні митець поставив незнайомі, проте надзвичайно популярні в тогочасній Європі оперети «Барон Кіммель» В. Колло, «Троянда Стамбула» Л. Фалля тощо.

За відсутності постійних професійних співаків режисер не пропонував широкий діапазон оперного репертуару. При постановці оперети він застосовував свою попередню практику і залучав «загаровських» драматичних акторів. Завдяки цій методиці виховувався синкретичний актор, який розширював діапазон своєї майстерності стосовно вимог і стилістики музичного жанру.

Мистецьке керівництво в останньому (1923/24 рр.) сезоні діяльності театру «Українська Бесіда» продовжував здійснювати Й. Стадник. Репертуарна робота театру проходила планомірно: виняткових новаторських пошуків не було, проте були репертуарні здобутки. Зокрема, Й. Стадник поставив «Лісову пісню» Лесі Українки, йшли вистави в режисурі М. Крушельницького («Клопіт із Ернстом» О. Уайльда, «Тітка Карла» Т. Брандона, «Блакитний лис» Ф. Герчега).

У цьому контексті злагодженого ритму остаточно, у травні 1924 року, рішення Товариства «Українська Бесіда», згідно з минулорічним попередженням вивести театр із-під своєї юрисдикції, стало все-таки несподіваним, особливо в його 60-річний ювілей<sup>351</sup>.

Утім, мистецька і суспільна сутність професійного театру була настільки виразною і значущою, що зупинка його діяльності не спричиняла різких змін в українській театральній культурі. Театр послідовно й цілісно започинав національний театральний простір у Східній Галичині впродовж її хиткого, неозначеного становища в 1918–1924 рр. На його сцені був утверджений такий новий театр, як тип гри, сформований особистістю актора, а не копіювання життєвих «типів». Театр «Української Бесіди» означив головні завдання й засади насамперед високомистецької, національно-виховної, а потім уже розважальної функції театрального мистецтва й відіграв визначну роль у розвитку українського театру на наступних етапах.

---

<sup>351</sup> Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда». 1915–1924 рр. – Л., 2003.

Із середини 1920-х рр. в адміністровану Польщею Східну Галичину, внаслідок очевидної поразки в Українській визвольній війні, зі Східної України почали прибувати громадяни Української Народної Республіки (УНР). Виїжджали вчені, державні службовці, а також Державний симфонічний оркестр (диригент Ю. Гаєвський), Державний Театр під керівництвом М. Садовського, зокрема, М. Авсюкевич і Г. Березовський, М. і М. Айдарови, М. Орел-Степняк, Г. Борисоглібська, О. Голіцинська, Л. і Я. Кривицькі, А. Терещенко, Г. Сіятовський, О. Скалозуб, Н. Ткаченко, Н. Бойко, Т. Руденко і багато ін. Емігранти, приєднавшись до місцевих театрів [театр Товариства «Українська Бесіда», «Українська театральна дружина» В. Коссака, «Незалежний театр» («Гурток артистів театального мистецтва») Й. Стадника, Драматичний Театр ім. І. Франка, Український Драматичний Театр, очолюваний І. Когутяком, Український Народний Театр під керівництвом З. Стасюка, «Драматичний театр» («Гурток драматичних артистів») під керівництвом М. Крушельницького в Тернополі] аби утворивши власні колективи [труп Ю. Гаєвського, Український Театр на чолі М. Орлом-Степняком<sup>352</sup>, театр «Штука» під керівництвом М. Айдарова в Перемишлі, на Волині – Український Наддніпрянський Театр Т. Руденко, театр «Відродження» того самого М. Айдарова (Луцьк), Український Наддніпрянський Театр О. Міткевичевої, Український Наддніпрянський Театр під керівництвом Н. Бойко тощо], інтегрувалися в західноукраїнський театральний простір, збагачуючи первинними східноукраїнськими засадами театральної діяльності, оживлюючи його металний, стильовий і репертуарний діапазон.

У 1919–1920 рр. на території автохтонної Польщі для потерпілих поразку в Українській визвольній війні уряду й армії УНР (т. зв. петлюрівська – військова політична еміграція) було створено понад десяток таборів для інтернованих (Вадовиці, Олександрів-Куявський, Ланцут, Стшалково тощо). Полонені відразу розгорнули активну культурницьку роботу, зокрема утворювали чисельні аматорські драматичні гуртки й театри. Утім, табори часто розформовували, а існуючі тут театри або зникали, або учасники різних труп об'єднувалися з іншими колективами. Театральний рух міцно усталився в найтриваліший, що існувала до середини 1924 р., т. зв. Калішський групі таборів (сусідні табори в Каліші й у Щипіорно). У м. Каліш діяли репрезентативний «Таборовий театр» за участю акторів Українського Державного Театру, «Артистичне товариство», «Об'єднаний таборовий гурток», труп М. Горуновича, Драматичне Товариство «Об'єднання», у м. Щипіорно – Драматичне Товариство «Запорожців», Драматичне Товариство ім. М. Садовського тощо. Театральна діяльність поступово набувала вищого професійного рівня організації: існували функції режисера, директора й завідувача літературною частиною театру, проводили курси з режисерської та акторської майстерності, формували театральні бібліотеки. Згодом утворювали цілі літературно-артистичні товариства, при яких діяли акторські секції – «Мистецтво» в Щипіорно (реж. Б. Кривусів), «Веселка» в Каліші (реж. М. Горунович, драматичний курс Е. Євтимовича), видавали власну пресу, популяризували дра-

<sup>352</sup> Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.) // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5. – С. 691 – 694.

матичну творчість (п'єси І. Зубенка, О. Карманюка, Ю. Косача, Ф. Крушинського, В. Смутного) і театральню-критичну практику (статті О. Карманюка, А. Коршинського, Є. Маланюка, М. Селегія, І. Зубенка та ін.).

Репертуар табірних театрів від зміни становища й умов побуту інтернованих. Спочатку акцент ставили на популярні національні соціально-побутові й розважальні п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, С. Гулака-Артемівського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Суходольського, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка. Поступово, зважаючи на творчий процес, з'являлися вистави модерних драм В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Сургучова, Л. Урванцова. Нарешті «східноукраїнські» артисти відважилися працювати з малознайомим західноєвропейським репертуаром: «Шалапут» К. Глінського, «Які хорі – такі доктори» А. Фредро, «Чорт-Жінка» К. Шенгера, «Молодість» М. Гальбе, «Сніг» С. Пшибишевського, «Примари» Г. Ібсена.

З поступовим розформуванням таборів багато театрів або окремі члени, отримавши початковий театральний досвід, самостійно чи приєднавшись до діючих мандрівних труп брали участь в українському театральному процесі у Польській державі 1920–1930 рр. Із таборів інтернованих вийшли мандрівні українські трупи під керівництвом Р. Полтавченка, Н. Обідзінського, Т. Руденко, а також театри Гончаренків, «Емігрант», І. Городничого, С. Мілянського, А. Барвінок, П. Карабіневича тощо<sup>353</sup>.

Отже, на теренах Східної Галичини до 1924 р. зконцентрувалися чисельні потужні, багатогранні артистичні сили, які влилися в її подальший театральний рух. Виникла значна кількість мандрівних труп, діяльність більшості з яких часто була безпомічною як у спонтанності й мистецькій необґрунтованості їхньої з'яви, репертуарній тенденційності й обмеженості, у постійній зміні складу артистів, так і безпорадним фінансовим базисом, що насамперед зумовлювало короточасність їхнього існування. Поза тим, театральна практика для безправних, безробітних емігрантів була чи не єдиною можливістю достойного існування в чужій державі.

Ще непевний з огляду геополітичного становища Східної Галичини період 1920–1924 рр. став у розвитку її національного театального життя найбільш плідним у багатоплановості починань і проявів. Зокрема, у Львові розширили практику власне української театальної освіти. У травні 1920 р. при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові Й. Стадник відкрив тримісячні драматичні курси. А в жовтні 1922 р. при Вищому музичному інституті виникла Драматична Школа під керівництвом О. Загорова та М. Вороного, Дворічною програмою Української Драматичної Школи, яку очолював М. Вороний, на 1923–1924 рр. було охоплено предмети з теорії театального мистецтва (дикція, декламація, жест, мімодрама, гримування), загально-театальної освіти (історія стилів, зокрема історія костюма, історія українського та світового театру і драми, історія української культури, українська лексика та версифікація, психологія, естетика), техніки акторської майстерності (вироблення дихального й голосового апарата, артикуля-

<sup>353</sup> Боньковська О. Театральна діяльність української еміграції у таборах інтернованих (1914–1924) // Буття в мистецтві. – Л., 2007. – С. 85 – 103.



ція, логічні й художньо-тональні властивості декламації, пластика), а також практику сценічного існування (опрацювання ролі, репетиція, вистава)<sup>354</sup>. Викладачами Української Драматичної Школи були М. Вороний, О. Загаров, Й. Стадник, Л. Білецький, І. Свенціцький, отець Д. Садовський, проф. І. Шендрик, д-р. Й. Пеленський, І. Олексин, В. Бобинський та ін.

Водночас у Львові засновували професійні базові театральні інституції: Союз діячів українського театального мистецтва, Союз українських акторів, Кооператив «Український Театр» (КУТ), які відігравали важливу роль в інтеграції всіх галицьких українських театральних осередків.

Професійну театральну спілку СДУТМ (Союз діячів України театального мистецтва) було утворено у Львові восени 1922 р. для об'єднання артистів і діячів української сцени Східної Галичини в міцне професійне товариство, яке б працювало для досягнення високого мистецького й економічного рівнів національних театрів та захищало права (право на працю, пенсію) і свободи своїх членів. При СДУТМ одразу створили «Комісію посередництва праці», щоб зібрати відомості (творча біографія, фото) та зареєструвати безробітних і працюючих театральних діячів<sup>355</sup>.

Протягом свого існування, до 1939 р., Союз здійснював широку діяльність: насамперед у 1922–1923 рр. провів у пресі опитування «Із недолі українського театру»; відкрив у Східній Галичині свої філії-секції; створив власний театр, який у Львові та провінції повсякчас влаштовував вистави («Чортиця» К. Шенгера, «Псотник» А. Коцебу, «Натусь» В. Винниченка, «По той бік кордону» Е. Євтимовича, «Вовки» Р. Роллана, «Тайфун» М. Лендела), вечори, лекції тощо на допомогу хворим, безробітним, театральним діячам похилого віку; з метою зведення Будинку Актора провів у Східній Галичині «Тиждень українського актора» (2–10 жовтня 1926 р.); формував театральну бібліотеку; забезпечував своїм членам адвокатську опіку; у 1930-х р. узяв на себе важливу посередницьку функцію (конференції, наради, провадив переговори), щоб об'єднати численні українські мандрівні театри в єдиний або в декілька високопрофесійних театральних колективів.

Союз мав свій Статут, за яким його керівним органом були щорічні збори членів із виборною Головною Радою, яку почергово очолювали Р. Орленко-Прокопович, М. Крушельницький, Г. Ничка, А. Шеремета, І. Гірняк, В. Блавацький та ін.

Іншим статутним товариством був КУТ, утворений влітку 1923 р. у Львові для координування цілісного українського театального процесу в Східній Галичині, Холмщині, Підляшші та Поліссі, зокрема збору коштів на будівництво приміщення українського театру у Львові, для чого 6–12 квітня 1924 р. було організовано «Тиждень українського театру». При Кооперативі існували театральна бібліотека, орендний театральний гардероб, магазин театального реквізиту. КУТ влаштовував концерти, святкові маскаради й карнава-

<sup>354</sup> Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові. Українська Драматична Школа під дирекцією М. Вороного // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII, червень–липень. – С. 1.

<sup>355</sup> СДУТМ Галичини. У справі професійної організації укр[аїнського] театального мистецтва // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII, червень–липень.

ли; у 1926–1927 рр. провів драматичний конкурс, в якому перемогла п'єса Я. Галана «Дон Кіхот з Етенгайму»; організовував т. зв. «театральні анкети» з проблем розвитку українського театру. Громадськість неодноразово порушувала питання про необхідність створення при Кооперативі театру, який було відкрито в листопаді 1927 р. на основі Українського Театру Й. Стадника (Й. Стадник, М. Бенцаль, О. Неделко, К. Козак-Вірленська, Л. Кривицька, С. Орлян, С. Стадникова, І. Рубчак, С. Ярема, Л. Боровик та ін.). Театр працював за інерцією, у репертуарі переважали давніші, як правило, наспіх відновлювані постановки: «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Вій» М. Кропивницького, «Катерина» М. Аркаса, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Дон Кіхот з Етенгайму», «Вантаж» Я. Галана, «Скупар» Ж.-Б. Мольєра, «Мадам Батерфляй» Д. Пуччіні, «Мазепа» Ю. Словацького, «Зачароване коло» Л. Риделя, «Орфей у пеклі» Й. Штрауса, «Княжна Чардаша», «Графиня Маріца» І. Кальмана, «Кохання» А. Вільдганса, «Найкращі очі в світі» Ж. Сармана тощо. Утім, незабаром КУТ у Львові розпустив цю трупу і з грудня 1929 р. взяв протекторат над Українським Народним Театром ім. І. Тобілевича, а 1938 р. – над Театром ім. І. Котляревського.

Керівним органом Кооперативу були щорічні Загальні Збори, які обирали Надзірну Раду, Раду й Управу, до складу яких входили Й. Дрималик, К. Левицький, М. Рудницький, Г. Ничка, М. Галушинський, В. Загайкевич, О. Луцький, В. Мудрий, С. Людкевич, М. Волошин, Ю. Савчак, К. Вишневський, Б. Янів, Л. Лепкий та ін. Кооператив існував, головню, на членські внески приватних (зокрема митрополит Андрей Шептицький, С. Людкевич, Г. Ничка, М. Рудницький, В. Барвінський, К. Студинський, А. Крушельницький та ін.) і юридичних осіб (Союз діячів українського театального мистецтва, Товариство «Українська Бесіда», «Маслосоюз» та ін.), а також добровільних внесків.

У тогочасному суспільно-політичному житті театр був практично єдиним популярним масовим візуальним мистецтвом і відігравав надзвичайно важливу, а в українському варіанті – украй небезпечну, пропагандистську роль. Він підпорядковувався навіть не адміністративному, а особливому політичному контролю. Адже нагляд над організацією і діяльністю всіх публічних організацій, зокрема театральних, здійснювало не Міністерство культури і мистецтв, а Міністерство внутрішніх справ II Речі Посполитої. Уже 7 лютого 1919 р. було видано «Декрет про тимчасові положення про розваги»<sup>356</sup> і розпорядження міністра внутрішніх справ про механізми його виконання<sup>357</sup>. Реалізаційні ніби загальноприйнятих у цензурній практиці законодавчих актів для контролю національних меншин доручили не місцевій адміністрації, а власне поліції. Остання ж, навіть якщо вже був дозвіл від центральних органів, повторно, на власний розсуд визначала доцільність роботи сценічних колективів, вимагала щопіврічної пролонгації концесії, для оформлення

<sup>356</sup> Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach // Dziennik Urzędowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. – Warszawa, 1919. – № 12. – S. 6.

<sup>357</sup> Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych w przedmiocie przepisów wykonawczych do dekretu z dnia 7 lutego o widowiskach // Там само. – S. 8–9.

якої була необхідна значна кількість документів: заява-клопотання директора трупи, список акторів, щоразу новий урядовий звіт про благонадійність директора, зазначення регіону діяльності тощо. При одержанні такого дозволу, який не був дійсним у містах, де провадили діяльність польські стаціонарні театри, трупу зобов'язали постійно реєструватися в місцевих органах поліції та попередньо зазначати програму свого виступу, його номер і адміністрацію, якою були апробовані твори, призначені до показу. Послідовно виконуючи рекомендації «Декрету» про ідеологічний нагляд, представники місцевої поліції обов'язково були присутніми на виставах і писали звіти про їхню правомірність. Надалі контроль над національним театральним рухом ставав усе суворішим. Зокрема, 16 вересня 1928 р. Міністерство внутрішніх справ видало рескрипт, в якому зобов'язувало керівництво воєводств, особливо східних, щопівроку надсилати перелік усіх українських театрів, що дають вистави у воєводстві разом з оцінкою їхньої діяльності, особливо акцентуючи, чи керівництво театру, його артистичний склад не виявляють недоброзичливих політичних настроїв щодо держави або уряду<sup>358</sup>. Так, восени 1929 р. в Тернополі трупа Подільського Українського Театру на виставі виконувала т. зв. духовний гімн України «Боже Великий Єдиний», на підставі чого поліція заарештувала директора театру П. Карабіневича й тимчасово забрала концесію на діяльність<sup>359</sup>. Ще жорсткіший контроль встановили в період пацифікації, коли щороку (1930, 1931, 1932, 1933) Міністерство внутрішніх справ видавало циркуляри із чіткими вимогами щодо функціонування «об'їзних труп»<sup>360</sup>.

Отже, біля 1924 р. українська театральна Галичина опинилася в розгубленому невизначеному стані наступних дій. Провладного розрахунку на деєструкцію галицького національного театального життя із закриттям професійного театру «Українська Бесіда» було досягнуто. Пригнічені існуючі трупи працювали апатично і без амбіцій, продукуючи популярний розважальний репертуар. За інерцією артистичну діяльність у провінції продовжував професійний склад розформованого театру «Українська Бесіда» під назвами «Український театр директора Й. Стадника», згодом – «Львівський Український театр Й. Стадника». Наприкінці 1925 р. колектив театру (С. Стадникова, С. Федорцева, Н. Левицька-Ничкова, О. Голіцинська, В. Сорокова, Й. Стадник, А. Шеремета, П. Сорока, І. Гіряк, В. Блавацький, Л. Краснопера, Я. Ярема, Р. Залуцький, Я. Стадник та ін.) здобув протекторат «Союзу Артистів», ставши його офіційним театром і отримавши можливість давати вистави у Львові (найвизначніші постановки: «Тайфун» М. Лендела, «Вов-

<sup>358</sup> Województwo Krakowskie. Wydział Bezpieczeństwa Publicznego. Przedmiot: Ukraińskie teatry wędrownie – materiały informacyjne o działalności. Kraków, dnia 29 września 1928 r. // Archiwum Państwowe w Krakowie. – Starostwo Grodzkie Krakowskie. 329. – S. 91.

<sup>359</sup> Новинки. Не вільно співати «Боже Великий Єдиний» // Діло. – 1929. – 8 лист. – Ч. 249.

<sup>360</sup> Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Wykazy funkcjonowania objazdowych przedsiębiorstw widowiskowych. Warszawa, dnia 18 maja 1932 r. // Archiwum Akt Nowych w Warszawie. – Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. – 2323. – S. 1–3; Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych // Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej. – 1933, 30 października. – № 85.

ки» Р. Роллана). Із більш помітних труп Східною Галичиною мандрували Український Театр, очолюваний І. Когутяком, Український Театр під дирекцією М. Орла-Степняка, а також, коли в січні 1924 р. втратила категоричність вимог заборона польської влади українським емігрантам перетинати межі семи східних воєводств (Білостоцьке, Новгородське, Поліське, Волинське, Львівське, Тернопільське, Станіславівське), Український Наддніпрянський Театр О. Міткевичевої, від якого згодом відокремилася трупа, що виставляла традиційний східноукраїнський репертуар – Український Наддніпрянський Театр під керівництвом Н. Бойко.

Українська громада без ентузіазму сприйняла створення у Львові в листопаді 1926 р. нового Незалежного Людового Театру. Його появу відразу трактували як чергове, проміжне явище і навіть зайве в контексті численних українських театральних труп. Проте, на протигагу діючим трупам, організатор нового колективу, досвідчений театральний адміністратор Г. Ничка, передбачав конкретні принципи й засади його діяльності. Він домігся, щоб український театр щонеділі та у святкові дні працював у Львові. При цьому керівництво театру декларувало національний характер діяльності трупи («культивувати українську мову і пісню») серед львівського міщанства, робітників, шкільної молоді<sup>361</sup>. Згодом у своїх спогадах режисер і актор В. Блавацький визнав, що організація Незалежного Людового Театру свідомо була пов'язана з метою «боротися з застрашуючими проявами колонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великого міського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денационалізації»<sup>362</sup>. І тільки тому він погодився стати режисером театру. Тим паче, що у складі трупи були переважно професійні, досвідчені актори (С. Стаднікова, А. Юрчакова, К. Козак-Вірленська, Н. Блавацька, Н. Левицька-Ничкова, А. Шеремета, П. Сорока, Г. Березовський, І. Гіряк, Л. Лісевич, Дядинова, І. Полюгова, Н. Іваненко, В. Слобідський, Р. Яструбенко та ін.), що значно спрощувало мистецьку роботу.

З огляду на проєктований контингент масового глядача виникла назва Незалежний Людовий Театр: «незалежний» – очевидно, дань традиції, як Український Незалежний Театр Товариства «Українська Бесіда», а «людовий» (польськ. – *ludowy*) – у лексичному значенні «народний». І в цьому ж контексті «невибагливої» публіки полягала концепція легкої репертуарної політики театру: популярні українські історико-побутові й іноземні драми та комедії («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Нещасне кохання» Л. Манька, «За друзі своя» В. Товстоноса, «Хмара» О. Суходольського, «За батька» Б. Грінченка, «Тріумф медицини» К. Лисенка-Конича, «Хата за селом» і «Пан Твардовський» Ю.-І. Крашевського, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Графиня Маріца» І. Кальмана, «Ніж моєї жінки» та «Лунатик» Е. Блюма і Р. Тохе, «День і ніч» Шолома Ан-ського).

<sup>361</sup> Новинки. Людовий Театр у Львові // Діло. – 1926. – 19 лист. – Ч. 257.

<sup>362</sup> Блавацький В. Споми́ни // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К., Х.; Нью-Йорк, 1995. – С. 120.

Діяльність театру тривала п'ять місяців, оскільки у травні 1927 р. режисер В. Блавацький розпочав роботу в театрі Леся Курбаса «Березіль». Вистави колективу не вирізнялися мистецькою оригінальністю. Однак приклад існування Незалежного Людового Театру, в організацію якого закладено певні національні програмні засади, – важливий як український фактор виходу з першої театральної кризи в Польщі.

Ліквідація Незалежного Людового Театру, разом із попередньо розформованими театрами О. Міткевичевої та «Союзу Артистів», викликала розпач, адже він був тим підґрунтям для сподівань на становлення репрезентативного національного театру. «Що далі буде? – виникало тривожне питання, – чи українці не мали б уже ніколи дійти до добре зорганізованого театру? Думаємо, що так зле не буде, коли лише хтось візьметься до праці, не з особистого користюлюбства, а для добра самого театру, [...] щоби сконцентрувати цілу нашу акцію в театральній справі і вийти вже враз з хронічної театральної мізерії»<sup>363</sup>.

Утім, питання полягало не лише в організації постійного професійного національного театру, а у створенні новаторського театру. Серед пошуків нових театральних форм стала організація львівського Українського Просвітянського Театру – взірцевого мандрівного, так би мовити, навчального («інструкторського») театру, заснованого багатолітнім сподвижником української сцени А. Будзиновським під протекторатом Товариства «Просвіта». Театр постав, з огляду на велику кількість аматорських гуртків по численних у Східній Галичині філіях і читальнях Товариства «Просвіта», з метою практичної допомоги в професійній організації високого рівня їхніх театральних вистав. Програма театру вирізнялася комплексним підходом, передбачаючи широку репрезентативну сценічну діяльність по галицьких селах: залучення в спільних виставах місцевих аматорів і хористів; проведення під час гастролей своєрідних коротких драматичних курсів; фахову підготовку акторів і режисерів; виховання педагогічних кадрів (інструктори, корепетитори) для влаштування місцевих і районних драматичних курсів (основи режисерської та акторської майстерності, сценографія, музичне оформлення, хоровий спів, гримування).

Членами правління були А. Будзиновський (відповідальний директор), П. Сорока (режисер), А. Шеремета (представник Союзу Акторів), Л. Кемпе (представник труп), П. Гладкий (секретар і касир). Невеликий театральний колектив становили професійні актори: В. Блавацький, В. Сорокова, К. Кемпе, Н. Костів, М. Чмирівна, М. Ганжа, Ю. Нікітін, О. Яковлів, Б. Сарамга (музичний керівник), В. Фідерко та ін.

Просвітянський Театр відкрили виставою «Катерина» М. Аркаса в Горденці 15 лютого 1928 р., і до літа 1928 р. трупа виступала в містах Коломия, Делятин, Надвірна, Станіславів, Калуш, Дрогобич, Самбір, Добромиль, Судова Вишня, Яворів, Рава-Руська, Рогатин, Сокаль та навколишніх селах. Репертуар театру був традиційний (36 вистав), поряд із популярною українською драматургією («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Циганка Аза», «Маруся Богуславка», «Ой не ходи, Грицю...» М. Стариць-

<sup>363</sup> Новинки. З українських театрів // Діло. – 1927. – 8 трав. – Ч. 100.

кого, «Вій», «Невольник» М. Кропивницького, «Воскресіння» В. Чубатого) грали як розважальні («Графиня Маріца», «Осінні маневри», «Княжна Чардаша» І. Кальмана, «Гейша» С. Джонса, «Барон Кіммель» В. Колло), так і невігадливі оперети [«Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького, «Вихрест» С. Козич-Уманської, «Іспанська муха» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Воєнний похресник» М. Геннекена, «День і ніч» Ш. Ан-ського, «Монтке Ганеф» («Монтке-зłodий») Ш. Аша та ін.] Трупa самовіддано працювала на засадах визнання покликання театрального мистецтва. Однак задекларована репертуарна політика добірних українських вистав не витримала обставин побуту. Будучи недотованим колективом і орієнтуючись на окрему, далеко незаможну категорію публіки, трупі було важко чітко виконувати завдання навчального театру. Тому не дивно, що діяльність Просвітнянського Театру також була недовготривалою – приблизно до весни-літа 1929 р.

Отже, у Східній Галичині й надалі залишалася актуальною мрія про національний високопрофесійний постійний театр у стаціонарному приміщенні і бажано з гарантованим фінансуванням. Розв'язання несподівано прийшло зі Станіслава. Тут при значних державних дотаціях працював стаціонарний польський театр ім. Станіслава Монюшка. Вистави польського театру, за відсутності національного, численно відвідували українці. У такій ситуації у віце-директора Державного банку К. Вишневського виникла думка про те, що організація українського театру в Станіславі з його фінансуванням може стати прибутковою справою.

З 1910 р. у Станіславі існувало статутне товариство – аматорський Український Народний Театр ім. І. Тобілевича (далі – театр ім. І. Тобілевича). Діяльність аматорської трупи була ненормованою, залежала від спорадичних дотацій, наявності акторського складу та художнього керівництва. У різні часи режисерами театру працювали В. Демчишин, М. Орел-Степняк, Г. Мінченко-Сіятовський, Н. Величковський та ін. Упродовж майже двадцятилітньої діяльності театр випрацював сталі мистецькі традиції, зокрема, орієнтувався на кращі вистави з національного репертуару (п'єси І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, В. Винниченка та ін.) і постійно поновлював концесію<sup>364</sup>. На аматорській сцені в стаціонарному приміщенні Товариства «Сокіл» у Станіславі постав професійний Український Народний Театр ім. І. Тобілевича, який 15 вересня 1928 р. було відкрито виступом С. Крушельницької.

Мистецьким керівником і режисером театру став улюбленець станіславівської української публіки, актор польського Театру ім. С. Монюшка, колишній керівник літературно-артистичної сценки «Розрада» і ревійової трупи «Сфінкс» Я. Давидович. Утім, на початках у театрі було обмаль професійних акторських сил [Г. Сіятовський-Мінченко, О. Ленська, Л. Смиринська (Лужницька), Л. Боровик, К. і Л. Кемпе, І. Даньчак, Б. Паздрій].

<sup>364</sup> «Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича», товариство в Станіславі просить о уділення субвенції. 5 грудня 1913 // Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 165, оп. 2, спр. 555. – С. 11–12; Др. І. Р-ин. Український театр ім. І. Тобілевича у Станіславі // Діло. – 1924. – 13 груд. – Ч. 277; Український драматичний театр. Нариси історії. – К., 1967. – Т. І. – С. 435–436.



До участі у виставах численно залучали аматорів (М. Опар, Н. Величковський, Угорська, Хичій та ін.) Однак мистецьким керівництвом Я. Давидович недовго опікувався. Як естрадний актор він орієнтувався виключно на легкий розважальний естрадний жанр. Численні вистави популярних оперет («Чар вальса» Й. Штрауса, «Церковна миша» В. Фодора, «Дротар» Ф. Легара, «Барон Кіммель» В. Колло, «Доллі» Г. Гірша) і ревію («І це, і те», «Тройка») задовольняли невибагливу інонаціональну публіку, проте не виправдали сподівань українського глядача на серйозний національний театр. Український драматичний репертуар втішався спорадичними виставами в режисурі Г. Мінченка-Сіатовського («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького) або Л. Боровика («Вій» М. Кропивницького), а також за участі професійних співаків А. Гаєка і Н. Костів; були також нечасті вистави опер «Галья» С. Монюшка і «Катерина» М. Аркаса, які, будучи постійним, т. зв. «залізним» національним репертуаром, завжди користувалися незмінною популярністю.

Єдиний на той час стаціонарний, з гарантованим фінансуванням Український Народний Театр ім. І. Тобілевича мав усі прерогативи безтурботного функціонування, але потребував мистецького реформування. У квітні 1929 р. художнім керівником театру запросили працювати перспективного В. Блавацького, який мав досвід роботи в харківському «Березолі» під керівництвом Леся Курбаса.

В. Блавацький, режисер драматичного спрямування, застав професійно нечисленний акторський склад, який був призвичаєний до вимог опереткового жанру. Тож новий режисер не міг різко змінювати напрям роботи театру. Своєю чергою, він мусив орієнтуватися на потреби загалу, а тому продовжував ставити оперету. Загалом, це були нові вистави, в яких режисер старався глибоко вникнути в суть естетики оперети, щоб наповнити постановки істинною приналежністю жанру й досягнути належної легкості виконання («Графиня Маріца», «Баядера» І. Кальмана, «Паяцки», «Меді» Р. Штольца, «Гарна Олена» Ж. Оффенбаха, «Троянда Стамбула» Л. Фалля). Водночас режисер послідовно впроваджував програму переорієнтації акторського складу до вимог драматичного жанру. Він обережно та поступово вводив легкий, а також маловідомий на українській сцені драматичний репертуар, який становив нескладні розважальні комедії, сатири, фарси, сентиментальні трагедії («Гарно вшитий фрак» Г. Дрегелі, «Дедектив» І. Мясницького, «День і ніч» Ш. Анського, «Ніж моєї жінки» Е. Блюма і Р. Тохе, «Чорт» Ф. Мольнара, «Жінка, яка убила» С. Гаррікса).

Також до театру поступово залучали поважні акторські сили, зокрема з Просвітянського Театру прибули професійні та досвідчені Н. Блавацька, Ю. Нікітін, Н. Костів, а також Л. Кривицька, Г. Совачева, О. Голіцинська, В. Королик, Я. Кривицький, Є. Радванська, О. Яковлів та ін. Завдяки фаховому поповненню акторського колективу й роботі режисера театр уже міг синхронно сміливо ставити опереткові, оперні та драматичні вистави. Така інтенсивна різноспрямована театральна практика увінчалася нетрадиційною і новаторською в українській Галичині постановкою – в умовно-реалістичній формі В. Блавацький інсценізував поеми Т. Шевченка «Розрита могила» і «Суботів». У виставі вирізнено ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени

й акцентну символіку. Саме тут повною мірою проявився творчий тандем режисера і сценографа Л. Боровика. Вистава захоплювала цікавим декораційним рішенням та складними освітлювальними ефектами<sup>365</sup>.

Л. Боровик – перший театральний художник, який на сцені Театру ім. І. Тобілевича вперше в українському галицькому театрі втілював і утверджував розуміння величезного значення сценографічного мистецтва в задумі й інтерпретації постановки. Цю засаду він продемонстрував у своїй попередній самостійній постановці «Вія» М. Кропивницького. Критика наголошувала, що правдиве переживання казкових, уже не вражаючих на сьогодні гоголівських жахів, стало можливим тільки «під впливом пластичного зображення»<sup>366</sup>.

У репертуарі театру були й українські класичні драми, але нечисленні: «Маруся Богуславка», «Циганка Аза» М. Старицького. Цими виставами В. Блавацький передусім видавав данину національному характерові театру. На відміну від тогочасного і ремісничого втілення вищезазначених драм, тут постановки набули надзвичайно прискіпливого та нешаблонного режисерського рішення – до нюансів продумано всі мізансцени в достеменному виконанні зіграного за півроку акторського колективу.

Свідченням старанної, серйозної, успішної роботи трупі стала постановка польської психологічно-побутової трагедії К. Ростворовського «Несподіванка» (прем'єра відбулася 26 грудня 1929 р.). Незвичне в польській драматургії змалювання психології поведінки, переживань і вчинків простих людей на сцені українського театру знайшло надзвичайно проникливе потрактування. На значному великому досвіді існування в народному українському репертуарі й генетичного розуміння та відчуття народної психології акторський ансамбль театру зумів надзвичайно перекожливо, на досконалому виконавському рівні зобразити трагізм буття простої людини.

Вершиною півторарічної роботи театру під художнім керівництвом В. Блавацького стала вперше реалізована на галицькій сцені постановка комедії М. Куліша «Мина Мазайло» (прем'єра відбулася в травні 1930 р.) За спогадами режисера, вистава підготовлена на кшталт умовно-реалістичного «іронічного гротеску», закумулювала весь творчий потенціал акторського складу. Довготривала й складна робота над виставою проходила на винятковому піднесенні. Відкинувши амбіційність, актори самовіддано й наполегливо працювали над незвичними образами, прагнучи створити якнайдоконалішу в естетичному та ідейному вимірах виставу. Прем'єра була подією, засвідчивши, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, згуртований і цілеспрямований театральний колектив.

У липні 1930 р. до театру прийшов новий художній керівник, режисер і актор М. Бенцаль, пропрацювавши до 1938 р. Незважаючи на нові, утім традиційні, постановки драм «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-

<sup>365</sup> М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: «Барон Кіммель» – оперета Вальтера Колля, «Ніж моєї жінки» – фарса на 3 дії Блюм-Фуше, «Розрита могила» – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, «Катерина» – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло. – 1929. – 30 трав. – Ч. 120.

<sup>366</sup> Дописи. М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Станіславів (З театру ім. І. Тобілевича) // Діло. – 1929. – 19 берез. – Ч. 60.

Черняхівської, «Гріх» В. Винниченка, а також на популярну оперету «Життя Парижа» Ж. Оффенбаха, театр поступово втрачав темп і творчий потенціал роботи. Очевидно, що між режисером і акторами ще не був встановлений важливий для повноцінної театральної діяльності внутрішній зв'язок, тобто не було цілковитого взаєморозуміння та взаємодовіри. Творчі й побутові (втрата постійного місця роботи в Станіславові) труднощі театру виникли насамперед у складний період світової та загальнодержавної економічної кризи, процесу пацифікації, політичної кризи 1930–1931 рр., що загалом характеризувало другу загальнонаціональну польську театральну кризу.

У 1931 р. до театру повернувся В. Блавацький, погодившись спільно з М. Бенцалем провадити художнє керівництво театром. Принципи мистецької діяльності двох режисерів як у розумінні чітких засад сценічного процесу (репертуарна політика, завдання режисури, методика роботи з актором тощо), так і в концептуальному розумінні суті й ролі театрального мистецтва були різнилися. Проте період їхньої співпраці охарактеризовано злагодженим і рівномірним ритмом мистецької роботи. За узгодженим розподілом, М. Бенцаль спеціалізувався на постановках оперет і українського класичного репертуару («Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського, «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка, «Весела вдовичка» Ф. Легара, «Розведена» Л. Фалля, «Чесна Сузанна» Ж. Гільберта, «Лялька» Е. Одрана), а В. Блавацький працював у новій сучасній українській і перекладній драматургії.

Першою і єдиною на той час серйозною постановкою В. Блавацького була психологічна драма Д. Щеглова «Пурга». Майстерно вибудована п'єса приваблювала місцем дії, невеликим складом дійових осіб, які, належачи до різних націй і соціальних груп та представляючи розбіжні ідеологічні переконання, творили складний, насичений психологічно-драматичний рисунок. Вистава мала успіх і дала режисерові нагоду нагадати про попередній злагоджений акторський склад (О. Кривицька, В. Блавацький, В. Королик, Л. Боровик, О. Яковлів, пізніше – М. Бенцаль).

Водночас В. Блавацький змушений був дотримуватися розважального характеру в постановці п'єс. Цей напрям режисер заповнив новим драматичним репертуаром, поставивши ряд невідомих комедій: «Грішниця на острові Паго-Паго» («Седі») С. Моема, «Пан директор – то я» А. Біссона і Ф. Карре, «Роксі» Б. Коннерса, фарс «Мужчина з минулим» Ф. Арнольда і Е. Баха і, як виняток, популярну оперету А. Саллівана «Мікадо». На відміну від тогочасних численних стандартних постановок, оперету режисер своєрідно та успішно потрактував у стилі мистецької буфонади (сценограф Ю. Нікітін). Поза тим, специфіка легкого жанру не завжди інспірувала особливі, виняткові режисерські рішення. В. Блавацький, у скромних можливостях мандрівного театру, основний принцип режисури і надалі вбачав у інтенсивній роботі з актором. Працюючи вже з давно зіграними акторами (О. Кривицька, О. Ленська, Г. Совачева, Б. Паздрій, Ю. Нікітін, Л. Боровик, О. Яковлів, В. Королик, а також М. і О. Бенцалі), він зумів довести їхню майстерність до рафінованості. Усі вистави вирізнялися інтелегентним звучанням, ансамблевим стилем виконання й досконалою цілістю.

Утім, незважаючи на інтелегентне співіснування двох режисерів, усе-таки давалася взнаки невідповідність, т. зв. «дуалізм» їхніх мистецьких спрямувань, а власне – орієнтація М. Бенцяля на популярний музично-драматичний репертуар і неможлива установка В. Блавацького на цілеспрямовану й творчу працю в серйозному драматичному репертуарі. У вересні 1933 р. В. Блавацький організував новий колектив – Молодий Театр «Заграва». Натомість співрежисером в Український Народний Театр ім. І. Тобілевича прийшов працювати Й. Стадник. Однак його робота, попри цікаві музичні й драматичні постановки («Королева кіна» Ж. Гільберта, «Гра на замку» Ф. Мольнара, «Пепіна» Р. Штольца, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Розкішна дівчина» Р. Бенацького, «Те, що найважливіше» М. Євреїнова), періодично переривалася і тривала недовго (до середини 1935 р.).

У цих змінах театрального керівництва прослідковується і чітке усвідомлення необхідності кардинальних змін у загальній тенденції апатії в тогочасному українському театральному житті, яка виразно намітилася в період театральної кризи 1930–1931 рр. Український глядач, гноблений окупаційним режимом, потребував національного, проте нового, актуального й оригінального репертуару. Популярний жанр іноземної оперети, переважно посередньої, певною мірою викликав роздратування: «...театр зі шкодою для себе й цілого українського загалу головну увагу у своєму репертуарі звертає на оперету, мовляв тільки оперетка [...] дає поважну матеріальну підтримку театрові. [...] Але зате безумовно більше нашої публіки на поважніших п'єсах. [...] Тому, може, слід би самотньому нашому поважному театрові [Український Народний Театр ім. І. Тобілевича – О. Б.] йти назустріч бажанням передусім нашої публіки, служити її духовним потребам...»<sup>367</sup> Наприкінці 1931 р. Р. Купчинський чітко обумовлював, що «ні кіно, радіо, чи зависокі вступи здержують публіку від українського театру, а недостача відповідного репертуару, брак акторських сил, подиву гідна примітивність декорацій і тим подібна мізерія». Але «одною з дуже важких причин занепаду нашого театру є брак репертуару» і «не якого-небудь, а відповідного до обставин і часів. Навіть старі п'єси, головню побутові, не можуть дочекатися якоїсь нової постановки, якогось нового сценічного помислу...»<sup>368</sup>. Утім, проблема не мала вирішення, і наприкінці 1932 р. звучали аналогічні інвективи. У газеті «Діло», після ознайомлення зі старим репертуаром чергового виступу Театру ім. І. Тобілевича («Бродвей» Я. Кохановського, «Грішниця на острові Паго-Паго» С. Моема, «Сорочинський ярмарок» М. Старицького), із розпачем зазначали, що: «Репертуар, призначений для провінції, мусить мати інший характер, ніж репертуар більшого театру у більшому місті. Цим пояснюється, що наш театр хоче якомога знайти нашу інтелігенцію на провінції з чужими п'єсами, що йдуть на більших сценах. Наша оригінальна драматична продукція майже ніяка; нема нових п'єс, а деякі, що є, незвичайно важко вивести на малій сцені»<sup>369</sup>.

<sup>367</sup> Бар М. Успіхи нашого театру і його вагання // Діло. – 1931. – 21 берез. – Ч. 63.

<sup>368</sup> Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // Діло. – 1931. – 8 жовт. – Ч. 225.

<sup>369</sup> З театру. Перед виставами нашого театру // Діло. – 1932. – 24 лист. – Ч. 253.

Безумовно, що для практика театру ця концептуальна необхідність оновлення репертуару була вельми очевидною, а на основі немічного драматичного матеріалу – украй болісною. Наприкінці 1932 р. М. Бенцаль пробував вирішити цю проблему постановкою непоширеної в Східній Галичині «Боярині» Лесі Українки. Утім, неоромантична поетика драми не відповідала вподобанням глядачів, які хотіли бачити сценічно захоплюючу патріотичну виставу.

За браком оригінальних п'єс означеної тематики галицькі письменники, очевидно, на замовлення Театру ім. І. Тобілевича, звернулися до практики інсценізації. Зокрема, драматурги Григор Лужницький і Луць Лісевич інсценізували повість Б. Лепкого «Мотря». Її прем'єра взимку 1933 р. стала справжньою сенсацією. Це був надзвичайно вдалий вибір – враховано всі вимоги публіки як ідейно-тематичного спрямування (героїчне минуле нації, маєстат українського гетьманства, патріотизм на тлі романтичного і водночас епатуючого кохання), так і мистецького характеру (високий рівень режисури й гри акторського ансамблю, чудові сценографія та костюми). Натхненний успіхом, влітку Л. Лісевич здійснив інсценізацію повісті Б. Лепкого «Батурин». У постановці В. Блавацького вистава звучала з істинною патріотичною патетикою, вирізнялася сильними драматичними й динамічними мізансценами, незвичайними символічними, метафоричними сценографічними знахідками.

Виставами «Мотря» і «Батурин» було започатковано новий напрям діяльності театру в національному героїко-романтичному репертуарі. Незабаром поставили трагедію В. Пачовського «Сонце Руїни» (режисер Й. Стадник). Проте серйозні, нехай і патріотичні вистави на тривалий час не могли втримати глядача. Популярність розважального музичного жанру й надалі залишалася безсумнівною. Досвідчений М. Бенцаль вирішив об'єднати ці два концептуальні фактори. На основі недавно виданої п'єси М. Угриня-Безгрішного із життя українських січових стрільців «Лицарі «Залізної Остроги» Л. Лісевич і А. Курдидик написали на музику М. Гайворонського лібрето оперети на три дії «Залізна Острога». Вистава мала надзвичайний успіх. Зі сцени промовляли ще незабуті з недавнього минулого герої у стрілецьких одностроях, зокрема легендарний, улюблений чотар Цяпка у виконанні М. Бенцала.

Дотримуючись національного контексту, М. Бенцаль поставив традиційну та компромісну в тогочасному становищі українського театру драму Ю. Словацького «Мазепа» і відновив із репертуару 1908–1912 рр. театру Товариства «Руська Бесіда» історичну п'єсу Б. Грінченка «Серед Бурі».

Отже, театр знайшов рятівний і водночас непопуляріський спосіб мати постійний успіх у глядачів у легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі. У пошуках нової подібної драматургії театр продовжив практику безпосереднього замовлення. Відтак навколо театру сформувалося коло постійних авторів.

Зокрема, Театр ім. І. Тобілевича співпрацював з емігрантом зі Східної України М. Чирським. Його патріотична п'єса «Отаман Пісня» про маловідому національно-визвольну партизанську війну з більшовиками в 1920-х рр. у Східній Україні якраз відповідала тематичним і формотворчим вимогам режисури. На матеріалі п'єси М. Бенцаль вибудовував логічну, захоплюючу,

наповнену ефектними батальними сценами й пронизану широким пісенним рядом постановку. Другою була оперета М. Чирського «Лев з Абіссинії» (прем'єра відбулася 25 грудня 1935 р.).

З Театром ім. І. Тобілевича пов'язане і становлення композитора Я. Барнича як творця нової української оперети, який написав для театру три із чотирьох своїх оперет.

Перша оперета Я. Барнича «Дівча з Маслосоюзу» (прем'єра відбулася 10 вересня 1935 р.) на лібрето В. Павлусевича хвибувала на чималі недоопрацювання як музичного, так і драматичного характеру. Проте, завдяки завжди актуальній інтризі фінансово-шлюбних стосунків, а тут ще й на тлі правдивого тогочасного побуту, можливостей і уявлень українця Галичини й українця-емігранта США, отримала безперечний бонус у публіки.

Усі оперети Я. Барнича, в яких автор обов'язково опрацюював хрестоматійну для цього жанру тему романтичного й щасливого кохання, були наскрізь проникнуті ідеєю українськості. Найбільшу можливість для її втілення давала легендарна, сповнена романтичним національним пафосом історія Українського січового стрілецтва. Будучи січовим стрільцем, Я. Барнич написав лібрето і, використовуючи багатий стрілецький фольклор, музику до оперети зі стрілецького життя «Шаріка» (тексти пісень Ю. Шкрумеляка). Театр отримав бездоганний як у широкому потенціалі сценічного втілення, так і беззастережному глядацькому сприйнятті новий оригінальний національний твір (прем'єра відбулася 15 грудня 1936 р.). «Та українськість твору, – проорокував І. Німчук, – як і музика з кількома «шлягерами» [...] запевнюють “Шаріці” успіх на нашій сцені на довгі роки»<sup>370</sup>. Оперета створювала таку невлітиму чаруючу атмосферу, в якій акторський ансамбль (О. Бенцалева – Шаріка, В. Карп'як – поручник Степан Балинський, О. Яковлів – чура Клим Гусак, а також О. Ленська, М. Слюзарівна, К. Кемпова, О. Посацька, І. Рубчак, А. Радванський, Л. Кемпе) об'єднувався майже на інстинктивному рівні та впродовж усієї дії безпомилково існував у єдиній піднесеній тональності.

Третьою оперетою для Театру ім. І. Тобілевича, написаною Я. Барничем, була «Пригода в Черчі» (прем'єра відбулася 13 червня 1938 р.). Однак автор не зумів утриматися цим твором на попередньому рівні цілісного музичного й драматичного опрацювання. Загалом вистава вирізнялася сумлінною підготовкою і цікавим декораційним оформленням, проте в старанній грі акторів проглядалася деяка типова, стандартизована манера виконання<sup>371</sup>.

Театр прагнув працювати в новому, серйозному і власне драматичному українському репертуарі. Так, члени Спілки молодих письменників «12» – Р. Антонович і З. Тарнавський – на замовлення М. Бенця здійснили інсценізацію повісті «Гори говорять» письменника У. Самчука. Рівень постановки, у даному разі, (прем'єра відбулася 13 листопада 1935 р.) залежав і від дра-

<sup>370</sup> І. Н. [Іван Німчук]. Український Театр ім. Тобілевича: «Шаріка» – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича // Діло. – 1936. – 22 груд. – Ч. 287.

<sup>371</sup> Б. Л. [Богдан Лепкий]. 3 гостини театру ім. Тобілевича. Прем'єра: «Пригода в Черчі» // Діло. – 1938. – 14 черв. – Ч. 136.



матургії, і від режисерської майстерності. Стрижневий мотив повісті психологічно непростих взаємин пересічного гуцула й інтелігентної мадярської дівчини інсценізатори перевели в проміжний епізод, натомість рушійною основою вистави зробили безіндивідуалістичне масове тло національної боротьби. Своєю чергою режисер, намагаючись наповнити динамізмом численні масові сцени, вирішив драму практично в оперетковій стилістиці. Проте, за необхідності, він звертався і до засобів психологічного театру, що взагалі спричиняло безлад у цілості постановки. Відтак акторський склад вистави в єдності не проглядався, і рецензенти наголошували тільки на поодиноких вдалих сценах окремих акторів<sup>372</sup>.

Цікавою репертуарною знахідкою стала історична драма І. Зубенка «Орленя» (прем'єра відбулася 11 вересня 1937 р.). У постановці майстерно були поєднані основні принципи безперечного успіху вистави в українського глядача: чітка структура п'єси, захоплююча дія, колоритність місця й часу XV ст., а основне – національна тематика. Адже причиною всіх багатоманітних колізій драми (кохання, інтриги, підкупи, зради), що відбуваються в оточенні королівського французького двору, є герой граф Григор Орлик (А. Теплий, М. Бенцаль), який, за заповітом батька Пилипа Орлика, самовіддано захищає національну ідею. Усі дійові особи драми – цілком реалістичні і не переобтяжені психологічним рисунком, що об'єднало акторський ансамбль у побутовій манері виконання. Водночас М. Бенцаль, як постановник, створив для цього «народного духу»<sup>373</sup> відповідне багате підґрунтя: широкий візуальний (розкішні костюми, декорації) і музичний ряд (українські танці, пісні).

За такою ж схемою колоритно-національних вистав обрали до постановки драму Е. Задвірського «Довбуш» («Чорногора в огні»), в якій традиційно на побутовому рівні розкрито тему кохання Довбуша (М. Бенцаль) і Дзвінки (К. Кемпе) на тлі народної боротьби за справедливість і рівність.

Театр планомірно підтримував політику популярного українського або іноземного легкого музично-драматичного репертуару (у 1933 р. – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Фраскіта» Ф. Легара; у 1934 р. – «Чумаки» І. Тобілевича, «Пісні в особах (лицях)» М. Кропивницького, «Мазепа» Ю. Словацького, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Цілунок перед дзеркалом» В. Фодора; «Товаріщ» Ж. Девалія, «Спадкоємець» А. Гжимали-Седлецького; у 1935 р. – «Серед Бурі» Б. Грінченка, «Бешкет у раю» Ф. Арнольда і Е. Баха; у 1936 р. – «Вій» М. Кропивницького, «Німа теща» М. Девальє і А. Марса, «Муж двох жінок» Л. Ганділло; у 1937 р. – «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Під курателею» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Прокес Мері Деген» Б. Вейлера; у 1938 р. – «Невольник» М. Кропивницького,

<sup>372</sup> *м. р. [Михайло Рудницький]*. Український Театр ім. І. Тобілевича: «Гори говорять». Інсценізація з повісті У. Самчука – Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин // Діло. – 1935. – 15 лист. – Ч. 306.

<sup>373</sup> *м. р. [Михайло Рудницький]*. Театр ім. І. Тобілевича: «Орленя», історичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка. (Саля Театру Ріжнородностей) // Діло. – 1938. – 26 січ. – Ч. 17.

«Лісова пісня» Лесі Українки, «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, «Шалена Люля» Г. Гірша тощо).

У тогочасному театральному національному галицькому процесі новоорганізований В. Блавацьким у вересні 1933 р. Молодий Театр «Заграва» разом із Театром ім. І. Тобілевича посів місце українського репрезентативного театру, основою якого стала трупа попереднього однойменного театру під керівництвом О. Степового (Н. Блавацька, Г. Істоміна, М. Степова, Н. Цісикова, Л. Сердюкова, К. і Л. Кемпе, Р. Зелез, Ю. Кононів, В. Шашарівський, В. Сердюк, А. Радванський). До нього поступово приєдналися актори Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, М. Опар, Г. Совачева, Л. і Я. Кривицькі, В. Левицька, Н. Мелехівна, І. Горбачівна, О. Данилко, Є. Курило, І. Цьолко, О. Неделко, А. Маруненко, Е. Левицький, Я. Пінот-Рудакевич, А. Маруненко, Я. Романчак, О. Горняткевич та ін.

На початковому етапі В. Блавацький, щоб налагодити контакт з очевидним «оперетково-фарсовим» актором і запровадити нові режисерські вимоги, опрацьовував широко розповсюджені, але виключно драматичні вистави. Слідом за «Мужчиною з минулим» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Часами Месії» Ш. Аша, «Буріданівим ослим» Р. Флера і Г. Каяве, «Несподіванкою» К. Ростворовського, режисер завершив установчий етап своєю постановкою драми «Батурин», із часів Театру ім. І. Тобілевича. Поза тим, режисер удосконалив її барельєфним, символічним рішенням масових сцен і ще більше наповнив умовною, метафоричною сценографією (художник Л. Боровик). На галицькому українському театральному ґрунті драма вперше була представлена в її суто класичному вигляді, де, за словами Г. Лужницького, «слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість»<sup>374</sup>. Ця вистава – перша і знакова у визначенні власне «загравістського» концептуального модерного методу й стилю роботи.

Перед «Загравою» стояло питання особливого «загравістського» репертуару. В. Блавацький, упевнившись на прикладі «Батурина» у внутрішній налаштованості артистичних сил театру на реалізацію своєї режисерської програми, інсценізував п'ять новел В. Стефаника «Вона – земля», «Сини», «Марія», «Злодій», «Побожна», «Morituri» під назвою «Земля» (прем'єра відбулася 12 грудня 1933 р.).

На традиційній сцені з'явилася цілком оригінальна як за «нерозважальним» характером драматургії, так і за естетичним і формальним рішенням постановка. Вистава була проникнута патріотично-одухотвореною, майже літургійною, спроектованою одержимим ідеєю акторським ансамблем, тональністю, яка зачаровувала глядача. У роботі режисер застосував новаторські, у контексті галицького театального процесу засоби виразності. Зокрема, увів хор із п'яти осіб, який виконував водночас формальну статичну та змістовну об'єднуючу роль у сценічній єдності окремих новел. На контрасті хору і на фоні стилізованої лаконічної сценографії звучала складна й майстерно вималювана психологічна дія, живі образи якої змінювалися майже в докумен-

<sup>374</sup> Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // *Лужницький Г. Український театр.* – Л., 2004. – Т. 1: Наукові праці. – С. 274.

тальному темпоритмі. Завдяки такій чіткій архітектоніці постановки досяглася її стійка монолітність.

У пошуках нового матеріалу В. Блавацький звернувся до романтичної повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» (прем'єра відбулася 12 лютого 1934 р.). В основу постановки, за задумом режисера, покладено принцип «романтичного видовища» — було інсценізовано лише звучні драматичні сцени без заглиблення в психологічну мотивацію<sup>375</sup>. На сцені — колоритно вималювані дійові особи, зокрема Л. Боровик в ролі Тараса Бульби, на тлі живописних казкових декорацій Л. Боровика у стилі І. Білібіна.

За браком репертуару, В. Блавацький апелював до давньої ідеї Р. Купчинського здійснити нове, відповідно до обставин, часу і сучасних вимог, прочитання старих побутових п'єс. Скажімо, «капітальна» драма «Ой, не ходи, Грицю...», в якій варто було б скоротити довжелезні монологи й діалоги, а то й цілі сцени<sup>376</sup>. Поза тим, В. Блавацький, як інсценізатор, застосував більш проникливі та вдумливі засоби сценічної композиції. У «заграній» драмі М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю» (прем'єра відбулася 5 грудня 1934 р.) він трансформував монологи в діалоги, увів нову роль баби, змінив місце дії в першій дії, а також відмінно інтерпретував її головних дійових осіб — немолодий і негарний Гриць (Б. Паздрій) і, навпаки, привабливий Хома (Л. Боровик). Роль Марусі виконувала Л. Кривицька. У відгуку рецензент відзначав принцип геометричної конструкції в побудові масових сцен і експресіоністичні елементи в декораціях<sup>377</sup>.

Для забезпечення необхідного в мандрівних умовах задовільного «касового» темпоритму, а також із навчальною метою напрацювати широкий діапазон навиків артистичної діяльності театр «Заграва» практикувався у виставах із популярної перекладної різножанрової драматургії: «Гарно вшитий фрак» Г. Дрегелі, «Змійка» В. Рішкова, «Птах» Є. Шанявського, «Будівничий Сольнес» Г. Ібсена, «Гетто» Г. Гейерманса, «Рай без мужчин» Й. Скружного, «Святе полум'я» С. Моема, «Крамарі слави» М. Паньйоля і П. Нівуа, «Верблюди вухом голки» Ф. Лянгера тощо. Кожна вистава по своєму вирізнялася цікавим задумом, режисурою, акторськими роботами чи сценографічними знахідками, хоча цільною творчою наснагою не відзначалася.

Непересічні репертуарні вимоги «Заграви» врешті змогли задовольнити драми сучасного, уже відомого своїми п'єсами («Жабуриння», «Акорди», «Подружжя у двох помешканнях») та інсценізаціями Г. Лужницького, який в майбутньому став практично особливим драматургом театру.

Окремий цикл становили його патріотичні історичні драми: «Ой, Морозе, Морозенку» (прем'єра відбулася 29 квітня 1935 р.), «Дума про Нечая» (прем'єра — 29 січня 1936 р.), «Лицарі ночі» (прем'єра — 15 вересня 1937 р.,

<sup>375</sup> «Тарас Бульба» на сцені театру «Заграва» // Назустріч. — Л., 1934. — Ч. 6.

<sup>376</sup> Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // Діло. — 1931. — 8 жовт. — Ч. 225.

<sup>377</sup> м. р. [Михайло Рудницький]. Сяля театру Різнородностей: Театр «Заграва»: «Ой, не ходи, Грицю» драма на 5 дій Александрова-Старицького // Діло. — 1934. — 26 груд. — Ч. 348.

реж. Б. Паздрій), інсценізація «Слова о полку Ігоревім» (прем'єра відбулася у вересні 1937 р.). Дія кожної драми формувалася навколо легендарних народних героїв – полковники Нестор Морозенко, Данило Нечай, Тамаров, князі Ігор, Ярослав Осьмомисл, Святослав. Не позбавлені звичайних людських почуттів (кохання, розпач, страх), вони водночас були могутніми особистостями високої честі й шляхетності, свідомі суспільного й морального обов'язку, а основне – сповнені істинної, непафосної любові до рідної землі.

«Заграва» гостро переживала і трагічну сучасність України. Театр здійснив постановку політично-національної трагедії Олександра Олеся «Земля обітована» (прем'єра відбулася 14 жовтня 1935 р.) про криваву трагедію галицької родини Крушельницьких, яка виїхала в Радянський Союз. Усі чотири дії трагедії були чітко вибудовані й витримані в постійній загостреності надлюдських переживань, вагань, душевних ударів, розпачу, жаху й божевілля. Силу й пронизливість вистави рецензент Г. Лужницький вбачав у тому, що в ній «немає цієї повені демагогічних закликів, від яких аж кишить кожна українська драма. Немає в неї патосу, ні голосіння (це теж необхідні прикмети наших драм!!!). Є трагедія, щира й проймаючо правдива, наскрізь пронизлива трагедія громадянина-діяча, чоловіка-батька»<sup>378</sup>.

Вистава «Земля обітована» – вершина взаєморозуміння і мистецької співпраці автора й театрального колективу. В ній режисер ще більш вирізбив і підсилив звучання образів персонажів, наділивши кожного власним світосприйняттям, завдяки чому творилася напружена атмосфера не тільки зовнішньої, але й внутрішньої трагедії. У співмірності та єдності емоційного переживання проблематики трагедії виконання акторського ансамблю було надзвичайно переконливим, зокрема в розумінні рівноцінності кожної ролі (Шумицький – В. Блавацький, Шумицька – Г. Істоміна, Корців – Б. Паздрій, Кульчицький – Л. Боровик, Марійка – М. Степова). Водночас психологічно-напружена дія відбувалася на тлі «стильних, мистецьких декорацій Л. Боровика»<sup>379</sup>.

У роботі над історичним драматичним жанром театр випрацював власний унікальний потужний стиль постановки незнайомого на галицькій українській сцені жанру релігійної драми. Це спрямування було намчене ще на початковому етапі при постановці історично-релігійної драми Г. Лужницького «Ой, зійшла зоря над Почаєвом» (прем'єра відбулася 1934 р.). Скупий історичний факт облоги Почаївського монастиря татарами в 1198 р. драматург обравив у психологічно-емоційну форму великої та сильною віри і поклоніння Матері Божій його нечисленних захисників-ченців. У статичній історичній події та місця дії «цей суто християнський етос», за визначенням М. Рудницького, сповнив п'єсу «динамізмом і живучістю». На основі такої психологічно-переконливої дії актори, зокрема В. Блавацький у ролі брата

<sup>378</sup> Нигрицький Л. [Лужницький Г.] Нова українська п'єса. (О. Олесь «Земля обітована», трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії) // Лужницький Г. Український театр. – Л., 2004. – Т. 2. – С. 263.

<sup>379</sup> Там само.

Гедеона, створили образи своїх персонажів згідно із закономірністю відкритості – «чітко, зрозуміло і логічно»<sup>380</sup>.

Постановкою сучасного релігійного жанру в репертуарі «Заграви» стала драма Г. Лужницького «Голгофа» (прем'єра відбулася 6 березня 1936 р.), в якій драматург вважав себе не автором п'єси, а лише інсценізатором Євангелій. Режисер В. Блавацький, опираючись на апокрифічну структуру «Голгофи» (картини «В'їзд до Єрусалима», «Зрада», «Тайна вечеря», «Схоплення», «Петро відрікається», «Присуд», «Воскресіння»), за основу постановки взяв видовищну стилістику старовинних українських пасійних містерій. Особливу увагу він приділив конструктивно-пластичній розробці дійства, динаміку якому надавали розміщені в різних площинах масові сцени. На їхньому тлі, вирішених за архітектонікою всесвітньо відомих живописів на біблійні сюжети Леонардо да Вінчі та Гвідо Рені, грі світло-тіней, ритмізації масових сцен, виразно проглядалася живописна скульптурність головних дійових осіб (Ісус Христос – В. Блавацький, Юда – Я. Пінот-Рудакевич, Апостол Петро – Л. Боровик, Марія Магдалина – В. Левицька, Сатана – Б. Паздрій). Тим самим режисер домігся вищого ступеня невловимої літургійно-мистецької єдності з глядацьким залом. О. Кульчицький не міг зрозуміти, «...Чи почування, яке тягне людей на таку виставу, виключно театральне, чи навпаки: тільки релігійне, чи може якесь перемішане – не знаємо»<sup>381</sup>.

За В. Ревуцьким, успіх «Голгофи» був стимулом, щоб створити іншу постановку «широкого релігійного видовища»<sup>382</sup>. Згодом Г. Лужницький інсценізував повість Г. Сенкевича «Камо грядеши» (*Quo vadis*) у двох частинах «Вініцій і Лігія» (п'ять картин: «Кохання», «У палаті Нерона», «Хілю Хільонід», «В Остріяnum», «У християн») і «Смерть Нерона» (шість картин: «На Ате і на Фурії не забуду», «Пожежа Рима», «У тюрмі», «В цирку», «Камо грядеши», «Смерть Нерона») (прем'єра відбулася відповідно 19, 20 вересня 1936 р. в Коломиї). Поза безумовно неординарним режисерським рішенням, безперечною акторською майстерністю (Нерон – Л. Боровик, Вініцій – Є. Курило, Лігія – Н. Блавацька-Лужницька, Петроній – В. Блавацький, Попея Сабіна – В. Левицька, Євніце – М. Степова, Хілон – Я. Рудакевич, Апостол Петро – О. Неделко) й оригінальною сценографією Л. Боровика, новаторство цієї постановки полягало ще в застосуванні виразного комунікативного сценічного взаємозв'язку актора з глядачем. Тобто вистава передбачала не тільки духовно-емоційний аспект сприйняття публіки, а вимагала від неї ще й певної інтелектуальної участі. Водночас у галицькій сценічній практиці вперше був застосований прийом тривалої паузи, коли реалізація драматично цільних двох частин виходила за межі усталено замкнутого сценічного часу (двох-чотирьох годин) і мала два театральні вечори. Це давало можливість глядачеві вдумливо, навіть медитативно осягнути тематику й проблематику вистави. Поза тим, незважаючи на таке незвично

<sup>380</sup> Рудницький М. Драматургія Григора Лужницького // ЗНТШ. – Т. ССХХІV. Праці Філологічної секції. – Л., 1992. – С. 193.

<sup>381</sup> Кульчицький О. Театр «Заграва», містерія, опрацьована Г. Лужницьким // Діло. – 1936. – 18 берез. – Ч. 61.

<sup>382</sup> Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К.; Х.; Нью-Йорк, 1995. – С. 30.

ускладнене, багатовимірне залучення й підвищені вимоги до глядача, вистава, як згадував актор Є. Курило, у будь-якій місцевості завжди притягувала численну публіку<sup>383</sup>.

Відзначаючи шевченківські дні, В. Блавацький поставив нову п'єсу З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (прем'єра відбулася 9 березня 1937 р. в Коломії). Це були чотири картини із життя поета: «Два світи», «Двоголовий орел», «На засланні», «Вмирає людина». Уперше на українській сцені постать Т. Шевченка трактували нетрадиційно – не як генія, пророка і національну святиню, а в площині звичайних людських вагань, терпінь і самотньої смерті. Засобом актуалізації особистісних переживань поета режисер зумів перевести їх у площину всенародних цінностей національної та релігійної ідентичності. Власне, цим можна обґрунтувати тезу рецензента, як В. Блавацькому після «Камо грядеши» вдалося створити «театр спільноти»<sup>384</sup>. Постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними й пафосними сценами. У виставі майстерно поєднано всі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні, багаті костюми; бездоганна характеристика виконавців; а насамперед, продумана і вибудована гра чисельного, часто коротко-існуючого на сцені, але чітко «вирізьбленого» акторського ансамблю (В. Левицька – княгиня Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Паздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор Усков, І. Цюлько – граф Честяхівський, Е. Левицький – Чарненко та ін.). На сцені постійно був присутній протагоніст Л. Боровик у ролі Т. Шевченка. Об'ємність образу й акторського існування дозволяла акторові широко та вільно розгорнути лінію своєї ролі. Водночас провести її через усю виставу, втримати на одній висоті акторові не вдалося. Тому у виставі вирізняли окремі дії та мізансцени<sup>385</sup>.

Шукаючи відповідний до засад діяльності «Заграви» репертуар, В. Блавацький відкрив для себе ніколи сценічно не опрацьовувану драматургію Лесі Українки. Постановку у двох діях її драматичних етюдів «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» він виразив у «Вечорах Лесі Українки» (прем'єра відбулася 5 квітня 1938 р.), відкриті доповіддю Г. Лужницького «Релігійні драми Лесі Українки». Режисер потребував такого наукового, а отже, й програмного обґрунтування свого вибору, щоб показати, що українська драматургія вже давно володіла оригінальними творами, які лише тепер достойно здатен реалізувати модерний театр «Заграва». Тут були всі складові концептуальних установок театру: релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура і психологічний рисунок системи об-

<sup>383</sup> Там само. – С. 30.

<sup>384</sup> Кульчицький О. Театр «Заграва» в Коломії. «Тарас Шевченко» – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // Діло. – 1937. – 16 березня. – Ч. 57.

<sup>385</sup> Г. К. Нова прем'єра «Заграви» в Коломії (Новий Час. – 1937. – 13 березня) // Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. II.



разів драм (Юда – В. Блавацький) у непересічній інтерпретації неоромантичної національної драматургії.

Вистава драм Лесі Українки стала певним підсумком пошукової експериментальної сценічної діяльності «Заграви», закумулювавши найвиразніші її прикмети. За багатьма ознаками, як стверджує І. Волицька, її можна трактувати в стилістиці монументального театру<sup>386</sup>. Адже в більшості постановок «Заграви», можливо, не завжди, з огляду на специфіку роботи мандрівного нефінансованого театру, цілісно чи послідовно знаходимо класичні ознаки стилю: антипобутовізм, антипсихологізм, видовищність, настроєвість, використання засобів сучасної інсценізації (живописна й архітектонічна сценографія, широке застосування масових сцен, композиція цілості згідно з музичним рядом, застосування світлових ефектів), масове залучення глядача. Водночас стилістика такого театру спирається на характер національного світогляду, який передовсім закладений у драматургічному матеріалі. На відміну від первинної оригінальної польської романтичної драми, яку опрацьовував польський монументальний театр, театр «Заграва» таким репертуаром не оперував. І саме тут, очевидно, найвиразніше проглядається власне українська, за І. Волицькою, модель монументального театру<sup>387</sup>. В. Блавацький шукав репертуар у своїх власних інсценізаціях прозових творів, а згодом-таки віднайшов «свого» драматурга – Г. Лужницького, який проникливо зумів відчутти і зрозуміти прагнення режисера до високої ідеї національного театру нероздільно бачив індивідуалістичні переживання в загальнонародному бутті. Власне, тим і зрима та оригінальність українського монументального театру, який знайшов свій міцний, суто національний стрижень «соборності» на рівні масового і водночас індивідуалістичного патріотичного, духовного і релігійного світосприйняття.

Утім, ситуація розрізненого, а отже, неміцного національного театрального процесу постійно непокоїла національну еліту Східної Галичини. У 1930-х рр. надзвичайно було багато українських мандрівних театрів (нараховували близько 17 труп). Зовні – це ніби й позитивний аспект популяризації української культури. Проте часто нерозбірлива й невиразна кількість цих труп лякала низьким, навіть профанним мистецьким і національним рівнем. Потреба єдиного репрезентативного національного театру й театрального приміщення було пекучим і часто порушуваним питанням у тогочасній українській пресі<sup>388</sup>. У 1934 р. Кооператив «Український Театр», щоправда без найменшого розуміння концептуальних відмінностей у мистецькій діяльності Театру ім. І. Тобілевича і Молодого Театру «Заграва», проводив безуспішні переговори щодо об'єднання та спрямування в єдине річище сил цих двох найпотужніших у Східній Галичині українських театрів<sup>389</sup>. Проте тільки у вересні 1938 р. запевнення українських кооперативів стосовно фінансуван-

<sup>386</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького // ЗНТШ. – Т. ССХХХVII. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 1999. – С. 246–258.

<sup>387</sup> Там само. – С. 252.

<sup>388</sup> Нова ситуація в нашому театрі // Діло. – 1934. – 21 жовт. – Ч. 281.

<sup>389</sup> З наших театральних справ. Загальні Збори «Кооперативи Український Театр» у Львові // Діло. – 1935. – 26 берез. – Ч. 51.

ня українського театру, але з виключною умовою злиття «тобілевичівців» і «загравістів» у єдиний колектив, зуміли переконати їх об'єднатися в Український Театр ім. І. Котляревського.

Передбачалося, що Театр ім. І. Котляревського буде доволі механічним об'єднанням, де кожен із режисерів зі своїми акторами самостійно ставитиме власний репертуар. Утім, невдовзі після інавгураційної вистави «Маруся Богуславка» М. Старицького (7 вересня 1938 р.) раптово помер М. Бенцаль. Єдиним художнім керівником театру залишився В. Блавацький, який, маневруючи поміж почерговими старими виставами театру «Заграва» («Слово о полку Ігоревім», «Вечір Лесі Українки», «Зоря над Почасвом», «Цвіркун у запічку») і Театру ім. І. Тобілевича («Орфей у пеклі», «Пригода в Черчі», «Орленя», «Шаріка»), намагався ненав'язливо узгодити традиції різних труп. Він прагнув створити новий цілісний акторський ансамбль, найкращим засобом для чого вважав спільний репертуар.

Тож В. Блавацький відмовився від непростої стилістики «Заграви» і планував репертуарну політику згідно з потенціальною майстерністю своїх різностильових акторів. Водночас він намагався обґрунтувати створення нової трупи оригінальністю і неповторністю її роботи. Режисер запропонував цілком нову, ще сценічно не опрацьовану, комедійну сучасну галицьку українську драматургію.

Зокрема, 2 грудня 1938 р. поставив з елементами сатири й пародії сучасну комедію із життя міщанського Львова XVII ст. «Кирка з Льолею» («Львівська спокусниця») Ю. Косача. Приваблювало те, що це була п'єса з європейським настроєм. Застосована автором схема характерів-масок *commedia dell'arte*, уведення старовинних церемоній (бенкет, суд) давало режисерові можливість вирішити постановку в антинатуралістичному, романтично-карнавальному стилі з використанням широкого спектру сценічних ефектів, зокрема буфонади. Це був дуже вдалий вибір п'єси і надзвичайно успішна майстерно вибудована вистава, в якій змогли органічно віднайти себе і гармонійно співіснували різнопланові актори: В. Блавацький – Бальтазар Грабовський (*Pantalone*), Л. Кривицька/В. Левицька – Настуся (*Izabela*), Б. Паздрій – капітан Генріх Дінгоф (*Capitano*), Л. Боровик – доктор Жерунович (*Dottore*), В. Карп'як, Е. Левицький, О. Яковлів – слуги Бальтазара (*zanni*), а також М. Степова – стара панна (*Colombina*), Г. Совачева – вдова Єндичкова (*Franchesca*), І. Рубчак (*Arlekin*), А. Теплий, І. Самокішин – романтичний змовник Сіктус (*Truffaldino*), О. Сліпенький – поет Теодот (*Flavio*), Л. Кемпе, О. Данилко – виконавці судового трибуналу.

В. Блавацький також уперше поставив комедію про галицьке спортивне життя «Муза на офсайді» редактора журналу «Нові шляхи», поета і драматурга-початківця І. Керницького (прем'єра відбулася 25 травня 1939 р. в Золочеві). У комедії змальовано своєрідні «галицькі» типи-характери: директор і меценат спорту, «розсіяний добряк» Бас – В. Блавацький, молодий поет – Я. Рудакевич, магістр Молодецький – Е. Левицький, донька Ірина – В. Левицька, недовчений медик Кліщик – О. Яковлів, личаківський розбишак Скакун – В. Карп'як, «благочестива» тітка Меляся – Г. Совачева. Легка й розважальна вистава сподобалася публіці власне, завдяки комічній дії та ситуаціям, забавним перипетіям, смішним образам і дотепам, де постановочна майстерність згадана лише

з константою, що «вистава комедії – як усе в театрі І. Котляревського – дуже дбайлива; гарна обстановка, різна в трьох діях. Прегарні та етнографічно вірні гуцульські строї...»<sup>390</sup>.

Тогочасні вкрай напружені українсько-польські суспільно-політичні відносини підштовхнули В. Блавацького до постановки історико-героїчної трагедії «Цариця Грузії» («Зрада») видатного російського актора та драматурга грузинського походження О. Сумбатова (прем'єра відбулася 20 січня 1939 р. у Стрию). Патріотичну тему п'єси – боротьба за незалежність Грузії – режисер виразно транспонував на український ґрунт. Тим паче, що у виставі усунуто означений час дії (не так важливо – XII чи XVIII ст.), а її сценографію формувала національна колористика (народний одяг, кресала). Цікаво, що почуття патріотизму драматург показав як первинний інстинкт, завдяки чому образи трагедії мали незмінний прямолінійний характер (Л. Кривицька/М. Степова – мудра цариця Грузії, Л. Боровик – жорстокий Сулейман-хан, В. Блавацький – філософ і патріот селянин Глаха, Б. Паздрій – грузинський князь, зрадник Отар-Бег, І. Рубчак – благородний батько Саба). В. Блавацький застосував пафосну романтичну стилістку, що була близькою, навіть типовою для колишньої трупі ім. І. Тобілевича.

У контексті тогочасної національної спраги вкрай животрепетною була шевченківська тематика. В. Блавацький продовжив практику оригінальних вистав за твором Т. Шевченка. Під назвою «Тополя» режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким балад Т. Шевченка «Тополя», «Причинна» і «Утоплена» (прем'єра відбулася 29 травня 1939 р. у Зборові). Згідно з романтичними творами поета виставу витримано в романтично-казковій стилістиці. У постановці, для досягнення пафосного емоційного та психологічного напруження, максимально використано контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе й безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків та мавок і, насамкінець, статична сцена оповіді – біля тополі зібралася вся громада: чумаки, вдова, хлопці й дівчата, чабан, кобзар) у зіставленні з переживаннями, діями та вчинками головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Настрій і динаміку у виставу привносили сцени персоніфікованих, згідно з українською фольклорною традицією, дерев: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, кущ калини – Пара Закоханих<sup>391</sup>.

Зважаючи на опереткові навики «тобілевичівців», В. Блавацький також згадав свій досвід у постановках оперет, запропонувавши на той час «класику жанру» – «Циганське кохання» Ф. Легара (прем'єра відбулася 5 квітня 1939 р. у Львові). Приємною несподіванкою і досягненням у постановці було те, що розмірену і сентиментальну мелодику вже, здавалося, застарілої оперети режисер зумів наповнити насиченим темпоритмом сучасності.

<sup>390</sup> О. Л. Прем'єра Українського Театру ім. І. Котляревського в Золочеві «Муза на Офсайді» – комедія І. Керницького // Діло. – 1939. – 2 черв. – Ч. 123.

<sup>391</sup> Оскол. Український театр ім. Котляревського: «Тополя» // Діло. – 1937. – 11 черв. – Ч. 131.

Останньою прем'єрою в Театрі ім. І. Котляревського стала оперета Я. Барнича «Гуцулка Ксеня», також сповнена романтичними пригодами і принадею, чаруючою та колоритною гуцульською екзотикою.

Прихід у вересні 1939 р. радянських військ фактично припинив існування театру. За рік діяльності трупа не віднайшла свого оригінального стилю. З одного боку, причина зовні ніби полягала в різностильовості об'єднаних труп, незважаючи на те, що В. Блавацький намагався врівноважити акторське співіснування. А з другого боку, тут простежується специфіка мецената. Начебто й відрядно, що міцне фінансове забезпечення українськими кооперативами нарешті давало українському театрові можливість зосередитися на означеному репертуарі й не вдаватися до «касово»-рятивних, невисокого гатунку фарсів, оперет тощо. Утім, вимоги замовника водночас диктували дещо односторонню репертуарну політику, коли вибір вистав насамперед залежав від їхньої національної тематики, що у свою чергу, провокувало певну пасивність режисерських формотворчих пошуків та рішень.

Перебуваючи в умовах державницького несприяння, українські сценічні діячі шукали нових, свіжих і власне політично-поміркованих форм театральної діяльності, що підштовхнуло до стрімкого розвитку театрів малих форм на основі популярного й модного в Західній Європі естрадного жанру – ревію. Цим жанром передбачно низку легких, гумористичних, саркастичних або пародійних сценок-скетчів, переплітаючись із музичними, вокальними й танцювальними номерами, їх драматично і сценічно об'єднує одна чи декілька дійових осіб, а також спільна тематика. Ревю – зручний сценічний жанр, який не передбачає об'ємного облаштування, а також численного і сталого, з огляду на короткочасність і довільність виступів, акторського складу.

Уперше українська галицька трупа естрадного характеру, т. зв. артистична сценка «Співомовки», утворена навесні 1920 р. з ініціативи С. Чарнецького (артистичний керівник) і Л. Лепкого (режисер). З-поміж випадкового, здебільшого, акторського складу вирізнялися артистка кам'янець-подільського Українського Державного Театру під проводом Миколи Садовського М. Лебедева, співаючи романси, і Я. Давидович, який читав «монологи» і співав «куплети». Незабаром «Співомовки» розпалися, а натомість під артистичним проводом Я. Давидовича виникла літературно-артистична сценка «Розрада», яка вирізнялася цікавішим, багатоманітним репертуаром. «Розрада» мала популярність, однак після успішних, але фінансово-незадовільних п'ятимісячних гастролей по Східній Галичині (20 вистав) припинила існування<sup>392</sup>. Уже як літературно-артистичний театр «Розрада» відновила свою діяльність при Союзі діячів українського театрального мистецтва Галичини у Львові влітку-восени 1922 р. (меценат Давиденко, режисер Я. Давидович, конферансьє В. Сорокова, капельмейстер О. Шлапаківна). Тоді програми театру називали «вечорами пісні, гумору та сатири». На одному з них драматичні монологи («На злобу дня» Г. Поліщук-Орлівни, «У своїм репертуарі» Я. Давидовича, «Зефір» Губая) чергувалися з вокальними номерами (роман-

<sup>392</sup> Лаврінович К. [Клим Поліщук]. Дещо про кабаре // Театральне Мистецтво. – Л., 1922. – Жовтень. – Вип. VII–VIII. – С. 5–6.

си під гітару у виконанні О. Благодіра; куплети «Розрада», «Чоловіки всього світу» у виконанні В. Сорокової; В. Коссака і Я. Давидовича дуєтом виконували «Модерний Львів»; Я. Давидович і Багріятон – дуєтом «Чардаш», «Арлекін і Колумбіна»), які перепліталися з інструментальною музикою («Концерт D-moll» Г. Венявського, «Allegro moderato», «Romanze», «A la Zingara» О. Шлапаківни). Центральним номером таких вечорів обов'язково була одноактна оперета: «В чужій шкірі», «Влодусь має поправку» Ю. Ігоркова на музику Я. Ярославенка<sup>393</sup>. Утім, удруге відновлена «Розрада» також довго не проіснувала. У зв'язку з театральною кризою лише наприкінці 1925 р. Я. Давидович організував нову, але жанрово чітко означену, власне трупу-ревю «Сфінкс» у складі 15 осіб.

У січні 1926 р. письменники Р. Купчинський і Л. Лепкий створили гротесковий «Український театр ляльок». Перша програма театру «Український Вертеп» / «Вертеп наших днів» в сатирично-гумористично, гротескно змальовувала злободенні настрої і стан тогочасного суспільства, на тлі якого поставала галерея відомих сучасних діячів<sup>394</sup>. Театр гостро реагував на пекучу політичну проблематику, зокрема виборів до сейму 1928 р.<sup>395</sup> Український театр ляльок під назвою «Новий Вертеп» діяв до 1930-х рр.<sup>396</sup>

Надалі в Східній Галичині функціонувало багато інших українських театрів малих форм. У 1930-х рр. діяла сценка «Богема» П. Сороки, яка на срийозному рівні у складі професійних акторів, письменників, композиторів, декораторів [М. Сабат-Свірська, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, П. Сорока, О. Ольський (О. Лужницький), І. Гірняк, М. Бодак, І. Стерпак, В. Балтарович, Р. Купчинський, учні пластично-ритмічної школи О. Суховерської, декоратори Р. Чорній, А. Малюца] працювала також у довших естрадних жанрах, зокрема поставила музичні комедії Г. Лужницького «Жабуриння» та «Інваліди»<sup>397</sup>.

У 1930–1939 рр. провадив діяльність «ревійово-оперетковий» мандрівний театр «Криве Дзеркало» під керівництвом Я. Стадника, сина видатного режисера Й. Стадника. У театрі ставили монтажні слова, пісні й танцю («Наш темперамент», «Тримаймося, не даймося ревії»), авторами яких були тогочасні галицькі письменники, театральні діячі (Л. Лепкий, С. Чарнецький, Рогозинський, Я. Давидович, Р. Сливка, Я. Стадник), композитори (В. Балтарович, Є. Козак, О. Курочко, В. Безкорований, О. Радіаш). Поступово від короткого естрадного жанру театр перейшов до музично-драматичного репертуару («Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Цілунок перед дзеркалом» В. Фодора, «Подружжя у двох помешканнях», «Жабуриння» Г. Лужницько-

<sup>393</sup> Літературний артистичний Театр при Союзі Українського Театрального Мистецтва у Львові «Розрада» // Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. VI. – С. 16; О. Ярослав Давидович // Там само. – С. 18.

<sup>394</sup> Новинки // Діло. – 1926. – 24 січ. – Ч. 16.

<sup>395</sup> Новинки // Діло. – 1928. – 18 лип. – Ч. 157.

<sup>396</sup> м. р. [Михайло Рудницький]. «Новий Вертеп». Ляльковий театр. Саля Музичного Товариства ім. Лисенка // Діло. – 1930. – 24 квіт. – Ч. 88.

<sup>397</sup> І. Н. [Іван Німчук]. Сценка «Богема»: «Жабуриння». Музична комедія на 6 картин Меріям-Лужницького, музика В. Балтаровича (Саля «Кольосею») // Діло. – 1933. – 9 лют. – Ч. 30.

го, «Тернистим шляхом на Соловки» Р. Сливки, «Жовта лата» А. Гранаха, «Орлов» Б. Граніхштетена, «Доріна» Ж. Гільберта тощо)<sup>398</sup>.

У 1930–1937 рр. під проводом П. Сороки, згодом О. Остої, по Східній Галичині та Буковині гастрюлював театр-ревю «Цвіркун». Акторами трупи були С. Стаднікова, В. Сорокова, П. Сорока, Р. Залуцький, О. Остоя, С. Орлян, К. Козак-Вірленська, Ю. Якімова, Р. Сливка, Я. Рудакевич, Г. Кульчицька, О. Залуцька, конферансьє В. Мельник та ін. Репертуар театру складали оригінальні, переважно сатиричні ревю («Не банкрутуємо», «Як вертїти, то вертїти» «Усе для ідеї», «Біда біду перебуде», «1+1=3», «Бо хто не ризикує», «Весняні настрої») сучасних українських авторів: Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, С. Чарнецького, П. Сороки, Г. Лужницького, В. Софронова-Левицького, А. Курдидика, Р. Сливки та ін. Театр виступав також зі святковими програмами, що містили різноманітні скетчі, монологи, куплети. Поза коротким естрадним жанром театр працював у більш складному популярному музично-драматичному репертуарі («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Сараєво» Брандовського, «Черці» С. Гіляра тощо)<sup>399</sup>.

Крім того, у 1930-х рр. на території Східної Галичини естрадну театральну діяльність із репертуаром модних і популярних ревю провадила театральна студія «Хмаролом». Це був настільки популярний жанр, що практично кожний мандрівний театр мав у репертуарі хоч одне-два, часто навіть без назви, ревю: «Ай, ой! Мокро всюди», «Те, чого не було» в Українському Драматичному Театрі під керівництвом І. Когутяка, «Раз, та добре» Л. Лепкого, Ю. Шкрумеляка, Р. Купчинського в Українському Народному Театрі ім. І. Тобілевича, «Без куртини» у Молодому Театрі «Заграва» О. Степового, «Бо хто не ризикує» в Українському Театрі Б. Сараміа, «Парада Веселки», «Тиндиринди», «Гайда Тройка», «Хлоп-хлоп» в Українському Театрі «Веселка» під дирекцією О. Тимченка, «Весело жий», «Після третього дзвінка» у Новому Українському Театрі Т. Лепківної, а також у Новому Українському Театрі «Зоря» очолюваною Н. Войновичем О. Неделком, в Українському Наддністрянському Театрі тощо.

Працюючи на галицьких теренах, східноукраїнські актори-емігранти поступово пристосовувалися до вимог європейського процесу. Зокрема, 1928 р. частина акторів відокремилася від Українського Наддніпрянського Театру, В. Міткевичева (дочка О. Міткевичевої) організувала, оволодівши популярними західноєвропейськими сценічними формами, українське артистичне ревю, яке виступало на землях корінної Польщі (Познаньщина) та в Галичи-

<sup>398</sup> К-с. Гостина театру «Криве дзеркало» // Діло. – 1933. – 17 лют. – Ч. 38; Гостинний виступ театру ревії «Криве дзеркало»; *Клим[овський] Яр[ослав]*. Театр «Криве Дзеркало» під кер. Яреми Стадника // Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 2.

<sup>399</sup> І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Український Театр Ревії «Цвіркун»: «Як вертїти, то вертїти» // Діло. – 1931. – 11 жовт. – Ч. 228; І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Український Театр «Цвіркун»: «Ой не ходи, Грицю» – народня драма Старицького. Виступ Михайла Островерхи // Діло. – 1931. – 30 груд. – Ч. 292; І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Народний Театр «Цвіркун»: «Весняні настрої» – ревія в 16 точках // Діло. – 1932. – 29 берез. – Ч. 68.



ні. Репертуар становили інсценізації українських народних пісень, поезій та новел (твори В. Стефаника, А. Нікодемі, О. Вертинського)<sup>400</sup>.

\*\*\*

У міжвоєнному двадцятилітті в Галичині активно, у різноманітних ви-  
явах розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське гро-  
мадське Товариство «Просвіта» утворило окрему театральну комісію (І. Тур-  
кевич, О. Загаров, С. Магальяс, І. Брик, Й. Стадник, Г. Гануляк, Г. Сіятовський,  
С. Шах, В. Шаян, М. Галушинський), яка при чисельних філіях і читальнях  
Товариства координувала й організовувала роботу аматорських театральних  
гуртків<sup>401</sup>. Із цією метою утворювали театральні бібліотеки, видавали під-  
ручники з організації аматорських театрів («Драмгурток на селі» Л. Болоба-  
на, «Характеризація в аматорським театрі» О. Скалозуба, «Як улаштувати  
сільський театр» Д. Толбухіна), у серії «Народна Бібліотека» друкували реко-  
мендований репертуар із вказівками режисерів, ноти до вистав, публікували  
методичні театрознавчі розвідки з акторської та режисерської майстернос-  
ті, випустили фаховий журнал «Аматорський poradник», для оренди виго-  
товляли декорації, гардероб, реквізит, бутафорію, для допомоги аматорам  
відряджали професійних інструкторів-режисерів, провадили театально-  
драматичні курси тощо.

Різновидом тогочасного українського аматорського театального  
мистецтва вважають робітничий театральний рух<sup>402</sup>, який, на відміну від  
польського оперував непрофесійними силами. У 1925 р., на основі теа-  
трального гуртка Товариства «Просвіта» львівської городецької дільниці  
постала «Робітнича сцена». У 1927 р. на її основі, на зразок діючих профе-  
сійних театральних спілок, організовано статутний Кооператив «Робітни-  
чий театр», на чолі якого стояли Надзвірна рада (голова М. Вовк, режисер  
А. Матулівна) і Управа (актори Й. Завадка, К. Пелехатий, Й. Макарук).  
Виконуючи завдання політичної агітації та пропаганди, Кооператив про-  
водив комплексну діяльність: здійснював просвітницьку функцію (ви-  
дання п'єс, організація драматичних курсів, комплектування мандрівних  
бібліотек, забезпечення робітничо-селянських драмгуртків декораціями,  
бутафорією тощо), провадив роботу інформаційно-ідеологічного харак-  
теру (видання журналів «Вікна», «Жива сцена», «Масовий театр»), на-  
самперед активну театральну практику. Для виконання революційної  
функції політичної сцени «Робітничий театр» використовував нетради-  
ційні засоби виразності. Зокрема його репертуарний діапазон змістовно  
й формально вимагав цілком відмінної драматургії. Поза класичними дра-  
мами соціального звучання М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, Максима Горь-  
кого, Г. Гейерманса, Г. Гауптмана, на замовлення створювали нові п'єси

<sup>400</sup> Новинки. Українська артистична ревія // Діло. – 1928. – 25 серп. – Ч. 190.

<sup>401</sup> В справі аматорських театрів // Театральне Мистецтво. – 1922. – 15 квіт. – Вип. І. – С. 2–4.

<sup>402</sup> *Мельничук-Лучко Л.* Тернистим шляхом. – Л., 1961. – С. 36–62; *Арсенюк Н.* Революционный театр Западной Украины (1920–1930 гг.): автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения. – Тбилиси, 1977.

соціально-революційного змісту («Безробітні», «Родина шіткарів», «Підземна Галичина» М. Ірчана, «99 %», «Осередок» Я. Галана, «Таміла» А. Золина, «Перші хоробрі» Я. Могили, «На руїнах минулого» О. Косинського, «Під крилами церкви» Д. Бедзика тощо); А. Матулівна здійснювала авторські інсценізації («Фата моргана» і «Коні не винні» М. Коцюбинського, «Як Шевченко шукав роботи» О. Маковея, «Жерміналь» Е. Золя, «Мати» Максима Горького); а також послуговувалися різноманітними формами агітаційно-масових вистав, зокрема літературно-музичними композиціями, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж («Саул» і «Сон» Т. Шевченка, «Борислав сміється», «Каменярі» і «Думи пролетаря» І. Франка, «Три сини» і «На майдані» П. Тичини, «Суд над страйколомом»). Такі вистави передбачали тісний зв'язок театру із суспільною реальністю, єдність сцени та публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що мало відрізнити соціалістичний театр від індивідуалістично-міщанського. Утім, робітнича сцена від загального українського театального руху в Східній Галичині працювала відокремлено. Упродовж діяльності вона не привернула визначних професійних артистичних сил, не створила твердого мистецького підґрунтя, не виховала численних ідейних послідовників і не здобула масового глядача. Отже, у процесі економічної та політичної кризи Кооператив «Робітничий театр» мав усі передумови, щоб не витримати натиску пацифікації. Будучи закритим 1932 р., він згодом відновив свою діяльність. Однак, спорадичні на шпальтах газет (1934 та 1937 рр.) згадки про вистави «Робітничого театру» свідчать про його вже доволі мляву й нерегулярну роботу<sup>403</sup>.

У межах аматорського театального процесу вирізняється також рух Дитячого Театру. Це явище прикметне тим, що не професіонали грали вистави для дітей, як наприклад, у театрі «Української Бесіди», що віддавна за зниженими цінами показував репертуарні вистави для «шкільної молоді» (власне діти різного віку безпосередньо творили свої постановки). Усюди діяли дитячі аматорські театри і гуртки. Водночас дитячий театральний рух розвивався ненормовано: не мав конкретних координаторів і означеної програми діяльності. Ним опікувалися різні організації: Товариство «Просвіта», Українське Педагогічне Товариство (з 1926 р. – освітньо-виховне товариство «Рідна Школа»), Українське Крайове Товариство охорони дітей і опіки над ними, Дитячий захист Сестер Василіанок. В основі завдань дитячого театального руху лежала самоочевидна засаднича мета виховного національно-освітнього характеру. За таким принципом тогочасні драматурги творили надзвичайно широкий і багатий «дитячий репертуар», який друкували видавництва «Світ дитини», «Русалка» (серія «Діточий театр»), «Бистриця» (серія «Діточі читанки»), Українського Педагогічного Товариства. Дитячі драматичні п'єси чи опери мали різну тематику, а саме: шевченківські («Сон на могилі Тараса Шевченка» Ю. Шкрумеляка, «Дядько Тарас» В. Полянського, «Вінок на могилу Т. Шевченка» М. Лебедєвої, «Слідами Тараса» О. Нерішеної); релігійно-обрядові [«Святий Миколай» Я. Вільшенка (А. Лотоцького),

<sup>403</sup> Д. «Сербин», драма на 5 дій І. Тобілевича, виставлена Робітничим Театром у Львові // Діло. – 1937. – 18 квіт. – Ч. 85.

«Різдвяна казка» М. Шугаєвського, «Український вертеп» І. Габрусевича, «Маланка» М. Дашкевича, «Гайліки» М. Михаська, «Зима й весна» Дніпрові Чайки, «Свято матери» М. Козоріса]; історико-пізнавальні («Княжна Анна» І. Зубенка, «Печери» В. Софронова, «Козацькі діти», «Русалка Дністрова» К. Малицької, «Геройська любов», «В тиху ніч» Л. Лотоцького); власне дитячого казкового, пригодницького чи ігрового характеру [«Золотий черевичок» Г. Орлівни, «Соняшник» В. Островського, «Прогулька» С. Чубатівни, «Одної ночі» А. Животка, «Іменини Влодка», «Лісова казка» М. Ваврисевича, «Стріча в лісі» Л. Верховинки, «Робін Гуд» («Лісовий розбійник») С. Заяцького, «Іменини» Г. Марусина, «Пригоди лиса Панаса і його жінки Мотри» В. Хроновича, «Коник-стрибунець», «Червона шапочка» Я. Вільшенка, «Коза-дереза» М. Лисенка] тощо<sup>404</sup>.

В умовах державного несприяттв та виключного самозабезпечення єдиним способом існування, основною і визначальною формою української театральної практики залишався мандрівний театр. У багатьох випадках мандрівні трупи були невисокого професійного й мистецького рівня, нестабільними й нетривалими. Однак, у пошуках глядача вони невтомно, наполегливо освоювали маргінальні культурно «незаймані» українські території, мимоволі відіграючи важливу національно-виховну, освітянську, інформаційну роль і значною мірою об'єднуючи роз'єднаний різними окупаційними режимами єдиний національний театральний простір.

**Лемківщина.** Наприкінці 1920-х рр. був створений свій Лемківський театр, також Лемківщину часто відвідували численні мандрівні трупи: театр «Бескиди» під дирекцією Я. Барнича, Г. Березовського, Український Наддніпрянський Театр під керівництвом Н. Бойко, Перемишльське «Драматичне Товариство ім. Лесі Українки», Український Театр, очолюваний І. Волощуком, Новий Український Театр під керівництвом П. Карабіневича, Український театр «Мельпомена» під дирекцією М. Айдарова, Український Народний Театр ім. М. Садовського, Український Театр Б. Сарамаги тощо. У цьому первинному, спраглому просторі успіх мали всі вистави. Особливо популярними були п'єси національного характеру – від уже малопопулярної в Галичині т. зв. «побутовщини» («Наталка Полтавка», «Ой, не ходи, Грицю...», «Ніч під Івана Купала», «Вій», «Невольник», «Маруся Богуславка», «Циганка Аза», «Воскресіння», «Хмара») до галицької історичної та народної драматургії («Гетьман Полуботок» О. Барвінського; п'єса, що змальовувала обряд лемківського весілля «Пісня Бескиду» Луковича). Поза тим, у Лемківщині протягом 1923–1932 рр. працювало Товариство «Просвіта», яке займалося активною культурно-освітньою роботою, зокрема організацією аматорських гуртків<sup>405</sup>.

**Волинь.** У своєрідному специфічному становищі були «північні», розділені між Волинським, Поліським, Берестейським, Люблінським воєвод-

<sup>404</sup> Репертуар дитячого театру // Театральне Мистецтво. – 1922. – 15 квіт. – Вип. І. – С. 13; Вип. ІІ. – 15 трав. – С. 11, 12.

<sup>405</sup> Moklak J. Ukraiński ruch narodowy na Łemkowszczyźnie w Drugiej Rzeczypospolitej. Organizacje kulturalno-oświatowe i gospodarcze // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Kraków, 1995. – Т. ІІІ–ІV. – С. 336–342.

ствами українські землі Польщі – Західна Волинь, Південне Підляшшя, Полісся і Холмщина. Перебуваючи в єдиних державних межах II Речі Посполитої, вони були в адміністративно розмежованому й ізольованому від національно спорідненої Східної Галичини культурному просторі. Тож на тих теренах існував певний інформаційний вакуум. Відповідно, у галичан-українців виникло риторичне запитання-звинувачення, що «волинське громадянство – не знати чому – живе своїм окремим життям і думає, що Волинь і Галичина відділені китайським муром, та нема потреби інтересуватися, що діється за тим муром. Думаємо, що в інтересі національної справи лежить, щоб Галичина і Волинь спільно працювали і спільно боролись о своє краще завтра... На Волині – між іншим – розвивається гарно театральне життя, а волинське громадянство про те мовчить і світ думає, що там сон і дрімота»<sup>406</sup>.

До 1914 р. волинські землі входили до складу Російської імперії і, очевидно, національне культурне, зокрема театральне, життя практично не розвивалося. Деякі зрушення в українському культурно-освітньому житті, зокрема організація початкових шкіл, відбувалися в 1917–1918 рр. за ініціативою Українського січового стрілецтва. І тільки на початку 1920-х рр. на волинських землях спостерігалось значне національне відродження. На початковому етапі приєднання до Польщі «північні» землі мали своїх національних представників у польському Сеймі, між ними та українською Галичиною поширювався політичний і кооперативний рух, активну культурно-просвітницьку діяльність провадило Товариство «Просвіта». При його підтримці на цій території поширювався аматорський театральний рух<sup>407</sup>. На початку 1920-х рр. у Західну Волинь прибула значна частина наддніпрянської політичної еміграції. У критичних умовах виживання професійні актори-емігранти організовували численні мандрівні театральні трупи. У 1920 р. в Ковелі під дирекцією Т. Руденко постав Український Наддніпрянський Театр, який працював на території Волині та корінних землях Польщі до 1939 р.<sup>408</sup> У 1921–1924 рр., незважаючи на заборону польської влади українським емігрантам осідати в східних воєводствах, на «північних» землях Польщі працювали створений у таборах інтернованих Український Наддніпрянський Театр О. Міткевичевої і згодом відокремлена від нього трупа Українського Наддніпрянського Театру під дирекцією Н. Бойко. У 1922 р. актор кам'янець-подільського театру

<sup>406</sup> Г. Про театр п-ні Бойко // Театральне Мистецтво. – 1924. – 15 черв. – Вип. II. – С. 37.

<sup>407</sup> Дописи. *Селянин*. Волинь. Дубно // Театральне Мистецтво. – 1922. – 15 верес. – Вип. VI. – С. 12, 13; Дописи. *Домбровичанин*. Волинь. Домбровиця // Театральне Мистецтво. – 1922. – Жовтень. – Вип. VII–VIII. – С. 28, 29; З діяльності аматорських гуртків. Волинь – село Цюців (пов. володимирський) // Театральне Мистецтво. – 1923. – Травень. – Вип. V. – С. 77; З діяльності аматорських гуртків. Холмщина // Театральне Мистецтво. – 1923. – Січень. – Вип. I. – С. 14; З театального руху на Волині. Завдяки Шугаєвському і Рокочи у м. Острог заклали театр «Мистецтво» // Театральне Мистецтво. – 1923. – Жовтень. – Вип. VII–VIII. – С. 31; *Мурський П.* Аматорська театральна анкета в Белзі // Театральне Мистецтво. – 1924. – С. 42–44.

<sup>408</sup> Wiszka E. Emigracja ukraińska w Polsce 1920–1939. – Toruń, 2004. – S. 576–580.

М. Айдаров утворив у Луцьку театр «Відродження»<sup>409</sup>. На Волині і Поліссі діяли трупи М. Комровського, Г. Березовського. Також виступали галицькі колективи: Український Драматичний Театр І. Когутяка<sup>410</sup>, Український Львівський Театр Й. Стадника<sup>411</sup>; відомий танцівник В. Авраменко організував першу українську хореографічну трупу і школу ще в таборах інтернованих<sup>412</sup>, а також діяли «Товариство любителів музичного і драматичного мистецтва» в Оброзі, «Літературно-мистецьке товариство ім. Лесі Українки» в Рівному. У 1925 р. з Конгресівки приїхав театр О. Залевського. У травні 1926 р. український театр на Волині організував відомий режисер М. Орел-Степняк, який втратив концесію на театральну діяльність у Східній Галичині<sup>413</sup>. 1928 р. в Луцьку під керівництвом М. Певного працював Волинський Український Театр, який ставив традиційний український етнографічний, історичний, соціально-побутовий репертуар. Даючи вистави у Луцьку (приміщення читальні «Рідна Хата»), а також гастролуючи по містечках і селах Волині, Холмщини, Підляшшя і Полісся, театр проіснував до вибуху Другої світової війни<sup>414</sup>.

Утім, свобода пересування мандрівних українських театральних труп між Волинню і Східною Галичиною тривала недовго – від 1924 р. до кінця 1930 р., коли внаслідок пацифікації та виборчого терору був твердо усталений т. зв. «сокальський кордон», що остаточно розривав будь-які економічні, політичні та культурні зв'язки між «північними» і «східними» українськими землями Польщі. Відтак, відомості про розвиток національного театального життя на «північних» землях стали дуже скучними. У галицькій українській пресі тільки спорадично з'являлися поодинокі короткі повідомлення про виступи на Волині Української Драматичної трупи під дирекцією І. Городничого (Крем'янець), Українського Народного Театру «Промінь» М. Комаровського, Волинського Театру М. Певного (Луцьк), Театру В. Крижанівського, Холмського театру під керівництвом А. Салабая тощо. Утім, ці трупи чи організації цілісного повнокровного національного театального процесу на Волині не творили.

<sup>409</sup> Іа. Театр «Відродження» на Волині // Театральне Мистецтво. – 1922. – 15 черв. – Вип. III–IV. – С. 22, 23.

<sup>410</sup> III. «Український Драматичний Театр» Івана Когутяка // Театральне Мистецтво. – 1922. – 15 черв. – Вип. III–IV. – С. 21, 22.

<sup>411</sup> Хроніка. Театр п. Стадника // Театральне Мистецтво. – 1924. – Липень–вересень. – Вип. III. – С. 45; Чужинці про наш театр (З приводу виступів Українського Львівського Театру О. Стадника на Волині і Поліссю) // Театральне Мистецтво. – 1924. – Жовтень–грудень. – Вип. IV. – С. 26, 27.

<sup>412</sup> №. Національний танок // За Україну. Літературний неперіодичний журнал 3-го Кінного полку 3-ої Залізної Стрілецької Дивізії. – Каліш, 1922. – Листопад. – Ч. 6–7. – С. 12–14; Авраменко на Волині і Холмщині (Ковель, Луцьк, Рівне, Межиріччя, Кремінець, Дермань, Гребінне, Клевань) // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вересень–жовтень. – Вип. IX–X. – С. 123; В. Авраменко (З нагоди його виступів на Волині) // Театральне Мистецтво. – 1923. – Лютий. – Вип. II. – С. 26, 27.

<sup>413</sup> О. А. Український театр у Ковлю // Наша Бесіда. Ілюстрований двотижневик літератури, науки і суспільного життя. – Варшава; Л.; Хуст; Холм, 1926. – 5 лист. – Ч. 21.

<sup>414</sup> *Stępień S. Pod znakiem Melpomeny i Talii. Ukraiński teatr w Polsce międzywojennej* // Ukraina. Teksty i konteksty. – Warszawa, 2007. – S. 540.

Адже 1938 р. в газеті «Діло» з'явилася стаття, в якій йшлося про те, що нарешті «Луцьк спромігся на свій незалежний театральний гурток»<sup>415</sup>. (Хоча склад його частково професійних, а загалом аматорських артистичних сил і рівень репертуару не були багатообіцяючими.) Надалі повідомлення про діяльність цього театального гуртка в українській галицькій пресі не з'являлися.

Тогочасне українське театральне життя в Галичині та Волині було різко перерване радянським вторгненням у вересні 1939 р., що хронологічно точно зафіксувало його в рамках європейського міжвоєнного двадцятиліття. У свою чергу міжвоєнний український театральний процес у межах незалежної II Речі Посполитої, на відміну від польського рівномірного двоетапного розвитку, має три стадії: державної невизначеності 1919–1923 рр.; подальших жорстких «державних» адаптаційних 1924–1930-х рр. і «пацифікаційний» етап 1930-х рр. Водночас, незважаючи на наскрізний стан пригнічення, національний театр Галичини розвивав потужний творчий та мистецький потенціал. На початку 1920-х рр. були організовані професійні базові театральні статутні товариства – Союз діячів українського театального мистецтва і Кооператив «Український Театр», які своєю діяльністю насамперед піднесли суспільне значення і становище українських театральних діячів. Українські театри працювали в найприкріших, украй несприятливих для творчості умовах – як мандрівні театри. Українське театральне мистецтво незмінно оновлювалося, що відбувалося не завдяки діяльності виключно окремих модерних чи експериментальних колективів, а в процесі рутинної праці «звичайних» традиційних труп. Їхня репертуарна політика була насиченою насамперед еkleктичною драматургією, яка, згідно з вимогами широкого загалу, поєднувала традиційні українські соціально-побутові п'єси, різномірні популярні розважальні комедії, фарси, оперети, реву тощо. Водночас на основі сучасної української драматургії чи інсценізацій успішно ставили й новаторські вистави. Навіть на менших сценах з'являлися репертуарні нововведення. Також тут провадили пошукову роботу в постановочному мистецтві: замість пристосовуваних декорацій і задників використовували спеціальні та сміливіші сценографічні рішення, усе більшого значення набувала функція режисера-постановника, в акторській майстерності спостерігалися тенденції до модерної, ансамблевої гри. У той час виникали нові мистецькі театральні колективи, покоління акторів, режисерів, сценографів, драматургів, які відіграли значну, нехай і неусвідомлену роль в історії української сцени.

**Буковина.** Національне політичне та культурне життя на українських землях Буковини і Мараморощини було ще під жорсткішим, ніж у тогочасній Польщі, режимом румунської окупації та майже не розвивалося: до 1932 р. поступово закрили всі українські культурні товариства, обмежили вжиток української мови в адміністративній та освітянській галузях, заборонили всі українські газети<sup>416</sup>. Безсумнівно, що український театральний рух також розвивався несистемно. Недовготривало працював у Чернівцях, утворений із професійних акторів львівського театру товариства «Українська Бесіда»,

<sup>415</sup> В. О. Театральний гурток у Луцьку. «Хатня революція» А. Володського // Діло. – 1938. – 25 черв. – Ч. 137.

<sup>416</sup> Марочій П. Історія України. – К., 2007. – С. 512–515.



Український Чернівецький Театр при Товаристві «Руський Народний Дім» (М. Онуфрак, К. Рубчакова, В. Демчишин, А. Осиповичева, Ф. Лопатинська, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, Л. Новіна-Розлуцький, О. Польовий, О. Неделка, С. Терлецький та ін.). Пропрацювавши у Чернівцях із липня 1918 р. до січня 1919 р., трупа внаслідок заборони румунською владою вистав українською мовою виїхала до Станіслава<sup>417</sup>. Улітку 1920 р. С. Терлецький організував напівпрофесійний Український Театр (адміністратор К. Савицький), який давав вистави по містах і селах Буковини та спорадично в Чернівцях. З ініціативи та під керівництвом І. Дудича й І. Дутки з 1923 р. провадила діяльність театральна трупа при чернівецькому Товаристві «Руський Міщанський Хор». У 1928 р. ці два театри (з метою згуртувати свої мистецькі сили) об'єдналися в Народний Театр, що дало можливість розширити репертуар більш складними і багатоперсонажними п'єсами («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Вій», «Невольник» М. Кропивницького, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка тощо). З огляду на традиційну для провінційного театру потребу оновлювати репертуар, трупа часто виїжджала із Чернівців на гастролі по Буковині та Бессарабії. На початку 1932 р. десять акторів театру (К. Павловська-Дудка, М. і С. Павловські, К. Синюк-Голдшмідт, А. Десяняська-Дудич, С. Терлецький, І. Дудич, І. Дутка, В. Дячук, С. Дубиневич), на вимогу влади мати в складі трупи щонайменше десять професійних артистів, аби отримати дозвіл надалі провадити діяльність, успішно склали іспит акторської майстерності перед комісією Бухарестського національного театру. Восени 1933 р., щоб здобути для українського театру приміщення чернівецького «Народного Дому», частина трупи на чолі з І. Дуткою перейшла під протекторат Товариства «Буковинський кобзар» як його «Драматична секція», а восени 1934 р. примкнула і решта акторів під керівництвом С. Терлецького та І. Дудича. Тут, як у стаціонарному театрі, запровадили тризрядну форму оплати – творчу роботу працівників сцени оцінювали за вагомістю функцій і рівнем майстерності. Відтак значно збагатили репертуар трупи. Поза традиційними та популярними українським п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Шатковського, Б. Грінченка, театр працював і в модерній драматургії: «Брехня» В. Винниченка, «Вантаж» Я. Галана, «Батько» А. Стріндберга, «Живий труп» Л. Толстого. Проте, 1938 р., на вимогу влади, Товариство «Буковинський кобзар» припинило діяльність. Але його «Драматична секція» не розпалася і перейшла під протекторат чернівецького Товариства «Руська Бесіда». Тоді влада інакше вирішила питання ліквідації українського театру: 1939 р. твердо заборонила режисерам С. Терлецькому, І. Дудичеві, І. Дутці працювати на українській сцені, таким чином позбавивши її очільників і професійних подвижників<sup>418</sup>.

<sup>417</sup> (Б). Український Черновецький Театр // Пролом. Місячник літератури, науки, мистецтва і громадянського життя. – Станіславів, 1919. – № 1.

<sup>418</sup> Реконструкцію українського театрального процесу в Буковині міжвоєнного періоду здійснено на основі статті В. Руснака «Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 р.» (Наш Театр. – Нью-Йорк, 1975. – Т. I. – С. 173–200) і монографії Т. Сулятицького «Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської» (Чернівці, 2004. – С. 9–24).

У міжвоєнний період у прикордонні українські землі сусідньої Румунії повсякчас заїжджали галицькі Український Театр під дирекцією І. Когуत्याка, Український Наддністрянський Театр, а також 1935 р. до Мараморощини приїжджав закарпатський український аматорський театр «Нова Сцена».

**Закарпаття.** Окреме місце в міжвоєнному українському театральному процесі посідає Закарпатська Україна разом із Пряшівщиною. У травні 1919 р. ця територія добровільно ввійшла до демократичної Чехословацької Республіки. На відміну від жорстких окупаційних умов Польщі й Румунії, становище українців у Чехословаччині було значно кращим. Русини / українці в губернаторстві Підкарпатська Русь зі столицею в Ужгороді становили «державну національність», хоча тут вони також перебували під тиском місцевих агресивно налаштованих угорців (мадярів). У січні 1921 р. при ново-заснованому Товаристві «Просвіта» на основі Музично-драматичного товариства «Кобзар» і Драматичного гуртка «Просвіти» відкрили професійний, що мав власний «Устав», Руський Театр, художніми керівниками якого були професійні режисери М. Біличенко і М. Приємська. На початковому етапі робота трупи, яку становили загалом аматори, базувалася передусім на популярному аматорському народно-побутовому та розважальному репертуарі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Суста», «Хазяїн», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Вечорниці» П. Ніщинського, «На перші Гулі» С. Васильченка, «Учитель» І. Франка, «Верховинці» Ю. Коженювського тощо) і концертних програмах («Народні веснянки, забави і танці», «Великий духовний концерт», «Святковий концерт Т. Шевченка»).

Перетворення в роботі театру «Просвіти» намічав здійснити новий (із 1 квітня 1921 р.) режисер із київського Державного Драматичного Театру Б. Крживецький. Він обіцяв оновити репертуар невідомими українськими та європейськими драмами та комедіями, а також організувати театральні курси. Утім, через короткочасність роботи й налаштованість глядача сприймати розважальні музичні вистави режисер усе-таки продовжував політику музично-драматичного репертуару («Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Невольник» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Батько» А. Ірсека).

Розквіту театр «Просвіти» зазнав за дирекції М. Садовського (1921–1923 рр.) першої на той час величини українського театального мистецтва за його мистецького керівництва театр набув характеру істинного професійного національного театального колективу.

Новий художній керівник театру, знаючи передумови серйозної театральної роботи, насамперед сформував професійну трупу, по змозі зібравши розпорошених по Галичині інтернованих і цивільних акторів-емігрантів із колишнього Державного Театру УНР: В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, М. Певний, О. Левитський, П. Чугай, М. Кричевський, М. Миленко та ін. Оперуючи таким акторським підґрунтям, режисер зосередився виключно на знайомих їм, провідних у колишньому київському театрі М. Садовського, народних побутових або трактованих ним у побутовій естетиці виставах. Більшість із

тогочасних постановок М. Садовського стали прапем'єрами на українській ужгородській сцені («Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Чорноморці», «Зимовий вечір», «За двома зайцями» М. Старицького, «Дай серцю волю», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «Бояриня» Лесі Українки).

Звичайно, уся преса захоплювалася високопрофесійною акторською та режисерською майстерністю М. Садовського. Відзначали природність і вишкolenість гри акторів, ансамблевість постановок, їхнє вмiле сценографiчне оформлення. Водночас виникла полемiка щодо репертуарної полiтики театру. Несподiвано режисер зiткнувся не зi звичними закидами про застарiлiсть, однoбoкiсть i тенденцiйнiсть його побутових вистав, а з проблемою розумiння їхньої схiдноукраїнської ментальностi. Адже хоч ужгородська публiка була вихована на переважно лeгкому розважальному, але все-таки європейському репертуарi мандрiвних угорських i нiмецьких театрiв. Незважаючи на те, що українська музичнiсть, пiсеннiсть i танцi у виставах викликали замилування, надмiрнiсть спрощеної етнографiчностi все-таки переобтяжувала, адже «не конче всi в шароварах, чоботах i з горiлкою – за що звали вороги наш театр “мужицьким театром”»<sup>419</sup>. З цього огляду домагалися, щоб М. Садовський освiжив репертуар європейськими виставами чи п'єсами iз життя української iнтелiгенцiї. Тож режисер увiв драми «Лiс» М. Островського, «Молода кров» В. Винниченка, а наприкинцi сезону, зокрема для гастролей у Празi, – «Ревiзор» М. Гоголя.

У наступному сезонi М. Садовський, пiсля приєднання до трупи акторiв Г. Березовського та М. Авсюкевич-Березовської, розширив репертуар. Крiм його органiчних побутових вистав («Тарас Бульба», «Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок», «Крути, та не перекручуй» М. Старицького, «Розумний i дурень» І. Карпенка-Карого, «Панна-штукарка» О. Володського), на сценi з'явилися сучаснi українськi та європейськi вистави iз часiв київського театру 1907–1920 рр.: «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Панна Мара» В. Винниченка, «Земний рай» Ю. Горста, а також перекладнi комедiї «Чортиця» К. Шенгера, «Останнiй мужчина» Ф. Свободи, «Хмарки» Я. Квапiля, «Нiж моєї жiнки» Е. Блюма i Р. Тохе i навіть психологiчна драма «Примари» Г. Iбсена. Утiм, цi постановки не були численними або надзвичайними, щоб здiйснити вiдчутне зрушення в суспiльному глядацькому сприйняттi. Водночас суть проблеми, як з'ясувалося, полягала не стiльки в європейському репертуарi, скiльки винятково в жанровому дiапазонi. Вимоги часу, євроцентричного мiсця дiї, публiки, а отже, й конкуренцiї диктували потребу унiверсального, загальнозрозумiлого i розважального жанру – у даному разi музичного. Адже, за практикою, неабияку популярнiсть у рiзонацiонального глядача мали також i українськi, хоча i побутовi музичнi вистави. Тобто європейський репертуар мусили становити також музичнi драми, оперети й опери. Цю проблему розумiли i члени театру. Зокрема диригент О. Приходько, щоб унаочнити

<sup>419</sup> Цит. за: *Шерей Ю.* Нарис iсторiї українських театрiв Закарпатської України до 1945 р. – Нью-Йорк, 1993. – С. 79.

резонність такої репертуарної політики, з великим успіхом поставив одноактну чеську оперу «В студні» В. Блодека.

Проте М. Садовський принципово не змінював уже усталеного напрямку своєї діяльності. Згодом О. Приходько зрозумів: «В Ужгороді М. Садовський дуже скоро вичерпав свій побутовий репертуар. Нових п'єс не було, та М. Садовський їх і не шукав, бо ставився до них негативно. Та не всі наші наддніпрянські п'єси були зрозумілі в Карпатській Україні. В Ужгороді треба було вести не спеціально побутовий театр, а театр з ширшим репертуаром (і європейським) українською мовою, а для цього завдання Садовський зовсім не був підготований своєю попередньою діяльністю»<sup>420</sup>. Але за два роки він уже вичерпав свій побутовий репертуар. Адже за законами кожного територіального театру нові постановки на сцені довго не трималися, і репертуар вимагав постійного, темпового оновлення. Після закінчення свого другого сезону М. Садовський залишив Руський Театр Товариства «Просвіта».

Поза суперечливим відходом М. Садовського з ужгородського театру, значення його діяльності було величезне: на високому рівні мистецького керівництва він утвердив національний статус театру, запровадив і усталив найновіші принципи професійної режисерської та акторської майстерності реалістично-побутового театру, зміцнив ансамблевість труп тощо. Тим самим він підготував ґрунт для наступної діяльності О. Загарова, який після львівського театру Товариства «Українська Бесіда» працював тут упродовж 1923–1925 рр.

Звичайно, що тут О. Загаров запровадив уже випрацьовану, пристосовану до вимог територіального театру, програму своєї попередньої артистичної діяльності, базовану на принципах реалістично-психологічного театру. Розпочинаючи роботу, він, як і у львівському театрі «Української Бесіди», насамперед запровадив строгу форму чіткої організації мистецького та адміністративного театрального процесу, затвердивши її в детальному «Правильнику» Руського Театру Товариства «Просвіта».

При художньому керівництві О. Загарова Руський Театр «Просвіти» здобув авторитет високопрофесійного театру з вишуканим «світовим» репертуаром. У перший сезон режисер показав свої визначні львівські постановки з нової української та західноєвропейської драматургії («Гріх», «Панна Мара», «Натусь», «Закон» В. Винниченка, «Батько» А. Стріндберга, «Мірандоліна» К. Гольдони, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Місс Гобс» Джерома К. Джерома).

Повноцінна концептуальна реалізація цих вистав потребувала особливої акторської підготовки, яку на перших порах О. Загаров покладав на свій із партнеркою М. Морською провідний довголітній акторський дует. Тон вистав значно підтримували одночасно прибулі з театру «Української Бесіди» І. Даньчак і М. Певний, останній, після звільнення М. Садовським, деякий час працював у львівському театрі під керівництвом О. Загарова. Пізніше в театрі «Просвіти» працювали Г. Совачева (січень 1924 р.), Я. і Я. Барничі (січень 1925 р.), І. Рубчак (квітень 1925 р.). Опорою «загаровських» вистав стали професійні актори з попередньої трупи: П. Чугай, О. Левитський, К. Левит-

<sup>420</sup> Цит за: *Шерегій Ю.* Нарис історії... – С. 104.

ська, Н. Машкевич-Певна, а також актор Ф. Базилевич, який у 1921–1923 рр. був актором у таборах інтернованих у Йозефові та Каліші.

Поза тим, формування цілісного акторського ансамблю потребувало часу. Нові вистави режисер готував обережно, віддаючи перевагу більш простому, комедійному жанрові. Таким чином, у перший рік він здійснив лише одну нову постановку комедій К. Чапека «Р.У.Р.», а наприкінці другого сезону відважився поставити до ювілею Т. Шевченка курбасівських «Гайдамаків».

Умови територіального театру, значна невідповідність глядача диктували О. Загарову здержувати свої амбіції щодо серйозного драматичного репертуару. Поступово режисер, усупереч із програмними установками, переорієнтувався на еклектичну репертуарну політику. Поза поодинокими виставами нових драм («Брехня», «Між двох сил» В. Винниченка, «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської) він ставив багато комедій та фарсів («Герой» Б. Улая, «Ернст» О. Уайльда, «Вовки та вівці» О. Островського, «Верблюди вухом голки» Ф. Ланґера, «Темна пляма» Т. Кальдебурга, «Двадцять днів тюрми» А. Геннекена, «Іспанська муха» Ф. Арнольда й Е. Баха, «Золота книжка» О. Толстого), розраховував також на епатаж символістської поетики («Царевич Олексій» Д. Мережковського), а основне – О. Загаров, що вже зовсім не збіглося з його школою та вподобаннями, здійснював постановки з української побутової драматургії («Невольник» М. Кропивницького, «На перші Гулі» В. Васильченка). У драматичних постановках спробував сили і М. Певний («Колотнеча» А. Коцебу, «Ясні зорі» Б. Грінченка).

Водночас О. Загаров не надживав драматичним репертуаром. Як художній керівник, враховував попередній власний та локальний досвід і в репертуарі театру передбачав вагому частину популярних музично-драматичних вистав. Свого часу О. Загаров, згідно зі своєю установкою і попередньою практикою також мав би витримувати чіткий розподіл режисерської спеціалізації або в серйозному драматичному, або в музично-драматичному репертуарі. Утім, конкретної посади режисера опери й оперети в театрі не було. Ці функції О. Загаров по чергово доручав різним режисерам, часто поєднуючи завдання і театрального диригента, і режисера музичних вистав. Скажімо, на початку обов'язки театрального диригента і водночас музичного режисера виконував колишній диригент симфонічного Українського державного оркестру УНР Ю. Гаєвський. Адже в тогочасному репертуарі театру «Просвіти» зазначені вистави («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя на музику М. Лисенка, «Княжна Чардаша» І. Кальмана тощо), що були в репертуарі мандрівного Українського театру артистів-емігрантів, котрі Ю. Гаєвський ставив на території Польщі у 1920–1923 рр. А постановки опер «Продана наречена», «Поцілунок» Б. Сметани, «В студні» В. Блондека, оперети «Заручини при ліхтарях» Ж. Оффенбаха здійснював директор горожанської школи в Ужгороді чех Е. Паржизек. Деякі вистави готував навіть сам О. Загаров («Катерина» М. Аркаса, «Пісні в лицах» М. Кропивницького). Із початком сезону 1924/25 рр. функції диригента й режисера («Пан професор в пеклі» К. Моора) виконував чех К. Моор. Із січня 1925 р. його заступив досвідчений колишній диригент львівського театру «Української Бесіди» Я. Барнич («Циганський барон» Й. Штрауса, «Жидівка» Ж.-Ф. Галеві, «Барон Кіммель»

В. Колло, «Галька» С. Монюшка), який у 1920–1921 рр. керував у Галичині власною трупю «Бескиди».

У цих музично-драматичних виставах участь брали всі актори театру, за винятком М. Морської. Як правило, вистави готували дуже старанно, залучаючи професійних співаків, зокрема А. Остапчук, а також Руський Національний Хор під керівництвом О. Приходька, Товариство «Сокіл», Торговельну Академію, Драматичну Школу тощо.

Власне, репертуар був домінуючим і визначальним чинником визнання статусу театру в ужгородських умовах. Тогочасний репертуар Руського Театру Товариства «Просвіта» вражав і захоплював широким діапазоном від популярних європейських музично-драматичних до серйозних драматичних вистав. Саме завдяки цим численним, власне європейського характеру виставам, зокрема операм і оперетам, навіть незважаючи на самоочевидну різностилієвість постановок, утворився, головню у визнанні інонаціональним глядачем, гідний уваги, конкурентноздатний мистецький рівень, відтак і значущість українського театру.

Із від'їздом О. Загарова діяльність театру в сезоні 1925/26 рр. вирізнялася не винятковою, але справною рутинною роботою. Репертуарна політика полягала в погодженій постановці драматичних і музичних вистав. Зауважимо, що зі старих драматичних вистав М. Певний і О. Левитський не відновили жодної. Зважаючи на специфіку швидкозмінних глядацьких уподобань, вони повністю оновили драматичний репертуар. Режисери, очевидно, рівномірно орієнтувалися на школу як М. Садовського, так і О. Загарова, і спеціалізувалися в драматичному народно-побутовому й новому європейському репертуарі. Скажімо, М. Певний ставив «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Чумаки» І. Карпенка-Карого, «Живі покійники» О. Лисенко-Коннор і «Тітку Карлу» Т. Брандона, «Забавки» А. Шніцлера, «Над морем» Г. Енгеля. Так само і О. Левитський, який поставив «Діти Агасфера» С. Белої, «Хмару» О. Суходольського, а також «Пташника з Тиролю» К. Целлера.

При своєму старому, надалі популярному музичному репертуарі залишався режисер опери й оперети Я. Барнич. Водночас він здійснював і нові постановки: «Пергач» Й. Штрауса, «Циганська любов» Ф. Легара, «Відьма» Я. Ярославенка. Саме Я. Барничеві вдалося спростувати закиди ужгородської критики про доволі кволу і слабку, за браком достойних акторських сил, роботу українського театру. Він просто приголомшив своєю давно задуманою амбіційною постановкою складної опери Ш. Гуно «Фауст», якою довів, що театр наполегливо шукає форм і працює на належному рівні. Залучені вже звичні, здавалося, невиняткові актори (Ф. Базилевич – Фауст, І. Рубчак – Мефістофель, А. Остапчук – Маргарита, Г. Совачева – Марта, О. Дівнич – Зібель, І. Даньчак – Валентин, Р. Кирчів – Вагнер) вразили потенціалом і діапазоном виконання.

Однак, скорочення фінансування змушувало Товариство «Просвіта» обмежувати діяльність і склад театру. Зокрема, на сезон 1926/27 рр. у трупі залишилося лише 20 акторів. Таким чином, директор і режисер М. Певний уже не зважав на естетику вистав, а послуговувався всіма старими чи небагатьма новими постановками («Добре вишитий фрак» Г. Дрегелі, «Дурень» Л. Фульди), які передусім вимагали нечисленного виконавського складу.



Обмежені виконавські можливості театру його наступний директор Ф. Базилевич (1927–1929 рр.) вирішив компенсувати за допомогою залучення аматорських сил, при цьому скоротивши зарплатню цілої трупі. Нові режисери Г. Совачева і М. Аркас, згодом і Ф. Базилевич невтомно ставили величезну кількість жанроворозмаїтих еклектичних вистав. Репертуарний діапазон був дуже широким: драми («Дай серцю волю» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Страшна помста» С. Черкасенка), комедії та фарси («Буриданів осел» Р. Флера, Г. Каяве, «Дедектив» І. Мясницького, «Контролер спальних вагонів», «Пан директор» А. Біссона, «Хатня революція» О. Володського, «Спадкоємець» А. Гжимали-Седлецького, «Польський жид» Е. Еркмана), музичні драми («Циганка Аза» М. Старицького, «Кума Марта» О. Шатковського, «Запорожський скарб» К. Ванченка), опери («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка за І. Котляревським, «Катерина» М. Аркаса, «Продана наречена» Б. Сметани, «Паяци» Р. Леонкавалло), оперети («Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Весела вдова» Ф. Легара) тощо. Широко практикували т. зв. «вечори мініатюр», програми яких об'єднували одноактні драматичні жарти, шаржі, оперетки або оперети. Скажімо, жарти «Серденьку золотому» Л. Яновської, «Кінець любові» А. Аверченка і оперетка «Сьюзі» Рені.

Безперечно, що такий динамічний графік роботи театру привернув увагу глядача, репертуарна насиченість викликала підвищену увагу критики в оцінці мистецького опрацювання вистав, майстерності та потенціалу артистичного складу. З різних делікатних зауважень про необхідність поважно готувати масові сцени та хори, вдумливо розподіляти ролі тощо тут передовсім прослідковується питання акторської режисури. В одній рецензії звучало, що в театрі складні режисерські обов'язки виконують з необхідності, – а отже, механічно, – особи, які набагато талановитіші в акторському мистецтві. Стояло також питання багатогранності та якості акторської майстерності. Очевидно, що в широкому жанровому розмаїтті вистав усіх епох і стилів акторові, навіть винятково талановитому, повноцінно існувати дуже важко. Зокрема, виникала спрощена пропозиція розділити спеціалізацію актора, наприклад, Г. Совачевої, у народно-побутовому та модерному репертуарах.

А в принципі, всі ці застереження залежали насамперед від репертуарної політики т. зв. «виживання». Адже нові вистави готували у швидкому темпі й безсистемно, а старі відновлювали без довшої підготовки, за принципом участі різних акторів, які «знали роль». Але за два роки зіграності акторського складу ще не могла стати тривкою – на сцені співіснували незнайомі професіонали й аматори, а також провідний склад трупі повсякчас змінювався: у січні 1928 р. прибули актори В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, на початку сезону 1928/29 рр. – балетмейстер М. Чирський, натомість театр залишили Г. Совачева, О. Левитський, співачка І. Іваницька, Ф. Базилевич.

У контексті світової економічної депресії 1930-х рр. фінансування Руського Театру «Просвіти» остаточно припинили. У театрі працювало лише десять професійних акторів. За таких умов, по змозі залучаючи аматорів, режисер М. Аркас зміг поставити лише дві вистави: оперету «Гейша» С. Джонса і

фарс «Старі гріхководники» С. Белої. Незабаром театр змушений був взагалі припинити свою діяльність (31 грудня 1929 р.).

На етапі утвердження державного статусу українців у Чехословаччині організація та функціонування професійного Руського Театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді в геополітичному значенні було надзвичайно важливим і знаковим. Поза тим, що театр у Закарпатській Україні відіграв визначальну роль у становленні та розвитку професійної національної театральної культури. Біля його витоків стояли емігранти зі Східної України, за допомогою яких мали сформувати професійний театр із місцевих сил. Однак упродовж функціонування театру емігрантський артистичний потенціал залишався панівним. Таким чином, театр витворив власну модель творчої діяльності, у власний спосіб засвоївши надбання східноукраїнської, галицької та європейської театральних культур. У вимогах працювати в національно розділеному столичному і провінційному просторі він провадив різноманітну репертуарну політику. Для міської публіки театр пропагував популярні розважальні музичні та комедійні вистави. Однак на частих гастрольях по Закарпатській Україні (Мукачеве – Берегове – Виноградів – Хуст – Тячів – Рахів – Свалява – Пряшів) трупа опиралася на бажаний народно-побутовий репертуар, виконуючи першу засаду національно-просвітницького, виховного призначення театрального мистецтва. Отже, за недовгий період діяльності Руський Театр «Просвіти» зміг випрацювати й утвердити основи насамперед мистецької, культурно-просвітницької, розважальної функцій театру. Так, він беззаперечно відіграв засадничу, рушійну роль у розвитку українського театрального мистецтва в Закарпатській Україні на наступних етапах.

Але напруженість і ненормованість українського театрального процесу дещо затягнулася. Упродовж 1930–1934 рр. постійно проводилися, правда неуспішні, спроби відновлення українського театру. Зокрема, з 1926 р. в Ужгороді формально існувало Дружество «Руський Театр», на концесію якого М. Аркас в березні 1931 р. спробував відновити професійний український театр. Однак трупа за участі нечисленних колишніх професійних акторів і amatorів, оперуючи старим репертуаром та без матеріальної підтримки, проіснувала до кінця сезону 1931/32 рр. У цей час був утворений Кооператив «Руський Театр», при якому в сезоні 1932/33 рр. М. Аркас також на умовах самозабезпечення утримував трупу. В її ядро, очевидно, за вимогою Кооперативу, входили кращі місцеві артистичні сили. Діяльність трупи не була інтенсивною, а такою, яка хіба що зацікавлює репертуарними нововведеннями оперет «Неофавстіада» та «Місяць і зоря» актора і балетмейстера М. Чирського. У сезоні 1933/34 рр. робота театру взагалі стала майже непомітною, коли преса зафіксувала лише прем'єру «Чорна Пантера і Білий Медвідь» у бенефіс В. Іванової-Верес. У 1934 р. під проводом Ю. Сопка був відкритий новий професійний Руський Театр ім. М. Садовського (режисери М. Аркас, М. Біличенко). Відмінність цього театру полягала в тому, що його трупу, за винятком подружжя Аркасів, мусили формувати виключно місцеві сили, а складати репертуар – різноманітні побутові й модерні вистави. Проте нечисленність трупи і, як завжди, відсутність фінансування не дозволили розгорнути творчі плани. Тож, упродовж року існування репертуар театру повсякчас утримували на малоперсонажних виставах, він

був мінімальним: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, «Старі гріховодники» С. Белой, «Молодість» М. Гальбе, «Морфій» Л. Гарцера, «Квадратура кола» В. Катаєва.

У Закарпатській Україні з 1920 р. під протекторатом Товариства «Просвіта», а згодом «Рідної Школи», «Пласту» тощо розвивався аматорський рух. З 1927 р. у Празі, Ужгороді, Мукачеві та інших містах давав вистави організований при Союзі Підкарпатських Руських Студентів у Празі драматичний гурток «Верховина» (режисери М. Біличенко, Г. Підгірний, М. Аркас). Водночас театральний діяч Ю. Шерегії виношував ідею створити на основі виключно місцевих талановитих артистичних сил постійний аматорський гурток, на ґрунті якого мріяв організувати для Закарпатської України професійний український музичний театр. Зокрема, у 1931–1932 рр. в Ужгороді він керував постійним аматорським Музично-драматичним гуртком «Веселка». А на початку 1934 р. Ю. Шерегії при ужгородському Союзі Пластунів Підкарпатської Русі створив т. зв. Крайовий Пластовий Хор «Нова Сцена», який складався з драматичної, танцювальної та інструментальної секцій. Організація артистичної діяльності цього аматорського театру була цікавою та незвичною: члени «Нової Сцени» з усього Закарпаття повинні були для спільних репетицій періодично збиратися у визначеному місці (переважно Хуст і Великий Бичків), а в літній місяць (у відпочинок) – у пластовому таборі. Через таку дочасну підготовчу роботу, а також самоочевидну плінність акторського складу, хоча члени трупи намагалися організовано виконувати свої обов'язки, репертуарний графік театру не був динамічним та щільним [сезон 1934/35 рр. – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Барон Кіммель» В. Колло, «Пані і її хресник» П. Вебера, М. Геннекена; сезон 1935/36 рр. – Вечір мініатюр («Воєннополонений» Є. Шерегія, «Рафі-Мафі» Ю. Гріма, концерт, «Голодний» Ю. Гріма), «Флірт і кохання» Ю. Гріма, «Криваві перли» Д. Гунькевича; сезон 1936/37 рр. – «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського, «Одруження» М. Гоголя, «Бен-Гур» Л. Валеса (інсц. Ю.Шерегія), «Земний рай» Ю. Горста]. У той же час свої вистави «Нова Сцена» репетирувала значну кількість разів поспіль, під час яких і виконували репетиційну програму – до досконалості доводили зіграність ансамблю, пісенний ряд і хореографію вистав. Поступово майстерність і мистецький рівень трупи, що коринився у національно свідомій, натхненній єдності її членів, зростав. Діяльність театру набувала все більшої популярності й авторитетності. На початку 1936 р. «Нова Сцена» здобула статус самостійної «театральної дружини» під протекторатом «Просвіти». А на середину 1937 р. вона, на думку Ю. Сірого (Ю. Тищенка), представляла чітко організований ансамбль і оперувала всіма передумовами, щоб стати постійним професійним українським театром із власною студією. У сезоні 1937/38 рр. режисером «Нової Сцени» був М. Аркас («Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Квадратура кола» В. Катаєва, «Неофавстіяда», «Місяць і зоря» М. Чирського, «Як сади зацвітуть» Є. Шерегія). Навесні 1938 р. цей театр отримав статус державного і під офіційною назвою Український Театр «Нова Сцена» з успіхом гастролював у Празі.

У 1936 р. в Ужгороді був організований проурядовий Земський Підкарпатський Народний Театр (Карпаторусский Театр). Його утворення є доволі штучним, проте обґрунтоване тогочасними в громадському житті Закарпаття процесами боротьби українофільської, русофільської та русинофільської орієнтацій. У 1930-х р. чехословацька адміністрація почала підтримувати русинофільську орієнтацію – тобто ідею окремої та, як вона сподівалася, прочехословацької підкарпатської русинської національності. Тож у 1934–1935 рр. місцевий уряд в Ужгороді заклав спочатку одномісячні, а потім піврічні театральні курси. Зауважимо, що основний викладацький склад формували російські професіонали: колишні мхатівці П. Алексєєв, О. Куфтіна і тільки за вимогою українців-курсантів увели В. Іванову-Верес та А. Остапчук. Однак поза єдиною українською виставою «Безталанної» І. Карпенка-Карого тут домінувала російська драматургія. Відтак існував двомовний бар'єр як усередині різнонаціональної трупі курсантів, так і між сценою та публікою. Практика навчальних вистав свідчила про недієздатність такого формування, але трупу продовжували фінансувати. Уже під керівництвом чеського актора Ф. Главатого був організований наступний семимісячний театральний курс, на устоях якого навесні 1936 р. утворили Земський Підкарпатський Народний Театр. Але тепер виникли ще й мовні непорозуміння на основі чеської драматургії («Впертьюхи» Л. Строупежницького, «Маріша» А. і Ф. Мрштків, «Войнарка» А. Їрасека тощо). Референт освіти та секретар театру Л. Кайгл і надалі пропагував русинофільську репертуарну політику. На карпаторуському діалекті грали «Грозу» О. Островського, «Ту – третю» В. Крилова, «На дні» Максима Горького, «Орача» Л. Кайгла, а українською мовою – лише «Украдене щастя» І. Франка. Незважаючи на урядовий протекторат, невдоволення театром у національній публіці росло. У сезоні 1937/38 рр. було вирішено провадити репертуарну політику, розраховану на всі верстви різнонаціонального населення. Утім, у театрі, оскільки головним режисером знову запросили П. Алексєєва, посилили русофільську орієнтацію. Російською мовою він здійснив вистави «Бідність не порок» О. Островського, «Дорога квітів» В. Катаєва і на «язичю» (суржикі) – «Вуйко з Америки» А. Бобульського. Українською мовою В. Іванова-Верес поставила «Наймичку» І. Карпенка-Карого, а також «Бородате непорозуміння» Р. Сливки на закарпатському діалекті. Таким чином, симпатії та довір'я до театру не зростали. Водночас у контексті таких, далеко не мистецьких, антагоністичних процесів поглиблювалися нерозуміння та протистояння серед артистичного складу, коли власне духовна спорідненість трупі є визначальним чинником і запорукою її популярності. Криза театру все більше поглиблювалася, і його існування опинилося під загрозою. Провівши у вересні 1938 р. безуспішні переговори зі своїм конкурентом українською «Новою Сценою» з метою об'єднатися, але на засадах спільної дирекції і подвійних зменшених труп, Земський Підкарпатський Народний Театр остаточно припинив діяльність.

Однак унаслідок геополітичних процесів наприкінці вересня 1938 р. та перетворення Чехословаччини у федеративну республіку діяльність «Нової Сцени» також була призупинена. 2 листопада Закарпатська (під назвою Карпатська) Україна, втративши, на користь Угорщини райони з національ-

ними центрами в Ужгороді та Мукачеві, отримала українську автономію зі столицею в Хусті. Усі культурні організації, зокрема «Нова Сцена», переїхали в нову столицю. Так у діяльності трупи, яка здобула статус постійного професійного народного Українського Державного Театру, розпочався новий етап. Насамперед значною мірою був оновлений професійний склад театру, який формували попередні члени «Нової Сцени», колишні учасники ужгородського Руського Театру, Земського Підкарпатського Народного Театру, празької Української Драматичної Студії, а також галицькі актори. На сезон 1938/39 рр. режисери театру М. Аркас, Ю. Шерегії та В. Лібовицький готували понад 20 вистав. Поряд зі старими постановками, які, однак, наново пропрацьовували нові актори, театр також пропонував і нову драматургію: «Часи минають» Ю. Гріма, «Отаман Хмара» Ю. Горліс-Горського, «Над Дніпром» О. Олесь, «Гайдамаки» Т. Шевченка в інсценізації В. Лібовицького. У цих постановках на піднесенні статусу національно-суверенної праці театр мимоволі, поки що невиразно, почав освоювати нову естетику театрального дійства. Але його діяльність тривала недовго, до 15 березня 1938 р., коли Карпатську Україну загарбала Угорщина<sup>421</sup>.

Так для українського театрального Закарпаття закінчилося міжвоєнне двадцятиліття. Тогочасний національний театральний процес можна умовно розділити на 1920-ті та 1930-ті рр. Перший етап пов'язаний власне з повстанням і формуванням на Закарпатті українського професійного театру. Специфіка процесу полягає в тому, що він, за відсутності міцної місцевої театральної традиції, творився за допомогою професійної східноукраїнської і галицької артистичної еміграції. Тут зосередили надбання всіх театральних традицій, зокрема, всебічно опрацьовували багатоманітний та різнотипний драматичний і музичний репертуари; як розважальний український народно-побутовий репертуар, так і сучасний європейський реалістичний; а також популярний польський та чеський репертуари. І лише достеменно опанувавши і засвоївши цей досвід, Закарпаття змогло надалі творити власний український театр. Спочатку це була аматорська трупа «Нова Сцена», яка поступово, але впевнено і нероздільно завойовувала закарпатський національний театральний простір. Колектив працював у своєрідному на той час т. зв. плерному ритмі, провадив, зокрема в побудові оригінального репертуару, творчі пошуки. Таким чином, «Нова Сцена», завдяки власним, здобутим наполегливою і невтомною працею, надбанням, досягнула статусу професійного національного Українського Державного Театру, нехай і в недовготривалій Карпатській автономії.

Отже, у міжвоєнному двадцятилітті на теренах Західної України усталилася особлива географічна модель українського театального руху. Автентичні українські землі були поділені між різними державами чи роз'єднані навіть у межах одного окупаційного режиму. Відповідно, проектувалося розмежування єдиного національного культурного, а отже, і театального простору. Водночас він залишився цілісним, де простежуються споріднені або ж

---

<sup>421</sup> Реконструкцію українського театального процесу на Закарпатті міжвоєнного періоду здійснено за матеріалами книжки Ю. Шерегія «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 р.» (Нью-Йорк, 1993).

навіть тотожні театральні процеси. У цьому контексті надзвичайно важливу освітянську, виховну і національно-об'єднуючу інформативну роль відіграла українська мандрівна трупа. Будучи універсальною, мобільною формою театральної практики, вона проникала у всі закутки національних обширів і повсюди, хоча нерідко на примітивному й рутинному рівні, але доносила надбання тогочасної української театральної культури. Мандрівний театр у національному середовищі залишався на той час єдиною школою артистичної майстерності, а також був суворою школою витривалості, творчої сили, завдяки якому в жорстких умовах «сценічного виживання» з початкуючих сформувалися потужні, визначні українські артистичні сили. Разом із тим, мандрівний театр відіграв у міжвоєнній добі надзвичайно важливу роль, будучи в тогочасних складних пригноблених умовах чи не єдиною зв'язковою ланкою, завдяки якій підтримувався, а часто і формувався національно-гідний рівень свідомості місцевого українського населення.





Актор, режисер і громадський діяч  
Ф. Левицький (1925)



Драматург і театральний діяч  
С. Черкасенко (Прага, 1930)



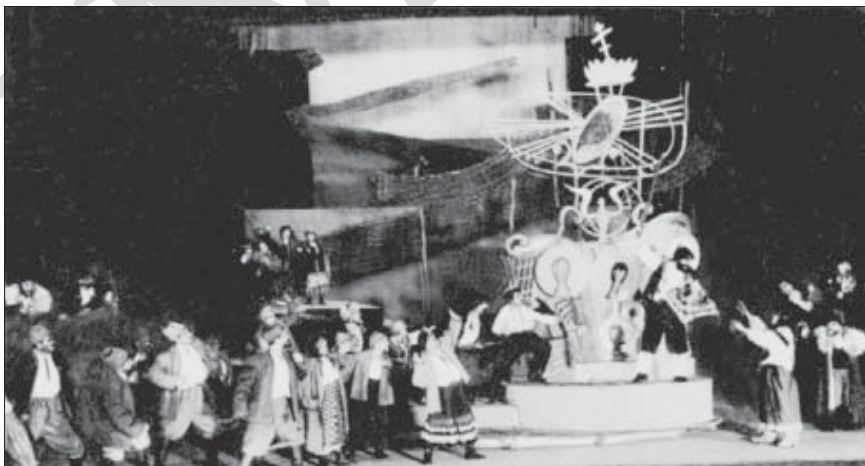
Актриса Л. Гаккебуш і драматург І. Дніпровський (1928)



Режисер Л. Курбас (1921)



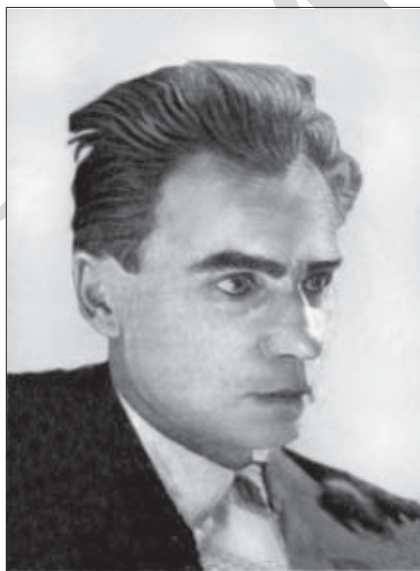
Режисер В. Василько-Миляєв (1939)



Сцена з вистави «97» М. Куліша. Театр «Березіль». (Художник В. Меллер. Харків, 1930)



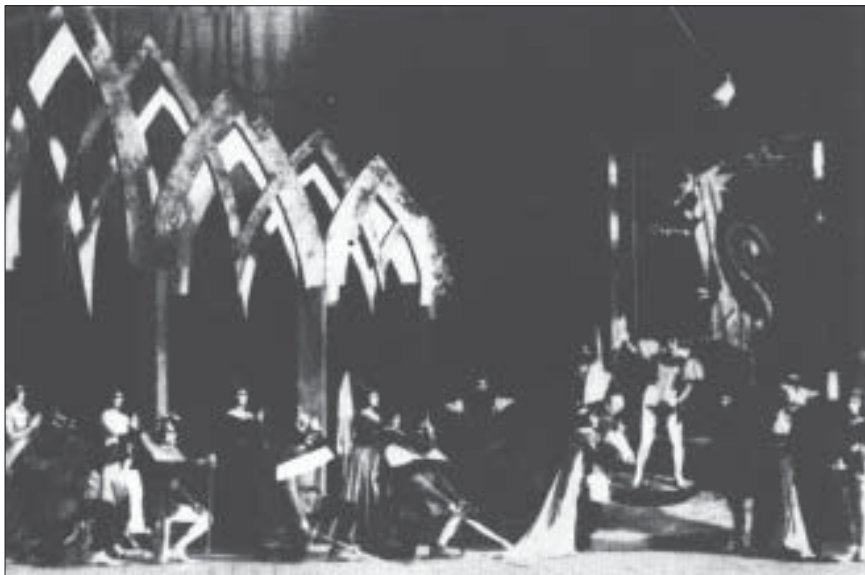
В. Добровольський та Л. Гаккебуш («Макбет» В. Шекспіра, Донецький український драматичний театр ім. Артема, 1938)



Драматург і громадський діяч  
А. Головка (1925)



Драматург і громадський діяч  
М. Ірчан (1920)



Сцена з вистави «Жакерія» за драмою П. Меріме. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Художник В. Шкляєв. Київ, 1925)



Засновник дитячого театру в Україні академік О. Білецький (1922)



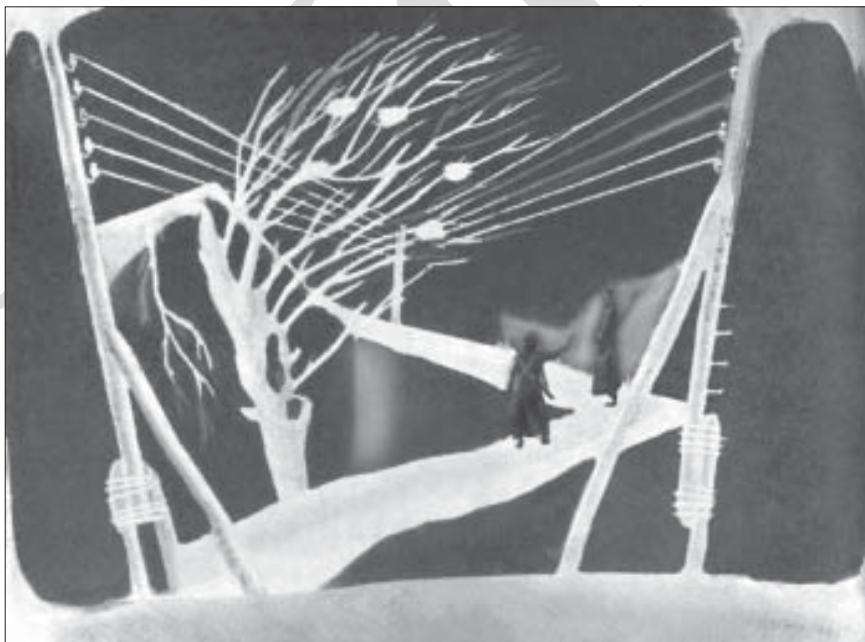
Драматург і театральний діяч М. Ірчан (1934)



Режисер, актор і громадський діяч  
М. Крушельницький (1930)



Драматург і громадський  
діяч М. Куліш (1934)



Ескіз декорації до вистави «Боягуз» О. Крона. Сценограф М. Уманський (1935)

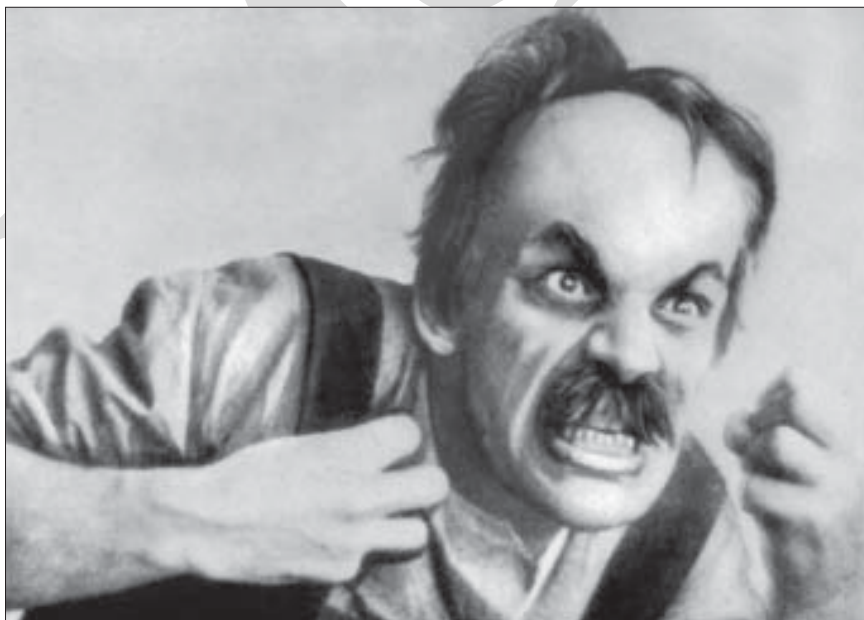




Актор М. Крушельницький у ролі отця Гонорія («Жакерія» П. Меріме, 1925)



Актор А. Бучма – Терентій Пузир («Хазяїн» І. Тобілевича, 1939)



Актор А. Бучма в ролі Джиммі Гігінса за Е. Сінклером (1925)

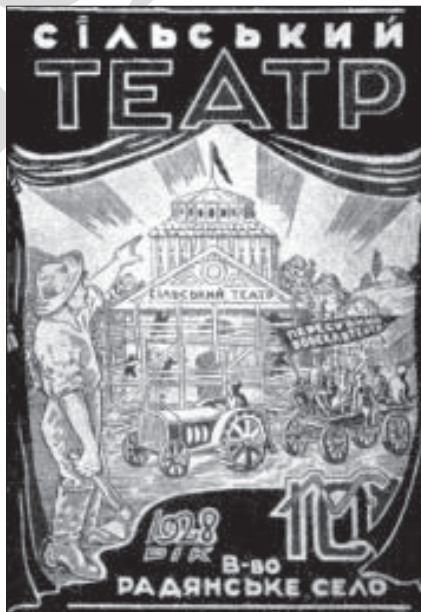




Актори Іван та Марія Гірняки  
(Львів, 30-ті рр. XX ст.)



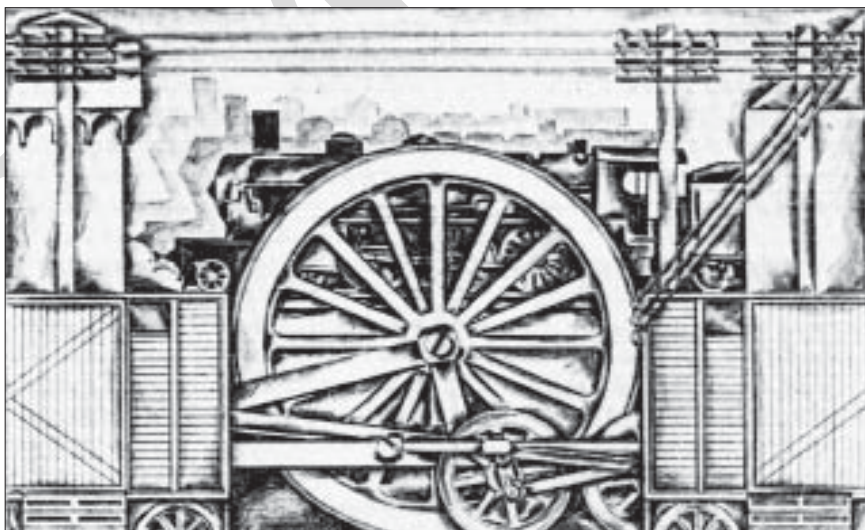
Сценограф і театральний діяч Ф. Нірод  
(1940)



Обкладинки журналів з питань театральної культури (1928)



Художник В. Меллер. Ескізи костюмів до вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ, 1923)



Б. Косарев. Ескіз декорації до вистави «Шторм» В. Білль-Білоцерківського. Червонозаводський театр (Харків, 1926)



Художник А. Петрицький. Автопортрет (на обкладинці журналу «Нове мистецтво», 1926)



Актор А. Бучма в ролі Жана («Жанерія» за драмою П. Меріме, 1925)



Художник Б. Косарев. Макет декорації до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. Червонозаводський театр (Харків, 1928)



Сцена з вистави «Джиммі Гігінс» за п'єсою Е. Сінклера. Мистецьке об'єднання «Березіль» (художник В. Меллер. Київ, 1923)



Сцена з вистави «Народний Малахій» М. Куліша. Театр «Березіль» (художник В. Меллер. Харків, 1928)





Сценограф В. Меллер (1930)



Актор і громадський діяч  
І. Мар'яненко (1940)



Сцена з вистави «Князь Ігор» О. Бородіна. Державна опера (художник  
А. Петрицький. Харків, 1926)



Сцена з вистави «Мій друг» М. Погодіна, Червонозаводський театр (художник В. Касян. Харків, 1932)



Режисер, актор і громадський діяч  
Г. Юра (1935)



Сценограф М. Драк (1929)

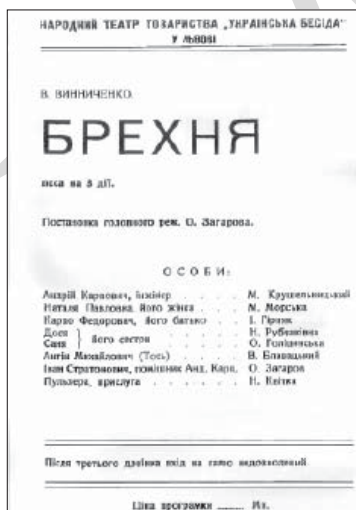




Актриса Є. Зарницька (Харків, 1930)



Акторка київського Державного  
Драматичного Театру, львівського  
театру товариства «Українська Бесіда»  
та ужгородського театру товариства  
«Просвіта» Марія Морська.



Афіша театру «Українська бесіда»  
(Львів)



Рекламна сторінка з вистави оперети «За-  
лізна острога» у театрі ім. І. Тобілевича в  
журналі «Нова Хата», 15 січня, 1935 р.



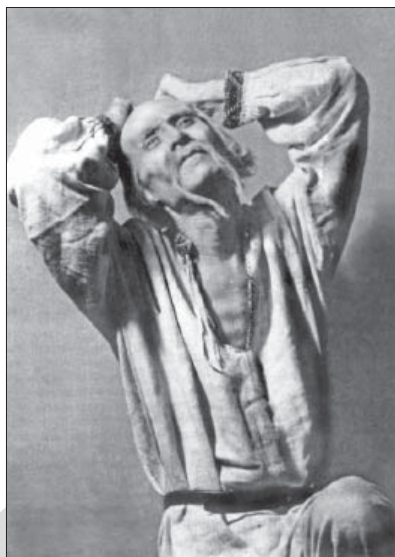
Драматичний гурток П'ятої Херсонської дивізії в таборі інтернованих у Стшалково (1921)



Український Незалежний Театр товариства «Українська Бесіда». Вистава «Панна Мара» В. Винниченка. У другому ряді сидять зліва праворуч: третій – М. Бенцаль, четверта Н. Левицька-Ничкова; у третьому ряді стоять справа ліворуч: Л. Краснопера, Г. Ничка (1921)



Театр «Криве дзеркало». Ярема і  
Тося Стадники (1930)



Володимир Блавацький – Максим в  
картині «Сини» в інсценізації «Зем-  
ля» В. Стефаника (1933)



Сцена з вистави Українського Незалежного Театру товариства «Українська Бесіда»  
«Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка. Писар – М. Бенцаль, ліворуч від нього –  
Я. Ясень-Славенко, праворуч у чоловічому одязі стоїть К. Козак-Вірленська (1921)





Театр товариства «Просвіта» в Ужгороді під керівництвом М. Садовського (1923)



Театр ім. І. Тобілевича. «Залізна острога», лібрето Л. Лісевича і А. Курдидика.  
Зліва: І. Рубчак, С. Когут, НН., О. Данчак, І. Кудла (1934)

Українські культурні діячі. Зліва направо, сидять у першому ряді: Павло Ковжун, Олександр Загаров, Микола Голубець; другий ряд: Дарія Віконська, Петро Холодний, ст. М. Ковжунова; третій ряд: Юрій Магалецький, Володимир Січинський, Дмитро Донцов, Федь Федорців, Михайло Струтинський (Львів, 1921)



Театр ім. І. Тобілевича. «Шаріка» Я. Барнича, постановка М. Бенцалю. Зліва: О. Бенцалева (Шаріка), А. Радванський, І. Кудла, Н. Ходачок, В. Карп'як (1936)



Театр «Заграва». «Слово о полку Ігоревім»  
Г. Лужницького. Євген Левицький, Ганна  
Совачева, Наталка Мелехівна (1937)



Члени Руського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді. 3-й ряд зліва стоять:  
А. Погребний, М. Певний, Я. Сім'янович, П. Чугай, Бандурович, О. Левитський.  
2-й ряд зліва стоять: М. Коник-Онопко, Б. Мартинович, І. Трухлий, Ф. Базилевич,  
І. Данчак, І. Романенко, М. Дніпрова, М. Ручко, Є. Паржизек, М. Цьокан, К. Трухла,  
І. Тимканич. 1-й ряд зліва – сидять: К. Левитська, А. Мустьянович, А. Остапчук,  
М. Морська, О. Загаров (директор), О. Дівич, Н. Певна. Внизу сидять дочки  
О. Дівич (1923/24)





Театр ім. І. Тобілевича. Оперета «Мікадо» А. Суллівена. Зліва направо: М. Бенцаль, Б. Паздрій, О. Яковлів, О. Посацька (1930)



З'їзд театрів у Львові у відзначення 70-річчя Українського Театру в Галичині. Зліва направо. Сидять на землі: М. Старицький, С. Стадниківна, І. Кудла; сидять: Л. Лісевич, І. Коссакова, М. Слозарівна, І. Рубчак, Л. Кривицька, Є. Ціsik, дир. В. Вишневський, С. Стаднікова, В. Блавацький, М. Бенцаль, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, І. Гірняк, В. Вишневська; другий ряд: О. Горницька, Л. Пастернак, Р. Тимчук, НН., В. Карп'як, С. Орлян, О. Бенцалева, Л. Ленська, Ю. Нікітін, К. Кемпе, Р. Мусій, О. Яковлів, М. Гірняк, А. Нижанківський, НН., І. Волощук; третій ряд: В. Мартинишин, НН., Л. Ябловський, З. Ціsik, Ю. Сухар, І. Данчак, В. Ціsik, А. Теплий, О. Неделко, В. Королик, І. Онишкевич (піаніст), Я. Пілот-Рудакевич (травень 1934)



Театр «Заграва». «Голгофа» Г. Лужницького, Третя дія. Зліва направо: актори О. Данилко, Г. Істоміна, В. Левицька, І. Цюлко, В. Сердюк (1936)



Театр «Заграва». «Голгофа» Г. Лужницького. Масова сцена (1936)

## РОЗДІЛ IV

### ТЕАТР У РОКИ НАЦІОНАЛЬНИХ КАТАСТРОФ (1933–1941)

Середину та кінець 1930-х рр. – найскладніший, найсуперечливіший, а водночас і найпарадоксальніший період історії українського театру першої половини ХХ ст. Цей період, розташований між двома катастрофами – голодомору та війни, становив катастрофу поліційного свавілля, зумовленого утвердженням колоніальної ситуації в Україні. Водночас він демонструє парадокси такої ситуації, специфічні саме для театрального кону і зумовлені особливістю цього соціокультурного інституту. Своєрідний альянс «палац – театр», властивий взагалі для новочасної європейської культури, набував в українській ситуації гіперболізовано гротескних, подекуди навіть карикатурних форм. Саме тоді загальна культурполітична формула «коли в Москві стрижуть нігті, то в Києві ріжуть пальці» увиразнюється особливостями театрального процесу.

Один із парадоксів фактичної реставрації імперської політики з перемогою російського націонал-більшовицького табору полягав у тому, що в культурполітиці відмовилися від революційної фразеології та космополітичних домагань авангардистів, що позначилося на статусі неросійських національних культур у складі Союзу. «Першу ластівку» змін культурполітичної орієнтації ознаменували так звані «Зауваження» Сталіна, Жданова і Кірова з стосовно підручника історії для середніх шкіл 1934 р. Натомість остаточну крапку в реставраційних процесах поклала ліквідація Комінтерну звичайним адміністративним актом 1943 р. Для українського театру це означало принаймні часткову реабілітацію фольклоризму та академізму «корифеїв». Ще один парадокс тих років полягав у тому, що декларований диктат масової культури у версії соціалістичного реалізму на практиці реалізувався як стилістична орієнтація вбік експресіонізму, що виявляв особливу схильність до адаптації еkleктики та банальності. На цю обставину влучно звернули увагу дослідниці української драматургії зазначеного періоду, відзначивши, зокрема, «традиційний для експресіоністичної драми мотив месіанства» та його

суголосність більшовицьким доктринам: «Мотив месіанства і пов'язаний з ним мотив перебудови, оновлення людини створення нової людини – один з головних для експресіонізму взагалі – не міг не набути у 20-ті – 30-ті роки на єдиній геополітичній території, нехай і штучно утвореній, певних спільних рис. Дивна річ, але те, що лежить на поверхні – радянський “проект” як експресіоністичний – лякає дослідників. Радянський тип культури 20-х – 30-х років базується саме на відчайдушних спробах подолання страху смерті. Економічна авантюра “п'ятирічку за чотири роки” виникла не в останню чергу з бажання підкорити час в плановому порядку і тим перемогти смерть. Завдання такого масштабу, звісно, вимагало месіанства. Тому експресіонізм і в Радянській Росії, і в Україні потрапив на родючий ґрунт»<sup>1</sup>.

Додамо, що не лише месіанізм «світської релігії» імпував у експресіонізм, але також його податливість масовізації. Зокрема, перейняте від натуралістичної естетики викривальницьке культивування патології узгоджувалося з більшовицькими настановами «критики і самокритики», а містеріальні елементи символізму знадобилися для міфотворчості соцреалізму.

Ще один парадокс полягав у тому, що проголошення еклектики та пристосування до політичної кон'юнктури провідним творчим принципом за умов колоніальної периферії оберталося гротеском. Еклектика веде до несвідомого, мимовільного експериментування. Такий ефект, зокрема, засвідчений долею комедії «В степах України» О. Корнійчука (про яку йтиметься нижче), де гіперболізований сервілізм викликав негативну сталінську оцінку твору як «розвеселого, занадто веселого», спричинену, вочевидь, саме гротескними можливостями інтерпретації твору.

Таким чином, розвиток українського театру в 1930-х рр. відбувався надзвичайно суперечливо, засвідчивши дивовижну життєздатність.

Саме в 1930-х рр. український театр, його режисери й актори досягли вершин професіоналізму та майстерності: учорашні учні Курбаса стали самостійними і самодостатніми митцями з виразно окресленими особистостями і художніми принципами, посіли визначне місце в артистичних колективах, відчутно впливаючи, часом не лише опосередковано, на керівників і майстрів сцени інших мистецьких шкіл, зокрема на франківців і заньківчан та їхніх лідерів – Г. Юру та Б. Романицького.

Склалася досить парадоксальна ситуація: виконуючи компартійні настанови й утверджуючи засади соцреалізму з його чіткими вимогами до сценічного мистецтва, високопрофесійні режисери й актори, головним завданням яких стало офіційно деклароване владою створення «злободенного» сучасного репертуару, мусили витрачати власний талант і набуту майстерність на втілення поверхової малохудожньої драматургії в «життєподібних» «дохідливих» сценічних формах, утверджуючи переважно далекі від реального життя ідеологічні міфи. Зразком такої драматургії, офіційно визнаної й директивно нав'язуваної театрам були п'єси І. Микитенка та О. Корнійчука, що завдяки вимогам ідеологічного керівництва виставлялися в усіх театрах

---

<sup>1</sup> Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст. – Черкаси, 2009. – С. 274–275.

і майже всюди тиражувалися як своєрідні постановочні копії вистав першого і головного колективу республіки, яким після знищення «Березоля» став театр ім. І. Франка.

Показовою щодо цього була інформація про постановки однієї з драматургічних вершин соцреалізму – монументальної псевдоісторичної драми О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» у театрах Києва, Запоріжжя, Житомира й Одеси, надрукована в одеській газеті «Молода гвардія» від 16 березня 1939 р.: «Нам довелося бачити цю п'єсу Корнійчука в Київському театрі ім. Ів. Франка, в Запорізькому і Житомирському театрах – і от, порівнюючи ці вистави, ми, на жаль, не можемо відчутти якихось постановочних і стилістичних особливостей, якоїсь специфіки творчих прийомів, які б різнили одеський спектакль від київського і вищезгаданих. Всі вистави і, на жаль, наш одеський спектакль дуже схожі на постановку Гн. Юри на київській сцені»<sup>2</sup>.

Масштабна, багатопланова вистава франківців, здійснена у «великому стилі» з розкішними мальовничими декораціями А. Петрицького й ораторіально-парадною музикою Л. Ревуцького, недавнього музичного редактора Лисенкового «Тараса Бульби», поєднала фальшивий мелодраматизм і штучний героїчний пафос, побутову достовірність і емоційно-узагальнений парадно-урочистий принцип, ідеологічно витримана й ідейно чітка в 1939 р., у рік початку Другої світової війни звучала як своєрідний патетичний гімн духовній незборимій силі українського народу-воїна і була пройнята ідеєю переможної боротьби запорожців та гетьмана Богдана Хмельницького проти зовнішнього ворога. Уже в повоєнний час Г. Юра писав про свою виставу: «Вона створювалася у грізні часи воєнного передгрозя, коли фашисти окупували Європу і наближалися до кордонів СРСР. Героїчні сторінки нашої історії, масштабно відтворені на нашій сцені були тоді особливо актуальними»<sup>3</sup>.

Утіленням непереможної сили народу був величний образ Богдана Ю. Шумського, який ставав уособленням постаті героїчного воїна-оборонця, що стояв на захисті Вітчизни. Незважаючи на суттєві драматургічні прорахунки О. Корнійчука, який, крім злободенної ідеї боротьби із зовнішнім ворогом, надто акцентував «замовлену» владою тему «радісного» возз'єднання з російським народом, а також ідею зміцнення єднання слов'янських народів, що також у переддень війни було своєчасним і дуже актуальним, видатний актор намагався, як відзначав він сам на сторінках газети «Пролетарська правда» від 11 березня 1939 р., «виявити в сценічному образі і мудрого політика, і прозорливого полководця, і мужнього воїна, і чуйного, відданого побратима. Вистава патетично відкривала й урочисто оспівувала славетну сторінку з героїчної історії українського народу. Вона була наскрізь перейнята патріотичним духом»<sup>4</sup>. І Ю. Шумський, на монументальну акторську роботу якого рівнялися всі виконавці ролі Богдана в обласних театрах, і Г. Юра, виставу якого широко тиражували периферійні режисери, прагнули подолати

<sup>2</sup> Незвідський А. До постановки «Богдана Хмельницького» // Молода гвардія. – О., 1999. – 16 берез.

<sup>3</sup> Юра Г. Життя і сцена. – К., 1961. – С. 198.

<sup>4</sup> Шумський Ю. Героїчний образ // Пролетарська правда. – 1939. – 11 берез.



фальшивий схематизм, умоглядну спрощеність і поверховість відображення реальних історичних подій, домалювати, акцентувати те, чого не було в ідеологічно заангажованій п'єсі.

В. Василько, згадуючи факти прямого наслідування і тиражування режисерами й акторами периферії столичних постановок, писав у статті «Мої зустрічі»: «Одеський Богдан артиста Й. Маяка всіляко намагався бути подібним на Ю. Шумського, мого талановитого учня, але далеко не все задовольняло мене в його грі: він часто підносив образ на котурни, надмірно жестикулював, голос тремтів на верхніх нотах. Перш ніж щось сказати, актор описував у повітрі коло руками чи булавою, потім ледь підстрибував і лише після цього викикував або поважно виголошував репліку»<sup>5</sup>.

Лише головний режисер Харківського драматичного театру ім. Т. Шевченка беззліцець М. Крушельницький створив також у 1939 р. так само монументальну, патріотичну, наснажену героїчним пафосом, але власну за образом вирішення постановку «Богдана Хмельницького», заголовну роль у якій психологічно правдиво і блискуче грав І. Мар'яненко.

Сучасні театрознавці, цілком справедливо й об'єктивно критикуючи спадщину Микитенка і Корнійчука, що була зразком драматургії соцреалізму, її штучність і поверховість у зображенні подій, ідеологічну налаштованість, відірваність від життєвої правди, не завжди помічали її значення для театру 1930-х рр., конкретний історичний контекст, у якому створювалися і здійснювалися на сцені п'єси цих драматургів – офіційних лідерів.

Своєрідність ситуації тих років визначалася, зокрема, висунутими владою вимогами тотального оновлення театрального репертуару. Відповідно, виник «запит» на таких драматургів, які виявилися б здатними вчасно і влучно відповісти цим вимогам. Парадоксальність ситуації тут полягала в тому, що для нікчемних завдань масової культури залучалися високопрофесійні, талановиті сили. Водночас замість космополітичної орієнтації «пролетарського інтернаціоналізму» авангардистського театру попередніх років тепер безпелаяційно вказувалося на російську драматургію як обов'язковий взірець для наслідування. Так само через репертуар та репертуарну політику утверджувався новий дискурс театру, засвідчений промовистими висловлюваннями свідків тих років. Як наголошував Г. Юра, «твори І. Микитенка, О. Корнійчука, І. Кочерги та російських радянських драматургів становили основу репертуару театру, давали акторам глибоко ідейний матеріал для творчості, на цих п'єсах зростала і вчилася майстерності ціла плеяда митців»<sup>6</sup>.

У буклеті «П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка» Я. Савченко відзначав, що саме «ідейно-політична актуальність п'єс І. Микитенка й О. Корнійчука сприяли ідейно-мистецькому зростанню театру ім. Франка, формуванню й утвердженню його на засадах творчого методу соціалістичного реалізму».

**IV.1. Створення сучасного репертуару: аспекти співпраці драматурга, режисера й актора.** Саме виділення репертуарної політики як знаряддя ке-

<sup>5</sup> Василько В. Мої зустрічі // Літературна Одеса. – 1957. – № 17–18. – С. 241.

<sup>6</sup> Юра Г. Режисер у театрі. – К., 1960. – С. 25.



рування театральним процесом стало тією обставиною, яка сприяла стрімкій кар'єрі такої постаті, що стала своєрідним уособленням цілого періоду, як О. Корнійчук. Він виявився зручним для задоволення нових вимог влади вже в 1930 р., коли привернув до себе увагу драмою «Каміний острів» (1929), де містилися натяки на будівництво Дніпрельстану та пов'язаної з ним долі островів, пов'язаних із запорізькими реліквіями, водночас було створено наклепницький образ інтелігента – ворога, що становило своєрідну сценічну версію тогочасного політичного спектаклю з процесом СБУ. «У п'єсі націоналісти, прикриваючись історичними працями вітчизняних вчених про добу гетьманщини, доводять, що скелястий острів посеред Дніпра, який має бути знищений внаслідок загальносоюзного будівництва – це святина українського народу [...] Провокації, диверсії і вбивства, до яких вони вдаються, мають довести правоту комуністів...»<sup>7</sup>

Така спритність тодішнього молодого художнього керівника Одеської кіностудії була зауважена і заохочена керівництвом: «Професіоналізм молодого драматурга захищав тодішній нарком освіти М. О. Скрипник [...] І це не дивно, адже кітч, щоб залишатися по цей бік мистецтва, вимагає високопрофесійної обробки»<sup>8</sup>.

Цей перший крок до визнання був досить промовистим і визначив подальше спрямування О. Корнійчука як прикметного для 1930-х рр. драматурга. Еклектика як провідний принцип масової культури, у цьому разі виявлена в захоплюючій пригодницькій формі детективного жанру, стала тією «школою», в якій розвивалася його творчість, і саме у вигляді кітчу було написано твір, з якого починається його стрімкий кар'єрний злет – «Загибель ескадри» (1933). «У чому ж була причина популярності цієї антиісторичної п'єси? Лише впливом партійної критики її пояснити не можна», констатують сучасні дослідниці і вбачають її, поруч із високотехнологічним використанням принципів масової культури, в «неприхованій трагедійності ситуації, змальованій за допомогою стилістичних засобів експресіонізму»<sup>9</sup>.

Останній момент видається особливо промовистим для оцінки твору, оскільки він вказує на ту творчу «платформу», на якій стало можливим парадоксальне об'єднання творчих зусиль О. Корнійчука і Л. Курбаса: це – експресіоністичні художні принципи, що, як вже згадано, були відкриті для взаємодії з еклектичною основою масової культури.

Із підкреслено великим емоційним розмахом і героїко-романтичною напругою здійснив постановку «Загибелі ескадри» молодий режисер Б. Тягну за дорученням Л. Курбаса, який розробив режисерську концепцію вистави і зробив власну редакцію п'єси, убачаючи в ній «суттєві недоліки, вважаючи її появу значною подією». Сам Корнійчук розповідав, що «Курбас значно відредагував 2-у картину I дії (“У адмірала”), 3-ю картину III дії та фінал п'єси. Фактично під диктовку Курбаса дописано вражаючу сцену останнього авралу, коли старий боцман Бухта (Курбас призначив на цю роль Й. Гірняка), бажаючи “чистим віддати морю корабель”, просить матросів “палубу скатити”,

<sup>7</sup> Сербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду... – С. 440.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само. – С. 442.

протерти піском, “обратно скатить і пролопатить”». Цей епізод, талановито вигаданий Курбасом, став класичним, попри всю фальшиву плакатність і надуману ілюстративність п’єси Корнійчука<sup>10</sup>.

Для «опального» театру, в мистецтві якого преса постійно шукала «залишків формалізму», проявів «буржуазного націоналізму» і «курбасівщини», постановка, як наголошував Б. Тягно, «ідейно чіткої, гостро революційної, плакатно героїчної “Загибелі ескадри” мала насамперед політично принципове значення, виявивши нові риси революційної наснаги психологічної достовірності в акторській грі та політичну й ідеологічну благонадійність театру, що новий керівник театру М. Крушельницький вважав дуже важливим. Саме тому після арешту видатного актора-березильця Й. Гірянця він сам увійшов у виставу, зігравши майже епізодичну роль боцмана Бухти».

Цей вчинок майстра виявився символічним і сміливим. Адже він, як і його боцман Бухта, котрий, прощаючись із кораблем, улаштував генеральний аврал, теж немов заступав на вахту служіння святій справі, започаткованій Л. Курбасом. Б. Тягно, якому новий художній керівник не заважав здійснювати монументальну багатопланову виставу, старанно вибудовував рухливі поліфонічні масові матроські композиції й уважно розробляв мізансцени і пластичну структуру акторського ансамблю, в якому з повною емоційною самовіддачею грали А. Бучма (Гайдай), Н. Ужвій (Оксана), Д. Антонович (Комісар), О. Сердюк (жорстокий боцман Кобза), М. Крушельницький (щирий, мудрий старий боцман Бухта).

Режисер і актори намагалися «вдихнути життя», зробити психологічно й емоційно переконливими часом досить схематичні, плакатно пласкі постаті персонажів, пам’ятаючи, що «Курбас мав до п’єси чимало претензій. Йому здавалися психологічно невмотивованими деякі рефлексивні вчинки Гайдая, а образ Оксани вважав епігонством, переписаним з образу Комісара з “Оптимістичної трагедії” Вс. Вишневського». Рішуче заперечував він і підкреслений автором «націоналізм» боцмана Кобзи.

Наснажений героїко-експресивною музикою Ю. Мейтуса й підкресленим романтично-ліричним настроєм, спектакль грали з повною емоційною віддачею й особливим піднесенням та драматизмом, вважаючи, що виконують своєрідний патетичний реквієм, не так присвячений загибелі Чорноморської ескадри, як репресованому Курбасу, адресуючи саме йому останні слова фінального епізоду. Серед визначних акторських досягнень, крім пристрасного, палкого й непримиренного А. Бучми, котрий прагнув розкрити бентежний і суперечливий внутрішній світ мінера Гайдая, у харківській виставі поставав кремезний, зовні спокійний і врівноважений І. Мар’яненко в ролі розсудливого, вольового і сильного духом голови корабельного комітету Стрижня. Могутній ліричний струмінь у вируючу пристрасними атмосферу вистави вносила видатна актриса С. Федорцева, яка замінила в ролі Оксани Н. Ужвій, котра невдовзі переїхала до Києва в театр ім. І. Франка.

Героїчну «революційну» драму О. Корнійчука, який після перших тріумфів «Загибелі ескадри» офіційно посів місце першого драматурга України, по-своєму зіграли заньківчани на чолі з Б. Романицьким, що не лише роз-

<sup>10</sup> Тянок Л. Мар’ян Крушельницький. – К., 2008. – С. 132.

робив динамічне, наснажене підкресленим революційним пафосом багатофігурне дійство, в якому, окрім акторів і мімансу, взяли участь студійці та численні самодіяльні колективи, а й зіграв головну роль Гайдая. У центрі вистави й, зокрема, багатьох, створених у кращих традиціях корифеїв масових сцен була чарівлива, вишукана Оксана, образ якої м'якими, сповненими жіночності барвами окреслила В. Любарт. Роль Стрижня як полум'яного борця за справу революції грав В. Яременко.

Режисери й актори крізь усі події вистави вели тему революційної боротьби, відданого служіння ідеям і рішенням більшовиків, що надавало всій постановці ілюстративності й однозначності. Б. Романицький, граючи Гайдая, не прагнув до виявлення багатогранності складного характеру героя, як це робив А. Бучма, а «захопився більше одержимістю свого героя, його «морським» темпераментом і готовністю йти на будь-які жертви в ім'я революції, а у фіналі кипів лютою ненавистю до ворогів, мислено бачив себе у вогні запеклої класової боротьби», – зазначав дослідник творчості актора Б. Завадка<sup>11</sup>.

У фіналі вистави, сповненому «революційно-урочистої величі», під гучні вибухи «гармат», у хмарах диму в глибині сцени тонував корабель, а моряки, зійшовши з підмостків у зал, знімали безкозирки і співали пісню про «Варяга», піднімаючи з місць схвилюваних глядачів.

Прем'єра «Загибелі ескадри» у франківців, що відбулася 27 листопада 1933 р., на думку постановника Г. Юри, котрий із розмахом здійснив її у співдружбі з художниками М. Драком і М. Уманським та композитором Н. Прусіним, «знаменувала початок буйноцвітіння розквіту майстерності колективу на засадах методу соціалістичного реалізму». Режисура й актори Ф. Барвінська (Оксана), О. Ватуля (Гайдай), О. Юрський (Стрижень), Є. Коханенко (боцман Бухта) трактували «актуальну» п'єсу «як героїчну епопею революції, як оптимістичну трагедію, в якій ескадра гине, але перемагає класова воля, мужність і сила духу маси революційних моряків, очолюваних комуністами». Г. Юра прагнув «величавої реалістичної простоти й монументальної зосередженості у розкритті образів борців за радянську владу»<sup>12</sup>.

В Одеському музично-драматичному театрі ім. Жовтневої революції постановка «Загибелі ескадри» була першим сценічним втіленням цієї п'єси і народжувалася у тісній співпраці нового художнього керівника І. Юхименка з драматургом, який вносив корективи до тексту після репетицій й громадського обговорення вистави. У героїко-патетичному монументальному сценічному видовищі з розгорнутими масовими епізодами Ю. Шумським у центрі був створений образ Гайдая, якого актор грав «бунтарем, запальною головою, серцем, обпаленим полум'ям революції, таким матросом, з яким зустрічався протягом спільної праці в Херсонському порту»<sup>13</sup>.

Після перших офіційно визнаних триумфів наприкінці 1933 р. «Загибель ескадри» під директивні фанфари переможно крокувала майже по всіх сценах, ставши зразком утілення ідеологічних настанов і наочною пропагандою

<sup>11</sup> Завадка Б. Борис Романицький. – К., 1978. – С. 21.

<sup>12</sup> Юра Г. Двадцять років // XX років Театру ім. Івана Франка. – К., 1948. – С. 16.

<sup>13</sup> Шумський Ю. Оповідання і статті. – К., 1964. – С. 112.

принципів соцреалізму, об'єктом перших спроб тиражування і стандартизації героїко-революційних, здійснених на «замовлення» влади вистав театру ім. І. Франка, що здобули поширення вже в другій половині 1930-х рр.

Аналізуючи «Загибель ескадри» і порівнюючи її з «оптимістичною трагедією» В. Вишневського, сучасний дослідник М. Попович слушно вважає обидві п'єси «безсовісним переписуванням історії в псевдотрагедійному дусі: насправді 1918 р. йшлося про затоплення Чорноморського флоту, щоб не дати його в руки Українській державі гетьмана Скоропадського, а не німцям. Події п'єси набули в Корнійчука ще меншої подібності до реальних подій 1918 р. ніж у Вишневського [...] Корнійчук відкрив нову сторінку в мистецтві соцреалізму, перетворивши історію потоплення Чорноморського флоту з трагедії на мелодраму. П'єса характерна своєю драматургічною посередністю, плакатністю, штучністю і неширою публіцистичністю. Сьогодні, здавалось би, можна обмежитися згадкою про драматургію Корнійчука як приклад низькоякісної творчості на партійне замовлення. Однак драматургія Корнійчука – не просто театральна посередність, а талановита реалізація принципів “соцреалізму”, бездоганно відчутих ним як виконавцем замовлення». Ці точні визначення стосуються всієї творчості драматурга, по-різному виявляючись в усіх його п'єсах.

Розпочинався новий період, коли сцена українського радянського театру, його драматургія, зовні сучасна й актуальна, були «тотально відсторонені від того, що відбувається “за вікнами” і більше – з тією ж силою, з якою сталінська влада нищила українську націю, національний театр у сценічних творах за п'єсами його провідних драматургів І. Микитенка та О. Корнійчука, за драмами їхніх російських “братів по перу” О. Афіногенова, В. Кіршона, М. Вірти, М. Погодіна, утверджувала на кону міфологеми нової соцреалістичної дійсності. 1934 р. парткорманичі від культури декларували вустами загальноновизнаного радянського живого класика М. Горького “художню систему”, в жорстких рамках якої тепер мусили працювати діячі радянського мистецтва. Тим самим було покладено край будь-яким дискусіям і суперечкам у мистецькій царині стосовно методологічних та стильових самовизначень українських творців радянської культури, що ними були сповнені кінець 20 – початок 30-х років», – справедливо наголошує М. Гринишина<sup>14</sup>.

Суспільно-політичні проблеми в країні, напруженість соціальних процесів і розгортання репресій, голодомор і колективізація, масове знищення творчої інтелігенції загальмували, але не зупинили творчих пошуків митців у 1930-х рр.

За цих умов складаються специфічні взаємини між драматургами та режисерами, не властиві іншим періодам ХХ ст. Прагнучи до тотального контролю театальною справою, влада висунула вимогу оновлення того репертуару, який стосувався б сучасності. Однак реалізація цієї вимоги на практиці мав наслідки, що значно відрізнялися від того, як це уявлялося бюрократичному правлячій верстві. Заміна репертуару виявилася не механічним процесом (у дусі горезвісного «знімаємо старе, ставимо нове», як це проголошували містобудівничі, знищуючи собори та інші пам'ятки старовини і споруджую-

<sup>14</sup> Гринишина М. Театр української драматургії. – К., 2008. – С. 139.

чи на їхньому місці клуби або цехи). Створення нового репертуару за умов жорсткої регламентації означало насамперед звуження можливостей стилістичного вибору, а це накладало своєрідні мінімалістські обмеження на способи вислову. Драматургам пропонувалося, образно кажучи, декламувати із зав'язаним ротом, майже за зразком античного Демосфена, а за таких умов на перший план висувалася технічна вправність, спритність у прилаштуванні засобів вираження до запропонованої ідеї. Парадокс утисків і обмежень полягав у тому, що за таких умов художність зберігалася лише завдяки технічній майстерності.

Інший аспект цієї ситуації полягав у стилістичному нівелюванні театрального життя. Суперечливий і принципово важливий для компартійної влади процес закономірно вів до часом примусового зближення позицій різних театрів. Діалектика складного, гучно декларованого процесу становлення і формування соціалістичного сценічного мистецтва полягала якраз у тому, що досягнення єдності ідейно-естетичних позицій мусило, на думку ідеологів, ставати джерелом і стимулом збагачення й розширення художніх можливостей. Відбувався спрямований владою послідовний процес нівелювання, стандартизації і примусового досягнення єдності ідейних засад і опанування декларованого, як основного творчого методу соцреалізму, в основу якого було покладено принципи ідейної благонадійності, партійності і народності мистецтва. Ще в травні 1932 р. у пресі на противагу рапівському визначенню «пролетарський реалізм» з'явилося директивно насаджуване «принципово нове» поняття – «соціалістичний реалізм». У вересні 1934 р. Перший з'їзд радянських письменників «урочисто» проголосив соцреалізм творчим методом радянської літератури і мистецтва.

Об'єднання всіх письменників і майстрів культури у творчі спілки й утвердження канонічних принципів «єдиного художнього методу соцреалізму», що мусив стати своєрідним «естетичним вираженням перемоги соціалізму в нашій країні», – ці два дуже важливі, на думку компартійної влади, фактори повинні були визначати нові ідейно-естетичні тенденції розвитку радянської багатонаціональної літератури і мистецтва середини 1930-х рр. У декларованих партапаратом ідеологічних настановах єдиний метод мав сприяти багатоманітності проблемно-тематичних, жанрово-стильових і образно-постановочних пошуків і з особливою повнотою мусив розкритися, на думку партідеологів, в активній мистецькій діяльності українських театральних колективів, які, наполегливо оволодіваючи соціалістичним реалізмом, повинні були зміцнювати співдружбу з драматургами республіки, послідовно й активно звертатися до сучасності, розвивати досягнення минулого, переглядати ставлення до класичної спадщини.

Ці тенденції промовисто засвідчили кращі нові прем'єри творів української драматургії середини 1930-х рр., що стали основою чинного репертуару майже всіх театрів республіки. Поряд із героїко-революційною, не позбавленою суттєвих недоліків п'єсою «Загибель ескадри», до втілення якої зверталися дедалі нові й нові колективи, на українській сцені йшли плакатно-публіцистична, перейнята молодіжним запалом п'єса «Дні юності» та гостросатирична комедія «Соло на флейті» І. Микитенка (1936), романтично-піднесена, пристрасна «Дума про Британку» Ю. Яновського (1937), тонка

філософська комедія «Майстри часу» і сповнена широких узагальнень поетична драма «Пісня про Свічку» І. Кочерги (1936), прийнята революційним пафосом драматична поема «Початок життя» Л. Первوماйського (1936), величаво-епічний, монументально-патетичний «Устим Кармелюк» В. Суходольського (1935) й офіційно рекомендована владою «психологічно й ідейно глибока, хвилююча соціальним змістом й актуальна», позбавлена справжнього конфлікту, схематична п'єса О. Корнійчука «Платон Кречет», що, на думку критики, яка налаштовувалася співати дифірамби «новому лідеру драматургії», ознаменувала «новий великий ідейно-художній злет української драматургії і театру другої половини 30-х років, якісний вклад у скарбницю багатонаціонального сценічного мистецтва соціалістичного реалізму, успішний вихід її автора на всесоюзну сцену»<sup>15</sup>.

У цих дуже різних за проблематикою, жанровими і стилзовими образно-постановними рішеннями виставах переконливо вияскравлювалася досить щедра багатоманітність режисерських шукань, несхожі почерки й індивідуальності представників усіх поколінь української режисури. Велику роль у цих пошуках відігравала діяльність Г. Юри та інших режисерів театру ім. І. Франка, який, у зв'язку з тим, що в 1934 р. столицю республіки було перенесено з Харкова до Києва, став столичним і поповнився групою відомих акторів із Курбасового «Березоля» й Одеської держдрами, що помітно посилило його вплив на загальний театральний процес, зробило центром досягнень акторської майстерності.

Пліч-о-пліч із досвідченими режисерами-франківцями Г. Юрою, К. Кошевським і М. Терещенком, який у 1935 і 1936 рр. теж здійснив постановки на франківській сцені, у розвитку українського режисерського мистецтва того періоду дуже активну участь беруть талановиті митці, недавні режлаборанти «Березоля», що «вилетіли з Курбасового гнізда», продовжуючи новаторські постановочні ідеї та естетичні принципи вчителя.

Л. Курбас формував особистість митця, що самостійно й оригінально мислить, а не пасивного наслідувача, епігона. І така принципова позиція видатного майстра щодо виховання режисерської зміни зумовила те, що в другій половині 1930-х рр. і в наступних десятиліттях саме Курбасові учні посіли визначне місце в театральному процесі, успішно вирішуючи разом із режисерами-франківцями найскладніші ідейно-творчі завдання, беручи на себе всю відповідальність за дальший розвиток національної сценічної культури.

Вони послідовно утверджували в українському театрі 1930-х рр. в атмосфері тиражування і стандартизації вистав прищеплені Вчителем високу професійну культуру, поетику й узагальнено-метафоричну театральну образність, сміливу думку й пафос оновлення сценічної палітри. До режисерської діяльності тоді зверталися навіть видатні актори-березильці. Так, І. Мар'яненко здійснив мальовничо-поетичну постановку «Наталки Полтавки» І. Котляревського в Харківському театрі юного глядача; А. Бучма психологічно правдиво, заглиблюючись в ідейно-образний зміст драматургії І. Карпенка-Карого, утілює на франківській сцені «Хазяїна».

<sup>15</sup> Юра Г. Шлях театру // Мистецтво франківців. – К., 1970. – С. 21.



Чимало вихованих Л. Курбасом режисерів тривалий час очолювали провідні театральні колективи республіки, виявляючи високу професійну майстерність у всіх видах і жанрах сценічної творчості – від високої трагедії та колоритної народної комедії до опери й оперети. Вихованці режисерської школи Л. Курбаса пліч-о-пліч із Г. Юрою впродовж кількох десятиліть забезпечували поступ українського постановочного мистецтва аж до 1960-х рр.

Українське режисерське мистецтво, накопичивши за попереднє десятиліття величезний, різноманітний (хоча й досить суперечливий, строкатий), досвід, виходило в середині 1930-х рр. у своїх кращих зразках на якісно нові параметри ідейно-художніх шукань, пов'язані з поглибленням ідейно-соціального змісту і театральної естетики, з пізнанням духовного світу людини. Відомий радянський критик П. Марков, розглядаючи театральну ситуацію 30-х рр., наголошував: «Якщо раніше існувала часом можливість за гострою темою сховати неглибоке знання життя і за блиском режисерської форми й експерименту приховати відсутність глибоких образів й актуальних проблем, то зараз це вже неможливо»<sup>16</sup>.

На еволюцію режисури дедалі відчутніше впливало акторське мистецтво, яке досягло вершин професійної зрілості, утвердження в ньому животно-творчих традицій народності та психологічного реалізму. Взаємозбагачення і зближення представників різних режисерських поколінь, напрямів і шкіл на основі широкого примусового опанування творчих принципів методу соцреалізму з його ідейно-тематичною стандартизацією й освоєння системи К. Станіславського мусили сприяти активній роботі з драматургами республіки над створенням сучасного репертуару, втіленням п'єс народів СРСР і особливо шедеврів російської, української та зарубіжної класики. Багатогранність складних соціальних процесів, декларовані партією ідеологами суспільно-політичні зрушення в охопленій репресіями країні, героїзм народу, який самовіддано працював в умовах жорстокого тоталітарного режиму, зумовили історичну необхідність дальшого розширення культурного будівництва, сприяли декларованому партією поглибленню суперечливих процесів взаємозбагачення та інтернаціоналізації національних театральних культур, мусили допомагати майстрам української сцени зміцнювати реалістичні народні, громадянські позиції у творчості.

Взаємообмін духовними цінностями між народами СРСР, міцніючі зв'язки між національними театрами братніх народів допомагали українським митцям активно боротися проти тиражування, стандартизації, побутової ілюстративності, окремих формалістичних збочень, успішно долати прояви вульгарного соціологізму, національної обмеженості, тенденції до штучної ізоляції українського театру від усього радянського сценічного мистецтва, які мали місце не лише в 1920-х рр., а й у театральному житті 1930-х рр.

Лицемірно декларуючи підтримку українського радянського театру, компартійні ідеологи настійно доводили, що національна театральна культура тільки тоді може успішно розвиватися, коли вона дедалі активніше опановує досягнення мистецтв інших націй, орієнтуючи митців на фольклорно-

<sup>16</sup> Марков П. В интересах театра // О театре: В 4-х т. – М., 1977. – Т. 4. – С. 118.

етнографічні форми. Декларована ідеологічними жорсткими настановами національна культурна політика мала забезпечити в усіх республіках, попри всі репресії, інтенсивне зростання режисерських, акторських і балетмейстерських кадрів, які творчо сприйняли сформовані десятиліттями традиції власної та братніх національних театральних культур та, незважаючи на всі труднощі, активно збагачували їх гострим відчуттям нового, сучасного, плідно їх розвивали й оновлювали.

Зміцнення й розширення творчих взаємозв'язків театральних культур на єдиній інтернаціоналістській основі поступово ставало характерною особливістю і сутністю складного, суперечливого мистецького процесу, показувало великі художні можливості національної сценічної культури, яка розвивалася всупереч заборонам, партійним настановам і соцреалістичним канонам.

Яскравим свідченням ідейно-художньої зрілості, неповторної самобутності та могутнього творчого піднесення національної сценічної культури республіки стала перша Декада українського мистецтва в Москві в березні 1936 р., в якій узяв участь колектив Київського театру опери та балету. Перша вистава киян – іскрометний «Запорожець за Дунаєм», показана на сцені Великого театру СРСР 1 березня, «розкрила дивовижну красу українських пісень і танців [...] мала справді тріумфальний успіх»<sup>17</sup>.

Наступні вистави декади – лірична «Снігуронька» й натхненна «Наталка Полтавка» – захопили москвичів сузір'ям самобутніх виконавських талантів, романтичною піднесеністю національного мистецтва. «Треба палко любити, глибоко розуміти й відчувати музику і поезію свого народу для того, щоб створити таку чудову, сповнену трепетного життя музичну виставу, якою є “Наталка Полтавка”», – зазначав В. Городянський у газеті «Правда» від 16 березня 1936 р.

Указом Президії Верховної Ради СРСР від 23 березня 1936 р. Київський державний академічний театр опери та балету за видатні досягнення у справі розвитку багатонаціонального мистецтва першим серед театрів СРСР був нагороджений орденом Леніна. Провідні діячі української опери одержали урядові нагороди, а М. Литвиненко-Вольгемут та П. Саксаганський стали першими народними артистами СРСР серед митців нашої республіки, одержавши це найвище тільки-но засноване почесне звання разом із К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком.

Дедалі вагомішим ставав внесок українських митців у розвиток багатонаціональної радянської сценічної культури: у театрах Москви, Ленінграда, багатьох міст братніх республік із великим успіхом йшли п'єси І. Микитенка, М. Куліша, І. Кочерги, Ю. Яновського, Л. Первомайського та О. Корнійчука.

Водночас нові твори драматургії народів СРСР, насамперед російської, з'являлися на афішах українських театрів, збагачуючи проблемно-тематичні напрями й образно-постановочні засоби національної сцени, сприяючи піднесенню режисерської й акторської творчості, утвердженню її на засадах наrodnosti і соціалістичного реалізму.

---

<sup>17</sup> Поляновський М. Тріумф українського мистецтва // Пролетарська правда. – 1936. – 12 берез.

Ураховуючи досвід і досягнення провідних російських режисерів та акторів, театри республіки шукали власного трактування п'єс «Аристократи» і «Після балу» М. Погодіна, «Портрет», «Далеке», «Машенька» та «Мати своїх дітей» О. Афіногорова, «Любов Ярова» та «На березі Неви» К. Треньова, «Чудесний сплав» та «Великий день» В. Кіршона, «Оптимістична трагедія» та «На Заході бій» Вс. Вишневського, «Слава» В. Гусєва, «Інтервенція» Л. Славіна, «Шестеро коханих» О. Арбузова та «Йшов солдат з фронту» В. Катаєва, «Боягуз» О. Крона та «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «Прості серця» К. Паустовського й інсценізації роману М. Островського «Як гартувалася сталь», «Хлопець з нашого міста» К. Симонова та «Професор Полежаєв» Б. Рахманова. Зверталися до втілення грузинської драматургії («Тетнулд» та «Із іскри» Ш. Дадіані) та білоруської (соковита комедія видатного білоруського письменника К. Крапиви «Хто сміється останім»).

Кращі з цих вистав відіграли помітну роль у житті театральних колективів, у творчій долі відомих акторів і режисерів. Зокрема, психологічно правдива, зігріта громадянською, романтичною наснагою і зворушливим ліризмом постановка п'єси О. Афіногорова «Портрет», здійснена у 1935 р. на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка, стала талановитим режисерським дебютом його нового мистецького керівника М. Крушельницького, який після Леся Курбаса очолив колектив березільців і відразу пішов власним шляхом, не наслідуючи Вчителя, але й не відриваючись від основоположних засад його високопрофесійної, новаторської узагальнено-поетичної творчості. Як і Л. Курбас, щиро закоханий в музику, М. Крушельницький наситив чітко побудовану структуру масштабного, драматично наснаженого спектаклю, що розповідав про важку працю і нелегке, щоправда, дещо прикрашене життя будівників Біломорсько-Балтійського каналу, про складне і болісне духовне переродження недавніх правопорушників під впливом самовідданої праці й жорстокої дійсності, хвилюючими мелодіями, патетико-романтичними фрагментами з творів Л. Бетховена.

Вистава М. Крушельницького, перейнята часом дещо фальшивим, надмірним героїчним пафосом та динамічними ритмами сьогодення, звучала життєствердно й оптимістично. Продовжуючи пошуки Л. Курбаса в галузі поглибленої роботи з актором над детальною розробкою пластичної партитури ролі та правдивим розкриттям психології героя, колектив театру досяг значних успіхів. Особливо яскраво виявили себе такі видатні майстри, як А. Бучма, Н. Ужвій, Д. Антонович, Г. Бабійнова, Л. Сердюк, Ф. Радчук, С. Федорцева.

Високо оцінюючи першу роботу талановитого режисера, критик М. Романовський у рецензії на прем'єру «Портрета» наголошував, що втілення талановитої п'єси відомого російського драматурга – це «справді великий етап на шляху театру, на шляху опанування мистецтва психологічного реалізму. Постановникові п'єси М. Крушельницькому, акторам спектаклю і художникові В. Меллеру пощастило створити виставу, в якій гостра, хвилююча проблемність п'єси виражена в живих, яскравих, реалістично-переконливих образах»<sup>18</sup>. Наступною роботою М. Крушельницького і В. Меллера була комедія М. Светлова «Глибока провінція».

<sup>18</sup> Романовський М. Портрет // Соціалістична Харківщина. – 1935 – 27 трав.

Монументальна, також перейнята музикою і високою героїко-романтичною наснагою постановка «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневецького стала помітною подією у творчому житті Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, колектив якого послідовно оволодівав основоположними принципами психологічного реалізму. Спираючись на музично-драматичні традиції української сцени, не боячись відвертої емоційності й експресії, талановиті актори Н. Доценко (полум'яна, мужня жінка-комісар), А. Хорошун (підступний анархіст Вожак) та Л. Задніпровський (гарячий, нестримний Олексій) разом з режисером Л. Южанським створили по-справжньому масштабний спектакль, що звучав як «могутня оптимістична ораторія».

У творчій біографії Донецького українського драматичного театру ім. Артема, керованого режисером В. Васильком, та його провідних акторів – віртуозних майстрів сценічного перевтілення і психологічно викінченого малюнку Л. Гаккебуш та В. Добровольського – особливо значну роль відіграла захоплююча робота над втіленням гостроактуальної публіцистичної п'єси М. Погодіна «Аристократи». Здійснена восени 1935 р. молодим постановником Д. Лазуренком під художнім керівництвом В. Василька, донецька вистава вражала динамічним, напруженим темпоритмом, схвилюваною розповіддю про вплив на становлення людини трудового колективу.

Актори з повною емоційною віддачею створювали повнокровні характери, демонструючи високу культуру і глибоке розкриття «правди людського духу». Л. Гаккебуш майстерно окреслювала образ гордої, незалежної Соньки, недавньої злодійки, що несла в серці гострий біль за своє минуле. В. Добровольський соковитими, колоритними барвами малював постать кремезного, відчайдушного Кості-Капітана, психологічно точно виокремлюючи духовне переродження колишнього правопорушника. Визначним режисерським здобутком В. Василька стала постановка гострополемічної публіцистичної драми О. Афіногенова «Страх», у роботі над якою режисер по-новому підійшов до процесу співпраці з виконавцями ролей, «уперше надовго засадивши акторів за стіл і розпочавши копітку, уважну, вдумливу роботу над текстом п'єси, над кожною фразою, інтонацією, словом. Для акторів усе це було новим і незвичним. У роботі над п'єсами М. Погодіна й О. Афіногенова колектив театру практично знайомився з системою К. Станіславського, з її принципами перевтілення і переживання. Мудро і творчо він і його артисти опановували прийоми психологічного реалізму», – писали А. Андрєєв і В. Вихарєв (Довбищенко)<sup>19</sup>. З великим успіхом поставив В. Василько драму «Страх» і в Одеському державному українському Театрі Революції.

У другій половині 1930-х рр. чимало визначних режисерських і акторських досягнень було пов'язано з постановками на українській сцені сучасних п'єс російських авторів і драматургів інших народів СРСР. Водночас і українська драматургія відігравала важливу роль у розвитку всієї радянської багатонаціональної сценічної культури. Важливе значення в цій справі мала насамперед досить різноманітна за тематикою ідейно-актуальна, але часом

<sup>19</sup> Андрєєв А., Вихарєв В. В. С. Василько, народний артист СРСР. – К., 1961. – С. 71.

поверхова і схематична творчість О. Корнійчука і його краща п'єса «Платон Кречет» – одне з перших принципових, на думку тогочасної критики, насажене злободеною проблематикою досягнень «літератури соціалістичного реалізму», яку філософ М. Попович вважає «прикладом низькоякісної творчості на партійне замовлення» і водночас «талановитою реалізацією принципів соцреалізму, бездоганно відчувтих автором як виконавцем замовлення»<sup>20</sup>.

Утверджуючи п'єсою про молодого українського інтелігента основоположні принципи соцреалізму, О. Корнійчук розумів, що новий творчий метод не повинен заперечувати кращі здобутки минулого, зокрема драматургічної класики і насамперед традиційної мелодрами. Адже саме 1930-ті роки були періодом широкої реалізації партійних настанов щодо несправедливої критики «формалістичних» творів Д. Шостаковича і завдань не лише оспівувати сучасність, а й опановувати реалістичні традиції класичної спадщини. Поступово, не без напруженої боротьби, змінювалося ставлення до класики – соціалістичне мистецтво починало розглядатися як продовження реалістичних класичних традицій. Класика дедалі помітніше впливала і на розвиток багатонаціональної радянської драматургії. Прихід до театру Максима Горького, який у 1932 р. п'єсою «Єгор Буличов та інші» повернувся до драматургічної творчості, активізував реалістичні шукання багатьох письменників у галузі драми, зокрема стимулював появу нещиро публіцистичних, позбавлених життєво-правдивих конфліктів нових опусів О. Корнійчука, про що цинічно говорив і сам український драматург.

Глибина філософських узагальнень, масштабність і внутрішня енергія розкриття соціальних за своєю природою конфліктів у поєднанні з проникливим, тонким психологічним аналізом і багатогранним горьківським окресленням людських характерів вражали і драматургів, і діячів сцени, і глядачів. «Для нас, драматургів, “Єгор Буличов...” – це геніальна п'єса з її гранично простим сюжетом, яка палає, мов смолоскип, що осягає наш шлях», – писав М. Погодін<sup>21</sup>. О. Афіногенова ця п'єса Максима Горького захопила могутніми картинками «боротьби і пристрастей справжнього життя», «лавиною людських характерів»<sup>22</sup>.

Вплив драматургії Максима Горького, яка в 1930-х рр. успішно втілювалася і на українській сцені, був надзвичайно животворним. Нова якість радянської драматургії та її неухильно підтримуваний комідеологами «соцреалістичний» вектор якнайповніше виявилися в ідейно-злободенному вирішенні і в самій художній структурі схематичної й ілюстративної п'єси О. Корнійчука «Платон Кречет». Вона відзначалася, попри певну поверховість і відверту штучність конфлікту та публіцистичний схематизм окремих образів, прямолінійною умоглядністю, квалістю розвитку сценічної дії, і водночас соціальною гостротою і надуманістю зображення життєвих колізій, а також неприродністю окремих ситуацій, часом спробами психологічно достовірної

<sup>20</sup> Попович М. Від диктатури компартії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 238.

<sup>21</sup> Погодин Н. Театр и жизнь. – М., 1953. – С. 40.

<sup>22</sup> Афиногенов А. Драматургия М. Горького // Советское искусство. – 1952. – 27 верес.

розробки характерів деяких головних героїв. П'єса не відзначалася драматургічною чіткістю і зрозумілістю композиції.

«Платон Кречет», незважаючи на численні недоліки п'єси, присвяченої інтелігенції, одразу ж став одним із найрепертуарніших творів середини 1930-х р. і прикрасив афіші Ленінградської держдрами, Білоруського театру ім. Янки Купали, Грузинського театру ім. Ш. Руставелі, Таджикиського театру ім. А. Лахуті, Туркменського національного театру та Азербайджанського театру ім. М. Азізбекова. Постановкою «Платона Кречета» починали своє мистецьке життя Північно-Осетинський та Кабардино-Балкарський драматичні театри. Мабуть, не було в нашій країні такого театру, де не ставили б цю п'єсу О. Корнійчука. Навесні 1936 р. прем'єру «Платона Кречета» показав Національний чеський театр у Празі, де був присутній автор, якому публіка влаштувала овацію. Видатною подією в житті МХАТу стала постановка твору українського драматурга, здійснена в червні 1935 р. З п'єсою уважно ознайомився сам Максим Горький, назвавши її «прекрасною». Засновника МХАТу К. Станіславського привабив образ головного героя – нового сучасного інтелігента. Після прочитання «Платона Кречета» він наголошував: «Сучасна драматургія – це безпосередній зв'язок театру із життям. Коли я читаю сучасні романи і п'єси, я намагаюся подумки побачити життя, яке їх створило, зрозуміти інтереси народу, які відображає нова література [...] Платон Кречет – це зріла людина. На мій погляд, це п'єса великого масштабу і значних ідей, що об'єднують наше суспільство в одне ціле. Побільше б таких п'єс»<sup>23</sup>.

Сам О. Корнійчук, виконуючи партійне завдання про створення образу інтелігента і визначаючи власні ідейно-творчі завдання під час створення «Платона Кречета», говорив: «Треба побачити й відобразити із чітких партійних позицій основне зерно нашої дійсності, оспівати найвеличнішу її радість, багатство барв, велич почуттів, повнокровність простоти і цим нанести рішучий удар сюсюкаючим пристосуванцям та міщанам, які намагаються диктувати свої смаки з великої народної театральної трибуни»<sup>24</sup>. Хоча й сам «сюсюкав», старанно підфарбовуючи й оспівуючи образ Платона.

Водночас були й інші мотиви звернення до конфлікту такого типу, який подано в «Платоні Кречеті». Утвердження націонал-більшовицького табору в культурній політиці означало виникнення потреби в поверненні до типової буржуазної драми в тому сенсі, який надавали цьому поняттю ще Д. Дідро і Г.-Е. Лессінг. Новостворена верства бюрократії мала свої потреби й запити, і саме нестачу відповідного сценічного матеріалу своєчасно відчув О. Корнійчук, запропонувавши зручну версію тлумачення типових саме для бюрократичного середовища конфліктів, де остаточним арбітром постає партійний керівник із давнього амплуа резонера. Ця версія стала стандартом для подальшої «соцреалістичної» продукції з подібної тематики.

Напередодні відкриття в Москві Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників у газеті «Комуніст» 15 серпня 1934 р. повідомлялося, що хар-

<sup>23</sup> Станіславський К. О современной драматургии // Ежегодник МХАТа. 1936. – М., 1937. – С. 16.

<sup>24</sup> Корнійчук А. Отразить жизнь // Театр и драматургия. – М., 1935. – № 7. – С. 48.



ківський театр «Березіль» відкриває свій новий сезон героїко-революційною п'єсою О. Корнійчука «Загибель ескадри» і вже включив до репертуару його тільки-но написану драму про нову сучасну інтелігенцію «Платон Кречет». Так, намагаючись реабілітуватися перед владою, вчорашні березилівці звернулися до «ідеологічно благонадійної» творчості «перспективного» драматурга, дізнавшись про його нову п'єсу, яка відразу одержала підтримку влади і стала вважатися «визначним ідейно-художнім досягненням усієї радянської багатонаціональної літератури і театральної культури»<sup>25</sup>.

Після монументальної «оптимістичної трагедії», що обернулася мелодрамою з романтичною наснагою і була поставлена в усіх театрах республіки, О. Корнійчук написав суто камерну психологічну «інтер'єрну» драму з незначною кількістю персонажів, сценічний простір якої був обмежений стінами кімнати чи вестибюля міської лікарні, позбавлену розгорнутих масових сцен і численних епізодів.

Створюючи п'єсу, позбавлену реальних колізій, часом схематично ілюстративну, про нову радянську інтелігенцію, про сучасних лікарів, драматург, виявляючи розуміння головних політичних завдань, накреслених партією, та мистецьку інтуїцію і постійне відчуття найбільш актуальних проблем часу, намагався переконливо розповісти про людей, які своїми трудовими вчинками, дружніми взаємовідносинами, щирими почуттями й моральними принципами утверджували новий етап розвитку ідей гуманізму.

«Усе ще героєм більшості драматургічних творів і романів продовжує бути інтелігент, який «коливається» і хоче визнати Радянську владу, – декому з них це ще з труднощами вдається [...], – відзначав у середині 1930-х рр. Максим Горький. – А зараз ми наближаємося до двадцятиріччя Радянської влади, і в нас є свій інтелігент: той, кому на 17-й рік було десять-п'ятнадцять років, а зараз – тридцять і за тридцять. Це – наш інтелігент, син пролетаря і селянина. Чи відображений він у наших п'єсах, у наших романах тією мірою, з тією силою, якої він заслуговує, якої він вартий? Не відображений»<sup>26</sup>.

Саме такого нового інтелігента – талановитого хірурга Платона Кречета, сина робітника, вихованого й виплеканого Радянською владою, народом, партією – намагався змалювати О. Корнійчук у цій для свого часу злободенній п'єсі, яка, хоч і досить поверхово й ілюстративно, але по-своєму оперативно відповідала на завдання компартійних ідеологів і висунуті ними злободенні питання, що були на той час у центрі уваги літературної і театральної громадськості країни. Серед них – проблема «екстер'єрної» та «інтер'єрної» п'єси, довкола якої точилися на початку 1930-х рр. гострі дискусії та суперечки поміж драматургів та практиків сцени.

Прихильники «екстер'єрної» п'єси, дія якої відбувалася на заводі, в полі, на морському кораблі, а героєм був великий колектив, вважали, що «інтер'єрна», камерна п'єса, події якої обмежені стінами кімнати, неспроможна втілити новий масштабний зміст, образи, ритми, ідеї героїчного часу. У цих суперечках по-своєму віддзеркалилися тривалі дискусії про використання класичних жанрів і традицій, зокрема досвіду драматургії О. Островського,

<sup>25</sup> Калашиков Ю. «Платон Кречет» // Правда. – 1935. – 15 черв.

<sup>26</sup> Горький М. Наши современники // Лит. газета. – 1941. – 18 берез.

А. Чехова, Л. Толстого. Цілком «інтер'єрна» п'єса О. Корнійчука приваблювала театри «широкою і глибиною охоплення важливих процесів сучасного життя, по-партійному пристрасно порушувала злободенні питання про виховання кадрів, про радянську людину – творця сонячного майбутнього і про дбайливе ставлення до неї. Драматург створив хоча й дещо схематичний, але принципово новий для української театральної сцени характер сучасного позитивного героя з високим гуманістичним, соціалістичним, ідеалом, що ося-вався його благородну, самовіддану працю в ім'я людини, в ім'я переборення її старості, продовження життя», – наголошувала тогочасна всесоюзна критика, вітаючи втілення п'єси на мхатівській сцені<sup>27</sup>.

Платон, окреслений мрійником і романтиком, не тільки натхненно мріє «повернути майбутнім поколінням мільйони сонячних днів», назавжди «знищити передчасну старість», а й віддає всі свої сили, увесь досвід талановитого вченого й лікаря-практика здійсненню благородних цілей і задумів, які він пристрасно декларує, виголошуючи полум'яні монологи. Він, зовні стриманий, зосереджений, суворий, дещо сухуватий «жорстокий хірург», має не тільки силу волі, залізну витримку, тверезий розум, а й добре, ніжне серце, глибоко вразливу, тонку поетичну душу, натхненно грає на скрипці. Усе це теж декларував, а не розкривав на сцені в дії автор.

У рецензії на мхатівську постановку п'єси О. Корнійчука газета «Правда», високо оцінюючи образ Платона Кречета, наголошувала: «Він – велика людина з високими думами в голові і гарячою пристрастю в серці. Привабливий образ Платона Кречета, змальований Корнійчуком, дає правильне уявлення про нашого радянського спеціаліста, яким він є і яким він повинен бути... Він підносить свою буденну професію до неосяжної висоти і перетворює її в мистецтво самовідданого служіння своїй Вітчизні, людству»<sup>28</sup>.

Драматург намагався правдиво розкрити багатий світ думок, переживань, почуттів свого ідеалізованого позитивного героя, його відданість роботі, його зворушливу увагу до матері, по-юначому світле, щире кохання до архітектора Ліди Коваль, але більшість позитивних рис героя лише декларувалася. Дослідження багатогранного характеру позитивного героя-сучасника, яке намагався виявити і продемонструвати О. Корнійчук у формах і традиціях психологічної драми й водночас відбувалося на тлі безконфліктних і фальшивих колізій й відвертого лакування подій, насправді було ретельним виконанням ідеологічних настанов. П'єса відзначалася бажанням автора приховати недоліки позбавленого реального конфлікту твору за штучною романтичною насагою, емоційною піднесеністю і схвильованим ліризмом, які наповнювали псевдопафосні риторичні монологи персонажів.

Орієнтуючись на здобутки всієї багатонаціональної радянської драматургії, і насамперед на п'єси М. Погодіна й О. Афіногенова, не без запальної публіцистичності і схематизму розповідаючи про свого ровесника Платона, який мав уособлювати постать мислителя, трударя і романтика, автор спирався на природу, художні традиції й естетику національної класичної п'єси,

<sup>27</sup> Калашиков Ю. «Платон Кречет» // Правда. – 1935. – 15 черв.

<sup>28</sup> Там само.

оновлюючи і сміливо перетворюючи її форми, щоправда, обминаючи життєво правдиві конфлікти і зіткнення переконливих характерів.

Гармонійною людською особистістю в п'єсі, що мала суттєві прорахунки і виразні риси безконфліктності та мелодраматизму, мусив бути не лише Кречет, а й досить фальшиво окреслений досвідчений «майстер життя», партійний керівник, традиційний резонер, голова виконкому Берест, який підкреслено уважно поставився до зауважень Платона стосовно проекту нового санаторію, створеного Лідую, розібрався в підступних діях завідуючого лікарнею Аркадія, котрий зводив наклепи на талановитого хірурга, по-батьківськи тактовно, мудро допоміг Ліді та Платону в їхніх особистих стосунках. Яскравою індивідуальністю поставав також старий лікар-терапевт Терентій Йосипович Бублик, котрий за двадцять п'ять років самовідданої праці вислухав «сто двадцять тисяч пульсів, сто двадцять тисяч сердець». Окремі риси неповторної людської особистості мали й обдарований архітектор Ліда Коваль, і Платонова мати – мужня, щиросердна Марія Тарасівна. Кількома достовірними штрихами, але досить виразно й колоритно, були окреслені епізодичні образи друзів Кречета – молодих лікарів Валі і Стьопа та відданої справі, «почотної червоної санітарки» Христини Архипівни, яка під час громадянської війни врятувала життя пораненому комісарові.

Окремі свіжі для тогочасної сцени деякі психологічні барви знайшов драматург для змалювання дещо плакатних позитивних героїв-сучасників, що наполегливо борються за життя і здоров'я людини. «Атмосферою ліричної доброти і сердечної симпатії оточує Корнійчук своїх героїв, – наголошувала газета «Правда». – У його палітрі багато світлих теплих барв. «Платон Кречет» – п'єса великого оптимізму. Недаремно так багато говорять у ній про сонце, про природу, про радісну пісню землі. І при світлі цього сонця згладжуються, майже стираються тьмяні контури бездушних чиновників – Аркадія, Бочкарьової, що стають об'єктом гострого висміювання»<sup>29</sup>. Психологічна драма «Платон Кречет» стала, справді, на той час мистецьким досягненням усієї радянської багатонаціональної драматургії.

На Першому з'їзді радянських письменників, який відбувся в Москві у вересні 1934 р., було наголошено, що на основі єдиного творчого методу соцреалізму «правдивість та історична конкретність художнього зображення повинні поєднуватися із завданням ідейної переробки та виховання трудящих людей в дусі соціалізму», що на основі соціалістичного реалізму «радянська література повинна вміти показати наших героїв, повинна уміти зазирнути в наше завтра». Цим партійним завданням мусила, за задумом автора, цілком відповідати «ідейно витримана», написана на ідеологічне держзамовлення, спрямована на виконання головних партійних завдань щодо «переробки та виховання» глядачів актуальна п'єса О. Корнійчука про сучасну інтелігенцію.

Високою емоційною наснагою і зовнішніми прикметами життєвої правди вирізнявся спектакль Київського театру ім. І. Франка, прем'єра якого відбулася 20 грудня 1934 р. Режисер-постановник К. Кошевський зосередив увагу на психологічно правдивому розкритті досить схематичних характерів героїв п'єси і насамперед ледь окресленого внутрішнього світу, думок і переживань

<sup>29</sup> Достижения советского театра. Ред. ст. // Правда. – 1941. – 18 берез.

Платона, масштабний образ якого створив Ю. Шумський. Видатний актор, виявивши себе справжнім майстром мистецтва перевтілення та переживання, тонким знавцем системи Станіславського, повністю злився зі своїм героєм, домальовувавши його суто акторськими засобами, відчув лад його думок та почуттів: «Платон Кречет... Син робітника, радянський інтелігент, лікар-новатор. Якоюсь мірою його доля нагадує мою власну долю робітничого сина, що став радянським інтелігентом», – наголошував Ю. Шумський<sup>30</sup>.

Ураховуючи акторські традиції франківців та індивідуальності виконавців, послідовно добиваючись злагодженого сценічного ансамблю, режисер прагнув через життєво достовірні людські характери розкрити зміст п'єси, її продекларовану автором інтелектуальну наснагу, але й не заступити властивих творові й естетичній природі українського театру лірики та романтики, котрими обарвлені події й образи. Поряд з окриленням, натхненням, емоційно вразливим і внутрішньо сильним Платоном – Ю. Шумським була його щиросердна, зворушлива, самовіддана мати Марія Тарасівна, вірний друг, що глибоко розуміє благородні справи і прагнення сина і береже в серці пам'ять про свого мужнього чоловіка, відданого революції паровозного машиніста. Образ Мрії Тарасівни, простої трудівниці, патріотки, був справжнім акторським шедевром прославленого корифея української класичної сцени Г. Борисоглібської, яка зігрівала епізоди спектаклю великим душевним теплом і невіддільною щирістю.

Важливе місце в режисерській концепції К. Кошевського посідав образ Павла Береста, психологічно досить правдиво і не без пафосної плакатності втіленого одним із фундаторів театру О. Ватулею. Цей окреслений схематично і прямолінійно герой мусив, за задумом автора і режисера, уособлювати непохитну волю, спрямовуючу силу, соціалістичний гуманізм компартійця. Як зазначав Ю. Шумський, «не показуючи акцентовано й широко і не підкреслюючи вирішальну роль партійного керівництва, автор і театр, проте, змогли так розгорнути сценічні ситуації, що віриш в міцне керівництво партії, в її авторитет і силу. Недарма безпартійний терапевт Бублик в тяжку для себе хвилину звертається до «лікаря – партії»<sup>31</sup>. Ця фальшива декларативна тема цілком відповідала прагненням драматурга якнайповніше акцентувати керівну роль партії, що звучала в усіх його п'єсах, помітно спрощувала конфлікти й образи, примушувала акторів домальовувати сценічними засобами часом поверхово і схематично окреслені події та характери персонажів.

Колоритною, зігрітою народним гумором, була постать Терентія Бублика, майстерно окреслена талановитим комедійним актором М. Яковченком. У ролі молодого архітектора Ліди Коваль розкрилися нові грані ліричного обдаровання Ф. Барвінської, яка намагалася емоційно правдиво відтворити складні, подеколи штучні внутрішні боріння й переживання героїні, прагнути передати процес її духовного змушнення, що приводить до визнання глибокої правоти Платона та спалаху щирого почуття до нього. Виразною була епізодична, але переконливо змальована постать старої санітарки Христини

<sup>30</sup> Шумський Ю. Прославити радянську людину // Мистецтво франківців. – С. 21.

<sup>31</sup> Там само.

Архипівни (П. Самійленко). Серед акторських досягнень вистави – роботи О. Рубчаківни (Майя), В. Дуклера (Аркадій Павлович) і А. Швиденко (Бочкарьова). Бадьорий настрої, світлі, сонячні барви пронизували декораційне рішення художника І. Федотова, енергійні мелодії та ритми вабили в музиці досвідченого театрального композитора Н. Прусліна.

Постановка «Платона Кречета» відіграла важливу, принципову роль і в мистецькому житті харківського театру «Березіль», колектив якого на чолі з М. Крушельницьким прагнув послідовно утверджувати реалістичні постановочні принципи. Постановку п'єси О. Корнійчука здійснив талановитий учень Л. Курбаса, молодий режисер Б. Тягно. Прем'єра відбулася 5 лютого 1935 р. і стала, на думку тогочасної критики, визначною подією в театральній культурі республіки, засвідчила щедрий розквіт акторської творчості березильців, які виявили себе справжніми майстрами сценічного перевтілення та психологічно правдивого виконавського малюнку.

Режисер, спираючись на яскраві індивідуальності артистів, досяг справжнього ансамблю, органічної взаємодії персонажів і послідовного розкриття ідейного змісту схематичної, позбавленої художньої цілісності п'єси. Різні виконавці провідних ролей вносили власні психологічні й емоційні барви та нюанси в романтично-піднесену і водночас достовірну атмосферу спектаклю. Різними були Платон в А. Бучми й О. Сердюка, Ліда у виконанні Н. Ужвій та В. Чистякової, Берест – в І. Мар'яненка та Д. Антоновича, Аркадій – у Д. Мілютенка та Р. Черкашина, Марія Тарасівна – у Г. Бабіївни й А. Смереки.

Дуже виразно окреслили постаті своїх персонажів Є. Бондаренко (Стьопа), Є. Петрова (Валя) та Л. Криницька (Бочкарьова). Видатним акторським досягненням М. Крушельницького став тонко домальований актором зворушливий, зігрітий теплою усмішкою й життєво достовірний образ Терентія Бублика. До високого громадянського звучання підносив артист образ рядового лікаря у сцені, коли його заклопотаний, дещо комічний герой спочатку зволікає, а потім рішуче, мужньо, безстрашно відмовляється підписати підготовленого Аркадієм Павловичем наклепницького «листа колег», спрямованого проти Кречета.

У центрі спектаклю був багатогранний характер Платона Кречета, гранично виразно й художньо довершено домальований і виліплений А. Бучмою. «У 1934 році я приступив до роботи над образом Платона Кречета, – згодом писав актор. – Основним у цій ролі я вважав те, що Платон є вихідцем із народу, з простої робочої сім'ї і сам був колись робітником. Але, хоча Платон цілком реалістична фігура, він сповнений романтики, чому його в п'єсі називають «ідеалістом». Я робив його людиною, не схожою на інших, незвичайним, непересічним, одержимим благородною метою боротьби за життя людини. Але не за життя в клінічному розумінні цього слова, пов'язаного з професією Кречета, а за життя в широкому, великому розумінні. За життя як щастя людства, як боротьбу за комуністичне майбутнє сьогодні. В цьому, на мій погляд, полягає революційна романтика образу Платона Кречета»<sup>32</sup>. Роль Платона у виконанні А. Бучми, котрий своєю психологічно правдивою

<sup>32</sup> Бучма А. З глибин душі. – К., 1959. – С. 27.

грою майстерно «домальовував характер», відзначалася рідкісною художньою цілісністю, внутрішнім виправданням усіх декларативно-риторичних епізодів і всіх найтонших психологічних нюансів. Особливо переконливо й натхненно вирішував видатний актор найскладнішу частину образу Платона у другій картині II акту.

Щире, схвилюване освідчення в коханні Ліді – В. Чистяковій, і раптом кинуті в очі сповнені гіркоти слова коханої: «Ви збрехали мені... Збрехали. Ви вбили батька». З глибини серця виплескувалися роздуми, і, немов розмова з самим собою, звучав складний філософський монолог про сенс життя, який А. Бучма наповнював щирим хвилюючим почуттям, пристрасною думкою борця за щастя людини. У Ю. Шумського превалювали піднесено-романтичні барви, а в А. Бучми – гранична простота, психологічна й емоційна правда. У 1936 р. А. Бучма увійшов в ансамбль виконавців спектаклю франківців, помітно зміцнивши його загальне психологічно достовірне звучання і трактування образу Платона Кречета.

У травні 1935 р. п'єсу О. Корнійчука показали заньківчани, де заголовну роль емоційно-піднесено зіграв Б. Романицький. Разом з режисером В. Харченком актор малював Платона насамперед романтиком, «мужнім борцем за збереження життя людини, носієм високої ідеї соціалістичного гуманізму»<sup>33</sup>. Майстерно використовуючи властиві національній акторській традиції романтичні виражальні засоби, Б. Романицький і обдарований молодий режисер прагнули до психологічної розробки характеру героя, до розкриття внутрішньої боротьби та перемоги Платона Кречета над самим собою.

«Платон Кречет» був поставлений на сценах багатьох театрів України, давши можливість акторам і режисерам усіх поколінь виявити незнані раніше грані власних обдарувань. Самобутні та яскраві сторінки у сценічну історію мелодрами вписало чимало талановитих артистів, серед яких одне з найперших місць належить В. Добровольському, який правдиво зіграв Платона на донецькій сцені.

Поряд з офіційними позитивними оцінками «Платона Кречета» як взірцеві соцреалістичної п'єси й численними схваленими рецензіями на її московські постановки в пресі з'явилися і дуже критичні відгуки провідних столичних літературознавців і театрознавців. Уже в 1936 р. в авторитетному всесоюзному часописі «Литературный критик» (№2) І. Альтман назвав п'єсу Корнійчука та її головного героя ускладненою надуманою схемою, де важлива ідея «соціалістичного гуманізму» не одержала глибокої розробки. А видатний критик Ю. Юзовський подав чималий перелік недоліків і прорахунків автора: млявість сюжету, надуманість вчинків героя та його монологів, надмірна риторичність діалогів, «м'якість» викладу подій обертається «розм'якшеністю», а декларована драма на банальну мелодраму. Примітивні й елементарні прийоми змалювання характерів, які не може замінити колоритна, розцвічена гумором мова персонажів М. Гринишина слушно вбачає в п'єсі Корнійчука виразні риси безконфліктності, елементи спрощеного «лакування» реальної дійсності і життєвих колізій 1930-х рр.

<sup>33</sup> *Завадка Б.* Борис Романицький. – С. 28.



Успіх «Платона Кречета», що, попри всі його недоліки, переможно крокував по сценах усіх театрів країни і, незважаючи на певну штучність конфлікту, дедалі ширше виставлявся за кордоном, помітно стимулював ідейно-художнє шукання й успішний розвиток української драматургії другої половини 1930-х рр., обумовивши її провідне місце в репертуарі колективів республіки. Поряд із п'єсами О. Корнійчука, який у той період давав театрам один за одним нові драматургічні твори, на афішах театрів були п'єси І. Микитенка, І. Кочерги, І. Дніпровського, Л. Первомайського та Ю. Яновського.

Значний інтерес до теж переважно написаної на замовлення драматургії І. Микитенка був зумовлений її сценічністю, ідейною актуальністю, романтичною й емоційною та оптимістичною насагою драм і комедій письменника, що брав активну участь не лише в літературному, а й у соціокультурному і театральному процесах. Міцна дружба єднала І. Микитенка з франківцями, які в 1930-х рр. стали провідним столичним колективом із такими усталеними акторами, як Н. Ужвій, А. Бучма, Ю. Шумський і Д. Мілютенко. Гнат Юра з піднесенням і щедрою винахідливістю ставив майже завжди актуальні, політизовані Микитенкові п'єси. Через багато років режисер наголошував: «Одним із перших українських драматургів, які принесли на сцену гостре політичне слово, актуальну тему і гаряче дихання дуже важливої для нас сучасності, був І. Микитенко. Не дивно, що його п'єса “Диктатура” пройшла понад триста разів, “Кадри” – сто п'ятдесят. Поряд із п'єсами О. Корнійчука, І. Кочерги вони становили міцну основу репертуару франківців. На них зростала і відточувала мистецьку майстерність ціла плеяда творчої молоді»<sup>34</sup>.

Сам І. Микитенко глибоко розумів почерк франківців та режисерську манеру Г. Юри, враховуючи їх при створенні конкретних образів і орієнтуючись на естетичні принципи цього колективу. Повне взаєморозуміння драматурга і режисера продемонструвала оригінальна постановка гостропроблемної сатиричної комедії «Соло на флейті».

Під час роботи над виставою Г. Юра в статті «Творення радянської театральної сатири», надрукованої у республіканській газеті «Комуніст», відзначав, що, приділяючи велику увагу пошуку сатиричних засобів для втілення критичного начала п'єси І. Микитенка, «на перший план висунув завдання переконливого ствердження засобами сценічного реалізму внутрішнього світу нової людини, щоб саме на цій основі досягти єдності принципу стильового розв'язання вистави»<sup>35</sup>.

У цих словах промовисто розкривалися режисерські принципи Г. Юри, який навіть у сатиричній комедії намагався утверджувати позитивні ідеали, бадьорість і оптимізм, відкриваючи нові естетичні можливості сатири як театального жанру. Спектакль франківців вражав злагодженим, детально розробленим акторським ансамблем, загальним життєствердним, піднесеним настроєм.

Разом з художником Б. Ердманом режисер правдиво і колоритно показав дещо ідеалізовані картини зовні «тихого» життя Інституту культури і побуту.

<sup>34</sup> Юра Г. Вшанування І. Микитенка // Літ. газета. – 1957. – 10 верес.

<sup>35</sup> Юра Г. Творення радянської театральної сатири // Комуніст. – 1935. – 26 квіт.

Стриманими, графічно чіткими сатиричними барвами і водночас психологічно достовірно змалював досвідчений актор О. Ватуля складну, суперечливу постать кар'єриста Бережного, який, маючи в минулому заслуги перед революцією і народом і вважаючи себе безгрішним, не сприймав чесної критики парторга інституту Вересая, відірвався від людей, втратив принциповість, оточив себе підлабузниками, авантюристами, подібними до «спритного» вченого секретаря Ярчука.

Ю. Шумський тонко й віртуозно змалював зовні привабливого, улесливого, аморального «хамелеона» й мерзотника, справжнього «великого комбінатора», псевдовченого Григорія Ярчука, уся поведінка якого суперечила принципам декларованої «соціалістичної моралі», а його замасковані вчинки мали відверто ворожий радянському суспільству характер. Підступність і потворне ество кар'єриста Ярчука талановитий майстер сценічного перевтілення розкривав поступово, вдало користуючись комедійними, гумористичними і сатиричними засобами. Його, на перший погляд, привітний, добродушний герой, молодий член партії, рекомендований до аспірантури інституту, очолюваного Бережним, виходив на сцену з глядного залу з купою книжок, у старому довгополому пальті й пом'ятій кепці, маючи, на його думку, вигляд «демократичний і симпатичний». Підклавши під ноги книжки, він перелазив через інститутський паркан, представляючись глядачам, і не без в'їдливої іронії та цинізму говорив, що таких Ярчуків можна побачити «в інституті чи в трамваї, в опері або в магазині готового одягу, у вашої чи моєї коханки, на високому засіданні чи в низькому шинку».

І ось «симпатичний» хлопець уже в інститутському саду розгортає активну діяльність: випитує у швейцара Булави всі плітки, намагаючись дізнатися, хто проти кого бореться, «зачаровує» аспірантів своєю «прямотою», прикидається простачком, що «ріже правду в очі» й обстоює чистоту марксизму в розмові з професором Криницькою. Скориставшись ситуацією, Ярчук стає вченим секретарем інституту, повісивши у своєму великому кабінеті портрет «благодійника» Бережного і пише доповідь: «М. Бережний і радянська культура».

Ю. Шумський віртуозно змалював зовнішнє «переродження» Ярчука, який у II дії з'являвся модно, зі смаком одягнений, із кучерявою шевелюрою, радісним настроєм, вигукуючи: «О життя, вітаю твою прекрасну плутанину!». Актор правдиво показував, як цей негідник і пройдисвіт поспішав зміцнити свої позиції в інституті, прагнучи для цього вижити свого головного противника – талановитого, відданого науці, принципового аспіранта Романа Убийдятька, посварити з ним його кохану дівчину, аспірантку Наталку Рогоз і одночасно домогтися її любові.

Щосили намагаючись скерувати розвиток подій на свою користь, він відверто висловлював свою мерзенну філософію: «Треба бути великим сучим сином, щоб прожити на цьому світі». Засліплений своїми «успіхами», учений секретар втрачав відчуття реальності, вважаючи всіх шкурниками, негідниками, егоїстами, серед яких йому житиметься легко й просто.

Цей «філософ» необачно зарахував до них і Наталку, гадаючи, що нарешті знайшов «колегу», і не розуміючи, що дотепна, гостра на слово, мудра дівчина давно зрозуміла його підступність, цинізм і жорстокість. Вона не просто іронізувала, а разом з коханим Романом мужньо боролася проти Ярчука і йому

подібних, бо для неї – це страшні «плазуючі тварі», які вповзають «у наші установи, в інститути, на секретарські крісла... І звідти жалять нас». Колектив розвінчав звірячу «філософію» негідника: Ярчук знов з'являвся біля інститутського паркана, тікаючи з вечірки, де його викрили... Ю. Шумський із темпераментом і громадянським пафосом затаврував одного з тих шкурників і злочинців, які писали наклепи на чесних людей, намагаючись пролізти до керівництва радянських установ.

Виразно окресливши негативних персонажів – директора інституту Бережного та його «відданого» лакузи Ярчука, – Г. Юра разом із виконавцями детально розробив психологічно правдиві, привабливі образи позитивних героїв, зокрема непохитного у своїх переконаннях, безкомпромісного Вересая, в образі якого П. Пастушков змальовував не тільки непримиренного борця за справедливість, а й дотепну, веселу людину, наділену гострим почуттям гумору. Поряд із Вересаєм діяли, боролись, утверджуючи високі моральні принципи, сміливий аспірант Убийбатько, привабливу постать якого створював О. Юра-Юрський; справжній учений, професор Криницька, у ролі якої прекрасно виступала славетна Г. Борисоглібська, та відважна, чарівлива Наталія Rogoz, тонко окреслена Ф. Барвінською.

Вистава франківців захоплювала щедрим розмаїттям комедійних та гумористичних барв і відтінків, колоритно, жанрово точно і соковито змальованими характерами головних та епізодичних персонажів. Зокрема, дуже яскраво були виіплені талановитими акторами М. Яковченком та С. Вегерою постаті швейцара Булави та двірника Горшулі. Художня цілісність, чіткість розкриття ідейного задуму, дружний темпоритм і запальний оптимізм приваблювали глядачів. Сам драматург зі щирою вдячністю і захопленням писав: «Постановникові п'єси Г. П. Юрі і цілому колективові театру, як це стало ясным на відповідальному перегляді, вдалося створити спектакль високого ідейно-політичного звучання й художнього розмаху. Г. П. Юра і його театр із значною художністю розкрили образи і зміст п'єси, створили виставу, овіяну гарячою партійною атмосферою»<sup>36</sup>.

Останньою спільною роботою І. Микитенка і франківців була постановка п'єси «Дні юності», здійснена в жовтні 1936 р. самим драматургом за дружньої допомоги Г. Юри. Щедро насичена народними та сучасними пісennими мелодіями, життєствердна, сонячна вистава дотепно, весело і натхненно й водночас оптимістично-поверхово і схематично розповідала про вірну дружбу і щирі любові, про цікаве, змістовне й напружене життя нашої молоді, про її роздуми, мрії, сповідання.

Разом з художником М. Уманським, акторами Д. Мілютенком, Г. Юрою, П. Сергієнком та артистичною молоддю І. Микитенко і режисер намагалися відтворити атмосферу «неповторного часу грандіозних перемог соціалізму, розкриття могутніх духовних сил радянського народу», вдаючись до «лакування» сповненої драматизму дійсності. Привабливі, зворушливі постаті молодих інженерів, робітника-стахановця, відважної дівчини-пілота, працюю-

<sup>36</sup> Микитенко І. Мої ідейно-художні завдання // Комсомолец України. – 1935. – 24 квіт.

тої дівчини-селекціонера, досить виразно розкриті молодими франківцями, тепла, акторська інтонація й особливий пафосно-батьорий настрій спектаклю перетворили скромну ліричну комедію І. Микитенка на дещо схематичний театральний плакат про юність, про «внутрішній світ представників нового покоління будівників соціалізму, про їхній кровний зв'язок з трудовими та революційними традиціями батьків»<sup>37</sup>.

Якщо О. Корнійчук та І. Микитенко демонстрували зразки безпосередньо ангажованої драматургічної продукції, то зовсім іншу нішу становила історична та, в ширшому значенні, ретроспективна тематика. Певна річ, тотальний контроль поширювався і на це тематичне поле, як свідчить, приміром, творча історія «Богдана Хмельницького» О. Корнійчука, про що йтиметься нижче: зрозуміло, підтримка цього твору в зловісний 1938 р. вмотивовувалася не так заохоченням українського патріотизму, як міжнародною кон'юктурою, що вела до пакту Молотова – Ріббентропа. Проте саме на полі історії виявлялися ті «місця невизначеності», де можна знайти вислови, які ще не одержали свого бюрократичного тавра. Саме майстром таких знахідок виявився І. Кочерга.

Своєрідна, багатозначна своїм ідейно-філософським змістом та композиційною структурою комедія «Майстри часу» оригінально змальовувала в метафорично-символічних образах революційні колізії початку ХХ ст., у незвичних аспектах відображаючи події громадянської війни і мирного будівництва соціалізму в Україні, охоплюючи досить тривалий і складний історичний період – від 1912 до 1929 р.

Талановитий драматург прагнув порушити в п'єсі філософську проблему значення категорії часу в людському житті, проаналізувати бажання людини заволодіти часом. Як зазначав сам І. Кочерга, «в цій п'єсі я завдався метою показати, що таке час, які його закони та його примхи [...] Я почав вивчати філософію часу, багато чого читав, не один рік думав над темою. Одразу з'явилася думка про тих, хто переміг час, – про бійців за соціалізм, про його будівників, що за роки посунули світ далі, ніж попередні сотні років, розгорнути ідею п'єси в узагальнених образах з певним філософським і соціальним навантаженням»<sup>38</sup>.

В узагальнено-символічних образах годинникаря Карфункеля та вчителя гімназії Юркевича драматург прагнув розвінчати захисників ідеалістичного розуміння філософської категорії часу. Цим персонажам І. Кочерга протиставляв більшовиків – представників матеріалістичної філософії, для яких час завжди реальний, завжди мчить уперед. Саме більшовики, намагався довести автор, стали справжніми господарями «годинника історії», своїми справами переконливо довівши, що не час керує людиною, а навпаки, людина керує часом.

У жовтні 1934 р. Г. Юра разом з художником Б. Ердманом здійснили на сцені театру ім. І. Франка постановку «Майстрів часу», прагнучи яскравими засобами в жанрі комедії положень розкрити в психологічно достовірній, перейнятій напруженими музичними ритмами й емоційною наснагою виставі

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Розмова І. Кочерги з молодими письменниками // Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Ч. 1. 1917–1934. – К., 1958. – С. 208.

складний, багатозначний філософський зміст комедії. Смілива спроба франківців, що створили колоритні постаті Таратуті (М. Пилипенко), Усачихи (Г. Борисоглібська), Карфункеля (О. Ватуля) і Юркевича (І. Кононенко), стимулювала значний інтерес до цієї п'єси інших театрів республіки, хоча рідко кому з постановників пощастило втілити в усій образно-метафоричній повноті багатозначну ідею самотнього драматурга.

Популяризації «Майстрів часу», не рекомендованих українською цензурою до друку й показу і заборонених Головреперткомом, сприяли одержана І. Кочергою на Всесоюзному конкурсі драматургів III премія та оригінальна інтерпретація п'єси у 2-му Московському художньому академічному театрі, в традиціях яскравої театральності та метафоричної образності здійснена видатним режисером І. Берсенєвим, котрий, за свідченням «Литературной газеты», органічно поєднав «дуже гостру театральну форму з глибиною філософської думки, покладеної в основу», а також знайшов динамічний, оптимістичний настрій у «своєрідній композиції, лапідарності епізодів, лаконічності картин вистави»<sup>39</sup>.

Утілюючи п'єсу на сцені Запорізького театру ім. М. Заньковецької, молодий режисер І. Богаченко намагався акцентувати ідею драматурга про те, що герої нової соціалістичної дійсності спроможні підкорити час і сам поступ історії, найбільшу увагу приділивши позитивним героям – Ліді (В. Любарт) та Черевка (В. Яременко). Сценограф В. Чвалінський переніс дію вистави на перон залізничної станції, створивши можливість для виразної побудови масових сцен та мізансценування.

У харківському Театрі Революції «Майстрів часу» поставив режисер І. Земгано, надавши сценічним подіям водевільних рис, а головних героїв – Юркевича (М. Донець), Карфункеля (Ю. Козачківський), Лундишева (Ю. Савельєв) і Ліді (Г. Янушевич) – перетворивши на комедійних персонажів. Філософський зміст драматургічної основи заступили динамізація подій, винахідливо поставлені пластичні епізоди, невимушена імпровізація, безпосередня й легка акторська гра.

Проблема пошуку позитивних героїв у напруженій, сповненій драматизму сучасності, що висувалася перед літературою і театром ідеологічними деклараціями влади, продовжувала хвилювати І. Кочергу, який прагнув свої філософські роздуми поєднати з правдивим і романтично-нараженим відображенням картин і образів сьогодення. Подібні наміри виявилися в завершній драматургом 1935 р. п'єсі «Підеш – не вернешся», де він протиставив двох головних героїв: міщанина, грубіяна, таку собі «людину в футлярі» Шалімова, що боїться будь-яких змін, усього нового, перспективного, і комуніста Мальованова – добродушну, порядну, активну людину, характери яких найповніше розкриваються в дружніх стосунках із ліричною героїнею Любушею. Полістилістика й оригінальне поєднання елементів побутової та романтичної драми, філософського змісту, психологізму і ліричної комедії своєрідно взаємодіяли в цій своєрідній п'єсі, поставленій 1936 р. у Театрі ім. М. Заньковецької режисером О. Олесем. У центрі сповненої оптимізму вистави була приваблива постать життєрадісного, динамічного Мальованова (О. Писарев-

<sup>39</sup> Шелюг Д. О мастерах времени //Лит. газета. – 1934. – 4 квіт.

ський), людська привабливість і щирість якого зачарували ображену Шаліковим красуню Любушу, зворушливий образ якої створила В. Любарт. Нова п'єса І. Кочерги зацікавила і Дніпропетровський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, де її в конструктивістському оформленні П. Єршова винахідливо поставив режисер-бerezілець Я. Бортник. Найбільш значною постаттю підкреслено мелодраматичної, насиченої музикою і пластикою вистави став образ позитивного героя Мальованова, правдиво окреслений артистом А. Задніпровським.

Продовжуючи багаторічну творчу співдружбу з І. Кочергою, режисер В. Василько поставив п'єсу «Підеш – не повернешся» в Донецькому українському театрі, посиливши ліричні акценти й відсунувши на другий план філософські роздуми автора вистави. Жанр вистави він визначив як «лірико-філософську драму». Крім чіткого індивідуалізованого образу Мальованова (Г. Чайка), у донецькій виставі привертав увагу підкреслено негативний образ жорстокого Шалімова (М. Котляревський). Ліричну тему в цій поліфонічній, емоційно насаженій постановці вела Любуша – К. Доценко.

У театральному сезоні 1935/36 рр. п'єсу «Підеш – не вернешся» включили до репертуарних планів багато театрів України, виявляючи більший інтерес до творчості самобутнього драматурга. Одеський Театр Революції, а за ним і Харківський Театр Революції почали перші репетиції, але невдовзі відмовилися від п'єси. Київський театр ім. І. Франка довів роботу над постановкою до громадського перегляду, але реперткомівські чиновники й урядова комісія не дозволили показати готову виставу.

Неординарна п'єса незабаром потрапила до «чорного списку», який очолював «Народний Малахій» М. Куліша. Останньою передвоєнною п'єсою І. Кочерги став написаний 1939 р. «Вибір», який виставлявся в Москві, Омську, Кривому Розі, але швидко зник із репертуару. У 1935 і 1937 рр. мали місце спроби дати узагальнюючу оцінку творчих шукань І. Кочерги, показати його нелегкий шлях від «романтично-символічної» або розважально-видовищної тенденції до реалізму»<sup>40</sup>. У статті «Творчість драматурга І. А. Кочерги» критик Ю. Іваненко наголошував, що в жодній зі своїх п'єс драматург «не наблизився до змалювання самого життя і навіть ніколи не прагнув до цього»<sup>41</sup>.

Найвизначнішим здобутком І. Кочерги тогочасна критика називала історико-романтичну монументальну драму «великого стилю» «Свіччине весілля», де органічно поєднано соціальні й філософські мотиви, високі моральні постулати, співзвучні сучасності, стрункий винахідливо побудований сюжет і правдиві характери»<sup>42</sup>.

Найбільш значущими, художньо цілісними були й сценічні інтерпретації новаторського твору І. Кочерги – поетично-філософської історичної драми «Свіччине весілля» («Пісня про Свічку»), яку по-різному було вирішено в театрі ім. М. Заньковецької та Донецькому українському драматичному театрі.

<sup>40</sup> Щупак С. Іван Кочерга // Комуніст. – 1935. – 20 жовт.

<sup>41</sup> Іваненко Ю. Творчість драматурга І. Кочерги // Театр. – К., 1937. – № 4 (6). – С. 34.

<sup>42</sup> Прицкер Л. Іван Кочерга // Літ. критика. – 1940. – № 11–12. – С. 125.



Заньківчани з романтичною наснагою та епічно-величавим розмахом розповіли правдиву історію про те, як на початку XVI ст. в Києві, котрим правив тоді жорстокий литовський воєвода, іноземні князі й феодали заборонили простим ремісникам світити світло, намагаючись згасити в них усяке прагнення до вільного життя. Досвідчений мистецький керівник колективу Б. Романицький доручив постановку цього складного, багатопланового й багатозначного поетичного твору молодим – талановитому режисерові В. Харченку, тонкому колористові й майбутньому видатному майстрові театрального живопису Ф. Ніроду і композиторові О. Радченку, які натхненно оспівали духовну красу трудового народу, його незбориме прагнення до світла й волі, до боротьби з литовсько-польськими колонізаторами, які знущалися з українського народу, тримаючи його в темряві й накладаючи великі податки навіть за світло від звичайних каганців. У героїчній нерівній боротьбі проти гнобителів за повернення трударям світла переконливо розкривався характер мужнього, незламного і рішучого зброяра Свічки, його ніжної і відважної нареченої Меланки, хоробрих ремісників Передерія, Чопа та їхніх вірних товаришів.

Масштабна, пронизана музикою, сувора й патетична вистава заньківчан, що захоплювала майстерною психологічною розробкою образів героїв та вражаючими, пластично виразними масовими сценами, завершувалася картиною народного повстання. З романтичною наснагою і темпераментом зброяра Свічка, яскраво героїчний образ якого створював талановитий актор В. Яременко, закликав київських ремісників спалити палац ненависного воєводи й піднятися на збройну боротьбу з іноземними поневолювачами.

Постановка виховання колективу заньківчан, проникливого майстра поліфонічних пластичних композицій, тонкого знавця музики режисера В. Харченка відзначалася органічним акторським ансамблем, скульптурною виразністю кожної мізансцени, дбайливою роботою з виконавцями головних та епізодичних ролей. Режисер і художник разом з артистами, серед яких, крім В. Яременка, приваблювали талановиті В. Любарт (Гільда) та Д. Дударев (литовський воєвода), створили справді етапний спектакль не тільки в історії рідного театру, а й у сценічній історії драматургії І. Кочерги. Цей героїко-епічний спектакль мав велике значення для подальших естетичних пошуків українського сценічного мистецтва другої половини 1930-х рр.

На донецькій сцені філософську соціально-реалістичну народну драму під назвою «Пісня про Свічку» майстерно й емоційно-наснажено, у традиціях національних вистав «великого стилю», втілював досвідчений і послідовний у своїх постановочних рішеннях В. Василько у співдружбі з молодим режисером Д. Лазуренком. Разом із молодим темпераментним В. Добровольським, який з великою внутрішньою експресією грав зброяра Свічку, Л. Гаккебуш (Гільда), Г. Чайкою (воєвода) і К. Доценко (Меланка) режисер переконливо розкрив ідейний зміст і образно-стильові особливості драматичної поеми І. Кочерги, вирішуючи спектакль як народну трагедію в героїко-романтичному плані з елементами українського фольклору.

Наповнена мальовничими елементами народного весільного обряду, колоритними піснями і танцями масштабна постановка В. Василька і Д. Лазуренка, створена разом із художником Д. Овчаренком, балетмейстером

Ю. Розумовською і композитором Ф. Богдановим, музика якого чарувала народнописанними інтонаціями, вирішувала одразу кілька актуальних для театру 1930-х рр. художніх проблем. Вона продовжувала і розвивала тенденції помпезних і монументальних вистав «про народне повстання», започатковані «Гайдамаками» за Т. Шевченком Л. Курбаса та «Фуенте Овехуна» Ф. Лопе де Веги К. Марджанова, повертала колективи до українських фольклорних джерел, до поетичного віршованого тексту, до масштабних сценічних характерів та психологічної правди і переконливо змальовувала постать позитивного героя – народного месника, безстрашного борця за волю і незалежність рідної Вітчизни.

Таким героєм поставав простий київський ремісник Іван Свічка, вражаючий образ якого створив стрункий красень В. Добровольський, одягнений у білі строї, котрий нагадував могутнього билинного богатиря. Вражала фінальна сцена вистави, коли Іван вривався до замку жорстокого литовського воєводи Ольшанського, одним помахом меча вбивав його і бачив замучену окупантами непритомну Меланку (К. Доценко) зі згаслою свічкою в руках. Пристрасний монолог Івана актор наповнював глибоким болем і подум'ямним заклик до помсти і грізної боротьби проти жорсткої тиранії і поневолювачів рідного Києва за волю і світло для народу.

П'єса, написана І. Кочергою на початку 1930-х рр., коли всі театри цікавила актуальна, створена на соціальне замовлення п'єса на злободенну сучасну тему, п'ять років чекала свого втілення і, з'явившись на сцені, стала визначним мистецьким явищем. У 1936 р. твір І. Кочерги поставив Дніпропетровський український театр ім. Т. Шевченка, загостривши соціальне звучання вистави і непримиренний конфлікт між київськими ремісниками і бездушним, потворним тираном-воєводою Ольшанським, котрий вважав себе всевладним князем, оточеним численним почтом з воїнами, духівником і блазнем.

Крім багатофігурних, пластично ретельно розроблених масових сцен, у центрі вистави поставали головні герої – відчайдушний Іван Свічка (А. Задніпровський) і його ніжна й мужня кохана Меланка (Н. Чорна), емоційно правдива гра якої вносила у сповнене драматизму режисерське рішення Л. Южанського проникливу ліричну інтонацію. Постановки історико-романтичної соціально-поетичної драми «Свіччине весілля» І. Кочерги збагатили національне сценічне мистецтво новаторськими тенденціями, розвинутими режисерами й акторами різних поколінь.

Монументальна історична драма В. Суходольського «Устим Кармелюк», присвячена свідомій боротьбі легендарного керівника селянських повстань, непохитного бунтаря, саме ім'я якого наводило жах на панів, дістала цікаві сценічні трактування в Київському театрі ім. І. Франка та Житомирському театрі ім. М. Щорса. Франківська вистава створювалася досвідченим майстром української режисури К. Кошевським у співдружжі з відомим хореографом-фольклористом, знавцем народних пісень, танців і обрядів В. Верховинцем та художником П. Злочевським у традиціях етнографічно-побутового монументального музично-драматичного видовища.

Молодий режисер В. Магар надихнув колектив щорсівців на сучасне, сповнене внутрішньої експресії, динамічне сценічне прочитання багатопланової історичної драми, яке захоплювало майстерно розробленими і яскраво інди-

відуалізованими народними сценами. Проте ні К. Кошевському, ні В. Магарові не вдалося перебороти певного схематизму, однозначності і мелодраматичності літературного матеріалу.

У другій половині 1930-х рр. драматурги і театри республіки на вимогу парткерівництва під постійним ідеологічним тиском звернулися до втілення героїчної та революційної історії радянського народу. Найвизначніші ідейні й актуальні здобутки в цій галузі були пов'язані з настійно рекомендованими владним реперткомом численними втіленнями п'єс О. Корнійчука, який цілком офіційно ставав провідним і найбільш ідеологічно благонадійним драматургом, котрий вправно писав на партійне замовлення. Саме він старанно розробляв у своїх часто схематично-поверхових творах найбільш важливі й актуальні для тоталітарного режиму проблеми, даючи театрам можливість демонструвати відданість владі й утверджувати завдання партії у галузі не лише сучасної, а й історичної тематики. Тематичному оновленню й розширенню проблемно-сюжетних обріїв українського театрального мистецтва другої половини 30-х рр. сприяли численні постановки двох помпезно-монументальних, багато в чому фальшивих, історичних драм О. Корнійчука – «Правда» та «Богдан Хмельницький».

Значним, як на той час, ідеологічно важливим і злободенним етапним явищем і в творчості драматурга, і в українській художній літературі стала написана на партзамовлення до 20-річчя Жовтневої революції урочисто-монументальна схематична парадно-патетична героїко-революційна драма «Правда», відразу поставлена в провідних театрах Москви, Києва та Харкова. Уперше тут драматург окреслив сценічний образ В. Леніна, котрий створили такі славетні й несхожі за індивідуальностями актори, як М. Штраух, А. Бучма, М. Крушельницький та Б. Романицький.

Саме О. Корнійчук, як завжди, першим серед українських драматургів відгукнувся на партійне замовлення, наважившись окреслити у п'єсі «Правда» образ «живого вождя» революції, поклавши початок театральній Ленініані. Розповідаючи про свої творчі пошуки й роздуми у процесі нелегкої роботи над цим «героїко-революційним історичним драматургічним твором», О. Корнійчук відзначав: «Вивчаючи величезний матеріал, розмовляючи з багатьма людьми, що бачили Володимира Ілліча й орієнтуючись на п'єси М. Погодіна про Леніна, я вирішив у п'єсі показати насамперед органічну рису Ілліча – його народність, увівши епізод, де вождь рекомендував у партію українського селянина Тараса Голоту». Кращі режисери й актори ставили «Правду» і грали в цій далекій від історичної правди, фальшивій п'єсі, намагаючись «домалювати» сценічними засобами схематичні образи і певним чином виправдати штучно вигадані події, їхній псевдореволюційний пафос.

Темі дружби російського та українського народів, їхньої спільної боротьби проти соціального та національного гноблення була присвячена помпезно-монументальна, теж не позбавлена штучної парадності і схематизму, історична драма О. Корнійчука «Богдан Хмельницький», в якій драматург іноді доволіно перекручував події минулого, на догоду партійним вимогам переробляв характери. У цьому підкреслено масштабному урочисто-парадному творі вперше в українській радянській драматургії втілено на чергове партійне замовлення образ легендарного героя славної визвольної війни простого

народу проти іноземних та власних поневолювачів, за возз'єднання України з Росією гетьмана Війська Запорозького Зіновія Богдана Хмельницького. При цьому драматург, як наголошувала ідеологічно заангажована критика, спираючись на основоположні принципи соцреалізму та марксистсько-ленінської історичної псевдонауки, намагався очистити постать мудрого полководця і державотворця від численних антиісторичних фальсифікацій минулого. За своїми ідейно-художніми принципами, композиційними прийомами багатопланового помпезно-парадного та багатофігурного надумано-схематичного сценічного дійства нова п'єса стала закономірним продовженням фальшивих знахідок і оманливих досягнень «Загибелі ескадри» та «Правди».

Звернувшись у 1938 р., в напружений час воєнного передгрозя, до зображення бурхливих подій середини XVII ст., коли селянські бунти, повстання проти польської шляхти і своїх власних феодалів-магнатів злилися у вируjące море народного протесту – визвольну війну на чолі з Богданом Хмельницьким, драматург намагався достовірно відтворити полум'яний патріотизм, могутню силу і духовну красу рідного народу, всіляко акцентуючи бажання жити в мирі й дружбі з іншими народами, його мужність і хоробрість у боротьбі з іноземними поневолювачами. Безперечно, таке звучання п'єси та її кращих театральних інтерпретацій було політично актуальним й ідеологічно важливим.

«Для мене ця політично й ідеологічно важлива тема якнайтісніше пов'язана з сучасною дійсністю і злободенною тематикою, – зі штучною патетикою наголошував О. Корнейчук у статті «Ближче до народу», підкреслюючи необхідність «активної розробки героїко-патріотичної проблематики у дні, коли над світом нависла загроза фашизму»<sup>43</sup>.

В інтерв'ю кореспондентові «Литературной газеты» драматург говорив: «У п'єсі “Богдан Хмельницький” я відтворюю актуальні сьогоденні історичні факти, котрі свідчать про величезний гнів українського народу проти польських гнобителів у його переможній боротьбі з польськими панами. У вирішальні моменти цієї боротьби, як наголошує партія, великий російський народ допомагав українському народові. У відповідь на вимоги поляків виступити проти Хмельницького росіяни не тільки не виступили проти нього, але вже на самому початку руху Хмельницького обіцяли йому свою допомогу. Посли царя Олексія Михайловича, князь Трубецької і боярин Пушкін, повідомили про це Богдана Хмельницького, і під час дальшого розвитку боротьби росіяни посилали свої війська на допомогу Хмельницькому»<sup>44</sup>.

Драматург «на замовлення» показував цей неоднозначний історичний акт як наслідок прогресивної «далекоглядної» політики полководця і дипломата Хмельницького, а звідси і укладений ним договір двох слов'янських народів поставав як закономірне явище їхнього історичного розвитку. У фіналі п'єси Богдан Хмельницький, звертаючись до російського посла Трубецького з проханням передати «великому народові руському сердечну подяку за вітання», стверджує: «Народи наші есть брати. Ми однієї віри греко-руської і одних предків діти, що прагнуть до з'єднання. Україна в пожежах і крові, в боях з

<sup>43</sup> Корнейчук А. Ближе к народу // Сов. искусство. – 1938. – 3 квіт.

<sup>44</sup> Интервью с А. Корнейчуком. Ред. // Лит. газета. – 1939. – 30 трав.

супостатом чекає на допомогу руського народу, щоб, звільнившись зовсім від гнобителів, жити в одній родині, як брат рідний з братом».

Характерне для творчості О. Корнійчука, позначеної декларативністю, надумано ускладненою схемою штучних колізій, превалювало відчуття злободенних ідей часу, панувало виявлення і художньо досить переконливе розкриття найактуальніших тем сучасності, а також знайшло романтично-пафосний, яскравий прояв і в його багатоплановій помпезно-монументальній п'єсі «Богдан Хмельницький». Адже не випадково драматург говорив про тему п'єси, що для нього «це тема, яка найтісніше пов'язана з нашою сучасною дійсністю». З особливою патетикою й акцентацією зазвучали слова драматурга про братерство «з великим руським народом, який допоможе братові своєму» у грізні роки Великої Вітчизняної війни, коли було встановлено орден Богдана Хмельницького.

П'єса О. Корнійчука, в якій превалювали риси мелодрами, була удостоєна в 1941 р. Сталінської премії I ступеня. Вона мала величезну сценічну історію, виставлялася майже в усіх театрах.

Уперше постановка п'єси «Богдан Хмельницький» була здійснена у Київському театрі ім. І. Франка (прем'єра 10 березня 1939 р., постановник Г. Юра, художник А. Петрицький, композитор Л. Ревуцький). Виконавці головних ролей – Ю. Шумський (Богдан Хмельницький), Г. Борисоглібська (Варвара), О. Ватуля (Максим Кривоніс), Г. Юра (Тур), В. Дуклер (Богун), М. Пилипенко (дяк Гаврило) та П. Сергієнко (Лизогуб). У статті «Героїчний стиль» Г. Юра так пояснював власне трактування твору О. Корнійчука: «Втілюючи в постановці “Богдана Хмельницького” сторінку героїчного минулого нашої Вітчизни, режисура і весь творчий колектив Театру ім. І. Франка були захоплені великими образами богатирів, овіяних віковою славою. Ми наполегливо працювали над створенням спектаклю героїчного плану. Нас окрилював великий пафос визвольної боротьби народу, велич вчинків наших героїв...»<sup>45</sup>

Таке режисерське вирішення п'єси зумовило створення парадно-монументального й урочисто-помпезного багатопланового спектаклю «великого стилю», образи якого були доведені до рівня епічних героїв-богатирів. Успіх вистави, наснаженої мальовничою театральністю, був забезпечений насамперед участю в ній цілої плеяди визначних майстрів сцени. Це дозволило І. Кочерзі високо оцінити нову роботу франківців: «Такі образи, як Богдан, Кривоніс, Лизогуб, Тур, військовий дяк Гаврило [...] підкоряють своєю міцною і разом з тим простою силою. В цілому ж блискуча і хвилююча злободенна драма Корнійчука знайшла таке ж блискуче сценічне здійснення в Театрі імені І. Франка»<sup>46</sup>.

Основною темою вистави франківців стало особливо підкреслене драматургом і режисером утвердження теми віковичної дружби українського й російського народів, їхньої історичної єдності, звеличення патріотичних рис кращих представників українського народу. Саме цим пояснюється той величезний успіх, який мала вистава в західних областях України, де незабаром після прем'єри театр був на гастролях. Ось як передавав враження від ви-

<sup>45</sup> Юра Г. Героїчний стиль // Пролетарська правда. – 1939. – 3 квіт.

<sup>46</sup> Кочерга І. Богдан Хмельницький // Літ. газета. – 1939. – 3 квіт.

стави глядачів Львова Г. Юра: «Це було щось надзвичайне. Зал глядачів вирував, як океан. Люди підводились зі своїх місць і голосно вітали акторів. Через бурхливі овації неможливо було грати. Такий небачений успіх переростав художні грані і перетворювався в політичну подію. В особі Богдана Хмельницького глядачі вітали благородного борця за національне визволення з-під панського гніту. Безперечно, кожний переносився в знаменні вересневі дні, коли доблесна Червона Армія принесла на уярмлені землі Західної України жадану свободу і вільна права, коли над визволеними містами і селами замайорів червоний прапор Країни Рад»<sup>47</sup>.

20 березня 1939 р. відбулася помпезна, наснажена урочисто-святковою театральністю прем'єра «Богдана Хмельницького» у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (режисер М. Крушельницький, художник В. Меллер, композитор Б. Крижанівський). Основні ролі виконували провідні майстри театру – І. Мар'яненко (Богдан Хмельницький), О. Сердюк (Богун), Д. Антонович (Максим Кривоніс), С. Федорцева (Соломія), М. Кононенко (Тур), М. Крушельницький і М. Покотило (дяк Гаврило), Н. Горленко і Л. Гаккебуш (Варвара).

На одній із перших репетицій постановник запропонував таке сценічне трактування п'єси: «Необхідно дати глядачеві відчуття суворості, епічної романтики, донести до нього подих історії. П'єса О. Корнійчука, попри всі її недоліки й зовнішню парадність, насичена суворим пафосом боротьби народу за своє соціальне і національне визволення. Героєм майбутньої вистави мусить бути народ, який ішов на смертний бій зі своїм спокопнвічним ворогом без гучних фраз і красивих поз в ім'я безмежної любові і відданості до своєї поневоленої батьківщини».

Отже, усупереч пафосності та мелодраматизму драматургії й урочисто-парадному трактуванню франківців було знайдено більш точне й образно-стильове жанрове вирішення п'єси як суворості героїчної народної драми. Другорядні сюжетні колізії (особиста драма Богдана, трагічне непорозуміння з Богом, змова Лизогуба) були підпорядковані розкриттю основної теми – героїчної боротьби українського народу, звеличенню самовідданого подвигу його кращих синів і дочок.

У виставі, що стала незаперечною подією мистецького життя республіки, чи не найвиразніше виявились характерні риси творчого обличчя колективу – прагнення до створення монументальних героїко-романтичних сценічних полотен, в яких загальна концепція вистави розкривалася насамперед у точному акторському трактуванні всіх сценічних образів.

Богдан Хмельницький був ніби живим представником народу, промовистим виразником його дум. І це мало принципове значення для І. Мар'яненка в роботі над роллю: «Автор драми основним носієм ідей волелюбності й незалежності українського народу обирає Богдана Хмельницького. Народний герой, полководець всупереч поверховості і недостатній обґрунтованості вчинків має робити все в ім'я створення вільної, незалежної держави. Ця провідна ідея твору була основною для мене в роботі над образом Богдана»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Юра Г. Незабутні враження // Вісті. – 1939. – 30 трав.

<sup>48</sup> Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. – 1962. – С. 110.



Образ Богдана Хмельницького став одним із кращих у великому творчому доробку видатного майстра української сцени, доставши високу оцінку критики Києва, Москви, Тбілісі, де театр був на гастролях. Рецензент газети «Известия» В. Залеський відзначав: «Роль Богдана Хмельницького грає І. Мар'яненко. Його Богдан постає людиною сильною волею, величезною витримкою, безстрашною, зосередженою. У своїй грі І. Мар'яненко прагне відтворити образ історичної особи, що піднялася на гребінь могутнього народного духу. Богдан – Мар'яненко наскільки стриманий, наскільки й темпераментний. Але його темперамент скутий вольовою цілеспрямованістю. Він дуже різко проявляється у хвилини душевного напруження... І. Мар'яненко весь час начебто прагне зазірнути в душу свого героя, позакати її глядачам»<sup>49</sup>.

Героїко-романтичні барви, мужній зворушливий ліризм і зовні стримана патетика допомогли О. Сердюкові саме акторськими засобами домалювати і створити справді епічну постать полум'яного патріота, всім серцем відданого рідному народові, хороброго полковника Івана Богуна, окреслити психологічно правдивими засобами і зробити переконливим дещо схематичний образ свого героя.

Емоційно-психологічною вершиною ролі ставала сцена суду над Богом, якого несправедливо звинувачували у зраді. Трагедійний пафос цієї сцени виражався в тій суворій скульптурності, коли кожна лінія тіла, кожен рух промовисто говорять без слів.

Вірним сподвижником Богдана поставав у харківській виставі відчайдушний, хоробрий полковник Кривоніс у виконанні Д. Антоновича, який наділяв його полум'яною пристрасною вдачею, мужністю й суворістю справжнього воїна, готового битися з ворогом до останнього, закликаючи до бою відважних козаків. Чорноокою красунею, дівчиною-воїном, котра володіла шаблею не гірше за чоловіків, була струнка й чарівна Соломія, окреслена С. Федорцевою. Колоритну комедійність невгамовного дядька Гаврила (М. Крушельницький) доповнював могутній юний запорожець Довбня (Є. Бондаренко). Підступним ворогом, лицемірним і жорстоким, малював зрадника Лизогуба Ф. Радчук. Кожна постать масштабної мальовничої вистави, навіть ескізною накреслена автором, оживала у блискучому і гармонійному виконавському ансамблі.

Заньківчани не шукали власного вирішення, копіюючи постановку Г. Юри, в якій режисер Б. Романицький патетично піднімав на котурни свого величаво-урочистого Богдана, суттєво програючи життєво правдивому Ю. Шумському. В. Яременко грав героїчно-величного Кривоноса, а М. Герашенко – палахкого Богуна.

Святкування у 1939 р. возз'єднання західноукраїнських земель із радянською Україною сприяло піднесенню патріотичних почуттів, розширенню національного репертуару, в якому, окрім тиражованих версій «Богдана Хмельницького», у франківців та одеситів з'явилися здійснені А. Бучмою й В. Васильком постановки «Поетової долі» С. Голованівського, на харківській сцені – поетична версія Шевченкового «Назара Стодоли» Л. Дубовика

<sup>49</sup> *Мар'яненко І.* Сцена, актори, ролі. – К., 1964. – С. 201.

з О. Сердюком у заголовній ролі і «Гайдамаки» у заньківчан, по-своєму прочитані В. Харченком.

Сценічне втілення Корнійчукової комедії «В степах України» відкрило нові грані національного акторського мистецтва, засвідчило його щедрий розквіт. Видатним досягненням усього артистичного колективу франківців і свідченням зрілої режисерської майстерності Г. Юри стала прем'єра п'єси 9 жовтня 1940 р., що перетворилася на справжній триумф. Неперевершений за щедрістю й соковитістю комедійної та гумористичної палітри образ Галушки створив Ю. Шумський. Це був приклад граничного акторського перевтілення, цілковитого злиття з роллю, тонкого розкриття внутрішнього світу по-своєму чесною, щирою людини, колишнього будьоннівця, що заспокоївся, задоволений «тихим життям», і не хоче «іти вперед, думати про державні інтереси». У цій роботі Ю. Шумський зумів тонко знайти життєвоподібні деталі й майстерно «домалювати» образ, органічно поєднавши кращі традиції українського акторства й досвід сучасного митця, який глибоко оволодів системою К. Станіславського.

Безперечним досягненням Д. Мілютенка стала роль Часника, зовні стриманого, суворого, але по-справжньому щиросердного, відданого «інтересам держави, справі комунізму». Привабливий, зігрітий доброю усмішкою, дещо схематично виписаний автором образ секретаря обкому партії створив В. Добровольський. Мальовнича, перейнята народними піснями, розцвічена танцями весела вистава, що подавала прикрашений, ідеалізований зразок щасливого колгоспного села, вабила не тільки точно обарвленими сонячним гумором і соковито окресленими акторами характерами героїв, а й багатоплановими, індивідуалізованими й колоритними народними сценами, що були яскравими фальшиво-ідилічними, «підфарбованими» драматургом картинками сучасного колгоспного життя, епізоди якого художник М. Драк переніс до саду, рясно вкритого стиглими яблуками. Критика точно помітила цю особливість вистави театру ім. І. Франка: «Село тут – не той загальний фон, на якому виступають Часник та Галушка, а рівноправний учасник мальовничої музично-розважальної комедії. Це поглиблює політичну значущість п'єси, підсилює її оптимістичне громадське звучання, її соціально-агітаційну спрямованість у майбутнє. Український театр намагається життєрадісними сонячними барвами змалювати наше заможне живе, справжнє село з тією майстерністю, що дається лише від справді глибокого знання того, якими ми хочемо бачити наші колгоспні села, його вдячних партії людей, його сучасний красивий побут»<sup>50</sup>.

О. Корнійчук, Г. Юра і блискучі актори «створили сонячний, оптимістичний, сміливий і яскраво самобутній спектакль, у якому так органічно поєдналися традиції і новаторство, досвід минулого і досягнення сучасного мистецтва, неповторна національна форма і високий соціалістичний зміст», – писав Д. Тальников у статті «Триумф українських акторів» після показу його в Москві<sup>51</sup>.

По-новому, самобутньо іскрилися героїко-романтичні барви в зігрітому народною мудрістю й добродушним гумором сценічному образі голови кол-

<sup>50</sup> Залесский В. Богдан Хмельницкий // Известия. – М., 1939. – 12 черв.

<sup>51</sup> Залесский В. Народная комедия // Правда. – 1941. – 20 черв.

госпу «Смерть капіталізму» Саливона Часника, створеному О. Сердюком у життєрадісній виставі Харківського театру ім. Т. Шевченка, динамічно, з доброю усмішкою, патетично здійснені й М. Крушельницьким.

Це був якісно новий позитивний комедійний образ дотепного, веселого, розумного господаря, не позбавленого гумору й іронії, який відчуває перспективи розвитку колгоспного господарства, впевнено дивиться в майбутнє і щодня віддає всі сили, щоб це майбутнє було прекрасним. По-військовому підтягнений, загартований у боях громадянської війни, будьоннівець Часник не просто сміється з колишнього бойового друга Кіндрата Галушки, голови колгоспу «Тихе життя», роль якого блискуче грав М. Крушельницький. Герой О. Сердюка – мрійник і романтик, щиро закоханий у хліборобську працю, всім серцем відданий народові й соціалістичній Батьківщині. Актор, «домальовуючи» власними знахідками роль, майстерно розкрив в усій людській привабливості, «багатогранності і конкретності типовий радянський характер, прекрасний образ нової людини, сформованої нашим соціалістичним життям».

Створюючи на основі схематичної безконфліктної, фальшивої п'єси оптимістичну, зігріту мальовничою театральністю, іскрометними танцями і піснями виставу, прем'єра якої відбулася 6 листопада 1940 р., Крушельницький наголошував: «Надзвичайно серйозна партійна тема подана автором на соковитій комедійній канві. Це комедія – водевіль гостро проблемна, комедія виховна, в якій сміх нищить довгоносиків, печериць, джмелів. Театр часто загострює й акцентує сатиричні барви, іронізує над деякими подіями і героями, прагнучи до метафоричних узагальнень і трохи перебільшуючи комічні риси негативних персонажів, зокрема й «свого» Галушку, одягнувши на його велике черево барвисту вишиванку з червоним бантом на ший»<sup>52</sup>. Пристосованцем і лакузою поставав «елегантний» шахрай і спекулянт Довгоносик, який у будь-яких обставинах знаходив собі поживу, виразно окреслений Ф. Радчуком. Колоритними й індивідуалізованими були всі учасники гармонійного і яскравого ансамблю й особливо П. Куманченко (Галя), Є. Бондаренко (міліціонер Редька), Л. Криницька (баба Параска) й О. Смерека (баба Палажка).

В. Василько в одеському Театрі Революції, орієнтуючись на колоритну постановку франківців, хотів загострити «неантагоністичний конфлікт» п'єси, акцентуючи протистояння двох старих приятелів – Часника (Й. Маяк) та Галушки (І. Твердохліб), який відійшов від «партійної лінії». Своєрідною копією київської вистави Гната Юри був мальовничий спектакль, поставлений Б. Романицьким, пройнятий бажанням оспівати тему «радісної радянської дійсності, щасливої колгоспної праці, життєствердного оптимізму і віри у майбутнє». У розцвіченій фольклорно-етнографічними барвами, щедرو пройнятій музикою і піснями виставі Часника грав Б. Романицький, Галушку – Д. Дударев, а у злагодженому акторському ансамблі приваблювали постаті молодих працьовитих романтичних героїв Гриця (В. Данченко) та Галі (В. Полінська), які вносили в комедійні події щирий ліризм і душевну теплоту, «демонструючи великі творчі можливості молодого акторського покоління заньківчан»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Тальников Д. Триумф украинских актеров // Правда. – 1941. – 19 черв.

<sup>53</sup> Завадка Б. Борис Романицький. – С. 34.

Написана в комедійно-водевільній манері чергова п'єса «на партійне замовлення», спрямована проти «дрібновласницької» психології, ніякого стосунку до життя колгоспного села не мала, але відкривала широкі можливості для акторської імпровізації. Окремі знахідки артистів, як наприклад, привнесена Ю. Шумським влучна фраза «у курсі дела», увійшла в авторський текст і надавала особливого колориту образу самовпевненого Галушки. Власні жарти, дотепи додавали до п'єси й інші виконавці. Сучасні дослідники, відзначаючи численні прорахунки автора, схематизм, штучність подій, слушно вбачали в п'єсі прикмети безконфліктності, відвертого «лакування» й перекручення реальних життєвих явищ, фальшиві картини побуту. Зокрема, М. Гринишина наголошує, що п'єса «відзначена відсутністю негативу: замість конфлікту-непорозуміння, замість “ворогів” – пристосованці (Довгоносик, керівники колгоспів, що тримаються на “приписках”), вчорашній будьонівець Галушка, що мріє про “цвітущу жизнь”. Окрім відсутності конфлікту як такого, п'єса фактично позбавлена сюжету, а “політичні” суперечки між Галушкою і Часником та непорозуміння між Галею і Грицем важко визнати за фабулу». М. Попович зазначає, що в п'єсі «найповніше виражена основна ідея підміни життєвих колізій у соцреалістичних сюжетах: ідея конфлікту між хорошим і кращим як найтиповішого конфлікту соціалістичного суспільства. Сміховий Галушка і Часник як його Комісар вміщені в легко-комедійне середовище: мистецтво перетворюється уже не на мелодраму, а на оперету з «комедією помилок». На сцені має панувати атмосфера радісного свята, що й компенсує труднощі повсякдення». Сценічні втілення актуальних своєю тематикою п'єс Корнійчука були пов'язані зі значними досягненнями видатних акторів, режисерів, сценіграфів, але значні прорахунки автора не дали можливості театрам створити художньо цілісні і значні вистави.

Видатні досягнення українського акторського мистецтва другої половини 1930-х – початку 1940-х рр., майстри якого успішно оволоділи основоположними засадами творчого методу психологічного реалізму, були пов'язані також із глибоким, вдумливим розумінням емоційно правдивих традицій української національної сценічної культури. Активна робота театрів республіки над сучасною драматургією засвідчувала, що в Україні у 30-х рр. XX ст. «витворилася модель соцреалістичного театру, що утверджував конкретну міфологему на основі сконструйованих драматургами псевдожиттєвих ситуацій», як наголошує Г. Веселовська, дещо недооцінюючи роль режисури, забуваючи, що її помітну частину складали учні Курбаса, пошуки яких не «зводилися» до ролі оздоблювачів ідеологічного міфу». І цілком слушно зауважив, що «основними втілювачами цього міфу стали видатні українські актори – А. Бучма, О. Ватуля, Н. Ужвій, В. Добровольський, Д. Мілютенко, Ю. Шумський, Г. Юра, більшість з яких з кінця 1930-х років працювали у Театрі ім. І. Франка (у Харківському театрі ім. Т. Шевченка продовжували грати В. Чистякова, Д. Антонович, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, О. Сердюк). Тому з великою мірою упевненості можна твердити, що український театр 1930-х – це передовсім театр визначних акторів»<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Крушельницький М. Робота над новою п'єсою // Соціалістична Харківщина. – 1941. – 16 жовт.

Отже, т. зв. оновлення репертуару 1930-х рр., викликане наданням ключової ролі репертуарній політиці в справі керування театральним процесом, обернулося парадоксом: декларовані вимоги створення принципово нового, раніше неможливого і небувалого мистецтва соціалістичного реалізму насправді привели до особливої стилістичної ситуації в театральному мистецтві, позначеної, з одного боку, домінуванням експресіонізму, поєднаного з еклектикою масової культури (у творчості О. Корнійчука, І. Микитенка), а з другого боку – ретроспективними напрямками, спрямованими на відтворення стилістики минулого (зокрема, у І. Кочерги). Парадокс полягав і в тому, що всупереч фактичним вимогам зниження професійного рівня («доступність народу», «зрозумілість для масового глядача») відбулося вдосконалення майстерності української драматургії: ця парадоксальність ситуації зумовлена самою природою масової культури, де залишитися в межах художності було можливим лише за рахунок великої технічної вправності виконання художніх завдань.

Однак і акторське, і режисерське мистецтво означеного періоду найповніше розкривалося не так в актуальних сучасних п'єсах, як у втіленні творів класичної російської, української та зарубіжної драматургії, які все більше завойовували сцени театрів України, суттєво впливаючи на їхню художню діяльність і активізуючи творчі пошуки.

Про всезростаючу роль інтерпретацій класичної драматургічної спадщини у розкритті й утвердженні мистецького обличчя й естетичних принципів провідних театральних колективів республіки промовисто свідчив такий важливий факт: франківці, готуючись до дуже відповідальних звітних гастролей у Москві в червні 1941 р., включили до репертуару, який мусив репрезентувати перший драматичний театр України, російську, західноєвропейську та українську класику, а не досягнення сценічного соцреалізму. Поряд із «Марусею Богуславкою» та «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Суєтою» І. Карпенка-Карого, «Украденим щастям» І. Франка, комедією В. Шекспіра «Багато галасу даремно» й «Останньою жертвою» О. Островського, що її саме тоді репетирував МХАТ, була лише одна сучасна п'єса – «В степах України» О. Корнійчука, яку планували при нагоді показати партійному керівництву, аби продемонструвати відданість колективу актуальним завданням і принципам соціалістичного реалізму.

Проте не «гострополітична» і злободенна комедія «з колгоспного життя», а постановка Франкової драми «Украдене щастя», яка мала зробити особливо змістовною гастрольну афішу, «ознаменувала 20-річний рубіж існування колективу, спокутувала його борг перед іменем патрона театру, гріх експериментів у царині соцреалістичної риторики (*ars vulgaris*) і на довгі роки стало художнім еталоном творчості, надаючи строкатому репертуару єдності й уявлення про перспективу»<sup>55</sup>. Отже, не сучасна актуальна драматургія, покликана утверджувати соцреалістичні канони і демонструвати ідейно-естетичну зрілість та благонадійність колективів та їхніх лідерів, а класична спадщина

<sup>55</sup> Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 320; Гайдабура В. Фрагмент евакуаційної екстремі // Українське мистецтвознавство. – К., 2005. – С. 146.

в глибоко правдивій режисерській і акторській інтерпретації стала уособленням досягнень і мистецькою вершиною української театральної культури другої половини 30-х – початку 40-х рр. XX ст.

**IV.2. Сценічні втілення класичної спадщини.** Театрально-художня реальність 1930-х рр., що віддзеркалювала драматичні й гостро суперечливі соціокультурні процеси тоталітарного режиму, векторними тенденціями розвитку обирала актуальну сучасну проблематику, активну співпрацю з «ідеологічно зрілими» драматургами, що ґрунтувалися на єдиному творчому методі – соцреалізмі, а також на директивних вказівках партії, яка пильно стежила за «ідейною чистотою» та злободенним соціальним змістом режисерських інтерпретацій. Головною складовою сценічного мистецтва досить певнено стала сучасна російська й українська драматургія, лідером якої за підтримки влади офіційно ствердив себе «ідеологічно надійний» О. Корнійчук після тріумфальних прем'єр фальшивої своїм псевдоісторизмом «Загибелі ескадри», «Платона Кречета», що стрімко завойовували сцени більшості провідних театрів республіки, викликаючи захоплення та підтримку компартійних чиновників і керівників культурою своєї вірності соцреалістичним принципам, помпезною масштабністю і псевдопатетичністю «зображення революційних подій» та послідовністю сценічного втілення ідеологічних настанов партії.

У першій половині 1930-х рр. численні постановки «революційної» п'єси О. Корнійчука про потоплення Чорноморської ескадри та мелодрами про «трудову інтелігенцію» ще досить різні за художнім рівнем й образно-сценічними вирішеннями, готувалися театрами як «подарунки трудящим» до святкування роковин «великого Жовтня». Режисери й актори намагалися всіма способами акцентувати, «домалювати» за допомогою сценічних засобів кращі епізоди, а також окремі позитивні риси, переважно поверхової й однозначно-схематичної драматургії, прагнучи яскравими постановочними знахідками «приглушити» відверту плакатність та фальшиву патетичність, пласку штучність і поверхову публіцистичність позбавленого справжнього конфлікту літературного твору, про що вже тоді іноді наважувалися досить критично писати рецензенти.

Сучасні дослідники, справедливо акцентуючи негативні риси цієї псевдопатетичної «геройко-революційної трагедії», що перетворилася на схематичну мелодраму, вбачають у ній, як і у всій драматургії Корнійчука «низькоякісну творчість на принципі замовлення»<sup>56</sup>, слушно вважають її «талановитою реалізацією принципів соціалістичного реалізму»<sup>57</sup>, бездоганно відчutih драматургом – виконавцем важливого компартійного замовлення. Постановочні принципи сценічного втілення творів офіційного драматурга – лідера ставали обов'язковими для інших вистав, як сучасних, так і класичних авторів, що сприяло тиражуванню офіційно визнаних сценічних зразків, до їхньої стандартизації, рівняння на єдиний трафарет, нівелювання режисерських почер-

<sup>56</sup> Попович М. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр XX століття. – К., 2003. – С. 238.

<sup>57</sup> Там само.



ків, як слушно зауважив академік М. Попович у статті «Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури» у зб. «Український театр ХХ століття»<sup>58</sup>.

У 1933 р., у час перших прем'єр «Загибелі ескадри», процеси тиражування та стандартизації лише починалися, поширюючись на сценічні втілення не лише сучасної, але й класичної драматургії. Ці негативні процеси стимулювалися компартійним керівництвом республіки, яке з великою підозрою й обережністю ставилося до роботи режисерів над інтерпретаціями класичної спадщини, декларуючи, що постановки класики продовжували ті ж принципи, що пропагувались «ідеологічно зрілими» втіленнями п'єс про сучасність.

Якщо на афішах усіх театрів республіки в 1920-х рр. провідне місце посідала класична драматургія зарубіжних авторів, що було, безперечно, своєрідною реакцією на знищення жорстоких заборон царської цензури втілювати перекладні зарубіжні п'єси українською мовою, то в 30-х роках, кількість постановок класики значно зменшилася. На відміну від героїко-революційного класичного репертуару із зображенням народних повстань і масових сцен боротьби за волю, поширених у 20-х роках, на українських сценах з'явилося значно менше п'єс драматургів-класиків. Але це були інші за проблематикою, жанровим і стильовим спрямуванням твори, насамперед психологічно правдиві п'єси, орієнтовані на особистість акторів, із загальнолюдськими ідеями, темами та високим гуманістичним змістом, співзвучним настроєм сьогодення.

Як слушно наголошувала Н. Єрмакова, російська, українська й зарубіжна класика «не вписувалася» у загальну сучасну за змістом театральну панораму 1930-х рр. «У франківців після "97" М. Куліша протягом 5–7 років класичні твори становили поодинокі явище ("Сон літньої ночі" В. Шекспіра, "Собака на сіні" Лопе де Веги), ідентична картина у заньківчан ("Отелло", "Урієль Акоста" К. Гуцкова) і березільців ("Жакерія" П. Меріме, "Король бавиться" В. Гюго та "Змова Фієско в Генуї" Ф. Шиллера). Дещо складнішими виявилися справи з українською класичною драматургією. Вона або продовжувала виставлятися у трупах, які сповідували ідеї реалістично-побутового театру, або піддавалася рішучому "осучасненню", переробкам ("Пошилися у дурні", "За двома зайцями")»<sup>59</sup>.

На початку 1930-х років сценічні втілення класики обов'язково повинні були мати в своїх сценічних прочитаннях і у своєму змісті відверті соціальні наголоси або скеровуватися режисером у відповідне ідеологічне річизне, деклароване партією. М. Гринишина в монографії «Театр української драматургії» справедливо зауважила, що «класичні твори стають засобом виконання жорсткого соціального замовлення чи опиняються під пресингом вульгарного соціологізму [...] Утім, в найстрашніші роки сталінського лихоліття якщо українські митці дозволяють собі висловитись відверто, "оголити душу", то інтонації справжнього гуманізму, відвертого співчуття і болю

<sup>58</sup> Там само.

<sup>59</sup> Єрмакова Н. Режисерські шукання і становлення української радянської драматургії // Режисура українського театру. – К., 1990. – С. 63.

за понівечену людську долю звучать на повний голос тільки у класичних спектаклях»<sup>60</sup>.

Водночас постановки класики підпорядковувалися ідеологічним настановам і партійним вимогам. Московська «Литературная газета» ще 10 березня 1930 р. досить чітко декларувала невідкладну партійну настанову: «Класики настільки живі, наскільки сучасність може використати їх в її ідеологічному ключі»<sup>61</sup>. Жорстокий парадокс драматичної соціокультурної реальності 30-х років в Україні полягав у тому, що національне культурне відродження було розстріляне, українізація грубо зупинена, а «Сталін знищив українську еліту й поновив русифікацію [...] Водночас українською культурою маніпулювали так, щоб вона знову зосередилася на традиційному для себе ототожненні, насамперед, з консервативним і відсталім селом», – наголошував О. Субтельний у монографії «Україна: Історія»<sup>62</sup>.

Саме в цьому напрямі компартійні можновладці прагнули вести українську театральну політику, відповідно спрямовуючи і дозволяючи втілення, зокрема, національного репертуару, даючи настирливі вказівки щодо побутово достовірної сценічної інтерпретації драматургії. Франківці, знову демонструючи власну благонадійність і чітке розуміння партійних завдань, у березні 1933 р. після численних постановок сучасних п'єс російських драматургів, назви яких відтворювали сповнену страху й драматизму атмосферу сталінщини («Сигнал», «Постріл», «Страх», «Суд», «Трибунал»), підготували вечір українських класичних водевілів, що включав комедії «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «По ревізії» М. Кропивницького, «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка» М. Старицького і «На перші гулі» С. Васильченка в колоритно-малювничій, збагаченій етнографічно-побутовими деталями, режисерській інтерпретації Г. Юри та художника В. Шкляєва.

А в квітні 1936 р. режисер М. Терещенко разом зі сценографом В. Борисовцем показали комедію І. Карпенка-Карого «Суєта», у колоритному акторському ансамблі якої Г. Юра з невеличкої епізодичної ролі гоноровитого селянина Терешка Сурми створив один із найяскравіших артистичних шедеврів. Щедрими мелодіями народних пісень і душевним боєм була сповнена постановка «Безталанної» І. Карпенка-Карого, психологічно правдиво й життєво достовірно здійснена Г. Юрою в серпні 1937 р. разом із К. Осмяловською та Н. Ужвій у головній ролі Варки.

З великим емоційним розмахом, за кращими традиціями музично-драматичного театру корифеїв і мальовничого фольклорно-етнографічного дійства з піснями й танцями реалізували Г. Юра, видатний художник А. Петрицький і композитор М. Вериківський власне прочитання популярної драми М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», прем'єра якої відбулася 1 березня 1938 р. В ансамблі з першокласними виконавцями розкрилися нові грані глибоко драматичного таланту Н. Ужвій, яка у співдружбі з режисером знайшла велику гаму правдивих емоційно-психологічних барв і нюансів для змалювання образу чарівної Марусі. «Актриса зачарувала сво-

<sup>60</sup> Гринишина М. Театр української драматургії. – С. 226.

<sup>61</sup> Новицький П. Класика сьогодні // Литературная газета. – 1930. – 10 берез. – С. 3.

<sup>62</sup> Субтельний О. Україна: Історія. – К., 1992. – С. 368.

єю зворушливою ліричністю, органічною ніжністю й задушевною простотою, багатством різноманітних інтонаційних відтінків і наспівною пластичністю рухів закоханої дівчини, в котрій водночас відчувався сильний, вольовий характер. Особливо вражала драматично напружена фінальна сцена, коли покинута Маруся (Ужвій) у глибокому розпачі тяжко страждає і божеволіє. Це, безперечно, вершина акторської виразності й вишуканої майстерності, що примушує згадати психологічно правдиве й емоційно неповторне мистецтво М. Заньковецької і наших славних корифеїв», – писав відомий театрознавець І. Піскун<sup>63</sup>. Вихованка Леся Курбаса, представниця березільської акторської школи, Н. Ужвій своєю емоційно правдивою, психологічно переконливою грою примусила згадати глибоко реалістичні принципи та виразові прийоми примадонни театру корифеїв. Це було знаменним і показовим явищем, що засвідчило своєрідну еволюцію українського акторства і його повернення до джерельних традицій рідної сцени.

Тонке розуміння та відчуття стилю й художніх традицій – риси, притаманні курбасівській школі, сприяли тому, що Н. Ужвій вражаючи грала в стилістиці національного класичного театру, відроджуючи її, опанувавши досягнення модерної сценічної культури. Досягнення Ужвій, як і інших березільців, не було кроком назад до класичних традицій минулого, а саме поступом українського акторства до оновлених, збагачених новаторським пошуком принципів корифеїв. Сам промовистий факт, що одна з перших актрис «Березоля» стала примадонною психологічно-побутового, протилежного метафорично-узагальненим засадам курбасівського колективу театру ім. І. Франка, був досить показовим.

Саме на Н. Ужвій розсудливий реаліст Г. Юра поставив дві наступні прем'єри національної класичної драматургії: мальовничо-монументальну й екзотично-фольклорну «Марусю Богуславку» М. Старицького, що вперше побачила світло рампи 1 січня 1941 р., а також сповнену глибокого драматизму та жорсткої психологічної й емоційної правди вражаючи інтерпретацію «Украденого щастя» І. Франка, яка стала художньою вершиною й незаперечним тріумфом актриси та режисера. З великою наснагою й експресією, з повною самовіддачею грала легендарну бранку Марусю з Богуслава актриса витонченого психологічного малюнку та чіткої, промовистої пластичної форми, послідовно розкриваючи різні грані суперечливого й масштабного характеру героїні, яка змирилася з нелегким становищем владної дружини могутнього паші й шукала забуття в безмежній любові до дітей, яка, однак, не замінила тугу за рідною Вітчизною та дорогою серцю домівкою. Актриса в цій ролі ставала своєрідним емоційно-психологічним камертоном, за допомогою якого режисер налагоджував звучання всього виконавського ансамблю, поєднуючи представників різних акторських шкіл в органічну художню цілісність.

Окремі сцени вистави підносилися до високого трагедійного звучання, зокрема, сповнена печучого болю зустріч Марусі з полоненою матір'ю, психологічно достовірний образ якої створювала В. Бжеська, та сцена з козаком Сохроном, героїчний, наповнений мужності, пристрасного пори-

<sup>63</sup> Піскун І. Маруся Чурай // Пролетарська правда. – 1938. – 16 берез. – С. 2.

вання й молодечої краси образ якого детально та виразно створив В. Добровольський.

Сповнена задушевно-мелодичної музики видатного українського композитора Левка Ревуцького, багатопланова вистава вибудовувалася режисером за симфонічними канонами. Події розвивалися поліфонічно в контрастних епізодах, тяжіючи до експресивної кульмінації: Маруся, примушуючи себе забути рідну домівку, жене геть спогади про минуле й раптом чує пісню козаків-невільників «Ой, у полі два явори...», що збуджують в її збентеженій душі глибоко патріотичні почуття, які керували нею, коли вона без вагань визволила бранців, допомогла їм утекти на Батьківщину. Удало знайдений режисером темпоритм, наснажений народно-пісненими інтонаціями, колоритно-мальовничими епізодами, що змінювали один одного за принципом кресендо, створюючи атмосферу особливої емоційної напруги та зростаючого драматизму, і надавали внутрішню стрункість постановці Г. Юри зворушливої схвилюваності.

У центрі вистави була Н. Ужвій, яка органічно поєднала у своєму мистецтві принципи березільської та франківської артистичних шкіл і демонструвала блискуче володіння засадами сценічного перевтілення й основоположними принципами системи К. Станіславського, яку наприкінці 1930-х рр. опановували всі національні театральні культури.

«Чи збагатило нас вчення Станіславського “Робота актора над собою”, думала: скільки спільного в наших акторських школах, як багато єднає нас – курбасівців із мхатівцями, як усе це сприяє нашому професіоналізму, вдосконаленню артистичної техніки, яку так цінував і мій перший учитель Леся Курбас. Коли я вчилася у Леся Курбаса й у Гната Юри, для мене не існувало слів “не вмію”. На все була відповідь: “Мусиш уміти!” Для мене кожна роль, кожна вистава – це симфонічний оркестр, і, щоб налагодити звучання струн душевних, потрібна велика повсякденна праця. Актор повинен знайти своє місце в усьому ансамблі і бути уважним до загальної атмосфери, до партнерів. От Юрій Шумський, Амвросій Бучма, Віктор Добровольський були чудовими партнерами, з ними не можна було фальшивити»<sup>64</sup>, – писала згодом Н. Ужвій, визначаючи специфічні особливості українського акторського мистецтва 1930-х – початку 1940-х рр., у розвитку якого взаємодіяли ще донедавна досить різні школи на основі творчого опанування принципів психологічного реалізму, відродження традицій корифеїв, синтезу здобутків березильців, франківців та заньківчан, а також освоєння досвіду К. Станіславського та МХАТу.

Режисура, навіть та її частина, яка наприкінці 20-х – на початку 30-х років виявляла надмірну активність і самодостатність, «поверталася обличчям» до акторства, а також демонструвала відданість компартійним настановам, в яких стало модним критикувати театральних режисерів, списувати на них усі творчі прорахунки театральних колективів, звинувачувати у формалізмі за будь-які пошуки й експерименти.

Одним із перших проголосив нові тенденції художній керівник театру ім. І. Франка Г. Юра. Він зазначав: «Головною мистецькою силою в театрі

<sup>64</sup> Ужвій Н. Мистецтво франківців. – К., 1970. – С. 57.

є актор. Саме через нього, через створені ним на сцені образи розкривається зміст п'єси, її ідея. І цьому принципові франківці ніколи не зраджували. А коли у їхній практиці й були відступи, то вина за це лягала, головню, на режисерів, запрошених “зі сторони” для здійснення окремих вистав. Або ж ті відступи були наслідком творчого експерименту, пошуку і, як правило, на щастя, невдалих»<sup>65</sup>.

Бажання сховатися за акторську творчість, яка щедро й багатогранно розквітала саме в постановках класики, утілення якої вимагало не лише блискучих виконавців та яскравих артистичних особистостей, але й вдумливої, пошукової режисури. І хоча, відчуваючи певне послаблення контролю щодо введення до діючого репертуару улюбленої глядачами української класичної драматургії, про яку, боячись звинувачень у «хуторянстві», традиційності, фольклорно-етнографічних трафаретах, театральні колективи «призабули», на сценах республіки з'явилося чимало стандартизованих, позначених ознаками тиражування, ілюстративно-умоглядних постановок творів І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка та Лесі Українки.

Проте були і яскраві та неординарні режисерські інтерпретації класики, в яких національні сценічні традиції та новаторство органічно й емоційно поєднувалися, оригінально виявлялися в психологічно й емоційно переконливих роботах акторів. Саме цим відзначалися постановки курбасівця В. Василька в Харківському Червонозаводському, Донецькому українському театрах та Одеській держдрамі. У чинному репертуарі, окрім великої кількості сучасних п'єс, помітне місце посідали «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Оснот'яненка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького і «Наймичка» І. Карпенка-Карого, у постановочних вирішеннях яких панувала висока гармонія акторського та режисерського мистецтва.

Утілюючи на сцені сповнену фольклорно-етнографічними мотивами драму М. Кропивницького, активно перетворюючи естетичні принципи національного музично-драматичного дійства, В. Василько знайшов набагато яскравішу театральність, народними піснями і танцями багатобарвне метафорично-образне постановочне вирішення, за допомогою особливого акторського ансамблю, в якому для кожного виконавця було чітко визначене місце та свій пластичний малюнок.

Режисер майстерно й винахідливо поєднав мізансцени та пластичні лейттеми персонажів у масштабне поліфонічне музично-сценічне дійство з колоритними фольклорними й етнографічними деталями та задушевними народними піснями. Ураховуючи індивідуальності артистів Донецького українського музично-драматичного театру ім. Артема, В. Василько під час постановки драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» ретельно працював із кожним учасником вистави – від виконавців головних ролей до артистів, задіяних у масових сценах, прагнучи вибудувати детально точну

<sup>65</sup> Юра Г. Мистецькі уроки франківців // Мистецтво франківців. – К., 1970. – С. 45.

структуру вистави та створити умови для вияву творчих можливостей акторів.

Реалізуючи на практиці настанови Леся Курбаса щодо високохудожньої, викінченої в усіх складових правдивої музично-драматичної вистави, де тактовно перетворювалися б класичні традиції й активно використовувалися б здобутки модерних експериментів, В. Василько послідовно утверджував принципи психологічного реалізму, акторського перевтілення у формуванні злагодженого, органічного ансамблю, досягаючи безперервності сценічної дії та сповненого драматизму темпоритму.

В Одеському українському театрі Жовтневої революції ці режисерські принципи він успішно застосовував у роботі над оригінальним прочитанням української, російської та зарубіжної класики, а також у співпраці з молодими режисерами й артистами, для виховання яких створював театральні студії, проводив майстер-класи разом з видатною актрисою Л. Гаккебуш, яка також утверджувала курбасівську школу та березільські традиції.

Серед вихованців В. Василька – молодих режисерів, що працювали з ним пліч-о-пліч в Одесі, найбільш обдарованим і самобутнім, неординарним за творчими поглядами та мистецьким почерком був В. Довбищенко, який з успіхом поставив на одеській сцені «Лісову пісню» Лесі Українки, знайшовши поетичне, метафорично-образне вирішення самобутньої драми-феєрії. Сама геніальна поетеса писала про бажання М. Садовського поставити у своєму театрі «Лісову пісню» так: «не провалу боюсь, а перебіни мрії в бутафорію»<sup>66</sup>.

Небезпека, про яку згадувала Леся Українка, чекала кожного постановника драми-феєрії, зокрема і молодого режисера В. Довбищенка. Проте йому пощастило оминати цю небезпеку і створити виставу, де панувала поетична та романтична мрія, проникливий ліризм і щирі почуття, народнопісенні мелодії, записані поетесою на Поліссі, виставу, де не було місця для побутово-етнографічної театральної бутафорії.

Як наголошував В. Василько, вистава В. Довбищенка переконливо свідчила, що й окремі молоді режисери в умовах стандартизації, тиражування й умоглядної ілюстративності, надмірного захоплення побутово-приземленими вирішеннями «шукали власний шлях, орієнтуючись не на директивні вказівки, а на новаторські традиції вчорашніх березильців»<sup>67</sup>.

Саме таким молодим режисером-шукачем був молодий В. Складенко, який на березільській сцені здійснив у 1930-х р. художньо значні й оригінальні інтерпретації національної класичної драматургії – двох п'єс І. Карпенка-Карого: «Хазяїн» та «Мартин Боруля». Прагнення до психологічного реалізму, граничної достовірності почуттів і розкриття «життя людського духу» персонажів, до виявлення гостро соціального конфлікту п'єси – ті принципи, до яких закликали Г. Юра та К. Станіславський, органічно поєднувалися з образно-метафоричним, художньо загостреним окресленням колоритних характерів й узагальненою живописною панора-

<sup>66</sup> *Леся Українка*. Лист до Садовського. Спогади М. К. Садовського. – К., 1963. – С. 18.

<sup>67</sup> *Василько В.* Творчі шляхи театру // Театр. – 1940. – № 3. – С. 24.



мою безкрайого херсонського степу, з мальовничою театральністю відтвореного художником В. Меллером.

Головна увага й акцент режисера-експериментатора, учня Леся Курбаса, зосереджувалися на особистостях видатних акторів, які грали головних персонажів (А. Бучма, І. Мар'яненко, Д. Антонович). Сценічні постаті, майстерно створені ними: хижого, владного та підступного хазяїна Пузиря (Бучма), жалюгідного лакея Феногена (Мар'яненко) і лицемірного Ліхтаренка (Антонович), не затьмарили численних режисерських знахідок, зроблених у співпраці з виконавцями характерних деталей і колоритних пластичних нюансів. Кожна мізансцена підпорядковувалася загальному метафоричному вирішенню, природно входила в чітко розроблену композицію скульптурно завершеного, на перший погляд, життєподібного епізоду й мальовничої сценічної картини, в якій «жили» напруженим, емоційно правдивим життям артисти.

Масштабна постать Пузиря, піднесена до великого соціального узагальнення режисером і актором, стала грандіозною творчою перемогою А. Бучми, який зобразив складний, суперечливий характер глитаю, сільського хижака й багатія багатогранно, різноманітними психологічними фарбами та нюансами. В артистичній палітрі були комедійні, гостро сатиричні, гротескові і драматичні барви. Аналізуючи роботу Бучми, сучасна дослідниця М. Гринишина зазначає: «Його Пузир був наївним і безпосереднім у реакціях, але водночас хижим й скнарним до самозабуття. Він по-своєму любив власну родину, був готовий виконати будь-яке доччине бажання, але готував її заміж тільки за сина такого ж багатія, яким був сам. І рідну землю він також щиро любив, особливо за те, що вона давала йому прибуток. Він був амбітний і пихатий, свято вірив у те, що насправді заслужив орден «Станіслава другого ступеня на шию» – недарма ж він жертвував «на приют». Отримавши орден, Пузир – Бучма – відразу наказував підстригти йому бороду – щоб не затуляла нагороди на грудях. Утім, і титул «овечого генерала» він поцінував ані на крихту не менше й по-дитячому радів, доставши у подарунок на іменини чучело баранця. Однак, в цій «великій дитині» крився справжній «глитай», готовий на будь-яку підлість заради зайвого шеляга»<sup>68</sup>.

Цікавий факт наводив у книжці «Амвросій Бучма» Ю. Косач, розповідаючи, що свого Пузиря актор шукав у реальному житті, згадував «страшний ринок робочої сили, справжній «невільничий» ринок у Таврії до революції. Він чув про нього від людей, коли блукав по спалених сонцем непривітних херсонських степах. На лінійках та дрозжках приїздили сюди поміщики й багатії, що потребували наймитів і встановлювали на них ціну. Найбільші визискувачі ходили поміж рядами й тищами патинок у мішок: є ще сухарі в бідняка – проходили далі, кінчаються – зупинялись і пропонували йти на роботу за півціни. І люди йшли – не вмирати ж з голоду. Із цих оповідей і згадок артист видобував для свого Пузиря пластичні барви сценічної поведінки й інтонації, з якими його герой віддавав наказ «зробити в Мануйливі бідність», щоб змусити селян йти до нього в найми.

Ці спогади підказали актору і зовнішній вигляд Пузиря, що відрізнявся від образу, описаного в п'єсі І. Карпенка-Карого. У Пузиря, створеного Буч-

<sup>68</sup> Гринишина М. Театр української драматургії. – С. 260.

мою, не було «ні зігнутої постаті, ні скоцюрблених пальців сутяжника, ні вкрадливої ходи, ні хижого погляду». Його герой виглядав зовні пристойним хазяїном, з хитруватою посмішкою на грубуватих рисах обличчя, з тихим владним голосом, почасти лагідним, почасти наївним: «такий собі добродушний кровопивця, наївний хижак, упевнений, що йому сама доля визначила грабувати й душити людей»<sup>69</sup>.

Створюючи психологічно складний, багатомірний образ хазяїна й багатія Пузиря, А. Бучма органічно поєднував принципи Курбасового «перетворення» і «перевтілення» за К. Станіславським, старанно вивчав «запропоновані обставини», тонко й багатоманітно передавав «життя людського духу», відповідно до вчення Станіславського та його праці, що осмислювала й узагальнювала етапи роботи актора над роллю. Вихованці Л. Курбаса – гнучкі, високопрофесійні актори, відкриті до всього нового, до опанування інших шкіл, і серед них, чи не найперший, Бучма демонстрував власну майстерність, широту виконавської палітри в інтерпретаціях національної класики.

Аналізуючи працю Бучми в ролі Пузиря, М. Гринишина слушно зауважила, що «акторові не вдалося б переконати глядачів у життєвості свого героя, якби вся його образна палітра складалася хай із безлічі відтінків, але одного кольору. Ніби за формулою К. Станіславського й основоположним принципом “великого реаліста” О. Де Бальзака, Бучма шукав у “поганому” Пузирі, де той “добрий”. І, здається, знаходив привід зрозуміти, що “хазяїн” насправді є рабом свого капіталу, що він не здатний зупинитися в гонитві за наживою, а найменша втрата прибутку може звести його з розуму.

Відтак ставав закономірним фінал вистави, під час якого наймити вносили покаліченого Пузиря до кімнати й вмошували його на роялі, нещодавно купленому для дочки Соні. Пузир стогнав і плакав, а глядач не знав, чи то жаліти старого, чи сміятися з “інциденту” з гусьми, що обскубували одну з незчисленних копичок “овечого генерала” й змусили Пузиря гонитися за ними. А тут ще й Феноген приходив зі звісткою про те, що махінації хазяїна викрито і його збираються арештувати. Почувши це, Пузир – Бучма на мить застигав, а потім, зойкаючи і хитаючись, злавив з роялю, напряду тупцюючи грубезними чоботами по тендітних пальцях-клавішах, викликаючи в душах очевидців вистави цілу гаму емоцій, де презирство було перемішане з жалістю, хай це були презирство і жалість нових “хазяїв” до “бувших”»<sup>70</sup>.

Психологічно правдивий образ Пузиря став тріумфом сценічної творчості Бучми й усього акторського мистецтва березильців, яке в 1930 рр., спираючись на курбасівські традиції та художню систему «перетворення», розвивалося, збагачувалося новими здобутками сценічної культури всієї багатонаціональної країни. Дублером Бучми в постановці «Хазяїна» за режисурою В. Складенка був Д. Мілютенко, який по-своєму, більш жорстко й стримано, грав Пузиря, про що справедливо зазначав критик С. Гец: «Артист демонструє щедрі гаму виразових прийомів, уміло знайдених мізансцен і пластичних деталей. Його Пузир зроблений чудово. Він не мерзотник сам по собі, бо відчуває красу безмежних степів. Але все це в нього служить прибутку. Цю “нагромаджу-

<sup>69</sup> Косач Ю. Амвросій Бучма. – К., 1978. – С. 168.

<sup>70</sup> Гринишина М. Театр української драматургії. – С. 261.

вальну” суть всього образу Мілютенко показує яскраво, міцно, переконливо, гостро»<sup>71</sup>.

Блискуче грав «лірика глитайського розбою», підступного й лицемірного Феногена ветеран національної класичної сцени І. Мар'яненко, який, пройшовши березільську школу і на все життя залишившись відданим шанувальником Леся Курбаса, створив вражаючий, масштабний, багатогранний образ, що підіймався до великого художнього узагальнення і дав можливість критикам порівнювати персонаж І. Карпенка-Карого, змальованого артистом, зі Смердяковим Ф. Достоевського. У виставі В. Скляренка постала хижка, улеслива, вкрадлива та підла людина, що намагалася постійно демонструвати свою відданість «хазяїну» Пузирю. Вражала колоритна й винахідливо знайдена режисером мізансцена, коли Феноген, в екстазі лакейської догідливості та улесливості, ніби від щирих почуттів саджав собі на коліна Пузиря – Бучму і, пригортаючи до грудей, як рідну дитину, немов заколисуючи «коханого хазяїна», тут же вимагав від нього винагороду за цей сплеск «любові».

Плідна співпраця з видатними акторами-березільцями визначила й наступну режисерську роботу В. Скляренка, який у жовтні 1934 р. здійснив життєво правдиву, соціально й психологічно загострену інтерпретацію п'єси І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», у колоритному акторському ансамблі якої були два виконавські шедеври – неповторний дует М. Крушельницького (Мартин Боруля) та І. Мар'яненка (його мудрий іронічний слуга Омелько). У традиційній ролі Борулі Крушельницький наче продовжував власні відкриття душевних порухів яскравих трагікомічних постатей, геніально розкритих ним у виставах Л. Курбаса за п'єсами М. Куліша. «Його Боруля був людиною, весь сенс життя для якої зосередився у намаганні отримати дворянське звання, – наголошувала М. Гринишина. – Задля цього він готовий на будь-що, і актор давав глядачеві змогу посміятися вволю над витівками невдалого кандидата у дворяни. Але сміх у залі завмирав, коли наприкінці дії глядач бачив розгубленого, знесиленого від невдач Мартина, зазірав у його сповнені болю очі і розумів, що крах з виправленням паперів означає крах цілого життя цієї маленької людини, яка так хотіла стати великою»<sup>72</sup>.

Вайдуватий, неквапний, простодушний Омелько у виконанні І. Мар'яненка досить іронічно й зневажливо ставився до свого господаря, із «соковитим» народним гумором висміюючи його бажання перебудувати все на дворянський лад й глибокодумно філософствуючи про сенс життя. Цей образ ставив фінальну крапку в яскравій, колоритній, наповненій комедійними епізодами багатобарвній виставі В. Скляренка: дивлячись із іронічним жалем на «цінні» папери, які щойно спалив невдаха Боруля як непотрібні, слуга повільно й багатозначно просив про те, щоб він краще віддав йому їх на цигарки.

Послідовна та поглиблена робота режисерів і акторів над втіленням української класичної драматургії сприяла відродженню кращих національних сценічних традицій, мистецьких принципів видатних майстрів театру корифеїв, дала можливість театрознавцям і критикам порівнювати їхні художні

<sup>71</sup> *Гец С.* Акторські досягнення «Хазяїна» // Харківський пролетарій. – 1941. – 20 лип. – С. 3.

<sup>72</sup> *Гринишина М.* Театр української драматургії. – С. 283.

здобутки з досягненнями сучасних артистів. Так, зокрема, порівнювали образи, створені Н. Ужвій, із грою М. Заньковецької, знаходячи багато спільних рис в образах обох актрис.

Класичні вистави у своїх концептуальних висхідних і провідних акторських роботах засвідчили: від середини 1930-х саме в спектаклях за класикою (зокрема, українською) національна сцена намагалася нагадати про забуті за перше пореволюційне десятиліття ідеали гуманізму, співчутливого ставлення до «маленької» людини, повернути цій пересічній людині звання героя, яке вона отримала ще в другій чверті XIX ст. в європейській, російській та українській літературах. Попри різкі і відверті соціологічні наголоси, без яких не обходиться жодна класична постановка тих часів, в ідеологічних та художніх концепціях кращих із них проявлялися радянські, загальнолюдські мотиви й мотивації, висловлені через форматворчі принципи, що найперше співвідносилося зі стилем реалізму, як його розуміли в першій третині XX ст. Утім, у цьому разі життєподібність була найкращим принципом донесення ідеї вистави до глядача, чудовим засобом впливу на його свідомість.

Дві знакові вистави української класики 1930-х – «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького в Харківському театрі ім. Т. Шевченка і «Украдене щастя» за І. Франком у театрі його імені визначились через відверто гуманістичну ідейну концепцію та високохудожні акторські роботи обох спектаклів.

«Дай серцю волю, заведе в неволю» (прем'єра – 10 вересня 1936 р.) – перша вистава за класичним твором режисера Мар'яна Крушельницького, який у сезоні 1933/34 рр. замінив на посаді художнього керівника театру «Березіль» його фундатора Леся Курбаса. Його співавторами в роботі над твором були художник М. Бурачек та композитор Б. Крижанівський.

Режисер під час постановки п'єси спробував змінити її жанр, розширити її змістовні межі, піднести мелодраму на вищий щабель соціальної драми, а на місце релігійно-моралізаторських мотивів поставити суспільний конфлікт – протистояння селянської маси та багатія Микити Гальчука. Отже, у центрі композиції був бідняк-сіромаха Іван Непокритий (М. Крушельницький), йому до пари ставав Семен (Д. Антонович), а яскравою антитезою їм, зрозуміло, виявився Микита Гальчук (О. Сердюк). М. Крушельницький значно скоротив текст п'єси, прибрав відверто мелодраматичні місця й викреслив останній акт, в якому (за М. Кропивницьким) Микита зробив нову спробу вбити Семена і, не спромігшись, раптово помирав без слів молитви, без каяття та прощення. Із приводу цих композиційних і жанрових змін, визнавши їх за «новаторство», Й. Кисельов зазначав: «Воно полягало не лише в новому погляді на твір Кропивницького, в новому режисерському трактуванні популярної класичної мелодрами, а у новому ставленні до ролі Непокритого, що з другорядної стала основною, з периферійної – центральною. Іван Непокритий уособлював не лише благородні якості, а й соціальний оптимізм трудових верств поневоленого народу, його віру в краще майбутнє, в неминучу справедливість...»<sup>73</sup>.

<sup>73</sup> Кисельов Й. Театральні портрети. – К., 1962. – С. 119–120.

«Дай серцю волю...» була передусім акторською виставою, де в акторському виконанні ролей актори ніби нічого й не підкреслювали навмисно, але, навчені Лесем Курбасом, уміло скеровували увагу глядача на «зерно» образу.

Іван Крушельницького – «маленький, у латаній свитині, фарбований, мабуть, відваром лушпиння цибулі, у благодійній сорочці з грубого полотна без вишивки і стрічки, в широких білих штанах, давно потемнілих від нужденної наймитської праці, у драній шапці-бирці, на ногах у нього – легкі постолі»<sup>74</sup>. Він рухливий (Іван майже не випускав з рук саморобну дудку-сопілку, постійно щось награвав на ній, пританцьовуючи), його розумні очі та щира посмішка часто звертали до «своїх», веселий і безтурботний, він постійно посміхався, пересипав мову дотепними жартами. У кількох виразних епізодах першої дії глядач бачив у Івані дуже щирого чоловіка. Таким був один із центральних для цього образу епізод «вечорниць» із цілою пантомімою, яку Непокритий – Крушельницький розігрував довкола чарки з горілкою. Потім ставало зрозуміло, що він був не лише доброзичливим і дотепним, але міг і перечепити гострим слівцем кого треба, від чого сільські заможники відповідали йому зневагою та презирством. Актор потроху, у дрібних деталях розкривав перед глядачами силу й стійкість Іванового характеру, його «справжність», здатність на благородний вчинок, самопожертву. У кульмінаційній сцені в хаті Семена й Одарки Іван, якого звикли бачити жартівливим, одразу припиняв сипати дотепними слівцями, і, чи не вперше, відверто скаржився на свою сирітську долю. Зворушливості цьому монологу додавало те, що звертався Іван не до господарів, які не тямали себе від страху перед майбутньою солдатчиною Семена, а до «горшків та кочерг»<sup>75</sup>. Він висловлював свою тугу, сидячи біля столу в хаті свого товариша Семена, «за якого йде у москалі»<sup>76</sup>, бо «у Семена мати стара, жінка молода»<sup>77</sup> і заводив пісню «про бідака-сірому, за яким «ніхто не плаче, ні отець, ні ненька, ні жона його»<sup>78</sup>, і здавалося, «що тужить і стогне народне горе, сирітство, наймитство, бо сам народ свою трагічну долю вклав у ці пісні»<sup>79</sup>. Актор дав глядачеві зрозуміти, що рішення Івана – абсолютно свідоме, і його «так само лякав вигляд солдатської шинелі на плечах. Наче малу дитину, він колисав на руках вишиту сорочку, яку сором'язливо просив Одарку йому подарувати, і, ледве стримуючи сльози, прощався не лише з подружжям, але й із самим собою колишнім, який здатен був усмішкою та дотепом пересилити будь-яку біду», згадував режисер Р. Черкашин<sup>80</sup>.

Граничною психоемоційної виразності образу Івана М. Крушельницький досягав саме завдяки широкому використанню всіх можливих засобів акторської палітри. Тут ішли в хід і жест, і багата модуляціями вимова, і хода, і

<sup>74</sup> Сердюк О. Ролі М. Крушельницького // Соціалістична Харківщина. – 1941. – 17 червня. – С. 2.

<sup>75</sup> Там само.

<sup>76</sup> Там само.

<sup>77</sup> Там само.

<sup>78</sup> Там само.

<sup>79</sup> Там само.

<sup>80</sup> Черкашин Р. На сцені і в житті // Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. – К., 1985. – С. 38.

пантоміма, і варіативна народна пісня (весела і та, що «йде до самого серця», «колує тобі душу»), і танець. Коли в другій дії Іван починав танцювати, то всі усвідомлювали, що це був сповнений експресії й психологічних нюансів танець-виклик, танець, в якому Іван «знущався над своїм горем, скидав його з себе, як драну сірячину, і сміявся – гірко, крізь сльози, однак, сміявся», як наголошував Л. Танюк у монографії «Мар'ян Крушельницький»<sup>81</sup>. Згадуючи цю роботу актора у спогадах «Роздуми і нотатки актора», його товариш по виставі О. Сердюк назвав образ Івана «шедевром [...] творчості й акторської майстерності» М. Крушельницького<sup>82</sup>.

У сценічному характері образу Семена, правдиво створеному Д. Антоновичем, переважали «чисті» кольори. Він був людиною прямою, чесною й гордою, без надмірних сентиментів. Для актора важливо було показати еволюцію цього характеру й водночас довести здатність Семена лишатися морально стійким та чистим душею всупереч жорстоким життєвим випробуванням.

Найяскравіше в складному характері Микити Гальчука – це безмежне зухвальство, зверхність у ставленні до тих, хто його оточує. Спочатку глядачі чули Микиту – з-за лаштунків лунав сильний баритон, і зі словами «Вулиця гуде, то козак іде. А ти, дубе, розвивайся. На козакові аж два жупани, Ти, дівчино, не важся»<sup>83</sup>, він виходив на сцену, демонструючи і молодечку чуприну під смушковою шапкою, і синій жупан, закинтий на плече, і тонкі вуса. За визначенням А. Горбенка, актор у цій ролі був «лаконічним і яскраво характерним. Згідно з ідейною настановою вистави, О. Сердюк підкреслював “класову основу” характеру Микити, що обумовлювала почуття та вчинки свого героя. Поступово розкриваючи образ, в яскравих деталях вмотивовуючи його, актор акцентував на декількох моментах: спершу він активно готував сварку Микити з парубками. Микита – Сердюк довго стояв і дивився на них, наче розмірковував, як краще підійти. Але звична зверхність у ставленні до інших, вочевидь, заважала йому. І замість того, щоб зробити крок або вимовити щось, він зі злістю, наче пювки, жбурляв із рота лущиння від насіння. Але ось на нього поглянула Одарка – і вмить в очах Микити – Сердюка спалахували біль та щастя, і просто-таки несамовито гордий чоловік чи не додолу схилявся, переступаючи поріг Одарчиної хати»<sup>84</sup>.

Надзвичайно хвилюючою була сцена, в якій герой дізнавався, що втратив своє кохання назавжди. Очі спалахували гнівом, страшний стогін рвався з вуст... А останню сцену – вбивства – актор грав як самогубство Микити, його останню втрату – самого себе. Він наче враз утратив свою силу і гордість, припадав до землі в завмирав.

Поетично забарвлену й емоційно виразну роль чарівної Одарки В. Чистякова увиразнила буквально в кількох тонах зворушливої скромності, щирості, жіночності. Але ці деталі зробили Одарку чи не найпривабливішим образом

<sup>81</sup> Танюк Л. Мар'ян Крушельницький. – К., 1974. – С. 24.

<sup>82</sup> Сердюк Л. Роздуми і нотатки актора. – К., 1989. – С. 139.

<sup>83</sup> Там само.

<sup>84</sup> Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1979. – С. 97.



вистави. «Її горем, а потім її тихим щастям разом з нею живе і глядач»<sup>85</sup>, – із захопленням від побаченого писав у рецензії на виставу в «Літературній газеті» відомий письменник О. Копиленко. Він переконливо стверджував, що, підкресливши «жіночу вірність Одарки, її рішучість до кінця боронити своє право на кохання, на щастя, на життя», силою свого таланту актриса піднесла цей образ до великого емоційного узагальнення.

Образ Марусі С. Федорцевої, навпаки, зображувала яскраво, наділивши його «глибоким голосом, нестримним сміхом, гнучким, широким, разом таким жіночим рухом...»<sup>86</sup>. У неї була важка хода, грубуваті манери, різкий голос. Вона була дуже емоційною, не розсудливою, але рішучою, сповненою емоцій, пристрасті, яка «сліпо жене її і кидає під ноги Микиті, цілком закономірно (коли можна так сказати) переходить у божевілья, коли Микита відцурався від неї і вчинив злочин»<sup>87</sup>. Сцену божевілья актриса грала просто й природно, без патології та мелодраматизму. Маруся різко кидалася в різні кутки сцени, колихаючи в руках поліно, наче присипляючи дитину. «Збожеволіла від горя, вона вимовляла слова монологу не у хворобливому маренні, а з відчаєм людини, що глибоко страждає, людини надломленої, та не роздавленої»<sup>88</sup>. У цій сцені глядачі співпереживали, чуючи страшний регіт Марусі, яка протягом значної частини спектаклю весело й безтурботно сміялася. Цим розгонистим сміхом дівчина «зачіпала» Микиту, ним оповідала про своє щастя, і тепер глядачі нишкли, зачувши страшний, безумний сміх Марусі.

Отже, найпершою окрасою спектаклю «шевченківців» були багатопластові й майстерно виконані характери, не лише провідні, але й другорядні. «Коли артистові дано хоч декілька слів, ви відчуваєте контури образу, скажімо, – музикант (Є. Бондаренко), хлопчисько з бубном, безпосередній і зворушливий (П. Куманченко), Морозиха (Н. Лихо), Зачепиха (А. Смерека), – констатував О. Копиленко. Поруч з ними – опуклі, колоритні епізодичні фігури створили М. Савченко (писар Скубко), М. Кононенко (Кугут), М. Покотило (1-й сват), Т. Ольховський (2-й сват), Я. Косаківна (Христя), Г. Козаченко (Омелько).

Судячи з відгуків критики та спогадів очевидців, вистава М. Крушельницького була режисерським шедевром і загалом яскравим, художньо вартісним та емоційно насиченим видовищем. Вирішення її простору (виготовлене за ескізами М. Бурачека В. Греченком) було традиційним для «української» вистави, лаконічним і водночас поетичним. Обрис села та чумацький шлях, дорога з похилими верстовими стовпами – дорога в далекі «москальські» краї, якою мав піти Іван, – усе це доповнювали звуки старих українських пісень, що лунали під час дії. Музика Б. Крижанівського, зведена у вибагливу партитуру, була одним з основних компонентів формотворчої палітри спектаклю. І тут, і в наступних роботах М. Крушельницький обирав народну пісню за провідну тему спектаклю. У постановці «Дай серцю волю...» нею була

<sup>85</sup> Копиленко О. Сценічні образи корифеїв // Червоний шлях. – 1939. – 10 верес. – С. 30.

<sup>86</sup> Омельяновська-Чорна П. Софія Федорцева. – К., 1989. – С. 38.

<sup>87</sup> Там само.

<sup>88</sup> Там само.

бурлацька пісня «Та забіліли сніги»<sup>89</sup>. У цілому дія вистави насичувалась хоромим й одноголосним співом, танцями в масових сценах, музика супроводжувала кожную картину, підкреслювала кульмінаційні моменти фабули. Поліваріантність використання й насиченість дії музикою в «Дай серцю волю...» дала привід глядачеві порівняти виставу з «барвистим концертом», – справедливо наголошувала М. Гринишина<sup>90</sup>.

О. Копиленко також звернув увагу й на органічну ансамблевість і злагодженість, взаємопроникнення різнорідних виразових художніх засобів у роботі шевченківців. «Згадайте, – пропонував він, – найдрібніші деталі гри кожного актора, мізансцени, нарешті, навіть найважчі масові сцени. Згадайте весілля, як використано площину для розташування і руху людей, фарби, кольори [...] Хлопчики, що бавляться під ногами у дорослих, дівчинка, котра вчиться дивувати...»<sup>91</sup>. У масових сценах спектаклю («Вечорниці», «Гуляв чумак на риночку», заручини Одарки тощо) режисер широко й змістовно використовував українську народну обрядовість, не лише надаючи дії відповідної колоритності, але й збільшуючи її, поглибивши через розгорнуті сценічні метафори, на які, по суті, перетворювались вищезгадані епізоди.

У цьому вдалому поєднанні романтики, героїки, поетичності, музикальності, збагаченні високою культурою суміжних мистецтв, які О. Сердюк визначив як типові ознаки режисерської манери М. Крушельницького, виявилось тяжіння української режисури до стильової традиції театру корифеїв – «авторського театру», чийм вирішальним чинником залишалася драматургія, але «Дай серцю волю...» унаочнила її зрослий професійний рівень, режисерську культуру, «прищеплену» Лесем Курбасом своїм учням, особливо одному з «п'ятірки» перших – М. Крушельницькому<sup>92</sup>. Власне, як засвідчили спектаклі «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Крушельницького та «Назар Стодоля» у трактуванні Л. Дубовика в театрі ім. Т. Г. Шевченка й «Украдене щастя» Г. Юри в театрі ім. І. Франка сам стиль театру корифеїв, ствердивши свою історичну продуктивність та можливість розвитку, дістав право називатися «великим».

«Украдене щастя» з'явилось в репертуарі театру ім. І. Франка в останньому передвоєнному сезоні 1940/41 рр., ставши центральною виставою його афіші, на багато наступних років. Але саме цей спектакль Г. Юри унаочнив одну з провідних тенденцій українського театру, пов'язану з «класичною» частиною його репертуару, і водночас заявив про високий художній потенціал його акторства. Як, власне, і про те, що тогочасна українська режисура, остаточно утвердившись у художній системі реалістичного стилю, наполегливо робила спроби його довноцінного використання та оновлення, – справедливо наголошувала М. Гринишина<sup>93</sup>.

Фактично весь портал сцени франківців займав інтер'єр убогої селянської хати (художник М. Уманський), відтворений майже з повною натуралістич-

<sup>89</sup> Сердюк Л. Роздуми... – С. 138–139.

<sup>90</sup> Гринишина М. Театр української драматургії. – С. 269.

<sup>91</sup> Копиленко О. Сценічні образи... – С. 3.

<sup>92</sup> Сердюк Л. Роздуми... – С. 140.

<sup>93</sup> Гринишина М. Зазнач. праця – С. 271.

ністю й етнографічною точністю. У центрі стояла велика піч, в якій весело горів вогонь, створюючи настрій затишку та тепла. Крізь маленькі підсліпуваті віконця було видно, що надворі хуртовина, колючий сніг нісся навкіс біля шибок. Дія розпочиналася після музичного вступу, в якому тужлива мелодія перегукувалася з веселим мотивом народної пісні. Доки поступово освітлювалася кімната, і глядач міг роздивитися, із напівтемряви линули голоси дівчат, що прийшли до Анни на вечорниці, доки її чоловік поїхав на заробітки.

До хати заходив Микола Задорожний, у довгому кожусі, заліпленому снігом, старій шапці, з-під якої ледь виднілися палаючі очі. У руці він тримав сокиру, під пахвою – батога. Разом з ним до затишної хати заходили сніг і холод, голод і злидні. Задубіле від холоду тіло не гнулося, закріплені пальці не розпрямлялися, важкі від утоми ноги ледве несли свого хазяїна. З величезними труднощами Микола починав знімати із себе одяг, негнучкими пальцями однієї руки намагався віддерти від навислих вус намерзлі крижини. Пальці іншої руки просто розтулялися, наче самі собою, і батіг із сокирою падали на підлогу серед хати. Тяжко ступаючи, зігнувшись майже додолу, Микола – Бучма човгав по хаті, вимовляючи свої перші слова – скарги бідняка на важку долю та працю без статків.

За зізнанням А. Бучми, він бачив у Миколі «маленьку людину, зведену соціальною несправедливістю до стану раба. Затурканий, темний, він є наочним прикладом того, що може зробити з людиною жорстокий економічний і соціальний гніт...»<sup>94</sup>. За надзавдання актор визначив показ поступового визрівання в душі «боязкого, загнаного селянина-гуцула з вкрай понівеченою свідомістю... могутнього підсвідомого протесту, здатності до боротьби проти віковичного соціального зла, проти тих чорних сил, які знищили його, хай дуже нужденне, невеличке, але осяяне світлом чесності, щастя»<sup>95</sup>.

А. Бучма психологічно правдиво зображував Миколу самовідданим трударем, який постійною, майже без відпочинку, чесною працею заробляв свій хліб. Увагу глядача привертали руки Задорожного – натруджені, мозолясті, що ніби весь час шукали собі діла, не можуть без нього, і легко знаходили, що зорати, засіяти, або залагодити в господарстві. «Кожний вихід на сцену, – зауважував Бучма, – вихід після важкої нелюдської праці, а це обов'язково накладає глибокий відбиток не тільки на зовнішній вигляд людини: похилі плечі, зігнута спина, довгі руки, повільні загальмовані рухи, а й внутрішній стан – постійна втома, глибока апатія, похмурість, байдужість до всього тощо»<sup>96</sup>. Звідси й ритм, в якому жив у виставі Микола – Бучма, ритм важких і безсиливих рухів, надмірних зусиль геть виснаженої людини. Через це Микола – Бучма дуже обережно та застережливо ставився до найменших своїх надбань. Він навіть краплі води на вилі дарма, а зілле її назад у діжку. Тому глядач із боєм усвідомлював ступінь тієї напасти, що спіткала героя, дивлячись, як той знехтував господарськими обов'язками через зраду Анни. Напів'яний Микола серед своїх товаришів по чарці біля засміченого столу в хаті без вогню просто кравав серце глядачам.

<sup>94</sup> Косач Ю. Душі людської чародій. – К., 1968. – С. 200.

<sup>95</sup> Там само.

<sup>96</sup> Там само. – С. 200–201.

Але інколи в цієї, здавалося, скам'янілої істоти проривалися чисті та справжні почуття, наче маленькі іскри спалахували в очах. Усі, хто бачив виставу, наголошували на щирості почуттів Миколи (А. Бучми) до своєї дружини. Глядачів зворушували ніжність його погляду, яким він дивився на Анну, тремтливості його рук, коли він брав у долоні її обличчя, але не торкався губ, а лише притискав свої до жінчиної долоні. Н. Ужвій згадувала, що поліфонія, з якою А. Бучма грав свого героя, допомагала їй правильно зіграти свою героїню. Навівши красномовний приклад із четвертої дії, актриса стверджувала: «...Тому в четвертій дії, коли Микола питає Анну, чи вона не любить, і не любила, і любити не зможе, Анна тричі відповідає: «Ні». Перше «ні» вона каже, не дивлячись на Миколу, упевнено. Друге, страшне для нього «ні», їй тяжко сказати – вона зустріла його очі, а проте, все-таки, каже це «ні», каже якомога м'якше, так, ніби просить пробащення за те, що не може його любити. А третє «ні» Анна каже, відвівши від Миколи погляд, як і він від неї, бо Анна не може знести його страждання, хоч у самій іде боротьба за свою любов, за своє украдене щастя»<sup>97</sup>. Від того, як Микола жалівся Анні та благав її не ганьбити їх сім'ю, різко скаржився на старосту за незаслужені образи, з відвертою ненавистю дивився на Михайла, який відібрав у нього його маленьке щастя «домашнього вогнища», як, заставши дружину в обіймах Гурмана, рвучко вибігав, наче помилившись дверима, як, перечекавши, доки суперник піде геть, вештався по власній оселі, раптом кидався до Анни з ціпком у руці й завмирав, не добігши, без сили опустивши руки донизу, наче забувши свою злість, глядач розумів, що Микола здатний на сильні почуття, мав сильну волю, що жили глибоко, на самому дні його душі, і одного разу вирвуться назовні, і горе тому, на кого він виле свою ненависть. У цих спорадичних сполохах відвертості відчиняючи потроху Миколину душу, Бучма готував страшний фінал селянської трагедії загублених доль, втраченого щастя, – слушно наголошувала М. Гринишина<sup>98</sup>.

Сповнена драматизму вистава закінчувалася тими самими декораціями, які глядач бачив на початку. Але цього разу в хаті Миколи інші гості – на ослоні за столом сиділи декілька селян і випивали разом з господарем. На столі скромний натюрморт – сулія горілки, великий кусень хліба та сіль. Коли в хаті, без запрошення, з'являвся Михайло (А. Добровольський), їх розмова з Миколою відразу йшла в напружених інтонаціях. Михайло зневажав Задорожного за те, що той «господарство занедбав»<sup>99</sup> і «все тільки з п'яницями водиться»<sup>100</sup>. Той у відповідь звинувачував Михайла, що він «чужу жінку на гріх наводить»<sup>101</sup>. Спроба Михайла пояснити свої вчинки, зізнання, що любов до Анни була його «одиноким, найдорожчим скарбом»<sup>102</sup>, закінчилася звинуваченнями Миколи, яких Задорожний, вважаючи себе «втоптанним у болото, обдертим з честі, супокію і поваги, зруйнованим, зарізаним без ножа»<sup>103</sup>,

<sup>97</sup> Пісчун І. Драма І. Франка // Літературна газета. – 1941 – 5 квітня. – С. 7.

<sup>98</sup> Гринишина М. Зазнач. праця. – С. 272.

<sup>99</sup> Гринишина М. Зазнач. праця. – С. 273.

<sup>100</sup> Там само.

<sup>101</sup> Там само.

<sup>102</sup> Там само.

<sup>103</sup> Там само.

не міг стерпіти. Як не міг погодитися з наказом суду, що віддав йому в руки жандарм. Микола (А. Бучма) довго й пильно роздивлявся документ, крутив його в руках, а потім повільно рвав його на шматки, але не кидав на підлогу, а довго нахилився вниз і клав клоччя між собою та Михайлом. Далі сцена йшла в пришвидшеному ритмі, наче з усіх, хто залишився в хаті, спали рештки спокою, і душі їх, перейшовши свої межі, рвалися до свого останнього подиху. Михайло бив Миколу по обличчю, розлючений Задорожний брав сокиру й одним незграбним, але сильним рухом вбивав жандарма. Наче всі останні сили він вкладав у цей смертельний порух, і знову кам'янів, ставши звичним на вигляд, таким, яким його бачили глядачі впродовж вистави. Умираючи, Михайло простягав до нього руку і прощав Миколі й собі все лихо, що обидва накоїли. А Задорожний (А. Бучма) у відповідь простягав йому обидві руки, ніби просив знову одягти на нього кайдани, як це Гурман вже зробив одного разу.

Образ Гурмана у виконанні В. Добровольського був у виставі наочною антитезою Задорожного (А. Бучми), найперше – зовні. І коли його висока, статна фігура, наче облита жандармським мундиром, з'являлася в хаті Миколи, ніби заповнюючи собою її простір, стаючи його центром, глядач одразу пересвідчувався в правдивості історії шлюбу Анни та Задорожного. Тільки з примусу чи через брехню про загибель Михайла Анна могла проміняти цього красеня на старого та немічного Миколу. Для подружжя Задорожних поява Гурмана однаково віщувала недобре, і Микола (А. Бучма) лякався й губився від несподіванки, а Анну (Н. Ужвій) охоплював справжній жах, наче до неї озвався привід з минулого. Натомість Михайло (В. Добровольський) виглядав абсолютно спокійним, напевно, відчувачи себе хазяїном ситуації, – слушно зазначала М. Гринишина<sup>104</sup>.

Вистава, що вражала величезною силою психологічної й емоційної правди, неперевершеним гармонійним акторським ансамблем, з глибоким співчуттям не лише переконливо розповідала трагедію галицького народу, але й сприймалася як символ незламної сили та здатності нації боротися за своє щастя.

А. Бучма згадував, що, створюючи образ Миколи Задорожного, він передусім думав над питанням, а що він, радянський актор, своїм виконанням ролі покаже своєму народові? Микола Задорожний – представник пригнобленої й найтемнішої селянської бідноти. Звідси випливає, що актор загострював соціальну характеристику образу. «Крок за кроком, – писав митець, – я намагався розповісти радянському глядачеві страшну повість про те, як було вкрадено щастя у цілого народу, як жили і страждали під австрійським гнітом мої земляки, безправні, обдурені в своїх сподіваннях, не втративши, проте, почуття людської гідності...»<sup>105</sup>.

В образі Миколи актор доніс до глядача складну гаму людських почуттів, переживань, багатоплановість соціальної характеристики свого героя. Репітінськими мазками він зобразив селянина Миколу як людину праці. Відтоді глядач різнопланово сприймав цю важливу рису Миколи: то праця для нього

<sup>104</sup> Там само. – С. 273.

<sup>105</sup> Бучма А. З глибин душі. – К., 1959. – С. 44.

важка, виснажлива й ненависна (перша поява А. Бучми на сцені, коли він, скоцюрблений від морозу, після роботи в лісі, входив спиною до глядача, відігравав руки й скаржився на тяжку працю та злидні), то вона – необхідність (у низці мізансцен актор жестами й поведінкою підкреслював, що він – людина праці). Поряд із цим актор в образі Миколи виразно передав становище пригнобленої соціальними умовами людини – її безпорадність. Але й цим не вичерпувалась характеристика Миколи (ці риси відтворювали й майстри дожовтневої української сцени). Треба було на цей образ поглянути ще й очима сучасного актора, актора-мислителя, політика.

«У процесі роботи над роллю я шукав, – писав А. Бучма, – і знаходив риси, які б яскраво розкривали не тільки благородний внутрішній духовний світ цього боязкого, загнаного селянина-гуцула, з край понівеченою свідомістю, але й прояви його незламної сили, народження могутнього підсвідомого протесту, здатності до боротьби проти віковичного соціального зла, проти тих чорних сил, які знищили його, хай нужденне, невеличке, але осяяне світлом честності, щастя»<sup>106</sup>.

Актор мав рацію, підкреслюючи, що в образі Миколи Задорожного втілено український народ, який приховував у собі бурхливий і могутній протест, готовність обернути сокиру дроворуба на зброю повстанця.

Великою заслугою А. Бучми було те, що він зумів відшукати психологічно переконливі засоби акторського мистецтва, які допомагали глядачеві зрозуміти й усвідомити, що мрія, віра Миколи в майбутнє – це не фантазія, і для здійснення цієї мрії Микола наближався хоч стихійно, але правильним шляхом, вдаючись до активного протесту. Це був незаперечний артистичний подвиг майстра.

Актор розповів, що, працюючи над роллю Миколи Задорожного, він застосував увесь свій багаторічний життєвий і мистецький досвід. Це підтверджували слова великого знавця людської душі та поета-мислителя академіка Максима Рильського про те, що простоту й щирість драми Франка «найкраще зрозумів і віддав на сцені геніальний виконавець ролі Миколи Задорожного – Амвросій Бучма»<sup>107</sup>.

Н. Ужвій мала за основу традиції М. Заньковецької та стиль українських народних пісень про жіночу долю, сповнивши драматичний образ Анни пристрасною жагою щастя. Мистецтво сценічного перевтілення актриси відзначалось правдивістю, поетичністю, психологічними нюансами складних почуттів героїні, в образі якої поєдналися розум, воля і глибока ніжність.

Складну, суперечливу, сповнену тонких психологічних нюансів гаму людських переживань своєї героїні Н. Ужвій передавала на сцені. Переборюючи страх перед присягою на вірність чоловікові та силою першого кохання, що прокинулось, Анна (Н. Ужвій) ставала на коліна перед образами. У цей час сцена затемнювалась. Лише промінь світла вихоплював із темряви самотню постать Анни, яка боролася зі своїми почуттями. У другій дії артистка передала глибокий психологічний малюнок гнітючого почуття жінки після спровадження Миколи до криміналу. Спершу, залишаючись ніби спокійною після

<sup>106</sup> Там само. – С. 80.

<sup>107</sup> Рильський М. Про людину, для людини. – К., 1962. – С. 288.



всього, що сталося, Анна в хаті на самоті побивалася своїм великим горем. Щоб утриматись на ногах, вона, непритомніючи, схопилася за стовп, що стояв посеред хати, підпираючи низько навислу стелю. Враження від цієї сцени таке, ніби і стеля, і все, що навколо Анни, намагалося задусити її.

Таких сповнених драматизмом режисерських знахідок і дуже гострих та складних нюансів у зображенні характеру героїні актриса створювала протягом усієї вистави чимало.

Чудове, сповнене внутрішньої сили й нестримної волі було гранично достовірне виконання ролі жандарма В. Добровольським. Актор майстерно розкрив складність психології жандарма, хоча, відповідно до режисерського задуму, виконавець ролі Михайла Гурмана так остаточно й не висловив ставлення драматурга до персонажа п'єси – жандарма.

Виставу франківців «Украдене щастя» високо оцінила преса й театральна критика не лише України, але й багатьох республік та Польщі. Рецензенти престижних всесоюзних видань підкреслювали, що театр імені І. Франка «поглибив і зробив наголос на соціальній суті п'єси» («Правда», 1941, 4 червня), «зумів з надзвичайною силою відобразити пристрасну соціальну спрямованість реалістичної творчості І. Франка»<sup>108</sup>.

Московська критика слушно відзначала, що своїм успіхом вистава зобов'язана насамперед геніальному драматургові, першокласному постановникові та трьом видатним майстрам сценічного перевтілення – А. Бучмі, Н. Ужвій і В. Добровольському. «Вагомість і ясність ідейного задуму, вміння користуватися багатством психологічних й емоційних виражальних засобів для реалістичного показу складних душевних переживань героїв – характерні риси творчості цих найвидатніших і прекрасних майстрів усього багатонаціонального радянського театру», – писали відомі театрознавці М. Абалкін і Ю. Лукін<sup>109</sup>.

Критика підкреслювала, що у виставі центральним став «глибокохвилюючий, сповнений високої людяності, благородства і задушевності життєво правдивий образ селянина-гуцула Миколи Задорожного» («Правда», 1941, 4 червня) у виконанні А. Бучми, а ця роль «з цілковитим правом належить до найкращих досягнень всього радянського театру». Критиків захоплювала висока і досконала сценічна майстерність акторів, вміння творити й повністю перевтілюватися в образи життєвої правди: «Актор владно змушує глядача до кінця вірити всьому тому, що відбувається з його Миколою Задорожним, вірити кожному його жесту і погляду, кожній інтонації. З чудовою переконалістю розкриває актор «життя людського духу» і складний світ почуттів простої, затурканої людини, яка, проте, не втратила своєї людської гідності», – захоплено підсумовували автори свою статтю в газеті «Правда», 1941, 20 червня). Рецензенти вистави «Украдене щастя», з тріумфом поставленої на московській сцені в 1941 р., відчули у створеному А. Бучмою сценічному образі Миколи Задорожного насамперед високе почуття людської гідності.

<sup>108</sup> Абалкин М., Лукин Ю. Образы И. Франко на сцене // Правда. – 1941. – 20 черв. – С. 5.

<sup>109</sup> Там само.

А. Бучма через десятиліття після прем'єри франківського спектаклю, роздумуючи про «надзавдання» та «зерно» своєї улюбленої ролі, писав: «Працюючи над масштабним, багатограним образом Миколи в драмі Івана Франка, я насамперед думав про те, що я, сучасний актор, цією роботою скажу своєму народові. Я побачив не просто галицького селянина, а типову постать гуцула, представника самої темної і нещадно пригніченої селянської бідноти. Таке тлумачення ролі дозволило мені загострити соціальну характеристику і розкрити жорстоку психологічну правду сценічного образу... Мотиви поведінки Миколи я шукав і у соціальних умовах його існування, і в конкретних обставинах п'єси, і навіть у суворій природі, серед якої живе і працює ця людина сповнена людської гідності проста і духовно багата»<sup>110</sup>.

Гостре, болісне почуття власної людської гідності проніс через сповнену драматизму харківську виставу «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького щедрій душею, привітний, мужній сільський наймит Іван Непокритий, зворушливий і багатограний образ якого психологічно тонкими та лірико-романтичними сценічними засобами створив теж курбасівський учень М. Крушельницький. Відмовившись від традиційного мелодраматично-сентиментального трактування бідолахи-наймита, від трафаретних елементів комікування, видатний актор і режисер, що був і постановником цієї масштабної, наснаженої яскравою театральністю вистави шевченківців, переконливо розкрив мотиви вчинків Івана, його найзаповітніші мрії та душевні порухи. Благородний і чесний герой М. Крушельницького йшов замість свого друга в солдати не тому, що він бідний і нікому не потрібний, а тому, що своїм вчинком прагнув урятувати щастя таких самих бідняків, як і він.

Якщо сувора вистава «Украдене щастя» була справжнім мистецьким шедевром франківців на чолі з Г. Юрою та славетними А. Бучмою, Н. Ужвій, В. Добровольським, то мальовнича, емоційно наснажена, сповнена народно-пісенними мелодіями та зворушливим ліризмом постановка М. Крушельницьким п'єси «Дай серцю волю, заведе в неволю» стала тріумфом мистецтва гармонійного акторського ансамблю шевченківців на чолі з В. Чистяковою, С. Федорцевою, О. Сердюком, Д. Антоновичем і М. Крушельницьким, його високої сценічної культури й універсальної майстерності.

Створюючи мистецький шедевр на основі драми І. Франка, Г. Юра вибудував гармонійний, художньо довершений у всіх компонентах, актуальний, гостро сучасний спектакль про те, як суспільний устрій, несправедливий соціальний лад укрив щастя в рідного народу, що було співзвучно подіям 1930-х – початку 1940-х рр. і незаперечним режисерським подвигом. На франківській сцені здійснювали постановки творів «Борис Годунов» О. Пушкіна та «Дон Карлос» Ф. Шиллера, присвячені злободенним проблемам жорстокої влади, щоб не обурювати численних політичних наглядачів тоталітарного режиму. «У цих умовах воістину приклад Езопа прислужився Гнатові Юрі, коли він вирішив поставити “Украдене щастя” І. Франка. Трагедійна повість особистісної, на перший погляд, історії героїв виростала на сцені франківців до екзистенційно епічних масштабів, і атмосфера складності, драматизму людського життя набувала алюзійної сили, – писав В. Гайдабуря. – Успіх поста-

<sup>110</sup> Бучма А. Актер и образ // Сов. Искусство. – 1950. – 28 листоп. – С. 3.

новки був підготовлений попередніми виставами українського та російського класичного репертуару цього десятиліття, їхньою дотичністю до проблем сучасного буття: “Останні” М. Горького (1937, режисер К. Кошевський), “Ревізор” М. Гоголя (1938) та “Остання жертва” О. Островського (1939) у постановці В. Вільнера»<sup>111</sup>.

Російська класична драматургія саме в середині 1930-х рр. активно поверталася на сцени провідних і обласних театрів України, що всіляко підтримувалося компартійними чиновниками, які послідовно проводили політику «русифікації» й орієнтації на соцреалістичні принципи МХАТу та московського Малого театру. Звернення до п'єс російських драматургів-класиків, утілення класичної спадщини мало дві протилежні тенденції: більшість колективів переважно пасивно копіювала, тиражувала на своїх сценах столичні постановки, кращі театри активно й сміливо шукали власні, іноді – новаторські рішення, що стимулювало появу оригінальних, художньо вартісних режисерських робіт і визначних акторських досягнень.

Саме в сценічних прочитаннях російської класики режисери й актори, своєрідно синтезуючи національні традиції та принципи курбасівського перетворення з мхатівськими прийомами перевтілення й утвердження «життя людського духу», не лише поглиблено опановували шедеври О. Пушкіна, М. Гоголя, О. Островського, Л. Толстого, А. Чехова та Максима Горького, але й своїми режисерськими й особливо – акторськими досягненнями робили власний мистецький вклад до їхньої театральної історії. Робота над втіленням російської та зарубіжної класичної драматургії різнопланово збагачувала національне акторське мистецтво, розширювала його виразову палітру, сприяла формуванню універсальних артистів, освоєнню нових стилізованих і жанрових напрямків та сценічних прийомів. З цими виставами були пов'язані найвидатніші досягнення українських акторів.

Саме такими досягненнями артистів вражав новаторський спектакль «Гроза» О. Островського, уперше здійснений на українській сцені в 1938 р. М. Крушельницьким із дружиною Л. Курбаса В. Чистяковою в головній ролі Катерини. «Для Курбаса В. Чистякова була актрисою переважно характерного плану, на гостру виразність, на показову пластику, – писав Л. Танюк. – Лише в умовних “Гайдамаках” вона грала героїню. Режисер враховував і те, що артистка була його дружиною і він не хотів перетворювати “Березиль” на “театр для Чистякової”, як це було у Москві з Камерним театром, що його зробив О. Таїров театром своєї дружини А. Коонен. Саме Крушельницький розкрив у Чистяковій героїню, створив із неї першу актрису, примадонну театру. “Грозу” він ставив на неї, побачивши, що в умовах жорсткого ідеологічного тиску єдиний порятунок у втіленні шедевр російської класики. “Якби я напередодні не зіграв Леніна, був би арештований!”» – говорив він Л. Танюку<sup>112</sup>.

Новий етап у мистецькому житті актриси позначений багаторічною співпрацею з Крушельницьким-режисером. Зусилля В. Чистякової були спрямо-

<sup>111</sup> *Гайдабура В.* Фрагмент евакуаційної екстремі // Мистецтвознавство України. – 2007. – С. 145.

<sup>112</sup> *Танюк Л.* Мар'ян Крушельницький. Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. – К., 2007. – С. 150.

вані на вирішення проблеми глибокого психологічного проникнення в роль, повного перевтілення в процесі створення сценічного образу. «Так вже скла-лося, що всі мої зрілі, визначні роботи були зроблені після Курбаса, – під-креслювала В. Чистякова, розповідаючи про свою творчість. – Але успіх їх пояснюється, перш за все, тією “закваскою”, яку я отримала, виховуючись під його керівництвом. Ми, березільці, завдяки курбасівським “штудіюванням”, мали добре поставлені голоси, еластичні м’язи тіла та емоційно сприйнятливі серця. Завдяки його школі ми стали добрим матеріалом у втіленні творчих задумів цього великого майстра, але, головне, ми були однодумцями»<sup>113</sup>.

«На роль Катерини я обрав Чистякову. Харківське начальство категорич-но забороняло це. Як дружина “ворога народу” вона мала бути або в тіні, або піти з “Березоля”. Я переміг на власний страх і ризик, видавши саме таку об-саду. І життя показало, що я мав рацію. Та й для неї це було своєрідною реабі-літацією...», – говорив режисер уже в 1960-х роках Л. Танюку<sup>114</sup>.

Цей період творчості В. Чистякової збігся з новим етапом в історії теа-тру «Березіль», що 1935 р. був перейменований на Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Після Леся Курбаса театр очолив режи-сер іншого художнього напрямку – його учень М. Крушельницький. У той час В. Чистякова виступила як універсальна актриса яскравого лірико-драматичного таланту та вишуканої психологічної школи. Віртуозна актор-ська техніка, високий професіоналізм, культура слова, тонке відчуття парт-нера, ансамблю, різних театральних і драматургічних стилів – це те, на чому зростала й вдосконалювалася майстерність В. Чистякової.

Від середини 1930-х рр. у театрах народів СРСР спостерігалася активна взаємодія досвіду національних сценічних форм й акторських шкіл і роз-ширення сфери впливу психологічного мистецтва МХАТу. Відомий мос-ковський театральний критик Д. Шелюг (Тальников) писав: «Дві основні тенденції можна намітити в цій живій творчій розмаїтості національної есте-тичної культури. Виразником цих тенденцій є, з одного боку, театри героїко-романтичного стилю, а з іншого боку – театри психологічної правди. Мотиви національної героїки знаходять своє вираження в мистецтві в основному в емоційній формі. От чому героїко-романтичний стиль – стиль підвищеної емоційності – такий близький по-справжньому народному і національному театру й на першому ступені його розвитку, і на його вершинах. Але одно-часно з процесом утвердження романтико-героїчного стилю спостерігається і глибокий процес творчого ускладнення цих задач формами психологічної школи»<sup>115</sup>.

Новий напрям у роботі колективу театру виник у складній суспільній ситу-ації повороту в культурі від багатовекторних модерних авангардних пошуків до єдиного ідеологічно рекомендованого методу епічного соцреалізму, що за пар-тійними настановами мусив оспівувати сучасних героїв і вчинки радянських людей. Тому перші зміни, які вніс М. Крушельницький, перебуваючи на посаді

<sup>113</sup> Гордєєв С. Валентина Чистякова // Слобожанський край. – 2001. – 19 берез. – С. 5.

<sup>114</sup> Танюк Л. Мар’ян Крушельницький. – С. 151.

<sup>115</sup> Шелюг Д. В національних театрах // Театр. – 1938. – № 3. – С. 16.

художнього керівника театру, торкнулися формування репертуару. У 1920 рр. у «Березолі» у зв'язку з новаторським й експериментальним характером пошуків режисури до нових сучасних і злободенних п'єс ставилися не надто вимогливо, тому вони, як правило, не затримувалися в репертуарі. У 30-х рр. на афіші театру, що мав доводити власну «благонадійність», з'явилися позначені фальшивими сюжетними колізіями «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Банкір», «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, а також рекомендовані компартійними ідеологами актуальні «Портрет» О. Афіногенова, «Глибока провінція» М. Светлова й інші п'єси сучасних драматургів, а потім уже класика: «Гроза» та «Ліс» О. Островського, «Дай серцю волю – заведе в неволю» М. Кропивницького, «Талан» М. Старицького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Постановка кожної з класичних п'єс розширювала художні можливості та виразово-зображальну палітру артистів. З урахуванням акторських можливостей і природних даних М. Крушельницького, І. Мар'яненка, В. Чистякової, О. Сердюка, Д. Антоновича, С. Федорцевої було поставлено видатні класичні спектаклі, художніми вершинами яких стали новаторські інтерпретації п'єс М. Кропивницького й О. Островського.

В акторському мистецтві шевченківців у другій половині 1930-х – на початку 1940-х рр. своєрідним уособленням досягнень була В. Чистякова, талант і майстерність якої найповніше розкрилися у світовій та російській класиці. Справжніми сценічними шедеврами стали її ролі Цезарини («Дружина Клода» О. Дюма), Катерини («Гроза» О. Островського), Євгенії Гранде (за романом О. де Бальзака). Це найвищі творчі досягнення видатної актриси.

Як закономірність сприймається сьогодні творча та педагогічна програма М. Крушельницького, який був серед тих, хто, не декларуючи, продовжував традиції свого вчителя Леся Курбаса, хто віддав свій талант шевченківському колективу, сприяв його художньому зростанню, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, що вільно володіє основами ритму, ритмопластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією.

У режисурі М. Крушельницький продовжував розвивати властиві Л. Курбасу риси: новаторський підхід до постановки кожного спектаклю, пошуки глибокої образної осмисленості, правильного відчуття епохи, викінчених, скульптурно рельєфних характерів. А при цьому – будував свій театр, де головним у синтезі виразальних засобів вистави був актор.

Обираючи репертуар, М. Крушельницький звертався до різноманітних театральних, поетичних, музикальних жанрів, що давали змогу акторам розвинути стилістичну рухомість, яскравість, самобутність, прагнення до власного пошуку. В. Чистякова була одним із тих майстрів шевченківської сцени, у сценічній практиці яких постійно відбувався процес кристалізації курбасівської театральної системи та естетичних поглядів М. Крушельницького.

Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березильців, В. Чистякова стала не просто одним із найяскравіших провісників ідейно-естетичної програми та виконавських принципів театру, а й визначила якісно новий етап у розвитку національної акторської школи. Саме в 1930–1940-х роках Харківський театр ім. Т. Шевченка (завдяки М. Крушельницькому) досяг своїх творчих вершин: його називали «філософсько-поетичним театром романтичної героїки».

Свого часу В. Немирович-Данченко в розмові з О. Корнійчуком, торкнувшись могутньої сили романтично-ліричних акторських традицій, мудро зауважив, що «ліризм і романтика в українському театрі йдуть не від сентименталізму, а від народних витоків»<sup>116</sup>. Саме від задушевної народної пісні, від поетичного світосприйняття українського народу брало неповторну ліричність і романтику, емоційно натхнення та психологічно витончене акторське мистецтво В. Чистякової.

Наприкінці 1930-х років творча й педагогічна програма М. Крушельницького, вихованого на традиціях Л. Курбаса, сприяла активному художньому зростанню акторського колективу театру. Головний режисер наполягав на вихованні в актора високої мовної, емоційно-психологічної, пластичної культури, професіонала, який вільно володіє основами ритму та ритмопластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. Слідом за Л. Курбасом М. Крушельницький застосовував новаторський підхід до вирішення кожної вистави. Йому було властиве шукання глибокої образної свідомості, відчуття епохи, скульптурне ліплення сценічних образів. Л. Танюк відзначав, що «для Крушельницького не було нічого важливішого, ніж уплинути на образне мислення актора і розбудити в ньому діючу фантазію, виховати в акторі багатопланове сприйняття світу взагалі і світу мистецтва зокрема»<sup>117</sup>.

З перших кроків М. Крушельницького як головного режисера в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка критика заговорила про «новий етап», «щасливе сполучення», «несподіваний поворот» і т. п. Але ця «несподіванка» була добре підготовлена. Центральною фігурою для М. Крушельницького став актор, але відтоді ще більше, ніж колись, режисер прагнув до того, щоб виконавська енергія, майстерність, талант об'єднувалися загальним театральним стилем та образно-постановочним вирішенням, що відповідало режисерському трактуванню п'єси. Це вимагало від акторів творчої рухливості, здатності до перевтілення, тому на репетиціях М. Крушельницького-режисера завжди панував дух творчого пошуку, експериментів, співпраці й акторського співавторства з постановником.

Заздалегідь уявляючи собі ідеал виконання, ретельно розрахувавши контури інтерпретованої п'єси, майстер, однак, залишав чимало можливостей для акторської імпровізації. Ставлячись до своїх колег з глибокою пошаною, М. Крушельницький цінував їхню ініціативу, створював умови, в яких ця ініціатива проявлялася. Нерідко, захопившись несподіваним поворотом акторської думки, запропонованим кимось із виконавців «баченням» сцени під час репетицій, він натхненно продовжував вести цю думку в запропонованому напрямі. Усунення штампів відкривало нові грані у творчій палітрі шевченківців. Такі репетиції були святом для акторів, і – що найважливіше – дух свята продовжував жити й у виставах. В. Чистякова, оцінюючи згодом свою співпрацю з режисером, писала: «М. М. Крушельницький, будучи сам актором, завжди з незвичайною чуйністю давав акторові волю в найскладніших

<sup>116</sup> *Немирович-Данченко В.* Статті, речи, письма. – М., 1951. – С. 174.

<sup>117</sup> *Танюк Л. М.* Крушельницький. – К., 2008. – С. 194.



моментів роботи над образом»<sup>118</sup>. У той період талант В. Чистякової як романтичної і водночас універсальної актриси розкрився повною мірою.

Мало того, В. Чистякова брала активну участь у створенні моделей театральних костюмів. Згодом вони визначили вигляд її героїнь. Зняті фотографіями, вони перейшли на сторінки газет, журналів і книг з історії українського театру. Відомо, наприклад, що художник Д. Власюк, який оформляв «Грозу», без роздумів схвалив варіант костюма Катерини, запропонований самою акторкою, таким гармонійним у ньому виявилось поєднання стилю епохи й елементів позапобутового трактування образу героїні й усієї вистави. Відтоді в співавторстві з артисткою створювалися костюми таких її героїнь, як Марії Луцицької, леді Мільфорд, Грети Норман і багатьох ін.

На сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка нові плідні тенденції особливо яскраво позначилися на режисерському трактуванні М. Крушельницьким «Грози» О. Островського, постановку якої він здійснив 1938 р. Вистава вимагала від театру насамперед свіжого, нетрадиційного підходу до вирішення п'єси. Потрібні були нові форми сценічної виразності для сучасного сприйняття образів драми.

Але сценічна доля п'єс О. Островського більшою мірою, ніж інші класичні твори, невіддільна від історії акторського мистецтва. Як не можна грати «Отелло» без Отелло, так не можна грати «Грозу» без справжньої Катерини, тобто не просто талановитої, гарної артистки саме трагічного плану, великого драматичного дарування.

Роль Катерини – найскладніший жіночий образ не лише російської, але й світової драматургії. Не кожній актрисі вдавалося вирішити це творче завдання. Невдача спіткала Г. Федотову, М. Савіну та М. Єрмолову. Акторкою, яку визнали найкращою виконавицею цієї ролі і критики, і сам автор, стала П. Стрепетова. Український дореволюційний театр не спромігся здійснити постановку «Грози», про цю роль усе життя лише мріяла геніальна М. Заньковецька. Героїня шевченківської трупи В. Чистякова стала не тільки першою виконавицею Катерини на українській сцені, але й зіграла цю роль із видатним успіхом. «У винятковому за своєю майстерністю мистецтві артистки, мистецтві вишуканого психологічного плану, глядачеві виразно відчувається вічний подих Е. Дузе, В. Комісаржевської, великого незабутнього мистецтва, – писав у газеті «Радянське мистецтво» відомий московський театрознавець Д. Шелюг (Тальников) про В. Чистякову, вважаючи її найкращою Катериною на радянській сцені. – Ми вже давно не бачили на сцені артистки такої виняткової натхненності, яка володіє разом з тим такою унікальною майстерністю форми»<sup>119</sup>. Успіх В. Чистякової в ролі Катерини – це не просто індивідуальний успіх актриси, це успіх театру. Слід зазначити, що на роль Катерини була також призначена й С. Федорцева, в її виконанні було багато спільного з тим, як трактувала образ В. Чистякова. Вистава «Гроза» в постановці М. Крушельницького стала значною подією в культурному житті

<sup>118</sup> Гордєєв С. В. Чистякова – актриса романтичного стилю. – Х., 2005. – С. 158.

<sup>119</sup> Шелюг (Тальников) Д. Актриса високої майстерності // Радянське мистецтво. – К., 1939. – № 4. – С. 18.

України. Режисер спромігся розширити та збагатити досвід національної театральної школи в трактуванні п'єс великого російського драматурга.

Український театр уніс у сценічну історію «Грози» свій емоційно-романтичний темперамент, енергійність, активність і щедру музикальність. Це дозволило режисерові й усьому колективу театру, які зуміли глибоко, по-своєму зрозуміти російську класичну п'єсу, по-новому розкрити її внутрішню силу, драматичну експресію, відчутти ту «грозу», що зробило драму О. Островського трагедією. І в цьому – найвище досягнення вистави Харківського театру ім. Т. Шевченка.

Синтезуючи у своїй творчості досвід і акторські традиції шевченківців, В. Чистякова в цій виставі стала однією з найяскравіших представниць ідейно-естетичної програми та виконавських принципів театру, відобразила якісно новий, психологічно глибокий етап у розвитку його акторської школи, що поєднала традиції перетворення з граничним перевтіленням, із розкриттям «життя людського духу».

Образ, створений В. Чистяковою, чітко і якнайповніше виявив стиль, манеру, почерк актриси. Однією з головних рис її творчості стало рідкісне вміння знайти для своєї героїні неповторне психологічно досконале втілення. Малюнок ролі був зумовлений не гонитвою за оригінальністю, він народжувався цілком органічно, як єдина можлива форма втілення змісту образу.

«У роботі над образом Катерини актриса прагнула до злиття свого “я” із драматургічним матеріалом ролі. Аналіз методу роботи В. Чистякової дає змогу простежити принципово нові риси в національному акторському мистецтві і шлях актриси до перевтілення, побачити, як вона вирішувала проблему образного перетворення характеру і “розчинення себе” в ролі. Особисті якості героїні були співзвучні їй як виконавиці»<sup>120</sup>.

В. Чистякова вже від початку роботи мала знайти образні «знаки», які могли замінити побутову реальність ролі. Це не лише пробуджувало фантазію (наприклад, так були знайдені «руки-крила» до образу Катерини й відчуття її польоту), але й створювало емоційно-метафоричну основу, на якій будувалася музично-пластична партитура ролі. Уважаючи, що побутова мова персонажа на сцені повинна підкріплюватися відповідним емоційно-художнім забарвленням, яке не завжди збігалось зі звичними життєвими уявленнями, актриса разом з режисером шукала в кожній своїй сцені глибоке метафорично-образне осмислення інтонаційного малюнка образу своєї героїні. Уся сутність В. Чистякової в період підготовки ролі насичувалася музичним відчуттям образу, її спосіб створення акторської партитури та фіксації сценічного малюнка ролі можна порівняти з побудовою оперної партії, яка створюється композитором на основі її музично-ритмічної розробки, з осягненням «життя людського духу» героїні.

Так, з початку роботи в «Грозі» для В. Чистякової виявилася близькою романтична музика О. Скрибіна. Вона переповнювала акторку своїм трагізмом і загадковістю, що перегукувалося з відчуттям В. Чистяковою внутрішнього стану героїні. До того ж музичне відчуття образу давало змогу знаходити під час репетицій несподівані (і через це – дуже виразні) інтонаційні, пластичні

<sup>120</sup> Гордеев С. В. Чистякова – актриса романтичного стилю. – Х., 2005. – С. 154.

акторські прийоми, які приводили до нової інтерпретації ролі, яка мала стати сценічної традиції. Музика О. Скрыбіна виявилася співзвучною концепції постановника й акторському вирішенню В. Чистякової, допомогла відчувати головне в образі, його трагедійну основу.

О. Островський визначив свою п'єсу як драму. Але В. Чистякова, виходячи із загальної концепції вистави, розширила рамки жанру. Образ Катерини, реалістичний і за методом митця, який його створив, і за стилістикою, в якій він існував у тексті п'єси, акторка трактувала як трагедійний. Романтично-емоційне начало, властиве національній природі творчості В. Чистякової, поєднувалося в цій ролі з тонким філософським осмисленням життя, психологічно насиченим драматизмом, умінням знайти щемливу ліричну тональність, що розкривали щиросердний біль героїні, а також з умінням користуватися сценічною метафорою.

Трагедія Катерини, як її уявляла собі актриса, – це трагедія жінки, обдарованої шляхетним серцем, великим сильним розумом, непохитним прагненням до волі, світла, але такої, яка не знайшла застосування своїм силам, відчула безцільність і безнадійність свого існування в атмосфері характерів «темного царства».

З першої появи на сцені Катерини – Чистякової її образ вразив незвичайністю, винятковістю: скільки стриманої сили в її фігурі, скільки розуму в очах, мудрості, привабливості у відкритому красивому обличчі. У надзвичайній скупості жестів, інтонацій, у зосередженості на чомусь своєму, глибоко особистому, глядачеві «читав»: навколишній світ її не цікавить, вона намагається відійти від нього. Мовчки слухала Катерина свекруху, спрямувавши тужливий погляд на Волгу. Вона сповнена своїм внутрішнім життям, неспокійна, тому що любить Бориса й не може відігнати думки про нього. Її перші слова під час обміну репліками з Кабановою звучали тихо, навіть глухо, але саме в них Катерина виявила величезну внутрішню силу, властиву лише надзвичайно вольовим натурам. І не принижене людське достоїнство звучало в її коротких, сповнених гнівним протестом фразах. Коли після слів Марфи Ігнатіївни, звернених до Тихона, вона спрямувала на свекруху погляд, сповнений невимовної ненависті, ніби Кабанова (актриса Г. Бабіївна), цей «кокос на глиняних ногах», зараз мала б розсипатися на порошок. Пронизливий погляд Катерини змусив її замовчати й говорити про інше. Так уже в експозиції В. Чистякова грала свою героїню такою, яка боролася за те, щоб бути вільною. Актриса зрозуміла, відчула глибину тексту геніального російського драматурга та «перевела» його на сцену романтично, емоційно форсуючи ліричну напругу.

Поставивши собі за завдання розкрити образ Катерини у всій його психологічній складності, В. Чистякова вирішила його з неабиякою майстерністю. У сцені, коли героїня залишилася вдвох із Варварою (Є. Петрова), актриса відобразила всі основні риси характеру Катерини. Її грудний, мелодійний голос звучав у монолозі про те, чому люди не літають з палким захопленням у вустах Катерини (В. Чистякової) – це не красива фраза, а лемент душі людини, створеної для лету.

Ефекту «окриленості» артистка досягала, уміло використовуючи білу шовкову шаль. Ця шаль в її руках стала живою деталлю – «перетворенням» на птаха. Вона додала образу виняткової поетичності. Один помах білої хус-

тини – і здавалося, що це крила за її спиною зметнулися та розпросталися в бажанні лету. Вона бігла наверх, до обриву, немов готуючись злетіти, і з по-жвавленням, яке ще не стихло, зі збудженим і розчервонілим лицем згадувала про те, якою прудкою вона була.

Перед глядачами постав привабливий і поетичний образ жінки, яка ту-жить за тим часом, коли вона робила, що хотіла, не знала насильства й утис-ків. Задумливо й ніжно розповідала вона про свої відвідини церкви, немов намагаючись у спогадах про обряди, красу служби знайти забуття від гнітю-чого життєвого укладу. Актриса мімічно виразно підкреслювала чистоту цих видінь: очі її були широко розплющені, обличчя опромінювала м'яка, затає-на посмішка. Але коли Катерина (В. Чистякова) починала говорити про свої гріховні думки, вона миттєво зовсім змінювалася, уся якось «підбиралася», майже примружувала очі, прислухаючись до бурхливих пристрастей, що на-роджувалися в її душі.

Спогади про прудкість для актриси – не випадково кинута фраза, вона стала ключем до відкриття нової грані характеру героїні: уже в цій сцені вона гранично емоційна. Гарячковість, яка позначилася в її затаєному протесті проти утисків свекрухи, у підвищеній емоційній збудливості, проривалася, нарешті, у дійсно трагедійній пристрасі до Бориса. Вихлюпуючи цю при-страсть, актриса рвучко, у швидкому темпі шепотіла, вдивляючись у глиби-ну зали, гарячі слова зізнання. І в ці хвилини вона відкривала всю глибину драматизму душевних порухів героїні. Точно розрахованим був кожен жест, відшліфована й зігріта щирим почуттям кожна інтонація, щедрим багатством барв і відтінків світилася лірична палітра актриси, яка змушувала переповне-ний зал театру не лише «співчувати», але й, затамувавши подих, жити хвилю-ючими думками та правдивими емоціями її героїні.

Емоційний порив Катерини (В. Чистякової) насправді став кульмінаці-єю першого акту, що потім «підхоплював» і розвивав мотив грози в природі, який є основним як у п'єсі, так і у виставі. Під гуркоти грому пророчо звучали слова напівбожевільної пані. Вони й уособлювали «грозу», що збиралася над Катериною, у поводженні якої після відходу пані наставала різка зміна. Ак-триса винятково тонко та проникливо передавала складну гаму почуттів, пере-житих у цей момент її героїнею. Безвихідна туга пронизувала першу фразу Катерини, яку вона вимовляла розбірливо й тихо.

«Птах у клітці» – образне вирішення сценічної поведінки Катерини, віднайдене В. Чистяковою та М. Крушельницьким. Воно якнайкраще від-повідало тій атмосфері, що була створена постановниками вистави і в його художньому оформленні. Завдяки маленькому, високо розміщеному вікну з відкинутою на підлогу тінню ґрат, відразу відчувалося, що в будинку Каба-нових, у цій «клітці», їй не вижити. Горіння «думки і почуттів» майже пов-ністю знімало зовнішній прийом: характерність відходила на другий план, хоча малюнок образу не порушувався, він лише «перетворювався», сховався в вищий щабель. Так, наприклад, було в епізоді від'їзду Тихона з будинку, коли в душі Катерини, яка ходила по сцені, щільно закутавшись у хустку, наче птах зі зв'язаними крилами, відбувалася боротьба почуттів і боргів. Гаряче, розпачливо просила вона чоловіка забрати її з собою, наповнюючи мовну ін-тонацію якимсь щемливим боєм, користуючись виразними засобами свого

національного ліро-епічного мистецтва. Майже пошепки вимовляла Катерина (В. Чистякова) свою прохальну, «фатальну» фразу, і в її відчуженості, в її погляді, зверненому до залу, а не до Бориса, який стояв поруч, передавалося глядачеві якесь лихе передчуття.

Той же прихований «вогонь боротьби», тільки ще могутніший, був у сцені, в якій Варвара приносила Катерині ключ від хвіртки саду і стрімко простягала Катерина ключ Варварі, а її витягнута рука тріпотіла, немов на ній був не ключ, а гаряче вугілля. Але Варвара йшла, і наставало «бути чи не бути» Катерині. Тут В. Чистякова ще раз довела, що актор може стати режисером своєї ролі. Монолог Катерини з ключем виявився блискучою знахідкою в її виконанні. Відразу після відходу Варвари Катерина різко кидала ключа на стіл і з жахом дивилася на нього. Далі монолог звучав уже діалогом, тому що вона мала опонента – ключа. Цей ключ спокушав, лякав, зігрівав і ранив серце, притягав і відштовхував, п'янив надією щастя і загрожував «бобою карою». Ставало зрозуміло, що міркуваннями про «погибель» не відгородитися від його притягальних чарів; його «перемога» над героїнею була кульмінацією гострого двобою. У ці хвилини інтелігентна актриса наповнювала образ Катерини гамою найтонших душевних нюансів і досягала глибин справжнього драматизму, народної поетичності. Її героїня протестувала проти «темного царства», захищаючи свою духовність, право на мрію, любов, бути вільною.

Саме протест, а ніщо інше, привів Катерину до Бориса, але він не набагато кращий за інших. На думку М. Добролюбова, цей герой такий, як Тихон, тільки «штучний». Для Катерини (В. Чистякової) він був не рівним біля рівної, а мрією. Вона хотіла відчутти себе поруч з ним вільною людиною, птахом. Тому не так Борис прагнув до неї, як вона до нього, придумавши його, ідеалізувавши. Чудовим акордом завершувала актриса сцену, коли акцентувала своє жагуче бажання не лише через могутній щирий порив Катерини, але й через яскраву режисерську мізансцену. Наприкінці монологу героїня поспішно ховала ключа, затиснувши його в руці, і, повернувшись убік вікна, помітила тінь гратів. Оце й стало поштовхом до остаточного рішення: що буде, те й буде – тільки б не в'язниця.

Глядачеві було зрозуміло, що тепер Катерина нізащо не віддасть ключ. Її велике кохання, як уособлення мрії, прагнення до волі, перемогло християнську проповідь підкорення.

У третьому акті центральною сценою В. Чистякової стало побачення з Борисом. Актриса доводила, що вмє грати «любовні сцени» оригінально, без хибної патетики й традиційної сентиментальності, віднайти точний образно-емоційний ключ до їх ідейно-художнього змісту. Спираючись на традиції національної театральної школи, її гра поєднувала жагучу емоційність і найтоншу аналітичну розробку психологічного малюнка ролі.

Закутана з головою в білу хустку, повільно спускалася Катерина в яр до Бориса, який чекав на неї, а підійшовши до нього, вона завмирала. Уся вона – утілення чистоти та боязкості. Лише після репліки Бориса вона тихо, з невимовною мукою й душевним боєм, зі сльозами в голосі вимовляла, що немає в неї волі.

Пластичними засобами й психологічними нюансами В. Чистякова підкреслювала зміст того, що відбувалося. Актриса здіймала руки, і хустка, спо-

взаючи, падала на землю. Катерина наближалася до Бориса, ступаючи по цій хустці., але вже в наступних словах спалахувала полум'ям пристрасть. Це – вершина протесту В. Чистякової, протесту проти всього домостроївського укладу життя, проти насильства над її волею, проти придушення її природних почуттів. Усе те, що ховалося в її сповнених ненависті поглядах, у «гріховних» мріях, які вона придушувала з величезними зусиллями, чому колись не судилося збутися, – «злет» Катерини, знайшло своє найвище втілення в цьому нічному побаченні з Борисом, в її словах, сильних і гордих: «Хай усі знають, хай усі бачать, що я роблю! Коли я для тебе гріха не побоялася, чи побоюєш людського суду?...». Катерину не зламати ні людям, ні Кабановій<sup>121</sup>.

Постановка «Грози» – перша спільна праця М. Крушельницького та В. Чистякової, що стала не просто успіхом, а справжньою творчою перемогою. Гастролю Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в Москві підтвердили це визнання. Актриса не прагнула показати жінку з народу. Вона наповнила образ гамою найтонших душевних почуттів: її Катерина поставала проти «темного царства», захищаючи свою духовність, виборювала право мріяти, любити, бути вільною. Протест сприймався як форма боротьби. У роботі над роллю Катерини В. Чистякова використовувала різноманітні можливості своєї багатой акторської палітри.

Це стало однією з вершин найпліднішого періоду в сценічному житті актриси й тріумфом новаторських досягнень українського акторства. Шукання актриси будувалися на міцному фундаменті, на який спиралися і М. Крушельницький, і вся шевченківська труппа. На думку Л. Танюка, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка «був зобов'язаний Леся Курбасу народженням великих акторських талантів, цілої національної акторської школи», а також створенню самобутнього режисерського «театру Крушельницького»<sup>122</sup>.

Узявши найкраще від своїх учителів – Леся Курбаса й М. Крушельницького – В. Чистякова зберегла вірність образно-метафоричним формам експериментального театру та кращим традиціям національної сцени, збагативши їх здобутками мхатівського психологічного реалізму.

Вистава «Грози» відзначалася рідкісним за художньою гармонією виконавським ансамблем, в якому І. Мар'яненко (Дикий) і Г. Бабіївна (Кабаніха), Д. Антонович (Тихін) і А. Хвиля (Кудряш) разом з В. Чистяковою та режисером демонстрували оновлення акторської палітри й осягнення принципів перевтілення та розкриття «життя людського духу» – головних засад системи К. Станіславського. Запросивши художнім консультантом постановки «Грози» мхатівського лідера В. Немировича-Данченка, М. Крушельницький згодом пояснював, що втілення «Грози» і в 1940 році «Лісу» «після настирливо-партійних звинувачень в «українському буржуазному націоналізмі» звернення до російської класики стало й своєрідним аргументом самозахисту театру»<sup>123</sup>. Постановку «Лісу» здійснили за традиціями московського Малого театру режисер Б. Норд і художник

<sup>121</sup> Реконструкція епізодів постановки «Грози» зроблена за допомогою матеріалів досліджень С. Гордєєва.

<sup>122</sup> Танюк Л. М. Крушельницький. – К., 2008. – С. 155.

<sup>123</sup> Танюк Л. Там само. – С. 155.



М. Сапегін, в її атмосфері панував злагоджений акторський ансамбль, а його вершинами були роботи І. Мар'яненка (Нещасливцев) та М. Крушельницького (Аркашка Щасливцев). Граючи двох акторів-невдах, вони тонко розкривали душу розчавленої життям «маленької людини»: «лід і полум'я не стільки різні між собою, як ці Дон Кіхот і Санчо Панса старого російського театру»<sup>124</sup>.

Мистецтво В. Чистякової, її метод детальної розробки та фіксації партитури ролі, деталі гриму, костюма, безумовно, збагатила вистава «Гроза», а образ-символ білої хустки ввійшов до історії театру.

Своєрідність акторського обдарування В. Чистякової виявилася насамперед у творчому й новаторському підході до вирішення творчих завдань. Російська, українська та зарубіжна класика – усе легко давалося актрисі, яку відрізняли вишукана інтелігентність, гранична музикальність, особлива пластичність.

Найяскравіше багатогранні можливості таланту актриси розкрилися у виставі «Євгенія Гранде» за романом Оноре де Бальзака. Ставили виставу М. Крушельницький і Р. Черкашин. У ній були задіяні найкращі сили театру: роль Фелікса Гранде виконував І. Мар'яненко, Євгенію грала В. Чистякова, Шарля – О. Сердюк, служницю Нанетту – Н. Лихо.

М. Крушельницький залучив до роботи над перекладом тексту роману українською мовою письменника Юрія Смолича. Режисер прискіпливо ставився до кожної фрази, окремого слова, домагаючись високої точності. Актори, зайняті у виставі, зокрема В. Чистякова, в українській вимові відтворювали ритм і мелодику французької. Над цим працював спеціально запрошений знавець французької мови, уродженець Франції, викладач інституту іноземних мов.

На першій же репетиції режисер звернувся до виконавців з промовою, зміст якої зводився до того, що цього разу вони будуть грати не Шекспіра або Шиллера, а Бальзака, який не поетизує людські почуття. Для нього головним у житті є гроші. Через них і завдяки їм він розкриває схованки людської душі, знівченої цими грішми і страждаючої від власного каліцтва.

Актори, які звикли грати в піднесених, пафосно-романтичних виставах Леся Курбаса, поверталися до лона психологічного театру. Вони бездоганно працювали над детальною розробкою кожного епізоду, «зерна» ролі, з паузою, підтекстом.

Визначним досягненням Н. Ужвій на франківській сцені стала зворушлива, глибоко драматична, добра душею й готова на жертву Юлія Тугіна в постановці «Останньої жертви» О. Островського, здійсненій у грудні 1939 р. режисером В. Вільнером. У злагодженому виконавському ансамблі поряд з Н. Ужвій високу майстерність, культуру й тонке відчуття стилю п'єси великого російського драматурга продемонстрували О. Ватуля (Прибитков) та Є. Пономаренко, який створив трагікомічний, зворушливий і жалюгідний образ Дергачова, що намагався відстояти власну людську гідність.

З ініціативи Г. Юри, який постійно допомагав розвивати багатобарвний талант Н. Ужвій і вважав, що вона має потенціал для органічного розкриття

<sup>124</sup> Беликов І. Островський у шевченковцев // Театр. – М., 1940. – № 9. – С. 44.

образу російської жінки Юлії Тугіної, театр уперше в Україні звернувся до драматургії О. Островського й поставив «Останню жертву», а згодом – включив до свого репертуару найпопулярнішу п'єсу О. Островського «Без вини винувати», де глибоко драматичний образ артистки Кручиніної створила Н. Ужвій.

Образ Юлії Тугіної вже з першої постановки «Останньої жертви» на сцені Малого театру (1877) й донині привертав увагу багатьох актрис. Цю роль з великим успіхом грали такі видатні артистки російської сцени, сучасниці драматурга, як Г. Федотова, М. Єрмолова, М. Савіна та видатна мхатівська актриса А. Тарасова.

Вихованка «Березоля» й учениця Л. Курбаса Н. Ужвій використала творчий досвід російських та українських митців, але в трактуванні образу вона пішла своїм шляхом і створила цілком самобутній, глибоко психологічний, багатогранний характер. Н. Ужвій з лаконічною простотою та художньою майстерністю передавала безліч найтонших психологічних нюансів, різноманітних відтінків щиросердної доброти, чесності, що межувала з наївною недосвідченістю, соромливістю молодої, вродливої вдови. Граничної виразності досягла артистка в сцені, коли Тугіна (Н. Ужвій) прийшла до Флора Федуловича просити грошей і змушена була вдатися до легковажної жіночої розв'язності. Артистка показала, яке велике насильство вона чинила над собою, коли з прихованою огидою його обнімала й «лагідно» зверталася до нього. В її голосі було більше розпачу, ніж удаваної ласки, проте старий був непохитним. Тоді вона, забувши про кокетливе удавання, падала перед ним на коліна і в розпачі ридала. Кам'яне серце Прибиткова м'якшало, і він запитував про те, скільки їй треба грошей. Після довгої паузи, великої внутрішньої боротьби, майже пошепки, із презирством до себе, героїня відповідала. Отримавши гроші, вона забула гіркоту приниження, раділа й у пориві щирої вдячності гаряче цілувала Прибиткова, стрімголов залишаючи сцену.

Образ провінціальної актриси Кручиніної, Н. Ужвій наповнюла свіжістю яскравих барв, самостійністю й самобутністю виразальних сценічних засобів. Вона не вдавалась до зовнішніх ефектів, а глибоко та майстерно розкривала тяжку драму й моральну силу російської жінки, тонко заглиблюючись у «життя людського духу» та використовуючи досвід курбасівського перетворення.

Співзвучними проблемам сучасності були власні оригінальні постановки «Ревізора» М. Гоголя, створені в гротесковому й образно-метафоричному плані в другій половині 1930-х рр. у театрі ім. І. Франка та Одеській держдрамі, колоритний акторський ансамбль яких показав на сцені українського театру результати наполегливої роботи над психологічно глибоким прочитанням п'єси.

У франківців у 1938 р. роль Городничого виконував Ю. Шумський, який трактував свого героя не дрібним хабарником, а пихатим губернським мерзотником, що мріяв стати міністром. Це яскраво проявлялося в гримі, костюмі, у поважних, статечних рухах, у погордливому звучанні голосу. У всьому відчувався градоправитель, який звик командувати й усіх безкарно зневажати. Хитрий і спритний, але Хлестакова він не зміг розпізнати, тому це його найбільше гнітило й обурювало. В одеській виставі «Ревізора» М. Гоголя, здій-

снєний В. Васильком, В. Добровольський створив цікавий і багатобарвний образ типового провінційного градоправителя. Його Сквозник-Дмухановський був на диво обмеженим, але хитрим і зажерливим. Цей досвідчений і спритний шахрай, жорстокий і брутальний з підлеглими, перед начальством умів улесливо плазувати. Особливо яскраво це відчувалося в сценах із Хлестаковим, якого майстерно грав юний Є. Пономаренко. Хлестаков у його виконанні – наївний, у міру манірний, але зухвалий. Він легко й грайливо залицявся, пристрасно оспівдувався в коханні. Удавав, що грав пихатого ревізора, жваво приймав тремтячих чиновників, цікаво та різноманітно «позичав» у них гроші. Сцену брехні актор проводив пристрасно й темпераментно.

До 100-річчя від дня смерті О. Пушкіна в 1937 р. Г. Юра запросив видатного російського режисера з московського Малого театру Б. Сушкевича та художника Г. Руді для постановки безсмертної трагедії «Борис Годунов». Почалася напружена й натхненна творча робота колективу над утіленням широкого полотна – історичної епопеї про численні народні заколоти, про жорстоку та безжальну царську владу.

Перед колективом Б. Сушкевич виклав свій глибоко продуманий і змістовний режисерський план постановки, який частково було опубліковано в журналі «Театр». Режисер-постановник особливу увагу звернув на перший заголовок «Бориса Годунова» – «Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве, летопись о многих мятежах»<sup>125</sup>. Такий заголовок, на думку Б. Сушкевич, і мав розкрити ідейний зміст трагедії, історичні події. О. Пушкін у листі до П. Вяземського писав: «Ніяк не міг заховати всіх моїх вух під ковпак юродивого – стирчать»<sup>126</sup>. Цими «вухами, що стирчать», і була, звичайно, політична тенденція трагедії, боротьба проти іноземного поневолення та жорстокої тиранії. Постать Бориса Годунова, як зауважував О. С. Пушкін, цікавила його як «особа політична»<sup>127</sup>.

Головна дійова особа в трагедії «Борис Годунов» – це народ, який активно непримиренно боровся із царем-тираном.

Творча робота над сценічним утіленням трагедії «Борис Годунов» для франківців була великою школою майстерності, а основний принцип театрального мистецтва, яким О. Пушкін вважав «істину пристрастей, правдоподібність почувань у пропонованих обставинах»<sup>128</sup>, повністю відповідав творчому методу праці над сценічним образом.

Напружено працював над образом Бориса Годунова Ю. Шумський. Він невтомно шукав різноманітні шляхи індивідуалізації характеру, вивчав історичну літературу, щоб передати благородну велич і приховану підступність, силу волі розумного державного діяча, дипломата, уважного батька та його жалюгідну немічність, самотність. Герой розумів, що його ніхто не підтримує, тому ним заволоділа непевність у твердості своєї влади, постійне чекання трагічного кінця. З особливою силою акторського виконання це відчувалося у відомому монолозі про здобуття вищої влади.

<sup>125</sup> Пушкин и театр. – М., 1953. – С. 393.

<sup>126</sup> Там само.

<sup>127</sup> Там само.

<sup>128</sup> Там само. – С. 394.

Художні особливості гри Ю. Шумського – це суворостриманість, лаконічна простота, виразне слово, яскравий жест, широкий рух. З винятковою силою та правдоподібністю актор передавав внутрішній темперамент і повноту характеру царя Бориса.

Щедрими зображальними засобами наділила Н. Ужвій образ Марини Мнішек: холодна і зрадлива, жорстока і самовладна, надмірно хитра, честолюбива і зухвало гоноровита шляхтянка, яка за допомогою підступних інтриг намагалася заволодіти російським престолом. Артистка яскраво передала й удавану ніжність героїні. Її владні, але весь час насторожені очі, ладні приховати кожну несподіванку. Виразну, психологічно достовірну постать хитрого, підступного й улесливого Шуйського зобразив Д. Мілютенко.

Переконливий образ Лжедмитрія створив П. Сергієнко. Це був запальний авантюрист і слухняна іграшка в руках іноземних інтриганів.

Інсценування трагедії «Борис Годунов» засвідчила високу культуру акторської майстерності франківців і художню монолітність злагодженого ансамблю, спроможного вирішувати найскладніші естетичні завдання.

Постановки п'єс Максима Горького збагачували виконавські та постановочні традиції українських театральних колективів. Глибоко драматичною поставала горьківська Васса Железнова у виконанні Л. Гаккебуш на донецькій сцені в режисерській інтерпретації В. Василька. Актриса з тонким психологізмом зобразила образ вольової й розумної жінки, в якій навіть материнська любов підпорядкована головній пристрасті – прагненню збагачення.

Широка романтична манера, підкреслена відвертість у вияві почуттів злилися у В. Добровольського з глибоким проникненням у психологію горьківського Єгора Буличова, з умінням підпорядкувати виразальну палітру надзавданню ролі, правдивому розкриттю «життя людського духу», психологічно достовірно виявити складний моційний світ людини, яка все життя прожила не на тій вулиці.

Поєднання курбасівського новаторства та синтезу виконавських традицій російського й українського сценічного мистецтва з особливою повнотою виявилася в одному з найвищих акторських досягнень А. Бучми – ролі Івана Коломійцева в горьківських «Останніх» на сцені театру ім. І. Франка (режисер К. Кошевський). Український артист вписав нову сторінку в сценічну історію драматургії великого російського письменника, по-новому прочитав образ одного з «останніх», недавно ще всесильних представників царської влади, породжених жорстокими й аморальними законами Російської імперії. У постаті тупого ката-поліцейстера Амвросій Бучма майстерно розкрив соціальні причини морального падіння людини, яка остаточно заплуталася в ганебній брехні, жорстоких злочинах і мерзенній підлості. Актор вражав багатством і тонкістю психологічних відтінків, виразністю пластичних деталей, точними знахідками й несподіваним привнесенням у чітко розроблений малюнок ролі елементів мімодрами, за допомогою яких він вирішував цілі сцени, що підіймалися до високого образного узагальнення.

Ідейна цілеспрямованість, чіткість громадянської позиції та гранично тонка психологічна розробка ролі допомогли артисту показати приреченість свого героя, гнівно засудити Івана Коломійцева як соціальний тип. А. Буч-

ма – найяскравіший представник української акторської школи, митець великої емоціональної наснаги, яскравого пластичного малюнка та підкреслено виразної сценічної деталі, виявив тонке розуміння глибинних засад мхатівського реалізму й системи К. Станіславського, влучно використовуючи принципи курбасівського перетворення та мхатівського перевтілення.

Однією з найвизначніших мистецьких вершин франківців і, зокрема, славетного артиста, у творчості якого завжди так органічно поєднувалися класичні національні сценічні традиції та досвід сучасного багатонаціонального театру, став яскравий, психологічно правдивий образ Коломійцева. А. Бучма збагатив своєю творчістю театральну історію драматургії М. Горького, а постановку драми «Останні» увійшла до світової історії найкращих самостійних інтерпретацій спадщини видатного російського письменника.

Ще на початку свого творчого шляху франківці поставили «за мхатівськими мізансценами» п'єсу М. Горького «На дні», у вирішенні якої були революційна піднесеність, гімн людині, яка свідомо намагалася вирватися з жахливих умов капіталістичного пекла.

Франківці натхненно пронесли ідею свободи через увесь романтично-піднесений спектакль, а прагнення до волі – крізь усю творчість.

Драматургія Максима Горького на сцені театру ім. І. Франка була тією джерельною водою, якою щедро живились митці, удосконалюючи свою акторську й режисерську майстерність, створюючи цілу галерею яскравих сценічних образів. Саме про це, зокрема, і свідчив величезний успіх у 1937 р. вистави «Останні» (режисер-постановник К. Кошевський, художник Г. Цапок).

«Над сценічним втіленням багатограних горьківських образів колектив театру працював з ентузіазмом. Роль оскаженілого хижака, жорстокого деспота і ката Івана Коломійцева доручили грати А. Бучмі», – писав Г. Юра<sup>129</sup>, наголошуючи на самостійному вирішенні п'єси. Було багато творчих розмов, суперечок із приводу режисерського задуму та плану постановки натхненного й полум'яного К. Кошевського. Слід зазначити, що актори ретельно працювали над сценічними образами, наполегливо вивчали й досліджували драматургію М. Горького, сценічне втілення «Останніх» на російській сцені. Особливо напружено над роллю Івана Коломійцева працював А. Бучма. Г. Юра про це писав: «Буває, й так, що актори тлумачать той чи інший образ по-своєму, всупереч розумінню його режисером. Часто це призводить до творчого зриву, проте в окремих випадках талановитий актор може знайти у п'єсі, своїй ролі якості, які дозволяють поглибити трактування окремої сцени, образу.

Наприклад, режисер К. Кошевський, працюючи над постановкою «Останніх» М. Горького в театрі імені І. Франка, дав певне трактування образу Коломійцева, яке нібито цілком відповідало, горьківському. Але артист А. Бучма по-своєму зрозумів твір і роль. Він повністю відійшов від режисерського задуму і створив абсолютно інший образ. Оскільки це пішло на користь виставі, то й режисеру, й усім її учасникам довелося погодитися з ним»<sup>130</sup>.

А. Бучма в ролі Івана Коломійцева досяг вершини акторської майстерності вживання й перевтілення в сценічний образ, він правдиво та різнобарвно

<sup>129</sup> Юра Г. Життя і сцена. – С. 139.

<sup>130</sup> Там само.

зобразив різноманітні грані цього, на перший погляд, привабливого блудливого мерзотника, хабарника й боягуза, зрадливого негідника та кар'єриста.

Яскравий приклад художньої майстерності та бучмівської сценічної виразності спостерігався в сцені, коли ситий Іван Коломійцев (А. Бучма) зухвало розмовляв з дружиною про виховання дітей та про страту безневинних в'язнів. Під час розмови він захоплено бавився плюшевим ведмедиком, якого дочка залишила на підлозі. Коломійцев загнутим кінцем палиці підіймав його за шию і з насолодою повільно розгойдував, що нагадувало шибеницю й безневинно страчених людей. Глядачі здригалися від такої несподіваної мізансцени професіонального вбивці.

Можна навести ще й такий приклад. На канапі після обіду в розкішному халаті дрімав Коломійцев (А. Бучма). Покоївка, витираючи підлогу, набилизилася до канапи. І раптом поважний батько сімейства розплющив похитливі очі й до непристойності став блудливим, від благородства не залишилося й сліду.

Гнат Юра високо оцінив творчу перемогу актора.

«До Бучми, – писав Гнат Юра, – вважали, що характерними рисами Коломійцева є хижацтво і деспотизм. Бучма перший довів, що не лише деспотизмом страшний Іван Коломійцев, а й тою граничною моральною розтлінністю і духовним виродженням, які властиві всьому класу жорстоких володарів – «останніх», зметених історією»<sup>131</sup>.

Гідним партнером А. Бучми була Н. Ужвій у ролі дружини Коломійцева – Софії. Артистка створила глибоко психологічний, сповнений внутрішньої правди, образ нещасної матері спустошених і скалічених дітей, знайшовши яскраві та самобутні засоби сценічної виразності. Достовірно зобразила Н. Ужвій трагедію самотності, безсилля, неймовірно втому від тяжкого горя та свавілля чоловіка. Риси болю, відбиті в куточках губ, на блідому обличчі й у згаслих очах, які часто, сповнені сльозами, дивилися в одну точку – вона була цілком байдужа до життя, рано постарівши душею. Несміливі, нерішучі рухи, невпевнена хода – героїня обережно, трохи схиливши набік голову, до всього прислухалася. Цілковита розгубленість, загальна пригніченість, відбиток постійної скорботи та безпорадності. У голосі відчувався розпач, постійний страх і тривога. Найсильнішого враження артистка досягала в сцені, коли знесилено опускалася на коліна й просила в дітей пробачення за те, що народила від жорстокого деспота, не зуміла виховати достойними людьми.

Серед численних трактувань творів української класики в 1941 р. особливе місце посідала харківська постановка малорепертуарної драми М. Старицького «Талан», в якій було правдиво змальовано життя акторів дожовтневого театру, а прообразом головної героїні Лучицької була М. Заньковецька. Саме ця роль, психологічно викінчено й емоційно проникливо зіграна В. Чистяковою, стала одним із найвищих художніх досягнень національного акторського мистецтва 1930-х рр.

Визначні роботи українських акторів прикрашали й різноманітні сценічні інтерпретації зарубіжної класики. Серед них найбільш художньо цілісними й оригінальними були постановки трагедій і комедій В. Шекспіра. Вистава

<sup>131</sup> Там само.



«Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької в романтично-піднесеному, схвилюваному режисерському вирішенні молодого В. Харченка захоплювала викінченою реалістичною грою Б. Романицького – натхненного виконавця головної ролі.

Сувора, вирішена в похмуро-темній колористичній гамі монументальна донецька вистава «Макбета», здійснена В. Васильком із В. Добровольським (Макбет) та Л. Гаккебуш (леді Макбет), своїм пафосним звучанням промовляла: «влада узурпатора, влада, що тримається на злочинах і насильстві, приречена на загибель. Лихо тому, хто обдурює народ, хто починає зловживати владою. Ніякі минулі заслуги тирана не врятують»<sup>132</sup>.

Франківці проникливо й оригінально поставили одну з найбільш філософських трагедій Ф. Шиллера «Дон Карлос» і комедію В. Шекспіра «Багато галасу даремно». Першу постановку театр здійснив у 1936 р. Це була багатопланова ансамблева вистава великого стилю, в якій її постановник Г. Юра сконцентрував увагу на засудженні тиранії як соціального зла, що нівечить людське життя. Вона звучала як протест проти деспотизму, релігії – уособлення страшних сил реакції. У спектаклі стикалися в боротьбі два табори: представники монархічної влади – Філіпп II, герцог Альба, Великий інквізитор та представники гуманістичного світосприймання – маркіз Поза, Дон Карлос, Єлизавета Валуа.

Чільне місце у виставі належало, безумовно, Філіппу II у виконанні Ю. Шумського. Серед багатьох образів, створених Шиллером, образ жорстокого іспанського володаря XVI ст. – один із найскладніших і найбагатших. Філіпп II – не Карл Moor і не Фердинанд, це уособлення певної ідеї чи думки автора, а складний людський характер з усіма його протиріччями. І це добре зрозумів артист. У його трактуванні Філіпп не тиран, а просто людина, що проходила складними лабіринтами життя, боляче шукаючи відповіді на питання, що роздирали її душу. Своєю жорстокістю він підкорив собі підлеглих, але залишився один, без віри в людей, у сердечність людських почуттів. У нього спотворені й батьківські почуття, бо глибоко прихована любов до сина – Дона Карлоса – бореться з іншими, протилежними почуттями: син – суперник у коханні, син – майбутній спадкоємець престолу. Цю складну внутрішню боротьбу тонко й виразно відтворював видатний артист. Але для всіх інших цей герой – тиран, жорстокий та владний. Надовго залишалася в пам'яті його зігнута роками постать, а також сумний погляд Єлизавети Валуа (Н. Ужвій). Батьківщина героїні – Франція, тому їй чужий цей світ жорстокості й насильства, якому вона не хоче та не може підкоритися. У творчій палітрі актриси поєднувалися гордість і ніжність, сміливість і теплота, щирість і ліризм, створюючи прекрасну гаму рис складного людського характеру.

І ще один, гранично виразний і важливий, образ заслуговував на особливу увагу – жорсткий людиноненависник Великий інквізитор у виконанні недавнього березільця Д. Мілютенка. Надзвичайно характерна, виразна, скульптурно завершена постать сліпої, дуже старої людини, що краще зрячих усе бачить і краще молодих усе чує. Це фанатик, що уособлював страшні, темні сили зла.

<sup>132</sup> Довбищенко В. Про «Макбет» В. Шекспіра // Театр. – К., 1938. – № 4. – С. 14.

Не випадково однією з найяскравіших сцен є епізод, коли Великий інквізітор, високо піднявши хрест, ніби благословляв Філіппа на синовбивство.

У цьому спектаклі надзвичайно переконливо відчувалась єдність думки режисера й художника. А. Петрицький не лише відтворив історично-достовірну обстановку іспанського двору XVI ст., але й вирішенням сценічного простору, тональністю, підкресленням окремих деталей зобразив атмосферу пригнічення, в якій опинилась країна, важкий тягар монарха, що придушував своєю владою.

І хоча в цілому у виставі образи носіїв деспотизму й насильства виявилися дещо яскравішими, ніж образи-представників сил гуманізму, усе-таки, постановка прозвучала як щирий протест проти насильства над людиною, як засудження тиранії, вона була надзвичайно актуальною саме тоді, коли в Європі народжувався фашизм, а в країні панував тоталітаризм. Основна тема, якої в другій половині 1930-х рр. дотримувався театр, – це возвеличення людини. Усе для її щастя, усе в ім'я мирного, радісного й творчого життя! На сцену театру в цей час прийшли активні, розумні й вольові герої сучасності, які знали свою мету та призначення в житті.

Добираючи п'єси з класичного репертуару, театр шукав там відповідь на поставлену ним тему. Якщо в «Останніх» М. Горького, «Украденому щасті» І. Франка, «Доні Карлосі» Ф. Шиллера засуджувався соціальний лад, що нівечив людину, збирав у неї надію на щастя, то комедія В. Шекспіра «Багато галасу даремно», поставлена театром у 1941 р., прославляла любов до життя, найкращі риси людини. Режисер В. Б. Вільнер прагнув відтворити на сцені бурхливе й яскраве життя епохи Ренесансу, розкрити енергію і життєрадісність її героїв, їх гострий розум, невичерпний темперамент, почуття дружби та товаришування. Режисер правильно зрозумів особливості стилю твору, де сцени блискучої комедійності поєднувалися з глибоко драматичними моментами. Перед глядачем проходило все життя з його контрастами, швидкою зміною настроїв і долі людей. У виставі було багато дотепної режисерської вигадки, особливо – у жанрових сценах, багато яскравої, життєрадісної комедійності.

Та особливий успіх спектаклю зумовило акторське виконання. Насамперед вражав і захоплював образ Беатріче у виконанні Н. Ужвій. П'єси Шекспіра вимагали від акторів невимушеності й природності сценічної поведінки, органічності в передачі пристрасей героїв. Цю велику правду Шекспіра зрозуміла українська актриса, створивши образ волелюбної, дотепної, життєрадісної дівчини з добрим, відкритим серцем. Чорне волосся спало на плечі, легкими кучерями вилося на лобі. У волоссі червона троянда. Очі усміхнені, лукаві. Актриса психологічно точно розкрила внутрішній світ своєї героїні, легкої, жвавої й граціозної, показала, як міцніло її кохання до Бенедикта: рухи Беатріче ставали наспівними, погляд і голос теплішали.

У веселому й дотепному франківському трактуванні комедії «Багато галасу даремно» (режисер В. Вільнер) яскраво засяяли нові грані виконавських індивідуальностей Ю. Шумського (Бенедикт), Є. Пономаренка (Клавдіо), та К. Осмяловської (Геро).

Але поряд із художньо значними й оригінальними сценічними прочитаннями класики ще досить довго давалися взнаки тенденції переробки, допов-

нення та вульгарно-соціологізаторського «осучаснення» драматургічної спадщини. Так, зокрема, у Харківському театрі Революції з легкої руки режисера І. Земгано зазнала вульгарно-соціологізаторських доповнень та переробок геніальна драма І. Франка «Украдене щастя». Вирішивши, що великий Камеяр написав п'єсу недостатньої соціальної загостреності, постановник разом з письменником І. Куликом «відредагували» твір, назвавши його «Жандарм», мотивуючи це тим, що в першому варіанті він мав таку назву, зосередивши головну увагу на викритті класової ворожості представника цісарської влади жандарма Гурмана.

Поряд із вульгарно-соціологізаторськими тенденціями наприкінці 1930-х рр. значного поширення набуло тяжіння до зображення етнографічно-побутових сцен, що сприяло появі безбарвних спектаклів, позбавлених цікавої постановочної форми і яскравих акторських робіт. Крім цього, на сценах з'являлися парадно-помпезні, досить трафаретні спектаклі, в яких були помітні риси «лакування», спрощення життєвих явищ і конфліктів – перші ознаки майбутньої «безконфліктності».

Від середини 1930-х рр. значно активізувалася організована тоталітарною владою боротьба проти «формалізму». Найвідвертішим актом цієї боротьби були жорстокі, наклепницькі статті, надруковані в «Правді» в січні–лютому 1936 р.: «Сумбур замість музики» (про втілення геніальної опери Д. Шостаковича «Леді Макбет Мценського повіту») й «Балетна фальш» (про постановку його ж балету «Світлий струмок»). Безсумнівні основні методологічні принципи цих статей, їхня позитивна програма – утвердження реалізму й народності мистецтва, надмірно гостра, несправедлива критика «формалізму» та натуралізму. Але оцінки конкретних критикованих творів були глибоко помилковими й необ'єктивними. Це стосувалося, зокрема, опери Д. Шостаковича, названої згодом «Катерина Ізмайлова», а також сучасного балету.

На сторінках преси розгорнулася т. зв. дискусія про формалізм та натуралізм. Було закрито Державний театр ім. Мейєрхольда, керований І. Берсенєвим МХАТ-2, об'єднано Реалістичний театр на чолі з М. Охлопковим та Камерний театр О. Таїрова, ліквідовано кілька театральних студій. Боячись звинувачень у формалізмі, деякі режисери припинили пошуки оригінальних сценічних форм і виражальних засобів. Якщо раніше було модно наслідувати експерименти В. Мейєрхольда та Л. Курбаса, то наприкінці 1930-х рр. актуальним стало гасло «рівняння на МХАТ» і на постановки театру ім. І. Франка.

Такі наслідувачі тиражували сценічно-зображальні прийоми, часом – далеко не кращих мхатівських і франківських спектаклів, з'явилася загроза нівелювання театрів, появи сірості й одноманітності. Співзвучні цим негативним тенденціям досить суперечливі процеси мали місце і в українському театрі, де поряд з визначними досягненнями акторів було чимало сірих вистав, режисура дедалі більше остерігалася свіжих постановочних форм, сміливих пошуків, рівняючись на далеко не кращі постановки франківців або на спрощені побутово-приземлені постановочні засоби мхатівських вистав.

Гостра й несправедлива критика Леся Курбаса як ідеолога сценічної творчості, безпідставні звинувачення його в націоналізмі та формалізмі, що гучно лунали в другій половині 1930-х рр., безумовно, не сприяли активізації мис-

тецьких шукань та режисерських експериментів у театрах республіки. І тому, поряд із новаторськими виставами Г. Юри, М. Крушельницького, Б. Тягна, В. Скляренка, В. Василька, Р. Черкашина, Л. Дубовика, В. Довбишенка з'явилася низка безпорадних, аморфних, помпезно-сірих спектаклів.

На всесоюзній режисерській конференції в 1938 р. відомі майстри різко виступили проти цих тенденцій, проти гасла «рівняння на МХАТ» та нівелювання театрів. Тенденція «підлаштування» різних театральних колективів під стиль МХАТу та стандартизації загрожувала подальшому розвитку сценічного мистецтва «соціалістичного реалізму». Про це відверто й пристрасно написав 16 квітня 1939 р. в газеті «Правда» О. Фадєєв: «Треба оголосити бій догматикам, котрі намагаються наше соціалістичне мистецтво нівелювати, підривняти, підігнати під єдину мірку, хоча б навіть і гарну... Особливо погано ця тенденція до нівелювання, підтримана Комітетом у справах мистецтв, виявляється в галузі театру. Художній театр – дійсно кращий наш театр. Увесь народ заслужено любить його. Але це не значить, що всі театри мусять бути схожими на Художній театр. Театральне мистецтво виробило протягом свого історичного розвитку форми, сповнені виняткової різноманітності. В умовах соціалізму ці форми необхідно розвивати і примножувати»<sup>133</sup>.

Переборюючи негативні тенденції та організаційно-творчі труднощі, вульгарно-соціологізаторські й антиісторичні концепції, українські театральні колективи кінця 1930-х – початку 1940-х рр. досягли значних ідейно-художніх творчих результатів, внесли вагомий вклад у розвиток усього багатонаціонального сценічного мистецтва психологічного реалізму. Новаторські сучасні вистави характеризували активну, напружену діяльність майстрів усіх видів і жанрів національної театральної культури, зокрема – видатних діячів акторського мистецтва.

У тісній співпраці з композиторами республіки на сценах музичних театрів створювалися опери героїко-революційної тематики – «Щорс» Б. Лятошинського (Київ, Одеса, Вінниця, 1938) та «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица (Київ, Харків, Донецьк, 1941), перший балет за мотивами Шевченкової поезії «Лілея» К. Данькевича (Київ, 1940), перший балет на сучасну тему «Світлана» Д. Клебанова (Харків, 1941), а також перша героїчна музична комедія «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда й О. Рябова (Харків, 1937), що відкрила нові шляхи розвитку для всієї радянської багатонаціональної оперети.

Одними з найвизначніших досягнень усієї багатонаціональної сценічної культури стала інтерпретація горьківських «Дітей сонця», психологічно тонко здійснена режисером Б. Нордом із талановитим актором М. Романовим у ролі Федора Протасова в Київському російському театрі ім. Лесі Українки, та масштабна, сповнена драматичною наснагою постановка інсценізації роману Л. Толстого «Анна Кареніна» на сцені Харківського театру ім. О. С. Пушкіна, де в ролі Кареніна успішно виступив режисер спектаклю видатний артист О. Крамов, а головну роль зіграла О. Воронович.

У 1930-х рр. інтенсивно зростала й розширювалася мережа українських театрів, успішно працювали ТЮГи, особливо – очолюваний В. Скляренком

<sup>133</sup> Фадєєв А. Театр и драма // Правда. – 1939. – 16 квіт. – С. 7.

Харківський ім. М. Горького, беручи активну участь у патріотичному вихованні підростаючого покоління, перебудовували плакатно-публіцистичні форми творчості ТРОМі, помітну роль в утвердженні сучасного репертуару відіграв Харківський театр Революції, керований М. Терещенком, величезну й різноманітну діяльність із пропаганди радянської та класичної драматургії серед народних мас здійснювали численні робітничо-колгоспні театри та пересувні оперно-балетні колективи.

У цих театрах працювали видатні майстри Г. Юра, К. Кошевський, В. Василько, Д. Козачковський, що своїми постановками сприяли піднесенню ідейно-естетичного рівня українського театру, а також молоді обдаровані режисери Ю. Лішанський, О. Завина, В. Скларенко, В. Магар, В. Довбищенко. Досить часто саме ці скромні пересувні колективи першими в республіці сміливо зверталися до багатьох сучасних та класичних п'єс, що ще не ставилися на українській сцені. Широкою репертуарних шукань, високим ідейно-художнім рівнем вистав, здобутками режисури й акторів відзначалася робота російських театрів.

Плідно працювали пересувні робітничі театри опери та балету з базами в Полтаві, Луганську та Вінниці. У середині 1930-х рр. стаціонарні оперно-балетні колективи, окрім Києва, Харкова й Одеси, розгорнули творчу діяльність у Дніпропетровську та Вінниці. У 1935 р. прем'єрою класичної оперети «Продавець птахів» К. Целлера відкрився Київський державний український театр оперети на чолі з досвідченим режисером, вихованцем Л. Курбаса, одним із фундаторів національної музично-сценічної культури С. Каргальським.

У квітні 1941 р. постановкою героїко-патріотичної опери М. Глинки «Іван Сусанін» розпочав своє творче життя Донецький державний музичний театр, художнім керівником якого став колишній головний режисер московського Великого театру, видатний діяч російського й українського оперного мистецтва Й. Лапицький. Звертаючись із найщирішими побажаннями до новонародженого колективу, В. Немирович-Данченко писав: «Від душі вітаю відкриття Донецького музичного театру. Не приховую, що ця форма театрального мистецтва найбільш близька моєму серцю, як кращий шлях до синтетичного театру»<sup>134</sup>.

Історичною подією в житті українського народу стало возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній соціалістичній державі, що відбулося восени 1939 р. Уперше в історії в нових обласних центрах – Тернополі, Рівному, Луцьку й Дрогобичі – були створені державні стаціонарні українські театри. До цих новоорганізованих колективів долучилися талановиті митці західноукраїнських мандрівних театрів, зокрема Й. Стадник, С. Стадникова, С. Стадниківна, Л. Кривицька, І. Рубчак, Я. Геляс.

15 вересня 1940 р. прем'єрою опери «Тихий Дон» І. Дзержинського за М. Шолоховим відкрився Львівський державний український театр опери та балету. Після проголошення в серпні 1940 р. Радянської влади на Буковині в Чернівцях також було створено стаціонарний драматичний театр, основою

<sup>134</sup> Открытие Донецкого музыкального театра // Социалистический Донбасс. – 1941. – 12 апр. – С. 5.

якого став переведений із Харкова колектив театру ім. Ленінського комсомолу, очолюваний відомим режисером І. Юхименком.

Театральне мистецтво України, незважаючи на жорстокі репресії, активно розширювало свої проблемно-тематичні й жанрово-стильові обрії, більш послідовно під неослабним ідеологічним тиском компартійних чиновників звертаючись до створення психологічно правдивих і героїко-патріотичних «ідеологічно витриманих» вистав, в яких дедалі голосніше звучали антивоєнні й антифашистські мотиви, заклики до героїзму в боротьбі за незалежність Вітчизни, до бойової готовності в умовах Другої світової війни.

Головними ознаками складного, трагічного, а часом – гостросуперечливого періоду розвитку всього радянського театру другої половини 1930-х – початку 1940-х р. було офіційне примусове утвердження єдиного творчого методу «соціалістичного реалізму», ідеологічно чітке, переконливе втілення образу героя-сучасника та глибоке прочитання класики, відродження національних традицій, активізація процесу взаємозбагачення сценічних культур народів СРСР. Українське театральне мистецтво в умовах тоталітарного режиму й репресій ґрунтовно та творчо, а не догматично й спрощено опановувало теорію К. Станіславського й розвивало національні традиції й сучасні здобутки, зробивши свій самобутній вклад у художню культуру Європи.

В умовах періоду, коли в країнах Європи вже вирувала Друга світова війна, у червні 1941 р. колектив Київського театру ім. І. Франка з тріумфом гастролював у Москві в приміщенні музичного театру ім. К. Станіславського. Кращі вистави за творами класичної драматургії: «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Богуславка» та «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Багато галасу даремно» В. Шекспіра, «Остання жертва» О. Островського та лише одна сучасна комедія – «В степах України» О. Корнійчука прикрашали гастрольні афіші. Планувалося ще поставити героїчну драму «Олекса Довбуш» Л. Первомайського, над якою колектив напружено працював у Москві, але так і не довів до прем'єри.

Успіх вистав франківців, що відбувалися при переповнених глядацьких залах і з численними творчими зустрічами з московською публікою й мистецькою громадськістю в Центральному Будинку працівників мистецтв, у Державній бібліотеці СРСР ім. Леніна, на Всесоюзній сільгоспвиставці перевершив усі сподівання. Гастролі перетворилися на справжній тріумф українського театального мистецтва та його провідних акторів, блискуча гра яких щиро вражала й захоплювала і шанувальників, і професіоналів.

«Розквіт українського театру» – так називалася стаття Г. Юри в московській «Театральной неделе» (1941, 26 травня), а гастролі франківців були її промовистим підтвердженням. Художні здобутки й видатні акторські досягнення національної театральної культури 1930-х – початку 1940-х рр. переконливо засвідчили, що ні ганебна колективізація, ні страшний голодомор, ні жорстокі репресії, ні безжальна боротьба з «буржуазним» націоналізмом і формалізмом, ні примусова «русифікація» не знищили високу духовність і нездоланну моральну силу нації, неповторні народні традиції і нові сміливі відкриття, щедру самобутність українського театального мистецтва, його високопрофесійну, сформовану на курбасівських принципах і засадах кори-



феїв високопрофесійну режисуру й акторство, які «піднялися до найвищих зразків сучасного мистецтва»<sup>135</sup>.

Після постановки драми І. Франка «Украдене щастя» й акторських перемог А. Бучми, Н. Ужвій і В. Добровольського столична театральна критика написала про те, що український театр живий, сповнений могутніх творчих сил, величезних потенційних можливостей, а його тріумфальні виступи – грандіозна культурна подія. Дочекавшись урядового схвалення й офіційного визнання театру, вистави якого відвідала вся мистецька й політична еліта столиці, включаючи Політбюро ЦК на чолі зі Сталіном, О. Корнійчук 19 червня привітав колектив телеграмою з Риги, гаряче поздоровляючи з величезним творчим святом. У той же день на прохання театральної громадськості для працівників мистецтва в столиці відбувся громадський перегляд вистави «Украдене щастя», що вже стала легендою. Уривками з цієї визначної вистави 20 червня колектив розпочав свій урочистий творчий звіт на Всесоюзній сільськогосподарській виставці та мав виїждати на гастролі до колишнього Ленінграду, плануючи показати в місті на Неві сорок спектаклів<sup>136</sup>. Але 22 червня фашисти бомбили Київ – почалася Велика Вітчизняна війна.

Гастролі змушені були перервати всі українські театри. «У цей час за межами рідних міст опинилося багато сценічних колективів: Харківський театр імені Т. Шевченка війна застала в Миколаєві, Одеський театр імені Жовтневої революції – у Мінську, Дніпропетровський український імені Т. Шевченка – у Тулі, Запорізький театр імені М. Заньковецької – в Харкові, театр Київського військового округу – у Львові, Полтавський театр імені М. Гоголя – в Дніпропетровську», – констатував В. Гайдабура<sup>137</sup>. Чимало театральних колективів опинилося й за межами України.

Розпочався новий, дуже тяжкий історичний період у житті й діяльності української театральної культури – воєнний. Частина провідних колективів була евакуйована на Схід і Північ країни. Інша частина театрів, артисти яких опинилися на окупованій фашистами території, продовжуючи працювати в дуже складних умовах, утворювали нові, різні за жанровими ознаками театри, серед яких був великий колектив Київської великої опери, де працювало чимало оперних і балетних артистів й оркестрантів, які не встигли евакуюватися, й учорашні студентки консерваторії та хореографічного училища, а також Вінницький і Одеський театри опери та балету.

Війна підвела ризик під складною, напруженою й успішною діяльністю української театральної культури, яка, незважаючи на всі негаразди й труднощі тоталітарного режиму, жорстокі репресії й утиски, вистояла, залишившись художньо самобутнім, яскраво національним мистецьким явищем, що розвинуло та збагатило високопрофесійними творчими досягненнями режисерів, переважно – учнів і наступників Леся Курбаса, видатних акторів, які, презентуючи різні виконавські школи, об'єдналися на засадах психологічного

<sup>135</sup> Юра Г. Расцвет украинского театра // Театральная неделя. – 1941. – № 27. – С. 15.

<sup>136</sup> Гайдабура В. Зазнач. праця. – С. 148.

<sup>137</sup> Там само.

реалізму та перетворення національних традицій під керівництвом Г. Юри, зробивши театр ім. І. Франка одним із найкращих в Європі.

**IV.3. Сценографія.** Хоча, порівняно з трьома попередніми десятиріччями свого професійного шляху, українська сценографія другої половини 1930–1950-х років і не вписала яскравих сторінок в історію європейської художньої культури середини XX ст., усе-таки вона стала красномовним репрезентантом тих закономірностей, що знаходили своє втілення як у сценографії, так і в інших різновидах та жанрах багатонаціонального європейського мистецтва в період, пов'язаний з осмисленням реалій Другої світової війни.

Ідеться про закономірності протиборства між модернізмом, що виник як протиставлення мистецтву життєподібних форм, і реалізмом, причому вищезазначені закономірності цього протиборства, як відомо, були найбільш характерні для мистецтва країн Східної Європи (України в складі СРСР), де обстоювання принципів реалізму становило невід'ємну складову державницьких ідеологій. Однак у тому, що названі тенденції тривалий час зберігали свою життєдіяльність, знаходили своє відображення ще масштабніші закономірності. Такою ж мірою, якою модернізм був покликаний утілити «деструкції» в психології людини XX ст. – одному з найекстремальніших в історії цивілізації, реалістичне мистецтво, репрезентоване у своїй традиційній еманції, прагнуло спонукати людину того-таки XX ст. повернутися до традиційних цінностей, отже, до «конструктиву» внутрішнього світу, душевної гармонії, одвічно дарованого відчуття богоподібності.

У протистоянні, характерному для багатонаціональної європейської культури середини XX ст., між модернізмом і реалізмом українська сценографія більше схилилася до останнього та його художніх форм, що апіорі виникали у взаємообмінних процесах між мистецтвом життєподібних форм і його «візаві».

Крок назустріч життєподібності в оформленні сцени всупереч захопленню модернізмом, знаковому для перших трьох десятиліть розвитку української сценографії у XX ст., також був детермінований особливостями еволюції саме цього різновиду мистецтва. Так, у різні періоди своєї еволюції сценографія завжди репрезентувала себе або як «декорація-фон»; або як «декорація-середовище». Інакше кажучи, демонструвала або «скульптурний принцип оформлення» (утерміновуваний ще «динамічним»), або «живописно-картинний» (названий ще «статичним»). Або ж вона демонструвала ті модифікації, які виникали в результаті «взаємодії, взаємовпливу, взаємозбагачення» «статичної» декорації з «динамічною»<sup>138</sup>.

З другої половини 1930-х рр. і до 1950-х включно, коли українська сценографія репрезентувала себе насамперед як «декорація-фон», сповідуючи «живописно-картинний» принцип оформлення, її основною функцією в театрі стало зображення місця дії, інакше, зображення середовища життя сценічних персонажів. Причому варіативність цієї основної функції, якщо й допускалася, то передусім у межах від узагальненого місця дії до конкретного,

<sup>138</sup> Березкин В. Искусство сценографии (от истоков до начала XX века): Автореф. дис... д-ра искусств. – М., 1987. – С. 29.

від умовних його форм – до дедалі реалістичніших, від місця дії як «фону» (і тільки) – до життєподібного середовища, в якому зручно було грати акторам.

Оскільки період «декораційності» вже мав прецеденти в історії української сценографії, зокрема, коли йшлося про оформлення вистав у стаціонарних театрах на межі XIX–XX ст., то художники, що працювали вже в другій половині 1930–1950-х рр., надзвичайно часто зверталися як до цього досвіду, так і до європейського декораційного мистецтва, починаючи з епохи ренесансного театру (а за тим і класицистського, далі – й барокового). Утім, якщо йдеться про запозичення досвіду європейського декораційного мистецтва українськими театральними художниками, котрі активно працювали в середині XX ст., то найбільш апробованою стала практика оформлення сцени в театрі XIX ст., тобто в театрі доби романтизму, а згодом і натуралізму.

Тією мірою, якою в драматургії романтиків знаходила відображення екстраординарність почуттів і вчинків героїв, такою ж мірою й сценічне мистецтво, репрезентоване не тільки акторською, а й декораторською майстерністю, було покликане допомогти втіленню художньої специфіки цієї драматургії. Тож у постановках романтичних п'єс на сцені створювали декорації, які не тільки зображали місце дії, а й «співпереживали» романтичним героям. Не випадково театральні художники широко використовували пейзаж, що, як правило, містив «мотив» дороги, улюблений у романтиків. Прикметно, що для емоційності сценічної дії художники успішно апробовували і пейзаж небесний: себто завдяки т. зв. низькому горизонту змальовували ефектні хмарні панорами.

Декоратори театру доби романтизму утверджували в оформленні сцени та костюмів персонажів принципи історизму та локального місцевого колориту, так само їхні послідовники, у тому числі українські театральні художники середини XX ст., керувалися цими принципами, зокрема, в оформленні історичних п'єс (причому, не тільки романтичних), а також у сценографії музичних вистав (насамперед оперних і балетних, в основі лібрето яких були романтичні сюжети).

Театр натуралізму залишив у спадок наступним поколінням художників сцени досвід створення такого місця дії, яке зображувало дійсність в її побутовій вірогідності. Створений на сцені інтер'єр розкривав внутрішній світ героїв п'єси, адже в основу нових, визначених стилістикою натуралізму, взаємовідносин середовища з драматургічними героями покладалася принцип детермінованості людини «зовнішніми» (передусім матеріальними) умовами її існування. Відтак конкретизація місця дії (і його побутова деталізація) театральними художниками: тепер воно (місце дії) репрезентувалося як «шматок життя», в якому мали «перебувати» актори-персонажі.

Досвід оформлення вистав натуралістичного театру широко використовувався й українською сценографією періоду 1930–1950-х рр., передусім у роботі над класичною драмою (не тільки національною) і в постановках новочасних (радянських) п'єс.

Утім, саме цей вищеозначений досвід, якщо говорити про його запозичення українською сценографією середини XX ст., зазнав чи не найбільших видозмін насамперед за рахунок «імпровізації» художницького вирішення.

Прагнучи синхронізувати зображуване з кульмінаційними перипетіями, а значить, і з емоційними переживаннями героїв, автори оформлення активно працювали зі світлом; тож різноосвітлені (до того ж завдяки театральній машинерії подані під іншим кутом зору) одні й ті самі декорації образно видозмінювалися протягом усієї сценічної дії.

Знаковим для європейської сценографії рубежу XIX–XX ст., а через півстоліття і для українського мистецтва, оформлення сцени, стало створення т. зв. узагальненого місця дії, яке, не асоціюючись із певним художнім стилем, було покликане утворювати своєрідний пластичний «п'єдестал» для виразної репрезентації постатей сценічних героїв. Інакше кажучи, театральні художники мали на меті будувати масштабний і узагальнений сценічний простір, в якому пієтетизувалася б людина (актор), зокрема, її епічна манера виконання ролі, що регламентувала рухи, вимагаючи «скульптурної» виразності жестів, і водночас переносила акцент на «голосовий апарат» виконавця. Отже, закономірно, що т. зв. узагальнене місце дії широко опрацьовувалося художниками (зокрема, й української сцени), котрі працювали в середині XX ст. не тільки в оформленні музичних вистав, насамперед оперних та балетних, а й драматичних спектаклів, особливо коли йшлося про сценічне втілення класичних творів. Тим паче, що саме класика, починаючи з другої половини 1930-х рр., становила найвагомішу частину репертуару українських театрів, драматичних зокрема (відтворюючи водночас і формуючи, світогляд тогочасного глядача), а не новостворена радянська драматургія (за винятком кращих п'єс на історичну тематику) з її зазвичай політичною заангажованістю драматургічних характерів і колізій.

Національна класика стала найбільш репертуарною і «касовою» (ідеться про провідні українські драматичні театри, передусім театр ім. І. Франка). Спираючись на кращі постановницькі традиції, закладені ще в театрі корифеїв – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського та інших, до неї зверталися кращі режисери тогочасного театру, як-от Г. Юра. В оформленні п'єс національної класичної драматургії, використовуючи досвід своїх попередників (а подекуди й свій власний), художники-майстри, зокрема А. Петрицький, досягали очевидних творчих успіхів. Наприклад, в оформленні «Ой не ходи, Грицю...». М. Старицького в театрі ім. І. Франка (1938 р., реж. Г. Юра) А. Петрицький розгортав перед очима захопленого глядача величезний задник-радіус, на якому з майстерністю і професіоналізмом одного з кращих живописців України та засновника національної сценографії було створено романтизований пейзаж полтавського краєвиду (високий небокрай, розважливі абрисы пагорбів, тихі ставки, де, як у хрестоматійному вірші, вода «як скло, блищить»).

Важливо зазначити, що затребувана режисурою і глядачем у другій половині 1930-х рр. реалістичність в оформленні сцени, що стала реакцією на модерністську деструктивність української сценографії першої третини XX ст., означала насамперед творче переосмислення набутих традицій. Означала і в тих випадках, коли сам художник театру, наприклад М. Бурачек, називав себе продовжувачем живописних традицій М. Пимоненка, С. Васильківського, І. Похитонова, як і інших «станковістів». Так, в оформленні «Сорочинського ярмарку» за М. Гоголем (1935 р.) і «Наймички» І. Карпенка-Карого (1936 р.)

у Сталінському (Донецькому) театрі ім. Артема, «Марусі Шурай» І. Микитенка за М. Старицьким в Театрі ім. І. Франка (1935 р.), «Дай серцю волю – заведе в неволю» М. Кропивницького в Харківському театрі ім. Т. Шевченка М. Бурачек продемонстрував блискуче знання зразків української народної архітектури, ужиткового мистецтва та національного костюма. Утім, не «музейність» домінувала в його декораційних роботах, сповнених живописної майстерності, а швидше, ностальгія за милим серцю побутом, життєвим укладом, як і за фабульними героями, котрі традиційно сприймалися аудиторією вже не інакше, як давні знайомі.

Однією з кращих сценографічних робіт періоду другої половини 1930-х рр. стало оформлення М. Уманським «Украденого щастя» І. Франка на провідній київській сцені (1940 р., реж. Г. Юра). Критика одразу відзначила вміння молодого митця запропонувати оригінальне художнє вирішення, не виходячи за межі використання апробованої (у вищеозначений період) системи оформлення вистави. Отже, М. Уманський використав водночас декораційні принципи натуралістичного театру (коли вибудовував тісний простір хати Миколи Задорожного, над якою височів дах з почорнілого дерева) і сценографічні принципи етнографічного театру (коли «повторював» у хатньому начинні різьблені речі, домоткані килими, плаhti) і разом з тим принципи оформлення театру романтичного (коли вже у III дії репрезентував мальовничий карпатський пейзаж зі складною живописною «ритмікою» «вершин» і «низин», що примушувала вкотре замислитися над примхливістю людської долі).

Домінування того чи іншого принципу декораційного оформлення, зокрема й під час постановки класичної п'єси, зазвичай було продиктоване особливостями драматургії, над сценічною інтерпретацією якої художник завжди співпрацював з режисером. Наприклад, російська класична драматургія (від О. Островського і до М. Горького) нерідко спонукала майстра сценічного оформлення до побутоподібності, уважності до деталей (насамперед інтер'єрних), до природної непідробності (опрацьованої в декораціях) фактури матеріалів. Саме таким сценографічним характеристикам відповідали створені у другій половині 1930-х декорації Ф. Нірода до «Васи Железної» Максима Горького в театрі ім. М. Заньковецької, Д. Власюка до «Грози» О. Островського в Харківському театрі ім. Т. Шевченка і «Єгора Буличова» Максима Горького в Сталінському (Донецькому) театрі ім. Артема, декорації Г. Цапка до вистави «Останні» Максима Горького в Київському театрі ім. І. Франка (1935 р., реж. К. Кошевський), в яких «прочитувалася» не тільки стильність убєлювання (з «чорного дерева»), а й конфліктність у взаєминах героїв, чому допомагало вміння грати сценічним освітленням (ураховуючи при цьому досвід сприйняття імпресіоністичного живопису).

Однією з найяскравіших сторінок української сценографії другої половини 1930-х рр. є оформлення вистав, створених за п'єсами зарубіжної класики. Це декорації А. Петрицького до шиллерівського «Дона Карлоса» в театрі ім. І. Франка, молодого В. Греченка – до «Євгенії Гранде» О. де Бальзака в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, досвідченого Б. Косарева – до мольєрівського «Скупого» в Харківському ТЮГу. Про свою роботу над цими декораціями сам Б. Косарев згадував: «Скляренко сказав так: “Мені потрібна Фран-

ція. І мені потрібен Мольєр”. Це все. Потім я довго працював і приніс ескізи. Вони сподобалися режисерові»<sup>139</sup>. Відразу до Гарпагона художник прагнув передати через інтер'єри помешкання головного героя (колись розкішний, у стилі французького бароко палац репрезентувався як вкрита пліснявою руїна), як і через екстер'єри його ж саду (уподібнюваного старому кладовищу), а також через особливий «ракурс», коли ніби на всі перипетії мольєрівської комедії глядач дивиться крізь скло увігнутої лінзи.

В оформленні Б. Ердмана до шекспірівського «Макбета» у Сталінському (Донецькому) драматичному театрі історична достовірність архітектури стародавніх шотландських замків органічно поєднувалася з романтизованим тлом скелястого ландшафту. Костюми озброєних мечами і списами героїв, ще й закутих у залізо, не тільки втілювали «атмосферу епохи», а й допомагали відтворити трагічні перипетії класичної п'єси.

Прагнення молодого художника Ф. Нірода повернути (у другій половині 1930-х рр.) на драматичну сцену збагачений об'ємними елементами живопис підтримував головний режисер театру ім. М. Заньковецької В. Харченко. Так, у декораціях до шекспірівського «Отелло», поєднуючи темно-синє оксамитове небо над венеціанським каналом із місячною доріжкою на воді, художник ефектно романтизував місце дії, точніше, його фон. Основну ж роль (місця дії) відіграв архітектурний фрагмент із сірого каменю, забарвлений мерехтінням червоного світла, що створювало передчуття майбутніх драматичних подій. Як в оформленні «Отелло», так і в сценографії класичного «Урієля Акости» К. Гуцкова Ф. Нірод постійно утверджував смислове навантаження кольору, прагнучи надати емоційного забарвлення кожній картині. Разом з тим акцент ставився не так на місці дії, як на сюжеті (наприклад, в оформленні згаданого «Урієля Акости» від картини до картини декорації ставали дедалі похмурішими – від вогнених у I дії до чорних, та ще й з лиховісним червонястим полиском, які віщували трагічний фінал).

Найдискусійнішими сторінками історії української сценографії 1930-х рр. і донині залишаються питання, пов'язані з оформленням радянських п'єс, політична заангажованість і схематизм у змалюванні характерів і колізій яких не могли не позначитися на сценічній, отже, й сценографічній інтерпретації новочасної драматургії. Загальні негативні художні процеси, притаманні цьому періодові розвитку радянської сценографії, а саме: канонізування окремих естетичних норм і систем, ігнорування умовної природи мистецтва, домінування «станковистських» тенденцій у практиці оформлення вистав, знаходили своє відображення і в українському мистецтві. Так, у сценографії п'єс українських радянських драматургів побутоподібність нерідко поєднувалася з елементами ідеалізації дійсності. Зокрема, «нове життя» українського колгоспного села зазвичай представлялося на сцені в екстер'єрі квітучого або плодами рясно вбраного саду, як-от в оформленні корнійчуківського «Платона Кречета» (п'єса, де схематизувалася і водночас ідеалізувалася тогочасна дійсність) у франківців (1934 р., реж. К. Кошевський), де художник І. Федо-

<sup>139</sup> Борис Васильевич Косарев рассказывает // Художники театра и кино. – М., 1984. – № 6. – С. 188–200.



тов, ідучи за драматургом, створив візуальний еквівалент такої ідеалізації. Акцентована декоративність яблуневого саду була примітною і в оформленні вистави «В степах України» в театрі ім. І. Франка (реж. Г. Юра, 1940 р.), де художник М. Драк (слідом за драматургом О. Корнійчуком) намагався прикрасити життя в довоєнному колгоспному селі.

Водночас, якщо драматургічна першооснова містила неоднозначність авторського погляду на «близьку історію» України, як наприклад, у п'єсі «Майстри часу» І. Кочерги, то і в сценографічному вирішенні (невіддільному від режисерського задуму) знаходила своє переконливе втілення образна інтерпретація колізій п'єси. Так, у постановці щойнозгаданих «Майстрів...» на сцені театру ім. І. Франка (реж. Г. Юра, 1934 р.) художник Б. Ердман побудував три екстер'єри однієї й тієї маленької залізничної станції: перший – ще дореволюційних часів, з газовими ліхтарями, низьким сітчастим парканом, дерев'яними лавками; другий – понівечене вибухами снарядів це саме «місце дії». В останній дії над жалюгідними уламками старої будівлі виростало нове приміщення станції з величезним годинником на фасаді – як омріяна надія на прийдешність справжніх «майстрів часу», реалізована поки що хоча б у декоративній візії вистави.

Коли драматурги т. зв. радянської доби зверталися до історичної тематики, то театральні художники мали ширший простір для своєї творчої фантазії, застосовуючи для реалізації сценографічного задуму (опрацьовуваного разом із режисером-постановником) увесь свій творчий потенціал. Наприклад, написану на замовлення п'єсу «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука аж ніяк не можна зарахувати до досягнень української історичної драматургії. Однак постановка її в театрі ім. І. Франка в 1939 р. (реж. Г. Юра) дозволила А. Петрицькому (який пізніше повторив це оформлення на сцені Малого театру) вкотре продемонструвати блискуче знання української архітектури і декоративно-ужиткового мистецтва XVII ст. (зокрема, різьбленням по дереву були прикрашені вікна, двері й меблі в інтер'єрах помешкань козацької старшини). Симптоматично, що через «обстановку», розмаїття костюмів всіх верств населення тодішньої України художник репрезентував талановитість рідного йому народу, який, «змушений жити із списом і шаблею в руках, все ж знаходив хвилини і для мистецтва»<sup>140</sup>.

Історичній тематиці в її унеможливленій для радянської Наддніпрянщини еманатії історико-релігійної драми присвячені твори драматурга Григора Лужницького, який до еміграції працював на Західній Україні. Його п'єса «Ой зійшла зоря над Почаєвом», побудована на реальних фактах оборони від татар монастиря на Волині 1198 р., як і драматургічні твори з часів козаччини «Ой Морозе, Морозенку...» та «Дума про Нечая», були поставлені театром «Заграва», що в 1930-х рр. успішно працював у Львові. Усі ці, а також інші вистави за творами української і зарубіжної класики оформлював Л. Боровик – професійний театральний художник, котрий у своїй діяльності спирався на традиції історичної достовірності, акцентуючи при цьому не так романтичне замилювання героїчними сторінками минулого України, як ностальгію за тим, що ці сторінки вже є перегорнутими.

<sup>140</sup> Малий театр. – М., 1939. – № 14.

Сценографія українського музичного театру другої половини 1930-х рр., порівняно з мистецтвом оформлення драматичної сцени, напрочуд швидко опанувала нову художню мову, характерну для середини ХХ ст. І це не дивно, оскільки сама специфіка оформлення оперних і балетних вистав вимагала від театральних художників таких засобів виразності, які найбільшою мірою втілювали б «музичність» сценічного твору (уже в другу чергу створювали відповідне до лібрето «місце дії»). Таким «наймузичнішим» засобом виразності з усієї палітри, якою володіли театральні художники, визнавався живопис. Очевидно, що доповнений архітектурно-об'ємними деталями, репрезентований різновеликими «панно» живопис не зникав з оформлення музичних вистав навіть в епоху конструктивізму. Утім, якщо на початку 1920-х рр. його значною мірою витіснили тривимірні конструкції, то він усе-таки зберіг свої позиції в сценічних костюмах, в які були вдягнені актори-виконавці, – їхній рух неодмінно приводив до створення рухомої «живописної декорації».

Повернення української сценографії другої половини 1930-х рр. до «великого стилю» в оформленні музичних вистав, інакше кажучи, до традицій, які панували в декораційному мистецтві другої половини ХІХ – рубежу ХІХ–ХХ ст., означав водночас творче переосмислення цих традицій. Широко опрацьована в період панування «великого стилю» кулісно-арочна система декорацій в українській сценографії другої половини ХХ ст. вже не посідала чільного місця. Натомість художники робили акцент на об'ємних архітектурних фрагментах (іноді виконували роль своєрідних куліс) або на фрагментах об'ємно поданих «дерев» (виконували аналогічну роль), точніше, роль традиційних куліс варіювалася, уплетена в щораз більш складну, винахідливу «контамінацію» виражальних засобів.

Починаючи зі створених у Харківському театрі опери та балету «Гугенотів» Д. Мейєрбера (1934 р., реж. Й. Лапицький) і «Сплячої красуні» П. Чайковського (1935 р., балетмейстер К. Голейзовський), перед глядачами, за твердженнями рецензентів, з'явився «новий» Петрицький – «живописець і архітектор сценічного простору». Скажімо, сценографію «Сплячої красуні» було побудовано насамперед на живописних панно (доповнених об'ємними деталями, архітектурними фрагментами), причому з власного досвіду художника, «транспонованого» з 1920-х рр. У новий період творчості (себто другу половину 1930-х) на балетній сцені «реінкарнувалася» лише швидкоплинна зміна картин, отже, той засіб виразності, що асоціювався, зокрема, з технікою кіномонтажу. Зіставлення з «великим магом» ХХ ст. – кінематографом уможливлювалися й тоді, коли йшлося про створення ефекту (точніше, ефектів) ілюзійності. Наприклад, спадали напівпрозорі завіси, присмерк поступово заповнював сценічний простір і старовинний замок, де заснула юна принцеса, також поринав у сон. Минав час. До цього «сплячого царства» наближалися вершники, «рух» яких художник передавав через кінематографічну швидкоплинність декораційних пейзажів, використовуючи при цьому технічний прийом «поворотного кола» й нанесені на прозорі завіси «аплікації».

«Спляче царство», створене А. Петрицьким, було, вочевидь, казковим, оскільки в унісон музичній партитурі декорації змінювали свій колір і навіть форму (репрезентовані в різних «ракурсах» завдяки все тому ж «поворотно-

му колу»). До того ж глядач мав можливість милуватися цим казковим видовищем у різні пори року (скажімо, старовинний замок у зимовому екстер'єрі, у літньому тощо).

Ураховуючи всі функціональні особливості балетного костюма (зручного у танці), А. Петрицький одночасно створив такий одяг для виконавців, який сприймався з глядачевого залу ще і як рухлива складова оформлення.

У 1937 р. в Київському театрі опери та балету був здійснений новий варіант «Тараса Бульби» М. Лисенка в режисурі Й. Лапицького. Художником цього спектаклю (через десятиріччя від часу його першопостановки на київській сцені) знову був А. Петрицький. Звертаючись до теми козаччини в роботі над музичною виставою (так само, як і в оформленні драматичних вистав у другій половині 1930-х рр.), художник не стримує своєї любові до історичного побуту й костюма, не буквализуючи, але й не трансформуючи музейних раритетів. Водночас А. Петрицький прагне опоетизувати зразки матеріальної народної культури, виявити приховану в них пісенність, у такий спосіб синхронізувавши свій задум зі створеною на основі українського фольклору музикою М. Лисенка.

В оформленні «Тараса Бульби» (1937 р.) художник знов репрезентував себе як видатний пейзажист, залучивши до цього і свій досвід «станковіста», апробовуючи разом з тим обумовлені специфікою сценографії виражальні засоби, як-от можливість використання сценічного світла або включення у сценографічний «пейзаж» об'ємних елементів чи різнофактурних деталей. Саме таким, сповненим живописної довершеності і воднораз упізнаваності у своїй архітектурній неповторності (аж до фактурної деталізації окремих елементів), є «пейзаж»-панорама старого київського Подолу в першій картині опери.

У драматичних сценах перипетій музичного твору сценографічний «пейзаж» виявляє свою співзвучність зі стражданнями персонажів. Так, дерева у сцені страти головного героя, стаючи німими свідками смерті мужнього лицаря, як живі істоти здригаються в момент кончини Тараса...

Чималий успіх супроводжував і декорації А. Петрицького до створеної на сцені Великого театру в Москві опери «Черевички» П. Чайковського (1940 р., реж. Р. Симонов) і балету В. Соловйова-Седого «Тарас Бульба» (1941 р., балетмейстер Р. Захаров). Працюючи поза межами України, А. Петрицький вважав своїм обов'язком образною мовою сценографії розповісти про свій народ і його високу культуру<sup>141</sup>; тож не дивно, що кожна зі сценографічних робіт талановитого художника діставала високу оцінку фахівців<sup>142</sup>.

Ще однією яскравою сторінкою української сценографії другої половини 1930-х років була творчість О. Хвостенка-Хвостова, який умів запропонувати режисерові-постановнику й усім поціновувачам класичного музичного твору оригінальне художницьке рішення. Приступаючи до роботи над відомою оперою Ж. Бізе, О. Хвостенко-Хвостов зазначав: «В “Кармен” я унікав всілякої “театральщини”, голої ефектності; це “театральне” я приніс у жертву реаліза-

<sup>141</sup> Симонов Р. Об опере «Черевички» // Советский артист. – 1940. – 13 дек.

<sup>142</sup> Петрицький А. Оформление оперы «Черевички» // Советский артист. – 1940. – 20 дек.

мові в оформленні драми»<sup>143</sup>. І справді, оформлення I акту – спокійно-сонна живописна панорама Севільї, подвір'я фабрики, де працює героїня, – здається, не віщує ніяких драматичних перипетій. Так само і сценографія II акту «Кармен»: маленька таверна в затишному дворіку, лірична панорама вечірнього неба, на перший погляд, дисонують із пристрасною музикою французького композитора. Лише в оформленні III акту відчувається, що О. Хвостенко-Хвостов уже не в силах «втримувати себе» в межах раніше декларованого задуму (на якому першонаполягав режисер Й. Лапицький), оскільки пейзаж місячної ночі в горах (поряд виблискує безкрає море) сприймався саме тим «місцем дії» (романтичним, а водночас емоційно-гнітючим), де тільки й зустрічатися контрабандистам.

Сценографія IV акту «Кармен» побудована на закладеному вже в самій музичній драматургії протиставленні буденності життя неординарності яскравих людських емоцій. Так, місцем дії, «змальованим» у кольорах випаленого південним сонцем каменю (як і споруд із такого каменю), є інтер'єр з мавританською аркадою: це коридор цирку, де відбувається корида. Здається, демонструючи «закулісся», художник мав на меті «переадресувати» увесь емоційний запал опери оркестрові (як і вокальній майстерності виконавців). Утім, лише одна деталь спростовує таке враження: напнутий над приміщенням цирку тент (від сонця й дощу) є нічим іншим, як криваво-чорною, циганською шаллю, що, як сповнена драматизму музика, домінує (візуально вивіщена над усіма іншими складовими сценічного видовища) аж до трагічного фіналу.

Не тільки в «Кармен», а й у наступних постановках, наприклад, «Царевій нареченій» М. Римського-Корсакова (1934–1935 рр., реж. С. Масловська) в Харкові або «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1935–1936 рр., реж. В. Манзій) в Києві, О. Хвостенко-Хвостов репрезентує нетрадиційність у сценографії оперної класики.

Постановці «Проданої нареченої» Б. Сметани на сцені Київського театру опери та балету (1936–1937 рр., реж. В. Манзій) передувало відрядження О. Хвостенка-Хвостова до музеїв і приватних колекцій Праги. Це дозволило художникові вивчити чеську етнографію, зробити замальовки архітектури («при цьому виявилася помітна спорідненість чеського та українського бароко, від чого у декораціях фронти чеських будинків стали схожі на фігурні завершення Ковнірівського корпусу Києво-Печерської лаври»<sup>144</sup>), а також проконсультуватися зі знавцями музики Б. Сметани (зокрема, Зденек Неєдли та Мефодій Виметал), котрі високо оцінили сценографію київської оперної вистави<sup>145</sup>. Покладаючись на вивчений матеріал з культури і побуту чеського народу, відповідно до музичної драматургії, художник створив видовище, сповнене життєрадісної атмосфери сільського свята (квітнуть дерева, сяє блакиттю небо, око вбирає смарагдову зелень). Якщо своїм оформлен-

<sup>143</sup> Хвостов О. Оформлення – органічна частина вистави // Пролетарська правда. – 1934. – 15 серп.

<sup>144</sup> Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. – Автор статті та упорядник Д. Горбачов. – К., 1987. – С. 78.

<sup>145</sup> Неєдли З. «Продана наречена» // «Продана наречена». – К., 1937. – С. 16, 17.

ням О. Хвостенко-Хвостов певною мірою і «відсторонив» проблеми, якими опікуються герої музичного твору, то натомість незаперечно акцентував молодечє завзяття в характерах цих героїв, що ставало запорукою подолання життєвих негараздів.

Щоб відтворити на сцені стародавній Єгипет, працюючи над «Аїдою» (1935–1936 рр., реж. Й. Лапицький), О. Хвостенко-Хвостов довго шукав «ключ» для образного втілення як усіх перипетій, так і суперечливих характерів вердівської опери. Це не були ані великі піраміди в Гізі, ані всесвітньовідомий Сфінкс (хоч архітектурні раритети стародавнього Єгипту, безумовно, знайшли своє відображення в «Аїді», зокрема, в декорації «Священство Ізиди» з велетенськими фігурами біля входу у скельний храм фараона Рамзеса II, висічений у горах Нубії, на батьківщині героїні опери Аїди). Образним «ключем», яким художник «відкрив» музичну драматургію вердівського шедевра, став контраст між світлом (по-південному сліпучим) і темрявою-тінною (тим чорнішою, чим яскравішим було світло). Причому світло – це не тільки покої царівни Амнеріс, а темрява – не тільки лабіринт підземелля, куди потрапляють Радамес і дочка нубійського царя Аїда в лібрето. Конфлікт між світлом і темрявою – це ще й протиставлення людських характерів і людських дол, коли щастя далеко не завжди на боці закоханих сердець.

Не лише художники провідних українських музичних театрів (київського та харківського) А. Петрицький і О. Хвостенко-Хвостов репрезентували вдумливе ставлення до класики. Наприклад, досвідчений митець П. Злочевський на сцені Одеського театру опери та балету створив оформлення до «Фауста» Ш. Гуно (1937 р.), яке одразу відзначила критика. Удаючись до кінематографічного засобу «паралельного монтажу», сценограф, двома монументальними арками поділивши сценічний простір на дві частини, запропонував глядачам одночасно два «місця дії». Це додало візуальної ефектності зображуваному, та не суперечило «стилю епохи». Отже, як у душі головного героя поєднувалося, здавалося б, не поєднуване – любов до науки і прагнення повнокровності життя, так само на сцені паралельно «монтувалися» з одного боку каплиця, а з другого – гамірний шинок. Або картину сонячного «плєнера», на фоні якої життєрадісні городяни «святкували Бахуса», змінювала наступна декораційна картина – алхімічна лабораторія того, хто не побоявся покликати з вічної пітьми Мефістофеля.

Події Другої світової війни стали важким випробуванням для українського народу і позначилися на долі національних театрів, причому найбільш уразливою складовою театральної справи одразу стала сценографія. І це не дивно, адже відірваність від стаціонарних приміщень, а також брак коштів в умовах евакуації не могли не позначитися на декораційному боці театральних вистав. Утім, деяким зі сценічних колективів усе-таки вдалося вивезти в Казахстан, Узбекистан і Туркменію (регіони тимчасового «базування» українських театрів) чималу частину свого декораційного «фонду». Так, в евакуаціях в Іркутську було поновлено оперу «Іван Сусанін» М. Глинки (прем'єра якої відбулася напередодні війни, сезон 1940/41 рр., реж. О. Крамов), причому саме в тих декораціях О. Хвостенко-Хвостова, які в останній момент були завантажені в потяг, що прямував до Сибіру.

Зрозуміло, що не всі декорації потрапили неушкодженими до нового місця призначення кожного з українських театрів. Однак вдячні глядачі завжди із розумінням ставилися до сценічного оформлення і в тому разі, коли воно було репрезентоване не повністю, а лише фрагментами, якщо це були спектаклі на героїко-патріотичну тематику. До того ж, незважаючи на значні матеріальні труднощі, українські театри, а значить, і їхні художники наважувалися й на прем'єри. Приміром, саме у воєнні роки А. Петрицький створив свої декорації до балету К. Данькевича «Лілея», а О. Хвостенко-Хвостов – до опери М. Вериківського «Наймичка» в Київському театрі опери та балету.

Драматургію, покликану до життя роками воєнних лихоліть («Навала» Л. Леонова, «Фронт» О. Корнійчука, «Русские люди» К. Симонова), у різних театрах України, які працювали в умовах евакуації, оформлювали художники В. Меллер, Б. Косарев, М. Уманський, М. Духновський, Ю. Стефанчук та ін.

Прикметно, що, перебуваючи далеко від України, її митці, зокрема й театральні художники, завжди радо допомагали своїм колегам. Так, А. Петрицький здійснив оформлення опери Є. Брусиловського «Жалбир» на сцені Казахського театру опери і балету ім. Абая (1944 р.), а В. Меллер був автором декорацій до «Надири» Я. Момотханова і С. Касимова у Ферганському російському драматичному театрі ім. Максима Горького.

Відомо, що понад 50 театрів працювало й на території окупованої України, граючи «старий», довоєнний, репертуар (передусім класику – національну і європейську) і водночас пропонуючи аудиторії нові вистави. Серед прем'єр були й постановки високого художнього рівня, як-от «Гамлет» у режисурі В. Блавацького на сцені Львівського оперного театру в 1943 р. (худ. М. Григорієв). У театрах, які працювали на окупованій території (зокрема, лише в одному Києві їх нараховувалося дев'ять), спектаклі нерідко оформлювали й «імениті» художники, зокрема І. Курочка-Армашевський, М. Симашкевич та Д. Нарбут.





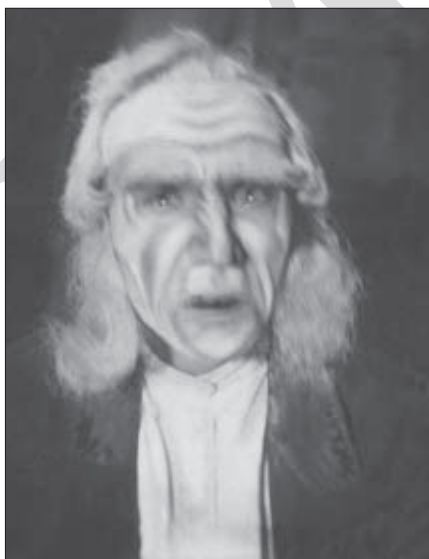
Драматург І. Кочерга,  
чий п'єси першими  
почали переклада-  
тися іноземними  
мовами (1936)



Сцена з вистави «Талан» М. Старицького. Актори В. Чистякова  
і Є. Бондаренко (1940)



Народний театр «Гарт» (1933)



Архип – В. Щоголів. «Республіка на колесах» Я. Мамонтова (1934)



Актриса Г. Борисоглібська (1936)



Режисер В. Неллі (1940)



Режисер і громадський діяч Л. Курбас (1933)



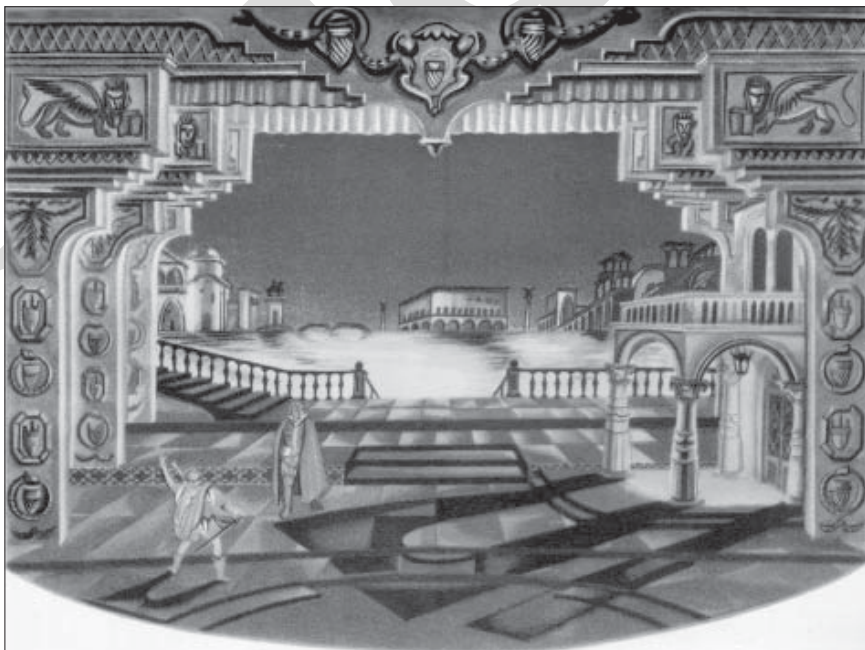
Сцена з вистави «Дума про Британку» Ю. Яновського. Театр ім. І. Франка (1939)



Актор Б. Романицький у ролі Отелло з трагедії В. Шекспіра (1932)



Актриса В. Любарт у виставі «Ук-радене щастя» І. Франка (1934)



Декорації до трагедії «Отелло» В. Шекспіра у Національному театрі ім. М. Заньковецької (1932)





Режисер В. Харченко (1938)



Сценограф Ю. Стефанчук (1935)



Режисер, театральний діяч і педагог І. Чабаненко (1940)



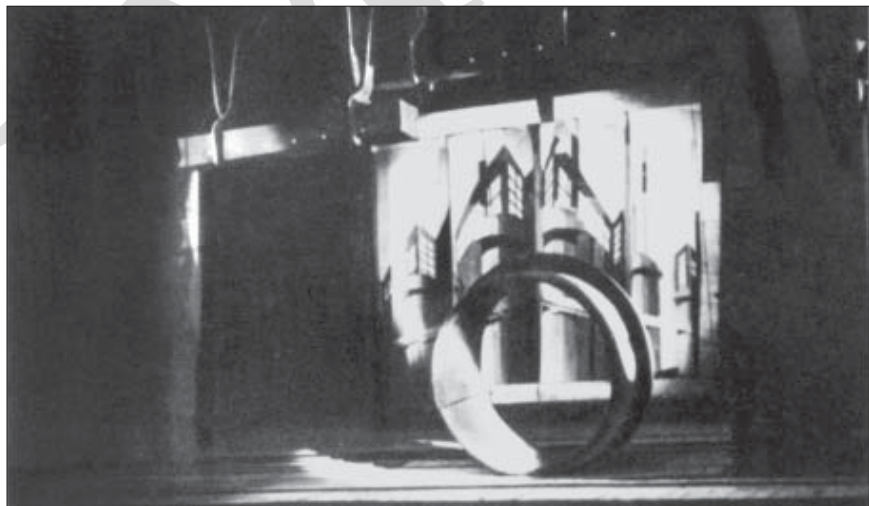
Драматург і театральний критик  
П. Губенко (Остап Вишня, 1932)



Актриса К. Рубчакова у ролі Гальки з опери «Галька» С. Монюшка (Львів)



Актриса С. Стаднікова у виставі «Маруся Богуславка» М. Старицького (Львів)



Фрагмент сценографії з вистави за п'єсою І. Микитенка «Диктатура» (театр ім. М. Заньковецької, 1932)





Драматург О. Корнійчук (1928)



Сцена з вистави «Отелло». Отелло – Б. Романицький, Яго – В. Яременко (Львів, 1932)



Сцена з вистави «Отелло». Отелло – Б. Романицький, Яго – В. Яременко, Дездемона – В. Любарт (театр ім. М. Заньковецької, 1932)



Актриса С. Федорцева у ролі Глафіри («Єгор Буличов» М. Горького, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1935)



О. Воронович у ролі Анни Кареніної. Спектакль за твором Л. Толстого (Харківський театр ім. О. Пушкіна, 1938)



Актриси Н. Ужвій та Л. Доценко у виставі «Мина Мазайло» за п'єсою М. Куліша (1929)



Сцена з вистави «Мина Мазайло» за п'єсою М. Куліша (1929)



Художник Б. Косарев. Ескіз декорації до вистави «Скупий» за комедією Ж.-Б. Мольєра. Театр юного глядача (Харків, 1937)



Артист В.Яременко – Яго (театр ім. М. Заньковецької, 1932)



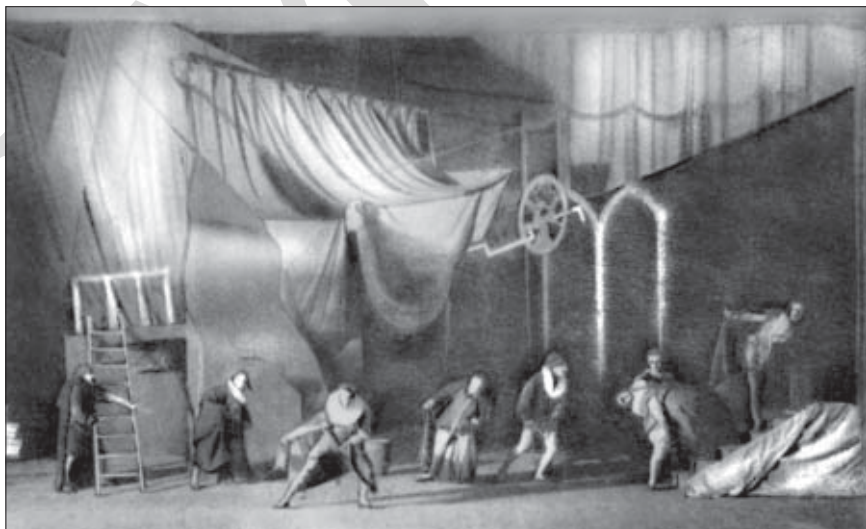
Артист Ю. Шумський в ролі Бориса Годунова («Борис Годунов» О. Пушкіна, Київський театр ім. І. Франка, 1937)





Режисер Б. Тягно (1941)

І. Мар'яненко в ролі Богдана Хмельницького («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1938)



Сцена з вистави «Король бавиться» В. Гюго (переклад М. Рильського, театр «Березіль», 1927 р.)



Письменник і драматург  
І. Микитенко (1932)



Артист М. Крушельницький –  
Дядько Тарас («Мина Мазайло»,  
1929)



Сцена з вистави «Диктатура» за І. Микитенком (театр «Березіль», 1932)



Художник М. Духновський. Ескіз декорації до вистави «Живий труп» за п'єсою Л. Толстого. Театр ім. Лесі Українки (Київ, 1939)



Актор і режисер А. Бучма (1940)



Режисер і актор Л. Курбас (1933)



## РОЗДІЛ V

### ТЕАТР У РОКИ ВІЙНИ З НІМЕЧЧИНОЮ (1941–1945)

**V.1. Театр в евакуації.** Дві дати закарбовані в історію театральної культури українського народу – 22 червня 1941 р. і 9 травня 1945 р. – 1418 довгих і неймовірно важких днів і ночей пролягли між ними, тривав нелегкий двобій із фашистською навалою. І впродовж війни, у якій брали участь 4,5 мільйони українців, від її першого до останнього дня в лавах захисників були режисери, актори, сценографи, драматурги, завідувачі літературними частинами, театральні діячі. Боротися вони з нападниками, хто в діючій армії, хто в театральній-концертній фронтовій бригаді чи на радіостанціях, у партизанському чи антифашистському підпіллі або в Європейському рухові опору. Дехто з них сформувався саме як актор, режисер чи драматург уже на фронті чи в прифронтових місцях, далекому тилу, – це, власне, визначило їхню причетність до театального процесу в повоєнні, особливо 50–60-ті роки.

Друга світова війна, яку розпочали фашистські агресори ще 1939 р., ввійшла в Україну 1941 р., 22 червня, в неділю, несподівано та дуже навально. Разом з цим настав час випробувань як для народу, так і для українського театру, коли його найкращі художні якості, – гуманізм, висока людяність, любов до ближнього, подвижництво в ім'я країни – розкрилися особливо яскраво та з великою силою. Уже 24 червня А. Бучма телеграфом передав з Москви, бо саме там гастролював тоді театр ім. І.Франка, для українських періодичних видань такі слова: «Всі свої почуття, помисли, працю і саме життя віддаємо на захист Батьківщини»<sup>1</sup>.

Факти, архів та розсекречені у 90-х роках ХХ ст. документи свідчать, що драматурги, актори, режисери, сценографи брали дуже посильну участь у боях на усіх існуючих тоді фронтах – від Білого до Чорного морів, від Сяну до Волги, від Царицина (тоді – Сталінград, а нині – Волгоград) до Праги і Берліна, перебували в усіх без винятку родах військ (особливо в піхоті), визволя-

---

<sup>1</sup> Музи тоді не мовчали. Зб. 1941–1945. – К., 1976. – С. 21.

ли міста й села Східної, Центральної та Західної України, пройшли дорогами країн Південно-Західної Європи, не шкодуючи ані своєї крові, ані власного життя. Разом із захисниками-ратниками тисячі самовідданих театральних митців трудилися в тилу, надавали повсякденну допомогу всім учасникам фронтів.

І все ж зазначимо додатково, що напад загарбників зі свастикою застав зненацька усіх, але в найскрутнішому становищі справді опинилися театри, бо більшість з них якраз у ці дні полишили власні стаціонарні приміщення і виїхали на гастрольні виступи. Так, ще майже два тижні 1941 р. у Москві показував свої вистави театр ім. І.Франка, з успіхом тут сприймали «Украдене щастя» І. Франка (реж. Г. Юра), «Марусю Богуславку» М. Старицького (реж. Г. Юра), «Багато галасу з нічого» В. Шекспіра (реж. В. Вільнер), «Хазяїна» І. Тобілевича (реж. А. Бучма) та ін. Харківський театр ім. Т. Шевченка виступав у Миколаєві, Одеський театр – у Мінську, театр ім. М. Заньковецької (із базою у Запоріжжі) свій сезон завершував у Харкові. У репертуарі останнього були: «Без вини винуваті» О. Островського (реж. В. Івченко), «Олекса Довбуш» Л. Первомайського (реж. І. Богаченко), «Дві сім'ї» М. Кропивницького (реж. В. Харченко) та ін.

Незадовго до початку війни, у березні 1941 р., саме цей колектив одержав високу оцінку з уст академіка М. Рильського. Його суть він визначив так: «Театр ім. Заньковецької – театр освячений іменем, яке ясною зорею осіяло колись темне небо України. Він цей бадьорий, цей життєрадісний театр високо держить стяг, перейнятий від великої артистки – стяг мистецької правди, стяг слугування трудовому народові»<sup>2</sup>.

Театр на чолі з Б. Романицьким, не повертаючись додому, із Харкова відразу евакуювався до Тобольська, а згодом – в Кузбас. Тут він обслуговував військові частини, що виїжджали на вогневі рубежі, пункти формування<sup>3</sup>.

У Вінницькому та Хмельницькому драматичних театрах, що опинилися у прифронтовій зоні, добігали кінця репетиції «Майстрів часу» І. Кочерги, «Скрипки гуцула» Ю. Мокрієва, «Соломії» С. Голованівського, але вони так і не завершилися.

Війна перервала творчу роботу театральних колективів України, яких тоді нараховувалося сімдесят два. Частина театрів негайно повернулася до своїх місць, по можливості зібрали потрібне майно і вирушили в евакуацію, куди вже переміщалися підприємства, наукові та культурні установи, учбові заклади. Це була дуже складна, важка і страдницька подорож, сповнена великих труднощів, потрясінь та невдач. Усього було вивезено тільки 46 театрів до Сибіру, на Далекий Схід та Середню Азію.

І театральна критика, й історики театру були справедливими, коли констатували, що діяльність українських театрів у перші дні війни проходила в особливо важких умовах. Деякі з них опинилися в зоні воєнних дій і були розформовані. 46 найбільшим колективам, що евакуювалися вглиб країни, хоч було надано все необхідне для життя й діяльності: приміщення місцевих

<sup>2</sup> Червоне Запоріжжя. – 1941. – 23 берез. – С. 1.

<sup>3</sup> Див. дет.: *Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л.* Театр ім. М. Заньковецької. – К., 1965. – С. 14–16.

театрів і клубів, матеріальні засоби, моральну підтримку, та все ж труднощі воєнного часу були дуже відчутні. Більшість театрів повністю втратила своє сценічне майно, а досить часті переїзди, непристосованість приміщень ще більше ускладнювали творчу працю митців. Режисер Б. Норд писав прямо і відверто: «На першому етапі війни, коли відступали, необхідна була дуже могутня моральна стійкість, щоб, не зважаючи на відступ, який дуже усіх пригнічував, зберегти віру, що все минеться»<sup>4</sup>. Найбільше зазнали труднощів театри Правобережної України.

Першим із них евакуювався до Казахстану Тернопільський театр ім. Т. Шевченка (Теректим), невеликий гурт акторів якого втримався аж до 1944 р., бо актори-чоловіки майже всі служили у війську. Частина театрів не повернулася до своїх постійних міст, а інші, особливо у прифронтових зонах, були відразу розформовані (Вінницький, Рівненський, Волинський, Дрогобицький та ін.).

Театр ім. І. Франка теж не зміг повернутися за своїм майном до Києва, його відразу відправили в Тамбов. У жовтні 1941 р. почалося жорстоке бомбардування Тамбова, і митцям довелося їхати далі, аж до Семипалатинська. «Ми приїхали 24 листопада, – писав у щоденнику Г. Юра, – а 4 грудня вже розпочали роботу. Ми виїхали влітку, нічого теплого не захопивши з собою, і прибули сюди в театральних свитках та кожухах. Але нас всіх одягли, видали валянки, фуфайки, теплі штани і шапки-вусанки. Для семипалатинців наш приїзд це була велика подія. У них залишилося добре враження навіть від того бідного оформлення, яке ми привезли, дбайливо відремонтувавши. Грали щодня, навіть у понеділок. Зал для глядачів під час наших вистав був завжди переповнений»<sup>5</sup>.

Із перших днів воєнного лихоліття з фронтовими газетами почали співпрацювати і театральні критики В. Владко, Я. Ган, Ю. Смолич, драматурги Я. Галан, О. Копиленко, А. Хижняк, Ю. Яновський. Вони не раз виїздили в райони бойових дій, зустрічалися з воїнами, раз у раз наражаючись на небезпеку бути вбитим чи потрапити під обстріл або бомбардування з повітря, але і про театральні справи не забували.

Історик театру Єфросинія Хлібцевич, трудівниця тилу, писала: «Митці сцени виявляли творчу і громадську активність, з винятковим натхненням з потроєною енергією виступали з виставами і виїзними концертами, у нечувано стислі строки готували нові спектаклі й програми, рятували з-під руїн потерпілих. Влаштовуючи позапланові концерти, працюючи без вихідних днів, вони збирали кошти на побудову бойових літаків і танкових колон. Радіохвилі несли заклики акторів до бійців, до партизан, до всіх трудящих боротися проти гітлерівської орди»<sup>6</sup>.

Академік М. Рильський, виступаючи з науковою доповіддю на сесії АН України в грудні 1942 р., стверджував: «Радісно підкреслити, що всі основні

<sup>4</sup> Театр. 36. ст. – М., 1944. – С. 162–163.

<sup>5</sup> Юра Г. В годы Отечественной войны. Советский театр. – М., 1947. – С. 203–204.

<sup>6</sup> Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Розділ 4. Театр у роки Великої Вітчизняної війни. Зброєю мистецтва. Автор розділу Є. Хлібцевич. – К., 1970. – С.167.

наші театральні колективи живуть і ненастанно працюють в ім'я перемоги, що численні бригади наших акторів багато зробили й роблять безпосередньо на фронті, показуючи перед найдорожчим глядачем – бійцем – зразки свого бойового мистецтва»<sup>7</sup>. І тут же додав, що навіть у ці суворі та важкі дні театр засвоював новочасну європейську техніку, кращі здобутки і саме тому залишався навіть у цей скрутний час на рівні найкращих світових театрів.

І справді, фронт і тил злилися тоді в одне ціле. Це стосувалося найбільше театального мистецтва, бо й ті, хто кував зброю і ті, хто нею бився із супротивником, у невеликі хвилини відпочинку чули голоси митців сцени і набиралися сил для подальшої битви.

Театри, що були евакуйовані, в матеріальному становищі справді дуже нуждалися. Їх потроху підтримували ті райони, де вони зупинилися, але найбільшою підтримкою в душах акторів, режисерів, драматургів та сценографів ставала глибока віра в перемогу над ворогом. Чимало митців одночасно з творчою працею вчилися стріляти, оволодівати топографією на військових картах, включалися в бригади протиповітряної оборони тощо.

Лінія фронтів майже щоденно мінялася, іноді доводилося бачити супротивника зблизька. Так, Харківський театр ім. Т. Шевченка виїхав 27 червня 1941 р. до Воронежа, і мистецькі труди цього колективу у прифронтовому місті були, як згодом написали, «прикладом громадсько-політичного служіння мистецтва справі перемоги»<sup>8</sup>. Згодом, у зв'язку з наближенням фронту, театр переїхав до Узбекистану, до м. Фергана. Сюди також приїхали і режисер В. Василько й актор М. Покотило<sup>9</sup>. У прифронтовій ситуації довелося працювати й театру ім. М. Заньковецької. Тут вперше була створена фронтова театральна бригада, яку очолили Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко, Д. Дударев. Згодом театр евакуювався аж до Тобольська, відновивши там майже всі довоєнні спектаклі (навіть із новими декораціями). Прагнучи познайомити населення з досягненнями сценічної культури, театр блискуче ставив передовсім класику: «Лісову пісню» Лесі Українки, «Назара Стодолю» Т. Шевченка, «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Дай серцю волю...» М. Кропивницького та «Шельменко-денщика» Г. Квітки-Основ'яненка. Б. Романицький, згадуючи ті часи, писав: «Ми повсякденно пересвідчувалися в тому, що наше мистецтво українських акторів приймають представники інших національностей як своє, що і надихає, і підносить, і залишається в серці поміж набутими коштовностями духовного збагачення»<sup>10</sup>.

Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, що евакуювався в серпні 1941 р., і з самого початку перебування в Актюбінську, а згодом через соціальні обставини переведений в місто Наманган (Узбекистан), поруч з мистецькою діяльністю проводив і широку громадську роботу. Митці виїжджали у найвіддаленіші села з виставами і спеціально підготовленими концертними програмами, вдень збирали врожай, відвідували військові з'єднання, госпіталі, підприємства, що працювали на оборону, а ввечері йшла вистава. Актори

<sup>7</sup> Рильський М. Зібр. тв.: У 20 т. – К., 1986. – Т. 15. – С. 11.

<sup>8</sup> Посудовський П. Під гуркіт гармат. – К., 1964. – С. 15.

<sup>9</sup> Див. дет.: Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1972. – С. 10–12.

<sup>10</sup> Музи... – С. 47.

в цей період своїми руками і з власних матеріалів виготовляли все художнє оформлення, сценічні костюми, реквізит і бутафорію. Репетиції проводили в хатах, у засніженому полі, промерзлому лісі, на вулиці під деревами, сільських площах, на машинах, під дощем і вітром. Можна погодитися з театрознавцем О. Красильниковою, що тоді найбільш «вразливим місцем практично для всіх театральних колективів залишалося декораційне оформлення: брак коштів давався взнаки»<sup>11</sup>.

Про повневір'яння у дні воєнного лихоліття академічного театру ім. О. Кобилянської написано чимало. Війна застала театр на гастролях в Івано-Франківську. В останні дні червня 1941 р. театр без майна ледве добрався до Чернівців і відразу мобілізували всіх чоловіків-акторів, серед яких були провідні В. Жихаревський та В. Мізиненко. На початку липня театр спішно, теж без майна, виїхав до Харкова, де органи НКВС арештували художнього керівника Івана Юхименка і засудили до тюремного ув'язнення. Арештували й славетну актрису К. Тимошенко.

У зв'язку із загрозою окупації Харкова театр був евакуйований спочатку в Армавір (Краснодарський край), а далі важкий шлях театру в ці суворі дні пролягав на Північний Кавказ, згодом – до Чечено-Інгусетії та в Дагестан (Дербет, Махачкала). Дослідник історії цього театру Т. Сулятицький пише: «По дорозі театр втратив більшу частину театального майна. У серпні 1942 р., коли здавалося, що театр уже вийшов із фронтової зони, на станції Мінеральні Води він потрапив під бомбардування, і у вогні загинула решта театального майна (декорації, костюми, бібліотека, реквізит)»<sup>12</sup>.

Однак актори не розгубилися: спільними зусиллями згадували тексти, мізансцени, а костюмами допомагали інші театрі. У липні 1944 р. театр зумів організувати фронтову бригаду, очолювану Р. Раїсовою та М. Чаплінською, яка постійно виступала у військових частинах, шпиталях, військкоматах, перед сільськими трудівниками. У репертуарі театру постійно були вистави за п'єсами І. Тобілевича, М. Старицького, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, і так працювала в евакуації більшість театральних колективів. Недарма академік М. Рильський відзначав, що «робота наших театральних і концертних колективів у тилу і на фронтах заслуговує найглибшої пошани»<sup>13</sup>.

Провідна актриса Людмила Сердюк, яка працювала в 1939–1941 рр. у новоствореному театрі ім. Лесі Українки (Львів), зігравши там понад двадцять ролей, серед яких особливо цікаво Марію («Хмара» О. Суходольського), Грандесу в «Камінному господарі» та Тірцу із драми Лесі Українки «На руїнах», Бочкарьову («Платон Кречет» О. Корнійчука), Жінку із граблями в «Марії» за В. Стефаником. У зарубіжних виданнях вона згодом писала, що на початку червня 1941 р. отримала відпустку і поїхала з друзями в Карпати на відпочинок. Оселилася в селищі Космач, де її і застала війна. «У наших документах було зазначено, що культурні робітники за особливих обставин повинні негайно прибути на місце своєї праці. Дійшли ми пішки до

<sup>11</sup> Красильникова О. Історія українського театру ХХ ст. – К., 1999. – С. 114.

<sup>12</sup> Сулятицький Т. Чернівецький театр ім. О. Кобилянської. Нарис історії. – Чернівці, 2004. – С. 45.

<sup>13</sup> Рильський М. Збір. тв. – Т. 15. – С. 17.

Коломій, іншої комунікації не було. Звідти дісталися до Станіслава (нині Івано-Франківськ). Однак в готелі тоді було дуже небезпечно і оселилися в родині актора Юрія Кононіва. Але прийшли з НКВД, на донос мешканця з подвір'я, який бачив нас (нібито ми – німецькі шпигуни), і нас арештували. Під гострими багнетами повели до міліцейського приміщення»<sup>14</sup>. Там кілька годин перевіряли документи, особливо паспорти (чи не фальшиві), різні співробітники НКВС випитували про все і наприкінці дня відпустили. Та «актор Юрій Кононів і його родина також багато пережили впродовж тих кількох страшних годин»<sup>15</sup>.

Залізницею до Львова актриса добиралася з великими труднощами, під бомбардуванням з повітря, а коли прийшла на місце, театру не застала. Він був розформований. Актриса залишилася на окупованій території, згодом вступила до драматичної трупи Львівського оперного театру, а отже, виїхала в еміграцію – спочатку до Німеччини, а потім до США, де прожила до 1984 р.

Під підозрою залишалися й митці з інших театрів. Вінницький музично-драматичний театр, створений у 1940 р., тільки-но сформував власний репертуар, основи акторського ансамблю, зайнявся вихованням молодих акторів та режисерів, бо мав студію. Закінчивши перший сезон «Утопленою» М. Старицького та М. Лисенка (за М. Гоголем «Майська ніч»), одразу почав збиратися в дорогу, тому що місто майже щоночі бомбили фашистські льотчики. Однак виїхати не встиг і був розформований.

У сліпій ненависті гітлерівці зруйнували майже все це подільське місто, в тому числі й театральне приміщення – красиве, як білий пароплав, що вирізнялося своєю красою. Творчий склад театру в евакуації був малочисельним, підключався до інших театрів, бо всіх об'єднувало одне бажання – працювати на перемогу. Серед акторів плідно допомагали фронту Я. Глиб, Ф. Трегуб, Н. Шановська, О. Волянська. По війні Я. Глиб згадував: «У пам'яті багатьох із нас, солдатів і митців, назавжди закарбувалося чимало географічних назв та пов'язаних з ними подій. А ще зберегла пам'ять найголовніше – перше у фронтових умовах знайомство солдата з мистецтвом сцени»<sup>16</sup>. Це був великий допоміжний внесок у загальну справу.

Хмельницький музично-драматичний театр 22 червня 1941 р. виступав у тодішній прикордонній Шепетівці, а лінія фронту вже йшла за двадцять кілометрів – і театр терміново посадили в теплушки та майже місяць везли до Сталінграда, а звідти – у Тихорецьк, Єсентуки, Мінеральні води, Сочі – і нарешті сцена в одному з районів Тбілісі (Грузія). Та й тут митці довго не затрималися, їхньою кінцевою точкою став Владивосток. По дорозі на Далекий Схід до театру завітав Ю. Дольд-Михайлик і прочитав колективу психологічну драму «Земля», яку театр відразу включив до свого репертуару. Приєднався до театру в цій нелегкій дорозі і відомий старий, дуже досвідчений український антрепренер, режисер, актор і драматург Лев Сабінін. Це значною мірою посилювало творчий потенціал трупи, режисерську майстерність. 1943 р.

<sup>14</sup> Наш театр. Книга діячів Українського театального мистецтва 1915–1975. – Нью-Йорк, 1975. – Т. 1. – С. 726.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Музи... – С. 212.



відбулася і перша (це була перша постановка) прем'єра театру – «Земля» Ю. Дольд-Михайлика (реж. Г. Лаврик, худ. Л. Черешньов). Критик М. Скорський писав: «Сорок нелегких, напружених місяців працювали хмельницькі митці. Десять з них віддано бійцям Далекосхідного, шість – воїнам Північного фронтів. 1202 вистави, виступи в госпіталях на їх рахунок до 1945 р. Вантажна машина театру часто була єдиною сценою, біля якої збиралися у хвилини перепочинку трудівники тилу. Закарбувалися в пам'яті кожного актора і 45 тисяч кілометрів “на колесах” і 870 тисяч глядачів, з якими зустрілися»<sup>17</sup>.

Важливою художньою складовою діяльності українських театрів в евакуації, за справедливим визначенням театрознавців, була їхня просвітницька робота. Вистави і вистави-концерти для солдат – це два основні художні напрямки. Так було в містах і селах від Києва до Владивостока, Мурманська і Батумі. Навіть у Москві українські митці влаштовували спеціальні зустрічі з тими військовими загонами, що виїздили на передову лінію вогню. На січневій сесії АН України в 1942 р., що відбулася в Уфі, було заслухано доповідь І. Кочерги «Основні лінії розвитку українського театру», яку згодом було перекладено й на іноземні мови (французьку, англійську, іспанську) та видано окремим виданням українською мовою.

Наприкінці 1941 р. почали формуватися й підпільні організації та партизанські загони, найбільше – на Чернігівщині. За свідченням дослідників, діяльність партизанських театрів була своєрідною. Тут найбільш виразно й відчутно виявилися і по-новому розкрилися традиції європейського масово-агітаційного і вуличного театрів, що мають свої джерела в античних часах. Найбільша їхня значущість – це загостреність, акцентованість важливих фронтових і тилових подій, їхня оперативна подача. Програма виступів складалася з одноактівок, нерідко навіть класичних – І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Д. Дмитренка, С. Васильченка, А. Велисовського, І. Кочерги, О. Копиленка. У другій половині вистави йшли поезії, куплети, новели, скетчі, монтажі, нерідко написані та відтворені самими учасниками подій. Існувала навіть сценічна картина «Партизанська відповідь гітлерівцям», що нагадувала відомий лист запорожців турецькому султанові й будувалася на композиції відомої картини Іллі Рєпіна, теж українця за походженням.

Із великим успіхом проходили у партизанських театрах (на кшталт тодішніх югославських) вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Безталанна» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), «На перші гулі» С. Васильченка, «Малий партизан» за А. Головком.

Сценічне мистецтво стало також одним із засобів зв'язку партизанів з тилом, іншими партизанськими і військовими з'єднаннями. Так, Ю. Шумський керував Українським радіомовленням для партизанів, а виступали для них А. Бучма, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, О. Сердюк, С. Федорцева, В. Родіонова, Ф. Верещагін, І. Кочерга, О. Копиленко, М. Покотило. Нерідко транслювали радіовистави, а в перерві передавали події на фронтах, у тилу. Ю. Шумський свої передачі для партизан нерідко починав словами: «Друже, брате, сину, товаришу мій! Ти чуєш зойки дітей, що простягають рученята до своїх матерів,

<sup>17</sup> Скорський М. Хмельницький театр. – К., 1981. – С. 25.

шукаючи в них порятунком? Ти чуєш нестямний крик матерів, що рвуться захистити своїх маляток? Жона твоя, діти твої падають під зливою куль з ворожого кулемета. Помстися ж за них!»<sup>18</sup>

Павло Посудовський у книзі «Під гуркіт гармат» (1964) наводить безліч прикладів роботи театрів у партизанських загонах, засвідчує, що митці нерідко поповнювали собою партизанський рух на Чернігівщині, Сумщині, Поділлі, західноукраїнських землях та на Закарпатті. Працювали такі театральні колективи в умовах смертельної небезпеки. Збереглися навіть сторінки деяких п'єс тих днів, що писалися в партизанських загонах. «У партизанських бойових буднях актори, розуміється, не мали не тільки приміщень й реквізиту, але досить вільного і спокійного часу для мистецької роботи – писав П. Посудовський. Тому не доводиться говорити про якісь високохудожні спектаклі, про досконалі сценічні образи. Але глибоке розуміння акторами ролі мистецтва сцени в тилу ворога все ж надавало їм сили добиватися найкращих наслідків у своїй роботі»<sup>19</sup>.

Вистави в партизанських загонах здебільшого призначалися на другу половину дня в літній або весняний час, а виконавці гримувалися за деревами або під кущами. Вуса робили з кожуха, відповідно підбирали й одяг, але всі залишалися при зброї. Цю умовність їм легко прощали партизани-глядачі чи селяни, де перебував загін. Найкраще працювалося акторам у загонах під командуванням М. Попудренка. Однією з вистав була «Fata morgana» за М. Коцюбинським, зроблена в 30-х рр. драматургом Яковом Мамонтовим, яку поставив у передвоєнний рік режисер Г. Воловик у Чернігівському муздрамтеатрі ім. Т. Шевченка, а тепер її перенесли на партизанську сцену. Ідейні мотиви повісті були співзвучні настроєм партизанського глядача. Виконувалася концертно і опера М. Лисенка «Наталка Полтавка» за п'єсою І. Котляревського.

Бажаними гостями у кримських партизанів, які базувалися в горах, були актори театрів міст Півдня України, зокрема Сімферополя. Тут в період тимчасової окупації Криму загинула ціла група трудівників театру, а саме М. Барішев, К. Лерегонєць, Д. Добросмислов, З. Яковліва, П. Чечоткін, І. Озеров, П. Єфимова, О. Саватєєва.

Типовою для багатьох театрів України в період Другої світової війни стала діяльність Полтавського театру ім. М. Гоголя. Війна застала його в Дніпродзержинську. Повернувшись через тиждень до Полтави, театр, окрім творчої роботи, відразу взяв участь у протиповітряній і хімічній обороні міста, організував нічне чергування. Частина митців вступила до народного ополчення, що тоді формувалося, інші виїхали на села, аби допомогти хліборобам в полі зібрати хліб. Коли ж фашисти наблизилися до Полтави, колектив, поділившись на три групи, «виїхав через Семипалатинськ до Зиряновська (Алтай) і тут у листопаді виставою “Йшов солдат з фронту” В. Катаєва (Перша Світова війна) розпочав зимовий сезон»<sup>20</sup>.

Основним контингентом глядачів у театрах, евакуйованих з українських земель, ставали робітники підприємств оборонної та важкої промисловості,

<sup>18</sup> Музи... – С. 25.

<sup>19</sup> Посудовський П. Під гуркіт гармат. – С. 69.

<sup>20</sup> Там само. – С. 21–22.

шахт, рудників, копалень, лісоруби. Майже всі колективи відмовилися від вихідних, а щопонеділка давали спектаклі, прибутки від яких завжди передавали фронту оборони. Однак протягом 1941–1942 рр. театри відчували, крім матеріальної, ще й нестачу п'єс на злободенну тематику, бракувало матеріалів для пошиття одягу, взуття, оформлення декорацій, нерідко не вистачало навіть приміщень для стаціонарної роботи, доводилося переїжджати з місця на місце. Як свідчив актор і драматург В. Щоголів «в цьому була й своя позитивна сторона: по-перше, виставами можна було охопити більшу кількість глядачів, а по-друге, такі іноді навіть тривожні подорожі гартували творчі сили всього театрального колективу»<sup>21</sup>. Він з липня 1941 по серпень 1942 р. сам воював рядовим, а потім став режисером армійського театрального ансамблю Московського військового округу. Враження від воєнних подій відтворив В. Щоголів у драмах «Мати» та «Нічний гість».

Звичайно, перші два роки війни, і особливо окупація українських земель, призвели до величезних труднощів у роботі як суспільства, так і українського театру, а в ті військові часи їх не так легко було подолати. Частина театральних колективів перетворилася на мандрівні трупи; подібна ситуація склалася в театрі ім. М. Щепкіна (Суми), Одеському театрі (нині ім. В. Василька), який очолював дуже здібний режисер Б. Борін. Театрові з Одеси, поки він добрався до Самарканда, довелося виступати в багатьох містах, а найбільше на залізничних станціях, похідних госпітальях та військових частинах, які виїжджали на передові позиції вогню. На маршрутному листі цього театру значаться такі міста, як Урюпінськ, Куйбишев (нині – Самара), Фрунзе (нині – Бішкек), Термез, і нарешті зупинився він у Токмаку (Киргизстан), який став лише тимчасовою базою. У подібних ситуаціях опинилися або припинили свою роботу театри Луганська, Івано-Франківська, Донецька, Чернівців та інших міст. Загальні збитки, заподіяні війною, обійшлися театрам у 531 мільйон рублів, та мистецтво сцени постійно відшкодовувало руйнівні збитки, збирало кошти для військових з'єднань.

Народний артист України В. Яременко в 1944 р. писав: «Ми потрапили на фронт у весняний час жахливого бездоріжжя. Хто не був у болотах, той, безперечно не знає, що таке грязюка і, взагалі, яке це страшне для армії лихо. Добратися в той час на передову будь-яким транспортом, окрім літака або верхи кіньми, було неможливо, передова тільки так і постачалась. Артисти прекрасно усвідомлювали собі, що таке передова, а я сам добре пам'ятаю її ще з першої імперіалістичної війни. А проте ми до неї рвалися, бо нас кликав туди громадський обов'язок»<sup>22</sup>. Це засвідчила і народна артистка України Зінаїда Хрукалова (Дніпропетровськ): «Ми дуже мало звертали увагу на небезпеку, бо з нами була наша армія. На санях або вантажних автомашинах, а то й пішки, нехтуючи небезпекою, просувалися до передової лінії фронту»<sup>23</sup>.

У 1943 р. в Москві було проведено огляд фронтових бригад і театрів, але професіональні театральні колективи з України були майже відсутні на цю-

<sup>21</sup> Письменники України у Великій Вітчизняній 22 червня – 9 травня. – К., 1980. – С. 373.

<sup>22</sup> Музи... – С. 49.

<sup>23</sup> Там само. – С. 68–69.

му огляді. Щоправда, не було й українських п'єс, які б стали по-мистецьки високо зображували грізні події двох воєнних літ – відступи військ, жорстоке бомбардування великих міст, численний засил до тилу шпигунів та диверсантів, інтелектуальний рівень командного складу та технічне обладнання частин, причини поразок на фронті.

Однією з перших для української сцени стала трагікомедія О. Корнійчука «Партизани в степах України» (1941). Щоправда драматургові в цій п'єсі не вдалося глибинно розкрити сутність боротьби з фашизмом, це був своєрідний колаж, повтор суперечок Кіндрата Галушки та Саливона Часника, які пішли в партизани, але не навчилися ще вести підпільну боротьбу. Друга п'єса – драма «Фронт», що з'явилася у вересні 1942 р., була більш досконалою. Написана спочатку російською мовою, вона мала назву «Правда побеждает»; її вдало переклали актори театру ім. І. Франка, давши остаточну назву «Фронт».

Та водночас вона становить зразок того, як під виглядом викривальної критики більшовицька пропагандистська машина здійснювала приховування справжніх винуватців трагедії перших років війни (слід відзначити, що питання про це і досі, через дві третини століття після подій, лишається табу в істориків Росії). Коли виникла необхідність сяк-так пояснити громадськості причини поразок і бодай вказати коли не натяками, то узагальненими образами на постаті тих, хто мав би нести за них відповідальність, то маестро пропаганди О. Корнійчук не знайшов нічого кращого, як скористатися... тими матеріалами, які вже поширювалися в листівках геббельсівської машини! Таким був образ генерала армії Івана Горлова – типово карикатурне амплуа *miles gloriosus* з *commedia dell'arte*, за яким відгадувалися конкретні ознаки тих типових військових, з якими пов'язувалися трагічні події. Інакше кажучи, критика подавалася тою мірою і в тій якості, якою вона вже виявилася, якщо не прийнятною для верхівки, то принаймні не підвладною забороні з її боку, оскільки вже стала, так би мовити, «туалетним папером багаторазового вжитку», вже використаним ворожим табором. Під цим оглядом «Фронт» справді становить майстерний взірець «вентилія» для вивільнення масового невдоволення, його спрямування проти анонімних загальнопоширених амплуа.

«Фронт» О. Корнійчука як сценічна вистава вперше і по-справжньому художньо сформувався саме в театрі ім. І. Франка (тепер – Національний) завдяки самовідданій талановитій грі акторів, а саме: О. Ватулі (Іван Горлов), В. Добровольського (Огнев), Д. Мілютенка (Гайдар), Є. Пономаренка (Сергій Горлов), Т. Юра (Колос) та ін. Вистава відбулася 5 листопада 1942 р. в Семипалатинську, ставив її Гнат Юра, а художником-сценографом був Матвій Драк. П'єса, дещо доопрацьована драматургом, згодом пішла в театрах Росії, Молдови, а ще пізніше в Болгарії, Чехії, Албанії, США, Канаді та інших країнах, її поставили майже всі театри України в евакуації, одні краще, другі – посередньо, бо в п'єсі було чимало голої публіцистики, декларативності. Однак п'єсу все-таки поцінювали глядачі, особливо рядові бійці, за мужність показувати недолугість генералів. У фондах Державного музею театального, музичного й кіномистецтва зберігається декілька листів солдат, які писали свої враження від «Фронту», коли читали або бачили виставу. «П'єса “Фронт”

глибоко повчальна, – писав сержант Василь Бондаренко. – У нас є бійці, які неохайно поводяться зі зброєю, не підвищують свою військову вмільість. Є й зазнайки, які вважають, що вони залишили позаду всі науки, й що взагалі вчитися треба не на полі бою. Сила п'єси в тому й полягає, що вона допомагала вивести на чисту воду невігласів і чваньок, примушувала їх серйозно замислитися та по-справжньому почати вчитися військовій справі»<sup>24</sup>.

Критика дещо пізніше справедливо вказувала, що в драмі «Фронт» показано все-таки другорядну причину дворічних поразок армії в боротьбі з фашистськими загарбниками. На узбіччі «залишилися першопричини цих реалій»<sup>25</sup>, тобто відступ, масова загибель солдатів і страждання тих, хто потрапив у полон.

У 1944 р. О. Корнійчук написав ще й третю п'єсу «Місія містера Перкінса в країну більшовиків», комедію за жанром, і хоч п'єса ввійшла до репертуару багатьох театрів, вона не прижилася через недостатньо художньо виправдані діалоги героїв, а примітивний сюжет був дуже заполітизованим, так би мовити, агітаційно-пропагандистським, особливо там, де йшлося про відкриття англо-американськими союзниками другого фронту, воєнну допомогу з боку іноземних держав. Заниженими в своїй мистецькій основі були й усі дійові особи.

Серед найкращих тогочасних п'єс, а отже і вистав, стали драми: І. Чабаненка «На Україні милій» (театр ім. М. Заньковецької), В. Суходольського «У дні війни» (Луганський театр), «Мати» Ю. Дольд-Михайлика (Хмельницький театр). Більшість театрів (понад двадцять) поставили драми Ю. Яновського «Син династії», І. Кочерги «Нічна тривога», Л. Юхвіда «В тилу», О. Копиленка «Хуртовина», О. Полторацького «Офіцер» та ін.

Варто зазначити, що в діаспорі в цей період було перекладено українською драму Михайла Арцибашева «Війна» (1914) про події Першої світової війни. Її показували театральні колективи Австралії, Канади, бо інших п'єс в них не було.

Серед українських драматургів, що писали про Другу світову війну, був Л. Первомайський. У вересні 1941 р. він написав та прочитав деяким театрам драму «Початок битви», яка згодом отримала назву «Генерал Сербиченко». Потім з'явилися драми «Мати» Ю. Мокрієва та «Мародери» П. Ходченка. Були написані й історичні драми, співзвучні з подіями Другої Світової війни: «Параска із Трилісів» В. Чередниченко, «Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка, а також «Одеса» Г. Плоткіна, «Хрещатий Яр» Л. Дмитерка, яка по війні отримала назву «Генерал Ватутін». У 1944 р. І. Рябокляч завершив психологічну драму «На передньому краї», в якій йшлося про переломний час 1942 р., коли фашистську навалу було призупинено і почався її відступ.

Критика відзначила, що драми Л. Первомайського, Ю. Мокрієва, П. Ходченка дещо краще відтворювали події війни, ніж це було у «Фронті». Так головним героєм драми Л. Первомайського став генерал Василь Сербиченко, який пройшов із жорстокими боями від самого Перемишля, потрапив в оточення ворога, звідки вийшов сам і вивів свою групу військ. Більше того, в

<sup>24</sup> ДМТМК України. – 1942. – Оп. 142, інв. № 1010.

<sup>25</sup> Красьницька О. Історія українського театру ХХ ст. – С. 115.

драмі показано, що тимчасові відступи і невдачі на фронтах перших місяців війни не вбили у солдатах віри у свої сили і вони наперекір страшним труднощам вистоювали в битві з ворогом.

У драмі П. Ходченка «Мародери» стара мати Фекла Романівна відправила двох синів до партизанів, а сама мужньо зустріла смерть і тим відтягнула час, аби дати змогу народним месникам вибити фашистів із села. Так само і матір Ганна Журба з драми «Мати» Ю. Мокрієва стала жертвою фашистських катів. Вражена кулею, вона закликає свого сина Петра і бійців партизанського загону до битви з нападниками. Її останні слова прозвучали як заклик: «Любіть життя!..»

На п'єстелі могутньої слави піднесла просту українську жінку Параску Соловейко Варвара Чередниченко у трагедії «Параска із Трилісів». Саме ця селянка 25 серпня 1651 р. стала на рішучу битву проти ландскнехтів, підлої шляхти. Вона не вагаючись стріляє в полковника Штрауса, забирає в нього листа від польського короля до Вишневецького і Потоцького, ховає в очіпок, виривається від ворогів і передає завдяки старому дідові Остапові лист запорозьким ватажкам. Не витримавши катувань, бо була підловлена ворогами і видана зрадниками, Параска вмирала, не виказавши жодного слова правди.

Про невдачі та похибки першого року війни й перші подвиги солдат мовилося в психологічній драмі І. Рябокляча «На передньому краї», яка йшла в кількох театрах уже в повоєнний час. У ХХІ ст. ці п'єси чомусь залишаються позабутими, а в них нуртує дух нездоланності нашого народу.

Кость Герасименко, який загинув на фронті 27 серпня 1942 р., ще в 1941 р. допрацював свою психологічну драму «Легенда», де відлунювалася й війна, яка наближалася до наших кордонів. Ю. Костюк присвятив подіям воєнного лихоліття дві п'єси «Старі та малі» (1942) та «Царство непоборних» (1944), а завершив сам війну на Першому Українському фронті аж 1945 р. в чині майора. У 1943 р. вийшла новела «На колючому дроті» О. Довженка, яку відразу поставили на сцені майже двадцять театрів з України і за яку потім 1946 р. критика звинувачувала автора й театри в націоналістичних відхиленнях.

Досі ніхто з істориків театру не згадав, що О. Довженко ще у грудні 1941 р. в Ашхабаді завершив перший варіант народної епопеї в шести картинах «Міра життя», а трохи пізніше взяв кілька епізодів з цієї п'єси до психологічної драми «Потомки запорожців»<sup>26</sup>.

У березні 1942 р., беручи участь у Південно-Західному фронті, О. Довженко занотував для майбутньої п'єси: «Війна стала великою як життя, як смерть. Воює все людство. Ніби земля куля влетіла в якусь криваву божевільну туманність. Війна стала життям людства, і тема війни, отже, на довгі роки буде особливою темою мистецтва. Щоб не потонути в безодні надзвичайних фактів, треба добре-добре продумати конструкцію і п'єси»<sup>27</sup>.

У 1944 р. тяжко контужений у боях на Кубані Іван Рябокляч написав дуже оригінальну драму «Війна», але текст її не віднайдено. На фронтах, передових позиціях гартувався дух і талант інших драматургів: А. Боженка, Ю. Бу-

<sup>26</sup> ЦДАЛМ РФ. – М. – Ф. 2081, оп. 1, од. зб. 262.

<sup>27</sup> Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – К., 1975. – С. 160.



ряківського, В. Вакуленка, С. Голованівського, Л. Дмитерка, П. Загребельного, Б. Колодного, М. Зарудного, В. Канівця, О. Коломійця, М. Курильчука, О. Левади, П. Лубенського, Г. Мізюна, І. Муратова, О. Очеретного, О. Підсухи, В. Симаковича, В. Собка, М. Стельмаха, Д. Суптелі, Б. Тена, О. Чучі, В. Щоголіва, Л. Юхвіда та ін.<sup>28</sup> Чимало їхніх одноактівок показували всі фронтові театральні бригади, а в повоєнні роки п'єси цих авторів про війну довго трималися в репертуарі.

У кінці 1943 р. були створені перші 16 українських театральних бригад, які існували до травня 1945 р. Бригада театру ім. І. Франка (і досі існує в архіві театру «Дневник театра на фронті», написаний російською мовою) побувала і за межами України – Румунії, Болгарії, Сербії, Угорщині. Кожна з бригад, як свідчать архіви, в складі яких були провідні майстри сцени, музиканти, художники і сценографи, «їхали на фронт, сповнені глибокого патріотичного почуття, великого бажання своїм мистецтвом допомогти воїнам у боротьбі проти ворога»<sup>29</sup>. Неабиякий успіх мала сімнадцята фронтова театральна бригада, очолювана В. Щоголевим, яка від 1943 р. раз у раз показувала «Наталку Полтавку» І. Котляревського, де Виборного постійно грав В. Чаговець, а Миколу – сам В. Щоголів. Подібний успіх мала і бригада Одеського муздрамтеатру з виставою «Бувальщина» А. Велисовського. Химку тут виконувала відома видатна актриса Л. Мацієвська, А. Крамаренко – Дяка<sup>30</sup>.

Наприкінці 1943 р. І. Чабаненко написав п'єсу «На Україні милій», яку відразу поставили режисери С. Ткаченко, Ф. Верещагін, Р. Єфименко, В. Магар. У центрі вистави, яку інтерпретували різні митці, завжди залишався образ незламного партизана Семена і його нареченої Оксани та простого хлібодара Луки. «Незламність волі, – писав П. Посудовський, – цільність характеру й пристрасна воля до боротьби проти поневолювачів завжди правдиво відтворювали всі виконавці»<sup>31</sup>. Справа в тому, що в цій п'єсі було показано ворогів не ходульно-карикатурними, а їхні дії на окупованій землі відповідно до їхніх уявлень. Особливо це стосувалося образів поліція Харитона, колишнього білогвардійського офіцера Сокольського, шпигунки Юлії. Водночас у виставах і п'єсі дуже точно і виразно розкривався непереможний дух, моральна стійкість і незламна воля українців.

Уривки з цієї вистави постійно показували фронтові театральні бригади Харкова, Чернівців, Одеси, Запоріжжя, Львова, Вінниці.

Серед учасників бригад прізвища видатних майстрів сцени А. Бучми, Г. Юри, К. Кошевського, О. Сердюка, М. Крушельницького, Данила Антоновича, Б. Романицького, Ф. Верещагіна, В. Яременка, М. Педошенка, О. Ватулі, М. Крушельницького, М. Яковченка, Д. Мілотенка, В. Магара, Поліни Самійленко, Поліни Куманченко, Галини Янушевич, Зінаїди Хрукалової, Віри Родіоновой, Лідії Криницької, П. Пасеки, С. Фещенка, К. Кульчицького,

<sup>28</sup> Див.: Письменники України... – С. 379–383.

<sup>29</sup> Український драматичний театр. Нариси історії в 2 томах / Т. 2. Нарис п'ятий. Театр у роки Великої Вітчизняної війни (1941–1945). Автор розділу Д. Шутенко. – К., 1959. – С. 443.

<sup>30</sup> Там само. – С. 438–439.

<sup>31</sup> *Посудовський П.* Під гуркіт гармат. – С. 101–102.

І. Маркевича, П. Музики та ін. «Через акторів, як через з'єднуючу ланку, – писали історики театру, – здійснювалося спілкування армії з народом: фронтові зустрічі з улюбленими артистами переносили воїнів у героїчний тил, до рідних, близьких їм людей»<sup>32</sup>. Митцям нерідко доводилося давати вистави під зливою, в хуртовину, а найбільше під гарматним обстрілом або бомбардуванням з повітря. Та вистави майже не переривалися.

А з 1944 р. театральні бригади їздили і в партизанські загони, переважно на Чернігівщині, Житомирщині, Прикарпатті та за межами України (Болгарія, Сербія, Македонія, Албанія).

У зв'язку з частими переїздами, а також швидкою підготовкою виступів, театри пересувалися тільки вантажними машинами (відповідно до воєнних умов). Сцену облаштовували тут же на кузові, меблів і реквізитів щонайменше. На заднику намальований сільський чи міський пейзаж, кімната або перспектива міста чи села. Було вирішено проблему з освітленням, швидкою перестановкою декорацій, елементарним застосуванням костюмів, реквізиту, аксесуарів та гриму. Але все це було, як справедливо зазначав П. Посудовський, «несхибною зброєю, вражаюча сила якої допомагала нищити ворога, очищати землю»<sup>33</sup>.

Митці, здебільшого актори, брали участь і в Європейському рухові опору, партизанських об'єднаннях (зокрема, актор Київського театру на Липках В. Слупський був розвідником у загонах С. Ковпака), партизанили аж до Карпат актори з театру, який працював перед війною у Перемишлі: Катерина Безручко, Олександр Сивинський та ін.; дійшли до сербських земель актори Чернігівського театру ім. Т. Шевченка – Ф. Ісенко, В. Коновалов, В. Хмурий та ін.

Звісно, без труднощів не обходилися: і партизанам і воїнам-акторам доводилося мерзнути на морозі, залишатися тільки із шматком чорного хліба, бо й не було де скип'ятити воду, або із сухарями, ховатися від бомбардувальників, які пильно і нерідко цілилися в театральну вантажівку з повітря.

Історики театральної культури також підкреслювали, що український театр в період евакуації на схід працював у невеликих містах, містечках, робітничих селищах, районних центрах, радгоспах, селах, часто виїжджаючи в повному складі або окремими групами на шахти, заводи і фабрики, пункти формування військових частин, аграрних об'єднань державного і кооперативного значення, особливо в госпіталі, лікарні, що були підпорядковані військкоматам. Ця сторона діяльності впродовж чотирьох років займала одне з провідних місць в роботі усіх без винятку театрів у евакуації. Особливо тяжко доводилося митцям, які перебували в прифронтовій зоні, але колективи не відмовлялися від виступів за жодних умов.

Слова акторів, нерідко і самих режисерів, а іноді драматургів сприймалися як відлуння з рідної землі. В. Яременко, який багато разів побував у бійців на передовій і спільно з фронтовою бригадою театру ім. М. Заньковецької (Львів) зробив 215 виступів на Другому Прибалтійському фронті, свідчив: «Такого контакту з глядачем і такого реагування глядача я за все своє театральне життя не зазнавав. Вистави нерідко перетворювалися в патріотич-

<sup>32</sup> Шляхи і проблеми розвитку... – С. 170–171.

<sup>33</sup> *Посудовський П.* Під гуркіт гармат. – С. 82.

ний мітинг. Виступали солдати, офіцери, виступали і ми»<sup>34</sup>. У тому ж 1945 р. це стверджували й видатні актори Г. Голець (Тернопіль), К. Капатський (Черкаси), О. Тарасенко (Суми), І. Твердохліб (Одеса), Р. Верещагіна (Вінниця), Н. Ужвій (Київ), Ф. Гаєнко (Львів), Н. Доценко (Львів), Г. Козаченко (Харків), Б. Лучицький (Чернігів), П. Міхневич (Чернівці), П. Нятко (Київ), В. Овчаренко (Дніпропетровськ), Ф. Радчук (Харків) та ін.

Акторські фронтові бригади та українські пересувні трупи, що виступали з 1941 по 1945 р. на позиціях дали 473 тисячі вистав у безпосередній близькості від передової лінії вогню. Про це говорив восени 1945 р. видатний український драматург Іван Кочерга на зібранні інтелігенції. Театральна критика, історики театру і культури одноставно засвідчили особливість цього періоду. Зокрема те, що «український театр, перебуваючи в евакуації, продовжував ставити свої вистави українською мовою, і це дало йому можливість не тільки ознайомити інші народи з надбанням української театральної культури в оригіналі, забезпечило зберегти і поповнити українські театральні кадри, збагатити свій репертуар, удосконалити своє сценічне мистецтво»<sup>35</sup>.

Це дає право стверджувати і тепер, у ХХІ ст., що український театр у дні страшного лихоліття продовжував свою діяльність, незважаючи на великі труднощі, розвивав і удосконалював своє мистецтво навіть у ці грізні дні.

Перебудовуючи свою роботу у воєнних умовах, театри України, а найбільше митці перевтілення, спиралися на досвід попередників, зокрема працю Першого стаціонарного професійного театру в Києві періоду 1914–1918 рр., на його глибоко народні традиції та патріотичні гасла і діла.

Особливо це відчули у своїй повсякденній праці актори та режисери Я. Смоляк, Василь Василько, Олексій Ватуля, Яків Глиб, Володимир Дальський, Василь Дашенко, Сюзана Коваль, Поліна Куманченко, Ольга Кисенко, Дмитро Мілютенко, Олексій Омельчук, Петро Сергієнко, Володимир Сцяренко, Іван Сікало, Борис Тягно, Микола Педошенко, Софія Федорцева, Зінаїда Хрукалова та ін.<sup>36</sup> Зазначав про це і видатний український актор Олександр Сердюк: «Холодний косий дощ сів впереміж із сніжною крупою. Під обстрілом наша машина переїхала міст, хиткий понтонний міст через Дніпро, і важко врізалася колесами в берег. Була це маленька смужечка землі, ще похмуро ворушилися в тумані лапи ялин і під ногами в рудій глині плямкала вода. Десь поряд залягла лінія фронту. Про неї нагадували землянки, де відпочивали бійці. На соломі, що правила за ряди партеру, розмістився наш глядач. Ми грали, і здавалося, ніколи не було у нас такого натхнення, як у цій землянці під Букрином на Київщині»<sup>37</sup>. І в цій виставі за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» було ціле сузір'я видатних українських митців сценічного перевтілення – Лідія Криницька, Ніна Герасимова, Поліна Куманченко, Віра Родіонова, Михайло Покотило, Сергій Верхацький, Роман Черкашин, допоміжний склад – Микола Савченко, Петро Колбанов, Василь Матвєєв.

<sup>34</sup> Радянський Львів. – 1945. – № 5–6. – С. 47.

<sup>35</sup> Український драматичний театр. – Т. 2. – С. 428.

<sup>36</sup> Див. дет.: Музи... – С. 232–243.

<sup>37</sup> Там само. – С. 39.

Праця митців Київського, Вінницького, Луганського, Харківського, Хмельницького, Тернопільського й Чернівецького театрів у евакуації показує, що велике місце на їхній сцені воєнного часу займали і п'єси російської та зарубіжної драматургії, особливо німецької, англійської, французької та іспанської. Згодом вони ввійшли міцно і в повоєнний репертуар. У кожній постановці режисери підкреслювали «мотиви патріотизму, життєствердного оптимізму, ідеї дружби та взаємодопомоги»<sup>38</sup>.

Зокрема були поставлені «Мірандоліна» К. Гольдоні (реж. А. Бучма), «Петро Кримов» К. Фінна (реж. К. Кошевський), «Інспектор прийшов» Д.-Б. Прістлі (реж. В. Гаккебуш), «Зустріч у темряві» Ф. Кнорре (реж. Б. Борін), «Чекай на мене» К. Симонова (реж. І. Богаченко), «Генерал Брусилов» І. Сельвінського (реж. Б. Романицький), «Рай та пекло» П. Меріме (реж. В. Василько), «Глибоке коріння» Д. Гоу і А. Д'юссо (реж. М. Янковський), «Навала» Л. Леонова (реж. О. Ріпко) та чимало інших. У кожній з цих вистав режисери й актори, незважаючи на матеріальні нестатки, відповідально готувалися до інтерпретації п'єси, допомагали у виготовленні якісних декорацій, одягу, різноманітних сценічних атрибутів і аксесуарів. Актори домагалися глибини передачі внутрішньої сили провідних героїв, чіткого розуміння сюжетних ліній і досягнення поставлених мистецьких завдань.

Складна доба 1944–1945 рр. захопила творчу уяву як режисерів, так і акторів і драматургів. Вадим Собко зробив перший начерк драми «Комендант Берліна», яку остаточно завершив аж 1975 р. Головні думки першого повоєнного року автор передає через образ генерала Миколи Берзаріна, який після взяття Берліна був першим комендантом і загинув на цьому посту. Доопрацював свої драми «Чаша» і «Ярослав Мудрий» Іван Чочерга. Характер князя створений з багатьох художніх різноманітних компонентів. Нерідко у своїх найкращих прагненнях він і суперечливий. Воднораз у цій багатогранності Ярослав насажений ідеєю захисту Вітчизни, охорони молодой держави. І в ХХІ ст. ця тема, як і сама драма, постійно інтерпретується на сцені.

Критика в ці часи звинувачувала за антиісторизм (якого в п'єсах і не було) драму О. Копиленка «Чому не гаснуть зорі», в якій йшлося про подвиг 1635 р., зроблений полковником Іваном Сулимою при взятті фортеці Кодак на Дніпрі, а Леоніда Смілянського – за дуже цікаву психологічну драму «Мужичийський посол», присвячену висуненню селянами Івана Франка до австрійського парламенту.

Однак найбільший успіх мав спектакль за комедією «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Її поставили в часи війни 43 евакуйовані театри, а ставили провідні режисери і грали видатні актори. Виставу за цією комедією тричі ставили в театрі ім. М. Заньковецької (режисер Б. Романицький), йшла вона майже п'ять років поспіль (до 1946) в Чернівецькому (реж. В. Василько), Тернопільському (реж. Я. Майстренко), Ізмаїльському (реж. В. Верещагін), Запорізькому (реж. В. Магар) та ін. театрах. Про зручність і видовищність цієї вистави розповідав ще у вересні 1943 р. Олександр Сердюк. Писали і театрознавці та історики театру. Ця п'єса не потребувала

<sup>38</sup> Український драматичний театр. – Т. 2. – С. 435.

складного оформлення – і Харківський театр ім. Т. Шевченка першим взяв її на озброєння у похідних фронтових умовах. Складані бамбукові жердини встановлювалися за допомогою мотузок-розтяжок. Спереду навішувалася легка зелена тканина з емблемою театру. Далі два задники, один – зелений, нейтральний, другий – з пейзажем для самої вистави. На передньому плані – зелені невеликі куліси. Таку площадку можна було встановити в будь-якому місці – і просто неба і в приміщенні за якихось двадцять хвилин. Потім все це оформлення вкладали у спеціальну скриню, пристосовану так, щоб накрита чохлом, вона могла правити за садову лаву. Така ж друга скриня з реквізитами та костюмами заміняла другу довшу лаву. Передбачено було все: і розмір скринь, бо їх необхідно було раз у раз вносити у двері поїзда, або вантажити на машину. Була і необхідна драбинка, що складалася і прикріплювалася до однієї з кришок скринь, необхідна для встановлення чи переміни декорацій. Тому вистава нерідко гралася в хатах, великих коридорах, вагонах, під відкритим небом, а в більшості випадків – на невеличких площадках, біля яких відпочивали солдати.

«Шельменко-денщик» – блискуча класична комедія, що відіграла значну роль в обслуговуванні поранених та хворих у тилу й безпосередньо на передовій лінії вогню для солдатів і офіцерів, партизанів, які трудилися і воювали в лісових хащах. П'єса залишилася дуже портативною, її можна було грати на будь-якій сцені, як справедливо відзначав В. Яременко: «і зовсім без сцени та будь-якого художнього оформлення»<sup>39</sup>. Подібно ставили і «Наталку Полтавку» І. Котляревського та М. Лисенка. Була вона 1945 р. в репертуарі всіх 46 евакуйованих театрів, театральних бригад і груп. Бачили її болгари, поляки, чехи, румуни, словаки, угорці, албанці, серби, хорвати, македонці, чорногорці й навіть німці у 1945 р. Йшли також «По ревізії» М. Кропивницького, «Чаша» І. Кочерги, «Бувальщина» А. Велисовського.

Загалом за роки війни професійні театри показали 2145 вистав за п'єсами класичної і сучасної на той час драматургії. І все ж таки заради істини необхідно підкреслити, що вистави за п'єсами про війну відзначалися здебільшого використанням плакатних зображально-виражальних засобів, простотою і закличністю у вигляді задуму без його художньої реалізації. Є. Хлібцевич, торкаючись аналізу вистав за п'єсами О. Корнійчука, у дні війни справедливо писала, що вони (а тодішня критика їх підносила до найвищого рівня) хибували «на поверховість і схематизм відображення боротьби»<sup>40</sup>, не давали конкретного уявлення про ворога, про дуже великі труднощі на шляхах хоч би й невеличкої перемоги. Драматурги не давали глибокого спостереження у суть породжених обставинами війни нових людських відносин, характери героїв залишалися недовершеними, а це, в свою чергу, робило сюжетні лінії дещо хибними. Поза увагою залишалася проблема визначення героїзму окремої людини, бійця як частки народу. Подібна схема тягнула за собою недостовірність.

Та й вистави і за професійними, і за художніми цінностями були нерівноцінні. Іноді це йшло за рахунок п'єс, де ледь відчувалося проникнення в

<sup>39</sup> Радянський Львів. – 1945. – № 5–6. – С. 46.

<sup>40</sup> Шляхи і проблеми розвитку... – С. 176.

суть «породжених обставинами війни нових людських стосунків і схематичне зображення характерів»<sup>41</sup>. Звідси і сценічне життя частини вистав було недовгим, хоч і позначене творчими шуканнями розкриття тематичної основи п'єси. Режисери, в міру своїх сил та можливостей, зводили до мінімуму плакатність, закличність, надмірність вад і на перше місце ставили акторське виконання, тому завжди добивалися результативності й успіху.

У складних умовах, коли потреби фронту вимагали суворої мобілізації сил, український театр не відсторонився від усіх заходів. І про це вперше сказав історик театру Іван Піскун, аналізуючи розвиток вітчизняного сценічного мистецтва за 1917–1957 рр., тобто за його сорокарічну дорогу побутування. Він, незважаючи на тодішні ідеологічні перешкоди, частково зібрав матеріал про те, як працівники українського театрального мистецтва подбали про те, щоб знайти нові активні форми організації творчої роботи, наближаючи сцену безпосередньо до глядачів на пунктах формування загонів і у військових частинах, на фабриках, заводах, шпиталях, евакодільницях. Великі вистави здійснювалися у портативному оформленні, здебільшого в непристосованих для того приміщеннях, а часто й просто неба, в безпосередній близькості (іноді до кілометра) від фронту.

Слід додати, що вистави за таких обставин проводилися чи облаштовувалися тільки вдень, бо в нічний час не можна було запалювати світла. Впливовість вистав на сучасну тему чи за класикою у цих випадках посилювалася безпосереднім нагадуванням про те, що такі герої колись жили, тільки за інших, не воєнних умов.

Офіцери і солдати особливо відчували тоді красу життя, принадність наволинності дійсності, зруйнованої загарбниками.

Вимоги воєнного часу, і про це вперше теж сказав І. Піскун, постійно обумовлювали вибір п'єс, що найбільше відповідали б запитам як оборонців, так і тиловиків. Тому справедливо і вперше в Україні констатовано, що «організація вистав у безпосередній близькості до фронту і в умовах, що не мали нічого спільного з добре обладнаною сценою, позбавляла можливості вдаватися до допоміжних засобів емоційного впливу на глядачів, до яких звичайно вдаються у театрі (освітлення, оформлення, машинерія і таке інше). Тому саме в цих виставах, як ніколи чітко виступала сила єдності трьох основних компонентів, що становлять саму природу театрального мистецтва – драматургії, режисури, мистецтва актора і його взаємодії з глядачем»<sup>42</sup>.

Продовжуючи думку І. Піскуна, можемо нині ствердити, що сила впливу сценічної вистави на глядача в ті грізні воєнні роки вирішувалася тільки переконливим акторським втіленням художньо довершеного драматургічного образу і п'єси в цілому. Це вимагало удосконалення всієї тогочасної системи всього акторського мистецтва, відшукувати у світових театральних зразках найдовершеніші художньо-зображальні засоби. З цим завданням успішно впоралися видатні українські актриси, а їх було більше півтисячі у фронтових бригадах, пересувних фронтових театрах. Це засвідчили труди і дні майже

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Піскун І. Український радянський театр. Нарис. – К., 1957. – С. 50–51.



чотирьох років діяльності таких актрис, як Марія Аніщенко, Ганна Бабіївна, Феодозія Барвінська, Ольга Валуєва, Наталія Ващенко, Регіна Верещагіна, Фаїна Гаєнко, Любов Гаккебуш, Ганна Голець, Надія Доценко, Зінаїда Дехтярова, Оксана Затварська, Марія Клименко, Нонна Копержинська, Сюзана Коваль, Лідія Криницька, Поліна Куманченко, Ольга Кусенко, Лідія Луганська, Варвара Любарт, Лідія Мацієвська, Ганна Мещерська, Поліна Нятко, Валентина Оніпко, Ганна Ольшевська, Катерина Осмяловська, Віра Родіонова, Поліна Самійленко, Валерія Сироватко, Валентина Чистякова, Світлана Чибісова, Зінаїда Хрукалова, Євгенія Хуторна, Наталія Ужвій, Софія Федорцева, Наталія Шановська, Галина Шайда, Галина Янушевич та інші. Всі вони були удостоєні воєнних урядових нагород.

Від вересня 1943 р. почалася поступова реевакуація театрів. Першим повернувся Харківський театр ім. Т. Шевченка з Узбекистану, а 11 січня 1944 р. він відкрив свій перший повоєнний сезон. Попрошавшись із гостиним Казахстаном, у квітні 1944 р. повернувся до свого краю Полтавський театр ім. М. Гоголя. Почали повертатися і фронтові театральні бригади, що виступали в Будапешті, Празі, Тирані, Відні, Берліні, Бухаресті, Варшаві, Брно, Братиславі, Пльзені, Прешові та інших європейських містах. З кінця 1944 р. почало налагоджуватися нормальне функціонування тих театральних колективів, що повернулися. Однак 89 приміщень українських театрів було зруйновано, але вже з 1946 р. їх почали відбудовувати, а провідні театри почали обновляти свій репертуар високими п'єсами українських авторів, не цураючись і зарубіжної тодішньої драматургії. Проте драматургія українських авторів переважала.

Одним із перших на Правобережній Україні 1944 р. відкрив сезон виставою «Украдене щастя» за драмою І. Франка (режисер О. Григораш) Хмельницький театр. Театр ім. М. Заньковецької (тепер – Національний) у 1944 р. було переведено із Запоріжжя до Львова, а в 1945 р. він показав прем'єру вистави за драмою Л. Смілянського «Мужицький посол» (реж. В. Харченко, сценографія В. Борисовця, у ролі І. Франка – В. Яременко). Тернопільський театр ім. Т. Шевченка у 1945 р. відкрився комедією «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, і в зв'язку з тим, що приміщення театру було зруйноване, давав спектаклі у м. Чорткові. Чернівецький академічний театр ім. О. Кобилянської почав свій сезон у листопаді 1944 р. драмою «Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка (реж. В. Василько, сценограф Д. Власюк, музика з творів М. Лисенка). Ще йшли бої на Правобережній Україні, а вже відновив свою роботу в січні 1944 р. Донецький муздрамтеатр виставою «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького. У цьому ж місяці в Бердичеві відкрився український муздрамтеатр (реж. С. Парубочий), у травні в Коломиї запрацював муздрамтеатр на чолі з Василем Симчичем. У серпні 1944 р. вперше за воєнні роки у Кривому Розі на базі тамтешнього українського муздрамтеатру було проведено творчу конференцію глядачів. Показали виставу «Маруся Богуславка» за драмою М. Старицького, а Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка провів урочистості, присвячені 175-річчю від народження І. Котляревського. Вересневими днями 1944 р. відновили свою роботу Херсонський театр (вистава «Бідолашна» І. Тобілевича) та Кам'янець-Подільський муздрамтеатр (вистава «Украдене щастя» І. Франка). Вийшли масовим тиражем п'єси Ю. Дольд-Михайлика «Земля»,

І. Кочерги «Свіччине весілля», Ю. Яновського «Син династії», Ю. Мокрієва «Журавлі летять» та В. Суходольського «Дні війни»<sup>43</sup>.

Набирали раз у раз ритму і всі театри Центральної та Східної України. Театр ім. І. Франка в Києві поставив драму Л. Дмитерка «Хрещатий Яр» (пізніша назва – «Генерал Ватутін»), Одеський театр (нині – ім. В. Василька) показав прем'єру драми Г. Плоткіна «Одеса», театр ім. М. Заньковецької ще в Запоріжжі дав сценічне життя драмі І. Чабаненка «На Вкраїні милій».

Відновили свою роботу театри: Сумський, Волинський, Івано-Франківський (тоді – Станіславський), Ніжинський, Макіївський, Запорізький, Рівненський, Стрийський, Луганський, Миколаївський. Вони здійснили вистави за п'єсами Ю. Мокрієва «Нашадки гетьмана», Ю. Костюка «Тарас Шевченко», Григорія Плоткіна «Морський десант», І. Кочерги «Квартет», Л. Смілянського «Ластівка», В. Харченка «Україна в борні», В. Суходольського «Соната», Н. Рибак, І. Савченка «Літак спізнюється на добу», Ю. Яновського «Потомки» та ін.

13 травня 1944 р. було створено Українське театральне товариство, яке дещо пізніше очолила Н. Ужвій.

У 1945 р., після дев'ятого травня, стало відомо, що на фронтах полягли смертю 127 українських режисерів та акторів, серед них – видатні митці А. Гайдабура (Український пересувний театр у Молдові), Ю. Іваненко (Національний театр ім. І. Франка, Київ), П. Чумаченко (Національний театр ім. М. Заньковецької, Львів), М. Артеменко, І. Василенко (Запорізький театр), Микола Васильєв (Полтавський театр ім. М. Гоголя), Б. Зайцев, М. Назарчук (академічний театр ім. Т. Шевченка, Харків), П. Крсек (муніципальний театр ім. П. Саксаганського, Біла Церква), Марія Науменко (Український фронтовий театральний ансамбль), Галина Стругалевич (Харківський пересувний театр), Раїса Окіпна (Національний театр ім. Лесі Українки, Київ), Степан Поплавський, Іван Кравець, Володимир Бортко (Одеський театр ім. В. Василька), Костянтин Шілов (Український естрадний театр 21-ї армії) та багато інших. Загинули в боях і викладачі та студенти-випускники, власне, уже актори теперішнього Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (близько двадцяти осіб), а тодішнього Київського театального інституту. Серед них: Ірина Холоденко-Косоногова, Михайло Артемів, Петро Богданов, Микола Бондаренко, Йосиф Житницький, Борис Зібцев, Юрій Іваненко, Адольф Летичевський, Петро Магазинник, Микола Першин, Олександр Савлюк, Микола Сульженко, Давид Чернявський, Борис Білорус та ін. У серпні 1941 р. були арештовані й загинули видатний перекладач давньогрецьких драм і комедій Володимир Свідзинський, драматург і театральна діячка Людмила Старицька-Черняхівська.

Нині в більшості театрів України встановлені Дошки вічної слави, де вписані імена тих, хто віддав своє життя на фронтах Другої світової війни. Всі вони не тільки грали у фронтових виставах, але й допомагали збирати врожай у полі, вантажили снаряди для фронту, гасили запалювальні бомби, рятували з-під руїн постраждалих, чергували в госпіталях у вихідні, збирали кошти на побудову нової воєнної техніки.

<sup>43</sup> Див. дет.: Театральна культура. – К., 1970. – Вип. 5. – С. 149–173.

Театральна критика відразу, ще не закінчилися бої, накинута майже на усі п'єси з днів війни. Ще навіть у 70-х рр. ХХ ст. писали, що в драмі І. Кочерги «Чаша» «не знайшлося відповідної форми розкриття історичного коріння патріотизму народу. «Параска з Трилісів» В. Чередниченко і «Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка, на думку деяких критиків, вирішували історичну тему з позицій спрощеної модернізації, були антиісторичними по суті і, засуджені критикою, швидко зішли зі сцени»<sup>44</sup>. Насправді ж ці п'єси, як і вистави з ними, не сподобалися партійним ідеологам, бонзам від культури, і вони зробили усе, аби ці спектаклі були зняті з репертуару і заборонені. Загалом, драма О. Копиленка, як і вистава за нею, була піддана довготривалій час остракізму, бо нібито в ній «досвід історії часом переростав у ідеалізацію минулого, а історичні події відображалися у псевдоромантичному освітленні»<sup>45</sup>. Правда, автор книги про роботу театрів у дні війни П. Посудовський все-таки написав, що на початку 1944 р. митці Полтавського муздрамтеатру ім. М. Гоголя зуміли майже рік показувати «Чому не гаснуть зорі» за п'єсою О. Копиленка. У ній, констатував П. Посудовський, «розкривалися славні бойові традиції нашого волелюбного народу, його героїчна вдача, ненависть до всіляких ворогів. Своєю постановочною складністю і художньо-смісловим багатством цей твір вимагав досвідченого постановника, вправних виконавців. Творчі працівники Полтавського театру ім. М. Гоголя, очолювані художнім керівником Р. Єфименком, створили яскравий хвилюючий спектакль»<sup>46</sup>.

До цього нині можна ще додати, що успіх вистави визначили дуже вдалий склад акторів на кожну роль, добре продумані і психологічно вмотивовані мізансцени, дуже кмітливо поставлені масові епізоди, злагоджені хори і танцювальне оздоблення. Недарма регіональна критика свідчила, що спектакль був яскравим театральним видовищем, сповненим глибокого патріотичного змісту і виховної сили.

Митці українського театру (а їх було близько трьох тисяч) в роки Другої світової війни, незважаючи на постійні труднощі, нужду з усіх боків – матеріальну й духовну, витримали суворий екзамен на патріотизм, гуманізм, доброту і взаєморозуміння з найширшими масами населення усієї Європи. Це був воістину великий подвиг. За подвиги 2873 митці сцени були нагороджені бойовими орденами і медалями різних країн Європи. Як зазначали дослідники історії українського театру, в роки Другої світової війни, в умовах майже щоденних переїздів та показу виїзних вистав актори приділяли менше уваги дрібним побутовим деталям. Широко застосовувалися писані на полотні однією фарбою декорації, які слугували і павільйонами, і архітектурними спорудами, і мальовничими краєвидами. «Значно зменшений видовищний елемент вистав, писали театрознавці, компенсувався емоційною напруженістю, силою темпераменту акторів, чіткістю ритму дії»<sup>47</sup>. Особливої акцентуації набирала ясність думки і почуття, глибоке і точне розкриття завдяки акторській майстерності введених характерів дійових

<sup>44</sup> Шляхи і проблеми розвитку... – С. 185.

<sup>45</sup> Там само. – С. 187.

<sup>46</sup> Посудовський П. Під гуркіт гармат. – С. 101.

<sup>47</sup> Шляхи і проблеми розвитку... – С. 188.

осіб. Психологізм, нюансування, мудрий діалог прийде до театрів і в драму про воєнне лихоліття тільки у 80-х рр. XX ст. Це будуть цікаві, оригінальні психологічні драми М. Руденка, О. Підсухи, Ю. Мокрієва, В. Собка, М. Зарудного, О. Коломійця (особливо), Б. Колодного, М. Стельмаха, В. Марянина, М. Андрієвич, В. Шевченка, Г. Плоткіна, В. Фольварочного, Ярослава Стельмаха, Ярослава Верещака та ін.

У ХХІ ст., через багато десятиріч після перемоги над фашизмом і завершенням битви на Далекому Сході, особливо яскраво вирізьблюється значна і велика праця майстрів сцени в період евакуації, діяльність у фронтових театральних бригадах, у тилу та на інших ділянках країни. Чимало майстрів сцени не повернулося до рідного театру, віддали своє життя на фронті. Їхній подвиг – неоціненне джерело виховання сучасників, усіх тих, хто продовжує тепер трудитися на рідній землі.

Та будемо справедливими і в тому, що багато акторів, режисерів, сценаристів, драматургів через певні обставини залишалися і на окупованих землях України. Однак цей момент більше як півстоліття залишався повністю невідомим ані широкому загалу, ані дослідникам театрального мистецтва. А тим часом, коли відкрилися в 90-х рр. XX ст. засекречені архіви, стало відомо, що український театр у роки окупації не занепадав, як це твердила радянська пропаганда, а всупереч дуже важким і складним матеріальним умовам та антиукраїнським настановам окупантів, породив низку цікавих спектаклів, у яких підспудно бринів могутній супротив проти загарбників.

Більше того, тоді весь український театр, на окупованих землях, позбувшись ідеологічного контролю, відчув себе трохи вільнішим з художнього боку, не став прислужником окупантам, а виражав культурні прагнення свого народу. Власне український театр періоду окупації, обслуговуючи глядача, мав свої естетичні нахили й уподобання і навіть завдання. Особливо цінним стало утвердження на сцені, що українець здатен вистояти в будь-яких екстремальних ситуаціях. Свідченням стала, наприклад, діяльність і репертуар Вінницького міського театру за період липень 1941 – березень 1944 р. У репертуарі театру були героїко-патріотичні вистави за такими п'єсами, як «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка та П. Ніщинського, «Воскресіння» В. Чубатого (Калишевського), «Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького.

Ця абсолютно заборонена тема в роки УРСР на основі уцілілих документів нині дає широке свідчення про патріотичну діяльність театральних митців, котрі, опинившись у дуже небезпечних та принизливих умовах окупації, змогли підняти українське сценічне мистецтво до рівня могутнього фактора хоробрості, духовного захисту рідного народу.

**В.2. Театр окупованої України.** Театр окупованої України (далі – ТОУ) – складний, часто суперечливий соціомистецький, політичний і психологічний феномен, народжений на полі Великої Вітчизняної війни (ширше – Другої світової війни, а саме в Україні, де отаборилися «барбаросівці»). Німці не мали жодних підстав цей театр полюбити (хоча й використовували його), оскільки він у своїй основі – явище національного духу. Більшовики без суду

і слідства оголосили ТОУ (як і все, що було на окупованих землях) актом зради, співробітництва з ворогом, проявом націоналізму.

ТОУ існував в лещатах між Сталіном та Гітлером і був приречений на знищення. Його термін існування визначається терміном тривалої війни. У разі перемоги Гітлера театральна сцена не існувала б, адже переможеним такого не дарують. Переміг Сталін (точніше, йому приписано ратний подвиг народу) – і сотні митців розчавила імперська каральна машина, а саму згадку про «оте» мистецтво прирівнено до політичного злочину.

Отже, ТОУ – одна з найбільш табуйованих сторінок нашого минулого, яку радянська наука навіть не фальсифікувала, а, побоюючись, взагалі не зважала на неї. Дозволялося згадувати лише про тогочасну підпільну антифашистську боротьбу акторів, скажімо, трупи митців Кримського російського театру, у складі якої була відома актриса Олександра Перегонець. Свою героїчну сторінку вписала й акторка Київського оперного театру Раїса Окіпна.

Тільки з початку 90-х рр. у працях українських істориків можна зустріти згадки про театральне життя в окупованій фашистами Україні, серед яких на особливу увагу заслуговує розвідка доктора історичних наук М. Ковалія «Доля української культури за “нового порядку”», опублікована в «Українському історичному журналі» за 1993 р. (№ 11–12, с. 15–38).

ТОУ – невід’ємна складова історії української нації у період Другої світової війни, коли, за висловом С. Горака, «українці опинилися між двома вістрями ножиць знищення»<sup>48</sup>. Ігор Бондар сміливо називає цей період «ерою в розвитку духовності України»<sup>49</sup>.

У порівнянні з ТОУ картина театального мистецтва в окупованій фашистами Білорусії та на окупованій частині Росії мала виразно інший характер. Вона була позбавлена масовості, особливо в Білорусії, де в Мінську працював лише один національний театр. Заборонивши першу підготовлену виставу – «Кастусь Каліновський» Є. Мировича, німці змусили театр не торкатися патріотичної тематики<sup>50</sup>.

Театри Польщі, Чехії, Словаччини, Югославії під час окупації діяли в основному в режимі підпілля<sup>51</sup>. Для театральних працівників усіх країн, що потрапили під владу свастики, спільним було первинне почуття морального шоку, психологічної травми. Марія Петрова, перукар Ленінградського театру ім. Ленради під керівництвом С. Радлова, після війни осмислювала це так: «...Перша вистава перед німцями. Хто не пережив, такого не зрозуміти. Я зачісую героїню, а руки тремтять, і нічого не можу зробити, всю себе

<sup>48</sup> Горак С. Українці в Другій світовій війні (1941–1942). Частина II // Український історик. – Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1980. – Ч. 1–4 (65–68). Рік XVII. – С. 58.

<sup>49</sup> Бондар І. Музика на Лейбштандартенпляц // Український засів. – Х., груд. – січ. 1992–1993. – Ч. 1(5). – С. 20.

<sup>50</sup> Див.: Глыбінны Уладзімір. Тэатр у гады нямецкай акупацыі // Тэатральная Беларусь. – Мінск, 1994. – Ч. 4. – С. 49–51.

<sup>51</sup> Про це читай: Pamiętnik teatralny. Polska Akademia nauk. Instytut sztuki. – Rok XLVI. – 1997. – Zeszyt 1–4 (181–184); Веселовська Г. Театральне життя Словаччини 1939–1945 рр. // Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. – К., 1990. – С. 181–194; Эрнст Г. Искусство за колючей проволокой // Театр. – М., 1985. – Ч. 7. – С. 126.

відчуваю, з голови до ніг: сором, сором... Під ранок ще не прокинешся, а вже згадаєш, і занеє в тобі все... А прокинешся – і весь день ходиш, пам'ятаєш. До вечора втомишся – ніби легше. А зранку – знову»<sup>52</sup>.

Зняти з акторів відчуття «несформульованої провини», «національного гріха» могли тільки глядачі-співвітчизники.

ТОУ – унікальне явище не лише ХХ ст. Аналогів йому, певно, немає в багатомітній історії людства. Загальновідомо, що театральне мистецтво підносить людей над буденністю, прозою життя та долею. Так і в це лихоліття воно мало піднести їх над страшним гріхом людства – війною, і запевнити, що українці не стануть рабами ані більшовиків, ані фашистів. ТОУ можна назвати віртуальною реальністю для мільйонів, фабрикою щасливих марень. Віками омріяване і втрачене, немов міраж у пустелі, знову й знову постає в уяві романтично-ностальгійною згабою.

Здавалося б, у цього театру «на розпеченому даху» не було підстав почуватися щасливим. Але все винагороджувалося одним: сцена потрібна людям як джерело духовності й віри в перемогу.

Політики-більшовики та політики-націоналісти після війни не визнали театр в окупації «своєю» справою. Нічия смуга? По живому полю реально-історичного явища повз «байдужий плуг людського забуття» (Л. Леонов). Лише театральні працівники в еміграції писали спогади, намагаючись увічнити те, що було.

На необхідності відновлювати «структурну єдність національної культури» наголошує сьогодні Микола Жулинський, маючи на увазі «складний процес «приживлення» до стовбура національної культури могутніх гілок так званої діаспорної української культури»<sup>53</sup>. До подібного процесу «приживлення» мала бути б залучена й українська культура, зокрема театральна роки окупації.

Не будемо применшувати значення патріотичної діяльності десятків українських радянських театрів, евакуйованих під час війни за межі республіки. У складних умовах вони продовжували свою творчу роботу, накопичували мистецький потенціал, маючи величезну й вдячну глядацьку аудиторію як у тилу, так і на фронті.

У вересні 1939 р. Україна фактично вступає в період Другої світової війни, і впродовж усієї Великої Вітчизняної війни південний напрямок – так би мовити, «український театр воєнних дій» – є головним. Ворогові треба було конче підкорити Україну, зламати духовно.

Народ пережив, по суті, дві війни. Про першу – із гітлерівським фашизмом у межах СРСР – ми знаємо багато. Щораз більше ми дізнаємося і про другу війну – національно-визвольну, котра велася більшістю українців як проти режиму СРСР, так і проти фашистської Німеччини. «Війна – завойовницька або за незалежність – завжди лежала в основі сучасного національно-державницького буття, бо завжди вимагала граничного вибору на користь нації чи проти неї, вибору, який об'єднує культури

<sup>52</sup> Глебова Л. Дело Колесникова // Звезда. – 1968. – Ч. 9. – С. 119.

<sup>53</sup> Жулинський М. Україна: формування духовної незалежності // Сучасність. – 1995. – Ч. 5. – С. 98.



етноспільнот у культуру нації. Війна є могутнім інтегруючим чинником соціуму і нації»<sup>54</sup>.

Націоналізм як засіб здобуття української держави в цей час природно виходить на герць, відшукуючи можливість досягти своєї мети. Варто зробити акцент на сьогоднішньому неупередженому погляді на досліджуваний процес: «Увесь трагізм національно-визвольного руху в Україні і його велич полягають у тому, що з любові до своєї землі й народу цвіт нації йшов до в'язниць, наражався на кари, ризиковав життям, свідомо накладав головою. А ті, що вижили, пройшовши через всі кола сталінсько-беріївського пекла, довільно були занесені в безкінечні обліки радянської політичної жандармерії [...] Шлях ОУН–УПА нелегкий, неоднозначний, нерівний і непростий. Але його початки – це ідеї романтичної української революції, чисті й святі. Його ж кінець має сумнівні сторінки, як наслідки всіх революцій – від французької до більшовицької...»<sup>55</sup> Автор цих рядків Іван Білас стверджує, що «підвалини нашої сьогоднішньої державності заклали саме борці ОУН і УПА, всі, хто у жахливі окупаційні часи поклав своє життя або здоров'я і благополуччя на вівтар служіння українському народові, його найвищим помислам і мріям»<sup>56</sup>.

Журналіст-публіцист Ігор Бондар захищає у своїх публікаціях працівників культури і мистецтва, котрим довелося жити і творити в окупації: «Сьогодні дехто каже про їхнє “коляборанство”, забуваючи про те, що всі вищезгадані митці – поети, художники, науковці – виконували під ту пору лише власний обов'язок перед Україною: бути з її народом, працювати задля нього попри всі політичні негаразди власного існування»<sup>57</sup>.

Перші дні війни для українських націоналістів були пов'язані з надіями на встановлення суверенної України. Щодо цього вони мали глибоке співчуття світового загалу. Зокрема, у передмові до книги Ріккардо Бондіолі «Україна – земля хліба», котра побачила світ в Італії, зазначено: «У новому порядку Європи українці мають право на існування і титул громадянства»<sup>58</sup>.

На другий день після нападу фашистів на Радянський Союз представник Організації українських націоналістів Бандери (далі – ОУН Бандери) в Берліні передає німецькому урядові меморандум, складений напередодні у Львові. Автори його, як доповідав Гітлеру його референт, після докорів за вчинені помилки в окупаційний період в Україні у 1918 р., дозволяють собі давати поради Німеччині щодо майбутнього Східної Європи «подекуди в попереджувальному тоні». «В меморандумі стверджується: проблеми цієї частини континенту може бути вирішено не “через тривалу військову окупацію”, а через створення Української держави, суверенної у всіх галузях, враховуючи й економіку. Економіка України повинна бути абсолютно незалежною, без

<sup>54</sup> *Хамітов Н.* Українська ментальність: постімперське та постіндустріальне буття // Розбудова держави. – К., 1995. – Ч. 10. – С. 32.

<sup>55</sup> *Білас І.* Репресивно-каральна система в Україні. 1917–1953. Суспільно-політичний та історико-правовий аналіз: У 2 кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 158.

<sup>56</sup> Там само.

<sup>57</sup> *Бондар І.* Музика на Лейбштандартенпляц // Український засів. – С. 19.

<sup>58</sup> *Bondioli R.* Ucraina – terra del pane. Prefazione di Enrico Insabato. – Milano. – С. 7.

центру в Берліні. Українська держава повинна мати незалежні збройні сили, які були б “гарантом німецько-українського союзу”<sup>59</sup>.

Після цього меморандуму – ще одна серйозна акція: спеціальна похідна група ОУН Бандери, що прибуває до Львова 30 червня слідом за німецькою армією, скликає наприкінці дня зібрання представників українського населення. Національні збори, які приймають текст проголошення незалежності, а також декрет, яким першого заступника Бандери Ярослава Стецька призначено Головою уряду.

Ця самочинна ініціатива була розтрощена фашистами. Висловити німецькій владі свою лояльність, обіцяти своє сприяння у перебудові країни були змушені всі українські угруповання у Львові (за винятком ОУН Бандери), в тому числі й Організація українських націоналістів Мельника (далі – ОУН Мельника).

Відтоді і до кінця війни фашисти полювали на українських націоналістів. Багатьом із патріотів нічого не залишалося, як одягти машкару покори і брати участь у творенні міфу про Німеччину-визволительку.

Газети окупаційних часів, пильно контрольовані німцями, були переповнені віршованою продукцією про щастя України, яке нібито настало:

Вона, уярмлена, конала,  
Бажала іншого буття,  
І ось найшлась така країна,  
Що повернула їй життя<sup>60</sup>.

Та не тільки графомани так мислили. Подібну точку зору спочатку висловлювали і талановиті поети, зокрема Олександр Олесь, який перебував у Празі в еміграції. Його поезію «Терновий вінок» публікує 19 жовтня 1941 р. херсонська газета «Голос Дніпра»:

Були ми всі безбарвні, рівні, сірі...  
Усі однакові: безсилі і смішні...  
Ніхто не зважився летіти в ірій  
Крізь хмари чорні і страшні.

Ти нас веди, досвідчений вояче,  
Ми віримо, ми коримось тобі...  
Тепер не ми, а ворог наш заплаче  
І прокляне «останній бій»...

Між «віримо» і «коримось» вже тоді існувала відчутна дистанція. А з часом для таких, як Олесь, поняття «віримо» перестало існувати.

Нюх фашистів це вловив. У червні 1944 р. у концтаборі Заксенхаузен було знищено 36-річного сина Олеся – Олега Ольжича, поета й археолога, активного діяча українського націоналістичного руху. Через місяць, у липні 1944-го, на 66-му році життя помер і Олександр Олесь.

<sup>59</sup> Косик В. Україна і Німеччина у Другій світовій війні. – Париж; Нью-Йорк; Л., 1993. – С. 112.

<sup>60</sup> Білик Н. Рідний край // Дніпрова хвиля. – Кременчук, 1942. – 29 жовт.

Поняття «націоналізм», «націоналіст» у світовій політичній та соціологічній літературі використовується у двох значеннях. Перше – націоналізм як політична течія, т. зв. «інтегральний націоналізм». На думку І. Лисяка-Рудницького, він «підходить під поняття тоталітарного руху. Підкреслюваний “всеобіймаючий” характер духу виявляється в тому, що його послідовники підпорядковувалися повністю й беззастережно ідеології націоналізму та організаційній дисципліні. [...] Націоналістичний рух не обмежувався суто політичними завданнями, а намагався керувати і культурним процесом, зокрема, в ділянці літератури, уважаючи її важливим світоглядно-виховним чинником»<sup>61</sup>.

Друге значення терміна не пов'язане з політикою, а обіймає царину духу, національно-патріотичні почуття людини. Поширена його назва – демократичний націоналізм. Ми фокусуємо увагу саме на цьому значенні поняття націоналізму як вияву національного духу, патріотизму. У період, якого ми торкаємося, для агресорів майже не було істотної різниці між політичними та моральними виявами національного настрою українців. На всіх чекала кара.

Ідею відродження самостійної України широко проголошують націоналістичні, антибільшовицькі сили. Доля їхньої участі у розбудові культури, зокрема в започаткуванні театральної справи, дійсно велика. Проте не можна розглядати мистецтво ТОО виключно як продукт діяльності націоналістів. Це явище – результат поєднання широких і часто антагоністичних суспільно-політичних та мистецьких сил. Драматичний час змусив їх об'єднатися на платформі народного мистецтва.

ТОО, наче Ноїв ковчег, струтали та спускали на воду українці-патріоти, часто націоналістичні кадри (особливо на заході України). А вже місця біля керма та у човні посіли всі і всякі – як щодо політичних уподобань, які приховувалися, так і за рівнем мистецько-художніх спроможностей.

Наводячи приклади зі сценічної практики, ми часто свідомо не поділяємо театри на аматорські, напівпрофесійні та професійні. Цікавить насамперед комплекс рис їхнього спільного буття в часі.

Група акторів Чигиринського українського народного театру на Кіровоградщині (нині – Черкащина) підпільно була пов'язана з партизанським загonom «Москва»: В. Хоменко, М. Сорока, Ю. Курочка, Ф. Вербівський, Л. Євтушенко, Г. Москаленко, В. Руденко, І. Сопільняк, художник В. Матвієнко. Їх урятувала конспірація і... доля.

Трагічно закінчилася діяльність театру в Новгороді-Сіверському, під дахом якого режисер Йосип Смолянський організував молодіжне антифашистське підпілля. Його учасником був і художній та музичний керівник цього театру Микола Васильович Хомичевський – видатний український перекладач, відомий під літературним псевдонімом Борис Тен (1897–1983).

Й. Смолянський та М. Хомичевський потрапили до театру з величезного концтабору для військовополонених, розташованому на території Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському. Фашисти схопили підпільників 29 квітня 1943 р. Й. Смолянського розстріляли, а

<sup>61</sup> Лисяк-Рудницький І. Нариси з історії нової України. – Л., 1991. – С. 62.

інших, у тому числі й М. Хомичевського, відправили на каторжні роботи до рейху<sup>62</sup>.

У Кременчуцькому театрі працював режисер Микола Баль. Перед початком війни він закінчив у Києві три курси акторського факультету (керівник – А. Бучма), далі – фронт, оточення, полон. Пробився у Кременчук (його мати жила поряд, у містечку Потоки). Тільки після війни стало відомо, що М. Баль був активним учасником молодіжного підпілля і його антифашистські вірші ставали патріотичними листівками:

Так вставай, вставай, народе,  
Банди Гітлера трощить!  
Хто вдихав вітри свободи,  
Той рабом не зможе жити!<sup>63</sup>

Вінницький театр очолював Юрій Авраменко, котрий перед війною в Житомирській області став кандидатом у члени КП(б)У; а трупою у Рівному керував емігрант – син директора банку УНР Анатолій Демо-Довгопільський. В одеській антрепризі режисера й актора, білоемігранта Василя Вронського провідні ролі грала заслужена артистка УРСР Наталя Мерцалова з Дніпропетровського російського театру, де до війни вона працювала секретарем партійної організації. Безпартійний, за духом «довженківець», Микола Макаренко, очолюючи Запорізький театр, симпатизував більшовикам, а Ілько Клепаченко – актор, режисер і директор Житомирського театру – серцем був на боці націоналістів, за що німці його й розстріляли. Федір Гладков, Курбасів учень, втомлений репресіями 30-х років, хотів просто працювати, проте у Дніпродзержинську голова міської управи націоналіст В. Самійленко залучив його до постановки антибільшовицької вистави, через що Ф. Гладков і потерпів.

Світогляд В. Волгрика, артиста й режисера Маріупольського театру, формувався до війни в Чернігівському театрі, де він виконував роль В. Леніна, одержав звання заслуженого артиста республіки. А от режисер Київської оперети Леонід Новиков із приходом німців додав до свого прізвища «фон Бергман», розважався, пилячів з новими друзями, а згодом хтось із них його застрелив.

ТОУ, відбиваючи українські патріотичні постулати, не став політичним агентом націоналізму, дотримуючись при своїй національній визначеності норм демократизму та інтернаціоналізму.

Часто театр був ареною боротьби між націоналістичним та московсько-більшовицьким, себто радянським, політичним спрямуванням. Приклад цієї боротьби пригадав В. Хоменко, вчитель-пенсіонер. Тоді він був актором-аматором Чигиринського українського народного театру, а також організатором міської підпільної організації, пов'язаної з партизанським загоном «Москва». «У Чигирині в той час діяли функціонери Організації українських націоналістів (ОУН) Грицюк (керівник “Просвіти” і шеф театру), Ку-

<sup>62</sup> Докладно про це – в публікації автора: *Гайдабура В.* Де ж мій жереб?.. // Український театр. – К., 1998. – Ч. 1.

<sup>63</sup> *Баль М.* Дума про козака Голоту. (Архів Б. Лук'янова).

зич (слідчий) і Стопа (заступник начальника поліції). Всі вони зі Львівщини. Тримали під контролем театр. Багато зусиль було докладено, щоб умовити І. Бінського (головний режисер театру. – В. Г.) включити до репертуару російську класику (“Без вини виноватые”, “Бесприданница” О. Островського та ін.), а вже він домігся від коменданта Клобера дозволу на постановку цих п’єс, хоча Грицюк був категорично проти. Крім вистав, актори театру готували хороші концерти, і ми домагалися того, щоб їх тематика не була антиросійською та антирадянською, як того вимагав Грицюк»<sup>64</sup>.

У цілому робота сцени має націєтворчий та державотворчий характер. Леся Танюк слушно зауважує: «Українці свідомо розбудовували театр – для багатьох з них це була єдина можливість бодай у зашифрованому вигляді поговорити про те, що було на серці, висловити себе справжнього у дійстві, захищеному під народну гру, чи то під мелодраму, чи то під фарс, чи то під вертепну комедію»<sup>65</sup>.

Театральні діячі сповна висловлюють думки народу, якщо врахувати, що «народ-творець є суб’єктом власної історичної долі тою мірою, якою він усвідомлює власну етнокультурну специфіку як цінність, що її необхідно продовжити в часі»<sup>66</sup>.

Оскільки німці не приймають рівного партнерства і формують ставлення до України як до своєї колонії, стосунки із завойовниками окреслюються у тому ступені складності й суперечностей, який виключає звинувачення у «класичному» колабораціонізмі. «Українська “коляборація” є категорично відмінною за формою і метою від ситуацій, відомих у Норвегії, Франції, Голландії. [...] У Першій світовій війні в такій ситуації знаходимо демократичну Англію і Францію у союзництві з автократичною Росією, а в 2-й світовій війні демократичні США допомогли врятуватися тоталітарному Союзіві»<sup>67</sup>.

Із цього приводу є мудре спостереження історика К. Паньківського: «Народ у цілості лишається в краю і мусить жити, незважаючи на те, що думають, планують і роблять окупанти. Він мусить перебувати у стосунках з окупаційною владою. Хтось у свою чергу мусить очолювати його репрезентацію. Спосіб, яким це діється, виявляє політичне вироблення і зрілість нації. Тому [примусова] співпраця українців, отже, й галицьких українців, з німцями була в 1941–1944 рр. неминучою, вони не були нашим вибором, а були історичною konieczністю, результатом не спричиненої нами німецької окупації»<sup>68</sup>.

К. Паньківський стверджує, що у цій боротьбі український народ «не жертвував більш необхідним мінімумом національного інтересу і не втратив свого національного почуття та своєї національної гідності»<sup>69</sup>.

Погодьмося, думка протилежна поглядам Й. Сталіна на ці речі.

<sup>64</sup> Лист В. Хоменка до автора від 11 берез. 1998 р. (Зберігається в архіві автора).

<sup>65</sup> Танюк Л. Шлях української Мельпомени // Розбудова держави. – К., 1992. – Ч. 2. – С. 58.

<sup>66</sup> Мойсей І. Національна ідея: ідеалізм і прагматика («І мертвим, і живим...» Т. Шевченка) // Сучасність. – 1995. – Ч. 9. – С. 110.

<sup>67</sup> Там само. – С. 26–27.

<sup>68</sup> Паньківський К. Роки німецької окупації. – Нью-Йорк; Торонто, 1965. – С. 479.

<sup>69</sup> Там само.

Ліквідувавши у Львові самостійницький уряд Я. Стецька, новоявлені тевтонці вчинили те саме 3 березня 1942 р. з Радою сеньйорів, яка прийняла заклик до українських громадян об'єднатися для побудови Самостійної Соборної Української держави. Знехтували німці депешою, підписаною почесним головою Ради Сеньйорів митрополитом А. Шептицьким, в якій було висловлено протест проти прилучення східної Галичини до Генералгубернаторства. Отже, вороги наплювали на все населення, яке спонтанно бажало мати свою владу...

«Насильне припинення діяльності Ради гестапом звільняє її від оскарження в коляборації з нацистською Німеччиною»<sup>70</sup>, – наголошує Ст. Горак. Якщо на початку «українсько-німецька співпраця мала певний інституційний характер», то пізніше «в Генералгубернаторстві українці стали національною меншістю»<sup>71</sup>. Ці розправи полегшувалися роз'єднанням національного фронту, розбратом між ОУН Бандери та ОУН Мельника.

Не менш брутально й безапеляційно поведуться фашисти й пізніше, коли здобувають Київ. Рожеві ілюзії патріотів про національне відродження змінюються розумінням, що почався нацистський геноцид проти українців.

Врешті, відбувається «повне й остаточне розтрощення українських державницьких інтересів»<sup>72</sup> – німці дають українцям «тільки вузьку культурну автономію»<sup>73</sup>. Цей висновок особливо важливий для усвідомлення тієї ролі, яку відігравало театральне мистецтво в політичній атмосфері окупації і позбавлення українського народу національно-державницьких прав. Водночас із посиленням утиску німцями українського національного і культурного життя зростає питома вага театру.

Підґрунтям для роботи українського театру в окупації стає легітимність, надана йому німцями. Це не випадковість чи сентимент «арійців» – просто вони були вельми зацікавлені в існуванні сцени як розваги для своїх вояків усіх рангів, як підніжного корму, дармових харчів.

Маючи в Німеччині близько 400 театрів, об'єднаних в організацію «Праця і радість», керівники рейху на відвойованому життєвому просторі, окрім власних гастрольних *Frontbühnen* («Фронткових сцен»), активно використовували стаціонарні місцеві колективи.

Засвідчує історик з ФРН: «Німці не прагнули утримувати власні постійні трупи. Вони використовували місцевих артистів. В основному це були “новонароджені” сцени музичних театрів. Гітлер, якому був відомий такий стан речей, наказав: “Артистам на окупованих східних територіях, котрі вимушені грати під німецькою владою, необхідна бодай часткова компенсація з огляду на складні обставини”»<sup>74</sup>.

«Щедрість» фюрера у вигляді хирлявих пайків поширюється на вкрай обмежену кількість театрів, котрі підлягають німецькій пропаганді.

<sup>70</sup> Горак С. Українці в Другій світовій війні (1941–1942). Частина I // Український історик. – Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1980. – Ч. 1–4 (65–68). – С. 40.

<sup>71</sup> Там само. – Ч. II. – С. 58.

<sup>72</sup> Там само. – С. 61.

<sup>73</sup> Там само. – С. 62.

<sup>74</sup> *Drewniak B.* Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945. – Düsseldorf, 1983. – С. 132.



ТОУ – це театр-бранець. Ворог чинить над ним суворий нагляд, лицемірно видаючи його за опіку, і має право на все – заборонити ту чи іншу виставу, копірситися в біографіях митців, давати дозвіл на існування колективу чи розігнати трупу, що вже працює. Сцена, мов наложниця, зобов'язана робити для напасників приємність – розважати, співати їхніх пісень. Процес і тенденції закабаління не можна було обминути. Воно йде за прагматичною схемою: німці дають митцям роботу, а ті «морально» сплачують борги.

**КРИВИЙ РІГ.** «За минулий рік (1942 р. – В. Г.) театр відвідали понад 20 тисяч глядачів. На бажання колективу з театральних коштів у фонд Криворізького комітету допомоги жертвам війни внесено 1592 крб. і 2000 крб. на користь Німецького Червоного Хреста»<sup>75</sup>.

**ДРОГОБИЧ.** «У суботу 22 січня ц. р. (1944 р. – В. Г.) влаштував Український Підкарпатський театр у Дрогобичі своїми силами і аматорськими силами німецької і мадярської військової залоги “Пестрий вечір”, з якого дохід призначено в цілості на фонд зимової допомоги Армії. Дохід з цієї імпрези доволі великий. Каса дала 6 тисяч злотих»<sup>76</sup>.

Але і за цих умов театр зберігав свою душу, яка належала рідному народові.

Німецькі історики, не заглиблюючись у те, що саме дивилися в театрі і які враження виносили звідти корінні жителі окупованої країни, розглядають ТОУ як цілковиту власність фашистів. Беремо на себе місію довести помилковість такого погляду. За власними підрахунками, кількісне відвідання оперно-балетних, опереткових вистав та ревію становить співвідношення: німців – 70 %, українців – 30 %. Але співвідношення відвідання драматичного театру прямо протилежне: німців – 30 %, українців – 70 %.

Театр, заангажований ворогом для задоволення власних потреб, виявився здатним широко спілкуватися зі своїм народом. Зали повсюдно і повсякчасно повні, людей не зупиняє загроза облав. Перепродаж квитків – прибуткова справа, ними торгують і дорослі, й підлітки. Загальновідомо, що у періоди, коли воєнні зіткнення окупають «сцену життя», парадоксальним чином активізується схильність людини до мистецької творчості, зокрема лицедійства, підноситься духовно рятівна і духовно будівнича функція мистецтва, його глибинне сакральне покликання замолювати гріхи і болі людини, перешкоджати їй саморуйнації.

Звернімося до джерела: «Окупація (лат. *occupatio*) – тимчасове насильницьке зайняття збройними силами держави території іншої держави без здобуття суверенних прав на неї»<sup>77</sup>. У випадку з гітлерівською навалюю поряд має стояти термін, котрий використовує Іван Лисяк-Рудницький у своїй праці «Нариси з історії нової України», – *capitis deminutio*, позбавлення прав вільної людини...<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Культурне життя Апостола // Відродження. – Ромен, 1943. – 21 трав.

<sup>76</sup> Імпреза на фонд зимової допомоги // Голос Підкарпаття. – Дрогобич, 1944. – 6 лют.

<sup>77</sup> Современный словарь иностранных слов. – СПб., 1994. – С. 420.

<sup>78</sup> Лисяк-Рудницький І. Нариси з історії нової України. – Л., 1991. – С. 9.

Про добу, «жорстоку, як вовчиця», мовить Олег Ольжич<sup>79</sup>. Улас Самчук на власні очі бачить «гекатомби невинно гинучих», «джунглі злоби», занотувавши: «В Києві макабрично»<sup>80</sup>.

Фашистська «фауна», сита, самовдоволена, озброєна, нахабніє, множитья. Київські Липки, Печерськ займає есесівська верхівка – із дружинами, дітьми, боннами, котрі поспішили приїхати з рейху, аби насолоджуватися вкраденим «життєвим простором» та пересилати награбоване до своїх берлінів.

На фоні вгодованого, мускулястого, випрасуваного, напарфумленого німецького панства запряжені в ярмо українці здаються примарами. На київському «Євбазі» (єврейському базарі) можна зустріти батька О. Довженка, котрий намагається продати синове пальто, аби щось поїсти<sup>81</sup>.

Всі, хто бачив тоді Харків, вживали один епітет – «вмираючий».

Війна руйнує міста і країни, землю і техніку, а людей вбиває фізично і калічить духовно, і не тільки на передовій, а й там, де отаборився ворог. Населення потерпає від приниження, страху, голоду та потворної атмосфери, котру створюють чужинці, від своєрідного гнітючого почуття, яке можна охарактеризувати як «синдром окупації».

Руїни, смердючі згарища докільця схожі на декорації вистави жахів. Вулиці перейменовано на німецький кшталт. На будинках прапори зі свастикою. Гучномовці захлинаються фашистськими маршами і піснями. Транспорт не працює або працює погано. Щоденні багатокілометрові переходи на роботу і з роботи додому. Кількагодинні черги в магазинах, де, простоявши, можна нічого не купити. Хронічне виснажливе недоїдання, що викликає стан мlosti і неприйнятності. Навколо – розстріляні, повішені, померлі від голоду. Окупаційний голокост. Девальвація цінності людського життя. Терор ворогів, бандитизм, грабунки своїх, спекуляція на ринках. Отруйний вплив Бабиного яру – антисемітизм.

Проституція як засіб не вмерти з голоду. Духовне манкуртство молодих жінок, котрі брали шлюб із німцями.

Інформаційний вакуум. Неможливість уникнути контактів з німцями – звідси комплекс вини, що роздмухується в тилу радянською пропагандою, непростенням батька Сталіна.

Війна всередині війни: зіткнення партизанів, фашистів, націоналістів. Фактичне становище заручників, яких щодня за щось знищують.

Повторюваний психоемоційний стрес викликає значну кількість захворювань та загострень хронічних недугів.

Недавня гострота сприйняття подій поступово згасає і змінюється на клінічний стан розгубленості, отупіння, душевної апатії.

«Криза смислу існування». Пограничний стан упокорення долі.

Окупація стає великою в'язницею. Сталінський лозунг «У нас немає військовополонених – є вороги народу», по суті, прирікає на смерть мільйони

<sup>79</sup> *Ольжич О.* Цитаделя духу. – Братислава; Пряшів; Лондон, 1991. – С. 54.

<sup>80</sup> *Самчук У.* На коні вороному // Дзвін. – Л., 1994. – Ч. 6. – С. 9.

<sup>81</sup> *Кеворков С.* Неснятий фільм. – Єреван, 1983. – С. 57.

людей. Сюди приєднано і тих, кого німці використовують як робочу силу в окупації і в рейху.

У природі нормальної людини закладено відразу до добровільного позбавлення себе життя. Схоже, що сталінський режим цього не врахував, чекаючи від мільйонів поведінки камікадзе.

І все ж, незважаючи на сумні реалії воєнної дійсності, на тлі посірілого люду в багатьох містах України пильне око спостерігача помічає гурт жінок і чоловіків, котрі чимось відрізняються від місцевого люду. Поет би мовив: вони зі знаком Божим на чолі. Їхній одяг, хай і не новий, був старанно випрасуваний. На шиях чоловіків – краватки-метелики, жінки – у капелюшках із претензією на моду. На їхніх вустах часто блукала посмішка, котра не мала відношення до того, що коїться навколо.

Дівчі – зранку й надвечір – вони з'їжджаються до центру міста, зовсім пізно розходяться по домівках, показуючи патрулям свої «аусвайси» – перепустки. Місце їхньої роботи – театр, а вони – артисти.

Існування ТОУ в часі й просторі залежить від мінливого вітру війни та політики окупантів. Його «календарна» еволюція мала три основні етапи.

**1-й етап** – становлення (середина 1941 – початок 1942 рр.). Характерні риси:

- за умов легітимності – висока активність утворення численних нових колективів;
- віддзеркалення в репертуарі політичної мети – здобути суверенність України; орієнтація на національно-патріотичну тематику;
- залучення до роботи великої кількості аматорів;
- у масі театрів низький художній рівень, обумовлений малокваліфікованими кадрами; відсутність декорацій, костюмів, реквізиту, технічного обладнання;
- театральні працівники зазнають репресій німецької влади, пов'язаних із наступом на націоналістичний рух.

**ЖИТОМИР.** «Завдання українського театру – стати затверджувачем нової доби своєї нації. На сцені повинна пройти галерея кращих героїв – синів нашої України з усіма їхніми прагненнями і думками. Оспівати всю тугу і радість нашого великостраждального народу!»<sup>82</sup>

У кореспонденції, поданій у листопаді 1941 р., сфокусовано атмосферу патріотичного піднесення сцени та глядачевого залу, а також оманливу ейфорію від «свободи».

**КРИВИЙ РІГ.** «Зорганізовано театр ім. І. Котляревського і капелу бандуристів. Вже у вересні виставлено “Тараса Бульбу”. Кореспондент “Краківських вістей” пише: “Я був на цій виставі, і враження від неї не забуду до смерті. Театр набитий людським муравлищем, яке стягнули сині афіші. На перших місцях – представники невідомого досі тут світу – старшини й підстаршини німецької, італійської та мадярської армій. Перед завісу вийшов редактор Михайло Пронченко і серед врочистого настрою пригадує: ось, завдяки німецькій армії дихаємо вільно й Україна встає до нового життя.

<sup>82</sup> *Борисовський П.* Завдання українського театру // *Перемога.* – Житомир, 1941. – 9 жовт.

Смерть комуні – най живе Україна! І враз, як на команду, вся публіка встає і талаю, як грім, пролітає: “Ще не вмерла...”»<sup>83</sup>

Одним із перших, кого німці розстріляли, розпочавши полювання на націоналістів, був поет Михайло Пронченко, редактор криворізької газети «Дзвін». Ось уривок із його вірша «Ми устали з руїни»:

Пада з серця і морок, і жура,  
Бо знамена – як сонце – цвітуть!  
Коновалець і Симон Петлюра  
Невмирущо із нами ідуть<sup>84</sup>.

«Яка печаль – надій сумні руїни», – писала у січні 1918 р. відома українська письменниця Олена Пчілка, мати Лесі Українки, у вірші «Червоні корогви». Таким же сумним за наслідками стало для патріотів і нове історичне коло, що почалося 1941 р.

**2-й етап** – відносно стабільна робота (середина 1942 – середина 1943 рр.):

- процес адаптації до нових умов, узгодження діяльності з вимогами німців;
- на своєрідній пошуково-конкурсній основі стабілізується художнє керівництво театрів та їхній творчий склад, визначається коло провідних виконавців, що забезпечують виставам належну мистецьку якість;
- репертуарні пошуки входять у річище по-новому осмислених ідей та художніх завдань;
- налагоджується контакт із глядачами.

**ДНІПРОПЕТРОВСЬК:** «Новий театральний сезон 1942/43 р. буде вже етапом не вагань, а шукання нових шляхів, нових форм роботи театру за усвідомленою метою політичного й культурного напрямку»<sup>85</sup>.

**ЧЕРНІГІВ:** «За перше півріччя 1943 р. театр дав для населення міста 63, для німецького командування – 34 концерти і вистави. Окремо для вербованих до Німеччини дано 5 концертів, для поліції – 2, для підприємств міста – 4 і для дітей – 19. Зроблено 12 виїздів на райони, де колектив виступав з різноманітною концертною програмою»<sup>86</sup>.

**3-й етап** – фінальний – позначений переломом у ході війни та поступовим відступом фашистів (середина 1943–1944 рр.):

- дестабілізація роботи театрів при наближенні лінії фронту;
- натиск фашистів щодо «онімечування» колективів зростає;
- за наказом німців підготовка театрів до евакуації на захід;
- розпорошення творчих складів театрів при «знятті з місця» та евакуації у західному напрямку;
- піднесення художнього рівня театрів західного регіону за рахунок тимчасового поповнення творчих складів кращими кадрами, що прибули сюди зі сходу (особливо фахівцями музичного жанру);

<sup>83</sup> Кривий Ріг обновлюється // Вільне слово. – Дрогобич, 1941. – 27 лист.

<sup>84</sup> Пронченко М. Ми устали з руїн // Дзвін. – Кривий Ріг, 1941. – 24 жовт.

<sup>85</sup> Сидоренко О., Трегубов М. Творчі підсумки // Дніпропетровська газета. – Дн., 1942. – 27 черв.

<sup>86</sup> Левченко С. Міський театр // Український кур'єр. – Чернігів, 1943. – 17 серп.

- виїзд значної кількості акторів за кордони СРСР, концентрація їх у Німеччині та подальша еміграція;
- у визволених від німців районах початок репресій радянської влади щодо митців, котрі працювали на окупованих землях.

Цей процес, вибухнувши низкою інспірованих звинувачень у 40-х роках, розтягнувся, мов ланцюгова реакція, повільним вистежуванням на наступні десятиріччя.

Умови роботи залежали і від території, на якій працювали театри. Україну німці поділили на «Райхскомісаріат Україна», «Генералгубернаторство» та «Трансністрію». По суті, йшлося про знищення назви країни. У таємному звіті про ситуацію в Україні та майбутню долю українського населення під німецькою окупацією Альберт Гофман, підпоручик Мартіна Бормана при штабі Головної команди німецької армії (О. К. В.), переконує: «Коли ми самі закріпимо назву “Україна”, то українці будуть з неї виводити певні права і захочуть колись самі правити своєю державою»<sup>87</sup>.

Театральне життя на трьох українських територіях, пойменованих фашистами на власний лад, залежало від ступеня політичних утисків.

У Райхскомісаріаті, «що мав бути для німців лише колонією, жорстоко було придушено українське культурне життя. Всі культурно-освітні товариства зліквідовано, а їх провідників знищено. Змінено або й знищено членів редакцій українських часописів. [...] Заборонено всі школи для українського населення, за винятком початкових. Перестали функціонувати бібліотеки й музеї, пограбовані німцями. Театри мали завдання обслуговувати лише німецьких вояків і німецьких урядовців»<sup>88</sup>.

Останнє твердження потребує уточнення: театри під час окупації тією чи іншою мірою були доступними для українського населення.

В окупованій Румунією південно-західній частині України, т. зв. Трансністрії, «політичний терор був слабший. Але українське культурне й громадсько-політичне життя придушене повністю. Національна політика Румунії мала одверто протиукраїнський характер. Румунія поширювала русифікаційні тенденції»<sup>89</sup>. У Чернівцях, наприклад, український театр не існував у той час. Розганялися і драмгуртки.

Щодо Галичини, з'єднаної з Генеральною губернією, то тут «було краще, як на інших українських землях, наприклад, як у “Райхскомісаріаті”, хоч і в ГГ панував суворий поліцейський режим. [...] Німці намагалися якнайбільше обмежити українців у політичній діяльності, а дозволяли лише деякі вияви праці на культурному полі. [...] Розвивалося досить широко українське мистецтво, зокрема театр»<sup>90</sup>.

Хоча сцена ніби й тішила «культуртрегерів», проте вона не мала більш-менш надійного захисту від їхнього мінливого настрою. Юрій Бойко, ви-

<sup>87</sup> *Каменецький І.* Україна в тоталітарних схемах нацизму // Український історик. – Нью-Йорк; Мюнхен, 1972. – Ч. 3–4 (35–36). – С. 119.

<sup>88</sup> *Крип'якевич І., Терлецький М., Ісаїв П., Дольницький М.* Історія України. – Л., 1991. – С. 153–154.

<sup>89</sup> *Енциклопедія українознавства. Заг. частина. Перевид. в Україні.* – К., 1995. – Т. 2. – С. 587.

<sup>90</sup> *Крип'якевич І., Терлецький М., Ісаїв П., Дольницький М.* Історія України. – С. 154.

значаючи німецьку позицію щодо національного питання в окупованій Україні, виділяє три її варіанти: ортодоксальний, ліберальний та варіант вимушеності<sup>91</sup>. Дозвіл на театральне життя можна віднести до явищ третього варіанту. Тому й стосунки між ТОУ та зайдами були з «подвійним дном» – стосунки хисткого миру. Театр збирає велику кількість людей і не дає спокою ворогові як нерозгадана, небезпечна сила. І тоді з'являються суворі висновки.

Витяг з таємної інструкції німецької поліції в Україні в листопаді 1942 р.:

«1. Наші вороги: комуністи, бандерівці, партизани. Потенційно найнебезпечніші – бандерівці. За всяку ціну знищити.

2. Школи тільки чотирикласові. На другий рік (1943 р.) закрити.

3. «Просвіти» обсервувати. Там діють бандерівці.

4. Відібрати культурно-освітні установи: театри, кіна»<sup>92</sup>.

З оголошення комісара Кривого Рогу: «Цим самим ліквідуються всі театральні групи, за винятком міського театру Кривого Рогу. З кожної театральної групи, яка на території Кривого Рогу без дозволу даватиме театральні або інші постанови, кожний окремий член, крім грошового штрафу, каратиметься ще й тюрмою»<sup>93</sup>.

Навіть найбільші театри не були захищені від облав.

І все ж дозвіл німецької влади на роботу театрів спричинився до їхнього розвою і припливу народної животворної енергії. Він миттєво розмиває контури офіційного наказу, змінюючи до невпізнанності саме явище, перетворюючи суб'єктивні, вузько утилітарні параметри благовоління на об'єктивну можливість реконструктивно-творчої діяльності національних сил. Почалося лікування шкоди, заподіяної українській землі евакуацією радянських театрів.

ТОУ виявляє себе силою самоорганізуючою і самоспрямовуючою. Національно-патріотичну суть процесу засвідчують назви театральних колективів, більшість з яких мають ім'я Тараса Шевченка (Харків, Одеса, Херсон, Черкаси, Ворошиловград, Біла Церква, Кам'янськ, Маріуполь, Кам'янець-Подільський). На фасадах інших з'являються імена українських письменників та митців – І. Котляревського (Кривий Ріг, Чернігів), М. Гоголя (Полтава), М. Кропивницького (Ніжин), І. Франка (Тернопіль, Станіславів), І. Тобілевича (Кіровоград, Кременчук), М. Садовського (Проскурів), М. Заньковецької (Старокостянтинів), М. Леонтовича (Ромен).

За свідченням очевидців, назву Київського театру ім. Г. Затиркевич-Карпинської у приміщенні довоєнного театру оперети було написано над входом на великій жовто-блакитній вивісці, котра дублювалася в тих же кольорах, але в менших розмірах з обох боків вхідних дверей.

Символічні назви мають київський театр-студія «Гроно», ковельський колектив «Блакитна троянда», павлоградський театр «Україна».

<sup>91</sup> *Бойко Юрій*. У саяві нашого Києва // Розбудова держави. – 1995. – Ч. 4. – С. 37.

<sup>92</sup> *Лебедь Микола*. УПА (Українська Повстанська Армія). Ч. 1. Німецька окупація України. – Дрогобич, 1993. – С. 132.

<sup>93</sup> Німецько-фашистський окупаційний режим на Україні. Збірник документів і матеріалів. – К., 1983. – С. 203.



До співвітчизників сцена промовляє змістовною багатомірністю улюблених творів.

Німці вважають український театр своєю покірною «колоною». Українці ж, котрі в ньому працюють, відчувають себе захисниками національної ідеї.

Театри оволодівають стратегією мімікрії. Як громадсько-політичні інституції (Українська Народна Рада, Рада Сеньйорів) врешті відмовляються «від права на риск опору» (С. Горак), так і театри ведуть щодо займанців виважену політику, розуміючи, що більш-менш відвертий антифашистський жест призведе до загибелі будь-якого театру, і покладаються на Езопову мову у стосунках з глядачами-українцями.

Існує історичний анекдот про те, як українці-козаки, вигнані з батьківщини, давали клятву на вірність турецькому султанові. Насипавши в чоботи землі, привезеної як святиню з України, вони присягали: «На якій землі стоїмо, тій і служитимемо!». Такою дволикою була природа послухності українського театру чужоземцям.

ТОУ позбувся ідеологічної запрограмованості радянського театру, виснажливого нав'язування політичної лінії в репертуарі.

Свідок тих подій і учасник культурного процесу в Західній Україні Остап Тарнавський згадує: «Хоч прихід німців – чужої армії, що окупувала наші землі й накинула свій воєнний порядок, – не міг створити сприятливих обставин для творення культурних надбань, та ніхто не прислав нам політруків, які мали нас учити, як складати оди на честь окупанта, як це вже в перших днях совєтської окупації наші рідні “раби отечества” учили нас писати колективні поеми на честь вождя і партії. Ніхто не накидував репертуар нашим театрам – про репертуар прорішувало запотребування публіки; ніхто не підбирав і не виправляв програм для наших хорів і аматорських гуртків, ніхто не накидав усталеної доктрини нашим науковцям. Навпаки, можна було творчим людям виявити власну ініціативу і власну творчу думку»<sup>94</sup>.

Хоча тут є певний перебір рожевих барв (і німці контролювали та забороняли), все ж до висловленого варто прислухатися.

Ставлення інтелігенції Східної України до більшовиків не було таким одноставно негативним, як у Західній Україні. Воно містило багато відтінків і градацій: від святої і врешті обдуреної віри Миколи Куліша до добровільної заангажованості Олександра Корнійчука; від потаємної ненависті Аркадія Любченка до філософського стоїцизму Івана Кавалерідзе; від щоденникового бунту Олександра Довженка до машкари «святої простоти» Гната Юри.

Подібна типологія позначає і людей театру в окупації. Проте працюють вони поруч і підпорядковують свої погляди мистецьким інтересам.

Відсахнувшись від «радянської лінії» в мистецтві, поставивши кілька антибільшовицьких п'єс, ТОУ водночас не приймає ідеології фашизму, не висловлює зі сцени в художній структурі бодай однієї вистави нацистських політичних чи моральних доктрин. Є підстави стверджувати, що сцена стала моральним щитом між людиною-нависницькою, расово дискримінаційною

<sup>94</sup> Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944. Спомини. – Л., 1995. – С. 135.

програмою завойовників та свідомістю народу. Як казав французький письменник Альфред де Вінї, «нейтралітет одинокого мислителя – це нейтралітет озброєний».

Внутрішньо ТОУ існує на певній відстані від німецької влади. Ніколи зі сцени не звучить подібне до того, що друкується у газетах:

Вір визволителям, братайся з ними,  
Молись і радощів сльозами умивайсь;  
Пильнуй могил із чорними хрестами,  
Обсаджуй квітами, вінками прикрашай<sup>95</sup>.

Або що в цих газетах повідомляється: «Київський скульптор Жозефіна Костянтинівна Діндо<sup>96</sup> після довгих творчих шукань успішно закінчила виконання чудового бюста фюрера Адольфа Гітлера. [...] Тепер Діндо вивчає малюнки і портрети Г. Герінга з тим, щоб створити композицію погруддя цього великого сина німецького народу»<sup>97</sup>.

За певною автономією театр того часу можна порівняти із церквою. Важко уявити, щоб майстер пензля наважився тоді обрати за героїню своєї картини циганку (цей народ, як відомо, німці активно знищували) або поет надумав би оспівати любов циганки у своєму вірші, надрукованому в газеті. А от у десятках театрів ішли музична драма «Циганка Аза» М. Старницького, оперета «Циганське кохання» Ф. Легара.

Більше того, німці не наклали табу на сценічні образи євреїв, якими рясніє українська класика.

Треба бути об'єктивним і визнати, що позицію «поза політикою» театри не відвойовували, її запропонувала (на велику радість!) служба пропаганди ворогів, що у воєнних умовах надавала перевагу мистецтву розважальному – без політики, нагадування про війну, супротивника тощо, із демонстративною відстороненістю від дійсності. Цей парадокс фашистського тоталітаризму часів війни (на відміну від заполітизованості радянського мистецтва) досі ще не вивчено. Варто порівняти програми німецьких і радянських фронтових бригад: у перших – естрадна легкість, музика, танці, фривольні пісеньки; у других – патріотика, ідейна заангажованість вірша, драматизація пісні, уривка з вистави.

Виявляючи тенденцію до активного розширення духовного простору, ТОУ стверджує себе як реальна сила збереження нації. Це відчувають і цим надихаються як митці, так і глядачі. Навіть у пресі, підвладній ворогові, могли з'явитися такі рядки: «Національна культура була непереможним забором, за яким зберіг український народ своє існування в часах найгірших лихоліть. У своїй високій національній культурі черпає він живучу силу, що штовхає його на шлях далшої боротьби за кращу долю»<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Тірон Ф. Українському народові // Уманський голос. – Умань, 1941. – 16 верес.

<sup>96</sup> Діндо Ж. (1902–1953) – відома українська радянська скульпторка, дружина українського радянського скульптора Бернарда Кратка (1884–1960). На поступку німцям її штовхнув голод. По війні не була репресована.

<sup>97</sup> Бюст фюрера // Український голос. – Проскурів, 1943. – 18 лют.

<sup>98</sup> Національна культура – непереможне забороло // Голос Підкарпаття. – Дрогобич, 1943. – 18 лип.

В умовах звуженого літературно-мистецького життя (особливо в невеликих містах), відсутності вітчизняного кінематографа<sup>99</sup>, обмеженого до чотирьох класів шкільного навчання театр як художньо-естетичний та виховний заклад перебирає на себе домінуючу роль.

Посилюючи просвітницьку функцію сцени, митці широко запроваджують публіцистично-культурницькі звернення до глядачів. Перед початком вистав влаштовуються лекційні, реферативні виступи про творчість провідних письменників, драматургів, композиторів, режисерів, акторів. Повсюдно у театрах відзначалися роковини їхньої роботи за нових умов, ювілеї письменників та діячів національної культури.

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ:** «Шевченківські дні сколихнули українську громадськість і примусили думати, “чия правда, чия кривда і чії ми діти”»<sup>100</sup>.

Місцевий театр грає тут 6 березня 1943 р. виставу «Мати-наймичка» за Т. Шевченком. Перед її початком прочитано реферат про творчість Т. Шевченка, хор виконував «Заповіт» та кантату К. Стеценка «Сонцем нам твоя пісня засяла». 9 березня відбувається прем'єра «Назара Стодолі» з «Вечорницями», перед початком якої виконується кантата М. Лисенка «Б'ють пороги».

**КИЇВ:** «На початку вересня (1943 р. – *В. Г.*) у великій залі Управи відбувся урочистий загальноміський вечір, присвячений 30-річчю з дня смерті Лесі Українки. У переповненому залі понад 600 осіб. У другій частині концерту з великим успіхом були інсценізовані три уривки з драми Лесі Українки “Боярина”, які київський глядач уперше за 25 років побачив на сцені. У виставі взяли участь артисти українського “Дніпротеатру” К. Лучицька, В. Раєвський, О. Верещинська і В. Омельченко»<sup>101</sup>.

20 березня 1942 р. на урочистих зборах Київської консерваторії, присвячених 100-річчю від дня народження Миколи Лисенка, доповідь «Український театр і Микола Лисенко» прочитав актор-корифей Іван Сагатовський.

У березні 1944 р. широкого розголосу набуло святкування 80-річчя українського театру в Галичині, де, окрім вистав, глядачі мають можливість почути доповіді про розвиток національного мистецтва.

Просвітницька робота артистів доповнюється благочинною діяльністю. Сотні концертів та вистав проводять для полонених українців, евакуйованих зі східних областей, бідних дітей, одиноких матерів тощо.

С. Тобілевич, удова драматурга І. Карпенка-Карого, живучи в окупованому фашистами Києві, одержала листа від свого знайомого: «Тут, в Умані,

<sup>99</sup> До того, як німці забезпечили в Україні прокат власних фільмів, на екранах демонструвалися довоєнні радянські стрічки: «Богдан Хмельницький» (із купюрами), «Наталка Полтавка», «Сорочинський ярмарок», «Безприданниця», «Антон Іванович сердиться», «Музична історія», «Моя любов», «Хлопець з тайги», «Волга-Волга» та ін. «Проблеми кінопрокату було покладено на Товариство з обмеженою відповідальністю “Фільм Україна” – філію Центрального товариства “Схід” у Берліні» (із газети «Уманський голос», 14 трав. 1942 р.).

<sup>100</sup> *Б. Яр.* Шевченківські свята // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1943. – 11 берез.

<sup>101</sup> Свято Лесі Українки у Києві // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1943. – 3 жовт.

підготовляють Вам велику несподіванку: хочать дати виставу, з якої 50 % мали б піти на Вашу користь. Причому, п'єса Вашого блаженної пам'яті мужа...»<sup>102</sup>

Під час усних виступів авансцена використовується для висловлення антибільшовицьких, антимосковських і націонал-патріотичних настроїв. Політика шукає в театрі будь-яку шпаринку.

Тим часом загнuzдана пришельцями, скривавлена, пограбована Україна становить неоглядний театральний простір. Явище, що здається парадоксальним, має логіко-психологічне та історичне обґрунтування. Хтось із письменників зазначив: «Сум – потреба радощів». А ще помічено: в обставинах, коли моральні сили людей не можуть вільно вилитися в явища політичних, суспільно-соціальних, з особливою силою розквітає театр.

Свідки подій, причетні до роботи театру, не завжди можуть точно змалювати цілісну картину театального життя в Україні, виходячи лише з власних спостережень. Їхні враження, як правило, локальні, обмежені у просторі. Так сталося з досвідченим театральним фахівцем української діаспори Валерієм Ревуцьким. У лаконічній інформації про театр в Україні періоду окупації, вміщеній в «Енциклопедії українознавства» (1949 р.), він, належно оцінивши високий рівень мистецтва у Львові та змалювавши картину нівечення театру в Києві, додає: «Театральне життя в провінції під німецьким тиском звелось до більш чи менш випадкових виступів побутово-етнографічних труп, що не мали мистецького значення»<sup>103</sup>.

Детально вивчивши цю проблему, беремося спростувати точку зору В. Ревуцького з кількох позицій. По-перше, не можна назвати «більш чи менш випадковими» виступи труп, котрі регулярно працювали практично в усіх містах і містечках України. Знайомство з архівними матеріалами та свідчення респондентів засвідчують якраз протилежне: театальному процесу навіть у найвіддаленіших закутках України в цілому була властива стабільність.

По-друге, вистави високого мистецького рівня з'являлися і в провінції. Із причин, які легко зрозуміти, про них мало хто знає. Не міг цього знати і В. Ревуцький, оскільки, за власним свідченням театрознавця, кут його «театального зору» обмежувався містами, де він сам був, – Києвом та Львовом. Подальше життя за кордоном унеможливило знайомство із засекреченими в СРСР архівами. З таких вистав назву хоча б гармонійну, метафоричну постановку Миколою Макаренком шекспірівського «Сну літньої ночі» у Запоріжжі або цікаву режисерську розробку Петром Гордійчуком «Блакитної троянди» Лесі Українки в Ковелі (художник – Д. Нарбут), або витончений стиль антинімецьких алюзій «Казки старого млина» С. Черкасенка в Коломиї (режисер – П. Миронов, художник – Д. Нарбут). Цим далеко не обмежується коло яскравих постановок, експериментальних пошуків.

По-третє, побутовий етнографізм, який В. Ревуцький наділяє негативним відтінком, у згадуваному періоді, з нашої точки зору, слід розглядати не як

<sup>102</sup> ЦДАЛМ України. – Ф. 191, оп. 1, од. зб. 105.

<sup>103</sup> Енциклопедія українознавства. Перевид. в Україні. – К., 1995. – Т. 3. – С. 863.

ваду мистецтва, а як його рятівну історичну особливість. Саме до тематики та стилю українського побутово-етнографічного театру зверталися десятки аматорських і напівпрофесійних труп як до абетки творчості, до джерел традиції. Це і школа майстерності, і надійний місток до уваги глядачів. Зважмо, що тогочасний глядачевий зал, особливо в провінції, є відчутно пауперизованим – це не знавці мистецтва, а прості люди, котрі від театру чекали бодай малої дешици радощів.

Театр у своїй основі не орієнтується на якусь витончену естетичну систему, а передовсім пройнятий ідеєю згуртування, консолідації творчих сил, здатністю до виживання і контакту з людьми. Це зоряний час аматорства, якому історія дає шанс стати національним провідником. Від аматорських угруповань до поступового професійного зростання – такий шлях багатьох колективів.

Львів – тогочасний мистецький едем, а Володимир Блавацький у ньому – невтомний садівничий. За внеском у царину театру для України він став її національним героєм.

Улас Самчук дав митцеві таку оцінку: «По-моєму, найталановитіша по-стать театру українського заходу. Високого росту, благородної постави, вродливого вигляду, він створив прекрасне творче товариство небуденного мистецького наснаження»<sup>104</sup>.

Сцена ЛОТУ (Львівського окупаційного театру) стала художньою вершиною часів окупації. І, мабуть, якби тоді в усій Україні залишився тільки цей театр, то він за сукупністю творчих чеснот міг би вважатися рятівником гідності національного мистецтва. Але ж сталося так, що, крім львівської «фортеці», гідність захищають і багато інших театральних угруповань. Ця театральна мережа схожа на розгалужену судинну систему, яка забезпечує життя всьому організмові – центрові та периферії.

Нові театральні колективи за певних обставин по-різному виникали на місці зруйнованих довоєнних мистецьких гнізд, а також там, де їх раніше не було.

У західному регіоні, де миттева поява німців унеможливило організовану евакуацію театрів, місцеві театральні кадри збереглися майже повністю.

Щодо міст Східної України, то в них лишаються поодинокі професіонали – артисти, режисери, художники, музиканти. Вони об'єднуються, відшукують колег у навколишніх райцентрах, селах, де до війни функціонували робітничо-селянські театри, через пресу оголошували набір акторів-аматорів.

**МАРІУПОЛЬ:** «Робота театру відбувалася у надзвичайно важких умовах: костюмерний, реквізиторський та інші цехи розграбовано, і центральне опалення зруйновано, від декорацій збереглась лише невелика частина. Творчий склад різноманітний, збірний: частина акторів колишнього Російського маріупольського театру, кілька акторів з українських театрів та здібні аматори Маріуполя»<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження // Дзвін. – Л., 1994. – Ч. 8. – С. 86.

<sup>105</sup> Підсумки і перспективи // Маріупольська газета. – Маріуполь, 1942. – 17 лист.

**ЧЕРНІГІВ:** «14 грудня минулого року (1941 р. – В. Г.) для населення Чернігова було влаштовано перший концерт мистецьких гуртків. Цей день можна вважати початком роботи нинішнього міського театру. В першу річницю свого існування міський театр з гордістю може звітувати про свої досягнення. Тепер у його складі, крім театральної групи, є хоровий ансамбль, солісти-співачи, танцюристи»<sup>106</sup>.

Масова художня самодіяльність кінця 30-х – початку 40-х рр., коли ніби «жити стало радісніше, жити стало веселіше», надзвичайно допомагала в організації театрів. У кожному місті юні танцюристи, співачки, драмгуртківці, музиканти залюбки йдуть працювати до театру – «коротким шляхом» здійснюють свою мрію про романтичну професію, а до того ще й рятуються від вербування до Німеччини.

Чи не заслуговують такі колективи Христового докору: «Багато званих, та мало вибраних»? Прізвища відомих діячів, котрі нижче подано за абеткою (крім ЛОТу, – це самостійний материк), мають засвідчити загальний високий фаховий рівень митців в окупації (у дужках – назви міст, де вони працювали у 1941–1944 рр.).

**А К Т О Р И:** П. Білокінь (Київ, Біла Церква, Проскурів), С. Бондарчук (Одеса), М. Боярська (Одеса), Є. Бравірска (Чернігів), Я. Возіян (Одеса), В. Волгрик (Маріуполь), М. Воронін (Київ, Біла Церква, Дрогобич, Проскурів), А. Гарник (Харків, Київ), Б. Гмиря (Харків, Полтава), К. Головченко (Одеса, Херсон, Черкаси), Н. Горленко (Харків, Київ, Станіслав), Дніпрова Чайка (Київ), К. Еланський (Одеса), М. Жарська (Житомир), В. Ігнатенко (Чернігів), А. Ірій (Маріуполь), Н. Кандиба (Київ, Біла Церква), П. Коваленко (Київ), І. Ковалівський (Житомир, Київ), Г. Ковальська (Вінниця), О. Козаков (Київ, Умань), М. Комаровський (Тернопіль), І. Клепаченко (Житомир), С. Коханська (Київ, Умань), В. Красенко (Одеса), В. Лісовський (Київ), К. Луцицька (Київ, Стрий), В. Маккавейський (Дніпропетровськ, Одеса), С. Мануйлович (Одеса), Г. Манько (Київ, Коломия, Німеччина), М. Марко та Л. Марко (Тернопіль), П. Масоха (Київ, Житомир, Дрогобич, Німеччина), Й. Маяк (Одеса), В. Мельник (Станіслав), Н. Мерцалова (Дніпропетровськ, Одеса), І. Ненюк (Київ), Н. Нікітенко (Черкаси), Г. Ніколенко (Київ, Біла Церква), Є. Ожеговська (Київ), В. Омельченко (Київ), С. Паньківський (Київ), М. Пішванов (Київ, Біла Церква, Проскурів), Г. Плакіда (Київ, Херсон), А. Покорська (Житомир), А. Пресич (Київ), А. Ратмиров (Київ), Е. Рутковська (Київ), Ф. Савченко (Київ), І. Сагатовський (Київ, Стрий), Т. Садовська (Київ), І. Садовський (Київ), Г. Силич (Черкаси), М. Склярова (Київ), Й. Стадник (Львів, Дрогобич), Д. Степняк (Луцьк), С. Стефославський (Київ), А. Суйко-Гайворонський (Луцьк), І. Сябро (Київ), І. Твердохліб (Одеса), Т. Терниченко (Київ, Проскурів), І. Трішакін (Київ, Умань), Т. Ужвій (Луцьк), М. Хорош (Одеса, Херсон, Черкаси), Є. Хорошун (Київ), В. Чайка (Полтава), О. Чорна (Київ), Н. Шеремет (Київ, Коломия), С. Шкурат (Ромен), Є. Шовський (Черкаси), М. Янковський (Житомир).

<sup>106</sup> Аврамович Б. Рік творчої роботи // Українське полісся. – Чернігів, 1942. – 16 груд.



**РЕЖИСЕРИ:** Ю. Авраменко (Вінниця), Г. Безкоровайний (Київ, Біла Церква, Проскурів, Дрогобич), П. Білокінь (Київ, Біла Церква, Проскурів, Дрогобич), О. Божедан (Станіслав), І. Бондаренко (Суми), П. Борисовський (Перемишль), В. Волгрик (Маріуполь), А. Гарник (Харків, Київ), Ф. Гладков (Дніпродзержинськ), П. Гордійчук (Ковель, Київ), Ю. Григоренко (Київ), А. Демо-Довгопільський (Рівне), Я. Дунайський (Суми), Г. Затворницький (Київ, Німеччина), П. Зботанів (Луцьк), І. Ірван (Дніпропетровськ), А. Кіктев (Харків), І. Клепаченко (Житомир), М. Комаровський (Тернопіль), П. Лоб (Черкаси), М. Макаренко (Запоріжжя), П. Миронов (Станіслав, Коломия), Л. Новіков (Київ), М. Орел (Перемишль), Г. Пелаженко (Кременчук), Г. Плакіда (Київ, Херсон), Г. Рибалкін (Херсон), О. Ріпко (Охтирка), Б. Сарамага (Тернопіль), Й. Стадник (Львів, Дрогобич), І. Сябро (Київ), Р. Тимчук (Дрогобич), М. Тінський (Київ, Умань), І. Тяк (Маріуполь), В. Ходський (Харків, Київ, Коломия), В. Цимбал (Перемишль), М. Чemezov (Харків), О. Яковлів (Станіслав).

Дехто з митців не йде працювати до театру, боячись «завинити» перед радянською владою. Так сталося з відомим режисером Марком Терещенком у Харкові. «Виграш нульовий, – згадував Марко Степанович. – По війні одно “викликають”, “бесіднують”, дорікають, перевіряють, утискують у творчих правах»<sup>107</sup>.

**ХУДОЖНИКИ:** Н. Барова (Харків), М. Блажевич (Черкаси), О. Бобровников (Київ, Умань), В. Воскресенський (Київ), С. Данилишин (Проскурів), О. Кічура (Коломия), В. Клевх (Біла Церква), В. Коритко (Житомир), Л. Космина (Київ), І. Курочка-Армашевський (Київ), Г. Маковська (Київ), М. Маткович (Одеса), Ю. Миць (Київ, Луцьк), Д. Нарбут (Київ, Ковель, Коломия), Г. Орлов (Дніпропетровськ), М. Симашкевич (Київ), Г. Шумілов (Запоріжжя).

**МУЗИКАНТИ:** Я. Барнич (Львів, Станіслав), Т. Ващенко (Запоріжжя), Є. Вигорський (Вінниця), Г. Жуковський (Полтава), С. Ігнатович (Рівне), О. Колесниченко (Луцьк), Д. Коханський (Київ, Умань), О. Лисенко (Київ), М. Люмінарський (Черкаси), З. Маркович (Київ), В. Нахабін (Харків), П. Окопний (Запоріжжя), К. Олишкевич (Коломия), Г. Плевако (Київ, Коломия), О. Пресич (Київ), Б. Пюрко (Дрогобич), П. Рябінін (Харків, Полтава), Б. Сарамага (Тернопіль), М. Тараканов (Київ), М. Тхоржевський (Дніпропетровськ), М. Халявко (Запоріжжя), Є. Цісик (Коломия), О. Чубинський (Перемишль), Л. Шаповаленко (Полтава), Л. Ярошевський (Київ).

Державні театри, евакуйовані за межі України, у ті роки не мають можливості активно поповнювати свої трупі молодими національними кадрами. ТОУ значною мірою забезпечує безперервність акторської зміни 40-х років. Десятки театрів стають своєрідними драматичними студіями, де в процесі практичної роботи зростають молоді здібні виконавці. Саме в ТОУ одержують сценічне хрещення та формуються як творчі особистості такі відомі в повоєнний час митці, як В. Безпальотова (Миколаїв), Н. Бородіна (Київ, Ковель), В. Гончаров (Київ, Німеччина), Є. Дембська (Київ), М. До-

<sup>107</sup> З бесіди автора із М. С. Терещенком. Авторизований запис 26 черв. 1980 р., Харків.

сенко (Харків), О. Затварська (Коломия), В. Ігнатенко (Чернігів), Н. Кайкова (Одеса), Г. Канішевський (Черкаси), К. Коваленко (Київ, Німеччина), Н. Копержинська (Київ, Біла Церква, Гайсин), В. Коршун (Київ, Німеччина), Б. Кох (Луцьк, Львів, Перемишль), К. Литвиненко (Дніпродзержинськ), Б. Лук'янов (Кременчук), Н. Міщенко (Київ), В. Омельченко (Київ), К. Параконьєв (Кіровоград), І. Просяниченко (Умань), Л. Рекеда (Запоріжжя), М. Садовський (Дніпропетровськ), В. Салтовська (Харків), А. Семененко (Запоріжжя), Р. Сисосєва (Запоріжжя, Дрогобич), А. Скибенко (Київ), Л. Солошин (Київ), Р. Степаненко (Біла Церква), Г. Триріг (Полтава), О. Фомін (Київ), М. Харченко (Запоріжжя), Т. Ходаченко (Одеса), Т. Цимбал (Київ), Є. Чебанова (Одеса), С. Шиманська (Одеса), В. Щавинський (Вінниця), І. Яроцький (Кам'янець-Подільський) та ін.

Численність митців різного профілю в окупації підтверджує офіційна статистика: «За завданням штатткомісара міста Києва відділ освіти та культури Міської управи провадить реєстрацію всіх культурно-творчих артистичних сил міста – музикантів-професіоналів, диригентів, акторів, поетів, художників, скульпторів та інших. Реєстрація наближається до кінця. Всього вже взято на облік понад 1000 осіб»<sup>108</sup>.

Обставини формують особливу психологічну модель творчої поведінки театральних працівників, провідними рисами якої є максимальна мистецька віддача і швидке набуття професіоналізму.

Доки режисура різних міст підвищує свій фаховий рівень, притягальна сила театру ґрунтується на привабливості акторських індивідуальностей, талантів, творчому хистові виконавців. ТОУ, особливо в початковій фазі, – це переважно панування театру акторського.

**РОМЕН.** «Степан Шкурат завжди був щирим і чесним у процесі праці над роллю, а тому щиро й правдиво звучало його слово зі сцени. Він вірить собі, а через те ми віримо йому. Коли треба плакати, він плаче своїми власними пекучими сльозами, що ллються тільки тоді, коли болить серце. Коли треба сміятися, Шкурат сміється щиро й легко, коли треба потанцювати чи заспівати, – він зробить це до ладу й з великим хистом»<sup>109</sup>.

**ОДЕСА.** «Твердохліб – виконавець характерних ролей. Він однаковою мірою сильний як у драмі, так і в комедії, причому в останній дозволяє собі користуватися засобами шаржу. Як тільки він заплаче на сцені, схвилювано плаче і весь глядачевий зал. Чи знає артист секрети свого мистецтва, чи вони інтуїтивні, ми не поінформовані, але як було б добре театральній молоді у нього повчитися»<sup>110</sup>.

Українська сцена ще раз підтверджує свою життєдайну музичну основу. Багато театрів організовано на базі хорових колективів або під одним дахом із ними – у Проскурові, Ромнах, Дніпродзержинську, Кривому Розі та ін.

Типовий початок біографії театального колективу міста Кам'янець-Подільський: «Створений у перші дні приходу німецької влади з невелич-

<sup>108</sup> Закінчується облік культурно-творчих працівників // Нове українське слово. – К., 1942. – 30 трав.

<sup>109</sup> *Ляшенко Л.* «Невольник» // Відродження. – Ромен, 1942. – 18 груд.

<sup>110</sup> *Петин Е.* Театральная Одесса // Одесская газета. – 1942. – 11 жовтня.

кої групи акторів-співаків колишнього ансамблю пісні і танцю, театр почав швидко зростати»<sup>111</sup>.

Характерними стають об'єднання: драми, балету, опери, оперети (Донецьк, Дніпропетровськ), драми, опери, оперети (Полтава, Вінниця), драми й опери (Кіровоград, Тернопіль), драми й оперети (Харків, Житомир, Миколаїв, Херсон, Станіслав, Коломия).

Синтетичність трупи часто стає наслідком необхідності забезпечити роботою акторів різних жанрів та зібрати кількісний «кворум» колективу.

**МИКОЛАЇВ.** «Театр почав працювати ще з листопада 1941 р., але основна діяльність розгорнулася цієї весни. Ми об'єднували театр «Мініатюр» та Український драматичний театр, на базі яких тепер існує Театр драми і комедії, що обслуговує населення також цирковими та естрадними номерами. Є у нас духовий та джазовий оркестри»<sup>112</sup>.

Увагу діячів культури було звернено на проблему духовного виховання дітей і підлітків, їхнього порятунку від безпритульного існування та перетворення на німецьких рабів.

Артистка М. Скларова у своїх рукописних спогадах розповіла про роботу в Києві навчально-виховного комбінату під назвою «Будинок дитини»<sup>113</sup>. Керувала цією справою дочка корифея українського театру І. Тобілевича – М. Тобілевич-Кресан.

«Духовну радість дарували дітям ляльковий театр (керівник – Євгенія Стороженко), драматичний театр для дітей (керівник – М. Ізапольська), дитяча естрада (керівник – українська актриса-співачка Олена Петляш), хореографічна студія (керівник – О. Манасевич), дитячий хор (керівник – п. Свечников), художня студія (керівник – відомий український графік Охрім Судомора). Клопотами М. Тобілевич-Кресан для дітей було організовано їдальню»<sup>114</sup>.

Пісня уславлювала у віках українців, українці уславлювали пісню: «На сцені були люди країни, в якій спів став другою людською мовою»<sup>115</sup>.

Як і пісня, український хороспів «не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення, а жив з внутрішньої потреби людини творити гармонію. [...] Ця особлива мова почуттів у кожній культурі є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності»<sup>116</sup>.

Стосовно ж хороспіву за умов національного приниження та нищення варто звернути увагу і на його психотерапевтичний вплив. У статті «Лікувальна

<sup>111</sup> Іваненко В. Перша річниця // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1942. – 22 серп.

<sup>112</sup> Анісімов М. Театр драми та комедії // Українська думка. – Миколаїв, 1942. – 29 серп.

<sup>113</sup> Докладно про це – в публікації автора: Гайдабура В. Покажу Вам добру стежку... // Українська біографістика. – 1998. – Вип. 2.

<sup>114</sup> Скларова М. Театр для дітей під час німецької окупації 1941–1943 рр. (рукопис). – С. 12 (Архів Т. Швачко).

<sup>115</sup> Гжимала-Седлецький А. Акторський світ моїх часів // Наш театр. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1992. – Т. II. – С. 297.

<sup>116</sup> Бенч О. Хороспів українців // Український світ. – К., 1992. – Ч. 1. – С. 32.

магія українців» народний цілитель Євген Товстуха, зокрема, розглядає колядування як ритуальний обряд світоставлення: «Це налаштування нервової системи на святість, піднесення, забуття гризот життя та буття, поринання особи в серпанок сугестії – самонавіювання оптимістичного настрою»<sup>117</sup>.

Українські патріоти докладають чимало зусиль, щоб слово і пісня як вираження душі народу не загинули в лихолітті війни.

Художня якість сценічного мистецтва цього періоду неоднозначна і різновартісна. Вона віддзеркалює співіснування аматорства та професіоналізму. Їхні зони та кордони між ними досить умовні й по-різному модифікуються в різних колективах. Із часом на зміну «самодіяльним» постановкам приходять вистави злагодженої художньої гармонії. Цей поступ залежить від багатьох причин. Одна з них – рівень режисури. Запорізький театр на початку очолює колишній актор театру ім. М. Заньковецької В. Введенський. Він нашвидку ставить кілька п'єс української класики. Через якийсь час колектив очолює режисер М. Макаренко з Києва. Небуденний рівень його професійного мислення відразу ж позначається на якості роботи театру. Макаренко переробляє постановки Введенського, і не можна було впізнати в них виконавців, бо діють вони вже в озоновому просторі мистецтва.

Аркадій Любченко записав у щоденнику: «25/V-1942 р. Вистава “Марусі Богуславки” в колишньому театрі “Березіль”. Безпорадність, безкультурність, найгірше провінційальне аматорство». Письменник вдається до надто драматичного узагальнення: «Якщо не вернуться згодом театри ім. Шевченка (“Березіль”) та ім. Франка з большевії, – театральна культура наша на кілька років геть занепаде»<sup>118</sup>.

Не маю підстав брати під сумнів негативну оцінку «Марусі Богуславки», але прокоментую подальше узагальнення. Уже зазначалося, що людям, котрі тоді намагалися давати сумарну оцінку театральній культурі країни, бракувало оглядової широти. В очах А. Любченка одна недосконала вистава, котру він сприймав на тлі ідеальних спогадів про мистецтво «Березоля», накреслює гнітючу перспективу. Перекоаний, що переїзд А. Любченка до Львова і знайомство письменника з творчістю ЛОТУ скоригували його погляди в більш оптимістичний бік.

І все ж треба визнати, що «безпорадність та безкультурність», особливо у провінції, часто є об'єктивним «діагнозом» стадії становлення ТОУ.

**КРЕМЕНЧУК.** Щодо «сценографії»: «Серед гамору й вигукування піднімається врешті завіса. На сцені завішений на полотні місяць так і сміється з інших планет, що його неначе англійський військовий морський конвой оточують. Це зорі. Зовсім не заважає, що на сцені говорять про “нічку темну”, про “місяць, хмарою сповитий”, він, мов той білий вівчар, сміється з дерев'яної кладочки, що під артистами перевертається, та, врешті, з артистів, що чогось там на сцені метушаться».

Про акторів: «Карась... радше сірий, простий, “тихий та ревливий” гречкосій, чим славний запорожець. Де ж ти, Карасю, свою шаблону подів?

<sup>117</sup> Товстуха Є. Лікувальна магія українців // Веч. Київ. – 1996. – 12 січ.

<sup>118</sup> Любченко А. Щоденник (1941–1942) // Розбудова держави. – 1995. – Ч. 4. – С. 64.

Чому ж то в тебе, славний предку, така картопля на носі, чи не було в тебе іншого способу приподобитись веселій публіці?»

Стосовно музичного супроводу: «Ваші гарні дуети, правда, не були такі мелодійні та чисті, бо ж це вина не ваша, а цих сурмачів, що дують у свої бляшані роги, неначе театр був Єрихоном й треба було б розвалити грубі мури»<sup>119</sup>.

На початкову фазу ТОУ припадає найбільша кількість повідомлень про низький рівень дисципліни глядачів.

І все ж поступово сцена і глядач знаходять шлях одне до одного, між ними встановлюється бажаний контакт, вистави набувають належної художності.

**РОМЕН.** «Останні дві постановки Роменського музично-драматичного театру “Катерина” і “Назар Стодоля” свідчать про його значний поступ. Театр набув тих якостей, що зворушують душу глядача. Недарма на виставі “Катерина” глядачі плакали. Викликали ці щирі сльози загальне художнє опрацювання п’єси, зворушлива гра акторів. Роботу акторського колективу треба оцінити особливо високо. Незважаючи на прикрі умови: холод у театрі, брак костюмів, реквізиту, нестача світла, художньо-творчі працівники зуміли виростити хороший театр, що користується повагою і любов’ю у глядачів»<sup>120</sup>.

**ЛУЦЬК.** «Остання прем’єра Волинського українського театру “Невольник” М. Кропивницького стала справді одним з кращих досягнень театру та довела, що навіть з тими скромними силами, які має театр, при добрій волі й сумлінній праці можна дати глядачеві культурне й моральне задоволення. Свідчила про це небувала досі чисельність публіки й ті рясні оплески, якими вона нагороджувала гру артистів»<sup>121</sup>.

ТОУ в умовах комбінованої аудиторії глядачів (українці – німці) є новим типом комунікативних зв’язків. Самопізнання, котре дарує людям сцена, загострюється у близькій присутності політичних супротивників.

Сприймаються українські вистави в таких аудиторіях, безумовно, по-різному – глибинно і поверхово. Від рідного слова наші люди сповна одержують духовну наснагу, а непроханих « гостей з Німеччини », котрі не розуміють мови, задовольняє загальний екзотичний фольклорний колорит вистав, пісні, танці. Незмінним успіхом у німців користуються опера, балет, концерти симфонічної музики. Київська Велика опера, наприклад, за 1942 р. дає дев’ять симфонічних концертів, Дев’ята симфонія Бетховена звучить чотири рази. У відгуках наших співвітчизників про німців-глядачів відзначається культура сприйняття, заоханість у музику, глибока пошана до акторської професії. Слово *Schauspieler* (артист) стає своєрідним паролем, бо часто гарантує увагу, повагу, допомогу. В Одесі на вулиці німці схопили артистів Івана Твердохліба і Михайла Хороша. Разом із десятками інших чоловіків їх мали послати на розмінування підхідних шляхів до Одеси – це вірна загибель. Начальник міської комендатури пише записку до охорони закладників, за якою артистів звільнено. Рятівний папірець приносить до школи, де си-

<sup>119</sup> Юко. Замість рецензії // Дніпрова хвиля. – Кременчук, 1942. – 10 трав.

<sup>120</sup> Семінко А. Думки глядача // Відродження. – Ромен, 1942. – 27 берез.

<sup>121</sup> Присутній. «Невольник» // Український голос. – Луцьк, 1941. – 27 лист.

дять закладники, дружина Івана Твердохліба Надія Кайкова. У неї ця записка й залишилася<sup>122</sup>.

Колишні працівники київського «Кляйнкунсттеатру» тепло згадують про художнього керівника Ганса Телена. Він ненавидів війну, а театр перетворив на великий «комбінат соціального забезпечення» для численних артистів та їхніх родин. Ризикуючи, попередив про те, що в колективі отаборився агент гестапо<sup>123</sup>.

Керівництво театральною справою (особливо в музичному жанрі) із часом все більше стає прерогативою німців. Вони обіймали посади директорів, режисерів, диригентів. Київська Велика опера (диригент Вольфганг Брюкнер) культивує німецьку мову, так само як і оперні вистави Юзівського театру (режисер Тоні Гражбергер). На оперних сценах йдуть твори Вагнера, Бетховена, гастролюють вокалісти з рейху.

Драматичні театри, хай не активно, все ж орієнтуються на німецьку драматургію. На сценах Києва, Львова, Станіславова, Коломиї, Маріуполя з'являються п'єси Ф. Шіллера, Г. Гауптмана, М. Гальбе, З. Зудермана. У цьому частково виявляється й «ментальність українського народу, що протягом своєї трагічної історії розвинув специфічну світоглядну толерантність як здатність приймати в себе інші світогляди, а не відкидати їх»<sup>124</sup>.

Стосунки притягання-відштовхування, творчої користі – згуби.

І в драматичних театрах упроваджуються курси вивчення німецької мови, яка звучить у концертах для «синів рейху».

Цей процес можна було б охарактеризувати як початковий етап поліфункціонування української та німецької культур як культур колонії та метрополії, аналогічний процесові поліфункціонування української та російської культур за часів царату. Проте цього разу над українським мистецтвом тяжіє смертельна загроза, що впливає з політичних настанов фашистів.

Еволюцію театральної справи в окупованій фашистами Україні можна порівняти з ефектом пісового годинника: рейх усе просіює крізь вузьке вушко власних інтересів. У ході війни українські театри руйнуються організаційно (чого варте вербування молоді до Німеччини), подрібнюються жанрово (розважальні програми для німецького війська). Від часу, коли на території Німеччини починається організація таборів робітників зі Сходу, оголошено й вербування до Німеччини артистів. Через організацію Europäische Künstlerdienst у Берліні артистів «орендують» для концертного обслуговування оstarбайтерів.

При відступі ворога відбувається і депортація театрів на Захід. Для одних митців це бажаний і єдино можливий варіант, для інших, навпаки, – невідлунний, треті – діють за інерцією.

Першими конають театри на Сході України. Щоправда, деякі з них після вступу Червоної Армії продовжують свою роботу до повернення радянських

<sup>122</sup> Із бесіди автора з Н. Кайковою. Авторизований запис 16 трав. 1990 р., Одеса.

<sup>123</sup> Із бесіди автора з П. Дем'янчуком. Авторизований запис 10 верес. 1993 р., Київ.

<sup>124</sup> *Хамітов Н.* Українська ментальність: постімперське та постіндустріальне буття // Розбудова держави. – К., 1995. – Ч. 10. – С. 33.



евакуйованих труп. Так, після визволення Києва рештки труп, що діяли в окупації, об'єдналися і показували вистави у приміщенні театру ім. Лесі Українки. У Запоріжжі так було створено театр ім. М. Островського. Він працював з півроку до перебазування у це місто театру ім. М. Щорса (колишнього Житомирського).

Наприкінці війни потужнішими стають західноукраїнські трупи, котрі об'єднуються з евакуйованими зі Сходу митцями – у Станіславі, Дрогобичі, Тернополі, Коломиї, Стрию.

Артист Василь Мельник нарахував, що «через Станиславівський театр пройшло 500 митців зі Сходу: з Харкова, Києва, Дніпропетровська та ще з багатьох міст. Відіграли кілька вистав – і від'їхали. Були й такі, що затримувалися»<sup>125</sup>.

Цей процес мав на увазі і Остап Тарнавський: «Це був час соборності, співпраці культурних стягів з різних частин української землі, це було злиття передової групи культурних діячів: письменників, музикантів, художників, митців сцени, злиття наддніпрянської еміграції з національним життям західноукраїнських земель»<sup>126</sup>.

Аналітичним обставинам завдячує, зокрема, і Проскурівський театр, куди потрапляють артисти та режисери з Києва. З підвищенням рівня та професійної майстерності акторів колективу присвоюють ім'я Миколи Садовського в пам'ять про київський театр, де вони працювали на початку окупації, поки його не розігнали німці. Згодом – переїзд через кордон, пошуки роботи у випадкових трупах, виступи в концертних бригадах. Так, група артистів Тернопільського театру через Польщу приїхала до Німеччини, де обслуговувала оstarбайтерів. У Баварії закінчилися їхні мандрівки по таборах. Далі – еміграція за океан. Фінал для всіх – або повернення на Батьківщину (часто добровільне, часто «етаповане»), або доля «ді-пі» – переміщених осіб.

Вже в невідоме корабель несе  
(Немов новонароджений тепер ти),  
Усе залишено, забуто все.  
(Коли від'їхати – це трохи вмерти), –

сповідується поет Леонід Лиман<sup>127</sup>.

Про театр преса згадує досить часто. І не дивно, адже це одна з головних ділянок ще не розгромленого національного культурного життя. Найпоширеніші визначення: «театр нової доби», «новий український театр», «український театр післябільшовицької окупації», «новий глядач», «нова післябільшовицька українська драматургія». Це період своєрідного неовіталізму української сцени. Йдеться не стільки про художні здобутки,

<sup>125</sup> Із бесіди автора з В. Мельником. Авторизований запис 25 черв. 1990 р., Запоріжжя.

<sup>126</sup> *Тарнавський О.* Літературний Львів, 1939–1944. Спомини. – Л., 1995. – С. 136.

<sup>127</sup> *Лиман Л.* Однакова романтика портів... // Український засів. – Х., 1944. – Ч. 1 (13). – С. 16.

скільки про загальну будівничу енергію, напруженість творчої волі, змагання з несприятливими обставинами, особливу зацікавленість глядачів<sup>128</sup>.

Окрім інформацій, рецензій, оглядових статей про репертуар, час від часу в різних містах з'являються публікації, що накреслюють «стратегію» діяльності сценічного мистецтва нового часу. В них немає жодного слова про якісь обов'язки перед німцями.

Київські театрознавці В. Гаєвський і В. Ревуцький – прихильники «українського національного театру з європейською орієнтацією, який ні в якому разі не може обмежувати себе в рамках побутового етнографізму»<sup>129</sup>.

Тотожна цій думка, висловлена в газеті м. Кам'янця-Подільського: «Сьогодні український театр звільнений від чекістської опіки. Він мусить стати не тільки в передових лавах на шляху розбудови української національної культури і мистецтва, але й бути виховним чинником. Треба використовувати багату українську літературу, інсценізуючи її зразки, замовляти переклади західноєвропейських драматургів, тих, що є нам співзвучні»<sup>130</sup>.

Подібну програму висуває письменник Улас Самчук, шляхи якого пролягають в Україну з еміграції: «Дуже важливим і просто конечним є дати новий репертуар. Наскрізь сучасний, без батюшки Сталіна, без ура, ура! Дати для театру знову наш побут, нашу історію, ті чи інші прояви зі всіх ділянок культурного ходу нашого народу у часі й просторі»<sup>131</sup>.

Між подібним теоретизуванням та масовою практикою української сцени 1941–1944 рр. існує глибока прірва. За винятком історико-патріотичних творів Ю. Косача для театру, кількох антибільшовицьких п'єс та драми про інтелігенцію «Проліски» М. Цуканової, у цей період не з'являється новий репертуар. Таких п'єс, врешті, не написали тоді ні М. Чирський, ні У. Самчук.

Лише після війни, врятувавшись від фашистського та більшовицького тоталітарних режимів, деякі драматурги змогли дати осмислення теми війни і духовних проблем буття.

ТОУ існує у світі, де порушено природну рівновагу між життям і смертю, розмито межі між ними. Смерть – господарка, від неї не врятуєшся.

У тогочасній Європі на жахах війни визріває мистецтво екзистенціалізму, котре поетизує тему смерті, образ небуття. Український театр, відбиваючи народний світогляд, протестує проти горя, пітьми, людського відчуження. Це епоха Великої Театральної Утопії. Цинізму щоденного «нерозслідуваного» вбивства театр, як і церква, протиставляє етику та філософію гуманізму, недоторканості Божої істоти, християнський постулат «Не убий!» В екстремальних умовах суспільної дисфункції, нівелювання особистості, загибелі мільйонів театр утверджує самоцінність людини. Сцена спирається на модель світобудови та людської моралі в ній, створеної народом упродовж віків. Театр веде наступ на жахи, комплекси і неврози війни, послаблює тягар

<sup>128</sup> Докладно про це – в публікації автора: *Гайдабура В.* Ренесанс із зашморгом на шпії // *Art Line*. – К., 1998. – Ч. 5–6.

<sup>129</sup> *Гаєвський В., Ревуцький В.* Шляхи розвитку українського театру // Українське слово. – К., 1941. – 12 жовт.

<sup>130</sup> Сучасні завдання українського театру // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1941. – 9 лист.

<sup>131</sup> *Самчук У.* Дещо про театр // *Дзвін*. – Кривий Ріг, 1942. – 9 груд.

залежності від обставин, стає для глядачів своєрідним психокоригуючим актом. ТОУ – «колискова для вулкана».

ТОУ позбавлений можливості відображати реальність війни. Проте все, що йде на сцені, врешті під тим чи іншим кутом звернене до свідомості сучасника, народжується у мистецькому середовищі як діалог зі співвітчизниками стосовно їхнього життя, світовідчуття, настрою.

ТОУ будується переважно за матрицею українського народного театру та принципами мистецтва корифеїв. Про це свідчить передусім репертуарна картина. «Українське відчуття прекрасного в небільшовицькому доробку нашого сторіччя»<sup>132</sup> – цим висловом мистецтвознавця Леся Герасимчука можна охарактеризувати тип змістовності ТОУ.

Чи мали німці рацію, вважаючи театри України своєю власністю? Погляньмо на репертуар численних труп. Це стихійна ріка, котра самочинно перетікає через відведені їй береги і владно займає простори людської душі.

Усі смуги історії українського театру посилають стражденому часові свої «позивні», діляться власними надбаннями, моральними заповідями, ілюзіями. По суті, весь цей період – згадка про художні здобутки українського театру, глобальні ідеї таких авторитетів, як Марко Кропивницький, Микола Садовський, Лесь Курбас.

Сумарна картина репертуару становить велике поле мистецтва моноцентричного характеру, зародковим ядром якого стає українська класика. Максимі ТОУ – від архетипу класичних творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та Панаса Мирного до естетичного таїнства п'єс І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка, В. Винниченка, М. Куліша та Я. Мамонтова. ТОУ ангажує думки та образи усієї історії української сцени, приладнавши їх до свого часу.

При всій ненормованості репертуару в його загалі можна простежити чіткі тенденції та різновиди.

## 1. ОПЕРА, БАЛЕТ, ОПЕРЕТА

Розгорнімо картину життя цих жанрів у назвах та показниках прокату.

Назва вистави та композитор	Скільки театрів поставило
«Травіата» Дж. Верді	9
«Кармен» Ж. Бізе	8
«Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні	7
«Євгеній Онегін» П. Чайковського	5
«Фауст» Ш. Гуно	5
«Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва	4
«Лебедине озеро» П. Чайковського	4
«Тоска» Дж. Пуччіні	4
«Аїда» Дж. Верді	3
«Богема» Дж. Пуччіні	3
«Дон-Кіхот» Л. Мінкуса	3

<sup>132</sup> Слово. – К., 1994. – Ч. 81.

«Кавалерія Рустікана» П. Масканьї	3
«Коппелія» Л. Деліба	3
«Паяци» Р. Леонкавалло	3
«Пікова дама» П. Чайковського	3
«Ріголетто» Дж. Верді	3
«Арлекінада» Р. Дріго	2
«Корсар» А. Адана	2
«Русалка» О. Даргомижського	2
«Севільський цирульник» Дж. Россіні	2

По одному театри звертаються до постановки о п е р:

«Борис Годунов» М. Мусоргського
«Демон» А. Рубінштейна
«Лакме» Л. Деліба
«Летючий голландець» Р. Вагнера (німецькою мовою)
«Лоенгрін» Р. Вагнера (німецькою мовою)
«Продана наречена» Б. Сметани
«Схоплення із сералю» В.-А. Моцарта
«Тангейзер» Р. Вагнера (німецькою мовою)
«Трубадур» Дж. Верді
«Фіделіо» Л. ван Бетховена
«Царева наречена» М. Римського-Корсакова
«Черевички» П. Чайковського

та б а л е т і в:

«Жізель» А. Адана
«Горбокопик» Ч. Пунье
«Пер Гюнт» Е. Гріга
«Серпанок П'єрети» Ернста фон Донаньє

Театри опери та балету – мистецький Капітолій німців. Їх відвідували найвищі військові чини.

Серед оперет твори Ф. Легара і Й. Штрауса йдуть найчастіше, а І. Кальман – єврей, отже, створене ним забороняється. «Підпільно» кальманівські оперети ставлять хіба що у винахідливій Одесі, де на афішах друкують лише прізвища авторів лібрето.

Ф. Легар, що живе в той час у Відні, почув захоплені відгуки про Олександра Пресича – диригента «Веселої вдови» і Феодосію Савченко, виконавицю ролі Анни Главарі у Київському оперному театрі. Маєстро передав їм свої автографи.

### Рейтинг опереткових творів на сценах ТОУ:

Назва вистави та композитор	Скільки театрів поставило
«Циганське кохання» Ф. Легара	13
«Циганський барон» Й. Штрауса	11
«Весела вдова» Ф. Легара	10
«Коломбіна» О. Рябова	10

«Тітка Чарлея» Т. Брандона, Б. Томаса	7
«Дзвони Корневіля» Р. Планкетта	7
«Жайворонок» Ф. Легара	6
«Жриця вогню» В. Валентинова	5
«Барон Кіммель» Ф. Легара	5
«Граф Люксембург» Ф. Легара	2

По одному театри здійснюють постановки о п е р е т:

- «Баядера» І. Кальмана
- «Гаряча кров» Й. Штрауса
- «Гейша» С. Джонса
- «Дімок трьох дівчат» О. Шуберта
- «Зелений острів» Ш. Лекока
- «Лев з Абіссинії» М. Чирського
- «Маріца» І. Кальмана
- «Місяць і зоря» М. Чирського – М. Аркаса
- «Ніч любові» В. Валентинова
- «Підв'язка Борджія» К. Крауса
- «Принцеса цирку» І. Кальмана
- «Тільки ти» В. Колля
- «Холопка» М. Стрельникова
- «Чорноморці» М. Лисенка, М. Старицького (за Я. Кухаренком)
- «Шаріка» Я. Барнича

2. Ілюзію відсутності будь-яких проблем, розважальну втіху, наркотичне забуття несла ЕСТРАДА. Більше за оперету вона приперчує свої сценічні «страви» фривольністю та пікантним еротизмом.

Наши девочки-красотки  
Носят юбочки коротки.  
Стоит только им присесть,  
Сразу видно все, что есть<sup>133</sup>, –

співають Євгенія Стороженко і Клавдія Лисицька у Київському «Кляйнкунсттеатрі». «Пошлість, що затуляла людські страждання» (О. Довженко)<sup>134</sup>.

Проте розважальний репертуар цього театру засвідчує багатство форм і жанрових виявів, неабияку постановочну фантазію режисера Ганса Телена, вміння щедро театралізувати концертно-естрадні та циркові номери. Тут працює талановитий сценограф Міліца Симашкевич.

Створення самими німцями естрадних видовищ для своїх вояків найчастіше призводило до засмічування українського вокального і танцювального стилю, прикмет костюмів, декору чужорідними елементами. Так мистецтво денаціоналізувалося і перетворювалося на кітч<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> Із бесіди автора з В. П. Харченком. Авторизований запис 2 жовт. 1994 р., Київ.

<sup>134</sup> Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. – К., 1995. – С. 313.

<sup>135</sup> Докладно про це – в публікації автора: *Гайдабура В.* Публіка в сіро-зеленому // Український театр. – 1999. – Ч.1

3. Антимосковські політичні настрої майже не відбиваються на традиційній увазі українського театру до російської класичної драматургії. Найпопулярніші п'єси О. Островського: «Без вини винні», «Безприданниця», «Ліс», «Гроза», «Пізня любов», «Шалені гроші». Гоголівські п'єси «Ревізор» та «Одруження» йдуть відповідно кожна на чотирьох сценах. «Ревізора», зокрема у ЛОТі, ставить Й. Гіряк. Подекуди зустрічаються такі назви, як «Обрив» Гончарова, «Живий труп» Л. Толстого. У деяких театрах (Дніпропетровськ, Одеса, Херсон, Житомир, Чернівці та ін.) працюють російські підгрупи. Там подібні вистави ставляться мовою оригіналу.

4. Серед західноєвропейських класиків на першому місці – ні, не німці, а Мольєр і Гольдони.

Художньою подією стає першопрочитання українською сценою (у ЛОТі) шекспірівського «Гамлета», а також сучасне трактування «Сну літньої ночі» у Запорізькому театрі.

Й. Гіряк поставив «Гамлета» в пам'ять про загиблих Л. Курбаса й М. Куліша, із жахом від принижень і запаху смерті в Ухт-Печорському таборі, де він перебував поруч із Остапом Вишнею, і з усвідомленням звірств нових «хазяїв» української землі – фашистів. Вистава біографічна, як гоголівське «ніяк не можу писати мимо себе». Її проймає ідея непростення за заподіяне зло. У ній була відсутня фінальна сцена з Фортінбрасом. Спектакль уривався на словах Гамлета «Далі – тиша...». Об'єктивно в постановці смерть героя була неоплаканою, життя – неоціненним. Й. Гіряк завершує сюжет на скорботній ноті.

...Біла блуза з великим коміром і довгими, з напуском рукавами на застебнутих манжетах, чорний жилет, ошатні чорні черевики з пряжками – все це створювало романтичний стиль центрального образу. Проте львівський Гамлет у цілому не був романтиком. В. Блавацький вів роль у зваженому психологічно-філософському ключі. Його гранична нервова збудливість яскравими спалахами висвітлювала в образі принца-месника потаємні куточки думок та емоцій.

Емоційний шал не виходив назовні, а обпікав його зсередини. Роль ніби відтворювала розум і темперамент львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, – артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів. Вони, як і Гамлет, хоч і були загнані у безвихідь історичними подіями, не занепади духом, не втратили волі і людської гідності.

У квітні 1943 р., за півроку до визволення Запоріжжя, М. Макаренко створює виставу «Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Через шекспірівські образи і пристрасті режисер допомагає відчутти ситуацію свого часу: в контактах герцогського двору і акторів-ремісників він портретує... роботу свого театру і тих, хто «замовляв музику».

Величезний портик і колони герцогського палацу, простір «серед золота і протягів» (Ф. Моріак), нагадує Бранденбурзькі ворота. Герцогський двір у виставі мілітаризований, люди тут озброєні, демонізовані, вони ворожі ремісникам-плебеям, наївним театральним аматорам.

Серце постановки – заповзято-активне життя на сцені акторів-ремісників. Ця простонародно груба, гостро приперчена начинка дії викликала в залі то гомеричний регіт, то тишу співчуття.



Режисер увів у виставу характерний «театрально-біографічний» мотив. Ремісники відчують постійний голод і, незважаючи на літо, мерзнуть, туються до розпаленої печі. Така ж піч стояла у репетиційному залі театру.

У виставі вражало поєднання сумного і карнавально-оптимістичного. За допомогою гриму обличчя ремісників-акторів були перетворені на маски відчаю і страждання, каліцтва і трагічної самотності. В експресіонізмі подібні мотиви пов'язані з образом людини-жертви. Водночас характер та дії цих героїв у виставі комедійно оптимізовані, просвітлені.

Піч у цьому знаковому контексті набуває статусу метафори тепла й надії, дружнього затишку і згуртованості людей навколо театральної ідеї (читай – ідеї людяності) в люту зиму фашистського панування.

5. Сисловою і кількісною серцевиною репертуару, основою дійового впливу ТОУ на глядачів є дореволюційна і пореволюційна українська класична драматургія, доповнена авторами, котрих за радянської влади було зараховано до «українських буржуазних націоналістів» (С. Черкасенко, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко). Окремо варто виділити велике виховне значення героїко-патріотичної, історичної драматургії, здебільшого забороненої після 1917 р.

6. Професор Неофіт Кибалюк, який жив у роки окупації, слушно зауважив: «В атмосфері війни, яка має свої суворі правила й вимоги, людина відчуває потребу іноді втекти від дійсності в якийсь інший світ, де може все забути. [...] “Хліба й видовищ” – це є прагнення не тільки людної часів Нерона, а й наших часів та інших, подібних до наших. Тому зрозумілим є, що кіно й театри сьогодні переповнені. Зрозуміла й та невибагливість, яка характеризує ставлення публіки до мистецької продукції на театральній сцені, продукції, яка тим менший має правдиво мистецький характер, чим більше на неї потреб»<sup>136</sup>.

Це проливає світло на популярність у ТОУ мелодрами невисокого художнього рівня. Такий репертуар здавна називають касовим, заробітчанським, а сьогодні подібне більш відоме під назвою «масове мистецтво».

Рекорд популярності належить «Воскресінню» В. Калишевського (Чубатого). До речі, колишній актор, він мав колоритну зовнішність; саме його малював І. Репін у картинах «Запорожці» (козак із перев'язаною головою) та «Січовик на варті». На сторінках однієї з кам'янець-подільських газет читаємо: «Літературна цінність п'єси досить сумнівна. Від початку й до кінця вона побудована на вигаданих подіях і ситуаціях, що с'як-так пов'язані між собою»<sup>137</sup>.

Сюжет п'єси: «Родина актора Отрадіна прийняла колись на виховання вучиличного хлопця Роздорова, який згодом став актором, виконавцем ролей коханців. Раїса Отрадіна захопилася ним, чоловік довідується про це і виганяє їх обох з дому. Вона залишає чоловіка і трьох дочок, з яких найстарший було близько семи-восьми років. Закохана пара влаштовується в кафешантані провінційного міста як співаки й танцюристи. Поступово Роздоров морально занепадає і пориває з Раїсою. Через десять років розбита життям Раїса робить

<sup>136</sup> Кибалюк Н. Театр // Дзвін волі. – Біла Церква, 1943. – 9 верес.

<sup>137</sup> Б. Яр. «Воскресіння» // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1942. – 15 серп.

спробу втопитися, але її врятовують. Відбувається зустріч з дочками, які не впізнають матір, як і вона їх. Вони приводять її до себе, де Раїса зустрічається з чоловіком. Це відбувається у Великодню ніч. Проїнятий відповідними почуттями, які ще підсилюють прохання дочок, няні та приятеля, Отрадін прощає Раїсу і оголошує дітям, що це їхня мати»<sup>138</sup>.

Мелодрама з елементами мораліте під ридання публіки йшла в 13-ти театрах. Посилань на нерозвинений смак глядачів замало. Важливо помітити їхню душевну схильність співчувати чужому горю.

7. Не повсюдним, проте історичним за значенням явищем стає в ТОУ антибільшовицька тема. П'єси, як правило, належать драматургам-початківцям. Це почасти наївна за формою спроба розвінчати лжекартину «квітучого радянського буття», кинути звинувачення радянській системі. Це намагання створити український театр нової політичної теми і через нього переорієнтовувати суспільну свідомість.

Національний класиці та антибільшовицькій темі в ТОУ присвячені наступні глави.

**V.2.1. Класична спадщина.** Перевіримо алгеброю гармонію – розгляньмо вибірку, що відбиває переважну увагу ТОУ до української класичної драматургії (проаналізовано репертуар 45 театрів):

Назва вистави та автор	Скільки театрів поставило
«Наталка Полтавка» І. Котляревського	39
«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського	35
«Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка	27
«Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького	26
«Безталанна» І. Карпенка-Карого	22
«Назар Стодоля» Т. Шевченка (з «Вечорницями» П. Ніщинського)	21
«Сорочинський ярмарок» М. Старицького (за М. Гоголем)	21
«За двома зайцями» М. Старицького	21
«Циганка Аза» М. Старицького	20
В о д е в і л і	19
«Дай серцю волю – заведе в неволю» М. Кропивницького	18
«Майська ніч» М. Старицького (за М. Гоголем)	18
«Вій» М. Кропивницького (за М. Гоголем)	18
«Хмара» О. Суходольського	17
«Пошились у дурні» М. Кропивницького	16
«Катерина» М. Аркаса (за Т. Шевченком)	16
«Маруся Богуславка» М. Старицького	15
«Степовий гість» Б. Грінченка	13
«Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого	13
«Суєта» І. Карпенка-Карого	13
«Наймичка» І. Карпенка-Карого	12
«Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка	12
«Лимерівна» Панаса Мирного	10
«Ніч під Івана Купала» М. Старицького	10

<sup>138</sup> Там само.

«Невольник» М. Кропивницького	9
«Тарас Бульба» М. Старицького (за М. Гоголем)	8
«Казка старого млина» С. Черкасенка	8
«Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького	6
«Паливода XVIII століття» І. Карпенка-Карого	6
«Мали-наймика» І. Тогобочного (за Т. Шевченком)	6
«Украдене щастя» І. Франка	5
«Бондарівна» І. Карпенка-Карого	5
«Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка	4

У двох театрах ідуть п'єси:

- «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького
- «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого

На якусь одну з 45 сцен виходять герої постановок:

- «Блакитна троянда» Лесі Українки
- «Бояриня» Лесі Українки
- «Будка ч. 27» І. Франка
- «Бурлака» І. Карпенка-Карого
- «Великий льох» Т. Шевченка
- «Гандзя» І. Карпенка-Карого
- «Дві сім'ї» М. Кропивницького
- «Земля» О. Кобилянської
- «Зимовий вечір» М. Старицького
- «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки
- «Камінний господар» Лесі Українки
- «Лісова пісня» Лесі Українки
- «На громадській роботі» Б. Грінченка
- «На полі крові» Лесі Українки
- «Нахмарило» Б. Грінченка
- «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого
- «Серед бурі» Б. Грінченка
- «Учитель» І. Франка
- «Чорноморці» М. Старицького – М. Лисенка (за Я. Кухаренком)
- «Чумаки» І. Карпенка-Карого
- «Ясні зорі» Б. Грінченка

Загальна кількість перелічених постановок – 510. Якщо до цієї цифри «чистої класики» додати з десяток історико-патріотичних постановок типу «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської та постановок за п'єсами М. Чирського і Ю. Косача, а також (даруйте за таке сусідство) понад 40 дореволюційних «кітч-п'єс» («Нещасне кохання» Л. Манька, чи «Помста мужички» А. Козич-Уманської, чи «Воскресіння» В. Калишевського [Чубатого]), то матимемо цифру 560.

Загальну кількість прем'єр у 45 театрах встановлюємо множенням 45 x 20 (середня кількість постановок за період війни по кожному театру) й одержуємо цифру 900.

Отже, дореволюційна п'єса разом із патріотичною драмою нового часу становить близько 70 % усього репертуару ТОУ.

Секрет успіху класики Неофіт Кибалюк визначає так: «Час, коли на “всіх язиках все мовчало”, був досить довгий. Тоді лишалася українська сцена, де прилюдно озивалося українське слово і українська пісня. І коли “Наталка Полтавка” й сьогодні не сходить з української сцени, коли “Назар Стодоля” досьогодні вабить глядача, коли наш побутовий репертуар завзято тримається на сцені, коли навіть досить слабкі Грінченкові п’єси час від часу пропонуються глядачеві і не без успіху щодо змістовності, то причиною цього є власне характер нашого театрального мистецтва, в якому глядач знаходить для себе щось духово-поживне, знаходить те, за чим нудьгує в житті: ідеалістичний настрій, служіння високим ідеалам світла, правди і краси; знаходить у ньому ту первісну, сильну барвну свіжість, яку театр черпав з плідного українського ґрунту, молодого, багатого, повного невитрачених мистецьких можливостей»<sup>139</sup>.

Улас Самчук полишає свій максималізм щодо першорядності сучасної драматургії і, зважаючи на реальність, стає прибічником класичного матеріалу: «Репертуар, яким у свій час користалися кращі корифеї нашої сцени, як Кропивницький, брати Тобілевичі, Старицький, не завжди гідний однієї погорди. Навпаки, і то далеко навпаки. Там є гарні, добрі, варті пошани речі, хоч би з огляду, що вони були першими ластівками нашого національного відродження. Вони вросли в нашу історію, і дивитись на них згори, а ще гірше з погордою, не є нашим заняттям. Любимо, цінуємо і шануємо все, що одного разу дало нам початок для росту»<sup>140</sup>.

Класика – драматургія народного життя – перебирає на себе місію духовної Біблії українців. За умов геноциду нації театральні вистави нагадують про волю, закликають до витримки і віри в Божу милість до України. Позбавлена при народженні свободи широкого сюжетовибору, класика осмислює світ хай на вузькому матеріалі, але у фундаментальних категоріях добра і зла, вини і долі, гріха і благочинності, краси і потворності. Класику формує етика ненасильства. Цей кут зору, ця естетико-смысловая модель слугує і театрові окупаційного періоду.

Одна з рис світоглядної та естетичної платформи ТОУ – концепція пантеїстичного, гармонійного єднання людини з природою – найбільш виразно виявляється саме на класичному національному матеріалі. На сцені оживають традиції народної культури з її системою світорозуміння, віри, морально-етичних та естетичних норм. Певно, цим породжена жанрова тенденція, що рельєфно вимальовується з вищеподаної таблиці: у репертуарі пропорційно межують барви драматичні та комедійні, одна ніби перетікає в іншу, даючи в цілому філософське відчуття контрастних фаз людського і суспільного життя.

Традиціоналізм стає підґрунтям роботи численних колективів, що виникають у 1941–1944 рр. – у період реконструкції канонічних форм театрального мистецтва, прийнятий своєрідним пасеїзмом – пристрастю і пошаною до минулого. Сценічний етнографізм як різновид національного

<sup>139</sup> Кибалюк Н. Український театр // Дзвін волі. – Біла Церква, 1943. – 15 серп.

<sup>140</sup> Самчук У. Дещо про театр // Подолянин. – Кам’янець-Подільський, 1942. – 17 груд.

стилю в мистецтві, тісно пов'язаний з фольклором, набуває ностальгічного відтінку.

Українська класика з її барвистою сюжетикою, гострими конфліктними побудовами, системою образів-протистоянь живиться могутніми силовими потоками сучасних асоціацій, смислових збігів та зіставлень. Твори класики висвітлюють неприйняття тиранії, аморальності, жорстокості, насильства, пригнічення на всіх рівнях – від сімейного вогнища до сфер соціально-політичного життя. Тематикою стає воля і думка, устремління і відчай, надія і кров, життя і смерть людини.

Драматургія забезпечує своєрідний кодовий зв'язок часів. Основні обмеження і табу в мистецтві часів царату та більшовизму збігаються з «параметрами кайданів» за нового поневолення. Драматургія, пристосована до умов «колишніх», виявляється синхронно придатною до умов сьогоднішніх. Головне смислове наповнення цих творів – морально-етична проблематика, піднесена до високості релігії, зосередженість на питанні внутрішньої людської суті та духовної вартісності. П'єси класиків утверджують ідею антропоцентризму – самочинного значення людського життя, прав живого створіння на щастя.

Замислюючись над семантичним виміром української культури XVII ст., В. Скуратівський підкреслює, що українське бароко, що виникло в руйнівних пожежах історії, створило «світ, ніби зовсім альтернативний культурі новоевропейській. Головним героєм усіх текстів, ним нагромаджених, стала не людина, як то було з певного часу на Заході, а Будівничий Всесвіту, його Всевадний Господар. Сам Бог – Абсолют – став наскрізною семантикою, ніби першотемою цих текстів, їхнім провідним змістом і сенсом»<sup>141</sup>. Абсолют був єдиною альтернативою хаосу, «катастрофічному процесові самочинної людської волі»<sup>142</sup>.

Традиції українського бароко, відлуння його семантичної орієнтації проступають через класичну драматургію XIX ст. у сценічному мистецтві періоду німецько-фашистського вторгнення в Україну. Щоправда, могутній антропоцентризм цього мистецтва дещо змінює поняття Абсолюту. «Пізніший» Бог багато в чому уподібнений людині і тому трагічний: він і сам розгублений через те, що «диявольське» важчає на терезах історії та в людських долях.

Період окупації після двох десятиріч атеїстичної радянщини – це «офіційний дозвіл» на Бога, Віру, Церкву. Дозвіл, свідомо спрямований проти Сталіна. Сцена чуїно реагує на це, повертаючи класичним п'єсам втрачений за більшовицьких часів глибинний смисл із поняттями гріха, покути, орієнтацією на Господні заповіді.

На сценах ТОУ втілюється фольклорна, міфопоетична традиція з її контрастним протиставленням добра і зла. Духовному світу морально чистих, цнотливих людей загрожує антисвіт, потойбіччя, уособлення якого – христопродавці, істоти злі, нещирі, користолюбні, заздрісні, зарозумілі, підступні. Християнські заповіді постають у старих драматургічних сюжетах як постулати дня сьогоднішнього.

<sup>141</sup> Скуратівський В. Історія і культура. – К., 1996. – С. 138.

<sup>142</sup> Там само. – С. 140.

Сцена прагне високого ступеня персоніфікації буття носіїв добра і зла. Зближується, поєднується сучасне причинно-наслідкове мислення та міфологічний погляд на Всесвіт і його проблеми.

Крізь призму класики постає «природа, суспільство і весь світ як царство символів»<sup>143</sup>. Значна низка імен класичної драматургії, як-от: Наталка Полтавка, Возний, Виборний, Терпелиха, Маруся Богуславка, Назар Стодоля, Хома Кичатий, Тарас Бульба, Мартин Боруля, Василь і Аза, Стецько, Голохвастов, Проня Прокопівна, Шельменко, Левко і Панночка та багато інших, проходить кілька узагальнювальних іпостасей: образ – персоніфікація – символ – міф.

Розглядаючи міф як універсальний код і шифр культури, Н. Корнієнко зазначає, що він «може виступати в ролі продуктивної ілюзії, [...] психотерапевтичних культурних механізмів, які знімають напруження, на певний час балансують суспільство, надають йому рівноваги. Саме цей механізм забезпечує популярність простих, однозначних моральних вартостей»<sup>144</sup>. Мотиви любові і смерті, Ерос і Танатос фокусують на собі увагу в час різкого протистояння цих понять.

О. Киричук, досліджуючи проблеми ментальності української нації, одну з її фундаментальних рис визначає як «кордоцентричність, що проявляється в сентименталізмі, чутливості, любові до природи, в пісенному фольклорі, яскравій обрядовості, естетизмі народного життя, культуротворчості»<sup>145</sup>, – риса з геніальною простотою висловлена у пісенному рядку «взьми моє серце, дай мені своє».

Проте етична спрямованість ТОУ на цьому не уривається, а вибирає в себе чинники громадянські, сформовані народною історичною свідомістю і виявлені в мистецтві: Людина – Мораль – Батьківщина. Гуманізм утверджується як національний громадянсько-патріотичний і загальнолюдський суспільний ідеал. У цьому плані проблемно-тематичне звучання мистецтва накреслюється так: від національного «я» до історичного «ми».

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ.** «Тема драми «Бурлака» – боротьба проти несправедливості і зла. Хоч час іде й умови змінюються, але нам і тепер цікаво заглянути в минуле, бо час не все забирає з собою, багато явищ життя повторюється. Тому події минулого, перегукуючись з подіями сучасності, знаходять палкий відгук у глядача. Артист Яроцький створює образ рішучого, прямого, безкомпромісного борця проти неправди та зловживань. І, може, тужачи за людьми такого типу, як Бурлака, глядач з особливим захопленням аплодує виконавцеві»<sup>146</sup>.

**ПРОСКУРІВ.** ««Хмара» Суходольського належить до класичних п'єс, котрі проповідують якусь істину і впливають виховно на суспільність. Такою

<sup>143</sup> Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995. – С. 162.

<sup>144</sup> Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після «гріхопадіння» // Сучасність. – 1995. – Ч. 7–8. – С. 189.

<sup>145</sup> Киричук О. Ментальність: сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості. Тези доповідей та матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – К.; Луцьк, 1994. – С. 11.

<sup>146</sup> Б. Яр. «Бурлака» // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1943. – 3 черв.



істиною у “Хмарі” є те, що людського злочину не можна затаїти чи перекинути на невинну людину, бо правда виходить наверх»<sup>147</sup>.

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ.** «Основне почуття, яке пробуджує і розвиває рецензована драма (“Ясні зорі” Б. Грінченка. – В. Г.), – любов до рідного краю, до свого народу. А що може бути вище за це святе почуття? Драма переносить нас у часи української запорізької держави, коли в боротьбі з татарами й турками багато козаків гинуло або потрапляло в полон»<sup>148</sup>.

**КРИВИЙ РІГ.** «Тема цієї п'єси (“Степовий гість” Б. Грінченка. – В. Г.) – боротьба українців за національне визволення – вельми гармоніює з тим духом, яким зараз живе наша українська громадськість, з духом боротьби за українську державність. [...] Вся вистава пройшла при загальному патріотичному піднесенні. Такі сцени з драми, як пісня Кобзаря, втеча Якими з в'язниці, повстання селян і розправа з Золотницьким, проймали серця глядачів духом національної єдності»<sup>149</sup>.

**ЛЬВІВ.** «“Степовий гість” – це насамперед масова вистава, що полонить глядачів своїми зоровими ефектами, патріотичним змістом і впливає не на розум, а на почування»<sup>150</sup>.

«Степового гостя» у Львові поставив Й. Гірняк. Дослідник його творчості зазначає: «Режисерові вдалося показати нове тлумачення цієї драми проти заялжених побутових штампів і одночасно засвідчити принципи березільської школи, що вважала епізодичні ролі такими ж важливими, як і головні»<sup>151</sup>.

Ідеал національного героя багатьох сценічних творів – запорозький козак, образ-поняття, овіяний волею козацької християнської православної демократичної республіки. Його намагалися табуїзувати як за царату, так і за більшовиків.

«Саме на Запорозькій Січі розвинувся та удосконалився той особливий фізичний і психічний, духовний та інтелектуальний тип козака, який сформувався в Україні. Запорозький козак відзначався високими морально-етичними якостями, почуттям патріотизму, розумінням найвищої цінності волі й незалежності. Ці риси закріпилися на генетичному рівні, вплинули на формування всієї української нації, ментальності українців»<sup>152</sup>.

ТОУ повертає народній свідомості історико-поетичні реалії, право пишатися славнородним волелюбним козацьким походженням. Сцена відновлює своєрідну міфологію козащини, створюючи ідеалізовані образи пращурів.

У дотеатральний період – в часи турецько-татарських нападів, польського та російського поневолення – подібні функції виконували кобзарі. Їхня творчість – унікальне явище, котре можна поіменувати Театром історичної пісні. Образ кобзаря на сцені ТОУ також є міфологічним знаком, що несе мо-

<sup>147</sup> П. Г. «Хмара» // Український голос. – Проскурів, 1942. – 11 черв.

<sup>148</sup> Б. Яр. «Ясні зорі» // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1942. – 19 лип.

<sup>149</sup> «Степовий гість» // Дзвін. – Кривий Ріг, 1941. – 5 лист.

<sup>150</sup> «Степовий гість» // Львівські вісті. – Л., 1942. – 26 серп.

<sup>151</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985. – С. 84.

<sup>152</sup> Апанович О. Козацтво – ментальність українського народу // Сучасність. – 1995. – Ч. 9. – С. 107.

тиви волелюбства, історичної пам'яті. Лірика та патріотика в цей час максимально зближені.

У моральній площині Наталка Полтавка – рідна сестра Марусі Богуславки, а Назар Стодоля – духовний син Тараса Бульби. Екстатична вірність у любові цих героїв прогнозує високість їхнього громадянсько-патріотичного почуття та обов'язку. «Алілуя кохання» в таких п'єсах, як «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм», «Безталанна», «Майська ніч», «Невольник», «Казка старого млина», «Лісова пісня» та інших одночасно звучить і як «алілуя» українській моральній природі – щирій, незрадливій, що в часи лихоліття поділяє долю своєї багатостраждальної землі.

**ЛЬВІВ.** «Наталка Полтавка» держиться на сцені сильно і вітається широкою популярністю»<sup>153</sup>.

**РОМЕН.** «Український театр показав “Наталку Полтавку” та “Запорожця за Дунаєм”. Ці добре відомі українському глядачеві опери ніколи не втратять свого виняткового значення, завжди будитимуть у серцях наших найкращі почуття до своєї вітчизни, волі, життя і щастя.

Побутово-етнографічні, історичні, повні героїзму, відваги та щирості кохання, прибрані в прекрасну форму рідної музики та захоплюючого своєю жвавістю танцю, ці опери за наших часів набувають надзвичайної вартості, глибокого змісту. Ми бачимо непереможну силу там, де є єднання душ, де є жива свята любов і згода»<sup>154</sup>.

Унікальний психотерапевтичний вплив на аудиторію глядачів має в цей час сміхова культура українського театру. Доходило до художнього перебору. Рецензенти бідкаються, що комедійні епізоди в драмах зайве акцентуються акторами на радість глядачам.

Оптимістичне світовідчуття, котре несе ТОУ, має могутнє музичне аранжування. Вокально-оркестровий фінал «Наталки Полтавки» – апофеозний, святково-піднесений – наснажує оптимізмом, просвітлює, мов молитва. Як у «Наталці Полтавці» емоційне крещендо припадає на пісні, так і композиція «Назара Стодоли» має свій музичний пік у «Вечорницях» П. Ніщинського. Стрімкий і прозоро чистий енергетичний потік патріотики несе музика С. Гулака-Артемовського в «Запорожці за Дунаєм». Трагічні мотиви хвилюють у «Катерині» М. Аркаса. Поетичну, мажорну атмосферу творить у «Майській ночі» партитура композитора М. Лисенка. У період нищення історичних цінностей народу в театрі активізується, зокрема, культ «нашого могутнього всевладного селянського короля – великого Шевченка» (Улас Самчук). У серці народу він живе як апостол нації, «свiate письмо» якого дарує їй віру в немирущість, вивичує зі стану раба до відчуття власної богорівності.

Крім щільної насиченості репертуару п'єсами за творами Т. Шевченка, з ритуальною регулярністю повсюдно в театрах святкуються Шевченкові роковини. Це свого роду сакральні дійства: українці консолідуються навколо Шевченкової ідеї «Слави», зміцнюючи свій дух вірою пророка.

<sup>153</sup> Театр // Львівські вісті. – Л., 1941. – 6 верес.

<sup>154</sup> Гайдар С. «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм» // Відродження. – Ромен, 1941. – 26 лист.

«Який ідеал надихає Шевченка? Ясна річ, на той час це міг бути лише романтизований (і дещо сентиментальний) ідеал Великої Родини, до речі, розгорнутий у часі: прадіди, діди, батьки, матері, діти, онуки, правнуки. Обійми братерства – ось засада і моралі, і політики, а також онтології, що здатна об'єднати і людність, і світ. [...] Шевченко – автор ідеї Спільного Дому на наших терені, принципу сучасної концепції держави.

За Шевченком, національна ідентифікація пролягає зовсім не по лінії «крові», а по лінії Слави – тобто шаноби і вірності духовній традиції»<sup>155</sup>.

Замордована доля сценічних героїв з соціально-психологічних драм «Безталанна», «Наймичка», «Лимерівна», «Невольник», «Украдене щастя» відгукується в серцях людей, що відчувають жах окупації. Сльози глядачів на виставах «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Катерина» схожі на ритуальне оплакування загиблих, скривджених, часто нагадують самооплакування. Театральний катарсис, котрий вони боляче й солодко переживають, очищення мистецтвом і примарливо-романтична надія, нав'язана сценою, полегшують щоденне існування. Несхожість п'єс різних часів та епох, розмаїття проблем, порушених у них, калейдоскоп стильових відмін збільшують притягальну силу театру і його вплив на духовне життя поневолених.

М. Бахтін назвав реалізм М. Гоголя «гротесковим». Тут сюжети про Україну ідилічних часів є своєрідними міфологемами, що викликають ностальгію за мирним сонячним часом. Це світ народних легенд і переказів, царина розбурханої уяви, мрій, марень і химерних видінь.

Європейську витонченість поєднано з національною красою і філософською глибиною в Лесиних п'єсах. «Разовість» таких постановок, як «Камінний господар», «На полі крові» та «Йоганна – жінка Хусова» (тема двох останніх актуальна для часу – віра в Христа і Юдина зрада Христа), перекривається тим, що це унікальної художньої цінності режисерські прочитання на сцені Львівського оперного театру. Те саме можна сказати і про твори О. Олеся «Осінь», «На свій шлях», втілені Львівським клубним театром. П'єси С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...» і «Казка старого млина» виявляються напрочуд на часі. Перша драма – про Івана Сірка, нетрадиційно трактуючи цей образ, має своєрідний погляд на мораль історії. Не відмовляючись від патріотичної апофеозності (центральна тут сцена – оживлення репінської картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові»), С. Черкасенко врешті зосереджує увагу на зворотному боці війни. Філософська символіка драматурга у роки фашистської агресії має «пряме попадання». Людина у крові війни постає в драмі як щось неприродне, тваринне. У фіналі постарілий і напівпричинний Іван Сірко мріє зібрати «полки численні», щоб повести їх «на бій безкровний з тими, хто квіти сіє скрізь червоні». Усвідомлення гріха людовбивства, війна війні – мотив, досить рідкісний і несподіваний для драми патріотичного жанру.

«П'єса (“Про що тирса шелестіла...” – В. Г.) добре зіграна і яскраво оформлена. Зокрема, відзначаємо декорацію ланів, які сягають вдальчине і справді

<sup>155</sup> *Мойсей І.* Національна ідея: ідеалізм і прагматика («І мертвим і живим...» Т. Шевченка) // Сучасність. – 1995. – Ч. 9. – С. 111.

манять різати землю не списом, а ралом, підкреслюючи мрію Кошового; і особливо живу картину: запорожці пишуть листа турецькому султанові»<sup>156</sup>.

Дослідник творчості С. Черкасенка називає другу його п'єсу «Казка старого млина» типово новоромантичною драмою і порівнює її з «Лісовою піснею» Лесі Українки.

«Проблематика обох творів досить схожа. Вони перебувають у силовому полі європейської символістської драми, насамперед таких її класичних зразків, як “Затоплений дзвін” Г. Гауптмана і “Зачароване коло” Л. Риделя. Сюди ж належить і драматичний етюд О. Олеся “По дорозі в казку”»<sup>157</sup>.

Час війни зі «злочинним германцем» (О. Довженко) проливає на образи і події цієї п'єси реально-документальне світло. Негативний герой драми інженер-колоніст Густав Вагнер за національністю – німець. Словом *Wagner* німці колись називали майстрів виготовлення каретних коліс. Можливо, його семантика зрештою набула й «побічного» відтінку – «людина-колесо», «перекотиполе». Це, мабуть, і заохотило С. Черкасенка поіменувати так свого героя – непрошеного гостя України Густава Вагнера.

Він грабує Україну, зневажає її поетичну природу. Жорсткий прагматист, Вагнер – ворог будь-якого романтичного погляду на світ і людину, на її неповторне національне буття, традиції. Риси його натури близькі до фашистського ідеалу «героя нації», «надлюдини»: «О, дужим будь!», «Культура це. Культуру ми несем», «Готуйтеся вислухати казку дужих», «Зруйную все в степах, щоб на руїнах спорудить царство дужих», «Стережіться! Ити бажаю непохитно я: зустрінемось, то буде грім», «Ми ж люди діла, а не слів, і певний шлях поперед нас послався. Немає інших, не повинно бути!»

У газетах окупованих міст з'являється серія пропагандистських матеріалів, що високо підносять історичні зв'язки німців з Україною, їхній благотворний вплив на господарство та культуру країни. Зокрема, вихваляється місія німців-колоністів часів царювання Петра I та Катерини II. «Казка старого млина» звучить у супереч офіційній пропаганді й породжує антифашистські асоціації.

Той факт, що фашисти не забороняють вистави «Казки...» у театрах Коломиї, Перемишля, Дрогобича, Миколаєва, – один із парадоксів ТОУ. Певно, за загальним романтичним тоном вистав наглядачі не відчують крамоли, а серед тих, хто це розуміє, не знаходиться, на щастя, фіскала.

На моє запитання, звернене до художника Данила Нарбута («Казку старого млина» він по-езопівському оформив у Коломийському театрі), чи звучала ця вистава як антифашистська, 80-річний маєстро темпераментно вигукнув: «Ого, ще й як!»<sup>158</sup>

На першому етапі, коли більша частина театрів постає з небуття, та часто й опісля, за умов їхніх ще досить скромних творчих спроможностей, українська класична драматургія дає сцені більше, ніж сцена від імені драматургії дарує глядацькому залу. Благенькі художні шати театру часто лишаються в межах ремісництва, кліше та штампу і, ясна річ, за якістю поступаються мис-

<sup>156</sup> Р. Ст. «Про що тирса шелестіла» // Українська думка. – Миколаїв, 1942. – 5 груд.

<sup>157</sup> Мишанич О. «В безмежжі зим і чужини...» (Повернення Спиридона Черкасенка) // Черкасенко С. Тв. у 2 т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 24.

<sup>158</sup> З бесіди автора з Д. Нарбутом. Авторизований запис 25 трав. 1990 р., Черкаси.

тецькому багатству драматургічної літератури. Преса не заплющує на це очі, піддає театри критиці. Щодо глядача, то він лишається на диво терплячим – це історично унікальне вибачення театрові недовершеності.

Хоча інколи, ставши на бік глядача, поблажливість виявляє і критика. Ігор Костецький, відомий повоєнний публіцист і драматург, випробовував перо рецензента у Вінниці.

**ВІННИЦЯ.** «“Майська ніч”, незважаючи на поодинокі акторські досягнення, є ні кроком назад, ні кроком уперед. Не тому, що люба казка Гоголя – Лисенка віджила свій вік і втратила аромат, – ні, ця квіточка української музики ще житиме. Але її персонажі, оті з дитинства знайомі ляльки, наче діди-морози, житимуть десь для короткої хвили спочинку»<sup>159</sup>.

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ.** «Поставити в повному обсязі “Майську ніч”, яка за партитурою Лисенка є, власне, не оперетою, а лірико-фантастичною оперою, театр не міг і тому, пристосовуючи п'єсу до своїх сил і можливостей, став на шлях значного скорочення тексту, а ще більше музики. Режисура намагалася випнути і підсилити комедійні елементи п'єси. Отже, наявна перетяжка. Але дуже нападати на театр не доводиться. Ми-бо знаємо сучасні труднощі з репертуаром, і театр може піддавати п'єси певним препаруванням, якщо це дає врешті вартісний спектакль»<sup>160</sup>.

Від глядачів струмує вдячність уже за сам факт існування театру, радість від можливості чути зі сцени рідну мову, вслухатися серцем у текст п'єси і, хай на тлі примітивних декорацій, вкрай скромної режисури та аматорського виконання вловлювати її злободенні сентенції.

ТОУ головним чином працює на рівні вербального (словесного) впливу. Артистка Т. Горжинська запам'ятала, як у Новомосковському театрі глядачі бурхливо аплодували, коли зі сцени звучало: «Ми ще повернемось!»<sup>161</sup>. Спонукальна сила сценічного слова, фрази, репліки, думки все більше залежить від «паралельного мислення», ланцюга асоціацій глядача.

Піклування критики багато в чому допомагало виставам ТОУ, підносячи дзеркало правди до очей тих, хто виборював право називатися митцями.

**КОЗЯТИН.** «Сприйняття української дійсності сучасним глядачем, безперечно, інше, ніж сучасниками авторів народницько-побутових п'єс, тому першорядне завдання, передусім режисера, а також артистів у тому, щоб знайти відповідне артистичне оформлення поодиноких сцен, ситуацій, не кажучи вже про очевидну потребу боротьби з шаржем. На першому місці слід поставити питання стилю та культури гри. Не забуваймо, що основою нашого театрального репертуару все ж ще лишається народницько-побутова п'єса. Вона для нас є “хлібом насущним”, тому треба присвятити багато уваги дбайливому сценічному плеканню нашої театральної спадщини»<sup>162</sup>.

Улас Самчук як журналіст активно подорожує містами України і має широкий виднокруг театрального критика. Його бажання щодо втілення кла-

<sup>159</sup> Костецький І. «Майська ніч» у міському театрі // Вінницькі вісті. – 1942. – 22 січ.

<sup>160</sup> К. «Майська ніч» // Подоланин. – Кам'янець-Подільський, 1943. – 29 серп.

<sup>161</sup> Из листа Т. Горжинської до автора від 11 січ. 1995 р., Харків. Зберігається в архіві автора.

<sup>162</sup> Старе й нове у народньому театрі // Козятинська газета. – 1943. – 16 жовт.

сичного репертуару, «щоб глядач все-таки відчував не стародавню “комедію”, а мистецьке зображення, справжню живу картину певного життєвого діяння. Наталка плаче. За п'єсою вона майже весь час плаче. Одначе той плач му-сить носити характер нормального, живого, природного плачу, а не якогось квиління. Те квиління є домінуючою властивістю цілої гри, є її альфою і оме-гою. Не плаче, а квилить, не протестує, не гнівається, а квилить, не потішає матір, а квилить, навіть не сміється, коли побачить Петра, а квилить, зітхаючи та хиллячи, мов зів'яла, голову»<sup>163</sup>.

Справедливе обурення критика викликає фальш сценічного існування виконавців, невміння режисури і акторів «перетрансформуватися» на при-родне відчуття і висловлення ситуацій, образів: «У виконанні майже всіх на-ших театрів, за винятком передових, як правило, всі позитивні типи п'єси – Наталка, Петро і Микола – просто-таки розливаються у сльозах та квилінню, хоча насправді цього не повинно бути. Навіть за п'єсою, як її інтерпретував сам автор І. Котляревський, не зважаючи, що тоді література проходила моду сентименталізму»<sup>164</sup>.

**ВІННИЦЯ.** Техніку сфальшованого мелодраматизму у виставі «Маруся Бо-гуславка» на сцені міського театру аргументовано «розшифровує» критик Ігор Костецький: «Драма є плачем ненависті й жаги боротьби; драма стала плачем звичайних сліз, без жодного за ними підтексту. [...] Виконавиця головної ролі артистка Г. Ковальська, відверто треба визнати, не тільки не стала на героїч-ний шлях нашої первісної театральної традиції, але й занизила той ступінь принаймні сентиментального патріотизму, який є в драмі М. Старицького. В місцях драматичного напруження в її виконанні багато істерики і багато зовнішньої пози, що не витікають з органічного відчуття образу»<sup>165</sup>.

Сказане критиком про Г. Ковальську узагальнює хибі української ак-торської школи, схильність багатьох виконавців до зовнішніх ефектів: «На нашу думку, в цієї артистки досить твердо викристалізувався нахил до гран-ня “трагедії взагалі” – трагедії поза часом і простором, поза національною сутністю й локальним побутуванням. Ще нічого не сталося на сцені важли-вого, а “трагічний” голос, просякнений бринінням сліз, і “героїчний” жест віщують, що буде сильна драма, і та драма якась безконечно повторна, неза-лежно від того, чи виконується циганка Аза, чи українка Маруся в “Гриці”, чи зовсім інша українка – Маруся з Богуслава»<sup>166</sup>.

Варто ще раз наголосити, що подібні недоліки не є породженням ТОУ, вони знову й знову відбивають властиву для української сцени всіх часів за-грозу штукарства.

Проте тодішня преса дає безліч прикладів естетичної висоти як у режисурі, так і в акторській справі.

**КИЇВ.** «Назар Стодоля» – вистава українського драматичного театру (по-становник – П. Гордійчук, художник – Ю. Миць): «Режисер доклав чима-

<sup>163</sup> Самчук У. «Наталка Полтавка» // Голос Волині. – Луцьк, 1943. – 27 лют.

<sup>164</sup> Там само.

<sup>165</sup> Костецький І. «Маруся Богуславка» в традиції, у Вінницькому театрі та – в ідеалі // Вінницькі вісті. – 1941. – 25 груд.

<sup>166</sup> Там само.



ло зусиль, щоб досягти у постановці картинності, гарного композиційного розташування дійових осіб у мізансценах та масових сценах. В епізоді «Вечорниці» використана як зразок для розміщення персонажів на кону безсмертна репінська картина «Вечорниці». Пощастило майже зовсім уникнути побутовізму та поетично показати різдвяне піднесення народу»<sup>167</sup>.

**ЖИТОМИР.** Кореспондент берлінської газети про виконавицю ролі Наталки Полтавки у виставі Житомирського театру: «На окреме вирізнення заслуговує перед усіма п. Круликівська. Ця 21-літня акторка своїм голосом і своєю грою чарувала цілу залю. [...] Голос п. Круликівської дуже сильний, високі тони бере легко. Артистка далеко перевершує наших співачок, знаних з галицьких чи пізніше з берлінських сцен. Голосові дані має кращі, як не одна славна співачка»<sup>168</sup>.

**ХЕРСОН.** Вистава «Маруся Богуславка»: «З перших хвилин появи на сцені Марусі, з перших її слів вона звертає увагу глядача. Трактують образ Марусі артисткою Головченко К. свідчить про її глибоке розуміння психологічної суті образу, овіяного диханням народної легенди. Пані Головченко володіє гарним голосом (меццо-сопрано). Музикальний вірш летить з її вуст, як пісня. Вона чарує в ліричних сценах і зворушує в драматичних епізодах. Артистка вірно передає переживання Марусі – дівчини, ніжної матері та любові дружини хана Гірея»<sup>169</sup>.

Такі ж природність, талант сценічної правди властиві й іншому виконавцеві: «Талановитий актор Хорош М. виправдав усі сподівання глядачів. Роль Степана виконує він легко, а в епізоді смерті гра його доходить вершин мистецтва. Ця мелодраматична сцена винуватця всіх нещасть надзвичайно реально проводиться артистом, і глядач вірить у страждання цієї людини»<sup>170</sup>.

Що з того, що критики не сприймають екзальтований мелодраматизм гри Г. Ковальської у Вінницькому театрі? Саме на «Марусі Богуславці», цій «Орлеанській діві» українського театру, глядачі, почувши клятву «Визволю усіх!», піднімаються з місць, влаштовуючи актрисі овації. Безсумнівно, що сценічні почуття виконавиці тренує навколишнє життя, а роль дає можливість поєднати патріотичну ідею п'єси із жаданнями глядачевого залу. Після арешту гестапо брата Г. Ковальської – лікаря-підпільника, котрого врешті було розстріляно, монолог Богуславки Г. Ковальська, за її словами, виголошувала «несамовито»:

Клянусь тобі цим небом пресвятим,  
Клянусь судом, клянусь тобі покровом,  
України покоєм я клянусь  
І славою синів її завзятих,  
Клянусь отцем, що визволю усіх!<sup>171</sup>

<sup>167</sup> «Назар Стодоля» // Нове українське слово. – К., 1943. – 29 трав.

<sup>168</sup> «Наталка Полтавка» в Житомирі // Український вісник. – Берлін, 1941.

<sup>169</sup> Ф. Л. «Маруся Богуславка» // Голос Дніпра. – Херсон, 1942. – 23 серп.

<sup>170</sup> Там само.

<sup>171</sup> Старицький Мих. «Маруся Богуславка» // Старицький Михайло. Тв.: У 2 т. – К., 1984. – Т. 2. – С. 573.

За німецьким наказом вистава негайно знімається з репертуару, а її декорації знищуються (слава Богу, що не виконавця)<sup>172</sup>.

Проповідництво, риторична настанова і водночас одухотворений екстаз, «неврастенія почуттів» (О. Кугель) як спосіб існування актора на сцені, що несе посилену спонукальну функцію, слід визнати за характерні риси мистецтва ТОУ, котре існувало за екстремальних обставин. Це засіб апологізації героя, надання йому міфологічного чи навіть агіографічного окреслення. Час загального емоційного збудження посилює, провокує і зіштовхує подібні почування по обидва боки рамки.

Якщо взяти до уваги думку Ф. Достоевського, що політика – це любов до батьківщини, Г. Ковальська та її товариші по сцені творили мистецтво політичного спрямування.

ТОУ сповна і героїчно використовує обставини та можливості для захисту і пропаганди національної ідеї. Театр дарує людям, по суті, «підручник» забороненої національної історії, написаний здебільшого мужньою, піднесено романтичною сценічною мовою легенди. Митці вважають це своїм громадянським обов'язком.

**СТАНІСЛАВІВ.** Режисер О. Божедан через газету відповідає на замітку театрального глядача «Театр у нашій нації», що закидає місцевому колективу відсутність у його репертуарі патріотичних творів: «Ми дуже вдячні за вказівки автора щодо репертуару театру і вітаємо такий виступ. Патріотичні п'єси потрібні. Це розуміє кожна людина, що йде в ногу з життям. Ми поставимо такі п'єси. [...] Ми вирішили оголосити своє існування п'єсою "Ой не ходи, Грицю..." лише тому, що ця п'єса була найлегшою до постановки, мала якесь оформлення, а щодо народних строїв, то їх ми брали по селах. До того ж не маємо відповідних акторів, які могли б піднести п'єси великих полотнищ, бо переважно в театрі молодь талановита, але вона не має сценічної практики. Нам потрібен час. Бо поставити протягом тижня "Батурин" або "Богдана Хмельницького", не маючи достатньо кваліфікованих акторів, без жодних костюмів та оформлення, можна, але це буде вистава, яка не принесе користі, не принесе морального задоволення. Ми запевняємо громадськість, що наш театр буде українським національним за формою і народним за змістом»<sup>173</sup>.

**КРИВИЙ РІГ.** «Приміщення театру зразково оздоблено гаслами та світлинами. Портрети вождів українського народу – Симона Петлюри та Євгена Коновальця – бачимо в театрі на першому плані. Цими днями в театрі відбулася постава геніального твору М. Гоголя "Тарас Бульба". Великий приклад подано цим народу. Всі місцеві українці хочуть бути схожими на Тараса Бульбу, на вірних лицарів українського народу»<sup>174</sup>.

У першому томі (дожовтневий період) академічного двотомника «Український драматичний театр» про п'єсу «Гетьман Дорошенко» (1911 р.) згадується двічі. Спершу – як про твір Л. Старицької-Черняхівської з підкресленням, що вона належить «до числа драматургів виразно буржуазних»: «З власти-

<sup>172</sup> Із бесіди автора з Г. Ковальською. Авторизований запис 1 берез. 1994 р., Київ.

<sup>173</sup> Божедан О. З листів до редакції // Українське слово. – Станіславів, 1941. – 13 серп.

<sup>174</sup> На благо народу // Дзвін. – Кривий Ріг, 1941. – 24 жовт.

вою часам реакції ревізією історії Л. Старицька-Черняхівська робить Дорошенка трагедійним героєм, що у безвихідному становищі взявся рятувати Україну і не зміг, бо народ не мав терпіння й одваги нести неминучі жертви в боротьбі. [...] Наполеглива, гіпертрофована увага до тьмяних постатей української історії разом з презирством до народу визначили і лінію поведінки Л. Старицької-Черняхівської. Після перемоги Радянської влади вона залишилася остороною нового життя»<sup>175</sup>. Безумовно, ані слова про те, як «нове життя» розчавило письменницю. Другий відгук – про виставу у Київському театрі Миколи Садовського у сезоні 1911/12 р. – цілком позитивний, бо цю главу писав В. Василько: «П'єсу ставив М. Садовський. Як постановка, так і гра Садовського у ролі Дорошенка багато в чому сприяли її успіхові. Обізнаність Садовського в питаннях історії України, побуту, народних звичаїв, костюмів позитивно позначилась на виставі. Народні сцени були правдиві й переконливі. Окрасою вистави була музика Лисенка»<sup>176</sup>.

А тепер відкріймо довідковий розділ другого тому цього видання, що «висвітлює» радянський період. Годі шукати тут щось про «Гетьмана Дорошенка» – не йшла драма у «новому житті». Проте між цими часовими полясами існували постановки, що народжувалися поза оком радянської влади – на сценах ТОУ.

Ми не кинем боротись за волю:  
Наші браття упали в борні,  
Їхня кров ще гаряча на ранах,  
Їхні рани горять ще в огні.  
Ми не зложимо зброї своєї...  
Дуже в нас і бажання, і гнів,  
Ми здобудемо землю і волю  
І загоємо рани віків...

Цей вірш Олександра Олеся, надрукований 17 жовтня 1941 р. в криворізькому часописі «Дзвін», віддзеркалює думки і почуття тих, хто хотів бачити Україну вільною і самостійною, хто ненавидів більшовицький терор і так само зненавидів кривавий німецький режим.

«Рани віків». Хіба ж не про це «Гетьман Дорошенко»? І от уже в Києві для відкриття новоствореного театру ім. М. Садовського обирається ця п'єса. Театр містився в будинку, де нині працює колектив Російської драми ім. Лесі Українки. У виставі репетирували здібні митці: головну роль виконує актор київського ТЮГу (Театру юного глядача) Микола Пішванов, визнаний соціальний герой; символічну роль Жіночої постаті – яскрава драматична актриса театру ім. І. Франка Галина Ніколенко. Вона й починала виставу монологом, котрий звучав моторошно-сучасно:

Ви, лицарі руїни,  
Що билися в предсмертній боротьбі,  
Що прагнули «заплакану отчизну»  
Оборонити, зміцнити й захистити, –

<sup>175</sup> Український драматичний театр. – К., 1967. – Т. 1. – С. 355.

<sup>176</sup> Там само. – С. 370.

Де ж ваші неоплакані могили,  
Де слід життя, де одблиск грізних січ  
І боротьби кривавої за волю?  
Де ділось все?<sup>177</sup>

Текст у виконанні Г. Ніколенко звучав присягою акторів на вірність Україні і своєму патріотичному мистецькому покликанню:

...Той вогонь,  
Що з ваших сліз пекучих утворився,  
Пече серця, займає мозок, кров,  
А стогони вертаються з повітря,  
Пронизують пісні, слова, думки  
Й еднають нас в одно одвічне коло:  
Ваш біль, ваш жаль палає в серці в нас,  
І падає минулого завіса, –  
Все ожива, минуле не вмира!<sup>178</sup>

У виставі були задіяні колишні франківці Є. Ожеговська, В. Лісовський, поважні актори старшого покоління С. Паньківський, П. Коваленко, молода артистка Н. Шеремет, студенти драматичного відділу консерваторії. Режисер був відомий, авторитетний – Михайло Тінський, художник – здібний Юрко Миць. Київ покладав велику надію на відкриття цього театру.

Як розповідав свідок події художник Данило Нарбут, на генеральну репетицію прийшли представники німецької цивільної влади і військового командування. Було багато глядачів, і вистава швидко створила у залі атмосферу патріотичного піднесення. Німці демонстративно вийшли із залу<sup>179</sup>.

На театрі було поставлено хрест. Календарно трагічний день не зафіксовано. Вірогідно, що трапилось це в лютому. З акторами дирекція розраховувалась до другої половини квітня. Артистка Т. Цимбал, наприклад, одержала довідку про звільнення за підписом директора М. Радолицького 21 квітня 1942 р.

Чутка швидко ширилася Україною, і театри, що запланували п'єсу «Гетьман Дорошенко», за таких обставин вимушені були від неї відмовитися.

Це час наступу фашистів на український націоналізм і гострих заборон у мистецтві. У Київському театрі ім. Затиркевич-Карпинської знято з репертуару виставу «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка. Ця ж п'єса не була допущена до постановки у Дніпропетровську. «Заарештовані» у Кременчуку «Гайдамаки» Т. Шевченка, а режисерові доводиться негайно виїхати з міста. У Київській опері німці зупиняють роботу над операми «Енеїда» М. Лисенка і балетом «Бондарівна» М. Вериківського, у Львівському оперному театрі – над оперою М. Лисенка «Тарас Бульба».

<sup>177</sup> Українська драматургія другої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. – К., 1990. – С. 215.

<sup>178</sup> Там само. – С. 216.

<sup>179</sup> Із бесіди автора з Нарбутом Д. Г. Авторизований запис 25 травня 1990 р., Черкаси.

Не відомо, де набрався сміливості Український окружний театр у Коломиї та хто його підтримав, проте факт залишається фактом – на його сцені пішов «Гетьман Дорошенко». Можна припустити, що не останню роль відіграла тут легендарна енергія та спритність директора театру І. Когутяка. Поставив п'єсу та зіграв головну роль режисер П. Миронов; оформлення – художниці О. Кічури.

Популярність вистави підтвердили актори, які тоді працювали в Коломийському театрі, – Оксана Затварська і Хризант Кудринський. Про це свідчить і досить висока, як на ті часи, цифра прокату, повідомлена пресою: на 1 вересня 1942 р. вистава пройшла 15 разів.

Духовною компенсацією за заборону «Гетьмана Дорошенка» в театрі ім. М. Садовського став концерт, присвячений 129-й річниці від дня народження і 82-м роковинам від дня смерті Тараса Шевченка. Символічно, що відбувся він на тій же сцені на вулиці Фундуклеївській, 5.

На цей час гонор німців поменшав після серйозних військових поразок. Українство діяло сміливо. Саме оформлення запрошення відділу культури та освіти міської управи на концерт було схожим на виклик. Під портретом поета пломеніли його слова вітхи і надії, звернені ніби в сьогодення, до тих, хто потерпав від приниження:

І забудеться срамотня  
Давня година,  
І оживе добра слава,  
Слава України.

9 березня 1943 р. о 14 годині розпочалося урочисте святкування. Концерт звучав на високій ноті художності й патріотизму. Шевченківська поезія на могутніх крилах Лисенкової музики. Межування сольного і хорового співу. Українська капела під диригуванням Нестора Городовенка (довоєнна «Думка»!) вражала. Художнє читання ще більше драматизувало концерт – із трагедійною силою втілила артистка Т. Цимбал «Марину» Т. Шевченка.

Сльози присутніх викликав спів школярів під диригуванням п. Свєтнікова та акомпанементом бандуриста І. Галинського. Все разом творило духовну драматургію визвольної ідеї.

У контексті політично насиченого часу концерт надолужив закличну місію репресованої вистави «Гетьман Дорошенко».

Може здатися, що тоді все було досить просто: не дозволяли німці якоїсь п'єси, то актори створювали різножанрові концерти, сповнені шевченківського пафосу. Проте насправді і на Шевченка німці «полювали». Актор і режисер В. Красенко розповідає: «У Миколаєві в основному йшли концерти, хорові співи та балет. Коли ж я до такого концерту включив художнє читання, куди входили і вірші Т. Шевченка, то після оголошення фашист вискочив на сцену і завернув читця за куліси. Шевченка заборонено було читати. [...] Автора «Катерини» на афіші не писали, лише композитора»<sup>180</sup>.

<sup>180</sup> Красенко В. Піввіку на сцені. – О., 1961. – С. 89.

Ю. Косач під час окупації активно писав і обдаровував театри історико-патріотичною тематикою: романтична поема «Облога» (доба Хмельницького), «Лев півночі» (трагедія з часів Мазепи і Карла XII), драматична хроніка «Марш Чернігівського полку» (українське національне антицарське повстання Чернігівського полку в грудні 1825 р.), «Петро Конашевич-Сагайдачний» (біографія на фоні історії). Ю. Косач, добре знаючи німецьку історичну драму, багато в чому на неї орієнтувався.

Під час Другої світової війни «театр, народжений німецькою сутністю», славив героїзм і виховував глядачів на прикладах з німецької класики: на подвигу Макса Пікколоміні із шиллерівського «Валленштейна», принца Гамбургського Клейста, Зігфріда з «Трилогії про Нібелунгів» Геббеля<sup>181</sup>.

Перед Ю. Косачем була багата на героїзм і драматизм історія власної країни – «Великої Удовиці» (О. Довженко). На її сюжетах народжуються його п'єси, стиль яких, хоч і зорієнтований на мистецтво Європи, має національно-неповторний характер.

У ЛОТі «Облогу» ставить Й. Гіряку романтичних тонах. В іншому ключі звучить ця п'єса на сцені Дрогобицького театру у вирішенні митців з Києва – режисера Палладія Білоконя і художника Івана Курочки-Армашевського: «Вони перетворили “Облогу”, романтичну поему, в могутнє видовище, патріотичну маніфестацію. Акцентовано героїчне тло війни й патріотичний пафос доби Хмельницького. Сам конфлікт “Облоги”, а саме любовна історія Тимоша і Беатріче, набув у такому трактуванні іншого тону, з тенденцією повного відходу від ліризму.

Пафос монументальної постановки збільшує й музична ілюстрація Богдана П'юрка, побудована на мотиві триумфального козацького маршу з 1648 р. “Тей, не дивуйте”»<sup>182</sup>.

Ролі виконували Т. Бовкун (Беатріче), М. Воронін (Бербецький), П. Білокінь (Тиміш), Д. Тисяк (дель Аква). У сцені появи Богдана Хмельницького виступав киянин Петро Масоха.

Високу оцінку мав спектакль Станіславівського театру «Марш Чернігівського полку», котрий у постановці режисера О. Яковліва (декораційне оформлення Г. Молодецької, музичне – А. Штадлера) набув ознак, за визначенням рецензента, «історичної мелодрами з рисами романтизму»<sup>183</sup>.

У Станіславівському театрі йдуть три твори Ю. Косача – «Облога», «Марш Чернігівського полку» і «Петро Конашевич-Сагайдачний»; крім того, «Ой, Морозе, Морозенку» М. Лужницького і «Шаріка» Я. Барнича. Така національно-патріотична активність не проходить не поміченою гітлерівцями.

14 жовтня 1943 р. тут іде «Шаріка». Про що ця оперета? «Це спогад Барнича про власну стрілецьку юність (у свої сімнадцять років він погодився вступити добровольцем до Українських січових стрільців, де пізнав і радість

<sup>181</sup> Макарова Г. Светлый герой темного времени. Хорст Каспар в театре Третьего рейха // Московский наблюдатель. – М., 1994. – Ч. 1–2. – С. 96.

<sup>182</sup> Український Підкарпатський театр // Львівські вісті. – Л., 1943. – 13 лют.

<sup>183</sup> «Марш Чернігівського полку» Ю. Косача вперше на сцені Станіславівського театру на початку сезону 1943–1944 рр. // Львівські вісті. – Л., 1943. – 18 верес.



перемог, і прикрість поразок), де йдеться про дивовижне покоління, на долю якого випали неймовірно суворі випробування, а потім і політична анафема»<sup>184</sup>.

Ці рядки написано недавно з нагоди вистави Львівського театру ім. М. Заньковецької у постановці режисера Ф. Стригуна – результативної спроби вийти за межі усталеного репертуару. Та повернімося до того страшного вечора у Станиславові. Людолови влаштовують у театрі провокацію, спрямовану проти українських націоналістів. Опісля розстрілюють поряд із театром, під стіною синагоги, 26 глядачів. Разом з ними страчують 16 осіб, заарештованих раніше за націоналістичну діяльність. Знімки цієї жахливої події надрукувала вже після визволення краю від німецько-фашистських окупантів івано-франківська газета «Прикарпатська правда» у номері від 5 вересня 1944 р.

У західному регіоні України театр відроджує ім'я поета, драматурга, театрального діяча Миколи Чирського, своєрідного українського Байрона. Колишній старшина армії УНР, політичний емігрант, він належить до т. зв. «празького кола» групи письменників, активних противників радянської влади. Вони об'єднуються навколо «Літературно-наукового вісника» (1922–1932 рр.), пізніше «Вісника» (1933–1939 рр.), редагованого Дмитром Донцовим. У цьому гурті зростають Олег Ольжич, Юрій Липа, Євген Маланюк, Юрій Клен, Олена Теліга.

У галузі драматургії М. Чирського оволодівають новаторські ідеї. Творчий задум нового українського театру він починає реалізувати у своїй хустській «Летючій естраді». Каже, що з її сцени українська поезія має здобути собі душу аудиторії. Все має бути для режисера бажаним матеріалом – вірш, поема, гротеск, драма, пісня, новела.

Під час окупації на сцені Підкарпатського театру в Дрогобичі йшли оперети М. Чирського «Лев з Абіссинії» та «Місяць і зоря».

Музику до вистави «Місяць і зоря» створив Микола Аркас (син) ще в час перебування М. Чирського в Хусті. Із газетної інформації стає зрозумілим, що оперета (і в цьому весь Чирський!) дає романтизовану картину боротьби за свободу якогось колонізованого народу.

Антибільшовицького спрямування п'єси М. Чирського «Отаман Пісня» поставлена українським театром ім. Т. Шевченка в Сокалі. «Це була драма з бурхливих літ, коли на Україні розв'язувалися страшні політичні проблеми, а конституція й закон були скриті у вузькій цівці мавзера»<sup>185</sup>, – відгукнувся глядач, котрий бачив постановку ще в 1935 р.

Почувши сурму війни, поет і патріот прямує до Києва, але спочатку прибуває до рідного Кам'янця-Подільського. Працює в газеті «Подільнин», активно цікавиться життям місцевого театру. Та триває це так недовго – здоров'я його підточене сухотами, і 26 лютого 1942 р., на 41-му році життя Микола Чирський помирає.

<sup>184</sup> Оверчук М. Оперета «Шаріка» на сцені драмтеатру // Культура і життя. – 1996. – 4 січ.

<sup>185</sup> Триндик Ф. «Отаман Пісня» і «Дівча з Маслосоюзу» // Наш театр. – Т. II. – С. 295.

Війна стає часом нездійснених ілюзій для багатьох патріотів: «історичні сні у історичному безсиллі» (Є. Маланюк).

**V.2.2. Сучасна тематика.** Народжений в окупації цикл антибільшовицьких п'єс і театральних постановок міститься на історичній осі, яку з глибини віків утворює українська полемічна література.

Якщо крізь призму політичних істин, що відкрилися нам тепер, поглянути на радянське мистецтво минулого (зокрема театральне), ми виявимо в ньому лише крихітні острівці неупередженої правди. За великим рахунком, в українській драматургії і театрі була єдина спроба пророче подивитися на шлях, яким пішла країна після революції. Йдеться передусім про трагедію М. Куліша «Народний Малахій», написану 1927 р. Суспільство, що будувало соціалізм, уявилося авторів у гротесково-трагічній триєдності – казарма, бордель, будинок для божевільних. Трагічне у п'єсі не залишало надії, не просвітлювало, воно відкривало безодню життєво-соціального абсурду, нелюдяності. Ні коректура п'єси, яку примусили робити М. Куліша, ні гнучка гра акцентів у виставі Курбаса (1928 р.) не змогли завуалювати головного у творі – його не такого вже й прихованого антибільшовицького настрою. Микола Куліш і Леся Курбас заплатили за своє ясновидіння життям.

У 30-ті рр. страти письменників і театральних діячів розчищали місце офіційно-оптимістичному погляду на життя. Якщо 1930 р. друкувалося 259 українських радянських письменників, то в 1939 р. – лише 36. Фізично знищено та ізолювано за колючий дріт 223 літератори. Залишені в живих стали «співцями ладу», творцями міфу.

Ніхто із заложників системи, звісно, не міг уголос сказати чи відверто написати про страшні події 30-х рр. в Україні – голодомор, політичні репресії, полювання на «націоналістів». Мільйони невинних людей гинули не поміченими мистецьким Олімпом.

Било на сполох у той час українське письменницьке зарубіжжя. У січні 1935 р. Олександр Олесь у Празі за п'ять днів написав драму «Земля обітована». Її герой – журналіст Шумицький – живе у Галичині. Незважаючи на попередження друзів, він поривається «до свободи, комуністичного братерства». Із першого дня приїзду до Харкова він та його сім'я стають жертвами політичного терору.

Звернення до «Мини Мазайла» дало можливість театрові в окупації, котрий був за межами залежності від більшовицького «керівництва», затаврувати вакханалію сталінського режиму. І, що не менш важливо, звернутися до проблеми патріотизму, національної свідомості.

Йосип Гірняк, учасник березільської прем'єри «Мини Мазайла», поставив цей твір на сцені драматичної секції Львівського оперного театру (ЛОТу). Прем'єра відбулася 12 травня 1942 р. (художник – М. Радиш, музика В. Безкоровайного). Ролі виконували першокласні майстри та молоді актори: Й. Гірняк (Мина), Г. Совачева (Мазайлиха), О. Горницька (Рина), Є. Курило (Мокій), В. Дичківна (Уля), Л. Кривицька (тьотя Мотя), В. Блавацький (дядько Тарас), О. Добровольська (Баронова-Козино).

«Львівські вісті» нагадували: «Понад 10 років тому “Мина Мазайло” йшов у постановці В. Блавацького в театрі ім. І. Тобілевича. І був це час,

коли прийшло отямлення від тієї політики московської “українізації”. Проте мало було тоді таких, щоб так розуміли цю комедію, як сьогодні всі розуміють»<sup>186</sup>.

Газета подає статтю про виставу під заголовком «Сатира на советський побут».

Ще до львівської прем'єри герої комедії М. Куліша виходять на сцени театрів Луцька і Проскурова. Про першу розповідає артистка Н. Ужвій: «Гра-ла я в тій виставі Рину. А ставив “Мину Мазайла” молодий актор О. Зарічний, який незадовго до війни приїхав до Волинського театру разом з інститутським курсом І. Чабаненка. Він темпераментно грав і роль Мокія. Головний образ створював відомий на Волині актор Дмитро Степняк. Наскрізно у виставі була фігура енкаведиста, котрий з піднятим коміром з'являвся час від часу в різних закутках сцени і мовчки все слухав, спостерігав»<sup>187</sup>.

У проскурівському спектаклі «змінено кінець п'єси, а саме – в останній сцені впроваджено появу енкаведиста, що заарештовує Мокія»<sup>188</sup>.

У рівненській постановці А. Демо-Довгопільського (прем'єра 4 січня 1943 р.) на авансцені розривали газету з надрукованим портретом Сталіна. У залі це викликало радісний шок.

Проте була ще постановка Станіславського театру (прем'єра 7 червня 1942 р.), де фарс не так акцентовано прив'язувався до радянських умов. Режисер Я. Геляс вбачав у поведінці Мина «апофеоз безгрунтовності» (Л. Шестов), щось схоже на хронічну національну хворобу, котра може спалахувати за будь-якого політичного режиму. До «апарату свідомості» вистави закладалася і та обставина, що нацистська влада, прийшовши в країну на багнетах, зовсім не збирається надавати українському народові бажаної самостійності. Це не висловлювалося у якихось відвертих театральних знаках, як у випадку з постаттю енкаведиста, проте сповнювало атмосферу дії не вчорашніми, а сьогоденними асоціаціями.

Із драматургії радянського періоду ще йшла комедія «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова. П'єса схожа на «дволику» сатиру російського драматурга М. Ердмана (згадаймо його еретичного «Самовбивцю»). На сцені окупаційного часу «Рожеве павутиння» ставало прикладом «перелицювання» ідеї, нового зондування глибини змістовності п'єси та її потаємних мотивів.

«Іван Тарасович (Гей-Гуківський. До Гудимухи. – В. Г.):

– Хе-хе-хе! Виходить, що українську натуру не так-то легко переламати. А вони гадають, що їхня диктатура так у наших печінках і залишиться! Помилаетесь, соколики! Не в такому ярмі ходили, а махнув булавою батько Богдан – і загула, загомоніла козацька воля»<sup>189</sup>.

Глядачевий зал театрів Харкова (режисер А. Гарник) і Маріуполя (режисер В. Волгрик) вибухав оплесками.

Поняття комунізму поставало у виставах як сваволя шахраїв та пристосуванців.

<sup>186</sup> «Мина Мазайло» М. Куліша // Львівські вісті. – Л., 1942. – 13 трав.

<sup>187</sup> Із бесіди автора з Т. М. Ужвій. Авторизований запис 20 берез. 1993 р., Київ.

<sup>188</sup> Театральна хроніка // Український голос. – Проскурів, 1942. – 14 трав.

<sup>189</sup> Мамонтов Я. «Рожеве павутиння» // Мамонтов Яків. Твори. – К., 1988. – С. 178.

Роки без більшовиків дали потік аматорської антирадянської драматургії.

**ЛЬВІВ.** «45 драматургів надіслали свої твори на конкурс на кращу п'єсу для драматичних аматорських гуртків. Серед відзначених (назви п'єс красномовні. – В. Г.): “Ком-дурман” Б. Подільчука (Львів), “Пропасть” Я. Косовського (Черніхів), “Мов лихий сон” І. Керницького (Львів), “Трьома шляхами” Ф. Мелешка (Грубешів)»<sup>190</sup>.

**ДРОГОБИЧ.** Газета «Дрогобицьке слово» в кількох номерах друкує «вертеп у трьох відслонах» – «Йосип-ірод».

#### **Смерть:**

«Вже досить крові ти напився,  
Червоний царю, дотепер,  
Знай, Бог Обнови народився,  
Над світом руки розпростер...  
Рятунку вже нема ніде,  
На тебе, друже, пекло жде!»<sup>191</sup>

**ФЕЛЬШТИН** Дрогобицького повіту. «19 січня 1942 р. аматорський гурток при читальні “Просвіти” заходами п. В. Сигерича відіграв драму на 3 дії “В кігтях ДПУ” (І. Лилика – В. Г.). Нагородою для аматорів була вщерть виповнена зала»<sup>192</sup>.

**САМБІРЩИНА.** «У селі Містковичі при читальні “Просвіта” працює два аматорських гуртки. Виставлено п'єсу Рудого “В кігтях московського більшевизму»<sup>193</sup>.

**ДНІПРОПЕТРОВСЬК:** «Художня рада в Українському драматичному театрі обговорила комедію “Советський калейдоскоп”, написану молодим автором Костянтином Швехом. Твір у сатиричному плані змальовує добре знайому кожному комедію виборів до органів більшовицької влади»<sup>194</sup>.

**ЮЗІВКА.** «Цими днями художня рада Юзівського музично-драматичного театру обговорила п'єсу молодого автора Віктора Горіна “Загибель таланту”. Сильний драматичний твір відображає більшовицький шантаж за допомогою кривавого НКВС над обдарованим інженером-конструктором»<sup>195</sup>.

На сцени попадала мізерна дешиця з написаного.

Інколи ця тема пропонувалась і дітям, як у п'єсі «Тасина віра» Набок-Василькової (режисер Н. Раневська) на сцені Одеського театру «Юність»: «Патріотичний бік твору (вітання визволителів, дружба Тасі з румунським солдатом) зустрічають у дитячій аудиторії живий відгук і схвалення. Зустріч Тасі (арт. Мошинська) з батьком (арт. Раневський), що повернувся з полону, хвилює дітей», – повідомляла «Одесская газета»<sup>196</sup>.

<sup>190</sup> За найкращу п'єсу // Голос Підкарпаття. – Дрогобич, 1943. – 14 берез.

<sup>191</sup> *Переяславець В.* «Йосип-Ірод» // Дрогобицьке слово. – Дрогобич, 1942. – 27 груд.

<sup>192</sup> *Мицкевич.* Містечко Фельштин // Вільне слово. – Дрогобич, 1942. – 4 лют.

<sup>193</sup> *Присутній.* З культосвітньої праці в Самбірщині // Вільне слово. – Дрогобич, 1942. – 4 січ.

<sup>194</sup> «Советський калейдоскоп» (сатирична п'єса молодого автора К. Швеха) // Дніпропетровська газета. – Дн., 1942. – 15 трав.

<sup>195</sup> «Загибель таланту» // Дніпропетровська газета. – Дн., 1942. – 28 трав.

<sup>196</sup> Театр для дітей і юношества // Одесская газета. – О., 1942. – 27 лип.

Найбільшого розголосу набули вистави «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала у Львові, Тернополі та Коломиї, «Директива з центру» С. Ледяньського (Кокота) у Київському українському драматичному театрі, «Божа кульбаба» («Ще вчора...») П. Першина в Одеському російському театрі драми і комедії під керівництвом Василя Вронського, комедія «Поворот до Європи» В. Дубровського у Кременчуцькому театрі ім. І. Тобілевича, драма про голодомор «Марко Отава» О. Сеника (Дніпродзержинськ).

Важливо відзначити, що автори цих п'єс були у конфлікті з радянським режимом, пережили приниження і репресії. Цим здебільшого пояснюється енергія, з якою вони домагалися постановок своїх вистражданих творів. С. Ледяньський та В. Дубровський у 30-ті рр. сиділи у в'язницях і таборах за «націоналізм». В. Дубровський у харківській газеті окупаційного періоду «Нова Україна» дав серію статей про в'язнів і катів Бамлагу. Петро Першин починав літературну діяльність в Одесі разом з Валентином Катаєвим, активно писав у роки окупації. Це була антирадянська проза і п'єса «Божа кульбаба» («Ще вчора...») – про період єжовщини.

Показова доля вченого-філолога (фах – російська філологія) К. Гупала (1907–1942). П'єса «Тріумф прокурора Дальського» належить до творів, що народжуються в активному перехрещенні особистісного з історією та політикою. Художньою вершиною в цьому жанрі стане опісля «Архіпелаг ГУЛАГ» О. Солженіцина.

Народився у селі Гупалівка на Дніпропетровщині. Закінчивши Харківський університет у 1931 р. (однокласник і друг відомого мовознавця Івана Білодіда), викладав російську мову та літературу в харківській середній школі, писав кандидатську дисертацію.

Російськомовна фахова спеціалізація К. Гупала – це той вимушений кут, куди час активно заганяв українців. Як згадувала 84-річна вдова Костя Карповича Галина Сергіївна, «вдома чоловік часто зустрічався з друзями по університету – Іваном Білодідом, Іваном Борейчуком, Володимиром Білошапкою. Вони відверто говорили про національні проблеми, співали українських пісень. В. Білошапку 1937 р. репресовано. Щодо моєї біографії, то для того часу вона була вельми “забрудненою”: батько жив за кордоном і вів політичну боротьбу проти СРСР. [...] Це у подробицях знав Кость Карпович. Родинні таємниці ожили в сюжеті п'єси»<sup>197</sup>.

1939 р. І. Білодід запрошує К. Гупала та І. Борейчука їхати разом на викладацьку роботу до Львівського університету – історична місія часу!

Професор Кость Гупало по-іншому бачив і розумів життя. У Львові він став членом ОУН, мельниківцем. Залишившись в окупації, десь наприкінці 1941 р. запропонував В. Блавацькому п'єсу «Тріумф прокурора Дальського» як помсту гонителям українських патріотів.

Прем'єру 4 лютого 1942 р. автор не побачив. У політичних справах ОУН він перебував у Києві. Звідти 17 січня 1942 р. надіслав В. Блавацькому правку п'єси і листа: «Самому до Львова поїхати, певно, не пощастить: поліція не пускає. [...] Від долі п'єси у Львові майже цілковито залежить моє життя в Києві»<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> Із бесіди автора з Г. С. Гупало. Авторизований запис 17 берез. 1996 р., Київ.

<sup>198</sup> Лист Гупала К. до Блавацького В. // Наш театр. – Т. II. – С. 333.

9 лютого 1942 р. в приміщенні Спільки письменників, яку очолювала Олеся Теліга, гестапівці вчинили засідку й заарештували усіх, хто туди того дня прийшов. Кость Гупало був серед них. Далі – короткочасне ув'язнення на вул. Короленка, 33 і розстріл.

Дружина одержала з тюрми його листа, в якому він повідомляв, що захворів на запалення легенів, і просив терміново надіслати довідку: родина живе у Львові, на його утриманні мала донька. Послала – мов у прірву...

У цей час прізвище чоловіка з'явилося на львівській театральній афіші (про п'єсу він нічого своїй Галині не казав). Пішла на виставу. Головне, що пам'ятає, – у більшості дійових осіб впізнала реальні прототипи. Виставу не додивилася: мов куля, влучила у мозок думка: Костя немає в живих.

Грою з вогнем була сміливість В. Блавацького, його піклування про долю вистави, котра в окреслюваній тематиці – безсумнівний лідер. Вона йшла до 1944 р. 43 рази на стаціонарі та виїздах.

Немає сумніву, що з п'єсою О. Олеся «Земля обітована» К. Гупало був знайомий. Ймовірно, саме вона підштовхнула його на створення «Тріумфу прокурора Дальського».

Дія відбувається в Харкові 1933 р. Органи ДПУ здійснюють добре організоване полювання на учасників українського національно-визвольного руху. Підступність і лукавство – стиль цієї боротьби. Прокурор Дальський, приховавши, звичайно, свою професію, ввійшов у довіру до Поліни Браславець, лікаря й активного діяча українського національного руху. Поліна потрапляє в застінки ДПУ, але невдовзі її випускають звідтіля з хитрою метою. ДПУ отримало звістку про прибуття до міста батька Поліни – Сергія Гайди, відомого діяча націоналістичного руху за кордоном. У фіналі гонитва йде за батьком і донькою.

У драматичній секції Львівського оперного театру прем'єра спектаклю «Тріумф прокурора Дальського» у постановці В. Блавацького відбулася 2 лютого 1942 р. Дія розгорталася на тлі «публіцистичної» сценографії художника М. Радиша: із серпа і молота, що вінчали портал, стікали краплі крові. Можна припустити, що в спектаклі жило плакатно-експресивне курбасівське начало, адже В. Блавацький свого часу проходив практику у «Березолі». Дався взнаки і досвід режисера в роботі над драмою О. Олеся «Земля обітована» на сцені театру «Заграва» 1935 р.

У виставі брали участь першокласні актори. Особливо гострим, напруженим був сценічний дуєт артистів В. Левицької та В. Блавацького в ролях Поліни Браславець та прокурора Дальського.

Драматургія нового типу народжувалася підпільно, конвульсивно і не могла відшукати самотніх художніх засобів зображення трагізму життя. Можна говорити про запозичення автором стилю радянських п'єс 30-х років про класових ворогів, шкідників і шпигунів. Найсильніший у п'єсі, як і в «Землі обітованій» О. Олеся, її фактичний бік, неспростовна документальна історична основа. Не можна відмовити драмі і в емоційному напруженні, в динаміці дії. У рецензіях на виставу відзначалося, що режисер уникнув натуралізму в сценах допиту і катувань у катівнях ДПУ. Проте саме тема катувань вражала уяву, виводила постановку з ряду «звичних». Багато глядачів сприймало її як своєрідний театральний політичний гінйоль.



20 квітня 1942 р. у Львові, в приміщенні літературно-художнього клубу, при великому зібранні народу відбувся літературний суд над героями спектаклю «Тріумф прокурора Дальського». У період окупації України це, напевно, єдиний випадок такої великої уваги громадськості до сценічного твору. Газета «Львівські вісті» наступного дня присвятила цьому суду цілу сторінку. Українська газета «Голос», що виходила в Берліні, сповіщала, що п'єса перекладається німецькою мовою.

Однак саме національно-визвольна ідея, екстатично виявлена у «Тріумфі прокурора Дальського», примусила німців ополчитися на спектакль, котрий на якийсь час був знятий з прокату, але потім (після поразки фашистів у Сталінограді) знову повернений на афішу (приклади подібних поступок з боку німців годі шукати на території Райхскомісаріату Україна).

Актриса М. Марко, яка працювала в окупації у Тернопільському театрі ім. Т. Шевченка і грала у «Тріумфі прокурора Дальського», пригадує, як одного разу, коли актори поїхали з виставою на «районні» гастролі, їх у степу зупинили спочатку німці, а потім вояки УПА: «Артисти-чоловіки, які сиділи на підводі, були зодягнені в сценічні костюми депеушників, що злякало фашистів. Акторів вишикували, як перед розстрілом, обабіч дороги, але, хвала Богові, все обмежилось прискіпливою перевіркою документів. А невдовзі підводу зупинили хлопці з Української Повстанської Армії. Такий подвійний контроль був характерний для існування театру в окупації»<sup>199</sup>.

У тернопільській постановці (режисер Г. Комаровський) була сцена, де з кабінету слідчого після допиту виштовхують у шию артиста-співака. Набравши у легені повітря, він починав співати: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...». У цьому місці завжди звучали оплески.

Коломийська вистава (режисер П. Миронов, художник Д. Нарбут) здобула відзнаку місцевої влади. «Окружний староста п. Горгон переслав українському театрові у Коломиї листа: “З огляду на надзвичайно вдалу виставу К. Гупала “Тріумф прокурора Дальського”, яка в своїй концепції становить ясну і повну вражень боротьбу проти большевизму, я вирішив нагородити Український окружний театр гратифікацією в сумі 5000 золотих”»<sup>200</sup>.

Під час гастролей у Дрогобичі місцева преса констатувала: «“Тріумф прокурора Дальського” був справжнім тріумфом коломийців. Усі ролі вдатно обсаджені, добре простудійовані і бездоганно виконані. Особливо треба відзначити п. Тимченка в ролі начальника ДПУ і п. Скуратова в ролі Поліни Браславець. Обоє вони дали такі високомистецькі креації, що хвилинами здавалось, наче б ми попали в каземати НКВС і перед нами йде дія, вигадана самим сатаною»<sup>201</sup>.

А тепер уявімо абриси комедії «Директива з центру» (спогадами допомогли і автор п'єси С. Ледеянський, і режисер П. Гордійчук, і художник Д. Нарбут).

<sup>199</sup> Із бесіди автора з М. Й. Марко. Авторизований запис 29 серп. 1989 р., Тернопіль.

<sup>200</sup> Львівські вісті. – Л., 1943. – 6 лют.

<sup>201</sup> Гостина Коломийського театру // Голос Підкарпаття. – Дрогобич, 1943. – 11 квіт.

У період окупації преса багато писала про згубність колгоспного ладу, злидні та безправ'я селян. Сатиричний вірш, вміщений у харківській газеті «Нова Україна»: Сталін поскаржився Калініну на те, що в його шафі завелися миші. Калінін відповів:

Я пораджу, друже Йосиф,  
Нічого боятися:  
Повісь напис  
«Колгосп “Сталін”» –  
Миші розбіжаться<sup>202</sup>.

Тут наявні жанрові риси народного анекдота. Ними забарвлена і п'єса «Директива з центру».

У сільраді під час наради про перейменування села Гороб'ї на Червоний Дишель поштар приносить секретного листа з директивою райпарткому: у селі треба підшукати колгоспника, який відповідав би анкетним умовам «ударника соціалістичних ланів», і відрядити його до Москви для нагородження орденом. Вибір падає на недбайливого Павла Деркача з єдиної причини – у нього немає родичів. Запрацювала пропагандистська машина, рекламуючи «деркачівський рух». У село приїздить кореспондент ТАРС і фотограф. Односельці збирають Павлові Деркачу пристойний одяг для урочистого випадку. Перед від'їздом до Москви для колгоспників влаштовують обід із випивкою. Усі жадібно їдять, бо хронічно голодні, і не чують того, що за шпаргалкою читає секретар райпарткому Залізний, колись Василь Куций. У розпалі п'яних веселощів надходить звістка, що рідний брат висування, якого всі вважали померлим, насправді був у сибірському засланні і тепер повернувся додому. На відміну від гоголівського «Ревізора», де у фіналі Городничого та компанію дістає караюча рука долі, у «Директиві з центру» моральні мутанти встигають надійно заховати кінці у воду.

Вистава випускалася у складних умовах. Д. Нарбут згадував, що на його відмову працювати над цим матеріалом директор театру, німець, заявив: «Посаджу!»<sup>203</sup>. Одночасно з театру пішло кілька акторів, аби не брати участі в «Директиві з центру».

У центрі одеської вистави «Божа кульбаба» («Ще вчора...») – образ безневинної жінки, яка опинилася в казематах НКВС. Цю роль виконувала драматично обдарована актриса тендітної зовнішності Валентина Марієвська. Говорячи про значення нової тематики, зворушення глядачів, «Одесская газета», однак, наголошувала: «Правда мистецтва нерідко підмінялась у спектаклі фотографією, [...] Не лише психологія, а навіть слово замовкає, даючи місце голому дійству, натуралістично відтвореному. У результаті глядачі з важким почуттям залишають театр»<sup>204</sup>.

Щодо комедії В. Дубровського (псевдонім В. Чорногай) «Поворот до Європи», покладемося на газетну інформацію: «П'єса написана на злободенну тему:

<sup>202</sup> Грицаєнко Павло. Порада // Нова Україна. – Х., 1943. – 22 січ.

<sup>203</sup> Із бесіди автора з Д. Нарбутом. Авторизований запис 25 трав. 1990 р., Черкаси.

<sup>204</sup> «Ещё вчера...» на сцене русского театра драмы и комедии // Одесская газета. – О., 1942. – 23 лип.

перші дні й місяці життя населення Харкова, визволеного від більшовиків німецьким військом. Дія жвава, образи наведені досить рельєфно. Глядач з напруженням стежить за розвитком ситуації, і веселий сміх весь час лунає в залі. Після спектаклю від багатьох можна було почути: “Таку виставу слід подивитись кожному українцеві, щоб, побачивши в деяких дійових особах себе і свої вчинки, почати жити по-новому, дійсно по-європейському”<sup>205</sup>.

Фінал життя митців, причетних до названих п'єс: Костя Гупала розстріляно; Петро Першин, щоб не потрапити до рук більшовиків, отруївся; режисер П. Гордійчук просидів 10 років у таборі; в ГУЛАзі помер В. Вронський; актриса В. Марієвська, позбавлена після війни роботи, напівбожевільною жебрачила, співаючи на одеському базарі...

Антибільшовицькі спектаклі становили на загальному репертуарному і прокатному тлі мізерну кількість. Однак прийшов час, і на них поглянули з урахуванням історичної правди. Саме ці постановки (нехай не надовго, пунктирно, в оголеній публіцистичній формі) продовжили розстріляну традицію українського театру 20-х – початку 30-х рр., традицію сміливої анатомії соціальної системи, що обдурювала людей гаслами про еру загального щастя. Їх можна зарахувати і до родоводу дисидентства 60–70-х рр. із його викриттям комуністичної облуди.

\*\*\*

Психологія творчості в екстремальних умовах – річ маловивчена. Колишній в'язень табору Бухенвальд Бруно Апітц посилається на власний досвід: «Дослідження табірної художньої самодіяльності і професійної творчості приховує неправильне уявлення, ніби в'язні жили в людських умовах, інакше, мовляв, вони не могли б займатися мистецтвом. Проте у фашистських таборах не було гідних людини умов життя. В'язні виживали там лише тому, що вони ще не померли духовно»<sup>206</sup>.

Так можна сказати і про могутню духовну інституцію – театр окупованої України, його творчих працівників і глядачів.

Щодо змістовного наповнення ТОУ, то на противагу тогочасному розумінню мистецтва німцями «сила через радість», українці уподобали давньогрецьке миротворче визначення мети театру – «Краса і добро».

Складна справа шукати всеохоплюючі символічні паралелі такому масштабному і самобутньому історико-мистецькому явищу. І все ж є спокуса персоналізувати його в реєстрі життя і творчості однієї людини – славного українського митця І. Кавалерідзе. Живучи в окупованому Києві, роблячи все, щоб не бути підвладним німцям, він у своїй творчості, мов пароль, повторював три скульптурних образи: натхненного Тараса Шевченка, поета-мислителя; козака на коні, що символізував унепокорений український народний дух; та Дон Кіхота Ламанчського – проповідника добра, дивака-ідеаліста (контекст світових ідей).

<sup>205</sup> Із театру // Дніпрова хвиля. – Кременчук, 1943. – 20 квіт.

<sup>206</sup> *Ернст Генри*. Искусство за колючей проволокой // Театр. – 1985. – Ч. 7. – С. 123.

Іван Петрович засобами свого мистецтва позначив глобальну світоглядно-тематичну тріаду, художні орієнтири української драматичної сцени лихолітніх років. Діяльність театру в окупації схожа з духовним місіонерством релігії, котра Добро ставить над Силою.

«Якось на одній з репетицій “Назара Стодолі” Т. Шевченка і “Вечорниць” П. Ніщинського режисер П. Гордійчук звернувся до учасників вистави з проханням врахувати, що події у п’єсі відбуваються того історичного часу, коли український народ під прапорами Б. Хмельницького прогнав з України польських окупантів. Тому на сцені треба грати не просто селян, а вільних громадян вільної країни, грати з відчуттям власної гідності, почувати себе на святі»<sup>207</sup>.

Шевченкову думку відчули як пророчу не тільки храм мистецтва, а й храм Божий. У 1944 р. Українська автокефальна православна церква звернулася з відозвою до українського народу. Її написано в поетичних традиціях проповідей митрополита-гуманіста Василя Липківського, що загинув від рук більшовиків: «Щирими та постійними молитвами благати милосердного Господа, щоб перестав карати нас за беззаконня наші, а ласкаво помилював та зберіг нас та сподобив до воскресіння нашої Батьківщини. [...] Пам’ятати, що наша Мати-Україна “обідрана сиротою понад Дніпром плаче, тяжко, важко сиротині, та ніхто не бачить, тільки ворог, що сміється...”, і тому бути готовими, коли проб’є слухна година, сповнити святий обов’язок: “...оновить святі руїни, оновить наш тихий рай”»<sup>208</sup>. Це звернення промовляє до нашого серця й сьогодні.

Закінчуючи заповнення білого аркуша сценічної історії, наголосимо, що в окупованій фашистами Україні існувала чітко окреслена система театральної культури. Її вписано в історію найстрашнішого есхатологічного вибуху ХХ ст., в історію антифашистського та національного визволення.

Цей театр виховав багато першокласних митців, котрі після війни, попри репресії, продовжували роботу.

Ціннісно-смысловий потенціал театального мистецтва в Україні 1941–1944 рр. і сьогодні, через півстоліття замовчування і забуття цього феноменального явища, може прислужитися вільній Україні у просуванні вперед, в усвідомленні діячами сцени своєї унікальної ролі в процесі націєтворення, державобудівництва, гуманізації людства.

<sup>207</sup> Спогади Кайданова О. Я. (машинопис). – С. 2. Зберігається в архіві П. Гордійчука.

<sup>208</sup> Відозва до українського народу 1944 р. (Звернення собору єпископів УАПЦ) // Мартиролог українських церков: У 4 т.). – Т. 1. Смолоскип. – Балтимор; Торонто, 1987. – С. 767.



М. Нестеров. Марія Зань-  
ковецька в ролі Харитини  
(«Наймичка» І. Карпенка-Ка-  
рого, 1901)



Сцена з вистави «Кум мірошник...» Д. Дмитренка. (Полтава, 1900)

Актор О. Суходольський в ролі Панаса («Циганка Аза» М. Старицького, 1901)



Актор М. Садовський у ролі Гаркуші («Гаркуша» О. Стороженка, 1904)





Актор Г. Рафальський у ролі  
Свідка («По ревізії» М. Кропив-  
ницького, 1904)



Антрепренер, режисер, актор і  
громадський діяч О. Суходольський  
(1909)



Актриса К. Рубчакова в ролі Марусі Богуславки, актор Й. Стадник у ролі Гірея  
(«Маруся Богуславка» М. Старицького, 1909)



Актриса О. Зініна в ролі Наталі («Лимерівна» за Панасом Мирним, 1910)

Актриса М. Дикова (1913)



Актриса О. Зініна в ролі Марії («Мазепа» Ю. Словацького, 1912)



Актриса і громадська діячка М. Заньковецька в ролі Гелени («Богдан Хмельницький» М. Старицького, 1912)



Актриса Є. Зарницька в ролі Галі («Назар Стодоля» за Т. Шевченком, 1912)





Актор Л. Сабінін в ролі Богдана («Богдан Хмельницький» М. Старицького, 1913)



Актриса Ю. Шостаківська (1912)

Актор П. Карпенко (1914)



Актриса Г. Затиркевич-Карпинська в ролі  
Хіврі («Сорочинський ярмарок»  
М. Старицького, 1920)



Актор І. Мар'яненко в ролі Дон Жуана («Камінний господар» Лесі Українки, 1915)



Актор І. Мар'яненко (1917)



Актор, громадський і театральний діяч  
І. Замичковський (1918)



Актор П. Саксаганський у ролі Виборного («Наталка Полтавка» І. Котляревського, 1918)



Актриса О. Пивинська в ролі Мелашки («Наймичка» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), 1919)





Актриса Л. Ліницька в ролі Харитини («Наймичка» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), 1920)



Актриса О. Добровольська  
в ролі Сніжинки («Чорна  
Пантера і Білий Медвідь»  
В. Винниченка, 1917)

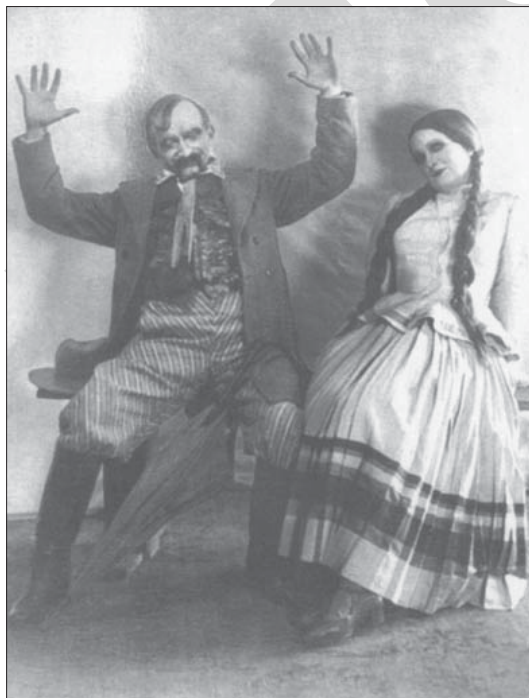


Актор П. Саксаганський в ролі Харка Ледачого («Паливода XVIII століття» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), 1921)

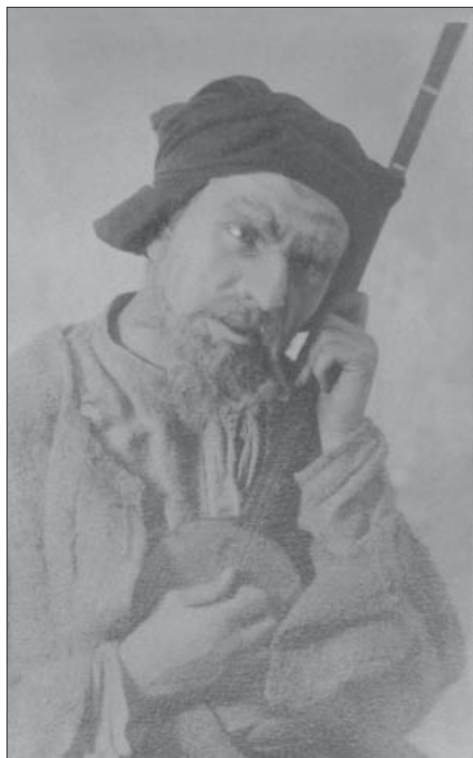


Сцена з вистави «97» М. Куліша (театр ім. І. Франка, 1924)

Афіша театру ім. І. Франка.  
Сезон 1925–1926 рр. Черкаси



Актор Й. Гірняк у ролі Кума, актриса В. Чистякова в ролі Любуні («Народний Малахій» М. Куліша, 1928)



Актор В. Щоголів у ролі Ашуга  
(«Місто вітрів» В. Кіршона, 1930)



Сцена з вистави «Пролог» (текстова частина Л. Курбаса, О. Поповського та С. Бондарчука, Дніпропетровськ, 1930)

Лесь Курбас.  
Портрет М. Жука. 1919 р.



Сцена з вистави за трагедією «Патетична соната» М. Куліша (Камерний театр, Москва, 1931)





Сцена з вистави «Фата моргана» за М. Коцюбинським (Чернігівський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1937)



Сцена з вистави «Назар Стодоля» за Т. Шевченком (Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка, 1939)



Сцена з вистави «Майстри часу» І. Кочерги (Болгарія, Національний театр ім. І. Вазова, Софія, 1940)



Перша постановка драми «Шлях на Україну» О. Левади. (Закарпатський театр. Ужгород, 1948)



Актриса С. Коваль (театр  
ім. Т. Шевченка, Тернопіль, 1943)



Актриса Р. Окіпна, учасниця  
київського підпілля (1941)



Актриса О. Кусенко (театр  
ім. І. Франка, 1942)



Актриса Г. Стругалевич, учасниця  
партизанського руху в Україні (1941)



Скетч на передовій. У ролі Партизанки – актриса С. Коваль (1943)



Зруйнований театр у Миколаєві (1944)



Діячі українського театру на зруйнованому Хрещатику в Києві (1944)



Актор Ю. Шумський веде передачу на Україну із Саратова (Росія, 1942)





Фронтowa театральна бригада, очолювана Д. Мілютенком, у Болгарії (1945)



Фронтowa театральна бригада, очолювана В. Яременком, після вистави «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. У ролі Шельменка – В. Яременко (1944)





Актори О. Ватуля, А. Бучма, Н. Ужвій, Г. Юра – учасники Другого антифашистського мітингу в Саратові (Росія, 1942)



Актори ансамблю під керівництвом П. Вірського в Берліні (травень, 1945)

## Український театр на тимчасово окупованій території (1941–1944)



Український окружний театр у Коломиї. Сцена з вистави «Циганський барон» Й. Штрауса. Сафі – Т. Толстая, Барінкай – Х. Кудринський



Фотографія композитора Франца Легара, яку він передав із Відня до Києва диригентові О. Пресичу та його дружині Г. Пресич. За їхньою участю на сцені Київської Великої опери йшла оперета Ф. Легара «Весела вдова» (1943)



Колектив Тарашанського театру ім. Т. Шевченка (Київщина). У центрі – художній керівник О. Божедан (15 вересня 1942)

**Вистава «Сон літньої ночі» В.Шекспіра.  
Запорізький український драматичний театр.  
Постановка М. Макаренка, режисер А. Семененко  
(1943)**

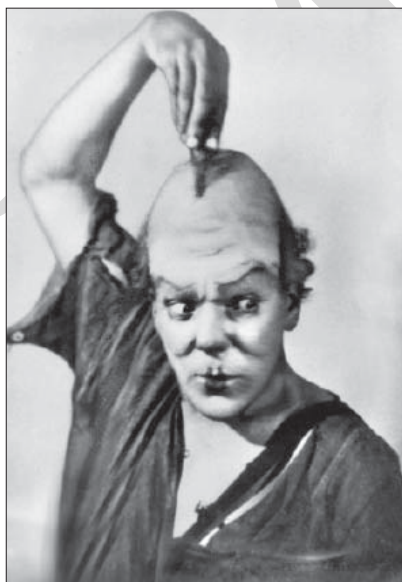
Фотографії до розділу В. Гайдабури



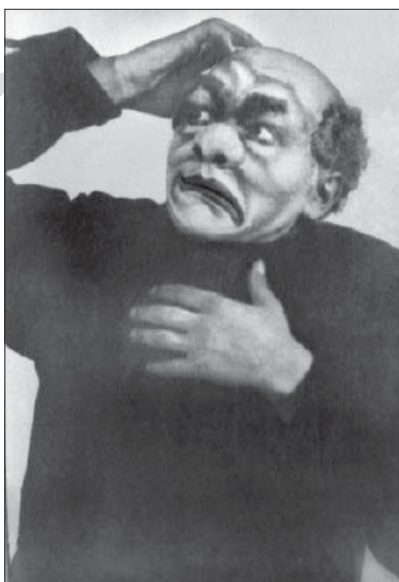
Френсіс Дудка – В. Школенко



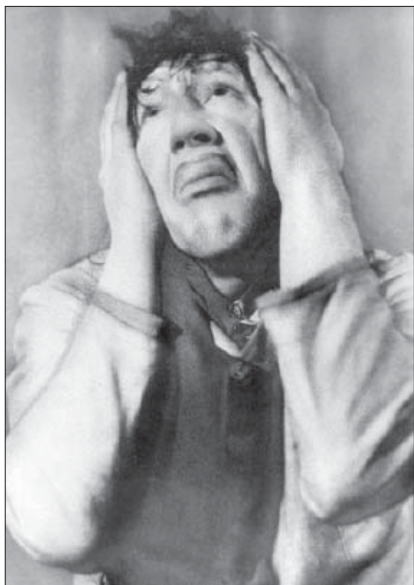
Робін Замірок – Ф. Щербак



Пітер Клинець – С. Ессен



Том Носик – В. Сороченко



Нік Навій – Є. Коваленко



Гембель столяр – О. Давидов



Сцена з вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (Запоріжжя, 1943)





Й. Гіряк – режисер і актор Львівського оперного театру (ЛОТу). У його постановці на цій сцені 1943 р. вперше поставлено українською мовою трагедію В. Шекспіра «Гамлет».  
Мал. художника Е. Козака



Емблема Київського театру-студії «Гроно», який впродовж двох років під керівництвом Г. Затворницького обслуговував оstarбайтерів на терені рейху. Емблему створено художником Березовським у Гамбурзі (травень, 1945)



Актори Тернопільського українського драматичного театру ім. І. Франка.  
У центрі – німецький «опікун» театру (1942)



Вистава «Казка старого млина» за С. Черкасенком. Мар'яна – С. Пилипенко. Тарашанський театр ім. Т. Шевченка (1942)



Сцена з вистави «Сватання на Гончарівці» І. Квітки-Оснoв'яненка. Стецько – І. Яроцький. Кам'янець-Подільський міський театр (1943)



Сцена з вистави «Господиня заїзду» К. Гольдоні у Вінницькому міському театрі (1943). Гастрольне фото





Головний режисер Вінницького міського театру Ю. Авраменко (1942)



Драматург і організатор міського театру у Кам'янці-Подільському М. Чирський (1942)



Сцена з вистави «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської. Коломийський окружний театр (1943)



Ескіз декорації до вистави «Фронт» за О. Корнійчуком (театр ім. І. Франка, 1942)



Ескіз декорації до вистави «Партизани в степах України» за О. Корнійчуком (театр ім. М. Заньковецької, 1942)



Режисер, актор і громадський діяч  
В. Блавацький (1943)



Драматург К. Герасименко, загинув на  
фронті (1942)



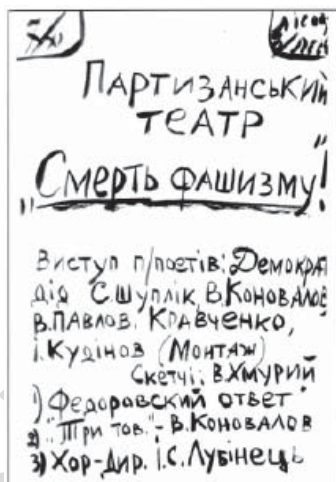
Актор В. Щоголів у ролі Козака («Гай-  
дамаки» за Т. Шевченком) (Дніпропе-  
тровськ, 1941)



Актриса Г. Мещерська в ролі Матері  
з вистави за п'єсою К. Герасименка  
«Легенда про Матір» (постановка  
режисера Б. Тягна, Одеський театр  
ім. В. Василька, травень 1941)



Академік М. Рильський (1945)



Оголошення про проведення агітвистави партизанського театру «Смерть фашизму» 7 листопада 1942 р. (з архіву В. Коновалова)



Група артистів-франківців у евакуації: перший ряд (зліва направо): П. Нятко, Н. Ужвій, Т. Юра, М. Яковченко, Д. Мілютенко, другий ряд: І. Беневельський, П. Сергієнко, О. Ватуля, Є. Пономаренко (1943)





Актриса Оксана Петрусенко  
(1940)



Режисер, актор і  
громадський діяч  
Йосип Гіряк (1944)



Художник Ю. Стефанчук. Ескіз оформлення до вистави «Пошились у дурні»  
за комедією М. Кропивницького (Львів, 1944)



Актриса В. Чистякова в ролі Лучицької у виставі «Талан» М. Старицького (Харків, 1941)



Актор і режисер К. Кошевський – Козак («Гайдамаки» Т. Шевченка, 1944)



Полтавська вистава «Мірандоліна» за К. Гольдоні приїхала в глибинне алтайське село (1942)



## ПІСЛЯМОВА

Перша половина XX століття в історії українського театру – це епоха виняткових суперечностей і ризиків, епоха катастроф, всупереч яким відбувалася невинна інтеграція української культури та її світова експансія. Вихідною точкою розвитку був той «стан невагомості», яким польський письменник А. Кусьневич визначив ситуацію в розшарпаній трьома імперіями Польщі та який однаковою мірою стосується України. «Руська бесіда» з Г. Хоткевичем в Австро-Угорщині, театр М. Садовського в Російській імперії, так само як більш-менш видатні або пересічні театральні трупи ентузіастів своєї справи репрезентували паростки театральної культури поділеного кордоном народу. Під кінець епохи український театр вже поставав як єдине ціле, як соціокультурна інституція українського материка, незважаючи на те, що і тепер залишався стан поділу – цього разу між ойкуменою та діаспорою. Та конфлікти типу «ойкумена – діаспора» або «центр – периферія» вже не містять такого патогенного коріння для розвитку національного культуротворчого організму, яким було бездержавне становище України на початку епохи.

Ми бачили, що в межах розглянутої епохи можна виділити п'ять періодів розвитку українського театру. Кожен з них становить стадію зростання, демонструючи складну взаємодію зовнішніх соціокультурних і внутрішніх художніх чинників розвитку, універсальних закономірностей театрального мистецтва XX сторіччя та специфічних національних особливостей його життя. Саме в цю епоху відбувається утвердження специфічної дуалістичної моделі театральної культури, викликаной до життя появою кінематографу та зумовленої ним сценічно-екранної двоїстості. Саме з початком нового, XX століття збігається початок кінематографу, і саме перший відтинок відліку часу цього століття, до катастрофи 1914 року, збігається з наближеннями та відштовхуваннями між екраном та коном. Та й у межах власної театральної проблематики вже цього часу розвиднюються контури майбутньої дуалістичної моделі, що окреслювалася стилістичними дихотоміями, насамперед між академізмом і модернізмом. Водночас саме в цій універсальній дуалістичній моделі виявилися специфічні національні особливості її тлумачення. Насамперед поставала проблема поєднання та взаємоузгодження народництва як бази вітчизняних традицій, запоруки збереження національного ества, з одного боку, та гострої потреби артистизму, професійної культури як необхід-

ної передумови утвердження національного театру в світових універсальних тенденціях, досягнення необхідного рівня досконалості, що не може обмежуватися звичаєвою парадигмою, а вимагає спеціального вишколу та професійної майстерності, з іншого боку. Ця проблема, влучно охарактеризована освітянським діячем доби УНР М. Бурачем як побудова «театру європейських форм», виявилася однією з визначальних для українського театру всієї першої половини ХХ ст. і була пов'язана з цілою низкою парадоксів його розвитку.

Парадоксальність історії розвитку українського театру виявилася насамперед через парадокс переваг периферії. Позбавлена державності українська культура знаходила на театральному кону адекватні способи свого творчого волевиявлення. Особливість сценічного мистецтва як своєрідного випробування слова, експерименту зі словесною грою становила простір відносного визволення слова принаймні через способи його виголошення. Тому на театральному кону ставало можливим схилити важіль переваг та обмежень периферії саме в бік, сприятливий для культурницького поступу. Відсутність централізованого доктринерства обернулася можливістю активно засвоювати та переробляти всі новітні мистецькі течії, прилаштовуючи їх до специфічних умов театального життя. Упродовж цілої епохи спостерігається інтенсивний процес дифузії окремих стилістичних феноменів і новітніх творчих напрямів.

Так само зовнішніми, соціокультурними чинниками визначається своєрідний екзистенціальний парадокс існування українського театру в умовах найбільших ризиків, яких він зазнавав упродовж своєї історії. Своєрідні «репортажі з зашморгами на шії» українським акторам і режисерам доводилося здійснювати постійно, і не раз траплялося, що ці зашморги затягалися, як це сталося з Лесем Курбасом або, за інших обставин – з Раїсою Окіпною. Гра на кону та в житті перепліталися між собою в цей час в Україні, як мало коли ще раз у світовій історії театру. Концепція екзистенціальної ситуації, що розвинулася з експериментів символічної драми, тепер випробовувалася в самому житті, а сценічне мистецтво продовжувалося безпосередньо в залі в дусі експериментів з експресіоністськими виставами. Парадоксальним чином найнесприятливіші для мистецтва умови оберталися найвищими досягненнями.

Ще один парадокс, пов'язаний з попереднім, але закорінений у внутрішніх аспектах розвитку театального мистецтва, випливає з відповідно перетлумаченої проблеми народництва й артистизму. Звичаєвість та обрядовість, якими був позначений народницький за своїм спрямуванням «театр корифеїв», ставали органічною метаморфозою з утвердженням тенденцій окциденталістськи зорієнтованої «європейськості», що не лише не суперечили вимогам артистизму, але ставали предметом саме артистичної рефлексії. Від «Лісової пісні» Лесі Українки до «Ночі на полонині» Олександра Олеся фольклор перетлумачується в новій якості – як те, що потрібне для здійснення символічних творчих програм, де ритуальні дії не складають обмеження театральної гри, а самі відбираються відповідно до того, що в них упізнається суголосним символіці та інтегрується до суто артистичної тканини вистави вже в новій якості елементів художньої мови.

Парадоксальним виявлялося також співжиття театру з новоутвореним «кінематографічним люстром». Натуралістичні тенденції театру початку століття були суголосними тим прагненням «увічнити мить», з яких народилося це «люстро». Це ж стосується і тих елементів циркової ексцентрики, які впроваджували до театральних вистав, оскільки саме циркове середовище було місцем народження кінематографічних експериментів. Усвідомлення принципової розбіжності способів подання предмету в обох видовищних мистецтвах було одним з чинників повернення академічних традицій до театру, але вже в новій якості після їх відбиття в «люстрі» кінематографу. Самоусвідомлення театру сучасності як незамінної ланки культури відбувалося паралельно з утвердженням принципових розбіжностей екрану та сцени. Фіксація миттєвостей на екрані лише підкреслювала невідтворюваність їх на сцені, необерталість, незворотність плину театральної вистави протиставлялася можливостям багаторазової демонстрації фільму, а ситуація ризику експерименту, випробування слова й чину на кону виявлялася антитезою запрограмованості кінематографічних кадрів. Віртуальні ідеали театального мистецтва, унаочнені та зафіксовані екранними засобами (приміром, у вигляді системи кінозірок), завжди залишали за собою той острівець надії і свободи вибору, що ретельно усувалися кінематографічною уявою. Тому в питанні свободи творчості театр у порівняльному перерізі виявлявся антитезою фіксованому і запрограмованому екрану.

Ця парадоксальність порівняльного ступеня свободи самовияву далася взнаки в ангажованому мистецтві, зокрема в т. зв. «політичному театрі». Попри істеричну збудженість тут залишався досить широкий простір для варіантів виразу, яких не надавав екран, і саме тому в театрі особливо яскраво виявилася трагедія ангажування, засвідчена, приміром, творчістю Я. Галана. Простір невизначеності, іманентно притаманний театальному мистецтву як сценічному експерименту, на протигау кінематографу, завжди залишав можливості різночитання, що в межах ангажування виявлялися джерелом внутрішньої конфліктності. Усвідомлено чи несвідомо свобода самовияву завдяки таким різночитанням виявлялася і під оболонкою ангажування. В умовах культурно-політичної ситуації України використання можливостей іманентної невизначеності театального мистецтва надавало певну перевагу виконавцям щодо варіантів інтерпретації наперед визначених приписами тих чи інших верхів спектаклів.

Нарешті, ще один парадокс впливає з особливостей витлумачення антиномій народництва та артистизму відносно специфічного балансу модернізації та консервації театру, що складався в периферійних умовах України початку століття. Становлення національного театру стикалося з дилемою необхідності інтенсивного оновлення, модернізації художніх засобів і водночас космополітичної природи самого модернізму. Розв'язування такої дилеми породжувало низку компромісів та визначало поле еkleктики – від полістилістики до ретроспективізму. Така художня стратегія на загал вписувалася в універсальні шляхи, второвані «суміщеннями несумісного» або «сюрпризами-несподіванками», що породили цілі естетичні програми тогочасного культурного будівництва. Та в Україні вони мали значно складніший вигляд. Насамперед ускладнення зумовлювалося проблемою так званої ма-

совості, що поставала як своєрідна альтернатива народництву, зокрема в перші роки становлення соцреалізму. Еклектика за таких умов тлумачилася як основна творча модель для офіційної культурно-політичної доктрини. Проте ретроспективізм, незважаючи на його еклектичну основу, аж ніяк не вписувався в цю доктрину, а тому саме завдяки цій своїй основі «легалізував» своє становище. Те, що виявилось неприйнятним для тогочасного панівного режиму в гаслі «До джерел!» (*ad fontes*) М. Драй-Хмари, М. Зерова та інших неокласиків, здобувало собі виправдання під компромісом народництва та масовості на театральному кону в творчості І. Кочерги. «В пошуках втраченого майбуття» ретроспективізм ставав для українського театру тим притулком, в якому можна було карбувати професійний вишкіл і шліфувати майстерність. Такою ж є природа парадоксальної ситуації, пов'язаної з «реабілітацією» академізму після модерністичного оновлення театральної культури. Поряд із зовнішніми політичними чинниками (т. зв. націонал-більшовизм російсько-шовіністичного штибу, послідовність якого змушувала до визнання національних традицій бодай у спотвореному вигляді) тут відіграла свою роль знову таки всеосяжна еклектика. Здійснювалося шукання «поміrkованих», компромісних стилістичних варіантів радикальних течій, а отже, їх узгодження з консерваційними тенденціями, що відповідали саме масовості. Таким чином, український театр можна порівняти з човном під вітрилами, який здійснював лавірування й парадоксальним чином просувався всупереч загрозливим буревіям. Парадокс такого лавірування становив модус його історичного буття.

Парадоксальністю позначені усі п'ять періодів розглянутої історичної епохи. Показово, що нова епоха українського театру, ознаменована переходом від традицій «театру корифеїв» з пріоритетами народництва, соціально-побутової та історичної тематики до «унормованого», інституціоналізованого суспільного закладу за типом новоевропейських національних театральних установ збігається з виникненням та поширенням кінематографу, який був ровесником століття. Отже, сценічно-екранний дуалізм як ознака культури ХХ століття став постійним супутником українського кону. Відкриття Київського міського театру (1901), створення Українського клубу (1908), з ініціативи якого влаштовувалися вистави українських театральних труп, позначили перший період новітньої епохи українського театру, який був водночас прощанням з минувиною романтичного ХІХ століття. Власне феномен української «нової драми», ознаменований геніальними творіннями Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін., так само як її німецькі, французькі, російські рівнобіжники, поєднував прощання зі старими та зустріч нового, що дає підстави твердити про суголосність процесів розвитку національної театральної культури та про її зрілість, попри незліченні зовнішні перешкоди. Стрімке ширяння української антрепризи, пов'язане з уславленими іменами П. Саксаганського, М. Заньковецької, Л. Ліницької, І. Мар'яненка, М. Садовського та інших унаочнює цю зрілість.

Показово, що утвердження українського театру в контексті цілої національної культури відбувалося за обставин імперської агонії, що фатально тяглася від селянських повстань 1903 р., через крах японської мілітаристської

авантюри 1904 р. та революційні спалахи 1905 р. до остаточної катастрофи 1914 р. Імперія підтвердила пророче зауваження київського історика Є. Тарле (висловлені в читаних саме під час революційних подій 1905 р. лекціях про долю абсолютизму) про те, що старий абсолютистський режим губить себе самого своєю ініціативою та що будь-які вияви самостійності з його боку лише наближають його самогубство<sup>1</sup>.

За цих обставин поряд з агонією конаючого старого ладу зростав і утверджувався український театр. Про його зрілість свідчить і його самоусвідомлення, зокрема і як вищеокресленої дуалістичної моделі – антитези «традиції» та «альтернативи», за термінологією Л. Старицької-Черняхівської з її маніфесту «25 років українського театру» (1907). Відбувається інституціоналізація театральної справи, кристалізується те, що напередодні нового століття існувало в спорадичних формах ініціативи. Розбудовується інфраструктура театральних установ, розвивається спеціальна театральна критика, уславлена іменами М. Вороного, С. Петлюри, І. Стешенко, відбувається активна асиміляція здобутків світової драматургії – від Софокла до Шніцлера. Водночас українська драматургія виходить до світу з такими шедеврами «нової драми», як твори Лесі Українки, зокрема її «Камінний господар», як «буденна драма» Л. Старицької-Черняхівської «Крила», як «Натусь», «Чорна пантера» та інші твори В. Винниченка. Через стильові колізії натуралізму та символізму, народництва та артистизму, академізму та декадансу прозирають також обриси майбутнього сценічно-екранного дуалізму.

Другий період, позначений буремними роками війни та революції, не дарма ознаменований виставленими П. Саксаганським «Розбійниками» Ф. Шиллера. Суспільний вибух, що зламав агонізуючий лад, був не лише правильно прочитаний в українському театрі, але й істотно вплинув на стилістичні тенденції, вторувавши шлях до панування експресіонізму. За умов суспільного хаосу виявилось високе покликання театру саме як соціального інституту, що ладен був запропонувати суспільству сценарій поступу, визначити моральні орієнтири. Роки боротьби стали одночасно роками карбування й гарту нових морфологічних типів театральної культури, кристалізації форм, породжених радикальними зрушеннями.

Саме радикалізм позначив третій період – період «національного відродження» або «розстріляного відродження», як він визначений у 3-му розділі 2-го тому. Це період безперечного пріоритету експресіонізму, який саме в театрі (поряд з музикою) знаходив найбільш адекватні форми свого самовияву. Водночас це період трагедії ангажованого мистецтва та, зокрема, «політичного театру», що розкривається як трагедія змарнованої «пропащої сили». Усі принади і недоліки експресіонізму розкрилися в цей період через долю театру, визначивши внутрішню необхідність його метаморфози, в тому числі до еклектики наступних років. Радикалізм, що виявлявся в обрахунках з минулим і в прийнятті авангардистських (зокрема, футуристських) позицій щодо розриву з успадкованими традиціями, тяжів до космополітизму, а отже вступав у протиріччя з завданнями будівництва національного театру, що

<sup>1</sup> Тарле Е. Падение абсолютизма в Западной Европе / Тарле Е. Сочинения: В 12 т. – М., 1958. – Т. 4. – С. 331.

й визначило перехід на шляхи компромісних, а також полістилістичних та еклектичних рішень. Внутрішня логіка розвитку вела також до компромісів з масовою культурою, що стало справою наступних років.

Період максимальних суперечностей, він став періодом апогею українського театру окресленої епохи. Саме в цей час повною мірою розгорнулася творчість Л. Курбаса, який зумів виставою «Гайдамаків» Т. Шевченка знайти оптимальне розв'язання рівняння на рівновагу між космополітичними прагненнями авангарду та корінними національними традиціями народництва. Постає Л. Курбаса як не лише режисера та організатора театральної справи, але й культуролога, проникливого майстра суспільної діагностики знаменує собою дух часу. Його співтворчість з М. Кулішем стала взірцем такого розкриття драм тогочасного суспільства. Саме в цей час повною мірою проявилася своєрідність української театральної сценографії, в якій утверджувалася видовищна природа театру як альтернативи до кінематографу. Той сценічно-екранний дуалізм, про який ішлося вище, знайшов вияв у нових сценографічних концепціях театального кону, де підкреслювалася умовність простору, що дозволяла як наближати до екранного трактування реальності, так і віддаляти від нього. Як кубізм А. Петрицького, так і декоративність О. Екстер або конструктивізм В. Меллера засвідчують присутність прийомів екрану, їх символізацію машинною атмосферою – приміром, у перетворенні декорацій на своєрідне вбрання актора, його рухоме предметне оточення, з яким можна поводитися як з одягом, подібно до кадру з фільму, – а водночас відмежування театральності сценографічними засобами від кінематографічних нормативів.

Принципово нова ситуація склалася в наступному періоді, висвітленому в 4-му розділі тому. Катастрофа голодомору та репресій, якою ознаменовано цей період, завдала колосальної травми українському театру, як і цілій культурі. Та й тут виявилася парадоксальність українського культурного розвитку ХХ ст.: баланс зовнішніх чинників цього розвитку уможливив поступ, а не занепад, і склав сприятливі обставини для того, щоб скористатися ними для фахового зростання. Зокрема, особливо сприятливою подією для дальшої долі українського театру стало об'єднання Галичини та Буковини з Великою Україною, попри всю суперечливість цього процесу за умов тогочасного режиму.

Ці обставини визначили відмову від радикалізму та компромісний шлях розвитку, який привів до панування еклектики в театральній стилістиці. Відмова від космополітичних тенденцій модерністської стилістики виявилася сприятливою для повернення до традицій народництва та побутової достовірності в дусі академізму. Достовірність, що прийшла на зміну умовності попереднього періоду особливо помітна в сценографії, зокрема для творчості Ф. Нірода, яка знаменує дух часу компромісів. Еклектичний та компромісний шлях розвитку приводить до перетворення ангажованого політичного театру на знаряддя міфологізації історії, та водночас відбувається повернення до традиційного історичного театру (І. Кочерга) і побутової драми. У цей період внаслідок диктату соціокультурних обставин відбувається цілеспрямоване оновлення репертуару, й водночас формується ціла плеяда виконавців, які уклали українське сценічне мистецтво.



Нарешті, період війни став випробуванням міцності здобутків українського театру не лише цієї епохи, але й цілої її історії. Історія сама ставала театральним коном для трагічної діалектики, визначивши екзистенціальну ситуацію театру як невіддільного її свідка і співучасника чину. Тому поряд з прийнятними для верхів витлумаченнями «літопису» цього чину стосовно явних учасників конфлікту, насамперед мілітарних сил («Фронт» О. Корнійчука) постає драматургія того, що згодом повоєнний німецький поет П. Вайс назвав «поетикою опору». Саме тема нескорених, тих, хто не згодився з поразками й приниженнями, тема збереження людської гідності склала основу мистецтва театру як мистецтва сценічного випробування. Екзистенціальний «театр» дійсності знайшов люстро насамперед в театрі «поетики опору», де героїка пройняла всі чини дійових осіб. Цією непідробною героїкою повсякденного життя і сценічної гри жорстокого військового лихоліття український театр засвідчив своє гідне місце в світовій культурі XX століття.

Розвиток європейської, зокрема української театральної культури Друга світова війна розмежувала на дві історичні епохи: на «до» і «після» війни, своєрідно підбивши підсумки багатоаспектної, естетично різноманітної діяльності й різнопланових мистецьких пошуків українського театру першої половини XX ст.

В екстремальні воєнні роки театр проводив інтенсивне творче життя, працюючи в евакуації і на окупованій ворогом території. Сорок шість провідних театральних колективів України, евакуйованих на початку війни на схід, не розгубили режисерські й акторські кадри, адже поряд із діючим репертуаром створювали нові, актуальні, художньо вартісні спектаклі, відкривши глядачам Сибіру й Середньої Азії неповторну самобутність та естетичне багатство українського сценічного мистецтва.

На окупованій території також працювали українські театральні колективи, намагаючись зберегти національну своєрідність і гуманістичне спрямування репертуару. Видатні діячі театру працювали у фронтових театрах і концертних бригадах безпосередньо на передовій.

У трагічні роки війни театральні майстри залишалися з народом, утверджуючи на сценах духовну велич, моральну силу, душевну щедрість, фольклорні традиції, інтелектуальні багатства нації, високу культуру й красу рідного слова і пісні, постійно й уперто торуючи власний шлях у національному мистецтві, в усіх його жанрово-стильових і проблемно-тематичних напрямках.

Майже півстоліття історичного поступу й наполегливих шукань і багатоманітних експериментів від початку століття до грізних воєнних років, попри суспільно-політичні катаклізми й жорстокі репресії тоталітарного режиму, безжальний тиск ідеологічних керманів сталінізму, не зупинили розвиток українського театру, не зруйнували художні здобутки його майстрів, не знищили сміливі, новаторські відкриття режисури й акторства, драматургів і сценографів, національну природу та музично-пісенні традиції рідної сцени.

Надзвичайно складні, естетично багатовекторні процеси входження українського театру в нову мистецьку епоху XX ст. були позначені кричущою строкатістю і контрастністю течій, напрямів, взаємодією та взаємозбагаченням різних стилів, жанрів, сценічних форм, не схожих за естетикою: поряд із традиційною діяльністю новозбудованого й відкритого 1901 року Київ-

ського міського театру, де грали опери, водевілі й драми мандрівні українські театральні трупи корифеїв, і першого стаціонарного національного театру М. Садовського, на сценах опановували й модерністську естетику, елементи раннього авангарду, футуризму й конструктивізму, сміливо заявив про себе новаторський «Молодий театр» Леся Курбаса, експериментна Українська музична драма, різноманітні студії, пролеткультівсько-футуристичний театр Марка Терещенка й уславлений курбасовими «Гайдамаками» театр ім. Т. Г. Шевченка, а також створений 1920 року театр ім. І. Франка на чолі з молодотеатрівцем Г. Юрою.

У 1922 році оголосили про своє народження заньківчани, керовані Б. Романицьким. Про прихід театральної весни впевнено заявив «Березіль» (новаторське мистецьке об'єднання завзятих ентузіастів і новаторів), ставши лідером модерного сценічного мистецтва України.

Так бурхливо, відчайдушно розпочалася нова епоха в українській театральній культурі, епоха творення революційного за своїм пафосом естетичного європейського національного театру, який, прагнучи нового, незнаного раніше на сцені, не мав морального права розірвати кровні зв'язки зі своїм рідним, українським, глибоко правдивим, суто реалістичним сценічним мистецтвом, зі своїми багатючими фольклорними традиціями, з класичними художніми скарбами корифеїв, з новою драмою, з такими велетами, як І. Франко, Леся Українка і В. Винниченко.

Леся Курбас, по-своєму трактуючи шевченків заповіт «Чужому навчатися і свого не цуратися», закликав діячів театральної культури йти до Європи і до самих себе. Кожний театр наполегливо шукав свій власний шлях, не забуваючи традиції національного мистецтва, досвід корифеїв.

Соціокультурні зміни, суспільно-політичні конфлікти, мистецькі змагання, дискусії та диспути 1920-х років, ідейно-художня боротьба в літературі й сценічному мистецтві були спричинені неослабним ідеологічним тиском на митців компартійних інституцій, буйним сплеском «українізації», що дало надію на національно-культурне відродження, жажливими й ганебними процесами СБУ і директивним призупиненням українізації, що обернулося «розстріляним відродженням» для національної культурної еліти.

Поклавши край животворному процесу українізації, адепти ідеологічного сталінізму розпочали жорстоку боротьбу із «численними викривленнями та всілякими ідейними ухилами від основної лінії партії в національному питанні».

Дослідник історії культури І. Огієнко наголошував, що дозволена компартійною верхівкою «дозована», поверхова й часткова «українізація», що тривала чотири роки, не могла завершитися інакше: «Під самою українізацією не було жодної міцної підвалини, політичної чи економічної, а тому вона була без душі й робилося на сипкому піску. Ішла вона справді глибоко й основно, але вперлася в глухий кут: наявно виявилось, що вона без основної бази, сильно обмежена, і всі це зрозуміли, а це неймовірно налякало більшовиків. Стало ясно: або треба дати Україні правдиву волю, або перестати гратися в українізацію!»

Період «розстріляного відродження», зумовлений офіційно зірваною і припиненою українізацією, заміненою «безкомпромісною боротьбою з її ви-

кривленнями» та «ухилами в національному питанні», позначений відвертим гальмуванням поступу національної художньої культури, зокрема щедрого розвою театрального мистецтва, активізацією репресій митців і насамперед Леся Курбаса, знищенням «Березоля», поширенням тенденцій стандартизації, уніфікації сценічної культури, спробами «розвінчати» й засудити формалізм, модернізм і директивно утвердити соцреалізм.

Перелічені вище інспіровані компартійними ідеологами тенденції набували послідовного панування в національному мистецтві в 1930-ті роки, коли український театр залишився без лідерів – Леся Курбаса і М. Куліша. Проте курбасові учні власними звитягами не дозволили втратити заявлений високий художній рівень мистецтва сцени.

Першокласні, психологічно правдиві вистави трьох академічних театрів («Украдене щастя» І. Франка, «Дон Карлос» Ф. Шіллера у франківців; «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Гроза» О. Островського в шевченківців; «Отелло» В. Шекспіра, «Аріель Акоста» К. Гуцкова в заньківчан) є визначним досягненням не лише українського, але й усього європейського театру кінця 30-х – початку 40-х років XX ст. Національна театральна культура першої половини XX ст. стала одним із найвизначніших художніх явищ світової художньої культури.

Таким чином, досвід розвитку українського театру розглянутої епохи яскраво засвідчує справедливість тієї істини, що історія містить свою внутрішню логіку. За окремими періодами розглянутої епохи вичитується неперушна хода поступу з усіма атрибутами історії як драми переважно трагічного модусу. Ця епоха починається в умовах імперської агонії з інституціоналізації театрального життя, з самоусвідомлення національного театру, з утвердження дуалістичної моделі розвитку, започаткованої українською «ною драмою». Наступний період вибуху приводить до кристалізації й очищення здобутого досвіду. Апогей розвитку українського театру припадає на третій з виділених тут періодів, позначений радикалізмом стилістичних уподобань. Його заступає період компромісів та панування еkleктики. Нарешті, війна стала іспитом на зрілість, який український театр витримав з винятковою оцінкою. Так був уторований шлях для подальшого тривалого мирного поступу, який становитиме предмет аналізу 3-го тому.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

### А

Авдиківич О. – 40  
Авдієва І. – 427, 429  
Авдієнко В. – 110  
Аверченко А. Т. – 577  
Авлов Г. – 304  
Авраменко В. – 59, 109, 569  
Авраменко Ю. – 736, 751, 823  
Авсюкевич М. – 110, 111, 113, 535, 539  
Авсюкевич-Березовська М. – 573  
Адан А. – 521, 522, 760,  
Айдаров М. – 539, 567, 569  
Акімов М. П. – 289, 304, 516  
Александровський Г. М. – 99  
Александровський І. В. – 189, 195  
Алчевська Х. Д. – 46, 53, 109, 153,  
358, 361  
Альтман І. – 624  
Андрашик Я. – 791  
Андрєєв Л. М. – 190, 231, 284, 294  
Андрієвич М. – 730  
Андрієвська Л. – 801  
Андрієнко-Нечитайло М. Ф. – 302,  
303, 484, 485, 532  
Андріяшев П. І. – 158, 159, 174  
Аніщенко М. – 727  
Анінський І. Ф. – 298  
Антоненко-Давидович Б. – 327  
Антонич Б.-І. – 31  
Антонович Д. В. – 17–19, 31, 46, 47,  
197–199, 203, 205, 207, 209–219,  
221, 222, 269, 270, 272, 281, 367,  
369, 370, 400, 423, 608, 615, 623,  
636, 637, 640, 640, 652, 654, 662,  
665, 672, 721  
Антонович Р. – 552, 553  
Антуан Андре – 293, 502  
Ануї (Ануїль) Жан – 331, 332  
Анценгруер Л. – 30  
Апітц Б. – 789  
Аппія А. – 292  
Арабажин К. – 51  
Арбатов М. – 121  
Арбузов О. – 615

Аристофан – 110, 113  
Аркас М. М. – 110, 122, 542, 545, 547,  
548, 553, 575, 577–579, 581, 761,  
764, 770, 802, 803, 807–811  
Аркас М. М., син – 781  
Аркасова Н. – 807, 809, 811  
Арнольд Ф. – 546, 549, 553–554, 575  
Артеменко М. – 728  
Артемів М. – 728  
Артеміїв О. – 796  
Архипенко О. П. – 43, 291, 292  
Арцибашев М. – 719  
Асаф'єв Б. – 461, 759  
Афіногенов О. – 346, 470, 610, 615–  
617, 620

### Б

Бабіївна Г. І. – 246, 400, 427, 615, 623,  
669, 672, 727  
Багриновський М. М. – 246, 248, 249,  
251, 254, 255, 263, 272  
Бажан М. П. – 325  
Базилевич Ф. – 575–577, 600, 801–  
803, 805–810  
Байрон Дж. Г. – 781  
Бакст Л. С. – 307  
Балабан Б. О. – 409, 427, 438, 461  
Баланчук М. – 808  
Баль М. – 736  
Бальзак О. де – 650, 665, 673, 689  
Бандера С. – 733, 734, 738  
Бандурович К. – 801  
Барвінок А. (справж. Карабіневич) –  
540  
Барвінська Ф. А. – 277, 440, 609, 622,  
627, 727  
Барвінський О. Г. – 567  
Барвінський П. – 133, 135, 139, 170  
Баришев М. – 716  
Барнич Я. В. – 552, 562, 567, 574–576,  
599, 751, 780, 802, 803, 805, 807  
Барничева Я. – 806  
Барова Н. – 531, 751  
Бах Е. – 546, 549, 553, 554, 575

- Бахтін М. – 771  
Бедзик Д. – 566  
Безкоровайний В. – 563, 782  
Безкоровайний Г. – 751  
Безпольотова В. – 751  
Безручко К. – 722  
Безручко Л. – 793, 795, 796  
Безручко С. (справж. – Гаєвська) – 793, 796  
Бенацький Р. – 550  
Бенцалева О. – 535, 552, 599, 601  
Бенцаль М. – 535, 542, 548, 549, 551, 553, 560, 596, 597, 601  
Бергер Г. – 537  
Бережний К. – 191, 195, 300, 465, 466, 483  
Береза-Кудрицький П. – 431, 437, 488, 494  
Березовська М. – 797  
Березовський Г. – 85, 103, 109, 535, 539, 544, 567, 569, 573  
Берсенев І. – 681  
Бетховен Л. ван – 615, 755, 755, 756, 720  
Бирчак В. – 46, 806  
Бігун М. – 797  
Бізе Ж. – 693  
Білас І. – 733  
Білецький Л. – 541  
Білецький О. І. – 37, 42, 46, 198, 289, 395, 469, 586  
Білецький П. О. – 160  
Біличенко М. – 572, 578, 579, 793, 795, 796, 798, 799, 803, 807  
Білібін І. Я. – 295, 302, 555  
Білл-Білоцерківський В. Н. – 355, 510, 590  
Біловарій М. – 808, 809  
Білодід І. – 785  
Білокінь П. – 750, 751, 780  
Білорус Б. – 728  
Білошапка В. – 785  
Біляшівський М. – 55, 203  
Бірчак – 794  
Бінський І. – 737  
Біссон О. – 549, 577  
Блавацька Н. (Блавацька-Лужницька) – 544, 547, 554, 557, 558  
Блавацький В. – 432, 537, 541, 543–545, 547–551, 554–562, 597, 601, 696, 749, 762, 782, 785, 786, 825  
Блажевич М. – 751  
Блакитний В. М. – 322, 323, 351, 450, 457  
Блохін Ю. Г. – 227, 233, 238, 241, 243  
Блюм Е. – 544, 547, 573  
Бобинський В. П. – 541  
Бобошко Ю. М. – 231, 242  
Бобровников О. – 531, 751  
Бобульський А. – 580  
Бовкун Т. – 780  
Богаченко І. – 629, 710, 724  
Бобацький П. (псевд. – Стоколос Я.) – 53, 54, 56, 80  
Богданов О. – 322  
Богданов П. – 728  
Богданов Ф. – 632  
Боголюбов М. М. – 519, 524  
Бодак М. – 563  
Божедан О. – 751, 776, 818  
Боженко А. – 720  
Бойко Н. – 539, 544, 567, 568,  
Бойко Ю. – 743  
Бойчук М. Л. – 204, 229, 235, 278, 291, 294–296, 327, 413, 505  
Болобан Л. В. – 109, 246, 265, 272, 469, 498, 565  
Бомарше П.-О. – 278, 280, 287, 288, 290, 299, 300, 357, 465  
Бондар І. – 731, 733  
Бондаренко В. – 719  
Бондаренко І. – 751  
Бондаренко Є. В. – 623, 637, 639, 655, 697  
Бондаренко М. – 728  
Бондарев О. – 11  
Бондарчук С. Ф. – 24, 225–228, 234, 235, 237, 240, 242, 244, 246, 248, 255, 260, 261, 297, 417, 428, 431, 433, 489, 750  
Бондіолі Р. – 733  
Бонч-Томашевський М. М. – 200, 246, 247, 249–252, 254, 255, 267, 272  
Борейчук І. – 785  
Борисов С. – 56

Борисовець В. – 531, 644, 727

Борисовський П. – 751

Борисоглібська Г. – 21, 24, 55, 60, 64,  
66–69, 84, 89, 90, 102, 103, 107,  
177, 179, 204, 208, 210, 211, 219,  
263, 314, 440, 466, 471, 539, 622,  
627, 629, 635, 698

Борін Б. А. – 717, 724

Борман М. – 743

Боровик Л. Л. – 542, 546–549, 554–  
558, 560, 561, 661

Бородай М. М. – 159

Бородін О. – 258, 520, 593

Бородіна Н. – 751

Бортко В. – 728

Бортник Я. Д. – 246, 397, 399, 400,  
406, 451, 461, 472, 630

Боярська Є. – 52, 170, 313

Боярська М. – 750

Бравірська Є. – 750

Брам Отто – 293, 502

Брандовський – 564

Брандон Т. – 538, 576, 761

Бращайко М. – 794, 795, 799, 808

Бращайко Ю. – 792–795, 803, 810

Брик І. С. – 565

Брусиловський Є. – 696

Брюкнер В. – 756

Будзиновський А. – 545

Булгаков М. О. – 351

Бурачек М. Г. – 19, 20, 23, 141, 303,  
391, 652, 656, 688, 689, 830

Буревій К. (справж. – Буровій К.) –  
407–411, 413–418

Буріан Е. – 480

Бурячок І. М. – 84, 85, 98, 101, 102,  
157, 158

Бутовський С. Ю. – 72, 77, 78, 92, 104,  
142, 143, 249, 250, 254–256, 272

Бучма О. (справж. – Левицька) – 416

Бучма А. М. – 9, 171, 196, 277–279,  
281, 284, 289, 291, 320, 405, 415–  
418, 423, 428, 431–434, 438, 439,  
449, 459, 461, 470, 471, 479, 491,  
492, 588, 591, 608, 609, 612, 615,  
623–625, 633, 637, 640, 646, 649–  
651, 657–662, 667, 677, 678, 685,

688, 709, 710, 715, 721, 724, 736,  
817

## В

Ваврисевич М. – 567

Вагнер Р. – 527, 528, 756, 760

Вазов І. – 418

Вайс П. – 835

Вакуленко В. – 721

Валентинов В. – 761, 810

Валуєва О. – 727

Ванченко-Писанецький К. – 113, 139,  
169, 174, 310, 546, 730

Варецька В. Ф. – 284, 440, 471

Василенко В. – 132

Василенко І. – 728

Василенко М. – 410

Василенко Н. – 126, 128

Васильєв В. – 225, 226, 232, 234, 260,  
261, 281

Васильєв М. – 138, 139, 728

Васильєв-Святошенко М. – 132

Васильківський П. – 127

Васильківський С. І. – 688

Василько А. (справж. – Ніковсь-  
кий) – 36, 51, 95, 96

Василько С. – 616

Василько В. С. (справж. – Миля-  
єв В. С.) – 55, 56, 69, 70, 74, 75, 77,  
81–84, 94, 95, 97–99, 102–107, 142,  
156, 158, 190, 192, 198, 201, 218, 219,  
226, 227, 230, 231, 234, 236, 239, 244,  
246, 251, 252, 254, 255, 261, 265, 268,  
269, 271, 281, 284, 286, 289, 337, 372,  
381, 385–387, 390, 409, 423, 428, 431,  
434, 436, 437, 443, 449, 450, 452, 454,  
457, 467, 468, 470, 472, 486, 494, 505,  
507–511, 513, 516, 606, 616, 630, 631,  
637, 639, 647, 648, 675, 677, 679, 782,  
679, 712, 717, 723, 724, 727, 777

Васильченко С. – 50, 85, 91, 101, 110,  
127, 128, 132, 143, 146, 156, 157,  
205, 219, 220, 223, 278, 285, 286, 363,  
417, 471, 572, 575, 644, 715, 796

Ватуля О. М. – 24, 63, 196, 225, 228,  
234, 277, 281–283, 423, 458, 466,  
471, 609, 622, 626, 629, 635, 640,



- 673, 718, 721, 723, 817, 826  
Вахнянин О. – 793, 795, 796  
Ващенко Г. – 130  
Ващенко Н. – 727  
Ващенко Т. – 751  
Введенський В. – 754  
Вебер П. – 579  
Вегера С. – 627  
Вейлер Б. – 553  
Велисовський А. – 130, 138, 715, 721, 725, 796  
Величковський Н. – 546, 547  
Вербівський Ф. – 735  
Верді Дж. – 21, 529  
Верещагін Ф. – 715, 721  
Верещагіна Р. – 723, 727  
Верещак Я. – 730  
Верещинська О. – 747  
Вериківський М. І. – 425, 470, 644, 696  
Вертинський О. М. – 565  
Верхарн Е. – 18, 286, 371  
Верхацький С. – 723  
Верховинець В. М. (справж. – Костів) – 72, 78, 84, 92, 101, 104, 142, 145, 204, 431, 632  
Верховинка Л. (справж. – Кучковська Я. М.) – 567  
Верхомієва Л. В. – 250, 255, 256  
Веселовська Г. – 12, 186, 194, 200, 201, 279, 281, 640  
Вечерницький Антон (справж. – Кузьмінський О.) – 51, 56, 74–76, 80, 90  
Вигорський Є. – 751  
Винниченко В. К. – 7, 10–12, 17, 25, 29, 30, 32, 33–35, 40, 42, 46, 47, 50, 54, 55, 58–60, 79, 91, 97, 99, 106, 109, 110, 114, 128, 130–136, 143–145, 164, 185–187, 190–192, 195, 203–206, 212–218, 220–227, 233, 260, 278, 279, 284, 290, 294, 318, 319, 331–336, 348, 349, 358, 361, 363, 364, 370, 378, 395, 403, 417, 424, 433, 535, 536, 540–542, 546, 549, 571, 573–575, 596, 759, 763, 799, 801, 832, 833, 836  
Виняр М. – 792  
Висоцька С. М. – 263  
Виспянський С. – 418  
Вихарев В. (справж. – Довбишенко) – 616  
Вишневецька Г. – 132, 137  
Вишневецький Я. – 720  
Вишневський К. – 542, 546  
Вишневський В. В. – 264, 267, 354, 470, 601, 608, 610, 615, 616  
Вишня Остап (справж. – Губенко П. М.) – 110, 326–328, 343, 344, 357, 386, 436, 443, 461, 466, 487, 506, 507, 545, 701, 762  
Вільгельм Я. – 810, 811  
Вільдганс А. – 542  
Вільнер В. Б. – 289, 397, 467, 529, 663, 673, 680, 710  
Вільшанський Є. – 369,  
Вільшанський М. І. – 16, 71, 74, 81, 83, 88, 102  
Вільшенко Я. (справж. – Лотоцький Антін) – 566, 567  
Вінчі Л. да – 557  
Вінні А. де – 746  
Вірина Л. – 360  
Вірина О. – 116, 140, 312  
Вірта М. – 610  
Владко В. – 711  
Власюк Д. І. – 10, 273, 475, 505, 530, 667, 689, 727  
Влизько О. Ф. – 327, 407  
Внученко-Внучковський В. – 105  
Вовк М. – 565  
Возіян Я. – 750  
Войнович І. – 183, 369  
Войнович Н. – 564  
Войцехівська А. – 21  
Войцехівська М. – 130  
Волгрик В. – 736, 750, 751, 783  
Волицька І. В. – 12, 151, 152, 559  
Волненко А. Н. – 528, 531  
Воловик Г. – 716  
Володський О. Ф. – 83, 135, 136, 139, 573, 577  
Волошин А. – 793–795, 799, 802, 803, 806  
Волошин М. – 390, 542  
Волошин І. – 548

- Волянська О. – 714  
Вольф-Феррарі Е. – 524, 529  
Вороний М. К. – 18, 23, 24, 29, 32–34, 36–38, 40–43, 46, 51, 52, 56, 59–61, 67, 79, 80, 82, 88, 90, 91, 96, 97, 108, 109, 140, 141, 199, 203, 204, 213, 243, 361, 364, 540, 541, 833  
Воронович О. – 682, 704  
Воронін М. – 750, 780  
Вороновська М. (справж. – Кукурузова) – 809  
Воска Я. – 795, 810  
Воскресенський В. – 751  
Вронський В. – 736, 785, 789  
Вуолійкі Х. – 418  
Вукотич-Кропивницький К. М. – 27  
Вуїч І. – 148  
Вяземський П. – 675
- Г, Ґ**  
Гаврилова О. І. – 186  
Гаєвська Л. – 796, 801  
Гаєвський В. Г. – 199, 758  
Гаєвський Г. П. – 23, 204, 206, 207, 247, 289  
Гаєвський Ю. – 110, 539, 575, 801, 802  
Гаєвський Ф. – 110  
Гаєк А. М. – 311, 547  
Гаєнко Ф. Г. – 723, 727  
Гайда С. – 766  
Гайворонський М. О. – 551  
Гайдабура А. – 728  
Гайдамака Д. А. (справж. – Вертепов) – 115–120, 125, 141, 146, 166, 209, 314, 363  
Гайдабура В. – 685  
Гаккебуш В. – 431, 724  
Гаккебуш Л. М. – 196, 198, 204, 212, 215, 216, 219, 221, 246, 262, 263, 289, 385, 402, 431, 434, 449, 465–468, 471, 583, 585, 616, 631, 636, 648, 676, 679, 727  
Галан Я. О. – 8, 336, 542, 566, 571, 711, 831  
Галеві (Леві) Ж. – 575, 802, 804, 805  
Галинський І. – 779  
Галіна Г. – 85, 103  
Галушинський М. – 542, 565  
Гальбе М. – 191, 228, 229, 259, 278, 284, 295, 535, 540, 579, 756  
Ган Я. – 711  
Ганділло Л. – 553  
Ганжа М. – 545  
Гануляк Г. Г. – 565  
Гарник А. – 750, 751, 783  
Гаррікс С. – 574  
Гарцер Л. – 579  
Гастев О. – 322  
Гауптман Г. – 36, 50, 52, 110, 133, 146, 190, 191, 205, 221, 236, 249, 260, 262, 263, 278, 297, 331, 369, 371, 418, 536, 565, 574, 756, 772  
Гашек Я. – 440  
Геббель Ф. – 133, 780  
Гейерманс Г. – 66–69, 278, 555, 565  
Геляс Я. Т. – 683, 783  
Генке-Меллер Н. Г. – 474  
Геннекен А. – 575  
Геннекен М. – 546, 579, 809  
Герасименко К. – 720, 825  
Герасимчук Л. – 759  
Герінг Г. – 746  
Герцик О. – 69  
Герчер Ф. – 538  
Гете Й.-Ф. – 222, 389, 806  
Гжицький В. З. – 491  
Гіляр С. – 564  
Гірняк І. – 537, 541, 543, 544, 563, 589, 601  
Гірняк Й. С. – 196, 417, 431, 432, 435, 437, 438, 439, 486, 495, 500, 607, 608, 821, 827  
Гірняк М. – 589, 601  
Гірш Г. – 547, 554  
Гітлер А. – 731, 733, 738, 746  
Главатий Ф. – 580  
Глаголін Б. С. – 195, 196, 384, 397, 441, 482, 483, 506, 509  
Гладкий П. – 545  
Гладков Ф. – 401, 736, 751  
Глазуненко С. О. – 116, 120, 125, 130, 146, 147, 162, 182, 316  
Глиб Я. – 714, 723  
Глинка М. – 20, 21, 683, 695

- Глієр Р. М. – 254, 270, 280, 521, 522, 527  
Глінський К. – 540  
Гмиря Б. – 750  
Гоголь М. В. – 20, 47, 59, 63, 65, 66, 71, 72, 82, 103, 109, 110, 120–122, 124, 131, 136, 138, 143, 145, 147, 162, 214, 262, 268, 277, 278, 280, 281, 284, 287, 288, 334, 345, 374, 381, 436, 440, 444, 464–466, 487, 506, 507, 555, 565, 573, 575, 579, 663, 674, 685, 688, 714, 716, 744, 762, 764, 765, 773, 776, 799, 802, 808  
Голейзовський К. Я. – 692  
Голець Г. – 723  
Голіцинська О. – 537, 539, 543, 547  
Голованівський С. – 637, 710, 721  
Головацький Я. – 790  
Головко А. В. – 110, 323, 385, 585, 715  
Головченко К. – 750, 775  
Гольдоні К. – 110, 277, 280, 284, 287, 290, 427, 465, 467, 536, 574, 801, 828  
Гольдфаден А. – 74, 76, 141, 167  
Гончаренки – 540  
Гончаров В. – 751  
Гончаров І. О. – 762  
Гончаров П. Г. – 246, 248, 255, 256  
Горак С. – 731, 738, 745  
Горбачівна І. – 554  
Горбенко А. – 654  
Горгон П. – 787  
Гордєєв С. – 274  
Гордійчук П. – 748, 751, 774, 787, 789, 790  
Гордін Я. – 74, 75, 76, 103, 130, 133, 140, 141, 145, 417  
Горжинська Т. – 773  
Горленко Н. – 24, 97, 102, 104, 109–113, 142, 144, 204, 216, 221, 318, 360, 369, 636, 750  
Горліс-Горський Ю. – 581  
Горницька О. – 601, 782  
Горняткович О. – 554  
Городничий І. – 540, 569  
Городовенко Н. – 779  
Городянський В. – 614  
Горст Ю. – 104, 573, 579  
Горунович М. – 539  
Горький Максим (справж. – Пешков О. М.) – 6, 16, 120, 137, 278, 280, 284, 288, 329, 333, 423, 482, 565, 566, 580, 610, 617, 618, 663, 676, 677, 680, 689, 696, 704  
Гоу Д. – 724  
Гофман Е. Т. А. – 743  
Гофмасталь Г. фон – 302  
Гошовська М. (справж. – Мороз) – 807, 809  
Гошовський П. – 807, 809, 810  
Гошовський Ф. – 703  
Гражбергер Т. – 756  
Гранах О. – 564  
Граніштетен Б. – 564  
Гребінецька М. З. – 101, 104  
Гренджа-Донський В. – 805  
Греченко В. М. – 531, 655, 689  
Грибосдов О. С. – 142, 287  
Григораш О. – 727  
Григоренко Ю. – 751  
Григорієв М. – 696  
Гриневичева К. – 40  
Грицай В. – 51, 116  
Грицай О. – 53, 54  
Грицинський Д. – 61, 84, 205, 209, 364  
Грицюк – 736, 737  
Гріг Е.-Х. – 760  
Грільпарцер Ф. – 191, 193, 236, 238, 259, 284, 296, 297, 315, 317  
Грінченко М. О. – 110, 113, 364  
Грінченко Б. Д. – 25, 41, 58, 62, 70, 71, 97, 110, 128, 130, 133, 135, 138, 147, 156, 205, 209, 350, 358, 544, 551, 555, 571, 575  
Гросе Г. де – 809  
Грушевська М. – 203  
Грушевський М. С. – 35, 185, 795  
Гулак-Артемівський С. – 110, 119, 261, 314, 317, 461, 471, 540, 545, 553, 564, 571, 573, 575, 577, 579, 647, 694, 764, 770, 798  
Гуно Ш.-Ф. – 21, 520, 528, 695, 759, 804–806  
Гунькевич Д. – 579  
Гупало К. К. – 8, 785–787, 789  
Гусєв В. – 615

Гуцков К. – 133, 147, 190, 205, 221,  
284, 417, 423, 424, 463, 643, 619,  
837  
Гюго В. – 277, 443, 467, 643, 706

## Д

Д'юссо А. – 724  
Давиденко – 562  
Давидович Я. – 546, 557, 562, 563  
Давід-Соваже А. – 6  
Дадіані Ш. – 418, 470, 471, 515, 615  
Дальський В. М. – 723  
Данилишин С. – 751  
Данилко О. – 554, 560, 602  
Данилович І. (справж. – Коритнян-  
ський) – 791  
Данчак І. – 600, 601, 801, 803, 806, 807  
Данченко В. – 128, 639  
Данькевич К. – 63, 682, 696  
Даргомижський О. С. – 760  
Дашенко В. – 723  
Деваль Ж. – 553  
Давальє М. – 553  
Деліб Л. – 759, 760  
Делле Граціє Марія – 87, 88  
Дельсарт Ф. – 186, 188, 245  
Дембська Є. – 751  
Демидов Г. – 102  
Демо-Довгопільський А. – 736, 751, 783  
Демосфен – 611  
Демчишин В. – 546, 571  
Демчук Т. – 110, 113, 314, 373  
Демюр – 123  
Деркач Г. – 115, 116, 125, 126, 132  
Деснянська-Дудич А. – 571  
Дехтярова З. – 727  
Дєєв І. – 469, 491  
Джером К. Джером – 537, 574, 801  
Джонс С. – 546, 577, 761, 811  
Дивосир М. – 358  
Дичківна В. – 782  
Діброва З. – 77, 85, 92  
Дівнич А. – 795  
Дівнич О. – 576, 796, 801, 803, 806,  
807, 811  
Дідро Д. – 618  
Діккенс Ч. – 277, 427, 509

Діндо Ж. К. – 746  
Дмитерко Л. Д. – 719, 721, 728  
Дмитренко Д. – 138, 715  
Дніпрова М. – 85, 103  
Дніпрова Чайка – 46, 567, 750  
Дніпрова-Приємська М. – 600, 795,  
796, 801, 807  
Дніпровський І. Д. (справж. – Шев-  
ченко) – 10, 110, 324, 325, 330,  
338, 341, 342, 344, 354, 357, 379,  
394–398, 400–403, 406, 445, 446,  
450, 452, 453, 467, 468, 470, 511,  
583, 625  
Добровольська О. С. – 24, 225–228,  
240, 246, 278, 431, 782  
Добровольський В. М. – 585, 616,  
624, 631, 632, 640, 646, 659, 661,  
662, 675, 676, 679, 685, 718  
Добровольський А. – 658  
Добролюбов М. – 671  
Добросмислов Д. – 716  
Довбищенко Г. – 11  
Довбищенко В. – 616, 648, 682, 683  
Довганьова І. – 807  
Довженко О. – 8, 31, 403, 454, 720,  
740, 745, 761, 772, 780  
Довнар-Мурашко В. – 808  
Долина П. Т. – 246, 369, 428, 431  
Долінін П. – 399, 400  
Доля Євдокія (Явдоха) – 87, 88, 89–  
96, 103, 104, 142, 204, 222, 369  
Дольд-Михайлик Ю. – 714, 715, 719,  
727  
Донаньє Е. фон – 760  
Донець М. І. – 629  
Донцов Д. – 54, 200, 599, 781  
Дорошенко Н. – 204, 207, 210, 211, 369  
Дорошенко О. – 120  
Достоевський Ф. М. – 384, 651, 776  
Доценко К. – 630–632  
Доценко Н. П. – 616, 723, 727  
Доценко Л. – 704  
Драй-Хмара М. – 111, 832  
Драк М. І. – 10, 196, 278, 279, 283, 284,  
363, 454, 481, 482, 486, 487, 504,  
506, 507, 594, 609, 638, 691, 718  
Драч І. Ф. – 413

Дрегелі Г. – 547, 555, 576, 807  
Дрималик Й. – 542  
Дріго Р. – 760  
Дубиневич С. – 571  
Дубовик Л. Ф. – 451, 460, 461, 494,  
515, 637, 656, 682  
Дубровський В. (справж. – Черно-  
гай) – 785, 788  
Дударев Д. – 631, 639, 712  
Дудич І. – 571  
Дудка А. – 796  
Дуже В. – 677  
Дунайський Я. – 751  
Дутка А. – 799  
Дутка І. – 571  
Духнович О. – 790, 791, 809  
Духновський М. – 531, 696, 708  
Дядилюкова – 544  
Дяків П. – 83, 156, 158  
Дячук В. – 571

## Е

Евенбах С. М. – 529  
Евріпід – 113, 159  
Екстер О. О. (справж. – Григоро-  
вич) – 291, 292, 298, 299, 300, 303,  
308, 474, 484, 491  
Еланський К. – 750  
Еллан-Блакитний В. М. – 195, 324  
Енгел Г. – 804, 805  
Енгельс Ф. – 347  
Епик Г. – 323  
Ердман Б. Р. – 507, 512, 516, 625, 628,  
690, 691  
Ердман – 783  
Еренбург І. Г. – 345, 424, 426, 506  
Еркман Е. – 577  
Ернст О. – 66  
Ернфельд П. – 794  
Есхіл – 113, 268

## Є

Євреїнов М. – 187, 284, 550  
Євтушенко Л. – 735  
Євшан М. – 32, 36, 45, 51, 53, 54, 56  
Єгоров В. – 294  
Єлева К. М. – 302, 466, 531

Єрмакова Н. – 219, 643  
Єрмолова М. – 667, 674  
Єфименко Р. – 365, 721, 729  
Єфименко О. – 410  
Єфремов С. О. – 30, 35, 40–44, 46, 51,  
52, 58, 108, 185, 203, 327

## Ж

Жарська М. – 750  
Жаткович Г. – 794  
Жданов А. – 603  
Желтвай В. – 785, 806  
Животко А. – 567  
Житницький Й. – 728  
Жихаревський В. – 713  
Жук М. І. – 109, 203  
Жуковський Г. – 751  
Жукова В. – (псевд. Костя Буревія) –  
404, 407  
Жулавський Є. – 231–233, 295  
Жулавський Ю. – (він же – Жулав-  
ський Є.) – 278, 281, 283, 284  
Жулинський М. – 732  
Жулінський О. – 21, 144, 204, 208, 216  
Журба Г. – 53

## З

Завадка Й. – 565  
Завадка Б. – 609  
Завина О. – 683  
Загайкевич В. – 542  
Загаров О. Л. – 23, 191, 193, 195–197,  
224, 248, 262, 263, 267, 268, 269,  
277, 289, 301, 318, 320, 387, 450,  
451, 465, 466, 504, 536, 537, 538,  
540, 541, 565, 574, 575, 576, 599,  
600, 800–803, 809  
Загорський І. В. – 21, 175, 182, 360  
Загорянська К. – 24  
Загребельний П. І. – 721  
Задвірський Е. – 553  
Задніпровський А. – 630, 632  
Задніпровський Л. С. – 616  
Зайцев Б. – 728  
Залевський О. – 569  
Залуцький Р. – 543, 564  
Залуцька О. – 564

- Замичковський І. Е. – 128, 132, 140, 190, 204, 207, 209, 215, 262, 263, 310, 317, 469, 465, 466, 468, 471
- Заньковецька М. К. – 9, 16, 21, 22, 26–28, 56–59, 63–65, 67–71, 74, 117, 132, 135, 136, 142, 143, 146, 153, 154, 178, 190, 202, 204, 262, 275, 284, 285, 360, 424, 463, 645, 652, 660, 667, 678, 744, 832
- Запольська Г. (справж. Корвін-Піотровська) – 74, 544
- Зарічний О. – 783
- Зарницька Є. П. – 26, 119–122, 124, 125, 360, 471, 595
- Зарудний М. – 414, 721, 730
- Затварська О. – 727, 752, 779
- Затворницький Г. – 428, 751, 821
- Затиркевич-Карпинська Г. П. – 59, 117, 119, 125, 137, 138, 139, 178, 190, 262, 317, 360, 379
- Захаров Р. – 693
- Захарчук Є. – 77, 78, 96, 102, 103
- Заяцький С. – 567
- Зботанів П. – 751
- Зелес Р. – 554
- Земгано І. – 629, 681
- Зенкевич П. Б. – 342
- Зеров М. К. – 35, 46, 327, 832
- Замичковський І. – 128, 132, 140, 190, 204, 207, 209, 215, 262, 263, 310, 317, 360, 449, 465, 466, 468, 471
- Зібцев Б. – 728
- Злочевський П. С. – 10, 531, 632, 695
- Зозуля О. – 435, 481
- Зозуля Ю. – 431
- Золденко В. – 83
- Золденко І. – 78
- Золін А. – 566
- Золя Е. – 566
- Зубенко І. С. – 540, 553, 567
- Зудерман Г. – 133, 191, 205, 206, 221, 223, 537
- Зудерман З. – 756
- І**
- Ібсен Г. – 18, 31, 50, 58, 66, 75, 110, 137, 159, 198, 236, 259, 262, 268, 281, 283, 284, 288, 300, 332, 418, 535, 536, 540, 555, 573, 574, 799, 801
- Іваненко Н. – 544
- Іваненко Ю. – 630, 728
- Іваницька І. – 577, 810
- Іваницька-Синенька І. – 808, 809
- Іванова Є. (справж. – Черкасенко) – 109, 110, 796
- Іванова В. – 103, 111, 112, 802, 810
- Іванова Л. – 114
- Іванов В. – 451, 470, 471, 511
- Іванова-Верес В. – 572, 577, 578, 580, 796, 798, 808, 811
- Івлєв Т. – 72, 101, 109
- Івченко В. – 710
- Ігнатович Г. Г. (справж. – Белінський) – 109, 246, 261, 280, 427, 428, 430, 433, 461
- Ігорков Ю. – 563
- Інкіжинов В. М. – 442, 443, 496, 497
- Ірчан М. М. – 10, 110, 267, 337, 338, 379, 450, 452, 460, 470, 511, 566, 585, 586
- Ісенко Ф. – 722
- Іскра В. – 358
- Істоміна Г. М. – 554, 556, 558, 602
- Ї**
- Їрасек А. – 572, 580, 796
- Й**
- Йогансен М. Г. – 326, 443
- К**
- Кавалерідзе І. П. – 291, 742, 789
- Кайгл Л. – 580
- Кайзер Г. – 430, 476–478, 489, 490, 590
- Кайкова Н. – 752, 756
- Калина М. – 116
- Калин В. І. – 198, 246, 369, 417
- Калінін М. – 788
- Кальдебург Т. – 575
- Кальман І. – 542, 544, 546, 547, 575, 760, 761, 802, 804, 805
- Кандиба Н. – 750
- Кандиба О. І. (псевд. – Олесь) – 208



- Кандинський В. В. – 292, 490, 491  
Канівець В. – 721  
Канішевський Г. – 752  
Капатський К. – 723  
Карабінович П. – 540, 543, 567  
Каргальський С. І. – 204, 216, 262, 263, 280, 461, 683  
Карманський П. – 46, 56  
Карманюк О. – 540  
Карпатський Н. – 130, 251  
Карп'як В. – 552  
Карпенко Є. А. – 537, 560, 599, 601  
Карпенко П. – 21, 125, 127, 130, 177, 182  
Карпенко-Карий І. К. (справж. – Тобілевич) – 10, 18, 21, 22, 45, 57, 64, 65, 83, 105, 117–120, 127, 138, 139, 143, 147, 168, 188, 205, 208, 209, 212, 216–218, 220, 261, 265, 278–280, 284, 287, 324, 330, 423, 440, 442, 448, 451, 461, 463, 464, 471, 486, 494, 514, 535, 540, 546, 547, 565, 571, 572, 573, 576, 579, 580, 612, 641, 644, 647, 648, 649, 651, 684, 688, 715, 747, 759, 764, 765, 796, 799, 804, 805  
Карпинський М. – 132  
Карпинська М. – 133  
Карре Ф. – 549  
Касимов С. – 696  
Касян В. І. – 513, 514, 594  
Катаєв В. П. – 579, 580, 615, 716, 785  
Каяве І. А. – 554, 577  
Квасницька – 809  
Квітка-Основ'яненко Г. Ф. – 138, 261, 331, 540, 544, 572, 647, 712, 713, 715, 723, 724, 727, 796, 799, 804, 805, 816, 822  
Кемпе К. – 545, 552–554, 601  
Кемпе Л. – 545, 546, 552, 554, 560  
Кемпова К. (див. Кемпе К.) – 552  
Керницький І. – 560, 784  
Кибалюк Н. – 763, 766  
Кирик М. – 807  
Кириленко І. – 325  
Киричук О. – 768  
Кирчів Г. – 793  
Кирчів Р. – 576, 792, 793, 795, 803, 806–809, 811  
Кисенко О. – 723  
Кисіль О. Г. – 50, 289, 358, 359, 377, 469, 489  
Кіров О. – 603  
Кіршон В. М. – 355, 401, 470, 610, 615  
Клебанов Д. – 682  
Клековкін О. – 11  
Клеменс С. (псевд. – Марк Твен) – 796  
Клен Ю. – 781  
Клепаченко І. – 736, 750, 751  
Клех В. – 751  
Клименко М. – 727  
Кліщев Л. – 385, 464, 465, 486  
Клочурак С. – 792, 793  
Кнорре Ф. – 724  
Кобилянська О. Ю. – 29, 30, 40–44, 53, 384, 713, 727, 765  
Корбинська Н. – 40, 41, 42  
Кобець Г. – 470  
Ковалевський І. – 85, 98, 103, 109  
Коваленко Д. – 369  
Коваленко К. – 752  
Коваленко О. – 133, 363  
Коваленко Г. – 147  
Коваленко Є. – 531, 820  
Коваленко П. Т. – 24, 53, 69, 85, 88, 94, 97, 102, 103, 204, 262, 263, 750, 778  
Коваленко – 374  
Коваленко-Коломацький Г. – 347  
Ковалівський І. – 750  
Коваль М. – 731  
Коваль С. – 723, 727, 813, 814  
Ковальська Г. – 750, 774–776  
Ковпак С. – 722  
Когутак І. – 539, 544, 564, 569, 572, 779  
Коженівський Ю. – 572  
Козак Е. 821  
Козак Є. – 563  
Козак С. – 30  
Козак-Вірленська К. – 542, 544, 563, 564, 571, 597, 601  
Козаков О. – 750  
Козаковський Ю. – 407  
Козаченко Г. – 82, 655, 723  
Козачковський Д. І. – 461, 683  
Козачківський Ю. – 629

- Козинцев Г. М. – 304  
Козицький П. О. – 388, 461  
Козич-Уманська А. – 127, 139  
Козич-Уманська С. – 546, 765  
Козінцев Г. М. – 263  
Козловський І. – 145  
Козловський О. – 46  
Козоріс М. – 567  
Колбанов П. – 723  
Колесников М. – 88  
Колесник М. – 102  
Колесникова П. – 85, 100, 103  
Колесниченко Т. П. – 53, 60, 119, 130, 134, 136–142, 146, 147, 166, 204, 371  
Колло В. – 538, 546–548, 576, 579, 761, 804  
Колодний Б. – 721, 730  
Коломієць О. Ф. – 714, 721, 730  
Колтон Дж. – 440, 442, 467, 496  
Котар М. – 529  
Комардьонков В. П. – 507  
Комаров М. Ф. – 59, 358, 364  
Комаровська Є. – 138  
Комаровський Г. – 787  
Комаровський М. – 569, 750, 751  
Комісаржевська В. Ф. – 275, 667  
Коник М. – 795, 801  
Коник-Онопко М. – 600  
Коннерс Б. – 549  
Коновалець Є. – 742, 776  
Коновалов В. – 722  
Кононенко І. – 629  
Кононенко М. Т. – 636, 655  
Кононів Ю. – 554, 714  
Копержинська Н. Х. – 727, 752  
Копиленко О. – 655, 656, 711, 715, 719, 724, 727, 729  
Корженювський Й. – 796  
Коритко В. – 751  
Коритнянський І. – 791  
Корнієнко Н. М. – 11, 12  
Корнійчук О. Є. – 6, 8, 325, 328, 469, 512, 532, 604–608, 610, 612, 614, 617–621, 623–625, 628, 633–636, 638, 640–642, 665, 666, 684, 685, 691, 696, 703, 706, 713, 718, 719, 725, 824, 835  
Королів – 51, 53  
Королик В. – 547, 549, 554, 601  
Корольчук О. І. – 55, 75, 85, 95, 96, 100, 102, 103, 109, 198, 280, 285, 369, 424, 463  
Корш Ф. А. – 536  
Коршинський А. – 540  
Коршун В. – 752  
Коряк В. Д. – 195, 322, 324, 325  
Косаківна Я. – 655  
Косарев Б. В. – 10, 390, 391, 454, 508, 509, 510, 516, 531, 532, 533, 590, 591, 689, 696, 705  
Косач Ю. М. – 540, 560, 758, 765, 780  
Косач Ю. А. – 416, 649  
Косенко-Володієвська О. – 137  
Косинка Г. М. (справж. – Стрілець) – 327, 407  
Косинський О. – 566  
Космина Л. – 204, 751  
Косовський Я. – 784  
Коссак В. – 534, 539, 563  
Коссакові І. – 601  
Костанді К. К. – 481  
Костенко Ф. – 79, 136, 137  
Костецкий І. – 773, 774  
Костів Н. – 455, 547  
Костомаров М. І. – 358, 410, 558  
Костюк Ю. – 382, 720, 728  
Котляревський І. П. – 10, 16, 21, 53, 58, 59, 77, 78, 109, 110, 117, 130–132, 134, 136, 138, 143, 171, 176, 205, 206, 261, 390, 464, 471, 486, 540, 542, 546, 560–562, 564, 572, 577, 579, 612, 630, 647, 715, 716, 721, 725, 727, 741, 744, 759, 764, 774, 796  
Котляревський М. – 630  
Коуржил М. – 480  
Кох Б. – 752  
Коханенко Є. Т. – 109, 281, 284, 369, 423, 440, 448, 467, 609  
Кохановська Г. – 177  
Кохановський Я. – 550  
Коханська С. – 750  
Коханський Д. – 751  
Коцебу А. фон – 541, 575

- Коцюбинський М. М. – 29, 41, 46,  
165, 280, 384, 385, 387, 388, 416,  
486, 566, 716
- Кошеверов – 159
- Кочерга І. А. – 10, 328, 330, 337, 338,  
363, 373, 379, 389, 390–394, 407,  
414, 444, 452, 454, 463, 470, 509,  
511, 606, 612, 614, 625, 628, 629,  
630, 631, 632, 641, 691, 697, 710,  
715, 719, 723, 724, 725, 728, 729,  
832, 834
- Кошевський К. П. – 63, 261, 262, 265,  
277, 282, 423, 470, 486, 512, 612,  
621, 622, 632, 633, 663, 676, 677,  
683, 689, 690, 721, 724, 828
- Кошиць О. А. – 84, 86, 87, 92, 101, 102,  
104, 145, 203, 204, 792
- Крамаренко А. – 721
- Крамарук В. – 149
- Крамов О. Г. – 682, 695
- Крапива К. – 615
- Красенко В. – 126, 750, 779
- Красильникова О. В. – 11, 14, 713
- Красицький Ф. – 20
- Красовський О. – 520
- Краснопера Л. – 543, 596
- Кратк Б. – 746
- Краус К. – 761
- Крашевський Ю.-І. – 544
- Крег Е.-Г. – 259, 293, 294, 297, 298,  
485, 488
- Крживецький Б. – 224, 572
- Кривецький – 793
- Кривецька С. – 803
- Кривецький Б. – 796
- Кривицький Я. – 539, 547, 554
- Кривицька Л. – 109–111, 113, 539,  
542, 547, 554, 555, 560, 561, 601,  
683, 782
- Кривицька О. – 549
- Кривусів Б. – 539
- Крижанівський Б. М. – 278, 636, 652,  
655
- Крижанівський В. – 569
- Крилов В. О. – 120, 123, 580
- Кримський А. Ю. – 41, 46
- Криницька Л. – 623, 639, 721, 723
- Кричевський М. – 109, 572, 796, 798,  
802, 808, 809
- Кричевський В. Г. – 27, 65, 70, 72,  
156–158, 196, 203, 204, 216, 303
- Кроммелінк Ф. – 442, 494
- Кропивницький М. Л. – 10, 16, 21,  
22, 25, 27, 39, 52, 56, 59, 101, 105,  
108, 109, 115–120, 122, 125–133,  
135, 138, 140, 146, 147, 162, 164,  
167, 172, 176, 179, 182, 205, 206,  
218, 220, 247, 261, 276, 284, 293,  
311, 316, 324, 330, 358, 405, 417,  
434–436, 450, 464, 465, 471, 486,  
540, 542, 544, 546–548, 553, 571,  
572, 573, 575, 577, 579, 644, 647,  
652, 662, 665, 688, 689, 710, 712,  
725, 744, 755, 759, 764–766, 796,  
802, 827, 837
- Креск П. – 728
- Крушельницька С. А. – 546
- Крушельницький А. В. – 30, 40–42,  
46, 135, 407, 542
- Крушельницький М. М. – 9, 277, 348,  
387, 417, 423, 435, 438, 439, 449,  
454, 455, 459, 461, 471, 495, 500,  
538, 539, 541, 587, 588, 606, 608,  
615, 623, 633, 636, 637, 639, 640,  
651–656, 662–667, 670, 672, 673,  
682, 707, 721
- Крушинський Ф. – 540
- Кугель О. – 776
- Кудринський Х. – 779, 818
- Кузьмін Є. М. – 200, 242, 243
- Кузьмінський О. – 51
- Кулик І. – 324, 325, 681
- Куліш М. Г. – 10, 11, 48, 283, 324–330,  
333, 335, 336, 338, 339, 341–346,  
349–351, 353–358, 379, 395–398,  
403, 406–408, 416, 419–421, 437,  
444–447, 450, 451, 454, 456, 457,  
460, 461, 463, 467, 469, 472, 488,  
494, 495, 499, 500, 511, 514, 515,  
548, 584, 587, 592, 614, 630, 643,  
651, 704, 834, 837
- Куліш П. – 47, 62, 103, 363, 364, 376
- Кульчицька Г. – 564
- Кульчицький К. – 721

Кульчицький О. – 557

Кун Д. – 799

Купенко Б. – 10

Купчинський Р. – 550, 555, 563, 564

Курбас Лесь (Курбас О. С.) – 10–12, 14, 16, 37, 38, 43, 48, 49, 55, 62, 63, 103–108, 114, 137, 147, 152, 154, 166, 183, 186–201, 203, 219, 225–250, 252–257, 259–261, 263, 265, 267–281, 283, 286, 288–291, 293–298, 302, 305, 315, 321, 323, 324, 327, 328, 336, 349, 353, 357, 369, 384, 400, 407–409, 417, 421–423, 426–439, 442, 443, 446, 447, 449–452, 454, 455–458, 460–462, 467, 468, 472, 477–481, 488, 489, 493–497, 499–502, 505, 508, 511, 512, 515, 516, 530, 545, 547, 575, 584, 604, 607, 608, 612, 613, 615, 623, 632, 640, 645, 646, 648–653, 656, 663–666, 672–674, 681, 683, 685, 699, 708, 763, 759, 762, 782, 830, 834, 836, 837

Курдидик А. – 551, 564, 598

Курило Є. – 554, 557, 558, 782

Курильчук М. – 521

Курочка Ю. – 735

Курочка-Армашевський І. Г. – 10, 529, 696, 751, 780

Курочко О. – 563

Кусенко О. – 727, 813

Куфтіна О. – 580

Кухаренко Я. Г. – 761, 765

## Л

Лабінський М. – 11

Лаврик Г. – 715

Лавренъов Б. – 470

Лавріненко Ю. – 28, 404

Лазаревський О. – 410

Лазуренко Д. – 616, 631

Лалицький Й. М. – 247, 248, 250, 518, 524–526, 683, 692–695

Лебедева М. – 78, 109, 110, 562, 566

Лебедова В. (див. Малицька К. І.) – 102

Левада О. – 721

Левинський С. – 537

Левитська К. – 600, 801, 803

Левитський О. – 572, 574, 576, 577, 600, 797, 801, 803, 805, 807

Левицька Н. Ю. (справж. – Ничкова) – 535, 537, 543, 544, 596

Левицька В. – 554, 557, 558, 560, 602, 786

Левицька О. – 416

Левицький В. – 117

Левицький Є. – 554, 558, 560, 600

Левицький К. – 542

Левицький М. – 133

Левицький О. – 109, 110, 112

Левицький Оп. – 66

Левицький Ф. В. – 60, 66, 67, 71, 72, 75, 76, 81, 84, 85, 96, 101, 102, 119, 121, 123, 128, 163, 179, 204, 208, 214–216, 222, 262, 311, 465, 471, 583

Левченко О. – 12

Левченко А. – 133

Левченко І. – 225

Легар Ф. – 547, 549, 553, 561, 576, 577, 746, 760, 761, 804, 805, 818

Ледянський С. – 785, 787

Лекок Ш. – 761

Ленська О. – 546, 549, 552

Ленська В. – 601

Леонів Л. – 807

Леонкавалло Р. – 577, 760

Леонов Л. – 696, 724, 732, 803

Леонтович В. – 234, 369

Леонтович М. Д. – 744

Лепкий Б. С. – 30, 46, 53, 551

Лепкий Л. С. – 542, 562–564

Лепковський Є. – 23

Лепківна Т. – 564

Лерегонець К. – 716

Лессінг Г.-Е. – 618

Летичевський А. – 728

Лелик І. – 784

Лиман Л. – 757

Липа І. – 51

Липа Ю. – 781

Липківський В. – 790

Липківський Л. – 109

Лисенко О. – 751

Лисенко Д. – 117

- Лисенко М. В. – 16, 20, 23, 24, 28, 55, 63, 77–79, 84, 91–93, 104, 119, 156, 157, 161, 249–251, 253, 257, 270, 272, 273, 280, 305, 306, 521, 528–530, 567, 575, 577, 605, 693, 714, 716, 725, 727, 747, 761, 765, 770, 773, 777–779, 802
- Лисенко Ю. – 137, 140
- Лисенко-Конич К. – 544, 804, 805
- Лисенко-Коннор О. – 576
- Лисицька К. – 761
- Лисяк-Рудницький І. – 735, 739
- Литвиненко К. – 752
- Литвиненко-Вольгемут М. І. (Литвиненко) – 84, 92–94, 101, 110, 246–250, 255, 256, 263, 272, 614
- Лихварчик М. (справж. – Лаборський) – 791
- Лихо Н. – 655, 673
- Лібовицький В. – 581
- Ліницька Л. П. – 21, 22, 26, 60, 61, 67, 71, 74–76, 80, 84, 85, 89, 95, 99–104, 117, 120, 142, 144, 146, 169, 174, 190, 204, 207, 210, 211, 213, 262, 832
- Лісевич Л. (псевд. – Лісовий) – 544, 551, 598, 601
- Лісовський В. – 302
- Ліст Ференц – 306
- Лішанський Ю. – 257, 683
- Лоб П. – 751
- Лопатинська Ф. – 571
- Лопатинський Л. В. – 358
- Лопатинський Ф. Л. – 197, 204, 240, 261, 269, 273, 314, 428, 430, 431, 433–436, 443, 481, 486, 490
- Лопе де Вега К. Ф. – 200, 264, 280, 281, 284, 287, 290, 299, 441, 506, 632, 643
- Лотоцький А. – 566
- Лотоцький Л. – 567
- Лотоцький О. – 34
- Лубенський П. – 721
- Луганська Л. – 727
- Лужницький М. – 780
- Лужницький Г. Л. (псевд. – Меріам, Л. Нигрицький, Семен Одрівський) – 114, 551, 554–558, 561, 563, 564, 600, 602, 691
- Лужницький О. (справж. – Ольський) – 563
- Лук'янов Б. – 752
- Лукович – 567
- Луначарський А. В. – 258, 268, 280, 288, 304, 351, 444, 467, 506, 511
- Луцький О. – 16, 45, 46, 542
- Лучицька К. – 117, 126, 204, 210, 214, 221, 280, 678, 747, 750
- Лучицький Б. – 723
- Любарт В. – 9, 285, 424, 463, 464, 471, 609, 629–631, 700, 703, 727
- Любченко А. – 745, 754
- Людкевич С. П. – 50, 542
- Люмінарський М. – 751
- Лятошинський Б. – 388, 527, 528, 682
- М**
- Магазинник П. – 728
- Магалаєс С. – 565
- Магар В. – 632, 633, 683, 721, 724
- Майстренко Я. – 724
- Макаренко М. – 736, 748, 751, 754, 762, 819
- Макарук Й. – 565
- Маккавейський В. – 750
- Маковей О. С. – 41, 565
- Маковська Г. – 751
- Макульський С. С. – 200
- Маланюк Є. Ф. – 110, 540, 781, 782
- Малицька К. І. (псевд. Віра Лебедова) – 567
- Малиш-Федорець М. – 71, 72, 75, 87, 95, 98–100, 102, 103, 106, 107, 109
- Малиш-Федорець С. – 369
- Малюгіна Н. – 11, 604, 607
- Малоца А. – 563
- Мамонтов Я. А. – 10, 39, 50, 53, 137, 192, 285, 286, 290, 330, 335, 336, 338, 377–383, 385–389, 444, 450–452, 469, 470, 488, 511, 698, 716, 759, 783
- Манасевич О. – 753
- Манзій В. – 520, 524, 525, 694
- Мануйлович С. А. – 24, 225, 226, 246, 265, 431, 750

- Маньківська М. – 116, 176  
Манько Л. Я. – 117, 120, 121, 182, 310, 544, 750, 765  
Мар'яненко І. О. – 440, 441, 449, 465, 471, 593, 606, 608, 612, 623, 636, 637, 640, 649, 651, 665, 672, 673, 706, 715, 832  
Марджанов К. О. (справж. – Марджанішвілі Коте) – 158, 159, 193, 200, 201, 263, 264, 299, 515, 516, 632  
Маринич Г. В. – 98, 102, 140, 639  
Маркевич І. – 722  
Марко Л. – 750  
Марко М. – 750, 787  
Марков П. О. – 613  
Маркова О. – 165  
Маркович Д. – 135  
Маркович З. – 751  
Марс А. – 553  
Мartiнович Б. – 600, 801  
Маруненко А. – 554  
Марусин Г. – 567  
Марченко М. – 103, 109  
Марянин В. – 730  
Масарик Т. Г. – 793, 795, 796, 798  
Масканьї П. – 70, 760, 802  
Маслевська С. – 694  
Маслов А. – 155  
Маслюченко В. – 109, 465  
Масоха П. – 436, 750, 780  
Матвеев В. – 723  
Матвієнко В. – 735  
Маткович М. – 397, 488, 508, 532, 751  
Матковський Г. – 23, 24, 98  
Матулівна А. – 565, 566  
Мацієвська Л. В. – 468, 721, 727  
Машкевич-Певна Н. – 575, 793, 795, 796  
Маяк Й. Ф. – 606, 639, 750  
Маяковський Г. – 24  
Маяковський В. В. – 288, 304, 485, 492  
Меженко Ю. О. – 425, 446, 465, 466  
Мейербер Д. – 692  
Мейєрхольд В. Е. – 288, 293, 298, 465, 511, 536, 537, 681  
Мейтус Ю. С. – 409, 456, 459, 461, 608, 682  
Мелехівна Н. – 554, 600  
Мелешко П. – 797  
Мелешко Ф. – 784  
Меллер В. Г. – 10, 196, 291, 298–300, 302, 303, 306–308, 348, 409, 425, 430–432, 454, 456, 461, 466, 474, 475, 477–484, 486, 488–491, 494–501, 504–508, 512, 514–517, 530–533, 584, 590, 592, 593, 615, 636, 649, 696  
Мельник А. – 734, 738  
Мельник В. – 750, 757  
Мережковский Д. – 333, 575  
Меріме П. – 416, 418, 437, 438, 491, 586, 588, 591, 643, 724  
Мерцалова Н. – 736, 750  
Метерлінк Моріс – 18, 31, 36, 37, 110, 133, 233, 281, 284, 365, 386, 418  
Мешко І. – 801  
Мещерська Г. – 262, 727, 825  
Микитенко І. К. – 325, 328, 330, 338, 418–421, 451, 452, 454, 457, 458, 460, 461, 467, 469, 470, 494, 497, 511–513, 532, 604, 606, 610, 611, 614, 625, 627, 628, 641, 689, 702, 707  
Микиша М. – 72, 341  
Миленко М. – 109, 572, 796, 802, 810  
Милович Ю. – 85, 96, 102, 103  
Миляєв В. – 55, 584  
Миров-Бедюх Х. – 132  
Мирович Є. – 731  
Мироненко Д. – 72, 74, 78, 97, 102–104, 137, 139  
Миронов П. – 748, 751, 779, 787  
Мирський М. – 809  
Михайлин І. – 413, 414  
Михайличенко Г. В. – 195  
Михасько М. – 567  
Миць Ю. – 751, 774, 778  
Мишанич О. – 362  
Мишко П. – 797  
Мізиненко В. – 713  
Мізюн Г. – 721  
Міклашевський К. – 302  
Міллер Г. – 537  
Мілютенко Д. О. – 446, 459, 461, 623, 625, 627, 638, 640, 650, 651, 676,



679, 718, 721, 723, 816, 826  
Мілянський С. – 540  
Мінкус Л. – 528  
Мірошниченко Н. – 11  
Міткевич(ева) О. – 539, 544, 545, 564, 568  
Міткевичівна В. – 564  
Міхневич П. – 723  
Мова В. – 135  
Мова Д. – 21, 56  
Мовчан Р. – 403  
Могила Я. – 566  
Могилянський М. – 53  
Моем В. С. – 440, 467, 496, 549, 550, 555  
Мокрієв Ю. – 710, 719, 720, 728, 830  
Молодецька Г. – 780  
Мольєр Ж.-Б. (справж. – Поклен) – 83, 191, 205, 206, 221–223, 259, 261, 287, 290, 357, 423, 451, 463, 465, 467, 536, 542, 574, 690, 705, 762, 801, 802  
Мольнар Ф. – 547, 550  
Монастирський О. – 291  
Монюшко С. – 72, 73, 74, 76, 120, 122, 133, 249, 255, 272, 546, 547, 576, 702  
Моор К. – 188, 285, 424, 575, 679, 802  
Мордкін М. М. – 186, 187, 244, 246, 248, 250, 252–256, 260, 263, 264, 272, 520  
Мороз М. – 30, 31, 808  
Мороз Л. З. – 11, 30, 34, 36, 38  
Морозова О. – 796, 801, 803, 805, 807  
Морська М. (справж. – Пйонкевіч, Piatkiewicz) – 536, 537, 574, 576, 595, 600, 801–803  
Москаленко Г. – 735  
Моцарт В.-А. – 528, 760  
Мочульський М. Д. – 199, 211, 222  
Мрштік А. – 580  
Мрштік В. – 580  
Мудрий В. – 542  
Музика П. – 722  
Муравйова О. О. – 23  
Муратов І. – 721  
Мурашко В. – 807  
Мурашко О. О. – 157, 291, 299

Мурашкова К. – 808  
Мусоргський М. – 519, 760  
Мушинка М. – 791  
Мюллер В. – 520  
Мюллер Т. – 479  
Мясницький І. – 547, 577

**Н**  
Набок-Василькова – 784  
Назарчук М. – 400, 728  
Нарбут Г. І. – 195, 291, 300  
Нарбут Д. Г. – 696, 748, 751, 772, 778, 787, 788  
Науменко М. – 728  
Нахабін В. – 751  
Неделко О. – 542, 544, 557, 558, 564, 571, 601  
Неллі В. О. – 289, 699  
Немирович-Данченко В. В. – 24, 64, 384, 536, 614, 666, 672, 683  
Ненюк І. – 750  
Нешадименко Р. (Х.) П. – 198, 229, 246, 289, 427, 430, 431, 437  
Незлобін К. М. – 536  
Ничка Г. – 535, 541, 542, 544, 596  
Нівуа П. – 555  
Ніжинська Б. Х. – 186, 199, 260, 306, 307, 425, 530  
Ніжинський В. – 306  
Нікітенко Н. – 750  
Нікітін В. – 138, 139  
Нікітін Ю. – 545, 547, 549, 601  
Ніковський (Василько-Ніковський) – 36, 51, 52, 54, 91, 96–98, 100, 209  
Нікодемі А. – 565,  
Ніколаєв-Соколовський – 123  
Ніколенко Г. – 750, 777, 778  
Нікольська М. – 121  
Німчук І. – 552  
Нірод Ф. – 531, 589, 631, 689, 690, 834  
Ніщинський П. І. (Байда П.) – 61, 130, 564, 572, 730, 793  
Новаківський О. – 291  
Новиков Л. – 736  
Новіна-Розлуцький Л. (Карл Єльський) – 571  
Норд Б. Н. – 672, 682, 711

Нятко П. М. – 24, 109, 219, 246, 249,  
465–467, 471, 723, 727, 826

## О

О'Коннор-Вілінська В. – 90, 108  
Обідзінський Н. – 540  
Овдієнко І. Р. – 104, 108  
Овсянико-Куликовський Д. – 334  
Овчаренко В. – 723  
Овчаренко Д. П. – 531, 631  
Огієнко І. – 111, 836  
Одран Е. – 549  
Ожеговська Є. – 750, 778  
Озеров І. – 716  
Окіпна Р. – 728, 731, 813, 830  
Окопний П. – 751  
Олексин І. – 541  
Олесь О. І. (справж. – Кандиба О.) –  
24, 29, 30, 34–38, 46, 47, 50, 53,  
109, 203, 205, 208, 220, 222, 279,  
361, 734, 763, 782, 795  
Олесь Л. – 189  
Олишкевич К. – 751  
Ольський О. (Лужицький О.) – 563  
Ольховський П. – 655  
Ольшевська Г. – 727  
Омельченко В. – 747, 750, 752  
Омельчук О. – 723  
Онїпко В. – 727  
Онопко – 801  
Онуфрак М. – 571  
Опар М. – 547, 554  
Ординський В. – 795  
Орел М. – 751  
Орел-Стєпняк М. – 220, 539, 544,  
546, 569  
Орленко-Прокопович Р. – 541  
Орлов Г. – 751  
Орлян С. – 542, 564, 601  
Осиповичева А. – 571  
Осиповичев М. – 16  
Осмяловська К. О. – 465, 466, 467,  
468, 644, 680, 727  
Остапчук А. – 576, 580, 600, 801–803,  
806, 807  
Остапчук Я. – 793  
Остоя О. – 564

Островський В. – 567  
Островський М. – 573, 615  
Островський О. М. – 71, 72, 74, 128,  
159, 214, 435, 575, 580, 619, 641,  
663, 665, 667–669, 673, 684, 689,  
710, 737, 762, 837  
Оффенбах Жак (Якоб) – 461, 547,  
549, 554, 575, 802, 803  
Охлопков М. – 681  
Очеретний О. – 721

## П

П'юрко Б. – 780  
Павленко Ф. – 801  
Павлинчак О. – 798  
Павловські М. і С. – 571  
Павловська-Дудка К. – 571  
Павловський М. – 140  
Паздрій Б. – 546, 549, 554–558, 560,  
561, 601  
Паливода-Карпенко С. – 796  
Паліцин І. – 20  
Панч П. – 323, 325  
Паньйоль М. – 555  
Панькевич І. – 791, 792, 806,  
Панькевич ІІІ. – 791–793  
Паньківський К. – 737  
Паньківський С. Ф. – 16, 21, 66, 67,  
69, 71, 74–76, 78, 80–82, 84, 85, 96,  
102, 103, 263  
Папш А. – 795  
Параконьєв К. – 752  
Парі – 794, 795  
Парубочий С. – 727  
Пасєка П. – 721  
Пасхалова А. – 74  
Паустовський К. – 615  
Пахаревський Л. А. – 24, 35, 51, 56,  
66, 365, 388  
Пачовський В. М. – 25, 45, 46, 268,  
281, 283, 293, 361, 551  
Певна Н. (Машкевич) – 600, 801,  
803, 807, 808  
Певний М. – 102, 569, 572, 574–576,  
600, 796, 799, 801, 803–805, 807, 808  
Певний О. Г. – 67, 69  
Педошенко М. – 721, 723

- Пелаженко Г. – 751  
Пеленський Й. – 541  
Пелехатий К. – 565  
Первомайський Л. – 10, 325, 460, 461, 470, 510, 512, 612, 614, 625, 684, 710, 719  
Перегонієць О. – 731  
Перегуда О. – 428  
Першин М. – 728  
Першин П. – 785, 789  
Петлішенко В. – 369,  
Петлішенко М. О. – 71, 75, 84, 85, 95, 100, 102, 104, 142, 146, 204, 208, 211, 212, 217, 222  
Петлюра С. В. – 17, 25, 51, 56–59, 61, 110, 164, 185, 186, 200, 257, 266, 315, 371, 776, 833  
Петляш О. – 67, 69, 71–73, 77, 78, 82, 84, 753  
Петляшенко Н. – 98  
Петрицький А. Г. – 10, 110, 111, 113, 187, 195, 196, 229, 238, 240–243, 246, 248–253, 255, 257, 260, 263, 272, 282, 291, 295, 296, 297, 300–306, 308, 315, 323, 403, 425, 466, 470, 474, 476, 479, 487, 491, 504–508, 512, 513, 516, 517, 519–523, 527, 531–533, 591, 593, 605, 635, 644, 680, 688, 689, 691–693, 695, 696, 834  
Петрова М. – 731  
Петров Є. – 623, 669  
Петров Є. – 345  
Пилипенко К. – 571  
Пилипенко М. – 121, 277, 440, 446, 458, 629, 635  
Пимоненко М. К. – 156, 688  
Писемський О. Ф. – 110  
Пігулович З. М. – 428, 429, 431, 435  
Підгірний Г. – 579, 801  
Підсуха О. – 721, 730  
Пінот-Рудакевич Я. – 554, 557, 601  
Піскачор Е. – 479, 511  
Піскун І. – 645, 726  
Пішванов М. – 750, 777  
Плавт – 61, 302  
Плакіда Г. – 750, 751  
Планкетт Р. – 122, 550, 553, 761  
Плаксіє О. – 531  
Плевако Г. – 751  
Плетньов В. – 322  
Плоткін Г. – 719, 728, 730  
Плужник Є. – 327, 385  
Погодін М. – 470, 513, 594, 610, 615, 616, 617, 620, 633  
Погребний А. – 600, 801, 803  
Подільчук Б. – 784  
Позняченко К. – 21, 116  
Покорська А. – 750  
Покотило М. Ф. – 636, 655, 712, 715, 723  
Поливанов С. – 470  
Поліщук-Орлівна Г. – 562  
Полтавченко Р. – 540  
Полторацький О. – 481, 719  
Полюгова І. – 544  
Полянська О. – 71, 96, 100, 104, 120, 142, 165, 172, 204, 210, 211, 216  
Полянський В. – 566  
Польовий О. – 571  
Пономаренко Є. – 673, 675, 680, 718, 826  
Поплавський С. – 728  
Попович К. – 130, 134  
Попов І. – 131  
Попович С. – 148  
Попович М. – 610, 617, 640, 643  
Поповський О. – 438, 439  
Попудренко М. – 716  
Постишев П. – 327  
Посудовський П. – 716, 721, 722, 729  
Потоцький, кн. – 720  
Похитонов І. – 688  
Предславич Л. – 109, 198, 246  
Пресич О. – 751, 760, 818  
Пресич А. – 750  
Приємська М. – 572, 793, 795, 796  
Приходько Т. (Туся Приходьківна) – 795, 796  
Приходько А. – 796  
Приходько Олекса – 573, 574, 576, 793–796, 798  
Приходько Ольга – 793, 799  
Прістлі Дж.-Б. – 724  
Провінціал (справж. – Черкасен-

ко С.) – 51, 87, 362  
Прокоф'єв С. С. – 306, 526, 529  
Пронченко М. – 741, 742  
Присяниченко І. – 752  
Пруслін Н. І. – 270, 280, 623  
Пунін М. – 492  
Пуньє Ч. – 760  
Пучіні Дж. – 21, 523, 542, 759  
Пушкін О. С. – 268, 662, 663, 675  
Пчілка Олена (справж. – Косач  
О. П.) – 24, 31, 44, 51, 53, 165, 358  
Пибишевська Д. – 537  
Пибишевський С. – 110, 418, 540

## Р

Рабинович І. М. – 299  
Радванська Є. – 547  
Радванський А. – 552, 554, 599  
Радиш В. – 387, 388  
Радиш М. – 782, 786  
Радіаш О. – 563  
Радлов С. – 731  
Радолицький М. – 778  
Радчук Ф. І. – 433, 438, 465, 466, 615,  
637, 639, 723  
Раєвський В. – 747  
Раїсова Р. – 713  
Райніс Я. – 418  
Раневська Н. – 784  
Раневський – 784  
Ратмиров А. – 750  
Ратмирова Є. – 360  
Ратмирова О. П. – 21, 146, 163  
Рахманов Б. – 615  
Ревуцький В. – 557, 748, 758  
Ревуцький Л. – 605, 635, 646  
Реджіо О. – 158  
Редько К. М. – 303  
Рейнгардт М. (Гольдман) – 52, 148,  
242, 280–282, 292, 293, 296, 423, 502  
Рекеда Л. – 752  
Рені Г. – 557  
Реріх М. – 302  
Рєпін І. Ю. – 715  
Рибак Н. – 728  
Рибалкін Г. – 751  
Рибальченко В. – 682  
Ридель Л. – 86, 205, 206, 223, 371, 542,  
772  
Рильський М. Т. – 53, 108, 364, 373,  
384, 660, 710, 711, 713, 826  
Римський-Корсаков М. – 21, 119,  
525, 694, 760  
Ришков В. – 555  
Ріпко О. – 724  
Ріттер Т. – 537  
Ровинський Д. – 353  
Рогозинський – 563  
Родіонова В. – 715, 721, 723, 727  
Розсудов-Кулябко В. – 21, 182  
Розумовська Ю. – 632  
Роллан Р. – 195, 198, 266, 331, 418,  
424, 426, 475, 506, 541, 544, 801  
Романенко І. – 600, 796  
Романицький Б. В. – 9, 24, 143–145,  
188, 190, 196, 262, 285, 288, 289,  
291, 387, 424, 450–452, 457, 463,  
464, 470, 471, 604, 608, 609, 624,  
631, 633, 637, 639, 679, 700, 703,  
710, 712, 721, 724, 836  
Романов Б. – 401  
Романов М. – 682  
Романовський М. – 615  
Романов-Ткаченко Н. – 46  
Романчак Я. – 554  
Ромашов Б. – 280, 346, 355, 441, 444,  
470, 511  
Росіні Дж. – 521, 522, 524, 525, 760  
Ростворовський К. Г. – 548, 554  
Роцахівська К. – 793  
Роцахівський М. – 792, 793, 803  
Рубінштейн А. – 760  
Рубчак І. Д. – 16, 147, 311, 440, 542,  
552, 560, 561, 574, 576, 598, 601,  
683, 802, 803, 806, 807  
Рубчаківна Н. І. – 537  
Рубчаківна О. І. – 277, 423, 440, 623  
Рубчакова К. – 147, 183, 571, 702  
Рудакевич Я. (див. Пінот-Рудаке-  
вич) – 557, 558, 560, 564  
Руденко В. – 735  
Руденко М. – 730  
Руденко Т. – 539, 540, 568  
Рудий – 784

Рудницький М. – 46, 542, 556  
Рудя Г. – 675  
Рулін П. І. – 238, 261, 289, 435, 437–439, 466, 469, 497  
Русов М. – 17  
Русова С. Ф. – 28, 35, 51, 56, 108, 359, 364, 367, 368, 369  
Рутковська Е. – 750  
Ручко Микола – 600, 797, 798, 803, 804, 806, 808, 809  
Ручко Марія – 801, 803, 807, 809  
Рютбеф – 295, 302  
Рябов О. – 682, 760  
Рябокляч І. – 720  
Рязанець П. – 72, 73

## С

Сабат-Свірска М. – 563  
Сабінін Л. Р. (справж. – Теплинський) – 125, 127–130, 132–137, 167, 171, 262, 360, 363, 372, 397, 714  
Сабов К. – 791  
Саватєєва О. – 716  
Савельєв Ю. – 629  
Савицький К. – 571  
Савіна М. – 667, 674  
Савлюк О. – 728  
Савчак Ю. – 542  
Савченко І. – 728  
Савченко Ф. – 750, 760  
Савченко М. М. – 655, 723  
Савченко Я. І. – 429, 434, 606  
Сагайдачний І. – 109, 116, 133  
Сагатовський І. Л. – 146, 147, 204, 209, 214, 221, 747, 750  
Садовська Т. – 750  
Садовський Д. О. – 541  
Садовський І. І. – 750  
Садовський М. К. (справж. – Тобілевич) – 10, 16, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 39, 45, 47, 51–56, 58–67, 69–88, 91–94, 96–111, 113–115, 119–121, 140–145, 147, 155–158, 160, 161, 175, 180, 186, 188–192, 198, 203, 204, 209–213, 217, 218, 220, 221, 225, 233, 247, 249–252, 254–257, 262, 268, 270, 272, 275,

276, 285, 293, 359, 360, 361, 363, 364, 369–372, 401, 403, 405, 417, 423, 440, 448–450, 465, 535, 539, 562, 572–574, 576, 648, 688, 744, 757, 759, 777, 779, 793, 796–802, 829, 832, 836

Сайко І. – 797

Саксаганський П. К. (справж. – Тобілевич) (у тексті він Опанас – 21,) – 21, 22, 27, 28, 54, 59, 63, 64, 118–120, 140, 142, 143, 168, 172, 188–191, 195, 196, 198, 199, 202–204, 224, 261, 262, 265, 284, 285, 289, 293, 360, 365, 372, 380, 386, 405, 417, 424, 437, 440, 448, 463, 503, 614, 688, 832, 833

Салівен А. – 443, 497

Салтовська В. – 752

Самійленко (В. Сивенький) В. І. – 25, 41, 83, 110, 165, 205, 206, 220–223, 736

Самійленко П. М. – 24, 63, 196, 225–228, 233–235, 237, 244, 278, 311, 407, 466, 623, 721, 727

Самойлович (Нічик) О. – 809, 811

Самойлович М. – 808, 809, 810

Самокішин І. – 750

Самчук У. – 552, 740, 749, 758, 766, 770, 773

Сапегін М. – 673

Сарамага Б. – 545, 564, 567, 751

Сарман Ж. – 542

Свенціцький І. – 541

Светлов М. – 615, 665

Свечников – 753, 779

Свідзінський В. – 110, 113, 728

Селегій М. – 540

Селіванова В. – 12

Сельвінський І. – 724

Семдор С. (Гольдштейн С. З.) – 16, 147, 229, 232, 234, 236, 237, 246, 260, 261, 278, 281, 284, 423

Семененко А. – 752

Семенко М. І. – 43, 48, 53, 195, 198, 322, 323, 406

Сергієнко П. Т. – 627, 635, 676, 723, 826

- Сергій Р. (псевд.) – 90  
Сердюк В. – 554, 558, 602  
Сердюк Л. – 433, 438, 615, 713  
Сердюк О. І. – 105, 400, 431, 499, 466,  
470–472, 608, 623, 636–640, 652,  
654, 656, 662, 665, 673, 715, 721,  
723, 724  
Сердюкова Л. – 554, 561  
Сивинський О. – 722  
Сигерич В. – 784  
Сидоренко Є. К. – 262, 369, 465  
Сикорський В. – 24  
Силич Г. – 750  
Сильвай І. – 791  
Симакович В. – 721  
Симашкевич М. М. – 294, 475, 486,  
488, 489, 494, 495, 504, 508, 516,  
530, 696, 751, 761  
Симонов К. М. – 615, 696, 724  
Симонов Р. – 693  
Симчич В. – 727  
Синельников М. М. – 158, 159, 160  
Синюк-Голдшмідт К. – 571  
Сироватко В. – 727  
Сисоєва Р. – 752  
Сікало І. – 723  
Сім'янович Я. – 600, 793, 796, 801,  
803, 807  
Сіммондс – 159  
Сімов В. В. – 158, 482  
Сінклер Е. – 416, 417, 431, 476, 479,  
480, 482, 483, 588, 592  
Сіятівський Г. (Сіятівський-Мін-  
ченко) – 539, 546, 547, 565  
Скалозуб О. – 142, 539, 565  
Скибенко А. – 752  
Скляренко В. М. – 451, 461, 470, 471,  
494, 514, 648, 650, 651, 682, 683,  
689, 723  
Склярова М. А. – 109, 750, 753  
Скорський М. – 715  
Скрипник Л. – 349  
Скрипник М. О. – 323, 326, 386, 411,  
456  
Скружний Й. – 555  
Скрябін О. – 668, 669  
Скуратівський В. – 767  
Скуратова – 787  
Сладкопевцев В. В. – 23, 24, 199, 260  
Сливка Р. – 563, 564, 580  
Сліпенький О. – 560  
Слобідський В. – 544  
Словацький Ю. – 60, 91, 98, 105, 183,  
300, 489, 542, 551, 553  
Слупський В. – 722  
Слюзарівна М. – 552, 561, 601  
Смерека А. М. – 24, 225, 226, 234, 369,  
623, 655  
Смерека О. – 639  
Сметана Б. – 65, 76, 311, 575, 577, 694,  
760, 802, 803, 809, 810  
Смирнов О. – 72, 300, 440, 465, 466  
Смирнова Н. – 74  
Смирнова-Іскандер – 465  
Смілянський Л. – 724, 727, 728  
Сміринська Л. (див. Лужницька  
Н.) – 546  
Смолич Ю. К. – 110, 282, 325, 349,  
357, 388, 399, 400, 405, 436, 438,  
441, 455, 456, 466, 469, 673, 711  
Смоляк Я. – 723  
Смолянський Й. – 735  
Смутний В. – 540  
Собінов Л. В. – 186, 187, 193, 247, 263  
Собко В. – 721, 724, 730  
Совачева Г. – 360, 547, 549, 554, 560,  
574, 576, 577, 600, 782, 801–803,  
805–809  
Солженіцин О. – 785  
Соловійов-Седой В. – 693  
Соловцов М. М. – 62, 64, 158–160  
Соломарський О. І. – 469, 491  
Солошин Л. – 752  
Сопільняк І. – 735  
Сопко Ю. – 578  
Сорока М. – 735  
Сорока П. – 535, 543–545, 563, 564  
Сорокова В. – 543, 545, 562–564, 601  
Сосюра В. М. – 110, 324, 326  
Софокл – 61, 113, 187, 225, 226, 236,  
241–243, 259, 260, 265, 268, 276, 280–  
282, 284, 290, 296, 315, 316, 833  
Софронов В. (Софронов-Левиць-  
кий) – 564, 567



- Ставицький О. – 359, 366  
Стадник Я. Й. – 563, 597  
Стадник Й. Д. – 16, 23, 137, 147, 310, 403, 416, 536–543, 550, 551, 563, 565, 569, 683, 750, 751, 796  
Стадник(ова) С. А. – 16, 102, 104–107, 310, 537, 542–544, 564, 601, 683, 702, 803  
Стадниківна С. Й. – 601, 683  
Сталін Й. В. (справж. – Джугашвілі) – 326, 603, 644, 685, 731, 737, 740, 758, 767, 783, 788  
Станіславський К. С. (справж. – Алексєєв) – 191, 263, 288, 292, 293, 298, 425, 437, 465, 502, 613, 614, 616, 618, 622, 638, 646, 648, 650, 672, 677, 684, 728, 783  
Старий В. (Королів) – 51, 53, 56  
Старицька М. М. – 19, 23, 24, 28, 61, 98, 203, 313  
Старицька-Черняхівська Л. М. (Старицька) – 22, 25, 28, 29, 39, 41, 47, 50, 51, 58, 60–62, 84, 91, 99, 108–111, 113, 128, 132–134, 145, 147, 192, 203, 205, 206, 220, 223, 281, 284, 327, 361, 364, 379, 414, 535, 540, 548, 575, 728, 763, 765, 766, 777, 823, 832, 833  
Старицький М. П. – 20, 21, 23, 41, 56, 61, 71, 104, 110, 116, 117, 126–135, 138, 145–147, 161, 165, 168, 175, 177, 182, 205–207, 218, 220, 223, 247, 261, 287, 318, 324, 330, 414, 436, 444, 452, 467, 471, 486, 508, 540, 542, 544, 546–550, 553, 555, 560, 564, 571–573, 576, 577, 579, 591, 601, 641, 644, 645, 647, 665, 678, 684, 688, 689, 677, 702, 710, 712–714, 727, 730, 746, 759, 761, 764–766, 774, 793, 794, 799, 802, 804, 810, 828  
Стародуб – 139, 796  
Старостинецька В. – 104  
Стасюк З. – 539  
Стахура Д. – 791  
Стельмах М. – 721, 730  
Стельмах Я. – 730  
Степаненко Р. – 752  
Степняк Д. – 783, 850  
Степова М. – 554, 556, 557, 560, 561  
Степовий Я. С. (Якименко) – 246, 263, 272  
Степовий О. – 554, 564  
Степовик С. – 136  
Стерпак І. – 563  
Стефаник В. – 29, 40, 42, 43, 46, 165, 554, 565, 597, 713  
Стефанчук Ю. – 531, 696, 701, 827  
Стефославський С. – 750  
Стеценко К. Г. – 51, 73, 106, 108, 139, 140, 270, 280, 312, 365, 372, 747  
Стецько Я. – 734, 738  
Стешенко І. М. – 17, 23, 51, 55, 56, 61, 62, 91, 99, 109, 203, 205, 317, 359, 364  
Стоколос Я. (Богацький П.) – 51, 53, 54, 56, 88–91, 100  
Стороженко В. – 110, 113  
Стороженко Є. – 753, 761  
Стороженко О. – 139  
Стрельников М. – 761  
Стрепетова П. – 667  
Стригун Ф. – 415, 781  
Стрипський М. – 793  
Строупежницький Л. (Stroupeznicky Ladislav) – 580  
Стругалевич Г. – 728, 813  
Студинський Кирило – 542  
Сувчинський О. – 796  
Судомора О. – 55, 753  
Суйко-Гайворонський А. – 750  
Сулима І. – 724  
Сулима Т. – 110, 130, 131, 135  
Сулятицький Т. – 713  
Сульженко М. – 728  
Сумбатов (кн. Олександр Іванович, на сцені – Южин) – 561  
Суптеля Д. – 721  
Сургучов І. М. – 537, 540  
Суслов О. З. – 119–126, 146, 181, 200  
Суховерська О. – 563  
Суходольський В. – 612, 632, 719, 728  
Суходольський О. Л. – 53, 119, 122, 125–132, 139, 173, 174, 176, 181, 182,

316, 358, 363, 366, 388, 440, 540, 544,  
549, 576, 579, 713, 730, 764, 804  
Сушкевич Б. – 675  
Сябро І. – 750, 751

## Т

Таїров О. Я. – 293, 299, 444, 663, 681  
Танюк Л. – 654, 663, 664, 666, 672,  
737  
Тараканов М. – 751  
Тарасенко О. – 723  
Тарасова А. К. – 674  
Тарле Є. В. – 833  
Тарнавський З. – 552, 558  
Тарнавський О. – 745, 757  
Татарів Л. – 793  
Татлін В. Є. – 491, 492, 531  
Твердохліб І. – 639, 723  
Творидло М. – 792, 794, 795  
Телен Г. – 756, 761  
Теліга О. – 781, 786  
Теплий А. – 553, 560, 601  
Терентьєва В. – 109  
Терещенко А. – 539  
Терещенко Г. – 22  
Терещенко М. С. – 24, 103, 190, 192,  
195, 196, 198, 225, 226, 228, 234,  
236, 237, 246, 261, 265, 268, 286,  
288–290, 323, 324, 384, 397, 407,  
409, 424–426, 434, 457, 466, 467,  
470, 475, 505, 513, 516, 612, 644,  
683, 751, 836  
Терлецький С. – 571  
Терниченко Т. – 750  
Тесленко А. – 46  
Тешенко І. – 833  
Тимканич І. – 600, 801  
Тимошенко К. – 713  
Тимченко Є. – 133  
Тимченко О. – 564  
Тимчук Р. – 601, 751  
Тимченко Б. І. – 787  
Тисяк Д. – 780  
Титаренко Н. К. – 400, 429  
Тихонович М. – 85, 102, 103  
Тичина П. Г. – 53, 108, 109, 194, 198,  
266, 323, 325, 364, 386, 424, 425,

465, 566  
Тищенко Ю. – 52, 579  
Тінський М. Л. (Перепелиця) – 109,  
191, 195, 262, 263, 465, 751, 778  
Тиц М. – 682  
Ткаченко Н. – 539  
Ткаченко С. – 721  
Тобілевич І. (псевд. – Карпенко-  
Карий) – 18, 52, 56, 57, 59, 61, 109,  
127, 128, 132, 162, 167, 168, 172,  
278, 316, 361, 414, 416, 553, 588,  
710, 713, 715, 727, 744  
Тобілевич М. К. (псевд. – Садов-  
ський) – 161  
Тобілевич П. К. (псевд. – Саксаган-  
ський) – 168  
Тобілевич С. В. – 21, 67, 68, 74, 440, 747  
Тобілевич-Кресан М. – 753  
Товбін Є. (С.) В. – 475, 505, 531  
Товстоніс В. – 130, 131, 171, 314, 364,  
544  
Товстонос І. – 135  
Товстуха Є. – 754  
Тогобочний І. А. (Щоголів) – 127, 130,  
131, 137, 139, 141, 147, 314, 765, 804  
Токарева О. – 74  
Толбухін Д. – 565  
Толлер Е. – 284, 417, 430, 433, 476,  
481, 490  
Толстой О. К. – 575  
Толстой Л. М. – 22, 86, 127, 128, 130,  
158, 268, 571, 620, 663, 682, 762,  
810  
Толстая Т. – 818  
Томас Б. – 760, 804, 805  
Тохе Р. – 544, 547, 573  
Трегуб Ф. – 714  
Треньов К. О. – 354, 402, 453, 467,  
470, 615  
Третьяков В. – 130, 136  
Трішакін І. – 750  
Трохименко – 92  
Трухла К. (Здорик) – 600, 796, 801, 807  
Трухлий І. – 600, 793, 796, 801  
Труш І. І. – 50, 51, 291  
Туркевич І. – 565  
Туркевичівна І. – 311

Тхоржевський М. – 751  
Тягно Б. Х. – 418, 427, 438, 483, 491,  
512, 607, 608, 623, 706, 723  
Тяк І. – 751

## У

Уайльд О. – 36, 159, 187, 200, 299, 509,  
537, 538, 575  
Угрин-Безгрішний М. – 551  
Ужвій Т. – 750  
Ужвій Н. М. – 9, 449, 459, 461, 465,  
466, 470, 471, 500, 608, 615, 623,  
625, 640, 644, 645, 646, 652, 658–  
662, 673, 674, 676, 678–680, 685,  
704, 715, 723, 728, 783, 817, 826  
Українка Леся (справж. – Косач Л. П.)  
– 7, 10, 12, 24–26, 28–31, 34, 36,  
40–43, 44, 46, 47, 50, 54, 63, 91, 98,  
99, 103, 110, 111, 113, 114, 143, 156,  
158, 161, 165, 180, 187, 191–193,  
213, 233, 236, 237, 260, 262, 263, 265,  
279, 283, 284, 286, 290, 301, 302, 330,  
335, 337, 358, 359, 361, 364, 369, 370,  
374, 385, 423, 440, 448, 467, 507, 538,  
551, 554, 558, 559, 573, 647, 648, 712,  
742, 747, 748, 759, 765, 772, 830, 832,  
833, 836  
Уманський М. Б. – 531, 587, 609, 627,  
656, 689, 696

Урванцов Л. М. – 537, 540

Усенко П. – 323, 325

## Ф

Фадєєв О. – 682  
Фалль Л. – 538, 547  
Фальківський Д. (справж. – Лев-  
чук Д.) – 327, 407  
Федорова О. – 388  
Федорова Є. – 803  
Федорцева С. В. – 459, 608, 615, 636,  
637, 655, 662, 665, 667, 704, 715,  
723, 727  
Федорців Федь – 599  
Федотів П. – 807, 809, 811  
Федотов І. – 507, 532, 623  
Федотова Г. – 667, 674  
Федькович Ю. – 148, 358, 364

Фенцик Є. – 791  
Фессінг О. Л. (справж. – Загаров) – 536  
Фещенко С. – 721  
Филик М. – 803, 811  
Филипович П. – 35–38  
Фідерко В. – 545  
Філіппі-Мишуга О. – 20  
Філянський М. – 46  
Фінн(-Хальфін) К. Я. – 724  
Флер де Роберт – 554, 577  
Фодор В. – 547, 553, 563  
Фокін М. М. – 298  
Фольварочний В. – 730  
Фомін О. – 752  
Фореггер М. М. – 425, 517, 528  
Франко І. Я. – 10, 15, 18, 32, 38, 39, 41,  
43, 44, 46, 50, 51, 84, 132, 156, 164,  
242, 260, 266, 279, 280, 286, 287,  
290, 330, 375, 384, 388, 393, 424,  
463, 464, 527, 546, 566, 572, 580,  
641, 645, 647, 652, 660–662, 680,  
681, 684, 685, 689, 700, 710, 724,  
727, 744, 759, 765, 796, 836, 837  
Фредро А. – 418, 540  
Фроман М. П. – 187, 188  
Фукс Г. – 52  
Фульда Л. – 576, 807  
Фурманова Д. – 470

## Х

Халявко М. – 751  
Харченко М. – 752  
Харченко В. – 624, 631, 638, 679, 690,  
701, 710, 727, 728  
Хвиля А. – 351, 672  
Хвильовий М. Г. (справж. – Фіті-  
льов М. Г.) – 31, 322, 324–326,  
403–406  
Хвостенко-Хвостов О. В. – 10, 248,  
255, 289, 303–306, 308, 484, 489,  
491, 504, 508, 509, 517, 524–529,  
531, 533, 693–696  
Хижняк А. – 711  
Хичій О. – 547  
Хлебников В. – 492  
Хлібцевич Є. – 133, 135, 711, 725,  
Хмельницький Б. – 411, 414, 415, 605,

634, 636, 790  
Хмурий В. О. (Бутенко) – 432, 437, 722  
Ходаченко Т. – 752  
Ходачок Н. – 599  
Ходський В. 751  
Ходченко П. – 719, 720  
Холоденко-Косоногова І. – 728  
Холодний І. – 808–811  
Холодний П. – 203, 599  
Хоменко В. Г. – 735, 736  
Хомичевський М. (Тен Б.) – 735, 736  
Хороба С. – 11  
Хорош М. – 750, 755, 775  
Хорошун Є. – 750  
Хорошун А. 262, 616  
Хоткевич Г. – 10, 25, 29, 30, 39–44, 46,  
47, 51, 53, 130, 131, 136, 147–156,  
165, 184, 205, 221, 287, 358, 365,  
376, 434, 829  
Хронович В. – 567  
Хрукалова З. – 717, 721, 723, 727  
Хрупович Є. – 535  
Хрущицький М. – 98  
Хуторна Є. – 64, 68, 69, 87, 89, 90, 98,  
102, 109, 369, 449, 465, 466, 727

## Ц

Цапок Г. А. – 677, 689  
Царгородська Н. – 793, 796  
Цеглинський М. – 52  
Целлер К. – 576, 683, 804, 805  
Цесевич П. – 120  
Цимбал В. – 751  
Цимбал Т. – 752, 778, 779  
Цісик Є. – 601  
Цісик З. – 601  
Цісик В. – 601  
Цісікова Л. – 554  
Цуканова М. – 758  
Цьокан(ова) (Терпило) М. – 600, 796,  
798, 801, 803, 806, 807  
Цюлко І. – 554, 558, 602

## Ч

Чабак К. – 102  
Чабаненко І. – 701, 719, 721, 728, 783  
Чаговець В. А. – 51, 56, 62–64, 68, 71,

72, 78, 80, 81, 86, 90–92, 95–98,  
108, 289, 721  
Чайка В. – 750  
Чайка Г. – 630, 631  
Чайковський П. І. – 21, 525, 692, 693,  
759, 760  
Чапек Карел – 575, 801  
Чаплинська М. – 713  
Чарнецький С. М. – 46, 55, 147, 150,  
152, 562–564  
Чарновська Н. – 119, 122  
Чвалінський В. – 629  
Чебанова Є. – 752  
Чемезов М. – 751  
Чередниченко В. І. – 719, 720, 729  
Черемшина М. – 46  
Черешньов Л. – 715  
Черкасенко Є. – 572, 577, 808, 809,  
811  
Черкасенко С. – 7, 10, 11, 25, 28, 29,  
31, 46, 47, 50, 60, 82, 85, 87, 101, 102,  
103, 106, 108–110, 128, 131–133,  
136, 143, 145, 175, 191, 203, 273,  
330, 337, 338, 358–367, 369, 371–  
377, 395, 403, 417, 535, 540, 542,  
549, 553, 571, 573, 577, 583, 597,  
748, 759, 763, 765, 771, 772, 778,  
796, 799, 805, 806, 808, 822, 832  
Черкашин Р. О. – 623, 653, 673, 682,  
723  
Черничко І. – 28  
Чернишов Б. – 531  
Чернявський Д. – 728  
Чернявський М. – 41, 46, 53  
Чехов А. П. – 71, 110, 159, 174, 214,  
332, 365, 367, 620, 663, 796  
Чечель Н. – 11  
Чечель Д. – 410  
Чечоткін П. – 716  
Чибісова С. – 727  
Чириков Є. М. – 56, 65, 66, 110, 137,  
147  
Чирський М. – 551, 578, 579, 758, 761,  
765, 781, 810, 823  
Чистякова В. М. – 9, 63, 196–198,  
246, 265, 269, 273–275, 277, 289,  
291, 318, 400, 423, 427, 431, 437,

449, 459, 471, 623, 624, 640, 654,  
662–673, 678, 697, 727, 828

Чистяков І. – 186

Чичорський Р. – 21, 204

Чишко О. С. – 400

Чмирівна М. – 545

Чорна О. – 750

Чорна Н. – 632

Чорний Р. – 563

Чорний С. – 207

Чорномарець І. (Карлашов) – 77

Чубатий В. (Калишевський) – 130,  
173, 546, 730, 763, 765

Чубатівна С. – 565

Чубинський О. – 751

Чугай П. – 104, 105, 109, 110, 113, 572,  
574, 600, 797, 800, 803, 807

Чумаченко П. – 728

Чуча О. – 721

### Ш

Шагайда С. В. – 427, 430, 435, 438

Шайда Г. – 727

Шаляпін Ф. – 20

Шановська Н. – 727, 714

Шанявський Єжи – 555

Шаповаленко Л. – 751

Шаповал Л. (псевд. – М. Сріблян-  
ський) – 36, 53, 54

Шатковський О. – 120, 121, 130, 133,  
139, 571, 577

Шах С. – 565

Шашарівський В. – 554

Шаян В. – 565

Швачко О. – 109

Швиденко А. С. – 277, 440, 623

Швех К. – 784

Шевченко В. – 730, 795, 796, 798

Шевченко Д. – 125, 127, 130, 178

Шевченко Й. В. – 18, 19, 187, 225,  
226, 228, 234, 237, 246, 265, 350,  
427, 428, 469

Шевченко О. – 120, 313

Шевченко Т. Г. – 10, 21, 55, 58, 62, 63,  
82, 84, 117, 131, 133, 137, 144, 177,  
191, 197, 198, 205, 206, 253, 265,  
266, 267, 269, 270, 272, 275–280,

284, 286, 290, 302, 330, 364, 375,  
380, 384, 385, 388, 414, 416, 422,  
440, 463, 466, 514, 540, 546, 547,  
558, 561, 566, 573, 575, 581, 632,  
637, 647, 665, 730, 747, 759, 764,  
765, 770, 771, 778, 779, 789, 790

Шекерик-Доників П. – 149, 150, 153

Шекспір Вільям – 133, 191, 194, 214,  
222, 268, 277, 280, 287, 290, 357,  
364, 373, 414, 417, 463, 465, 480,  
507, 536, 585, 641, 643, 673, 678–  
680, 684, 700, 710, 762, 819, 820,  
821, 837

Шенгер К. – 540, 541, 573

Шендрик І. – 541

Шептицький А., митр. – 542, 738

Шерегій Є. – 579

Шерегій Ю. А. (псевд. – Ю. Грім) –  
579, 581, 810, 811

Шеремет Н. – 750, 778

Шеремета А. – 541, 543, 544, 545

Шерех Ю. – 407

Шерстюк Г. – 51

Шестов Л. – 29, 783

Шиллер Й.-К.-Ф. фон – 63, 147, 188,  
190, 195, 205, 214, 221, 222, 262,  
265, 266, 290, 357, 424, 451, 463,  
472, 507, 643, 662, 673, 679, 680,  
756, 833, 837

Шилов К. – 728

Шиманська С. – 752

Шифрін Н. А. – 502

Шиян А. – 374

Шкваркін В. – 615

Шкляєв В. М. – 399, 486, 488, 489,  
491, 494, 495, 504, 508, 516, 530,  
586, 644

Шклярський О. – 110

Шклярський Є. – 111, 113

Школа В. – 11

Школенко В. – 819

Шкрумеляк Ю. – 552, 564, 566

Шкурат С. – 750, 752

Шкурулія Г. – 198

Шлеп'янов І. – 304

Шлопаківна О. – 562, 563

Шніцлер А. – 576

Шовський Є. – 750  
Шолом (Шимон) Ан-ський (справж. – Соломон Занвель Рапапорт) – 544  
Шолом А. (справж. – Іккок Лейб Перес) – 133, 69  
Шолохов М. – 403, 683  
Шопен Ф. – 306  
Шостаківська Ю. С. – 116, 129, 175  
Шостакович Д. Д. – 518, 617, 681  
Шоу Дж.-Б. – 190, 60, 280, 281, 441, 506, 537, 801  
Штадлер А. – 780  
Штольц Р. – 547, 550  
Штраус Й. – 542, 547, 575, 576, 760, 761, 803, 818  
Штраух М. М. – 633  
Шугаєвський М. – 567  
Шульцова – 809  
Шумілов Г. – 751  
Шумило Н. – 44  
Шумський О. – 323, 326  
Шумський Ю. В. – 387, 449, 466, 467, 468, 470, 471, 605, 606, 609, 622, 624, 625, 626, 627, 635, 637, 640, 646, 674–676, 679, 680, 705, 715, 815

## Щ

Щавинський В. – 752  
Щеглов Д. – 549  
Щепанська В. – 246  
Шепкін М. – 63  
Шоголів І. А. (Тогобочний І.) – 137  
Шоголів В. – 698, 717, 721, 825

## Ю

Южанський Ю. – 616, 632  
Юзовський Ю. – 624  
Юра Г. П. – 9, 147, 190–192, 195, 196, 198, 199, 229, 231, 232, 234, 236, 237, 239, 242, 246, 260, 261, 265, 277–286, 288, 289, 291, 296, 297, 316, 353, 360, 363, 384, 417, 423–425, 436, 439, 440, 441, 443–448, 450–452, 454, 456–458, 470–472, 481, 486–488, 504–507, 511, 512, 516, 521, 535, 594, 605, 606, 609, 612, 625, 627, 628, 635–640, 644–

646, 648, 656, 662, 673, 675, 677–679, 682–684, 686, 688, 689, 691, 710, 711, 718, 721, 745, 817, 826  
Юра Т. П. – 277, 471, 718  
Юра-Юрський О. П. – 246, 277, 440, 627  
Юрчакова Г. – 16  
Юткевич С. Й. – 263  
Юхвід Л. – 682, 719, 721  
Юхименко І. – 609, 684, 713

## Я

Яворський О. – 796  
Якімова Ю. – 564  
Яковлів О. 545, 547, 549, 552, 560, 601  
Яковлев О. – 751, 780  
Яковліва З. – 716  
Яковченко М. Ю. – 622, 627, 721, 826  
Якубинський Л. – 492  
Якубовська Ф. – 204, 210, 211  
Якубчикова Е. – 808  
Янів Б. – 542  
Янковський М. – 724, 750  
Яновська Л. О. – 21, 24, 25, 48, 67, 101, 110, 126, 130, 131, 135, 136, 143, 204, 205, 209, 214, 358, 398, 403, 577, 796  
Яновський Ю. І. – 186, 198, 358, 326, 337, 357, 398, 403, 611, 614, 625, 699, 711, 719, 728  
Янушевич Г. Я. – 407, 429, 721, 727  
Ярема Я. – 543  
Ярема С. – 542  
Яременко В. С. – 9, 285, 424, 463, 464, 471, 609, 629, 631, 637, 703, 705, 712, 717, 722, 725, 727, 816  
Яременко П. – 104  
Ярославенко Я. (справж. – Вінцковський) – 563, 576, 804, 805  
Яроцький І. – 752, 768, 822  
Ярошевський Л. – 751  
Ярошенко В. М. – 434  
Ярошенко М. – 122, 146, 170  
Ясень-Славенко Я. (псевд. – Ярослав Сеньків) – 353, 597  
Ясельська Д. – 149, 154  
Яструбенко Р. – 544



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> <u>Ю. Станішевський</u> , <i>І. Юдкін</i> .....	5
--	---

### **РОЗДІЛ І. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ЯК ПОВЕРНЕННЯ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ (1900–1916)**

<u>Ю. Станішевський</u> , <i>І. Юдкін</i> .....	15
I.1. Театр і драма початку XX століття. Умови і тенденції розвитку. <i>Л. Барабан</i> .....	29
I.2. Виникнення фахових видань та становлення професійної вітчизняної театральної критики. <i>Л. Барабан, Г. Веселовська</i> .....	50
I.3. Сценічне мистецтво	
I.3.1. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського. <i>Л. Барабан, Г. Веселовська, П. Кравчук, Ю. Станішевський</i> .....	64
I.3.2. Діяльність українських театральних труп. <i>Л. Барабан, Г. Веселовська, В. Собіянський</i> .....	115
I.3.3. Гуцульський театр Гната Хоткевича. <i>П. Арсенич</i> .....	147
I.4. Сценографія. <i>О. Красильникова</i> .....	155

### **РОЗДІЛ ІІ. ТЕАТР У РОКИ НАЦІОНАЛЬНИХ РЕВОЛЮЦІЙ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ (1917–1922)**

<u>Ю. Станішевський</u> , <i>Р. Леоненко</i> .....	185
ІІ.1. Український національний театр і розвиток мистецьких традицій корифеїв. <i>Р. Леоненко</i> .....	202
ІІ.2. «Молодий театр» і пошуки оновлення національної сцени. <i>Н. Єрмакова</i> .....	225
ІІ.3. Музично-драматичні ініціативи «Молодого театру». <i>Н. Єрмакова</i> .....	246

II.4. Перші кроки театру ім. І. Франка. <u>Ю. Станішевський</u> .....	258
II.5. Сценографія. <i>О. Красильникова</i> .....	291

### **РОЗДІЛ III. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРІОДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (1922–1933)**

<i>О. Красильникова</i> .....	321
III.1. Плеяда українських драматургів 1920-х рр. <i>О. Красильникова</i> ....	330
III.1.1 Микола Куліш (1892–1937). <i>О. Красильникова</i> .....	338
III.1.2. Спиридон Черкасенко (1876–1940). <i>Л. Барабан</i> .....	358
III.1.3. Яків Мамонтов (1888–1940). <i>Л. Барабан</i> .....	377
III.1.4. Іван Кочерга (1881–1952). <i>О. Красильникова</i> .....	389
III.1.5. Іван Дніпровський (1895–1934). <i>Л. Барабан</i> .....	394
III.1.6. Кость Буревій (1888–1934). <i>Л. Барабан</i> .....	403
III.1.7. Іван Микитенко (1897–1937). <i>О. Красильникова</i> .....	418
III.2. Сценічне мистецтво: режисура, акторська майстерність, сценографія. <i>О. Красильникова, Н. Єрмакова, В. Заболотна, Ю. Станішевський</i> .....	421
III.3. Сценографія. <i>О. Красильникова</i> .....	472
III.4. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. <i>О. Боньковська</i> .....	533

### **РОЗДІЛ IV. ТЕАТР У РОКИ НАЦІОНАЛЬНИХ КАТАСТРОФ (1933–1941) Ю. Станішевський**

IV.1. Створення сучасного репертуару: аспекти співпраці драматурга, режисера й актора. <u>Ю. Станішевський</u> , <i>І. Юдкін</i> .....	606
IV.2. Сценічні втілення класичної спадщини. <u>Ю. Станішевський</u> .....	642
IV.3. Сценографія. <i>О. Красильникова</i> .....	686

### **РОЗДІЛ V. ТЕАТР У РОКИ ВІЙНИ З НІМЕЧЧИНОЮ (1941–1945)**

V.1. Театр в евакуації. <i>Л. Барабан, Ю. Станішевський</i> .....	709
V.2. Театр окупованої України. <i>В. Гайдабура</i> .....	730
V.2.1. Класична спадщина. <i>В. Гайдабура</i> .....	764
V.2.2. Сучасна тематика. <i>В. Гайдабура</i> .....	782

<b>ПІСЛЯМОВА</b> <u>Ю. Станішевський</u> , <i>І. Юдкін</i> .....	829
--	-----

<b>ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК</b> .....	838
-------------------------------	-----

*Наукове видання*

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У трьох томах

Том 2

**(1900–1945)**

Головний редактор Г. Скрипник

Редакційна колегія тому:

І. ЮДКІН – відповідальний редактор  
О. ШЕВЧУК – відповідальний секретар

Літературні редактори: *Н. Ващенко, Л. Ліхницька, П. Рафальський, А. Рокицька*  
Комп'ютерна обробка фотографій: *Г. Барановська*  
Комп'ютерна верстка *Г. Барановська*

Формат 60х90 1/16  
Ум. друк арк. 54,1. Обл.-вид. арк. 74,45.  
Наклад 1000 прим. Замовлення № 9-180.  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
Київ, вул. М. Грушевського, 4

Свідоцтво: серія ДК № 1831 від 07.06.2004  
Надруковано ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф»», тел. 503 00 45.

**I-90**

Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. – К., 2009. – ISBN 978-966-02-5416-9

Т. 2: 1900–1945. / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; Редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар). – 2009. – 876 с. – Імен. покажчик: 838–864 с.  
ISBN 978-966-02-5417-6

Другий том «Історії українського театру» присвячений розвитку театрального мистецтва України впродовж першої половини ХХ століття. В ньому висвітлено основні явища та особливості розвитку драматургії, режисури, акторського мистецтва, сценографії, театральної критики однієї з найскладніших епох історії української культури.

Книгу рекомендовано діячам театру, театрознавцям, мистецтвознавцям, історикам, студентам навчальних закладів відповідного профілю, всім, хто цікавиться театральним мистецтвом.

**ББК 85.334.3(4УКР)6**

## Зауважені помилки

Сторінка	Написано	Слід читати
167	Актриса Войцеховська в ролі Приськи	Актриса Войцеховська в ролі Пріськи
316	Сцена з вистави «Цар Едіп» Софокла (постановка Г. Юра, Київський театр ім. І. Франка, 1921)	Сцена з вистави «Цар Едіп» Софокла (постановка Г. Юри, Київський театр ім. І. Франка, 1921)
319	Сцена з вистави «Молодого театру» «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1917)	Сцена з вистави «Молодого театру» «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1917)
602	Театр «Заграва». «Голгота» Г. Лужницького, Третя дія	Театр «Заграва». «Голгофа» Г. Лужницького. Третя дія
816	Фронтowa театральна бригада, очолювана В. Яременком, після вистави «Шельменка-денщика» Г. Квітки-Основ'яненка	Фронтowa театральна бригада, очолювана В. Яременком, після вистави «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка
821	У його постановці на цій сцені 1943 р. вперше поставлено українською мовою трагедія В. Шекспіра «Гамлет»	У його постановці на цій сцені 1943 р. вперше поставлено українською мовою трагедію В. Шекспіра «Гамлет»