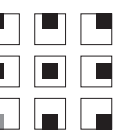


ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

НАРИСИ З ІСТОРІЇ ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

За загальною науковою редакцією
доктора мистецтвознавства
Марини Гринишиної

Київ
Видавництво «Фенікс»
2017

УДК ??????????
Н 28

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 22 листопада 2017 р., протокол № 11

Рецензенти
член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор *Н. В. Владимирова;*
доктор мистецтвознавства, професор *Г. Д. Миленька*

Н 28 **Нариси** з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI ст. / за заг. наук. ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: Фенікс, 2017. — 976 с.: іл.; XVI с. кол. вкл.

ISBN ???-???-????-??-?

Фундаментальне колективне наукове дослідження «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI ст.» є наступною вправою з аналізу специфіки національного сценічного мистецтва, чиїми попередниками були колективні монографії «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» (К., 2006) та «Український театр XX століття: Антологія вистав» (К., 2012), підготовлені відділом театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за загальною науковою редакцією доктора мистецтвознавства п-ні Марини Гринишиної. Тут вперше у вітчизняному театрознавстві творчий шлях інонаціональних (тобто неукраїнських) сценічних угруповань, які набули професійного статусу або стаціонувалися на питомих теренах України на межі XIX–XX ст., становить окремий предмет вивчення.

Комплексне дослідження інонаціонального театрального руху в Україні зазначеного часового відтинку ґрунтоване на архівних, мемуарних, ілюстративних матеріалах та на театральній періодиці широкого спектру. У «Нарисах...» ретельно врахована думка українських та зарубіжних театрознавців, які у різний час зверталися до історії окремих сценічних колективів.

Видання розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Також воно придатне для використання в якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

УДК ??????????????

Іконографічні матеріали надані Державним музеєм
театрального, музичного та кіномистецтва України (підбір І. Зубченко),
Національним академічним театром російської драми ім. Лесі Українки
(підбір Н. Філіпченко, Л. Кришень, С. Шевчишин)

© М. О. Гринишина, 2017
© ІПСМ НАМ України, 2017
© Вид-во «Фенікс», 2017

ISBN ???-???-????-??-?

Вступ

«Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI ст.» є наступною вправою з аналізу специфіки національного сценічного мистецтва, чиїми попередниками були колективні монографії «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» (К.: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.: іл.) та «Український театр XX століття: Антологія вистав» (К.: Фенікс, 2012. — 944 с.: іл.), підготовлені відділом театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за загальною науковою редакцією доктора мистецтвознавства п-ні Марини Гринишиної.

Вкотре маємо привід вказати на безпрецедентний характер наукової розвідки, адже інонаціональні (тобто неукраїнські) театри з часу набуття професійного статусу або стаціонування на питомих теренах України (рубіж XIX–XX ст.) донині не становили предмету окремого і комплексного дослідження. Утім, праця, яка має на меті ідеологічно неупереджене висвітлення різнонаціонального культурного доробку, успадкованого сучасною Україною, не могла з'явитися раніше, ніж нація набула суверенності.

Слід також зазначити, що актуальність наукової проблематики, обраної для колективного досліду, цього разу визначається не тільки наразі не подоланим дефіцитом фундаментальних праць у царині вітчизняної театральної культури, а й нещодавнім виходом української гуманітаристики до тематичного обширу, орієнтованого на один із базових принципів сучасного європейського дискурсу — мультикультуралізм.

Зауважимо, що за структурою дана фундаментальна праця відрізняється від попередніх розвідок, оскільки вперше вибір поміж театральними колективами, які діяли на вітчизняних теренах впродовж XX — на початку XXI ст., для репрезентації зазначеної теми відбувався відповідно до їхньої «національної» приналежності. При цьому, незмінно керуючись логікою перманентного історичного процесу, автори колективної монографії розглядали окремий художній колектив як представника у цілому іншої (не української) культури, а не лише іншої мови. Дотримання цього принципу також уможливило об'єктивний погляд на вельми непростий суспільно-політичний та історико-культурний контексти життєдіяльності інонаціональних театрів у зазначений період, за який Україна двічі виборювала національний суверенітет, відбулося об'єднання «наддніпрянської» та «західноукраїнської» територій, змінився суспільно-політичний устрій держави.

Комплексне дослідження інонаціонального театрального руху в Україні зазначеного часового відтинку ґрунтоване на архівних, мемуарних, ілюстративних матеріалах та на театральній періодиці широкого спектру. У «Нарисах...» ретельно врахована думка українських та зарубіжних театрознавців, які у різний час зверталися до історії окремих сценічних колективів. Міцне джерельне підґрунтя концептуального розвитку провідної наукової теми допомагало авторам дописів не схибити в оцінках фактажу та особистого внеску у спільну справу діячів сценічної культури кількох генерацій.

Видання розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Також воно придатне для використання в якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

Академік Віктор Сидоренко,
директор Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України

Російський театр

Харківська антреприза
Ніколая Синельникова

Харківський державний академічний
російський драматичний театр
ім. О. С. Пушкіна

Київський драматичний театр «Соловцов»

Національний академічний театр
російської драми ім. Лесі Українки

Одеська російська драматична
антреприза

Одеський академічний російський
драматичний театр

Марина Гринишина

Харківська антреприза Ніколая Синельникова (1886–1925)

Один із найвідоміших антрепренерів та постановників російського театру першої третини XX ст. Ніколай Синельников (1855–1939) походив зі вчительської родини. Першою сценою, на яку 1873 р. він ступив в якості хориста та актора, був харківський театр Н. Дюкова. Далі, міняючи антрепренерів та амплуа, молодий артист працював у російських та малоросійських провінційних трупах, а 1881 р. у казанській антрепризі П. Медвєдєва він вперше випробував свої сили у режисурі — поставив п'єсу «Дикунка» О. Островського та Н. Соловйова.

У 1880-х відчувши, що «традиційна» театральна антреприза віджила своє, Н. Синельников побачив вагомий потенціал на майбутнє у пропозиції актора Самсонова до колег по цеху (викладеній у брошурі «Театральное дело в провинции») гуртуватися у «товариства», аби позбавитися антрепренерської сваволі. 1886 р. із групою відомих провінційних виконавців (зосібно Є. Недєлін, І. Чужбінов, С. Песоцький), запросивши «для представництва» досвідченого антрепренера М. Бородая, Н. Синельников організував у Вороніжі «Артистичне товариство», яке на зимовий сезон переїхало до Харкова.

Проте вже з перших місяців роботи трупа розкололася на дві нерівні частини: більшість на чолі з М. Бородаєм, гонячись за зборами, воліла давати хай малохудожні, але аншлагові вистави, натомість, меншість під проводом Н. Синельникова, навпаки, протестувала проти «каси» і боролася за довгий репетиційний період та серйозні п'єси в афіші.

Повністю розчарувавшись у такому «товаристві», Н. Синельников розірвав стосунки з М. Бородаєм і переїхав до Москви, де впродовж двох сезонів працював у приватному театрі Є. Горєвої. Однак бажання самостійно вести справу, мабуть, взяло гору, і 1891 р. Ніколай Ніколаєвич орендував театр у Новочеркаську, зібрав доволі сильну трупу, де прем'єрствували І. Киселевський та Н. Рощін-Інсаров, орієнтуючи її на високохудожній репертуар. Центральною для трьох новочеркаських сезонів стало першопрочитання в імперській театральній провінції драми Л. Толстого «Плоди просвіти». Цензурний дозвіл на п'єсу, заборонену для показу «простому народові» самим Олександром III, очільник трупи отримав за допомогою прем'єрки імператорського Александринського театру Марії Савиної.

Спектаклі синельниківської трупи відзначалися міцним ансамблем та яскравими акторськими роботами І. Киселевського, С. Волгіної, Н. Рощіна-Інсарова, Т. Синельникової, В. Коміссаржевської, М. Михайлова. Цьому сприяли тривалі репетиції, урізноманітненні мізансцени та категорична вимога до виконавців грати без допомоги суфлера. «Я поставив собі завдання знищити неодмінне тупцювання дійових осіб на передньому плані біля суфлерської будки», — писав з цього приводу Н. Синельников [1, с. 76]. Окрім того, він скасував музичні антракти між актами, зазначав в афіші виконавців за алфавітом, а не за рангом, упорядкував рекламу, давав щопонеділка вистави за загальнодоступними цінами та безкоштовні — для гімназистів і студентів.

Між тим, Н. Синельников не зумів переконати акторів у тому, що театральне «товариство» є справою колективною. До кінця третього «новочеркаського» сезону трупа повністю переклала на його плечі відповідальність за ведення справи. Відтак, Н. Синельников на деякий час відмовився від нововведень і 1894 р. погодився переїхати з маленького Новочеркаська до великого Ростова-на-Дону та взяти на себе антрепренерські обов'язки. Однак, звернімо увагу на те, що остаточно переконаний: російська провінційна публіка віддає перевагу опереті перед драмою, — Н. Синельников, попри збитковий сезон, не здався — позичив необхідну суму, збільшив постановочні витрати та ще більше «драматизував» репертуар.

Почав він із популяризації на провінційній сцені трагедій В. Шекспіра: поставив «Гамлета», призначивши на головну роль колишнього прем'єра Александринки В. Далматова, «Отелло», «Макбет». За ними пішли «Влада темряви» Л. Толстого, «Цар Федір Іоаннович» О. Толстого, «Маріон Де-

лорм» В. Гюго, «Дядя Ваня» А. Чехова (постановник припускав, що то було першовтілення «сцен із сільського життя»), «Ідіот» за Ф. Достоєвським. Для кожної з цих вистав створювалися окремі декорації, шилися костюми, відповідні епосі, національності та соціальному стану персонажів, у разі необхідності наймалася масовка. Зростала й чисельність трупи, а відтак, витрати на її утримання. Н. Синельников постійно влізав у нові борги, не встигнувши сплатити старі. Не врятували ситуації вистави за п'єсами О. Островського («Шалені гроші», «Бідність не порок», «Не у свої сані не сідай» тощо), які незмінно користувалися глядацьким попитом.

Наділений адміністративними здібностями, винахідливий Н. Синельников вживав різноманітних заходів, аби покращити стан справ. Так, паралельно з ростовським театром він орендував приміщення у Таганрозі, де показував спектаклі, вже відіграні, так би мовити, на основній сцені, все частіше вивозив трупу у гастрольні подорожі, підвищив вартість квитків на прем'єрні та бенефісні вистави. Проте, «незважаючи на гарні збори та високі ціни, п. Синельников ледве зводить кінці з кінцями. Такі великі витрати на утримання трупи, подорожі артистів та перевіз декорацій і умеблювання», — свідчив кореспондент часопису «Театр и искусство» [2].

Врешті-решт, коли створений ним театр знаходився на піку глядацької популярності, не у змозі сплатити борги у дев'ятнадцять тисяч рублів за п'ятий сезон перебування у Ростові-на-Дону, Н. Синельников був змушений відмовитися від свого дітища і навесні 1899 р., шукаючи роботи, повернутися до Москви. У «другій столиці» він ледь не одразу отримав пропозицію очолити Драматичний театр Ф. Корша, з яким пов'язав життя на наступні десять років. Як свідчать сучасники, то були роки боротьби з антрепренерською некомпетентністю у творчих питаннях та з акторською недисциплінованістю та професійною недбалістю [3, с. 47–48]. Н. Синельников домігся від Ф. Корша кардинального оновлення складу трупи, до якої увійшли зосібно М. Блюменталь-Тамаріна, О. Дар'ял, О. Остужев, Л. Леонідов, Р. Кареліна-Раїч, Б. Горін-Горяїнов, Н. Радін, але водночас він не здолав знаменитої коршевської системи щонедільної прем'єри. Щоправда, деякий «плюс» у цій гонитві за «касою» все-таки був: він ставив вперемішку класичну та модерну, російську та європейську драму — шекспірівська «Буря» і шиллерівські «Підступність та кохання» рядували з «Лісом» О. Островського та «Каменярами» Г. Зудермана, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана — з «Віялом леді Віндермір» О. Уайльда

та «Пробудженням весни» Ф. Ведекінда. Єдине виключення становили «Діти Ванюшина» С. Найдьонова, які протрималися у репертуарі більше десяти років і фактично висунули театр Ф. Корша на чільне місце поміж першорядних столичних приватних ініціатив.

Коли 1909 р. минув час дії контракту, Н. Синельников відхилив пропозиції з боку дирекції Імператорських театрів — не пішов ні до Малого, ні до Александринського, але наважився знову організувати власну справу у рідному Харкові.

Відоме ім'я та прекрасна репутація дали Н. Синельникову в очах міських урядників перевагу перед іншими претендентами. Окрім того, він знайшов, в кого позичити десять тисяч рублів для застави та сплати п'ятирічної оренди Міського театру, а також отримав кредит у мануфактурних та меблевих магазинах для облаштування приміщення після ремонту. Власне, капітальне переобладнання театру було єдиною вимогою, яку майбутній очільник трупи висунув до міської Управи.

Поки харківський Міський театр набував оновленого вигляду за його планом, аби не гаяти час, Н. Синельников відгукнувся на запрошення М. Багрова поставити кілька спектаклів в одеському Міському театрі.

Недовге перебування Н. Синельникова у «південній Пальмірі» довело, по-перше, широту його поглядів на «сучасний» репертуар, по-друге, його постановочний хист. Він втілив «Снігуроньку» О. Островського, поклавши спектакль на музику П. Чайковського та оформивши його за ескізами В. Васнєцова. Плануючи внести до афіші харківської антрепризи кілька п'єс Г. Ібсена, режисер «апробував» в Одесі «Спілку молоді», «Дику качку» та «Нору». В. Юренєва свідчила, що Н. Синельников ретельно опрацьовував кожний текст норвезького «натураліста» і давав артистам «цінні поради», що допомагали у короткий термін «оволодіти складним матеріалом Ібсена» [4, с. 109].

Харківський театр відкрив двері перед публікою восени 1910 р. Прем'єрною виставою стала «Марія Стюарт» Ф. Шіллера. П'єса високих почуттів та великих пристрастей привернула увагу Н. Синельникова можливістю підняти значущу тему і водночас «на тлі палацевої історичної інтриги» передати «трагедію жінки» [1, с. 112]. Усвідомлюючи, що німецький романтик по-своєму потрактував історію шотландської правительки, Н. Синельников, проте, не суперечив автору — у його спектаклі Марія Стюарт (Є. Полевицька) була так само прекрасною і нещасною, сповненою

Театр Ф. Корша
Сучасний вигляд

«Діти Ванюшина» С. Найдьонова. 1900-ті. Театр Ф. Корша

Єлена Полевицька. Портрет роботи Б. Кустодієва. 1905

благородства та гідності, дуже щиро переживала через удари долі й страхалася неминучої смерті. Актриса та постановник вміло переконували глядачів у законності прав героїні Є. Полевицької на англійський престол та у деспотизмі й підступності королеви Єлизавети I (О. Коллен).

У спектаклі найтонкіше був розроблений третій акт. Його починав епізод на лісовій галявині, де Марія — Є. Полевицька, сповнена любові до життя та відчуття свободи, зверталася до хмар, що пливли убік милої французької землі, голосом, в якому бриніла радість. Але чим щирішою здавалася королівська віра у майбутнє звільнення, тим більше, передчуваючи лихо, тривожилася годувальниця. Контрастні, суперечливі емоції, що охоплювали обох жінок, ніби провіщали наближення катастрофи. Тієї миті, коли Марія Шотландська — Є. Полевицька відкривала новим відчуттям своє беззахисне серце, її вражала звістка про побачення з королевою Англії. Насолоду

почуватися вільною раптово змінювали біль, страх, гнів, а згодом — приниження, миттєве торжество над суперницею і падіння у безодню відчаю.

Дуже динамічним та по-акторські ефектним виглядав епізод словесного двобою двох королев. Попервах Марія — Є. Полевицька, терплячі глум та образи суперниці, старанно стримувала обурення, але поступово вона втрачала терпіння, її охоплював гнів, що з величезною силою проривався у викривальному монолозі. Марія — Є. Полевицька стрімко завдавала Єлизаветі (О. Коллен) удару за ударом, намагаючись втримати суперницю на місці, не дати їй піти переможницею, навпаки, зім'яти, розтоптати ненависного ворога і за всяку ціну відновити зневажену гідність [3, с. 61–62].

Рецензент столичного видання охарактеризував спектакль як «тонко розіграний», а далі заявляв, що він давав уявлення про антрепризу та постановника, але не про трупу: «Рама для картини була надана прекрасна — такої ще не було на нашій сцені, — але сама картина не змусила глядачів вийти зі споглядально-спокійного стану» [5]. Тобто, як висловився рецензент іншого часопису, «дирекція блиснула красивими, дорогими, стильними декораціями та обновкою» [6], натомість, виконавці не вразили темпераментом, силою почуттів, чого у ті часи від них зазвичай чекали у «романтичних», зокрема шіллеровських, трагедіях.

Паралельно Н. Синельников працював над драмою Г. Ібсена «Підпори громадянства». Він доволі категорично змінив постановочну манеру, у деталях змальовуючи респектабельне життя поборника моральних устоїв шановного консула Берніка та його оточення. Але поступово — від сцени до сцени — неквапливо розмотуючи клубок місцевих інтриг, змінюючи ритм окремого епізоду, режисер оприявнював істинні причини та передумови вчинків одного з найшановніших мешканців міста — і нібито бездоганний мораліст Бернік виявлявся аморальним спекулянтом та здирником [3, с. 62].

У представників столичної критики ібсенівська вистава заслужила ще менше схвальних слів на свою адресу. Але у цілому зазначені вище та наступні спектаклі антрепризи («Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Остання жертва» О. Островського) були відзначені позитивно. Так, не виділивши жодного з виконавців, рецензент, тим не менше, звертав увагу на ансамблеву гру та акцентував, що «<...> молодь у Синельникова підібрана напрочуд вдало і справляє своїм ставленням до справи прямо-таки зворушливе враження. Це нова генерація акторів, яких можна зустріти з радістю: Здрастуй, плем'я молоде!» [5].

Слід сказати, що харківську публіку мали потішити не лише малознані імена на афіші та нові обличчя на сцені, а й нововведення очільника щодо її обслуговування. Глядачів ввічливо зустрічали гардеробники, білетери розсаджували їх по місцях, після третього дзвінка двері до глядацької зали зачиняли, аби їм не заважали ті, хто запізнився. «У фойє театру Н. Н. Синельников влаштував цікаву портретну галерею: тут групами за часом служби у Харківській драмі розташовані найголовніші артистичні сили. Тут же у фойє красується портрет І. М. Шувалова, намальований олією у натуральний зріст художником Уваровим» [Там само]. Схоже, очільник колективу всіма доступними засобами намагався створити відповідну атмосферу, допомогти публіці, так би мовити, правильно сприйняти виставу.

Проте нові правила сподобалися далеко не всім. Місцевий кореспондент столичного видання свідчив: «Впродовж чотирьох вистав двері зачинялися, і ті, хто запізнився, буркочучи, чекали кінця акту, але потім сталися конфлікти з адміністрацією, і вона мусила відмовитися від нібито встановленого правила. І все-таки, чесно кажучи, і ця невдала спроба дисциплінувати публіку мала позитивні наслідки: до початку тепер запізнюються не так часто, не грюкають, не питають у сусідів номерів крісел ... Соромляться виявляти свою невихованість» [Там само].

Непрості стосунки антрепренера з харківським глядачем унаочнювалися не лише у зазначених вище інцидентах, а й у «полегшеній» афіші другої половини прем'єрного сезону — буквально за три місяці з моменту відкриття, так звані, розважальні п'єси посіли помітне місце у репертуарі [3, с. 66]. «Публіка задовольняється зовнішньою привабливістю вистав, постановкою, обстановкою, самими п'єсами, що привертають лише глядацьку увагу, і охоче дивиться: "Комедію шлюбу" (С. Юшкевича — *М. Г.*), "Генріха Наваррського" (А. Деверже — *М. Г.*), "Гаудеамус" (Л. Андрєєва — *М. Г.*), "Темну пляму" (Г. Кадельбурга — *М. Г.*), "Шахрая" (І. Потапенка — *М. Г.*)», — свідчив рецензент видання «Рампа и жизнь» [6]. Однак, до відвертої драматургічної «халтури» очільник трупи не опускався. Тому й «людей, які кажуть, що якщо п. Синельников задовольняється успіхом такого характеру, то після сезону не можна буде згадати жодного артиста і жодної п'єси, що справила глибоке враження», було «небагато» [5].

1912 р. паралельно з антрепризою у Міському театрі Н. Синельников наважився на «великий, до того у провінції небачений захід» [7] — у робітничому районі Харкова фундував «Загальнодоступний театр». Для показу ви-

«Гроза» О. Островського. 1912. Сцена з вистави, Катерина — Є. Полевицька

став він орендував цирк Грікке — за словами Вл. Аренського, «приміщення напрочуд безглузде» [8], відремонтував його, надавши «затишнішого та привабливішого вигляду» [9], набрав трупу переважно з молодих виконавців, ретельно продумав репертуар, орієнтувавши його на російську та західноєвропейську п'єсу кінця XIX — початку XX ст., та максимально здешевів квитки. Тут йшли «Гроза» та «Без вини винні» О. Островського, «Іванов» А. Чехова, «Ідіот» за Ф. Достоєвським, «Камо грядеши» за Г. Сенкевичем, «Кін» О. Дюма, «Уріель Акоста» К. Гуцкова. Фактично «Загальнодоступний театр» відрізнявся від Міського за трьома параметрами: відсутність в афіші «високої» трагедії, молодший склад трупи та дешевші квитки.

Прем'єрна вистава — «Гроза» О. Островського — «як за обстановкою, так і за виконанням, справила дуже вигідне враження» на багатьох рецензентів [Там само]. До того ж, незабаром антрепренер почав «використовувати систему гастролерів» [8] — призначати досвідчених виконавців зі «старшої» трупи на провідні ролі у спектаклях «Загальнодоступного театру». Однак попри те, що «гастрольні вистави пройшли з великим успіхом <...> справа Н. Н. Синельникова у "Загальнодоступному театрі" гине, не встигши розквітнути» [Там само]. Ймовірно, нове дітище досвідченого

антрепренера виявилося неконкурентоспроможним відносно міських розважальних закладів, зокрема Театру мініатюр, що відкрився на початку вересня 1912 р. [9].

Натомість, у Міському театрі Н. Синельников підготувався до сезону 1912/1913 рр. «спроквола і ретельно і навіть, якщо хочете, демонстративно. Ніби бажаючи відповісти тим, хто критично ставився до репертуару двох минулих років, Синельников відразу об'явив на перші два тижні Шекспіра, Островського, Чехова і Гауптмана. Мені здається, що Синельников "перекласив"», — доходив несподіваного висновку рецензент [10]. Думка оглядача часопису «Маски» була категоричнішою: «У міському театрі насаджується класицизм, йдуть без кінця: "Венеціанський купець" (В. Шекспіра — *М. Г.*), "Чайка", "Три сестри" (обидві — А. Чехова — *М. Г.*), "Дворянське гніздо" (І. Тургенєва — *М. Г.*) і "Лихо з розуму" (О. Грибоєдова — *М. Г.*)» [8]. Цьому «класичному нашестю» Вл. Аренський протиставляв «Братів із Франкфурту» К. Реслера (переробка Є. Бабецького), «Модних пані» Г. Бара та «Напівдів» Е. М. Прево, що «легкою цівкою влилися у загальний серйозний розмірений тон» [Там само].

Іншими словами, рецензенти недвозначно натякали очільникові трупи на необхідність «пожвавити» афішу Міського театру за рахунок «модних» драматургічних «новинок». Н. Синельников, зі свого боку, вважав постановки тогочасних «буржуазних» комедій та драм «випадковими і прохідними», всього лише даниною «провінційним умовам» і заявляв, що робота над ними, на відміну від «великих драматичних творів», не приносить ні йому ні артистам «художнього задоволення» [1, с. 269].

За свідченнями сучасників, найцікавішими новинками сезону були «Венеціанський купець» В. Шекспіра та «Чайка» А. Чехова.

Перша вистава мала відчутну політичну та антиклерикальну спрямованість — режисер бачив у Шейлоку поборника віротерпимості та рівноправ'я для представників будь-якого народу. У пристрасних монологах Шейлок — Є. Павльонков викривав лицемірну мораль християнської церкви, що освячувала жорстоке поводження та шахрайство по відношенню до іновірця. «Ви навчаєте нас паскудству, я його виконаю», — гнівно й презирливо кидав він обвинувачення у бік венеціанців. У сцені суду, коли за наказом дожа старого негоціанта позбавляли власного майна та змушували перейти у християнство, Шейлок — Є. Павльонков на глумливе запитання, чи задоволений він, із глибоким презирством відповідав: «Задоволений». Прохаючи дозво-

лу залишити судову залу, він стиха вимовляв: «Мені погано», — і ця фраза сприймалася публікою, як відчайдушний крик через безправ'я, що царює у світі. Таке вирішення центрального образу надавало виставі політичної гостроти і, здається, знаходило розуміння у харківської публіки, яка не з чуток знала, що таке великодержавний шовінізм.

Спектаклю, безумовно, пощастило з виконавцем провідної ролі. «Виконуючи роль Шейлока, п. Павльонков дав фігуру опуклу та яскраву», — заявляв рецензент [9]. «П. Павльонков — Шейлок надзвичайно цікавий, він дає цілісну, гармонічно узгоджену між собою фігуру, з однією домінуючою рисою у характері — озлобленням. Ця зацькованість Шейлока, його готовність помститися за неї — центр задуму та виконання, від якого йдуть вже відцентровим шляхом інші риси його характеру», — ніби роз'яснював цю думку інший колега по перу [10].

Справляв «приємне враження» акторський ансамбль шекспірівської вистави, а також — стильні декорації та костюми, що відповідали історичному часу: «"Венеціанський купець" йшов у нових надзвичайно красивих декораціях художника П. І. Андріяшева, гра декого з артистів не залишала бажати нічого кращого» [9]. «"Венеціанський купець" дав нам повне задоволення і навряд чи коли-небудь у провінції, можна навіть з упевненістю сказати, що він не йшов у такій чудовій стильній обстановці, у такому об'ємі і з таким ансамблем. Вся досвідченість, талант і любов режисера й антрепренера далися взнаки у постановці цієї п'єси — і успіх був блискучий», — вторив кореспондент «Театру и искусства» [10].

Натомість, думки критиків стосовно чеховської «Чайки» відрізнялися одна від одної. Так, В. Аренський вважав, що виконавці не змогли «змусити глядачів відчути всю трагічну красу, весь жах чеховських присмерків» [8]. Інший рецензент також не знайшов у виставі «печальних чеховських тонів», але зазначав, що «пані Строєва-Сокольська (Аркадіна), пп. Баратов (Тригорін), Стефанов (Дорн), Колобов (Шамраєв) і, нарешті, Полевицька (Маша), яка прекрасно грала, дали образи типові, характерні, визначені» [9]. Хіба що Є. Шатрова (Заречна) провела роль «доволі рівно, виявила гарну дикцію, але у грі її замало виявилося життя» [Там само]. А от кореспондент місцевого видання доводив, що «загальне виконання було тонким, художнім, просякнутим відповідним настроєм. У всьому відчувалося віяння духу автора. Його любовна ніжність і м'яка печаль. У такій постановці та виконанні "Чайка" не йшла у нас, здається, ніколи» [11].

У наступному сезоні 1913/1914 рр. Н. Синельников оновив склад харківської трупи, бо кількох найдосвідченіших артистів він перевів до очоленого ним знаменитого «Соловцова». Поза сумнівом, київський театр від того тільки «виграв», а от чи можна сказати те саме про харківську трупу, яка поповнилася молодими акторами з колишнього «Загальнодоступного театру»?! До постановочного питання у «Соловцові» Н. Синельников взагалі поставився парадоксальним чином: сам він прем'єр у Києві майже не випускав — найняв для цього зосібно І. Пельтцера, Н. Смурського, К. Бережного, залишившись, натомість, головним режисером у Харкові й тим перетворивши провідну російську сцену імперської провінції на такий собі «філіал» харківського Міського театру.

Перенісши на кін уславленого театру дві «готові» вистави («Венеціанського купця» В. Шекспіра та «Дворянське гніздо» за І. Тургенєвим), Н. Синельников поповнив репертуар «Соловцова» спектаклями за не найякіснішим матеріалом: водевілем «Веселий капелюшок» Е. Лабіша, комедіями «Йолопи та вітрогони» С. Пржебильського та «За стінами» Т. Кончинського. Тож не дивно, що київський критик назвав роботу того сезону «сірою і повсякденною»: «Якщо сезон і вийшов більш менш цікавим, то це заслуга групи артистів — пані Полевицької, Шатрової, Токарєвої, Северової, панів Кузнєцова, Павльонкова, Радіна, які приваблюють глядачів та підтримують інтерес до театру» [12].

Четвертого січня 1914 р. у Харкові з розмахом відзначили сорокаріччя сценічної діяльності Н. Синельникова. «З усієї маси отриманих привітань відзначимо найголовніші: від театрального товариства (прочитала М. Г. Савина), від театру Ф. Корша (М. М. Блюменталь-Тамарина), театру Зиміна, Петербурзького літературно-художнього театру (П. В. Самойлов), Александринського (О. П. Петровський), Московського Художнього і Свободного театрів, від провінційних театрів: Казані, Катеринославу, Тифлісу, Нижнього-Новгороду, Таганрогу, Новочеркаську, Баку, від притулку престарілих сценічних діячів, московського і харківського літературно-художніх гуртків, від студентів місцевого університету, технічного та ветеринарного інститутів, вищих жіночих курсів, т-ва грамотності, Народного дому тощо. З-посеред окремих осіб ювіляра вітали: Федотова, Давидов, Варламов, Садовська, Яблочкіна, Сумбатов, Остужев, Шишков, Найдьонов, Карпов, Шпажинський, Потапенко, Щепкіна-Куперник, Бахрушин та багато інших», — читаємо у звіті місцевого оглядача [13].

Ніколай Радін

Єлена Шатрова

За час, що залишився до революційного перевороту 1917 р., принципи, за якими Н. Синельников здійснював художнє керівництво трупою, не змінилися. Так само залишалася, часом надто, строкатою й афіша його харківської антрепризи. Утім, невдачі, що їх переживав театр Н. Синельникова у передвоєнний сезон, не завжди були пов'язані з невдалим вибором літературного матеріалу. Часом навіть перевірені століттями твори не зазнавали успіху на його сцені. 1914 р. саме це сталося із шекспірівським «Гамлетом».

Влітку 1913 р., перебуваючи у Франції, Н. Синельников купив видання «Гамлета» з ілюстраціями англійського художника Сіммондса, де дія п'єси була віднесена до епохи першоджерела трагедії В. Шекспіра — середньовічної скандинавської легенди про Амлета, яку у датському літописі XII ст. переповів Саксон Граматик. «Я повністю пішов за цим новим для мене англійським художником», — зізнавався Н. Синельников [1, с. 161]. За його словами, Сіммондс уявляв собі світ Амлета та його оточення такими: «Данія XII століття. Стрункі світловолосі герої з суворими рисами Півночі, у простому домотканому вбранні. Стелі з товстими балками. Меблі з важким північним різьбленням. По стінах і на підлозі — шкури» [Там само]. Ця образна колористика та символіка кардинальним чином відрізнялися від традиційних для російської сценічної «гамлетіани» кінця XIX — початку XX ст., якій, до речі, Н. Синельников також віддав данину свого часу — у ростовському спектаклі. Тепер же йому «не хотілося повторювати

ні звичного ваговитого псевдоісторичного трактування шекспірівської епохи, ні впадати в іншу крайність абстрактного схематизму»[1] [Там само].

Здається, переносячи дію шекспірівської трагедії в епоху Середньовіччя і у такий спосіб повністю позбавляючи її романтичного ореолу, Н. Синельников намагався водночас очистити її від ідейно-естетичних «нашарувань», накопичених щонайменше за XIX ст. Однак, інакше трактування сюжету та пошуки оригінального «зовнішнього скелету вистави» [1, с. 163] завадили йому приділити належну увагу її головному героєві. Це й відзначив рецензент спектаклю, заявивши: «"Гамлет" був поставлений п. Синельниковим хоч і суперечливо, проте, цікаво, але у п'єсі зовсім не було Гамлета» [14].

У лютому 1915 р. Н. Синельников уклав новий договір із харківською Управою. Відтепер він мусив узгоджувати власні плани та дії з Театральною комісією, до складу якої входили місцеві впливові особи. Оглядач газети «Утро» так відгукнувся на це «нововведення»: «До сьогоднішнього дня Синельников відповідав за свою справу, з нової п'ятирічки театральна комісія може виявитися для нього доброю матір'ю або ж злою мачухою» [15]. Ми не маємо свідчень того, як конкретно складалися стосунки антрепренера з новим наглядовим органом, проте, напевне знаємо, що прихильність його членів була не на боці драматичного театру, але театрів мініатюр, що у воєнний період множилися у місті, ніби гриби після дощу.

Ускладнювали й без того непросте становище антрепризи бенефіси, для яких актори часто обирали другорядні твори з ефектними назвами та якоюсь однією виграшною роллю. Вибір М. Тархановим чеховських «Трьох сестер» або Є. Шатровою — «Дикунки» О. Островського становили виключення з цього правила. «У харківській справі бенефіси найсумніше явище. Вони зовсім позбавили антрепренера можливості вести репертуар», — скаржився оглядач столичного часопису і вимагав «знищити бенефіси і випадковості у виборі п'єси» [16]. Однак, страхаючись невдоволення трупи, Н. Синельников терпів акторське свавілля і бенефісну систему так і не скасував. А, побоюючись втратити публіку, вводив в афішу «Ревнощі» М. Арцибашева, «Осінні скрипки» І. Сургучова, мелодрами О. Косоротова тощо.

---

[1] Ймовірно, Н. Синельников мав на увазі «Гамлет» Е. Г. Крега, втілений на кону МХТ у сезоні 1911/1912 рр., якого переважна більшість практиків сцени та критиків не зрозуміли і не сприйняли саме через абстрактний символізм більшості прийомів англійського постановника.

Проте і у цей період очевидного занепаду синельниківської антрепризи її очільник час від часу радував публіку відмінними виставами: як-от гоголівським «Ревізором» із прекрасними акторськими роботами С. Кузнєцова (Хлестаков), М. Тарханова (Осип), В. Барова (Городничий), або ж горьківською драмою «На дні», де М. Тарханов «дав вельми цікаве творчо поглиблене трактування образу прочанина Луки» [17]. Несподівано оптимістично прозвучав з харківської сцени 1916 р. «Вишневий сад» А. Чехова. За словами рецензента, Н. Синельников говорив цією постановкою: «Минуле минуло — і бог із ним. Варто показати життя молодих, які прийшли <...> Ось чому на всій виставі не було звичного смутку, журби, душевної драми Раневських, а була радше радість нових відчуттів <...> Вітання новому життю — лейтмотив вистави» [18].

Нова влада, принаймні спочатку, прихильно поставилася до театру Н. Синельникова — він працював і під час громадянської війни, а 1918 р. виконком Харківської ради робітничих і солдатських депутатів видав таку постанову: «Харківський Драматичний театр є одним з культурно-виховних закладів і своїм художнім успіхом і бездоганним веденням справи є одним з найкращих на півдні Росії. За своїм призначенням і за тими дешевими цінами на місця, що існують у цьому театрі, він живить культурні інтереси незаможних мас, у більшості випадків робітників та студентства. Враховуючи це, драматичний театр не повинен припиняти свого функціонування» [1, с. 202].

На початку 1919 р. театр, очолюваний Н. Синельниковим, був переведений під оруду Губвійськкому і переїхав до іншого приміщення, а його репертуар скоротився лише до чотирьох назв: «Королівський цирульник» А. Луначарського, «Доктор Штокман» Г. Ібсена, «Король» С. Юшкевича та «Одруження Фігаро» П. К. Бомарше. Між тим, колишній антрепренер тішив себе надією, що «новий радянський глядач оцінив наші спаяні вистави» [1, с. 236].

Того ж сезону Н. Синельников отримав від А. Луначарського запрошення посісти місце художнього керівника Александринки та за власним вибором поповнити його трупу харківськими акторами. Мабуть, наркому знадобилася досвідчена людина, яка не квапитиметься знаскоку «революціонізувати» колишній імператорський театр. Н. Синельников погодився, і влітку компанія, як то кажуть, сиділа на валізах, чекаючи на спеціальний вагон, що мав доставити їх до Петрограду. Однак у липні у Харків вступили частини «білої» армії, і ці плани були зруйновані.

За свідченням Н. Синельникова, «добровольці» не пробачили антрепренеру та трупі їхніх прорадянських настроїв: артиста Барова заарештувала контррозвідка, і лише наполегливі прохання товаришів врятували його від розстрілу, з нього ж взяли підписку про невиїзд і відсторонили від театру [1, с. 258]. З великими труднощами друзі дістали Н. Синельникову пропуск до Кисловодську, звідти він перебрався у Новочеркаськ. Коли ж у Ростові утвердилася радянська влада, режисер взявся за справу у тамтешньому театрі — поставив «Владу темряви» Л. Толстого та «Вороги» М. Горького.

1920 р., маючи особливу охоронну грамоту Раднаркому, Н. Синельников повернувся до Харкова, де приєднався до колективу викладачів Театрального училища. За два роки він повернувся до театральної справи, погодившись на пропозицію тогочасного орендаря харківського Міського театру А. Аксаріна обійняти посаду художнього керівника та наново сформувати трупу. До оновленого складу увійшли досвідчені актори, які у різні роки працювали з Н. Синельниковим (зосібно В. Петіпа, І. Скуратов, С. Межинський, Б. Петкер, Н. Рибников, С. Строєва-Сокольська, В. Драга), та молодь. В афіші, як і повсюди у той час, сусідили твори різного ґатунку та різної стилістики, але на перший план очільник трупи висував соціально орієнтовану класику («Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Ревізор» М. Гоголя, «Ліс» О. Островського, «Підступність та кохання» Ф. Шіллера). З-посеред творів сучасних авторів він обирав драми А. Луначарського («Слюсар і канцлер», «Ведмеже весілля», «Отрута», «Полум'ярі») та Дж. Лондона («Крадіжка»).

«З 1925 р. будівля театру була віддана Державному українському театру, і російський театр у великих масштабах тимчасово припинив функціонувати. Я знову перейшов на роботу до провінції», — читаємо у спомині Синельникова [1, с. 273]. Мався на увазі черговий приїзд режисера і цього разу майже всієї харківської трупи до Ростова. Того ж року з нагоди 70-річчя Н. Синельников отримав звання заслуженого артиста республіки. В одній з ювілейних статей йшлося про таке: «Революція багатьох звела на манівці. Багато хто заметушився і у зовнішній формі став шукати вирішення питань. Синельников залишився вірним собі <…> Мода не захопила його, і він зберіг свою любов до здорового реалізму і залишився його вірним служителем <…>» [1, с. 287]. Звичайно ж, важко уявити, що літній сценічний діяч, вихований на реалістичних художніх засадах, враз перейде в іншу віру та вдасться до формальних пошуків, але не важко уявити, як гнівило

Ніколай Синельников

правовірного реаліста Н. Синельникова загальне «полівіння» радянського театру першої половини 1920-х. Впродовж кількох наступних сезонів він зі «своєю» трупою кочує російською провінцією (Владикавказ, Махачкала, Саратов), незмінно обстоюючи реалізм як єдино можливий спосіб сценічної реалізації і класики і новонародженої радянської драматургії.

У Саратовському театрі Н. Синельников працював найдовше. Тут він ставить класичні (наприклад, нова редакція «Одруження Фігаро» П. К. Бомарше) та сучасні твори (наприклад, «Людина з портфелем» О. Файка, «Розлом» Б. Лавреньова). У випадку комедії П. К. Бомарше режисер домагався яскравішого вияву соціального звучання п'єси, для чого, зокрема, пересунув на центральне місце викривальний монолог Фігаро [3, с. 96]. У драмі О. Файка він підпорядкував дію єдиному завданню — викрити Гранатова (В. Петіпа), довести глядачеві, якою насправді небезпечною була ця ззовні коректна та ділова «людина з портфелем». У спектаклі «Розлом» Б. Лавреньова зробив Годуна (В. Крюгер) — виразника волі моряцької маси та її керманича у боротьбі з ворогами революції, центральною фігурою сюжету.

У ці роки рідний Харків він бачив лише тоді, коли Саратовський театр запрошували на гастролі. До того ж, у відгуках на тогочасні спектаклі

Н. Синельникова все частіше йшлося про його прихильність до «старих традицій», про надмірний пієтет до класики, що заважає постановнику поглянути на ці п'єси «свіжим» оком. Сьогодні важко сказати, чи дійсно рецензенти мали рацію, але на наступний — 1930/1931 рр. — сезон міська влада Саратова контракт з Н. Синельниковим не підписала.

Проте 1933 р. вимушена перерва у роботі закінчилася — Н. Синельникова запросили на режисерську посаду у новосформований Харківський державний російський драматичний театр. Перша прем'єра на новому кону — «Лихо з розуму» О. Грибоєдова — була приурочена до шістдесятилітнього сценічного ювілею режисера. Він отримав звання народного артиста республіки, вийшла друком книга його спогадів «Шестьдесят лет на сцене», а театр підготував спеціальний випуск газети, повністю присвячений ювіляру.

Діяльність Н. Синельникова його останніх років була доволі продуктивною: «На дні» М. Горького, «Таланти і шанувальники» та «Без вини винні» О. Островського.

1939 р. Ніколая Ніколаєвича Синельникова не стало.

Література

1. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. — Харьков: ХГТРД, 1935. — 347 с.
2. Театр и искусство. — 1899. — № 51.
3. Слонова Н. Николай Николаевич Синельников. — М.: Искусство, 1956. — 120 с.
4. Юренева В. Записки актрисы. — М.: Искусство, 1946. — 236 с.
5. Театр и искусство. — 1910. — № 41.
6. Рампа и жизнь. — 1910. — № 39.
7. Театр и искусство. — 1912. — № 11.
8. Маски. — 1912. — № 2.
9. Рампа и жизнь. — 1912. — № 41.
10. Театр и искусство. — 1912. — № 37.
11. Южный край. — 1912. — 7 октября.
12. Письмо из Киева // Рампа и жизнь. — 1914. — № 2.
13. Письмо из Харькова // Рампа и жизнь. — 1914. — № 2.
14. Рампа и жизнь. — 1914. — № 44.
15. Утро. — Харьков, 1915. — № 2564.
16. Рампа и жизнь. — 1917. — № 5.
17. Театральная газета. — 1915. — № 3.
18. Театральная газета. — 1916. — № 4.

Марина Гринишина

Харківський державний академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна (1933–2014)

Відтоді, як 1925 р. трупа Н. Синельникова переїхала до Ростова-на-Дону, Харків, «який десятки років вважався одним із перших театральних міст, залишився без російського театру <…>» [1, с. 22]. А якщо пристати на авторитетну думку І. Туркельтауба, то на покращення ситуації годі було й сподіватися: «Питання стосовно російського театру донині незрозуміле. Дуже сумнівно, щоби у центрі міста опинилася російська драма. Для цього театру немає ні матеріальних засобів, ні акторського матеріалу. Все, що було талановитого поміж російських акторів, емігрувало до Москви та до провінційних центрів» [2, с. 18].

Мабуть, аби місто остаточно не забуло про «російське» сценічне мистецтво, тут продовжували діяти невеликі трупи. Однією з них був Російський театр УВП (Управління видовищних підприємств), іншою — Харківський Червонозаводський російський драматичний театр, керований Б. Бертельсом. Ймовірно, саме про цей колектив йшлося у звіті місцевого кореспондента московського часопису «Современный театр»: «Театр російської драми після маловдалої постановки “Лиха з розуму”, слабко зіграної, відмінно впорався з “Іваном Козирем”[1] і ставить “Любов Ярову”[2] та “Любов під в’язами”»[3] [3, с. 254].

---

[1] «Іван Козир і Тетяна Руських» — автор Д. Смолін.

[2] «Любов Ярова» К. Треньова.

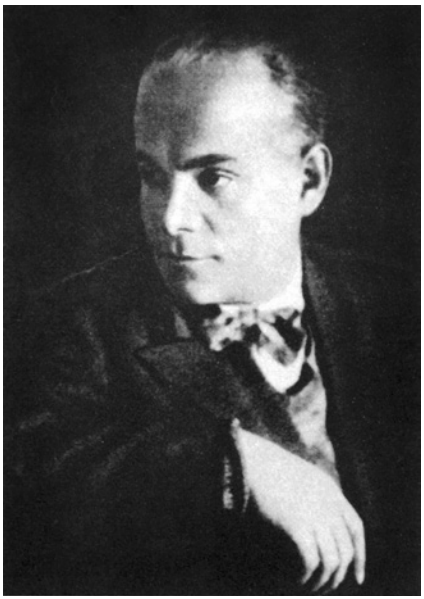
[3] «Любов під в’язами» Ю. О’Ніла.

З цією ж метою до тогочасної української столиці повноводною рікою текли гастролери: з Москви приїздили Камерний та Малий театри, МХАТ, МХАТ-2 і МХАТ-3 (Театр ім. Вахтангова), ГОсТіМ, театри Революції та МГСПС, з Ленінграду — Державний театр драми (колишній Александринський). Кілька разів відвідувала «малу батьківщину» антреприза Н. Синельникова.

А 1930 р., щоправда, зоставшись без «старої» трупи (вона залишилася у Саратові) та без перспектив створення «нової», ветеран харківської сцени повернувся до рідного міста. «17 січня 1933 року, день шістдесятиріччя моєї безперервної сценічної роботи, заскочив мене на самоті. Уже три роки, як я — за бортом. Театри вважають мене відсталим стариганом, який вперто чіпляється за минуле, не сприймає теперішнього, і такий недолугий, що робота, діяльність уже не для нього», — із гіркою іронією описуватиме Н. Синельников своє тогочасне становище [4, с. 111]. Проте незабаром трирічна перерва у роботі закінчилася — іменитого постановника було запрошено до щойно утвореного Харківського державного театру російської драми.

27 квітня 1933 р. «Вісті ВУЦВК» повідомили про таке: «На підставі постанови Наркомосу УРСР, партійних та радянських організацій Харкова, харківський театральний трест приступив до організації та формування Великого Російського Драматичного Театру» [5]. Передбачалося, що нова сцена запрацює восени у приміщенні колишнього клубу «Харчосмак» по вулиці Карла Маркса. Організаційну справу доручили заступнику директора ХТТ Євгенію Радіну, який перейшов на відповідну посаду до новосформованого колективу.

На художнього керівника театру запросили Ніколая Петрова, який у 1928–1932 рр. очолював Ленінградський театр драми. Рішення про його призначення приймалося у партійно-профспілкових «верхах» [6, с. 355–357], і це зайвий раз доводить, що фундація у столиці УРСР «російського» театру мала насамперед політичний сенс. Тим паче сумнозвісного 1933 р., охарактеризованого зосібно Григорієм Костюком так: «Голод поволі стихав, але оскаження тиранії росло. Після самогубства Хвильового, а за ним — Скрипника, директора педінституту Гаврилова пішли арешти <...> Прийшла лиховісна резолюція листопадового пленуму ЦК КП(б)У, яка вже остаточно засуджувала Скрипника як націонал-ухильника, а український національно-культурний процес під загальною мар-



Ніколай Петров, головний режисер театру в 1933–1936 рр.

кою "націоналізму" оголошувала головною державною небезпекою» [7, с. 335]. Іншими словами, якщо організація київського та одеського російського кону засвідчила край процесу культурно-просвітницької «українізації», то відкриття ХДТРД зокрема означало «розгром в Україні контрреволюційних націоналістично-шовіністичних елементів» [8].

Слід зазначити, що очільники колективу від початку намірялися вести справу широко: планувалася організація драматичної та музичної студій для підготовки акторських кадрів, власного видавництва і випуск періодики, що висвітлюватиме міське театральне життя, та «Клубу працівників мистецтва», де відбуватимуться творчі вечори, зустрічі з глядацьким активом та капусники. Трупу вирішили формувати з одеських, київських, ленінградських артистів середнього та молодшого віку (зосібно Д. Зеркалова, Н. Васильєв, В. Хохряков, О. Парамонова, С. Милич, К. Вертишев, А. Столяров, В. Янцат, Л. Скопіна). Дехто (як от С. Строєва-Сокольська, Л. Колобов, О. Зражевський, В. Аврашов) були відомими Харкову вихованцями Н. Синельникова. З Ленінграду запросили кількох технічних працівників, а також відомих художників театру Н. Акимова та А. Рикова, які зголосилися оформити кілька перших вистав сезону.

Для прем'єрного спектаклю Н. Петров обрав нову п'єсу О. Афіногенова «Брехня». За нею йшли «Ревізор» М. Гоголя також у постановці Н. Петрова, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова у режисурі Н. Синельникова, «Інтервенція» Л. Славіна, яку готував О. Крамов.

Зважаючи на специфічний контекст «Брехні» О. Афіногенова, Н. Петров за два дні до офіційної прем'єри, призначеної на 1 листопада 1933 р., влаштував передпоказ вистави, на якому були присутні П. Постишев та інші українські високопосадовці, а також московська делегація, очолювана Я. Боярським, І. Берсенєвим та Є. Любимовим-Ланським. «Прем'єра мала величезний успіх <...> Після спектаклю глядачі юрмилися біля рампи, простягали руки акторам, дякували їм. Приголомшені таким успіхом, актори порушили звичні форми поклонів — підходили до самого краю сцени і відповідали глядачам міцними рукостисканнями», — свідчив постановник [6, с. 361].

Але 11 листопада 1933 р. Н. Петров (як і режисери інших 110 сценічних закладів) отримав телеграму, де автор просив припинити роботу над його п'єсою, визнаною Й. Сталіним «невдалою».[1]

Відтак, у найкоротший термін театр мав підготувати наступну прем'єру, якою став «Ревізор» М. Гоголя (17 листопада 1933 р.).

«Недороблені декорації, недошиті костюми, відсутність потрібної кількості днів для проведення монтувальних та генеральних репетицій, — усе це безкінечно хвилювало і нервувало нас, але ще раз відсувати відкриття театру було не можна, і ми вирішили, щоб там не було, дотриматися означеного терміну. Репетиції йшли вдень і вночі», — так згодом описуватиме Н. Петров обстановку напередодні відкриття ХДТРД [6, с. 362]. До того ж, дирекція одеської Російської драми не відпустила до Харкова призначеного на роль Хлестакова С. Петрова. Розуміючи, що часу залишилося обмаль, досвідчений Н. Синельников запропонував режисерові, який, на його думку, «правильно ухопив <...> тональність ролі» й знайшов «цікаві барви» у «загальному рішенні образу» [Там само], самому зіграти знаменитого пройдисвіта.

---

[1] Про участь Й. Сталіна у долі п'єси О. Афіногенова докладніше див.: И. Венявкин. «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 108 / код доступу: magazines.russ.ru.

Цена 50 коп. Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ

17 НОЯБРЯ 1933 г. № 2

ГАЗЕТА ХАРЬКОВСКОГО ГОСТЕАТРА РУССКОЙ ДРАМЫ

ХАРЬКОВ, УЛ. К. МАРКСА, 32

За критическое освоение классического наследия

Н. В. ГОГОЛЬ

(Биографическая справка)

Випуск газети Театру російської драми, присвячений його відкриттю 17 листопада 1933 р.

ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ

ГОД СУЩЕСТВОВАНИЯ II-ой

СЕЗОН 1934 1935 ГОДА

СОСТАВ

Директор — РАДИН Е. М., ● Худож. руков. — засл. деятель искусств — Николай ПЕТРОВ

РЕЖИССЕРЫ: — Народный Артист Республики — Н. Н. СИНЕЛЬНИКОВ, Заслуженный Артист — КРАМОВ А. Г.

ХУДОЖНИКИ: Заслуженный Деятель Искусств — Анатолий ПЕТРИЦКИЙ; А. В. РЫНОВ, М. М. БЕСПАЛОВ;

конструктор-художник — А. Е. ГОФМАН. Культпостановор — А. А. БАРТАШЕВИЧ; заведующие музыкальной частью — А. Е. ШАЦ; дирижеры — И. Г. ЗАСЛАВСКИЙ, А. Г. ЛЕОНОВ.

АКТЕРЫ

Босулаева Д. Ф.	Стрелка-Сокальская С. Т.	Крамов А. Г. — Засл. арт.
Воронович А. П.	Засл. арт.	Красноперский А. С.
Добкевич А. А.	Сухова Т. В.	Кропотов В. В.
Дроздова М. В.	Суховецкая К. А.	Кузанов Л. И.
Гаглиева Е. Я.	Телих Л. М.	Любич К. С.
Журина В. Н.	Хаимов Я. Г.	Малинин М. П.
Зубова О. Н.	Авраров В. А.	Оемпов В. И.
Зиновьева Н. А.	Алексеев А. А.	Полибин А. Г.
Колесова Г. В.	Васильев И. Н. Засл. арт.	Прилепо О. Т.
Медведева А. Н.	Вортышев К. Н.	Пылаев А. Е.
Медведева В. Д.	Венцковский В. М.	Петров М.В. Засл. деят. искусств
Мелихова К. И.	Волков Н. А.	Розуваев Н. Ф.
Милич С. И.	Волин А. М.	Соломонов Б. А.
Мильтон Эмилия	Галин-Добронравский Л. А.	Фишбейн В. Г.
Николаева Н. П.	Гиндлов А. А.	Хохряков В. И.
Петила К. М.	Грязнов В. П.	Чишко О. Т.
Скопина Л. А.	Жулинский К. Р.	Шишкин К. А.
Славская Ю. М.	Золотарев В. В.	Штенгель А. А.
Созницка Л. А.	Карпов К. Д.	Эренберг В. В.
	Калобов Л. И. — Засл. арт.	Жидовский А. И.

РЕПЕРТУАР

ПОСТАНОВКИ — СЕЗОН 1934–1935 Г.

Н. В. ГОГОЛЬ — РЕВИЗОР

Л. СЛАВИН — ИНТЕРВЕНЦИЯ

М. ГОРЬКИЙ — ЕГОР БУЛЫЧЕВ

В. ШКВАРКИН — ЧУЖОЙ РЕБЕНОК

А. С. ГРИБОЕДОВ — ГОРЕ ОТ УМА

А. ФУРМАНОВА и С. ЛУНИН — ЧАПАЕВ

В. КИРШОН — ЧУДЕСНЫЙ СПЛАВ

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ НА ПЕРВУЮ ПОЛОВИНУ СЕЗОНА:

Л. ПЕРВОМАЙСКИЙ — ВАГРАМОВА НОЧЬ

ВЕВЮРКО — МОЙ ВРАГ

М. ГОРЬКИЙ — НА ДНЕ

А. П. ЧЕХОВ — ВИШНЕВЫЙ САД

В. ШЕКСПИР — МЕРА ЗА МЕРУ

РЕПЕРТУАР ЮНОШЕСКО-ДЕТСКОГО СЕКТОРА

А. Н. ОСТРОВСКИЙ — НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА

Н. В. ГОГОЛЬ — РЕВИЗОР

А. С. ГРИБОЕДОВ — ГОРЕ ОТ УМА

А. Н. ОСТРОВСКИЙ — ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА

Г. БИЧЕР-СТОУ — ХИЖИНА ДЯДИ ТОМА

... — ВИНТОВКА

Заместитель директора Я. Б. Театралов

Ведущий И. Г. Гальперин

Завед. Бюро Пр. Печати И. И. Рубанов

Завед. режиссурой, худож. С. Н. Лавров

Помощник режиссера А. И. Лядучов

Декоратор С. П. Погорелов, В. Ф. Петренко

Завед. производств. частью А. И. Павлов

Машинист сцены М. И. Новачев, заступник. машиниста сцены

Зав. воспитательно-частью Р. М. Нудельман

Завед. костюмерным цехом М. А. Мороз

Завед. бутафорским цехом М. М. Шишканов

Зав. парикмахерским цехом П. Б. Лившиц

ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА 15 СЕНТЯБРЯ

Афіша до відкриття другого театрального сезону

«Лихо з розуму»
О. Грибоєдова. 1934
Сцена з вистави

«На дні» М. Горького. 1936
В. Венцковський — Барон,
І. Любич — Сатін

«Анна Кареніна» за Л. Толстим
1938. Сцена з вистави

Харківській публіці вистава новонародженого театру прийшлася до смаку, місцева критика сприйняла її неоднозначно — основними недоліками були названі «різностильність і різноплановість». «Захоплення самодостатніми окремими прийомами, занадто щедре насичення спектаклю елементами гротеску, буфонади, формалістичними трюками безперечно обважнило виставу і, що найгірше, відсунуло на другий план здоровий реалістичний струмінь», — заявляв зосібно дописувач часопису «Всесвіт» [9]. Негативні ноти також переважали в його оцінці центрального персонажа: «Образ Хлестакова, задуманий постановником Н. В. Петровим в дуже оригінальній трактовці <...>, знижений буфонадною надмірністю, захопленням зовнішньою динамічністю, що переходить у водевільне вертіння сценою» [Там само].

Репертуар перших сезонів, коли театр очолював Н. Петров, не вирізняв його з-поміж інших «російських» колективів. Царювала тут сучасна російська п'єса («Інтервенція» Л. Славіна (1933, режисер — О. Крамов), «Чужа дитина» В. Шкваркіна (1934, режисер — Н. Петров), «Чапаєв» А. Фурманової та С. Луніна за романом Д. Фурманова (1934, режисер — О. Крамов), «Дорога квітів» В. Катаєва (1934, режисер — О. Крамов), «Продовження буде» О. Бруштейн (1935, режисер — Н. Петров), «Аристократи» Н. Погодіна (1935, режисер — О. Крамов), «Далеке» О. Афіногенова (1936, режисер — Н. Петров), «Слава» В. Гусева (1936, режисер — Н. Петров)), час від часу траплялися спектаклі за тогочасними українськими авторами («Ваграмова ніч» (1934) та «Початок життя» (1935) Л. Первомайського (режисер — Н. Петров)). Список «класичних» творів звично очолювали драми М. Горького («Єгор Буличов» (1934, режисер — О. Крамов). Бачимо в афіші єдину, наразі популярну на радянській сцені комедію А. Чехова «Вишневий сад» (режисер — Н. Петров) і завжди затребувані російським коном п'єси О. Островського «Таланти і шанувальники» та «Без вини винні» (1935, режисер — Н. Синельников).

Окрім вирішення першочергового завдання — створення репертуару, Н. Петров встиг реалізувати інші задуми, про які йшлося вище. Була фундована акторська студія, чиїми першими виставами стали «Напір» І. Шишкіна (1934, режисер — М. Малінін) та «Чудесний сплав» В. Кіршона (1934, режисер — Н. Петров). Студійці у масовці та в епізодичних ролях виходили й на «велику» сцену. Запрацювало театральне видавництво, де друкувалися щотижнева газета, буклети до прем'єр, театрознавчі розвідки.

Паралельно з випуском вистав ХДТРД проводив широкомасштабну громадську роботу: влаштовував театральні «суди», залучаючи до засідань глядацький «актив», шефствував над міськими підприємствами, громадськими та дитячими закладами. «Актори театру систематично виїздили на фабрики, заводи, установи, в райони області. Кожна вистава театру піддавалася всебічному обговоренню глядачів. Не було жодного більш-менш значного суспільного заходу в місті, в якому театр не брав би найдіяльнішої участі. І робив це по-своєму, театральному, як це годиться лицедіям» [10, с. 25].

Надання Києву статусу столиці УРСР поклало край будь-яким амбітним харківським проектам — від 1934 р. значно скоротилося державне фінансування місцевих закладів культури, зокрема й Російської драми. Через брак грошей припинилася видавнича діяльність театру, йшлося про закриття студії, місто залишили дехто з провідних акторів трупи. «Можливо, ми з Радіним не виявили достатньої енергії у боротьбі за свої права й піддалися голосу ображеного самолюбства. Нам здавалося, за таких умов театр через рік-два потрапить у безвихідь і почне байдуже "крутити шарманку" звичайних щоденних вистав. Не для цього ми всі їхали до Харкова, і не така діяльність була нашою мрією. Тут і зародилося бажання залишити Харків», — згодом напише Н. Петров, який восени 1936 р. повернувся до Москви [6, с. 400].

З нового сезону ХДТРД очолив О. Крамов, режисерську посаду тимчасово обійняв В. Неллі, до трупи увійшли зосібно В. Аристов, В. Арбєнін, Д. Ветман, П. Осокін [11]. У 1935–1939 рр. до них приєдналися зосібно Н. Тамарова, В. Золотарьов, Є. Суковська, О. Краснопольський, В. Венцковський, В. Матов, В. Сєверов, Л. Лінецька, І. Любич.

Афішу театру передвоєнних сезонів поділила навпіл радянська (зокрема «Великий день» В. Кіршона (режисер — В. Неллі), «Щорс» О. Вінера (режисер — О. Вінер), «Салют, Іспаніє!» О. Афіногенова (режисер — О. Крамов)) та класична п'єса (зокрема «Міра за міру» В. Шекспіра (1936, режисер — О. Крамов), «На дні» М. Горького (1936, режисер — Н. Синельников), «Світить, та не гріє» О. Островського (1937, режисер — В. Аристов), «Анна Кареніна» та «Воскресіння» Л. Толстого (1938, режисер — О. Крамов), «Три сестри» А. Чехова (1939, режисер — О. Крамов), «Дворянське гніздо» за І. Тургенєвим (1941, режисер — О. Крамов).

Щоправда, жодна із «сучасних» вистав не прикрасила історії театру, «класичні» (як то було в інших колективах) — відзначилися лише акторськими роботами: зосібно О. Воронович — Ізабелла, І. Любич — Анжело у «Міра за міру» В. Шекспіра [12], Л. Колобов — Лука, Р. Котляр — Наташа, П. Осокін — Актор, О. Краснопольський — Васька Попіл, І. Любич — Сатін у «На дні» М. Горького [13], О. Воронович — Катюша Маслова, І. Любич — Нехлюдов у «Воскресінні» за Л. Толстим.

У 1941–1944 рр. ХДТРД базувався в Улан-Уде, постійно виїжджаючи з виставами до різних міст Далекого Сходу та Бурят-Монгольської АРСР. Тогочасний репертуар складався з «Кремлівських курантів» Н. Погодіна, «Машеньки» О. Афіногенова, «Небезпечного повороту» Д. Б. Прістлі, «Неспокійної старості» Л. Рахманова, «Очної ставки» та «Диму вітчизни» братів Тур та Л. Шейніна, «Хлопця з нашого міста» та «Російських людей» К. Симонова, «На дні» М. Горького, «Хижачки» О. Бальзака, «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського, «Анни Кареніної» за Л. Толстим, «Того, кого шукали» А. Раскіна та М. Слободського, «Уроку життя» В. Головчинера, «Фронту» О. Корнійчука, «Мадридської сталі» Лопе де Вега, «Дворянського гнізда» за І. Тургенєвим. Значна частина цих вистав залишилася в активі театру після повернення з евакуації у липні 1944 р.

Сезон 1944/1945 рр. театр розпочав у новому приміщенні на вул. Чернишевського, 11 (де колектив перебуває й нині) «Трьома сестрами» А. Чехова, у такий спосіб, за словами рецензента, підкресливши «безперервність і непохитність, невмирущу красу і велич нашого мистецтва» [14].

Афіша післявоєнних сезонів насамперед нагадувала про величний народний подвиг та велику перемогу (зокрема «Чекай на мене» К. Симонова, «Пьотр Кримов» К. Фінна, «Пісня про чорноморців» Б. Лавреньова). Водночас афіша (як ніколи раніше) зарясніла російською та зарубіжною класичною комедією О. Грибоєдова, О. Островського, Лопе де Вега та ін.

Але невдовзі (26 серпня 1946 р.) вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів та заходах з його поліпшення», і місцеві газетні шпальти заполонили критичні статті, де на адресу сценічних закладів, зокрема і ХДТРД, висувалися претензії у «несерйозності» їхнього репертуару — мовляв, замість бути «школою громадянської мужності» для глядача, вони перетворилися на місця його дозвілля. На думку рецензента, унаочнювала небезпечну тенденцію «Мадридська сталь» Лопе де Вега, яка, до речі, сама по собі нарікань у М. Чернякова не викликала [15].

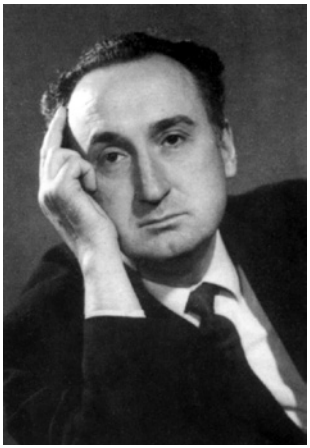
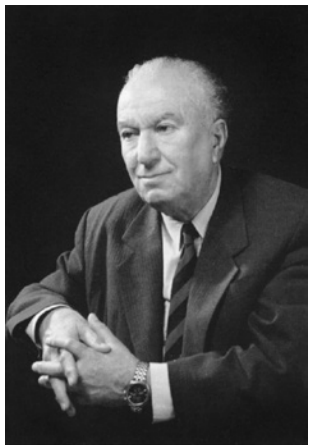
Головні режисери театру
Зліва направо: Олександр Крамов (1936–1951), Василь Аристов (1952), Володимир Лізогуб (1954–1958)

Суворіше «лихо» — «навала безрідних космополітів» — спіткало харківську Російську драму 1949 р. Проте, заявляв інший критик, театр переміг «циніків, що естетствують, з місцевої групи дворушників-космополітів» (із характерними прізвищами — Гельфандбейн, Морський, Жаданов і Мілявський!), які змовилися «розірвати зв'язки колективу з радянською драматургією» і тим самим «повністю розвалити театр». Одержану «перемогу» засвідчили спектаклі «Московський характер» А. Софронова та «Зелена вулиця» А. Сурова [16].

Того ж року, коли в СРСР широко відзначалося 150-річчя від дня народження О. С. Пушкіна, ХДТРД було присвоєно ім'я великого російського поета.

На початку 1950-х трупу театру поповнили актори молодшої генерації: П. Антонов, В. Розен, В. Сухарєва, А. Столярова, Ю. Жбаков, Б. Березовський, В. Каракоз. Незабаром заявили про себе випускники О. Крамова з Харківського театрального інституту: зосібно Б. Табаровський, С. Лерман, Л. Мануковська, Л. Тарасова, В. Негреба, І. Смирнова. Фактично вони були останніми, хто мав прямий зв'язок із російською театральною «школою».

О. Крамова, який пішов з життя 1951 р., на посту очільника колективу замінив В. Аристов. Однак насправді керівництво ХДТРД ім. О. Пушкіна

Головні режисери театру
Зліва направо: Олександр Скібневський (1958–1961), Володимир Ненашев (1964–1974), Олександр Барсегян (1975–2011)

здійснювала «колегія» провідних акторів (І. Любич, В. Аврашов, В. Лизогуб), які до того ж зверталися до режисури. У 1954–1958 рр. головним режисером призначено В. Лизогуба. Поміж здійснених ним вистав — «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського (1957), «Обоз другого розряду» Д. Давурина, «Крісло № 16» Д. Угрюмова (1958) [17]. Також на окремі постановки запрошували Л. Варпаховського, який здійснив у Харкові першу редакцію «Дерева помирають стоячи» О. Касони (1956), О. Глаголіна, П. Резнікова.

У 1958–1961 рр. посаду головного режисера обіймав учень О. Таїрова, О. Скибневський. Він був художнім керівником ашхабадського Туркменського театру і головним режисером Першого державного польського театру. 1933 р. звинувачений у «націоналізмі» та участі у сфальсифікованій НКВС «Польській організації військовій», засланий до удмуртських таборів, О. Скибневський став одним із фундаторів Удмуртського російського драматичного театру ім. В. Короленка, згодом, упродовж десяти років, залишався керівником Вітебського білоруського театру ім. Я. Коласа.

Він успішно дебютував у ХДТРД спектаклем «Така любов» І. Когоута, хорошу касу збирала вистава «Рідна матір» Н. Алтухова. Трохи менш популярними були «Плоди просвіти» Л. Толстого, «Остання хмара» І. Муратова, «Вітер із заходу» М. Нікольського, «Брати Єршови»

за В. Кочетовим, «І один у полі воїн» за Ю. Дольд-Михайликом (у співавторстві з І. Любичем), «Іркутська історія» О. Арбузова (у співавторстві з Т. Прево), «Зикови» М. Горького, «Проводи білих ночей» В. Панової. Але з різних причин стосунки О. Скибневського із творчим колективом не склалися, через що він залишив театр і місто.

30-літній ювілей ХДТРД ім. О. Пушкіна святкував без художнього керівника. Окремі постановки того часу здійснювали Є. Завадський, А. Поламишев, І. Гріншпун. У трупі з'явилися нові імена: зосібно Є. Лисенко, Н. Максименко, Н. Рачинський, Ю. Плотніков, М. Тягнієнко.

З 1964 р. десять років поспіль головним режисером театру залишався В. Ненашев. У репертуарі зросла частка російської класики: зокрема «Безприданниця» і «Без вини винні» О. Островського, «Три сестри» А. Чехова, «Маскарад» М. Лермонтова. Але «радянську» п'єсу очільник колективу, звісно, теж не міг обійти увагою: «Піднята цілина» за М. Шолоховим, «Фізики-лірики» Я. Волчек, «Варшавська мелодія» Л. Зоріна, «17 миттєвостей весни» Ю. Семенова [Там само].

За цей час у житті харківської Російської драми сталися дві визначні події: московські гастролі 1969 р. на кону МХАТ ім. М. Горького та присвоєння колективу звання «академічного» 1971 р.

1975 р. в історії Театру ім. О. Пушкіна настала, без перебільшення, нова ера: наступні тридцять шість років колектив очолюватиме Олександр Барсегян. Випускник Харківського театрального інституту (курс Л. Дубовика та Р. Черкашина), він у 1956–1962 рр. був головним режисером Львівского ТЮГу, згодом ставив спектаклі у київському та мінському Театрі оперети, 1974 р. керував Київським державним мюзик-холом.

Для дебюту у ХДТРД О. Барсегян обрав «Відкриття» Ю. Щербака, за нею йшов «Темп-1929» М. Захарова за Н. Погодіним (1976). «Яскрава, дзвінка, хвилююча вистава підкорює глядача своїм внутрішнім динамізмом, гарячою переконаністю її героїв <…> Створена з певною мірою умовності, насичена музикою, піснями, частівками, вона залишається в сутності своїй правдивою і психологічною», — свідчила Г. Ботунова [18, с. 3].

До 1978 р., коли будівля театру згоріла майже дощенту, О. Барсегян встиг випустити на кін зокрема «Характери» за В. Шукшиним (1976, художник — Б. Чернишов, у центральних ролях: М. Тягнієнко, В. Тимошенко, Н. Тамарова, Н. Дерягина, Б. Табаровський), «П'яту колону» за Е. Хемінгуеєм (1976, художник — Н. Кужелєв, у ролях: Н. Рачинський, В. Гурін,

«Макбет» В. Шекспіра. 1977. Макбет — Н. Рачинський, леді Макбет — І. Смирнова

Є. Лисенко), «Макбет» В. Шекспіра (1977, художник — Б. Чернишов, у центральних ролях: П. Антонов, Ю. Жбаков, Н. Рачинський, І. Шевченко, Є. Лисенко, Б. Табаровський), «Останнє літо» К. Симонова (1977, художник — Б. Чернишов, у ролях: О. Сидоренко, А. Кубанцев, Н. Рачинський, В. Гурін, Є. Лисенко, Б. Табаровський, О. Гай, М. Тягнієнко).

У найближчих планах були «Вишневий сад» А. Чехова (1978, художник — Б. Чернишов, у ролях: А. Афанасьєва-Столярова, Б. Табаровський, О. Сидоренко, Є. Лисенко, М. Тягнієнко, А. Кубанцев, О. Гай, С. Ковтун), «Моя чарівна леді» Б. Шоу та Ф. Лоу (1978, художник — І. Йоффе, у ролях: О. Сидоренко, А. Кубанцев, О. Гай, В. Гурін, В. Негреба), «Зворотній зв'язок» О. Гельмана (1979, художник — Б. Чернишов, у ролях: Ю. Жбаков, Н. Рачинський, Є. Лисенко, Б. Табаровський, М. Тягнієнко), «Кафедра» В. Врублевської (1979, художник — В. Вартанян, у ролях: Б. Табаровський, І. Шевченко, Ю. Жбаков, А. Кубанцев). Їхні прем'єри відбудуться на кону «ПК Зв'язку», який прихистить театр на наступні двадцять п'ять років.

Репертуарна лінія, що її харківська Російська драма трималася у 1980-і, у першій половині десятиліття засвідчувала закінчення «бреж-

«Декамерон» за Дж. Бокаччо. 1981. Сцена з вистави

нєвського» застою, у другій — настання «горбачовської» перебудови. В афіші Театру ім. О. Пушкіна можна було побачити розтиражовані (наприклад, «Тема з варіаціями» С. Альошина (1980, художник — А. Бам, у провідних ролях: Є. Лисенко, Б. Табаровський, А. Кубанцев, О. Сидоренко, Н. Ляшенко, П. Бойко), «Проводимо експеримент» В. Чорних, М. Захарова (1985, художник — Б. Чернишов, у ролях: О. Дербас, Є. Лисенко, Б. Табаровський), «Так переможемо!» М. Шатрова (1987, художник — Б. Чернишов, у ролях: Є. Лисенко, О. Сидоренко, І. Шевченко, О. Гай), «Діти Арбату» А. Рибакова (1988, художник — Б. Чернишов, у ролях: В. Угольников, І. Шевченко, Н. Рачинський, О. Гай, Є. Лисенко, Б. Табаровський, А. Кубанцев, В. Гурін)) та майже ексклюзивні в Україні авторські прізвища та назви творів (наприклад, «Декамерон» за Дж. Боккаччо (1981, художник — В. Вартанян, у ролях: О. Сидоренко, А. Кубанцев, В. Ткаченко, Є. Черник, Т. Титова, О. Дербас, О. Богатирьова, Н. Криворучко, Т. Торгачова), «Цареве полювання» Л. Зоріна (1985, художник — Б. Чернишов, у ролях: О. Сидоренко, А. Кубанцев, Є. Лисенко, В. Тимошенко, Ю. Плотніков), «Майстер і Маргарита» М. Булгакова (1988, художник — М. Френкель, у ролях: Н. Рачинський, Н. Паницька, Є. Лисенко,

О. Гай, А. Кубанцев, М. Тягнієнко), «Мати Ісуса» О. Володіна (1989, художник — М. Френкель, у ролях: С. Ковтун, О. Сидоренко, О. Гай, М. Тягнієнко)).

Попри відсутність «справжнього» театрального приміщення і, зрозуміло, обмежене державне субсидування, О. Барсегян примудрявся щосезону випускати на кін по три-чотири прем'єри, які мали більший або менший попит у харківського глядача. Своєрідним «перепочинком» від поганих сценічних умов були гастролі (Баку, Єреван, Москва, Новосибірськ, Орел, Київ, Полтава). ХДАРДТ ім. О. Пушкіна нагородили орденом Трудового Червоного Прапора, його очільник та провідні виконавці отримували почесні звання.

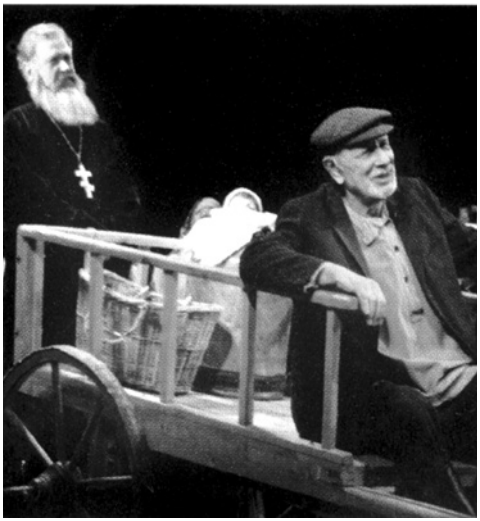
Разом з тим, найуважніші поміж харківських критиків (зосібно С. Васильєв та Є. Русабров) помітили, що тогочасний художній процес у Театрі ім. О. Пушкіна поступово набував стагнаційних ознак. Думаємо, крім «неповноцінного» кону, що змушував постановника обмежувати власну фантазію, причина застійних явищ полягала у відсутності режисерської конкуренції — О. Барсегян бо «не запрошував у свій театр на постановку вистав режисерів з інших театрів» [19, с. 27]. Припустімо, для співпраці з іменитими російськими постановниками не було достатніх коштів, але, погодьтеся, важко пояснити, чому у ХАРДТ не ставили українські режисери (крім В. Судьїна), ба навіть випускники режисерської майстерні самого очільника театру (зосібно Л. Садовський та С. Пасічник).

Не зважаючи на заяви апологетів О. Барсегяна, буцімто Театр ім. О. Пушкіна повсякчас залишався колективом однодумців [Там само], 1990 р. у трупі стався розкол і частина акторів заявила про необхідність зміни керівництва. О. Барсегяну вдалося тоді вгамувати конфлікт [19, с. 16], а поставлена ним «Поминальна молитва» Г. Горіна (1990, художник — М. Френкель, у ролях: Є. Лисенко, В. Тимошенко, О. Гай, Б. Табаровський, Н. Воротняк, Т. Титова, Н. Паницька) повернула публіку до спорожнілої було глядацької зали.

Впродовж 1990-х становище ХДАРДТ не покращилося, навпаки, кризові явища все більше впадали в око. Віддаймо належне художньому керівникові — він намагався утримувати театр «на плаву»: час від часу поповнював склад трупи молодими виконавцями, періодично ставив якісну драматургію («Подія» В. Набокова (1993, художник — М. Мурзін, у ролях: О. Васильєв, А. Філіппова, Є. Лисенко, Б. Табаровський), «Ромео

і Джульєтта» В. Шекспіра (1994, художник — М. Мурзін, у ролях: Т. Титова, А. Лобанов, М. Тягнієнко, Б. Табаровський, О. Дербас, С. Ковтун), «Остання жертва» О. Островського (1995, художник — Т. Медвідь, у ролях: Є. Лисенко, О. Сидоренко, Р. Тризна, О. Гай), «Село Степанчиково та його мешканці» за Ф. Достоєвським (1996, художник — Т. Медвідь, у ролях: Є. Лисенко, А. Кубанцев, Н. Паницька), «Опера жебраків» Б. Брехта (1996, художник — М. Ніколаєв, у ролях: Р. Тризна, Є. Лисенко, В. Тимошенко), «Королівські ігри» Г. Горіна (художник — Т. Пасічник, у ролях: Р. Тризна, Т. Титова, Н. Криворучко, М. Тягнієнко, В. Угольников, С. Ковтун), «Міщанин у дворянстві» Ж. Б. Мольєра (1999, художник — М. Ніколаєв, у ролях: Є. Лисенко, О. Сидоренко, М. Тягнієнко, Т. Титова, А. Кубанцев, І. Одноралець)). Проте цього було не досить — аби залишатися у мистецькому «тонусі», театр потребував свіжих режисерських ідей, що склали б підґрунтя його концептуального розвитку, спонукали до використання новітніх художніх стратегій. Навряд чи людина поважного віку, сформована іншим часом та відповідними мистецькими пріоритетами, була здатна на щось більше, ніж щосили оберігати минулий доробок, набуті колись естетичні принципи та стилістику вистав. Відтак, наприкінці минулого століття Театр ім. О. Пушкіна остаточно загруз у власному минулому, не маючи, мабуть, особливого бажання шукати вихід з кризового стану.

Свій 70-літній ювілей ХДАРДТ святкував у відновленій будівлі. Проте інших змін на краще не спостерігаємо, навпаки, з початком нового століття театр, попри запевнення його беззмінного очільника [19, с. 185–186], з позиції «російсько-культурницького просвітництва» стрімко переорієнтувався на інтернаціональну «касу». В афіші зацарювала, переважно зарубіжна, комедія — «висока» («Віндзорські кумасі» В. Шекспіра (2000), «Господиня заїзду» К. Гольдоні (2001), «Чайка» А. Чехова (2004), «Одруження» М. Гоголя (2009), «Дядечків сон» за Ф. Достоєвським (2010)), «салонна» («ОБЕЖ» Б. Нушича (2001), «Блазень Балакірєв» Г. Горіна (2002), «Любий друг» Гі де Мопассана (2004), «Білий джаз Кароліни» С. Моема (2005), «Філумена Мартурано» Е. де Філліппо (2008)) та «побутова» («Моя парижанка» Р. Ламуре (2000), «Корсиканка» І. Губача (2002), «Номер тринадцятий» (2003), «Надто одружений таксист» (2004), «Батько у павутинні» (2006), і «Ці смішні гроші» (2007) Р. Куні, «Черга» (2007) та «Аркуш очікування» (2008) О. Марданя). Поодинокі «виключення»



«Поминальна молитва» Г. Горіна. 1990. Сцени з вистави

з цього «правила» становили «Леді Макбет Мценського повіту» Н. Лєскова (2000), «Марія Стюарт» Ф. Шіллера (2006), «Качине полювання» О. Вампілова (2008) і «Діти сонця» М. Горького (2009), що тільки й перебувають у біжучому репертуарі.

2011 р. О. Барсегян пішов із життя. Кілька сезонів поспіль Театр ім. О. Пушкіна залишається без художнього керівництва (цю посаду недовго обіймав А. Кубанцев). За цей час репертуар поповнили нові вистави: «Тойбеле та її демон» І. Башевіс Зінгера та І. Фрідман (2012) у постановці О. Михайлова, «Обійстя "Пеньки"» за мотивами «Лісу» О. Островського (2013), здійснена І. Борисом, «Тюхтій» М. Ашара (2013), зрежисований С. Пасічником, «Красуня та родина» С. Моема і «Мишоловка» А. Крісті (2014), втілені А. Вецнером. Але жодна з них не стала мистецькою подією, відтак, не визначила подальше спрямування театру.

На нашу думку, ця ситуація довела, що нині Харківський російський театр, якому нещодавно виповнилося 80 років, потребує насамперед сильного лідера, здатного на кардинальне оновлення мистецької ідеології та художніх пріоритетів сценічного колективу.

Література

1. Петроний. Письмо из Харькова // Жизнь искусства. — 1924. — № 14. — с. 22.
2. И. Т. [Исаак Туркельтауб]. С. ССР: Харьков // Жизнь искусства. — 1925. — № 40. — с. 18.
3. Иволгин В. По С. ССР: от наших корреспондентов. Харьков // Современный театр. — 1927. — № 16 (20 дек.). — с. 241–256.
4. Синельников Н. Шестьдесят лет на сцене: Записки. — Х.: ХГТРД, 1935. — 347 с., илл.
5. Театр і музика // Вісті ВУЦВК. — 1933. — 27 квітня.
6. Петров Н. 50 и 500. — М.: ВТО, 1966. — 555 с.
7. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади: у 2 кн. — К.: Смолоскип, 2008; Кн. 1. — 720 с.
8. Юрьев Н. Харьковский государственный театр русской драмы: К гастролям в столице Украины — Киеве: 7–8 марта 1936 г. — Х.: ХГТРД, 1936. — 30 с.
9. Харківський театр російської драми // Всесвіт. — 1934. — № 6 (березень).
10. Я буду режиссёром: Книга о творчестве Н. В. Петрова: сб. ст. — М.: ВТО, 1969. — 375 с.
11. Радін Є. Перед початком сезону // Соціалістична Харківщина. — 1936. — 2 вересня.
12. М. Р. [М. Романовський]. «Міра за міру» // Соціалістична Харківщина. — 1936. — 21 жовтня.
13. М. Р. [М. Романовський]. «На дні» // Соціалістична Харківщина. — 1936. — 22 грудня.
14. Гольдес О. Знову з Чеховим // Соціалістична Харківщина. — 1944. — 19 серпня.
15. Черняков М. Серйозна розмова: думки після прем'єри // Соціалістична Харківщина. — 1946. — 2 грудня.
16. Шовкопляс Ю. Вторгнення в життя: «Московський характер» в Харківському російському драматичному театрі // Соціалістична Харківщина. — 1949. — 18 березня.
17. Харьковский государственный академический русский драматический театр им. А. С. Пушкина: буклет. — Х.: «Золотые страницы», 2013. — 52 с.
18. Ботунова Г. Театр — його життя // Театральний Харків. — 1982. — № 8. — с. 2–5.
19. «Барс» из рода Мельпомены: Книга воспоминаний; 2-е изд., доп. — Х.: Майдан, 2014. — 252 с., ил.

Марина Гринишина

Київський драматичний театр «Соловцов» (1891–1919)

На превеликий жаль, Київ кінця XIX ст. — одне з найбільших імперських міст — не був «театральною Меккою», хоча здавна привертав увагу гастролерів. У різні роки сюди приїздили з виставами М. Щепкін, П. Мочалов, В. Живокіні, Н. Рибаков, В. Самойлов, С. Шумський, М. Єрмолова, М. Савина, Г. Федотова, П. Стрепетова, О. Ленський та інші уславлені російські актори, тут виступали «зірки» європейської сцени: Ернесто Россі, Сара Бернар, Елеонора Дузе, Коклен, Муне-Сюллі, Людвіг Барнай, Ернест Поссарт, театр герцога Мейнінгенського, очолюваний Л. Кронеком, та інші. Слави зажили у киян «корифеї» українського театру Марія Заньковецька, Марко Кропивницький, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий.

Проте у тогочасному Києві не діяла постійна драматична антреприза, насамперед через брак приміщень, придатних для показу вистав. Після кількох пожеж залишилося тільки одне на Володимирській вулиці, але й воно згоріло дощенту 1896 р. Підприємливі організатори пристосовували під спектаклі то колишній Етапний будинок (в'язницю) на Подолі, то Контрактовий дім, то залу Університету св. Володимира, то — Київського драматичного товариства. Влітку в Купецькому саду та на Трухановому острові нашвидкуруч зводилися спеціальні павільйони, куди поступово музичні вистави витісняли зі сцени Міського театру російську драму.

Перша спроба відкрити у Києві приватний драматичний театр, який би давав спектаклі в осінні та зимові місяці,

припала на сезон 1878/1879 рр. Здійснив її Александровський — актор кількох київських труп в амплуа водевільних коханців. З кінця жовтня очолюване ним Товариство виступало у приміщенні колишнього цирку «Бергоньє», перетвореного на «Загальнодоступний театр». «Обстановка і трупа цього "загальнодоступного театру", чого слід було чекати, були поганенькими, але ціни дешевими, і театр старанно відвідувала незаможна публіка, якій оперні ціни були не по кишені», — свідчив Н. Ніколаєв [1, с. 107]. Трупа не могла похвалитися яскравими талантами, але й зовсім бездарною її не вважали. Так, рецензент впливового «Киевлянина» схвально відгукнувся щодо кількох ролей актрис Кисельової, Кошевої та Роньє.

Афіша трупи традиційно для тих часів була надзвичайно різноманітною, а прем'єру давали ледь не щодня. За чотири з половиною місяці зіграли понад двісті п'єс, тож не дивно, що «виконання не відзначалося ансамблем, а виконавці страждали великою схильністю до імпровізації» [1, с. 108]. Дійсно, хіба можна вивчити напам'ять за півдня роль з шекспірівського «Гамлета», шіллеровських «Розбійників», навіть з «Іспанського дворянина» Ф. Дюмануара та А. Деннері (переробка Тарновського)?! З тієї ж причини Н. Ніколаєв вважав незаслуженими докори рецензентів на адресу режисера Горського. «Що, я питаю, може зробити режисер, навіть той, хто має премудру голову, якщо п'єси поточного репертуару змінювалися, ніби фігури калейдоскопу?!», — ставив він риторичне запитання [Там само].

П'ятого березня 1879 р. у «Бергоньє» розташувалася трупа під орудою Ніколая Савина (Славича) — «досвідченого і здібного актора на характерні ролі» [1, с. 109]. Для нас насамперед важливим є те, що її склад за кілька сезонів поповнили дехто з майбутніх «соловцовців». Це зосібно Олександра Глама-Мещерська, Тимофій Чужбінов, Ніколай Соловцов, Євген Недєлін.

Аби підвищити глядацький інтерес до трупи, Н. Савин від початку запрошує столичних гастролерів, залучаючи до їхніх спектаклів акторів своєї трупи. Зосібно прем'єри імператорського Александринського театру П. Стрепетова та М. Писарєв того року зіграли «Гірку долю» О. Писемського, «Не у свої сани не сідай», «Грозу», «Не так живи, як хочеться» та «Останню жертву» О. Островського, «Дитину» П. Боборикіна, кожного разу, як то кажуть, зриваючи овації у глядацької зали та викликаючи захоплення представників місцевих періодичних видань.

Ніколай Соловцов

Тимофій Чужбінов у ролі Фамусова
(«Лихо з розуму» О. Грибоєдова, 1894)

Між тим, виступи П. Стрепетової дали привід рецензентові «висловити кілька гірких істин на адресу київської публіки»: «Навряд чи, — писав він, — артистка залишиться вдячною нашій публіці ось за що: художник входить у роль, вкладає у неї всю свою душу: він дійсно страждає, мучиться, а тут безглуздий сміх, розмови тих, хто запізнився, грюкіт пересунутих стільців. Навіть заслужені аплодисменти під час сцени, що часом переривають монологи, мають бути неприємними художнику, вириваючи його з ролі, змушуючи його переходити від важкого, часто неймовірно тяжкого душевного стану до вульгарних розшаркувань перед публікою. Скільки треба сили, щоб збутися на мить того положення, яке викликано рухом п'єси, і знову ex abrupto[1] перенестися до минулого душевного стану. Така вдячність публіки для артиста — ведмежа послуга, а такий прийом має діяти як відро холодної води» [1, с. 110]. Поза сумнівом, причина того, що глядачі тогочасних київських театрів поводилися у залі «по домашньому, як то кажуть "негліже з відвагою"» [1, с. 111], крилася у переважно розважальному репертуарі, де царювали водевіль та оперета.

[1] Ex abrupto — (лат.) раптово, одразу, без попередньої підготовки.

Саме на цих жанрах, які не вимагали ні вдумливого ставлення до сюжету, ні зосередженості на дії спектаклю, публіка численних та скороминущих російських антреприз останньої третини XIX ст. «розвивала свої естетичні смаки й потреби». Про це свідчили зокрема мізерні збори від вистав, наприклад, за п'єсами О. Островського порівняно зі зборами від надпопулярної «Дочки мадам Анго» Ш. Лекока [1, с. 107].

Іншою оперетою, популярною серед тогочасної київської публіки, була «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, де партію Агамемнона виконував jenue premier савинської трупи Н. Соловцов. Проте скарги рецензента вистави з приводу того, що, «захопившись грайливими мелодіями Оффенбаха», актор нібито «проміняв свою трагічну тогу й котурни на мішурну корону царя Агамемнона і монологи на легковажний канканчик» [1, с. 117], доводили, що у репертуарі молодого виконавця траплялися й драматичні та трагічні ролі, радше за все з шекспірівських та шіллерівських п'єс.

Почавши акторську діяльність 1875 р. в Орлі у трупі Е. Серв'є, випускник міської класичної гімназії Ніколай Федоров, який узяв сценічне прізвище Соловцов, за наступні чотири роки об'їздив мало не всю центральну Росію та Малоросію, побувавши зокрема у Полтаві, Харкові та Києві. Його «університетами» стали уроки знаменитого артиста імператорських театрів П. В. Васильєва та робота у трупах відомих антрепренерів О. Рассказова та Н. Милославського. З огляду на зовнішні дані Н. Соловцова, йому доручали ролі «коханців», проте, серед кращих робіт 1880-х була характерна роль Івана Грозного у драмі «Василіса Мелєнтьєва» О. Островського.

До речі, на початку 1880-х у Н. Савина також гастролювала дружина Н. Соловцова Марія Глєбова. В її репертуарі так само химерним чином Марія Шотландська з «Марії Стюарт» Ф. Шіллера, Єкатерина з «Катерини Говард» О. Дюма, Лариса з «Безприданниці» О. Островського рядували з героїнями п'єс сумнівної якості, що належали перу пп. Брагіна, Грєшного, Крилова. Однак оглядач київської театральної старовини Н. Ніколаєв запевняв, що «успіх гастролерка як і раніше мала хороший» [1, с. 118].

Між тим, тогочасні справи у російської драматичної антрепризи Києва були кепські. У серпні 1880 р. Н. Савин втік закордон, рятуючись від сплати боргу у сорок п'ять тисяч рублів. Антреприза у «Бергоньє» перейшла до поміщика-аматора п. Іваненка, який найняв на режисерську поса-

ду п. Степанова. «Репертуар трупи відзначався чудовим різноманіттям. Ця обставина не могла, безперечно, не позначитися на ансамблі виконання, який значно розладнався, що зовсім безпідставно було поставлено на карб режисеру», — писав оглядач [1, с. 129]. Так, в афіші серед інших бачимо імена В. Шекспіра, Ф. Шіллера, О. Островського, О. Грибоєдова, К. Гуцкова, М. Гоголя, але гору над ними вже традиційно брали опереткові та водевільні французькі та російські автори.

«Королями» того сезону, без перебільшення, можна вважати Т. Чужбінова та М. Іванова-Козельського. Вихід першого у «Лісі» О. Островського публіка зустріла «громом оплесків». «"Старий друг" виявився "кращим за нових двох", і публіка одразу вгадала цю обставину», — схвалив таку глядацьку реакцію Н. Ніколаєв [Там само]. Другий потішив залу цілим каскадом «класичних» ролей: Фердінанд у «Підступності та коханні» Ф. Шіллера, Чацький у «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, Гамлет в однойменній трагедії В. Шекспіра і на додачу — Бєлугін в «Одруженні Бєлугіна» О. Островського, Кін в однойменній п'єсі О. Дюма, Владимир Закревський в однойменній п'єсі Якимовича — роль, яку колись блискуче виконував П. Каратигін.

У шіллерівській трагедії успіх «гастролер мав повний. Одностайно відзначається щире зацікавлення драматичним змістом ролі, простота загальних прийомів сценічного виконання і теплота безпосереднього почуття, що підкупає <...>» [1, с. 131]. Натомість, шекспірівський Гамлет М. Іванова-Козельського, історію якого зіграли на аншлагу, «викликав деяке розчарування. Не зважаючи на велику нервовість, виявлену артистом у виконанні окремих моментів п'єси, загальне виконання визнано бляклим, самий образ недостатньо продуманим, не розробленим детально, однобічним і грубим. Міміка обличчя одноманітна, жестикуляція також. Тим не менше, талант, проявлений артистом, визнаний крупним, і недоліки справедливо віднесені до його малої сценічної досвідченості та браку художньої освіти» [Там само].

Проте окремі позитивні моменти у діяльності антрепризи не покривали її загального неуспіху. Аби не опинитися у ситуації Н. Савина, її новий очільник Іваненко вдавався до різноманітних заходів. Наприклад, ніби пригадавши, що у «будинку Бергоньє» раніше проходили циркові виступи, запросив акробатів Браатцс. «Цікаво дізнатися, чи підняли пп. акробати збори драматичного театру хоча би до висоти тих трапецій, на яких

вони усолоджували піднесені смаки публіки у храмі Талії та Мельпомени», — іронізував з цього приводу Н. Ніколаєв [1, с. 132]. Або, як і його попередник, робив ставку на гастролерів, насамперед на згаданого вище М. Іванова-Козельського, який, починаючи з 1880 р., щосезону приїздив до Києва, зрештою просто таки закохавши у себе місцеву публіку.

Також у 1870–1880-х Київ час від часу вітав європейських театральних знаменитостей, запрошених конкурентом п. Іваненка антрепренером Й. Сєтовим. Так, у листопаді 1882 р. на сцені Міського театру виступала славетна Сара Бернар, і, попри антисемітські випади деяких міських періодичних видань, глядачі залу заповнювали вщерть, до речі, змушуючи п. Іваненка знижувати ціни на квитки, давати, так звані, «загальнодоступні вистави» [1, с. 142].

Ще один спосіб, в який п. Іваненко збільшував прибутки очолюваної ним антрепризи, — включення у репертуар вистав «малоросійської» трупи під орудою М. Кропивницького. Власне, того сезону трупою у повному сенсі цього слова цей гурт назвати не можна, насамперед тому, що з-посеред його членів лише М. Кропивницького та Крамаренка визнавали професійними акторами, натомість, Садовського, Ашкаренка вважали аматорами. Хор, необхідний для українських вистав, Іваненко набрав із місцевих любителів співу та статистів російської трупи.

Але все-таки впродовж січня 1882 р. українські актори зіграли з великим успіхом «Назара Стодолю» та «Невільника» (переробка М. Кропивницького) Т. Шевченка, «Сватання на Гончарівці» та «Шельменка-денщика» Г. Квітки-Основ'яненки, «Бувальщину» А. Велисовського, «Дай серцю волю, заведе у неволю» та «Як ковбаса та чарка...» М. Кропивницького, «Наталку Полтавку» І. Котляревського з актрисою Летарь у заголовній ролі.

У зв'язку з останньою виставою «гарненьку і талановиту Летарь ошикали непримиренні хохломани, поціновувачі своїх талантів, тільки за те, що вона, актриса російської трупи, наважилася виступити у малоросійській п'єсі та грати талановитіше за присяжних виконавиць цієї ролі у трупі п. Кропивницького» [1, с. 144]. Ми не знаємо, кого конкретно з виконавиць ролі Наталки Полтавки Н. Ніколаєв мав на увазі, тому залишимо на його сумлінні порівняння на користь російської актриси, однак, доводиться визнати: випадки «захоплення місцевим патріотизмом, головним чином некультурні способи його виявлення» [Там само], що того часу

мали місце з боку шанувальників як українського, так і російського театру, шкодили обом, але призводили до заборони лише «малоросійських» спектаклів.

Утім, чи до честі, чи до підприємливості п. Іваненка, чия трупа за весь сезон не змогла похвалитися оригінальною виставою, у грудні 1882 р. він поновив контракт з М. Кропивницьким та М. Садовським на вистави очолюваної ними трупи. Цього разу до зазначеного вище репертуару додалися «Чорноморський побут на Кубані» Я. Кухаренка (з музикою М. Лисенка), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненки, а до складу трупи увійшла М. Заньковецька. Спектаклі українських артистів уже традиційно пройшли з успіхом, особливої прихильності зажила у публіки та рецензентів М. Заньковецька, чия гучна слава була ще попереду.

Навесні 1883 р. спеціальна комісія визнала, що театр «Бергоньє» пожежонебезпечний і потребує капітальної перебудови, а відтак, прийняла рішення закрити приміщення. Іваненко від антрепризи відмовився, і оренда перейшла до Н. Савина, який «відродився, ніби фенікс із попелу» [1, с. 155], та ще якимсь дивом орендував і Міський театр, витіснивши звідти Й. Сєтова.

На посаду режисера у трупу Міського театру Н. Савин запросив Н. Новикова, тамтешній прем'єрний дует склали Яблочкіна та Журин, які, за словами Н. Ніколаєва, «спеціально зайнялися виконанням невеличких комедій та водевілів із таким завидним успіхом, що їм сміливо могли заздрити їхні солідніші товариші» [1, с. 156]. Утім, «легковажний» характер савинської антрепризи у Міському театрі рецензенти засвідчили й, як то кажуть, від супротивного: високо оцінивши гру Н. Новикова у ролях Дикого з «Грози» та Нещасливцева з «Лісу» О. Островського, вони шкодували, що артист змушений витрачати свій талант на виконання опереток, для чого його, власне, й призначив антрепренер [Там само].

Вже у листопаді, мабуть, побоюючись «прогоріти» у Міському театрі до кінця сезону, Н. Савин почав ставити російську драму навперемін з італійською оперою та балетами трупи Луковича.

Натомість, минулорічна домовленість М. Кропивницького (цього разу з Н. Савиним) щодо виступів «малоросійських» артистів на кону «Бергоньє» унаочнила стійкий успіх у столиці очолюваної ним антрепризи. Того сезону трупу поповнили Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Манько,

В. Грицай, І. Карпенко-Карий, а репертуар радував новинками: драмами «Глитай, або ж Павук» і «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», одноактними жартами «Лихо не кожному лихо, іншому — й талан» і «Пошились у дурні» М. Кропивницького, комедією «За двома зайцями» М. Старицького.

Попри усі вживані заходи, зимовий сезон 1883/1884 рр. у Міському театрі був повністю збитковим. Однак, заради справедливості, слід зазначити, що, поставивши перед Н. Савиним завдання облаштувати російський драматичний театр на міцній основі, міська Дума не тільки не допомогла антрепренерові матеріально, а й взяла з нього 5 000 рублів орендної платні та 3 000 — під заставу. Зі свого боку, Н. Савин спочатку грошей на театр не шкодував, розраховуючи привернути увагу публіки популярними іменами в афіші та на сцені. Але київський глядач (як, власне, і харківський та одеський) стійко віддавав перевагу музичним виставам перед драматичними.

Тоді Н. Савин звернувся до міської управи по субсидію й отримав її у розмірі 2 800 рублів, але під майнову заставу і вимогу знизити ціни на квитки. Коли ж у грудні 1883 р. антрепренер вдруге попросив допомоги, за словами історика київської сцени, «Дума, як Пілат, вмила руки» [1, с. 160]. Утім, у багатьох сенсах показово, яким чином міський голова Г. Ейсман обґрунтував відмову свого відомства: «<…> якщо справедливі скарги Савина на байдужість публіки до російських драматичних вистав, то Дума тут ні до чого, адже це залежить від розвитку у місті елементів, більш співчутливих до розбещеної оперетки, хохломанських вистав і хоч би навіть жидівського, ніж до успіху російського драматичного мистецтва» [Там само].

Після такої філіппіки з відверто чорносотенним душком від міської влади щонайменше слід було чекати чергових обмежень для «неросійської» сцени. Вони й не забарилися: наказ київського генерал-губернатора Дрентельна з наступного року забороняв «малоросійські» вистави на усій підвідомчій йому території. Водночас байдужість урядників до «справи російської драми» призвела до того, що у Міському театрі остаточно запанувала оперета, а восени 1884 р. передбачалося формування оперної трупи.

Одинадцятого липня 1884 р. на кону Міського театру розпочало виступи Товариство московських артистів під орудою актора та режисера імператорського Малого театру Осипа Правдіна. Спочатку москвичі показали «Ліс» О. Островського (О. Правдін — Щасливців, М. Бабиков —

Нещасливців) і «Кін» О. Дюма (М. Бабиков — Кін, О. Правдін — Соломон), О. Правдін прочитав «Записки божевільного» М. Гоголя. Успіх цих вистав надихнув трупу на продовження виступів. Другу частину гастролей склали зокрема кілька картин з «Бориса Годунова» О. Пушкіна, «Бідність не порок» О. Островського (Любим Торцов — М. Бабиков), «Уріель Акоста» К. Гуцкова (Акоста — М. Бабиков), «Каширська старовина» Д. Аверкієва (Живуля — О. Правдін, Василій — М. Бабиков), «Гамлет» В. Шекспіра (Гамлет — М. Бабиков, Полоній — О. Правдін), спектакль, складений з гоголівських оповідань «Майорша», «Записки божевільного», «Собачкін».

Як і передбачалося, у сезоні 1884/1885 рр. опера остаточно витіснила російську драму зі сцени Міського театру, але й на кону «Бергоньє» вона все очевидніше поступалася місцем улюбленици київської публіки — опереті. І це при тому, що, на одностайну думку місцевої критики, у Києві давно «не було настільки добре організованої трупи добросовісних виконавців» [1, с. 166]. Утім, впродовж сезону справжній успіх припав тільки на долю Т. Чужбінова, який «заразливо весело» [1, с. 168] зіграв роль Санина у фарсі Д. Мансфельда «Зруйнування Помпеї». Мабуть, остаточно втративши надію хоч трохи виправити ситуацію, антрепренер на другу (післяпасхальну) частину сезону і сцену «Бергоньє» віддав спочатку «фокусникам», а згодом — балетній трупі Луковича.

Впродовж травня 1885 р. на кону Міського театру з успіхом пройшли вистави Товариства драматичних артистів під орудою В. Форкатті. Пояснити раптову прихильність київського глядача до малознаної антрепризи (як актор В. Форкатті працював переважно в одеських приватних театрах, як антрепренер з'явився у Києві вперше) з пересічним репертуаром можна лише одним — «вдалим підбором членів його трупи» [1, с. 169], з-посеред яких привертають увагу зосібно В. Давидов, І. Киселевський, Н. Рощін-Інсаров.

Між тим, восени 1885 р. Н. Савин таки наважився відновити драматичні вистави у «Бергоньє», але за умови, що кожну драму обов'язково «супроводжуватиме» оперета чи водевіль. Так, спочатку йшов «Шейлок» («Венеціанський купець») В. Шекспіра, за ним — «сцени у 2 діях» «На пісках» О. Трофимова, або першим — згаданий вище фарс Д. Мансфельда «Зруйнування Помпеї», а потім — «Борис Годунов» О. Пушкіна. Однак ці та інші «заходи» антрепренера призвели тільки до того, що очолюваний ним театр «набув зовсім балаганного характеру, намагаючись приверну-

ти увагу відповідної публіки заманливістю безглуздих назв, на кшталт: "Гейдельберзьке підземелля або 16 років життя у могилі"...» [1, с. 173].

Навесні 1886 р. сцену Міського театру ненадовго орендували дві російські драматичні трупи: у березні, щоправда, цього разу зі «слабким» успіхом, тут гастролювало Товариство російських драматичних артистів під орудою В. Форкатті, у квітні-травні — організоване Н. Соловцовим Товариство московських драматичних артистів, що складалося зосібно з М. Глєбової, Н. Рибчинської, М. Звєрєвої, І. Киселевського, Н. Рощіна-Інсарова.

Зазначимо, що на той час за плечима Н. Соловцова був не лише акторський (в Александринському театрі у сезоні 1882/1883 рр. він зіграв низку ролей у п'єсах О. Островського: Петра у «Не так живи, як хочеться», Василькова у «Шалених грошах», Городуліна у «На всякого мудреця доволі простоти»), а й режисерський досвід: протягом двох зимових сезонів він ставив спектаклі у московському Німецькому клубі.

Спектаклі «москвичів» давали повні збори, всі члени Товариства мали гучний успіх у публіки. Рецензенти ж насамперед схвально відгукнулися про акторські роботи Н. Соловцова: «п. Соловцов незрівнянно гарний навіть у незначних ролях побутового репертуару, створюючи завжди цілісний, цілковито викінчений тип. Його гра завжди проста, правдива і позбавлена всіляких ефектів» [1, с. 174]. Власне, єдина претензія, висловлена критикою, стосувалася репертуару Товариства, «складеного переважно з п'єс цілком посередніх, але написаних сценічно жваво, що дають виконавцям "виграшні" ролі» [Там само].

У сезоні 1886/1887 рр. оренда «Бергоньє» перейшла до Й. Сєтова, який вже у листопаді розірвав договір із Н. Савиним. З невідомих причин антрепренер перевіз трупу до Риги, відтак, у Києві репертуарна російська драма фактично була скасована.

Однак кін «Бергоньє» не спорожнів — там облаштувалася гастрольна антреприза з обох столиць та провінції. Вже звично у квітні 1887 р. пройшли вистави Товариства московських драматичних артистів під орудою Н. Соловцова. Трупу складали зосібно М. Глєбова, Н. Рибчинська, М. Звєрєва, В. Давидов, І. Киселевський, Н. Рощін-Інсаров. Дехто з них, як і сам Н. Соловцов, входили до складу московського приватного театру Ф. Корша, В. Давидов приєднався до Товариства по закінченні сезону в Александринці.

Як бачимо, з минулого року акторський склад майже не змінився, чого не скажеш про репертуар — в афіші тепер переважали не водевіль та оперета, натомість, сатирична і побутова комедія: «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Ревізор» М. Гоголя, «Весілля Кречинського» і «Діло» О. Сухово-Кобиліна, «На всякого мудреця доволі простоти» та «Шалені гроші» О. Островського. Одинадцятого квітня московські артисти дали благодійну виставу, яку склали комедії «Фофан» І. Шпажинського та «Одруження Бальзамінова» О. Островського, на користь Драматичної спілки та Спілки допомоги сценічним діячам.

Стійкий успіх у глядацької аудиторії, красномовно засвідчений хорошими зборами і доброзичливістю місцевої критики, спонукали Н. Соловцова кожної наступної весни повертатися до Києва. Безумовно, один сезон відрізнявся від іншого — були більш і менш вдалі. З-посеред останніх — квітневі гастролі 1888 р. Тоді Товариство московських артистів під орудою Н. Соловцова виступало у Міському театрі, а у «Бергоньє» проходили спектаклі прем'єрки імператорського Александринського театру М. Савиної. Обидві трупи-суперниці зустріли гарний прийом у публіки — каси в обох театрах були повними. Вони мали схожий репертуар та подібний художній рівень вистав. Проте водночас московський та санкт-петербурзький сценічні колективи були антиподами: фактично трупа під орудою Н. Соловцова являла собою варіант російської приватної антрепризи, по-суті, була такою собі зменшеною копією московського театру Ф. Корша, де на той час працювали артисти Товариства, натомість, трупа М. Савиної була організована за європейським принципом — гуртувалася довкола однієї «зірки» — виконавиці головної ролі у кожній виставі.

1889 р. Н. Соловцов наважився на доволі рішучий крок — перейшов зі знаменитої й стабільної антрепризи Ф. Корша до щойноутвореної трупи, очоленої відомою провінційною актрисою Марією Абрамовою. Разом з ним у виставах (переважно за російською «класикою») на кін Шелапутинського театру виходили зосібно І. Киселевський, М. Глєбова, Н. Рощін-Інсаров.

Тобто якогось прецеденту абрамовська антреприза не створила, за винятком одного моменту — саме на її сцені вперше і, за життя автора, востаннє було показано комедію А. Чехова «Лісовик» (1889), зрежисовану Н. Соловцовим.

Однак до Києва навесні того року Н. Соловцов привіз комедію-жарт «Ведмідь», яку 1888 р. зіграв на пару з Н. Рибчинською у театрі Ф. Корша. За словами автора жарту, тамтешня публіка була у захваті, акторське виконання його теж задовольнило: «Соловцов грав феноменально. Рибчинська була пристойною і милою. У театрі стояв безперервний гогіт, монологи обривалися аплодисментами», — свідчив він у листі до І. Леонтьєва-Щеглова [2, с. 66].

У Києві на «Ведмедя», якого А. Чехов після московської прем'єри присвятив Н. Соловцову, також чекав «хороший успіх». А от той факт, що Товариство остаточно завоювало місцеву публіку, доводив випущений Н. Соловцовим абонемент на вистави 1889 р. [1, с. 184].

Водночас це незмінно тепле глядацьке ставлення мало й зворотний бік — мабуть, вже не лякаючись провалу, до першої частини гастролей 1890 р. Н. Соловцов підготував дуже посередній репертуар. В афіші раптом взяли гору другорядні комедії та водевілі, хіба що для бенефісів подружжя М. Глєбова та Н. Соловцов вибрали трохи кращі п'єси: вона — драму А. Доде «Сафо», він — драму О. Дюма «Кін, або Геній чи безумство».

Проте, повернувшись у середині травня з одеської подорожі, «москвичі» привезли з собою не тільки артиста імператорських театрів В. Давидова, а й інший репертуар, де несподівано з'явилися «Лихо з розуму» О. Грибоєдова та «Одруження Бєлугіна» О. Островського, «Ведмідь» А. Чехова і «Діло» О. Сухово-Кобиліна.

30 травня Товариство дало «збірну» виставу на користь незаможних студентів Університету св. Володимира.

Останній — перед фундацією постійної антрепризи — літній сезон 1891 р. для Товариства виявився не кращим. Основною причиною стала вимушена конкуренція з театром Ф. Корша, який ні за афішею, ні за рівнем режисури та акторства не поступався «соловцовцям».

Зимовий сезон 1891/1892 рр. — це старт того починання, яке за кілька наступних років перетвориться на кращий російський театр імперської провінції: 1 вересня 1891 р. комедією М. Гоголя «Ревізор» на сцені «Бергоньє» (орендарем якої все ще був Й. Сєтов) розпочало діяльність Київське драматичне товариство під орудою Н. Соловцова. Трупа складалася зосібно з паній М. Глєбової, А. Анненської, А. Ізмайлової, М. Чужбінової, панів Н. Соловцова, Н. Мічуріна-Самойлова, Т. Чужбінова, Є. Недєліна, А. Долинова, Н. Песоцького.

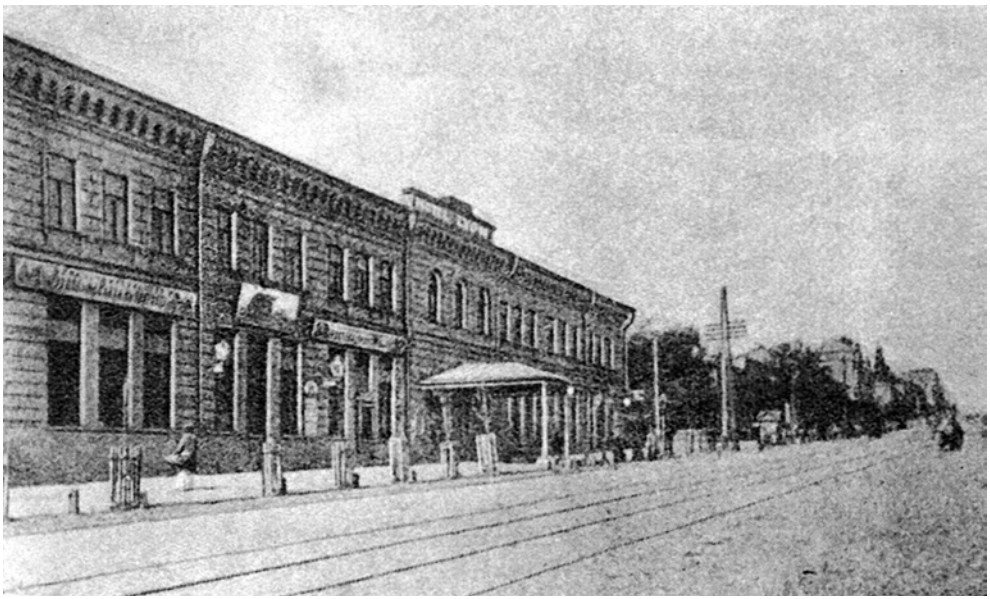
Ніколай Мічурін-Самойлов

Репертуар орієнтований на будь-який смак: поряд із п'єсами О. Островського, М. Гоголя, М. Фонвізіна, М. Лермонтова, І. Тургенєва, О. Сухово-Кобиліна, А. Чехова, — невибаглива комедія та водевіль переважно російського походження.

У цьому контексті доволі несподіваним здається лише рішення Н. Соловцова взяти у репертуар «Маскарад» М. Лермонтова — твір, не надто популярний у тогочасному російському театрі. Трупа показала спектакль до 50-х роковин смерті поета. Роль Арбеніна була доручена Н. Мічурину-Самойлову, чиє виконання зосібно Н. Ніколаєв вважав «розумним, витонченим, але недостатньою мірою зігрітим теплотою його серця» [3, с. 46]. Мабуть, ці докори критика стосувалися останніх епізодів вистави, коли вивільнявся «кипучий темперамент» лермонтівського героя, бо доти глядачі мали бачити професійного картяра — людину розумну, стриману, яка ні словом, ні жестом не виказує істинних почуттів.

Турбуючись про ансамблевість масових сцен, Н. Соловцов доручив епізодичні ролі провідним акторам трупи, як-от Є. Недєліну — роль п'ятого гравця.

«Маскарад» тримався у репертуарі кілька сезонів, а 1901 р. була здійснена нова редакція вистави, де Арбеніна зіграв І. Шувалов, Ніну — М. Морська.



Драматичний театр «Соловцов». Фундуклеєвська вулиця, будинок «Бергоньє». 1891

Марія Морська

Іван Шувалов

Перекладних драм в афіші спочатку нараховувалося три: «Кін, або Геній чи безумство» О. Дюма, «Адріана Лекуврер» Е. Скріба та Е. Легуве, «Нума Руместан» А. Доде. У жовтні у бенефіс Є. Недєліна до них додалася блискуча комедія П. К. Бомарше «Одруження Фігаро», у грудні — сузір'я найпопулярніших у російському театрі європейських п'єс: «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Підступність та кохання» Ф. Шіллера, «Гамлет» В. Шекспіра (його зіграли 31 січня 1892 р. у бенефіс Н. Соловцова). Принагідно зазначимо, що у наступні роки Н. Соловцов неодноразово обиратиме «п'єсу номер один» та її заголовну роль для своїх бенефісів. І це при тому, що шекспірівського «Гамлета» аж ніяк не можна було назвати вдалою виставою. Дійшло навіть до того, що студенти освистали Н. Соловцова — Гамлета, проте, на будь-чиї поради відмовитися від невдячної ролі він незмінно жартував, що у власному театрі мав право грати не лише принца Данського, а й Офелію [4, с. 24].

Також трупа представила п'єси свого очільника, — драми «Євлалія Раміна» та «У далечині».

Перші виступи Київського драматичного товариства були настільки вдалими, що Н. Соловцов орендував «Бергоньє» на цілий сезон 1892/1893 рр. Й одразу почав наводити лад у приміщенні, що на наступні сім років стане «домом» для його театру.

Власне театр містився углибині двоповерхового прибуткового будинку, тоді, як фасадну частину та обидва крила займав готель із дуже сумнівною репутацією. На першому поверсі розташувалися торгівельні заклади і шинок. «Зовнішнім фасадом будинок дуже мало походив на театр; лише широкостулчасті двері окремого "театрального під'їзду" з дашком на залізних стовпах, розцвічених театральними афішами, та яскраве світло газових ріжків, що горіли з надвечір'я до глибокої ночі, вказували на спеціальне призначення цього будинку», — згадувала О. Глама-Мещерська [5, с. 88]. Сцена «Бергоньє» не мала достатньої глибини, простір за лаштунками був затісним, бракувало акторських вбиралень, приміщень для майстерень і складів. Незатишною була й глядацька зала. Н. Соловцов заново облаштував театр: «провів електрику, зала для глядачів набула зовсім нового, парадного вигляду. Скрізь, у кожній дрібниці, відчувалася сміливa, турботлива рука» [Там само].

«Загалом, як адміністратор і ділок, п. Соловцов повністю виправдав покладені на нього сподівання, — заявляв Н. Ніколаєв. — Справа велася

жваво, впевнено і, якщо не могла похвалитися художньою витриманістю репертуару й викінченістю виконання і постановки, то все ж таки і те, й інше було порівняно задовільним, а виконання деяких п'єс відзначалося хорошим ансамблем.

Преса в особі обох київських газет поставилася до нього співчутливо і прихильно, а симпатії адміністрації та представників суспільства він зумів домогтися, даючи охоче вистави на користь найрізноманітніших благодійних установ <...> До слова, перший дебют російської драми, відродженої в якості відокремленого, незалежного і постійного видовища, містив у собі всі елементи успіху. І особливо вартісною є та обставина, що ініціативу і ризик підприємства взяли на себе приватні особи, без жодної грошової або якоїсь іншої допомоги з боку міста та адміністрації краю, й успіх увінчав їхні зусилля, довівши можливість існування у Києві приватної несубсидованої антрепризи російського драматичного театру» [1, с. 202].

Однак саме цей — виключно приватний — характер діяльності Товариства змушував Н. Соловцова йти тим же шляхом, яким до нього, та й після нього, йшли інші російські антрепренери, — скасовувати будь-які репертуарні обмеження, аби задовольнити невибагливі смаки пересічного київського глядача. М. Кропивницький, чия трупа (про це йшлося вище) у 1880-ті — на початку 1890-х часто давала вистави поруч із «соловцовцями», так висловився щодо тогочасних уподобань місцевої публіки: «Підіть же в київські кафе-шантани — в один і другий, і там ви зустрінете блакитних комірів[1], вензелів "А" або "Н"[2], еполетів жирних і нежирних[3], мундирів інженерних, судійських і лікарських далеко більш, ніж у нашім театрі і соловцовськім, а що переодітих гімназистів і гімназисток, то повні задні ряди. Так бачите, де люди шукають підтримання освіти! <...>

І скрізь тепер зацарила французька оперетка та фарс (близька рідня кафе-шантану) від Петербурга до Тифліса <...>» [6, с. 202].

Зимовий сезон 1892/1893 рр. відкрився 4 вересня 1892 р. комедією О. Островського «Вовки та вівці». Впродовж наступних шести місяців до них додалися його ж «Тепленьке місце», «Одруження Бєлугіна», «Ліс»,

[1] Тобто представники інтелігенції та службовців.

[2] Тобто військові.

[3] Тобто урядники різного класу.

«Лихо з розуму» О. Грибоєдова. 1892. Чацький — Н. Рощін-Інсаров

«Без вини винні», «Остання жертва», «Таланти і шанувальники», «Гроза», «Не так живи, як хочеться», «Василіса Мєлєнтьєва», «Світить та не гріє». Другим автором, чию драматургію Н. Соловцов так само послідовно виводив на кін, був В. Немирович-Данченко: в афіші значилися його п'єси «Соколи і ворони» (спільно з О. Сумбатовим), «Нова справа», «Ялинка», «Щасливець», «Заповіт». Інші російські драматургічні імена здаються такими собі хаотичними «вкрапленнями» у водевільно-комедійну масу: О. Грибоєдов — незмінним «Лихом з розуму», М. Гоголь — неодмінним «Ревізором», О. Пушкін — цензурованими «Русалкою» та «Моцартом і Сальєрі», О. Сухово-Кобилін — звичним «Весіллям Кречинського», І. Тургенєв — одноактівкою «Вечір у Сорренто», А. Чехов — жартами «Ведмідь» та «Ювілей».

Перекладний репертуар того сезону також не вражав новинками: «Дон Жуан» та «Скупий» Ж. Б. Мольєра і «Розбійники» Ф. Шіллера зустрічаються ледь не у кожній тогочасній афіші, як і «Парижанка» А. Бека, «Честь» та «Загибель Содому» Г. Зудермана, «Лілія» та «Сафо» А. Доде.

Тим паче, що вони, як і жодна «серйозна» російська п'єса, не стали «родзинками» сезону, натомість, за словами авторів «Юбилейного

альбома», «найбільше пощастило» «Російському весіллю» П. Сухотіна, «У горах Кавказу» І. Щеглова (тут «особливо відзначилися» В. Немирович (Лачинова), О. Глама-Мещерська (Тотошка), Є. Недєлін (Федька Распопов), Н. Соловцов (офіцер з фатальним поглядом), Т. Чужбінов (поміщик Табунцев)), що пройшли по шість разів, та одноактному водевілю «Осінній вечір на селі» Н. Куликова, який сім разів «чудово виконали» В. Немирович та Є. Недєлін [7, с. 15].

Вірне обраному курсу на доброчинність Товариство дало десять благодійних вистав: зокрема 17 жовтня 1892 р. на згадку про «чудесний» порятунок імператора Олександра III із родиною у залізничній катастрофі, що сталася 1888 р. поблизу станції Борки під Харковом, була показана ранкова вистава для учнівської молоді — «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна, 26 жовтня — «задля посилення засобів Спілки надання допомоги хворим дітям м. Києва» зіграли комедію А. Бека «Парижанка», жарт А. Чехова «Ведмідь» і водевіль В. Крилова «Пригноблена невинність», 16 листопада — на користь бідних вихованців Київської другої чоловічої гімназії виставили зокрема сцени з «Русалки» О. Пушкіна. Також «соловцовці» грали вистави на користь Міністерської жіночої гімназії, безкоштовної лікарні графині С. С. Ігнатієвої, на честь приїзду до Києва Його світлості Еміра Бухарського.

1 грудня 1892 р. трупа показала «урочисто-ювілейний спектакль пам'яті Фонвізіна», що складався з прологу у віршах «У Фон-Візіна» (Фонвізін — Н. Соловцов, Херасков — Осмоловський, Княжин — П. Скуратов, Дмитревський — Т. Чужбінов, гості — Є. Недєлін, А. Долинов), комедії «Недоук» та «Апофеозу» — «живої картини», де діяли типажі з комедій Д. Фонвізіна, О. Грибоєдова, М. Гоголя та О. Островського.

У сезоні 1893/1894 рр. на місце О. Глами-Мещерської та П. Скуратова до трупи прийшли А. Агарьов, Р. Чинаров, Б. Борисов, О. Крамської, Є. Днєпрова, М. Велізарій. Трупу перейменували на «Драматичний театр "Соловцов"». Тобто з очільника Товариства Н. Соловцов перетворився на повновладного антрепренера.

У репертуарі чільне місце посідала драматургія О. Островського: «Заблудні вівці», «Бідна наречена», «У чужому бенкеті похмілля», «Гріх та біда на кого не живе», «Бідність не порок». Власне російських «новинок» в афіші лише три: «Освідчення» А. Чехова, «Смерть Пазухина» М. Салтикова-Щедріна та «Плоди просвіти» Л. Толстого. З європейської

Варвара Немирович

Марія Велізарій

класики показали «Отелло» В. Шекспіра, «Марію Стюарт» Ф. Шіллера, «Міщанина у дворянстві» Ж. Б. Мольєра, «Господиню заїзду» К. Гольдоні, «Севільського цирульника» П. К. Бомарше. «Нову» драму репрезентували «Мюзота» Г. де Мопассана, «Батьківщина» Г. Зудермана, «Нора» Г. Ібсена, «Княгиня Жорж» О. Дюма-сина і «Джек» («Син кокотки») А. Доде.

Кілька разів впродовж сезону у «Соловцові» святкували ювілеї. 31 жовтня 1893 р. трупа представила комедію «Замшеві люди» на честь п'ятдесятиріччя літературної діяльності Д. В. Григоровича. 12 грудня 1893 р. відбувся «Тургенєвський» вечір із нагоди 75-річчя письменника та 10-річчя його смерті. Спочатку виставили комедії «Нахлібник» та «Сніданок у предводителя», Н. Соловцов прочитав віршовану посвяту письменникові, на закінчення проспівали «Славу».

16 грудня 1893 р. на київський кін вийшла комедія Л. Толстого «Плоди просвіти». Н. Соловцов першим із провінційних антрепренерів зміг переконати цензуру дати дозвіл на її постановку, але ще до того — у березні 1891 р. — він показав «Плоди просвіти» харківській публіці під час гастролей Товариства у місті. Вистава мала успіх, а харківський губернатор,

який, мабуть, помилково підписав афішу, — великі неприємності [4, с. 43]. Всупереч несприятливим обставинам, очільник трупи не втрачав надії на київську прем'єру, і впродовж двох років умовляв київського губернатора О. П. Ігнатієва дозволити показ толстовської комедії.

Розуміючи відповідальний характер майбутньої вистави, Н. Соловцов призначив на ролі провідних акторів трупи: Звєздінцева грав Є. Недєлін, Звєздінцеву — М. Шаровьєва, Бетсі — Є. Днєпрова (далі — В. Немирович), Вову — А. Долинов, Петрищева — Р. Чинаров, Толбухіну — М. Глєбова, лакея Григорія — А. Агарьов (далі — Н. Рощін-Інсаров), Таню — М. Велізарій, Професора — Н. Песоцький, Гроссмана — О. Крамською, Камердинера — Осмоловський. Вони разом утворили «історичний ансамбль, якого не забудуть київські театрали» [7, с. 25].

Вочевидь, надаючи великого значення народним персонажам п'єси, постановник узяв на себе роль Першого мужика, Третього — віддав досвідченому Т. Чужбінову. Ці двоє «створили зі своїх ролей справжні шедеври» і допомогли новачку трупи Б. Островському «незрівнянно» представити Другого мужика [7, с. 24].

За свідченням М. Велізарій, Н. Соловцов наполегливо працював над толстовського п'єсою, переймаючись ледь не кожним нюансом сюжету: «<...> він нас усіх "замотав", повторюючи кожну дію, кожну сцену по кілька разів. Уся п'єса проходила у найшвидшому темпі, він вимагав ідеального знання ролей». Нечуваний випадок — постановник, незадоволений генеральною репетицією, ймовірно, забувши про інші свої обов'язки, відклав на кілька днів вже анонсовану прем'єру! Але, доводила актриса, воно було того варте: «<...> прем'єра пройшла блискуче <...> Вперта робота Ніколая Ніколаєвича, наші репетиційні "тортури", біганина покоївки Тані парадними сходами панського будинку разів по сорок за годину — все це принесло багаті "плоди"» [8, с. 145–146]. Її словам вторив рецензент щомісячника «Артист», який відзначав, що спектакль створений «п. Соловцовим з рідкісною для провінційного театру старанністю та чудовим ансамблем» [9, с. 270].

До речі, ретельність, з якою толстовську комедію було втілено у Соловцова, особливо впадала в око, коли сучасники зіставляли його версію з версіями інших театрів. Так, Л. Леонідов переконував, що київська вистава була «першокласною» порівняно з московськими — у Ф. Корша та у Малому театрі [10, с. 73]. Схожу думку висловив Н. Ніколаєв: «Деякі

п'єси на київській сцені йшли, у повному розумінні слова, зразково. Візьмімо "Плоди просвіти". Коли я після Києва побачив цю п'єсу на сцені Петербурзького Александринського театру, мені стало дуже сумно за зразкову сцену. Так неохайно, примітивно, грубо було тут відтворено толстовську комедію» [11].

Щоправда, ці, хоч і схвальні, але загальні, слова не дають можливості зрозуміти, як конкретно виглядав спектакль Н. Соловцова. Хіба що згадка в афіші про те, що, аби придбати вбрання для виконавців ролей трьох мужиків, працівники театру їздили до Орловської губернії, та розподіл ролей між акторами з явним урахуванням їхнього амплуа — дають підстави стверджувати, що його стилістика поєднала реалістичну правдоподібність у змалюванні характерів і норовів із натуралістичністю обстановки та акторського вбрання.

Орендувавши «дім Бергоньє», Н. Соловцов тепер сам надавав його кін гастролерам. Утім, його політика у цій сфері, порівняно з попередниками — Н. Савиним та Й. Сєтовим, виглядає більш виваженою. Так, 4 та 5 лютого 1894 р. у «Бергоньє» з «величезним» успіхом виступала європейська знаменитість — італійський трагік Ж. Муне-Сюллі з «Гамлетом» В. Шекспіра та «Царем Едіпом» Софокла. Впродовж місяця (з 20 квітня до 20 травня 1894 р.) тут із «незмінним» успіхом давало вистави Товариство російсько-малоросійських артистів під орудою М. К. Садовського за участі М. К. Заньковецької. Після того відбулися короткі гастролі В. Давидова.

Наприкінці зимового сезону Н. Соловцов отримав пропозицію від одеського антрепренера Бедлєвича виступити восени у Міському театрі [12]. Ніколай Ніколаєвич запрошення прийняв, але вирішив, як то кажуть, провести «розвідку боєм», і з 19 квітня до 11 травня 1894 р. трупа дала в Одесі двадцять вистав. До репертуару увійшли «Батьківщина» Г. Зудермана і «Ревізор» М. Гоголя, «Василіса Мелєнтьєва» О. Островського і «Плоди просвіти» Л. Толстого, «Смерть Пазухина» М. Салтикова-Щедріна і «Ведмідь» А. Чехова. Зрозуміло, не обійшлося без усюдисущих водевілів та другорядних комедій, на кшталт «Клубу холостяків» М. Балуцького, «Першої мухи» В. Величка та В. Крилова, «Забобонів» М. Чайковського, «У горах Кавказу» І. Щеглова.

Майже кожна вистава «соловцовців» проходила з аншлагом, «голод за драмою» відчувався і з боку зазвичай суворої місцевої критики, яка навіть про невибагливу комедію «Гра у любов» М. Балуцького писала таке:

«Комедія пройшла з успіхом, завдяки ансамблю <…> Автор добре знайомий зі сценою, а виконавці — досвідчені артисти, прекрасно впорались. У результаті — заслужений успіх» [13]. Проте стандарти, застосовні до другорядної драматургії, неприпустимі у випадку класики, і той же рецензент щодо «Ревізору» М. Гоголя зазначав: «Гра акторів за деяким виключенням була незадовільною. Соловцов — Городничий сильно перегравав, неймовірно кричав, а в сцені з купцями дійшов мало не до їхнього заглушення» [14].

Заради справедливості зазначимо, що у Києві того сезону «Гра у любов» М. Балуцького також викликала «велику сенсацію». Тут були особливо «ефектними» Є. Днєпрова (Цветаєва), М. Велізарій (Булатникова), А. Агарьов (Кубанцев), «багато смішили» М. Шаровьєва (Грудищєва), Т. Чужбінов (Грудищєв), Є. Недєлін (Булатніков), А. Долинов (Акулов), Р. Чинаров (Флоров) [7, с. 25].

За нею йшов «Севільський цирульник» П. К. Бомарше, «тонко і граціозно», із дотриманням авторового «стилю і колориту», розіграний М. Велізарій (Розина), Т. Чужбіновим (Бартоло), Є. Недєліним (Альмавіва), А. Долиновим (Фігаро) [Там само].

У бенефіс Н. Соловцова вперше зіграли комедію Ж. Б. Мольєра «Міщанин у дворянстві». У «зразково» поставленій виставі були зайняті «перші сили» трупи: Н. Соловцов (Журден), М. Шаровьєва (пані Журден), М. Велізарій (Люссіна), А. Долинов (Клеонт), В. Немирович (Доріменa), Н. Песоцький (Дорант), Є. Днєпрова (Ніколєтта), Є. Недєлін (Ковьєль), Б. Островський (Учитель музики), Р. Чинаров (Учитель танців), Осмоловський (Учитель фехтування), Т. Чужбінов (Учитель філософії).

Створено нові декорації та обстановку, музичне оформлення склав та аранжував М. Черняхівський, для третього акту запросили хор Москальова.

Завдяки цим зусиллям, публіка дивилася спектакль «з великим інтересом», якого зазвичай не виказувала стосовно інших класичних творів [Там само].

1893–1894 рр. історики «Соловцова» назвали «початком цілого ряду блискучих сезонів» [7, с. 26]. Нам важко погодитися із цим компліментом, висловленим насамперед на адресу очільника трупи, адже наступний сезон 1894/1895 рр. виглядає дещо «біднішим» порівняно з попередніми. Причина полягала не лише у тому, що з 21 жовтня до 14 листопа-

да 1894 р. вистави скасували через траур у зв'язку зі смертю імператора Олександра III. Куди важливішим у цьому сенсі було раптове рішення Н. Соловцова вести справу паралельно на київському та одеському кону: 3 вересня 1894 р. піднялася завіса в одеському Міському театрі, 4 вересня — у київському «Бергоньє».

При цьому, трупа, що складалася з тридцяти трьох осіб (пішов Н. Песоцький, але прийшов колишній артист імператорського Александринського театру І. Киселевський), не могла повноцінно працювати на два міста, віддалених одне від одного більш як на чотириста кілометрів. Про це свідчать і перший — суто «водевільний» — тиждень у Києві, й В. Дорошевич — відгуком на прем'єру комедії О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти», що нею почався одеський зимовий сезон: «Безперечно гарними були тільки Киселевський та Рощін-Інсаров. І у першого і у другого їхні ролі — Глумова та Крутицького — відточені дивовижно детально й досконало» [15]. Натомість, щодо «Лісу» того ж автора, якого за три дні одесити побачили уперше, у критика не знайшлося жодного доброго слова: «Комедія <...> була зіграна на рідкість мляво, монотонно і нудно» [16]. Над нещодавно поцінованим І. Киселевським (Нещасливців) В. Дорошевич тепер насміхався: «Цей прекрасний артист відмінно довів, що для справді хорошого артиста немає нічого неможливого. Він захотів зіграти Нещасливцева погано, — і блискуче досягнув цього» [Там само]. Новиков (Щасливців) вразив критика лише тим, що не знав своєї ролі. «Хай пробачить тінь Островського йому цей гріх!» — вигукнув В. Дорошевич [Там само]. У ролі Милонова дебютував Милославський-молодший. «Як жаль, що не все успадковується», — писав В. Дорошевич, зіставляючи славетного батька із сином, який гугнявив, шаржував і, подібно до опереткового актора, безуспішно намагався загравати з публікою під час дії [Там само].

Іншим очевидним наслідком цього «полісценізму» стало скорочення прем'єрного списку, в якому, однак, зазначимо «Дворянське гніздо» Вейнберга за романом І. Тургенєва, «Безприданницю» та «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського, «Одруження» та «Сварку Івана Івановича з Іваном Никифоровичем» за М. Гоголем. Другу виставу показали у бенефіс Т. Чужбінова. Комедія «Жорж Данден» була продовженням «мольєріани» у «Соловцові», хоча значного резонансу спектакль не мав. Вісім разів виставляли «Зимову казку» В. Шекспіра, де А. Агарьов

та Є. Недєлін грали обох королів, Т. Чужбінов — Автоліко, М. Велізарій — Герміону, В. Немирович — Пауліну.

Проте «вперше і востаннє» у бенефіс М. Велізарій представили «Ромео і Джульєтту». Ідея поставити шекспірівську трагедію належала виключно бенефіціантці, яка давно мріяла зіграти Джульєтту. Натомість, жоден з «героїв-коханців» (зосібно А. Агарьов та А. Долинов) «по-суті комедійної» трупи не захотів узятися за роль Ромео [17, с. 33–35]. Тоді актриса запропонувала партнерство здібному аматору, який під сценічним прізвищем Ріваль[1] упродовж двох років доволі успішно виступав у санкт-петербурзьких клубних театрах.

М. Велізарій зрежисирувала обидві головні ролі, а для стабільнішого успіху свого «компаньйона» по виставі запозичила кілька виграшних мізансцен у знаменитого італійського трагіка Е. Россі. В одному епізоді глядачі бачили Ромео, який самотньо сидів у кріслі на авансцені, мріючи про Розалінду. З-за лаштунків лунала музика — десь в інших залах палацу Капулетті відбувався бал. Аж ось з'являлася Джульєтта, і Ромео, заворожений її красою, повільно підводився і прямував до дівчини. Здавалося, за мить ці двоє наблизяться одне до одного і заговорять. Але вбігав кавалер й уводив Джульєтту з собою. Ромео знову залишався сам, проте, тепер у його серці поселилася не нудьга, але палке кохання... [17, с. 37].

У сцені з монахом Ромео — Ридаль також повністю повторював малюнок Е. Россі. Його герой у відчаї падав на підлогу, бив кулаками і ридав, наче мала дитина. Годувальниця клала його голову собі на коліна і намагалася втішити — мовляв, її бідолашна пані у такому ж скрутному становищі... [Там само].

Біля балкону Джульєтти Ромео — Ридаль переживав водночас і щастя і муку: його кохана зовсім поряд, але балкон такий високий, що він не може обійняти її. Забувши про небезпеку, юнак намагався залізти наверх. Тоді Джульєтта нахилялася, і кінець її довгого шарфу опинявся у руках закоханого... [Там само].

Вбрання для Ромео і Джульєтти актори також придумали самотужки, використавши оксамит, сукно і мереживо. Після того «компаньйони» звернулися до Н. Соловцова, і він розпорядився почати репетиції шекспі-

[1] В афіші стояло інше прізвище — Ридаль. Актор сам попросив про цю заміну, мабуть, заздалегідь рятуючись від можливого провалу вистави.

рівської трагедії, а також підібрати обстановку та костюми для персонажів і масовки із запасників театру. Мало того, що очільник трупи не хотів витрачати гроші, він передоручив режисерські функції своєму помічнику Борисову, який мав хіба що загальне уявлення про п'єсу.

Коли піднялася завіса, глядачі побачили «ліворуч і праворуч якісь мирні сільські будиночки, що мали зображати палаци двох ворогуючих знатних сеньйорів». Але здивування публіки перейшло у гогіт, коли на сцену вийшли слуги Монтеккі та Капулетті — кривоногі, товстопузі, вбрані хто у брудно-рожеве трико, хто у білі жінчині панчохи, пришиті до власних купальних трусів. До того ж, вони «чудово» володіли зброєю, і їхня суперечка почалася з того, що один зі слуг підняв шпагу і збив капелюха з голови свого ж товариша [17, с. 40].

Щойно налаштовану повеселитися публіку трохи втихомирював Ридаль — Ромео, як ставався перший вихід Т. Чужбінова — Монтеккі, якого зала зустрічала звичним сміхом. Над гостями балу, де у сеньйорів за спинами стирчали шпаги, сміявся вже сам Н. Соловцов. Але виконавцям центральних ролей вдалося таки привернути до себе глядацьку увагу, й останню сцену у склепі, де Ромео — Ридаль, випивши отруту, припадав обличчям до ніг Джульєтти — М. Велізарій, ніби й після смерті був не здатен покинути кохану, публіка дивилася мовчки [17, с. 42].

Не дивно, що вистава пройшла тільки раз і лишила по собі, наприклад, такий відгук: «П-ні Велізарій (Джульєтта) та п. Ридаль (Ромео) склали прекрасний дует, але решта було як мінімум невдалим, і декорації, і костюми, і виконання. Давно вже публіка так не сміялася, як на показі цієї трагедії» [7, с. 34].

Натомість, її «повного схвалення» заслужили виконавці комедії «Бій метеликів» Г. Зудермана: М. Шаровьєва (удова Гергентхайм), Є. Днєпрова (Ельза), К. Інсарова (Лаура), М. Велізарій (Розі), І. Киселевський (Вінкельман), Є. Недєлін (Кесслер), А. Долинов (Макс), Р. Чинаров (Вільгельм), О. Крамськой (Учитель) [Там само].

Проте «героїнею» сезону слід вважати псевдоісторичну комедію В. Сарду «Мадам Сан-Жен» (прем'єра — 20 грудня 1894 р.), що мала «всесвітньо-колосальний успіх», а у Києві «зачарувала геть-чисто всіх» [7, с. 32]. Н. Соловцов поставив «Мадам Сан-Жен», за висловом в афіші, «з великою любов'ю та старанням», не пожалкувавши ні праці, ні грошей. Тому декорації, костюми, умеблювання, аксесуари були «бездоганними» [Там

само]. У виставі завдяки зусиллям режисера склався прекрасний акторський ансамбль: мадам Сан-Жен — М. Глєбова, Королева неаполітанська — В. Немирович, Наполеон — Є. Недєлін, Лефевр — Н. Соловцов, Нейпер — А. Агарьов та Н. Рощін-Інсаров, Фуше — Т. Чужбінов, Саварі — І. Киселевський, Ровіго — Осмоловський. Навіть на другорядні ролі постановник призначив провідних акторів. Так, «майже вихідні» ролі французьких офіцерів виконували А. Долинов, Р. Чинаров та О. Крамської. Ролі гвардійців у першому акті були роздані не статистам, але артистам трупи.

«Блискучі» акторські роботи та «вражаюча розкіш» обстановки, на думку В. Дорошевича, зробили цю «у повному сенсі слова, мейнінгенську постановку» явищем «рідкісним, надзвичайним, виключним на російській сцені». Зазначимо також, що для одеського кону, що мав інші розміри, були написані нові декорації, котрі «завдяки розкоші та детальноправильній в історичному сенсі постановці» створювали «повну ілюзію» історичної дійсності [18].

Так, у першій картині — у пральні Катрін Юбше на прізвисько Мадам Сан-Жен — була відтворена відповідна обстановка, з жаровнею для прасок, звідки вилітали іскри, та з мотузками, що на них сушилася білизна. Крізь відкриті вікна й двері було видно солдатські загони, які марширували під звуки музики, натовп, що однієї миті біг у бік Тюїльрі, зацікавившись пожежею, іншої — повертався назад, рятуючись від гарматних пострілів. Усі «народні» сцени першого акту були поставлені «вражаюче», а остання, коли «Марсельєза» заглушала крики, постріли, сигнали, звуки набату, — малювала водночас грандіозну та страшну історичну картину [Там само].

Надзвичайною розкішшю вражали сцени при дворі Наполеона. У майстернях театру спеціально для цієї постановки виготовили меблі — «стильні, витримані та неймовірно коштовні», крім того, були куплені дорогі килими, завіси, бронзові статуї, грандіозні чеканні канделябри. «Публіка навіть не може помітити, що перед нею майже немає нічого бутафорського, що все це — справжнє <...>», — жалкував з цього приводу В. Дорошевич [Там само].

«Кабінет Наполеона — це цілий музей, — вів далі оглядач. — Тогочасні олійні лампи. Канделябри, зроблені з рушниць. На маленькому столику стоїть годинник, що зображує Наполеона, котрий заряджає гармату

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду. 1894. Катрін Юбше — М. Глєбова, Наполеон Бонапарт — Є. Нєдєлін

<...> Оксамитові дивани з гаптованим золотом гербом Наполеона, крісла з орлами імперії на спинках. Матерія, якою затягнуті стіни, — з наполеонівськими гербами <...> До цього варто додати таку само дивовижну розкіш сріблом і золотом залитих маршальських мундирів, придворного вбрання дам і надзвичайно розкішного туалету королеви Неаполітанської. Справжні шовк, оксамит, золоте шиття» [Там само].

Втім, уважне рецензентське око побачило і гідно поцінувало не тільки автентичність обстановки придворних сцен, а й, сказати б, їхню змістовну відповідність історичній правді: «Глибокі реверанси, що залишилися у спадок від двору Бурбонів, і брязкіт шпор і шабель "солдатського" двору Наполеона. Придворний етикет навпіл із солдатською різкістю й грубістю. Яка зустріч двох різних епох. Які історичні контрасти, що ще не встигли примиритися, злитися, виродитися у щось нове <...>» [Там само].

Створивши «розкішну історичну раму», Н. Соловцов помістив у неї «портрети» персонажів п'єси В. Сарду. Мадам Сан-Жен М. Глєбової здавалася такою собі милою, добродушною жіночкою, яка, однак, «не дасть наступити собі на ногу». Як і реальна Катрін Юбше, котру Наполеон цінував за мужність, прямоту і щирість справжнього солдата, вона готова

до останнього захищати «свої священні права кохання», не зупиняючись навіть перед тим, щоб «відчитати» сестру імператора, або, вдаючи штукаря, провести самого Наполеона [Там само].

Позичивши в істориків та Л. Толстого характерні риси і жести Наполеона, Є. Недєлін намалював «колосальний портрет» імператора, своєю неймовірною роботою змушуючи публіку дивитися на сцену з трепетом, — «тому що перед вами сам Наполеон. Тому що ви перед самим Наполеоном!» [Там само]. Зала побачила «класично сутулувату фігуру», звичку імператора схрещувати руки або класти пальці правої руки за жилет, розстібнутий на один ґудзик, його нервове знизування плечима, різкі рухи нетерплячої людини, його пристрасть до позування, пронизливий погляд і звичку довго дивитися в очі, ніби гіпнотизуючи співрозмовника. Почула його хрипкий голос, уривчастий тон чоловіка, звиклого лише наказувати.

Н. Соловцов у ролі Лефевра, Т. Чужбінов — Фуше, Н. Рощін-Інсаров — Нейпера, Осмоловський — Ровіго допомагали в написанні цієї вражаючої історичної картини. В. Немирович була, у повному сенсі слова, «чудовою» королевою Неаполітанською — засліплювала красою, туалетом і величчю. Інші виконавці, запевняв В. Дорошевич, також дуже ретельно поставилися до своїх невеликих і зовсім маленьких ролей. Саме завдяки цьому — «чисто мейнінгенському» — розподілу ролей утворився той «дивовижний» ансамбль, яким відзначилася постановка Н. Соловцова [Там само].

Весняний сезон в Одесі тривав з 16 квітня до 16 травня 1895 р. Цього разу очільник трупи фундував репертуар на драматургії О. Островського: «Тепленьке місце», «Таланти і шанувальники», «Бідність не порок», — остання, до речі, не зустріла прихильності публіки. Як, власне, і «Журба» іншого популярного російського драматурга І. Шпажинського, чиї п'єси, можливо, «не прикрашали сучасний російський репертуар», але «Журба» у «Соловцові» «малочисельним відвідувачам дарувала істину насолоду, завдяки гарному ансамблю й особливо грі Киселевського та Соловцова» [19].

Повні збори робили лише «Мадам Сан-Жен» В. Сарду та водевіль «Російське весілля» П. Сухотіна, який вже зійшов з київської афіші. Безперечно, мав рацію оглядач «Новороссийского телеграфа»: ці уподобання свідчили про те, що одесити віддавали перевагу всьому «обстановочному» та «феєричному», а до серйозних драматичних творів ставилися «прохолодно» [20]. Ось і у випадку «Російського весілля» їх приємно вразило оформлення спектаклю та акторське виконання [Там само].

Між тим, репертуар «одеського» сезону 1895/1896 рр. залишився майже незмінним: «Тепленьке місце», «Бідність не порок», «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Плоди просвіти» Л. Толстого, — всі ці п'єси, окрім толстовської, одесити неодноразово бачили у виконанні місцевих і заїжджих труп. Власне, вже минув прем'єрний сезон «Плодів просвіти» Л. Толстого і навіть — «Мадам Сан-Жен» В. Сарду. Як зазначалося вище, «Гамлет» В. Шекспіра з Н. Соловцовим у заголовній ролі не мав успіху у київського глядача. Одеська прем'єра шекспірівської трагедії 22 вересня 1895 р. у бенефіс очільника трупи лише підтвердила справедливість такого ставлення з боку киян. Однак за відсутності серйозних конкурентів, «соловцовська» трупа відтепер лідирувала серед російських антреприз не лише у Києві, а й в Одесі.

До того ж, «негастрольний» характер одеської афіші, що фактично, за виключенням кількох майбутніх прем'єр, калькувала київську, вказує на те, що тепер Н. Соловцов розглядав обидві сцени як окремі повноцінні ініціативи. Ось і коронацію Ніколая II «соловцовці» 14 травня 1896 р. відсвяткували в Одесі — спектаклем «Російське весілля» П. Сухотіна.

Поки трупа перебувала у «південній Пальмірі», у «Бергоньє» із переважно українським репертуаром (зокрема «По ревізії» М. Кропивницького, «Сорочинський ярмарок» та «Ніч під Івана Купала» М. Старицького за М. Гоголем, «Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Безталанна», «Паливода XVIII століття», «Наймичка», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого) гастролювало Товариство русько-малоруських артистів під орудою П. К. Саксаганського. Власне «соловцовський» сезон стартував 6 жовтня 1895 р. комедією О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти».

Слід зазначити, що навесні 1896 р. з трупи пішли її провідні артисти — А. Агарьов, Є. Днєпрова та М. Велізарій. Проте повернулася А. Анненська та з'явився Н. Рощін-Інсаров.

Щодо формування репертуару Н. Соловцов залишився вірним нещодавно обраній стратегії: російська класика була його осереддям («Гаряче серце» О. Островського, «Мертві душі» О. Потєхіна за М. Гоголем), натомість, європейська (насамперед французька) «добре зроблена п'єса» («Зізнання» Сари Бернар, «Романтики» Е. Ростана, «Кохання та забобони» А. Мельяка і Л. Галєві, «Тітка Чарлєя» Б. Томаса, «Напівсвіт» О. Дюма, «Щастя у кутку» Г. Зудермана), посідала друге місце.

Дві найзначніші прем'єри не лише того сезону, а й усієї «нової» історії київської російської драми, фундовані на творах, котрі за художніми якостями близькі до класики. Першою — 2 та 3 листопада 1895 р. — на кін вийшла драма «Цар Борис», розпочавши амбітний проект Н. Соловцова з постановки всієї історичної трилогії О. Толстого. Вистава мала «приголомшливий» успіх у київської, а згодом в одеської публіки. Напередодні одеського показу В. Дорошевич писав: «У "Царі Борисі" Соловцов мусить перевершити Соловцова. А це не легко, тому що Соловцов прекрасний режисер, з витонченим смаком, знанням, розумінням справи, який не шкодує праці, ані коштів на справді розкішну, помпезну, феєричну обстановку» [21]. Після перегляду вистави він запевнятиме, що «кращої сценографії та кращого виконання не можна вимагати навіть від Імператорських театрів» [22]. Залишилися свідчення того, як монахині Михайлівського монастиря на замовлення Н. Соловцова півроку гаптували золотом царське вбрання і як художник Реджіо спеціально їздив до Москви писати ескізи Грановитої палати [23, с. 398]. До того ж, Н. Соловцов знову, додатково витративши дві з половиною тисячі рублів, створив окремі декорації для значно більшої за київську сцени одеського Міського театру [21]. Ось як описував В. Дорошевич враження від першої картини: «Чудова декорація Грановитої палати. Вінчання на царство щойно закінчилося. Захоплені вигуки народу, справжній московський "Красний передзвін", грім музики. Бояри у парчевих шубах і ринди в білих глазетових вбраннях» [22].

Виставу починали і закінчували масові сцени — композиційно точні, з яскравими, гармонійними акцентами кольору. У строкатому, мальовничому натовпі маячили, виділяючись характерним гримом та вбранням, іноземні посли (перський, турецький, австрійський, флорентійський) і папський нунцій [Там само]. «Соловцов, ставлячи "Царя Бориса", вперше довів своє вміння <...> давати на невеликій площі нашої сцени грандіозні історичні картини, сповнені краси та духу народного <...> трагедія була поставлена з повним умінням і з царською пишнотою», — заявляли автори «Юбилейного альбома» [7, с. 43]. С. Ярон згодом зауважить, що Н. Соловцов, одним з перших серед постановників російського театру, приділяючи серйозну увагу народним сценам, замість вояків, яких зазвичай наймали на вечір за п'ятнадцять копійок, став запрошувати на ролі статистів міських службовців та робітників, платячи їм цілий карбованець [24, с. 412].

Ролі у спектаклі були розподілені таким чином: Цар Борис — Н. Рощін-Інсаров, цариця Марія Григорівна — М. Чужбінова, царевич Фьодор — Р. Чинаров, царівна Ксенія — А. Анненська, черниця Марфа — М. Глєбова, Крістіан, принц Данський — А. Долинов, Семеон Годунов — Б. Борисов, Василій Шуйський — Островський, Клєшнін — І. Киселевський, Лев Сапєга — Є. Недєлін, ченці-утікачі Мисаїл та Григорій — Попов і Т. Чужбінов, Василіса Волохова — М. Ізмайлова. Рецензенти відзначили драматизм, з яким М. Глєбова зіграла черницю Марфу — матір вбитого Дмитрія, «дивовижне» виконання І. Киселевським ролі Клєшніна, колоритну постать литовського вельможі Сапєги, створену Є. Недєліним [7, с. 43].

Зрозуміло, основна увага зали та оглядачів була прикута до головного героя вистави. За словами очевидців, Н. Рощін-Інсаров не розчарував їх: «вбрання царя Бориса вражало розкішшю, ретельно дібраний грим перетворив актора на точну копію єдиного портрета Годунова, що зберігався у Рум'янцевському музеї» [22]. «Під час першої вистави Рощін <...> сильно хвилювався, і це заважало йому повністю оволодіти роллю, але потім, з кожним наступним спектаклем, тон артиста ставав усе впевненішим, і незабаром він досяг такої висоти, на яку піднімався мало хто з російських акторів», — запевняли київські критики [7, с. 42]. Актор зображував Бориса Годунова насамперед людиною великого розуму і сильної волі, видатним правителем, і лише потім — злодієм. Коли цар Борис уперше з'являвся на сцені й вимовляв: «Соизволеньем Божьим и волей / Соборной думы — не моим хотеньем / Я на престол царей и самодержцев / Всея Руси вступаю днесь», — відчувалися велич та урочистість справжнього російського царя, так глибоко актор увійшов в образ Бориса Годунова [7, с. 103]. Це враження підтверджує В. Дорошевич, за словами якого, у першому акті Борис — Н. Рощін-Інсаров уособлював царську велич, силу та славу. Натомість, в останньому — під час бенкету, де «оздоблення столів вражає пишнотою і пишністю. Царський стіл сяє сріблом (до слова, справжнім)», він намагався бути веселим та усміхненим, однак, за цією машкарою проглядало обличчя страждальця. Найбільш пам'ятною для критика залишилася сцена галюцинацій царя Бориса, коли у місячному сяйві тому ввижався на троні привид царевича Дмитрія [22]. Звертаючись до вартових, Годунов — Н. Рощін-Інсаров вимовляв: «Так подойди ж, и бердышом своим / Ударь в престол! Чего дрожишь? / Ударь в престол!», — і публіка здригалася від зловісного тону цих слів [7, с. 103].

Між тим, практично «бездоганна» з постановочного та виконавського боку вистава все ж мала, як мінімум, один, однак, істотний недолік — не продумане — випадкове — музичне оформлення. Замість використати, наприклад, музику М. Мусоргського з опери «Борис Годунов», оркестр виконував різностильові музичні уривки: з «Милосердя Тита» В. А. Моцарта, «Антракту» В. Главача, «Меланхолії» Е. Направника, «Угорських танців» Й. Брамса, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Лишалося тільки дивуватися, що ця «різноголосиця» не зіпсувала «атмосфери» вистави [25].

Загалом в очах публіки та критики «Цар Борис» О. Толстого був одним із найбільших художніх звершень театру «Соловцов». Окрилений удачею, очільник трупи за сезон показав виставу шістнадцять разів і тримав у репертуарі кілька наступних років.

7 та 8 грудня 1895 р. відбулася друга значуща прем'єра — «Влада темряви» Л. Толстого, яку Н. Соловцов втілив за тим самим автентичним принципом, що й толстовську комедію «Плоди просвіти». В афішах та програмці вистави зазначалося, що «всі нові декорації написав з натури художник О. Н. Реджіо» і «що костюми дійових осіб і всього народу, а також усю внутрішню обстановку хати привезено з місця дії» [7, с. 43]. Мабуть, тому, коли піднялася завіса, глядачі «побачили на сцені справжнє російське село з усіма його національними красотами і з усією його темрявою неуцтва <...>» [Там само]. Вкотре вражений ретельністю, з якою Н. Соловцов відтворив обстановку дії, В. Дорошевич порівняв толстовську виставу з «мейнінгенськими», зазначивши, що «більш реалістичним» спектакль просто не може бути [26].

Зрослу майстерність постановника оприявнювали нечисленні масові сцени вистави. Загальне враження від виконання «Влади темряви» було таке сильне, що «з багатьма дамами ставалися істерики» [Там само]. Пальму першості з-посеред виконавців рецензенти віддали Н. Соловцову — на їхню думку, роль Микити була однією з тих, які створили йому славу першокласного російського актора [7, с. 43]. І. Киселевський, котрий, як жартували критики, ніколи не зображував осіб чином нижче за статського радника, цього разу виявився «чудовим» Митричем [Там само]. Окрім них у виставі були зайняті Попов (Пьотр), В. Немирович (Аніся), А. Анненська (Акуліна), Лідіна (Анютка), Т. Чужбінов (Аким), М. Шаровьєва (Матрона), М. Чужбінова (Марина), Нікітіна (сусідка), Попова (Марфа), Осмоловський (урядник) та ін. «Слід

«Цар Борис» О. Толстого. 1895
Цар Борис — Н. Рошін-Інсаров, Клєшнін — І. Киселевський

віддати повну справедливість ансамблю: всі ролі виконуються надзвичайно чудово <...> і справляють сильне, приголомшливе враження», — переконував В. Дорошевич [26].

Він же свідчив про досі нечуваний ажіотаж публіки, що здійнявся в Одесі навколо соловцовської «Влади темряви»: зала була вщерть заповнена, незважаючи на те, що баришники, вчасно оцінивши ситуацію, скупили дешеві квитки і перепродавали їх у п'ять разів дорожче [Там само].

На початку лютого 1896 р. дощенту згоріла будівля Міського театру, і Київ залишився без опери. Н. Соловцов домовився з одеським оперним антрепренером В. Ф. Гордєєвим, і удвох вони організували у лютому — березні виступи «Італійської опери». Між тим, ця ініціатива принесла Н. Соловцову самі збитки — київська публіка, налякана пожежею, поперва боялася відвідувати будь-який театр. Антрепренерові, який втратив тринадцять тисяч рублів, занедужав і не вставав з ліжка, залишалося хіба що милуватися прем'єром італійської трупи, «красенем-геркулесом» Скатті, представленим хворому Н. Соловцову [7, с. 44].

Натомість, «величезний успіх» випав на долю італійського трагіка Ернесто Россі, який у квітні 1896 р. виступив у «Королі Лірі», «Отелло», «Шейлоку» («Венеціанському купці»), «Гамлеті» В. Шекспіра.

На початку сезону 1896/1897 рр. на кону «Бергоньє» давала вистави трупа актриси санкт-петербурзького Александринського театру Гликерії Федотової, в яких взяли участь «соловцовці»: І. Киселевський — у «Тенетах» О. Сумбатова та «Тітці Лізі» Ландау, Т. Чужбінов — у тих же «Тенетах» О. Сумбатова та «Без вини винних» О. Островського.

Далі впродовж місяця (з 1 вересня до 3 жовтня) відбулися гастролі «Товариства русько-малоруських артистів під орудою П. К. Саксаганського», у чиєму репертуарі хоч і побільшало «російських» назв, але перевага все ще була на боці української драматургії.

Драматична трупа під орудою Н. Соловцова тим часом перебувала в Одесі, а київський сезон відкрила 6 жовтня 1896 р. комедією О. Островського та Н. Соловйова «Дикунка». Вистава була дебютом нової актриси театру А. Тугаринової (Варя), яка «одразу оволоділа симпатіями киян і два сезони поспіль вважалася улюбленицею театральної молоді» [7, с. 53]. Щоправда, одеська публіка перед тим поставилася до спектаклю значно прохолодніше, хоча, на думку дописувача «Одесского листка», він був з-посеред кращих в афіші театру, радуючи прекрасним акторським

Олександр Анчаров-Ельстон

ансамблем (В. Немирович, М. Звєрєвої, І. Киселевського, Н. Рощіна-Інсарова, Т. Чужбінова) та граціозним, природним, без шаржування виконанням А. Тугариновою ролі «дикунки» [27].

Загалом трупа значно оновила склад: окрім згаданої вище А. Тугаринової, з'явилися М. Морська, М. Звєрєва, О. Анчаров-Ельстон, Л. Леонідов.

Перед тим, як винести на суд публіки виставу «Старий гарт» О. Сумбатова, її (публіку) сповістили, що п'єса «впродовж усього сезону не сходила з репертуару на сценах столичних імператорських театрів» [7, с. 53]. В якості постановника виступив Н. Соловцов, у ролях були зайняті І. Киселевський (Брист), В. Немирович (Віра), М. Морська (Людмила), Н. Рощін-Інсаров (Оптін), Л. Леонідов (Чарусський) та ін. В. Дорошевич, кількома словами відгукнувшись майже про кожного з виконавців, оцінив їх здебільшого позитивно, на передній план висунувши Н. Рощіна-Інсарова у ролі Оптіна. Особливим чином критик відзначив епізод, коли полковник розповідав закоханій у нього Вірі про своє військове минуле: «Варто почути, як чудово передає цю розповідь Рощін-Інсаров». Проте, на думку рецензента, роль у цілому — «всі ці переходи від суворого "службового" тону до задушевного, дружнього мовлення, всі сцени з дружиною,

«Принцеса Мрія» Е. Ростана. 1896. Принцеса — К. Інсарова, Жоффруа — А. Долинов

з графом, з підлеглими» — була «тонко продумана, витримана до дрібниць» [28]. Звернув В. Дорошевич увагу й на Л. Леонідова в епізодичній ролі поручика Чарусського — студента, засланого на Кавказ за читання недозволених віршів: «Артист поза сумнівом талановитий, обдарований, подає великі надії, і ми з особливим задоволенням відзначаємо той великий і заслужений успіх, який він мав у цій ролі» [Там само].

Критик запевняв, що В. Немирович прекрасно зіграла Віру, але додавав, що роль молоденької дівчини, яка сама освідчилася коханому і вийшла заміж, майже не усвідомлюючи свого вчинку, не надто пасувала актрисі [Там само]. «Морська дуже весело, жваво грає молодшу сестру Віри — Людмилу», — також свідчив В. Дорошевич [Там само].

Наприкінці вересня 1896 р. в Одесі, а 24 та 25 жовтня у Києві відбулася прем'єра популярної п'єси французького неоромантика Е. Ростана «Принцеса Мрія». На авторитетну думку В. Дорошевича, це була одна з найкрасивіших, найграціозніших і найбагатших у постановочному сенсі феєрій, коли-небудь бачених в Одесі [29]. Його похвали удостоїлися режисура Н. Соловцова та «розкішні» декорації О. Реджіо. Рецензент із захопленням переповідав враження від першого акту, дія якого відбувалася

на судні, що пливло, оповите туманом, а коли імла розсіювалася, перед глядачами поставала чудова панорама Триполісу. Також його порадував капельмейстер одеського театру Й. Прибік, який «написав справді чудову, сповнену поетичної грації музику» [Там само].

Головні ролі виконували М. Морська (Принцеса Мрія), О. Анчаров-Ельстон (Бертран), А. Долинов (Жоффруа). М. Морська накреслила провідну лінію образу Принцеси, демонструючи, як мрійливе і поетичне кохання переростало у пристрасть. О. Анчаров-Ельстон зображував свого трубадура «красивим і поетичним юнаком» [Там само]. Актори прекрасно читали під музику «Кохання — це сон чарівний» [7, с. 53]. До речі, чимало артистів, захоплених модною тоді мелодекламацією, переймали їхній спосіб виконання [4, с. 34].

Публіці вистава сподобалася, хоча часом траплялося, що «актори, майже всі, на жаль, не розуміючи, як слід читати вірші, стали розтягувати слова не тільки під акомпанемент музики, але й за неквапливої участі суфлера, настало повне розчарування, і публіка знаходилася у повному здивуванні» [30]. До того ж, критика, розчувши у виставі «декадентські» ноти, «не зовсім схвалювала “нездоровий”, туманний твір Ростана» [7, с. 53]. Однак по-суті перша «новітня» вистава театру «Соловцов» не розчарувала ні глядацьку аудиторію, ні рецензентів, довівши великий потенціал трупи.

Восени 1896 р. хтось повідомив Н. Соловцова, що у санкт-петербурзькій Александринці тривають репетиції нової п’єси А. Чехова «Чайка». Він одразу засів за листа авторові: «Шановний Антоне Павловичу! У пам’ять нашої колишньої дружби і добрих взаємин звертаюся до Вас з уклінним проханням — не відмовте дати мені Вашу нову п’єсу для постановки в моєму театрі, прошу Вас дозволити мені її постановку раніш, ніж вона піде на імператорській сцені. Буду дуже радий Вас бачити, якщо зробите честь приїхати до мене погостювати в Київ і подивитись останню репетицію Вашої п’єси “Чайка”. Уклінно прошу по можливості скоріше відповісти. Завжди готовий до послуг, відданий Н. Соловцов» [4, с. 53]. Випередити Є. Карпова він не зміг, однак, друга позиція для очільника київської трупи виявилася кращою за першу, адже критика одностайно віддала перевагу соловцовській версії «Чайки».

Зосібно І. Висоцький так починав рецензію на виставу: «Третього дня до нас залетіла з далекого холодного і туманного Петербургу чеховська

“Чайка”, яку даремно намагалися підстрелити столичні рецензенти» [31]. Згідно з тогочасною традицією, критик дивився на виставу крізь призму більш чи менш повноцінного розкриття у ній змісту драматургічного матеріалу та передачі цього змісту глядацькій залі. Здається, з цим у Н. Соловцова та публіки, яка прийшла на «Чайку», все було гаразд: «Є акти, де на сцені повсякчас залишаються тільки дві особи, і при цьому розмірковують вони лише про “найпишномовніші матерії” — завдання літератури, форми мистецтва тощо. Але це є таким близьким серцю кожного, так глибоко зачіпає кращі устремління людської душі, що глядач із захопливою увагою ловить кожне слово, кожний звук» [Там само].

Проте міцно ув’язати між собою окремі епізоди дії, при цьому виявивши логіку кожного і налаштувавши на свій лад, постановникові не вдалося. Ось чому серед них були такі, «<...> присутність яких не можна нічим ні виправдати, ні мотивувати. До чого, приміром, знадобилася госпітальна сцена перев’язки вогнепальної рани? <...> Також зовсім несподівано герої п. Чехова починають грати у лото у четвертому акті. Автор зав’язав кілька інтриг перед глядачем, і глядач із зрозумілим нетерпінням чекає їхньої розв’язки, а герої Чехова, як і не було нічого, ні з того ні з сього, всідаються за лото! <...> Глядач жадає скоріше дізнатися, що буде далі. А вони все грають у лото. Але, погравши ще трохи, вони так само раптово йдуть до іншої кімнати пити чай», — водночас гнівався й насміхався над постановочними прорахунками досвідчений І. Александровський [32].

В акторському ансамблі І. Висоцький на перше місце висунув літератора Тригоріна у виконанні Н. Рощіна-Інсарова. Він переконував, що у спектаклі Тригорін «<...> встав на повний зріст з усіма своїми перевагами і з ще більшою кількістю недоліків, безвілля, кисляцтва, безсердечності та егоїзму. Сцени першої розмови із Ніною Заречною, а потім прощання із нею були проведені так принадно просто і так художньо точно, що самий прототип Тригоріна у цих положеннях не міг бути більш життєвим, правдивим та щирим <...>» [31]. За «детальну обробку» ролі також хвалив Н. Рощіна-Інсарова дописувач газети «Театр» [33].

Натомість, «від кожного слова, кожного руху» Ніни — М. Морської на І. Висоцького віяло «холодом, робленістю, ходульністю» [31]. А щодо Треплєва — О. Анчарова-Ельстона критик лише розпачливо вигукнув: «Бідний Треплєв! Він ще раз наклав би на себе руки, якби випадково попав до театру Соловцова 12 листопада» [Там само].

Марія Морська

В Одесі роль Кості перейшла до Л. Леонідова, що його роботу зосібно рецензент газети «Жизнь и искусство» вподобав більше, ніж виконання цієї ролі Р. Апполонським в Александринському театрі. На його ж думку, Н. Соловцов — Дорн був типовішим за М. Писарєва, а І. Киселевський — «живим, втіленим Соріним» [34]. В. Немирович у ролі Аркадіної, за переважною оцінкою рецензентів, здавалася не більш, ніж «інтелігентною».

20 січня 1897 р. була показана ще одна п'єса з трилогії О. Толстого — «Смерть Іоанна Грозного». Як значилося в афіші, серед приватних театрів цензура дозволила постановку лише театру «Соловцов».

Як і у випадку «Царя Бориса», Н. Соловцов однаково приділив увагу окремим образам і масовим сценам. З-посеред останніх особливо вдався постановнику епізод «Площа у Замоскворіччі».

Н. Соловцов зіграв царя Іоанна Васильовича, А. Тугаринова — царицю Марію, Р. Чинаров — царевича Фьодора, Н. Сарматова — Ірину, Н. Рощін-Інсаров — Годунова, М. Чужбінова — Марію Григорівну Годунову, О. Крамської — Битяговського, Островський — Кікіна, А. Долинов — Гарабурду. Акторський ансамбль спектаклю не викликав жодних нарікань з боку критики, але гучні похвали насамперед лунали на адресу Н. Рощіна-

Михаїл Багров

Інсарова, якому довелося ніби повернутися у минуле й зіграти значно молодшого віком Годунова. Кульмінаційною у ролі Бориса була сцена з волхвами, де актор сягав вершин майстерності [7, с. 54].

Також рецензенти оцінили зусилля, що їх доклав Н. Соловцов, аби максимально повно виявити суперечливий характер російського правителя. Актор ніби йшов за автором трагедії, який вважав, що цар Іоанн на прізвисько Грозний «знехтує всіма людськими правами на користь державної влади». Між тим, виконавець вочевидь пам'ятав, що за сюжетом толстовської п'єси глядач стає свідком останнього року життя російського царя. Тому «з першого виходу відчувалося, що Грозному вже недовго жити, що смерть занесла вже над ним свою косу і наближається "Кирилів день", і слова волхвів неодмінно справдяться. Останню сцену смерті Соловцов проводив віртуозно» [Там само]. Згодом Н. Ніколаєв назве актора кращим тлумачем образу Івана Грозного на російській сцені [35].

Сезон 1897/1898 рр. за всіма ознаками поступався попереднім. Трупа понесла вагомі втрати: незадовго до початку сезону помер Т. Чужбінов, наприкінці — пішов з життя І. Киселевський. Театр залишив А. Долинов, проте, на амплуа jeune premier був нанятий М. Багров, коміка — М. Михайлов.

Серед прем'єрних бачимо потенційно дуже цікаві назви — зокрема провісницю європейського романтизму, драму В. Гюго «Ернані» або першу велику чеховську драму «Іванов». Проте критика їх не помітила, лише згодом зазвичай некомпліментарний В. Дорошевич скаже про Н. Рощіна-Інсарова у заголовній ролі: «Коли він грав Іванова, почувалася "чеховська душа"» [36, с. 116], а М. Городиський зазначить, що М. Роксанова (Сара), Н. Соловцов (Лебедєв) та Л. Леонідов (Боркін) створили виразні постаті з іванівського оточення [4, с. 53].

1900 р. у чеховському «Іванові» дебютував І. Шувалов, і спектакль набув дещо інакшого звучання. «Це яскрава картина, вихоплена цілком з життя, з його неминучим ниттям, бурчанням, взаємною гризнею, плітками і смутком, що пронизує всіх», — заявляв рецензент «Одесского листка» [37]. Цих щемливих нот, власне, й додавало дії існування у ній «гамлетизованого» Іванова — І. Шувалова — натури печальної, надламаної, сповненої відчуття своєї непотрібності оточуючим. Лише на мить він захоплювався мрією про нове життя, породженою в його душі закоханою Сашею Лебедєвою (К. Інсарова), а коли герой І. Шувалова «прозрівав», то змушував публіку зненавидіти себе через страшні та несправедливі образи, кинуті ним у бік вмираючої дружини [Там само].

Парадокс, але того сезону глядацьку увагу все ще утримував минулорічний «Фрицинька» Г. Зудермана, де практично весь врожай похвал зібрав один І. Киселевський у ролі фон Дросе, батька головного героя [38]. До нього приєднався «Джентльмен» О. Сумбатова (прем'єра — 14 листопада 1897 р.), в якому роль Ридлова вважалася однією з найкращих у послужному списку Н. Соловцова, а також «великий успіх» мали М. Морська (Кет), О. Кондорова (Емма Леопольдівна), Н. Рощін-Інсаров (Остужев), Л. Леонідов (граф Остергаузен), М. Михайлов (Чечков) [7, с. 64]. Щоправда, одеським зборам від «Джентльмена» було далеко до київських. І. Хейфець пояснював це так: «Той же "Джентльмен", якби йшов у нас своєчасно, коли він збуджував живі розмови громадськості та у пресі, дав би антрепренеру не один повний збір, як це було, наприклад, у Києві» [39, с. 83].

Отже сезон не вражав прем'єрами, але був багатим на благодійні вистави (їх дали чотирнадцять) та гастролерів. Так, 10–11 жовтня 1897 р. «зірка» французької сцени Режан із трупою паризького театру «Vauderille» зіграли драму «Сафо» А. Доде. У лютому та березні 1898 р. у «Бергоньє» виступала Харківська російська опера під орудою князя О. Церетеллі,

у квітні — Густаво Сальвіні (син знаменитого Томазо Сальвіні) з «коронними» ролями Петручіо з «Приборкання норовливої» В. Шекспіра та Кіна з «Кін, або Геній чи безумство» О. Дюма, до яких, кияни, до речі, залишилися байдужими. Навпаки, у травні та червні величезний успіх очікував відповідно М. Савину з трупою та артистів імператорського Малого театру.

З 20 серпня до 6 жовтня 1898 р. трупа Н. Соловцова перебувала в Одесі. 29 серпня тут відсвяткували ювілей Л. Толстого. Н. Соловцов надіслав вітальну телеграму до Ясної Поляни: «Мої товариші, артисти київської та одеської драматичної трупи, зі мною, скромно святкуючи сімдесяту річницю дня Вашого народження, виконуємо на одеській сцені у 33 раз Вашу комедію "Плоди просвіти"» [40]. Між тим, оновлений акторський ансамбль відомого спектаклю, куди постановник увів М. Багрова та Л. Леонідова, викликав нарікання з боку критиків. Так, М. Багров, який переважно виступав в амплуа «героя», вочевидь почувався незатишно у ролі фатуватого Вово, а Л. Леонідов не зумів подолати вікову дистанцію між собою та старим професором Кругосвєтловим [41].

1 вересня на сцені одеського Міського театру відбулася прем'єра «Дяді Вані» А. Чехова у постановці Є. Недєліна. «Спектакль пройшов чудово і в розумінні ансамблю і в розумінні постановки», — згодом напише автор статті до «Юбилейного альбома» [7, с. 73]. Натомість, В. Немирович-Данченко, згадуючи виставу, де була зайнята його сестра, поставився до неї значно «прохолодніше», вказавши на відсутність щонайменшого «ефекту післядії» для театру від сценічної реалізації нового чеховського твору: «П'єса йшла з успіхом, але самий характер цього успіху був, так би мовити, театрально ординарним. Публіка аплодувала, акторів викликали, але разом з виставою закінчувалося і життя п'єси» [42, с. 42].

Здається, глядацьку та рецензентську увагу привернула не постановка у цілому, але «далекий від шаблону» [43, с. 16] акторський ансамбль Л. Борисова (Серебряков), Н. Рощіна-Інсарова (Войницький), Є. Недєліна (Астров), А. Пасхалової (Соня), В. Немирович (Єлена Андріївна) та ін. Так, оглядач газети «Жизнь и искусство» відзначав, що Н. Рощін-Інсаров «чудово провів» роль Войницького, що Є. Недєлін «майстерно опрацював» роль Астрова і що А. Пасхалова «відтворила <…> просту, щиру Соню <…> такими м'якими, ніжними рисами, що буквально зворушувала душу» [44]. Його слова ніби підхоплені очевидцем київської прем'єри: Н. Рощіна-Інсарова дописувач хвалив за «інтонації» ролі, «позначені задушевністю

<…> пройняті жалем до поніveченого, безплідно прожитого життя», Є. Недєліна — за «дуже багато тонко знайдених деталей», А. Пасхалову — за «чуйно і нервово» зіграну роль Соні, яка «проходила крізь усю виставу, як світлий привид закутної, занедбаної садиби. Коли Соня слідом за старою нянькою говорила "Поїхали…", — у цьому слові не було безнадійності. Актриса вкладала у нього лагідний смуток» [43, с. 15–16].

Цей «лагідний смуток», яким були оповиті «соловцовські» «сцени з сільського життя», давав рецензентові «Одесского листка» підстави для такого висновку: «Дивлячись на сцени чеховського "Дяді Вані", мимоволі думаєш: так, це буває, як не прикро, буває дуже часто, — але життя все ж не таке й безпросвітне: здається, що багато у цих сценах суб'єктивного настрою самого автора» [45].

11 жовтня 1898 р. сталася подія, якої «соловцовці» чекали понад два роки, — відкриття власної будівлі театру «Соловцов» на Ніколаєвській площі Києва.

Будівництво двоповерхового приміщення у «неогрецькому» стилі з 1896 р. велося за проектом Е. Братмана під наглядом Г. Шлейфера. За свідченням сучасників, киянам «Соловцов» дуже сподобався — у місті будівлю називали «іграшкою» та «вишуканою бонбоньєркою» [46]. Внутрішні інтер'єри та оформлення глядацької зали у стилі рококо спроектував В. Городецький. Відносно невелика (на 1 200 місць), у формі підкови зала, розширена з боків, давала гарний огляд сцени практично з кожного місця. Малися ложі, амфітеатр і великий балкон над входом.

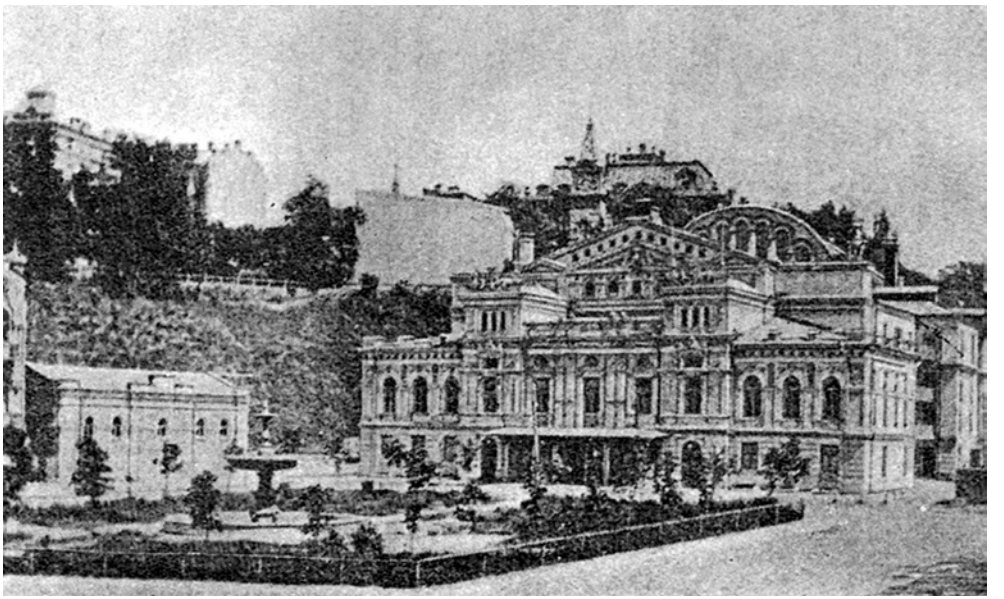
Урочистий вечір почався з виконання «Гімну» А. Рубінштейна за участі трупи, хору під орудою Москальова та двох оркестрів. Далі йшли пролог «Торжество мистецтва» на слова А. Френкеля і музику Й. Прибіка, в якому взяли участь М. Глєбова (Київ), А. Пасхалова (богиня комедії Талія), В. Немирович (богиня музики Евтерпа), та «жива картина», де живописними групами розташувалися герої «Лиха з розуму» О. Грибоєдова, «Ревізора» М. Гоголя, «Недоука» І. Фонвізіна, «Грози» О. Островського, опер М. Глінки «Життя за царя», А. Рубінштейна «Демон», П. Чайковського «Євгеній Онєгін», О. Даргомижського «Русалка». Опісля «соловцовці» зіграли перший акт грибоєдівського «Лиха з розуму», другий акт гоголівського «Ревізора», «Російське весілля» П. Сухотіна «з піснями і танцями». Під час урочистостей виконувалися «Слов'янський марш» П. Чайковського, «Казочок» О. Даргомижського, «Камаринська» М. Глінки.

Стаціонована у власному приміщенні трупа дещо оновила склад: з театру пішли А. Тугаринова та Р. Чинаров, але до нього прийшли А. Пасхалова, В. Степанов, З. Холмська. В. Дорошевич не міг втриматися від злої іронії, спостерігаючи, як Н. Соловцов знову і знову висував у перший ряд невизнаних «удома» московських та петербурзьких артистів: «Соловцов робить чудово, звертаючись по артистів до московських та петербурзьких складів артистичних консервів. Чи немає у вас там замаринованих артистів? Консерви з Петербургу та Москви вийшли добрі. Багров, Степанов, Пасхалова» [47].

7 січня 1899 р. сталася трагедія — психічно неврівноважений чоловік А. Пасхалової, художник Малов застрелив Н. Рощіна-Інсарова, приревнувавши дружину, як стверджував Л. Леонідов, небезпідставно. Можливо тому, заарештований і засуджений, він незабаром опинився на волі. Весь день 9 січня 1899 р. кияни йшли до Володимирського собору, де стояла труна, аби попрощатися зі своїм улюбленцем. Наступного дня, у неділю, натовп заповнив прилеглі вулиці аж від Бессарабки. До самого цвинтаря труну з тілом несли на руках артисти, товариші покійного, та студенти. Біля могили промови виголошувалися під безупинні ридання багатьох присутніх.

Однак, попри, здавалося б, невідновні втрати, театр мав працювати далі. Ролі А. Пасхалової, яка після того, що сталося, до кінця сезону не змогла вийти на сцену, передоручили З. Холмській. У деяких спектаклях місце Н. Рощіна-Інсарова залишилося вільним, а от у драмі «Ізмаїл» М. Бухарина роль Потьомкіна, яку артист мав грати у день смерті, взяв на себе Н. Соловцов. Ця «ефектна п'єса, написана, можливо, без великого знання історії, але з великим знанням сцени, прийшлася до смаку киянам» [7, с. 73]. Безумовно, однією половиною успіху вона завдячувала «блискучій» постановці очільника трупи — «майстра <…> ефектних сценічних видовищ» [Там само]. Іншою — зосібно Л. Леонідову (Дівет), О. Кондоровій (Софія Дівет), М. Морській (Ольга Верстовська), В. Степанову (Суворов), Б. Борисову (Попов), О. Богданову (Румянцев), Є. Кнорьє (Голеніщев-Кутузов).

9 лютого 1899 р. вперше показали «Візника Геншеля» Г. Гауптмана. Натуралістична драма, та й ще з елементами символізму наприкінці позаминулого століття рідко гостювала на кону «Соловцова». Тим більшої ваги набули такі слова О. Кугеля: «<…> постановка у Соловцова художня,



Театр «Соловцов». 1898

Марія Глєбова

Анна Пасхалова

проста, ясна, прозора, цілком передає дух автора, його наміри <...> Третя дія <...> залишила в мене враження величезне, незабутнє <...>» [48]. Щодо Н. Соловцова (Геншель) критик запевняв, що у «<...> кожному слові його відчувалася близькість до народної душі, простота, не роблена й вимучена, але та, що йде від серця» [Там само]. Сцени, коли Геншелю ввижалася померла дружина, чию останню волю він знехтував, Н. Соловцов, за словами одеського рецензента, грав так, ніби виконував шаманський ритуал, «електризуючи» і «заводячи» публіку [49]. Загалом позитивним було враження зали і критики від жіночих постатей спектаклю (Магда — В. Немирович, Ханна — З. Холмська). Щоправда, рецензент «Одеського листка», зіставивши роботу В. Немирович з іншими, вважав, що актрисі не вдалося показати «живе обличчя» дружини Геншеля [Там само].

27 травня 1899 р., вдруге повернувшись з Одеси, театр урочисто відзначив сторіччя з дня народження «великого народного російського поета» О. С. Пушкіна. У програмі значилися сцени з «Камінного гостя» (Дон-Жуан — Є. Недєлін, Донна Анна — Т. Інсарова, Лепорелло — В. Степанов, Командор — Романов, Монах — Н. Ніколаєв) та з «Бориса Годунова» (Пимін — Б. Борисов, Григорій Отрепьєв — М. Багров, Варлаам — Н. Соловцов, Мисаїл — О. Крамською, Хазяйка корчми — М. Чужбінова, Пристави — Романов, Щьоголєв, Марина Мнішек — М. Морська). Наприкінці була виконана кантата, спеціально написана Й. Прибіком.

Сезон 1899/1900 рр. у «Соловцові» відкрила «Італійська опера під орудою Ф. Кастеллано». Натомість, трупа Н. Соловцова з 25 серпня до 28 вересня 1899 р. вже традиційно давала спектаклі в Одесі. У Міському театрі відбулися прем'єрні покази двох найважливіших «новинок» того сезону — ібсенівської «Нори» (31 серпня 1899 р.) та драми О. Толстого «Цар Фьодор Іоаннович» (9 вересня 1899 р.).

В ібсенівській «Норі» всі похвали дісталися А. Пасхаловій у заголовній ролі. «Тонко та продумано» граючи Нору, актриса передала різні нюанси її характеру — легковажність, ніжність, щирість і веселість. Водночас вона рельєфно унаочнювала боротьбу, що точилася у душі її героїні, — боротьбу розуму зі звичними ілюзіями. Часом ця суперечка прочитувалася лише в очах Нори — А. Пасхалової, наприклад, у тому проникливому погляді, який вона кидала на Роберта (Є. Недєлін), намагаючись зрозуміти, чи станеться між ними «диво» порозуміння. І коли те «диво» не ставалося, глядачі бачили, як миттєво минали її кохання і повага до чолові-

ка. На жаль, Є. Недєлін не зміг продемонструвати «зразкову» гру в ролі Роберта [50]. Ймовірно, на заваді став незвичний, малознаний стиль ібсенівської драматургії.

У Києві головну драму європейського натуралізму вперше винесли на суд публіки 11 жовтня 1899 р. Тамтешні рецензенти постановку також схвалили. А той негативний відгук Лесі Українки, що його М. Городиський навів у книзі як опозиційний, стосувався не гри А. Пасхалової у ролі Нори, а персонажа, створеного великим норвежцем: «Бачила я недавно Ібсенову "Нору" тут на сцені, і — страх подумати! — вона мені не сподобалась. Ся Нора — таке наївне звірятко, що я надивуватись не можу, як могла вона вкінці обернутись у Frau Ibsen. Але ж таки обернулась, при божій та авторовій помочі, бо останню сцену була такою проповідницею, що аж злість на неї брала <...>» [51, с. 296].

За дев'ять днів публіка побачила «Царя Фьодора Іоанновича» О. Толстого. Призначення на ролі було таким: цар Фьодор — М. Багров, цариця Ірина — В. Немирович (далі — Т. Інсарова) та А. Пасхалова, Борис Годунов — Е. Бастунов, Іван Шуйський — П. Скуратов, Василій Шуйський — Б. Борисов, князь Шаховський — Л. Леонідов, Лупь-Клєшнін — Степанов, княжна Мстиславська — К. Інсарова, Василіса Волохова — М. Звєрєва, Крюков — Н. Ніколаєв, гусляр — О. Крамської.

Слід наголосити, що одесити вже познайомилися з толстовською драмою, представленою санкт-петербурзькою Александринкою, і визнали П. Орлєнєва кращим виконавцем ролі царя Фьодора. Відтак, соловцовську версію вони, вочевидь, сприймали крізь призму столичної вистави.

Коли розсунулася завіса, перед глядачем постала майже точна копія Кремлівського палацу, створена відомим московським художником К. Вальцем. «Постановка "Царя Фьодора" була такою ж прекрасною, як і двох попередніх частин трилогії. Народна сцена на Яузі справляла захоплююче враження <...> Соловцовська історична картина вражала мальовничістю груп, силою барв, яскравістю і соковитістю тонів», — стверджувалося в «Юбилейном альбоме» [7, с. 83].

Проте в історичній драмі будь-які постановочні зусилля будуть марними, якщо спектаклю бракуватиме масштабних і повнокровних людських характерів, насамперед — центральних. А саме це, мабуть, сталося з «Царем Фьодором Іоанновичем». «Багров вів роль щиро і зворушливо, він відтіняв і лагідність Фьодора, і водночас його царську гідність», —

«Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого. 1899. Цар Фьодор — М. Багров, Цариця Ірина — Т. Інсарова

заявляли автори «Юбилейного альбома» [Там само]. Натомість, одеські критики одностайно стверджували, що актор копіював гру П. Орлєнєва, навіть голос Фьодора — високий, жалісний і водночас хриплий. Проте неврастенічність царя М. Багров гіперболізував — його Фьодор весь час метушився, нервово пританцьовував на місці, не міг сконцентрувати погляду на певному об'єкті [52]. Мабуть, права була Леся Українка, коли писала у листі до матері, що актор «зробив з Федора такого вже слабоумного, що йому одна дорога — в Творки, а не в драму» [51, с. 290].

До того ж, М. Багров не завжди точно розставляв потрібні акценти, що унаочнили б характер стосунків царя з придворними. Так, в епізоді з Годуновим (Е. Бастунов), коли той пропонував перейти до державних справ, Фьодор — М. Багров тужив через те, що мусив вдаватися до нудного, неприємного заняття. Натомість, глядач мав відчути, як страхався цар втратити Бориса, котрий погрожував йому піти з Кремля назавжди. Проте інша мізансцена, де цар повідомляв виборним про примирення Шуйського (П. Скуратов) та Годунова (Е. Бастунов), знайшла правильне тлумачення: Фьодор — М. Багров, ніби мала дитина, захоплено згадував про молодецькі бійки, зовсім забувши про справи [53].

Павел Скуратов

Анна Пасхалова

До речі, та ж сцена «примирення» придворних царя Фьодора, з одного боку, оприявнила художні недоліки у малюнку ще кількох персонажів, з іншого, — унаочнила їхні відмітні нюанси. Скажімо, у Е. Бастунова не видно було «ні тієї підступності, ні тієї стриманої ненависті до Шуйського, ні тієї залізної волі, без яких не можна собі уявити Годунова», а шаблонні жести та невиразні інтонації П. Скуратова заважали розгледіти міцну і владну натуру Івана Петровича Шуйського [52].

Водночас ті, хто передивився виставу двічі, побачили, що А. Пасхалова в образі цариці Ірини акцентувала її жіночність, тоді, як В. Немирович — владність. Ірина — А. Пасхалова, ніжна і лагідна, мов голубиця, докоряла Шуйському — П. Скуратову старою ворожнечею та умовляла припинити її. І коли той простягав руку колишньому ворогу, відчувалося, що Шуйський підкорився не лише царевій волі, а й жіночій чарівливості [53]. Натомість, з вуст Ірини — В. Немирович зривалися не тільки образи дружини, а й погрози [Там само].

Одеська публіка вщерть заповнила театр, щедро аплодуючи виконавцям. Між тим, А. Кауфман, підслухавши приховані гучними оплесками розмови у глядацькій залі, післяпрем'єрного дня так переповідав почуте:

«Ну, куди йому до Орлєнєва, у нього ні сліду відтінків, ні нюансів», — це, зрозуміло, про М. Багрова у ролі царя Фьодора. «І чого це Соловцову спало на думку поставити "таку" п'єсу. Її б на свята поставити для простої публіки», — це «сусідка справа» до свого «кавалера». «Так, дорогенька, це ж твір Толстого», — пробує виправдати постановника чоловік. «Ну, Толстой, пише, припустімо, гарні романи, на кшталт "Анни Кареніної" і "Воскресіння", але його драма мені не подобається», — не вгамовується жінка. «Кавалер» залишає її зауваження без відповіді. «Ну, й утнув же Соловцов обстановку — геть-чисто мейнінгенську...», — звертається «сусідка зліва» до свого «приятеля». «Та пішов він з цими, чорти б їх взяли, мейнінгенцями, надто метушаться і заважають слухати. І чого це, зроби ласку, у Степанова ніс червоний і чого це він все похитується, ніби п'яний: за п'єсою цього, здається, не має бути...», — дратується «приятель» і через без вини винних «мейнінгенців» і через Степанова — Лупь-Клєшніна. «Якщо столяри будуть переводити стільки лісу щовечора, то, мабуть, ліс подорожчає в нас ...», — каже огрядний негоціант до когось у передньому ряду під час картини на Яузі. «І так до самої завіси», — підсумував фейлетон А. Кауфман [54].

У грудні 1899 р. Н. Соловцов здійснив одну зі своїх заповітних мрій: 6, 7 та 8 числа показав усі частини толстовської трилогії. Це було безпрецедентне явище в історії російського театру. Публіка могла купити абонемент на три вечори й «у живих образах бачити цілу епоху російської історії, починаючи з Іоанна Грозного і закінчуючи Борисом Годуновим» [7, с. 83].

На нашу думку, переїзд до власного приміщення повністю унаочнив принцип, за яким Н. Соловцов формував репертуар: незліченні водевілі, одноактівки, французькі «салонні» мелодрами були потрібні очільникові трупи не лише, як то кажуть, для «з'їзду публіки», а й для того, щоб забезпечити час і гроші на постановку «серйозних» п'єс. Це доводить й уривок з листа В. Немировича-Данченка до завідуючого московською конторою Імператорських театрів Пчельникова: «<...> антрепренер київський (Н. Соловцов — *М. Г.*) <...> маючи справу з провінцією, де не більш, як 150 тисяч мешканців <...> звісно, не може ставити одну новинку на місяць. Але він обрав золоту середину: вибирає 4–5 п'єс, на яких будує свій успіх і якими займається особливо уважно. Готує по *місяцю*, пише всі нові декорації та ін., а тим часом ставить звичайний репертуар з 3–4 репетицій. І там є театр. Це, здається, єдиний театр у провінції» [55, с. 93].

Соловцовське починання мало безперечно просвітницький та виховний характер: організовані у першому київському сезоні щотижневі загальнодоступні вистави для дорослих та особливо — недільні ранки для учнів, під час яких показували виключно класику, стали нормою діяльності театру. «Ніколи не забуду, — згадував автор вступної статті в "Юбилейном альбоме", — з яким нетерпінням ми, гімназисти, чекали на суботу, коли з'являвся до нас у клас інспектор і роздавав квитки на недільну денну виставу. Як були задоволені ті, кому пощастило одержати такий квиток <...> Змусити битися юні серця прекрасним видовищем творів Островського, Гоголя, Мольєра та інших класиків, що може бути краще з погляду виховання! Чи можна знайти кращий спосіб для пожвавлення школи, ніж ці безкоштовні ранкові вистави, де театральна зала є кращою аудиторією, де викладають загальну літературу в живих образах, у найдоступнішій і найзрозумілішій формі» [7, с. 4]. Н. Соловцов лише підтвердив це у виступі на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, що відбувся у Москві 1897 р.: «Публіку можна привчити до серйозного репертуару, але тільки для цього треба й до діла ставитися серйозно <...> Якщо школа не підготовлює цінителів серйозного мистецтва, — театр може певною мірою робити це. Хай у кожному місті у недільні й святкові дні ставлять спектаклі для учнів, хай грають для них репертуар Гоголя, Островського, Грибоєдова, хай репертуар затверджує училищна рада. Тоді театр, йдучи рука в руку зі школою, стане підготовляти майбутню інтелігентну публіку» [56, с. 211].

Заради справедливості, мусимо зазначити, що не всі сучасники Н. Соловцова вважали достатніми його просвітницькі зусилля. Так, В. Дорошевич — постійний оглядач «соловцовських» сезонів в Одесі — по суті негативно (назвавши його «невірним» і «неуцьким») оцінив розуміння очільником трупи «виховного значення» сценічного мистецтва. На його переконання, воно означало не лише пред'являти публіці «торжество доброчесності й покарання пороку» (що й робили незліченні мелодрами і водевілі, рясно представлені у репертуарі театру), а й «виховувати літературний та художній смак публіки, привчати її до істинного мистецтва, що слугує художнім відображенням правди». Цю «місію» авторитетний і вдумливий критик покладав на «новітню драму» — «реалістичного спрямування <...> яскравим представником якого служить чеховська "Чайка"» і «філософська драма Гауптмана», що, на жаль, не правили балу в афіші «Соловцова» кінця XIX ст. [57, с. 60].

Як і передбачалося, осінь 1900 р. трупа провела в Одесі, лише 1 грудня почавши сезон у Києві. Н. Соловцов уклав контракт з Театральною комісією, орендувавши на два роки (до 1 вересня 1902 р.) одеський Міський театр зі щорічною оплатою у сорок п'ять тисяч рублів за користування приміщенням, оркестром, хором, освітленням та опаленням [58, с. 52]. Згідно з традицією він узяв на себе зобов'язання утримувати як драматичну, так і оперну трупу. До того ж, цей крок означав початок його кар'єри державного службовця.

За три місяці «соловцовці» показали майже весь наявний репертуар, дали кілька благодійних вистав, 3 листопада влаштували урочистий вечір пам'яті П. Мочалова. Н. Соловцов нагадав основні факти біографії великого актора, М. Багров та І. Шувалов прочитали кілька віршів, зіграли перший, третій та п'ятий акти «Підступності та кохання» Ф. Шіллера й водевіль Д. Ленського «Павел Степанович Мочалов у провінції».

До трупи повернулася М. Велізарій, а з нею прийшов її чоловік, виконавець ролей «трагічного» амплуа І. Шувалов. Це було однією з причин того, що в афіші побільшало «класичних» назв: «Приборкання норовливої», «Отелло» і «Король Лір» В. Шекспіра, «Дон Карлос» та «Орлеанська діва» Ф. Шіллера, «Едіп-цар» Софокла. Проте, зазначалося в «Юбилейном альбоме», у цих спектаклях привертали увагу хіба що виконавці центральних ролей (Лір, маркіз Поза, Едіп — І. Шувалов, Петруччіо, Дон Карлос — М. Багров, Король Філіп — Б. Борисов, Катаріна, Жанна Д'арк — А. Пасхалова), але постановки в цілому були не більш, ніж «пристойними» [7, с. 93].

Так, у «Приборканні норовливої» В. Шекспіра приємне враження на публіку і рецензентів справляла Катаріна — А. Пасхалова, та й то тільки під час «природних» і «жвавих» діалогів з Петруччіо — М. Багровим [59].

Звиклі до «зіркового» виконання шекспірівського репертуару європейськими знаменитостями одеські та київські глядачі, мабуть, і не сподівалися побачити «повноформатну» версію «Отелло». Так і сталося — фактично спектакль перетворився на дуетний виступ І. Шувалова — Отелло та Є. Недєліна — Яго. Щоправда, перший позбавив образ мавра надмірного пафосу, піднесеного тону і пишномовності. «Шувалов грає правдиво і реально, так би мовити, "по-шекспірівські" й "по-російські"», — радувався один із рецензентів [60]. Є. Недєлін не квапився ні поглядом, ні жестом виказувати підступний задум Яго. Навпаки, обплітаючи Отелло —

«Король Лір» В. Шекспіра. 1900. Лір — І. Шувалов, Корделія — М. Велізарій

І. Шувалова павутинням ревнощів і підозр, його герой турбувався, аби той ані на йоту не засумнівався у вірності «чесного» Яго [Там само].

У жовтні І. Шувалов обрав для власного бенефісу «Короля Ліра» В. Шекспіра. За його словами, заголовній ролі у цій трагедії він віддавав перевагу перед усіма іншими [61]. Проте бездоганне знання тексту ролі, продуманий зовнішній малюнок характеру, тобто своєрідна інтелектуалізація образу, хоч і були відзначені критикою, але не вразили ні її, ні публіку, бо «помічалася відсутність тієї іскорки, яка одна лише здатна запалити серця глядачів і змусити переживати долю героїв» [62].

Решта виконавців не заслужили в критика жодного «доброго слова». Зосібно М. Багров через те, що його гра у ролі Едгара була сповнена штампів, М. Велізарій — бо у першій дії виявила силу духу і сердечність Корделії, але не змогла гідно довести роль до фіналу [Там само].

У бенефіс М. Багрова показали трагедію Ф. Шіллера «Дон Карлос». Ця вистава до певної міри також була демонстрацією «втрачених можливостей» провідних виконавців. М. Багров у ролі Дона Карлоса «не зміг відмовитися від своїх звичайних прийомів — наспівного тону та шаблонних рухів руками» [63]. М. Велізарій не вдалося виявити вповні душевну красу

та грацію королеви. Публіка «ані на хвилину не повірила» Б. Борисову, що його Філіпп II — жорстокий тиран і душитель свободи [Там само].

Однак формально «свіжою» та сповненою глибокого змісту для тогочасного глядача виявилася версія «Едіпа-царя» Софокла у перекладі Д. Мережковського [64]. «Гарне» враження на публіку справили декорації та костюми [7, с. 94], «звучний та легкий вірш» милував її слух, сюжет, що розвивався послідовно і стрімко, її зацікавив, змушуючи пильно слідкувати за розвитком інтриги. Трагічна атмосфера дії поступово згущувалася, впливаючи на глядацьку залу. Проте час від часу її трохи пом'якшували безпристрасні голоси жриць, чиї слова звучали, ніби «акорди примирення». З вуст однієї з них (М. Велізарій) прозвучав і головний мотив спектаклю: «Щастя твоє, о, роде людський, яке мізерне! <...> Ніхто хай не називає себе щасливим доти, доки не перетнув межу своїх днів...» [63].

І. Шувалов у ролі Едіпа знайшов «правильний тон» і здавався «справжнім героєм давнього Риму» [7, с. 94]. Актор чудово декламував вірші Софокла, виразна пластика та витончені манери облагороджували образ царя, але «були моменти, коли хотілося б бачити більше трагічного підйому, коли відчувалося, що тут артист дає далеко не все, що можна було б дати» [64]. До того ж, виглядала неестетично поява осліпленого Едіпа — І. Шувалова, чиї груди були вщент залиті кров'ю. Це намагання замістити ілюзію цілковитою реальністю заважало сконцентрувати увагу на акторському виконанні складної ролі [Там само].

Несподівано успіх випав на долю двох «новодрамівських» спектаклів: за «Самотніми» та «Хворими людьми» Г. Гауптмана. Оглядачі переконували, що обидві п'єси були поставлені й зіграні прекрасно, з дотриманням «гауптманівського настрою» [7, с. 93].

«Людині важко і навіть неможливо бути щасливою, якщо вона живе у середовищі, чужому для неї, — чужому не від народження, а через духовні інтереси, за переконаннями та за ідеалами», — так рецензент зрозумів провідну думку «Самотніх» Г. Гауптмана [65]. Її персоніфікував молодий вчений Іоганн Фокерат (М. Багров), який палко кохав дружину, ніжну та жіночну Кетт (М. Велізарій) та шанував батьків (батько — П. Скуратов, мати — М. Звєрєва). Зі свого боку, вони також оточували його любов'ю і турботою. Проте як «не намагайся оточити розвиненого чоловіка людьми, глибоко та ніжно люблячими його, але якщо ці люди не в змозі зрозу-

міти його поглядів, розділити його духовне життя, — він буде одиноким і нещасним» [Там само].

Поступово від сцени до сцени ширилася прірва відчуження між Іоганном (М. Багров) та родиною. Аж ось у домі з'являлася талановита та чуйна жінка Анна Марр (А. Пасхалова), і Фокерат (М. Багров) ніби відроджувався до нового життя. Глядач бачив, як спільні інтереси поєднували двох молодих людей, як їхня щира дружба переростала у кохання. І як боязнь Анни (А. Пасхалова) зруйнувати сім'ю Іоганна призводила до його самогубства.

«Хворими людьми» в однойменній виставі за драмою Г. Гауптмана здавалися всі її дійові особи. Фрідріх Шольц (Н. Соловцов) та його дружина Мина (А. Аграмова) виглядали не як подружжя, але як антиподи, котрі вимушено живуть разом і через значну вікову різницю, несхожі характери та виховання перетворюють життя одне одного на пекло. Вирослі у цій нездоровій атмосфері їхні діти теж хворіють — на тотальні озлобленість та егоїзм.

«Наші актори добре зрозуміли, що цю психологічну і навіть, краще сказати, психіатричну драму треба грати інакше, ніж Шпажинського чи Александрова», — свідчив дописувач «Одесского листка» [66]. Однак, на його думку, викінчений малюнок образу створив лише П. Скуратов (Роберт), натомість, решта виконавців (М. Велізарій — Іда, М. Багров — Вільгельм, Орлова — Августа) надто багато зусиль витратили «на міміку та внутрішню розробку ролей» [Там само].

Проте не надто виразні поодинці, вони долали цей недолік гуртом — у сценах з'ясування родинних стосунків, часом настільки пронизливих, що рецензент, неспроможний стримати емоцій, не знайшов для них іншого слова, ніж «потворні» [Там само]. Насамперед його вразив епізод, коли Вільгельм (М. Багров), захищаючи матір, піднімав руку на батька. Після того родина, що було розпалася, намагалася возз'єднатися під час Різдва, але «зворушлива» сцена примирення закінчувалася традиційною сваркою, яка, однак, цього разу призводила до батькового божевілля [Там само].

«Величезний успіх» в одеситів та киян [67, с. 376] мали «Три сестри» А. Чехова (прем'єра — 2 березня 1901 р.), «хоча цього разу не було на сцені ні барабанного биття, ні гарматної стрілянини, нічого, до речі, ефектного. А було тільки саме життя, яким воно вимальовується крізь призму

художнього світогляду» [7, с. 94]. Рецензент «Южного обозрения» розчув у звучанні соловцовської вистави «прагнення до світлих горизонтів», «тугу за ідеалом, який вирвав би з довколишньої твані й відродив до нового існування» [4, с. 57]. Про те саме за шість років напише М. Рабинович: «На сцені було тьмяне провінційне сіреньке життя. Відчувалася вся його беззмістовність, вульгарність, увесь жах його, весь гніт. І ставала близькою й зрозумілою туга “сестер”. І всіх було шкода. В театрі було сумно тим прекрасним чеховським смутком, який очищає людину, підносить її, збуджує в ній якісь нові, красиві почуття» [68].

Напередодні прем’єри постановник надіслав А. Чехову телеграму, де дякував драматургу за «високохудожню насолоду», якою втішила колектив постановка його п’єси. За словами режисера спектаклю, репетиції викликали у трупі «той моральний підйом, той рідкісний настрій, натхнення і те сценічне єднання, які здатні викликати тільки твори глибокого, яскравого таланту» [67, с. 376]. Відтак успіхом, що його одностайно констатувала одеська та київська критика, соловцовські «Три сестри» завдячували натхненній роботі творчої групи вистави та зрослій постановочній майстерності Н. Соловцова. «Постановка чеховських “Трьох сестер” — це лекція режисерського мистецтва. Тут впроваджено стільки нюансів, стільки художніх подробиць, так майстерно зроблено всі паузи й несподівані переходи, що вийшла дивовижна картина, в якій було чути биття пульсу і відчувався подих справжнього життя», — згадуватиме дописувач «Юбилейного альбома» [7, с. 21]. В іншій статті читаємо таке: «Поставив п’єсу Соловцов із великим художнім смаком, усі паузи, всі деталі було витримано майстерно. Виконавці були на висоті свого завдання і грали з рідкісною одностайністю» [7, с. 94]. Йшлося про гру А. Пасхалової у ролі Маші, М. Велізарій у ролі Ірини, Т. Інсарової — Ольги, П. Скуратова — Андрія, Болотиної — Наташі, Є. Недєліна — Кулигіна, І. Шувалова — Вершиніна, М. Багрова — Тузенбаха, Л. Леонідова — Соленого, Степанова — Чебутикіна, Романова — Роде, С. Волховського — Федотика, М. Звєрєвої — няні.

Втім, аби зберегти об’єктивність, зазначимо, що, судячи з рецензентських відгуків, не все у виставі було бездоганним. Так, А. Пасхалова у ролі Маші часом «вдовольнялася м’якою аквареллю там, де доречні були б яскраві, сильні фарби», «холодно» і «завчено» пролунав підсумковий монолог Ольги — Т. Інсарової, бракувало енергійності та темпераменту

1) И. П. Соловцовъ; 2) Е. Я. Недѣлинъ; 3) Т. П. Писарева; 4) М. Н. Велизарій; 5) П. Л. Скуротовъ; 6) А. А. Пасхалова; 7) П. М. Шуваловъ; 8) Р. Я. Райская; 9) П. Э. Дувинъ; 10) М. М. Галѣбова; 11) В. М. Лѣшова; 12) Н. А. Степановъ; 13) И. И. Богровъ; 14) Л. А. Болотина; 15) В. П. Степановъ, 16) П. П. Выговскій.
(Фотографія А. Горштейна и друг.).

Фото акторів театру «Соловцов» на шпальтах одеської періодики. 1901

грі І. Шувалова у ролі підполковника Вершиніна, лише у середині дії Тузенбах М. Багрова вже не нагадував його ж князя Мишкіна з «Ідіота» Ф. Достоєвського [69].

На нашу думку, Н. Соловцов та актори його театру, хай і поступово, але осягали нетрадиційну художність чеховської драматургії. Постановник усе ясніше відчував естетизм «дрібниць життя», усвідомлював їхню важливість для формування не лише фізичного, а й ментального простору вистави, а виконавці намагалися збагнути особливу природу чеховського ліризму. При цьому, вони долали непростий шлях самостійно, не послуговуючись досвідом інших, що збільшує заслуги «соловцовців» у цій сфері.

Бурхлива натура Н. Соловцова змушувала його вдаватися до все нових проектів. 1900 р. він став видавцем «Киевской газеты», мабуть, окрім іншого, сподіваючись виправити справу з театральною критикою, якою Київ рубежу століть не міг похвалитися. На той час під його орудою діяли аж три антрепризи: власний театр, «Бергоньє» та одеський Міський театр, де по закінченні драматичного сезону давали спектаклі російська та італійська опера.

12 грудня 1901 р. Н. Соловцов востаннє вийшов на сцену у ролі Городничого з гоголівського «Ревізора». Захворівши в Одесі на черевний тиф, він помер 12 січня 1902 р. За два дні Київ «урочисто й скорботно проводжав цинкову труну з його прахом на кладовище біля Аскольдової могили» [4, с. 63]. «Це була не похоронна хода, але тріумф, — свідчив місцевий кореспондент часопису “Театр и искусство”. — Це був останній “аншлаг”, зібраний Соловцовим» [48].

Після смерті Н. Соловцова обов’язки очільника трупи взяла на себе його дружина Марія Глєбова. Проте, мабуть, сумніваючись у власних здібностях вести таку велику справу, вона передоручила адміністрування досвідченому О. Крамському, а на режисерську посаду запросила відомого в Україні постановника Григорія Матковського. Через два роки задля зміцнення режисерських позицій у театрі місце другого режисера обійняв Н. Савинов. З цього приводу у «Киевской газете» зазначалося таке: «Режисерська робота, при тій величезній кількості новинок, що ставляться у нас, є непосильною для одного режисера, тим паче, що принципи ретельної, детальної постановки, прийняті особливо у Московському Художньому театрі, все більше й більше проникають і на провінційну

сцену, вимоги публіки щодо цього ростуть, і роль режисера висувається все більше й більше на перший план. Глєбова пішла назустріч вимогам часу. Тепер обидва режисери, не обтяжені надмірною працею, матимуть можливість ставити кожну п'єсу детально, відповідно до новітніх вимог мистецтва. П-н Савинов, як колишній артист Московського Художнього театру, засвоїв багато принципів цього театру й застосовуватиме їх у Києві. Новий режисер, за чутками, вказує виконавцям кожну деталь у грі й навіть у костюмах, і артисти дуже уважно ставляться до цих вказівок» [4, с. 63]. Але незабаром з'ясувалося, що ця ідилічна картинка не відповідала дійсності — насправді Н. Савинов не знайшов спільної мови ні з Г. Матковським, ні з трупою і був змушений піти із «Соловцова».

У ці роки театр втратив лідируюче становище у Києві. Найміцнішим його конкурентом стало «Товариство акторів під орудою М. М. Бородая», стаціоноване у Троїцькому народному домі. Репертуар обох труп мало чим відрізнявся один від одного, але нові назви у М. Бородая зазвичай з'являлися кількома днями раніше, ніж у «Соловцові». До того ж, попри дещо слабшу трупу та значно скромніше оформлення «бородаєвських» вистав, ціни на квитки тут були нижчими, що притягувало до зали Троїцького народного дому значно більше глядачів.

Намагаючись зарадити цій «біді», М. Глєбова пішла перевіреним шляхом — різко збільшила кількість прем'єр, не виявляючи при цьому вимогливості у виборі драматургічного матеріалу. Як результат, протягом зимового сезону 1902/1903 рр. було поставлено шістдесят три драми, не рахуючи водевілів та одноактівок. З-посеред них у першому ряду опинилися ефектні мелодрами «Графиня дю Баррі» Д. Беласко про долю фаворитки Людовика XV та «Фріна» Р. Кастельвеккіо[1] з життя знаменитої афінської гетери, з якої Пракситель ліпив статую Афродіти Книдської. Кульмінацію сюжету становила сцена суду над Фріною, під час якого трибун Гіперід не знайшов кращого способу захистити свою підопічну, ніж зірвати з неї вбрання, аби продемонструвати неймовірно прекрасне тіло гетери. Ошалілі судді заплатили за видовище тим, що виправдали жінку.

---

[1] В афіші вистави автором п'єси з невідомих причин значилася баронеса Радошевська, яка насправді не була ні автором, ні перекладачем цього твору, як, зрештою, і багатьох інших, також приписаних її перу. Див.: Бруштейн А. Страницы прошлого. — М.: Искусство, 1952. — 396 с.

Зрозуміло, показувати зі сцени повністю «оголену натуру» цензура не дозволила, тому актриса була у «значному дезабільє». Але не розбалувані пікантними видовищами глядачі (переважно чоловічої статі) все одно валом валили на вистави.

Відомий фейлетоніст Олександр Амфітеатров так описував їхній захват: «"Фріна" — одна з п'єс, збір на які не безнадійний до останнього акту.

– Роздягалася? — влітає до каси запізнілий, захеканий, ошалілий Кувшинніков[1].

– Ні-с. Ще передбачається-с.

– Дозвольте крісло першого ряду. А, можливо, влаштуєте у суфлерську будку? Я заплачу.

– Для вас — із задоволенням» [70].

Парадоксальним чином поряд з ними у репертуарі «Соловцова» початку минулого століття бачимо низку суспільно-актуальних драм М. Горького. Так, окрасою першого «глєбовського» сезону стали «Міщани» (прем'єра — 4 листопада 1902 р.). Вистава мала гучний успіх, квитки на неї розкуповувалися з льоту. «"Міщани" сподобалися більше, ніж ми сподівалися, і зовсім не підтверджували слів Горького: "Нудота страшенна — всидіти важко". Враження — підбадьорливе», — писав І. Гарольд [71]. Н. Ніколаєв запевняв, що «вистава викликає глибокий інтерес, пробуджує віру у світле майбутнє. У перемогу сильної людської особистості над підгнилими тенетами міщанської цивілізації» [4, с. 67].

Наступного сезону публіці представили «На дні» М. Горького (прем'єра — 15 вересня 1903 р.). Проте, слід зазначити, що у цьому спектаклі режисура Н. Савинова та оформлення сцени С. Садовникова, на жаль, фактично копіювали виставу МХТ. І, так само, як «художники», «соловцовці» не вважали шкідливою «втішливу» філософію Луки (Борисовський). До речі, розподіл ролей між виконавцями виявився невдалим, наприклад, Є. Недєлін, вочевидь помилково, був призначений на роль Барона, з якого актор зробив «веселого шулера».

Третьою «горьківською» прем'єрою (20 грудня 1904 р.) стали «Дачники». Багатьом сучасникам вистава нагадала про кращі «соловцовські» дні театру. Очікувалося, що її відвідає автор п'єси, але М. Горький не приїхав

[1] Критик використав прізвище поручика-ласолюба з гоголівських «Мертвих душ».

і замість того надіслав М. Глєбовій телеграму такого змісту: «Хворий. Зайнятий. Приїхати не можу. Гаряче дякую за добре ставлення. Бажаю успіху. Сердечно тисну Вам руку. Вітаю трупу. Пєшков» [72].

П'єса вочевидь відповідала суспільним настроям передодня революції. На одному з показів публіка зажадала повторення монологу Власа (Я. Орлов-Чужбінін) з четвертої дії. На іншій — зчинилися безпорядки: студенти закидали залу прокламаціями з портретом М. Горького і закликом звільнити його з Петропавловської фортеці, де той перебував за «наміри повалити самодержавну владу».

Провідна тема вистави формулювалася як проблема відірваності інтелігенції від народу. Тому монолог Марії Львівни (Н. Смирнова) у четвертій дії, що його автор вважав ключем до п'єси, творча група спектаклю сприймала як заклик до інтелігенції повернутися до своїх витоків і служити народу.

Типові образи у цій виставі створили О. Дар'ял (Варвара Михайлівна), Булатов (Басов), К. Інсарова (Калерія).

За традицією, встановленою Н. Соловцовим, і на вшанування пам'яті улюбленого драматурга, 3 вересня 1904 р. вперше показали «Вишневий сад» А. Чехова. І. Александровський писав, що п'єса виконувалася «упевнено та енергійно». Насамперед це стосувалося Я. Орлова-Чужбініна у ролі Трофимова. Щодо провідної інтонації вистави рецензент ставив, як йому здавалося, риторичне запитання: «Хіба ж Чехов песиміст?» — але все ж давав на нього, зрозуміло, негативну відповідь: «Пам'ятаєте, яким палким закликом до освіти, до радісних ідеалів майбутнього є "Три сестри" <...> Це пристрасне бажання бачити наше суспільство відродженим, передчуття його близького оновлення ще яскравіше висловлено в словах героя "Вишневого саду" — студента Трофимова» [4, с. 69]. Критик відзначив, що вистава «певною мірою витримана в чеховському настрої».

Натомість, для А. Луначарського головна тема унаочнилася у «серйозній» Раневській В. Ільнарської та «надто похмурому» Гаєві Є. Недєліна. А будь-чиї думки, що опонували б його враженню, він умотивовував таким чином: «Частина російської критики і публіки так жадала знайти у Чехова що-небудь світле, що обіцяє піднесення і щастя, що знайшла подібні риси у "Вишневому саді"». Його ж власні безрезультатні спроби відшукати «просвіток у сумній серії сумних картин» лише приводили літератора

Олександра Дар'ял

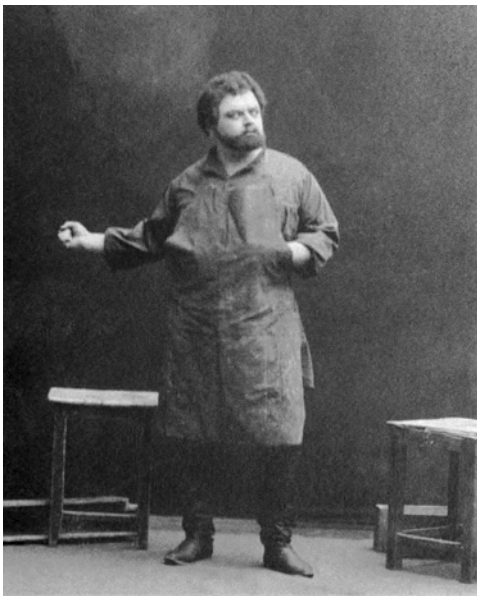
Яків Орлов-Чужбінін

до такого висновку: «загальна ідея безсилля людини перед життям, безглуздою стихійністю процесу, що здійснюється», робить чеховську п'єсу у «Соловцові» «до болю сумною» [73].

Проте, як на нього, актори «грали добре. Кілька разів артистам вдавалося створювати до моторошності гнітючий настрій». Серед акторських робіт обидва зазначені вище дописувачі відзначили Я. Орлова-Чужбініна, С. Волховського — Єпиходова, Б. Борисова — Фірса. Їхнє враження від гри В. Ільнарської, по суті, було одностайним, хіба що І. Александровському здалося, що актриса недостатньо відтінила легковажність Раневської та її панську непрактичність, а А. Луначарський вважав Раневську — В. Ільнарську дещо вульгарною, особливо на початку вистави.

Після прем'єри уся трупа зібралася перед бюстом А. Чехова, аби покласти вінки від артистів та дирекції. Г. Матковський виголосив промову про значення його творчості для російської літератури та театру, Е. Лепковський прочитав віршовану посвяту, на завершення була розіграна жива картина «А. П. Чехов у своїх творах».

У жовтневі дні 1905 р. «соловцовці» приєдналися до політичного страйку, що охопив Київ, а під час погрому, влаштованого чорносотенцями



І. Дуван-Торцов у ролі Кліща («На дні» М. Горького, 1903)

Віра Юренєва

«в ознаменування» царського маніфесту, що дарував громадянські свободи, сміливо заступалися за його жертв. Зі свого боку, М. Глєбова спочатку припинила видачу зарплатні, а далі — відмовилася від усіх зобов'язань перед трупою. Обурені артисти організували товариство і винайняли театр у колишньої власниці на доволі важких умовах. Новим очільником творчого колективу став Є. Недєлін, на посаду директора трупа висунула молодого актора і здібного організатора С. Варського.

Слід сказати, що поведінка колишньої власниці «Соловцова» викликала вкрай негативну реакцію у театральних колах. «Я бачив Глєбову протягом п'ятнадцяти років у ролях благородних героїнь, страждальниць матерів, які жертвували всім задля рідних. Я бачив її й у ролях благородних актрис, що ділилися останньою копійкою з бідняками. Я, тоді наївний хлопчик, схилявся перед цією актрисою, яка була для мене втіленням духу краси і благородства <...> Зігравши тисячу благородних чужих ролей, вона виступила у своїй ролі, вкрай невдячній, неблагородній, хоч і "виграшній"», — писав зосібно В. Чаговець, від імені громадськості пообіцявши підтримку «дружньому братерському товариству акторів, які відновили вистави у таких несприятливих умовах» [4, с. 71].

Однак на засадах «товариства» трупа проіснувала лише три з половиною місяці. Налякані погромом міські мешканці неохоче залишали домівки, та й дістатися театру темними вулицями з розбитими ліхтарями було вкрай нелегко. Граючи у напівпорожній залі, відтак, зазнаючи серйозних збитків, «соловцовці» все ж не припиняли роботи. Ніхто «не вередував, не відмовлявся грати навіть маленькі ролі, аби тільки вистава йшла добре», — свідчила Н. Смирнова [74, с. 150].

Одна з найцікавіших з художнього боку вистав тих часів «Діти сонця» М. Горького продовжувала тему спілки інтелігенції з народом. Ролі були розподілені так: Протасов — Е. Лепковський, Вагін — О. Мурський, Чепурний — Є. Недєлін, Єлена — Н. Смирнова, Ліза — К. Інсарова, Меланія — В. Ільнарська. Аби не нагадувати публіці про нещодавній погром, сцену «холерного бунту» у фіналі поставили у пом'якшених тонах. Але фінал від того справляв значно менше враження.

29 листопада 1905 р. відбулася довгоочікувана прем'єра «Юлія Цезаря» В. Шекспіра. Заголовну роль грав Є. Недєлін, Брута — О. Мурський, Антонія — Я. Орлов-Чужбінін, Порцію — Н. Смирнова, Кальпурнію — Комаровська. В. Чаговець писав, що «величезні затрати енергії й таланту не пропали марно» [75]. Судячи з того, що вбивство Цезаря викликало у залі бурхливі оплески, тогочасна публіка правильно сприйняла метафоричний сенс сюжету про події «сивої давнини».

У грудні у «Соловцові» показали надактуальних «Євреїв» Є. Чирикова. «Ми грали з великим піднесенням, зображуючи тих, кому ми співчували всією душею. Виставу повторювали багато разів. П'єса мала приголомшливий успіх», — згадувала Н. Смирнова [74, с. 150].

1906 р. антрепренером трупи став Ісаак Дуван-Торцов — непоганий характерний актор, як то кажуть, чоловік із достатком, котрий, «прийшовши до улюбленого киянами Соловцовського театру, намагалася за всяку ціну підтримати свою репутацію передового антрепренера» [76, с. 11]. Проте важко зрозуміти, яким чином високе реноме нового власника «Соловцова» могли утвердити запрошені ним на режисерські посади малоавторитетні російські постановники І. Івановський та В. Дагмаров. Жоден з них не мав навіть найпростішої художньої програми подальшого шляху театру, відтак, у репертуарі «запанувала розгубленість. Кидаються від Андрєєва до Пальєрона, від Сологуба до Скріба і Бара», — констатував кореспондент «Театра и искусства» [4, с. 82]. Підбиваючи підсумки,

мабуть, найсумнішого з усіх, сезону 1906/1907 рр., оглядач «Киевской мысли» насміхався з режисури, яка спромоглася показати зі сцени лише «восьмикутні кімнати і павільйони». «Владного, авторитетного голосу, що не пригнічував би, але спрямовував вільну творчість артистів, не було», — свідчив він [77].

Мабуть, єдиним тогочасним здобутком слід вважати прихід до трупи Віри Юренєвої та Степана Кузнєцова, які у наступні роки кожен у своєму амплуа утверджуватимуть славу «Соловцова».

Багатьом сучасникам попервах здався дивним і наступний вибір І. Дуван-Торцова — на користь Костянтина Марджанова. Адже у перші роки минулого століття у грузинського режисера була лише одна гучна прем'єра — «Дачники» М. Горького у Ризькому театрі, яких за ініціативи відомого антрепренера К. Незлобіна побачила Москва. Між тим, «задовго до початку сезону газети писали про К. Марджанова як про сміливого новатора, котрий може влити свіжої крові у жили Соловцовського театру» [76, с. 11].

Щоправда, новий постановник своїми діями нібито підтверджував це високе звання: К. Марджанов почав з переобладнання кону технічною новинкою — поворотним колом. Такої сцени у Києві ще не було, і місцяни з нетерпінням чекали, що принесе ця «вертуха», як охрестив її хвацький журналіст вечірньої газети [76, с. 12].

Іншим нововведенням очільника трупи були вистави-лекції для учнівської молоді. За задумом К. Марджанова, недільні ранки тепер ілюстрували основні моменти історії літератури та театру, пов'язані з розвитком у Росії громадської думки. Ось як описував одну з таких вистав-лекцій О. Дейч: «Велика затишна глядацька зала київського театру "Соловцов" залита теплим світлом електричних люстр. Вона вся у блакитному: блакитний оксамит на бар'єрах лож всіх ярусів, блакитна завіса, що не йде вгору, як у старих театрах, але плавно розсувається у боки. Перед завісою — кафедра. Лектор читає доповідь з теми "Театр і життя". Це відомий професор Ф. О. Де ля Барт, граф Де ля Барт, як він любив себе величати. Красиво, дещо по-акторськи говорить він про міцні зв'язки театру і життя, про те, що сцена черпає матеріал із життя і без цього немає справжнього театру. Часом лектор залишає кафедру, завіса розсувається. І на сцені йдуть ілюстрації: то акт із "Сірано де Бержерака" Е. Ростана, то "Театральний роз'їзд" М. В. Гоголя, все це з теми театру та життя» [76, с. 11].

Напередодні сезону в інтерв'ю кореспонденту «Киевской газеты» К. Марджанов скаржився на жорсткість театральної цензури, яка не пропускала на кін п'єси, що відповідали духу часу. «Отже, ми позбавлені можливості дати багато що з європейської літератури і майже все найкраще із сучасної багатої російської літератури», — заявляв він [76, с. 12]. Однак, попри ці, багато у чому справедливі, закиди у бік влади, за «дуванівські» сезони афіша «Соловцова» відчутно «модернізувалася» — у ній з'явилися «Життя Людини» та «Анатема» Л. Андрєєва, «Чаклунка» Є. Чирикова, «Дрібний біс» Ф. Сологуба, «Зачароване коло» Л. Риделя, «Сніг» і «Заради щастя» С. Пшибишевського, «Пробудження весни» та «Дух землі» Ф. Ведекінда, «Джоконда» Г. Д'Аннунціо, «Чудо святого Антонія», «Синій птах» і «Сестра Беатриса» М. Метерлінка, «Прощальна вечеря», «Жінка з кинджалом», «Ранок напередодні весілля» А. Шніцлера.

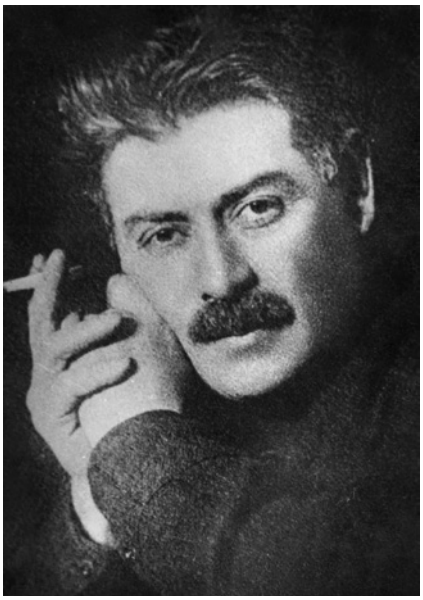
Водночас ця драматургія fine de syicle рядувала у репертуарі з творами «нової» драми — «Норою», «Привидами», «Підпорами громадянства» і «Доктором Штокманом» Г. Ібсена, «Дітьми Ванюшина» С. Найдьонова, «Марією Іванівною» Є. Чирикова, «У місті», «Комедією шлюбу», «Miserere» С. Юшкевича.

Не менш важливим є той факт, що сезон 1907/1908 рр. у Києві дав старт «режисерському» театру. Буквально кожна вистава К. Марджанова демонструвала власний підхід постановника до більш чи менш відомого драматургічного матеріалу та використання у кожному випадку різних технологій його сценічного втілення.

Так, у «Трьох сестрах» А. Чехова К. Марджанов використав поворотне коло, розділивши дію на окремі епізоди. Завдяки цьому ритм вистави пришвидшився, дія динамізувалася, увиразнилася її архітектоніка.

Несподіваною для київського кону виявилася тонка, лірична колористична гама декорацій П. Андріяшева. Новаторськи звучало музичне оформлення вистави, в яку гармонійним дисонансом вплітались звуки роялю, гітари, шум дощу, завивання вітру, мідь полкового оркестру, створюючи необхідну «атмосферу», настрій кожної сцени.

Проте справжнього успіху, особливо у зіставленні з попередньою — соловцовською, вистава К. Марджанова не мала, технологічні нововведення режисера радше викликали цікавість та породжували суперечки. «Чехов, вистава і гра, все це були тільки другорядні фактори у порів-



Костянтин Марджанов

нянні з демонстрацією поворотного кону, побудованого за карусельною системою», — обурювався Н. Ніколаєв [78]. Цю думку ніби підхоплював рецензент «Киевских вестей»: «Поворотна сцена має переваги, але якщо примушувати її рухатися, аби показати публіці диковинку, то вона завжатиме дивитися п'єсу. Коли Ірина шепоче "В Москву, в Москву", а сцена починає рухатися, несучи її з собою, це справляє комічне враження, породжує почуття прикрості, а не чеховський настрій» [79].

Натомість, кореспондент, мабуть, більш прогресивного санкт-петербурзького видання «Театр и искусство» відзначав і старанність, і вдумливість, і винахідливість постановника. Однак і він жалкував, що основні зусилля були «спрямовані на зовнішній бік вистави. Духу Чехова не відчувалося, і всі старання пропали марно» [80].

Зрештою, і сам К. Марджанов, згадуючи давню виставу, визнає: «Усе це було цікаво, але, захопившись, я зайшов дуже далеко. В третій дії, коли сестри мріють поїхати з цієї глушини і стогнуть "в Москву... в Москву", — моя сцена їхала для переміни декорації, і це викликало такий дружний сміх, що я змушений був відмінити цей від'їзд "в Москву" <...> сміх зали оздоровив мене» [81, с. 33].

Яскраво натуралістичною була марджанівська версія «Влади темряви» Л. Толстого, здійснена, між іншим, на ознаменування п'ятдесятиріччя літературної діяльності автора п'єси. Сценою перевальцем крокували живі гуси, меланхолійно жував сіно кінь, туди-сюди сновигало порося. У цій виставі режисер за допомогою «правильного» звукового тла (мукання корови, мекання вівці, гавкання собаки, виття вітру, шум дощу) створював відповідну «атмосферу» сценічного епізоду. Однак зосібно Н. Ніколаєву «верещання» порося заважало почути толстовський текст, до того ж, зі сцени «пахло справжнім гноєм» [82], а тут ще й качка перелетіла через рампу до партеру, викликавши веселий переполох у перших рядах [76, с. 12].

Схоже, що захопившись зовнішнім боком вистави, К. Марджанов мало уваги приділив змістові дії та його передачі через людські образи. «Виконання було позбавлене вогню, натхнення і пафосу, без чого трагедія перетворюється на інсценізовану сумну подію», — свідчив рецензент «Киевской мысли» [83].

У випадку «Саломеї» («Танець семи покривал»[1]) несподівано корисною виявилась «провінційність» Києва — того ж 1908 р. у Санкт-Петербурзі показ уайльдівського скандального шедевру заборонили двічі. Перший раз — ще під час репетицій, які Вс. Мейєрхольд вів з Ідою Рубінштейн, другий — після генерального прогону у Театрі на Офіцерській, де «Саломею» ставив Н. Євреїнов з Н. Волоховою у заголовній ролі. Проте Вс. Чаговець заявляв: «Художник Андріяшев написав красиві декорації, розміщення груп було живописним. Як жива картина, сцена семи покривал оригінальна і красива. Але краще було б, якби картина не перетворювалася на дію <...> механічна і технічна частини довершені, а людини нема!» [4, с. 84].

Одеський критик теж дорікав К. Марджанову — мовляв, він намагається насамперед підкреслити власні «обстановочні й аксесуарні мудрування на шкоду ідеї твору і забуває про акторське виконання» [84].

«Чаклунка» («Лісові таємниці») Є. Чирикова (1908), представлена публіці у бенефіс К. Марджанова, давала режисерові можливість «широко розгорнути роботу у плані казкової фантастики у сполученні з яскравими картинами староруського життя, з прочанами, ворожкою, шукачами скарбів, хором сліпців тощо» [85]. М. Рабинович свідчив, що постановник

[1] Авторство цієї переробки також приписано баронесі Радошевській.

Дмитрій Смирнов

О. Астрова у ролі Зінки («Чаклунка» Є. Чирикова, 1908)

«виявив багато смаку та винахідливості, вдумливе і дбайливе ставлення до п'єси» [86, с. 193]. Водночас марджанівська вистава ніби задала курс, яким надалі прямуватимуть київські театри стосовно творів «феєричного» жанру, — не акцентуації інфернального, потойбічного, нелюдського, але, навпаки, «внутрішнього осмислення світу людських почуттів і вчинків» [87, с. 83]. К. Марджанов, напевне, аби «не нагромаджувати зовнішніх жахів» [Там само], не зобразив казкових персонажів, натомість, умовним чином позначив їхню присутність у дії за допомогою звуків. До того ж, мабуть, з метою унаочнити іронічне ставлення до теми втручання інфернальних сил у людське життя П. Андріяшев узяв дзеркало сцени у стильну та красиву раму [86, с. 193] із зображенням лісовиків і домових.

Серед виконавців пальму першості М. Рабинович віддав Д. Смирнову, який створив викінчений, цілісний, яскравий і могутній образ мельника [86, с. 194]. Замість змученої, пригніченої істоти глядачі побачили сильну, горду, сповнену почуття гідності Амфею А. Пасхалової [88, с. 51]. У поновленій версії спектаклю «ніжним, тонким і чарівним <...> у чисто нестеровських тонах» був характер Зінки, втілений новачкою трупи О. Астровою [89]. «Чудовим» назвав один із критиків яскравого, безпосе-

«Gaudeamus» Л. Андрєєва. 1910. Діна Штерн — В. Юренєва

реднього, веселого, дотепного Чортеку С. Кузнєцова [90]. Розумним та витонченим здавався художник і фавн М. Дагмарова-Жукова. Щодо інших акторів (Стрєшнєва, Северова, С. Волховського, Леонтьєва, Степанова) М. Рабинович зазначав, що всі вони відмінно виконали свої епізодичні ролі [86, с. 194].

У сезоні 1908/1909 рр. театр очолював Н. Савинов. Серед його найвдаліших постановок — «Діти Ванюшина» С. Найдьонова та спектаклі за «студентськими» п'єсами Л. Андрєєва «Дні нашого життя» і «Gaudeamus».

Постановці «Gaudeamus» передувала суперечка щодо, сучасною мовою, права на інтелектуальну власність, тобто на п'єсу Л. Андрєєва, що точилася між антрепренерами І. Дуван-Торцовим та О. Кручиніним. Кожен з опонентів доводив, що купив «Gaudeamus» безпосередньо в автора, називаючи при цьому солідні суми (щонайменше у п'ятсот рублів). Мабуть, обоє змогли переконати громадськість — кожен у своїй правоті. Як результат, київська критика почала звинувачувати Л. Андрєєва у діляцтві та шахрайстві, а з легкої руки Гарольда (М. Левинського) за письменником закріпилося сумнівне звання «комерції митця» [91, с. 8]. Дещо притишив скандал, але не припинив цькування автора у пресі лист Л. Андрєєва

до О. Кручиніна з пропозицією поставити п'єсу в обох театрах одночасно [92, с. 164]. Мусимо сказати, що наступне змагання не пішло на користь жодному з конкурентів, як, власне, і сама гонитва за «сенсаційними» новинками, що останнім часом активізувалася у «Соловцові», викликаючи нарікання з боку критики і псуючи репутацію театру [93].

Прем'єра «Gaudeamus»у відбулася 31 серпня 1910 р. Напередодні пройшла вистава за п'єсою «Дні нашого життя», що її, попри настійливі заперечення Л. Андрєєва, київська критика вперто називала попередницею «Gaudeamus»у. Вочевидь, дирекція театру зробила це зумисне, щоб наступного дня публіка побачила ніби продовження «Днів нашого життя», і, судячи з рецензентських відгуків, її зусилля не були марними — зала на прем'єрі була заповнена вщерть, і спектакль публіці сподобався [94].

Думки рецензентів розділилися — дехто поцінував її досить високо. Наприклад, І. Іванов відзначив у п'єсі щось «чисте, молоде за настроєм і просто гарною простотою», і хоча у виставі «не всі виконавці були на тій само художній висоті, але всі зробили те, що загальне враження вийшло цілісним, струнким і прекрасним» [95, с. 3]. Проте більшість критиків не поділяла захоплення глядачів. Так, Н. Ніколаєв переконував, що нова п'єса Л. Андрєєва «виявилась по-суті абсолютним лубком, позбавленим щонайменшого серйозного художнього значення. П'єса обділена внутрішнім змістом, дуже розтягнута і написана варварською лапідарною мовою». Відтак, про будь-які художні достоїнства спектаклю у рецензії не йшлося [96, с. 3]. П. Ярцев скаржився, що йому було «нудно» читати п'єсу, але водночас відмічав її сценічні якості — буквально з перших хвилин, щойно з-за лаштунків пролунали голоси хору, дійство викликало реакцію публіки [97, с. 3].

Н. Савинов не підібрав потрібного ключа й до п'єси-казки «Зачароване коло» Л. Риделя (1908). Досвідчений Н. Ніколаєв уважав, що причина провалу крилася у нереалістичній стилістиці «Зачарованого кола», яка суперечила традиційній естетиці тогочасного театру: «Звичайно, сцена вкоротила крильця його творчій фантазії. Вона виявила неможливість реалізувати її у трьох вимірах реалістичного сприйняття. Те, що поетові видається таким легким і захоплюючим, на кону стає нецікавим і грубим. Сцена для поетичної фантазії те саме, що електричне світло для нафарбованої жінки, умовність її краси унаочнюється надто помітно <...> Відтак бачимо видовище стомлююче, задовге, з фальшивою й штучною наївністю

буколічних настроїв, які, однак, позбавлені як змістовної глибини, так і поетичної відвертості» [98].

Слід нагадати, що у випадку п'єси Л. Андрєєва «соловцовці» конкурували не лише з трупою Кручиніна, а й з театром М. Садовського, як і при постановці казки Л. Риделя. В очах критики «українські» версії обох творів переважили «російські».

Наступного сезону 1909/1910 рр. посада головного режисера перейшла до Н. Попова, за плечима якого була робота у санкт-петербурзькому театрі В. Коміссаржевської та московському Малому театрі. Попервах здавалося, що він прийшов у «Соловцов» надовго, адже новий очільник переймався поповненням художнього і технічного складу театру, занедбаною останнім часом постановочною частиною.

Між тим, окрім Євгена Павльонкова жодного іншого відомого прізвища в акторському списку не зустрічаємо. А з репертуарного боку київська сцена виявилася лише бляклою копією столичних — Н. Попов просто переносив на неї раніше здійснені спектаклі, зрозуміло, з новими декораціями та виконавцями. Щоправда, публіці сподобалися і гауптманівська «Ельга», яка пройшла двадцять п'ять разів за сезон, і «Холопи» П. Гнєдича, щодо яких кореспондент часопису «Рампа» захоплено вигукнув: «Яка стильна картина норовів, як багато смаку!» [4, с. 86].

Натомість, «Дрібний біс» Ф. Сологуба викликав украй неоднозначну реакцію зали та критики. Проте у даному випадку театр мав привід для гордості — це було першопрочитання п'єси, написаної автором за мотивами власного роману і наданої «Соловцову» на прохання Н. Попова. «У моєму розпорядженні прекрасна трупа, а обстановочна частина доведена до можливої висоти, що не поступається столичним театрам, отже, п'єса може бути поставлена достойним чином», — писав Ф. Сологубу у червні 1909 р. очільник колективу і режисер майбутньої вистави [99, с. 364].

Восени 1909 р. письменник приїздив до Києва, аби на власні очі побачити процес підготовки вистави, а 7 листопада був присутній на прем'єрі. У безпосередніх глядацьких відгуках спостерігаємо здебільшого подив від того, наскільки сильно провідними інтонаціями п'єса відрізнялася від відомого роману. «Звісно, це не був "Дрібний біс", на сцені не було побутової картини, намальованої у романі, натомість, була клінічна картина, і, так би мовити, "скорботний аркуш" тяжкого кошмарного безумства <...> для мене повністю ясно одне, що автор роману і автор переробки

Євген Павльонков

зовсім не зрозуміли одне одного, і тоді, як автор роману мав на меті викликати у читача і гнів, і жах перед ганебною російською дійсністю, автор переробки не викликає нічого, окрім глибокого, щирого і безкінечного жалю до нещасного безумця і душевної трагедії Передонова», — іронізував кореспондент солідного київського видання [100, с. 2].

Проте, маємо підстави стверджувати, що причина цього «незнайомого» вигляду популярного роману на «соловцовському» кону полягала у власноручних авторових змінах, здійснених ним під час роботи над п'ятиактною трагедією з метою викликати «таємне співчуття до слабкого і нещасного Передонова, аби кожний прийдешній, відчув у собі бодай крихту передоновщини, зглянувся би над ним і нікого не звинуватив би у передоновщині» [101, с. 5]. Відповідно до цього задуму постановка мала бути «яскраво-реалістичною, з різко зазначеним побутом, що поступово, однак, убуває до кінця, коли вже з'являється фантастичний елемент, примарний. Потворність побуту, взята у крайньому вияві, сама себе страчує, перетворюється на божевілля, на неможливу насправді страшну маячню» [Там само]. Тобто, менше за все Ф. Сологуб хотів би побачити на сцені натуралістично-правдоподібний опис провінційного «середовища»,

«Живий труп» Л. Толстого. 1911. Сцена з вистави. Протасов — І. Слонов, Маша — Н. Лисенко, Макар Іванович — О. Богдановський, Настасія Іванівна — М. Чужбінова

що «заїло» його героїв. Куди важливішим він уважав завдання проаналізувати «передоновщину» за допомогою театральних засобів. І, судячи з його слів, «соловцовцям» це вдалося [102, с. 8].

Незабаром Н. Попов залишив театр, його місце посів О. Соколовський. Ще один рік для «Соловцова» минув практично без вагомих художніх наслідків. Чи не єдиним виключенням зі списку більш-менш очевидних невдач став «Живий труп» Л. Толстого (прем'єра — 23 вересня 1911 р.). На жаль, одностайно схвалюючи виставу, рецензенти відбувалися буквально двома словами щодо режисури О. Соколовського, на кшталт «зрозумів п'єсу, відчув Толстого» [103], або твір «поставлений добре — ґрунтовно, впевнено, спокійно <...> жодних хитрувань, жодних вигадок і фокусів <...>» [104], повністю оминули роботу художника, але майже кожен із виконавців удостоївся від них індивідуальної характеристики. Так, Вс. Чаговець високо оцінив «натхнення», з яким А. Пасхалова грала Лізу Протасову [103]. Йому вторив кореспондент часопису «Театр и искусство», заявляючи, що артистка «надзвичайно вміло використала той порівняно бідний матеріал, що наданий їй роллю»: «Вже у 1-ій кар-

Ольга Астрова

тині, коли Ліза віддана своєму уявному обов'язку перед Фьодором <...> пані Пасхалова надзвичайно тонко й обережно показує ще не усвідомлений Лізою потяг до Кареніна — те її почуття, що <...> є, власне, вихідним пунктом драми. Зі зворушливою щирістю і привабливою м'якістю веде пані Пасхалова сцену з Кареніною (5-та картина). Дуже гарний перехід у 10-тій картині (на терасі) від радісного стану безтурботного спокою та щастя до почуття горя і гнівного обурення, викликаного повісткою слідчого. Сильно, з великою гідністю веде пані Пасхалова сцену у слідчого». Єдиним «слабким місцем» М. Рабинович вважав фінальну сцену [104].

Н. Радін у ролі Віктора Кареніна, на думку Вс. Чаговця, міг би слугувати моделлю для портрета Нехлюдова (героя роману Л. Толстого «Воскресіння») пензля Пастернака[1] [103]. Інший дописувач також хвалив актора за створення справжнього портрета персонажа, що містив усі

[1] 1899 р. відомий російський художник Л. Й. Пастернак на замовлення Л. Толстого намалював ілюстрації до роману «Воскресіння». На Паризькій виставці 1900 р. вони мали великий успіх і були відзначені медаллю.

основні авторські характеристики, — Каренін — Н. Радін був «дуже гарним, але дуже нудним чоловіком», «аристократом» і «дуже принциповою людиною» [104].

Є. Недєлін, стверджував Вс. Чаговець, зі справжнім аристократизмом втілив образ Абрезкова [103], за М. Рабиновичем, князь був щирим і зворушливим, особливо у шостій картині (у помешканні Протасова) [Там само].

Величезне враження на критиків справив Є. Павльонков у ролі слідчого [103]. Цікавий образ Александрова створив Д. Смирнов. Часом здавалося, що його Александров говорить несерйозно, що він знущається і з себе і зі співрозмовника. Але насправді ця зла іронія була напускною, приховувала його боязнь видатися смішним. Натомість, у своїй геніальності Александров — Д. Смирнов був упевнений [104].

Циганка Маша (Н. Лисенко) мала колоритну зовнішність, але водночас, за словами дописувача, характеру дівчини не вистачало темпераменту, їй бракувало тої «родзинки», яку «шукав і знайшов у ній Федя Протасов» [Там само]. Принагідно зазначимо, що Н. Лисенко виконувала «Не вечірню» і «Ой, та зазнобила» разом із (до речі, не зазначеною в афіші) тодішньою студенткою Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка М. Литвиненко (майбутньою знаменитою оперною співачкою М. Литвиненко-Вольгемут). Але її «музичний і з почуттям» спів не лишився непочутим санкт-петербурзьким рецензентом [Там само].

Навіть якщо Вс. Чаговець і констатував, що І. Слонов, створюючи образ Протасова, дещо переборщив зі страждальними нотами, він майже одразу «виправлявся», згадуючи сцену у циган, де «інтимно та захоплююче, то спалахуючи, то згасаючи, горіла душа Федора в акорді пісень, дуже музикально і сильно виконаних» [103]. Зі свого боку, М. Рабинович шкодував, що у Феді — І. Слонова «не збереглося жодних слідів того суспільного становища, в якому він перебував раніше, у ньому зовсім немає “пана”». Крім того, критика дещо дратував «надрив», наданий актором ролі Фьодора, що, наприклад, псував враження від розмови Протасова зі слідчим [104].

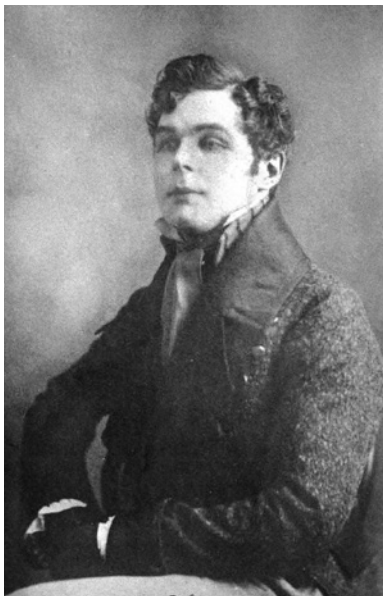
«Зовнішній бік вистави мав характер винятковий. Глядачі слухали з побожною увагою і лише в окремих місцях порушували тишу нервовими оплесками», — підсумовував власні враження від вистави Вс. Чаговець [103].

Ніколай Радін

По закінченні сезону І. Дуван-Торцов, мабуть, остаточно зневірившись у власних силах, передав справу колишньому «соловцовцю» М. Багрову, який до того шість сезонів поспіль тримав драматичну антрепризу в одеському Міському театрі. Естетичний курс «Соловцова» істотно не змінився, на відміну від виконавського складу: до трупи повернулися С. Кузнєцов, О. Астрова, прийшли М. Жвірбліс, Н. Радін. На режисера у сезоні 1911/1912 рр. був запрошений Г. Гаєвський.

Навіть побіжний погляд на репертуар двох «багровських» років унаочнює його відчутне «старіння» — у ньому рясніють імена та назви з недавнього минулого, а також інсценівки реалістичної прози («Війна і мир» Л. Толстого, «Обрив» І. Гончарова, «Любий друг» Г. де Мопассана). Влучний «ескіз» тогочасного «Соловцова» намалював авторитетний П. Ярцев: «<...> режисер виражений мало, а художник не виражений зовсім. Все перекладено на акторів» [4, с. 86].

Так, самими акторськими роботами відзначилася «Псіша» Ю. Бєляєва (М. Жвірбліс — Ліза, Калугін — Є. Павльонков, М. Токарєва — Сорокодумова, І. Слонов — Плетень, Н. Лисенко — Степанида). У виставі «Не було ні гроша, та враз алтин» О. Островського санкт-петербурзький рецензент



«Ревізор» М. Гоголя. 1912. Городничий — Д. Смирнов, Хлестаков — С. Кузнєцов

помітив тільки бенефіціанта Є. Павльонкова: «Павльонков з рідкісною силою, з великим піднесенням і захопленням виконав роль Крутицького, створивши рідкісний за довершеністю і рельєфністю образ» [105]. З відгуку на спектакль «Містер Піквік» за Ч. Діккенсом з'ясовуємо, що її зіграли втрьох О. Богдановський (Піквік), Н. Радін (Джингль) та С. Волховський (Сем Веллер) [106]. І що гоголівський «Ревізор» був усього лише дуетом Д. Смирнова (Городничий) та С. Кузнєцова (Хлестаков).

1913 р. «Соловцов» перейшов під оруду одного з найвідоміших провінційних режисерів Ніколая Синельникова, який з 1910 р. тримав у Харкові доволі успішну постійно діючу російську антрепризу. Цей крок багатьом причетним до справи російської сцени у Києві й, насамперед, самим «соловцовцям», здався початком нової — прекрасної — ери, що поверне в естетичному сенсі підупалий театр до кращих минулих часів. На жаль, ці мрії виявилися марними — стратегія Н. Синельникова щодо київської сцени виглядає непродуманою, ситуативною, а головне — пересічною, не індивідуалізованою, що годиться для будь-якого театру, а не конкретно для «Соловцова».

Михаїл Тарханов

Ніколай Синельников

І це попри те, що, на думку В. Неллі (яка відображає, звісно, не його — тодішнього студента медичного факультету Університету св. Володимира, але загальноміське ставлення до трупи), «створений Н. Н. Соловцовим постійний драматичний театр досяг у тому сезоні серйозного розквіту. Затишна, як на ті часи добре обладнана будівля, прекрасна трупа з кількома відомими акторами, талановита режисура — все це забезпечувало любов глядача і гарні збори <…> Щоп'ятниці у вестибюлі соловцовського театру вивішувалася вузька сіра афіша, що своєю скромністю наслідувала МХТ, і вже у першому антракті біля каси стояла черга за квитками на оголошену прем'єру <…> Вранці черга встановлювалася на Хрещатику у тютюнової крамниці Соломона Когена, де була денна каса театру» [107, с. 116–118].

Цей, загальновідомий як «коршевський», принцип щотижневої прем'єри, встановлений Н. Синельниковим у «Соловцові», дивує найбільше. Адже, пропрацювавши у московському театрі Ф. Корша десять років, він із власного досвіду переконався, що ця практика згубна для сценічного мистецтва, і саме тому запевняв, що уникатиме її у власному театрі. Вочевидь, від самого початку «соловцовських» сезонів антрепренер у Н. Синельникові взяв гору над митцем.

Малозрозумілими були і його дії щодо творчого складу київського театру. По-перше, Н. Синельников перевів з Харкова до Києва на постійну роботу кількох провідних артистів тамтешньої трупи (зосібно Є. Полевицьку, Є. Шатрову, М. Тарханова, П. Баратова), тим самим фактично обезкровивши її. По-друге, сам він прем'єр у Києві майже не випускав, натомість, переносив на «соловцовський» кін свої харківські вистави. Окрім того, на посади чергових режисерів запросив аж ніяк не першокласних постановників (І. Пельтцера, Н. Смурського, К. Бережного).

Репертуарна політика Н. Синельникова ніби змушувала забути, що на дворі — початок 1910-х, а не «соловцовські» 1890-і — однією домінантою в афіші впродовж чотирьох сезонів була класика, іншою — російська та європейська «добре зроблена» п'єса. Серед класичних творів знову на перше місце висунулася драматургія О. Островського. Кожен з чотирнадцяти спектаклів, серед яких навіть «проглядали» першовтілення (зокрема мелодрама «Серце не камінь» і комедія «Гаряче серце»), нічим іншим, окрім кількох першорядних акторських робіт (зосібно Є. Павльонков — Прибитков, Є. Полевицька — Тугіна в «Останній жертві», Є. Полевицька — Нєгіна, Н. Ходотов — Мелузов у «Талантах і шанувальниках», С. Кузнєцов — Каркунов, М. Тарханов — Калимов у «Серці не камінь», М. Тарханов — Градобоєв, С. Кузнєцов — Хлинов у «Гарячому серці») не відзначився.

До 100-річчя з дня народження поета у «Соловцові» втретє втілили «Маскарад» (1914). Цього разу, йдучи за тогочасною модою, К. Бережний «тлумачив ідею лермонтівської драми символічно» — вирішив «дати всю трагедію у символі маскараду, адже, за Лермонтовим, що є життя, як не маскарад, як не гра». «Крізь завісу, поцяцьковану емблемами маски та гри, коли трохи підіймалися її краї», глядачі бачили «фрагменти життя, де все — і честь, і кохання, і дружба, і порок, і зрада — сплелося в один вузол, розв'язати який понад силу людині». Вочевидь, К. Бережний менше за все хотів представити сюжет романтичної трагедії як життєву історію кохання, уявної подружньої зради і вбивства через ревнощі, тому, «взявши істотне, необхідне для аромату епохи — у меблях, костюмах і ритмі, решту режисер затушував, фіксуючи увагу на головному». А провідну дійову особу цієї історії — Арбеніна — П. Баратов подавав як «фатального героя» та «демонічну фігуру» [108].

«Гаряче серце» О. Островського. 1913. Градобоєв — М. Тарханов

Не зважаючи на деяку одноманітність художньої палітри спектаклю, частина глядацької зали та дехто з рецензентів схвалили «цікавий» режисерський задум «Маскараду» [Там само].

На жаль, не стала «новим словом» у тогочасній російській чеховіані жодна з нових версій «великих» п'єс А. Чехова. Наприклад, «Вишневий сад» у постановці Н. Синельникова (1916) критика оцінила вельми неоднозначно, лише констатувавши, що лейтмотив вистави — це «вітання новому життю»: «Минуле минуло — і бог із ним. Варто показати життя молодих, які прийшли <...> Ось чому на всій виставі не було звичного смутку, журби, душевної драми Раневських, а була радше радість нових відчуттів <...>» [109].

Обидві шекспірівські вистави Н. Синельникова («Венеціанський купець» та «Гамлет») були, користуючись сучасною мовою, римейками харківських спектаклів і особливого інтересу з глядацького та рецензентського боку не викликали.

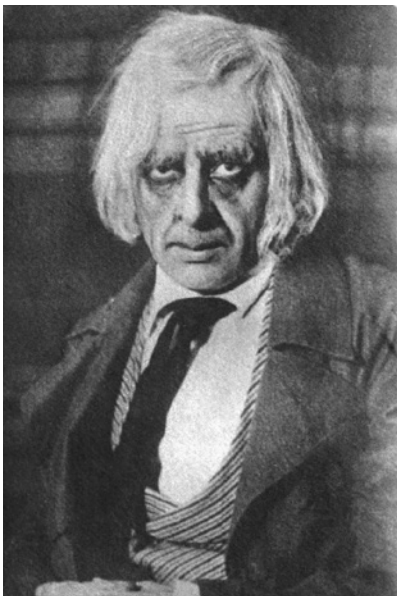
По суті, з-посеред «класичних» спектаклів справді успішною можна вважати лише нову інсценізацію «Дворянського гнізда» І. Тургенєва (1913). Однак й у цьому випадку публіка, попри те, що у спектаклі були

зайняті провідні акторські сили трупи (О. Токарєва — Пестова, Н. Радін — Лаврецький, С. Кузнєцов — Лемм, М. Візаров — Чтець, Н. Лисенко — Лаврецька), заповнювала залу насамперед, аби подивитися на Є. Полевицьку (Ліза Калітіна). Глядацьке захоплення було таким одностайним, що актриса дозволяла собі тримати паузи будь-якої довжини, не страхаючись негативної реакції зали. Ось і в останній сцені, де Ліза — Є. Полевицька, остаточно вирішивши піти у монастир, прощалася зі своєю дівочою світлицею, вони, затамувавши подих, цілих сім хвилин спостерігали за переживаннями і почуттями дівчини.

Преса також засипала актрису компліментами: «Героїня вистави — Полевицька. Таке гармонійне, цілісне, викінчене й стильне виконання, таке цілковите перевтілення рідко коли доводиться побачити. Образ ніжний, граціозний, поетичний і захопливе переконливий <...> Так добре показано чуйність Лізи, її кришталеву душевну чистоту, її органічну релігійність, надзвичайно розвинене у ній почуття обов'язку, душу тонку і водночас сильну. І вся Ліза овіяна красивим, чисто тургенєвський смутком», — захоплено вигукував хтось з оглядачів [4, с. 103]. «Щось велике, складне, прекрасне у скорботі та стражданні, й у величі обов'язку створила Полевицька. Це було цілковите злиття артистки з образом. Єдине мистецтво високої, чистої краси. На її обличчі, виразному і тонкому, поступово вирисовувалися все нові й нові лінії, і наприкінці це обличчя було сповнене глибоко трагічного змісту», — додавав Вс. Чаговець [110].

Однак, надаючи таких серйозних повноважень класиці, очільник «Соловцова» водночас не забував про «злобу дня». Так, у сезоні 1914/1915 рр., що збігався з початком Першої світової війни, була поставлена п'єса Л. Андрєєва «Король, закон і свобода», де йшлося про боротьбу бельгійців проти німецьких поневолювачів. Щоправда, її «риторична мова» і «паперовий пафос» не сподобалися ні публіці, ні критикам. Не мали успіху ні «Під прусським ярмом» Гаррікура про події франко-прусської війни 1870 р., ні інсценізації мопассанівських новел «Мадемуазель Фіфі» та «Два приятеля», ні «Польське серце» Рахманової, що оспівувало російсько-польське братерство.

На схилі віку, згадуючи роки харківської та київської антрепризи, Н. Синельников скаржився, що був змушений, потрафляючи невибагливому смаку публіки, ставити багато прохідних, малоякісних п'єс. Проте незмінно додавав, що вони «давали часто вдячний матеріал акторові



«Дворянське гніздо» І. Тургенєва. 1913. Лемм — С. Кузнєцов

й наш ансамбль своїм виконанням мав у них певний успіх» [111, с. 188]. Насамперед йшлося про дуже популярні мелодрами, на кшталт «Ревнощів» М. Арцибашева, «Мрій кохання» О. Косоротова, «Віри Мірцевої» Л. Урванцева, «Осінніх скрипок» І. Сургучова. У спектаклях за цими — непозбавленими деяких позитивних сценічних якостей — п'єсами, справді, було кілька прекрасних акторських робіт. Скажімо, В. Юренєва створила справжній шедевр з ролі Єлени Миколаївни, а С. Кузнєцов у «Ревнощах» наділив образ жалюгідного, обманутого чоловіка глибокою людяністю, Є. Полевицька та Н. Ходотов склали незабутній дует у «Мрії кохання», М. Тарханов вражав серця трагедією знедоленого Побяржина у «Вірі Мірцевій», М. Шатрова полонила глядачів дівочою чистотою в «Осінніх скрипках» [4, с. 113].

Власне, звернення театру (до речі, першим на території наддніпрянської України) до «богемної» драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1916 р.) також насамперед пояснювалося «модним» статусом її автора. А ще — «ефектним» сюжетом про мешканців «потворних мансард брудних паризьких кварталів», «відірваних від життя <...> чужих й відчужених на чужині» [112]. В усьому іншому п'єса В. Винниченка

Ніколай Ходотов

Єлена Полевицька

викликала самі претензії, найсерйозніші з-посеред яких стосувалися браку «правдоподібності» та невідповідності «вимогам психологічної правди». Вс. Чаговець пояснював їх появу надмірною «тенденційністю» «Чорної Пантери...»: «Важко припустити, що ніжний і чуйний, з теплою душею Корній Каневич відмовився би продати незакінчене полотно, якщо від продажу його залежить життя його ж коханої, єдиної хворої дитини. Але інакше не можна "відповісти на тему", і автор перетворює добродушного "білого ведмедя" на жорстокого вампіра, що висмоктує кров вмираючої дитини! Важко припустити миттєве перетворення дружини художника Рити з доброчинної матері на трактирну блудницю: від колиски вмираючого, але шалено коханого сина, у вульгарні обійми любителя живих і мертвих моделей жіночого тіла, художнього критика, пана Мулена. Проте в іншому випадку не було б "пантери", та ще й "чорної"» [Там само].

Здається, долати недоліки п'єси «претензійного драматурга з його бляклою вигадкою та невдалою психологією» [113, с. 123] мали виконавці, тим паче, що режисер спектаклю І. Шмідт не надто переймався «художніми і психологічними можливостями» драми [112], натомість, доклада-

Ніколай Соснін

Ніколай Свєтловидов

ючи неабияких зусиль до відтворення «довкілля». Утім, схоже, що у цій «гонитві за зовнішнім боком» спектаклю постановнику зрадило почуття міри, що й унаочнила «надто пишна» друга дія. «Це вже не “кабачок на Монмартрі”, де у скромній, інтимній обстановці й могла лише розігратися бажана автору сцена, але першокласний відкритий ресторан, куди через свої обмежені засоби і не наважиться заглядати паризька богема», — іронізував Вс. Чаговець [Там само].

Водночас «теплота таланту» Н. Ходотова зігріла багато у чому штучний образ Корнія Каневича, «м’які» фарби, використані актором у цій ролі, допомогли йому «притишити» «шалено кричущі» кольори авторової палітри [Там само].

«Прекрасна у малюнку, ніби запозиченому в Гойї, але холодна у сценах екстазу гніву і пристрасті, й зігріта диханням істинного почуття лише у сценах з хворою дитиною — такою була п-ні Полевицька» у ролі Рити [Там само]. П. Марков свідчив, що актрисі вдавалося чудово передавати ті моменти, коли її героїня намагалася приховати справжні емоції, — крізь «нервову розірваність руху та тріпотливі інтонації голосу проривали біль, страх і приниження» [113, с. 123].

Значно менше враження справляли персонажі другого плану: «Не вдався "естетизм" п-ні Гатовій (Сніжинка — *М. Г.*), добре задумав п. Ценін фігуру Янсона, характерний, як завжди, п. Кудрявцев — критик (Мулен — *М. Г.*), і недалекий, як усі "лікарі", які з'являються на сцені, п. Долгов», — зазначав Вс. Чаговець [112].

Проте динамічний сюжет з мелодраматичним нальотом і «кримінальним» фіналом, технічно досконало втілений театром, не міг не сподобатися публіці, що й було, поза сумнівом, кінцевою метою постановки.

З-посеред «легких», водевільного плану, комедій театр також намагався вибирати найкращі зразки, але й вони набували мистецького «обличчя» лише завдяки бездоганному акторському виконанню. Можна навести як приклад «Бабусю» Г. Кайаве і Р. Флера, де О. Токарева (бабуся), М. Шатрова (Елен), С. Кузнєцов (Валентин) і В. Петіпа (Андре) «грали з такою комедійною легкістю і грацією і створювали такий стрункий квартет, що ця дрібничка перетворювалась на справді мистецький твір» [4, с. 113]. Або ж немудрящий «фарс з перевдяганням» Б. Томаса «Тітка Чарлея», «чудово розіграний» С. Кузнєцовим, М. Тархановим, А. Лундіним та ін., на який, за свідченням В. Неллі, було неможливо дістати квиток [107, с. 137].

1917 р. на посаду директора «Соловцова» повернувся І. Дуван-Торцов. Проте театр, який він прийняв тоді під оруду, мало нагадував себе самого шестирічної давнини, насамперед через значно слабшу трупу. Тому прохідними виявились не тільки лірична комедія «Косатка» О. Толстого, а й драма «Любі примари» Л. Андрєєва.

Наприкінці сезону 1917/1918 рр. театр показав раніше заборонену цензурою драму Д. Мережковського «Павел I». Вистава актуального політичного звучання (режисер — С. Стреньковський), зрозуміло, викликала у залі бурхливі суперечки: монологи підпоручика Мордвинова проти кріпосництва переривалися овоціями демократично налаштованої гальорки, репліки монархіста генерала Тализіна, схвалені партером, заглушав ураганний свист згори [4, с. 115]. З суперечливими почуттями глядачі спостерігали сцену вбивства імператора змовниками.

Вистава порадувала кількома акторськими удачами. Н. Соснін постарався намалювати повноцінний портрет Павла I — показати не лише «божевільного з бритвою», а й типового самодержця, якого необмежена влада невідворотно приводить до деспотизму і самодурства. Виразні образи державних змовників створили В. Петров (граф Пален) та Ю. Яковлєв (граф Бенігсен).

Наступного сезону очільник «Соловцова» значно посилив трупу, повернувши до неї В. Юренєву, А. Пасхалову, С. Кузнєцова. І. Булатова, Н. Свєтловидова. В афіші з'явилися колишні «бенефісні» спектаклі. За прикладом МХТ, де І. Дуван-Торцов працював у 1912–1914 рр., він й при «Соловцові» створив акторську студію з метою підготовки молодих професійних кадрів для його трупи. Проте все це нагадувало біг на місці — театр вочевидь поринав у «стан застою». Тим паче, що тогочасна політична обстановка була для мистецтва вкрай несприятливою. Ось «портрет» Києва 1918 р., яким його зберегла пам'ять В. Неллі: «<...> панівний захисний колір червоноармійських ешелонів упереміжку з чорнотою матроських бушлатів та кльошів, кулеметні стрічки на робітничих піджаках, далекий гуркіт гарматних розривів, час, переведений облоговим станом на три з половиною години назад <...> Раптом до міста доносилася глуха гарматна стрілянина, і несподівано під час вистави у театр сповіщали про оголошений облоговий стан та вимагали припинення або скорочення вистави. На ходу викидався цілий акт, п'єса ставала абсолютно безглуздою. Часто після трьох дзвінків з'ясовувалося, що глядацька зала порожня і виставу грати, власне, немає для кого» [107, с. 146].

Нетривала «реставрація» минулого режиму 1918 р. на деякий час дещо стабілізувала мистецьку ситуацію у Києві. «І все-таки вісімнадцятий рік був відзначений великою кількістю всілякого мистецтва, — згадував В. Неллі. — Поряд з імпортом — віденська оперета на чолі з Корді Милович, німецькі оркестри, концерти Оскара Фріда, — превалював експорт. З півночі, зі Совдепії, нахлинули окремі актори та колективи, що пов'язали свою творчість з переможеним режимом.

Поряд з Рощіною-Інсаровою виступав циганський хор Шишкіна, у колишньому приміщенні кафешантану влаштувався Нікита Балієв зі своєю "Летючою мишею". В опері співав Фігнер, Собінов і Сибіряков, танцювали Мордкін з Пажицькою і Фроман. До театру мініатюр після порнографічного "Хороводу" Шніцлера, поставленого у вигляді реверансу німецьким окупантам, прибув Н. Н. Євреїнов, який поставив свої одноактні п'єси і співав власні пісеньки під власний акомпанемент» [107, с. 147].

У лютому 1919 р. почалася нова ера в історії України. Як виявиться незабаром, один із перших більшовицьких декретів (від 15 березня 1919 р.) — про націоналізацію театрів — відлічував останні місяці театру «Соловцов».

«Дев'ятнадцятий рік у Києві це короткі, насторожені ночі, тривожні чутки вранці, роти "всевобучу" на марші вдень; це інтернаціональні

батальйони у незвичних шапчинах, гострі дискусії у підвалі "Континенталю", перетвореному на клуб мистецтв під витонченою назвою "ХЛАМ" (Художники, Літератори, Артисти, Музиканти), маленькі кафе на Думській площі з чорною кавою по-турецьки, склянкою води і рахат-лукумом; це молоді письменники Ілля Еренбург, Лев Нікулін, Михаїл Кольцов, Олександр Дейч, перші шаржі Бориса Єфимова, художники-початківці Н. Шифрін, І. Рабинович, А. Петрицький, це зовсім юні С. Юткевич, Г. Козинцев, О. Каплер, В. Куза, ще невідомі Генріх Нейгауз, Саша Дубинський, Володя Горовиць, і вже знамениті Собінов, Сибіряков, Бочаров, численні театри різних жанрів і смаків, натхненні плани, задуми… і Марджанов, Марджанов, Марджанов!..», — свідчив В. Неллі [107, с. 147].

К. Марджанов повернувся до Києва вже знаменитим режисером, аби обійняти посаду комісара у Всеукраїнському театральному комітеті (Вутеком) — органі, призначеному наглядати за діяльністю удержавлених сценічних колективів, і знову очолити «Соловцов», перейменований у Другий державний драматичний театр УРР ім. Леніна.

Цьому «оновленому» театру та його глядачеві потрібна була вистава, що її «героєм був би народ. Романтична вистава. Святкова, яскрава, полум'яна» [107, с. 149]. Нею стала «Овеча криниця» («Фуенте овехуна») за Лопе де Вега, якою відсвяткували першотравень 1919 р. Спектакль набув величезного розголосу, залу кілька вечорів поспіль вщерть заповнювала «нова» публіка, червоноармійське командування посилало на нього військові частини перед відправкою на фронт. Н. Свєтловидов згадуватиме, як одного дня вулицями Києва крокував оркестр, а за ним — пістрявий натовп, вбраний в іспанські костюми початку XVI століття, — селяни, вояки, вельможі. То артисти київського Театру ім. Леніна йшли до робітничого поселення, аби показати виставу «Овеча криниця» [114, с. 16].

В. Неллі заявляв, що драма Лопе де Вега зацікавила К. Марджанова, бо у ній «розкривається привабливий образ народу — мужнього, благородного, скромного і веселого, доброго до друзів, безпощадного до насильників, стійкого у боротьбі, вірного у коханні» [107, с. 151]. Між тим, його не вдовольняла «важкувата» архітектоніка давньої п'єси та дещо архаїчна мова перекладу С. Юр'єва. Тому «впевненим олівцем» режисер прибрав бічні лінії сюжету та другорядні конфліктні вузли, а також обробив пісні та місцями осучаснив мовлення персонажів [Там само].

У головних ролях постановник задіяв провідних акторів трупи, але розподілив він їх по-своєму: Н. Свєтловидов, який тяжів до героїчного амплуа, з блискучим гумором створив образ простака Менго; улюбленицяя киян В. Юренєва, котра спеціалізувалася на зображенні модерністських жінок, виявилася чарівною і полум'яною селянкою Лоуренсією; щирим селянським парубком, веселим і драматичним показав себе Н. Соснін (Фрондозо). Але головним відкриттям вистави стали «неповторні та неперевершені народні сцени, сцени мешканців поселення Фуенте Овехуна», зіграні вчорашніми «соловцовськими» студійцями [107, с. 152].

Оформлення спектаклю К. Марджанов доручив молодому художнику Ісааку Рабиновичу, який щойно закінчив Художнє училище, а весь його досвід зводився до двох одноактівок Н. Євреїнова у театрі мініатюр. І це при тому, що зримий образ вистави для режисера був дуже важливий. Проте К. Марджанов не помилився у виборі — І. Рабинович створив дивовижно яскраву і виразну об'ємну декорацію [76, с. 111].

«На сцені помаранчево-червоний килим-постілка, ніби випалений ґрунт палкої Іспанії, три жовті конічні башти з черепичною покрівлею, далека зелена перспектива, праворуч "мала" сцена — замок Командора у похмурій синьо-сріблястій гаммі. Меблі — одне крісло» [107, с. 154]. І. Рабинович художницькими засобами підкреслив провідну ідею спектаклю — боротьба народу проти феодалів-гнобителів. Основний простір сцени являв собою «арену селянської праці та солодких веселощів у дні свят», над яким, однак, «владарюють середньовічні вежі» — уособлення «грізного оплоту феодального світу» [76, с. 112].

Власне, наочними контрастами була насичена уся дія вистави: палаюче сонячне світло дня і глибока синь ночі, чорноволосі селяни та селянки і білоголовий Естебан (Ю. Яковлєв), яскраві плащі й прості кольорові сорочки на чоловіках і сукні на жінках та оксамит, шкіра, бронза у Командора, Магістра, Короля і почту, важкі кольчуги у вояків [107, с. 154].

Вистава відкривалася театрально-урочисто: двоє герольдів з великими трубами сповіщали про початок. Далі розсувалася бічна завіса, і у напівтемряві глядачі бачили змовників, вбраних у важкий темний оксамит з червоними хрестами на грудях, які виголошували слова відданості богу і хресту, і серед них — Командора (Н. Смурський), котрий улесливо шукав прихильності у магістра ордену Калатрави. Сцена, покладена на музику, що лунала ніби здалеку (композитор — В. Бюцов), провіщала майбутні біди [76, с. 112].

У наступному епізоді бічна завіса закривалася, і на основному сценічному майданчику, освітленому яскравим сонцем, з'являлися мешканці селища Овеча криниця. Темп дії різко пришвидшувався, лунав сміх і пісні, пари пускалися у веселий танок. Наче яскрава квітка у натовпі мелькала Лоуренсія — В. Юренєва — жвава, весела, щаслива селяночка... Проте менше за все режисер намагався показати у народних сценах безхмарну селянську пастораль, час від часу їх пронизувало почуття тривоги. То одна, то інша дівчина говорили про домагання Командора, про грубість його почту і солдатів. Однак ці хмаринки неспокою миттєво розсіювали переконлива сміливість Фрондозо — Н. Сосніна або смішні жарти співця та скрипаля Менго — Н. Свєтловидова [Там само].

Коли Командор — Н. Смурський, перемігши ворогів, повертався з походу, селяни, виконуючи васальний обов'язок, несли йому дари — сценою на мотузках безупинно «пливли» гуси, качки, окороки, кошики фруктів, бурдюки з вином. Миролюбні й добродушні люди з радістю ділилися з панами плодами своєї праці. Проте у розмовах мешканців селища все частіше звучали скарги на Командорові визиски, знущання та насилля. Ось і Лоуренсія — В. Юренєва змушена чи не вперше проявити сильну волю — владно заборонити Командору — Н. Смурському, який наказав привести дівчину до себе у палац, торкатися її [76, с. 113].

Перший акт вистави закінчувався сценою весілля Лоуренсії та Фрондозо. На столі — «величезна кількість дичини, окороків, кавунів, динь та інших багатств природи, засліплюючий рухливий натюрморт, дари полів і садів — селянська щедрість» [107, с. 155]. Гримить музика, у вихорі танцю кружляють парубки та дівчата, і краще за всіх — молодята. Здається, всі біди минули і ніщо на світі тепер не завадить їхньому щастю. Аж ось надривно й печально звучить музика, налякані селяни розступаються, даючи дорогу Командору та його солдатам, сцена виблискує металом зброї та військових латів, весілля зірване, солдати забирають з собою Лоуренсію та Фрондозо, сумовиті гості залишають сцену...

Другий акт починався із селянських сходин. Схвильовані рухи, різкі викрики й поступовий перехід від коливань і роздумів до єдиної думки про невідворотність повстання проти гнобителів. Драматичною кульмінацією вистави був монолог Лоуренсії — В. Юренєвої, яка щойно вирвалася з рук солдатів: у розірваній сукні, з розкуйовдженим волоссям та обличчям, спотвореним жахом і гнівом, вона прибігала до селян і ніби кидала факел по-

«Фуенте овехуна» Лопе де Вега. 1919. Ескіз декорації (художник І. Рабинович)

встання до порохового погребу [76, с. 113]. Актриса вимовляла перші слова монологу стримано, навіть боязко, але далі її голос міцнів, звучав усе впевненіше, коли Лоуренсія — В. Юренєва дорікала чоловікам Овечої криниці за їхні догідливість, млявість і боязкість, що уподібнюють їх до слабких жінок. Звертаючись до представниць своєї статі, вона нагадувала їм про амазонок і закликала відродити це плем'я войовниць «на жах боягузам і тиранам усім!». Ці полум'яні слова подіяли — зірвавши з себе шарфи, піднявши їх вгору, ніби прапори, селянки кидалися до будинку Командора.

У багряному світлі, що падало на сцену, було видно динамічні групи селян, озброєних вилами, палицями, ножами, пращами, які увірвалися до Командорового палацу, переслідуючи хазяїна, його вояків та слуг. На знак перемоги Лоуренсія — В. Юренєва ламала вже непотрібного меча [76, с. 114].

На радісний вигук дівчини «Тиранів більше вже немає!» селяни Фуенте Овехуна відповідали стрімким, екстатичним танцем. Проте, згадував В. Неллі, «Мордкін жодних "номерів" не ставив, жодних "па" не показував. Розтривоживши наші душі, він створив симфонію тіл, що рухалися, скакали, крутилися, бурю яскравих різнокольорових плащів, палаючих очей, коричневих облич, рук і ніг, чорного волосся» [107, с. 155].

Ідея єдності селян знаходила продовження в останній сцені, коли, незломлені ні судом, ні тортурами, вони одностайно відповідали, що вбивця Командора — Фуенте овехуна. Поодинці та разом непереможені повстанці урочисто повторювали назву свого селища.

У фіналі виконавці йшли з глибини сцени до її переднього краю, у залі вмикалося яскраве електричне світло, і на кожній виставі звідти стихійно починався зустрічний рух глядачів. Щойно замовкала музика оркестру, її змінювали звуки «Інтернаціоналу». Схоже, справджувалася основна мета спектаклю, визначена К. Марджановим такими словами: «Мені потрібно, щоби після того, як актори посунуть до рампи, глядачі рушили б на фронт!».

До кінця сезону у «Соловцові» було здійснено ще кілька вистав: «Саломея» О. Уайльда (режисер — К. Марджанов), «Два брати» М. Лермонтова (режисер — Н. Смурський), «Удаваний хворий» Ж. Б. Мольєра (режисер — Ю. Ракітін), «Степан Разін» В. Каменського (режисер — К. Марджанов).

Наприкінці серпня 1919 р. до Києва вступила армія генерала Денікіна. Скомпрометований співпрацею з більшовиками «Соловцов» був закритий. Однак, коли у грудні 1919 р. радянська влада повернулася до міста, не було здійснено спроб відновити його діяльність, можливо, через те, що більшість провідних акторів залишила Київ [4, с. 3]. У наступні роки будівля на Ніколаєвській площі слугувала притулком для випадкових труп, а з 1926 р. стала домівкою Українського драматичного театру ім. І. Франка.

Література

1. Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве: Исторический очерк (1803–1893 гг.). — К.: Типография И. И. Чоколова, 1898. — 212 с.
2. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1986. — 736 с.
3. Николаев Н. Эфемериды: Статьи по вопросам искусства, театра и литературы, критические этюды, литературные очерки, наброски. — К.: Изд-во Киевского общества искусства и литературы, 1912. — 538 с.
4. Городиський М. Київський театр «Соловцов». — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 124 с., з іл.
5. Глама-Мещерская А. Воспоминания. — М.; Л.: Искусство, 1937. — 373 с.
6. Кропивницький М. Зібр. творів: у 6 т.; Т. 6. Листи. — К.: Держлітвидав, 1960. — 678 с.

7. Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова: По случаю 25-тилетия артистической деятельности и 10-тилетия Киевской антрепризы / [изд-ль А. М. Крамской]. — К.: Типо-литография Р. К. Лубковского, 1902. — 94 с., с доп.
8. Велизарий М. Путь провинциальной актрисы. — М.: ВТО, 1938. — 399 с., с илл.
9. Артист. — 1894. — № 33.
10. Леонидов Л. Прошлое и настоящее: Из воспоминаний. — М.: МХАТ С. ССР им. М. Горького, 1948. — 135 с.
11. Театр и искусство. — 1901. — № 44.
12. Театр и музыка // Одесский листок. — 1894. — 2 апреля.
13. А. Театр и музыка // Одесский листок. — 1894. — 21 апреля.
14. А. Театр и музыка // Одесский листок. — 1894. — 23 апреля.
15. Дорошевич В. Открытие Городского театра // Одесский листок. — 1894. — 3 сентября.
16. Дорошевич В. «Лес» // Одесский листок. — 1894. — 6 сентября.
17. Русский провинциальный театр: Воспоминания: Театральные мемуары / вступ. ст., общ. ред. С. Данилов, лит. обр., ком. В. Аксенов. — Л.; М.: Искусство, 1937. — 254 с., с илл.
18. Дорошевич В. Театр и музыка: «Madame Sans-Gene» // Одесский листок. — 1895. — 23 апреля.
19. Л. Театр и музыка // Новороссийский телеграф. — 1895. — 7 сентября.
20. Театр и музыка // Новороссийский телеграф. — 1895. — 19 сентября.
21. Дорошевич В. Театр и музыка // Одесский листок. — 1896. — 23 апреля.
22. Дорошевич В. Театр и музыка // Одесский листок. — 1896. — 26 апреля.
23. История русского драматического театра: в 7 т. — М.: Искусство, 1980–1985; Т. 6. — 1982. — 572 с.
24. Ярон С. Воспоминания о театре: 1867–1897. — К.: Типография И. И. Чоколова, 1898. — 419 с.
25. Дорошевич В. За день // Одесский листок. — 1896. — 26 апреля.
26. Дорошевич В. Театр и музыка // Одесский листок. — 1896. — 1 апреля.
27. Театр и музыка // Одесский листок. — 1896. — 14 сентября.
28. Дорошевич В. Старый закал // Одесский листок. — 1896. — 11 сентября.
29. Дорошевич В. Принцесса Греза // Одесский листок. — 1896. — 20 сентября.
30. Л. Русская драма // Новороссийский телеграф. — 1896. — 20 сентября.
31. Кремень [Высоцкий И.]. Мозаика // Киевское слово. — 1896. — 14 ноября.
32. Киевлянин. — 1896. — 14 ноября. — № 313.
33. Театр. — 1897. — № 131.

34. Жизнь и искусство. — 1896. — № 318.
35. Театр и искусство. — 1901. — № 5.
36. Дорошевич В. Старая театральная Москва / предислов. А. Р. Кугель. — Петроград, 1923. — 176 с.
37. А. Театр и музыка // Одесский листок. — 1900. — 4 сентября.
38. Л. Городской театр // Театр. — 1897. — 8 мая.
39. Старый театрал [И. Хейфец]. Драматические спектакли в Одессе // Южнорусский альманах. — 1898. — с. 77–85.
40. Театр и музыка // Одесский листок. — 1898. — 29 августа.
41. Ф. М-т [Ф. Мускатблит]. «Плоды просвещения» // Одесский листок. — 1898. — 29 августа.
42. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. — М.: Директ-Медиа, 2007. — 420 с.
43. Ленин М. Пятьдесят лет в театре: Театральные мемуары. — М.: ВТО, 1937. — 188 с.
44. Жизнь и искусство. — 1898. — № 291.
45. Городской театр // Одесский листок. — 1898. — 3 сентября.
46. Рибаков М. О. Вулиця архітектора Городецького: Історико-краєзнавчі нариси. — К.: Фенікс, 2007. — 224 с.
47. Дорошевич В. На кончике пера // Одесский листок. — 1898. — 3 сентября.
48. Театр и искусство. — 1902. — № 1.
49. Г. Театр и музыка // Одесский листок. — 1899. — 27 августа.
50. Г. Театр и музыка // Одесский листок. — 1899. — 2 сентября.
51. Українка Леся. Твори: у 5 т. — К.: Держлітвидав, 1956; Т. 5. — 1956. — 563 с.
52. Г. Театр и музыка // Одесский листок. — 1899. — 10 сентября.
53. Г. Театр и музыка // Одесский листок. — 1899. — 11 сентября.
54. Знакомый [А. Кауфман]. Отклики // Одесский листок. — 1899. — 11 сентября.
55. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. — М.: Искусство, 1954. — 640 с.
56. Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей: в 2 ч.; Ч. 1–2. — СПб.: РТО, 1898. — 276 с.
57. Дорошевич В. Драма в Одессе или отсутствие драмы в Одессе // Южнорусский альманах. — 1899. — с. 55–61.
58. Двадцатипятилетие одесского городского театра: 1887–1912 гг. — Одесса: Типография «Одесского листка», 1912. — 57 с.
59. Ив. П. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 3 сентября.
60. К. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 7 сентября.
61. В. К. Театр и музыка // Одесский листок. — 1900. — 18 августа.

62. Ив. П. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 21октября.
63. Ив. Печокас. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 18 ноября.
64. Скиталец. Театр и музыка // Одесский листок. — 1901. — 2 сентября.
65. Ив. П. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 20 сентября.
66. Ив. П. Городской театр // Одесский листок. — 1900. — 16 сентября.
67. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — М.: Художественная литература, 1974–1983; Т. 13. — 1978. — 532 с.
68. Рабинович М. Три сестры // Театр и искусство. — 1907. — № 38.
69. Скиталец. Театр и музыка // Одесский листок. — 1901. — 31 августа.
70. Кальницкий М. Стриптиз по-киевски // Власть денег. — 2011. — 10 февраля.
71. Киевская газета. — 1902. — № 307.
72. Киевская газета. — 1904. — 21 декабря.
73. Киевские отклики. — 1904. — № 246.
74. Смирнова Н. А. Воспоминания. — М.: ВТО, 1947. — 400 с.
75. Киевская газета. — 1905. — № 320.
76. Дейч А. По ступеням времени: Воспоминания и статьи. — К.: Мистецтво, 1988. — 231 с.
77. Киевская мысль. — 1907. — № 49.
78. «Три сестры» А. П. Чехова в театре «Соловцов» // Киевлянин. — 1907. — № 243.
79. Киевские вести. — 1907. — № 118.
80. Театр и искусство. — 1907. — № 38.
81. Котэ Марджанишвили: Творческое наследие. Воспоминания. Статьи и доклады: в 2 т. — Тбилиси: Заря Востока, 1958–1966; Т. 1. — 1958. — 682 с.
82. Киевлянин. — 1907. — № 281.
83. Киевская мысль. — 1907. — № 259.
84. Рампа. — 1908. — № 4.
85. Крыжицкий Г. К. А. Марджанов и русский театр. — М.: ВТО, 1958. — 175 с.
86. М. Р. [Рабинович М.] Письмо из Киева // Театр и искусство. — 1908. — № 10. — с. 193–194.
87. Гугушвили Э. Котэ Марджанишвили. — М.: Искусство, 1979. — 399 с.
88. Любимова М. Ю. Драматургия Евгения Чирикова и русская сцена 900-х годов // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: сб. науч. труд. / редкол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова и др. — Л., 1987. — с. 34–57.
89. Киевская мысль. — 1912. — № 312.
90. Театр и искусство. — 1912. — № 49.

91. Гарольд [Левинский И. М.]. Миниатюра // Киевская мысль. — 1910. — 12 августа. — № 221.
92. Климов Л. Первые постановки пьесы Леонида Андреева «Gaudeamus» в Киеве // Літературознавчі студії. — 2011. — Вип. 31. — с. 163–169.
93. Майский А. Письмо из Киева // Рампа и жизнь. — 1910. — № 36 (5 сентября). — с. 596–597.
94. Театр и искусство. — 1910. — № 36 (5 сентября). — с. 669–670.
95. Джон И. [Иванов И. В.]. Театр «Соловцов»: «Gaudeamus» // Киевские вести. — 1910. — 2 сентября. — № 236.
96. Николаев Н. Театральные заметки // Киевлянин. — 1910. — 2 сентября. — № 242.
97. Яр-в П. [П. М. Ярцев]. Театр «Соловцов»: «Gaudeamus» // Киевская мысль. — 1910. — 2 сентября. — № 242.
98. Николаев Н. Театральные заметки. «Заколдованный круг» // Киевлянин. — 1908. — 2 декабря.
99. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 512 с.
100. Яблоновский А. Кривое зеркало // Киевская мысль. — 1909. — 10 ноября. — № 311.
101. Е. Я. У Ф. Сологуба // Утро России. — 1909. — 18 ноября. — № 6.
102. Театральный день. — 1909. — 8 (22) декабря. — № 111.
103. Киевская мысль. — 1911. — № 264.
104. Театр и искусство. — 1911. — № 44.
105. Театр и искусство. — 1912. — № 11.
106. Киевская мысль. — 1912. — № 66.
107. Есть три эпохи у воспоминаний: К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский: сб. статей / сост., ред. М. А. Гринишина. — К.: Альтер-пресс, 2001. — 306 с.
108. Киевская мысль. — 1914. — 5 октября. — № 274.
109. Театральная газета. — 1916. — № 4.
110. Киевская мысль. — 1913. — № 244.
111. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. — Харьков: ХГТРД, 1935. –340 с.
112. Чаговец Вс. «Чорная пантера». Драма В. Винниченко в театре «Соловцова» // Киевская мысль. — 1916. — 3 октября. — № 275.
113. Марков П. О театре: в 4 т. — М.: Искусство, 1975–1977; Т. 3. — 1976. — 640 с.
114. Светловидов Н. Испанцы на улицах Киева // Театральная жизнь. — 1967. — № 20. — с. 16–18.

Марина Гринишина

Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926–2014)

Фундація у Києві стаціонарного російського театру на «радянських» засадах мала за передумову рішення червневого пленуму ЦК ВКП(б), які фактично поклали край процесу «українізації» (1923–1926), натомість, розпочавши боротьбу з її «викривленнями» та «ухилами від основної лінії партії в національному питанні» [1, с. 316–317]. Виконуючи «доручення» Народного Комісаріату освіти, Київський окрвиконком на засіданні 21 липня 1926 р. виніс рішення про організацію у місті «російської державної драми» [2].

Відкриття Київського театру російської драми відбулося 15 жовтня 1926 р. Художнім керівником був призначений Павел Рудін — досвідчений режисер, чиї професійні «університети» пов'язані зокрема із Кримом: 1918 р. він очолював тамтешній «Театр актора», у 1919–1924 рр. керував Кримським державним драматичним театром (м. Сімферополь). Спектаклі також ставили Федор Орбельяні, Ніколай Попов та Юрій Соболєв. Останній обіймав посаду завідувача літературної частини. Художньою частиною завідував Г. Руді, музичною — І. Віленський. До складу трупи увійшли зосібно Н. Рибников, В. Драга, С. Волховська, Н. Светловидов, С. Юренєв, Н. Покровський, Р. Данилевська, О. Голубєва, М. Болдуман, М. Чужбінов, Г. Долгов, Г. Яніковський.

Репертуар перших сезонів не вирізняв новоутворений сценічний колектив поміж інших радянських театрів. Одну частину складала сучасна російська п'єса різного жанру: сатира («Кінець Криворильська» Б. Ромашова, «Зойчина

квартира» М. Булгакова, «Євграф — шукач пригод» О. Файка) рядувала з легкою комедією («Шкідливий елемент» В. Шкваркіна, «Місяць зліва» В. Біль-Білоцерківського), антибуржуазні мелодрами («Любов Ярова» К. Треньова, «Іржа» («Костянтин Терьохін») В. Кіршона) сусідували з героїко-романтичною драмою («Штурм Перекопу» Л. Трахтенберга, «Розлом» Б. Лавреньова, «Бронепоїзд 14–69» Вс. Іванова). Іншу — класика, «нова» і «салонна» драма: «Приборкання норовливої» та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Маріон де Лорм» В. Гюго, «Паризькі жебраки» Е. Брізбара, Е. Ню, «Термідор» В. Сарду, «Безприданниця» О. Островського, «На дні» М. Горького, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла.

«Кінець Криворильська» за Б. Ромашовим, «Любов Ярова» за К. Треньовим, «Розлом» за Б. Лавреньовим, «Бронепоїзд 14–69» за Вс. Івановим були спектаклями «актуальної» тематики: демонстрували боротьбу за «новий побут» й утверджували героїку революції та громадянської війни. Рецензенти київських та московських періодичних видань, ставлячись загалом позитивно до перших вистав новоутвореного театру, саме й підкреслювали їхній «злободенний» зміст. Успіхові у глядача сприяли акторські роботи С. Волховської (Роза Бергман), Ф. Орбельяні (Севастьянов), Л. Негрі (Маркус), Н. Светловидова (Мехоношев) у «Кінці Криворильська», його ж — веселий, щирий Швандя в «Любові Яровій», С. Юренєва (Берсенєв) та М. Болдумана (Митрич) у «Розломі». Спектакль за драмою Б. Лавреньова заслужив схвалення критики також за оформлення сцени Г. Руді, яке відтворювало палубу крейсера «Зоря». Поза сумнівом, «сучасні» вистави Київської російської драми справджували сподівання радянської критики на те, що театр «стане лабораторією ідейної художньої творчості, що строго відповідає вимогам революційної сучасності» [3].

Водночас спектаклі за «психологічною» драматургією виявляли брак режисерської та акторської майстерності. Йдеться про «Безприданницю» О. Островського (режисер — Ф. Орбельяні), «На дні» М. Горького (режисер — Н. Попов), «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла (режисер — П. Рудін). У цьому сенсі показовими були вистави Ю. Соболєва: художньо невиразний «Дядя Ваня» А. Чехова, збіднена до рівня «веселої комедії з карколомним сюжетом» «Зойчина квартира» М. Булгакова, банально проілюстрована «документальна» драма «14 грудня 1825 року» О. Кугеля та К. Тверського (за мотивами однойменного роману Д. Мережковського).

Не покращували ситуації шекспірівські спектаклі: «Приборкання норовливої» (режисер — П. Рудін) та «Дванадцята ніч» (режисер — Ю. Соболєв) прочитані традиційно з постановочного та виконавського боку, «не прокладали нових шляхів, не пробуджували великих думок» [4, с. 88].

Таким чином, ледь не єдиною тогочасною заслугою творчого колективу КДТРД вважаємо «по-радянські» просвітницький репертуар та налагодження контакту з «новим» глядачем [5, с. 9, 10].

1928 р. на посаду художнього керівника Київської російської драми призначений Владимир Вільнер — добре освічений, культурний, досвідчений режисер. Випускник юридичного факультету Санкт-Петербурзького університету та драматичних курсів О. Петровського, він спочатку вкусив акторського хліба у петербурзькому Новому театрі, а до режисури приступив у знаменитій харківській антрепризі Н. Синельникова. 1918 р. Б. Вільнер працював в єврейському пересувному театрі «Унзер Вінкл» («Наш куточок»), згодом — у театрах Краснодару, Новоросійську та Москви.

1926 р. В. Вільнер, очоливши одеську Держдраму, випустив на її кін, мабуть, одне з найяскравіших театральних видовищ 1920-х — «Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго, створене ним у співпраці з художником Б. Ердманом, актрисою К. Осмяловською (Есмеральда), акторами В. Шумським (Клод Фролло), М. Тінським (Людовик XI), А. Хорошуном (Квазімодо). У його режисурі одесити також побачили «Захід» за І. Бабелем (1927) та «Яблуневий полон» І. Дніпровського (1928).

Паралельно В. Вільнер працював на Одеській кінофабриці: зафільмував «Беню Крика» (за повістю І. Бабеля), «Цемент» (за романом Ф. Гладкова), «Очі, що бачили» («Мотеле Шпіндлер») за оригінальним сценарієм — картина присвячувалася темі «гноблення єврейської бідноти у царській Росії».

Програма дій нового очільника Київської російської драми засвідчувала насамперед розуміння ним особливого статусу театру (мабуть, дався взнаки одеський досвід): «Будучи російським театром в Україні та маючи великий відсоток українського глядача, театр зобов'язаний у свій репертуар включати не тільки кращі твори російської драматургії, а й звертати особливу увагу і ставити кращі п'єси українських драматургів, які змальовують побут України», — заявляв В. Вільнер [6, арк. 2]. Він запевняв, що незабаром КДТРД стане «самостійною художньою одиницею з визначеним художнім спрямуванням» [6, арк. 1]. Утім, обидві заяви, як то кажуть, залишилися на словах.

Єдина «українська» вистава — «Яблуневий полон» І. Дніпровського (1928) — в основному калькувала нещодавню одеську: В. Вільнер не шукав іншого підходу до літературного матеріалу, але знову старанно комбінував його драматичні, ліричні та комічні елементи, не забуваючи про масштабний показ військових дій; так само монументальним було оформлення сцени І. Федотова. «Точний і вивірений ритм вистави. Бережно та ефектно загострені деякі закінчення окремих картин. Спрямовуючу лінію видно також у трактуванні ролей. І, нарешті, відмінно зроблена режисером сцена бесіди чотирьох червоноармійців, найкраща у п'єсі за яскравою політичною осмисленістю та художнім втіленням. Тут розумно використана пісня, як основне вокально-інтонаційне тло, що часто буває красномовнішим за самий текст п'єси», — писав рецензент газети «Вечерний Киев» [7].

Щоправда, у київській версії «Яблуневого полону» (на відміну від одеської) поряд із досвідченими (зосібно Н. Свєтловидов у ролі Матроса) брали участь молоді виконавці: М. Болдуман (Чистяков), Л. Добржанська (Іва), М. Розин (Сафо), Д. Зеркалова (Таня). Кореспондент міського видання вважав це «справжньою заслугою» постановника [Там само].

Перетворити київську Російську драму на «самостійну художню одиницю» В. Вільнеру не вдалося. Натомість, КДТРД (як пересічний радянський театр) з ентузіазмом брав участь в урядових кампаніях, завзято агітував за чергові «рішення партії». На тему колгоспного будівництва та «знешкодження куркуля як класу» В. Вільнер поставив драму Є. Яновського «Лють» (1929), індустріалізація, пафос соціалістичного будівництва відобразилися у його спектаклях «Вогняний міст» за Б. Ромашовим (1929) та «Темп» за Н. Погодіним (1930). Він «боровся» за «новий побут» у «Людині з портфелем» О. Файка (1928) та «Дружині» К. Треньова (1929), а Н. Свєтловидов — у «Квадратурі кола» В. Катаєва (1928) та «Диваку» О. Афіногенова (1930). Героїка революції та громадянської війни «овіювала» Вільнерову «Першу кінну» за Вс. Вишневським (1930) та «Ворогів» Б. Лавреньова (1930) у постановці Н. Сосніна.

У кожній з цих вистав режисура насамперед переймалася через їхній зміст (ось чому критика переважно звертала увагу на акторські роботи: зосібно М. Болдумана (Семен, Офіцер, Вася), Н. Свєтловидова (Пташкін, Козак), В. Драги (Марфа), С. Днєпрова (Глоба, Іван Сисоєв, Борис Волгін), Д. Зеркалової (Андрійка, Людмила), О. Чистякова (Абрам)

у «Люті», «Першій кінній», «Квадратурі кола», «Диваку»), лише попутно вирішуючи власне постановочні завдання, як-от масові сцени у «Люті», індивідуалізація революційного тла і динамізація багатоепізодного сюжету у «Першій кінній», акцентуація у мізансценах особистісної основи колективної творчості у «Темпі».

«Класична» афіша театру, презентована римейком «Собору Паризької Богоматері» за В. Гюго (1928), «Лихом з розуму» О. Грибоєдова (1929), інсценізацією роману Л. Толстого «Воскресіння» (1929), також не відзначалася оригінальністю.

«Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго викликав у київської публіки значно менший інтерес, ніж в одеської. Місцева критика теж не була у захваті від спектаклю, але відзначала гру Н. Свєтловидова у ролі Людовика XI, М. Болдумана — Квазімодо, М. Розина — Олів'є і гідно оцінювала обох виконавиць ролі Есмеральди (Л. Добржанську та Д. Зеркалову) за індивідуалізацію образу. Перша була м'якшою, ліричнішою і наївнішою — поводилася так, ніби не усвідомлювала трагізму власної ситуації, друга — стриманішою і розумнішою — передчувала скору загибель, але, віддавшись всепоглинаючому коханню, не турбувалася про порятунок [5, с. 14].

Безсмертну комедію О. Грибоєдова «Лихо з розуму» В. Вільнер «актуалізував» відповідно до «злоби дня». Відтак, у характері Фамусова (Н. Свєтловидов) зникли риси світського сибарита, натомість, з'явилися метушливість, прагматизм і жорстокість кріпосника. Скалозуб (М. Болдуман), важкою ходою, застиглим похмурим виразом обличчя, одноманітними, ніби завченими, жестами схожий із ожилим чавунним монументом, уособлював військову касту — тупих виконувачів монаршої волі, оплот самодержавства. Молчалін (І. Червінський) — невиразний молодик, був готовий в усьому догодити сильному і не знехтувати можливістю принизити слабого.

Але водночас цей «лінійний» підхід до персонажа остаточно «випрямляв» й без того не надто мудрований образ Олександра Чацького. Від цілковитого впадання у резонерство і дидактику головного героя комедії рятувала непідробна щирість виконання Н. Сосніна [5, с. 15].

У сезоні 1931/1932 рр. склад Київської російської драми було оновлено: художнім керівником призначений Володимир Неллі, до трупи увійшли зосібно Р. Кармазина, П. Киянський, М. Соколов.

За словами В. Неллі, його театральне «дитинство» минуло у Києві, де він народився як театральний діяч [8, с. 135]. Йшлося про студію при «Соловцові» (перейменованому у Другий театр УРР ім. Леніна), що її майбутній режисер закінчив 1919 р. «Театральним хрещеним батьком», «повитухою <...> режисерського народження» В. Неллі називав відомого російського постановника Костянтина Марджанова: «Кинуті ним перші зернята чудового театру (малася на увазі вистава "Овеча криниця" за Лопе де Вега — *М. Г.*) дали свої кільчики, прийнялися і назавжди залишилися у моїй творчості» [8, с. 145].

Наступні «університети» В. Неллі пов'язані з театром Вс. Мейєрхольда «РРФСР–І» та участю у програмній виставі «лівого» російського театру — «Зорі» Е. Верхарна (1920). Впродовж наступного десятиліття він працював у театрах Саратова, Свердловська, Казані, Мінська, Ленінграду, доки 1931 р. на запрошення заступника директора КДТРД І. Гарольда, знайомця В. Неллі з часів бурхливої київської юності, не обійняв посаду художнього керівника Київської російської драми.

«Майбутнє здавалося мені заманливим, рівним та щасливим. Я вірив, що сильна київська трупа у поєднанні з моєю молодістю та сучасністю обіцяють чудесні перспективи», — сповнений цими гарними думками, В. Неллі прибув до Києва і побачив ... «невисокий двоповерховий будинок з бруднуватим занехаяним фасадом <...> Величезне старомодне піддашшя надавало йому провінційного вигляду. Збоку простенький стенд із архаїчного виду афішою, ліворуч від нього вхід до крамниці під вивіскою "Держспирт", праворуч — головний вхід.

Тісним вестибюлем з вищербленою плитковою підлогою, низьким кільцевим коридором та вбогим напівпідвальним фойє я потрапив до чотирьохярусної просторої, але також якоїсь обідраної ("пошарпаної") глядацької зали — купол, схожий на цирковий, рипучі відкидні сидіння лимонно-жовтого кольору, ваговита старезна люстра, невелика оркестрова яма. Безглузда маленька сцена — дев'ять метрів глибиною, майже тринадцять шириною і біля шести висотою по дзеркалу. Жалюгідні гримувальні вбиральні, схожі на стійла. Ні майстерень, ні складів для декорацій, ні репетиційних приміщень.

На другому поверсі по фасадному коридору багато кімнат — колишні "номери" — тут був готель, тепер це службові приміщення (дирекція, місцевком) та акторські "квартири" <...> Все — будівля, репертуар, навіть афіша позначалися провінційністю» [8, с. 133–134].

Відтак, основні зусилля В. Неллі на посту очільника колективу спрямовувалися на його «модернізацію», аби з «одного з багатьох провінційних театральних закладів» перетворитися на «значний радянський театр» [9].

Вирішенню цього завдання мав сприяти відповідний репертуар, де, зрозуміло, царювала радянська п'єса: «Хліб» та «Чудесний сплав» В. Кіршона (режисер — В. Неллі, 1931; режисери — А. Клименко, С. Мстиславський, М. Соколов, 1934), «Страх» О. Афіногенова (режисер — В. Неллі, 1932), «Смерть Звездоплюєва» («Фіолетова щука») О. Корнійчука (режисер — В. Неллі, 1932), «Мій друг» та «Після балу» Н. Погодіна (режисер — В. Неллі, 1932, 1934), «Чужа дитина» В. Шкваркіна (режисер — В. Неллі, 1934), «Бійці» Б. Ромашова (режисер — Л. Прозоровський, 1935) з притаманними їй псевдореалізмом та псевдоісторизмом — штучним пафосом стосовно «революційного» минулого, надуманими «сучасними» проблемами і конфліктами та «картонними» персонажами.

Однією з центральних подій довоєнної історії КДТРД стала прем'єра «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського (1933). За свідченням В. Неллі, надрукований у часописі «Новый мир» драматичний твір викликав «гучні суперечки і великий інтерес преси, суспільства» [8, с. 141]. Радянські літературознавці зокрема заявляли про започаткування Вс. Вишневським нового жанру, котрий дав назву п'єсі.

Нагадаємо, що «проблему трагічного в мистецтві» тогочасна літературно-театральна спільнота обговорювала всю першу половину 1930-х. Внаслідок дискусії у радянській драматургії утворився новий канон, чию ідеологію характеризував «історичний оптимізм»; сюжет, заснований на «катастрофічних» подіях, вирішувався через їхнє «подолання», у конфлікті поряд з героєм-одинаком чільне місце посіла маса.

«Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського надавала зразковий приклад новосформованого жанру. Водночас від традиційних прийомів автор повністю не відмовлявся — зокрема розподілив персонажів за трьома планами. В. Неллі, з одного боку, приділив увагу і масовим і камерним епізодам, з іншого — не торкався списку дійових осіб. У центрі вистави (згідно з п'єсою) розташувалася фігура Комісара (Л. Добржанська), обабіч неї — Олексій (П. Киянський) та Вожак (Д. Голубинський). За ними йшли другорядні персонажі: Вайнонен (М. Розин), Сиплий (Н. Свєтловидов), Беринг (Г. Терехов), Боцман (Г. Долгов). Замикала композицію моряцька

маса. Режисер потурбувався, аби деякі учасники масовки вирізнялися мотивацією вчинків та поведінки загалом.

Оформлення сцени С. Вишневецької та Є. Фрадкіної було умовним та лаконічним. Емоційне тло дії створювала різножанрова музика Б. Лятошинського: чеканний марш і меланхолійний вальс виразно контрастували одне з одним.

П. Киянський створив образ сильної, вольової людини, шукача «правди», яку віднайшов врешті у революції. Актор переконував публіку, що дружба молодика з анархістами була тимчасовою помилкою. Олексій (П. Киянський) виправляв її, стаючи вірним соратником та однодумцем Комісара (Л. Добржанська).

Натомість, перед Д. Голубинським стояло простіше завдання: актор мав довести залі, що Вожак — небезпечний ворог, терорист, цинік і боягуз, наляканий переходом недавніх соратників на бік Комісара.

Л. Добржанська старанно переконувала глядачів, що відданість більшовицькій справі не заважала Комісару залишатися чарівною жінкою. Актриса поєднувала у своїй героїні міцну волю та жіночність, уразливість представниці слабкої статі, яка опинилася в оточенні не надто скутих умовностями, та ще й заражених бацилою анархізму чоловіків, і талановитого організатора, здатного підкорити моряцьку вольницю.

Зазначимо, що КДТРД ставив «Оптимістичну трагедію» у першій редакції[1]. Стосовно її «щасливого» фіналу В. Неллі згодом писав: «Смерть Комісара у фіналі, мабуть, зворушлива, але це порушує, на мій погляд, оптимістичний задум автора. Коли у київській виставі безсмертні герої піднімалися вгору і йшли серед зелених молодих дерев — у цьому було утвердження безсмертя, торжество життя, сили патріотизму, мужня гордість, було величне завершення оптимістичної трагедії. Логічно звучали слова Комісара: "Чи є смерть для нас!" і відповідь матросів: "Немає смерті для нас!"» [10, с. 29].

На генеральній репетиції спектаклю були присутні Вс. Вишневський та його товариші-моряки. Ця зустріч нагадала В. Неллі «приїзд Тараса Бульби у Січ — на сцені й у залі пахло морем, перемогою, молодістю, силою» [8, с. 156].

---

[1] Другу редакцію «Оптимістичної трагедії», де Комісар (А. Коонен) гинула у фіналі, О. Таїров того ж 1933 р. поставив у московському Камерному театрі.

«Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського. 1933. Колективне фото учасників вистави

Водночас скрупульозне виконання «соцзамовлення» на основі класичної драматургії призводило лиш до її «вульгарної соціологізації». Наприклад, у шіллерівській трагікомедії «Підступність та кохання» (режисер — В. Неллі, 1932) «Фердинанд примирявся із політичним устроєм напівфеодальної князівської Німеччини, двір зворушливо розкривав обійми блудному синові президента, який розкаявся, Луїза, навпаки, йшла, так би мовити, "у революцію"». У центрі композиції над усім, що відбувалося, «владарював» альков леді Мілфорд із «дванадцятиспальним» ліжком, символізуючи гріховність і моральний занепад дворянства [4, с. 88–89].

Схожим чином В. Неллі витлумачив комедію О. Островського «Таланти і шанувальники». Аби «підсилити соціальне звучання» центральних образів, Мелузов (П. Киянський) цитував Чернишевського, а Негіна (Л. Добржанська) читала монолог Катерини з «Грози» О. Островського [5, с. 20].

Утім, спроби режисера продемонструвати більш зважений підхід до «класичного» твору також не знаходили підтримки з боку критики. Так, рецензенти відзначили цікаве вирішення ролей Якова (О. Шейн) та Захара (Б. Брагін) Бардіних, акторський успіх П. Значковського у ролі генерала Печенігова, В. Драги — Клеопатри, Г. Долгова — Пологого,

П. Киянського — Синцова у «Ворогах» М. Горького (1934). Але заявляли, що вистава «не розкривала всієї глибини класової боротьби і перспектив перемоги робітничого класу», і що «не було у спектаклі тієї напруги класових суперечностей, яка б висловила ідейну сутність п'єси, визначену самою її назвою» [5, с. 21–22].

1934 р. В. Неллі був звільнений з поста художнього керівника театру. Його кадрову політику урядники від культури визнали неефективною, а ідейно-художній рівень вистав — недостатньо високим [11]. У сценічному колективі вперше в його історії запанувало безвладдя, «акторські» постановки стали пересічним явищем, як і «режисерське шефство» з боку московського Малого театру: Л. Прозоровський поставив «Бійців» Б. Ромашова (1935) та «Славу» В. Гусєва (1936), В. Аксьонов — «Гарне життя» С. Амаглобелі (1935), К. Хохлов — «Вовки та вівці» О. Островського (1935) та «Плоди просвіти» Л. Толстого (1936).

Через багато років М. Соколов згадуватиме, що трупу образило нав'язане їй звання «філіалу» столичної сцени, куди «переносилися відіграні московські постановки разом з використаним оформленням та костюмами», де київські актори «грали "під московських", тільки, як кожна підробка, значно гірше» [12, с. 185].

Вторинність режисерського та виконавського підходу до персонажів (П. Значковський — Линяєв, Г. Лазарєв — Аполлон, А. Семенова — Глафіра, Г. Долгов — Чугунов, Є. Саламанова — Купавина) завадила глядацькому успіхові «Вовків та овець» навіть попри те, що К. Хохлов більше не бачив у побутовій комедії О. Островського «антиклерикальної сатири». «Ми вважаємо, що таке рішення вистави виявиться гострішим і таким, що більше відповідає сучасному поняттю, ніж попередній варіант тієї ж постановки у Москві», — заявляв він напередодні прем'єри [4, с. 68].

«Плоди просвіти» Л. Толстого також йшли у декораціях та мізансценах Малого театру. Від банального копіювання московської вистави рятувало те, що К. Хохлов працював із київськими виконавцями окремо. Відтак, «Плоди просвіти» запам'яталися образами Звєздінцева (О. Шейн) та Круглосвєтова (П. Значковський), Єфима (Г. Долгов), Захара (М. Єльвич) та Митрія (В. Морозов).

У сезоні 1935/1936 рр. завершилася капітальна реконструкція колишнього «Бергоньє»: у глядацькій залі збільшили кількість місць, сцену технічно переоснастили. У сезоні 1936/1937 рр. Київську російську драму

взяла під оруду команда представників російської постановочної «школи»: на посаду художнього керівника призначено Бориса Вершилова, головного режисера — Бенедикта Норда, чергових — Всеволода Аксьонова та Василія Сахновського.

Б. Вершилов випустився з Мансуровської студії Є. Вахтангова, у 1919–1924 рр. працював у 2-й студії Художнього театру, у 1924–1930 рр. — у МХАТі та Оперному театрі ім. К. Станіславського. Паралельно Б. Вершилов прилучився до становлення єврейського театру: у 1926–1930 рр. ставив спектаклі у московському театрі «Фрайкунст», 1930 р. очолив київський театр «Кунст вінкл» («Куточок мистецтва»), 1934 р. — київський ГОСЕТ. Б. Норд закінчив московський Театральний інститут, згодом працював у Мінську та у МХАТ-2. В. Аксьонов ще студентом акторських курсів московського Малого театру вийшов на уславлену сцену. 1935 р. почалася його кар'єра професійного читця, паралельно В. Аксьонов викладав акторську майстерність та майстерність художнього слова у Театральному училищі ім. М. Щепкіна. Перші режисерські кроки В. Сахновського пов'язані з московською Студією Ф. Комісаржевського та Театром ім. В. Комісаржевської, 1924 р. відкритого за його ініціативи. Проте з 1926 р. і до кінця життя В. Сахновський працював у МХАТі.

Збільшилася також трупа театру — до неї долучилися зосібно Л. Карташова, Н. Комісаров, Е. Мільтон, Є. Опалова, В. Освецимський, М. Романов, О. Смирнова, М. Стрєлкова, В. Халатов.

Щоправда, зазначені вище зміни не мали очікуваного успіху. У спектаклях Б. Вершилова за п'єсами К. Треньова «Повстання Пугачова» (1936) та «На березі Неви», попри «правильне» ідеологічне спрямування сюжету та виразне рішення масових сцен, не було представлено жодної по-справжньому значущої особистості. У «Повстанні Пугачова» О. Андрєєв лише у заключних картинах спромігся тільки пунктирно накреслити характер «народного царя». Сповнена штампованих сюжетних поворотів та трафаретних персонажів драма «На березі Неви» хіба що долучала колектив до створення «портретної ленініани» другої половини 1930-х.

Жодна з тогочасних «класичних» вистав також не принесла колективові визнання. Серед них були «датські» спектаклі, як-от постановка В. Аксьоновим до пушкінського ювілею 1937 р. «Маленьких трагедій». Або ж вистави, що, як-от «Безприданниця» О. Островського (режисер — В. Сахновський, 1937) та «Мачуха» за О. де Бальзаком (режисер —

Л. Рудник, 1937) характеризувалися всього лише старанним відтворенням на кону реалій літературної основи.

Своєрідне виключення з цього доволі довгого списку малоуспішних спектаклів становили «Діти сонця» М. Горького (1937). Між тим, вистава наочно свідчила про мало не остаточне утвердження «акторської» режисури на кону КДТРД: все, чим міг похвалитися спектакль, — це роботи акторів, в яких, згідно з формулою В. Немировича-Данченка, «помер» режисер Б. Норд. Формально вишукані та змістовно рельєфні характери створили Н. Коміссаров (Чепурний), К. Богданова (Меланія), М. Розин (Єгор), О. Смирнова (Ліза), Г. Лазарєв (Яків). Вистава мала центротяжну композицію, зосереджену довкола образу Павла Протасова (М. Романов). Добре усвідомлюючи суперечливий характер свого героя, актор показав людину, водночас здатну на подолання будь-яких труднощів, коли йдеться про науковий пошук, і абсолютно безпорадну перед життєвими негараздами. У Протасові — М. Романові захоплення «дітьми сонця» — людьми майбутнього — рядувало з байдужістю до оточуючих, його щира віра у науку, що приноситиме користь і щастя наступним поколінням, сусідила з мізантропічним ставленням до сучасників.

Навесні 1938 р. на посаду художнього керівника театру було призначено Костянтина Хохлова. «Київський театр, що мав славетні традиції, переживав у той період серйозну кризу у результаті частої зміни художніх керівників різних напрямів, викликаної цим плинності виконавського складу і невизначеності творчих намагань», — свідчив М. Городиський [12, с. 24].

В. Неллі так описував творче минуле нового очільника КДТРД: «Вся біографія К. П. Хохлова сповнена суперечностей і несподіванок. Син шанованої московської родини, він йде в актори — поступає до школи Малого театру. Попри всю респектабельність Дому Щепкіна, акторська професія на початку століття була все ще опальною, до неї ставилися із презирством. І все ж він йде в актори.

Учень О. П. Ленського, вихований під крилом Єрмолової, Нікуліної, Южина, Садовських, Правдіна — всієї великої плеяди, — Костянтин Павлович не залишається у Малому театрі і йде до МХТ — до Станіславського і Немировича-Данченка — зі світу Островського і Сумбатова до світу Чехова, Ібсена і Метерлінка. Він намагається осягнути "систему" Станіславського, що формується, робить етюди, у пошуках правдивої дії

повзає сценою, збираючи цвяхи, грає різні (і по-різному) ролі й ... раптом стає "королем екрану" ... Віра Холодна, Віра Кораллі, Осип Рунич, Владимир Максимов, Вітольд Полянський і Костянтин Хохлов разом з Наталією Лисенко та Іваном Мозжухіним (які тільки-но роблять перші кроки у кіно) — ось "зірки" російського екрану. "Ася", "Останнє танго", "Казка кохання любого" та жахливі драми з "великосвітського" життя замість Малого і МХТ <...>

І раптом — прощавай, Москва!

Петроград... Великий драматичний театр... Горький, Луначарський... Перші випадкові і несміливі режисерські кроки, далі все міцніше та впевненіше, — пряма й ясна дорога у режисуру — десять років у Ленінграді, потім знову Москва, "Вороги" з успіхом у Малому. Ще "спалахують" час від часу кінозйомки — "Великий розрадник", "Подорож до Арзруму", "Суд честі" тощо, але головний шлях — ясний і чіткий — режисура! Ще низка постановок у Малому театрі — і театр імені Лесі Українки» [8, с. 36–37].

К. Хохлов повернув до КДТРД В. Неллі, запросив на режисерські посади учня Вс. Мейєрхольда С. Майорова та випускника Харківського театрального інституту Ю. Йоффе, залучив до роботи відомих театральних художників А. Петрицького, М. Уманського, Н. Духновського, композиторів — Б. Лятошинського, О. Сандлера, Ю. Шапорина. Літературною частиною завідував відомий театрознавець А. Гозенпуд. Склад трупи поповнили М. Бєлоусов, М. Висоцький, Ю. Лавров, О. Петрова.

За словами А. Гозенпуда, К. Хохлов від самого початку «намагався наблизити діяльність <...> колективу до української культури». З цією метою очільник КДТРД «вирішив за всяку ціну поставити одну з великих п'єс української класичної драматургії, надаючи майбутній виставі принципового значення» [12, с. 109]. Проте вибір на користь конкретного твору виявився непростим, адже бути «суперником українського театру в постановці творів Карпенка-Карого, Кропивницького і Франка російський театр не міг», бо це п'єси з яскравими національними характерами, де «міниться всіма кольорами повнокровна українська мова, що в перекладі виглядала б збідненою, отже, спотворювала б чудовий оригінал» [12, с. 110]. Та й актори КДТРД, маючи за плечима російську виконавську «школу», навряд чи вийшли переможцями, змагаючись з А. Бучмою, М. Крушельницьким, І. Мар'яненком.

У цьому сенсі виходом з несприятливої ситуації стало звернення режисера до «Камінного господаря» Лесі Українки — драматичної поеми, що не мала українського колориту, а була, натомість, твором світової тематики. «Хохлова захопила самостійність та оригінальність вирішення Лесею Українкою теми Дон-Жуана, широко розробленої у світовій літературі, художні переваги п'єси <...> Натхненно працював Хохлов з виконавцями над розкриттям образів, таких несхожих з традиційними», — стверджував М. Городиський [12, с. 26].

«Камінного господаря», на думку постановника, характеризували дві інші привабливі риси: по-перше, це вподобаний ним героїко-романтичний стиль поеми, по-друге, її перегук із пушкінським «Камінним гостем». Нагадаємо, що далекого 1915 р. молодий К. Хохлов грав Дона Карлоса в однойменному спектаклі В. Немировича-Данченка та О. Бенуа у МХТ. «Камінний господар» Лесі Українки — першопрочитання драматичної поеми на російській сцені України (прем'єра — 29 січня 1939 р.) — це програмна вистава К. Хохлова на кону Київської російської драми. Її концепція містила основні аспекти режисерського розуміння постановочних, виконавських, художницьких, композиторських завдань стосовно сценічної реалізації драматургічного тексту.

Коли спектакль вийде під світло рампи і критики, а згодом історики театру, майже одноголосно назвуть його «виключно успішним» [5, с. 31], вони вітатимуть К. Хохлова насамперед із тим, що його версія поеми Лесі Українки нібито зруйнувала міф про несценічність її драматичних творів і, зокрема, «Камінного господаря». Ймовірно, ця похвала особливо лестила постановникові, бо свій вибір на користь твору української поетеси він мав довести і тим членам творчої групи, хто передрікав його задумові цілковитий провал. «Друзі театру» умотивовували свою думку посиланнями на попередні постановки «Камінного господаря» на українському кону (1914 р. — у Театрі М. Садовського та 1925 р. — у Театрі ім. І. Франка), що виявили нібито низькі сценічні якості поеми, котра через них не втрималася у репертуарі обох театрів. А. Гозенпуд згодом пригадає, як сердила К. Хохлова ця точка зору, як його гнівило упереджене ставлення до «чудової п'єси» Лесі Українки [12, с. 113].

Утім, заради справедливості, зауважимо, що, по-перше, порівняно з виразно фабульною «класичною» українською та російською драмою, на якій виховувалася зосібно київська публіка першої третини XX ст., дра-

матичні поеми Лесі Українки справді малодієві: у «Камінному господарі» перша подія (поєдинок, під час якого Дон Жуан вбиває Командора) стається у четвертій картині, а друга (божевілля Дон Жуана і смерть Донни Анни) — у шостій (фінальній). По-друге, вистава Київської російської драми у жодний спосіб із цим «недоліком» не боролася.

Парадокс полягав у тому, що К. Хохлова влаштовувала літературність «Камінного господаря», бо ця ознака, так би мовити, виправдовувала його байдужість до власне режисерського вирішення твору. «Він ніколи не тяжів до постановочних ефектів, ніколи не "вигадував" яскравих, "виразних" мізансцен, і до самого планування ставився немов би з байдужістю, і час від часу казав, що "не так уже й важливо, де хто стане <...>"», — згадував Ю. Лавров [12, с. 93]. Замість того він надзвичайно «терпляче, зосереджено, безкінечно наполегливо і вимогливо <...> домагався розкриття "життя людського духу" дійових осіб, глибокого проникнення у задум автора п'єси, виявляючи при цьому чудове розуміння наміру драматурга, ювелірну розробку сценічної дії, тонкий психологічний аналіз, точність і надзвичайне вміння підвести актора до природного, органічного виконання завдань, поставлених письменником і режисером, до правдивого і цікавого розкриття характеру дійової особи» [8, с. 48].

Командор — О. Милославський був «могутнім, величним, весь підвладний устремлінням до влади». Дон Жуан — Ю. Лавров став його гідним суперником — «менше за все красень та легковажний мисливець за жінками, більше за все — розумний, енергійний егоїст, який протиставив моці — думку, кам'яній застиглості — гру розуму. Дон Жуан Лаврова був сміливим та підступним, і те, що врешті-решт він ставав в'язнем жінки, заручником власного серця, що пізнало, можливо, вперше не пристрасть, але кохання, робило його поразку, зраду, скам'яніння, зрештою, трагедійним» [8, с. 92].

А. Гозенпуд — літературний консультант вистави та перекладач твору Лесі Українки для театру — свідчив, що режисерське розуміння конфлікту драматичної поеми відповідало авторовому: «перемога камінного консервативного принципу, втіленого у Командорі, над роздвоєною душею гордої та егоїстичної жінки — донни Анни, а через неї й над Дон-Жуаном, "лицарем свободи"» [12, с. 119]. Між тим, у спектаклі жіночі образи перебували на другому плані. Донна Анна О. Петрової (всупереч задуму Лесі Українки) не боролася з Дон Жуаном — Ю. Лавровим за свої переконання та ідеали, її героїня хіба що ставала предметом суперечки

між двома чоловіками, які мали діаметрально протилежні погляди на стосунки зі слабкою статтю. Тільки одного разу (у третій картині) глядачеві вдавалося по-справжньому розгледіти Долорес О. Смирнової — доти цей персонаж завжди перебував у тіні інших.

Не надто успішним виявилося перше співробітництво постановника з досвідченим театральним художником А. Петрицьким — оформлення сцени було надмірно декоративним, хоч і відповідало духу іспанського середньовіччя. Другому та п'ятому (масовим) епізодам не вистачало внутрішньої динаміки, водночас тло, на якому відбувалися події за участі основних персонажів, здавалося «перевантаженим». Так само, як «чоловіча» композиція конфлікту, традиційний погляд режисера виказував подвійний фінал «Камінного господаря», якого, натомість, можна було уникнути.

Однак ідеологічні пріоритети вистави були очевидними, що й підтвердило присвоєння КДТРД ім'я Лесі Українки у квітні 1941 р.

Зазначимо, що до сімдесятип'ятирічного ювілею поетеси та власного двадцятиріччя театр показав нову версію «Камінного господаря» (1946).

Новим насамперед було оформлення сцени М. Уманського (декорації А. Петрицького загинули під час евакуації), художньо спрямоване відповідно до головної ідеї драматичної поеми. «Камінний тягар, про який так часто говориться у п'єсі, образно переданий в оформленні», — зазначав Й. Кисельов [4, с. 41].

«Лицаря свободи» нині грали по черзі Ю. Лавров та М. Бєлоусов. Виконуючи режисерську настанову «ще рішучіше викрити егоїзм та властолюбство Дон Жуана» [5, с. 47], перший позбавив свого героя бодай натяку на «пристрасність й поетичність» [4, с. 41]. Дон Жуану М. Бєлоусова по-своєму не вистачало виразності, бо бракувало сили духу та одержимості ідеєю [Там само].

Роль Командора перейшла до М. Романова, який акцентував цілеспрямованість, сміливість, властолюбство та емоційну пригніченість Дона Гонзаго. «На тлі цієї кам'яної непорушності прояви почуттів були особливо несподіваними. Вони ніби виривалися крізь щілини лицарських оздоб і знову зникали» [4, с. 42].

Донна Анна М. Стрєлкової була не гордою та егоїстичною, розсудливою та пристрасною, але наївною, мрійливою, часом пустотливою і не надто темпераментною. Долорес О. Смирнової залишилася тою само, що й у минулій версії [Там само].

«Камінний господар» Лесі Українки. 1939
Сганарель — В. Халатов, Дон Жуан — Ю. Лавров

Командор — О. Милославський

«Камінний господар» Лесі Українки. 1946. Ліворуч: Дон Жуан — Ю. Лавров, Донна Анна — М. Стрєлкова.
Праворуч: Командор — М. Романов, Дон Жуан — Ю. Лавров, Донна Анна — М. Стрєлкова

«Живий труп» Л. Толстого. 1940

Зверху: сцена «У циган»
Ліворуч: Ліза — М. Стрєлкова
Праворуч:
Протасов — М. Романов,
Маша — О. Смолярова

Оглядаючи репертуар передвоєнних сезонів, доходиш висновку — у той час на кону Київської російської драми чи не остаточно утверджується «його величність» актор. Режисери (і головний і чергові) неодмінно обирають п'єси з виразними характерами, постановочний план спектаклю насамперед розкриває стосунки між персонажами, художницьке та композиторське рішення передають обстановку їхнього життя. Тому не дивує, що «Прості серця» К. Паустовського (режисер — К. Хохлов, 1939) увійшли в історію театру завдяки виконанню Ю. Лавровим ролі письменника Гарта, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловйова (режисер — М. Романов, 1940) — М. Висоцьким ролі Кутузова. «Дворянське гніздо» І. Тургенєва (інсценівка Н. Собольщикова-Самаріна, режисер — К. Хохлов, 1941), «Діти Ванюшина» С. Найдьонова і «Підступність та кохання» Ф. Шіллера (режисер — Ю. Йоффе, 1940) — це низка образів, прекрасно виліплених М. Стрєлковою (Ліза), М. Романовим (Лаврецький), В. Халатовим (Лемм), М. Висоцьким (Ванюшин), М. Бєлоусовим (Олексій Ванюшин, Фердинанд).

Повернувшись до КДТРД, В. Неллі ніби підтверджує, що недарма носить звання «знавця радянської п'єси». «Кремлівські куранти» Н. Погодіна (1940) — черговий внесок театру до «портретної» ленініани, нова версія «Розлому» Б. Лавреньова (1941) — калька з «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського, зрозуміло, мали успіх насамперед у представників наглядових органів, але були виставами-одноденками, що, направду, не приносили ні професійної слави, ні естетичного задоволення їхнім творцям.

Між тим, постановочній руці В. Неллі належить одна із кращих вистав в історії Київської російської драми — «Живий труп» Л. Толстого (1940). Спектакль, показаний більше чотирьохсот разів, жив на кону двадцять три роки — доки роль Протасова грав М. Романов.

Проте на перший погляд може здатися, що «зіркова» вистава склалася виключно всупереч низці несприятливих обставин. В. Неллі згодом свідчитиме, що вибір художнього керівника щодо толстовської п'єси та режисера майбутньої сценічної версії був майже випадковим і що до призначення М. Романова на роль Федора Протасова К. Хохлов поставився скептично. Перед початком репетицій довелося вмовляти Ю. Лаврова, вже призначеного на роль Слідчого, зіграти князя Абрезкова. Ще жорсткіше (залучивши партійні органи) постановник конфліктував з Освецимським, який мріяв про роль Протасова і нізащо не погоджувався працювати над образом

Кареніна [8, с. 175–186]. Мабуть, проблем не виникло лише із М. Стрєлковою, обраною на роль Лізи, та виконавцями епізодичних ролей.

В основу вистави постановник поклав, як на нього, «парадоксальну» думку Л. Толстого: «умови людського існування у царській Росії такі, що для того, аби жити, треба померти» [8, с. 182]. Насамперед нею обумовлювалося існування у дії Протасова — М. Романова — людини світлої, м'якої, дещо інфантильної, яка мучилася від безкінечних компромісів із власним сумлінням. Внутрішню боротьбу свого героя, його душевні суперечності, пошуки житейської «істини» актор намагався зробити максимально рельєфними. Водночас М. Романов не обіляв Федю, й у четвертій картині (в Афремова) Протасов із пляшкою вина, що ніби намертво приклеїлася до його руки, здавався «своїм» в атмосфері безцільного, вульгарного життя. Поява Саші (Р. Кармазина), яка зворушливо намагалася повернути свояка додому, хіба що змушувала сп'янілого Федю — М. Романова трохи тверезіше поглянути на себе, вперше породивши думку про самогубство — неусвідомлену, але тривожну, схвильовану.

Особливе місце у спектаклі посідала друга картина — «У циган». На думку режисера, «Протасов знаходить тут інший світ, не схожий із брехливим колом, де йому доводиться крутитися», «тут Федя пізнає прекрасне, натхненне кохання Маші» [8, с. 186–187]. Фінальний діалог Феді — М. Протасова та Маші — О. Климової (далі — О. Смолярової) супроводжувала циганська пісня, що завмирала разом із повільно згасаючим світлом. За словами В. Неллі, прекрасне виконання О. Климовою «Часу фатального» і «Не вечірньої» «допомагали зрозуміти, чому Протасов віддавав перевагу циганському співу перед Бетховеном» [8, с. 189–190].

Н. Духновський для оформлення дії використав суто реалістичні засоби, насамперед потурбувавшись, аби зміна забарвлення окремого епізоду відповідала емоційному стану персонажів. У цьому сенсі особливо успішною виявилася остання частина дії.

...Занепалий готель у столичному дворі-колодязі, жалюгідне умеблювання, голоси лахмітників, далека надокучлива шарманка. Грошей бракує... порожня пляшка... порожнє, безцільне життя... М. Романов надзвичайно тонко та виразно передав тьмяність, безколірність, матеріальну і душевну злиденність свого героя [8, с. 192].

Слід, однак, наголосити, що романовський Протасов був однозначнішим за толстовський прототип. За великим рахунком, спектакль і зосібно

виконавець ролі Федю виправдовували, натомість, Л. Толстой лише пояснював мотиви свого персонажа, можливо, не засуджуючи, але і не вітаючи ні його втечі від людей, ні його самогубства. На нашу думку, співчуття публіки до Протасова було спричинене насамперед майстерністю — легкістю, невимушеністю, щирістю — з якою М. Романов грав Федю. Сприяло і те, що «Романов ніколи не викликав у глядачів сумнівів, недовіри, відчуття фальші <...> Михаїл Федорович володів глядацької залою неперебоpно і безумовно» [8, с. 197].

Тим паче, Протасове оточення режисер переважно трактував, так би мовити, на його користь. Абрезков Ю. Лаврова — розумний і благородний чоловік, який у цій виставі носив генеральський мундир, щиро переживав через те, що не зміг впоратися зі складною ситуацією, зашкодити визріванню драми. Александров В. Халатова був справжнім «аристократом духу». Живописне виглядали художник Пєтушков М. Соколова та Артем'єв Г. Лазарєва. В інших версіях толстовської драми Віктор Каренін і Ліза Протасова здавалися радше антиподами Феді. У спектаклі КДТРД Каренін В. Освецимського та Ліза М. Стрєлкової були чесними, порядними, а головне — так само жертвами лицемірної моралі вищого суспільства. Тим глибша драма Протасова — М. Романова, змушеного спочатку стати «живим трупом», а потім — піти з життя не через недобрі наміри поганих людей, а через закони суспільства.

З початком Великої Вітчизняної війни колектив Театру ім. Лесі Українки припинив роботу. Лише у квітні 1942 р. розпорошена трупа зібралася під орудою К. Хохлова у Караганді. Перша зустріч із новим глядачем відбулася 25 грудня 1942 р. — театр організував великий вечір, присвячений українському мистецтву. «Слово театру про Україну, прочитане Хохловим, уривки з п'єс Лесі Українки, вогняні рядки Т. Шевченка, вірші М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, що прозвучали у далекому казахстанському місті, принесли туди запах українських степів, неповторну чарівність українського мистецтва» [4, с. 51].

За вісім місяців роботи у Караганді театр дав понад сто вистав, дві з яких — «Нашестя» Л. Леонова (режисер — К. Хохлов, 1943) та «Чекай на мене» К. Симонова (режисер — В. Неллі, 1943) — безпосередньо стосувалися військових подій. Провідною темою обох спектаклів була віра у радянську людину, здатну подолати найстрашнішого ворога і повернутися з перемогою до рідної домівки.

Переїхавши до Грозного у липні 1943 р., театр не змінив репертуарного спрямування. Наступні прем'єри — «Синя хустка» В. Катаєва (режисер — М. Соколов, 1943), «Генерал Брусилов» І. Сельвінського (режисер — В. Неллі, 1943), «Пісня про чорноморців» Б. Лавреньова (постановник — М. Соколов, 1944) — на історичному та сучасному матеріалі оповідали про фронтові подвиги в ім'я батьківщини.

Афіша перших сезонів після повернення Театру ім. Лесі Українки у травні 1944 р. до звільненого Києва, з одного боку, нагадувала про велику війну («Офіцер флоту» О. Крона (режисер — К. Хохлов, 1945), сценічна композиція «Шлях перемог» Є. Балієва, М. Городисського, В. Неллі, М. Соколова (режисер — В. Неллі, 1945)), з іншого, оприявнювала активне переорієнтування трупи на російську та європейську класику.

Проте нові (зосібно О. Фредро, Б. Шоу) та призабуті (зосібно О. Островський, О. Грибоєдов) класичні імена, що ними тепер ряснів репертуар КДТРД, жодним чином не означали зміни художньої стратегії режисури театру. Навпаки, як то було у виставах довоєнної пори, у прем'єрах другої половини 1940-х знову зацарював виконавець: М. Стрєлкова, М. Романов, М. Висоцький — у «Пігмаліоні» Б. Шоу (режисер — К. Хохлов, 1945), М. Бєлоусов — в «Одруженні Бєлугіна» О. Островського та Н. Соловйова (режисер — В. Неллі, 1945), М. Бєлоусов, М. Стрєлкова, В. Освецимський — у «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (режисер — К. Хохлов, 1945), С. Петров, В. Халатов, А. Пекарська, М. Швідлер — у «Дамах і гусарах» О. Фредро (постановка — М. Соколова, 1946). До речі, найменший успіх випав на долю грибоєдівського шедевру: дослідники історії колективу пояснювали це тим, що «Хохлов, не бажаючи ставити спектакль традиційно, шукав своє рішення, але так його і не знайшов» [5, с. 46]. На нашу думку, вони дали симптоматичне пояснення тій творчій ситуації, що загалом характерна для тогочасного Київського театру російської драми.

Між тим, «відпочинок» театру від шаблонності та брехливості «сучасної» драматургії тривав недовго — 26 серпня 1946 р. була опублікована постанова ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів та заходах з його поліпшення», і кін знову заполонили п'єси радянських авторів. На думку К. Хохлова, «найзначнішими за художніми та ідейними якостями» творами були «Звичайна людина» Л. Леонова (режисер — К. Хохлов. 1946), «За тих, хто у морі!» Б. Лавреньова (постановники — Н. Карасьов, М. Соколов, 1946), «Російське питання» К. Симонова (режисер — К. Хох-

лов, 1947), «Мужність» Г. Березка (режисер — В. Неллі, 1947), «Ходіння по муках» О. Толстого (режисер — В. Неллі, 1947), «Казка про правду» М. Алігер (режисер — М. Пилявський, 1948).

Зрозуміло, ідейна актуальність не могла гарантувати (і не гарантувала) художнього рівня твору, ось чому жодна із зазначених вище вистав не залишилася в історії колективу, навіть спектакль за романом О. Толстого, який, навпаки, лише унаочнив тогочасні професійні проблеми Театру ім. Лесі Українки.

Спектакль базувався на інсценізації О. Литовського, де історична епопея О. Толстого зменшилася до камерної оповіді про долі чотирьох головних героїв. Дещо виправити ситуацію (тобто додати «контексту») мала введена до списку персонажів Особа від автора. Слід сказати, що призначений на цю роль М. Бєлоусов, пристрасно та проникливо виголошуючи репліки, намагався у такий спосіб передати ставлення театру до того, що відбувалося на сцені, але самий текст Особи від автора, на жаль, стосувався переважно фабульної географії та місця подій в окремому епізоді.

Постановочний план В. Неллі не відзначався особливою дієвістю. Не динамізувала дію й кінопроекція — режисер бо використав її для створення рухливого тла, на якому відбувалися певні епізоди. Так, у першій сцені картину мирної, дещо меланхолійної російської природи змінював пейзаж імперської столиці зі статуєю самодержця у центрі, символізуючи передреволюційну смуту. Образ «ходіння по муках» створювали телеграфні стовпи і дроти, що «бігли» екраном-задником. У фіналі глядачі знову бачили пейзаж із берізкою, на який «напливала» гігантська мапа країни з планом ГОЕЛРО. За цих обставин М. Уманському залишалося хіба що позначити декораційними деталями конкретне місце дії. Художник виконав це завдання компактними та економними засобами, які дозволяли швидко змінювати декорації для наступного епізоду і не затягувати спектакль, що й так тривав чотири години.

Провідні характери «Ходіння по муках» будувалися за одним і тим же принципом: усі четверо ідейно міцніли, знайшовши свою «правду» життя. Дашу О. Смирнова грала задиристою, поривчастою молодою жінкою, щирою, відвертою та відданою коханому чоловіку. Катя А. Пекарської здавалася більш врівноваженою, але її почуття були так само глибокими і щирими. Розумна, чутлива Катя — А. Пекарська справді мала «нетлінне серце».

М. Романов з перших сцен виказував віру Телєгіна у революційні ідеали. Наступні події лише зміцнювали цю віру, заразом гартуючи характер Телєгіна — М. Романова. В одному з кульмінаційних епізодів — на Ростовському вокзалі — артист демонстрував сталеву витримку свого персонажа, який, зустрівшись із денікінським офіцером Рощіним (Ю. Лавров), ніяк не виказував того, що страхається викриття. За кілька секунд він, ніби мимохіть, буденним тоном кидав: «Дякую, Вадиме». У відповідь зала, яка кілька хвилин сиділа, затамувавши подих, вибухала аплодисментами…

Впродовж сценічного життя Рощина було кілька вузлових епізодів (розрив з Катею, зустріч з Телєгіним на вокзалі та з Чугаєм у готелі), коли Ю. Лавров унаочнював душевні муки свого героя, його самотність, драматичну втечу з денікінських лав та перехід на бік більшовиків.

Режисерові вдалося зберегти у виставі виразний другий план толстовського роману — багатолике оточення головних героїв. Водночас спокійного та енергійного Чугая грав В. Валерський, Красильникова — П. Киянський, колоритного панотця-розстригу Нефьодова — В. Халатов, підполковника Тьотькіна — М. Висоцький, Тьотькіну — Є. Опалова, Махно — М. Розин.

Вкотре «правильна» проблематика та сильні акторські роботи забезпечили виставі Київської російської драми успіх у публіки та рецензентів, зокрема столичних. «Такі сцени, як перші словесні сутички Рощина і Телєгіна, як прихід Телєгіна до лікаря Булавіна, як зустріч Рощина і Телєгіна на вокзалі, справляють сильне враження, мають успіх у глядача <…> Силою акторської майстерності частково долаються недоліки сценічної композиції. Певні епізоди стають яскравими ілюстраціями чудового роману, і аплодисменти глядацької зали часто переривають дію», — писав зосібно кореспондент «Вечерней Москвы» [13].

Загалом перший виїзд Театру ім. Лесі Українки до столиці СРСР із сімома виставами («Тепленьке місце» О. Островського, «Діти сонця» М. Горького, «Живий труп» Л. Толстого, «Камінний господар» Лесі Українки, «Ходіння по муках» О. Толстого, «Безсмертя» Г. Березка, «Закон честі» О. Штейна) довів, що художній керівник досяг таки поставленої мети — колектив опинився серед кращих тогочасних радянських театрів. М. Городиський свідчив: «Вистави театру широко відзначалися у пресі, щовечора до театру сходилися театральні критики, письменники і журналісти, драматурги приносили свої нові п'єси. Квитки на спектаклі бралися з боєм, уривки з вистав передавалися

по радіо та телебаченню, що робило тоді перші кроки. Костянтин Павлович та провідні актори трупи перебували у центрі уваги москвичів» [12, с. 37].

Взятого курсу на російську та українську радянську драматургію КДТРД тримався й наприкінці 1940-х — на початку 1950-х: зокрема «Московський характер» та «Кар'єра Бекетова» О. Софронова (режисер — В. Неллі, 1948, 1949), «Навіки разом» Л. Дмитерка (режисер — В. Неллі, 1949), «Весілля з приданим» Н. Дьяконова (режисер — В. Неллі, 1950), «Життя починається знову» В. Собка (режисер — М. Соколов, 1950), «Світанок над Москвою» О. Сурова (режисери — В. Неллі, М. Соколов, 1951), «Раки» С. Михалкова (режисер — М. Соколов, 1953), «Весна у Москві» В. Гусєва (постановники — В. Неллі, І. Молостова), «Небезпечний попутник» А. Салинського (режисер — В. Неллі, 1953). Слід зазначити, що деякі з цих п'єс характеризували не звичні надумані зіткнення персонажів — «супротивників», але повна безконфліктність. На тлі спектаклів, де «хороше» боролося із «кращим», зрозуміло, вигравали хроніки, фундовані на матеріалі з дещицею історії, та вистави «виробничої» тематики, де хоча б відчувався «подих справжнього життя».

Наприклад, «Наш сучасник» К. Паустовського, поставлений до 150-річчя від дня народження О. Пушкіна (1949), переповідав події періоду одеського та михайлівського заслання великого поета. Вистава малювала образ митця-бунтівника, закоханого у російський народ та ненависного до можновладців. Величному Пушкіну — М. Бєлоусову були духовно домірними нянька Арина Родіоновна — Л. Карташова та Єлизавета Воронцова — М. Стрєлкова. Перша відчувала, друга усвідомлювала, що означала для вітчизни і народу ліра Пушкіна. Поряд ту ж саму думку доносили епізодичні персонажі: солдат Кузьма — М. Розин, Матрос — Д. Франько та Вуличний співець — О. Гранатов.

Як годиться у хроніці, робота Н. Духновського була спрямована на відповідність місця дії стилю епохи та портретну схожість історичних дійових осіб.

Аби зберегти на кону достовірність виробничого процесу, що, власне, була єдиним достоїнством п'єси «Директор» (1950) непрофесійного драматурга, колишнього інженера С. Альошина, творча група майбутньої вистави виїздила на київський завод «Більшовик», а після — постановник К. Хохлов та виконавці головних ролей М. Романов та М. Розин влаштували обговорення уривків спектаклю з представниками робітничого колективу.

Проте важко зрозуміти, чи мали сенс ті поради заводчан, адже вистава Театру ім. Лесі Українки по-суті звелася до діалогів директора Степанова з оточенням, насамперед із парторгом Карпенком. Та й суперечки на заводі з приводу того, як краще налагодити випуск автомобілів для мирного часу, не становлять повноцінного драматичного конфлікту. Але глядацька зала 1950-х призвичаїлася до «розмовних» спектаклів і привчилася «не тужити» за справжніми, непідробними проблемами на сцені. Тим паче, що театр і цього разу потішив публіку добротними акторськими роботами: Степанов — М. Романов, Карпенко — М. Розин, Олександра Володимирівна — А. Пекарська, Мальцева — М. Стрєлкова, Вишняков — О. Чистяков, Настя — М. Швідлер, Купцов — П. Киянський, Куріцин — В. Мягкий, Петя — К. Лавров.

Оформляв спектакль В. Меллер. Проте один із найдосвідченіших театральних художників Союзу також відбувся ілюстративно-утилітарним вирішенням сценічного простору.

Зі списку вистав «класичного» репертуару, де значилися «Овід» за Е. Войнич (режисер — М. Соколов, 1948 р.), «Вчитель танців» Лопе де Вега (1950 р.) «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського (1950), «Камінний господар» Лесі Українки (третя редакція, 1951 р.), у першому випадку заслуговував на увагу образ Рівареса (Ю. Лавров) — полум'яного революціонера, який присвятив життя боротьбі за народне щастя, за визволення Італії від лади Габсбургської монархії, другий та третій спектакль нічим особливим не вирізнялися, та й чергова версія драматичної поеми не внесла нових «нот» до давно знайомої «партитури».

Першу скрипку у ній грав Командор Ю. Лаврова. Обличчя аскета, нерухомий погляд, голос, в якому бриніли сталеві інтонації, важка хода, наглухо застібнутий камзол, довгий плащ, шолом, прикрашений залізною рукою, — цей Дон Гонзаго символізував непохитну міць феодального устрою.

Натомість, Дон Жуан А. Решетнікова — веселий, спритний молодик, який ніби зіскочив на сцену зі сторінок іспанської комедії «плащу та шпаги», зовсім не походив ні на «страшну людину» (за характеристикою К. Хохлова), ні на бунтівника та самолюбця. Г. Туріцина створила переконливий образ пристрасної, розумної, честолюбної та рішучої Донни Анни. Проте стосунки між вольовою жінкою та легковажним юнаком виглядали не природними, але штучно сконструйованими. Загалом же зниження образу Дон Жуана перетворило «інтелектуальну драму» на мелодраму [14].

«Камінний господар» Лесі Українки. 1951. Ліворуч: Дон Жуан — А. Решетніков. Праворуч: Долорес — А. Литвинова, Командор — Ю. Лавров, Донна Анна — Г. Туріцина

Між тим, 1950 р. К. Хохлов випустив на кін виставу, що якнайкраще виявила, по-перше, мхатівський вишкіл очільника колективу, по-друге, тогочасну спорідненість Театру ім. Лесі Українки з реалістичною традицією російської сцени, звісно, з урахуванням «поправок», внесених радянським часом.

Насамперед йдеться про «корекцію» ідейного змісту чеховської «Чайки»: «У п'єсі, як відомо, розкриваються сокровенні думки Чехова про талант художника, про мистецтво і його мету, про обов'язок художника перед народом. П'єса говорить про те, що тільки творчість, нерозривно пов'язана із дійсністю, з життям, робить політ мрії митця високим і плідним», — зазначали дослідники історії КДТРД [5, с. 60]. Така — радянська — артикуляція ідейного комплексу п'єси означала, що сюжет спектаклю був позбавлений навіть натяку на комедійність. Тим паче, що К. Хохлов переймався, аби «вистава відзначалася дуже точним і правдивим відображенням життя чеховського часу», тобто, крім іншого, йшлося про те, що вона оповідатиме про минуле.

Постановник, мабуть, розумів, що розставити суспільно-історичні акценти так, як він вважав правильним, можна, якщо на перший план

висунути фігури Тригоріна і Треплєва, інших персонажів показавши у стосунках з цими двома. Зазвичай обох письменників — маститого та початківця — грали радше як антиподів одне одного, у спектаклі КДТРД, навпаки, наголошувалася спільна риса їхніх характерів — відсутність волі до життя і творчості. Тільки Тригорін (М. Романов) — збайдужілий, схильний до компромісу, психічно розхристаний (то схвильовано «сповідувався» перед Ніною — зізнавався у письменницьких страхах і муках, то переживав через те, що треба кидати риболовлю на березі «чарівного» озера і повертатися до маєтку) — все ще не втратив здатності переживати, хоча би за невловимим станом натхненням [5, с. 61]. Натомість, Треплєв (М. Бєлоусов) — слабкий, безвільний, поторсаний життям — ледь не після першої ж невдачі відмовлявся від боротьби як такої — за «нові» форми, за кохання Ніни, за саме життя.

Малюнок образу Аркадіної (В. Драга) режисер сповнив численними паузами, що до пори приховували підтекст ролі: а чи є вона щасливою — незрівнянна? [8, с. 96]. Виняток становив монолог з третього (за Чеховим) акту, який Аркадіна виголошувала ніби на одному диханні — «переконати у своєму коханні, переконатися у взаємності, втримати» Тригоріна [8, с. 97]. Решта її реплік, вимовлених добре поставленим, молодим голосом, виказували або її душевну скупість, або честолюбство театральної примадонни, над чим, до речі, виконавиця вміло іронізувала.

Наблизивши один до одного характери Тригоріна та Треплєва, режисер водночас залишився на традиційних позиціях щодо інших персонажів. Так, Заречну він протиставив Аркадіній і Маші. Першій Ніна (А. Литвинова) «опонувала» щирістю, теплотою та задушевністю, з якими поводилася у початкових епізодах. Другій — вірою у правильність обраного шляху, що часом у другому акті світилася в очах Заречної попри постійний вираз туги та болю від пережитого.

Антиподом нахлібнику Соріну (В. Халатов), який вочевидь змарнував життя і тепер доживав свій вік, обтяжуючи оточуючих, був лікар Дорн (Ю. Лавров). «Ніжний скептик» (за словами К. Хохлова), він єдиний розумів, що хотів сказати Костя своїм «монологом» Світової душі. А у словах Дорна про «чудовий вуличний натовп» на вуличках Генуї звучала не лише іронія, а й туга за яскравим життям, де не турбують нудні пацієнти та Поліна Андріївна (В. Кармазина) з її надокучливим коханням.

Маша, яку грала визнана красуня М. Стрєлкова, у першому акті виглядала несподівано ніжною, жіночною та щирою, натомість, у другому — ніби закам'яніла істота, вбрана у жалобну сукню, у чиєму змертвілому серці залишилася лише крихта живого почуття — до Кості.

«Чайка» була однією з небагатьох вистав Театру ім. Лесі Українки, де образний лад просторового рішення повністю узгоджувався з режисерським. Центральним сценографічним модулем першого акту Н. Духновський зробив «театр» Треплєва — павільйон, нашвидкуруч збудований із дерев'яних стовбурів та задрапований шматками тканини. Другий акт відбувався у декораціях небагатого маєтку, у похмурій, навіть гнітючій атмосфері даремних сподівань, людської роз'єднаності, втрачених ілюзій. Відповідав їй і трагічний фінал спектаклю, де гинув роздавлений життям Треплєв.

На початку 1950-х трупа Театру ім. Лесі Українки поповнилася випускниками Школи-студії МХАТ (Н. Рушковський, І. Павлова, О. Борисов, С. Филимонов) та Київського театрального інституту (Г. Будиліна, О. Смолярова, Ю. Мажуга, А. Шестопалов, А. Роговцева), яких К. Хохлов одразу став призначати не лише на епізодичні, а й на провідні ролі.

Режисерський корпус збільшився лише на одну особу. Випускниця московського Державного інституту театрального мистецтва (ГІТІС), Ірина Молостова впродовж наступних шести сезонів засвоює постановочну «науку» на кону КДТРД, здійснивши кілька сценічних проектів під керівництвом В. Неллі («Весна у Москві» В. Гусєва, 1953; «До нового берегу» за В. Лацисом, 1953) та М. Романова («Коли цвіте акація» Н. Віннікова, 1956) і кілька — самостійно («Бабка» М. Бараташвілі, 1954; «Гаїті» У. Дюбуа, 1954; «Олеко Дундич» М. Каца, О. Ржешевського, 1955; «Брехня на довгих ногах» Е. Де Філіппо, 1956).

Тим часом очільник колективу випустив кілька прем'єрних вистав: в афіші театру вперше з'явилися «Мертві душі» (п'єса М. Булгакова за романом М. Гоголя, 1952), «Маскарад» М. Лермонтова (1952), «Місяць на селі» І. Тургенєва (1954).

У гоголівській сатирі К. Хохлов твердою рукою розставив соціальні наголоси, актори створили галерею не власних, але загальних імен — чичикових, ноздрьових, коробочок, собакевичів, манилових та ін. з притаманними їм користолюбством, підлістю, тупістю, хижацтвом, дурнуватою мрійливістю.

Найоб'ємнішим з-посеред них був образ Чичикова. Використавши сатиричні прийоми, М. Бєлоусов переконливо малював вміння свого героя миттєво прилаштовуватися до будь-яких обставин та людей: його Чичиков був томливим та сентиментальним із Маниловим (В. Халатов), фамільярним та грубим із Коробочкою (Л. Карташова), за панібрата з Ноздрьовим (Д. Франько), відверто шахраював із Собакевичем (О. Биков). Вперше рекомендуючись губернаторові (С. Петров), Чичиков — М. Бєлоусов про всяк випадок обережно присаджувався на краєчок стільця, але, зрозумівши, що той — бевзь, нагло розвалювався на сидінні. Він спочатку розмовляв із Коробочкою якось затишно-патріархально, ласкаво, однак, усвідомивши її тупість, починав буквально гримати на стару, залякував її, силоміць вимагаючи продати йому мертвих кріпаків [5, с. 65].

До кожного із зустрінутих спритний Павло Іванович знаходив окремий підхід, витягуючи на світ Божий їхні дрібненькі, жалюгідні пристрасті, потакаючи їм і у такий спосіб здобуваючи мало не кожного разу нового «товариша». По-особливому сластолюбно, ніби тішачись, Чичиков — М. Бєлоусов вимовляв слова «ціна», «платіж», «п'ятнадцять рублів» і навіть «дві копієчки». В епізодах із Собакевичем та Коробочкою він здаля показував їм купюри, грав ними і ніби магнітом притягував до себе продавців незаконного товару [5, с. 66].

Схоже, що саме всебічне розкриття гоголівського характеру допомогло постановнику та виконавцям показати за кожним певне соціальне явище та намалювати яскраву картину «хворого» суспільства — поживного середовища для набувачів та шахраїв. Значною мірою увиразнити зміст спектаклю допомагало оформлення Н. Духновського — створене у гоголівському ключі, воно враховувало те, що у письменника речовий світ завжди характеризував його власника [Там само].

Натомість, романтична драма М. Лермонтова не знайшла повноцінного художнього вияву на кону Театру ім. Лесі Українки, насамперед через помилкове призначення на заголовну роль М. Романова, чиє м'яке та душевне обдарування не відповідало характеру Арбеніна. Глибокі страждання героя, передані виконавцем з великою силою, безперечно, викликали співчуття глядацької зали. Проте темперамент Арбеніна, яким той буквально вибухав, коли стикався з «пістрявим набродом», «всім цим маскарадом», залишали публіку байдужою [5, с. 64].

«Мертві душі» М. Булгакова (за М. Гоголем). 1952

Ліворуч: Межуєв — Є. Балієв,
Ноздрьов — Д. Франько, Чичиков — М. Бєлоусов
Праворуч: Чичиков — М. Бєлоусов,
Коробочка — Л. Карташова

«Місяць на селі» І. Тургєнєва. 1954

Ліворуч: сцена з вистави

Праворуч зверху: Вірочка — В. Ніколаєва,
Наталя Павлівна — Т. Семичева

Праворуч знизу: Вірочка — В. Ніколаєва,
Бєляєв — С. Филимонов

Не покращила ситуації передача ролі Арбеніна М. Бєлоусову — здебільшого лірик, він також не знайшов відповідних фарб, аби намалювати портрет людини, охопленої демонічними пристрастями.

Водночас душевно тонка Ніна (А. Литвинова), Невідомий (Ю. Лавров), чий характер підживлювала люта ненависть та жадоба помсти Арбеніну, який занапастив його життя, виразні постаті Казарина (М. Розин), князя Звєздіча (В. Дуклер) і Шприха (Г. Лазарєв) навіть сумарно не могли компенсувати відсутність центрального персонажа, чий характер мав відповідати високій напрузі драми М. Лермонтова [5, с. 65].

Однак прощальний «акорд», узятий К. Хохловим на кону КДТРД у співдружності з А. Петрицьким, був чистим і сильним. «Двоє майстрів створили наповнену поетичною чарівністю світлу виставу. Глибоке почуття стилю, точність настрою, виразність діалогів, як завжди у спектаклях Хохлова, підкупали у цій виставі», — скаже В. Неллі про «Місяць на селі» І. Тургенєва [12, с. 269].

Т. Семичева створила складний і суперечливий образ Наталі Петрівни. На перший погляд її героїня здавалася властолюбною та сильною істотою, але насправді не здатна боротися за себе, слабкодуха, вона перетворилася на скнару та лицемірку. У третьому акті, коли Наталя Петрівна обманом викликала Вірочку на відвертість, ця витончена, вишукана красуня, яка відверто заздрила молоденькій суперниці, справляла огидне враження.

Навпаки, чим далі розгорталися події, тиха та беззахисна Вірочка — В. Ніколаєва ніби міцнішала, виявляючи силу волі та здатність протестувати проти лицемірства та відвертої брехні. У четвертій дії моральні страждання, пережиті дівчиною, змушували її говорити з Наталею Петрівною, котра нарешті зрозуміла, що накоїла, якого болю завдала своїй вихованці, прямо й сміливо. Чиста, благородна, щира Вірочка — В. Ніколаєва ставала антитезою жорстокій, підступній Наталі Павлівні — Т. Семичевій.

Однією з приємних несподіванок спектаклю став доволі об'ємний характер інтелігента-різночинця, студента Бєляєва, сформований початківцем С. Филимоновим. Досвідчений історик театру С. Дурилін відзначив майстерність, з якою молодий артист вів свого героя крізь події спектаклю, а досягнутий ним творчий результат назвав «великою обіцянкою» на майбутнє [15].

На тлі цих «акварелей», виконаних у тургенєвській стилістиці, несподівано різкими мазками М. Бєлоусов намалював образ Ракітіна — нещирого, безпринципного провінційного донжуана.

Четвірку провідних персонажів гідно доповнювали подружжя Іслаєвих (М. Розин, В. Драга), Шпигельський (Ю. Лавров), Єлизавета Богданівна (Є. Опалова), Большаков (А. Биков).

Прем'єра вистави 24 березня 1954 р. відбулася за відсутності режисера: у лютому К. Хохлова було звільнено з посади художнього керівника КДТРД. У театрі подейкували, що причиною стала його суперечка з директором колективу В. Ґонтарем, зятем М. Хрущова. Скористаємося знову словами В. Неллі щодо ролі, відіграної К. Хохловим в історії колективу: «Театр імені Лесі Українки завжди був хорошим театром — часом дещо кращим, часом трохи гіршим, але все одно хорошим театром. Однак слава його не була широкою, "вартість" попри сильний склад, хороший репертуар, цікаві вистави, не була високою, театр не вважався висококласним.

КП зумів зробити щось, що змінило весь тон театру, дало йому репутацію, вивело його з розряду "провінційних" театрів і наблизило до категорії "столичних". Уся культура, тон, стиль, вся манера театру поінакшали» [8, с. 42].

Залишившись без К. Хохлова, «театр став занепадати, в'янути, втрачати своїх прекрасних акторів і режисерів, смугою пішла режисерська чехарда, і хоч глядач як і раніше (і навіть сильніше) відвідував його вистави, але, але... Роман О. Бальзака називається "Блиск та убогість куртизанок". Збори були як і раніше хорошими, ззовні все виглядало благополучно, але осереддя ... спорожніло» [8, с. 221].

Наступником К. Хохлова колектив КДТРД, небезпідставно, вважав М. Романова. Прем'єр трупи вісім років поспіль (1954–1962) обіймав посаду художнього керівника театру. У «сучасному» репертуарі він так само робив ставку на прозу Л. Леонова («Юність Полі Віхрової», 1959, режисер — М. Соколов,), драматургію М. Горького («Діти сонця», 1956, режисери — Б. Норд, В. Неллі, М. Романов; «Останні», 1960, постановник — М. Розин) та радянських «класиків»: Б. Ромашова («Вогняний міст», 1957, режисер — М. Романов), О. Афіногенова («Машенька», 1959, режисер — М. Романов), О. Крона («Друге дихання», 1957, постановник — В. Неллі), О. Корнійчука («Загибель ескадри», 1956, режисер — В. Неллі), М. Свєтлова («Через двадцять років», 1957, постановник — І. Молостова). П'єс українських драматургів в афіші Театру російської драми навіть побільшало: «Дочка прокурора» Ю. Яновського (1954, режисер — М. Романов), «Світанок над морем» В. Суходольського за Ю. Смоличем

(1957, режисер — В. Неллі), «Соло на флейті» І. Микитенка (1959, постановники — В. Федоров, Б. Марин), «Ось, я йду» Г. Березка (1958, режисер — В. Неллі), «Пісня під зорями» В. Собка (1959, постановник — М. Соколов). З'явилися імена молодшої генерації російських драматургів: О. Арбузова (1955, «Роки мандрів», режисер — М. Романов; «Іркутська історія», 1960, постановники — М. Соколов, М. Розин), В. Розова («У добрий час», 1955, режисер — В. Еренберг; «У пошуках радості», 1958, режисер — М. Романов).

Однак, попри те, що репертуар був нібито насичений різножанровими п'єсами актуальної, за радянськими мірками, проблематики, жодна з вистав за ними не стала художньою подією в історії колективу, натомість, на згадку про них залишилися окремі акторські роботи: А. Решетнікова (Гайдай), О. Смолярової (Оксана), О. Борисова (Паллада) — у «Загибелі ескадри» О. Корнійчука; М. Романова (Дубравін) — у «Вогняному мості» Б. Ромашова; А. Роговцевої (Машенька), М. Романова (Окайомов) — у «Машеньці» О. Афіногенова; М. Бєлоусова (Салай) — у «Пісні під зорями» В. Собка; А. Роговцевої (Поля), Ю. Лаврова (Віхров), М. Розина (Граціанський) — в «Юності Полі Віхрової» за Л. Леоновим; Ю. Мажуги (Сергій), А. Шестопалова (Віктор), Н. Корнєєвої (Валентина) — в «Іркутській історії» О. Арбузова; М. Рушковського (Платон), О. Борисова (Часовніков), А. Шестопалова (Куклін) — в «Океані» О. Штейна.

Тож не дивно, що найцікавіші вистави другої половини 1950-х належали Леонідові Варпаховському — постановникові інакшої художньої орієнтації, іншої «школи». Його звично називають учнем Вс. Мейєрхольда, хоча формально він ним не був. За словами самого Л. Варпаховського, 1933 р. його — випускника Московської консерваторії та мистецтвознавчого відділення літературного факультету Московського університету, організатора Першого камерного експериментального синтетичного ансамблю — метр російської режисури запросив на посаду «вченого» секретаря у Театр ім. Мейєрхольда. Однак трирічне співробітництво з майстром, спостереження за репетиційним процесом «Дами з камеліями» О. Дюма-сина, «Лиха з розуму» О. Грибоєдова — у ТІМі, «Пікової дами» П. Чайковського — у ленінградському Малому оперному театрі, праця над створенням «методу запису театральної вистави» й були тим вишколом, який перетворив вчорашнього музиканта на одного з найпрофесійніших режисерів радянської сцени.

Задум другої сценічної роботи у КДТРД (першою була історична комедія О. Гладкова «Давним-давно», випущена 1955 р.) режисер тлумачив так: «Відкидаючи будь-який потяг до розважальності, ми хочемо розкрити трагікомедію Запольської як п'єсу соціально-психологічного спрямування. Безжально викриваючи дрібнобуржуазну сутність міщанства, ми хочемо нагадати нашому глядачеві не лише про давно минулі часи, а й про те, що відгомони міщанської психіки завжди готові звити собі гніздо там, де ще залишилися супутники міщанства — самозакоханість, егоїзм, вузьке коло інтересів і застій <...>» [16, с. 104]. Таким чином, сімейну комедію Г. Запольської «Мораль пані Дульської» Л. Варпаховський «навантажив» соціальним змістом, «нападаючи з гнівом та сарказмом на зашкарублу сутність міщанства, вихованого буржуазним середовищем» [5, с. 72].

Н. Духновський, варіативно обігруючи форму, колір, матеріал, фактуру, створив виразний образ по-міщанському затишного родинного світу. Художник розташував на кону реальні, але водночас дещо утрировані предмети інтер'єру помешкання Дульських (диван із гіркою подушок, старовинний напільний годинник, рояль, лампу під паперовим абажуром), убрав велике вікно у важкі зеленого кольору оксамитові портьєри, аби передати важку, похмуру, задушливу атмосферу «дурного існування Дульських» [5, с. 73].

Щоб донести до глядача кожний нюанс поведінки та стосунків персонажів і водночас уникнути «театралізації» та «перебільшення» в акторському існуванні, Л. Варпаховський виніс дію за лінію завіси і розгорнув її у безпосередній близькості до глядацької зали, за його словами, змусивши виконавців оволодіти особливою технікою «крупного плану» [16, с. 105].

Є. Опалова у ролі Анелі Дульської малювала точний портрет типової міщанки, переконаної у тому, що «правила», за якими вона живе, — єдино можливі для «порядної жінки». Режисер шукав деталі, які б оприявнювали справжній сенс ключових епізодів дії. Проте вже перша поява Дульської — Є. Опалової — опасиста фігура у теплій нічній кофті та легковажних папільйотках, злегка примружений оцінюючий погляд, яким господиня охоплювала свої володіння, — вичерпно характеризувала головну героїню спектаклю. Згодом, коли пані Анеля, розмовляючи з пані Ульясевич, бралася захищати власні моральні цінності, вона «виголошувала свою програму», ретельно натираючи суконкою підлогу. Тому її

глибокодумні промови набували прямо протилежного змісту [16, с. 107]. Або, щоб підкреслити лицемірність Дульської, Л. Варпаховський запропонував Є. Опаловій закінчити розмову її героїні за сніданком про шури-мури Збишка зі служницею веселенькими, кокетливими куплетами про шістнадцятирічну Лізбет, яка, гуляючи у чистому полі, знайшла пташине гніздечко. Мабуть, із вуст пані Анелі невинна пісенька звучала так вульгарно, що про порядність цієї матрони годі було й казати [16, с. 111].

Дульська — Є. Опалова була центральною фігурою композиції вистави. Довкола неї розташовувалися інші персонажі, з-посеред яких насамперед впадав в око Феліціан Дульський — В. Халатов. Безсловесний, збайдужілий, з автоматичною ходою і ніби назавжди завченими жестами, якими він бере до рук сигару, знімає капелюха і здійснює ранковий моціон кімнатами, чоловік пані Дульської, між тим, жив своїм таємним життям і віддавався своїм дрібним пристрастям. На людях, особливо поряд із дружиною, схожий з механічною лялькою чоловічок ніби оживав, коли залишався на самоті. Хода ставала пружною, очі пускали бісиків, руки кокетливим жестами причепурювали костюм.

За всю виставу Дульський — В. Халатов тільки раз відкривав рота, і ця фраза звучала ніби завершальний акорд до мімічно-пластичної партитури ролі. Як завжди занепокоєний лише проблемами власного шлунку, Феліціан — В. Халатов на владний наказ дружини вимовити хоч слово щодо наміру сина одружитися зі служницею з повною байдужістю відповідав: — Та пішли ви всі до бісової матері!

Облудна видимість порядності та благопристойності, майстерно створена пані Дульською, наче іржа роз'їла свідомість членів її родини. Байдужий до всіх і всього, окрім видумування чергового способу приховати своє подвійне життя, Феліціан — В. Халатов, порочний та безвідповідальний Збишко — Є. Балієв, мініатюрна копія матері Хеся — Г. Предаєвич.

Хіба що Меля — Г. Будиліна, яку міщанська родина, здається, змушувала страждати від сорому, виявлялася здатною протестувати проти «дульщини». Поки старша сестра Хеся — Г. Предаєвич витанцьовувала посеред кімнати, радіючи, що збезчещена братом Ганка взяла гроші та пішла з їхнього дому, Меля — Г. Будиліна падала непритомна, усвідомивши, що накоїли мати зі Збишком... Лунав гонг, сцена поринала у темряву...

Вистава «Дерева помирають стоячи» Театру ім. Лесі Українки (прем'єра — 31 грудня 1956 р.) була другою спробою Л. Варпаховського

«Мораль пані Дульської»
Г. Запольської. 1955

Ліворуч зверху:
Дульський — В. Халатов,
Ганка — О. Смолярова,
Збишек — Є. Балієв

Ліворуч знизу:
Дульська — Є. Опалова,
Ганка — О. Смолярова

Праворуч зверху:
Меля — Г. Будиліна,
Хеся — В. Предаєвич

Праворуч знизу:
Дульська — Є. Опалова,
Дульський — В. Халатов

«У пущі» Лесі Українки. 1957. Сцена з вистави

вивести на кін комедійну мелодраму іспанського драматурга О. Касони. Першу він здійснив того ж року у Харківському російському театрі ім. О. Пушкіна. Обидва варіанти мали однакову тему — малювали світ, де «людина намагається створити ілюзію щастя та уникнути реального життєвого горя», доводячи, що цей ілюзорний світ зовсім нетривкий, що «найпростіша істина руйнує його вщент» [5, с. 74]. На думку Н. Духновського, симбіотичний образ ламких ілюзій та сильних людських характерів якнайкраще допомагав створити сухий бамбук — цей матеріал художник і використав як основний в оформленні спектаклю.

«Що вище: правда — життя або "брехня заради спасіння"», — так режисер уточнив проблематику київської вистави. Насамперед цю ідейну дилему оприявнювала своїм існуванням у її просторі Бабуся Еухенія (Є. Опалова) — горда, велична та незламна, прекрасна і у радості й у горі, вона готова була померти, але дізнатися правду. «Про Опалову важко сказати "грає" — вона живе на сцені. І здається, ніколи в житті актриса не розлучалася з іспанською мантильєю. Вона небагатослівна, скупа та стримана у прояві своїх почуттів, мало рухається сценою, але кожний рух, кожний жест насичений думками і почуттями», — писала Є. Зоніна

у газеті «Московская правда», передивившись виставу під час столичних гастролей театру [17]. Як гімн мужності та силі людського духу звучали слова старої, звернуті до її чоловіка, сеньйора Бальбоа (В. Халатов), який саме намагався прикрасити життя Еухенії брехнею, турбуючись, аби дружина не дізналася про безчестя улюбленого онука: «Хай не побачать мене переможеною. Життя моє скінчилося, але я стою. Наче дерева».

Таку Бабусю — непохитну у своїх переконаннях, прекрасну у своєму змаганні за правду — глядачі бачили і в останньому епізоді. Під звуки музики Ч. Чапліна до фільму «Вогні великого міста» Еухенія Є. Опалової самотньо стояла посеред сцени, спершись на стілець і ніби відгородившись від Марти (І. Павлова) та Директора (Н. Рушковський), які з напруженими обличчями сиділи за круглим столом, скуті страхом, що правда вийде на світ.

Як і вистава за комедією Г. Запольської, «Дерева помирають стоячи» мали доцентрову композицію, тобто другорядні персонажі гуртувалися довкола центрального. Знову поруч героїні Є. Опалової передовсім опинився герой В. Халатова — сеньйор Бальбоа. «Яким чарівним він був <...> Яка висока мудрість, добрий ліризм! Який він милий у своєму непоступливому оптимізмі, й скільки у цьому було м'якого гумору!», — згадуватиме В. Неллі [18, с. 92]. У третьому акті остаточно унаочнювався опозиційний характер дуету Директора (Н. Рушковський) та Іншого (О. Ануров): на боці першого було володіння «мистецтвом благодійності», натомість, другого — сила життєвої правди.

Вистава викликала неоднозначні судження, наприклад, художній керівник КДТРД М. Романов заявляв, що йому, вихованому у «боротьбі пристрастей», така бабуся — «з тростинкою та у мереживі» — була чужою [16, с. 127]. Але в основному публіці та рецензентам вона сподобалася, а робота Є. Опалової у фіналі незмінно викликала оплески [16, с. 126].

1957 р. у репертуарі КДТРД нарешті з'явилася інша драматична поема Лесі Українки — «У пущі». З-поміж різних тем, що обумовлюють ідейний комплекс твору, М. Соколов вибрав тему боротьби митця з «духовною пущею буржуазного суспільства» [19, с. 19]. На роль провідного опонента Ричарда Айрона (А. Решетніков) — романтика і бунтівника проти соціальної несправедливості, режисер висунув пастора Годвінсона (Ю. Лавров). Схожий на великого кажана, з гіпнотичним поглядом злих очей, цей лицемір і ханжа безсоромно використовував релігійну доктрину,

аби упокорити пуританську общину, і був готовий хитрощами та підлотою зламати спротив молодого скульптора, щоб змусити служити його, Годвідсоновій, меті.

Романтичний струмінь — найвиразніший в образі Айрона, знаходив продовження у характері Деві (К. Деревщикова), який, за задумом режисера, після загибелі Ричарда ніби «підхоплював його правду» [5, с. 75], обіцяючи виконати Ричардів заповіт — опиратися наступу «пущі», боротися з тиранією та мракобіссям [19, с. 20].

Проте, повністю зосередившись на магістральному конфлікті, М. Соколов значно менше уваги приділив другорядним сюжетним лініям — тому, наприклад, бракувало виразності жіночим персонажам спектаклю (Едіт, Джоанна). До того ж, романтична умовність одних епізодів рядувала з реалістичною достовірністю інших, як-от сцена суду над Айроном, влаштованого старійшинами общини, і погрому в його студії, яку постановник (на відміну від авторки поеми) зробив єдиною кульмінацією подієвого ряду [Там само].

Однак, попри очевидні недоліки спектаклю, позитивний сенс мав самий факт звернення театру до незаслужено призабутої драматичної поеми Лесі Українки.

Варто згадати й одну з найяскравіших вистав театру того десятиліття — «Комедію помилок» В. Шекспіра (1959). Ця не надто популярна класична п'єса, між тим, відзначається складною, заплутаною інтригою, вишуканими діалогами, феєричним гумором та високим ліризмом. Карколомні пригоди двох пар близнюків відбуваються у стрімкому темпі, що вимагає філігранної акторської техніки.

Виставі В. Неллі дуже «пасувало» золотисте — сонячного кольору — вбрання, придумане Д. Боровським, — воно привносило у дію відчуття радості та щастя.

Близнюків Антифолів — Ефесського та Сіракузького — грав А. Решетніков. Перший — грубуватий та прямодушний, запальний та енергійний, був відвертим антиподом другого — мрійливого, м'якого, нерішучого. Близнюків Дроміо зіграв О. Борисов. Вони не лише опонували один одному: Дроміо Ефесський був простуватим та незграбним, натомість, Дроміо Сіракузький — хитруватим та веселим, а й служили панам протилежної вдачі.

Якщо А. Решетніков та О. Борисов демонстрували мистецтво миттєвого перевтілення, то гра інших виконавців (наприклад М. Розина у ролі

«Дядя Ваня» А. Чехова. 1960. Войницький — М. Романов, Соня — І. Павлова

Егеона та О. Гранатова — купця Анжело) також радувала невимушеністю, артистизмом, точністю реакцій, завдяки чому вистава здавалася суцільною імпровізацією, що, направду, зрідка гостює у російському театрі.

1960-і у Театрі ім. Лесі Українки — час, на який припала зміна акторського та режисерського поколінь. 1962 р. з театру пішов М. Романов, і з репертуару зникли дві його останні «класичні» вистави: «Дядя Ваня» А. Чехова (1960) та «Ліс» О. Островського (1962).

Колізію чеховського «Дяді Вані» М. Романов вибудовував як зіткнення прекрасної мрії з суворою дійсністю, як момент «краху ідеалів, кризи і загибелі хибної віри» [20, с. 123]. Насамперед йшлося про Войницького — це його «скорботну історію життя, принесеного в жертву фальшивому кумиру», оповідав М. Романов, жаліючи «загублений талант» Івана Петровича [21, с. 82]. «Зерно» цього образу режисер та виконавець бачив у «безмежній доброті» Войницького і хотів, аби образ «звучав» — «трохи протяжливо, з ласкавою усмішкою, можливо, злегка з іронією» [21, с. 83]. «Адже він у мене у чомусь смішний, чи не так? Недоладний... Але кришталево чистий! Чудовий! Благородний! Розумний!... І безмежно злий на Серебрякова» [22, с. 92], — заявляв М. Романов.

Проте Войницький — М. Романов прощався з ілюзіями, через які занапастив власне життя, без роздратування, навпаки, він ховав мрії молодості «печально, просвітлено, злегка урочисто», так, як ховають «усе хороше, чисте, горде, чим жив, чому радів» [23, с. 184]. Тому з першого акту публіка розуміла, що Іван Петрович не лише втратив усе, а й встиг із цим змиритися: мляві рухи загалом витонченої фігури, елегійний смуток у погляді, монотонне буркотіння. Навіть почуття до Єлени Андріївни (А. Литвинова) Войницький — М. Романов переживав затаєно, несміливо, ніби наперед змирившись із поразкою.

Однак саме історію їхнього кохання, що так і не відбулося, режисер розумів як провідну тему вистави. Тому вважав кульмінаційним епізод із третього (за А. Чеховим) акту, коли Войницький — М. Романов побачив Єлену — А. Литвинову в обіймах Астрова — А. Решетнікова. Побачене означало для дяді Вані біду, останнє нещастя: Єлена, яку він щойно вмовляв кинутися «з головою у вир», — саме так і вчинила, тільки не з ним! [Там само].

Потрапивши на засідання, влаштоване Серебряковим, Войницький — М. Романов не відразу усвідомлював, про що йдеться: всю «промову» Серебрякова — В. Дуклера він сидів бочком на стільці, підперши долонею обличчя, на якому застиг вираз страждання. І ось тут «з якоїсь в'ялої ліричної безформності, з елегійної прострації назустріч ощадливій прозі життя раптово вставав тверезий, жорсткий і строгий чоловік, який, знехтувавши всіма правилами хорошого тону й інтелігентською делікатністю, вряд називав своїми іменами всі ті речі, про які "не говорять" <...> Він називав цифри, він називав суми, його проста шокуюча арифметика миттєво визначала і ціну майна і ціну людей. Ця твереза і брутальна правда, безперечно, ображала Серебрякова, але — і це було важливішим — вона ж примушувала до дії самого дядю Ваню. Його фрази як постріли, і він має стріляти» [23, с. 185].

Войницький — М. Романов стріляв у шурина, бо мав це зробити, аж ніяк не від геройства чи стану афекту. «Він стояв у твердій, впевненій позі, що трагічно не відповідала його промахам», а потім «жодної миті не шкодував про те, що сталося» [Там само]. Ось чому у фіналі, коли Соня — І. Павлова водночас із гіркотою та захопленням говорила про «небо в алмазах», Войницький — М. Романов слухав племінницю з виразом скорботи, крізь сльози дивився у глядацьку залу, і чи то поблажлива, чи то іронічна усмішка освітлювала його обличчя. Його Івана Петрович відтепер більше

непідвладний ілюзіям, він бачив себе й інших такими, якими вони були насправді — надії розвіялися. Але разом з ними зникла брехня. Проза жорстокої, тверезої правди є важливішою за ілюзії, — до такого висновку, на думку К. Рудницького, приводив глядача М. Романов [23, с. 186].

Безумовно, згідно з радянськими настановами, у романівській концепції образу Войницького виразно проглядали громадянські мотиви. Так, на думку В. Топоркова, актор, граючи дядю Ваню, передавав «трагедію талановитої людини, якій немає місця у старій Росії» [24]. А. Афанасьєв переконував, що у фіналі вистави відчувалося, «яке страшне те життя, де гинуть такі, як Войницький Романова» [25, с. 278]. Сам актор прямо зіставляв свого героя з Дон Кіхотом і Федею Протасовим [26, с. 68].

Утім, доводиться констатувати, що як режисер М. Романов цього разу успіху не досяг. Це унаочнювало й, сказати б, бездієве оформлення В. Меллера: сад, зображений на заднику, майже завжди порожні альтанка та гойдалка, заставлена меблями, завалена бутафорським мотлохом частина будинку, — вони жили власним життям, по-справжньому не використані ні постановником, ні акторами.

Астров — А. Решетніков був і буденним і значним. Але тільки — до пари Войницькому — М. Романову. Мабуть, у даному випадку призначення цього персонажу й полягало у тому, щоби «разом із Войницьким вести хід подій до обов'язкового висновку: так жити не можна — людина гідна кращого» [5, с. 142]. Характеристика Єлени — А. Литвинової вкладалася лише у два епітети — прекрасна, але безвільна. Вона розуміла, що марнує життя, але не мала сил змінити бодай щось. Натомість, Соні — І. Павловій вистачало мужності дивитися правді у вічі й готовності «нести свій хрест».

У спектаклі усім цим прекрасним, по-своєму талановитим людям несподівано протистояв Серебряков — В. Дуклер — нікчемний старий, тільки й здатний, що виношувати плани, як зруйнувати чужі життя, оповіщаючи всіх про те, що спало йому на думку, шаленими звуками дзвоника.

Проте цих доволі опуклих характеристик було замало, аби відтворити на сцені справжню драму, тим паче — драму чеховську, найістотнішою рисою якої є поліфонія виразних індивідуальностей — окремих (не загальних) обличь. Тому в історію театру цей спектакль увійшов як «сольна» перемога М. Романова [27, с. 143].

Судячи з рецензентських відгуків, «Ліс» О. Островського також був удачею актора, але не режисера М. Романова. Конфлікт спектаклю поста-

новник вибудував на протиставленні театрального світу, уособленого насамперед Нещасливцевим, світу «лісових хижаків».

Водночас замість ансамблю виразних характерів, на які багата п'єса О. Островського, публіка цього разу побачила «парний бенефіс» Нещасливцева — М. Романова та Счастливцева — В. Халатова.

У Геннадії Нещасливцеві М. Романова — людині з почуттям власної гідності, але втомленій від нужденного життя, від нескінченних вибоїн та упадин на тернистому шляху провінційного артиста, насамперед приваблювала щира віра справжнього «лицаря театру» у сценічну «правду». Любов до театру становила «символ віри» і Аркашки Счастливцева В. Халатова, підживлювала його готовність відмовитися заради сцени від спокійного і ситого життя, поступитися гідністю, стерпіти наругу не лише від курського губернатора, а й від свого брата-актора. В. Халатов сполучив різні, часом протилежні, риси натури свого героя, відтак, «одіссея» провінційного коміка набула виразного трагікомічного характеру [5, с. 86].

1965 р. колектив очолив Ю. Лавров. Однак менше, ніж за рік через хворобу провідний актор мусив піти з посади, й у КДТРД знову почастішали зміни керівництва.

Впродовж десятиліття пішли з життя М. Стрєлкова, В. Драга, М. Бєлоусов, С. Петров, Л. Карташова, В. Халатов. Але водночас творчої зрілості досягли О. Ануров, Л. Бакштаєв, І. Буніна, Г. Будиліна, Н. Батурина, В. Єзепов, В. Заклунна, Л. Кадочнікова, Ю. Мажуга, А. Ніколаєва. В. Предаєвич, І. Павлова, А. Решетніков, М. Рушковський, А. Роговцева, О. Смолярова, В. Сивач, С. Філімонов, А. Шестопалов.

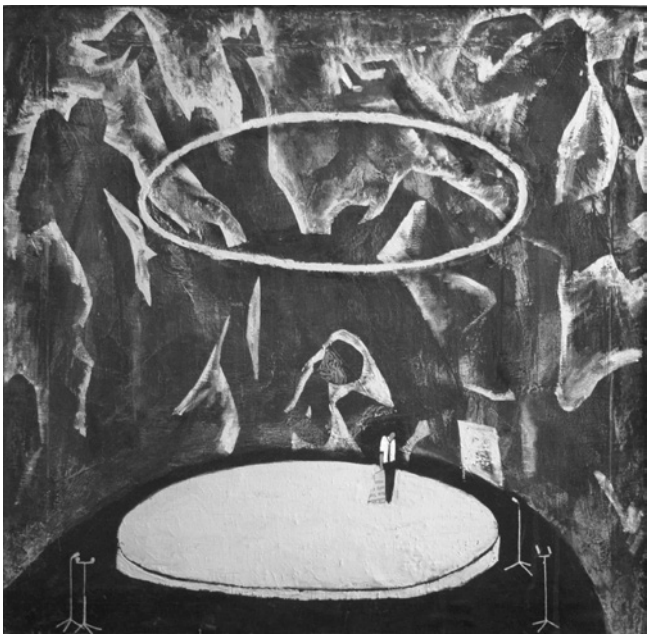
У режисурі чільні місця залишалися за В. Неллі та М. Соколовим, доволі активно працював М. Розин.

Перший здійснив нову редакцію «Ходіння по муках» О. Толстого (1966) і кілька постановок п'єс сучасних російських («Друзі та роки» Л. Зоріна, 1962; «У день весілля» В. Розова, 1964) та українських («Сенсація номер один» Л. Дмитерка, 1965) драматургів.

Проте жодна з них не стала подією театрального життя, попри те, що, приміром, драма Л. Дмитерка піднімала, без перебільшення, глобальну проблему — атомної війни, на межу якої поставило людство американське бомбардування японських міст. Щоправда, перед глядачем розгорталася не політична, як можна було подумати, але особистісна драма «суперпілота» американських ВПС Пітера Брауна (у житті — Клода Ізерлі),

«Сенсація №1» Л. Дмитерка. 1965

Дженні Стюарт — В. Предаєвич, Пітер Браун — Ю. Мажуга



Ескіз оформлення (художник — Д. Боровський)

чия бомба знищила Хіросіму. Опромінений льотчик, перебуваючи у божевільні, куди потрапив за ідеологічну крамолу, намагався осмислити скоєний злочин. З цією метою персонаж Ю. Мажуги розмовляв із дружиною Гертрудою (Н. Батурина), другом Майклом Бегером (Є. Балієв), «прогресивною» журналісткою Дженні Стюарт (В. Предаєвич) та расистом і мракобісом сенатором Пірсоном (Ю. Лавров).

Звісно, тематично актуальна, але малодієва п'єса із шаблонними характерами не надала значимого матеріалу ні постановникові, ні виконавцям, ні художнику. Власне, просторове рішення Д. Боровського, що повсякчас нагадувало публіці про трагедію Хіросіми, й створювало необхідний історико-політичний контекст сюжету.

У спектаклях, зрежисованих М. Соколовим, також переважала сучасна тематика. Поміж них зазначимо «Київський зошит» В. Собка (1963) — виставу про діяльність київського підпілля часів нацистської окупації міста. Сюжет драми мав документальну основу, її персонажі — прототипів: зосібно керівник групи Іван Куделя (М. Рушковський) у житті носив прізвище Кудря, Раїса Закипна (О. Смолярова) — Окипна. Серед глядачів у залі багато хто пам'ятав, як вона красивим низьким голосом співала

«Невечірню» у «Живому трупі» Л. Толстого на кону КДТРД. За словами автора п'єси, активістка підпілля Раїса Окипна стала «душею» окупованого міста, «його гордістю, його легендою».

Подвиги підпільників здавалися тим переконливішими, чим виразнішими виглядали представники ворожого табору. Одним з них був гестапівець Майєр (Ю. Лавров) — загарбник зі звірячою натурою, іншим — відщепенець і зрадник Семен Заграй (Ю. Мажуга). Мужність проти жорстокості, розум і спритність проти підступності, сміливість проти озброєного страху — так народжувалася на сцені легенда про київське підпілля.

Доволі несподіваним видається задум М. Соколова 1965 р. втілити на сцені театру ім. Лесі Українки трагедію Ф. Шіллера «Дон Карлос, інфант іспанський». З одного боку, п'єса німецького романтика погано співвідноситься з тогочасним вельми поміркованим соціополітичним контекстом. З іншого, — суперечить звичній стилістиці вистав театру. Відтак, акторам, призвичаєним до виконання ролей мелодраматичного та квазігероїчного репертуару, високий пафос шіллерівською трагедії виявився понадсилу.

Це насамперед означало, що у виставі був відсутній конфлікт, бо не відчувалося сили, яка б протистояла королю Філіпу (Ю. Лавров) — похмурому жорстокому тирану, який душив усе живе, безмежному у своєму деспотизмі, що спирався на грубу силу і страх покарання, й водночас самотньому і від того — слабкому.

М. Розин здебільшого ставив драматургію «нової хвилі»: «Втраченого сина» О. Арбузова (1961), «Перед вечерею» В. Розова (1962). Його остання «класична» вистава раптово мала символічну назву. «Останніх» М. Горького режисер потрактував згідно тогочасної традиції — як соціополітичну драму, маючи на меті розвінчати «трагікомічний балаган» у родині Коломійцевих [5, с. 84]. З-поміж засобів її досягнення насамперед впадав в око контраст між стриманими кольорами, в яких змальовувався родинний побут, і бурхливим, напруженим драматизмом людських характерів. М. Розин слушно наголошував схожість життєвих обставин горьківських персонажів. Тим очевиднішою ставала різниця їхніх натур і, як наслідок, їхнє різне ставлення до жахливої російської реальності.

За Ю. Лавровим, обер-поліцмейстер Іван Коломійцев — тупий, обмежений, жадібний, егоїстичний і фальшивий нікчема, в якого ані на йоту не залишилося людяності. Занапастивши власне життя, він тепер отрую-

вав існування близьким — дружині, дітям, братові. Зрозуміло, будь-хто, змушений жити поряд із цим монстром, неодмінно підпадав під його вплив.

Фізично скалічена, морально травмована, Любов — О. Смирнова, озлоблена через марні намагання вирватися з-під гніту «коломійцевщини». Софія — А. Пекарська, зігнута тяжкою провиною перед дітьми, спустошена безнадійним подружнім життям. Щиросердний і м'якотілий Яків Коломійцев — М. Бєлоусов, абсолютно не здатний до щонайменшого спротиву.

Молодше покоління Коломійцевих також встигло вкусити бруду і гнилі родинного дому: спроможний хіба що оцінити гідне життя інших, Пьотр — О. Борисов, не по роках доросла, позбавлена ілюзій, ображена на весь світ Віра — А. Роговцева, гідні нащадки батька, вкрай егоїстичні, розтлінні Олександр — Є. Балієв та Надія — В. Предаєвич.

Вистава вийшла аж надто похмурою й песимістичною, проте, вважав режисер, продемонстровані глядачеві бездуховність, ницість, жорстокість суспільства, що зникло назавжди, пробуджуватимуть думку про необхідність боротьби в ім'я кращого майбутнього, боротьби за саму людину [5, с. 85].

На окремі постановки до театру запрошували Л. Варпаховського, який вже став «своїм» для київської сцени та її публіки («На дні» М. Горького, 1963), очільника відродженого ним ленінградського ВДТ ім. М. Горького Георгія Товстоногова («Правду! Нічого крім правди!» Д. Аля, 1969), відомого грузинського режисера, багаторічного керівника Тбіліського театру ім. Шота Руставелі Дмитрія Алексідзе, який прийшов до Театру ім. Лесі Українки, маючи в активі два унікальні спектаклі у КДАУДТ ім. І. Франка — перші в Україні постановки «Антігони» Софокла (1965) та «Патетичної сонати» М. Куліша (1966). На кону Російської драми його доробок був скромнішим — «Розлом» Б. Лавреньова (1967) та «Шлюб за оголошенням» К. Гольдоні (1967).

Л. Варпаховський переконував насамперед у сучасності та актуальності «На дні» М. Горького, на його думку, спрямованої проти буржуазного життєвого укладу, від якого суспільство наразі не звільнилося [28]. До того ж, за словами Д. Боровського, режисер мав на меті «зробити цей спектакль суто полемічно, для того, аби розірвати канонічну прив'язаність до Художнього театру, тому, що всі ставлять не п'єсу Горького, але виставу МХАТу» [16, с. 196–197].

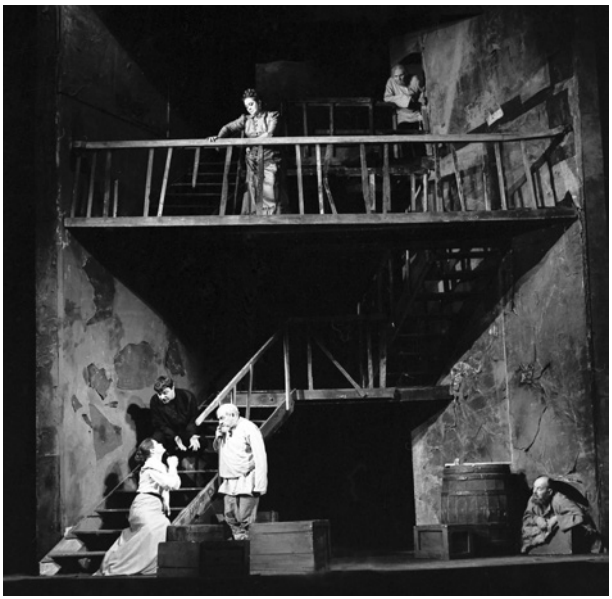
Увільнений від мхатівського «впливу», Д. Боровський все починає ніби спочатку, наново вивчає документи тієї епохи та шукає матеріали, фактуру, які б поєднали минуле і теперішнє. У записках знаменитого московського побутописця Владимира Гіляровського художник знаходить згадку про існування на початку минулого століття нічліжок з двоповерховими ліжками, розділеними на «нумери» — верхній та нижній, із різними розцінками на кожний: «Звідси виростала саме та жорстока соціальна правда, поза якою немислима творчість Горького. Кожний сантиметр наперед проданий і розподілений за стерті мідяки босяків, стабільність антилюдських умов, у яких живуть, виростають і гинуть прекрасні людські особистості, — у цьому, власне, трагізм життя, і саме так його зрозумів режисер» [16, с. 198]. «Як завжди максимально елегантний, він прийшов до нас у виробничий цех і став примірятися до щойно сколочених нар: ось тут зручно, а тут треба нижче... І у цьому була справжня правда і знання ось такого пекельного барачного життя, що повільно знищує людину <...> Варпаховський хотів максимальної чіткості, простоти», — згадуватиме художник момент остаточного вирішення простору спектаклю [16, с. 199].

Коли освітлювався кін, глядачі бачили два поверхи нар — «нумерів», з'єднаних сходами, що сяк-так притулилися біля правої куліси. «Чітко визначена вертикаль початку вистави вела в нікуди, не відкривала виходу. Дно суспільства так і залишалася дном, пеклом, найнижчим рівнем падіння. У другій дії горизонталь перетворювалася на вертикаль, не міняючи при цьому своєї функції. Середовище і першої, і другої дії — це варіанти безнадійності, суцільної безвиході, пастки для будь-якої людини» [29, с. 724].

Персонажі переважно були вбрані у сіре або чорне дрантя, де-не-де заплямоване чимось коричнювато-вохристим. Гармонь виводила меланхолійний мотив вальсу, чути було удари чоботарського молотка, стогони вмираючої Анни, крики п'яних мешканців нічліжки.

На відміну від п'єси, де музичний лейтмотив становить народна пісня «Сонце сходить і заходить», надаючи їй, на думку Л. Варпаховського, неповторного, щемливого настрою, впродовж вистави рефреном звучала мелодія Л. Соковніна, заснована композитором на відомих вальсах початку XX ст.

«Шляхом уважного відбору і ретельного компонування тем ми дійшли єдиної думки: аби надзавдання вистави було якомога більш цілеспрямованим, рух сюжету перетворити на судове слідство "Справа про самогуб-



«На дні» М. Горького. 1963. Сцена з вистави

ство Актора”», — так пояснював Л. Варпаховський власну інтерпретацію горьківського сюжету [28]. В Акторі (М. Розин) — людині талановитій і по-дитячому наївній та довірливій — режисер бачив головну жертву утішливої філософії Луки (В. Халатов): «Лука приносить у нічліжку любов до ближнього, співчуття і — як засіб зцілення — заспокійливу неправду <...> Але всім ходом п’єси діяльність Луки відкидалася, адже з його приходом життя у нічліжці ставало ще нестерпнішим» [Там само]. На думку постановника, обіцянки кращого життя, що їх роздавав прочанин мешканцям «дна», зіткнувшись із суворою життєвою «правдою», оберталися на гірке розчарування, а добрі наміри Луки, замість допомагати знедоленим нічліжникам, лише шкодили їм: Актор вчиняв самогубство, Ваську Попела заслано, Наташу скалічено.

Щоправда, справжнім винуватцем цих трагедій Л. Варпаховський вважав все-таки не Луку, який, зрештою, не відав, що творив, але Сатіна, котрий зі мстивим задоволенням знову тягнув товариша по нещастю на «дно» життя. «Чомусь Сатіна звикли бачити на сцені благородним, огрядним, громоподібним, тоді, як він у п’єсі саркастичний, дотепний, хапкий і майже завжди п’яний», — зауважував постановник [16, с. 226].

Проте, хоч і постійно підпилий, Сатін (Ю. Лавров) дивився на нічліжників абсолютно тверезим поглядом, сумнівався, що їхні життя «середовище заїло». У цьому Сатіні зовсім не відчувалося «босяцької романтики», а його знамениті монологи звучали вкрай прозаїчно.

Між тим, і роботяга Кліщ (О. Ануров) — трагічно самотній, повністю спустошений смертю Анни, і збайдужілий, ніби змертвілий Барон (О. Іванов), і артистичний, закоханий у пісню, але огрубілий Бубнов (Д. Франько), який занапастив свій талант, і морально скалічена з дитинства Настя (В. Предаєвич), яка, борсаючись у багні реального життя, переживала через вичитану у книжці трагедію кохання, і Альоша (А. Шестопалов), який відчайдушно, надривно та марно бунтував проти гіркої долі, і вільний духом, але жорстокосердий Васька Попіл (Ю. Мажуга), і ніжна та бліда, мов квітка, розквітла у підземеллі, Наташа (А. Роговцева) — здавалися лише бляклими тінями минулих себе, загнаних і приречених на загибель на житейському «дні».

Відмовившись прив'язувати дію горьківської драми до конкретної епохи, Л. Варпаховський у такий спосіб змушував задуматися над неминущою актуальністю піднятих у ній питань. Мабуть, вважаючи ці питання «незручними» для відповіді, тогочасна радянська критика, відзначаючи «свіжий погляд» режисера на класичну п'єсу, водночас боялася виносити конкретні судження щодо спектаклю Театру ім. Лесі Українки.

Г. Товстоногов обмежив співпрацю з КДТРД тим, що переніс на його кін виставу ВДТ ім. М. Горького «Правду! Нічого крім правди!». У «документальній» драмі Д. Аля йдеться про перипетії судового процесу над «жовтневим переворотом», 1919 р. влаштованого Сенатом США. Щоб вичерпно арґументувати «непереможність ідей революції», на її користь свідчили не лише безпосередні учасники жовтневих подій, а й «революціонери» кількох поколінь — Н. Чернишевський, лейтенант П. Шмідт, Олександр Ульянов, Георгій Димитрів.

Аби «виправдати» відвертий публіцистичний пафос спектаклю, режисер категорично відмовився від «четвертої стіни», перетворивши, натомість, глядацьку залу на судову, де повсякчас перебувала по суті головна дійова особа вистави — Особа від театру (М. Рушковський). Вбраний у сучасного крою піджачну пару, він час від часу втручався у хід подій, перебирав на себе роль захисника «революційної правди», який, однак, спирається на думку «свідків».

Чим далі за сюжетом ставало очевиднішим надзавдання п'єси Д. Аля і вистави Г. Товстоногова — поставити обвинувачів на місце обвинувачуваних. Радянський глядач мав упевнитися, що громадянську війну, руїну, голод перших пореволюційних років спричинили не прорахунки недосвідченої більшовицької влади, але інтервенція країн Антанти, серед яких Америка грала не останню роль. Аби надати представникам ворожого табору різко негативних рис, режисер використав елементи політичного памфлету для створення узагальненого образу контрреволюційних сил. Між тим, у виставі характери американських сенаторів та свідків протилежної сторони неприємно вражали своєю неконкретністю, аморфністю, а їхнє мовлення — відвертою пропагандистською риторикою.

Таким чином, замість набувати досвіду роботи в інтелектуальній «документальній» драмі, актори КДТРД вкотре загрузли у матеріалі зі штучним конфліктом, псевдоісторичним сюжетом і шаблонними характерами.

З-поміж режисерів молодшої ґенерації згадаймо Михаїла Резніковича — випускника режисерського факультету Ленінградського інституту театру, музики та кіно (курс Г. Товстоногова), який 1963 р. дебютував виставою «Поворот ключа» М. Кундери. Його перший прихід у Театр ім. Лесі Українки був доволі промовистим: зокрема з його ім'ям пов'язане зміцнення позицій прози (інсценізація романів «Йду на грозу» Д. Граніна та «Хто за? Хто проти?» П. Загребельного, повісті «Розгром» О. Фадєєва) на київській «російській» сцені. Успішно втілена ним «документальна» драма Л. Малюгіна «Насмішкувате моє щастя» (1966) водночас розширювала палітру виражальних засобів і доводила естетичні можливості новоз'явленого драматургічного жанру. На нашу думку, лапідарна стилістика, наочний монтажний принцип структурної організації мелодрами Е. Радзинського «104 сторінки про кохання» (1964), як і драма М. Горького «Дачники» (1965) також оприявнювали тяжіння молодого режисера до публіцистичності — злободенності, відвертого конфлікту та, по можливості, соціальної детермінованості персонажа.

Між тим, тонка, чуттєва і аж ніяк не позбавлена суспільних нот вистава «104 сторінки про кохання» була піддана різкій критиці за нібито дрібнотем'я, а КДАТРД через неї звинуватили у «полегшенні» репертуару [30]. Натомість, спектакль М. Резніковича за горьківською драмою «Дачники» у 1960–1970-ті вважався одним із найцікавіших сценічних втілень цього твору [5, с. 93].

Третя (після «Міщан» та «На дні») п'єса М. Горького, оприлюднена ним 1904 р., завжди трактувалася як своєрідне попередження письменника тій частині російської інтелігенції, яка, за словами автора, «вийшла з демократичного прошарку і, досягши певної висоти соціального статусу, втратила зв'язок із народом — рідним їй по крові, забула про його інтереси, про необхідність розширити життя його» [31, с. 549]. Саме їх — людей найнепотрібніших і навіть шкідливих, М. Горький зневажливо поіменував «дачниками» [31, с. 548].

Сюжет п'єси побудований як зіткнення ідей, її конфлікт має суто ідеологічний характер. «Купа людей без ідеалів і раптом! — серед них один — з ідеалом! Злоба, тріскотня, виття, грюкіт!» — так описав його автор [31, с. 549].

Власне, просторове рішення Д. Боровського також будувалося на протиріччі. Центральним модулем, своєрідним «лобним місцем», слугував високий майданчик, куди один за одним піднімалися персонажі, аби розіграти черговий епізод — хто у мелодраматичному (як-от діалог Варвари — Л. Кадочнікової та Басова — М. Рушковського), хто у фарсовому (як-от самогубство Рюміна — О. Іванова) ключі. Наприкінці дії двірник Пустобайко змітатиме з майданчика, й заразом зі сцени, сміття та опале листя — все те, що залишилося після дачників... Водночас, аби підкреслити тимчасовість їхнього буття, художник увів у сценографію мотив природи — її вільної, сильної, незайманої та нетлінної краси.

У цьому чудовому оточенні ставало яснішим, що Басов — М. Рушковський — обиватель і нікчема, «запакований» в елегантну та красиву обгортку, своєю удаваною щирістю міг ввести в оману лише тих, хто його погано знав. Що Шалімов — А. Решетніков — ніби утертий, обм'яклий, невпевнений у собі чоловік, у якого все лишилося у минулому. А Суслов — Ю. Мажуга — переконаний егоїст і міщанин, цинічний та озлоблений боягуз і шахрай, який свято вірить, що всі люди скроєні за його зразком.

Ще беззахиснішою перед життєвими негараздами видавалася Варвара Михайлівна — Л. Кадочнікова, яка нудилася серед дрібних людей, з'їдена тугою за кращим життям. По-декадентські томливою, подібною до великого сірого птаха виглядала Калерія — А. Литвинова, для якої єдиною реальністю, мабуть, був вигаданий світ її поетичних мрій. Увиразнювалися безкрайній цинізм та мізантропія Юлії — В. Предаєвич, заздрісність та іс-

теричність типової міщанки Дудакової — А. Пекарської, панічний страх Рюміна — О. Іванова перед можливістю суспільних катаклізмів.

Тільки двоє — Марія Львівна — А. Ніколаєва та Влас — В. Єзепов — являли собою душевно здорові й сильні натури, були «людьми з ідеалом», здатними протистояти затхлому і вульгарному світу «дачників».

«Документальна» драма Л. Малюгіна «Насмішкувате моє щастя» дала М. Резніковичу привід для створення однойменної вистави нетрадиційного жанру — сценічного «роману у листах». Проте існувало ще кілька наочно «пошукових» векторів, за якими вона входила до тогочасної художньої царини. Це була одна з перших сценічних робіт Театру ім. Лесі Українки, де елементи «переживання» вміло переплітalися із «відчуженим» показом персонажа, і одна з небагатьох, де «середовище» перебувало з ним у тісному образному зв'язку [32, с. 134–135].

Жанр вистави Т. Родина визначила, як «щось наближене до психологічного пошуку, заснованому на акторському відтворенні текстів листів, якими обмінювалися Чехов із братом Олександром, М. П. Чеховою, Л. С. Мізіновою, О. Л. Кніппер, М. Горьким» [33].

У режисерському контрапункті «роману в листах» А. Чехов (В. Єзепов) мав територію для власного вислову і відлунював у мовленні оточення. Голос великого письменника звучав драматично потужно і водночас лірично, як звучала лейтмотивом дії фуга Й. С. Баха для органу, що став сценографічним модулем вистави. Збудований з березових стовбурів «орган» Д. Боровського в образній палітрі насамперед визначав ментальний простір спектаклю. Його фактура, пульсуючи у контрастах світла і тіні, стверджувала інтонацію окремих епізодів, його розкритий, водночас обмежений і «розпаралелений», об'єм графічно викреслював чіткі мізансцени та сплітав з них безкінечне мереживо людських стосунків, примножених радісними зустрічами й болісними розлуками, елегією споминів і гіркотою втрат.

Упродовж вистави сценічна установка майже не зазнавала трансформацій. Лише наприкінці «орган відкривав свої стулки, і герой входив туди, у глибини свого духовного буття, входив назавжди. Грала музика, орган зачинявся, на подіумі лишалися деякі речі та відчуття страшенної порожнечі й втрати <...> Березовий орган Д. Боровського і токати Баха були квінтесенцією художнього образу, тим одухотвореним чеховським простором, де органічно пов'язувалися страждання і любов, вир творчості та вічний подив надзвичайною талановитістю людини» [29, с. 724].

Позбавивши спектакль зайвого побутового тла завдяки гранично умовному просторовому рішенню, М. Резнікович, за точним висловом Т. Родиної, наблизив виконання малюгінської п'єси до «концертної» форми. Це дозволило йому майже не конкретизувати зовнішність дійових осіб, «надавши акторам можливість пошуку схожості за типом характерів, за внутрішньою, душевною інтонацією» [33]. При цьому, погодимося з М. Строєвою, кожен з акторів «зберігав дистанцію відносно образу», у водночас «розкутій та делікатній» манері читаючи листи свого персонажа до А. Чехова, весь час відчуваючи межу між читанням і грою [34].

Слід, проте, зазначити, що зовнішня схожість виконавця з історичним прототипом була, натомість, конче необхідна тогочасній публіці, незвиклій до «документального» театру. Особливо коли (як от у випадку С. Филимонова у ролі М. Горького) інтонаційний малюнок образу також здавався «недостовірним» [33].

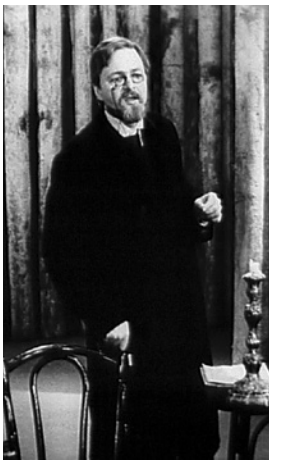
Однак, на нашу думку, важливішою рисою спектаклю було те, що «сторінки» епістолярного «роману» писали люди, безкінечно близькі А. Чехову, — ті, хто стали повірниками його серця та думок. Він нарівно ділив їх із ними, вселяючи віру у потерсаного життям брата Олександра (М. Рушковський), шанобливо жаліючи сестру Марію (І. Павлова), милуючись ніжною красою Ліки (А. Роговцева), роздвоюючись від прагнення мати Ольгу (Л. Кадочнікова) поруч та бажання дати простір її акторському покликанню, щиро радіючи зустрічі з незаперечним талантом молодого М. Горького (С. Филимонов).

Довгих вісімнадцять років поспіль публіка київської Російської драми «надзвичайно уважно» слідкувала за тим, що відбувалося у «Насмішкуватому моєму щасті». Т. Родина пояснювала успіх вистави її важливим завданням — «провідника чеховських думок, тлумачника художнього світосприйняття» російського класика, інтерес до якого у радянському суспільстві незмінно залишався величезним [Там само].

1966 р. свою дебютну виставу — за романом М. Шолохова «Піднята цілина» — на кону Театру ім. Лесі Українки показав екстерн КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого Едуард Митницький.

Одразу скажемо, то було невдячне завдання — намагатися «оживити» персонажів, які «стали легендою 1930-х» [5, с. 97]. Проте, здається, іншого завдання «селянська» вистава на кону театру, призвичаєного до «міських» тем, не вирішувала. Складається враження, що Е. Митницький просто

«Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна. 1966
Зверху: Режисер М. Резнікович із виконавцями під час репетиції
Нижній ряд зліва направо: Антон Чехов — М. Рушковський, Ліка Мізинова — А. Роговцева; Антон Чехов — В. Єзепов; Ольга Кніппер — Л. Кадочнікова



відмовився ставити шолоховський сюжет про перетворення Гремячинського хутора на колгосп, натомість, разом із виконавцями зосередившись на створенні максимально повнокровних — «живих» — характерів. Вийшло так, що цього разу представники ворожого табору білокозаків виглядали більш ходульно, ніж у більшості спектаклів на тему «колгоспного будівництва», а от для замальовки позитивних персонажів — людей із «чистим серцем» — актори знайшли виразніші фарби. Нагульнов А. Решетнікова, Давидов А. Шестопалова, Размьотнов С. Филимонова, попри наочну «партійність» цих образів, були представлені як окремі людські індивідуальності [35].

Майстерно використовуючи арсенал комедійних прийомів, В. Халатов зіграв роль діда Щукаря. Серед жіночих образів на перший план вийшли душевно чиста Варя А. Роговцевої та Лушка В. Предаєвич — жінка складної долі.

Однак такий підхід до матеріалу відповідав би драмі, але не роману — виставі бракувало змістовного об'єму, відтак — простору для повноцінного вияву персонажа, а не, хай і яскравої, його ілюстрації. За цих обставин «Піднята цілина», зрозуміло, не довго трималася у репертуарі.

Натомість, на виставу Е. Митницького «Варшавська мелодія» чекало довге й плідне сценічне життя: за майже двадцять років її показали понад вісімсот разів. Цей факт здається тим парадоксальнішим, що однойменна п'єса Л. Зоріна про кохання молодої польки на ім'я Гелена до радянського студента Віктора була з того ж ряду, що й недавно розкритикована вщент п'єса Е. Радзинського. На думку дослідників історії КДТРД, цю її значно щасливішу сценічну долю спричинили виконавці, чиє «мистецтво часом говорило зі сцени про щось більше, ніж пропонував драматургічний матеріал» [5, с. 91]. Безперечно, можна було б повністю погодитися з таким висновком, якби не одне «але» — роль Наташі у виставі за п'єсою Е. Радзинського, як і роль Гелени у «Варшавській мелодії» грала А. Роговцева, хіба що у першому випадку партнером актриси був Ю. Мажуга, у другому — А. Шестопалов. До речі, критики частіше висували претензії, ніж схвалювали його виконання ролі Віктора.

Мабуть, деякою мірою пояснення феномену популярності «Варшавської мелодії» у Києві, та й по всьому СРСР дав Ст. Рассадін, знайшовши підстави зіставити її з найзнаменитішою «історією кохання» всіх часів: «Історія Гелі та Віктора — історія Ромео та Джульєтти, яких було віді-

рвано одне від одного, але вони не вбили себе, а пережили розлуку <…> Часом художник приходить на допомогу героям та дарує їм загибель <…> І Шекспір у "Ромео та Джульєтті", вбивши, — зберіг. Зберіг від поразки перед прозою життя. Зорін же не подарував персонажам "Варшавської мелодії" своєрідного щастя стати трагічними героями. Вони гранично наближені до побуту, до правдоподібності. А, як відомо, у житті розлука вбиває значно рідше, ніж у мистецтві, — принаймні, фізично. Шлях до катарсису, до емоційного підсумку, що підносить душу, є непростий та непрямий у "Варшавській мелодії": він утруднений подробицями, аж ніяк не піднесеними. Але він безсумнівний. Поезія п'єси вища за "поетичну" її назву: звучить вона дисгармонійно, немелодійно, однак, в її звуках, що дряпають слух та душу, — потяг до гармонії, туга та мрія про неї, потреба в ній» [36, с. 678].

Що ж до «відверто бенефісної» ролі Гелени, де «героїня постає у трьох вікових іпостасях та у найрізноманітніших емоційних станах, і для виконавиці відкриваються широкі можливості щодо демонстрації свого професійного арсеналу», а також суто камерного «формату» вистави [37, с. 649], то, на наше переконання, вони могли як посприяти її успіхові, так і завадити йому. Аж надто незвичним, а тому складним було завдання для виконавців, зовсім не обізнаних з практикою «інтимного театру», та й для тогочасного глядача такий характер дійства був не просто «новинкою», але малозрозумілою «диковинкою».

Переконана, насамперед «Варшавській мелодії» на кону КДТРД пощастило тому, що її обрав для постановки Е. Митницький, про якого вже тоді було відомо — він «вміє тонко і точно аналізувати людські почуття, тяжіє до психологічної драми», виявляючи «чудову делікатність, обережність у підході до нового характеру» [38]. Цього разу режисер потурбувався насамперед про те, аби публіка повністю зосередилася на стосунках Гелени та Віктора. Відповідно до цього задуму, художник Т. Сельвінська також постаралася, щоби глядачі «майже не звертали уваги на присутні на сцені деталі театрального реквізиту. Ми їх бачимо, але не такими, якими вони є насправді. Їхня функціональна доцільність змінюється волею нашої уяви, розбурханої і схвильованої виставою. На сцені два старомодних стільці з різьбленими ніжками і спинками, які стають то стільцями з концертного залу, то з варшавського бару. І чудернацький світильник здається то люстрою, то вуличним ліхтарем <…> Кілька полотнищ, барви

яких витримані у "мінорній гамі", створюють асиметричні площини. Із цих площин можна скласти силует вечірнього міста, чи костьолу, чи навіть казкового гроту <...> У такий спосіб режисер та сценограф підкреслюють: головне не побутові деталі, головне — це почуття двох людей, які люблять і страждають» [Там само].

Єдина сценографічна деталь, котру глядач напевне не міг оминути поглядом, — це концертний рояль. Ні, не через його габарити, а тому, що Гелена — А. Роговцева часто користувалася цим блискуче-чорним інструментом, але кожного разу не за його прямим призначенням: за ним, ніби за ширмою, вона вбиралася в іншу сукню, сидячи на ньому, витанцьовувала якийсь чудернацький танець, лежачи на ньому, ніби на ліжку, випростовувалася на весь зріст, — тобто використовувала рояль «вельми прозаїчно: як щось середнє між ширмою й тахтою» [39]. Ця раптова «прозаїчна» нота наочно вибивалася із загалом метафоричного простору дії, однак, дехто з рецензентів поквапився визнати й її «складовою частиною запропонованого нам умовного рішення, котре ми без насилля над собою приймаємо» [38].

З цією ж метою — аби зала не гадала, чим скінчиться «історія кохання» Гелі та Віктора довжиною у двадцять років, але, натомість, переживала разом із ними кожну її мить — Е. Митницький перемонтував п'єсу: вистава починалася майже з фінального епізоду — з концерту, який відома польська співачка Гелена давала у Москві: «Через усю сцену по діагоналі, швидкою ходою йде жінка в красивому вечірньому платті, з модною короткою зачіскою. Вона зупиняється біля рампи, бере мікрофон:

– Цю пісню я присвячую Варшаві, місту, що зазнало жахів війни і руйнувань.

Ледь напружена інтонація, легкий акцент. А в очах — застиглий біль, якась особлива серйозність. І навіть коли лунає інша мелодія — весела пісенька про хлопця на ім'я Анатоль і на обличчі актриси грають ямочки, — в її погляді та ж глибоко прихована тривога» [40].

Ще не до кінця усвідомивши причини цієї тривоги, публіка починала хвилюватися за героїню А. Роговцевої, і це хвилювання знаходило пояснення у наступному епізоді, коли, ніби у спогадах Гелени, глядачі бачили їхню з Віктором першу зустріч: «Ясноока простенька дівчинка прийшла в консерваторію слухати Шопена. Ось вона знайшла своє місце у залі, чекаючи початку, потай, щоб ніхто не бачив, відкусила бутерброд, схований

«Варшавська мелодія» Л. Зоріна. 1967
Учасники вистави з Л. Зоріним після прем'єри

Гелена — А. Роговцева, Віктор — А. Шестопалов

у сумці, — мабуть, прийшла сюди прямо з лекції. Перегорнула програмку. Потім — коротка розмова з непроханим сусідом, у якого опинився квиток її подруги. Та от звуки чарівної музики, і Гелена — вся в її владі.

Вже у цьому першому епізоді вгадується неповторність її характеру. Ще багато дитячого, наївного в усій постаті Гелени. У своєму червоному пальто і сіренькому береті вона часом нагадує майже підлітка. І водночас це вже досить сформована людина зі своїм внутрішнім світом, зі своїми поглядами. В ній не лише привабливість жіночності, а й особлива значимість» [Там само].

Тоді у Гелі — А. Роговцевої була «танцююча хода», «лукавий погляд з-під капелюшка, що збився на очі», вона носила «кумедний шарфик, який надто міцно стягує шию», і пускалася у «захоплений дитячий танок навколо засліплюючих червоних черевичків, подарованих коханим». У характері молоденької польської красуні примхливо сполучалися «іронія та пафос, драматизм та гумор <...>, утворюючи неповторний поетичний склад характеру». Комусь такі, як вона, здаються диваками, «обиватели» презирливо називають їх «наївними мрійниками», але Геля — А. Роговцева була прекрасною у своїй вірі в єдине кохання на все життя і «дружбу до самозречення» [41].

«І ось Гелена через десять років. Замість сірого берета — нарядний широкополий капелюх. Замість студентського пальто — елегантна сукня. Зовнішньо проста, стримана. Але яка ціна цієї стриманості. За нею — величезне внутрішнє напруження, пристрасна робота думки, живе почуття» [40]. Виходило, за час, що минув, Гелена не лише подорослішала — істотним чином змінився її характер. Але приховати почуття не означає позбутися них, і ось звіряння знову рветься назовні: «— Хочеш, я розсмішу тебе? — звертається вона до Віктора, не дивлячись на нього, майже відвернувшись від столика варшавського ресторану, за яким вони сидять. — Я все ще люблю тебе. Ці слова Гелена вимовляє з усмішкою. Але який біль самотності в її голосі, в поруху голови, в жесті руки, що сперлася на стіл!» [Там само].

Проте, на жаль, у цій справжній «веселці чарівних акторських пристосувань» [39] актриси буквально «губився» А. Шестопалов. Відтак, «Варшавська мелодія» замість бути, як і кожна «історія кохання», спектаклем-дуетом, перетворилась на «моновиставу <...> А. Роговцевої» [38], яка, здається, «переграла» не тільки партнера по спектаклю, а й режисерський

задум. Згодна з тогочасною думкою ленінградського критика, це «звичайно, дещо збіднює зміст вистави» [Там само], однак, припускаю, що саме «кволість, внутрішня байдужість» [38] мали відчуватися у Вікторі — А. Шестопалові, що він мусив з самого початку здаватися «надто дрібним, незначним, бідним духовно рівною мірою і для Гелі, і для обставин часу, які лише згодом його зламають» [39]. У їхньому дуеті вона грала ведучу, він — ведену роль, вона творила свою долю, він — міркував «над долею свого героя, зовні, можливо, вповні благополучного, але обділеного святом душі» [Там само].

Однак і у дещо «збідненому» варіанті «Варшавська мелодія» на кону Театру ім. Лесі Українки впродовж майже двадцяти років била всі рекорди популярності. Мабуть, правий В. Жежера: «У постановці Е. Митницького було щось більше за злободенність. Спектакль був про те, що любов та свобода за природою своєю є драматичні завжди. А це вже щось дисидентське, але прямо не висловлене. Ясність невисловленого! Воно було не в тексті, а наче розчинялося в самій Роговцевій. От <...> чому виставу любили так довго» [42, с. 52].

Борис Ерін також мав російське театральне коріння: його акторська освіта походила з московського Театрального училища ім. М. Щепкіна, режисерська — з ГІТІСу ім. А. Луначарського. На кону КДТРД він узяв курс на російську класику, якого (по можливості) триматиметься й надалі, — зокрема втілив комедію О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти» (1969).

Одну з найпопулярніших російських комедій режисер потрактував як «політичну сатиру», проте, водночас за стилістикою вистава перегукувалася із 1860-ми — часом написання п'єси [5, с. 100]. Глядачі ніби бачили її прем'єру на кону московського Малого театру: з початком дії завіса піднімалася, а не розсувалася, рампу оздоблювали розташовані вздовж неї світильники, все відбувалося в інтер'єрі (зелений плющ, смугаста шовкова оббивка, червоне дерево), облямованому у стилі книжкових віньєток [43]. Таким чином, за задумом Б. Еріна та художника М. Улановського, події спектаклю ніби відсувалися у минуле, можливо, з метою об'єктивнішої глядацької оцінки.

На думку Н. Румянцевої, у роботі з акторами режисер намагався допомогти їм «глибоко зрозуміти, вичерпно висловити в образах закладені у п'єсі думки» автора [Там само]. Щоправда, гротеск, обраний ним

провідним прийомом створення характеру, дещо суперечив зазначеній вище «об'єктивізації» сценічного антуражу. Ніби фігури на сучасному «полотні», вставленому у стару «раму», перед залою дефілювали цинічний хижак Глумов (В. Сивач, Ю. Мажуга), який пристрасно та захоплено вів свою гру, дурний та самовпевнений, егоїстичний та люб'язний, елегантний та вульгарний Городулін (М. Рушковський), самозакоханий ханжа Мамаєв (Д. Франько), який понад усе піклувався про власну «значимість», типовий реакціонер, ворог реформ «взагалі» Крутицький (С. Филимонов).

Однією з ключових для розуміння ідейного комплексу вистави виявилася дуетна сцена Глумова та Мамаєвої (Н. Батурина), де «готовність підприємливого юнака з винахідливим розумом і холодним серцем, готовність до усього, що допоможе йому піднятися на вищий щабель суспільних відносин, виражена надзвичайно смішно і сатирично» [Там само].

Переконливість певною мірою гіперболізованих постатей, природність їхнього існування у «На всякого мудреця...» засвідчили вміння провідних виконавців Театру ім. Лесі Українки майстерно поєднувати «проживання» свого персонажа з іронією на його адресу.

1970-ті у радянському театрі — це насамперед, за влучним висловом російського театрознавця І. Вишневської, «трудові будні у світлі рампи». На кону київської Російської драми за п'єсами «виробничої тематики» зосібно Е. Митницький поставив «Людину зі сторони» І. Дворецького (1971) та «Марію» А. Салинського (1970). У першому випадку (попри те, що події відбувалися на конкретному підприємстві, а головний герой мав реальний прототип) автор та театр не наполягали на достовірності, натомість, хотіли, аби проблема «організації і керівництва виробництвом у період науково-технічної революції» [5, с. 108] сприймалася публікою як всесоюзна, а боротьба Чешкова (Л. Бакштаєв) за удосконалення виробничого процесу — як спільна.

У другому — сюжет твору та його сценічної версії розкручувався довкола будівництва гідроелектростанції поблизу сибірського містечка, а секретар райкому партії Марія Одинцова (В. Заклунна) боролася за «втілення у життя ленінських принципів керівництва» [5, с. 106].

«У п'єсі публіцистично трактується найважливіша тема сьогодення — особа керівника у сучасних умовах», — заявляв рецензент «Вечірнього Києва» [44]. Насправді, твір А. Салинського являв собою чергову сценічну реалізацію «теорії безконфліктності», тобто боротьби «кращого» з «хо-

рошим». Цього разу двоє керівників будівництва (партійний та адміністративний) вступали у двобій за рожевий мармур, що символізував «красу життя і праці» [Там само]. За іншою версією, конфлікт Одинцової та Добротіна «виходив за рамки локальної проблеми» і набував характеру «боротьби за майбутнє для людини» [5, с. 106]. Але колеги-театрознавці, автори нарису історії Театру визнали таки, що Одинцовій «доводилося боротися не із порочними ідеями супротивника, але із помилковими позиціями людини шанованої та гідної, відданої справі, але не здатної зазирнути у завтрашній день, як це вміє Марія» [Там само].

Отже члени творчої групи вирішували спільну проблему: кожен на свій лад мав компенсувати відсутню гостроту драматичної ситуації, подолати штучність фабули та, по можливості, надати масштабу сценічним обставинам.

Враження масштабності та монументальності справляла конструктивна установка М. Улановського — грандіозний чорний міст, освітлений лампіонами, протягся через усю сцену. Проте, по-перше, цьому узагальненому образу будівництва суперечило використання у деяких сценах звичайних побутових предметів (наприклад, канцелярське умеблювання в епізоді партійних зборів), по-друге, установка «сприймалася як самостійна художня цінність», бо не була обжита на сцені акторами [5, с. 106].

Режисерський задум Е. Митницького полягав у сполученні «політичних моментів» із жанровими сценами (наприклад, зустріч Матюшина з дружиною, сценка з тещею тощо). Але, як слушно зазначив очевидець, персонажі другого плану та епізодичні дійові особи потрібні автору «Марії» для створення «атмосфери дружби, людяності, без якої не була б переконливою головна ідея твору» [44]. Іншими словами, вони не брали участі у драматичній ситуації, хіба що уособлювали тих людей, за чиє «майбутнє» боролася секретар райкому. Відтак за змістом і жанровими ознаками спектакль розпадався на окремі фрагменти, не складався й акторський ансамбль.

Власне, протистояння провідних персонажів також здавалося спрощеним, позбавленим нервової напруги. Рецензенти зійшлися на думці, що зверхній, зарозумілий, різкий, часом брутальний Добротін Ю. Мажуги [Там само] апріорі програвав цілеспрямованій, мужній, щирій і жіночній, делікатній, навіть дещо наївній в особистих стосунках Марії В. Заклунної [45]. Однак по-радянськи актуальна тема п'єси та цілковито

позитивний, але доволі повнокровний образ партійного керівника у центрі композиції висунули «Марію» А. Салинського у перший ряд поміж спектаклів КДАТРД 1970-х.

Наприкінці десятиліття Е. Митницький узявся до роботи над іншою «виробничою» п'єсою — «Хазяйкою» (1978) — драматургічним дебютом відомої київської журналістки Музи Гараєвої.

За Й. Кисельовим, перший варіант п'єси скидався на «нарис в особах» або «ілюстративний кіносценарій», «дуже фрагментарний і сюжетно кволий». Йому бракувало динамізму, пластичності, багатомірності, глибини конфлікту, натомість, у ньому вистачало повторів та необов'язкових місць [46]. У сценічній версії, створеній авторкою безпосередньо у Театрі ім. Лесі Українки з урахуванням режисерських порад та можливостей конкретного виконавця, все-таки зосталися епізоди, так би мовити, вторинного змісту, деякі ситуації залишали відчуття заданості, ближче до фіналу помітно падала драматична напруга, а закінчення було суто риторичним [Там само].

На думку Н. Верховець, «Хазяйка» водночас відповідала і виходила за рамки як «документальної» (сюжет базований на реальних подіях, а провідні персонажі мали прототипи), так і «виробничої» (у п'єсі зачіпалися виробничі питання) драми. Оглядач вважала це перевагою: мовляв, тут, як «у самій дійсності, усе нерозривно пов'язане» [47]. З огляду на те, що крім згаданих вище жанрів у структурі «Хазяйки» наявні також елементи мелодрами, ліричної комедії та історичної хроніки, варто визнати, що сорок два епізоди взагалі не мали єдиних жанрових ознак, і це був інший, доволі серйозний, недолік, який долав театр. «Режисура потурбувалася про більшу драматизацію відтворюваних подій, про збагачення та урізноманітнення дії, посилення його дієвості, живості», — передивившись виставу, доходив висновку досвідчений Й. Кисельов [46].

Між тим, драматургічний матеріал М. Гараєвої мав, як на той час, і безсумнівну перевагу: п'єса сприяла вирішенню театральними засобами вагомої пропагандистської задачі — надавала докази існування у радянській державі, кажучи сучасною мовою, «соціальних ліфтів», доступних всім і кожному. Історію про те, як Надія Гавриленкова «з простої "селючки" перетворилася на знатну трудівницю, талановитого раціоналізатора, крупного суспільного діяча», театр заявляв як типову в «умовах соціалістичного ладу» [Там само].

«Хазяйка» М. Гараєвої. 1978
Надія — А. Роговцева, Євдокія — В. Заклунна, Анатолій — Л. Бакштаєв

Дія розпочиналася з прологу — своєрідної передісторії становлення Надіїного характеру, що визначив її долю. Промені прожекторів вихоплювали з темряви посеред сцени (на мінному полі) дві фігури — худорлявого дівчиська з негарним від страху обличчям у затертій фуфайці та старого із торбиною за плечима. Вони потрапили сюди, пробираючись у село по хліб. Дівчинка змертвілими пальцями чіплялася за дідуся, а той, раз за разом віддираючи від себе її руки, обережно крокував вперед, бо мусив вивести чужу йому сусідську дівчинку, в якої вдома залишилося дев'ятеро голодних ротів, із лабіринту смерті.

М. Улановський відмовився від будь-яких стаціонарних декорацій, натомість, позначив кожне нове місце дії (ливарний цех, бібліотека, помешкання, директорський кабінет тощо) елементами устаткування або предметами побуту. Вони, як і вбрання персонажів, і мелодії, що награвав старий патефон, маркували час дії спектаклю — перші післявоєнні роки.

Е. Митницький старанно міняв ритм епізодів, динамічні сцени рядували з повільними паузами, багатофігурні композиції — з камерними мізансценами, розмовні відтинки дії — з пластичними. Одна з найвиразніших мізансцен закінчувала перший акт: жінки, вбрані у грубі брезентові фартухи

та схожі на чоловічі чоботи, у хустках, низько насунутих на лоби, зімкнутою шеренгою мовчки топталися перед Надією — А. Роговцевою у дивному суворому танці — на знак її першої професійної перемоги [48]. В одній з останніх сцен (по завершенні кількамісячного експерименту) Надія — А. Роговцева, розслабившись після довгого напруження, присідала на табуретку, поклавши на коліна важкі руки, і тихо журилася, бо цілий шматок життя лишився позаду. Але ось тісним колом її обступали ливарниці, на кілька митей затуливши від глядацьких очей, а коли розходилися по різні боки, зала бачила Надію — А. Роговцеву не у звичній спецівці, але в офіційному вбранні із зіркою Героя на лацкані піджаку. Про зустріч Надії — А. Роговцевої з Анатолієм — Л. Бакштаєвим, про примирення героїв після сварки також було розказано мовою танцю [49].

Проте режисерські «хитрування» не долали інший недолік п'єси М. Гараєвої — брак повноцінних характерів. Утім, свідомий зазначеної вади, Е. Митницький у цій частині спектаклю також вдався до маніпуляцій. Відповідно до тогочасного формату «публіцистичних» спектаклів весь виконавський склад був повсякчас присутній на сцені, актори разом із публікою спостерігали за подіями, кожен, відігравши свій епізод, займав місце на стільцях углибині сцени. Епізодичні ролі ливарниць режисер фактично об'єднав у колективну дійову особу, додавши хоч трохи об'єму персонажам, ледве накресленим автором [48].

Загалом жіночим постатям у спектаклі поталанило більше. Глядачам запам'ятовувалася і Тетяна (Н. Шаролапова) — грубувата, двожильна жінка із неймовірним жіночою інтуїцією, і Євдокія (В. Заклунна) з її «фронтовою» безкомпромісністю і почуттям справедливості, і ніби назавжди знесилена роботою заврайвно Алексєєва (А. Ніколаєва) з її невідплатним боргом дітям, які у голодні воєнні роки подарували їй кусень хліба, і Лена Кошурко (Т. Кибальникова), яка наважилася бути щасливою, коли довкола самі одиначки, і кравчиня Клеопатра (М. Швідлер) з її мрією про гарне вбрання для кожної жінки.

Натомість, нечисленні чоловічі персонажі (чоловік Надії Анатолій (Л. Бакштаєв), парторг (А. Шестопалов), директор заводу (Ю. Мажуга)) накреслювалися буквально кількома штрихами.

Власне, «портрет» центрального персонажа також вийшов не надто виразним. Попри участь Надії (А. Роговцевої) у всіх епізодах вистави, попри скрупульозність, з якою актриса простежувала кожний етап біогра-

фії своєї героїні [50], перед публікою поставала не реальна людина (пригадаймо, Гавриленкова з п'єси М. Гараєвої мала реальний прототип — робітницю заводу «Більшовик», депутата, орденоносця Надію Марченко), а саме збірний образ «нашої сучасниці». Щоправда, судячи із суцільно позитивних рецензентських відгуків, саме таке «надзавдання», успішно реалізоване творчим колективом, мала вистава.

Того ж десятиліття кілька постановок про «трудові будні» радянських інтелігентів здійснив М. Резнікович: основним мотивом «Хтось повинен» за повістю Д. Граніна (1971) став моральний вибір науковця, у публіцистичному епосі «І земля скакала мені назустріч» (1974) за романами П. Загребельного «З точки зору вічності» та «Переходимо до кохання» йшлося про «безкомпромісність, про громадянську принциповість у вирішенні великих проблем» [5, с. 110]. Проте «діалогам із глядачем» (за визначенням автора п'єси) бракувало дієвості, контакт між сценою і залою у виставі не відбувся, утім, для нього не було справжніх, тобто не вигаданих, підстав. Не пощастило спектаклю й з героями, сюжетні епізоди гуртувалися довкола по-плакатному позитивного, по-радянськи резонерського інженера Шляхтича (В. Єзєпов), який закликав заводчан ризикнути «виконанням плану» задля лабораторних експериментів із підвищення якості продукції.

Можна було сподіватися, що повнокровні характери, натомість, з'являться у виставі «Вечірнє світло» (1974), адже вони становлять сильну сторону драматургії О. Арбузова. Цього разу фабула драми також вкладається у кілька рядків: заступник головного редактора обласної газети без згоди керівництва опублікував критичну статтю про необґрунтовану вирубку лісу. Дізнавшись про несанкціоновану публікацію, головний редактор звільняє з роботи її автора. Але раптом обком партії підтримує статтю, визнавши справедливою журналістську критику. Тематично блякла, із невиразним конфліктом п'єса привертає увагу кількома неординарними персонажами, чиї думки та почуття, нюансовано передані драматургом, склали особливу поліфонію «Вечірнього світла». Рецензент талліннської газети після перегляду гастрольної вистави Театру ім. Лесі Українки справедливо зазначив, що «п'єсу свою Арбузов писав, звичайно ж, не про охорону лісопосадок, але про своїх улюблених героїв, прекрасних душею <...> диваків, які однаково близько приймають до серця і особисте, і громадське, і у сфері соціальній висловлюють себе у тій само тональності, що й у сфері інтимній» [51].

М. Резнікович зважив на цю особливу рису драматургії О. Арбузова — режисерський задум вистави реалізовувався виключно через персонажів. Проте, всупереч авторовій композиції, центральними фігурами спектаклю стали дві жінки — технічний секретар редакції Тамара (А. Роговцева), «з її житейською необлаштованістю, з переходами від різкої, сухуватої іронії до ніжності», та Інна (Л. Кадочнікова) — загадковий, хиткий, вислизаючий образ, за зовнішньої статичності — величезна внутрішня напруженість і переможна привабливість [Там само].

Натомість, суперечки Пальчикова (В. Єзєпов) та його антипода, головного редактора Ковальова (А. Парра), не переконували, адже пристрастям, що вирували між ними, не вистачало внутрішньої напруги. Загалом найменш «дивним» персонажем виявився заступник редактора Пальчиков (В. Єзєпов). Так, глядача приваблювали його мужність, чесність, активна громадянська позиція, але «кудись щезла акварельна витонченість характеру, добра іронія, з якою Пальчиков оцінює довкілля і самого себе» [Там само]. Їхнє місце заступили «метушлива енергійність» та «бурхливі сплески емоцій» героя В. Єзєпова [Там само].

З усього виходило, що «своєю» драма О. Арбузова у КДАТРД наразі не стала. А от комедії Л. Зоріна із відвертішим публіцистичним началом пощастило більше — сатира «Добряки» (1973), що висміювала безпринципність у науці, прийшлася до смаку публіці та викликала позитивну реакцію критики.

«Комічну історію» Л. Зоріна про те, як спритний пройдисвіт Гордій Кабачков, обвівши круг пальця маститих учених, став директором науково-дослідного інституту, М. Резнікович вирішив «як іронічну алегорію <...> гостро, місцями відверто плакатно, аби підкреслити неймовірність даного конкретного випадку і виявити той його серйозний внутрішній громадський сенс, заради якого писалася п'єса і ставився спектакль» [52]. Декорація Я. Альшиця вводила глядача в атмосферу фантастичної історії, що розігралася у вигаданому автором Інституті античної культури. «Давньогрецький» антураж, стильні крісла, протягнуті вгорі троси із нанизаними на них кулями створювали відчуття ефемерності та безглуздості того, що відбувається [51]. Вистава йшла у бравурному ритмі, підтриманому музичним супроводом (композитор — Р. Кофман). Пролог, «весело й напористо» витриманий у дусі тогочасної популярної телепередачі «Кабачок 13 стільців» [Там само], у «жартівливій оперетковій манері»

«Добряки» Л. Зоріна. 1973
Іраїда Гребєшкова — Н. Батурина, Кабачков — Ю. Мажуга, Надія Крильєва — І. Павлова

презентував публіці персонажів вистави — «вчених мужів, професорів, знавців великого і прекрасного часу античності» [53].

Свідки спектаклю зазначали його складний жанр, інспірований комплікативним характером зорінської п'єси — «моралістичної комедії з сильним нальотом сатири по суті та ексцентрики за формою» [54]. Режисер використав і прямі звернення персонажа до зали (як на естраді), і репліки «убік» (як у старовинних водевілях), і коментар Ведучого, і слуг просценіуму, які на очах у глядацької зали переставляли освітлювальні прилади, у такий спосіб, по-перше, розділяючи епізоди, по-друге, у прямому сенсі спрямовуючи світло прожектора на ту чи іншу мізансцену. Водночас фабулу п'єси актори переповідали в абсолютно реалістичній манері. Отже існувала загроза впасти в еклектику, але, заявляли критики, М. Резнікович її уникнув, натомість, домігшись художньої достовірності [Там само].

Слушним було й інше зауваження рецензента: «Складних характерів у п'єсі немає. Немає й глибокого психологізму. Є відверта карикатура, що вимагає відвертої гри на "зовнішньому", удавання» [Там само]. Саме у такій — плакатно-гротесковій — манері Ю. Мажуга подавав центральний образ спектаклю: актор грав Кабачкова «відверто, без напівтонів: зло

у виставі укрупнено, сконденсовано, тому Кабачков і смішний, і страшний, і жалюгідний, і огидний» [52]. Проте спочатку глядачі бачили молодика приємної зовнішності (обличчя із вольовим підборіддям, кремезна постать), сповненого життєлюбства (як то кажуть, у здоровому тілі здоровий дух). Лише згодом унаочняться його «паразитизм, безкультурність, нестримна жадоба легкої наживи, хижа агресивність невігластва і хамства» [Там само], а також, «наскільки цей авантюрист, пройдисвіт і демагог був пристосований до життя» [51]. Дивовижна кар'єра Кабачкова уможливилася також завдяки його здатності блискавично перевтілюватися: однієї миті — у бідну сирітку, вихованця дитбудинку, який недоїдав-недосипав і не мав змоги «грамоту як слід вивчити», іншої — у респектабельного науковця, з діда-прадіда інтелігента, якому можна-таки віддати під оруду науково-дослідний інститут.

Скориставшись із поблажливості та безвідповідальності членів ученої ради і блискуче захистивши липову дисертацію, Кабачков — Ю. Мажуга враз змінювався: новоспечений кандидат наук не розмовляв, але віщав, не ходив, але ступав. Іраїда Гребєшкова (В. Предаєвич, Н. Батурина), донька директора інституту, «палким словом вітала "справжнього мужчину". Рука у руку підуть вони до загсу і на вакантне місце заступника директора інституту» [53]. І ось, ніби персидський шах, вбравшись у малиновий оксамитовий халат, Кабачков — Ю. Мажуга на очах захопленої дружини імпровізує, як незабаром змінить в інституті геть усе.

«Кабачков — Ю. Мажуга по суті єдиний на сцені персонаж, у якому зафіксовані зміни настроїв, рішень, психологічна суть образу», — зауважила Л. Вірина [55]. Натомість, співробітники науково-дослідного інституту, обдурені Кабачковим, здавалися «фігурами, яких дістали з паноптикуму, і їхня недолугість не зворушлива, вона гротескова і викликає активне неприйняття» [51].

Директор інституту Гребєшков (Д. Франько) — м'яка, домашня людина, керована енергійною донькою. Він із головою поринув у творчість Гомера, відтак, погано розумівся на житейських справах. Коли Кабачков «обіймав посади» його заступника, а також зятя, Гребєшков «з етичних міркувань» залишав директорське крісло, фактично поступившись місцем відвертому невігласу. Інший «класичний» науковець — Аркадій Анютин (М. Розин) — «сліпучо й осліплююче доброзичливий», і це стало справжньою бідою, бо зробило його нерозбірливим і невимогли-

вим [52]. Грубуватий, прямолінійний, нібито твердий у своїх переконаннях, Колєсніцин (В. Добровольський) направду виявлявся людиною «внутрішньо млявою» [55]. З тією ж легкістю, що й колеги, він попався на гачок пройдисвіта, пішов на поступку перед сумлінням, а згодом, на кшталт гоголівського Городничого, нумо руками розводити: «Неук, свищик, гусак лапчастий всіх нас, розумників, круг пальця обвів!» [52]. Проте попереду всіх опинився професор Вітальєв (Є. Балієв) — він підійшов до Кабачкова «з філософської точки зору», мовляв, той — крихітне явище, не варте принципової боротьби [Там само].

Інститутські жінки були ще поблажливішими до авантюриста. Власне, першою руку помочі простягнула Кабачкову керуюча справами інституту Надія Крильєва (І. Павлова). Туга самотньої жінки за турботою про безпорадного чоловіка, її нерозтрачене кохання й надія на заміжжя реалізовувалися у боротьбі за омріяне вчене звання Кабачкова. От тільки надії виявилися марними: щойно пройдисвіт отримував кандидатські корочки, він нехтував жінкою через її «малий соціальний престиж» [53]. І знову перед глядачем поставала «розчулена страдниця», яка «несла свій хрест» і коли мріяла про Кабачкова, і коли взяла шлюб з іншим [55].

З поміж двох варіантів образу Іраїди Гребєшкової критика віддала перевагу створеному В. Предаєвич — зосібно рецензент газети «Вечерний Таллин» відзначив «блискучу комедійну майстерність», з якою актриса зіграла «наукову даму не першої молодості, котра без особливих підстав продовжує вірити у власну жіночу чарівність» [51]. Натомість, стверджувала Л. Вірина, Іраїда Н. Батуриної виглядала надто ексцентричною, демонструвала зайву браваду й манірність, а щирі прагнення актриси зробити «неповторними» кожну інтонацію і рух героїні врешті-решт призводили до одноманітності образу [55].

Гомеричний регіт зали викликала Сичова — М. Швідлер — інша доброзичливиця, добрий друг тварин (особливо собак), лагідним басом вона переконувала себе, оточуючих і публіку, що маленький компроміс — то не біда.

Проте у кожного самозванця зазвичай є свій викривач. У «Добряках» на цю роль призначений молодий науковий співробітник Ложкін (О. Парра). Щоправда, за словами рецензентів, цей персонаж найменш виписаний драматургом [53], зі свого боку, виконавцю не вистачило щирості й переконаності у правоті свого героя, відтак, Ложкін — О. Парра виглядав як такий собі «дивак-правдоборець» [55].

Однак саме завдяки зусиллям Ложкіна Кабачков привертав увагу «компетентних органів». А добряки-науковці полегшено зітхали, позбувшись пройдисвіта, і наостанок робили чергову добру справу — підтримували «тяжіння до науки» іншого авантюриста — «спеціаліста із дверних замків», а «за сумісництвом» задушевного друга Кабачкова, такого собі Митрофана Тиходонського.

Цей «водевільний» фінал не лише закільцьовував дію спектаклю, а й закінчував його на потрібній «агітаційній» ноті [52].

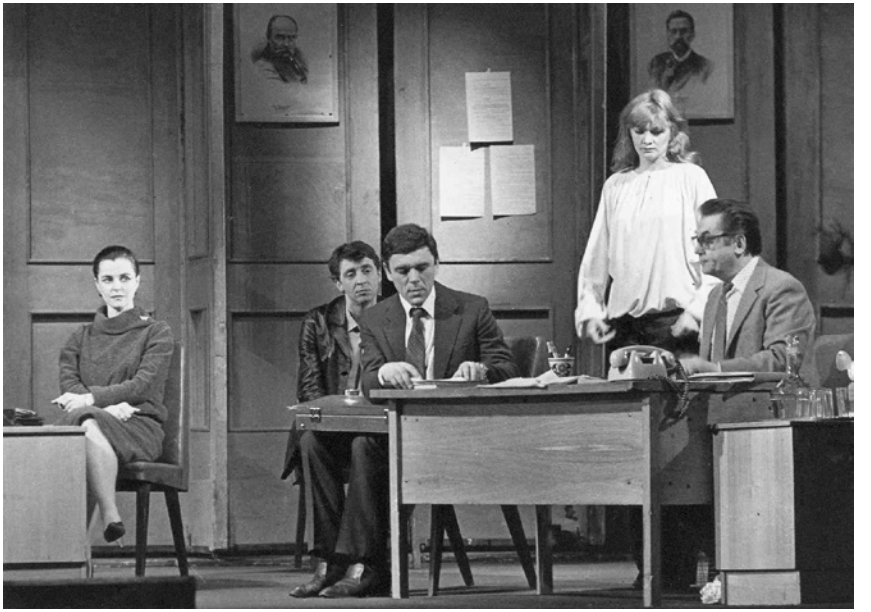
Прямою протилежністю зорінським «Добрякам» була вистава «Кафедра» за драматургічним дебютом Валерії Врублевської (1979). Там сатира — тут драма, там вигадане місце дії — тут «натуральний» радянський виш, там фантастична історія — тут суто реалістичний сюжет.

Фабула п'єси невибаглива: на одній із кафедр педагогічного інституту має відбутися попередній захист двох дисертацій. Об'єктивно більше шансів на успіх у Солі Лаговської, яка розробила «нову методику морального виховання підлітків». Але на щастя іншої аспірантки, безпорадної з точки зору професії та науки Віри Білкун, керівництво її дисертації здійснює особисто завкафедрою Віктор Бризгалов. За мовчазного невтручання інших членів невеликого колективу (виключення становить лише парторг Юлія Барвінська), не гребуючи будь-якими засобами, він сприяє захисту своєї підопічної. Однак, вступивши у двобій із Бризгаловим, парторг не відступає, викриває один за одним негожі вчинки завкафедрою, і більшість педагогів врешті-решт висловлюють йому недовіру.

Як правильно зазначено в одному з відгуків на виставу, п'єса В. Врублевської побудована за класицистичним законом трьох єдностей — місця, часу та дії [56]. Утім, власне дією (як зовнішньою, так і внутрішньою) вона, так би мовити, не забезпечена, відтак, класицистичному канону відповідає насамперед «розмовність» «Кафедри». Фактично п'єса створена у стилістиці «ліззі-драми» (тобто «драми для читання»), де позиція персонажа у конфліктному протистоянні, а також особливості його характеру унаочнюються ледь не виключно через слово.

Проте між персонажами відбувається доволі динамічний обмін репліками, їхні монологи — короткі та емоційні, а реакції — виразні. Цими позитивними якостями тексту й скористалися режисер вистави Валентин Козьменко-Делінде та керівник постановки Михаїл Резнікович. За словами останнього, спектакль був поставлений у жанрі «психологічної публіцистики» [57].

«Кафедра» В. Врублевської. 1978
Сцени з вистави



«Постановку <…> відрізняє чіткість, сконденсованість ідейного задуму, динамічність, лаконічне виразне художнє оформлення», — заявляла кореспондент західноукраїнського видання [58]. Події вистави відбувалися у замкнутому просторі кафедральної кімнати (художник — В. Козьменко-Делінде), захараченому столами та книжковими стелажами зі дзеркальними дверцятами, де відбивалися обличчя та фігури персонажів. Позаду — двері-вертушка, куди, висловившись наостанок про наболіле, один за одним (ніби виконавці «Прощальної симфонії» Й. Гайдна) виходили персонажі. Вгорі (на умовних стінах) висіли портрети Тараса Шевченка та корифеїв педагогіки, в умовному небі ширяв повітряний змій — символ безжурного дитинства.

У виставі піднімалися вкрай серйозні питання. За М. Резніковичем, вона, слідом за п'єсою, «торкнулася найгостріших больових точок радянського суспільства — подвійної моралі, соціальної демагогії, у масштабах ледь не всесвітніх, прірвою між словом та ділом і фарисейства, фарисейства керівників усіх рангів» [57]. «"Кафедра" зацікавлює гостротою, з якою поставлені у ній моральні проблеми», — підтверджувала слова керівника постановки свідок гастрольного показу О. Райковська [58].

Головним рушієм морального конфлікту у виставі ставали вчинки завідувача кафедри — «пристосованця, інтригана, майстра словесних викрутасів» [56]. Він — «не просто посередність, а один з тих, що тим цупкіше тримаються за свою посаду, чим менше її гідні» [58]. Проте Бризгалов — М. Рушковський відзначався завидним темпераментом, демократизмом і, навіть, щирістю [56]. Оця «мімікрія освіченого міщанина, його хамство, пристосуванство, тваринна живучість у найрізноманітніших ситуаціях» наближала його до «класичного героя Мольєра, що став явищем прозивним». Подібно до Тартюфа герой М. Рушковського був «і лагідним, і жорстким, і насмішкуватим, і жалюгідним. Очі у нього були то сталевими, то добрими. Щира посмішка змінювалася на оскал ненависті. Він умів брехати, був закоханий у себе. Він був страшний…» [57].

Бризгалов — М. Рушковський повсякчас залишався насторожі. Він рухався енергійно-пружно, ніби на м'яких, добре змазаних ресорах, хода пружинила усе тіло, створювала таку собі агресивну підтягнутість і водночас готовність до відсічі будь-яким атакам. Попервах він надзвичайно приваблював, бо здавався і привітним, і довірчим, і демократичним. Проте щойно виникала загроза його інтересам, кудись зникала уся м'якість

і показна інтелігентність завкафедрою. Раптово, без усякого переходу, Бризгалов — М. Рушковський ставав нахраписто, по-хамськи жорстоким, грубим до крику. Цей вправний лицедій вміло й миттєво надівав на себе потрібну маску і у новій личині являвся світу [Там само].

Поступово, крок за кроком актор унаочнював головну пристрасть і, водночас, найвразливіше місце у натурі свого героя — жадобу влади. Більше за все Бризгалов — М. Рушковський страхався втратити своє «крісло», «адже окрім, як керувати, він нічого не вмів, керувати за радянським поняттям — базікати й нічого не робити» [Там само].

Історія Бризгалова мала два фінали. Перший — оптимістичний: облудні методи завкафедрою викрито, знесилений, обм'яклий Бризгалов — М. Рушковський із валідолом на долоні згорбився у кріслі у спорожнілому кабінеті. Але не кваптеся співчувати нібито переможеному шахраю, — закликав театр публіку, пропонуючи інакше закінчення сюжету — неоднозначне, зі знаком запитання наприкінці. Десь на кафедрі в іншому виші оголошено конкурс. І ось раптом перед очима публіки з'являвся колишній Бризгалов — так само підтягнутий, самовпевнений, із «щирою» посмішкою на вустах...

Вистава знайомила глядача із кафедрою у той момент, коли порушено звичний для тамтешнього життя стан речей внаслідок двобою, в який парторг кафедри Барвінська (М. Резніченко) вступила із завідуючим. Інші члени кафедри, переважно мимохіть, потрапили в орбіту цього протистояння. Їхня участь у конфлікті виявляла сутність кожного, давала чітке уявлення про особливість окремого характеру.

Досить було подивитись, як слухала, мовчки поглядала на членів кафедри, якось хижо рухалася Білкун — Л. Яремчук, щоб збагнути, що ця вихованка Бризгалова перевершить у підлості й свого наставника [58]. Або усвідомити, що Євграфова — А. Ніколаєва — це Бризгалов у спідниці — таке ж тваринне пристосуванство, намагання будь-що вгадати бажання начальства, обов'язково слідувати йому, часом доводячи до абсурду [57]. І не обманюватися щодо удаваної «нехитрості й палкої довірливості» цієї жіночки, «вічно заклопотаної родинними проблемами» [59].

Запопадливим учнем завкафедрою виявлявся Андрій Марунін — мріючи за п'ять років стати наступником Бризгалова, він перед тим «успадковував» його методи досягнення мети. А. Подубинський не квапився

викривати свого героя, натомість, демонстрував його, нібито щирі, почуття до нареченої, його гордість за Солю та переконаність в її успішному захисті. Тим несподіванішим виглядало Андрієве самовикриття у розмові із матір'ю (О. Смолярова). А. Подубинський майстерно зіграв й фінал ролі: Марунін і обурювався, і обвинувачував Бризгалова — М. Рушковського у брехні, і захищав від його упередженого ставлення Солю, а глядачі розуміли, що претензії стосувались не брудних оборудок завкафедрою, але його власних зруйнованих планів.

Своєрідна кульмінація останнього епізоду наставала під час раптового виступу Гуріна (М. Досенко). Самотній, мовчазний невдаха, закритий, застібнутий на всі ґудзики чоловік, звиклий підкорятися, приховувати правду глибоко у душі [57]. Але саме Гурін — М. Досенко виявлявся прозорливішим за інших членів кафедри, саме він ставив вірний діагноз Бризгалову та колегам, не виключаючи себе самого. Утім, його гіркі слова: «Ми часто мовчимо разом», — стосувалися мало не всіх і кожного у тогочасній глядацькій залі «радянського» театру.

Як і у багатьох інших випадках, «Кафедра» була сильною викривальним пафосом [56], натомість, представленій у ній позитивній програмі вочевидь бракувало реалістичності та ефективності, а її носіям — неординарності характеру та нетрафаретних підходів до заявлених суспільних проблем. До Юлії Барвінської (М. Резніченко) та Солі Лаговської (Н. Кондратовська) взагалі неможливо застосувати поняття «образ» (обидві зокрема не мають «історії», відтак, позбавлені відповідної масштабності), їхнє існування у п'єсі є суто функціональним: перша ініціює конкурс на заміщення посади і «цілеспрямовано здійснює усю "операцію" з розвінчання Бризгалова та відлучення його від керівництва кафедрою» [59], друга уособлює опозицію «бризгаловщині». Обидві актриси намагалися притишити резонерство своїх героїнь, надати характерам багатогранності, проте, їм це не надто вдалося.

Утім, невибаглива публіка, призвичаєна до того, що у спектаклях лише натякали (та й то «езоповою» мовою) на суспільні проблеми та негативні явища, щиро раділа, що у «Кафедрі» соціальні болячки називали вголос, хоча, звісно, пропозиція боротися зі справжньою пошестю радянського часу — незмінюваністю влади, що у «застійні» роки остаточно роз'їла суспільство, за допомогою «уроків моралі», викликала у зали іронічну усмішку.

«Коли до театру раз на десять літ приходить цілий випуск, це далеко не те саме, що щорічна поява молодих акторів», — слушно зауважував Б. Поюровський стосовно запрошення І. Молостовою до КАТРД великої групи молоді [60]. Одразу доручивши їм самостійну роботу, новопризначений художній керівник колективу 1978 р. спектаклем «Казка про Моніку» за п'єсою литовських драматургів С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса (переклад російською та сценічна редакція Л. Жуховицького) відкрила у театрі довгоочікувану «малу» сцену.

Вистава була витвором початківців: режисера Віталія Малахова — вчорашнього випускника КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого та художника В. Карашевського — третьокурсника Художнього інституту (майстерня Д. Лідера). Для виконавців головних ролей — Л. Куб'юк (Моніка), А. Хостікоєва (Роландас), О. Ігнатуші (Юліус) — це перші серйозні сценічні роботи. У масових сценах брали участь студенти київського театрального вишу (курс професора М. Рушковського).

Через багато років по прем'єрі В. Малахов заявляв, що не вважає «Казку про Моніку» «великою художньою перемогою», а її феномен пояснював тим, що це був один із перших спектаклів «малої» сцени — тоді малознаного в Україні явища [61]. На нашу думку, першопричина шаленої популярності вистави полягала в її точній адресі — на афіші було написано: «Молодь театру — молоді міста», — і за своїм характером сценічне дійство повністю відповідало цій посваті. «Кияни давно не пам'ятають такої по-справжньому яскравої театральної постави, де б гостро вирішувалися проблеми життя двадцятирічних героїв. Де стверджувалася би думка про щастя, яке приносить людині кохання. Де молоді люди отримували б урок високої моралі, який є, можливо, головним у мистецтві», — писав інший свідок прем'єри [Там само].

Водночас п'єса С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса не відзначена ні цікавою фабулою, ні яскравою інтригою, навпаки, вона побазована на простому любовному трикутнику: дівчину кохають двоє друзів, вона вибрала одного, але заміж вийшла за іншого. Народжуючи дитину від коханого, Моніка померла. Проте, невибаглива, місцями до банальності, фабула розгорталася у спектаклі Театру ім. Лесі Українки за доволі складною естетичною формулою, в якій заглибленість у психологію головних героїв рядувала із використанням прийомів «епічного» театру.

Хор і масовка здійснювали у спектаклі безліч різних завдань. Передусім вони мали познайомити публіку з правилами, за якими надалі розігруватиметься сценічна історія, відтак, поки музиканти ансамблю (керівник — Н. Вітковський) налаштовували інструменти, студенти на очах у зали займалися тренінгом, ніби готуючись до початку дійства. Далі вони лаштували декораційні модулі, споряджали реквізит, розвішували сценічне вбрання, в антракті грали у коротких інтермедіях, на перший погляд, не пов'язаних з основним сюжетом. Коли ж масовка не брала безпосередньої участі у дії, вона залишалася на сцені, спостерігаючи за тим, що відбувалося, і ніби замикаючи собою глядацький простір [62, с. 26].

За законом «епічного» театру, хор насамперед виступав у ролі колективного коментатора подій спектаклю, у зонгах (композитор — Г. Купрявічус) та пластичних композиціях (хореограф — Б. Каменькович) ставив потрібні смислові наголоси і «об'єктивував» сенс суто камерної любовної історії, надавав їй більш узагальненого звучання. Оповідь про нещасливе кохання поступово ніби розправляла крила, піднімаючись над мелодраматичною звичайністю й сягаючи у фіналі трагедійної величі. Відтепер Моніка — Л. Куб'юк сприймалася не як молоденька красуня, кинута коханцем-кар'єристом, але як символ зрадженого кохання, а двоє друзів — ніби уособлювали дві стихії — бентежний, наче вогонь, Роландас — А. Хостікоєв і спокійний, надійний, наче скеля, Юліус — О. Ігнатуша. Вдвох ці герої однозначно виправдовували другу назву литовського мюзиклу — «Загоничі вогню».

Як на той час, сценографія В. Карашевського видавалася настільки незвичною, що преса охрестила «Казку про Моніку» «виставою без декорацій». Дійсно, замість традиційного, а тому банального, оформлення сцени, що мало означати місце дії, художник запропонував гранично умовне просторове рішення. «Все "колективне підсвідоме" тогочасної "радянської молоді" було відпущене у "Моніці" на свободу, — пояснювала його сенс й асоціації, ним викликані, І. Герасимова. — Ця вистава була адресована не філософам і не цинікам, розчарованим у житті. Навіть не тим, хто вже пережив "вир пристрастей". Радше тим, хто знемагав і тужив за цією красою і силою цих пристрастей» [63]. «Створену режисером і художником сценічну дію вибудовано на зіткненні чистої поезії, лірики й драматичних колізій життя героїв, які закінчувалися трагічним фіналом», — точно відзначив іншу прикмету спектаклю — абсолютний

«Казка про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса. 1978. Сцени з вистави

симбіоз постановочного та просторового рішень «Казки про Моніку» В. Берьозкін [64].

Сцена була повністю відкрита глядацькому оку. Простір дії обмежували нетиньковані цегляні стіни. В одному кутку скупчилися предмети реквізиту, в іншому — розташувалися ударні інструменти, вгорі зависли кілька рядів штанкетів. Проіржавлене ліжко, старий велосипед, кульгаві стільці, продавлене крісло, самотній абажур, валіза — німі свідки чийогось життя. Замість того, щоб звично змінювати вигляд сцени від епізоду до епізоду, В. Карашевський визначив його одразу. Впродовж вистави глядачеві залишалося тільки виявляти сутність того чи іншого предмету, встановлювати його сценічний сенс.

Щоправда, предмети у цій виставі — навіть коли під абажуром спалахувало світло, або коли валізу хтось із персонажів брав до рук, або коли у крісло-гойдалку сідала Моніка — Л. Куб'юк, так і залишалися реквізитом, здатним хіба що змаркувати місце дії чи закцентувати локальний зміст епізоду. Так годинник і книжкові полиці, повішені на штанкети, окреслювали родинний світ Моніки — Л. Куб'юк та Юліуса — О. Ігнатуші. І розписи верхньої частини стін не несли жодної інформації, а радше

давали згадку про «напівзруйнований собор, де крізь дірки в куполі прозирало небо, хмари, що “пливли” <…>» [29, с. 640].

Окремим й образно насиченим життям у спектаклі жили штанкети. Вистава починалася зі скорботної процесії хору, що рухалася вздовж опущених штанкетів, оповитих гірляндами траурних квітів. «Чому не згасло сонце? Чому не впали зорі? Чому не обвалилися вежі? Адже людина померла…», — питала одна з дівчат. Почавши розповідь з фінального епізоду, використовуючи прийом ретроспекції, театр надалі поетапно відтворював найдрібніші подробиці трагічної історії [60].

Ось на спорожнілій сцені зустрілися двоє — Роландас — А. Хостікоєв та Юліус — О. Ігнатуша, аби зрозуміти, чому так сталося, де витоки трагедії, що спіткала обох. Адже початок всього був такий гарний: один зі штанкетів раптом підносив високо вгору закоханих Роландаса — А. Хостікоєва й Моніку — Л. Куб’юк, ніби на гребені хвилі, що сягає зірок. Їхнє кохання здавалося безмежним, щирим і відданим. І хай їхній побут складав лишень алюмінієвий чайник, вони були готові жити біля ріки, під дірявим човном, головне, що там крізь дірки можна побачити зорі.

У момент розлуки штанкети утворюють залізничну колію, що «привезла» на станцію демобілізованого солдата Юліуса — О. Ігнатушу, згодом вони, ніби потяги, розведуть Роландаса — А. Хостікоєва й Моніку — Л. Куб’юк у різні боки. «Повзи нагору, повзи нагору…», — зціпивши зуби, повторює Роландас — А. Хостікоєв, деручись по штанкетах угору, ніби долаючи перешкоди на своєму шляху, виправдовуючи власну зраду кохання й коханої…

Персонажі мюзиклу зазвичай не наділені глибокою психологією або чітко прорисованими характерами. Вони, натомість, дещо схематизовані, відтак, виконавці мусять «олюднювати» своїх героїв, надавати їм життєвої виразності.

А. Хостікоєв створив доволі рельєфний характер Роландаса. Ставний, пластичний, музикальний, він привертав увагу і красивою зовнішністю, і відкритим темпераментом, і, навіть, впевненістю у собі. Стійке відчуття власної обраності залишало Роландаса — А. Хостікоєва лише тієї миті, коли Моніка йшла з життя… [Там само].

Юліус О. Ігнатуші — світловолосий, щирий, із доброю усмішкою, трохи вайлуватий, попервах здавався людиною, здатною задовольнятися малим і кохати без взаємності. Проте згодом унаочнювалася його схожість

із Роландасом — А. Хостікоєвим: аж надто настирливий був Юліус — О. Ігнатуша у своїх почуттях до Моніки — Л. Куб'юк, вимагаючи від коханої жінки миттєвої відповіді на них.

Л. Куб'юк демонструвала у ролі Моніки рідкісну акторську якість — чистоту і тремтливість. Зі строгими рисами обличчя і легкою ходою, тендітна й уразлива, Моніка — Л. Куб'юк була схожа водночас на мадонну і звичайну дівчину [Там само]. Але часом вона виглядала надто пасивною й розгубленою, а ще хотілося, аби актриса хоч на мить забула, що її героїня помирає у фіналі, і ми побачили би Моніку безтурботною і сповненою кохання.

У фіналі вистави учасники хору збирали у центрі сцени гору з предметів побуту й «підпалювали» їх. І в цей момент, коли минуле було «віддане вогню», звучав крик новонародженого немовляти. На порожній сцені над учорашніми суперниками Роландасом — А. Хостікоєвим та Юліусом — О. Ігнатушею і маленькою Монікою знову, як на початку, засяяла небесна блакить. Життя повернулося на круги своя…

«Радше за все, "Казка про Моніку" мала велике значення для театрального середовища, для спілкування, але не для моєї творчої долі», — скаже В. Малахов через двадцять років [65]. Так, перша вистава «малої» сцени Театру ім. Лесі Українки дала імпульс цілому поколінню українських постановників до пошуку нових елементів театральної природи й до, по можливості, утворення нової художньої сутності. Між іншим, незабаром із виключно кон'юнктурних резонів (хоч офіційна версія полягала у невідповідності «малої» сцени протипожежним нормам) спектакль був витіснений на «великий» кін, де згодом припинив існування.

«Поетична вистава у документах, листах і віршах» за п'єсою Ю. Щербака «Сподіватися!», присвячена Лесі Українці (1979), — інша спроба вітчизняної режисури опанувати жанр «документальної» драми. Автор п'єси поставив собі за завдання виявити «горду, страждаючу, ніжну, шалено сильну, пророчу натуру» української поетеси [66]. Для цього Ю. Щербак мусив із «величезного обширу життєпису Лесі Українки, з маси її мистецького розмаїття, з плинності епістолярної спадщини <…> відібрати, вирізнити і по-своєму утвердити ще і ще раз свою Лесю», аби потім «запропонувати її сучасному читачеві, глядачеві, рецензентові такою, щоб вони погодились не тільки з можливістю, а й з необхідністю існування такої Лесі саме сьогодні, саме зараз» [67].

Між тим, документалізм набув у п'єсі «особливої якості — не побутовий переказ зовнішньої життєвої інтриги, але метафоричний, умовний вихід до внутрішніх просторів духовного буття героїні» [66]. Відтак, зазначала А. Спиридонова, у «Сподіватися!» традиційний для тогочасної «документальної» драми «конфлікт людини й оточення» збагачений «конфліктом, що відбувається в душі самої людини. Так виникли три голоси Лесі Українки, переплетіння яких мало відтворити її образ в усій глибині і геніальності, в усій могутності людського і художницького таланту і переплетінні трагічних обставин життя» [68, с. 18].

Цей стилістичний симбіоз дозволив Ю. Щербаку органічно сполучити у п'єсі поетичні рядки із записами у поліцейських протоколах, листування поетеси з її внутрішніми монологами, оповідь про реальні події її життя з фантазіями літератора. Зі свого боку, І. Молостова не мала турбуватися про портретний грим персонажа, а лише про відповідність акторського малюнка його психологічній та емоційній правді. Загалом режисерський план вистави, на думку А. Спиридонової, відповідав тогочасній «актуальній» театральній естетиці з її «тяжінням до граничної умовності, до образної концентрації життєвих явищ» [Там само].

«Митець і час» — з ідейного комплексу спектаклю цю проблему І. Молостова висунула на перший план [66]. І буквально із самого початку дії вирішувала її у різний спосіб. ...Ось із глибини сцени швидкою ходою до рампи прямують Ада Роговцева та Валерія Заклунна, вбрані у білі сукні, із волоссям, зав'язаним у вузол. Звертаються до глядачів, розповідають про те, що поетеса бувала на виставах у колишньому «Бергоньє». «Можливо, сиділа там», — показує актриса на партер... «А, можливо, й там», — підводить інша очі до ложі. Цієї миті історія ніби складе свої повноваження, даруючи тим, хто сидить у залі, відчуття близькості до славетної співвітчизниці, можливості прямого контакту із нею. За кілька хвилин у тій само далині ар'єрсцени, наче оповита світанковою імлою, з'явиться фігура дівчинки у довгій білій сорочці (Катя Степанкова) і також, попрямувавши до публіки, назветься Лесею Українкою, а час знову вступить у свої права...

Сценографічне рішення Д. Лідера — водночас умовне й образно насичене — повністю відповідало режисерській концепції спектаклю, надавало їй зримих рис, і, так би мовити, уречевлювало її. Біле нейтральне середовище — позажиттєве і прекрасне — наповнювали нечисленні й гли-

боко символічні предмети: рояль (українська поетеса й дня не прожила без музики), біла ваза із самотньою кленовою гілкою (один із часто повторюваних образів Лесиної поезії), лікарняне крісло (згадка про невиліковну хворобу). Час від часу цей «байдужий» простір «оживляв» промінь світла — ніби спалах поетичного натхнення, ніби знак переходу до іншого духовного шару — до світу дивовижної поезії Лесі Українки [Там само].

«Вертикальні, горизонтальні ритми опоясували простір. Вони звисали в сценічному повітрі, заповнюючи верх та планшет сцени, огортали її у різних напрямках. Вони могли бути напруженими, немов нерви, вони натягувалися, немов від нестерпного болю, вони відгороджували героїню від навколишнього світу, вони уречевлювали матерію, в глибинах якої сяяв нескорений дух. Художник не тільки матеріалізував середовище, домінантою якого була жорстокість обставин, квінтесенція хвороби, що супроводжувала поетесу. Він створював простір, у протиставленні з яким загартовувався характер героїні, де білі спрямовані вгору лінії були співзвучні проявам її високого духу» [29, с. 762–763]. З коливання білих напівпрозорих полотнищ виникали образи зимового лісу, оповитого місячним серпанком, яким блукала Мавка, снігової віхоли за вікном кімнати, де вмирав Сергій Мержинський [69]. Вочевидь «забинтована» сцена насамперед нагадувала про Лесину «тридцятилітню війну з туберкульозом», але ця білизн*а*, сказати б, пасувала до різних епізодів вистави (очікування на операцію у відомого берлінського хірурга Бергмана (О. Таршин), знайомство із Сергієм Мержинським, «Фантазія», «Європа» тощо) [67], і не в останню чергу тому, що в її бездонній глибині ніби причаїлася «кольорова опозиція».

...Звуки оркестру, постаті у білому літньому вбранні, жінки під мереживними парасольками. Німецький курорт, де Леся чекає на операцію. За мить — зовсім інакша атмосфера: поетеса розказує про повернення на батьківщину, про знущання прикордонників, про принизливий особистий обшук, про відібрані й доправлені до цензури рукописи, про багаж, який старанно перетрусили. А на сцені серед білих речей сновигають чорні тіні, від порухів чорних рук коливаються біли марлеві завіси...

Чорне вбрання (сюртуки, мундири, піджачні пари, головні убори, рукавички) як пряма протилежність білизні Лесиного світу маркувало охоронців імперського порядку, наглядачів, цензорів, чорносотенних газетярів — ті темні сили «поліцейської» Росії, для кого величезної сили

талант і безкомпромісна вдача немічної, хворої жінки становили серйозну загрозу. Деякі з них називали себе та обіймані ними посади (наприклад, головний редактор реакційного «Киевлянина» (А. Решетніков)), але важливішим було усвідомлення публікою їхньої згуртованості та повсякчасної присутності у житті поетеси [70].

В епізоді «Революція 1905 року», де на тлі червоних заграв виникали постаті членів київського «Союзу боротьби за визволення робітничого класу», з якими була пов'язана Леся, а сценою розліталися знамениті рядки — «Слово, чому ти не твердая криця...», «добре грала вогняним спалахом на білому тлі ота єдина червона стьожка, що падає — падають з нею і наші і Лесині останні сподівання на те, що павутинна атмосфера життя зміниться <...>» [67].

Провідне місце у виставі посідало живе слово Лесі Українки, її думки, почуття і поезія. У просторі спектаклю існував збірний образ поетеси — В. Заклунна, А. Роговцева і Катруся Степанкова разом уособлювали різні епохи життєвого шляху поетеси та різні сторони її глибокої натури.

«Коли на сцені відтворюється її образ, спочатку може здатися, що кожна з трьох виконавиць ролі поетеси повинна втілювати якусь суперечність між велетенським духом її поетичного таланту й неміччю хворого організму, між дитячою безпосередністю юних літ і глибиною філософського мислення дорослої. Але сталося протилежне: створено правдивий триєдиний цілісний образ великої людини й прекрасної жінки, геніальної поетеси й мужньої громадянки-революціонерки», — переконував літературознавець О. Бабишкін [70].

Образ Лесиного дитинства супроводжував усю виставу: перший серйозний, ранній, але аж ніяк не дитячий вірш «Надія», майстерно виконаний маленькою актрисою, звучав як камертон до кожного сценічного епізоду.

Глибоке вживання А. Роговцевої в образ великої української жінки явило Лесю Українку в органічній єдності думок, вчинків, поглядів, рішень. «Усі переходи від смутку й задуми до відчайдушної радості, від хвилинних роздумів і сумнівів у власній силі до альтруїстичних поглядів на життя й суспільство, від дитячих розваг до життєвих трагедій, яких аж занадто було в поетеси, від розмаїття таланту до житейських буднів, від мук творчості до важкої безперервної боротьби з царським самодержавством — творять єдиний образ людини, надія якої панує над усім,

як і розуміння, що за цю надію треба боротися повсякденно, щодня, щогодини» [Там само].

В. Заклунна втілювала інший бік життя поетеси — її боротьбу із хворобою, гірке усвідомлення свого становища і водночас оце, загальновідоме, «без надії таки сподіватись». Леся Українка В. Заклунної — жінка, яка не дозволяла собі скаржитися на недугу, яка коли й згадувала про неї, то лише з іронією. В очах — затаєний біль, але губи тверді, тільки зрідка їх торкалася посмішка — гнівна або саркастична — це Леся — В. Заклунна відповідала на випади чорносотенної преси або ж «землячків-патріотів». «Дивишся на зовні ніби нерухому постать актриси і бачиш, як вона зірко вдивляється в другу іпостась свого "Я", скільки в ній і мудрого розуміння, складності почуттів, і рішучості дій. Так, ніби сама поетеса розглядає кожен свій крок у житті», — стверджував О. Бабишкін [Там само].

Рецензенти зійшлися на думці, що виконання у виставі поезій Лесі Українки мовою оригіналу — справжня режисерська знахідка. «По-перше, приходить первороженою, так би мовити, сама сутність головної героїні вистави, по-друге, вухо цінителів і знавців Лесиної творчості не захаращується вторинністю перекладу», — слушно зауважував І. Драч [67]. За його ж словами, у «А. Роговцевої — все більш інтимно, душевно, болісно, на повну амплітуду чуття, у В. Заклунної — більше металу в голосі, більше іронії, слова жорсткіші і нищівніші, зате холодніші і відчужініші <...>». «Вражаюче точним» був «вихід маленької Каті Степанкової на початку вистави» [Там само].

Остаточного виразу Лесин образ набував у стосунках із рідними та близькими. Стриманим, але чулим, сповненим гордості за дочку виглядав Петро Косач (В. Добровольський). І. Буніна тактовно і з почуттям міри передала суперечливий характер Олени Пчілки — її певну душевну обмеженість і короткозорий «радикалізм», нерозуміння доччиних захоплень та оточення [71]. Переконливий образ Климента Квітки створив Г. Кишко: його героєві не просто перебувати в тіні дружини, тому часом він, як то кажуть, «виходив з берегів», але все-таки залишався вірним взятому на себе обов'язку завжди бути поряд. Завдяки правильно взятій Л. Бакштаєвим тональності характеру Сергія Мержинського Лесина особиста драма прозвучала у спектаклі «ненав'язливо, тактовно, делікатно, стримано» [67].

Водночас театру не пощастило по-справжньому виявити особистість Ольги Кобилянської — спочатку автор, далі Л. Кадочникова, за словами

рецензента, «ледь відкрили <...> неозорість світу <...> героїні» [71]. Перед глядачем поставала «лише жінка, яка повністю віддається власним переживанням — і тільки» [69].

Забракло драматургічного матеріалу й для створення повноцінного та правдивого образу Івана Франка (Ю. Мажуга). Важко було повірити, що цей «благополучний», гарно вбраний, випещений пан, який проголошував «правильні, а часом і надсадні сентенції», справляючи враження «нетактовного резонера-повчальника» [70], — духовний батько Лесі Українки.

Двічі впродовж дії (наприкінці обох актів) пливка течія сюжету п'єси переривалася, аби дати простір персонажам «Давньої казки» та «Камінного господаря». І. Молостова коректно і виправдано вводила ці уривки Лесиної творчості у тканину спектаклю, вирішуючи їх у відмінній стилістиці. Фантастична «Давня казка» на тему служіння поезії народним інтересам розігрувалася у вертепному стилі. Зачаровувала високою пластичністю сцена з «Лісової пісні», що виникла в уяві хворої поетеси. Мавка — А. Роговцева, Лукаш — Л. Бакштаєв, Перелесник — А. Хостікоєв — точно схоплена й виразно відтворена трепетна тема вічної сили життя [69].

«Чи розкрив спектакль повністю особистість Лесі Українки?» — ставила риторичне запитання Л. Клєвцова [72]. Мабуть, театр й не мав такої мети, апріорі розуміючи нездійснимість подібного завдання. Проте велика українська поетеса, представлена у виставі, вочевидь, здалася близькою і зрозумілою багатьом у глядацькій залі та у мистецтвознавчій спільноті.

Класична п'єса продовжувала грати помітну роль у репертуарі театру. До того ж, 1970-ті порадували глядача сценічними новинками: вперше на кін КДАТРД вийшли чеховський «Іванов» та шекспірівський «Отелло».

До 100-річчя з дня народження Лесі Українки здійснено четверту версію «Камінного господаря» (1971), що цього разу належала М. Соколову, учневі К. Хохлова.

Слід сказати, що рецензенти наголошували саме спорідненість теперішньої сценічної концепції минулим та їхню спільну відповідність «задуму» поетеси [73]. Між тим, вистава М. Соколова відзначалася використанням не лише успадкованих, а й принципово нових художніх прийомів та засобів виразності.

Одним із них було просторове рішення М. Улановського, насичене елементами характерної для радянського театру 1970-х «діючої сценографії».

Декорації не тільки визначали місце сценічних подій — вони увиразнювали провідну тему спектаклю, візуалізували драматичний конфлікт та водночас акцентували домінантний душевний стан провідних персонажів.

«Важкі й похмурі декорації в цій виставі наче живуть власним життям, вони сходяться й розходяться, пронизуючи сценічний простір своїми кинджалоподібними виступами. Вони немовби націлюються в серця героїв п'єси тими гострими лезами — і ми бачимо, відчуваємо, як тяжко, мабуть, жити в цій стародавній Іспанії, дух якої, кам'яний і застиглий, відтворив перед нами художник М. Улановський», — зазначав рецензент [Там само]. Вдало комбінуючи обкуті темною міддю рухомі куліси, сценограф урізноманітнював місця подій спектаклю. Палац Командора нагадував клітку, куди зачинили колись вільну душу Донни Анни. Кольоровий вітраж у глибині сцени, стильне умеблювання допомагали творенню образу стародавньої Іспанії.

Як зазначалося вище, просторове рішення М. Улановського оприявнювало провідну тему вистави, котру інший її свідок визначив так: «"Камінний господар", поставлений М. Соколовим, показує крах анархічного індивідуалізму» [74]. Під цим кутом зору стосунки Донни Анни (Н. Батурина) і Дон Жуана (О. Голобородько), висунуті режисером у центр конфлікту, походили не на любовний двобій, але на «поєдинок двох властолюбців, в яких палає пристрасть владарювання над іншою людиною, багатьма, всіма...» [Там само].

Недовго — на самому початку вистави — зала бачила у Донні Анни Н. Батуриної грайливу, примхливу молодицю, яка брала шлюб із Командором (А. Решетніков), сподіваючись на задоволення будь-яких бажань і потреб. Зовсім скоро перед глядачем поставала велична жінка, котра розмірено, ніби зважуючи, вимовляла кожне слово, чия хода виказувала її врівноваженість, а вираз обличчя — зосередженість думок. Насамкінець Донна Анна Н. Батуриної перетворювалася на «скам'янілу, самовпевнену удову Командора», яка вважала цілком закономірними свої зазіхання на іспанський престол, готову йти хоч по трупах, аби досягти поставленої мети [73].

Дон Жуан О. Голобородька слугував для Донни Анни Н. Батуриної лише засобом отримати бажане, вона полювала на знаменитого коханця так само, як він на неї. Утім, дивлячись на цього легковажного базіку, спостерігаючи за його грубим поводженням із жінками, чуючи його різкі

висловлювання, глядач упевнювався, що більшого цей Дон Жуан і не вартий. Він був вродливий і ставний, але від його краси віяло чимось злим і хижим. У розкотистому баритональному голосі проступали тільки хтиві ноти. Уславлення «волі» у вустах Дон Жуана — О. Голобородька здавалося лише порожніми словами, відлунювало блюзнірством [75]. Рецензентка московського видання зазначала, що театр «гранично переконливо» пояснював, чому Леся Українка назвала свого Дон Жуана «лицарем волі» у лапках [74].

Навіть до самовідданої Долорес (А. Роговцева) Дон Жуан О. Голобородька ставився як до решти жінок. Між тим, актриса створила один із найпривабливіших образів свого репертуару, передала складну гамму почуттів Долорес, насамперед її здатність на самопожертву заради кохання. Тим ганебнішими здавалися вчинки Дон Жуана — О. Голобородька: отримавши з рук нареченої королівське та церковне помилування, він продовжував хизуватися перед Долорес — А. Роговцевою, ні на йоту не відчуваючи себе винним, а на екстатичну промову жінки відповідав короткими любовними пестощами на лаві, вкритій криваво-червоним плащем [75].

Проте, схоже, у новій версії «Камінного господаря» моральну перемогу над Дон Жуаном отримувала не лише Долорес А. Роговцевої [Там само], а й Командор А. Решетникова. Справжній іспанський аристократ, стриманий, скутий етикетом консерватор, він несподівано делікатно і шанобливо ставився до молодої дружини. Командор — А. Решетников щиро кохав Анну, піклувався про неї, саме заради дружини він намагався досягти королівських привілеїв. Цей Дон Гонзаго виглядав привабливіше за Дон Жуана А. Голобородька, однак, зміщення акцентів знизило ідейну гостроту вистави.

Спектаклю загалом не вистачало інтелектуальної напруги, а провідним характерам (окрім Долорес А. Роговцевої) багатоплановості. Але водночас укрупнене режисером протистояння Донни Анни і Дон Жуана, а також остаточне зняття М. Соколовим романтичного «покрову» з історії «лицаря волі» наблизило четверту версію «Камінного господаря» КДАТРД до задуму Лесі Українки.

Сподобалася публіці, проте, не знайшла підтримки з боку критики версія М. Резніковича надпопулярної драми О. Островського «Безприданниця» (1973). Зосібно автори нарису історії КДАТРД дорікали режисеру використанням «ускладнених, “модернізованих” прийомів», що нібито зруйнувало у виставі «соціальну і художню правду» [5, с. 101].

«Камінний господар» Лесі Українки. 1971

Ліворуч: Дон Жуан — О. Голобородько, Долорес — А. Роговцева, Донна Анна — Н. Батурина

Праворуч: Дон Жуан — О. Голобородько, Донна Анна — Н. Батурина, Командор — А. Решетніков

Нині не видається можливим однозначно спростувати це твердження або погодитися з ним. Проте є підстави для припущення, що «осучасненого» вигляду «стара» п'єса набула спочатку в очах художника і лише потім — режисера. За словами М. Резніковича, коли Д. Боровський не отримував від постановника відповідних смислових і художніх завдань, він ставив їх перед собою сам і сам же вирішував, а режисер йшов за ним [8, с. 273]. Схоже, саме так сталося у випадку «Безприданниці» О. Островського.

Знехтувавши авторськими ремарками, Д. Боровський сформував середовище, що передавало реальність численних річкових пристаней-поплавків: віконця, ритм арок на тонких колонах, зверху — палуба для світських прогулянок (немов бульваром), чорні димарі, прив'язані човни, стіни у рекламних написах [29, с. 725]. Тобто замість образу великого волзького міста, якому його найзаможніші мешканці намагаються надати «європейського» вигляду, у виставі виник «образ російського провінційного купецького містечка, пов'язаного із зовнішнім світом пароплавами, що прибувають до пристані» [Там само]. А замість «виду на Волгу, на великий простір: ліси, села тощо <...>» [76, с. 121], художник вибудував «замк-

нений простір-пастку, з якого немає виходу», підкреслюючи у такий спосіб «трагічну долю головної героїні» [29, с. 725].

Безперечно, провідна суспільна проблема ставлення до людини як до «речі, що підлягала купівлі й продажу» [Там само], заявлена автором сценографії спектаклю як провідна, є одним з рушіїв сюжету «Безприданниці». От тільки драматург подав її складнішим чином і вирішив варіативніше, ніж то було у виставі. До того ж, загальновідомо, що у «зрілих» п'єсах О. Островського побутовий у своїй основі конфлікт поступово заглиблюється автором у «лаштунки душі» персонажів [77, с. 180]. Наприклад, у «Безприданниці» «у рамках єдиного сюжету розвиваються, нашаровуючись одна на одну, дві драми. У конкретно-історичному плані це конфлікт багатства і жебрацтва, а на тлі цього конфлікту — вічна драма жіночого серця: невідворотна втрата ілюзії кохання» [Там само].

Проте, здається, ця «драма жіночого серця» не знайшла сценічної реалізації у спектаклі КДАТРД. Її устрій також повністю суперечив думці О. Ковальчук, буцімто Д. Боровський заклав у власний просторовий задум «величезні можливості для режисерських рішень», запропонував «чимало образних можливостей існування акторів» [29, с. 725]. Навпаки, масштабна, конструктивно складна, багатопредметна декораційна установка не відзначалася ні змістовним, ні образним багатством. Погодимося із рецензентом — М. Резнікович не зміг обіграти просторове рішення, злити його у ціле з дією. Але хіба було що «обігравати»!? А яким чином можна сполучити «річкове судно, перетворене у трактир на воді» [8, с. 274], з квартирними меблями, кімнатними рослинами, зброєю на стінах (у Карандишева), гітарою, порцеляновими дрібничками (в Огудалових)!? Не дивно, що у цих епізодах «дебаркадер просто заважав, особливо ж муляла око намальована в центрі його чорна рука, що показувала на напис "Великий розпродаж"...» [78, с. 21].

Ведений сценографом, режисер, відмовившись від багатоманітності оцінок, охарактеризував кожного персонажа на власний розсуд, особливо не переймаючись при цьому думкою автора п'єси. Так, Паратов (О. Парра) зі слабкого чоловіка, звиклого потурати власним примхам, перетворився на зловісного лиходія, чия єдина мета — познущатися з Лариси.

Натомість, Кнуров (М. Рушковський), який, доводячи, що для нього і справді мало що неможливе, «вигравав» кохання в «орлянку», ставився до Лариси (А. Роговцева) із повагою. Витончений, освічений, європеїзова-

ний, він щиро переживав, пропонуючи коханій жінці стати утриманкою. Щоправда, змінивши «вигляд» персонажа, режисер не торкнувся його реплік, відтак, слова Кнурова — М. Рушковського суперечили його емоціям та вчинкам і повсякчас здавалося, що Кнуров — банальний брехун.

З незрозумілих причин М. Резнікович призначив Карандишева (Г. Кишко) на роль іншої «невинної жертви» бряхімовських товстосумів. Аж ніяк не нудний резонер, хіба що трішки самозакоханий (але це просто вада молодості!), навпаки, добродушний, щиросердний, безтямно закоханий у Ларису, Карандишев — Г. Кишко, зневажений і суперниками і нареченою, викликав с*а*ме співчуття. Однак залишалися незрозумілими його вихваляння майбутнім шлюбом, нескінченні повчання Лариси, зрештою, вбивство тієї, яку він присягався захищати.

Мабуть, найбільших втрат зазнав персонаж А. Роговцевої. Актриса, як і зазвичай, створила дуже привабливий образ тендітної, трохи наївної, ліричної жінки, яка сумувала за втраченим коханням і страхалася материних матримоніальних планів. Проте, по-перше, героїня А. Роговцевої була жінкою не дівочого, але зрілого віку, чию наївність і довірливість до чоловічих обіцянок можна пояснити хіба що страшенним інфантилізмом. По-друге, і це, і апріорна приреченість на загибель погано ув'язувалися із тверезим розумінням свого становища, яке жінка демонструвала в останніх епізодах, і каяттям, і християнською покорою вмираючої Лариси.

Врешті-решт, попри нав'язливі соціальні акценти, «Безприданниця» О. Островського у КДАТРД «перетворилася на мелодраматичну, не дуже хвилюючу історію про те, як підступний лиходій одурив наївну дівчину, на рядовий випадок, мало чим цікавий для <…> сучасника» [Там само].

На думку російського театрознавця А. Образцової, «Влада темряви», 1974 р. втілена Б. Еріним, містила «полеміку проти спокійних побутових сценічних інтерпретацій толстовської п'єси» [79]. Водночас, відповідно до іншої тогочасної тенденції, режисер відсунув суто моралізаторський задум автора на другий план, а на перший висунув «безпощадний, тверезий аналіз соціальної сутності конфліктів», намагаючись представити толстовську історію як прояв народної трагедії [Там само].

У просторовому рішенні І. Сумбаташвілі сценічний натуралізм рядував із метафорикою. Режисер і художник намагалися розкрити поліфонічний зміст толстовської п'єси, передати багатоплановість дійсності, багатошаровість людського характеру [Там само].

Долю кожного з дійових осіб вирисувано у виставі різко та драматично. Ансамбль персонажів підкорювався одній думці, висловленій у підзаголовку п'єси: «Кігтик застряг — пропав птах». При цьому, серед різних спонук їхніх вчинків та дій (як-от кохання або бажання, як то кажуть, вибитися у люди) режисер насамперед брав до уваги жадобу до грошей. Це вона змушувала одних чинити злочини, інших — мовчати про них, але врешті-решт «влада темряви» обездолювала їх усіх. Озлоблялася кинута Микитою (Л. Бакштаєв) Марина (В. Заклунна). Мила, по-дитячому безпосередня, Анютка (Л. Яремчук) перетворювалася на умудрену роками стару [5, с. 112].

Невтримний хмільний розгул буквально захльостував сцену у третьому акті. Маленьке, жалюгідне, але таке жадане багатство вихорило у п'яній каруселі колишнього батрака Микиту (Л. Бакштаєв), його коханку Акуліну (Н. Шаролапова). «Я нелюдом став, нелюдом. Що ж ви зі мною зробили?» — незабаром закричить Микита — Л. Бакштаєв, жахаючись свого життя. Відтак, його каяття у фіналі трактувалося як звільнення від «влади темряви», як моральне відродження і торжество сумління.

Проте, за режисерським рішенням, ідеологія спектаклю зосереджувалася у неочевидному протистоянні Акима (Ю. Мажуга) та Анісьї (І. Буніна). Микитин батько ніби народився із почуттям справедливості, його заклики до Бога були радше звертаннями до сумління. Проте тоді, коли інші персонажі менш або більш наочно повставали проти «влади темряви», у словах Акима (Ю. Мажуга) виразно прочитувалися покора, сумирність.

Аніся — І. Буніна, навпаки, ледь не кожну хвилину сценічного життя була готова до боротьби. Заволодівши Микитою, предметом свого кохання, вона втихомирювалася, розквітала, ставала жіночною. Аж ось Аніся — І. Буніна усвідомлювала, що «здуру» впустила своє щастя, і миттєво озлоблялася, мстилася невірному чоловікові, вимагаючи, аби Микита теж скоїв злочин і зрівнявся з нею.

А. Образцова переконувала, що персонажі вистави, намагаючись вирватися з тенет «темряви», у муках пізнавали правду і справедливість [79]. Натомість, українські театрознавці вважали, що у спектаклі насамперед наголошувалася еволюція народного характеру під «владою темряви» [5, с. 112]. У кожнім разі для історії першочергове значення має неоднозначність оцінок київської версії толстовської драми, полярність думок, нею викликаних.

За два роки у Театрі ім. Лесі Українки відбулася прем'єра «Іванова». Шукати пояснення відсутності у півстолітньому репертуарі російського сценічного колективу першої завершеної великої чеховської драми — справа вочевидь невдячна та й необов'язкова. Куди важливіше зрозуміти, що спонукало В. Ненашева взятися за цю п'єсу. Адже відомо, що за довгу сценічну історію «Іванов» міг похвалитися гідними акторськими роботами (зокрема у заголовній ролі: Н. Рощін-Інсаров у «Соловцові», І. Шувалов в антрепризі Н. Синельникова, Б. Бабочкін у московському Малому театрі, І. Смоктуновський у МХАТі, Є. Леонов у Московському театрі ім. Ленінського комсомолу), але не повноцінними режисерськими концепціями.

На превеликий жаль, київська версія чеховської драми не стала «виключенням з правила». На нашу думку, причина полягала у рішенні В. Ненашева піти торованим шляхом — «актуалізувати» класичний твір у дусі радянської ідеології. Зрозуміло, водночас воно означало відмову від авторського задуму «Іванова».

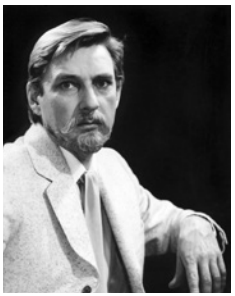
З цією метою режисер підсилив мотив самотності головного героя, різко протиставивши його іншим дійовим особам. Іванов (Л. Бакштаєв) в очах повітового дворянства викликав «заздрість, острах, тупий подив», у його присутності сусіди «миттєво, лише піднеси "сірника"», спалахували «спільним полум'ям безглуздої, майже біологічної ворожнечі», виявляючи «інстинкт захисту від чужого, незрозумілого, а тому загрозливого» [80, с. 38]. Аби глядач остаточно пересвідчився, що довкола Іванова — лише пожадливі, байдужі міщани, режисер змусив у сцені частування у будинку Лебедєвих усіх гостей чоловічої статі, як за командою, схопитися на ноги і, витягнувши шиї, хтивим поглядом проводжати тацю з чаркою горілки, яку ніс слуга Гаврило [81]. Якщо, за Чеховим, у п'єсі немає «жодного злодія», власне, як і «жодного янгола», відтак, нема кого «звинувачувати» або ж «виправдовувати» [82, с. 311], В. Ненашев вочевидь засуджував оточення Іванова, для чого переважну більшість персонажів було «подано мазком грубим, різким, масним», а «багато хто з акторів утрирували, карикатурили, переступаючи межу гарного смаку» [81]. Це стосувалося навіть Д. Франька — Павла Лебедєва, у чиєму характері «занепокоєну думку, сердечну чуйність» рецензент помітила, мабуть, бо дуже того хотіла, — актор куди яскравіше виявляв примиренство свого героя із вульгарністю та користолюбством дружини Зюзюшки (А. Ніколаєва) [80, с. 40].

За маловмотивованим рішенням режисера, цю компанію недругів Іванова «очолював» Львов (А. Подубинський). Нагадаймо, А. Чехов щодо цього свого персонажа писав таке: «Це тип чесної, прямої, палкої, але вузької та прямолінійної людини <…> Все, що схоже на широту погляду або на безпосередність почуття, чуже Львову. Це уособлений шаблон, ходяча тенденція. На кожне явище та особу він дивиться крізь тісну раму, про все судить упереджено» [82, с. 312]. У другій редакції саме цю характеристику доктора підтверджували своїми репліками Шабельський, Анна Петрівна, Саша. Водночас А. Чехову було замало елементарного протиставлення Львова Іванову, ось чому, «драматизуючи» п'єсу, він ускладнив їхні стосунки, зокрема, зробивши доктора суперником Іванова, претендентом на кохання Сари.

Натомість, Львов А. Подубинського здавався ходульним лиходієм. Механічні рухи, зловісний погляд, фатальна поява (всупереч ремарці) у вікні перед вмираючою Анною — все це наочно суперечило авторовому задуму. І лише пунктирно була накреслена думка про те, що доброчесність, позбавлена людяності, здатна лише понівечити чиєсь життя, але не виправити його [80, с. 41].

Поряд цинік і пустодзвін, нахлібник і «знеособлений блазень» Шабельський був зіграний О. Ануровим таким чином, що перетворився в очах рецензентки на водночас трагічну і просвітлену фігуру [Там само]. За автором, Матвій Семенович уже здолав той шлях, на який нещодавно вступив Іванов, зокрема, матримоніальні плани дядька стосовно Бабакіної ніби шаржують гаданий шлюб Іванова і Саші. Натомість, у виставі граф відмовлявся від багатої спадкоємиці, чиєї руки так старанно домагався, бо в ньому «прокидалася людська гідність». Якщо й так, то не інакше, як від усвідомлення, що майбутня дружина (І. Буніна) скидалася не на живу людину, але на заводну ляльку, чиї кривляння та верескливі інтонації, до речі, дуже веселили залу [Там само].

В. Ненашев знехтував змінами, яких зазнав у «драматичній» редакції п'єси образ Анни Петрівни: зникли риси «побутової приземленості», навпаки, були підкреслені тонкість та складність її натури, а також ясне усвідомлення Сарою близького кінця і гранична напруженість її «страшних» думок. У цієї нової Анни Петрівни навіть Г. Успенський, який гаряче протестував проти «Іванова», визнавав наявність, хай і минулих, «переконань» [82, с. 330, 350]. А от героїня В. Заклунної та Л. Яремчук більш



«Іванов» А. Чехова. 1976

Ліворуч: Бабакіна — І. Буніна, Боркін — А. Пазенко, Шабельський — О. Ануров
Праворуч зверху вниз: Іванов — Л. Бакштаєв, Лебедєв — Д. Франько

або менш темпераментно переживала лише через подружній розлад та чоловікову зраду і вмирала, схоже, не від невиліковної хвороби, але, зневірившись у коханні.

Забув режисер і про те, що Чехов відверто іронізував з приводу Сашиної «жертовної» філософії: «Саша — дівиця новітньої формації <...> Це жінка, яка кохає чоловіків у період їхнього падіння. Щойно Іванов пав духом — дівиця тут як уродилася. Вона на це тільки й чекала. Даруйте, в неї така благородна, свята задача! Вона воскресить впалого, поставить його на ноги, дасть йому щастя... Вона кохає не Іванова, але цю задачу» [82, с. 326]. Саша ж, якою її грала А. Роговцева, — наївна і мужня, щасливо закохана і щиро турботлива [80, с. 40] — була гідна найвищих епітетів. А ще глядач мав пожаліти Сашу — А. Роговцеву, яка насамкінець втрачала предмет свого кохання, але при цьому забути, що її палкі фантазії, розсудлива екзальтованість та книжкове уявлення про «діяльну любов» [82, с. 326] стали однією з причин самогубства Іванова.

Проте насамперед чеховській характеристиці не відповідав центральний персонаж. За автором, Іванов — «натура, що легко збуджується, гаряча, сильно схильна до захоплень, чесна та пряма, як більшість освічених

дворян» [82, с. 312]. Іншими словами, він — представник тієї генерації російських дрібних поміщиків 1880-х, яка спробувала втілити у життя теорію «малих справ», але «надломилася» і «затужила». А. Чехов застерігав і критику і театри від трактування Іванова як «негідника» або «зайвої людини у тургенєвському дусі», котра зводить рахунки з життям, бо «середовище заїло»: «Такі люди, як Іванов, не вирішують питань, але падають під їхнім тягарем. Вони губляться, розводять руками, нервують, скаржаться, роблять дурниці й врешті-решт, давши волю своїм рихлим, розпущеним нервам, втрачають ґрунт під ногами і переходять у розряд "надломлених" і "незрозумілих"» [Там само].

Але такого героя — «незнаменитого», «звичайного грішника», позбавленого «мети» і «віри» — не годилося висувати у центр спектаклю. Відтак, його замінили «по-радянськи» потрактованим Івановим, наділеним «<...> духовним максималізмом, суворою і саркастичною самокритикою <...> високим строєм промов і думок <...> гідним трагічного героя фіналом <...>» [83, с. 243]. Відповідно до зазначеного «портрету», Іванов — Л. Бакштаєв буквально ненавидів себе за те, що «змінився», ужахався власної слабкості після скандалу із Сарою, торжествував, відмовившись від весілля із Сашею, розчулювався, вирішивши вкоротити собі віку. Насамкінець, подякувавши нареченій, Іванов — Л. Бакштаєв піднімався сходами, дуже красиво згинав руку з пістолетом [81], цілив у скроню і повисав на руках у Саші — А. Роговцевої та Шабельського — О. Анурова [80, с. 40].

На твердження Л. Віриної, вистава закликала «до боротьби із духовною спустошеністю — однією з форм рабства», вселяла «віру у життєствердж уючий сенс боротьби» [80, с. 42]. На нашу думку, спектакль (всупереч чеховському задуму) переповідав пересічну історію слабкодухого, м'якотілого, інтелігентного чоловіка, якого «поглинуло» вульгарне міщанське «болото».

1978 р. театр здійснив власну сценічну редакцію «Отелло» В. Шекспіра. Дехто з театрознавців тоді поквапився заявити, що ця постановка — перша на київському кону [84]. Направду, прем'єра «Отелло» відбулася 1893 р. у «Соловцові», 1900 р. вистава була поновлена для І. Шувалова. А 1896 р. Київ вітав у ролі венеційського мавра славетного Ернесто Россі. Інша справа, що на пам'яті тогочасного глядацького загалу на міській сцені трагедія й справді не йшла [Там само].

До речі, відсутність конкуренції, на наше переконання, не пішла на користь виставі КДАТРД. Насамперед це позначилося на штучності режисерської концепції, «головні напрямки» якої М. Резнікович виклав у програмці спектаклю. Там, зокрема, йшлося про таке: «У Шекспіра чимало про талант і посередність. Про пристрасне бажання посередності змінити світ, змусити світ жити за своїми законами. Про <...> сліпоту таланту <...> нездатного <...> розібратися, де друзі, де вороги, про невміння почути правду від близьких і про близьких» [85].

Виходить, М. Резнікович, з одного боку, «спростив» шекспірівський конфлікт, ущільнивши його до «трагедії стосунків хитрої і мстивої посередності з довірливим талановитим велетнем» [84], з іншого — постарався надати йому суспільного «забарвлення», позбавивши моралі ледь не кожного, з ким мавра зводить доля. Це і Родріго (Б. Вознюк) — «розхлябаний і млявий шалапут», який, проте, поводиться біля будинку Брабанціо, ніби «оскаженілий хуліган», бо під вправною рукою Яго (А. Пазенко) «прокидається до активних дій» [86]. Це і Брабанціо (С. Филимонов) — відвертий самодур, розбещений і по-звірячому жорстокий [Там само]. Це, зрештою, увесь сенат, що у виставі з представника «республіки вільної торгівлі й свободи» перетворено на «велику банду», «гідними» членами якої є родичі Брабанціо — «зовні благородні» Людовіко (С. Хитрик) та Граціано (А. Шестопалов) [Там само]. «Моральний клімат у сценічній Венеції такий, що справедливість ледь жевріє — їй дуже далеко до торжества», — такого висновку дійшов В. Коротич [84].

Режисерський задум підтримувало сценографічне та музичне рішення вистави. Оформлення сцени І. Іванова являло глядачу «постійно замкнутий простір, високі стіни, двері з вартою. Навіть на початку — коли Яго з Родріго скандалять біля дверей сенатора Брабанціо — міський майдан теж темний, безлюдний, замкнений зсередини на всі засуви й ключі» [Там само]. Спектакль починав «трубний вступ жалібного маршу» (музичне оформлення А. Калініна). Його величний і скорботний настрій вводив в атмосферу високої трагедії [86].

Парадоксальним чином до компанії персонажів, «несумісних» з Отелло, М. Резнікович долучив Кассіо. Згідно з режисерським рішенням, Г. Кишко грав свого героя відвертим кар'єристом, мало не альфонсом, що не уникає жіночого заступництва, і хамом, який не відмовляє собі у любовних утіхах із Б'янкою, але прилюдно зневажає та соромить її [Там

само]. Здавалося, цей лейтенант зійшов зі свого ж «портрету», намальованого заздрісним Яго. А щодо дружнього ставлення Отелло до «такого» Кассіо, то зосібно К. Пітоєва пояснювала його участю флорентійця в одруженні мавра [Там само].

Зрозуміло, головним антагоністом Отелло виступав у виставі Яго (А. Пазенко) — м'яка хода, цупкий погляд, скрадлива манера говорити [Там само] і гримаса ненависті на обличчі, коли він залишався на самоті. Яго — А. Пазенко зненавидів мавра ще до початку дії — адже той відмовив трьом поважним сеньйорам у їхній рекомендації підвищити хорунжого. Далі, впродовж цілої вистави, глядачі спостерігали лише за тим, як Яго — А. Пазенко з маніакальною упертістю заганяв Отелло у пастку своєї брехні та занапащав Дездемону.

Втім, було складно повірити у те, що ця доросла, розумна, вольова, витончена жінка, яка чудово розуміла силу своєї чарівливості (а саме такою була Дездемона Л. Кадочнікової), дозволить комусь гратися зі своїм життям. Щоправда, часом за манерою рухатися, говорити і слухати вона нагадувала радше «казкову фею», ніж реальну жінку. Мабуть, тому намагання актриси «виявити сутність своєї героїні» рецензентці здалися «непослідовними», а фінальний епізод в її очах не набув «трагічного звучання» [Там само].

Звісно, найсильніше надуманість режисерського рішення позначилася на образі мавра. О. Парра намагався насамперед передати безпосередність Отелло і досяг у цьому такого успіху, що його герой здавався «великою дитиною, до часу захищеною армійськими порядками» і дуже далекою від «брехні, інтриг, ділових розрахунків» оточуючих його венеціанців [Там само]. Ображений прилюдно Брабанціо (С. Филимонов), він починав чекати образи від кожного, прикро вражений «негідною офіцера» поведінкою Кассіо (Г. Кишко), без вагань звільняв того з посади, поблажливо вислуховував наклепи Яго (А. Пазенко) на дружину і легко запалювався ревнощами, бо передчував зраду Дездемони. А щойно дізнавався, що кохана насправді невинна, приймав рішення вкоротити собі віку і, не вагаючись, виконував його [Там само].

Аби глядачі не забули, що перед ними розігрувалася не лише особиста, а й соціальна драма, фінальний епізод в опочивальні мавра прямо перегукувався зі сценою у сенаті. Граціано (А. Шестопалов) за волосся піднімав голову Отелло (О. Парра) і різко кидав, переконавшись, що той мертвий.

Та й Яго, мала зрозуміти зала, цей сенат судитиме для порядку, бо попався і дав себе викрити [Там само].

Проте, запевняв В. Коротич, попри похмуру атмосферу та сумний фінал, тогочасна публіка Театру ім. Лесі Українки могла з оптимізмом «поставитися до питань, порушених виставою», — згадавши, що «ощадливе, чуйне ставлення до талантів» у радянському суспільстві стало «частиною державної політики й моралі» [84]. Іншими словами, доволі вульгарна «соціологізація» шекспірівської трагедії була здійснена М. Резніковичем заради «вагомої суспільної мети». А щодо стилістичних тонкощів і нюансованої передачі змісту класичного твору, мусимо визнати — вони не становили пріоритету режисури тогочасного українського театру.

1980-і — переломний період вітчизняної історії, останнє «радянське» десятиліття, чия перша половина ознаменувалася кінцем брежнєвського «застою», друга — початком горбачовської «перебудови». Зміни у суспільній ідеології відбилися у репертуарі театру: з одного боку, знаходять продовження художні тенденції, характерні для попередніх історичних періодів, з іншого — з'являються імена та назви, раніше недозволені або небажані на «великій» радянській сцені (зокрема «Самогубець» Н. Ердмана (режисер — І. Молостова, художник — М. Френкель), «Подія» В. Набокова (режисер — К. Дубінін, художник — О. Вакарчук)).

Проте і традиційні теми, як-от «героїко-патріотична» («П'ять днів у липні. Тил» М. Зарудного (1981), «Паперовий патефон. Щастя моє» О. Червінського (1984), «Теплий попіл» А. Крима (1985), «Мар'я» О. Кудрявцева (1987)), вкладаються у новий формат, де власне військові події та конфлікти, пов'язані з ними, відсуваються на другий план, стаючи своєрідною «канвою» для морально-етичних, психологічних питань.

На доказ зазначеної тенденції радянської драматургії 1980-х можна навести також широковідому тоді драму молодого білоруського автора Олексія Дударєва «Рядові». До 40-річчя Перемоги однойменний спектакль з'явився у репертуарі Театру ім. Лесі Українки.

Назва п'єси засвідчувала, що йтиметься у ній про військові будні, час дії (травень 1945-го) — бажання автора не лише розказати про звичайних «трударів війни», які чотири роки ходили в атаку, брали висоти, звільняли міста, а й придивитися до близького мирного майбутнього, що чекало на тих, кому поталанить вижити. Жанр «драматичної балади» вказував на обов'язкове поєднання у стилістиці епічних та ліричних елементів.

У «Рядових» О. Дударєва драматизм долі кожного з персонажів доведений до краю [87], і це стало запорукою правдивості сценічних обставин та реалістичності складних людських характерів. Дервоїд О. Анурова утверджував «невигубність людської доброти», перевагу «вистражданого» гуманізму перед «догматичним», сповідуваним «баптистом» Соляником (М. Досенко). Сергій Буштець А. Подубинського — злий, цинічний, із завжди «сухими» очима, бо всі сльози вже виплакані, з автоматом, ніби приклеєним до плеча, — становив їхню повну протилежність. Утім, найгостріші «кути» образу актор все-таки випрямляв, пом'якшував особливо жорсткі інтонації, приховував цинічну іронію свого героя за гірким сумом.

С. Веселка «лідером» поміж персонажів спектаклю вважала старшину Дугіна (Л. Бакштаєв). Йому, стверджувала критик, належали найлогічніші й найвагоміші аргументи у суперечці з Соляником (М. Досенко) [Там само]. Саме Дугін стримував лють Буштеця (А. Подубинський) — не давав тому остаточно «озвірити», і він же, зрештою, рятував Льоньку (Ю. Гребельник), відряджаючи хлопця до штабу фронту. Єдине, що «занижувало» враження, справлене Дугіним — Л. Бакштаєвим, це мелодраматичні інтонації, з якими старшина переживав ситуацію із дружиною Вірою (І. Дука).

Щоправда, жіночі характери п'єси О. Дударєва за природністю почуттів, емоцій, вчинків поступалися чоловічим. Можливо, інакше, ніж у мелодраматичному ключі, історія Дугіна та Віри не прочитувалася взагалі. Так само ніби вирваним з контексту, запозиченим з іншої вистави здавався дует Льоньки (Ю. Гребельник) та санінструктора Ліди (О. Первєєва).

До того ж, більшою або меншою мірою уреальнені персонажі, їхні «крупні плани» погано узгоджувалися із загалом «піднесеним» ладом вистави [Там само]. Доводиться визнати: Б. Ерін знехтував новими можливостями «військової» драми — замість відмовитися від воєнної конкретики, навпаки, вирішив показати бої (постановка — Г. Максименка), застосовуючи збільшені технічні можливості тогочасного театру. Тим паче, що звернення режисера саме до таких постановочних засобів буквально диктувалося грандіозною сценографією І. Сумбаташвілі [Там само].

...У спалахах вибухів темними громадами на похмурому тлі виникали обриси старовинних споруд. Просто над акторськими головами вкрита дрібними цегляними уламками, рештками речей тощо, зависла маскувальна сітка. Сцену час від часу затягував дим, крізь його клуби ледь просвічували промені прожекторів, керованих людьми у маскувальних халатах.

«Сині коні на червоній траві» М. Шатрова. 1980. Сцена з вистави

Проте «могутня» сценографія, винахідливо поставлені бої, прекрасна музика Є. Станковича — все це, зрештою, працювало не на актора, але проти нього — за словами критика, «пригашувало» виконавця. «Конкретність, реальна, не романтична трагедійність образів ніби відокремилася від яскраво театральних метафор», створених режисером, художником і композитором [Там само]. У підсумку, замість камерної, майже інтимної, розмови про будні людей у нелюдських умовах вийшло гучне і пафосне дійство про війну, що їх вже не раз бачили кін і зала Театру ім. Лесі Українки.

Іншого вигляду набула і «ленініана», на «передньому краї» якої перебували п'єси М. Шатрова. Їхні переваги полягали, по-перше, у використанні автором документальних свідчень післяреволюційної життєдіяльності «вождя світового пролетаріату», по-друге, у розкритті центрального образу через протиставлення його політичних концепцій іншим, по-третє, у відмові від обов'язкової портретності (актор виступає ніби «від імені») або, навіть, присутності Леніна у списку дійових осіб.

Як результат, самий образ «вождя революції» та пов'язані з ним історичні події початку століття, виведені на кін численних радянських театрів, справляли на тогочасну публіку по-справжньому сильне враження.

Сказане зокрема стосується вистави «Сині коні на червоній траві» («Революційний етюд») М. Шатрова у Театрі ім. Лесі Українки (1980).

«Спектакль <...> розповідає про велику зустріч ленінських ідей, ленінської думки з молодіжною стихією революції, яка ідеологічно ще тоді не оформилася, але прагнула до такого оформлення», — зауважував В. Скуратівський [88]. Центральну подію п'єси і вистави становив виступ Леніна на III з'їзді РКСМ, сюжет складався із низки конфліктних ситуацій, що сталися того дня, і зустрічей вождя із представниками молодшої генерації.

Л. Бакштаєв з'являвся на сцені без портретного гриму, у звичайній піджачній парі. Свій прототип його герой нагадував манерою говорити, рухатися, жестикулювати. За словами актора, він прагнув відтворити не лише риси характеру, а й «процес народження думки» Владимира Леніна [89]. Слід визнати — тогочасна критика гідно оцінила зусилля Л. Бакштаєва, утім, водночас колеги по цеху закидали виконавцю брак масштабності та глибини образу у деяких сценах [90].

І. Молостова вкотре бездоганно організувала велелюдну масовку, вдало відтворила «живу атмосферу» 1920-х. Цьому сприяло й відповідне вбрання сцени та учасників молодіжного «хору» (художник — М. Улановський), й правильно взята тональність «комсомольських» епізодів. Диспут з приводу назви молодіжної спілки, мітинг зі «статевого питання», дискусія про «пролетарську літературу», репетиція агіттеатру — прикмети часу, коли «все починалося» і коли радянська молодь свято вірила кожному слову «вождя революції».

Звісно, глядацька зала — з огляду на минулі шістдесят років — інакше ставилася до того, що відбувалося на сцені. Але, як справедливо зазначила російський кінокритик Алла Гербер в інтерв'ю радіо «Свобода», «у ті часи, коли правди зовсім не було, та половинчаста правда, яку несли п'єси Михаїла Шатрова і вистави, за ними поставлені <...>, була дуже важливою» [91].

Натомість, «виробнича» тема (хоча вистави цієї проблематики все ще трималися в афіші: «Прошу занести до стенограми» Р. Феденьова (1981), «Дорівнює чотирьом Франціям» О. Мішарина (1984), «Покликання» В. Врублевської (1985)) втратила пріоритетність, набуту минулого десятиліття. Слід зважити й на те, що у цьому репертуарі також впадали в око жанрові та стилістичні зміни, засвідчуючи загалом новий драматургічний «тренд» 1980-х.

Так, у виставі «Пічка на колесі» Н. Семенової (1984) колгоспні справи, проблеми «безперспективного» села лише слугували тлом, на якому розвивалася традиційна для радянського театру тема «становлення особистості» [49]. Проте комедія-лубок, обрана авторкою за жанр, дозволяла цього разу пом'якшити драматизм сценічної оповіді, полегшити конфлікт, закінчити розповідь про «важку жіночу долю» на оптимістичній, щасливій ноті. До того ж, він передбачав граничну умовність загальної стилістики, коли режисер, за точним висловом рецензента, «не намагається передати <...> запах землі», художник не претендує на «справжність» побуту, але змальовує його окремі риси, а виконавці не приховують власного розуміння ситуації та вчинків персонажа [Там само].

Відповідно до сказаного вище постановник спектаклю Г. Васильєв та режисер І. Дука вдавалися до символістичних, фантастичних прийомів, уживали перевдягання акторів у костюми на очах у публіки, вводили у дію суто ігрові, імпровізаційні елементи. З «неба» раптом спускалася на сцену телефонна слухавка, або сріблясta куля (замість місяця), або закоханий у Фросю прапорщик.

Художники І. Левін (сценографія) та Т. Глєбова (костюми) також щедро використовували можливості символіки: веселка — символ щастя, пічка — тепла, діти — життя [Там само].

Схоже, цього разу А. Роговцева не перевтілювалася у телятницю Фросю — передовика тваринництва і мати п'ятьох дітей, але, натомість, дещо відсторонювалася від своєї героїні — ніби дивилася на неї «очима недосвідчених глядачів» [Там само]. Вони ж бачили перед собою іншу «хазяйку своєї долі», яка завоювала лідерське становище на виробництві й у родині терпінням, працьовитістю, принциповістю. А ще Фрося А. Роговцевої виглядала по-жіночому привабливою, попри важку працю, повсякденну турботу про дітей, нескінченні клопоти з чоловіком-п'яницею. Тому й щасливий кінець історії, в якому жінка здобувала справжнє віддане кохання, сприймався залою як належне — як винагорода за мужній спротив бідам і негараздам [Там само].

Однак, слід зазначити, що поміж критиків зустрічалися як симпатики, так і супротивники спектаклю. Останні закидали авторці п'єси «далеке від правди» зображення «укладу життя і людських взаємовідносин», «спрощений» конфлікт, «маловартісну» проблематику. Їхні претензії

стосувалися й А. Роговцевої, чия Фрося теж була «далека від сучасної телятниці, тим більше передовика», хоч актриса, на їхню думку, грала у виставі «як завжди талановито» [92].

«Переможниця» О. Арбузова (1983) — наступна робота М. Резніковича з життя радянської інтелігенції. Між тим, про діяльність науково-дослідного інституту, де головна героїня, вчений-біолог, кандидат наук Майя Алєйнікова почувалася мало не господинею, у виставі не йшлося. М. Резнікович та В. Бугайов, натомість, «прочитали п'єсу як внутрішній монолог героїні» [93]. В. Заклунна та М. Резніченко, із зрілою майстерністю розставляючи власні акценти, проживали разом із героїнею, мабуть, найтяжчий день її життя.

Алєйнікова В. Заклунної вражала цілісністю натури, рішучістю й цілеспрямованістю. Стрімка хода, поривчасті рухи, різкуваті жести, владні нотки в голосі, часта іронічна усмішка на строгому обличчі. Її Майя знала собі ціну, вміла будь-які обставини обернути собі на користь і не вміла пробачати. У цій редакції спектаклю одним з виграшним був епізод за участі Поліни Сергіївни (Н. Батурина). Актриси філігранно вели діалог колишніх суперниць і нинішніх приятельок, поступово виявляючи подібність їхніх поглядів на шлюб як на інструмент досягнення кар'єрної мети або суспільного статусу.

Натомість, у ліричних епізодах Алєйнікова — В. Заклунна почувалася менш впевнено, їй бракувало жіночності, розкутості. Часом навіть здавалося, що вона силувала себе, не кохала по-справжньому, але удавала почуття [Там само].

Майя М. Резніченко була зіткана із суперечностей. Важко повірити, що слова Марка: «Яке велике досягнення — нарешті перестати бути жінкою!» — стосувалися саме її — такої чарівної, жіночної, невпевненої у собі. Жодної «чоловічої» риси характеру не було продемонстровано Майєю — М. Резніченко, лиш емоційна глибина і переконливість в епізодах спогадів про Кирила (С. Москвін) і дуже схожі на вибачення ноти у діалогах із Марком (Л. Бакштаєв).

Проте тієї миті, коли треба прийняти рішення, відкинути усе, що заважає здійсненню мети, обличчя Алєйнікової — М. Резніченко хмурилося, губи твердішали, в очах спалахував холодний вогонь. І знову перед глядачем поставала жінка, яка, самоствердуючись, зрадила себе і своє жіноче покликання.

Режисери вдало використали багатошаровість арбузівської п'єси. У спогади і роздуми героїні владно втручалося сьогодення — радіоефір вибухав військовими новинами, співав голосом Алли Пугачової, освідчувався в коханні, сміявся дитячим сміхом, повідомляв про наукові відкриття тощо. Та раптом наставала тиша, на сцені з'являлася жіноча постать у чорно-білому кімоно (О. Мелєшкіна). З хаосу звуків виникали рядки класичної японської поезії, нагадуючи у щоденній суєті про ламку красу оточуючого світу, про невідновність утрат і неможливість повернення у минуле, про самотність і тугу за втраченим коханням.

Слідом за автором, театр закликав зупинитися та озирнутися, аби у гонитві за життєвим успіхом не втратити душевної теплоти, здатності до співчуття і порозуміння.

У 1980-ті афішу сценічного колективу прикрасили нові імена сучасних російських авторів та драматичні твори новітньої проблематики.

Зокрема 1984 р. Театр ім. Лесі Українки вперше познайомився із прозою В. Шукшина — новопризначений головний режисер Григорій Кононенко випустив на кін виставу «Я прийшов дати вам волю» (інсценізація роману — М. Ульянова та О. Ремеза).

Спектакль не був у повному сенсі оригінальним — київській версії передувала дніпропетровська, за п'ять років до того показана на гастролях тамтешнього ТЮГу у столиці. Проте, запевняв постановник, римейк не калькуватиме виставу-прототип, а участь у ньому принесе трупі користь: «Шануючи її традиції, засновані на глибокому психологізмі, вважаю, що не завадить додати в творчу палітру театральності, видовищності» [94].

Щоправда, по-справжньому видовищних епізодів у виставі було небагато. Зокрема пролог, де народ (дівчата у сарафанах, жінки у темних хустках, скоморохи у чудернацькому вбранні) вслухався у прокльони боговідступнику і клятвопорушнику Разіну, який скаламутив народ і підняв його проти царя [Там само].

Іншій рецензентці, навпаки, здалося, що Г. Кононенко (ніби всупереч власним заявам) свідомо не робив ставки на козацьку «екзотику» — відтак, у нього вийшла зовнішньо аскетична вистава [95]. Не надто змістовною виявилася сценографія дійства (художник — В. Мелещенов): у центрі сцени розташувалася громіздка дерев'яна споруда (образ «дерев'яної Росії»), на задньому плані проглядав похилений купол церковки. Згодом

глядач усвідомлював, що перед ним клітка — місце останнього перебування Разіна перед стратою.

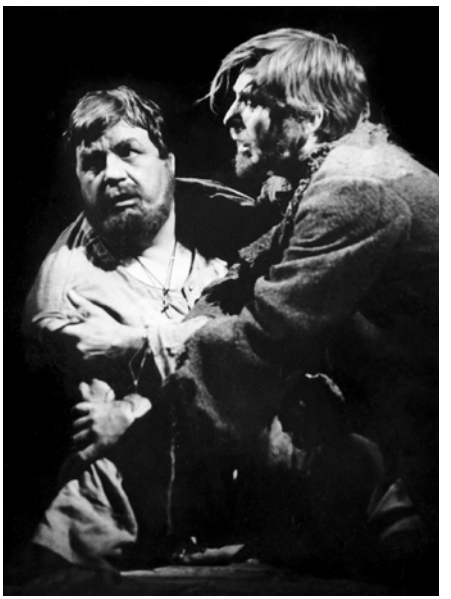
На жаль, спектакль не міг похвалитися й злагодженим та багатоголосим акторським ансамблем. Хоча у ньому й були зайняті провідні виконавці театру: В. Заклунна (Олена), Л. Бакштаєв (Матвій), М. Рушковський (Воєвода), А. Решетніков (Митрополит), В. Бесараб (Ларка), А. Пазенко (Фрол). Проте в очах критиків їх усіх переважав Ю. Мажуга — Степан Разін.

Сильна особистість, крута вдача, владний, спостережливий, зовнішньо малоекспресивний, майже статичний, але за суворою стриманістю вгадувалися сильні пристрасті [Там само] — герой Ю. Мажуги (відповідно до задуму В. Шукшина, дбайливо збереженому в інсценізації) не походив ні на історичного, ані на фольклорного Разіна. Як і автор роману, режисер та виконавець у цій ролі розмірковували над «філософськими питаннями життя і смерті, справедливості <...> відповідальності людини перед людьми» [96].

Зала й бачила перед собою насамперед пересічну людину: привертали увагу «некозацька зовнішність» Степана — Ю. Мажуги (довга полотняна сорочка та штани, світлі не розцяцьковані чоботи), звичайна чоловіча зніяковілість у присутності коханої жінки (Разін — Ю. Мажуга довго і недбало шукав у глибокій кишені штанів перстень для подарунку), обраний спосіб втихомирити козацький бунт — так спиняють розпалених коней [Там само].

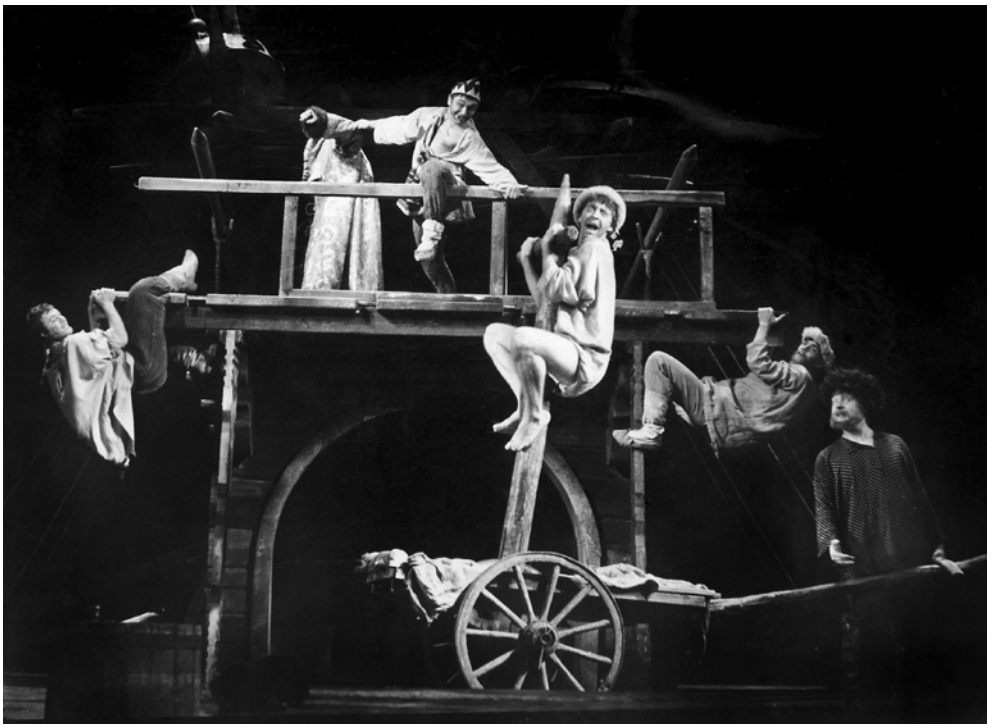
А вже іншої миті перед публікою поставав той, кого, за словами рецензентки, насправді шукав режисер, — герой у первинному значенні слова, ватажок, який втілив сподівання народних верств, бо здатний «до нестями страждати за кожного скривдженого» [95]. Вражала щирість, з якою Разін — Ю. Мажуга наодинці із собою карався муками «відповідальності за людей, яких повів за собою, можливо, на загибель» [Там само]. Проте найбільш хвилюючими були моменти його «найвищої муки <...> коли він у своєму праведному гніві переступав межу, коли на злочинства і кров відповідав лише кров'ю, кров'ю, якій вже нема ніякого виправдання. В такі хвилини темні очі Разіна, здавалося, світлішали — мовчазні, звернені в зал, повні болю, каяття і безвиході...» [96].

Спектакль «Я прийшов дати вам волю», засвідчили критики, часом справляв сильне, навіть магнетичне, враження на залу [Там само]. Водночас доводиться визнати, що поставлені перед собою завдання режисер



«Я прийшов дати вам волю» за В. Шукшиним. 1984

Ліворуч:
Фрол — А. Пазенко, Степан Разін — Ю. Мажуга
Праворуч:
Л. Бакштаєв — Матвій, Степан Разін — Ю. Мажуга
Знизу: скоморохи, сцена з вистави



здійснити не зумів: масштабне історичне полотно, яке Г. Кононенко намірявся розгорнути на кону КДАТРД, навпаки, так би мовити, згорнулося до розмірів камерної персоніфікованої оповіді про конкретну історичну особистість.

«Нову хвилю» російської драматургії в афіші Театру ім. Лесі Українки презентували «Зірки на вранішньому небі» О. Галіна, «Перламутрова Зінаїда» М. Рощіна (обидві — 1988) та «Уроки музики» Л. Петрушевської (1989).

Численні втілення галінських «Зірок на вранішньому небі» увиразнили настання епохи «перебудови» у тогочасному сценічному мистецтві. Негласні, але стійкі табу щодо тем, пов'язаних із маргінальними прошарками радянського суспільства, були скасовані, і поміж героїв вистав кінця десятиліття опинилися й особи, які вели «аморальний спосіб життя» (такий евфемізм використовувався в Союзі зосібно стосовно повій). Драма О. Галіна саме оповідала історію маленької колонії «нічних метеликів», яких (аби не псували гарний антураж олімпійської Москви) виселили за «101 кілометр».

Драматург побудував п'єсу за бенефісним принципом, І. Дука підтримала його, до того ж, максимально наблизила персонажів до публіки — виставу грали у фойє театру, де глядацькі місця з трьох боків оточували позбавлений рампи кін.

Незатишна кімната, що раніше слугувала прихистком для душевнохворих. Залізні ліжка з худими матрацами, лікарняна тумбочка з мутним стаканом, саморобний бляшаний абажур без лампочки. Публіка мала змогу до початку дії роздивитися вбогий інтер'єр вистави під звуки популярних радянських пісень з репродуктора [97].

За точним спостереженням рецензентки, О. Галін написав п'єсу в традиціях російської класичної літератури [Там само]. Режисер і тут пішла за автором: поряд із портовою шльондрою Анною (Н. Ковязіна), що залишила на Півночі здоров'я та надії на краще життя, стривожена галюцинацією сідала на ліжко Катюша Маслова; разом із поривчастою шістнадцятирічною Марією (О. Сумська), на яку «помилково» звели наклеп педагоги з ПТУ, а рідна мати вигнала з дому, співала «Гори, гори, моя звезда!» Женька з купрінської «Ями»; сльози безхатній «апетитній крихітці» Лоран (Н. Кудря), котра придумала собі бабусю, маму, яку з'їв тигр, і мрію про цирк, витирала Соня Мармеладова [Там само].

Акторські роботи загалом виявилися найбільшою перевагою вистави. Виконавці обох статей (Л. Яремчук — Валентина, Н. Кондратовська — Клара, Ю. Гребельник — Ніколай, О. Бондаренко — Олександр) цього разу ніби «забули і про свої штампи, і про знайдені та відпрацьовані штришки, які турботливо перетягували з вистави у виставу», і «прожили долі своїх героїв глибоко і пронизливо» [Там само], тим самим подарувавши глядачеві Театру ім. Лесі Українки одну із найвідвертіших та найспівчутливіших вистав тогочасного репертуару.

Про свій дебют на кону КДАТРД випускник театрального вишу ім. І. К. Карпенка-Карого, тогочасний очільник Севастопольського драматичного театру ім. А. Луначарського Володимир Петров висловився так: «Перламутрова Зінаїда» — це вистава про життя, життя, яке минуло, яке з'явилося й не відбулося, життя, яке триває, коли вже доля сконала [98].

П'єса М. Рощіна структурована нетрадиційним чином — радше за все вона походила на такий собі драматичний асамбляж. О. Клековкін, рецензуючи виставу, засвідчував намагання режисера наблизитися до авторової поетики — незвичної, нестандартної для «радянської» драматургії поетики потоку абсурдистської свідомості [Там само].

М. Френкель створив на кону світ, що ніби існував поза текстом і побутом — прозорі костюми, целофанові корогви, меблі, яких, здавалося, ніколи не торкалася людська рука, прозорі папірці, шафа, труна. Прозоропорожній простір, придатний для життя хіба що привидів або людських тіней [Там само].

Організована режисерською рукою сценічна реальність повсякчас змінювала «вигляд» — мінялися темпоритм, композиція мізансцен, кольорова гамма, звук, стиль. Однієї миті її центром ставала схожа на заморську кінозірку, загадкова американка Пат (А. Роговцева), іншої — безпробудний п'яничка, вокзальний носильник Коля-Володя (А. Пазенко). В одному епізоді звучав бравурний радянський марш, в іншому — хіти «Beetles». Часом над цією різноголосицею линули звуки сірінги або чарівного дівочого вокалізу.

Поступово за анекдотичністю ситуацій, дотепними репліками та жартами все наочніше проявлявся другий план — вимальовувалася драма хороших людей, чиє життя не склалося, а надії виявилися марними. Центром спектаклю, зауважував рецензент, стали долі героїв, зіграних А. Пазенком (трагікомічний Коля-Володя), Г. Дроздом (романтичний, цинічний лише

на вигляд Табак), А. Роговцевою (безмежно приваблива своєю жіночністю Патріція), Н. Шаролаповою (знедолена життям дружина Колі-Володі), М. Резніченко (мовчазна, із сумними очима, гіркотою і болем дружина Аладьїна), М. Швідлер (яскрава, як реприза, бабка Маруся), Л. Бакштаєвим (письменник Аладьїн, який пише портрет напівреальної «перламутрової» Зінаїди і мріє про створення «вільного» часопису) [Там само].

Всі вони — фігури групового портрету того часу, а їхня драма, вважав О. Клековкін, така ж давня, як в чеховських інтелігентів, — драма нездійсненності, непоправності, терпимості... Їхнє буття, побачене М. Рощіним саме під таким кутом, надало В. Петрову можливості піднестися над звичайним для себе начерком: заговорити у цій виставі складнішою, глибшою мовою [Там само].

За словами Романа Віктюка, коли брехню звели у природний стан радянського суспільства, Л. Петрушевська залишалася одним із небагатьох драматургів, хто вболівав за «правду» [99]. О. Арбузов також насамперед поціновував цю «немилосердну правду», якої сповнені п'єси його учениці, а ще — її вміння надати персонажу точної психологічної характеристики, поєднати у ціле суворість і ніжність, нетерпимість і надію [100].

Ще у 1970-ті закохавшись, за власним визначенням, у «стенографічно-фотографічну» стилістику п'єс Л. Петрушевської, Р. Віктюк відтоді кілька разів виводив «Уроки музики» під світло рампи спочатку студентського, далі професійного театру — московського, горьківського, вільнюського, нарешті київського. Проте, попри численні версії одного твору, жодна з них, переконував режисер, не копіювала минулі, адже містила не висловлені раніше «нові думки» [99].

Слід наголосити, що постановочна манера Р. Віктюка загалом відрізнялася від інших, знайомих глядачу та рецензентам з вистав Театру ім. Лесі Українки. А. Спиридонова вказувала на граничний ступінь «душевного дискомфорту», якого режисер навмисне досягав у спектаклі [101]. Н. Верховець порівнювала її з акуратними та виваженими діями патологоанатома, чия мета — встановлення точного та остаточного діагнозу [102].

За Л. Петрушевською, дві родини (Гаврилових та Козлових) — ніби дві «клітини» однієї новобудови. Вони живуть на різних рівнях, але весь час зіштовхуються і взаємодіють. Вистава, слідом за драматургом, пропонувала зіставити їхнє буття, аби побачити «розшарування всередині єдиного життєвого блоку» [100].

«Уроки музики» Л. Петрушевської. 1989. Сцена з вистави

Стіни-екрани, обтягнуті папером, ліжка із залізними спинками, вбогі столи, кульгаві стільці, підлога, вкрита пожмаканим папером, вглибині сцени — блакитне око телевізора — єдиного віконця у світ, незмінного супутника цього життя (художник — В. Боєр). Режисерові (на відміну від автора, чий задум оприявнювала Ведуча (Н. Ковязіна)) знадобилося «середовище, де речі — пластична метафора психологічного світу героїв. Безладдя, хаос, який бачимо на сцені, наче модель внутрішнього світу персонажів, де порушена гармонія» [101]. Це відчуття підсилювалося музичними засобами: прекрасна мелодія Чайковського раз у раз переривалася чоловічим голосом, що відбивав такт. Ніби хтось розучував на фортепіано урок.

Емоційна структура вистави поєднала лаконізм виразу та динаміку. Р. Віктюк домігся від виконавців максимально природних слова, жесту, інтонації, реакцій [Там само].

Кацавейка та ядуче-зелений берет, застигла, немов скам'яніла фігура, рідка усмішка, що відкривала дешеві металеві зубні коронки, — такою глядачі повсякчас бачили Граню (Н. Шаралапова). Але раптом й вона на мить відчула себе такою, як усі, — «мужньою жоною»: причепу-

рилася, вийшовши на прогулянку з чоловіком, який повіз коляску [Там само]. Поряд — низенький, худорлявий, у потертій шапці-ушанці Іванов (О. Ісаєв), готовий зникнути з очей мало не навшпиньках, щойно відчув небезпеку для себе. Проте і у цієї людської мізерії було чим похизуватися, — татуюванням на грудях на згадку про термін у в'язниці [Там само]. Ніна (Л. Погорєлова), ніби бездомне цуценя, весь день мерзла з коляскою «на вулиці», а, повернувшись «додому», лягала на ліжко, відвернувшись до стіни, аби поплакати донесхочу [Там само]. Надія (О. Сумська) здавалася її товаришкою по нещастю, яка, однак, намагається зберегти рештки людської гідності, мабуть, загартованої у пеклі дитячого притулку [102].

На цьому тлі родина Козлових виглядала вельми благополучною. На чолі — красива, витончена, гостинна Таїсія (А. Роговцева). Вона ніколи не дратувалася, не підвищувала голосу, навпаки, вгамовувала, втішала, пригощала чаєм. Але раптом, проходячи повз бабусине ліжко, затуляла обличчя старої серветкою, або кидала зі злістю, мовляв, та переживе їх усіх [101].

Тут сама собою, спроквола, виникала думка: як же багато у них спільного, вони ж, по суті, близнюки — декласована п'яничка Граня — Н. Шаролапова і пристойна міськвиконкомівська дама Таїсія Петрівна — А. Роговцева — за тваринним егоїзмом, за хитромудрим вмінням задовольняти власні потреби [102].

Та й для Козлова-старшого (Є. Паперний) ті дні, коли він був «сильним» та «чесним», здавалося, минули назавжди. Тепер він у нестямі зривався з місця, раз у раз капітулюючи перед «порядним» життям за рецептом дружини [101; 102]. Ніколай (В. Задніпровський) — схожий одразу на обох батьків. Він ніби пам'ятав про чоловічу гідність, тому й грюкав кулаком по столу у відповідь на материну «тонку дипломатію». Проте байдужість, безвідповідальність (небажання «в'язатися з цією справою») врешті-решт брали гору, відтак, складалося враження, що актор трохи перебирає у відчаї та жалості до персонажу [Там само].

Не схибимо, якщо скажемо, що важчої, безнадійнішої, безпросвітнішої вистави кін і зала КДАТРД не бачили. Проте, можливо, Р. Віктюк був правий: у «застійні» роки «генерали від культури» ошукали українських артистів та глядачів, заборонивши їм ставити та дивитися п'єси Л. Петрушевської. Наприкінці 1980-х настав час пройти вишкіл цієї драматургії, принаймні, для того, аби рухатися далі у правильному напрямі [99].

Іншою репертуарною прикметою 1980-х, певною мірою також інспірованою «перебудовою», стало наочне збільшення частки так званої зарубіжної драматургії та поява тут зовсім невідомих або маловідомих імен і творів (зокрема «А цей випав з гнізда» Д. Вассермена (1987), «Що сталося у зоопарку» Е. Олбі (1988), «Ціна» А. Міллера (1988)).

Може здатися дивним, але одним із них виявилося ім'я Карела Чапека, яке вперше з'явилося в афіші театру 1983 р. «З життя комах» К. та Й. Чапеків, кажучи сучасною мовою, це спільний проект Театру ім. Лесі Українки і діячів чехословацького театру — режисера Йозефа Беднарика, художника Йозефа Циллера, художника по костюмах Юдіти Ковачевої, композитора Вацлава Кашлика та поета Йозефа Брукнера.

У передмові до написаної 1921 р. сатири її автори заявляли: «Дзеркало, яке ми поставили перед життям, було навмисне кривим і тенденційним <...> Ми писали не про людей, не про комах, ми писали про вади». Й. Беднарик великою перевагою п'єси Чапеків вважав її непримиренність до соціальних вад. Комусь вона могла здатися навіть надто безжальною, але вона бичувала їх в ім'я добра для всього світу [103].

Втілюючи чапеківський памфлет, режисер використав форму «вистави у виставі»: у присутності глядачів Людина (Є. Паперний) домовлялася зі своїми партнерами, що ввечері вони зіграють кілька мінісюжетів з життя комах. Зміст кожної з цих «новел» ніби відображав різні грані духовної деградації буржуазного суспільства [104]. Зала спостерігала за Жуками, повсякчас зайнятими накопиченням капіталу, Цвіркунами, чиї інтереси обмежені лише власною домівкою, Скорпіоном, який, не гребуючи нічим, турбувався про кохане дитя — Личинку, Метеликами, котрі, як їм і годилося, бездумно пурхали... Відповідно до згаданого авторового прийому, персонажі уособлювали конкретний тип людської поведінки, життєву позицію та філософію. Слідом за Чапеками театр доводив небезпечність бездумності й моральної нечистоплотності «метеликів», пристрасті до накопичення «гумозних жуків», соціальної пасивності, пристосуванства «слизняків», безмежного егоїзму й агресивності «скорпіонів», бездумного бажання «войовничих мурах» підштовхнути людство до самознищення. Постійна присутність на сцені Людини (Є. Паперний) об'єднувала ці замальовки в об'ємну картину норовів [Там само].

За жанром вистава нагадувала музичну феєрію. Пластичний образ вистави створив балетмейстер Б. Каменькович. Пісні й танці органічно

увійшли до її структури вистави, до того ж, аби забезпечити художню цілісність дії, режисер призначив одного виконавця на дві або три ролі: зосібно І. Дука грала Ірис і Журналістку, Ф. Летичевський — Фелікса, Паразита і Диктатора, І. Стариков — Отокара, Скорпіона і Генерала, М. Бяхова — Личинку і Смерть. Цей прийом поглиблював явища, висвічуючи одне його значення в іншому, допомагаючи зрозуміти обидва і визначити небезпеку самої тенденції [105].

Гостропубліцистичний зміст, антибуржуазна тенденційність, а також елементи «відчуження» в існуванні акторського ансамблю чапеківського спектаклю наштовхують на думку про брехтівські інспірації «З життя комах» Театру ім. Лесі Українки. Між тим, 1986 р. власна п'єса творця «епічного театру» нарешті поповнила репертуар сценічного колективу.

«Матінка Кураж та її діти» (1939) — найвідоміша «антивоєнна» драма Б. Брехта, безумовно, була на часі на сьомий рік нескінченної (здавалося тоді) «афганської» війни. Вистава загалом зберігала застережний пафос брехтівського твору, проте, жодних «сучасних» акцентів режисер до нього не додав, мабуть, вважаючи (думаємо, справедливо) «актуалізацію» давньої п'єси зайвою.

В. Малахов, натомість, зосередився на пошуку «правильного» способу зіграти брехтівську драму [106]. Утім, не варто перебільшувати — єдина задача, яку він вирішував у виставі, стосувалася опанування техніки «відчуження». Стосовно режисури це означало, по-перше, «використання чіткої, влучної деталі, що активно діє на збудження емоції» глядацької зали [Там само]. Так, публіка жахалася з «трагічної маски» — «розверзлого у німому розпачі рота» Катрін (Н. Шаролапова), або відчувала дискомфорт, коли Фельдфебель (Л. Титов) проводив допит, «поєднавши всесильний невідворотний цинізм розправи з байдужою, відстороненою манерою дізнання» [Там само].

В інших епізодах В. Малахов «відчужував» сенс ключової події через прямо протилежну сторонню реакцію на неї. Ось Ейліф (В. Задніпровський) голосно кричить у мікрофон, звертаючись із промовою до солдатської шеренги. Переповнений емоціями, він торжествує, це мить його слави. А поряд, за візком, зсудомлена, згинається навпіл й осідає на землю Кураж (А. Роговцева), зрозумівши, що своїми вчинками син прирік себе на смерть.

Часом «відчуження» набувало у виставі зримого (фізичного) характеру. Наприклад, загибель чергової дитини матінки Кураж позначалася

«З життя комах» К. та Й. Чапеків. 1983

Зверху: Учасники вистави з режисером Й. Беднариком після прем'єри

Ліворуч: Жук — А. Пазенко, Жучиха — В. Предаєвич

Знизу: сцена з вистави

заміною актора на ляльку. Щоправда, сильне враження це справляло лише першого разу, коли вбита горем мати схилялася над вбитим Швейцеркасом [Там само]. У фінальній сцені публіка кілька хвилин спостерігала, як Кураж марно намагалася зрушити з місця свій візок, аж раптом на авансцену виходила А. Роговцева, аби заспівати останній зонг про свою героїню.

В акторській палітрі, на нашу думку, переважало «переживання» сценічного характеру, хоча (погодимося з думкою колег) режисер намагався поєднати елементи різних акторських шкіл — брався довести, що теоретично полярні «системи» К. Станіславського та Б. Брехта на практиці «можуть дифузувати і народжувати несподівані образні поєднання» [Там само]. Мабуть, тому В. Жежера відчув у виставі здебільшого «теплі» інтонації. Навіть Фельдфебель (Л. Титов) і горлоріз Ейліф (В. Задніпровський) здавалися живими, не страшними, зрозумілими. А Командуючий (М. Швідлер) — сумішшю абсурду і сентименту. У кожного персонажа був свій біль, навіть у Панотця (А. Пазенко) і Пітера Ламба (В. Бесараб) [107].

Проте, доведеться визнати, що стилістична комбінаторика виявилася до снаги лише майстрам, але не менш досвідченим виконавцям. Спростила характер Катрін Н. Шаролапова, надто скромно, майже непомітно виглядав Швейцеркас С. Москвіна, не до кінця розкрив образ Ейліфа В. Задніпровський [108].

Утім, недоліки будь-чийого виконання тьмяніли на тлі існування у спектаклі А. Роговцевої — Анни Фірлінг. У тогочасному театрі нечасто можна було натрапити на роль, що викликала б діаметрально протилежне розуміння. У випадку ж Кураж А. Роговцевої дехто з колег по цеху вважав, що актриса, зумівши «розкрити суперечливість, закладену в образі», утримала публіку від співчуття до маркітантки [106], інші ж, навпаки, переконували, що вона змусила любити свою героїню, грала Анну так, що у глядацькому серці «оживала і довго потім звучала печаль» [107].

Та й поєднання технік «переживання» та «відчуження», якого В. Малахов домагався від усього акторського складу вистави, А. Роговцева опанувала краще за інших. Часом актриса демонструвала звичний їй ліричний план ролі, але були у спектаклі такі зони, де вона існувала «на голій тенденції», грала «чисту публіцистику», значно розширюючи при цьому «соціальний контекст дії» [106].

«Матінка Кураж та її діти». 1986. Пітер Ламб — В. Бесараб, Кураж — А. Роговцева

Сценографічне рішення С. Маслобойщикова виглядало традиційно для сценічних версій «Матінки Кураж...». Порожній кін, чорні лаштунки і кілька крупних деталей: дерев'яна вишка і незмінний візок Кураж, що зазвичай мав символізувати і стіл, і дім, і добробут, і неприкаяність маркітантки.

Поставивши обабіч порталів піаніно, В. Малахов у такий спосіб оприявнював музичний характер дійства. Зонги на музику В. Бистрякова А. Роговцева виконувала без мікрофону, що стало одним з додаткових факторів впливу актриси на глядацьку залу.

Безперечно, першому брехтівському спектаклю Театру ім. Лесі Українки бракувало продуманої до дрібниць режисерської концепції, індивідуальності художнього та музичного рішень, впевненості більшості акторських робіт. Проте, з огляду на відсутність у творчої групи вистави досвіду роботи над брехтівським матеріалом, маємо підстави визнати «Матінку Кураж» доволі вагомим художнім здобутком театру.

1980-ті, мабуть, перше десятиліття в історії київської Російської драми, коли класична п'єса у репертуарі поступилася місцем сучасній. При цьому, «Пізнє кохання» О. Островського (1982) та «Хижаки» О. Писемського

(1986) майже не залишили сліду, натомість, чергова версія «Вишневого саду» А. Чехова (1980), як і втілені тут вперше «Гравець» Ф. Достоєвського (1982) та «Священні чудовиська» Ж. Кокто (1987), стали помітними явищами театру в Україні.

На нашу думку, «Вишневий сад» насамперед унаочнював живучість традицій українського кону щодо драматургії Чехова. Однак новітні тенденції: виявлення символістичних рис останньої чеховської п'єси і відтворення на сцені метафізичного складника її «реальності», а також розкутіший підхід до класичного тексту, — хай побіжно, але проглядали у концепції І. Молостової.

Власне, причетність вистави до сучасної світової чеховіани виявлялася тієї миті, коли Д. Лідер опускав над подіями п'єси двоєдину завісу — одночасний символ квітучого й одцвілого «вишневого саду», створюючи єдиний мета-образ — той, якого сам автор жадав для свого твору. «Дія розгортатиметься за нею, породжуючи дивне відчуття ілюзорного існування героїв <...> і світу речей. Вони, безперечно, присутні перед нами, причому достовірність цього світу сумнівів не викликає, однак, тюль та особливе освітлення створюють ніби свій кут зору», — зазначав оглядач білоруського видання [109]. Саму декорацію художник сформував таким чином, що «глядачеві мовби надається право побачити історію дому Гаєвих». Побудована у три плани, вона уособлювала «рух крізь історію, з ампірної зали у строгу вітальню середини минулого століття, до раннього модерну дитинства Гриші та Ані». До авансцени можна було пройти «лише крізь усі зали, розчиняючи перед собою білі двері, ніби спомини, минаючи портрети і картини, повз крісла і столи, дивани і кушетки, повз знайомі речі, знайомі стіни і вікна, лише "пройшовши" свою біографію, перегортаючи її, ніби сторінки в альбомі» [110, с. 26]. Утім, у примарному саду кольору опадаючого вишневого цвіту натуральні побутові речі (хай то була «вельмишановна» шафа, більярдний стіл або ж купа валіз) виглядали зайвими і непотрібними, а сімейні портрети у старовинних рамах, що тихо зависли у повітрі, здавалося, були готові наступної ж миті відлетіти за обрій. Час за явленою «четвертою стіною» також був особливої якості: дія починалася не з діалогу Лопахіна і Дуняші, але зі звуку струни, що лопнула, який звучав нізвідки — наче з неба; ним же вона і закінчувалася — життя вишневого саду обривалося із завмираючим, печальним звуком.

Окрім того, зауважувала Н. Верховець, сценографія Д. Лідера зумовлювала «широке, вільне, багатомірне» мізансценування спектаклю [111], даючи можливість режисерові ускладнювати ритміку дії, скорочувати паузи і наповнювати змістом «зони мовчання». Ось, наче від подиху вітру, розчахувалися високі білі двері вглибині сцени, й крізь них уся в білому ореолі влітала Раневська — А. Роговцева, застигаючи із виразом захопленого здивування від знайомого з дитинства «пейзажу». А, здавалося, занедбане, ледь не безлюдне «дворянське гніздо», яке мовби й не жило впродовж п'яти років, доки господиня була відсутня, у відповідь ніби оживало, сповнювалося голосами, а вона — нумо «впізнавати» брата, Варю, Петю й інших його мешканців.

Г. Холодова стверджувала, що Раневська — А. Роговцева була «настільки бездоганно прекрасною, що часом навіть здавалося, вона втілює не живий, конкретний образ, але певний ідеал жінки і людини» [112, с. 165]. А от Н. Верховець впало в око, що у характері Любові Андріївни були «трохи приглушені родові риси племінниці графині з Ярославля, російського потомственого панства. Натомість, виразно проглядалися щойно набуті ознаки паризької емансипе з п'ятого поверху, де "накурено, незатишно" і завжди бракує грошей» [111]. Так, часом Раневська — А. Роговцева — біла пляма на тлі кольорів в'янення — являлася, ніби згадка про вічну красу вишневого саду. Однак куди більше дивувала внутрішня краса цієї жінки — щирість, з якою вона намагалася зрозуміти своє й рідних становище, терпіння, з яким вона вислуховувала їхні скарги і поради, навіть сум'ятні монологи Трофимова — О. Ігнатуші.

Щоправда, при цьому, вона ніколи не забувала себе: у злегка кокетливому тоні нагадати Петі — О. Ігнатуші, що не йому, котрий досі не має коханки, вчити її життю; зверхньо образитися на Лопахіна — Л. Бакштаєва за його «вульгарну» пропозицію розпродати вишневий сад під дачні ділянки; милостиво віддати золотий Перехожому — О. Анурову; прослідкувати, чи підібрав з підлоги Яша — В. Задніпровський розсипані нею монети, і, не глянувши на нього, простягнути руку, аби той віддав усе; по-королівськи запропонувати влаштувати «вечорок», щойно закінчила сповідуватися у гріхах...

Традиційно для сценічних інтерпретацій «Вишневого саду» минулого століття Раневська — А. Роговцева була єдиним композиційним центром вистави, персонажі поза нею здавалися роз'єднаними і байдужими одне

до одного. У такий спосіб І. Молостова унаочнювала провідну думку власної концепції: вишневий сад загинув через те, що ніхто з його минулих та нинішніх господарів не побажав захистити його.

Навіть Лопахін — Л. Бакштаєв, хоча, на перший погляд, він з усіх сил намагався уникнути продажу, абсолютно щиросердно пропонуючи свою допомогу і гроші. Ось Лопахін — Л. Бакштаєв вкотре пояснює Раневській — А. Роговцевій її становище і зціплює зуби й опускає руки, наштовхуючись на стіну її нерозуміння; ось із гіркою іронією називає купівлю саду «зоряною годиною», ось зі слізьми у голосі вимагає заграти музику на честь перемоги у торзі, ось розгублено й безнадійно питає, просить, стверджує: «Скоріше б це все скінчилося, скоріше змінилось як-небудь наше нещасне, безладне життя».

Традиційним чином вибудовувалися у виставі І. Молостової й стосунки Раневської та «вічного студента»: Петя — О. Ігнатуша був єдиним, хто хотів її зрозуміти, тому вона тягнулася до нього, шукала підтримки і співчуття. Так само щиро Петя — О. Ігнатуша навертав Раневську — А. Роговцеву на шлях, який вважав істинним. Серед багатьох інших Трофимових цей однозначно вірив у те, про що говорив, і знав справжню ціну пошукам «правди». Ось він сидить на авансцені в білій плоскінній сорочці й з мереживною парасолькою в руці та весь світиться білозубою посмішкою, стверджуючи: аби почати нове життя, треба спочатку спокутувати минуле у неперервному стражданні та праці. За інтонацією це не монолог, це тета-тет, що вбирає у своє коло усю сцену й залу, адже Петя — О. Ігнатуша переконаний — в глибині єства всі згодні з ним.

Водночас персонажам, дистанційованим від траєкторії, якою рухалася у просторі вистави Раневська — А. Роговцева, не вистачало власної індивідуальності — кожен із них або намагався наслідувати когось, або сприймався через відверту опозицію до когось. Так, Симеонов-Пищик — М. Досенко нагадував Лопахіна — Л. Бакштаєва, хіба що м'якість і делікатність він виявляв значно частіше. А Єпиходов — Є. Паперний походив на Гаєва — М. Рушковського — балакучого і метушливого, забудькуватого, коли це не стосується його особистих інтересів, щоправда, фатівство першого у другого місцями губилося за сльотливою сентиментальністю.

Натомість, Шарлотта — Л. Кадочнікова була тут антитезою Раневській — А. Роговцевій. Її ексцентричність вряди-годи променилася викривленими інтонаціями господині, аж до фіналу, де гувернантка колисатиме

«Вишневий сад» А. Чехова. 1980

Зверху ліворуч:
Гаєв — М. Рушковський,
Раневська — А. Роговцева,
Симеонов-Пищик — М. Досенко,
Фірс — А. Таршин

Зверху праворуч:
Гаєв — М. Рушковський,
Варя — Л. Куб'юк, Раневська —
А. Роговцева, Аня — Л. Яремчук

Сцени з вистави

вбогий вузлик так само, як за мить до того Раневська — А. Роговцева заколисувала при прощанні Аню — Л. Яремчук. Навіть її зовнішній вигляд у сцені балу: картаті штанці та чорний фрак, клоунська полум'яно-руда перука — ніби кидав виклик господині вишневого саду, опонував піднесеності її сліпучо-білої сукні. Або ж Варя — Л. Куб'юк — скромна, мила, розумна, приваблива дівчина, але, ніби зріла жінка, позбавлена ілюзій щодо життя і чоловіків. Із маленьким вузликом у руках, так і не діждавшись ста карбованців, вона стояла посеред сцени — нещасна, всіма покинута, і тут ледь не вперше І. Молостова дозволила собі висунути претензії до Раневської, чия безвідповідальність позбавила Варю дому й родини. І вже зовсім у нижньому регістрі образ господині відсвічував у характері Дуняші — О. Первєєвої — здорової, квітучої дівчини, яка манірничала у розмовах і грала у «роман» з Яшею — В. Задніпровським.

У фіналі вистави звично стукали сокири, повільно згасало світло і плакав покинутий Фірс — С. Филимонов. І це традиційне закінчення якнайкраще доводило пересічність режисерської концепції. Проте, крім новітньої — багатовимірної — сценографії Д. Лідера, спектакль Театру російської драми відзначився відсутністю «по-радянськи» визначеного погляду на історію вишневого саду. Відтак, маємо підстави стверджувати: версією І. Молостової український театр зробив таки наступний крок в опануванні драматургії А. Чехова — крок до «відкритого закінчення», до «трьох крапок» у художній структурі сценічного відбитку чеховського твору.

Мабуть, для початку слід сказати, що «Гравець» за Ф. Достоєвським вийшов на кін театру ім. Лесі Українки завдяки інсценізації М. Резніковича. За М. Строєвою, задум автора драматичного тексту (а згодом вистави) полягав у передачі «світу роману Достоєвського, побаченого ніби крізь трагічну запалену свідомість головного героя» [113].

Напрочуд виразно цей провідний художній принцип відображало просторове рішення вистави (художник — Л. Альшиць). Чорні рухливі площини, освітлені тьмяними ліхтарями, ритмічна зміна скупих деталей обстановки створювали відчуття калейдоскопу марень, споминів, картин з минулого, породжених химеричною уявою героя. Монотонне рипіння шарманки (музичне оформлення — А. Лукін) вторило цьому рухові. Кін переважно тонув у пітьмі, тонкі промені світла вихоплювали з неї ту чи іншу фігуру і за кілька митей знову занурювали її у темряву. Стіл для гри у рулетку у потрібний час висувався на передній край сцени. В одному

епізоді глядачі бачили на чільному місці Олексія Івановича (О. Ісаєв), в іншому — бабусю (О. Смолярова) в оточенні нечисленних відвідувачів казино — таких само гравців із долею.

Предметний світ вистави був кількісно невеликий, але достатній, аби змалювати конкретне місце дії: годинник позначав генеральський кабінет, ширма, стіл і стілець — комірчину домашнього вчителя, низенькі деревця у шапликах — міський сад, карета з бутафорськими кіньми — європейське місто. Режисер перетворив зміну обстановки на своєрідний ритуал, у такий спосіб зібравши різні епізоди у ціле, зміцнивши темпоритм дії та давши можливість глядачу під час цих інтермедій налаштуватися на певну емоцію.

...Лунає музика, спалахують ліхтарі, вертикальні площини починають свій рух. З обох боків сцени назустріч один одному з-за лаштунків виходять лакеї у камзолах, покоївки у білих фартухах, швейцари у зелених мундирах. Зустрівшись у центрі кону, вони розбирають і розставляють по місцях крісла, козетки, стільці, деревця. Раптом музика вщухає, площини зупиняються, люди зникають з очей. Починається новий епізод...

Інтермедійний початок також задавав тон усьому дійству: на ар'єрсцені процесія людей у чорному супроводжувала труну, за якою на поводу вели великого іграшкового коня.

Олексій Іванович, яким його грав О. Ісаєв, здавався не маніяком, не фанатиком картярства, але шукачем правди, одержимим ідеєю знайти духовне звільнення, істинну свободу людської особистості. Ф. Достоєвський бачив у своєму героєві молодика, всі «життєві соки, сили, буяння, сміливість» якого «пішли на рулетку. Він гравець і не звичайний гравець, як скупий лицар Пушкіна — не звичайний скнара <...> Він свого роду поет, але річ у тім, що він сам соромиться цієї поезії, бо глибоко відчуває її низькість, хоча потреба ризику й облагороджує його у власних очах» [114, с. 226]. Трагедія Олексія Івановича, за М. Резніковичем, «полягала саме у нерозв'язній суперечності високої мети і мізерних засобів, що забруднюють саму ідею духовного звільнення, роблять її апріорі ілюзорною. Чим більше втягувався Гравець у цей ілюзорний коловорот рулетки, який заманював багатством, що несподівано плило до рук, тим катастрофічніше насувався крах самої надії на владу грошей, на вихід до царства свободи крізь екстремальну ситуацію, крізь ворота матеріальної сили, позбавленої сили духовної» [113].

Ця філософська колізія скріплювала окремі частини дії та згуртовувала персонажів навколо головного героя. Кожен із них брав участь у дії або як його опозиціонер, або як спільник думок і вчинків. Упродовж вистави складалося враження, що Олексій Іванович (О. Ісаєв) ніяк не припинить пристрасної суперечки з Поліною (Л. Погорєлова) і Бланш (А. Роговцева), з бабусею (О. Смолярова) і генералом (А. Решетніков), із де Гріє (В. Бесараб) та Астлєєм (А. Подубинський).

Водночас жорсткі рамки драматургічного каркасу заважали виконавцям другого плану багатобічно розкрити духовний світ свого персонажа. Хоча актори намагалися наситити образи внутрішньою енергією, притаманною героям Достоєвського.

Втім, попри окремі недоліки, літературна та сценічна версії роману російського класика стали вагомою часткою «Театру Достоєвського» кінця минулого століття.

«Священні чудовиська» за Ж. Кокто стоять осібно в історії КДАТРД, по-перше, за характером літературного матеріалу, по-друге, за стилістикою спектаклю Р. Віктюка. Спектаклю, який для багатьох колег по театрознавчому цеху став мало не культовим. Дехто з них донині вважає, що Р. Віктюк ним не більше не менше, як «зірвав греблю для театру пошукового, студійного, відверто альтернативного, чия потужна хвиля накотилася трохи пізніше» [37, с. 793].

Автор має відмінну думку стосовно цієї вистави, але розуміє, що розвінчання культу — справа аж ніяк не вдячна. Тим паче, до певної міри колеги мали рацію — «Священні чудовиська» доволі відчутно підняли горизонт київської сцени. Щоправда, цей ефект був нетривалим — незабаром спектакль зняли з репертуару, а його виконавський склад залишив Театр ім. Лесі Українки.

На зламі 1980–1990-х на пост очільника Київської російської драми прийшов Володимир Петров. Театр, довгий час потерпаючи від частої зміни головних режисерів і супутніх із цим негараздів, зустрів його — молодого, енергійного, талановитого і, головне, не обтяженого «відносинами» — з надією на тривалу співпрацю та сподіваннями на покращення творчого стану театру [115]. Заразом такий «теплий прийом» із боку трупи, неодноразово звинуваченої у «нездоровому апетиті» щодо постановників, міг посприяти виправленню її, скажемо прямо, невтішної репутації.

«Гравець» за Ф. Достоєвським. 1982

Ліворуч: Бабуся — М. Швідлер

Праворуч: Генерал — А. Решетніков, Бланш — А. Роговцева

Вітчизняна критика, зрозуміло, чекала від В. Петрова програмових заяв стосовно подальшого художнього спрямування колективу. Проте очільник трупи не квапився з роз'ясненнями щодо репертуарної політики, яку проводитиме, лишень відмовився включати в афішу українську п'єсу. Одних колег це здивувало, інших — обурило, але були й такі, що відчули погано приховану розгубленість режисера перед новими обставинами для російського театру, що об'єктивно складалися з моменту набуття Україною незалежності.

Однак, слід сказати й про те, що В. Петрову за нетривалий час вдалося істотно розширити репертуарні рамки КДАТРД завдяки появі тут нових імен: Джона Маррелла («Сміх лангусти»), Фернана Кроммелінка («Ідея пана Дома»), братів Стругацьких («Жиди міста Пітера»), Теренса Реттігана («Дама без камелій»), Леонарда Бернстайна («Кандід» за Вольтером), Славомира Мрожека («Посол»), Жана Ануя («Запрошення до замку»), Агати Крісті («Загадка дому Верньє»), Фрідріха Дюрренматта («Метеор»).

Сам очільник колективу почав із не надто популярного «Сави» Л. Андрєєва (1990). Написану 1906 р. п'єсу через її відвертий антиклерикалізм заборонила царська цензура. Проте влітку 1907 р. Вс. Мейєрхольд поставив

її із трупою Гардіна у театральному «порто-франко» — фінляндських Теріоках. Деякий час ця вистава слугувала драмі Л. Андрєєва за своєрідну «охоронну грамоту».

На слушну думку Г. Липківської, «Сава» «дає підстави вважати кожного персонажа певною матеріалізованою ідеєю або комплексом ідей» [116]. Аби реалізувати цей принцип, В. Петров майже звільнив виставу від побутових деталей, зменшив масовість деяких епізодів (наприклад, прибрав велелюдну масовку з фіналу), старанно увиразнив конфліктне протистояння персонажів, побудувавши низку мізансцен на їхніх «крупних планах», надавши публіці можливість «детально роздивитися, відчути» кожного з них, а також «максимально інтенсифікував духовне життя» дійових осіб [117, с. 34].

Сценографія М. Френкеля підтримувала та увиразнювала режисерську концепцію. Порожню сцену вкривав килим кольору зів'ялого листя. Вгорі, повторюючись, линули абриси монастирських склепінь. Великі лампади то здіймалися вгору, то опускалися донизу. Спокійна краса «святого місця» суперечила людській метушні, нагадуючи про «вічне». Сава (В. Задніпровський) вдирався до цього простору ніби з метою оволодіти ним — розгойдував лампади, розхитував опори склепінь і, нарешті, підпалював храм [118].

Він, як і годиться титульному герою, насамперед уособлював той «російський бентежний дух», чий «крайній прояв» намірявся показати у п'єсі Л. Андрєєв. Характер свого персонажа В. Задніпровський оприявнював «на контрасті повноти і радості щохвилинного буття, яке Сава має за ніщо, і вбогої агресії його слововиверженъ, що малюють кривавий шлях до вигаданого майбутнього». Сава — В. Задніпровський із веселою, розгонистою зверхністю дражнив родичів, грав із хлопчаками, блукав лісом із юним послушником Васею (С. Москвін), аби прокричати у хащу «Ого-го!» дурними молодими голосами [117, с. 36]. І раптом — черговий монолог, сповнений апокаліптичними ідеями «нового світу», спустошеної, оголеної землі й так само оголеної людини на ній.

В одному з епізодів, не витримавши емоційного напруження, знесилений власними словами, Сава — В. Задніпровський сповзав у залу й осідав на підлогу партеру, закинувши руки на рампу. Цієї миті зала мала усвідомити, що його дурні наміри могли і не здійснитися, залишившись на словах, якби не нагодився метушливий недалекий чернець Кіндратій

(Є. Смирнов), якби поруч не було Сперанського (О. Ісаєв), котрий буквально переслідував Саву, шукав його дружби, знизу вгору заглядав йому в обличчя своїми гостренькими, блискучими оченятами [117, с. 37].

Аби зрозуміти, що ідея «розбудити людей», звільнивши їх від «принизливої віри у Бога» [116], якою маявся Сава, носила абстрактний, відтак, абсурдний характер, варто було лише подивитися на його рідню. Тропінін-старший (Ю. Мажуга) ніби навіки застряг у минулому, здатний хіба що «дошкуляти домашніх набором вбогих фраз, відпущених йому автором» [117, с. 35]. Його старший син Тюха (В. Бесараб) — запійний п'яничка, який то тужив невідомо за чим, то реготав зі «смішних пик» навколо, то бив дружину Пелагею (Н. Шаролапова) смертним боєм. Та й сама Пелагея — груба, агресивна, затоптана у побут, водночас ненавиділа свою гірку долю і шанувала її, бо вважала справжньою [Там само].

Савина сестра Олімпіада (Л. Погорєлова), схожа із ним молодістю, свідомою радістю буття, внутрішньою свободою, іронічним відмежуванням від побуту [117, с. 36], щойно дізнавалася про братові наміри, перетворювалася на фанатичну ревнительку віри. Намагаючись зашкодити Саві, діяла його ж засобами, ставши фактично братовбивцею.

Вистава В. Петрова переважно ставила запитання, але не давала відповіді на них, залишаючи відчуття безнадійності. Втім, на думку колег по цеху, режисер від початку мав на меті інше — намагався виявити «близькість сумбурного, непростого за всіма параметрами» закінчення минулого століття його початку, «коли найрізноманітніші філософські, політичні, економічні пристрасті кипіли в єдиному казані передчуття того, що життя необхідно докорінно змінити, перебудувати» [119].

Але, попри актуальний зміст і доволі високі оцінки рецензентів, «Сава» не знайшов прихильності з боку публіки — спектакль збирав ледве третину зали, відтак, його вік був коротким [115]. Наступні проекти очільника колективу також виявилися малорезультативними: «Ідея пана Дома» Ф. Кроммелінка не принесла театру ні касового, ні творчого успіху, а «Сміх лангусти» Д. Маррела зміг хіба що вгамувати «творчий голод» Н. Батуриної та Л. Бакштаєва [Там само]. І. Дука старанно надавала серйозності сценічному анекдоту з відвертим комерційним присмаком від братів Стругацьких, проте, «Жиди міста Пітера» запам'ятовувалися лише партнерством В. Сівача, А. Решетнікова та А. Пазенка. Обіцяла бути цікавою «Дама без камелій» Т. Реттігана, однак, все що встиг Р. Віктюк

за нетривалі наїзди до Києва, це створити доволі бляклу копію «Священних чудовиськ», де єдиною яскравою прикметою стало розкішне вбрання персонажів А. Олександровича.

Стосовно «Кандіда» Л. Бернстайна (лібрето Хью Вілера за Вольтером) рецензенти висловлювали різні, часом полярні, думки. Прихильники вистави хвалили В. Петрова за вміле поєднання «мюзиклу з істинно драматичним мистецтвом», відзначали «розкішні» декорації М. Єпова і костюми С. Старцевої, а також виразну хореографію С. Набатова. І гідно оцінювали співочий, танцювальний та драматичний хист В. Борисюка і Д. Лаленкова (Кандід), О. Сумської та О. Тішинської (Кунегунда), Є. Смирнова (Вольтер, Панглос), Н. Кондратовської (Стара) [120; 121]. Натомість, противників дійства (до них авторка цих рядків відносить і себе) неприємно вражали його беззмістовність, жанрова невизначеність і відверта розважальність [115; 122]. Достатній професіоналізм акторських робіт (до поіменованих вище додамо прізвища Д. Бабаєва і М. Зимовця) не змінював загального враження від «Кандіда».

«Запрошення до замку» Ж. Ануя стилістично перегукувалося із «вольтерівським» мюзиклом. «Вистава-парад», що «стрімко розгортається у вальсовому ритмі. Розкішні костюми і декорації, вишукана акторська пластика, режисерська винахідливість і дотепність», — писала Н. Чечель. На твердження критика, інтонаційну і пластичну партитуру спектаклю В'ячеслав Пазі «вибудував, спираючись на класицистичну естетику голосу і жесту». А «поетику двозначних ситуацій» і «тему роздвоєності почуттів» режисер розробив, поставивши персонажів (як годиться на балу) у пари. Леді Доротея Індіа (Т. Назарова) і Патріс Бомбель (Ф. Летичевський) нагадували героїв жорстоких мелодрам. Діана Мессершман (О. Тішинська) виглядала манірною, палкою і невдоволеною, а її батько-мільйонер (Ю. Мажуга) — сумним і втомленим. Вишукано граціозній Ізабеллі (О. Сумська), задрапірованій у пронизливо-блакитний газ, більше за інших «пасував» відчайдушно-розгублений, здивований і беззахисний, увесь рожево-блакитний Роменвіль (М. Рушковський). Іронічну, навчену життям пані Деменморт (В. Предаєвич) неможливо було уявити без вірного скептика дворецького Жозює (Д. Бабаєв) [123].

Ж. Ануй наполягав, аби братів-близнюків грав один актор. У спектаклі Театру ім. Лесі Українки обидві ролі виконував Д. Лаленков. За допомоги інтонаційних та пластичних акцентів він із цинічного і самовпевненого

«Запрошення до замку» Ж. Ануя. 1992

Леді Доротея Індіа — Т. Назарова,
Патріс Бомбель — Ф. Летичевський

Орас–Фредерік —
Д. Лаленков,
Діана Мессершман —
Н. Кудря

Ізабелла — О. Сумська, пані
Деменморт — В. Предаєвич,
мадмуазель Капюла —
Н. Кондратовська, Орас–
Фредерік — Д. Лаленков,
Роменвіль —
М. Рушковський

Ораса миттєво перетворювався на ліричного і сором'язливого Фредеріка. Перший здавався спокійним, статечним, мав голос низького тембру, другий — стрімкий, артистичний, рухливий, розмовляв високим і дзвінким голосом [Там само].

Але, заявляла Г. Липківська, цю виставу окрім «красивої картинки» відзначала також «наявність моралі <...> — спокусливо підкинута Ануєм, акцентована Пазі та радісно відтворена акторами, думка проста й захоплююче прозора: все у світі є відносним. Кохання, ненависть, багатство, бідність, приниженість, владарювання, тріумф, поразка — все!». Іншими словами, у житті не існує нічого однозначного й усталеного, відтак, не варто ставитися до нього надто серйозно. У цьому, вважала рецензентка, полягав «терапевтичний ефект» спектаклю [124].

У сезоні 1993/1994 рр. Київську російську драму очолив Едуард Митницький. Залишивши у репертуарі найкасовіші спектаклі свого попередника, він заразом не відмовився від петровської орієнтації театру на широку публіку. Крім того, в афіші колективу знову з'явилося призабуте слово «бенефіс»: 26 лютого 1993 р. Ада Роговцева вийшла у виставі «Благо — дарю!...» (текст А. Дьяченка за мотивами власних п'єс, режисер — К. Степанков, художник — М. Френкель, композитор — А. Шусть, балетмейстер — О. Сегаль), де її партнерами виступили Д. Лаленков, В. Задніпровський та Ф. Летичевський; 15 березня 1994 р. відбулася прем'єра спектаклю «Історія однієї пристрасті» за Г. Джеймсом (режисер — М. Резнікович) із Валерією Заклунною у центральній ролі.

Повернення до Театру ім. Лесі Українки М. Резнікович «відсвяткував» виставою «Молоді роки короля Людовика XIV», заснованою на його власній інсценізації кількох творів О. Дюма. У тексті також використані фрагменти з п'єс В. Шекспіра та «Мемуарів» Ф. де Ларошфуко.

Парадоксально, але фактологічне та художнє багатство прислужилося М. Резніковичу лише для того, щоби «зібрати на одній сцені королів і королев, принців і принцес, володарів і підданих» [125, с. 6] і за їхньої участі переповісти немудрящу історію кохання молодого монарха Луї XIV та Марії Манчіні, племінниці кардинала Мазаріні.

Власне, у виставі налічувалося кілька любовних пар (дійство загалом було багатоепізодним та багатофігурним), мабуть, стосунки кожної мали передати окремий відтінок ніжного почуття. Проте цей задум не справдився, бо на чиїсь відносини (наприклад, королеви Анни (В. Заклунна)

і кардинала Мазаріні (В. Бесараб)) спектакль лише натякав, чиїсь (наприклад, Шарлотти (Т. Назарова) і де Бушавана (Ф. Летичевський)) — носили виключно службовий характер. Художній зміст одних персонажів (як от короля Карла (Ю. Гребельник) і принцеси Генрієтти (М. Бяхова)) залишався малозрозумілим, присутність інших (як от принца Філіпа (А. Мухарський), Капітана (А. Пазенко)) викликала подив. Але найгірше те, що всі вони вийшли доволі схематичними, жоден не мав ані «історії», ні «контексту», ні «другого плану». Відтак, поставало питання, яким чином М. Резнікович (про це йшлося в одному з передпрем'єрних інтерв'ю) збирався зберегти у виставі належний рівень «психологічного театру»?! Та й елементарна співучасть у ній виконавців старшої та молодшої генерацій, направду, не означала «передачі школи з рук у руки».

Оформлення сцени М. Левитської відповідало стилістиці французького бароко. Але по-оперному статичне, воно залишалося красивим тлом дії, переважно слугувало «обрамленням» мізансценам. Чудове, місцями розкішне вбрання персонажів, на жаль, не додавало нічого істотного до їхньої характеристики.

До того ж, дії загалом бракувало водночас зовнішньої і внутрішньої динаміки. Публіка спостерігала за метаморфозою лише головного героя — Людовика (О. Треповський), який завзято робив перші кроки на королівському поприщі й так само завзято кохав Марію Манчіні (О. Кульчицька). Інші дійові особи становили почет, що грає короля. Грали більш або менш майстерно, залежно від сценічного досвіду. Тому в одних епізодах (скажімо, з Мазаріні, з королевою Анною Австрійською або із Капітаном) О. Треповський програвав В. Бесарабу, В. Заклунній та А. Пазенку, в інших (із Марією), навпаки, О. Кульчицька програвала йому.

Проте, до акторського складу спектаклю входили здебільшого актори молодшої генерації, які надолужували відсутню майстерність надмірною рухливістю і надмірно бурхливими переживаннями, походячи разом «на хор, що співає одним голосом» [126]. Водночас їхній вік єдино виправдовував ту (на нашу думку, дивну) серйозність, з якою театр переповідав казочку про чергового короля, який не зміг одружитися з коханою.

Змінюючи назву вистави — з чеховської «Чайки» на «П'ять пудів кохання», Е. Митницький вочевидь вкладав у цей жест своє інакше сприйняття п'єси, інший імпульс, іншу пристрасть, інший нерв, якими він наділив персонажів спектаклю. За власним зізнанням режисера, він «прочитав»

за епістолярною спадщиною письменника — людину «несподівану, парадоксальну, невлаштовану, сумуючу, поранену, покинуту <...>», і саме такого Чехова Е. Митницький схотів побачити автором «Чайки» [127, с. 116]. Ось чому вистава, що вийшла на кін у першій половині 1990-х, прозвучала несподівано близько до провідної тональності «жорсткого Чехова» 1960–1970-х — сказати б, «по-гамлетівськи» похмуро та відверто песимістично.

Щоправда, це відчуття значно більшою мірою стосувалося другого акту вистави, адже всі «п'ять пудів» кохання тут нагромаджували у першій частині дії, неначе поспішаючи вмістити їх у сповнену прозорих вранішніх туманів, гарячого денного світла, м'яких, нестрашних присмеркових тіней літню пору. До речі, А. Драк справедливо назвав однією з найцікавіших знахідок режисера чітку зміну пори року впродовж спектаклю — весна, спекотне літо, кінець літа, глибока осінь [127, с. 115].

Доволі нетрадиційною — близькою до композиційного рішення кінокадру, видавалася сценографія вистави М. Френкеля. Двоповерхова будівля, що не мала передньої стіни, була ретельно заповнена меблями і предметами побуту. При цьому, виникало стійке відчуття, що кімната на горищі раніше належала Треплєву — напевно, там він писав свої дивні тексти, там мало народитися оце «щось декадентське» — монолог Світової душі, доки не приїхала мати й посунула його та його речі, заткнувши їх по кутках. На підлозі сцени встановили великі дерев'яні лави та величезну садову діжку, біля сходів поставили рояль. Водночас довкола дому не було ніякого парку, отже, годі було сподіватися на появу «чарівного озера», а відтак — на будь-які «живі» декорації та «атмосферу» у треплєвській виставі.

Замість цього Ніна — А. Сердюк піднімалася на другий поверх будівлі й звідти зі старанністю учениці старшого класу читала монолог. А біля сходів Треплєв — Л. Сомов акомпанував їй на роялі, неначе всім єством відчуваючи кожне своє слово, що вимовляли вуста тієї, кого він обрав бути Світовою душею. Глядачі «вистави» сиділи поряд, і Ніна — А. Сердюк після сердитого наказу Кості — Л. Сомова «дати завісу» кидалася до них за визнанням, за підтримкою, але наштовхувалася на усмішечки та зніяковілі знизування плечима. Лише Сорін — А. Решетніков, мабуть, із старечої доброзичливості до молодих, привітно усміхався до дівчини.

Загалом перший акт «П'яти пудів кохання» вражав мало не граничною перенасиченістю фізичною дією, здавалося, тут кожної миті хто-небудь щось говорив і всі постійно пересувалися у просторі: Ніна — А. Сердюк

«П'ять пудів кохання» («Чайка») А. Чехова. 1993
Ліворуч: Аркадіна — А. Роговцева, Тригорін — Є. Паперний
Праворуч: Дорн — В. Сівач, Поліна Андріївна — Л. Кадочнікова

стрімголов крутила педалі велосипеда, Тригорін — Є. Паперний запобігливо прибирав з її дороги предмети побуту, Медведенко — Г. Кишко нісся кудись з патефоном і все намагався «оживити» його, Костя — Л. Сомов бавився, спускаючись на руках по бильцях центральних сходів, навіть Сорін — А. Решетніков катався в інвалідному візку.

З неабиякою швидкістю змінювався й заданий обертами поворотного кола просторовий ракурс, за мить представляючи глядацькому погляду новий «кадр». От під лавою, де п'ють горілочку Тригорін — Є. Паперний і Маша — К. Ніколаєва, бачимо Медведенка — Г. Кишка, який, скоцюрбившись, застиг, втягнувши голову у плечі, й підслуховує, як жінка, котру він мріє назвати своєю, зізнається, що кохає іншого. От за секунду до того, як Ніна — А. Сердюк освідчиться Тригоріну — Є. Паперному, наш погляд вихоплює на другому поверсі будівлі постать Аркадіної — А. Роговцевої — вона скам'яніла, почувши слова зізнання, тіло неначе зсудомилося, побачений поцілунок змусив здригнутися...

Однак один момент спокою, схожий на раптовий «стоп-кадр», у першому акті все-таки був, щоправда, належав він лишень двом: Ніна — А. Сердюк і Тригорін — Є. Паперний на авансцені сідали на підлогу

обличчям одне до одного і ніби виключалися з дії, не бачачи і не чуючи нічого й нікого, крім очей навпроти і того, їм одним чутного, їх спільного внутрішнього життя, що ось у цей момент ніби зароджувалося між ними. А навколо продовжувало крутитися життя зовнішнє, і різні голоси кликали їх за собою. Та даремно.

Слід зауважити, що «П'ять пудів кохання» відзначала чітка та міцна структура — різноспрямовані колізії, детально вибудувані Е. Митницьким, зрештою унаочнювали єдину думку: у чеховській «Чайці» її автор повною мірою відмірив кохання всім без винятку персонажам, але жоден з них із цього «джерела» так і не зміг напитися. Проте, ніби приречені, вони знову й знову поверталися на старі круги своєї любові — одне до одного, до своєї справи, мрій, минулого.

Аркадіна — А. Роговцева перед від'їздом із маєтку купала Тригоріна — Є. Паперного, мабуть, аби змити з нього останні примарні спомини про недавні Нінині обійми. І, накадивши фіміаму й буквально знесиливши коханця компліментами, лізла до нього у діжку, аби переконатися: вона не тільки умовила його не кидати її, але й знову жадана. Тригорін — Є. Паперний не відповідав, вона вилазила, мокра, нещасна, готова відступитися... Проте любов до театру, що могла б компенсувати будь-які особисті невдачі, Аркадіна — А. Роговцева сприймала лише з утилітарної, прагматичної точки зору — як набутий статус провідної актриси, що надає можливість виступати у Харкові, а не в Єльці, дає прибуток — гроші на гардероб і можливість тримати салон — місце, де вона постійно відчувала свою силу, привабливість, чарівність. Мабуть, це вони — завсідники аркадінського салону — виносили її на сцену, і відчувалося, що на їхніх руках Аркадіна — А. Роговцева вмощувалася звично і почувалася зручно. Поступово ставало очевидним, що ця Аркадіна в'язала Тригоріна лише з однієї причини — аби не вкоротити жіночого віку, робила гімнастику і носила світлі кофтинки — аби не переходити на вікові ролі, так відчайдушно не любила сина, бо дорослий юнак перед очима — постійне дратуюче нагадування про вік.

Виявлялося, що Тригорін — Є. Паперний не любив своє письменство і читацьку публіку, яка, натомість, любила його. Він був нездатний докласти бодай найменше зусилля і повернути собі свіжість відчуттів, втрачених від заплісняві лого роману з Аркадіною й так само нікчемних інших зв'язків. Але й кинути писати він теж не міг, ось і лишалося йому хіба що фіксувати в записнику миттєві враження і прикмети, а, може, — ляк-

ливі тіні, що зостаються від швидкоплинних емоцій, мимохідь пройдених відносин, гіркоти сумління.

Ніна — О. Сердюк та Костя — Л. Сомов на початку — невинні й від того довірливі, відчайдушно щирі у своєму першому почутті, у фіналі хапатимуться за найменший натяк на минуле і не розумітимуть, що все скінчилося для них обох, що вороття до світлої радості не буде.

Маша — К. Ніколаєва, вся сповнена любов'ю до Треплєва, непотрібною йому любов'ю, розчиняла своє почуття у балачках про нього, топила у горілці, а потім з відчаю приходила до Кості у кімнату, скидала одежину йому до ніг, наче разом із собою, щоб вкотре переконатися: вона йому не потрібна навіть у жертвоприношенні.

Медведенко — Г. Кишко все знемагав біля Маші, готовий хоч під лаву залізти й слухати її освідчення у коханні до іншого, аби тільки бути поруч.

Поліна Андріївна — Л. Кадочнікова — вся зів'яла, якась наче скоцюрблена без взаємності Дорна. Їхньому роману, здавалося, не має кінця-краю, а, можливо, вони обоє боялися його завершення, саме обоє, розуміли ми, почувши, з якою тугою та болем на чергові звіряння Поліни Дорн — В. Сівач кричав: «Мені п'ятдесят п'ять!».

«Вічна дитина» Сорін — А. Решетніков — постійно покинутий, нікому не милий, зі смішними і безнадійними намаганнями «помолодшати». Він і помре ніким не помічений: в одну мить відхилиться назад голова, впаде з неї картуз, і життя так само впаде додолу…

Чим далі розгорталася дія «П'яти пудів кохання», все наочніше усвідомлювалось, що кохання у тому домі не живе, і не лише тому, що за чеховським сюжетом кожний кохає не того, хто закоханий у нього, а тому, що всі вони не знали істинної ціни любові, були не годні зрозуміти — життя без неї перетворюється на ніщо, на пустелю, на видимість життя. Е. Митницький нам й доводитиме цю досить банальну, але від того не менш важливу думку, другим актом вистави: його осіннім мороком і моторошною темрявою дому, сірістю теплих важких дамських суконь і чоловічих костюмів. Їх не спроможні розігнати ні світло лампи, ні червона пляма накидки Аркадіної — А. Роговцевої, ні затишність гри в лото, що зібрала всіх за одним столом, коли відлік номерів наче відраховуватиме хвилини, які лишилося прожити Соріну, докохати до останнього пострілу Кості, пережити перед остаточною втратою надії на повернення Тригоріна — Ніні, долюбити живого — Маші…

А потім засвітиться фінальний «кадр», де поволі згасатимуть останні промені світла й звучатимуть знову слова монологу — пророцтва Світової душі з п'єси Треплєва про жах, холод, безтваринність і безлюдність кола, на яке невідворотно прийде світ, аби потім, через «астровські» — зоряні — «сто-двісті років» матерія і дух змогли злитися «в гармонії прекрасній». Але того не побачить ніхто з нині живих, адже не житиметься тому, хто «скучив без людини...».

Спектакль «Історія однієї пристрасті», фундований на повісті Г. Джеймса «Листи Асперна», ознайомлював публіку із творчістю маловідомого в Україні видатного англомовного письменника. Щоправда, інсценізація М. Резніковича була доволі далекою від прозового прототипу. Так, у сценічному сюжеті, як і в повісті Г. Джеймса, йшлося «про моральне і аморальне, про вірність ідеалам, про порядність, гідність» [128]. Проте водночас розважлива, злегка гумористична інтонація, з якою Г. Джеймс оповідав «курйозну історію» гонитви американського шанувальника за листами «великого поета» Джефрі Асперна, здалася режисеру явно непідходящою для «актуальної» розмови про сьогодення, в якому, на його переконання, «злива з розпусти, непорядності захльоснула людей» [Там само]. Відтак, М. Резнікович підвищив градус конфліктного протистояння дійових осіб, С. Петровський та Л. Пуханова облямували сцену чорними лаштунками, а простір між ними почленували огорнутими у сіру тканину прямокутниками, М. Левитська вбрала персонажів так само у сіре та чорне, виконавці, у свою чергу, максимально згустили фарби, змальовуючи своїх персонажів.

В. Жежера стверджував, що актори грали у манері «модного нині на Заході сценічного пуантилізму» [129]. Слушна думка, якщо мати на увазі, що «пунктирне» окреслення характеру насправді означало підкреслення, часом педалювання, окремих його рис. Джуліана Бордеро (В. Предаєвич, О. Смолярова) запам'ятовувалася байдужістю до оточення і мало не маніакальною жадобою до грошей, Тіна Бордеро (В. Заклунна) — дивом збереженою дитячою безпосередністю та нестямною жагою кохання і готовністю втамувати її навіть ціною брехні. Генрі (О. Треповський) місцями просто лякав тою неймовірною легкістю, з якою він долав моральні перепони. Хіба що спілкування з Ним (Б. Вознюк, Ф. Летичевський) — alter ego персонажа, нагадувало залі про його первісно добрі наміри і про не зовсім втрачену здатність тверезо оцінювати власні вчинки.

«Історія однієї пристрасті» за Г. Джеймсом. 1994

Ліворуч: Генрі — О. Треповський, Він — Б. Вознюк

Праворуч: Тіна Бордеро — В. Заклунна,
Джуліана Бордеро — О. Смолярова

У фіналі сценою пливли ніжно-сумні звуки «Елегії» Ж. Масне, явно дисонуючи з усім, що сталося впродовж дії, однак, ставлячи потрібну крапку в «історії однієї самотності», що її, зрештою, переповів театр [130, с. 13].

Поза тим «Історія однієї пристрасті» виявилася чи не найуспішнішою виставою київської Російської драми кінця минулого століття. Впродовж сезону вона йшла «на аншлагах», була відзначена у п'яти номінаціях премії «Київська пектораль» та отримала призи у трьох із них.

У сезоні 1994/1995 рр. Театр ім. Лесі Українки підвищив статус до «національного». Одночасно в адміністративному керівництві трупи з'явилася нова посада — генерального директора-художнього керівника. На неї було призначено Михаїла Резніковича.

Теперішнього очільника вже звично не влаштовувала афіша театру, сформована попередниками, — М. Резнікович вважав, що вона не відповідає званню «академічного» колективу [131]. Виправити ситуацію мали найближчі за часом прем'єри — «Школа скандалу» Р. Шерідана та «Шалені гроші» О. Островського. Проте, стверджував М. Резнікович, ці назви засвідчували орієнтацію театру не лише на класику, але загалом — на «якісну літературу»: «Гадаю, будь-яка трупа повинна мати, так би мовити,

репертуарну ватерлінію. Театр мусить уникати примітивних, антихудожніх творів хоча б з поваги до глядача. Я певен, що сьогодні публіку, як і раніше, хвилюють вічні питання <…> Відповіді на них дає все-таки насамперед висока література» [132].

Безумовно, впродовж наступних двадцяти років репертуарна лінія Театру ім. Лесі Українки час від часу відповідала цій програмовій заяві. Але періодично в його афішу, на жаль, потрапляли не надто «змістовні» твори, а бувало й таке, що «висока література» у виставах опускалася до рівня «белетристики».

Інша проблема, яку збирався вирішувати очільник колективу, стосувалася відродження ним «основ психологічного театру», закладених К. Хохловим та «великими старими» трупи. За минулі роки ці традиції, скаржився М. Резнікович у згаданому вище інтерв'ю, «мертвіли, вихолощувалися, деформувалися», але, на щастя, «не зникли остаточно» — у «кращих виставах» Театр ім. Лесі Українки залишався «театром Артиста і театром Слова у найвищому значенні — слова як вияву думки драматурга» [Там само]. Водночас, прагнучи «через актора говорити про найважливіші проблеми суспільства і вічні питання буття», режисер обіцяв не ігнорувати «сучасні виражальні засоби, нове розуміння умовності на театрі, технологічні досягнення сцени» [Там само].

Щодо першого пункту віддаймо йому належне — двадцять років поспіль М. Резнікович неухильно акцентував орієнтацію київської Російської драми на «психологічну» драматургію [133]. Щодо другого — особисто авторці цих рядків увесь цей час бракувало саме «сучасної лексики» у сценічних «висловлюваннях» театру.

Аби «повноцінно» грати зазначений вище репертуар, М. Резнікович заходився зміцнювати «кістяк» трупи.[1] З цією метою з російськомовних театрів (насамперед київських) було запрошено чотирнадцять виконавців (переважно чоловіків) віком від 35 до 45 років. Частина з них (зосібно Віктор Сарайкін, Ніна Ніжерадзе, Сергій Озиряний, Віктор Кошель) донині працюють у НАТРД. Невдовзі до них приєдналися давнішні та нещодавні випускники КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (зосібно Анна Наталушко, Олег

[1] Слід зазначити, що минуле поповнення трупи періодично відбувалося у 1980-ті, тоді до театру прийшли зосібно Тетяна Назарова, Олександр Бондаренко, Юрій Гребельник, Станіслав Москвін, Наталя Кудря, Федір Летичевський.

Роєнко, Наталя Доля, Олег Треповський, Кирил Кашліков, Ольга Кульчицька, Дмитрій Савченко, Ірина Новак). Натомість, у 2000-х провідних акторів побільшало лише на одну особу — Олександра Гетьманського, колишнього прем'єра київського Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра.

Водночас поповнення режисерського складу не варто було очікувати — новий бо очільник не бачив поза межами театру «майстрів», котрі «терпеливо, уважно й з охотою працювали б з актором» [132]. Але ці побоювання не завадили М. Резніковичу доволі активно запрошувати колег по цеху на окремі постановки. Так, 1995 р. відомий український режисер Алла Бабенко випустила на кін «Маленьку дівчинку» Н. Берберової та «Ревність» М. Арцибашева, а росіянин Юрій Аксьонов — «Останнього палко закоханого» Н. Саймона. До речі, у нинішньому столітті саме Юрій Аксьонов («Ревізор» М. Гоголя (1999), «Милий брехун» Д. Кілті (2007), «Квартет» Р. Харвуда (2011)), а також Анатолій Кац («Вовки та вівці» (2003) і «Тепленьке місце» (2007) О. Островського, «Вишневий сад» А. Чехова (2010), «Удаваний хворий» Ж.-Б. Мольєра (2012)) представлятимуть у Театрі ім. Лесі Українки сучасну російську режисуру.

«Школа скандалу» Р. Шерідана (1777) впродовж двохсот років справедливо вважалася однією з найкращих англійських сатиричних комедій. Наприкінці XVIII ст. автор спрямував її проти духовної потворності, вбожества й лицемірства британського вищого світу [134]. Але М. Резнікович, вкотре звернувшись до «старої» п'єси, стверджував, що нібито віднайшов в її тексті прямі аналогії з тогочасною українською суспільною ситуацією: «Проблема скандалу, інтриганства, зради як форми громадської поведінки, стилю життя здається сьогодні надзвичайно актуальною. Люди упоюються пліткарством, зловтішаються зі слабких, будь-яка нікчемна пригода роздувається до масштабів сенсації, скандальність поступово стає типовою рисою громадян <...>» [132].

Утім, всупереч обіцянці «пильніше придивитися» до зазначеного вище «деструктивного» суспільного явища [Там само], режисер у виставі лише з'ясовував, де пролягла розділова межа «між дотепністю та лихослів'ям» [135].

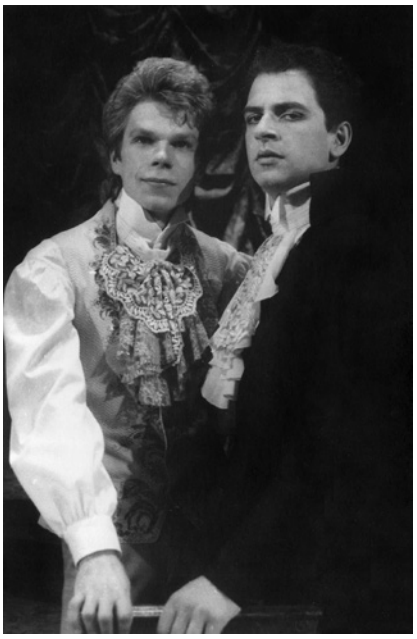
Зниження конфліктної напруги призвело до «розмивання» тла, на якому розгортаються події п'єси. «Школа скандалу» леді Сніруел об'єднала наклепників усіх мастей, котрі вбивають не зброєю, але словом, не у чесному поєдинку, але з-за рогу. Натомість, Р. Шерідан не просто сміється

з «губителів чужої репутації, які буквально зробили професією знущання з людської честі та гідності», але прямо звинувачує завсідників салону леді Сніруел у розбещенні наївної, недосвідченої леді Тізл, у переслідуванні наклепами і ледь не зруйнованій репутації Марії [134]. Між тим, місіс Кендер Н. Ков'язиної, сер Бенжамен Бекбайт А. Мухарського, Кребтрі Б. Вознюка видавалися банальними любителями потеревенити про чужі життя, попліткувати про чужі вади, та й сама леді Сніруел, чиї зловредність і мстивість у Р. Шерідана сполучені зі стриманістю розумної і далекоглядної жінки, у виконанні І. Дуки нагадувала радше оперетков лиходійку.

Десять років потому, згадуючи роботу над «Школою скандалу», М. Резнікович говоритиме про подолання труднощів сценічного існування у традиційній англійській комедії, зокрема про тамтешню особливої «природи» містифікацію (коли один персонаж свідомо вводить в оману інших), що її режисер та виконавці мусили правильно «вхопити» [136, с. 47]. Проте насамперед М. Резнікович узявся долати, як на нього надмірну, «розмовність» п'єси Р. Шерідана, задля чого обставив діалоги дійовими елементами. В одному епізоді оживали фамільні портрети родини Серфейс, в іншому — гра з великою лялькою символізувала інфантилізм компанії молодих аристократів на чолі з Чарльзом Серфейсом (К. Кашліков). З цією ж метою у дію була уведена Особа від автора (О. Треповський), яка знайомила публіку із персонажами і жваво реагувала на їхні слова та вчинки: співпереживала сімейним негараздам сера Пітера (Д. Бабаєв), підбадьорювала сера Олівера (А. Пазенко), підігравала кокетливій леді Тізл (Т. Назарова), милувалася Марією (М. Бяхова).

Поєднання статичних та рухливих компонентів М. Левитська підхопила в оформленні, стилістично близькому англійській сцені XVIII ст.: чудовий мальований задник, оксамит лаштунків, антикварні меблі та пишно вбрані манекени, які періодично обігравалися, й собі стаючи дійовими особами. Простою, але виразною символікою відзначалися костюми персонажів: «позитивних» художниця вбрала у біле, «негативних» — у чорне, а жіноче кокетство та легковажність позначила яскраво-червоним.

А от за способом акторського існування київська вистава кореспондувалася зі значно ближчим за часом аналогом — знаменитим спектаклем МХАТу 1940 р. Водночас її провідна «тональність» відповідала не «серйозній» англійській сатирі, але «легкому» французькому водевілю.



«Школа скандалу» Р. Шерідана. 1995

Ліворуч: сер Бенжамін Бекбайт — А. Мухарський,
Кребтрі — Б. Вознюк

Праворуч: Чарльз Серфейс — К. Кашліков,
Джозеф Серфейс — Ф. Летічевський

Насамперед на «водевільний» лад були налаштовані стосунки подружжя Тізл, яке режисер своєю волею (всупереч автору, чия майстерність якраз полягала у сполученні різних ліній п'єси) висунув у центр спектаклю. Щось спільне (можливо, старанно демонстрована Д. Бабаєвим здатність персонажа до самоіронії) відчувалося між його та М. Яншина Пітером Тізлом, хоча перший був молодший, відтак, — емоційніший, більш поривчастий і менш буркотливий, ніж другий. А от Т. Назарова прямо копіювала рухи, інтонації, жести, міміку леді Тізл О. Андровської, заразом змушуючи пригадати її Шарлотту з «Молодих років...». Цій гарненькій провінційній простушці, захопленій блиском та розкішшю столичного бомонду, невтямки було, що «наука» леді Сніруел коштуватиме їй загубленої репутації, жіночого безчестя. То ж не дивно, що у кульмінаційній сцені, коли падала ширма, леді Тізл — Т. Назарова практично не реагувала на викриття, та й переляк, через який кидалася в обійми до чоловіка, здавався нещирим, награним.

Не привертали особливої уваги сер Олівер А. Пазенка і Раулі А. Решетнікова. Так, у Р. Шерідана вони не надто виразні, але ж це не означає, що акторам було досить доволі вправно обмінюватися репліками, або просто вимовляти текст.

Не стали окрасою вистави молоді персонажі. М. Бяхова старалася, аби Марія — вихованка сера Пітера, предмет зацікавленості обох братів Серфес — здавалася живою, безпосередньою істотою, не позбавленою щирості й жіночої привабливості. Але вийти за рамки амплуа «рожевої героїні» актрисі не вдалося.

Чарльз Серфейс К. Кашлікова виглядав милим, добрим, але непутящим молодиком, натомість, Джозеф Серфейс Ф. Летічевського — пишномовним, пихатим, підлим та лицемірним. І все. Щодо першого було прикро, щодо другого — це означало втрату важливої частини змісту п'єси. Шкода, але доводиться визнати, що акторові забракло сценічного досвіду для ролі «англійського Тартюфа» прийшлася «не за зростом» студентові театрального вишу.

Однак спектаклю судилося тривале життя на кону Театру ім. Лесі Українки. Згодом актори зігралися — згуртувалися в ансамбль. Водночас увід на роль сера Бекбайта О. Роєнка, Джозефа — В. Сарайкіна, Марії — Н. Долі не вніс у спектакль істотних змін, адже нові виконавці старанно повторювали малюнок ролі, створений для їхніх попередників.

Поза сумнівом, «Школа скандалу» Р. Шерідана, кажучи сучасною мовою, задала тренд у «класичному» репертуарі колективу. Його утвердили комедії О. Уайльда («Як важливо бути серйозним», 2006), В. Шекспіра («Міра за міру» («Цинічна комедія»), 2012), Ж.-Б. Мольєра («Удаваний хворий», 2012), Ж. Ф. Реньяра («Шаленство кохання», 2012).

Спектакль «Як важливо бути серйозним» за О. Уайльдом — черговий римейк на кону Театру ім. Лесі Українки. Цього разу Ірина Барковська створила нову версію популярної вистави М. Резніковича 1976 р., скориставшись декораціями І. Іванова та вбравши персонажів у його ж костюми, відновлені В. Плавун. У минулій постановці грали М. Швідлер, А. Роговцева, Л. Кадочнікова, Б. Вознюк, О. Парра. Тепер їхні місця посіли Т. Назарова, О. Олексій, І. Новак, К. Кашліков, Д. Савченко.

Судячи з післяпрем'єрних рецензій, публіку вистава зацікавила, критика теж загалом поставилася до неї прихильно. Хоча, правду кажучи, найбільше похвал дісталося не творцям спектаклю, але О. Уайльду, чий текст, заявляла зосібно кореспондент видання «Комерсант», виконавцям не вдалося зіпсувати навіть «пудовими штампами — витріщеними очима, кокетливо стиснутими губками і вигадливими голосовими модуляціями» [137]. Можливо, тому на відміну від «оригіналу» римейк «Як важливо бути серйозним» не надто довго тримався у репертуарі.

Скориставшись у підзаголовку словосполученням «театральна фантазія», Л. Остропольський, за словами рецензентки, зняв із себе відповідальність за справжність оригінального тексту, відтак, отримав можливість місцями скоротити п'єсу В. Шекспіра «Міра за міру», місцями дописати, доповнити віршами і розставити несподівані акценти [138]. Його відмова від авторової назви на користь театральної «Цинічної комедії», по-перше, мусила привернути увагу гаданого глядача до спектаклю за маловідомою п'єсою англійського класика, по-друге, слугувала евфемізмом режисерського визначення її жанру: «Це трагедія, безумовно, незалежно від того, як її (п'єсу — *М. Г.*) називають»[1] [139]. У такий спосіб Л. Остропольський обґрунтовував увід до сценічної дії нових персонажів (богиня правосуддя Феміда (О. Єна)), педалювання «серйозних» епізодів і зміну фіналу, де вмирала (всупереч драматичному оригіналу) центральна героїня вистави Ізабелла (А. Антоненко, І. Новак). Іншими словами, нібито свідомий «багатогранності» шекспірівської п'єси, режисер, тим не менш, майже

[1] З кінця XIX ст. шекспірознавці називають «Міра за міру» «проблемною» п'єсою. Як відомо, окремі драматичні твори англійського класика відповідним чином першим визначив співвітчизник В. Шекспіра, літературознавець Фредерік Семюел Боас. На його думку, найважливішу відмінність «проблемних» п'єс становило те, що у них «<...> ми ходимо неясними і неходженими тропами, а наприкінці відчуваємо щось, не схоже ні на звичайну радість, ні на страждання; ми збуджені, здивовані, зніяковілі, адже підняті тут питання виключають можливість повністю задовільного виходу, навіть коли <...> труднощі вирішені у п'ятому акті» [140, с. 345]. Розвиваючи і поглиблюючи цю концепцію, його американський колега Вільям Візерлі Лоуренс писав: «Особлива трактовка відрізняє цей вид драми від інших, і полягає вона у тому, що тема п'єси слугує не для того, аби лише збудити інтерес або заінтригувати, викликати співчуття або звеселити, але з метою заглиблення у складні взаємовідносини характеру і вчинків у ситуаціях, що допускають різні етичні тлумачення <...> Проблема не зводиться тут до чіткої формули, до якого-небудь одного питання, адже людське життя надто складне, щоб її можна було чітко спростити» [141, с. 4]. На додачу російський театрознавець О. Анікст зауважував: «Сюжетна основа цих п'єс як така у Шекспіра набуває неясної тональності. Питання підняті серйозні, але трактуються вони то з усією належною значущістю, то легко, аби не сказати, — легковажно. Серйозне та смішне, потворне і величне знаходяться у надто близькому сусідстві, перемішані настільки, що перехід від одного до іншого виявляється не одразу зрозумілим. Від читача вимагається особлива чуткість до цих змін тональності. У театрі — якщо режисер має таку чуткість — розуміння цих емоційних зсувів полегшується для глядача, але вони все ж залишаються не менш дивними і примхливими» [142, с. 427].

виключно зосереджувався на проблемі «взаємовідносин пересічних людей із владою», доходячи при цьому однозначного висновку: якщо дати владу будь-кому — він неодмінно стане тираном, якщо тирана спокушати — не встоїть навіть найпринциповіший інквізитор [143]. Другим планом у виставі розвивалася тема «всепоглинаючої пристрасті», чий вплив на людину, переконував постановник, спричиняє її «найстрашніші вчинки» [139].

Утім, ніби не почувши наведених вище заяв Л. Остропольського, дехто із рецензентів переконував, буцімто «у Російській драмі вирішили не вибирати одну шальку на терезах трагічного і комічного» [144], наводячи на доказ величезні ваги із товстою книгою законів на одній шальці та Ізабеллою на іншій, встановлені О. Вакарчуком як центральний сценографічний модуль, і костюми Д. Розумова, що зримо ділили персонажів на два табори: коміків, вдягнених у блазнівське карнавальне вбрання, та трагіків у чорно-біло-сірому стриманому одязі [138].

Іншим колегам по цеху (з-посеред них авторці допису) впали в око, натомість, похмуро-синє або грізно-червоне освітлення більшості сценічних епізодів і відповідний предметний ряд (застромлений у кін величезний «середньовічний» меч, закривавлена сокира Ката (А. Пономаренко), відрубана людська голова, що її тягали сценою весь перший акт). Та й звучав спектакль переважно у мінорі: вухо терзали загальна «тривожна звукова тональність» дії (музичне оформлення — О. Шимко) [Там само], навмисне акцентовані репліки про всевладне беззаконня, безкарних можновладців, боязке сумління, і, звісно, шекспірові рядки «Я кличу смерть…», що стали, по суті, лейтмотивом вистави.

Слід сказати й про те, що «змін тональності» емоційний лад дії не зазнавав. Ніби і жартували тут добре, ще й підсилювали «комедійність» за рахунок сучасних вульгаризмів, жартів нижче поясу та іншої «карнавальщини» [144], але сміх виходив то знервованим, то натужним. Поміж численних комедійних персонажів увагу привертав лише Люціо (М. Нікітін) — не позбавлений гарного смаку дженджик, чия життєва «філософія» полягала в оспівуванні фізичних радощів.

Зі свого боку, провідні учасники драматичних епізодів дивували несхожістю із шекспірівськими «прототипами». Так, герцог Вінченціо (О. Треповський) без особливих вагань передавав владу намісникові, на диво швидко змирявся із наслідками свого рішення, легко міняв герцог-

ський камзол на сутану і навпаки, з однаковою готовністю карав і милував. Мабуть, єдиний момент, коли цей примхою долі усаджений у владне крісло легковажний базіка й резонер по-справжньому переживав, стосувався смерті Ізабелли (А. Антоненко, І. Новак), для якої честь несподівано виявилася ціннішою за життя.

Анжело (Д. Савченко) режисер висунув на місце його антипода, не забувши пояснити негідні вчинки намісника раптовою хвилею пристрасті, що затьмарила розум цього зазвичай безпристрасного і бездушного скептика [139]. Щоправда, Л. Остропольський не уточнив, що у п'єсі пристрасть римується не з коханням, але із хіттю, яку Анжело готовий задовольнити нехтуючи правосуддя. Трохи згодом з'ясовується, що на совісті цього «святенника» не одна жіноча честь, як і його вміння до часу приховувати душевну ницість, обманюючи оточуючих показною доброчесністю. О. Пушкін недарма вважав Анжело «лицеміром» і захоплювався «глибиною характеру» цього шекспірівського персонажа [145].

Натомість, характер Анжело, створений у виставі Д. Савченком, глибиною не відзначався. Перед публікою поставав безпристрасний, жорсткий, нетерпимий до інакомислячих інквізитор, який, навіть охоплений пристрастю, не розгублювався, не пригнічувався, але лютився через хвилинну слабкість. І, замість піддатися почуттям, брався аналізувати їхню природу, шукати, де помилився [138].

Нагадаймо, версія Л. Остропольського комедії «Міра за міру» засновувалася на його, правду кажучи, сумнівній сентенції, буцімто суспільство тримається належного цивілізаційного рівня, якщо поміж його членів є ідеали моральності та духовності. «Якщо є Бог у душі, закони просто не потрібні», — пафосно заявляв режисер. — «Якщо ні, тоді все одно їм гріш ціна, і не від чого вони не врятують, і нічого не створять, і міри не визначать <...>» [139].

За п'єсою, моральним ідеалом умовним віденцям слугує монастирська послушниця Ізабелла. Їй же випало обміняти дівочу цноту на життя брата. Проте, справедливо зазначала рецензентка, у спектаклі Театру ім. Лесі Українки вона страждала не через зависоку ціну викупу, а через недосконалість світу. Такий собі Гамлет у спідниці, Ізабелла (І. Новак, А. Артеменко) переймалася оточуючою розпустою, насамперед тією, що майстерно ховалася за доброчесністю, і виносила свій вирок світові, «позичивши» для цього 66-й сонет В. Шекспіра [138].

Закінчуючи виставу смертю Ізабелли (І. Новак, А. Артеменко) на руках у Вінченціо (О. Треповський), який щойно їй освідчився, Л. Остропольський не лише відмовлявся від щасливого фіналу історії, а й заявляв позицію театру, озвучену М. Резніковичем у зв'язку з виходом на глядача «Цинічної комедії»: «Про що вистава? Про пристрасть і владу, про комплекси влади, про те, що у владі багато бруду. Про те, що у розхитане століття, коли "порвався зв'язок часів", людину вже не зібрати, про страшне слівце у житті країні, покоління, людини: "Пізно"...» [144]. Що сказати, сумна, але правда, от тільки, чи варта її чергова констатація п'єси В. Шекспіра?!

Ніби побоюючись, що перша мольєрівська вистава театру виявиться не надто успішною, М. Резнікович завчасно пояснював, чому російська сцена не може похвалитися великою кількістю хороших постановок за п'єсами французького класика: «Перш за все тому, що техніка французького артиста більш досконала, ніж техніка артиста російського. Стрімкість мольєрівського діалогу, його заразливість, парадоксальність, помножена на легку і майже повітряну французьку мову, для слов'янського артиста — проблема. Він або старається працювати у цій манері й "ковтає" половину тексту, або грає Мольєра як Островського, але тоді втрачається ритм та індивідуальна природа почуттів, і глядачу стає нецікаво» [146]. Проте, страхи керівника трупи виявилися марними — схвалений публікою та рецензентами «Удаваний хворий» (2012) донині зберігається у репертуарі.

Стосовно режисерського рішення мольєрівської комедії критики були одностайні: зосібно Н. Владимирова стверджувала, що це — «найблискучіша» вистава А. Каца [147], стриманіший, але не менш компліментарний, О. Вергеліс визнав її «небанальною», «елегантною» і «по-хорошому традиційною» [148]. Зійшлися вони й в оцінках просторового рішення російського художника Тетяни Швець. За Є. Францевою, сцена Російської драми зусиллями сценографа була вміло перетворена мисткинею на «кін старовинного французького театру» [149], О. Вергеліс переконував, що «образна та стильна конструкція» Т. Швець до діла підігравала сюжету [148], Н. Владимирова відзначила лаконізм та відкритість сценографії, що запрошувала глядача зазирнути за лаштунки мольєрівського театру [147]. Третій, так би мовити, приз рецензентських симпатій отримав виконавець ролі Аргана Д. Бабаєв.

Шануючи думку колег, висловимо, проте, кілька власних зауважень.

«Удаваний хворий» Ж. Б. Мольєра. 2012. Беральд — О. Гетьманський, Арган — Д. Бабаєв

Ми б не назвали сценічне оформлення Т. Швець ні конструктивним, ні особливо образним, ні по-справжньому новим. У минулих виставах Російської драми і кін облямовували візерунчатими лаштунками, і подіуми та дзеркальні рами встановлювали не раз, і портрети опускали донизу з-під колосників. Інша справа, що це вирішення простору дії відповідало основному режисерському принципу її організації — через наближення до стилістики «театру Мольєра».

Це, по-перше, пояснювало, чому вистава починалася зі своєрідного прологу, написаного А. Кацем, де, присівши перед гримувальним столиком, Д. Бабаєв нагадував публіці, що «Удаваний хворий» — остання п'єса Мольєра і що, зігравши вчетверте роль Аргана, великий комедіограф помер. По-друге, умотивовувало періодичні звернення акторів до глядацької зали — наприклад, аби відшукати у партері дипломованих лікарів, — у виставах бо «Бургундського готелю» «четвертої стіни» не існувало. По-третє, давало підстави, аби деякі персонажі (зосібно брат Аргана, Беральд (О. Гетьманський), коханий Анжеліки, Клеант (В. Ніколенко), друга дружина Аргана, Белина (І. Новак)) були зіграні «одним планом» [148], тобто відповідно до основ «школи удавання».

Втім, якщо з одних художніх елементів режисер скористався, інші він відкинув. Скажімо, замість ставити мольєрівську комедію-балет, А. Кац реалізував на кону основний сюжет «Удаваного хворого» і залишив від інтермедій самі «рештки» — танці Пургона (В. Кошель) та циган (хореографія А. Рубіної), додавши до фіналу пісню-посвяту авторові, виконану учасниками дійства. При цьому, погодимося з О. Вергелісом, «хореографічні явлення» не вписалися органічно у дію, навпаки, контрастували із загальним стилем постановки [Там само].

Не були стилістично узгоджені й акторські роботи. Тоді, як інші виконавці більш або менш майстерно демонстрували «силуети» своїх персонажів [147], Д. Бабаєв не малював «комедійний контур», але виявляв «психологічну серцевину» образу Аргана — представляв не розгубленого іпохондрика (яким часто уявляють цього мольєрівського героя), але злого та хитрого аналітика, інтригана та маніпулятора [148]. Є. Францева умотивовувала раптовий незвичайний акторський талант «середньостатистичного буржуа Аргана» тим, що перед публікою насправді поставав сам Мольєр: «Це роль із подвійним дном. На цьому карнавалі він — сумний клоун. Під гримом — смертельна хвора людина, митець, зацькований владою, чоловік, котрий заплутався у своїх жінках» [149].

Проте навмисне «драматизований» центральний герой зруйнував й без того слабкий ансамбль оточуючих його персонажів, де французький фарс (Туанетта (Т. Назарова)) сусідив з елементами російської побутової комедії (батько (М. Аугуст) та син (В. Осадчий) Діафуаруси) та італійської дель арте (лакей Жорж (О. Ємцов)). Утім, цей та інші недоліки вистави, помітні театрознавчому оку, аж ніяк не вплинули на цілком позитивне враження публіки від першого «мольєрівського» спектаклю театру.

Строго кажучи, «Любовне шаленство» Жана Франсуа Реньяра до класики не відноситься. Цьому веселому та живому фарсу, написаному 1704 р. за італійськими зразками,[1] далеко до справжньої «комедії норовів», яка

[1] З 1688 р. Ж. Ф. Реньяр сам і разом з Ш. Дюфрені писав «комедії з піснями та танцями» (зокрема «Розлучення», «Кокетка, або "Дамська академія"») для паризької «Комеді-Італьєн» — театру, де виступали італійські трупи, що дотримувалися естетики комедії дель арте. З 1694 р. його п'єси (зокрема «Серенада», «Гравець», «Любовне шаленство», «Єдиний спадкоємець») пішли у «Комеді Франсез», але їхня стилістика від того не змінилася.

«Шаленство кохання» Ж. Ф. Реньяра. 2012. Агата — А. Артеменко, Альбер — Б. Вознюк

у французькій драматургії уславила Мольєра. М. Резнікович, щоправда, не збирався ставити банальну та легковажну «комедію положень», він, натомість, намагався відшукати у ній хоч дещицю «серйозності». Судячи зі сказаного в одному з тогочасних інтерв'ю, режисер цей глибший зміст таки знайшов: «По-перше, я не вважаю п'єсу Жана Франсуа Реньяра аж такою простенькою. У неї закладений потужний заряд почуттів і душевних переживань молодих. Адже головна героїня п'єси Агата готова прикинутися божевільною, аби домогтися свого — звільнитися від старого опікуна і возз'єднатися з коханим <...> Саме божевільною гостротою конфлікту і запропонованих обставин, силою почуттів, енергетикою рішучості героїв зацікавила мене ця написана триста років тому п'єса» [146].

Старанно збільшуючи змістовний обсяг задуманої вистави, режисер заразом укрупнював її формальний об'єм. Так, окрім п'яти персонажів комедії у дії з'явився хор із десяти осіб. Молоді хлопці та дівчата у модних футболках та штанцях співали зонги Юрія Шевченка на вірші Костянтина Бальмонта, П'єра Беранже, Поля Верлена, Франсуа Війона, Ніколая Євреїнова, Єлизавети Ашкіназі, Леоніда Сороки, танцювали, жартували над персонажами і з публікою, тобто проживали на кону яскраве, насичене життя [150].

Це, на жаль, трапляється вряди-годи, коли за масовкою (як у «Любовному шаленстві») спостерігати не менш цікаво, ніж за дійовими особами. М. Резнікович доклав зусиль, аби його учасники характеризувалися по різному: один — простак, інший — забіяка, третій — явний шахрай, поряд — наївний романтик... [Там само]. Проте їхнє ставлення до того, що відбувалося за сюжетом, було спільним: їм, нашим молодшим сучасникам, давні персонажі з їхніми стражданнями, терзаннями, пишномовними почуттями спочатку здавалися смішними та безглуздими. Але поступово їхні зверхність та цинізм переростали у повагу до високої напруги щирих, безкорисливих почуттів, пристрасті та кохання [146].

М. Левитська, скомбінувавши у сценографії та костюмах прикмети французького рококо і теперішнього часу, підтримала у такий спосіб режисерське рішення. Хор у футболках та модних штанях сусідував з кринолінами та корсетами Агати та Лізетти.

А от зміни смислових «полюсів» основного сюжету [151] ми не помітили. Альбер (Б. Вознюк) залишився тим само простодушним старим, який раптово вирішив обдурити час, а заразом і спадкоємців, одружившись із п'ятнадцятилітньою вихованкою. Зі свого боку, наївна й трохи глупувата Агата (А. Артеменко), зрозумівши, що лише прикидаючись божевільною, зможе возз'єднатися з коханим, вельми темпераментно «з'їжджала з глузду» — перевтілювалася поперемінно у балерину, цигана і гусара (до речі, ці сценки виглядали як продумана і добре виконана актрисою імпровізація) настільки переконливо, що навіть трохи лякала закоханого в неї Ераста (Ю. Дяк) [152]. Двійко діловитих, розкутих й хамуватих слуг — Лізетта (Г. Грінчак) і Кріспен (А. Пономаренко) — які завзято допомагали юній господині звільнитися з-під опіки Альбера, ніби вискочили на київську сцену з якогось тексту комедії дель арте. Різноманіття реакцій публіки на їхні вчинки й поведінку (насамперед щодо Альбера (Б. Вознюка)) пояснюється просто — поглибленим і деталізованим проживанням кожним відтинку життя свого персонажа.

В усьому іншому «Любовне шаленство» — невибаглива, весела комедія, покликана розвеселити глядацьку залу та відволікти її від щоденних турбот [Там само].

Попервах той факт, що російська класика двадцять років поспіль у НАТРД не у пріоритеті, просто дивує. Проте далі — ніяковієш, усвідомивши, що переважна більшість київських версій драматичних та про-

зових творів М. Гоголя («Ревізор» (1999)), О. Островського («Вовки та вівці» (2003), «Тепленьке місце» (2007)), М. Лермонтова («Маскарад» (2004)), Ф. Достоєвського («Дядечків сон» (2008)), А. Чехова («Вишневий сад» (2010)) — це «переспіви» мінських, санкт-петербурзьких, ризьких, монреальських спектаклів-прототипів. Сценічні роботи постановників Театру ім. Лесі Українки, як от «Шалені гроші» О. Островського (1995) або «Нахлібник» І. Тургенєва (2013) — поодинокі виключення з цього короткого переліку.

«Шалені гроші» О. Островського запам'яталися збереженими Л. Остропольським «духом та ідеєю твору великого драматурга», вишукано красивою (легкі, ажурні металеві решітки означали водночас садову бесідку, помешкання і золоту клітку, де опинилася Лідія) сценографією М. Френкеля [153] і ретельно (зі «смачними» подробицями) виписаними характерами (Лідія — О. Сумська, Ю. Цивата, Васильков — Ю. Гребельник, Чебоксарова — Н. Батурина, Кучумов — В. Сівач, Глумов — Д. Лаленков, Стара пані — Н. Предаєвич), згуртованими у добротний ансамбль.

Першою (від заснування) версією «Ревізора» Театр ім. Лесі Українки відзначав 190-річчя з дня народження М. Гоголя. Презентувати комедію київській публіці межі століть довірили Ю. Аксьонову, який 1972 р. брав участь в однойменній постановці Г. Товстоногова у ленінградському ВДТ ім. М. Горького.

Проте ця кооперація з метром радянської режисури, як і художні переваги давнього ленінградського спектаклю, не давали підстав для вибору на користь саме цієї гоголівської комедії та саме цього постановника. Єдиним адекватним поясненням рішення М. Резніковича, на нашу думку, могло слугувати оригінальне сценічне трактування «Ревізора» Ю. Аксьоновим, якого, натомість, продемонстровано не було.

Режисерська присутність у спектаклі, здається, обмежилася додаванням фантасмагоричних елементів (у дусі Д. Мережковського та В. Набокова) до власне гоголівського сюжету: двері, що самі собою з рипінням розчинялися у чорну порожнечу, вбраний у чорне, з обличчям, схованим за чорними окулярами, Фантом (О. Треповський), ніби породжений хворобливою уявою Хлестакова (А. Мухарський) і переляком Городничого (Ю. Мажуга), — його карета проїжджала сценою, трясучись на уявних вибоїнах, небезпечно нахилялася у бік зали, погрожуючи звалитися на голови глядачів, її сідок повсякчас намагався замістити собою Хлестакова,

маячив перед очима міських урядників-хабарників, ніби луна, повторюючи кожну «сакраментальну» фразу псевдо-ревізора; у фіналі цей «посланець пекла» замість жандарма сповіщав про прибуття справжнього чиновника з особливих доручень і зникав остаточно у клубах диму і сполохах світла. Поза цим (а по суті всупереч цьому) акторський ансамбль доносив до публіки «зрозумілий всім, реальний <...> сенс» «Ревізора».[1]

Як і зазвичай, у центрі спектаклю перебував дует Городничого та Хлестакова. Перший — типовий урядник високого рангу, чия найзаповітніша мета — зберегти блага, надані посадою голови повітового містечка. Ні, він не був самодуром або дурним, як сивий мерин, він здавався спостережливим, хитрим і безпринципним політиканом-демагогом [154]. Значний акторський досвід допоміг Ю. Мажузі створити об'ємний образ Городничого, не випинаючи жодної окремої риси характеру. Його Сквознік-Дмухановський — до певної міри гнівливий, міг поблажливо поставитися до підлеглих, стерпіти жінчині та доньчині капризи, вправно захистити свої «володіння» та «переконання» [155].

Другий — спритний молодик, вмінням миттєво пристосуватися до іншої ситуації і зустрічних людей схожий на хамелеона [Там само]. Проте у переважній більшості сценічних епізодів Хлестаков А. Мухарського здавався радше дитиною, яка бачить довкола самі приводи для гри, ніж відчайдушним шахраєм. Він брехав тим запальніше, чим сприятливішими для цього були обставини, запропоновані оточуючими, на їхніх очах перетворюючись на того, кого вони водночас хотіли і страхалися побачити перед собою [156, с. 24].

Довкола цієї пари хороводили інші дійові особи — майстри різних справ, зіграні у злегка гротесковій манері: суддя Ляпкін-Тяпкін (Ю. Гребельник) — майстер хабарництва, попечитель богоугодних закладів Земляника (О. Бондаренко) — майстер доносительства, поштмейстер Шпекін (О. Роєнко) — спеціаліст з перлюстрації, Добчинський (С. Озиряний) та Бобчинський (Є. Лунченко) — спеціалісти з пліткарства, наглядач училищ Хлопов (Д. Лалєнков) — майстер боягузтва, повітовий лікар Гібнер (О. Комаров) — спеціаліст з неробства.

За влучним виразом О. Пасічника, спектакль окрім інших порушував «і сімейне питання на прикладі сім'ї Городничого» [157]. Л. Кадочнікова

[1] Мережковский Д. Гоголь и черт. — М.: Скорпион, 1906. — 219 с.

«Ревізор» М. Гоголя. 1999

Зверху: Хлестаков — А. Мухарський,
Бобчинський — Є. Лунченко,
Добчинський — С. Озиряний

Ліворуч: Добчинський — С. Озиряний,
Городничий — Ю. Мажуга

Знизу: Сцена з вистави

охарактеризувала першу даму містечка, дотримуючись гоголівського опису характеру Анни Андріївни. Публіка бачила перед собою повну життєвих сил жінку, яка давно охолола до старого чоловіка, але радо користується перевагами його становища, провінційну кокетку, дуже охочу до пліток та інтимних пригод. Тому й тяглася до Хлестакова, ніби забувши, що він за віком їй син [Там само]. Коли ж в їхній флірт втручалася донька (О. Сумська), Городничиха (Л. Кадочнікова) розв'язувала мало не справжню війну за молодика.

Власне, Мар'я Антонівна (О. Сумська), як то кажуть, завчасно програвала матері (Л. Кадочнікова) по всіх статтях. Вона не була аж такою дурненькою, але й заморочити голову цій інфантильній і розпещеній дівиці було легко [158]. Саме до цього успішно вдавався Хлестаков (А. Мухарський). А Мар'я Антонівна (О. Сумська) у відповідь лише смішно витріщала очі та відкривала рота, бо ніяк не могла второпати, що відбувається навколо неї, дуже нагадуючи тієї миті Проню Прокопівну з іншої безсмертної комедії [159]. Але ця згадка не псувала ні образу, ні вистави, навпаки, додавала доньці Городничого О. Сумської переконливості.

Просторове рішення В. Фірера («чорний кабінет» із вигородкою, де багатші фіранки позначали дім Городничого, а бідніші — трактир, із клавесином, що «допомагав» Хлестакову (А. Мухарський) продемонструвати «музичні здібності» своїх сідниць, стільцями вздовж ар'єрсцени, на яких міські урядники чекали своєї черги дати хабара псевдо-ревізору, сходинками, що імітували бричку) нагадувало оформлення сцени ленінградської вистави (сценографія — Г. Товстоногова). Як і тоді, костюми О. Саваренської були створені за ескізами М. Добужинського 1920-х. Натомість (на відміну від ленінградської версії), київський спектакль не відзначався змістовністю, хоча мав конкретну ідею: гоголівська сатира цього разу була спрямована Ю. Аксьоновим проти «крадіжки» у найширшому сенсі слова [155].

«Дядечків сон» за Ф. Достоєвським — візитівка Театру ім. Л. Варпаховського, фундованого Григорієм Зіскіним 1995 р. у Монреалі[1]. На кін київської Російської драми вистава перенесена майже без змін. Є. Дробна відновила декорації Д. Боровського, емоційним камертоном дії знову слугували музичні мотиви А. Шнітке, жінок в оточенні Москальової так

[1] За матеріалами сайту: www.russiantheater.ca.

само поменшало вдвічі (по дві ролі зіграли Л. Яремчук та Н. Ніжерадзе), а князь Гаврило вдруге марив реальною Зіною (І. Новак) та уявною Дівою сновидінь (А. Артеменко). Нарешті, центральною фігурою обох версій залишилася Мар'я Олександрівна Москальова у чудовому виконанні Анни Варпаховської. А завдяки тому, що київська публіка не бачила монреальської вистави, вона не мусила вибирати між Е. Марцевичем та В. Зайцевим у ролі князя Гаврили, сперечатися, хто краща Фарпухіна — Є. Соловей або Н. Ніжерадзе, перейматися через те, що А. Артеменко поступалася у пластичній та танцювальній майстерності примі Єреванського театру опери і балету Є. Айрапетян.

«Вишневий сад» у постановці А. Каца вражав вторинністю і, сказати б, безособовістю режисерського погляду на останню чеховську п'єсу. За основними ідейно-естетичними параметрами вистава нічим не вирізнялася поміж численних версій цієї комедії насамперед російськомовного кону[1]. Звісно, зовсім без змін не обходилося — кожне десятиліття додавало дещицю «свого», але базові постулати, скажімо, радянської і пострадянської режисури щодо «Вишневого саду» залишалися тими ж.

Так, із середини 1970-х чеховські вистави характеризувалися сценографічними рішеннями, де об'єднувалися предметний світ дому та саду. Незабаром стало модним у «Вишневому саду» позначати перший за допомогою однієї мета-речі — шафи або більярдного столу, другий — кількома вишневими гілками. Портрети їхніх колишніх господарів, прикрасивши простір спектаклю Театру на Таганці (художник — В. Левенталь, 1975), поступово стали одним із, так би мовити, загальних місць наступних версій цієї чеховської комедії. Шкільна парта, за яку насилу сідали Раневська (В. Кортезе) та Гаєв (Дж. Сантуччо), уособлювала родинне минуле у версії Дж. Стрелера у Пікколо театро ді Мілано (1974). Нарешті, у 1990-х сценами вже блукали відцвілі хащі, символізуючи занедбаний маєток. Саме з цих образних елементів Т. Швець, не придумавши «нічого екстраординарного» [160], сформувала простір спектаклю НАТРД.

А от кепкують з персонажів «Вишневого саду» довший час — традиція насміхатися над нещастями Раневської та Гаєва, зневажати Лопахіна,

[1] Одна з них належала А. Кацу — 1979 р. він втілив «Вишневий сад» у Ризькому театрі російської драми.

ставитися з презирством до Єпиходова і Симеонова-Пищика та особливо до Яші склалася у 1930-ті, відтоді перманентно сколихуючи собою російськомовну сцену. Хіба що цього разу, аби публіка (насамперед молодшого віку) точно знала, з чого слід сміятися, режисер пред'явив їй «яскраві манки для упізнавання» [161]. Конторник Єпиходов (А. Пономаренко) не у переносному (через намагання видаватися «страшенно» освіченим), а у прямому сенсі заговорив «незрозуміло» — забавно зашепелявив і загаркавив. Симеонов-Пищик (В. Алдошин) із «усім винного» занепалого поміщика перетворився на такого собі канюку, для якого позичання грошей у всіх і кожного — мало не розвага. Режисер придумав для Бориса Борисовича й інший вид веселощів, що також викликали хіхікання глядацької зали, — плазування перед значно молодшим і значно заможнішим Лопахіним (В. Ращук). Яша (В. Ніколенко), коли не заглядав у декольте Дуняші (Є. Червоненко), навчаючи покоївку грати на скрипці, або не «мав» її під більярдним столом, змушуючи молодь реготати, просто тинявся сценою.

Персонажі, з яких через різні причини сміятися було не варто (як-от Трофимов (В. Семирозуменко), Аня (О. Олексій), Шарлотта (О. Когут), Фірс (В. Шестопалов)), «функціонували» у просторі «Вишневого саду», так би мовити, за службовою знадобою, існування інших (як-от Варі (Н. Доля), Гаєва (О. Гетьманський), Лопахіна (В. Ращук)) режисер обмежив конкретною «метою».

Варя (Н. Доля) — зріла жінка,[1] стримана, майже беземоційна, крім моментів, коли господарі маєтку на її очах вкотре марнотратять останнє, — здається, була потрібна у цій виставі лишень, аби довести господарську та материнську неспроможність Раневської (Т. Назарова). Гаєв (О. Гетьманський) — «людина без смислу, розсипчасто-люб'язна, розсипчасто-корисна, розсипчасто-розумна» [162] — несподівано призначений на роль найпершого винуватця маєткового занепаду, повсякчас ніяковів і вибачався, ніби справді «проїв на льодяниках» тисячу гектарів вишневого саду. Лопахіна (В. Ращук) режисер відчутно омолодив, тим самим фактично позбавивши смислу цей образ. Л. Олтаржевська побачила у ньому «пристрасного і наполегливого представника покоління next, який хоч і не позбавлений сентиментальності, але заради неї точно не відступиться від реальної вигоди і не кине почате на півдорозі» [163].

[1] Нагадаймо, за автором, Варі виповнилося 24 роки.

У О. Вергеліса цей «похмурий, трохи “понтовий”, з апломбом уркагана» молодик погано ув’язувався із чеховською характеристикою, за якою Лопахін має «ніжну душу» і «тонкі пальці як в артиста» [161]. А ще йому елементарно не вистачало часу, аби нажити майже мільйонний статок, віку, аби женихатися із Варею (Н. Доля), та життєвого досвіду, аби зарадити руйнації «минулого панського життя». Відтак, від одного із смислеутворюючих образів комедії залишилася гола алюзія на «нового росіянина», що, погодимося, «здатна вбити цілу виставу» [160].

У свою чергу, Раневська (Т. Назарова) парадоксальним чином не асоціювалася ні з родиною, ні з вишневим садом… ні з паризькою мансардою, ні з російським маєтком… ні з останньою чеховською героїнею. Не згодна, що А. Кац у підході до її образу йшов «від супротивного» [161] — режисер з актрисою, натомість, придумали «свою» Раневську, але не зуміли укорінити її у ґрунт чеховської п’єси. Мабуть, тому Любов Андріївна Т. Назарової не переконувала ні словами, ні вчинками, ні емоціями, ба більше — чимдалі за сюжетом її участь у вирішенні долі вишневого саду здавалася все більш непотрібною, навіть зайвою.

Я вже якось стверджувала, що через надпопулярність «Вишневого саду» у світового театру годі найближчим часом чекати «нового слова» на його адресу [27, с. 365]. Власне, чергова версія чеховської комедії у Театрі ім. Лесі Українки, на жаль, вкотре довела цей сумний факт.

«Нахлібник» І. Тургенєва (прем’єра — 4 жовтня 2013 р.) — один із випадків суто «глядацької» вистави. Іншими словами, М. Резнікович навряд чи вагався, випускаючи на кін п’єсу із небагатою сценічною історією, написану понад півтора століття тому, бо знав напевно, що сюжет про Кузовкіна — наївного, беззахисного і щиросердного старого, котрий погано «вписується» у навколишній світ, обов’язково «емоційно заторкне сучасну публіку» [164].

Постановник мав рацію — зала зустрічала прем’єрні покази оваціями, дружно хвалили спектакль й представники критичного цеху. Проте, справедливості заради, уточнімо: від останніх найбільше похвал дістала не сценічна версія, але її драматична основа, часом навіть складалося враження, що вистава НАТРД «відкрила» їм не лише «Нахлібника», а й самого Тургенєва.

Утім, гаданих знавців творчості російського літературного класика театр також намагався заінтригувати — у програмці значилося, що гра-

тимуть не самого «Нахлібника», але виставу «за мотивами однойменної комедії та прози І. Тургенєва». Щоправда, симбіоз різних видів літератури цього разу, здається, обмежився читанням уривків із «Дворянського гнізда» і «віршів у прозі». Перший (про російську мову як надію та опору) направду різав слух [165], бо дисонував із тим, що відбувалося у спектаклі. Другий (про те, якими гарними і свіжими були колись троянди), навпаки, ставив потрібну смислову «крапку» у фіналі вистави — вистави, що встановлювала пам'ятний знак «маленькій людині», завжди приниженій сильними світу сього, чиє нескінченне гноблення нині стало витонченішим, набуло нових форм [164].

М. Левитська вбрала персонажів, дотримуючись історичної достовірності навіть у деталях. Натомість, формуючи простір вистави, художниця «заримувала» достоту реалістичні предмети побуту із символічними декоративними елементами — масивною маєтковою брамою, прикрашеною натурального розміру фігурами улюбленої собачої зграї колишнього господаря. М. Резнікович зробив наступний крок у тому ж напрямі — основним смислом у сценографії навантажив «небо». На кінопроекційному заднику спочатку видно самотню білу хмарину на блакитному тлі, у мить п'яної сповіді Кузовкіна (В. Алдошин, С. Москвін) вона закривала собою весь горизонт, далі кін, ніби душі персонажів, затягувала пітьма, крізь яку де-не-де просвічувало тьмяне — «рембрантівське» — світло [Там само].

Зберігаючи вірність «літері» автора, режисер повністю сфокусував увагу на постаті Василя Семеновича Кузовкіна (В. Алдошин, С. Москвін) — доброї, сумирної душі, звиклої в усьому потурати панським забаганкам, півжиття проживши на чужих «хлібах». Аби остаточно переконати глядацьку залу, що то життя було нестерпне, адже господар маєтку навіть власну дружину — «янгола у плоті», цінував менше за гончаків, М. Резнікович у другому (за Тургенєвим) акті інсценізує довгий монолог Кузовкіна — представить публіці самодура і домашнього тирана, Батька (Ю. Гребельник) і жертву його деспотії, Мати (Т. Бойко, Є. Нещерет).

Та це згодом, а перед тим — пишний сніданок на честь приїзду до маєтку його нового хазяїна, петербурзького урядника Єлецького (О. Замятін) та доньки колишніх господарів, його дружини Ольги (А. Артеменко). Однак, частування за участі сусідів-поміщиків Тропачова (В. Сарайкін) і Карпачова (В. Кошель), а також управителя Нарциса Трембінського (йо-

го одночасно грають О. Роєнко та В. Семирозуменко) для нещасного нахлібника обертається сходженням на лобне місце, а комедія І. Тургенєва — на сатиру М. Салтикова-Щедріна.

Якби ця сцена завершувала виставу, раптова зміна інтонації та манери виконання могли здатися логічними. Натомість, наступні епізоди виходили аморфними, а задіяні у них персонажі втрачали логіку власних вчинків та слів [166]. Насамперед це стосувалося Ольги Єлецької (А. Артеменко): мила «тургенєвська» панночка, дізнавшись правду про своє походження, ставала подібною до героїні французької мелодрами. Замість «почуття обов'язку перед людиною, котра ще зранку була їй чужою» [164], актриса виказувала страх Ольги перед нещодавно знайденим батьком. Ті ж емоції, мабуть, охоплювали і Єлецького (О. Замятін) і навіть Тропачова (В. Сарайкін). У фіналі вони хором переконували Кузовкіна (В. Алдошин, С. Москвін), що все буде добре, прагнучи чимшвидше спекатися новоявленого родича й сусіда. А той запевняв доньку, що тепер має усе і не чекає більшого, та, скоцюрбившись, застигав на авансцені, ніби пам'ятник, до чийого «підніжжя зла камарилья механічних ляльок по черзі нестиме мертві троянди» [165].

Російською п'єсою початку минулого століття Театр ім. Лесі Українки цікавився недовго, скороминуща мода лишила по собі кілька вистав за найпопулярнішими творами 1900–1910-х: «Любов студента» Л. Андрєєва (1995), «Ревнощі» М. Арцибашева (1995), «Осінні скрипки» І. Сургучова (1997).

Остання вистава із цього короткого списку дещо несподівано привернула увагу критики. Думаємо, М. Резніковича «Осінні скрипки» І. Сургучова (1915) також навряд чи привабили неординарним сюжетом або характерами. Недарма літературна критика початку минулого століття напосіла на автора через відверте епігонство його мелодрами відносно тургенєвського «Місяця на селі». До того ж, вибір героїнею між почуттям та обов'язком (а саме це тримає конфліктну вісь п'єси) став загальним місцем тогочасної літератури — зосібно прози та драми Г. де Мопассана, Г. Д'Анунціо, Л. Андрєєва, В. Винниченка. Втім, можливо, в очах постановника спектаклю ці недоліки «Осінніх скрипок» переважала їхня схожість із драмами «останнього кохання», до яких він колись звертався: «Темою з варіаціями» С. Альошина (1981) та «Історією однієї пристрасті» за Г. Джеймсом (1994), де, до речі, у головних жіночих ролях так само виступала В. Заклунна.

В «Осінніх скрипках» актриса знову «сильно, пристрасно, з усією ревною самовіддачею і самопожертвою» [167] втілювала образ жінки, яка вважала кохання вищим за людські закони [168]. Проте, усвідомлюючи, що «водиця з лимоном і цукром»[1] від І. Сургучова — рідкуватий «розчин» для драми високих почуттів, яку переживала Варвара Василівна В. Заклунної, М. Резнікович старанно домагався не побутового, але поетичного звучання п'єси [169].

Досягненню цієї мети, безумовно, сприяло чорно-біле сценічне середовище, намальоване М. Левитською «тонким пензлем» [168]: куток тінистого старого парку з альтанкою, відображеною у воді заростого ставка, символізував минуле безтурботне маєткове життя. Водночас сум'ятна душа героїні, суперечливість її почуттів відгукувалися у нових персонажах, волею режисера введених у дію: сумний П'єро (Д. Савченко) уособив світлий, а Невідомий (Б. Вознюк) — темний бік жіночого єства. Їхнє існування у виставі супроводжували поетичні рядки Олександра Блока, Анни Ахматової, Бориса Пастернака, Олександра Вертинського.

Щоправда, висока поезія Срібного віку (куди М. Резнікович уперто зараховував «Осінні скрипки», хоч, окрім року написання п'єси, інших аргументів не мав) погано сполучалася із «кисло-солодким текстом» І. Сургучова [Там само]. До того ж, режисерські «мудрування» стосувалися виключно центрального персонажу, тоді, як інші, не надто виразні, дійові особи (Барановський — Ю. Гребельник, Віра — Н. Доля, Чоловік — С. Озиряний) набули відверто службового характеру. Від того, по-перше, вистава втратила ансамблевість, по-друге, душевне сум'яття Варвари Василівни — В. Заклунної та її самопожертва позбулася напруги та особливого сенсу. Поступово мелодія «Осінніх скрипок» зависла на одній ноті — туги за втраченим коханням, обірвавшись у трагічному фіналі.

Російська радянська та пострадянська драматургія від середини 1990-х донині вкраплялася у репертуар НАТРД невеликими дозами. До того ж, єдиний з-поміж її авторів, чиє ім'я із завидною періодичністю з'являлося на афіші, — дуже плодовита, але аж ніяк не першорядна авторка Надія

---

[1] Наведена характеристика мелодрами І. Сургучова належить В. Немировичу-Данченку, який у квітні 1915 р. «супроти свого бажання» репетирував «Осінні скрипки» у МХТ // Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т., Т. 2 (1910–1943). — М.: Искусство, 1979. — С. 133–143.

«Осінні скрипки» І. Сургучова. 1997. Барановський — Ю. Гребельник, Невідомий — Б. Вознюк, Варвара Василівна — В. Заклунна

Птушкіна («Приходьте та уводьте» («Розлучення по-російськи») та «Пізанська вежа» (1999), «Поки вона вмирала» («Різдвяні мрії») (2000), «Ненормальна» (2014)). До творів інших авторів: О. Арбузова («З вами небезпечно мати справу...» («Старомодна комедія») (1995)), Н. Коляди («Дайте чоловіка Ніні та Зіні» (1997)), І. Вирипаєва («Валентинів день» (2004)), — театр звертався ніби випадково. То ж закономірно, що й запам'ятовувалися спектаклі самими акторськими роботами: В. Заклунної та Ю. Мажуги у «З вами небезпечно мати справу...», А. Макарчук у «Дайте чоловіка Ніні та Зіні», О. Когут у цьому ж спектаклі та у «Валентиновому дні».

П'єси Н. Птушкіної і вистави за ними увиразнювали насамперед полегшене, розважальне ставлення до суспільної проблематики, характерне для пострадянського кону 1990-х. Але вподобані не лише театрами СНГ, а й їхньою публікою, яка вщерть заповнювала глядацькі зали, вони також підтверджували узятий тогочасним, наразі державним, театром в Україні курс на «комерціалізацію». Курс, правду кажучи, небезпечний, адже «касовий» успіх нового «тренду» мав зворотній бік — повторне утвердження у цих спектаклях сценічного квазі-реалізму минулого, радянського, зразку.

Яскравою ілюстрацією до сказаного вище послугувало зокрема «Розлучення по-російськи» за Н. Птушкіною (прем'єра — 25 лютого 1999 р.). Насамперед слід зазначити, що після тривалих репетицій і створення автором для театру спеціального варіанту п'єси на кін вийшла вистава, в якій лише дуже поблажливий рецензент міг вгледіти «складний і благородний» задум постановника, що нібито полягав у відтворенні на сцені «самої матерії життя, драматичної тривалості буднів», де крізь «тьмяну звичайність побутової течії знай проступав драматизм нашого душевного життя» [170]. Інші же спостерігали, як «дикий абсурд <...> рідної дійсності» (пожежі, в яких старі отримують опіки та ламають кінцівки, вибухи новісінької побутової техніки, судова тяганина через звільнення з роботи, спроби «відкосити» від армійської служби, аби не потрапити на «чеченську» війну, конфлікти батьків і дітей, де перші поводяться ніби підлітки, а другі від того скоюють самогубства тощо), розіграний акторами «з великим задоволенням та азартом», перетворювався у спектаклі на щось «звичне і не жахливе» [171].

Тобто, навіть якщо М. Резнікович справді задумував спектакль як висловлювання про чергову російську (та, мабуть, і українську) генерацію, що знову «не відбулася», то філософськи-інфантильний птушкінський сюжет [Там само] його не уможливлював. Мляві перипетії пересічної «сімейної» комедії лише сприяли солодкому розчуленню публіки від знайомих до болю ситуацій та персонажів. Тим паче, що режисер призначив на провідні ролі досвідчених виконавців (А. Осинська — Анна Іванівна, Б. Вознюк — Євген, Л. Яремчук — Віра, Л. Кадочнікова — Емма), кожен з яких представляв свого героя або героїню, вміло балансуючи між розумом і почуттям, сміхом і сльозами, емоційним негативом і позитивом.

Глядацького успіху та прихильності критики[1] зазнали також вистави за так званими квазі-історичними п'єсами: «Королівські ігри» Г. Горіна (1995), «Маскарадні забавки» («Помста Гольдоні») О. Богдановича і «Таємниці мадридського двору» («Новели королеви Наваррської») Е. Скріба та Е. Легуве (обидві — 2000), в яких театр принагідно «згадував» про свої «ігрові» витоки.

«Королівські ігри» Г. Горіна (1995) саме засновані на подіях давнього минулого, в яких беруть участь реальні історичні особи. Але драматург

[1] Наприклад, «Королівські ігри» Г. Горіна, де Д. Лаленков за роль Кромвеля отримав звання лауреата премії «Київська пектораль» (1997).

«Розлучення по-російськи» Н. Птушкіної. 1999
Віра — Л. Яремчук, Євген — Б. Вознюк

Емма — І. Дука, Анна Іванівна — А. Осинська

«Королівські ігри»
Г. Горіна. 1997

Анна Болейн —
М. Могілевська,
Кромвель —
Д. Лаленков,
Генріх VIII —
В. Задніпровський

прямо заявляв про «фантазійний» характер своєї версії драми Максвелла Ендерсона «Анна на тисячу днів» (у перекладі російською В. Вороніна «Тисяча днів Анни Болейн»), поставлену на Бродвеї 1948 р. Бо, базуючись на відомому сюжеті, обробленому американським драматургом, мав написати «щось середнє між п'єсою та лібрето», відповідно до «дивного» жанру гаданої вистави московського «Ленкому», в якій М. Захаров вирішив поєднати «реальність драми та умовність опери» [172].

Натомість, в однойменному спектаклі випускника КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, учня Е. Митницького, Олексія Лисовця (прем'єра — 13 листопада 1997 р.) музика, на жаль, лише супроводжувала дію та ілюструвала її. Але деяким чином київська версія все ж кореспондувалася з московською — була так само виставою «великого стилю», що оспівувала та глобалізувала пристрасть «як явище ледве не містичне, не придатне для аналізу» [173, с. 10].

Реалізуючи цей задум, О. Лисовець побудував спектакль ніби розгорнутий у часі ритуал: шлюбна церемонія, свято з нагоди народження спадкоємця, судовий обряд, страта королеви — їхній ритм, хореографія, пластика (балетмейстер — Н. Михєєв) стилістично підтримували та «естетизували» сценічні події. Але, слушно зауважила Н. Єрмакова, сама «історія кохання» Генріха (В. Задніпровський) та Анни (М. Могілевська): залицяння, освідчення, любовні ігри — також перетворена на театралізований ритуал [Там само].

Водночас проста та образно насичена сценографічна конструкція, де чільне місце посідав королівський трон (він же місце страти), чорно-біле вбрання персонажів із вкрапленнями криваво-червоного кольору (художник — Ю. Ларіонов) візуальною «поміркованістю» повністю відповідали стилістиці, заявленій постановником. Зрештою, їй не суперечили і персонажі, зіграні переважно, так би мовити, за сюжетом [174, с. 10]. От тільки «фірмова» манера автора п'єси, що зазвичай «сполучає комізм і пафос, карикатуру і лірику» [175], передбачала формування об'ємнішого сценічного характеру. У густонаселених «Королівських іграх» (наприклад, такою чисельною масовкою не могла похвалитися жодна інша тогочасна вистава) мало не єдиним «повноформатним» персонажем виявився Кромвель Д. Лаленкова. Натомість, Генріх VIII В. Задніпровського з першого до останнього епізоду виявляв лише слабкість духу і тіла, через які наперед програвав красивій, витонченій, але честолюбній та жорстокій

Анні М. Могілевської [Там само]. Тим паче, годі було шукати яскравих особистостей у довкіллі монаршої пари, хіба що покликаному своїм сценічним існуванням додати трохи видовищності до історії кохання по-королівськи.

«Інтелектуальна драма» Лесі Українки «Камінний господар» («У полоні пристрастей», 2002) також перетворилася з волі М. Резніковича на «історичну мелодраму», успадкувавши свій жанр від минулих чотирьох версій, всупереч заявам режисера, буцімто п'ята — принципово відрізнялася від них за змістом та художньою ідеологією [176]. Аби усвідомити цю суперечність, варто було дослухатися до того ж М. Резніковича, котрий, формуючи сценічний задум, намагався «<...> максимально виявити події, до яких утягнуті герої, їхні вчинки. А завдяки вчинкам прояснити характери, їхній рух, еволюцію <...>» [Там само], — іншими словами, він так само, як його попередники, працював над сюжетом драматичної поеми, звісно, інтерпретуючи його у «сучасному дусі».

Саме позірне відмітні постановочний план та виконавська манера «У полоні пристрастей» наводили вітчизняних колег по цеху на думку, що театрові нарешті «<...> вдалося відчутно похитнути міф про несценічність Лесі Українки» [177], а необізнаних із драматичною поемою російських театрознавців[1] її нинішня інтерпретація вражала «оригінальним трактуванням» світового сюжету [178] та його «феміністичним» забарвленням [179].

Втім, і ті й інші мали рацію: наново втілений «Камінний господар» являв собою композиційно просте, мотиваційно ясне, ідейно однозначне, багато ілюстроване дійство, сконцентроване довкола образу Донни Анни (Н. Доля). Перечитавши бо наново текст драматичної поеми, М. Резнікович вирішив, що це — «історія, написана геніальною жінкою про жінку, реальну або народжену могутньою уявою поетеси», і що, можливо, легенда про Дон Жуана становила для Лесі Українки «лише сюжетний привід, аби розкрити різні грані характеру героїні» [176].

Відтак, у просторі спектаклю фізично існував персонаж на ім'я Дон Жуан, але цей немолодий, непоказний і не впевнений у собі чоловік нічим не нагадував легендарного севільського спокусника. На диво щире та віддане кохання Дон Жуана — О. Треповського до Донни Анни —

[1] Прем'єра «У полоні пристрастей» відбулася 26 жовтня 2002 р. під час московських гастролей НАТРД. 2003 р. театр із цією виставою брав участь у санкт-петербурзькому фестивалі «Встречи в России».

Н. Долі викликало жалість, на диво грубе поводження з іншими жінками (чого вартували ляпаси Донні Соль — О. Єні!) — огиду, сум'ятні монологи, виголошені у телефонну слухавку, — нерозуміння. Насамкінець цього, мабуть, найслабшого, але найщирішого персонажа ставало банально шкода, бо, наміряючись поринути з головою у любовний вир, він, натомість, потрапив під жінчин каблук [179]. Зрозуміло, така концепція образу «виводила за дужки» проблему «руйнування переконань» «лицаря волі» або «перемоги консервативного начала» над ним [176].

Незабаром на роль Дон Жуана був призначений В. Сарайкін. До малюнку характеру додалися нові акценти, але сама позиція театру відносно Дон Жуана не змінилася, як, власне, й викликані ним емоції. Знову не йшлося про зраду принципів або про втрату гідності та благородства. Дон Жуан — В. Сарайкін позбувався бо моральних «якорів» ще до виходу на сцену, здаючись тепер «не "лицарем волі", як про нього писала Леся Українка, але "лицарем аморальності" — своєрідним антигероєм часу» [180].

Проте парадоксальним чином у стосунках із цим незграбою та мужлаєм, у чиїх вустах сентенції «лицаря волі» звучали, мов нісенітниця, набувала «логічного поводіння» [181, с. 299] Донна Анна — Н. Доля — жінка, яка «хоче мати ВСЕ — владу, статки, чоловіка. І неодмінно кращого, овіяного легендою» [176]. За режисерським бажанням опинившись в епіцентрі «У полоні пристрастей», Донна Анна п'ятої версії «крикливо маніфестувала» своє нове становище [182], афектовано, на межі емоцій вела «азартну гру з життям», пристрасно боролася за право владарювати «над людьми та їхніми почуттями» і врешті-решт «ставала жертвою власної жадоби життя» [177]. Натомість, «роздвоєна душа» Донни Анни [181, с. 288] або її «постійна внутрішня боротьба між коханням, якого вона прагне і якого вона не може досягти через ті обмеження, що існують в її "світі"» [182], невикористаними залишилися на сторінках драматичної поеми Лесі Українки.

Заразом, як не дивно, отримувало «raison d'etre (розумну підставу)» [181, с. 299] існування у виставі навмисне омолодженого Командора — Р. Трифонова — ніжного, романтичного, несміливого, бо недосвідченого у стосунках із протилежною статтю, щиро закоханого у власну наречену і дружину, значно привабливішого за Дон Жуана: Донна Анна — Н. Доля одружувалася з ним, аби «позбавитися строгих моральних пут», Дон Жуан — В. Сарайкін вбивав його, аби довести свою пристрасть до його дружини [180].

«У полоні пристрастей» («Камінний господар») Лесі Українки. 2002
Донна Анна — Н. Доля, Дон Жуан — О. Треповський

Єдиний з-поміж провідних персонажів «Камінного господаря», кого театр представив, бодай частково врахувавши авторів задум, — це Долорес. У героїні О. Кульчицької можна було, принаймні, побачити антипода Донни Анни — жінку, здатну на безкорисливе, щиросердне, глибоке почуття. От тільки замість «ніжно-упертої вдачі» та «вільної душі», над якою не владарюють «усталені форми» [181, с. 299], актриса демонструвала міцну волю та погордливість своєї Долорес, гідні Донни Анни — Н. Долі, а замість «надлюдської екзальтації» [Там само] — «надмірно пафосну відданість» Дон Жуану та найглибшу «віру у невинність самого гріха» [177].

Між тим, М. Резнікович, переконаний, що сучасного глядача можна «захопити», лиш поєднавши «театр слова» із «театром видінь» [174], зробив купюри у тексті п'єси та збільшив позавербальний шар вистави через пластичні композиції-ілюстрації (хореограф — А. Рубіна), що уточнювали зміст окремого епізоду.

Вирішенню цього завдання сприяло просторове рішення М. Левитської — полістильове і полісемантичне, але водночас позбавлене внутрішньої динаміки, надміру статичне, сповнене картинних, нефункціональних деталей. Неоднозначно сприймалося й еклектичне вбрання персонажів,

у якому розкіш у стилі Веласкеса рядувала з модерністичним мінімалізмом, а вишукана класика сусідила з постмодерною простотою.

Естетична та змістовна невизначеність спектаклю остаточно унаочнювалися у фіналі «У полоні пристрастей», де М. Резнікович химерно поєднав натуралізм та містерію, цитати з Євангелія та П. Тичини, і де цілком відійшло у небуття суворе й прозоре слово Лесі Українки.

Слід зазначити, що найбільшим глядацьким попитом у вельми «строкатому» репертуарі НАТРД користувалися постановки європейських та американських «комедій положень» і «салонних» мелодрам: «Останній палко закоханий» Н. Саймона (1995), «Фердінандо» А. Ручелло (1996), «Двері стукають!» М. Фермо (1996), «Банківські службовці надзвичайно темпераментні...» І. Тердзоллі та Е. Вайме (1997), «Наполеон і корсиканка» І. Губача (2004), «Бабине літо» А. Менчелла (2007), «Сімейна вечеря» М. Камолетті (2009), «Її божевільні чоловіки...» («Лаура та Жаки») Г. Ару (2009), «Потрібний брехун!» Д. Псафаса (2014), «Повернення до Сорренто» (1997), «Трохи ніжності» (2004), «Прощальне танго» (2011), «Жінка та урядник» (2013) — всі А. Ніколаї, «№ 13» (2002), «Надто одружений таксист» (2004), «Надто щасливий батько» (2010) — всі Р. Куні, — засвідчуючи, з одного боку, естетичну невимогливість завсідників глядацької зали Театру ім. Лесі Українки, з іншого, — готовність колективу догоджати їхньому невибагливому смаку, в окремі сезони просто таки орієнтуватися на нього.

Що ж до спорадичної появи в афіші НАТРД імен та назв іншого ґатунку, за якими створювалися спектаклі глибшого змісту із використанням нетривіальних сценічних засобів, то пояснюється це, на нашу думку, елементарною необхідністю підтримувати статус «академічного» сценічного закладу, чия репертуарна політика не повинна обмежуватися самими «хлібними» виставами. Звісно, хочеться думати, що мали місце й побоювання режисури театру втратити професійні навички, нескінченно вправляючись у другорядному драматургічному матеріалі.

Щоправда, у таких випадках самих побоювань або бажань недосить, малознайома стилістика вимагає ретельнішого опрацювання. В інший спосіб досягти адекватного та цілковитого художнього результату неможливо, вистава «відбудеться» лише фрагментарно.

Так сталося, наприклад, із драмою І. Башевіса Зінгера та І. Фрідман «Тойбеле та її демон» (1996), чий сюжет допускає «безліч можливих тлумачень: від містечкового єврейського анекдоту про красуню Тойбеле,

якою хитрістю оволодів жалюгідний помічник учителя, удаючи з себе демона пристрасті, до безкінечної біблійної мудрості з відтінком Кабали», — в інтерпретації театру вона, на жаль, втратила «багатошаровість» та «іронічно-інфернальний» смисл [183].

Не думаю, що М. Резнікович мав на меті поставити черговий спектакль з теми «статевих стосунків — у найбільш ускладненій і патологічній формі» [Там само]. Але переконана, що п'єса І. Башевіса Зінгера та І. Фрідман — це не просто історія закоханих, національно забарвлена та дещо приправлена містикою, сповнена «світла, любові, наївної надії, відчаю від нещасливого кохання...» [184]. Тут йдеться про важливіші речі: про свободу почуттів, не скутих релігійними догмами та містечковими забобонами, про те, що справжнє кохання завжди милосердне, що фізична зрада завдає страждань, але душевна — заподіює смерть.

Саме цим образним змістом навантажила просторове рішення вистави М. Левитська.

...Маленьке «загублене» і «втрачене» єврейське містечко Фрамполь, що притулилося на задвірках імперської частини Польщі. Маленькі будиночки-скриньки, що, кліпаючи підсліпуватими віконцями, заповнюють кін, поступово розчиняючись у пітьмі ар'єрсцени. Вони надійно утримують у собі нехитрий скарб і так само нехитрі бажання та секрети містечкових мешканців. Дивний, явно порожній колодязь із фалосом-журавлем, не здатний втамувати чиюсь спрагу. Дивний присмерковий світ, реально-ірреальний, стулено-розтулений, позбавлений зовнішніх меж і до корчів замкнений зсередини.

Аж раптом, тієї миті, коли Тойбеле (Т. Назарова) і Гурмізах (О. Треповський) вперше знаходять одне одного, на тлі їхніх «нескінченних обіймів» (хореографія — А. Рубіна) стрімко та ясно, мов розкатаний свиток Тори, майже на всю немислиму широчінь і височінь сцени виникає задник-панорама землі обітованої, що її всяк шукає деінде, а вона — ось тут, в єднанні закоханих душ...

Проте цього разу «велична і чиста» сценографія не прислужилася виконавцям, навпаки, їхня «надривна імітація бурхливих емоцій за допомогою динамічних перебіжок сценою» на її тлі виглядала особливо штучно [183]. Відсутність «живих» почуттів між персонажами не компенсували ні ефектні мізансцени, ні виразна хореографія, ні чудове адажіо з «Аранхуеського концерту» Х. Родріго (музичне оформлення — В. Шпаковська).

Тому освіченій частині публіки (тобто театрознавцям) довелося під час прем'єри задовольнятися віковічною іронічною мудрістю та драматургічною вправністю І. Башевіса Зінгера та І. Фрідман. Тоді як інші, стоячи, аплодували акторам, насамперед «бенефіціантці» Т. Назаровій (дехто, можливо, небезпідставно, вважав, що вистава влаштована на честь актриси) [185].

«Кішка на розпеченому даху» Т. Вільямса (1955) — один із найдовершеніших зразків світової «психологічної» драми XX ст. Її репрезентантів, як відомо, характеризує деяка млявість «зовнішньої», натомість, напруженість «внутрішньої» дії, її фабула позбавлена ефектних поворотів, але діалоги сповнені динаміки й точного фразування, її персонажі — водночас типізовані та уреальнені, а стосунки між ними — обов'язково увиразнені. На кону така п'єса має бути представлена не лише загальним перебігом подій, але з урахуванням навіть дрібних нюансів сюжету, а виконавці мусять, граючи «на напівтонах», водночас утримувати стосунки між персонажами на належному емоційному рівні.[1]

Л. Остропольський, беручись за драму Т. Вільямса, запевняв, що розуміється на особливостях письма американського класика [186]. Між тим, побачене 1998 р. змусило засумніватися у правдивості його слів. Вистава бо вражала банальністю режисерського підходу до драматичного матеріалу. Часом навіть здавалося, що Л. Остропольський страхався «зіпсувати» п'єсу своїм втручанням, відтак, скромно умив руки, залишивши акторів тет-а-тет з автором і публікою [187].

Звісно, колежанка дещо перебільшила, зрештою, не сам же І. Несміянов встановлював посеред порожнього кону велике подружнє ліжко, що цього разу символізувало «потяг одне до одного закоханих близьких людей», здатний подолати «трагічні обставини» життя [186]. Та й рішення представити п'єсу Т. Вільямса «як ілюстрацію до скандалів у родині Поллітів» [188] також приймав режисер.

Актори (Т. Назарова — Меггі, В. Сарайкін — Брік, Ю. Савельєв — Гумпер, Н. Ніжерадзе — Мей, О. Смолярова — Велика Ма), сумлінно виконуючи його настанови, розігрували перед публікою скандал у благородному американському сімействі, члени якого із насолодою шматували

[1] У назві п'єси «A Cat on a Thin Hot Roof» використано ідіоматичний вираз, подібний до «крутитися як вуж на пательні».

«Тойбеле та її демон»
І. Башевіса Зінгера та І. Фрідман. 1996

Зверху ліворуч: Алханон–Гурмізах —
Ф. Летичевський (перший виконавець ролі)

Зверзху праворуч: Тойбеле — Т. Назарова,
Алханон–Гурмізах — О. Треповський

Праворуч: Тойбеле — Т. Назарова,
Меншаша — О. Роєнко, Генендель — Н. Кудря

«Кішка на розпеченому даху» Т. Вільямса. 1998

Ліворуч: Великий Ба — Ю. Мажуга,
Велика Ма — О. Смолярова

Великий Ба — Ю. Мажуга, Брік — В. Сарайкін

«Помста по-італійські» Л. Піранделло. 2000. Зверху: Сарацинка — Н. Кондратовська, Беатріче — О. Кульчицька, Фіфі — К. Кашліков. Знизу: сцена з вистави

одне одного, а також спадщину наразі живого батька. От тільки «секвестрована» «Кішка на розпеченому даху» не залишала простору для вияву справжньої (непозірної) психології персонажу (О. Вергеліс з цього приводу слушно посилався на відомого російського театрознавця Наталю Кримову [Там само]). Отже, публіка знову побачила не «живих» істот, але ожилі манекени, чиї невмотивовані темпераментні жести, гучні голоси, бурхливі емоції виглядали неприродно і безглуздо. Єдине виключення становив Великий Ба — Ю. Мажузі вдалося більш-менш сконкретизувати свій персонаж.

На нашу думку, сценічному колективові так само не таланило із європейською «неопсихологічною» драматургією. Її появу в афіші театру легко пояснити — навіть на початку нашого століття доробок Ф. Ведекінда, Л. Піранделло, Ж. Кокто, Е. Олбі для української режисури залишався terra incognita, чиє «відкриття» напевно тішило режисерські амбіції. Але постановникам задуманих вистав слід було пам'ятати, що кожна п'єса з цього «списку» вимагатиме окремого (не набутого під час навчання у театральному виші) знання, а кожний спектакль мимоволі ставатиме «експериментом» — «вправою» на індивідуальний стиль автора драматичного твору.[1]

Натомість, І. Барковська, замість (слідом за Л. Піранделло) «закручувати "душевні інтриги"» персонажів «Ковпаку із бубонцями», замість зштовхувати їхні «зовнішні дії» з «прихованим справжнім єством» [189], вирішила розрадити глядацьку залу черговою комедією. Як дотепно зазначила рецензентка, у 1960-ті італійський кінематограф познайомив нас зі «Шлюбом по-італійськи» та «Розлученням по-італійськи», 2000 р. Театр ім. Лесі Українки дав нам можливість відчути, що таке «Помста по-італійськи» [190].

Мабуть, аби підвищити градус веселощів у залі, С. Маслобойщиков вкрив підлогу сцени та розцяцькував костюми персонажів (що одночасно нагадували ватники, камзоли, кринолiни й спідню білизну) плямами пташиного вапна. Ю. Шевченко поклав на музику метушню ревнивої Беатріче (О. Кульчицька) і маніпуляції метикуватого писаря Чампи (В. Алдошин).

---

[1] «Вправою в маріонетковому стилі» П. Рулін назвав виставу Молодого театру «Різдвяний вертеп» за текстом Л. Старицької-Черняхівської, підкреслюючи у такий спосіб «пошуковий» характер дійства // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К.: Мистецтво, 1972. — 375 с.

І. Барковська, поперемінно змінюючи ритм мізансцен із депресивно-монотонного на божевільно-динамічний [191], змусила акторів то ганятися одне за одним і жваво загинати колінця (хореографія — А. Рубіна), то виголошувати моралізаторські сентенції та співати меланхолійні пісні. І так явно захопилася «ускладненням» дії, що забула і про гротескову стилістику п'єси, і про психологічну умотивованість вчинків персонажів (навіть, на перший погляд, безглуздих), і про необхідність бодай елементарно узгодити між собою візуальний, музичний, хореографічний та психологічний плани. Від того спектакль, позбавлений чіткої логіки і жорсткої структури «інтелектуальної шаради», розгадати яку пропонував глядачеві Л. Піранделло, перетворився на програму мюзик-хольних номерів невисокого ґатунку.

Щось подібне сталося за два роки, коли Л. Остропольський спробував поставити дилогію Ф. Ведекінда «Лулу. Історія куртизанки», складену з драм «Дух землі» (1895) та «Скринька Пандори» (1902). Об'єднані спільним персонажем, вони представляють історію однієї з найвідоміших femme fatale «межі століть» — прекрасної та спокусливої Лулу — «прообразу усіх жінок», символу чуттєвості, уособлення керуючого людиною «основного інстинкту».

Це означає, що навряд чи Лулу є живою істотою. Автор дилогії, позбавивши героїню «реального минулого, справжнього імені, визначеного суспільного статусу» [192], ніби наполіг на її квазі-реальності. По-суті, вона — ніщо інше, як «живий символ», тобто персоніфікація внутрішньої боротьби чоловічих персонажів (графиня фон Гешвиць тут не становить «виключення», але розсуває рамки «правила»), та частина їхньої душі, що приховує хтиві наміри, потаємні, табуйовані бажання. Відтак, режисер гаданої вистави і виконавиця ролі Лулу не мають обманюватися через її «поверхово реальний вигляд».[1]

На перший погляд могло здатися, що Л. Остропольський саме так і вчинив: безупинний танець Лулу (Ю. Цивата) із партнерами (Шигольх — В. Алдошин, Голль — В. Шестопалов, Шварц — Д. Савченко, Шон — В. Зайцев, Альва — О. Савкін, Марта — А. Наталушко, Касті-Піані — О. Роєнко) справляв мало не гіпнотичне враження, актори і актриси рухалися сценою у гарному ритмі, розбірливо та емоційно виголошували лоскотливі для сприймання сентенції, завмирали у провокаційних позах… [193].

[1] Див.: Вороний М. Театр і драма: зб. статей. — К.: Мистецтво, 1989. — 408 с.

А. Несміянов для цього практично повністю звільнив кін, позначаючи буквально однією сценічною деталлю жіночий будуар початку минулого століття, довоєнне кабаре, Берлін, захоплений німцями і звільнений союзниками, Париж, що святкував міленіум, старий-новий Лондон, де Лулу знайшла свою смерть. Звучали вірші О. Блока і Ш. Бодлера, Н. Заболоцького і В. Ходасєвича. «Лілі Марлен», виконана О. Єною, сусідувала з естрадними шлягерами кінця століття. Довгий мундштук «а-ля Зінаїда Гіппіус», бальне віяло, хлист приборкувача рядували зі стільниковими телефонами і мотоциклетними шоломами. Є. Дробна повсякчас вбирала головну героїню по-новому, а для решти персонажів придумала костюми, що підкреслювали їхню особистість.

Зміна вбрання, зовнішності, професії, способу існування врешті-решт виявлялися наскрізним принципом цієї вистави. Авантюрист та приборкувач хижаків, видавець і журналіст, атлет та уніформіст, лікар і банкір, а також нічні метелики обох статей, за задумом режисера, кружляли довкола Лулу (Ю. Цивата), сподіваючись на крихти її уваги та бодай дещицю справжнього кохання. Але парадоксальним чином нескінченні людські метаморфози і так само невпинне проституювання почуттів не оприявнювали, але губили «метафізичний» сенс історії Лулу — сексуальна трагедія, що абсолютизує гріх та інтерпретує життя як арену цирку, де жінки і чоловіки сперечаються одне з одним за батіг дресирувальника [Там само], чимдалі за розвитком дії все більше нагадувала не дуже смачний «полуничний десерт».

Не інакше як випадково з'явився на кону НАТРД спектакль «Що сталося... з байдужим красенем» (2002), побазований на дуже популярних текстах світового театру — «Байдужому красені» Ж. Кокто та «Що сталося у зоопарку?» Е. Олбі. М. Резнікович, мабуть, вирішив відновити діяльність «театру у фойє», для чого нашвидкуруч об'єднав за допомогою уривків із чеховського «Аґрусу» (читала Н. Доля) окремі самостійні акторські роботи, супроводивши першу частину піснями Едіт Піаф у виконанні О. Єни та С. Мельської.

На нашу думку, спільна тема людської самотності — не надто тверда підстава для сполучення іншомовних текстів, що належать різним культурним епохам та національним літературним традиціям. Проте французька та американська одноактівки все ж мають однакову рису — обидві відносяться до «акторського» театру, що вимагає від виконавця відточеної

техніки, філігранної обробки ролі. Тим паче, коли йдеться про виставу «малої» сцени, здатної укрупнити, наблизити впритул до глядача щонайменший порух, жест, вираз обличчя тощо [194, с. 56]. Але продемонстроване Т. Остапенко (Актриса) та В. Осадчим (Еміль) і Ю. Яковлєвим (Джеррі) та Р. Трифоновим (Пітер) походило радше на ескіз до неї, ніж на саму роль.

Зрозуміло, ця «домашня заготовка», що її взагалі не варто було виносити на глядача, не затрималася на кону. Утім, незабаром репертуару Театру ім. Лесі Українки бракуватиме навіть цих «випадкових» спектаклів за висококласною драматургією, сказати б, нетиражованих авторів. Бо від середини 2000-х в афіші, натомість, запанують вистави за «касовими» п'єсами і римейки, на тлі яких не позбавлені художніх недоліків та відверто тенденційного змісту літературні композиції, присвячені видатним особистостям, набудуть перебільшеного значення.

На доказ сказаному вище наведемо другий варіант «Насмішкуватого мого щастя» Л. Малюгіна (2003), а також композиції «Дон Кіхот. 1938 рік» за М. Булгаковим (2006) та «Всюди сам... Свічка під вітром» (2014), присвячену 200-річчю Кобзаря.

Спектакль «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна зразка 2003 р. одночасно використовував художні набутки минулої версії 1966 р. і, сказати б, спростовував їх. Наприклад, основний сценографічний модуль знову становив березовий «орган» Д. Боровського, проте, нині він не визначав ні фізичний, ні, тим паче, ментальний простір дії, замість означати «середовище», де відбувався «роман у листах», слугував йому всього лише «тлом». Пульсуючу світлотінь замінила часта пітьма, проріджена тьмяним світлом самотньої свічки у руках Чехова — В. Єзепова, який чимось нагадував Фірса, забутого у старому домі колишніми господарями вишневого саду.

Якщо раніше основну «тональність» спектаклю підтримували драматично-патетичні, образно-рельєфні звуки токати і фуги ре-мінор Й. С. Баха, то у новій редакції «Насмішкуватого мого щастя» це завдання здійснювали мелодії Ю. Шевченка.

В. Жежера (і не він один) мав рацію: за минулі тридцять сім років із п'єсою Л. Малюгіна сталося те, що й мало статися — вона відчутно «постаріла» [195]. Крім того, на авторитетну думку Т. Шах-Азізової, в оригінальному варіанті в оточення Чехова вписано надто багато людей — вони тіснилися і заважали один одному. А репліки, сказані у різний час

Ольга Кніппер — Л. Кадочнікова

«Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна. 2003
Ліворуч:
Ліка Мізинова — Н. Доля, Антон Чехов — В. Єзепов
Знизу:
Олександр Чехов — М. Рушковський, Антон Чехов — В. Єзепов

і з різного приводу, не завжди вдало поєднувалися між собою. Отже, М. Резнікович «мусив втрутитися»: вивести з п'єси тих, чию присутність вважав необов'язковою, і за допомогою купюр та переакцентуації тексту перемогти його «хаотичність» [196].

Т. Шах-Азізова переконувала, що режисерові вдалося подолати «незгідності» малюгінського оригіналу [Там само], але, на нашу думку, правий В. Жежера: М. Резнікович лише прибрав із нього репліки, які уподібнювали Чехова «радянському вільнодумцю-шестидесятнику» [195], і, відповідно, «непотрібних» тепер персонажів (йдеться про Марію Чехову та Максима Горького). Власне, непрямо цей висновок підтвердив сам постановник, наголошуючи, що Чехов минулої версії — «великою мірою був Чехов публіцистичний, текстом листів Антона Павловича засуджуючий язви свого часу, протестуючий проти приниження людини у шістдесяті роки у нашій країні — адже з часів Чехова Росія залишалася так само країною казенною» [197, с. 14].

Звісно, інший час вимагав інакшого Чехова — за словами А. Смелянського, «незатиснутого умовами радянського життя» [198]. Відтак, Антон Павлович (за версією початку нашого століття) висловлювався про віру і російський народ, про інтелігенцію, про Росію і про тамтешнє життя, вражаючи «тверезістю, ясністю і людяним розумінням» [Там само]. А ще, аби захопити публіку «рідкісним даром приголомшливої спостережливості», яким був наділений письменник (а, можливо, побоюючись, що сучасний глядач пам'ятає таки про Чехова — сатирика, водевіліста і комедіографа), М. Резнікович додав до нової редакції низку «дивно-легких чеховських парадоксів» [197, с. 16], на кшталт: «Чомусь у Пермі усі візничі походять на Добролюбова...», або «Великі події заскочать нас зненацька, мов старих дів...». Утім, у цьому клоччастому союзі все одно переважала «хвора чеховська думка про те, що таке "пізно", тобто неповерненість у коханні, у житті» [197, с. 14].

Паралельно, аби зала «краще зрозуміла простір життя Чехова, сенс його роздумів», постановник звично вирішив додати виставі «видовищності» [197, с. 16]. Ось Чехов — В. Єзепов стоїть під великим чорним зонтом, ось виносить на сцену справжні кайдани і «гнівно (хоч і обережно) копає ці кайдани ногою, вимовляючи щось на кшталт "ми згноїли у тюрмах мільйони людей"» [195], ось випиває келих шампанського за кілька хвилин до смерті; ось Олександр Чехов — М. Рушковський, мало не бук-

вально прикутий до лікарняного візка, сидить на ньому поряд із братом, наспівуючи романс «Що нам до галасу світу...», або мовчки тягне його за собою, поки Антон Павлович — В. Єзепов, стоячи під березами, вирішує долю свого одруження із Ольгою Кніппер; ось в епізоді «Вишневий сад» Кніппер — Л. Кадочнікова у ролі Раневської гарячково притискає до грудей велику ганчір'яну ляльку і майже механічно танцює, очікуючи повернення Гаєва з торгів...

Але ключові мізансцени цієї редакції «Насмішкуватого...» стосувалися «роману» Антона Чехова і Лідії Мізинової. Ось безкінечно самотній, Чехов — В. Єзепов присів біля столика-етажерки, на якому — шандал зі свічкою та відкоркована пляшка шампанського, а десь далеко позаду неясно біліє тонка жіноча фігура, майже нерозрізнена поміж беріз. Ось Ліка — Н. Доля, знову вбрана у біле, сидить в ногах у Чехова — В. Єзепова, кокетливо-усміхненим обличчям розвернувшись до публіки. Вона — молода, трохи легковажна, сексуальна, зваблива, впевнена у своїй чарівливості. Він — немолодий, згорблений, із черевцем і зморшками, коротко-зоро мружиться крізь пенсне. За М. Резніковичем, вона, Ліка, — кохання його, Антона Павловича, життя, яке, щоправда, він «проґавив», так само, як і здоров'я. Усвідомивши, кого і що втратив, Чехов — В. Єзепов каявся і віддавався гірким та світлим спогадам про минулу «сонячну» Ліку [197, с. 17].

М. Резнікович також переконував, що у «старій» виставі за суттю підходу до образу сестрою Ліки — А. Роговцевої можна було назвати Кніппер — Л. Кадочнікову [199, с. 19]. У новій версії зіставлення цих дійових осіб взагалі втратило сенс. І не через вікову різницю між актрисами, на нашу думку, причина полягала в іншому: обидві грали персонажів із різних п'єс, а спільною була їхня тотальна несхожість із історичними прототипами. Ліка Н. Долі тому й «ламала розхожі уявлення про ту, котра кохала Чехова» [200], що була повністю вигадана театром. А Кніппер Л. Кадочнікової втратила риси романтичної натури, ліричної героїні, що прозирали в обличчях Єлени Серебрякової, Анни Іванової, Маші Прозорової, Любові Раневської, блискуче зіграних нею у виставах МХТ. Нинішня Ольга Леонардівна — сухувата, раціональна, жорстка, ображена на швидко проминулі роки і надто короткий шлюб із Чеховим, відповідала самій лише Ірині Аркадіній — актрисі до самих кісток, яка обрала театр своїм єдиним modus operandi.

Проте найбільше у спектаклі дратували не окремі історичні «незгідності» (хоча, направду, саме відповідність минулим реаліям визначає «клас» «документальної» вистави), але його настійлива мінорна тональність. Пообіцявши «продовження легенди», режисер, натомість, взявся справляти «солодкувато-гіркі поминки» за письменником, а заразом і за «російською інтелігенцією» [199, с. 21]. Щоправда, насамкінець М. Резнікович ніби одумувався: ось під величні звуки токати і фуги ре-мінор Й. С. Баха стулки березового «органу» замкнулися за А. Чеховим — В. Єзеповим, означаючи закінчення сценічного життя персонажа. На кону залишилися дві пані у траурному вбранні — вони щойно помирилися «над труною», об'єднані спільною втратою. Аж раптом, скинувши з плечей старезне, Фірсове, пальто і кілька років, молодою ходою до них повертався А. Чехов — В. Єзепов, переповідав черговий курйозний випадок, заводив дитячу дзиґу... Припустімо, комусь у залі цього було досить, аби налаштуватися на інший, оптимістичніший, лад і, можливо, зрозуміти нарешті, навіщо впродовж двох годин якийсь доволі нудний чоловік говорив про щось, а ми паралельно милувалися його дівчиною і братом [195]!?

П'єса М. Булгакова «Дон Кіхот» під пером М. Резніковича зазнала значніших метаморфоз. Між тим, свого часу, ущільнюючи роман-епопею М. Сервантеса до розмірів камерної історії, автор драматичної версії не торкнувся його провідної теми, з якою образ Дон Кіхота став «часткою людського духу», «вічним супутником людства» [201, 9, с. 28]. Бо, подумки звертаючись до іспанських реалій XVII століття, М. Булгаков одночасно шукав «<...> вихід до живої сучасності, що розгорталася перед ним у всій своїй кривавій і похмурій пишноті» [202, с. 325].

М. Резнікович, розсуваючи рамки п'єси за рахунок уривків з інших творів письменника, споминів, щоденникових записів Єлени Булгакової, хронікальних матеріалів, з'ясовував, натомість, «як крізь вічну маску літературного героя просвічує доля і творця, й інтерпретатора роману, а отже — <...> і його, режисера, власна доля» [203, с. 24]. Відтак, у виставі «Дон Кіхот. 1938 рік» від знаменитого роману М. Сервантеса залишилися самі головні герої, а Лицар сумного образу з п'єси М. Булгакова був інтерпретований як «гомо советікус», «почавлений владною машиною» [204].

Останню тему постановник вирішував гучно та пишномовно, під бравурні пісні 1930-х та рядки обвинувальних вироків, що лунали з репродукторів перед початком вистави. Виразно, але одноманітно окресленій

«Дон Кіхот. 1938 рік» за М. Булгаковим. 2006. Майстер — Ю. Гребельник, Вона — А. Наталушко

епосі відповідало місце дії — письменницький кабінет із книжковими шафами зі світлого дерева, коричневою жорсткою софою, зеленою настільною лампою, білими струнками вікнами, розчиненими навстіж у зоряне небо, де під колосниками «тріпотів» червоний абажур (сценографія — Д. Боровський). Сюди до господаря кабінету входили один по одному і групами вигадані персонажі (Дон Кіхот — Ю. Гребельник, Санчо Панса — Д. Бабаєв, Сансон Карраско — В. Сарайкін, Альдонса — Є. Малахова, Герцог, Луї XIV — Б. Вознюк, Лагранж — В. Семирозуменко), але тут водночас перебувала і Вона (А. Наталушко) — цілком реальна Єлена Булгакова, чиї щоденникові записи 1933–1940-х поміж булгакознавців донині вважаються найціннішим свідоцтвом останніх років життєдіяльності письменника.

Слід наголосити, що симпатиків спектаклю явно тішила складність його «тексту», де «паралельно розвивалися думки Сервантеса, Булгакова, Резніковича і Боровського» [205]. Н. Старосельська на цій підставі зарахувала «Дон Кіхот. 1938 рік» до «елітарних» вистав, призначених для вузького кола «освічених» глядачів, здатних зчитати та усвідомити різні смисли побаченого на сцені [203, с. 25]. Нам же дійство, навпаки,

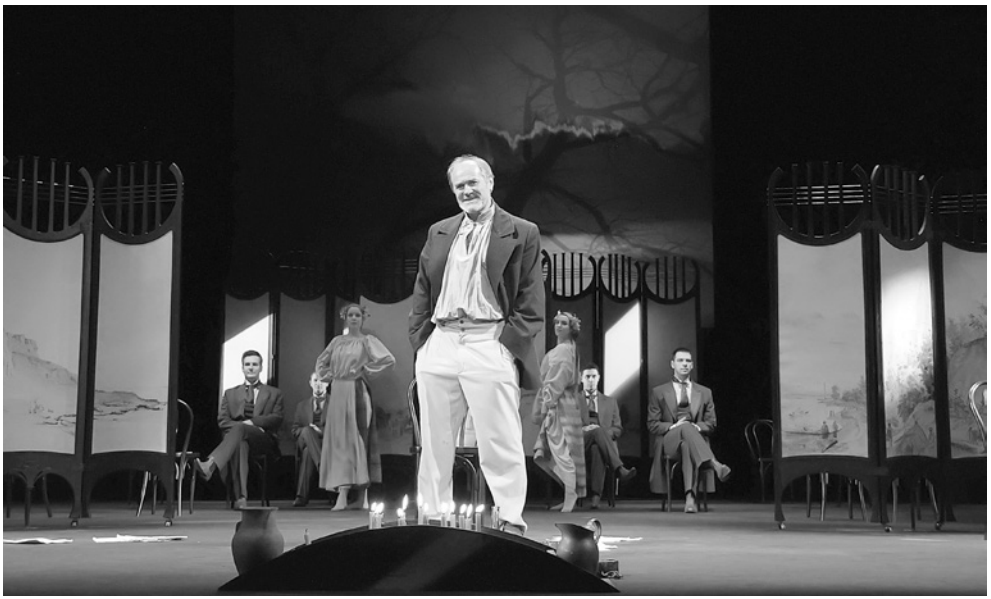
здалося тематично одноманітним — по-суті, впродовж двох годин на кону варіювалося лише зазначене вище питання стосунків митця із владою.[1] До того ж, збентежували прямолінійність і тенденційність його вирішення автором сценічної композиції. Погодьтеся, потрібна неабияка сміливість, аби наразі дивитися на М. Булгакова «як на Дон Кіхота свого часу, котрий намагався воювати з вітряками та був скалічений ними» [203, с. 24].

Утім, і сльозлива інтонація та настійливий негативний пафос переважної більшості епізодів, і справжній сенс «гри у бісер», затіяної режисером на кону за допомоги кількох десятків булгаковських персонажів, стають зрозумілі, якщо взяти до уваги обставини, в яких репетирувався спектакль (нещодавній конфлікт М. Резніковича із новопризначеним міністром культури О. Білозір, що ледь не коштував йому крісла очільника театру).

Виставою «Всюди сам... Свічка під вітром» (прем'єра — 9 березня 2014 р.) Театр ім. Лесі Українки святкував 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. За словами автора сценічної композиції М. Резніковича, він скористався цією нагодою, аби переповісти історію талановитої людини, яка потрапила під жорна системи, що, з одного боку, викувала її талант, з іншого, — понівечила її життя [207]. Водночас, вплівши у тканину вистави поезії таких, здавалося б, різних класиків — від Шекспіра до Пастернака, від Беранже до Лесі Українки — він постарався збільшити масштаб, по суті, приватної історії до розміру притчі або навіть легенди [208, с. 42].

Разом з тим, заздалегідь наголошуючи на міфотворчому характері дійства, М. Резнікович уникав претензій з боку глядацького та критичного загалу, по-перше, щодо ідентичності «театрального» та «історичного» Кобзаря, по-друге, щодо «надто сміливого трактування легенди про великого українського поета» [209]. Адже комбінуючи між собою уривки з так званого «Щоденника» 1957–1958 рр., тогочасне листування та вірші, він встановлював «взаємозв'язок між творчістю і долею Шевченка, з одного боку, та російською культурою і російською державою, з іншого» [210]. Скориставшись із того, що прозова частина зазначених вище

[1] Наведемо на доказ іншу передпрем'єрну заяву М. Резніковича: «Наш спектакль — і про Булгакова, і про Дон Кіхота, один вигаданий, інший справжній, але обоє вони йшли наперекір владі й при цьому вірили у те, що світ може бути кращим» [206].



«Всюди сам… Свічка під вітром». 2014. Сцена з вистави

текстів написана російською, М. Резнікович вивів на кін дві мовні іпостасі центрального персонажа — російську (В. Алдошин, Д. Савченко) та українську (П. Панчук), збентеживши таким «лобовим» підходом до вельми неоднозначного питання багатьох свідків вистави. Але представники «російської еліти Києва», кореспонденти двомовної періодики та й урядники з Міністерства культури відреагували на нього, навпаки, суто позитивно [211].

В будь-якому іншому ракурсі спектакль особливого інтересу не викликав. Членування простору сцени за допомогою ширм, мінімалізація предметного ряду, в якому головували свічки, чергування «світлих» та «темних» епізодів, відеопроекція (О. Рабін, А. Рябін), «функціональне» вбрання персонажів (сценографія та костюми — О. Дробна), візуалізація поетових споминів та думок (епізоди «Гоголь» і «Беранже»), сучасні коментарі до історичних подій (коментатори — С. Бобко, Ю. Дяк, В. Овчаров, А. Пономаренко, О. Савкін), зонги як ритмічна основа дії (композитор — О. Шимко, виконавці — О. Єна, Т. Бойко, А. Гринчак, В. Ніколенко, В. Ращук) — різні комбінації цих художніх прийомів неодноразово використовувалися у минулих виставах НАТРД.

Власне, аж ніяк не новим є уподобане ще радянським театром одночасне втілення різних іпостасей персонажа. Щоправда, аби ця техніка спрацювала, відтворивши об'ємний, багатомірний портрет сценічного героя, виконавці мусять бути, як то кажуть, рідними по крові. У просторі ж «Всюди сам… Свічка під вітром», навпаки, зійшлися протилежності: запрошений з Театру ім. І. Франка П. Панчук і Д. Савченко (згодом і В. Алдошин) не лише різного віку та несхожі зовні, їхні акторські манери не відповідають одна одній. Відтак, перед глядачем поставав не «різний Кобзар — і сильний, і слабкий, і романтичний мрійник, і добрий, а іноді навіть злий» [212], але дві різні людини, з яких реальнішим для багатьох присутніх був Шевченко П. Панчука.

Впродовж 1990-х у НАТРД час від часу працював згаданий вище «театр у фойє». У нинішньому столітті облаштовано спеціальний кін для показу «камерних» вистав. Поступово склалася окрема афіша «нової сцени» та «сцени під дахом»: зокрема «Фернандо Крапп написав мені цього листа…» («Справжній чоловік на початку тисячоліття…») Т. Дорста, У. Елер (режисер — М. Резнікович, Фернандо — В. Сарайкін, Юлія — М. Могілевська, Н. Доля, Граф — Б. Вознюк, 1996), «Шлюби укладаються на небесах» за Л. Толстим (режисер — Л. Остропольський, художники — О. Вакарчук, В. Плавун, авторка композиції та виконавиця — Л. Яремчук, 2005), «Іду за край» О. Гаврилюк (режисер — О. Гаврилюк, художник — О. Корчина, музика — Ю. Шевченко, В. Шпаковська, Василь Стус — Р. Семисал, 2006), «Жінки. Фрагмент. Скандал без антракту» О. Марданя (режисер — І. Дука, художник — О. Корчина, Тетяна — Л. Яремчук, Тамара — І. Дука, Олена — Н. Доля, 2012), «Варшавська мелодія» Л. Зоріна (режисер — О. Гаврилюк, художник — О. Дробна, Гелена — А. Тункевич, Віктор — В. Ніколенко, 2014). Також варто згадати присвячені видатним виконавцям моноспектаклі, зрежисовані Ольгою Гаврилюк: «Олександр Вертинський. Бал Господній…» (Олександр Вертинський — Є. Лунченко, 2003), «Edith Piaf: життя у рожевому світлі» (Жінка — О. Кульчицька, Чоловік — Ю. Гребельник, 2005), «Клавдія Шульженко. Старовинний вальс» (Клавдія Шульженко — О. Когут, 2014).

Театр ім. Лесі Українки тривалий час міцно пов'язаний із київським театральним вишем, що нині працює під ім'ям Київського Національного Університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Поміж його викладачів були і є зосібно К. Хохлов, В. Неллі, М. Резнікович,

Л. Остропольський, Ю. Мажуга, М. Рушковський, Т. Назарова, О. Гетьманський. До того ж, при сценічному колективі працює студія молодих акторів (керівник — К. Кашліков) із власним репертуаром: зокрема «Ігри на задньому подвір'ї» Е. Мазії (1997), «Хто вбив Емілію Голотті?» Г.-Е. Лессінга (2002), «Julia@Romeo.com (Norway.Today)» І. Бауершими (2004), «Ілюзіон» А. Курейчика (2005), «СолдАтики» В. Жеребцова (2007), «Янголятко, або Сексуальні неврози наших батьків» Л. Берфуса (2009), «Страждання юного Вертера» І.-В. Гете (2012).

Підсумовуючи, зауважимо наступне: судячи з назви, Театр ім. Лесі Українки донині залишається «російським» сценічним колективом в Україні. Але його фактичні зв'язки з «культурною метрополією» за часів «незалежності» обмежилися періодичними московськими гастролями, участю у санкт-петербурзькому театральному фестивалі країн СНД і Балтії «Зустрічі в Росії» та отриманням почесних звань: народних (Л. Кадочнікова, Т. Назарова) і заслужених (В. Сарайкін) артистів Росії та заслуженого діяча мистецтв Росії (М. Резнікович). НАТРД, натомість, майже не презентує українському глядачеві сучасні російські драматургічні імена, а разом із класиками вони складають трохи більше чверті його афіші. Трупа театру давно не поповнюється випускниками тамтешніх вишів, спорадичні запрошення на постановки російських режисерів скидаються на випадкові, позаяк носять неконцептуальний характер. Відтак, єдиним критерієм, за яким Театр ім. Лесі Українки наразі відповідає поняттю «російський», є мова його вистав.

Утім, перетворення колись провідного «російського» театру на «російськомовний» засвідчує не лише зміни українського суспільно-політичного контексту, до того ж скоригованого подіями 2013–2014 рр., а й, на жаль, відсутність чітко проартикульованої «національної» політики, формування якої, натомість, сприятиме зокрема розвитку одного з вагомих чинників сучасної європейської держави — вітчизняного мультикультуралізму.

Література

1. Культурне будівництво в Українській РСР (1917–1927): зб. док. і мат. — К.: Наук. думка, 1979. — 667 с.
2. Київський обласний державний архів // Ф. Р-353. — оп. 1. — спр. 1275. — арк. 269.
3. Шелюбский М. Конец Криворыльска // Киевский пролетарий. — 1926. — 17 октября.

4. 20 лет. Государственный русский драматический театр имени Леси Украинки. — К.: Мистецтво, 1946. — 140 с.
5. Зюков Б., Сенникова Р. Театр имени Леси Украинки. — К.: Мистецтво, 1977. — 132 с.
6. Київський обласний державний архів // Фонд профспілки «Робмис». — Ф. 768. — од. 1. — спр. 323.
7. Вечерний Киев. — 1928. — 31 октября.
8. «Есть три эпохи у воспоминаний...»: К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский: сб. статей / сост. М. Гринишина. — К.: Альтер-пресс, 2001. — 308 с.
9. Нелливлад В. Театр драмы накануне нового сезона // Пролетарская правда. — 1932. — 2 ноября.
10. Неллі В. Вишневський у Києві // Український театр. — 1971. — № 1.
11. Київський державний міський архів // Фонд КДКК. — Ф. 323. — оп. 1. — д. 726. — арк. 1–5.
12. Константин Павлович Хохлов: сб. ст. и воспоминаний современников / сост. М. Городисский. — К.: Мистецтво, 1968. — 289 с., илл.
13. Вечерняя Москва. — 1948. — 30 июля.
14. Открытая рецензия на спектакль «Каменный властелин» Леси Украинки в КАТРД им. Леси Украинки: стенограмма от 15 марта 1951 г. // Фонди УТТ.
15. Открытая рецензия на спектакль «Месяц в деревне» И. Тургенева в КАТРД им. Леси Украинки: стенограмма от 16 апреля 1954 г. // Фонди УТТ.
16. Курицын Б. На полпути к вершине: Непридуманные истории из жизни Л. Варпаховского. — К.: Альтерпресс, 2001. — 320 с.
17. Московская правда. — 1958. — 1 июля.
18. Виктор Халатов: сб. статей, очерков и воспоминаний / сост. В. Нелли. — К.: Мистецтво, 1973. — 139 с., илл.
19. Соколов Н. Произведение, зовущее к работе — к борьбе: буклет. — К.: УТО, 1958. — 36 с.
20. Рудницкий К. Спектакли разных лет. — М.: Искусство, 1974. — 341 с., илл.
21. Сенникова Р. Михаил Романов. — К.: Мистецтво, 1972. — 182 с., илл.
22. Медведев Б. Дядя Ваня // Театр. — 1960. — № 7.
23. Михаил Федорович Романов: Статьи. Письма. Дневники. Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове. — К.: Мистецтво, 1985. — 336 с., илл.
24. Топорков В. Светлой памяти артиста // Советская культура. — 1963. — 9 сентября.
25. Афанасьев А. Н. Театр и время: сб. статей. — М.: Искусство, 1985. — 318 с.
26. Романов М. Живу Чеховим // Театр. — 1960. — № 1.

27. Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. — К.: Інтертехнологія, 2008. — 426 с.
28. Варпаховский Л. Образ спектакля // Радянська культура. — 1968. — 24 березня.
29. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / упоряд., голов. наук. ред. М. Гринишина. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 1034 с.
30. Ган Я. Игра в современность // Радянська культура. — 1965. — 17 січня.
31. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. — М.: Гослитиздат, 1949; Т. 6.: Пьесы 1901–1906 гг. — 1949. — 559 с.
32. Гринишина М. Інноваційні процеси в театральному мистецтві України XX століття: Київський ландшафт драматургії А. Чехова // Сучасне мистецтво. — 2004. — Вип. 1. — Київ — Харків, ІПСМ НАМУ — Акта. — 288 с.
33. Родина Т. Рецензия на спектакль «Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина. 27 февраля 1982 г. // Машинопис з архіву НАТРД ім. Лесі Українки.
34. Строева М. Рецензия на спектакль «Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина. 27 февраля 1982 г. // Машинопис з архіву НАТРД ім. Лесі Українки.
35. Владко В. Чистые сердца // Культура і життя. — 1966. — 24 листопада.
36. Рассадин Ст. Постоянство // Зорин Л. Театральная фантазия: Одиннадцать пьес. — М.: Искусство, 1974. — 710 с.
37. Український театр XX ст.: Антологія вистав / упоряд., голов. наук. ред. М. Гринишина. — К.: Фенікс, 2012. — 946 с.
38. Жиліна Л. Мелодія дилеми кохання // Молода гвардія. — 1967. — 19 грудня.
39. Вирина Л. Не аншлагом единым // Советская культура. — 1968. — 8 июня.
40. Спиридонова А. Барви таланту // Культура і життя. — 1968. — 1 січня.
41. Капитайкин Э. Киевская мелодия // Вечерний Ленинград. — 1968. — 22 марта.
42. Жежера В. Скоморох, или Театр Игоря Афанасьева. — К., 2007. — 111 с.
43. Румянцева Н. Режиссер и актер // Советская культура. — 1971. — 1 июня.
44. Олександренко Н. Душі високі поривання // Вечірній Київ. — 1971. — 6 січня.
45. Днепрова М. Человек крупным планом // Известия. — 1971. — 26 мая.
46. Киселев И. Путь наверх // Правда Украины. — 1978. — 7 июня.
47. Верховец Н. Факты и чувства сверил // Рабочая газета. — 1978. — 25 мая.
48. Народницкая А. Надя, Надежда, Надежда Ивановна // Театр. — 1978. — № 10. — с. 38–42.
49. Орлова Т. Созвучно правде жизни // Вечерний Минск. — 1985. — 14 июня.
50. Спиридонова А. Радість духовних відкриттів // Український театр. — 1978. — № 4. — с. 23–24.

51. Тух Б. Чудаки и добряки // Вечерний Таллин. — 1975. — 29 сентября.
52. Левин Е. Адрес сатиры // Рабочая газета. — 1973. — 3 ноября.
53. Комсомольское знамя. — 1973. — 4 ноября.
54. Мюур Ю. Широта репертуарной шкалы // Вечерний Таллин. — 1975. — 5 октября.
55. Вірина Л. Жарти всерйоз // Культура і життя. — 1973. — 21 жовтня.
56. Генцлер Н. Урок по теме нравственности // Вечерний Донецк. — 1980. — 20 марта.
57. Резникович М. Солнечный удар // Факты. — 1999. — 2 октября.
58. Райковська О. Чим живеш, людино? // Прикарпатська правда. — 1982. — 18 вересня.
59. Правда Украины. — 1979. — 8 апреля.
60. Поюровский Б. Жила была девушка Моника // Театр. — 1978. — № 5. — с. 30–33.
61. Малахов В. В свои пятьдесят я доволен жизнью / беседовал С. Рудинский // Контрамарка. — 2004. — № 6/7.
62. Дашківська Л. Казка про Моніку // Український театр. — 1979. — № 1. — с. 26–27.
63. Герасимова И. Любить фактуру // Столичные новости. — 2003. — 15–21 апреля.
64. Березкин В. Молодые художники театра. — М.: Знание, 1981. — 56 с.
65. Малахов В. Театр, которым я занимался, это — театр для зрителя / интервью Л. Грабенко // Зеркало недели. — 1997. — 31 мая — 6 июня. — № 22 (139).
66. Програмка спектаклю «Надеяться» Ю. Щербака. — КДАТРД ім. Лесі Українки, 1979. — 4 с.
67. Драч І. Леся в театрі імені Лесі // Вечірній Київ. — 1979. — 9 березня.
68. Спиридонова А. «Хто вам сказав, що я слабка?» // Український театр. — 1979. — № 3. — с. 18–20.
69. Філатова А. Прометеїв вогонь поезії // Київська правда. — 1979. — 4 квітня.
70. Бабишкін О. Образ Лесі // Радянська Україна. — 1979. — 23 травня.
71. Культура і життя. — 1979. — 17 травня.
72. Клевцова Л. С рифами спорить надо // Рабочая газета. — 1979. — 5 июня.
73. Владко В. Замкнуте коло // Вечірній Київ. — 1971. — 16 квітня.
74. Днепрова М. Человек крупным планом // Известия. — 1971. — 26 мая.
75. Бистрець Р. «Лицар волі» чи спокусник? // Літературна Україна. — 1971. — 11 червня.
76. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. — М.: ГИХЛ, 1949–1953; Т. 8. — 1950. — 571 с.

77. Бабичева Ю. Островский в преддверии новой драмы // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: сб. ст. / сост. И. Ревякина, отв. ред. А. Ревякина. — М.: ЦГНИИ РАН, 2003. — с. 170–183.
78. Український театр. — 1973. — № 7–8. — с. 19–22.
79. Образцова А. Киевские вечера // Известия. — 1974. — 13 августа.
80. Вирина Л. «Иванов» и другие // Театр. — 1976. — № 6. — с. 38–42.
81. Ленинградская правда. — 1977. — 6 июля.
82. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем.: в 30 т. — М.: Наука, 1974–1983; Т. 12. — 1978. — 446 с.
83. Шах-Азизова Т. Русский Гамлет // Чехов и его время: сб. ст. — М.: Наука, 1977. — с. 232–246.
84. Коротич В. Роздуми про талант // Радянська Україна. — 1979. — 4 лютого.
85. Программка спектакля «Отелло» В. Шекспира. — КГАТРД им. Леси Украинки, 1978. — 4 с.
86. Пітоєва К. Двобій з жорстокістю // Культура і життя. — 1979. — 4 лютого.
87. Веселка С. У зіставленні життя і смерті // Культура і життя. — 1985. — 16 червня.
88. Скуратівський В. Полум'яна мрія Іллліча // Молодь України. — 1980. — 18 жовтня.
89. Бакштаєв Л. Думкою і дією — з Леніним // Культура і життя. — 1985. — 21 квітня.
90. Войтенко Л. Синие кони на красной траве // Комсомольское знамя. — 1980. — 5 октября.
91. www.svoboda.org.
92. Чалий А. Ось така любов // Сільські вісті. — 1985. — 7 квітня.
93. Філатова А. Переможниця чи... переможена? // Київська правда. — 1983. — 11 листопада.
94. Спиридонова А. Який він, Степан Разін? // Культура і життя. — 1984. — 9 грудня.
95. Народницька А. Поважаючи глядача // Культура і життя. — 1985. — 20 січня.
96. Жежера В. Нічні видіння Степана Разіна // Молода гвардія. — 1985. — 27 лютого.
97. Серикова В. Не пожалей добра // Комсомольское знамя. — 1988. — 24 декабря.
98. Клековкін О. Якби був озон... // Культура і життя. — 1988. — 9 жовтня.
99. Виктюк Р. Даю уроки музыки / интервью В. Сериковой // Комсомольское знамя. — 1989. — 7 июля.
100. Грін С. Уроки Людмили Петрушевської // Прапор комунізму. — 1989. — 8 липня.
101. Спиридонова А. Уроки дає майстерність // Культура і життя. — 1989. — 25 липня.

102. Верховець Н. Рятуймо наші душі! // Радянська Україна. — 1989. — 22 жовтня.
103. Программка спектакля «Из жизни насекомых» К. и Й. Чапеков. — КГАТРД им. Леси Украинки, 1978. — 4 с.
104. Войтенко Л. У истоков добра и зла, или Насекомые не виноваты // Комсомольское знамя. — 1983. — 27 ноября.
105. Солнцева Л. Чапек предупреждает // Советская культура. — 1983. — 27 ноября.
106. Саква О. Кураж у присутності смерті // Культура і життя. — 1987. — 11 січня.
107. Жежера В. Можете не вставати // Молода гвардія. — 1987. — 9 січня.
108. Шеремет А. На пути к Брехту // Вечерний Киев. — 1986. — 26 декабря.
109. Салеев В. Свет высокой духовности // Вечерний Минск. — 1985. — 26 июня.
110. Коваленко Г. Какие красивые деревья ... // Творчество. — 1988. — № 4. — с. 26–28.
111. Верховець Н. Опалий цвіт вишневого саду // Український театр. — 1980. — № 5. — с. 16–17.
112. Холодова Г. «Вишневый сад» между прошлым и будущим // Театр. — 1985. — № 1.
113. Строева М. Рецензия на спектакль «Игрок» по роману Ф. Достоевского // Машинопис з архіву НАТРД ім. Лесі Українки.
114. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. — Л.: Наука, 1988–1996; Т. 15. Письма. 1834–1881. — 1996. — 856 с.
115. Приходько Л. Почему птица летает? // Правда Украины. — 1991. — 8 октября.
116. Липківська Г. Вогонь, що зцілює? // Молода гвардія. — 1990. — 2 червня.
117. Степанова А. О репке-недоростке и несчастных людях // Театр. — 1990. — № 5. — с. 33–37.
118. Коломиец Р. Изгнание бесов // Правда Украины. — 1990. — 18 апреля.
119. Старосельская Н. Тоска о светлом // Культура. — 1991. — 28 декабря.
120. Валько Х. «Кандид», или Оптимистические размышления пессимистичного рецензента // Курьер муз. — 1991. — № 10 (сентябрь).
121. Пасічник О. Кожен має вирощувати сад // Хрещатик. — 1992. — 16 січня.
122. Серикова В. Отметим «Кандид»атскую // Комсомольское знамя. — 1991. — 25 июня.
123. Чечель Н. Запрошення до танцю // Культура і життя. — 1992. — 6 червня.
124. Липків Г. Хай живе непередбачуване // Хрещатик. — 1992. — 23 травня.
125. Национальный академический театр русской драмы им. Леси Украинки: буклет. — Изд-во «Блиц-Информ», 1995. — 10 с.

126. Минко Я. Дюма і Шекспір у компіляції Резніковича // Українська газета. — 1993. — 5 березня.
127. Митницкий Э. Тоска по диалогу: Интервью, размышления, беседы, рассказы и все о Театре. — К., 2007. — 142 с.
128. Нужна Л. Прем'єра через дев'ятнадцять років // Хрещатик. — 1994. — 25 жовтня.
129. Жежера В. Засіб проти птеродактилів // Голос України. — 1995. — 10 лютого.
130. Натяжна А. Історія однієї самотності // Український театр. — 1994. — № 2. — с. 12–13.
131. Лукомська І. Михайло Резнікович візьметься за афішу Театру ім. Лесі Українки // Вечірній Київ. — 1994. — 29 жовтня.
132. Резнікович М. Театр ім. Лесі Українки гарантує акторам чудові ролі / інтерв'ю В. Льє // Культура і життя. — 1995. — 18 жовтня.
133. Резникович М. В последнее время театр резко изменился / интервью Н. Воробьева // РИА Новости Украина. — 2014. — 23 июня.
134. История зарубежной литературы XVIII века: учеб. для фил. спец. вуз. / общ. ред. Л. В. Сидорченко, 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2001. — 335 с. // код доступа: http://lit-prosv.niv.ru
135. Хоменко Н. Играем в скандал // Всеукраинские ведомости. — 1996. — 5 марта.
136. «Школе скандала» — десять лет! / беседовала Е. Шмырина // Контрамарка. — 2004. — № 6. — с. 46–47.
137. Рыбакова Е. Хорошо забытое смешное // Комерсантъ. — 2007. — 30 января.
138. Францева Е. Шекспир напишет не про нас // Известия. — 2012. — 30 января.
139. Францева Е. Код Шекспира // Известия. — 2012. — 17 января.
140. Boas F. S. Shakespeare and his predecessors: 3rd ed., L.: John Murray, 1910. — 555 p.
141. Lawrence William Witherle. Shakespeare's Problem Comedies: 2nd ed., N. Y.: F. Ungar. Pub. Co, 1960. — 259 p.
142. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. — М.: Советский писатель, 1974. — 607 с.
143. Программка спектакля «Циничная комедия» по В. Шекспиру. — НАТРД им. Леси Украинки, 2012. — 4 с.
144. Буряков Н. Шекспировские Печорины // «2000». — 2012. — 3–9 февраля.
145. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. / общ. ред. В. Григоренко и др., Т. 2. — М.: Художественная литература, 1974. — 560 с.
146. Михаил Резникович — о немецких трагедиях и французских комедиях в Театре русской драмы / интервью Е. Францевой // Известия. — 2012. — 9 октября.
147. Владимирова Н. Азарт, озорство, раскрепощенность и «карнавальность» // День. — 2012. — 13 ноября.

148. Вергелис О. Пациенты господина де Мольера // Зеркало недели. — 2012. — 19 октября.
149. Францева Е. Русская драма приправила драматизмом последнюю комедию Мольера // Известия. — 2012. — 15 октября.
150. Шестак А. Еще одна страница про любовь // Бульвар Гордона. — 2013. — 8 января.
151. Старосельская Н. Два урока Михаила Резниковича // Иные берега. — 2013. — № 1 // код доступа: stdmag.nichost.ru.
152. Францева Е. В Русской драме — музыкальная премьера по мотивам французской комедии // Известия. — 2012. — 14 декабря.
153. Минко Я. Спектакль о бешеных деньгах // Зеркало недели. — 1995. — 4 ноября.
154. Басария Э. В Киеве — «Ревизор» // Труд. — 1999. — 21 октября.
155. Грибанова Л. Ревизор нашей совести // Московский комсомолец. — 1999. — 28 октября — 4 ноября.
156. Овсянникова А. Не так страшен черт, как его малюют! // Театр-плюс. — 1999. — № 2. — с. 24–25.
157. Пасічник О. Прем'єра сюрпризів // Вечірній Київ. — 1999. — 12 листопада.
158. Старосельская Н. Киевский «Ревизор» добрался до Москвы // Культура. — 2002. — 21–27 ноября.
159. Тищенко В. В спектакле «Ревизор» Ольга Сумская смешно открывает рот // Вечерние Вести. — 1999. — 2 ноября.
160. Германова Э. Сад страстей // Известия в Украине. — 2010. — 15 октября.
161. Вергелис О. Вишневый сад предан. Главная пьеса на сцене столичной русской драмы // Зеркало недели. — 2010. — 16–22 октября.
162. Кужельный А. Кто посадит новый сад? // День. — 2010. — 25 ноября.
163. Олтаржевська Л. Більярд у «Вишневому саду» // Україна молода. — 2010. — 23 жовтня.
164. Францева Е. Премьерное поведение // код доступа: www.rusdram.com.ua.
165. Вергелис О. Два шута // Зеркало недели. — 2013. — 1–8 ноября.
166. Полищук В. Попытка услышать Тургенева // Рабочая газета. — 2013. — 9 октября.
167. Степанченко Г. Под занавес сезона // Вільна Україна. — 1997. — 19 июня.
168. Гнатюк Е. Колдовской мираж // Новости — News. — 1998. — 9–16 января.
169. Вергелис О. Не тревожьте душу, «Скрипки»... // Киевские ведомости. — 1997. — 21 июня.

170. Коломиец Р. Не обойдет нас чудо бытия // Факты. — 1999. — 13 марта.
171. Котеленец М. Театральный расчет // Столичные новости. — 1999. — 13–20 апреля.
172. www.lenkom.ru/afisha/ki.
173. Єрмакова Н. У пошуках великого стилю // Український театр. — 1998. — № 3. — с. 8–12.
174. Сикалов В. Игры королей без игры воображения // Art-line. — 1998. — № 2. — с. 10.
175. Ніколаєнко М. Кожному своя гра // Культура. — 1998. — 2 лютого.
176. Резникович М. В пятый раз // Киевские Ведомости. — 2002. — 9 ноября.
177. Владимирова Н. Каменная поступь Командора: Михаил Резникович обновил Лесю Украинку // Киевский Телеграф. — 2002. — 25 ноября — 1 декабря.
178. «Каменный властелин» покорил северную столицу России // Факты и комментарии. — 2003. — 19 апреля.
179. Агишева Н. Анна против Дон Жуана. Феминистская версия старинного сюжета // Московские новости. — 2002. — № 43.
180. Генсіцька І. «Камінний господар». Версія п'ята // Просценіум. — 2003. — № 1. — с. 81–83.
181. Українка Леся. Про літературу: поезії, статті, критичні огляди, листи / упоряд. О.К. Бабишкін. — К.: Держлітвидав, 1955. — 333 с.
182. «Каменный властелин»: театр читает по-новому // День. — 2002. — 19 декабря.
183. Островерх О. Демоны Русской драмы // City. — 1996. — 11 октября.
184. Шварцман М. Сучасна вистава на вічну тему // Українська інвестиційна газета. — 1996. — № 45 (листопад).
185. Ильченко О. «Лилия между тернами» // Всеукраинские ведомости. — 1996. — 29 июня.
186. Остропольський Л. Всі ми кицьки на розпеченому даху / записав С. Далмат // Театрально-концертний Київ. — 1998. — № 3. — с. 4–5.
187. Лузина Л. Татьяна Назарова играла, как всегда, блестяще // Бульвар. — 1998. — № 13 (март).
188. Вергелис О. Мышиная возня «на раскаленной крыше» // Киевские ведомости. — 1998. — 18 апреля.
189. Эфрос А. Луиджи Пиранделло // Запад и Восток / сб. Всесоюз. об-ва культ. связи с заграниц., М., 1926.
190. Тихонова А. Наши люди так не мстят // газета. — 2000. — 16 декабря.
191. Пидгора-Гвяздовский Я. Вкусный спектакль // Экран недели. — 2000. — № 6.

192. Программка спектакля «Лулу. История куртизанки» по Ф. Ведекинду. — НАТРД им. Леси Украинки, 2002. — 2 с.
193. Островерх О. Любовь как игра со смертельным исходом // Деловая неделя. — 2003. — 6–12 февраля.
194. Владимирова Н. Сподіваючись на небайдужість... // Просценіум. — 2003. — № 3. — с. 55–56.
195. Жежера В. Насмешливое счастье // Столичные новости. — 2004. — 20–26 января.
196. Шах-Азизова Т. Лица театра — 3: Русские классики в Русской драме // Экран и сцена. — 2004. — № 36–37 (ноябрь).
197. Резникович М. Продолжение легенды. Чехов и Чехов // Контрамарка. — 2004. — № 8. — с. 12–17.
198. Курицын Б. После спектакля «Насмешливое мое счастье» в Мюнхене публика долго бродила среди декораций // Факты. — 2004. — 4 декабря.
199. Резникович М. Книппер и Книппер // Контрамарка. — 2004. — № 2. — с. 19–21.
200. Кузичева А. Самостоянье человека // Культура. — 2004. — 26 февраля — 3 марта.
201. Мережковский Д. Дон Кихот и Санчо Панса // Северный вестник. — 1889. — № 8. — с. 1–19; № 9. — с. 21–43.
202. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре: 2 изд., перераб. и доп. — М.: Искусство, 1989. — 432 с.
203. Старосельская Н. Здравствуйте, Михаил Афанасьевич!... // Иные берега. — 2008. — № 1 (9). — 22–26.
204. Щербашина Н. Режиссера вдохновил посол Испании // Комсомольская правда. — 2006. — 29 октября.
205. Толочко П. «Дон Кихот. 1938 год» заставляет зрителя размышлять // Комсомольская правда. — 2006. — 29 октября.
206. Подлужная А. Мастер с копьем наперевес // Киевские ведомости. — 2006. — 27 октября.
207. Всюди один... Свічка на вітрі // www.rusdram.com.ua
208. Францева О. Простір самоти // Дніпро. — 2014. — № 3. — с. 42–44.
209. Чуприна Е. «Везде один...» // Капитал. — 2014. — 11 апреля.
210. Галкин Д. Разговор с классиком о современной Украине // «2000». — 1914. — № 11.
211. Германова А. Под знаком единства // День. — 2014. — 9 апреля.
212. Моцарь Т. Жива людина, а не монумент // Театрально-концертний Київ. — 2014. — № 3.

Анна Білик

Одеська російська драматична антреприза (1846–1919)

1810 р. завдяки ініціативі градоначальника герцога А.-Е. де Ришельє в Одесі було відкрито перший театр. А. Скальковський зазначає, що будувався він як заклад першорядного значення — поряд з лікарнею та лютеранською церквою [1, с. 4]. Від початку у вишуканій будівлі панувала італійська опера, аж доки 1845 р. велика група російських купців і чиновників не звернулася до місцевої влади з проханням стосовно організації при Міському театрі постійної російської драми, мотивуючи це тим, що оперою цікавилися здебільшого глядачі вищих прошарків суспільства, тоді як середній та нижчий також потребували видовищ [2, с. 19]. Через рік — 30 липня 1846 р. — дозвіл на фундацію в Одесі російського драматичного театру було одержано.

До його створення активно долучився Михаїл Щепкін, запропонувавши перейти до одеської трупи багатьом акторам імператорського Малого театру. Погодилися зосібно подружжя Орлових, П. Ніколаєв, О. Шуберт, С. Шумський, не в останню чергу завдяки більш вигідним умовам праці. Наприклад, якщо у Москві С. Шумський та О. Шуберт отримували 25 крб. на місяць, то в Одесі — 100 крб. плюс щомісячний бенефіс, під час якого шанувальники зазвичай дарували акторам дорогі ювелірні прикраси, коштовні сервізи тощо. До того ж, С. Шумський, задіяний у Малому театрі лише у другорядних ролях, в Одесі став прем'єром трупи.

На постановника запросили актора Малого театру О. Богданова.

З 1850 р. за рішенням одеської Думи антрепренер, орендуючи Міський театр, зобов'язувався крім італійської обов'язково утримувати й російську трупу. Протягом наступних десятиліть основну частину їхнього репертуару складали одноактні комедії та водевілі, переважно перекладені з французької. Проте нерідко бачимо в афіші «Льва Гурича Синичкіна» Д. Ленського, «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Скупого» Ж. Б. Мольєра, «Іголкіна» Н. Полевого тощо.

Через відсутність субсидії з боку міської управи та обов'язкову орендну оплату субот, святкових днів та періоду церковного посту (понад 80 днів!), коли театр не працював, першим одеським антрепренерам (барону Рено, Андронову, Звєрєву, Серматеї, Раппопорту) майже не вдавалося утримувати театр до кінця сезону. До того ж, російськомовна трупа у Міському театрі, «окупованому» італійською оперою, давала вистави лише двічі-тричі на тиждень. Репетиції мали завершуватися опівдні, через брак коштів у антрепренерів костюми та бутафорія перебували у жахливому стані. Якщо для італійської опери передбачалися два кравці, то для російського театру — один. Здавалося б, оперна постановка потребує більших витрат, однак, тогочасна драматична трупа щотижня давала прем'єру й один кравець не встигав впоратися із вбранням для значної кількості персонажів. Л. Самсонов свідчив: «Меблі та декорації розставлялися у процесі вистави. Наприклад, 2-й акт "Ревізора" грали постійно в кімнаті з колонами та трьома дверима» [3, с. 40].

Лише 1870 р. одеська Дума скасувала, без перебільшення кабальний, договір, за яким російська трупа третину свого прибутку віддавала Міському театрові, фактично — італійській опері.

Ганебне становище російської драми якісно змінити спробував першим серед одеських антрепренерів Ніколай Карлович Милославський, барон Фрідебург. Він народився 1811 р. у дворянській родині. Служив у кавалерії, але, захопившись театром, залишив військову службу і 1838 р. дебютував (щоправда, не надто успішно) у Санкт-Петербурзі в ролі Гамлета. Тривалий час Н. Милославський грав у Москві, Нижньому Новгороді, Одесі та інших містах, де зрештою склалася його блискуча акторська кар'єра. Гарна фактура — високий зріст, статність, виразне обличчя — допомогла йому зарекомендувати себе в ролях «героїчного» амплуа. Хоча він був, поза сумнівом, різноплановим актором. О. Гациський зазначав: «Важко визначити амплуа Милославського, таке воно велике й різнобіч-

не. І всюди, де б він не грав, і у драмах і у водевілях, Милославський був відмінним» [4, с. 38]. Його талантові сприяла й загальна освіченість, наявність витонченого смаку та естетизму, чого бракувало більшості тогочасних акторів.

1847 р. Н. Милославський став прем'єром калузької трупи, а 1849 р. очолив місцевий театр. Завдяки впливовій покровительці, дружині губернатора Н. Смирнова, він домігся дозволу на постановку тоді забороненої цензурою комедії О. Грибоєдова «Лихо з розуму», зігравши роль Чацького. Але гучний успіх вистави докотився до Петербургу, і її було скасовано.

1851 р. пожежа зруйнувала будівлю Калузького театру, а Н. Милославський, зазнавши серйозних збитків, залишив місто. У 1852–1858 рр. він очолював Казанський театр, де 1857 р. (раніше, ніж у московському імператорському Малому театрі) поставив п'єсу О. Островського «Тепленьке місце». Роки міської діяльності антрепризи Н. Милославського увійшли в історію як «золотий вік драматичного мистецтва Казані» [5].

Після того він працював у Нижньому Новгороді в антрепренера Ф. Смолькова. Від тих часів у театральних анналах лишився такий собі спогад-анекдот: аби присоромити «скупердяя»-антрепренера, який чимдуж економив на опаленні, Милославський у виставі «Лихо з розуму» О. Грибоєдова у сцені балу у Фамусова вийшов на кін в єнотовій шубі та бобровій шапці [6, с. 83].

1859 р. актор повернувся на Александринську сцену, де з величезним успіхом зіграв Кречинського у «Весіллі Кречинського» О. Сухово-Кобиліна [7, с. 23]. До 1864 р. він іще кілька разів намагався вступити на імператорську сцену [8; 3, с. 831], а того року вдався до експерименту — створив одне з перших «Товариств на паях», чиї члени самі визначали розмір заробітної платні кожного артиста. Але з різних причин справа не пішла, і Милославський вирушив до Одеси [9, с. 64].

Ю. Дмитрієв констатував: «Н. К. Милославський <...> починав у столичних театрах, але віддав перевагу провінційному кону, хоча йому <...> зробити це було непросто» [10, с. 149]. Однією з причин були побоювання актора «пропасти у безвісті»: «Що означає моя тривала діяльність у провінції? Нічого. Столичному актору після його смерті хоча б підсумок підводять, а нашому брату так у невідомості пропадати й доведеться» [6, с. 84]. Мабуть, тому на схилі віку він уперто доводив, що служив *актором*

імператорських театрів обох столиць [11]. Тим часом, сучасники вважали, що «Милославському зовсім не потрібно того авторитету, що він колишній артист імператорського театру. Кожний, хто хоч раз його побачить і особливо в ролі, яка відповідає його фізичним можливостям і його амплуа, кожний скаже, що це справжній артист, артист за покликанням» [4, с. 37].

Місто сподобалося Н. Милославському, та й Одеса його прийняла. За свідченням сучасників, він — «перший драматичний артист, який завоював до себе таке тепле ставлення і такий самостійний артистичний апломб» [12, с. 13].

1867 р. до Одеси приїхала досвідчена людина, цілком сформований актор і антрепренер. Н. Милославський вступив до театральної трупи Фолєтті, відомого своєю «ощадливістю» — надто «економним» ставленням до оформлення вистав та акторського вбрання [13, т. 5, с. 325]. Досвідчений у «покаранні» скупих антрепренерів, Милославський, якому, здається, кортіло посісти місце Фолєтті, але бракувало для цього фінансів і покровителів, взяв активну участь у нетривалому акторському страйку (до речі, ледь не першому в історії російського театру), що відбувся у сезоні 1869/1870 рр. Спричинений він був тим, що виступи акторів російського театру були вилучені з програми вистави, яку відвідала імператриця Марія Олександрівна, дружина Олександра II. «Обурення одних живилося невиправданими сподіваннями на царські подарунки <...>, інші бачили в цьому скасуванні зневагу антрепренера до російського мистецтва, треті — черговий прояв антрепренерської сваволі» [Там само, с. 325–326].

Конфлікт вийшов резонансним, у його вирішення втрутилася міська влада в особі градоначальника та генерал-губернатора. Непорозуміння між артистами (Н. Милославським, Л. Самсоновим, К. Бергом та ін.) і антрепренером вдалося владнати, але перші не залишилися у боргу — вони, кожний по-своєму, зашкодили й без того слабкій антрепризі Фолєтті.

Так, Н. Милославський запропонував колегам по цеху створити «товариство і зайняти порожній театр сусіднього міста», а коли артисти не підтримали його пропозицію, він 1871 р. запросив до Одеси оперету, призначивши її артистам високі гонорари і забезпечивши у такий спосіб поповнення трупи та успіх вистав. Але, вважав С. Ярон, такі кроки зашкодили одеській російській драмі [14, с. 24].

Ніколай Милославський

Того ж 1871 р. «для укріплення зборів» Н. Милославський в якості запрошеного режисера поїхав до саратовського Літнього театру, де прем'єркою трупи була П. Стрепетова. До речі, вона чи не єдина неоднозначно відгукувалася про Н. Милославського. З чужих слів актриса писала таке: «Я рідко бувала в його оточенні, але чула від інших, що він забувався до того, наприклад, граючи маркіза Карачіоллі в "Кішці та мишці", що виходив перший раз на сцену, застібуючи передні ґудзики на штанях» [15, с. 244]. Навряд чи Милославський — педант щодо власної зовнішності — міг дозволити собі щось подібне. Натомість, власна думка П. Стрепетової була наступною: «Потім я грала такі ролі, де п'єса вся трималася на самому Милославському, а я тільки була аксесуаром при ньому» [15, с. 243].

Після закінчення літнього сезону Ніколай Карлович повернувся до одеської антрепризи Фолєтті. Сезон 1871/1872 рр. для неї був збитковим, можливо, через те, що одеська публіка віддала перевагу першому в імперії «Народному театру», очолюваному Левом Самсоновим.

Одним з прем'єрів антрепризи став дебютант «малоросійської» сцени Марко Кропивницький, чию талановиту гру одразу помітили одеські

критики, пророкуючи акторові славетне майбутнє. Також звернімо увагу на різноманітний репертуар «Народного театру»: відомо, що М. Кропивницький грав Шапкіна в «Грозі» О. Островського, Хлопова у «Ревізорі» М. Гоголя, Горіча у «Лихо з розуму» О. Грибоєдова. Йшли «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненки, «Наталка-Полтавка» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Чорноморський побут на Кубані» Я. Кухаренка, де М. Кропивницький виступав як актор і постановник. Неодноразово влаштовувалися (до речі, завжди аншлагові) бенефіси молодого актора. 1872 р. в газеті «Новоросійський телеграф» були опубліковані перші одноактні комедії М. Кропивницького «За сиротою і бог з калитою» та «Помирились». На нашу думку, змішаний характер репертуару та наявність у трупі яскравих акторських індивідуальностей й привертали увагу одеської публіки до новоутвореного сценічного угруповання.

У січні 1873 р. згорів Міський театр, де російська драма наразі «ходила у падчерках» італійської опери. Невдовзі Н. Милославський організував власну антрепризу, що давала вистави у цирку Сура на Олександрівському проспекті. Колектив складався переважно з акторів колишньої трупи Фолєтті (зосібно О. Вороніна, О. Рютчі, К. Лукашевич, Н. Стружкін, В. Форкатті), режисером став М. Аграмов.

Як актор М. Аграмов дебютував в Александринському театрі, режисурою зайнявся у 1870-х у провінційних трупах. Розумний та освічений, він завжди скрупульозно підходив до постановки, достеменно вивчав особливості певної епохи, аби точно передати їх на сцені.

О. Вороніна, дружина Н. Милославського, грала переважно у п'єсах російських авторів, але, мабуть, завдяки не лише таланту, а й пишним формам. Адже її чоловік, який очолював трупу, віддавав перевагу «товстим і великим» російським жінкам [15, с. 243].

На амплуа «героя-коханця» взяли О. Рютчі, хоча відповідної зовнішності той не мав, навпаки, був невеликого зросту, із черевцем та маленькими очима. Утім, С. Ярон переконував, що у деяких ролях Рютчі виступав зі значним успіхом [14, с. 86]. А от його колега по цеху С. Герцо-Виноградський закидав О. Рютчі надмірну декламаційність та неприродність поведінки у ролі Чацького [16]. Ще менше актор йому сподобався у ролі Хлестакова: «Що таке Хлестаков-Рютчі? Все, що завгодно, тільки не Хлестаков. Жодної гри, ніякого натхнення, жодного відбиття

хлестаковщини, жодного слова, монологу хоч трохи по-хлестаковські характерного. Годі казати, що найкращі типові моменти пропали» [17].

Молодіжна аудиторія ходила на К. Лукашевич. Артистка мала гарну сценічну зовнішність.

Форкатті був не лише талановитим, а й підприємливим актором. «Вихований у школі Ніколая Карловича Милославського, він дивився на багатих людей, як на власних касирів», — іронізував О. Дерібас [18, с. 153]. Цікавий штрих — саме Форкатті перший познайомив одеситів із кафешантанами.

Між тим, критик писав, що новоутворена трупа Н. Милославського відповідає вимогам найвибагливішої аудиторії [19].

У репертуарній афіші акцент зроблений на класику, хоча зауважимо, що більшість загальновідомих творів одесити побачили вперше. Успіх у глядачів мали «Розбійники» Ф. Шіллера, «Венеціанський купець» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П. К. Бомарше, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Ревізор» М. Гоголя. Критики визнали «актуальною» виставу за призабутою драмою С. Гедеонова «Смерть Ляпунова». Напередодні прийняття «Статуту про всезагальну військову повинність», згідно з яким усе чоловіче населення імперії мусило служити у війську, Н. Милославський запам'ятовувався передсмертним монологом Ляпунова, де йшлося про боротьбу і порятунок Росії [20].

Сам Н. Милославський підкорив глядачів ретельно продуманим трактуванням образу кардинала Ришельє в однойменній виставі за Е. Дж. Бульвером-Літтоном. В. Голота писав: «А як майстерно розігрувалася Милославським сцена <...>, де Ришельє, вдаючи небіжчика, лежав на смертному одрі, а в момент тріумфу своїх ворогів піднімався й підходив до головного змовника зі знаменитою фразою: "На коліна, хлопчисько!". Ця фраза досі побутує в Одесі, хоча вже всі забули, завдяки кому вона стала такою популярною» [21, с. 75].

До сезону 1873/1874 рр. Н. Милославський підготував нові декорації для багатьох вистав. При цьому він приділяв увагу етнографічній автентичності середовища, насичував вистави побутовими подробицями, коштовною бутафорією, що допомагала відобразити певну історичну епоху. Цю рису Н. Милославського підмітив Н. Синельников: «Одеський театр утримував <...> Н. К. Милославський (барон Фрідебург) — великий пан, розумник, ділок, прекрасний актор, строгий, вимогливий режисер.

Добре ставив, не жалкуючи коштів, не заощаджуючи копійки» [22, с. 116]. Щоправда, часом ця щедрість Милославського-постановника шкодила Милославському-антрепренеру. Так, через кілька місяців від початку того сезону він заборгував зарплатню акторам, хору, оркестру тощо. Однак до кінця сезону Н. Милославський повністю розрахувався із трупою та технічними працівниками. Загалом актори його антрепризи завжди мали вигідні умови — значний гонорар і чималу кількість бенефісів.

У лютому 1874 р. трупа Милославського розпочала роботу в новобудові купця О. Великанова на Грецькій вулиці (зараз там мешкає Одеський академічний російський драматичний театр). До слова, антрепренер вважав, що драматичний театр має розташовуватися саме в центрі міста у не надто розкішній будівлі, що, однак, відповідає санітарним нормам [10]. Відповідно до цих умов він укладав договори із власниками театральних приміщень.

Вистави в антрепризі Н. Милославського починалися о 19 годині, й зазвичай завершувалися о 23 годині. Часом відбувалися довготривалі спектаклі, що, зрозуміло, втомлювали глядачів. Наприклад, шекспірівського «Короля Ліра» грали до першої ночі. Нерідко театральний вечір складався з двох п'єс — багатоактної та водевілю. Щоб запобігти правопорушенням у театрі, Милославський найняв театральну обслугу з відставних унтер-офіцерів — вбрані у спеціальну форму, вони забезпечували порядок при вході до будівлі та зали і під час вистав. І хоча, за свідченням антрепренера, в одеських театрах майже не було безпорядків, траплялося, що шанувальники якоїсь з артисток влаштовували скандал зі свистом та довгою овацією [Там само].

Ціни на квитки коливалися від 25 копійок до 10 крб., залежно від місця у залі. Бельетаж коштував від 7 до 10 крб., крісла, починаючи з 5 ряду — 1 крб. 25 коп., амфітеатр — 1 крб., починаючи з 3 ряду — 50 коп. [23]. Грошова політика антрепренера була ретельно продумана, відповідала кишеньковим вимогам різних соціальних груп.[1] Н. Милославський вважав сценічне мистецтво «школою для народу», засобом відволікти населення від картярства, пияцтва, відвідування борделів та трактирів. Правильне

[1] Тогочасна середньомісячна зарплатня в Одесі дорівнювала приблизно 14 крб. Врахуймо й те, що ціни на, приміром, продовольчі товари були невисокими: за фунт свинини платили 9 коп., телятини — 10 коп.

ціноутворення та репертуар, фундований на російській п'єсі, насамперед М. Гоголя та О. Островського, мали забезпечити «загальнодоступність» його сценічної ініціативи [10]. Проте, не отримуючи субсидії від міської влади, він так і не зміг знизити ціни на квитки. Бо лише за оренду театру на Олександрівському проспекті, який, до речі, за рішенням міської Управи підлягав зносу, Милославський наперед платив 60 крб. за кожну виставу.

Слід також зазначити, що одеська публіка загалом вирізнялася живим, експресивним сприйняттям мистецтва. Н. Милославський старався зрозуміти та врахувати цю її своєрідність, добираючи п'єси у репертуар антрепризи. Одну категорію глядачів складали іноземці (французи, греки, італійці) та євреї, — які переважно належали до «грошовитої аристократії», що віддавала перевагу перекладній, насамперед французькій, драматургії. Другу — місцева інтелігенція: професура, викладачі, адвокати, чиновники, — які, за свідченням антрепренера, охоче йшли на п'єси О. Островського та інших російських авторів. Однак ця публіка була нечисленною, до того ж, рівень достатку її представників не дозволяв часто відвідувати театр. Для нижчих прошарків населення сценічне мистецтво було майже недоступним [Там само].

У сезоні 1874/1875 р. склад трупи не змінився. Але раптом рецензенти вщент розкритикували Н. Милославського за нібито бідну палітру амплуа його театру. Справді, до трупи входили три трагіка і три героя-коханця, а ще два коміки — Соколов і Каменський, — які не грали нічого, крім водевілів [24]. Проте водночас з професійного боку підбір творчого складу був бездоганний. Досить сказати, що того року до колективу увійшов один із найкращих провінційних акторів, згаданий вище Л. Самсонов.

Слушним є зауваження досвідченого Н. Синельникова, який переконував, що тогочасні актори намагалися попасти до антрепризи Н. Милославського, бо знали: крім матеріальної забезпеченості на них чекала робота у професійному оточенні, гра у п'єсах Островського, Шиллера, Шекспіра, Гоголя. «Зараз нам важко уявити, як було важливо в той час молодому (та й будь-якому) актору потрапити до такої справи, де питання грошових розрахунків не мало вирішального значення», — підсумовував Н. Синельников [22, с. 116]. Наведемо також думку відомого актора В. Давидова, який вважав, що Милославський як антрепренер і постановник стояв на недосяжній висоті [25, с. 201].

Репертуар нового сезону засновувався на російській п'єсі, переважно комедійного жанру: «Гроза» та «Шалені гроші» О. Островського, «Практичний господар» В. Дьяченка, «Ваал» О. Писемського, «Свекруха» Н. Чаєва, «Чоловіки здолали» О. Плещеєва, «Винувата» О. Потєхіна, «Слабка людина» Ф. Устрялова тощо. О. Дерібас зазначав: «Милославський, за всієї своєї європейської та світської вихованості, був глибоким прихильником і кращим виразником національного російського мистецтва» [19, с. 131].

Очільник трупи знову не пошкодував коштів на оформлення, у більшості вистав воно було новим, а у деяких — «блискучим та надто розкішним» [26]. Цього сезону для власного бенефісу Н. Милославський обрав драму О. Фельє «Сфінкс», що минулого року успішно пройшла у паризькій «Комеді Франсез» за участі Сари Бернар.[1]

Одеський спектакль також сподобався публіці та одержав блискучу пресу. С. Герцо-Виноградський хвалив О. Фельє за знання сценічних законів та майстерність у створенні інтриги. А виставу — за продемонстрований акторами талант перевтілення, заглиблення в психологічну правду образів. І хоча сюжет «Сфінкса» заснований на банальному любовному трикутнику (Бланш де-Шель закохалася у Сальвіні, одруженого з її подругою Берті) спектакль привабив глядачів боротьбою пристрастей, пануванням на сцені непідробних, сильних почуттів [27].

Ймовірно, непередбачені витрати та переїзди з одного театру в інший змусили очільника трупи ще до закінчення сезону (наприкінці грудня або у перших числах січня 1875 р.) передати театр під оруду меценатів Галахова та Севастопуло. «9–10 тис. були більшою частиною зроблені на покупку меблів, бутафорських прикрас, на декорації, костюми і взагалі на витрати для придбання права на новобудову театру Великанова», — писав Милославський [28]. Але актори, підбурювані Л. Самсоновим, який мав свої плани щодо антрепризи, влаштували справжній «заколот» проти колишнього очільника, вимагаючи самоврядування. Той, незважаючи на прикрі обставини, деякий час перебував у театрі в якості виконавця. Проте згодом Н. Милославський таки вийшов з трупи.

---

[1] Здається, одеські театрали були добре знайомі не лише з творчістю драматурга, а й з його уподобаннями. С. Герцо-Виноградський писав, що О. Фельє — аристократ, носить одяг великосвітського крою, палить дорогі сигари [27]. Інші називати автора «Сфінкса» «екзотичною рослиною».

Між тим, справи в антрепренерів йшли незадовільно, публіка погано відвідувала вистави, тому у грудні 1876 р. дирекція театру вирішила покривати збитки за рахунок влаштування маскарадів [29].

Ситуація в Одесі складалася явно не на користь Милославського і на сезон 1876/1877 р. він виїжджає до Харкова. Створені тут сценічні образи закарбувалися в пам'яті Н. Синельникова: той пригадував, як Васильєв-Гладков водив акторський молодняк, аби вони спостерігати за грою Милославського, а потім під час антракту аналізував майстерну гру ветерана сцени [22, с. 138].

З Харкова до Одеси Милославський повернувся з сорока карбованцями у кишені й тим не менше орендував один з кращих театрів міста — у будинку Ф. Рафаловича на Грецькій вулиці, що раніше належав О. Великанову. Він лише на кілька днів випередив Л. Самсонова, який мав власні наміри щодо цього театру. За словами О. Дерібаса, брати Рафаловичі не погоджувалися передати орендні права без виплати завдатку в 5 000 крб. Позичити необхідну суму міг буфетник зі старого Міського театру, італієць Кане, однак, лише після того, як Милославський підпише контракт із власниками театру. «Становище було безвихідне для звичайного смертного, але не для Милославського» [19, с. 161]. Той попросив у редактора «Одеського листка» В. Навроцького грифельну дошку, гербовий лист і писаря. Разом із писарем вони уклали фальшивий контракт про оренду театру, з яким антрепренер пішов до Кане. Той заплатив Милославському за утримання буфету вже не п'ять, а вісім тисяч карбованців. З одержаних грошей антрепренер віддав завдаток братам Рафаловичам і став господарем театру до кінця життя [19, с. 161].

Сезон Милославський розпочав у серпні 1877 р. Слід врахувати, що у цей час йшла російсько-турецька війна, спричинивши застій у торгівлі та зменшення населення міста внаслідок виїзду багатьох мешканців. Оренда театрального приміщення обходилася Милославському у 14 500 крб. за сезон. До того ж, через військове становище він був змушений платити більше запрошеним артистам. У зв'язку з цими обставинами антрепренер звернувся до міської Управи з проханням про видачу йому субсидії в розмірі 6 000 крб. [30].

У ті важкі дні театр виконував важливу функцію — він піднімав дух мешканців міста і укріплював їхню віру в кращі часи. Н. Милославський «змушував їх (одеситів — *А. Б.*) прекрасним виконанням вистав і самим

вибором їх — забути своє тривожне становище і тим збадьорював надіями кожну душу <...> Втім ми бачимо велику заслугу Милославського перед одеською публікою не тільки як талановитого актора і як директора, але як громадянина, патріота» [12, с. 15].

Поза сумнівом, розбудову театру в Одесі Н. Милославський вважав ледь не державною справою. Недарма 1881 р. одеський генерал-губернатор звернувся саме до нього із проханням висвітлити театральне питання у звіті міністру внутрішніх справ — можновладця цікавило становище театральної справи в Одесі, склад театральних колективів, репертуар та інтереси публіки. Н. Милославський одним з перших порушив на вищому рівні питання та аргументував доцільність скасування заборони вистав по суботах, на свята та під час посту [10].

Антрепренер зібрав міцний творчий колектив, в якому працювали зосібно Глєбова, Ленська, Яблочкіна, Кривська, Киреєв, Никитін, Іванов-Козельський, Давидов, Форкатті. У продуманому наперед репертуарі знову переважали п'єси російськомовних авторів, насамперед О. Островського та М. Гоголя [14, с. 22]. Завдяки Н. Милославському в Одесі вперше були поставлені «Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого та «Прокопій Ляпунов» В. Кюхельбекера, «Мертві душі» М. Гоголя. До речі, постановку «Мертвих душ» критик назвав «дикою думкою» [31], бо інсценізація як самостійний сценічний твір ще не стала звичною на одеському кону.

Він першим познайомив одеситів і з шекспірівською драматургією. Щоправда, твори великого англійця суперечили уподобанням самого антрепренера, який полюбляв «п'єси з "бенгалінкою", отрутою, кинджалом, музикою в патетичних місцях» та мелодрами, які він ставив у неділю [32]. Тому на сцені поряд з класикою йшли «Жидівка, або Страта вогнем» О. Максимова, «Дві сирітки» Е. Кормона та А.-Ф. Деннері, «Божевілля від кохання» іспанського драматурга М. Тамайо-і-Бауса, «Двомужниця» О. Шаховського тощо. Проте вибір тої чи іншої перекладної п'єси сам Милославський пояснював симпатіями одеситів-іноземців — греків, італійців, французів, німців, а також «грошовитої» аристократії — до всього іноземного, тоді як побутові п'єси російських авторів були для них чужими [10].

По суботах у театрі йшли драми, що відбивали єврейський побут. Єврейське населення міста, яке складало понад 30 %, здебільшого представляло прибуткову сферу — торгівлю, банківську, медичну та педагогічну справи, що дозволяло купувати найдорожчі місця в театрі. Почасти

саме від них залежали збори трупи. Цей прагматизм стався в нагоді й «малоросійській» трупі, яка почала гастролювати у місті з 1883 р. Загалом п'єси єврейської тематики посідали одне з чільних місць у репертуарі українських труп. П. Саксаганський пояснював це історичною спорідненістю життя двох націй: «Є щось кровне, близьке між "обмеженими" народностями — спільний гніт їх зближує. І, можливо, у цьому і весь секрет успіху цих п'єс» [33].

Вивчивши за попередні роки смаки одеської публіки, антрепренер грамотно вибудовував стосунки театру з нею. Для відвідувачів, які брали абонемент на сорок вистав, Милославський робив знижки на 30 %. Він завжди зважав на вимоги глядача, але й тепер, догоджаючи йому, не робив нічого антихудожнього. Якщо продовжував ставити «криваві» й «сльозливі» мелодрами, розуміючи, що ці п'єси позбавлені літературних достоїнств і в них переважають рутинні прийоми, то намагався приховати їхню художню недосконалість блискучою зовнішньою обстановкою.

Саме на запрошення Н. Милославського у червні 1877 р. до Одеси прибув італієць Ернесто Россі. «Незважаючи на свою нечисленність, італійська колонія намагається підтримати давні славні традиції, і багато хто з одеситів знає нашу мову», — писав актор [34, с. 272]. Е. Россі показав одинадцять вистав, фінансовий успіх яких забезпечило не лише «зіркове» ім'я, а й належна організація гастролей. Милославський пригадував, що публіка залишилася задоволеною і трупою, і репертуаром, і мовою, здатною «чарувати слух тих, хто її розуміє, і тих, кому вона не знайома» [Там само].

Репертуар обох акторів деякою мірою був подібний. Обидва в похилому віці (Милославському було 64 роки, Россі — 69!) блискуче грали роль Гамлета. Коронним для обох стало виконання ролі шекспірівського Ліра, проте трактування характеру принципово різнилося. У складному характері короля Россі насамперед акцентував (особливо на початку вистави) його самодурство. Натомість, Милославський бачив трагедію Ліра «у тому, що невдячність дочок і підданих відібрала у нього вище його надбання — його королівську велич, перетворивши його з короля на найнещаснішу людину», відтак, показував Ліра «у першій же його появі справжнім королем» [19, с. 128]. На переконання О. Дерібаса, Россі був ближче до Шекспіра, граючи в реалістичних тонах, однак, поетичність образу Милославський передавав краще [19, с. 129].

У січні 1880 р. на гастролях в Одесі був Томмазо Сальвіні. Обидва великі актори виявили інтерес один до одного, навіть попри те, що місцеві критики вперто іменували їх «суперниками»: Милославський відвідував вистави італійської трупи у Маріїнському театрі [34, с. 359], а Сальвіні був присутній на «Королі Лірі» й залишився дуже задоволений постановкою [24, с. 202]. А місцева публіка, відвідавши обидва спектаклі, однозначно віддала пальму першості у ролі Ліра своєму улюбленцю — Милославському [35, с. 47]. На прохання Сальвіні одесити зіграли "Шейлока" з Милославським у заголовній ролі. «На виставі була присутня вся італійська трупа. Сальвіні був у захваті», — свідчив В. Давидов [24, с. 206].

Безперечно, Н. Милославський зробив чимало для утвердження у місті російського театру. Н. Синельников називав Милославського «крупним явищем в театрі того часу, який багато для нього зробив і користувався серед акторів великою популярністю» [22, с. 116]. С. Ярон свідчив, що Н. Милославський був людиною ініціативною, знавцем своєї справи, вмів порозумітися з публікою, відмінно тримав себе з акторами та стояв за них горою [14, с. 26]. У пам'яті багатьох сучасників залишилися й аристократичні манери антрепренера, його захоплення витонченими речами, любов до гарного вина. Між іншим, в Одесі Милославського вважали багатієм та із задоволенням товаришували з ним. У театральному світі він був відомий своїми щирістю й дотепністю. Імпровізації та витівки на сцені стали його пристрастю, що часом дратувало одеських критиків, які вимагали від акторів (насамперед у шекспірівських п'єсах) повного відтворення тексту ролі. О. Дерібас пригадував: «Але на моє запитання Милославському, з яких міркувань він викинув багато сцен із "Шейлока" Шекспіра, він мені відповів: "Я граю Шейлока, а не Шекспіра"» [19, с. 130].

За свідченням С. Ярона, місцева преса недолюблювала Милославського-антрепренера [14, с. 23]. Однак конфлікт у нього був лише з редактором «Новоросійського телеграфу» Озмидовим, з яким, до речі, раніше вони товаришували. Милославський навіть навчив свого папугу щодня повторювати: «Озмидов д-нь, Озмидов б-н» [14, с. 24]. Тому не випадково саме в озмидовській газеті частенько з'являлися гострі публікації, щоправда, антрепренер щоразу обертав їх на свою користь, даючи феєричну відповідь образникам. «Одного разу для реклами виступив у пресі, він пообіцяв глядачам, що в новому спектаклі виставить на сцену тварин із диких лісів Америки. Рецензент "Новоросійського телеграфу" наступного дня

здивовано заявив, що крім "віслюка Милославського", на сцені інших тварин не помітив. На що в наступному номері газети з'явилася репліка Милославського про помилку рецензента. На виставі було два віслюка — один на сцені, а інший у третьому ряду крісел» [Там само].

Н. Милославський разом з дружиною, актрисою Вороніною, були дуже гостинними. В їхньому будинку крім акторів, працівників театру, часто збиралися відомі журналісти: С. Сичевський, С. Герцо-Виноградський, М. Фреденберг, В. Навроцький. Бажаним гостем Милославського був Олександр Дерібас (внучатий племінник одного із засновників Одеси І. Дерібаса), журналіст, краєзнавець, історик театру. Він зокрема написав про ставлення господаря дому до критики таке: «Він уважно прислухався до голосу критики і залюбки давав звіт у тому, чому він тлумачить так, а не інакше зображуваний тип» [19, с. 136]. Спогади про Милославського залишив Сергій Ярон, адвокат за фахом, улюбленець київських дам, популярний рецензент, згодом мемуарист. Наприклад, С. Ярон пригадав, що якось місцевий драматург запропонував акторові зіграти в його п'єсі, але той відмовився. Ображений автор вирішив пожартувати з Милославського і попросив його виконати хоча б роль барабанщика. На що Милославський відповів згодою, але за умови, що барабаном буде сам автор [14, с. 219].

На 1879 р. Милославський пролонгував договір оренди театру Рафаловичів. Але змушений піклуватися про важко хвору дружину, він передав антрепризу під оруду Шишкіну, колишньому судовому приставу. Той, всіляко економлячи на постановках та на акторських гонорарах, все-таки довів до банкрутства і себе і трупу, попри те, що до неї входили Н. Милославський, М. Іванов-Козельський, О. Козловська, В. Форкатті, В. Давидов. Вдруге Н. Милославський здав театр «антрепренеру італійської опери Франкетті, який збіг серед зими; тоді Милославський, не бажаючи, щоб театр, який він орендує, був порожнім, узяв під своє покровительство і італійців і слабку російську драму» [13, т. 6, с. 403]. Після смерті дружини здоров'я антрепренера різко погіршало, але він таки взяв на себе відповідальність за артистів, які практично залишались без роботи, й успішно завершив сезон.

У січні 1882 р. Одеса прощалася з великим актором. Після смерті Н. Милославського російський театр в Одесі понад десять років знаходився у кризовому стані.

* * *

Одеса початку XX ст. була європейським містом, культурним центром імперського півдня. Активне літературне та музичне життя, численні художні виставки й розвиток кінематографу — все це, зрозуміло, збагачувало культурну палітру міста. Однак найпопулярнішим видом мистецтва залишався театр.

Театральною справою в Одесі продовжувала опікуватися Театральна комісія, організована за ініціативою міської Думи ще 1874 р. Її роботу перервала російсько-турецька війна, проте 1880 р. вона відновилася. Слід зазначити, що до складу комісії в різні часи входили представники міської влади, військові офіцери, меценати. Під її наглядом 1887 р. було збудовано новий Міський театр (зараз у цьому приміщенні стаціонований Одеський Національний академічний театр опери та балету) — перлину «віденського стилю». О. Дерібас писав, що городяни сумували за старим театром, збудованим у грецькому стилі, однак, міській голова Г. Маразлі (він також входив до складу Театральної комісії) заявляв, що місто потребує театру, гідного не лише Росії, а й Європи [36, с. 336]. Тривалий час саме Театральна комісія вирішувала питання оренди Міського театру, але 1909 р. за рішенням міської Думи вона припинила діяльність, передавши повноваження директору театру.

За участі театральних кіл міста 1898 р. було організоване Літературно-артистичне товариство, яке на початку XX ст. стало одним із популярних творчих об'єднань. Тут влаштовувалися літературні вечори, благодійні спектаклі, концерти та творчі зустрічі. Товариство сприяло розвиткові театрального, музичного та інших видів мистецтва у місті, популяризації кращих творів літератури, за необхідності матеріально допомагало своїм членам та діячам культури. У його роботі крім одеських митців активну участь брали й українські корифеї, зосібно М. Кропивницький та М. Заньковецька.

Наприкінці XIX ст. в Одесі функціонувало більше десяти театральних приміщень. Найпопулярніші серед них — приміщення Міського та Російського театрів. До 1912 р. у Міському театрі перебувала й російська драма, але того року дирекція закладу, зважаючи на вимогу городян, вирішила залишити будівлю за оперою. На нашу думку, рішення було слушним — аж надто розкішними були екстер'єр та інтер'єр будівлі для,

зрештою, камерних вистав за п'єсами А. Чехова, І. Тургенєва, М. Горького.

Новий театр, розташований на Єврейській вулиці, — з великою залою, але маленькою сценою — переважно відповідав уподобанням шанувальників грецької драми та опери, часом тут гастролювали українські трупи. Вони ж (у чергу з єврейськими колективами) часто орендували Театр Болгарова.

На початку XX ст. кількість театральних приміщень зросла. Театри з'явилися не лише у центрі міста, а й на околицях. Так Народний театр, відкритий 1901 р., задовольняв потреби мешканців Молдаванки і Бугаївки [37, с. 197]. Роком пізніше Брунштейн заснував на Молдаванці Драматичний театр, розрахований в основному на робітничу публіку. 1903 р. у театрі «Гармонія» розпочали виступи грецька і польська трупи, а в Аркадії — Малий театр, котрий за його віддаленість від центру актори називали «Маньчжурією» [21, с. 70]. З того ж року почалася історія так званого Сибіряковського театру, де нині розміщується Український академічний музично-драматичний театр імені В. Василька.

У 1900-ті особливої популярності набувають театри малих форм. 1909 р. в Одесі виникло артистичне кабаре «Бібабо», а 1911 р. М. Лінський заснував перший «Театр мініатюр». Саме Лінському належала ідея багатокомпонентного спектаклю, складеного з одноактівок, опереток, хореографічних і вокальних номерів, виконання куплетів, кіносеансу, поєднаних конферансом. Програма тривала півтори або дві години. Восени 1913 р. з'явилися «Водевіль», «Одеон», Великий Рішельєвський театр. У наступні роки до них приєдналися Веселий театр, «Експрес», «Бомонд», «Комета», «Ліра» тощо.

На початку минулого століття акторська професія нарешті стала престижною, відтак, підвищився статус театральних шкіл. Хоча в Одесі вже працювали два навчальні заклади відповідної орієнтації — школа О. Рахманової та О. Мочалової, 1905 р. відкрилася школа М. Морської, згодом — театрального критика Б. Геніса. Навчатися там могли усі охочі, спроможні платити за курс. Як наслідок, нібито професійна освіта направду була малоякісною. Серед молоді з'явився так званий акторський пролетаріат, у місті буквально вирувала «театральна епідемія». Аби влаштувати на роботу бодай частину випускників акторських шкіл, в Одесі слід було відкрити щонайменше двадцять, а, можливо, всі тридцять театрів [38].

Як і раніше, для багатьох акторів Одеса була сходинкою до театрального Олімпу. «Скільки артистів та актрис по-справедливості мають вважати Одесу колискою своєї слави! Рощин-Інсаров, Горєлов, Павльонков, Радін, Пасхалова, Юренєва... Усіх не згадаю, але знаю, що у нашого міста було чимало кумирів та улюбленців і всі вони виявилися аж ніяк не пустоцвітами», — писав критик А. Муров [39, с. 7]. Але, на жаль, місто залишалося для митців таким собі прохідним двором, адже кращі з кращих, народжені тут, вирушали до імперської столиці, тоді як Одеса, так би мовити, банкрутувала.

Утім, місто все ще привертало увагу зарубіжних та вітчизняних гастролерів. Насиченим видався сезон 1912/1913 рр.: Одесу відвідали віденська оперета, грецька опера, французька актриса Роджерс, Німецький театр М. Рейнгардта, варшавська єврейська трупа. 1913 р. незаперечний успіх мали спектаклі Московського Художнього театру. Критики називали їх найбільшою подією всього мистецького життя міста попри те, що Одеса була, як то кажуть, «розпещена» театральними видовищами і виступами «зірок» європейської сцени. Зі свого боку, очільники театру раділи увазі одеської публіки — мешканців міста, яке «має репутацію особливо капризного, ексцентричного в театральному плані». По закінченні гастролей В. Немирович-Данченко сказав кореспонденту одного з міських видань: «Ми зворушені теплим прийомом публіки. Нам це приємно, тим паче, що в Одесі ми вперше. Місто ваше в театральному сенсі якесь особливе» [40].

В Одесі часто гастролювали й українські колективи. 1908 р. у місті перебував театр М. Садовського зі спектаклями «Продана наречена» Б. Сметани, «Надія» Г. Гейєрманса, «В липневу ніч» В. Горчинського, «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Весілля» та «Ведмідь» А. Чехова, «Тепленьке місце» О. Островського. 1915 р. Одесу відвідало «Товариство українських акторів за участі М. К. Заньковецької, П. К. Саксаганського, під управлінням І. О. Мар'яненка».

Взимку 1917 р., незважаючи на соціополітичну напругу, міська інтелігенція заснувала «Українське художнє товариство імені М. К. Заньковецької», що мало на меті розвиток і популяризацію українського мистецтва. Редакція газети «Вільне життя» підтримала ідею відкриття «Української театральної школи», від якої чекали «підняття рівня художньо-естетичного смаку широких мас суспільства». «Заньковецька охоче братиме участь у роботі театральної школи як педагог, узявши на себе

Театр О. Сибірякова. 1900-ті

практичні уроки драматичної техніки й умілості», — повідомлялося в одній зі статей [41].

Влітку 1918 р. поціновувачі українського мистецтва побачили дебютні гастролі «Молодого театру» Л. Курбаса. Щоправда, міська глядацька аудиторія виявила до «молодотеатрівців» значно менше інтересу, ніж раніше — до корифеїв.

Активне театральне життя міста широко висвітлювалося на шпальтах суспільно-політичних видань, де працювали провідні театральні критики. На особливу увагу заслуговує одеська театральна преса, яка у так званий дорадянський період нараховувала тридцять сім російськомовних спеціалізованих видань, лідируючи серед провінційних міст Російської імперії. Найпопулярнішими серед них були перша щоденна театральна газета імперської провінції «Театр» (1896–1902), «Одесское обозрение театров» (1911–1917), «Театр-варьете» (1906–1912), «Дивертисмент» (1907–1918), «Театр и кино» (1915–1919). «Сцена и музыка» (1903–1905), «Театральный листок» (1908–1910), «Театральное бюро» (1908–1914), «Антракт» (1913–1914), «Театральный листок» (1915–1916), «Фигаро» (1918), «Мельпомена» (1918–1919), «Театральный день» (1918–1919).

Історія російського драматичного театру в Одесі 1900–1910-х насамперед пов'язана з діяльністю двох антрепренерів — О. Сибірякова і М. Багрова.

Олександр Іліодорович Сибіряков (1863–1936) народився у Києві. Його батько був відомий як підприємець та інженер з устаткування та експлуатації цукрових заводів. О. Сибіряков одержав відмінну домашню освіту, по закінченні реального училища присвятив себе виключно музиці. Протягом чотирьох років навчався у санкт-петербурзькій Консерваторії, далі впродовж трьох років удосконалював майстерність у кращих італійських професорів. Відчуваючи любов до сценічного мистецтва, О. Сибіряков відвідував відомі театри Європи [42]. Ймовірно, усвідомлюючи, що не має виняткових вокальних здібностей, які б уславили його як оперного співака-тенора, О. Сибіряков окрім іншого, вивчав за кордоном й організацію театральної справи. Тим паче, що, навчаючись свого часу у Київському реальному училищі, він одержав диплом спеціаліста у справах комерції.

Набуті знання театрального менеджменту О. Сибіряков став активно впроваджувати на батьківщині. 1897 р. він уклав контракт з Театральною комісією (в особі В. Якуніна — майбутнього губернатора Самарської та Катеринославської губерній), згідно з яким із вересня до листопада у Міському театрі виступала російська драма, а з листопада до Великого Посту — опера. Попервах Сибіряков обмежився оперною трупою, мабуть, за браком досвіду не наважившись утримувати і драматичну. Тому на початку сезону колективи, що приїздили до Одеси, орендували у нього приміщення театру.

Однією з перших О. Сибіряков здав сцену Міського театру харківській російській драматичній трупі О. Дюкової. Попри те, що завдяки харків'янам одеська публіка побачила прем'єру «Царя Едіпа» Софокла, за надто короткий час свого перебування у місті артисти не змогли завоювати глядацьку аудиторію і не отримали прихильності рецензентів. Тому тогорічний «драматичний» сезон закінчився достроково, а відкриття «оперного» сезону відбулося вже двадцять першого жовтня.

Наступного року на час, відведений драмі, Міський театр орендувала російська трупа Н. Соловцова. Тріумфальні виступи «соловцовців» в Одесі восени та навесні свідчили про популярність російської драми в місті.

Слід зазначити, що утримання трупи в одеському Міському театрі було, безперечно, справою престижною, але не надійною — у будь-який момент міська влада могла розірвати контракт. Ймовірно, це й підштовхнуло О. Сибірякова 1900 р. вкласти батьківську спадщину у спорудження власного театрального приміщення. Пригадаймо, що до подібного вчинку вдавалися зосібно Ж. Мельєс та К. Станіславський. Так, Ж. Мельєс, син французьких промисловців, 1888 р. став директором і власником театру Робер-Уден, а К. Станіславський, син фабриканта С. Алексєєва, того ж року вклав кошти у засновану ним у Москві «Спілку мистецтва і літератури». Цікаво, що він також готувався до кар'єри оперного співака, але, як і Сибіряков, відмовився від неї.

Слід також врахувати, що О. Сибіряков мав перед собою наочний приклад успішної діяльності репертуарного театру у власному приміщенні — приклад Н. Соловцова, власника театру в Києві та другої сцени в Одесі.

Будівництво театру за проектом архітектора С. Ландесмана тривало три роки. Компаньйоном Сибірякова 1903 р. став артист імператорських театрів А. Долинов.

Формувати трупу О. Сибіряков почав ще взимку 1903 р. Вона нараховувала близько двадцяти осіб, серед яких були зосібно М. Морська, Р. Райська, С. Волгіна, Б. Горська, М. Багров, П. Новосьолов, А. Смирнов, Н. Ніколаєв, М. Петіпа. Контракт між антрепренером та артистом трупи гарантував обом сторонам дотримання певних прав та виконання обов'язків. Актори одержували зарплатню в розмірі ста крб. на місяць. Порівняно з представниками інших професій (наприклад, швейцар у Міському театрі заробляв сімдесят крб., а телефоністка — від п'ятнадцяти до двадцяти п'яти крб. [43]) — різниця істотна, однак, акторський заробіток гарантувався лише під час сезону. Також у контракті зазначалася щоденна зайнятість акторів, їхній «лікарняний» обмежувався сімома днями впродовж сезону, виконавець позбавлявся права відмовитися від призначеної ролі, навіть якщо вона не відповідала його амплуа [Там само].

30 серпня 1903 р. О. Сибіряков та А. Долинов, не чекаючи закінчення будівництва нового приміщення, відкрили сезон у Російському театрі. Зауважимо, що вперше трупа грала аж до початку Великого Посту. Прем'єра комедії М. Гоголя «Ревізор» зібрала чимало публіки. Городничого грав Орлов-Семашко, який «від першої сцени до останньої був життєво правдивим, типовим, вніс багато красивих і художньо-

правдивих штрихів» [44]. У ролі двадцятитрьохрічного Хлестакова виступив п'ятдесятитирічний М. Петіпа. Він прекрасно володів мистецтвом жесту та діалогу, був насамперед відомий у ролях героїв-коханців, фатів і резонерів, тому, на переконання Л. Теплицького, не зміг «передати в Хлестакові основної риси його душі; відвертої простоти, з якою він живе ілюзіями» [Там само].

Репертуар першого місяця нагадував афішу Малого театру часів О. Островського: тут значилися його «Вовки та вівці», «Одруження Белугіна», «Без вини винні», «Не у свої сани не сідай», «Тартюф» Ж. Б. Мольєра, «Гувернер» В. Дьяченка, «Ромео та Юлія» за В. Шекспіром тощо. Не обійшлося без вистав, розрахованих переважно на одеського глядача. Одна з них — «Нове Гетто» Т. Герцеля. П'єса, надрукована в Одесі 1898 р., користувалася надзвичайною популярністю серед мешканців міста. Проте критики вважали твір невдалим, отже, врятувати його на кону могла тільки відмінна постановка, якої вони так і не побачили [45]. До того ж, «окрім Багрова, майже ніхто ролей не знав; суфлер працював, ніби парова машина, двічі-тричі повторюючи фразу» [Там само]. Між іншим, за контрактом, якщо актор запізнювався на репетиції або вистави, не знав ролі, він штрафувався [43].

М. Багров був одним з прем'єрів сибіряковської трупи та улюбленцем публіки (але не критики). Л. Теплицький писав, що актор мав благодатний і теплий голос, яким він, проте, не вмів користуватися, рухливе обличчя, темперамент, «який він розпалює до якоїсь непотрібної патетичної бурі <...> Словом, артист невдало розпоряджається своїми художніми засобами і все тільки тому, що він не аналізує ролі, але покладається на натхнення» [45].

16 жовтня 1903 р. трупа перейшла до нового приміщення. Відкриття театру стало великою подією для міста — місцева влада і мешканці дружно вітали О. Сибірякова. Не залишилася осторонь і православна церква, освятивши будівлю. У привітанні студентів Новоросійського університету зазначалося: «Немає необхідності докладно зупинятися на величезній культурній ролі, яку грає драма. Подібно до того, як університет віщає людству істини, так і театр є засіювачем тих само високих істин правди, добра і краси, але тільки у вигляді художніх образів» [46]. Вітальні телеграми надійшли від Малого театру, М. Савиної, дирекції та трупи МХТ, антрепренерів Києва, Харкова, Кишинева.

Олександр Сибіряков

Хоча від часу заснування театр охрестили «демократичним», ціни на квитки (порівняно з іншими місцевими театрами) були високими — не дешевше шестидесяти коп., тоді, як за драматичні спектаклі у Міському театрі глядачі платили від двадцяти до тридцяти п'яти копійок [47]. Щоправда, часом трупа давала і загальнодоступні вистави (наприклад, «Ревізор» М. Гоголя та «Загибель "Надії"» Г. Гейєрманса), квитки на які розходилися миттєво.

Театр відкрився «Плодами просвіти» Л. Толстого. В одеській виставі були зайняті кращі актори трупи, що й помітили критики, відзначивши її ансамбль. Радше за все, вибір твору зумовило святкування сімдесятип'ятиріччя автора п'єси, хоча не виключаємо, що у такий спосіб Сибіряков і Долинов зверталися до потенційної аудиторії театру.

Антрепренерський дует вів справу з розмахом: у репертуарі крім п'єс О. Островського, М. Гоголя, В. Шекспіра були ще тридцять нових найменувань. Успіх мала «Графиня Дюбаррі» Д. Беласко — «вистава сезону», яка пройшла десять разів. Дирекція театру усвідомлювала, «що до цієї типової бульварно-історичної драми не слід висувати якихось художніх вимог» [48], тому вражала публіку масовими сценами, сценічними

ефектами, розкішними декораціями та багатими костюмами, замовленими Сибіряковим у Відні.

Молодші члени трупи, зрозуміло, тяжіли до нового — модерністського — репертуару. Так, С. Горєлов, син В. Давидова, обрав для бенефісу ібсенівських «Привидів». Критик писав, що ансамбль (у виставі також були зайняті Юренєва, Орлов-Семашко, Смирнов) відчув дух п'єси і втілив її, застосувавши м'які фарби і напівтони, властиві авторовій манері. Пальму першості віддали бенефіціанту, який зміг майстерно передати психологічні переживання свого героя. Проте актору, який працював лише другий сезон, ймовірно, не вистачало досвіду для виконання доволі довгих ібсенівських монологів. «У нього ще немає тих теплих, задушевних нот, якими він захоплював би слухача. Саме слухача, оскільки дія в актора розроблена добре», — писав рецензент [49].

В. Юренєва для бенефісу, що відбувся 21 січня 1904 р., обрала «Сніг» С. Пшибишевського. Написаною польською п'єсою актрису зацікавив одеський критик і драматург О. Вознесенський, який переклав її російською. Дирекція театру не була у захваті від вибору Юренєвої, адже напередодні «Сніг» грали у Херсоні, і публіка «засвистала» виставу [50, с. 68]. Однак одеські критика і глядач сприйняли цей твір у виконанні В. Юренєвої (Бронка), М. Багрова (Тадеуш), С. Горєлова (Казимир), Б. Горської (Єва) інакше. «Вона (Юренєва — *А. Б.*) зрозуміла, що Бронка уособлює чисту жіночу душу. Глядача захоплює не плід невиразної поетичної фантазії автора у вигляді провісниці смерті — Мокрини, але внутрішня трагедія, яку переживає тендітна кришталева душа Бронки» [51]. Актриса ретельно витлумачила образ, передала «внутрішній рух ролі», силу страждань героїні. Особливо вразила гра Юренєвої «у фінальній сцені другого акту з листом, сцена останнього надриву, коли Бронка переконується, що її внутрішній зв'язок із Тадеушем розірваний, і фінальна сцена перед самогубством» [Там само]. Це була одна з найкращих робіт актриси. Спектакль мав таку популярність, що протягом місяця він пройшов п'ять разів. Згодом В. Юренєва мала нагоду зустрітися в Одесі з Пшибишевським та грала у присутності автора у його п'єсах «Мати», «Гостя», «Золоте руно», «Сніг», «Заради щастя».

Наступного сезону Сибіряков розірвав стосунки з Долиновим і, здавши власну сцену оперетці Шульца, перебрав у М. Лубківської оренду Міського театру. Ймовірно, у такий спосіб він допоміг колишній оперній

співачці, від якої Театральна комісія вимагала впродовж сезону семидесяти вистав російської драми, двадцяти чотирьох — російської та семидесяти італійської опери [2, с. 52].

Зі свого боку, А. Долинов не поспішав повертатися до столиці. Восени 1904 р. він відкрив власну антрепризу в приміщенні Російського театру. Окрім М. Савиної, для якої поставлено більшість спектаклів, у трупі, до якої входили зосібно Степанова, Мельникова, Вульф, Арцибашева, Маслова, Клімов, Тройницький, Добровольський, не було відомих акторів. Після першої вистави («Вишневий сад» А. Чехова) рецензент писав, що Савина (Раневська) одразу зробилася центральною фігурою і домінувала над рештою акторів [52]. «Одеса — місто, дуже охоче до імен, але не настільки, щоб покривати антрепренерські витрати», — іронізував з цього приводу П. Герцо-Виноградський [53].

Однак, варто наголосити, що репертуар антрепризи А. Долинова був цілком новим для одеської публіки: «Іванов» А. Чехова, «Старий гарт» і «Пепі» О. Сумбатова, «Червона мантія» Бріга, «Даровий пасажир» О. Блюменталь, «Стара казка» П. Гнєдича. Ось чому зазначений вище авторитетний критик П. Герцо-Виноградський високо оцінював А. Долинова, якого вважав «чутливим щодо драматичної справи» [Там само].

Проте більшість глядачів та критиків віддавали перевагу конкурентові А. Долинова — О. Сибірякову, насамперед акторському ансамблю його трупи. Відкривши драматичний сезон восени 1904 р., Сибіряков частково оновив основний склад театру, запросивши нових акторів. Таким чином, трупа виросла майже вдвічі. Місце головного режисера посів Н. Арбатов. Юрист за освітою, він захоплювався аматорським театром, грав у виставах С. Алексєєва (батька К. Станіславського), перші репетиції 1898 р. трупа МХТ проводила на дачі Н. Арбатова у підмосковному Пушкіно.

Робота в антрепризі Сибірякова стала своєрідним професійним дебютом Арбатова — драматичного режисера. Його тісний зв'язок з МХТ позначився на репертуарі одеського театру, але творчість Арбатова не була новаторською по суті, радше це було копіювання та наслідування.

Сезон відкрився горьківськими «Міщанами». Схильний розкішно обставляти сцену (давався взнаки тривалий оперний досвід), Сибіряков придбав декорації в МХТ. «Годі, звичайно, казати, наскільки є стильною і витриманою ця обстановка будинку міщанина Безсеменова, починаючи від архітектури міщанської давньої будівлі, синіх типових, з букетами

шпалер “загальної” кімнати в цьому будинку і до останніх дрібниць домашнього скарбу», — писав В. Дашкевич-Чайковський, не заперечуючи режисерське наслідування московської вистави, де акцентувалося життя міщанського середовища [54].

Водночас рецензентські відгуки доводять, що на ментальному рівні твір не був зрозумілий одеситам. «Для нас цей драматичний ескіз М. Горького звучить тільки, ніби переклад з московського чи нижегородського, і всі ці Безсеменови, Перчихіни і Тетерєви — здаються якимись далекими іноземцями, чужими нам <...>», — твердив журналіст А. Гермоніус [55]. Фактично аналіз вистави будувався на опозиції «ми-вони». Наприклад, романтичній натурі Перчихіна, який живе любов’ю до птахів і лісу, одеський фейлетоніст протиставив місцеву прагматичність: «Якийсь Перчихін, торговець птахами, до речі, прекрасно зображений паном Смирновим, — у нас зовсім і не Перчихін, який власноруч ловить снігурів, а monsieur Роді, що тримає “Зоологічний, іхтіологічний і орнітологічний магазин”» [Там само]. І як підсумок: «Чужі люди, незнайома обстановка, малозрозуміле мовлення» [Там само]. Звідси походила реакція публіки, що сприйняла виставу як гострокомедійну. В театрі, за словами критика, часто лунав сміх, «при кожній фразі, яка сподобалася, при кожному вдалому слові, вимовленому артистом» [56]. Отже це був своєрідний провал, що не стосувався професійної майстерності трупи, чию гру оцінили схвально, але був зумовлений особливістю світосприйняття місцевої публіки.

Вперше в Одесі Н. Арбатов поставив «Дванадцяту ніч» В. Шекспіра. Слід сказати, що шекспірівські п’єси нечасто гостювали на міській сцені, але завжди сприймалася глядачами і критикою як подія. «Обстановка шекспірівської комедії, декорації (слід зазначити — блискучі), костюми, бутафорія — все до дрібниць дуже стильне. Саме виконання — майже бездоганне, живе, без шаржування і з прекрасним ансамблем», — писав про спектакль Арбатова В. Дашкевич-Чайковський [57].

Н. Арбатов завів нові правила, згідно з якими та сама вистава йшла тричотири рази поспіль, що, до слова, призвело до зменшення відвідування театру. У репертуарі значилися «Самоправці» О. Писемського, «Ліс» О. Островського, «Ревізор» М. Гоголя, «Катюша Маслова» (за романом Л. Толстого «Воскресіння»). До відкриття сезону вперше на провінційній сцені поставили «Юлія Цезаря» В. Шекспіра. Сценічну обстановку, що коштувала тридцять тисяч крб., Сибіряков придбав у МХТ за кілька

тисяч [58]. Декорації змінювалися п'ять разів, відповідно до кожної дії. О. Дерібас, який вважав, що Міський театр більше пристосований до оперних вистав, писав: «Коли у нас ставили, за антрепризи Сибірякова, з великим успіхом "Юлія Цезаря" <...>, то було зрозуміло, що для багатьох драматичних вистав потрібний оперний простір» [36, с. 336]. Одеські критики зазначали, що на одеській сцені декорації виглядали краще, оскільки московська сцена була значно меншою [59].

У постановках Н. Арбатова особливо ефектно виглядали масові сцени. Вистава розпочиналася яскравою сценічною картинкою: на одній з вулиць давнього Риму, що вела від Форуму до Великого цирку, чекаючи на Цезаря, гомонів вуличний натовп. Вражала постановкою і п'ята дія — смерть Юлія Цезаря: лунав ритуальний плач, тихо звучала музика на тлі палкої промови Брута — Галицького і Марка Антонія — Багрова. А довкола городяни продовжували займатися своїми справами [Там само].

На думку критиків, Л. Людвігов у ролі Цезаря був схожий на історичний прототип і грав життєво та стримано. Вони також вирізнили М. Багрова в ролі Марка Антонія і Муромцева — Кассія.

Глядачів також вразили й світові ефекти, замовлені в Берліні, наприклад, картина наближення грози: «Небом біжать хмарки, згущаються і поступово закривають все небо, променіє блискавка, лунають розкати грому» [Там само].

Підбиваючи підсумки театрального сезону в обох театрах — Російському, де виступала трупа А. Долинова, і Міському, в якому грав колектив О. Сибірякова, рецензенти зазначали: «Тон та дух репертуару однаковий в обох театрах. Це, перш за все, театр для інтелігентної публіки, для одного прошарку населення» [60]. Критика звернула увагу на те, що музичні спектаклі аудиторією вподобані більше завдяки динаміці та змістовній невибагливості.

Після закінчення драматичного сезону 1904 р. О. Сибіряков вочевидь припинив цікавитися драмою і довгий час нічим, окрім утримування оперної трупи, не займався. У травні того року він порадував одеситів, спорудивши біля театру у саду естраду-раковину та ресторан. Упродовж наступних тринадцяти років антрепренер утримував то оперну, то оперетку трупу. За цей час його власний театр двічі горів (1906 р. і 1912 р.). Відновивши будівлю після другої пожежі, О. Сибіряков продав його присяжному повіреному Стамерову. Проте 1917 р. він несподівано орендував

колишній власний театр, який одесити продовжували називати «театром Сибірякова», під драматичну антрепризу.

Перша світова війна та революційні події 1917 р. певним чином позначилися на театральному житті міста. У цих несприятливих умовах тільки виважена стратегія могла врятувати театральну справу від провалу. Вистави у театрі Сибірякова йшли вранці та ввечері, але у неопаленому приміщенні та старих декораціях [61]. Трупою, куди входили зосібно Вронський, Лундін, Шигорін, Гольдфаден, Мельникова, Мансвєтова, Ленська, керував Н. Собольщиков-Самарін. Ранковий репертуар будувався переважно на класичних іменах: Островський, Гоголь, Достоєвський. Вечірній — на творах сучасних авторів: були поставлені «Вороги» М. Арцибашева, «Чорні ворони» В. Протопопова, «Павло I» Д. Мережковського, «Дизгармонія», «Пригвожденні» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка тощо.

У лютому 1917 р. режисер тричі звертався до творчості В. Винниченка. Як зазначає критик, цей інтерес був продиктований популярністю творів українського драматурга [62]. Від себе додамо, що його спричинив не державний статус автора, адже ці постановки відбулися раніше, ніж В. Винниченко очолив уряд УНР.

Знайомство одеситів із драматургією Винниченка почалося з вистави за його ледь не найпопулярнішою драмою «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Проте визнаємо, що її одеська версія була невдалою. Передивившись спектакль, Л. Камишніков дійшов висновку, що драматургія Винниченка яскрава, заснована на багатому сценічному матеріалі, але водночас «психологічно безпорадна», і що у режисера «відсутнє почуття міри у всьому — і у виборі п'єси, і в оцінці окремих героїв, і в психологічному аналізі» [63].

На його ж думку, Мансвєтова (Рита) «тлумачила роль прямолінійно <...> в основу сценічного малюнка поклала тільки одне почуття матері», тоді, як боротьба жінки за власне щастя та кохання залишилися поза увагою актриси [Там само]. Сніжинка — Варковицька виглядала не як особистість із новим світоглядом, але як «страждаюча від кохання істота» [Там само]. Відтак, напружена фабула п'єси, її гострий конфлікт були повністю знівельовані надто сентиментальним трактуванням центральних образів.

Псувало враження від вистави й недолуге акторське вбрання. Л. Камишніков іронізував щодо образу Чорної Пантери: «Чорна перука та чорна сукня нагадують про траур, але аніскілечки не говорять про устрем-

ління жінки до боротьби за владу, до особистої свободи». Натомість, Сніжинку, вбрану у біле, критик порівняв з персонажем циркової феєрії [Там само].

Зрозуміло, що у тогочасних умовах антрепренери чимдуж економили на постановках, але некомпетентність художника також мала місце. Простір «Чорної Пантери...» був вирішений згідно реалістичної традиції, і це тоді, коли Одеса стала одним з центрів нової моди — на мистецький авангард: у місті широко пропагувалися ідеї цього художнього руху, постійно проводились виставки з метою популяризації новітнього мистецтва.

Здавалося б, після невдалої постановки «Чорної Пантери...» режисер мав відмовитися ставити надалі Винниченкові п'єси. Він же, натомість, звернувся до однієї з його маловідомих драм — «найбільш жахливої та важкої» — «Пригвожденних». Н. Собольщиков-Самарін намагався розкрити одразу кілька тем: розпад сім'ї через несумісність її членів, кохання та «спадковий гріх» [62]. Однак і цього разу критика не поскупилася на претензії до постановника. Довга, розтягнута, нудна, перевантажена зайвими деталями — такими епітетами нагородив виставу зосібно Л. Камишніков [Там само].

У той час театр утратив свого постійного глядача, на зміну якому прийшла нова аудиторія — маргіналізована настільки, що О. Сибіряков практикував розважальні заходи після закінчення вистави. Це був останній драматичний сезон Сибірякова-антрепренера. 1919 р. з приходом більшовиків він емігрував за кордон.

* * *

З 1905 р. до 1914 р. провідним антрепренером одеської російської драми був Михаїл Багров (Топор). Походив він з Ананьєва на Одещині, акторську діяльність почав в імператорському Малому театрі та приватному театрі А. Бренко. Згодом М. Багров служив у знаменитому київському театрі Н. Соловцова та в одеській антрепризі О. Сибірякова.

В якості антрепренера М. Багров вперше спробував себе у сезоні 1904/1905 рр. разом із колегою по сцені Д. Смирновим. Незважаючи на складну політичну ситуацію, дебют вийшов успішний. Компаньйони орендували приміщення Міського театру, де традиційно впродовж багатьох років царювала опера і «задешево» давали драму. Щоправда, аби

нарешті привернути увагу публіки до драматичних спектаклів, муніципалітет Одеси вирішив здавати приміщення Міського театру на пільгових умовах і надавати субсидії організаторам драматичних вистав. Мабуть, це рішення й сприяло успіхові антрепренерів-початківців.

Січень 1905 р. — початок першої буржуазної революції, в якій Одеса відіграла не останню роль. Вже на початку року місто охопили антисамодержавницькі настрої, на багатьох підприємствах почалися страйки, активну позицію зайняло одеське студентство. У той час договір оренди Міського театру належав М. Лубківській, яка переважно опікувалася оперним колективом. Її компаньйон О. Сибіряков раптово відмовився утримувати драматичну трупу, натомість, його товариш по справі М. Багров вирішив не тільки взяти на себе антрепренерські обов'язки, а й зберегти основний акторський склад.

Цей його сміливий крок влаштовував М. Лубківську. Одеська критика також позитивно відреагувала на ситуацію довкола Міського театру: «Антреприза драми в наступному сезоні попала у безперечно надійні руки. М. Лубківська і М. Багров, які стали зараз на чолі антрепризи, дуже добре знайомі одеситам своїм серйозним ставленням до театральної справи, далеким від комерційних розрахунків, цілковито спрямовані до самої лише художньої мети у мистецтві» [64].

Політична ситуація у місті восени все ще була складною. З жовтня 1905 р. у революційних заходах, зокрема у збройних сутичках з поліцією, брали участь майже всі верстви населення міста. Тоді ж стався єврейський погром з численними жертвами, в результаті місто залишило близько п'ятдесяти тисяч осіб [37, с. 111–112]. У той час театральне життя, зрозуміло, призупинилося, газети не інформували про те, що відбувалося з театральною антрепризою, але рясніли політичними нотатками.

У січні 1906 р. збанкрутіла М. Лубківська звернулася до Театральної комісії з проханням достроково припинити дію її контракту, скаржачись, що грошовий збір з вистави знизився до сорока крб., тоді, як у кращі часи сягав двох тисяч. Залишившись без компаньйона, М. Багров не розгубився. Навпаки, завдяки його зусиллям постійно діюча російська трупа перебувала у Міському театрі з 30 серпня 1906 р. до 9 березня 1907 р. (початок Великого Посту). Тобто вперше Театральна комісія дала дозвіл на шестимісячний драматичний сезон. Її голова Ф. Литвицький, вітаючи М. Багрова з відкриттям сезону, зазначив: «коли майбутнє видається тем-

Михаїл Багров

ним, Ви запросили блискучу трупу, не бувалу для Одеси за своїм складом. Зрозуміло, що у Ваших планах відсутня вузька, меркантильна мета <...> Шестимісячний драматичний сезон — завдання абсолютно нове, нікому не відоме. І що провіщає Вам прийдешнє як антрепренеру — не відомо. А тому гаряче співчуваю Вам» [65].

Одеська преса, навпаки — оптимістично сприйняла ідею панування драми у Міському театрі. «Сьогодні! Сьогодні! У місцевих театралів посилено б'ється серце. Сьогодні відкриття драматичного сезону в Міському театрі. На зміну італійській опері та її традиціям до Міського театру прийшла російська драма. Боротьба між італійською оперою і російською драмою тривала кілька років поспіль», — писав П. Герцо-Виноградський [66].

М. Багров працював із такими відомими в Україні постановниками, як Г. Гаєвський, К. Марджанов, Н. Синельников, а також з М. Красовим, М. Поповим, Александровим і Бєжиним. До трупи увійшли Пасхалова, Шухміна, Юр'єва, Рахманова, Недєлін, Муромцев, Горєлов, Степанов, Ніколаєв та ін.

Репертуар обговорювався з акторами наперед, оскільки з ним було пов'язане питання сценічного вбрання. Річ у тім, що антрепренер забез-

печував виконавців лише історичними костюмами, натомість, у сучасних п'єсах вони мали грати у власному вбранні. Актори зазвичай витрачали великі суми, аби ефектно виглядати на кону. Наприклад, актриса Юр'єва напередодні сезону спеціально їздила до Парижу по сценічне вбрання. «Ймовірно, знайдеться чимало дам, котрих ця обставина навіть заінтригує — Одеса любить туалети», — писав критик [67]. По суті, подібна практика була дуже розповсюджена: у такий спосіб актори привертали увагу аудиторії, насамперед жіночої.

Сезон 1906 р. відкрився п'єсою Г. Ібсена «Підпори громадянства». Згодом у репертуарі з'явилися його ж «Привиди» — «річ дуже важка, патологічна, клінічна» [68], філософсько-символістична віршована драма «Бранд», яку, до речі, М. Багров поставив першим у Російській імперії, а також драма «Росмерсхольм». Складається враження, що видатний норвежець був улюбленим драматургом М. Багрова. Але публіка постановку останньої п'єси проігнорувала. На думку журналіста А. Селітреннікова, причина ховалася у назві вистави, яку він жартома запропонував змінити: «"Росмерсхольм" я назвав би "Зіткнення лівих і правих партій, або Смерть у річці". "Союзу молоді" я дав би назву "Опортунізм, буржуазія і провокація" <...> І я впевнений, що публіки було би в театрі навіть більше, ніж придбаних квитків» [69].

Крім того, на постановках того сезону виразно позначився брак належної режисури. Так, чеховська «Чайка» виявилася не до снаги постановникові. Хоча рецензенти раптом обвинуватили автора твору в тому, що той, мовляв, створив «наївний, нуднуватий, одноманітний сюжет» [70]. П. Герцо-Виноградський ще 1904 р. писав: «Я пам'ятаю, що чеховські п'єси взагалі не мали гучного успіху в одеситів. Публіка не оцінила п'єси. Об'єктивна оцінка прийде пізніше. Чехов — репертуар майбутнього» [71].

Але не мала успіху й суто реалістична постановка «В єврейському кварталі» Г. Гейєрманса, де піднімалася проблема розколу в середовищі сучасного єврейства — йшлося про боротьбу старозавітних талмудистів з представниками нового світогляду. Щоправда, режисер зосередив увагу не на головному конфлікті, але на зображенні побуту та на роздумах релігійного характеру декого з персонажів. На думку критика, від провалу виставу «врятували» виконавці. В останній дії, де звучало багато мелодраматичних нот, Муромцев (Рафаїл) так розпалив емоції глядачів, що кілька

осіб впали в істерику [72]. Шмідгоф (рабин Хлоцер) завоював глядацькі симпатії читанням у фіналі *власних* монологів, виявляючи тонкий гумор і талант оповідача [Там само].

Поза сумнівом, єврейська тематика в місті, де проживало понад тридцять відсотків представників цієї національності, які ще не оговталися після пережитого погрому, була надзвичайна актуальною. Одеса потребувала «реабілітації» після жовтневих подій 1905 р., аби повернути статус середовища, толерантного у релігійних та міжнаціональних питаннях. Театр, репрезентуючи на кону єврейську культуру, по-своєму запобігав повторенню кривавих подій на міжнаціональному ґрунті.

Коли наприкінці жовтня 1906 р. у театрі настав час бенефісів, репертуар дещо урізноманітнився, а «збори» з вистави виросли майже вдвічі. А. Пасхалова обрала для бенефісу п'єсу польського автора Є. Жулавського «Ерос і Психея», що вже завоювала київську аудиторію та не сходила зі сцени польських театрів [73]. Однак реакція журналістів на виконання актрисою ролі Психеї була неоднозначною: дехто писав, що виконання сповнене тонких нюансів та настроїв [Там само], дехто, як-от А. Селітренніков, вважав, що актриса зробила невдалий вибір. Фейлетоніст писав у відповідному стилі: «Психея вимагає молодого вигляду і життєвого цвіту, але Пасхалова втратила моложавий вигляд на декілька тисячоліть» [74].

Є. Недєлін віддав перевагу «столичним новинкам» — «Спасителю» Філіпі та «Смерті Наполеона» Лухманової. Горєлов обрав драму «Лорензаччо» А. де Мюссе, натомість Шмідгоф запропонував глядачам класику — «Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Проте, схоже, цього разу театр стикнувся із серйозною проблемою, оскільки молоде акторське покоління «не володіло віршованим мовленням» [75].

Одержавши непоганий прибуток від сезону 1906/1907 рр., М. Багров узяв участь у конкурсі на оренду Міського театру на наступний театральний рік. Однак теперішні умови оренди виявилися менш вигідними: замість постійної щорічної оплати у 32 825 крб. була встановлена повиставна оплата у 250 крб. Таким чином, враховуючи інші виплати, оренда підвищувалася на тридцять тисяч крб. [76]. До того ж, Театральна комісія все-таки воліла віддати Міський театр під оперні, а не драматичні спектаклі. Тому контракт з Багровим не пролонгували, а приміщення передали миколаївському артисту й антрепренеру В. Нікуліну.

За рік М. Багров повернувся до Одеси з новими виконавцями і новим режисером — К. Марджановим. Тепер антрепренер набирав акторський склад, репертуарну ж стратегію визначав режисер. Трупа поставилася до відкриття сезону відповідально: тривали репетиції, створювалися нові декорації, шилися нові костюми — робилося все необхідне, аби полонити глядацькі серця.

На початку XX ст. К. Марджанова вважали найкращим режисером «нової школи» [77]. Плекаючи ідею «синтетичного» театру, він суміщав на одному майданчику трагедію, буфонаду і комедійну оперу. Але на одеському кону ця ідея не була втілена повністю. Режисер зробив тільки перші кроки у цьому напрямку, але, на жаль, публіка та критика належно їх не оцінили.

Сезон відкрився наприкінці серпня 1908 р. «Комедією кохання» Г. Ібсена. П'єса не сподобалася одеській аудиторії, яка вважала, що автор не повинен надавати духовній особі карикатурного вигляду. Намагаючись потрафити публіці, К. Марджанов трохи зменшив сатиричний пафос вистави, проте, на думку критика, вона втратила виразність [78]. Але радянський дослідник В. Голота зазначав, що новаторство цієї вистави відчувалося в живописності мізансцен, стильності костюмів, які відповідали епосі, в продуманості класичного рішення образів. До того ж, аби підняти загальну тональність дії, К. Марджанов увів в антрактах музику [21, с. 84–85].

На сцені одеського театру режисер поставив «Дядю Ваню» А. Чехова, «Грозу» О. Островського, «Приборкання норовливої» В. Шекспіра, «Бранда» Г. Ібсена, «Дні нашого життя» і «Чорні маски» Л. Андрєєва тощо. Критики назвали невдалою марджанівську постановку «Дяді Вані», якій, на їхню думку, бракувало «чеховського настрою» — його режисер старанно намагався досягти за допомогою пауз, напівтонів та напівтемряви, навіть співу цвіркуна [79]. Слабкою здалася гра акторів, які не змогли передати динаміку життя, характерну для героїв п'єси.

На початку XX ст. одеський драматичний театр вкрай рідко звертався до творчості О. Островського. Тому постановку «Грози» можна впевнено назвати подією сезону. Катерина Голубєвої була по-жіночому скромною та стриманою, вона щиро кохала, але пристрасть не була рушійною силою її натури. І. Александровський писав, що актриса, аби відтінити релігійну екзальтованість Катерини і виявити характер її релігійності, давала зрозуміти глядачам, що її віра — то віра зі страху, а не з переконання, ось

чому, зрадивши чоловіка, вона вчиняє самогубство [80]. На думку критика, надто сентиментальним був Тихон — Павльонков: якби «він менше проливав сліз, його можна було б визнати прекрасним виконавцем цієї ролі» [Там само].

Схоже, у багровській антрепризі припинили наслідувати МХТ, натомість, почали активно зважати на смакові уподобання місцевої публіки. Так, всупереч тому, що у МХТ відмовилися ставити «Дні нашого життя» Л. Андрєєва, К. Марджанов звернувся до цього твору. «У цієї "історійки" немає ні зав'язки, ні розв'язки, ні інтриги, ні дії. Немає ні типів, ні характерів...», — таку характеристику дав твору критик [81]. Поза сумнівом, К. Марджанов знав про інтерес пересічних одеситів до творчості модного російського драматурга. Вперше у тому сезоні квитки були реалізовані наперед [82]. Режисер і сам симпатизував автору, адже саме з постановки «Життя людини» Л. Андрєєва розпочалася його режисерська кар'єра.

У виставі були задіяні кращі актори трупи: Юренєва, Звєрєва, Павльонков, Радін. Проте оскільки рецензенти не сприйняли п'єси, то й їхнє виконання залишилося поза увагою критики. Також можна здогадатися, що декорації псували загальне враження від вистави. Фейлетоніст жартував: «Леонід Андрєєв певно любить Москву і тому вкладає в уста своїх героїв безліч пестливих слів і фраз на адресу Москви. А от Марджанов, який поставив виставу, очевидно Москви терпіти не може, і тому у другому акті зобразив такий Тверський бульвар і такий пам'ятник Пушкіну, що половина глядачів дала страшну клятву в таке місто ніколи не їздити» [Там само]. І якщо пітерські глядачі посеред вистави йшли із зали, то «наша публіка вела себе тактовно і додивилася виставу до кінця» [81]. Більше того, вистава сподобалася одеситам. Наприкінці сезону її назвали «родзинкою», яка дала двадцять «прекрасних зборів» [83].

Підбиваючи підсумки театрального року, Остроменцький зазначав, що всі невдачі крилися у репертуарі й що такого безбарвного, млявого сезону ніхто не пам'ятав: «Місцеві газети, обговорюючи цей прикрий факт, пояснюють його загалом — повною хаотичністю не тільки в сфері репертуару, а й постановок і навіть виконання» [Там само]. Так, лише дві постановки — «Принцеса Мален» М. Метерлінка та «Дні нашого життя» Л. Андрєєва — рецензенти оцінили біль-менш схвально [81; 84]. Решту вистав вони піддали нищівній критиці. Аналізуючи їхні дописи, доходиш висновку, що здебільшого претензії висувалися не до постановника,

а до виконавців. Одеса звикла до яскравих сценічних робіт, а того сезону навіть улюблені актори не вразили публіку своїм виконанням. Наприклад, у виставі «Сніг» Пшибишевського В. Юренєвій у коронній ролі Бронки, яку вона грала протягом чотирьох років, критик дорікав «недостатньою драматичною виразністю» фінальної частини, через що образ втратив яскравість і рельєфність [85]. Не вразило критика й виконання Горєлова (Казимир), Багрова (Тадеуш), Голубєвої (Єва). Проте у нього, як і у більшості колег по перу, знайшовся комплімент на адресу режисера: «Мало не забув сказати — зовнішній бік вистави обставлений Марджановим красиво, оригінально і ... — загадково» [Там само].

У результаті одеські критики звинуватили Марджанова у невмінні розкрити потенціал акторів трупи: «Розумна і талановита актриса Голубєва, крім “Грози”, здається, нічим не могла зацікавити незнайому публіку. Те саме сталося і з Радіним, який встиг завоювати увагу публіки вже наприкінці сезону» [83].

Наступного — 1909 — року М. Багров запросив на режисера Н. Синельникова. Критика цей вибір схвалила: «Ділова людина, енергійна, освічена, а головне — вільна від модерністських захоплень» [Там само]. Однак уже після перших вистав стало зрозуміло, що режисеру насправді подобалася драматургія модерних авторів.

Разом антрепренер і режисер зібрали сильну трупу, до якої увійшли Радін, Юренєва, Шухміна, Лисенко та інші. До речі, влаштуватися на роботу до М. Багрова було так само не просто, як колись до Н. Милославського. Наприклад, артист Семеновський, який грав у багатьох московських театрах, звернувся до власника Одеського театрального бюро М. Кузовкіна, щоб той допоміг йому увійти до відомої трупи. «Умови мої 75–100 крб. Якщо Багров не погодиться, я погоджуюся на перший сезон за 75 крб.», — писав він у листі [86].

Поза сумнівом, М. Багров-антрепренер поважав акторську професію, розумів і шанував колег. 1909 р., святкуючи 25-річчя сценічної діяльності М. Багрова, актриса М. Звєрєва звернулася до нього з такими словами: «В епоху романтизму <...> Ви постали як його яскравий представник і назавжди залишилися романтиком у найкращому і високому сенсі цього слова. Попри всі перипетії тяжкого антрепренерського шляху Ви зуміли залишитися незмінно справжнім джентльменом, чуйним, сердечним давнім товаришем» [87]. Схвально відгукнувся про М. Багрова й Н. Синельников:

«У нього працювати мені було приємно. Сам актор випадково став господарем, він не походив на антрепренера-купця» [22, с. 253].

Театральний сезон Н. Синельников відкрив згідно зі старими традиціями, зокрема московського театру Ф. Корша, — «Безприданницею» О. Островського. Проте оскільки він був палким прихильником драматургії Г. Ібсена та Г. Гауптмана, впродовж сезону успіх випав на долю «Союзу молоді», «Дикої качки», «Гедди Габлер» видатного норвежця. Вперше на одеській сцені Н. Синельников поставив спектакль за п'єсою О. Сумбатова-Южина «Вожді».

Хоча у російського театру в Одесі вже склалися певні традиції, він, як і більшість провінційних театрів того часу, не мав конкретного художнього спрямування. Сезон 1909 р. нагадував феєрію, де п'єси Г. Ібсена перемішалися з комедіями О. Островського, одноактівками М. Метерлінка та мелодрамами В. Сарду [88]. Безперечно, ця строката афіша, розрахована на будь-які смаки та вік, відображала бажання власників театру затягти до зали якомога більше глядачів. П'ять разів на місяць йшли вистави за п'єсами «Ню» О. Димова та «Мати» С. Пшибишевського. Слід зазначити, що збори давали драматичні твори лише відомих авторів, тоді як твори «дебютантів» — як-от «Юна буря» С. Розумовського (псевдонім С. Махалов) та «Біля царської брами» К. Гамсуна — успіху не мали. Публіці остання вистава здалася нудною, а сюжет — банальним. Проте проблема полягала не у п'єсі, але у постановці, де декорації були невдалими, а мізансцени — непродуманими: «Пригнічувало у виставі надмірно реальне і міщанське середовище, що оточувало героя, гнітили всі численні тривіальні подробиці» [89]. На думку рецензентів, невдалим був і розподіл ролей.

Н. Інбер (перший чоловік згодом відомої радянської поетеси), спілкуючись із В. Коммісаржевською під час її одеських гастролей, висловив таку думку стосовно місцевого репертуару та глядача: «Я помічаю, що публіка масово виступає проти всілякого новаторства та натовпом кидається в обійми до будь-якої старовини. До речі, ось вам вражаючий приклад: величезний успіх у нашому місті мелодраматичної писанини Я. Гордіна та ганебний провал "Біля царської брами". Але я, в той же час, вірю, що кожного дня зростають ряди нової публіки, публіки Метерлінка, Ібсена та Гамсуна <...>» [90]. Зі свого боку, П. Герцо-Виноградський писав: «Яким би великим не був той чи інший автор, та які б цінні думки не містилися у його творі, головне у справі успіху п'єси та привертання

до неї уваги публіки полягає у виконанні». І наводив приклад вистави за п'єсою згаданого вище Я. Гордіна: «Якщо ж "Сатана" мав успіх, то це насамперед сталося тому, що актори нинішнього сезону добре грають цю п'єсу» [91].

Зауважимо, що звістка про величезний успіх «Сатани» на одеській сцені поширилася імперією. Газета «Одесские новости» повідомляла, що дирекція театру щодня отримує листи з різних міст із проханням надіслати екземпляр п'єси. Виходить, що саме одесити зробили творові ім'я, яке згодом голосно прозвучить у Москві та Києві.

З-посеред минулих постановок глядачі віддавали перевагу «Ідеальному чоловіку» О. Уайльда, «Іванову» А. Чехова, «Дням нашого життя» Л. Андрєєва. Постановка ж «Анфіси» Л. Андрєєва справила ефект раптово вибухлої бомби — жодна інша вистава не викликала такого жвавого обговорення в пресі, до якого долучилися критики, публіка і навіть сам драматург. Напередодні прем'єри М. Багров телеграфував Л. Андрєєву, запрошуючи до міста. Чутки про приїзд автора поширилися Одесою, і в театрі був аншлаг. Зосібно журналіст Б. Фліт у фейлетоні «Дрібниці життя» так писав про «Анфісу»: «П'єса в 4 актах, в 3 перелюбствах, у декількох трагічних і тільки в одному "інтересному" становищі» [92]. І. Хейфець зазначав, що публіка стримано поставилася до вистави, щоправда, розуміючи, «що за нею великий талант, який зробив невдалий, можливо, крок» [93].

На одеській сцені Анфісу грала В. Юренєва. Прямих свідчень про виконання ролі ми не знайшли, але І. Хейфець протиставив образ головної героїні, створений В. Юренєвою, Анфісі А. Пасхалової з київського театру «Соловцов», де актриса «намагалася дати фігуру інфернальної жінки, з печаттю фатуму на чолі», але її героїня походила на «хитру, брехливу самку», яка страждала від чоловічого егоїзму [Там само]. М. Багров у ролі Костомарова одноманітною грою не зумів передати душевного настрою свого героя, позбавив образ характерних рис [Там само].

Однак в цілому і цей театральний сезон не був успішним [94]. Всі зусилля М. Багрова вивести театр за провінційні межі були марними. Іменити режисери, запрошені антрепренером, тільки ускладнювали ситуацію — протистояння двох сценічних концепцій (режисерської, ґрунтованої на модерністських принципах, і акторської, якій були притаманні «класичні», тобто реалістичні, ігрові прийоми) ставало все очевиднішим і жорсткішим. Між тим, одеська публіка і критика, які завжди ставилися з пієтетом

до акторської професії, ставали на бік виконавців, але не постановників. Першим цю проблему озвучив П. Герцо-Виноградський: «Хотілося б, щоб Багров зрозумів, як важливо мати акторів, яким були до снаги великі автори» [95]. Він мав на увазі драматургію Ібсена, Гауптмана, Гамсуна та Чехова.

Отже публіка «систематично, наполегливо» не бажала відвідувати вистави у Міському театрі. Врешті-решт це «звернуло на себе увагу навіть деяких представників Міської Думи, і в Думі підняли питання про те, щоб розірвати контракт з М. Ф. Багровим» [94].

Зі свого боку М. Багров, який уклав договір до 1912 р., ймовірно, відчуваючи, що справи з Міським театром у нього кепські, почав перемовини з Сибіряковим щодо спільної драматичної антрепризи на сезон 1910 р. у приміщенні Сибіряковського театру. За домовленістю М. Багров мав відповідати за художню частину, а Сибіряков — за адміністративно-господарську. Проте, обставини склалися так, що М. Багров із трупою залишився у Міському театрі, а Сибіряков набрав оперну та опереткову трупи.

З початком сезону 1910 р. діяльність М. Багрова стала об'єктом жартів з боку фейлетоністів:

«– Начало театрального сезона. М. Ф. Багров задумчиво ходит по кабинету.

– Каков будет сезон? Спрашивает он самого себя.

– Что сезон грядущий мне готовит, — сие напрасно взор мой ловит... Останавливается. Читает афишу в начале сезона. Перечень артисток и артистов. Улыбается.

– Ловко я это придумал! Фамилий много, а кто, какое амплуа занимает — не отметил ... загадочно... туманно... пусть думают, что Жвирблис — комическая старуха... садится» [96].

І. Александровський, оглядаючи трупу, підкреслював у ній брак деяких амплуа: «Немає коміка і салонного резонера, немає сорочкового коханця і побутового простака» [97]. Серед провідних акторів рецензенти виділяли артиста Смирнова, чиї сценічні образи були хоч і не завжди досконалі, але все-таки відрізнялися чіткими контурами та яскравими рисами. Вмінням передати індивідуальність персонажу відзначався артист Слонов. До трупи увійшли зосібно досвідчений М. Петіпа, який разом з М. Багровим колись працював у Сибірякова, та початківці — Осипов і Юр'єв.

Критики вважали, що жіноча частина трупи за професійними якостями значно поступалася чоловічій. Скажімо, на думку І. Александровського, від гри Пасхалової, яка мала репутацію розумної та витонченої актриси, повіяло «млявістю і втомою». Або, що Жвирбліс — актриса гарної зовнішності, яка досконало володіла голосом, через перенавантаження ролями призвичаїлася ставитися до них несерйозно [Там само].

Постановки цього сезону здійснювали Андрєєв-Іполітов та Гаєвський. Тоді на афішах одеських театрів (за зразком берлінських) почали поряд вказувати прізвища автора п'єси та режисера. Однак І. Александровський переконував, що власних інтерпретацій п'єс зазначені вище постановники не демонструють: «Одеські режисери не прагнуть бути другими авторами п'єс і не виявляють своєї влади над авторською індивідуальністю» [Там само]. Крім того, обох відзначали практично однакові постановочні прийоми, хіба що Гаєвський віддавав перевагу російській драмі, а Андрєєв-Іполітов — зарубіжній, або перший полюбляв всіляко «прикрашати» кін, натомість, другий був «закоханий» у декораційний мінімалізм. «Гаєвський — великий прихильник краси, великий знавець стилів <...> Ставлячи найбуденнішу сучасну п'єсу, Гаєвський здатний побудувати на сцені кімнати з ламаними та кривими лініями, здатний захаращити ці кімнати всілякими вазонами і газонами, всілякими столиками, стільчиками, сходинками тощо, химеричними аксесуарами, яких не буває в природі», — з відвертою іронією висловлювався рецензент [Там само].

У репертуарній афіші значилися «Нерозумна діва» А. Батайля, «Вовки та вівці» О. Островського, «Тартюф» Ж. Б. Мольєра, «Як він брехав її чоловікові» Б. Шоу, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна тощо. Найцікавішою прем'єрою публіка та критика визнала мольєрівського «Тартюфа». «Для нас, які живуть у часи Вострогових, старців Распутіних та ін. доблесних героїв і великих людей, комедія Мольєра зовсім не втратила свіжості сатиричних викриттів», — доводив критик [98]. На нашу думку, саме твір, а не режисерська та акторська робота привабили публіку до глядацької зали. Вистава бо припала на середину вересня, коли одесити вже склали уявлення про багровську трупу. Крім того, якщо у минулому рецензенти часто зверталися до режисерського трактування твору, то у теперішніх рецензіях акцентувалися лише актуальність п'єси та гра провідних виконавців.

Щодо «Тартюфа» І. Александровський зазначив таке: гра М. Петіпа у ролі Тартюфа була ефектною, але надто іронічною, з акцентуацією атеїстичних нот; Жвирбліс в ролі Ельміри неприємно вразила одноманітністю виконання; Кузнєцова (Маріана) здалася невпевненою у собі [Там само].

Судячи з рецензентських відгуків, драматичний сезон 1910 р. виявився малоцікавим. Жодна з вистав не зібрала повної зали й не викликала дискусій у пресі.

Сезон 1911 р. розпочався «Трьома сестрами» А. Чехова. Критики схвалили звернення театру до цієї п'єси, однак, ледь не в кожній рецензії режисеру наполегливо радили не копіювати постановку МХТ, але шукати власного підходу до чеховського твору. Між тим, В. Вісковський не виправдав сподівань рецензентів, а художню несамостійність вистави пояснив в інтерв'ю критикові Л. Чацькому так: «Я мав рахуватися з постановкою Московського художнього театру, з тією інтонацією, з тим духом чеховських елегій, які були схвалені самим Антоном Павловичем. Ми бачимо, що будь-які самостійні постановки зазнавали цілковитої невдачі» [99].

У цьому сезоні у репертуарі переважала російська драма. В афіші значилися «Живий труп» Л. Толстого, «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна, «Мрія кохання» О. Косоротова, «Вартість життя» В. Немировича-Данченка, а з перекладних п'єс — «Козир» Г. Запольської.

М. Багров продовжив співпрацювати з Г. Гаєвським, також запросивши на режисера М. Красова, М. Попова, М. Савинова.

Складається враження, що на початку XX ст. антрепренерство перетворилося на промисел, коли власник трупи намагався максимально зекономити на виробництві. Зрештою, почав економити на постановках і М. Багров. «Але найслабшим в минулому сезоні був зовнішній бік справи. Тут економічна тенденція антрепренерів сягала буквально свого апогею. Досить сказати, що за весь час не поставили як слід жодної п'єси, не зробили жодної значної витрати. За весь сезон (1911 рік. — *А. Б.*) приготували лише один новий павільйон для "Нерозумної діви" і ще один павільйон для "Генріха Наваррського"», — писав Б. Геніс [100]. Нагадаємо, що йдеться про часи, коли міська влада щорічно субсидувала на суму у три тисячі карбованців декорації та костюми для Міського театру. Але на одеській сцені можна було побачити замість Шенбрунського палацу будинок російського купця, замість спальні куртизанки — католицьку молитовню, або ж персонажів шекспірівського «Гамлета» у венеціанському вбранні.

Ще одна риса, характерна для сезону 1911 р. — вибір класичних творів для акторських бенефісів: М. Жвирбліс вибрала «Анну Кареніну» Л. Толстого, М. Багров — «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського. Це вкотре доводило, що в Одесі все ще домінував виконавець, на відміну від решти театральних центрів, де режисер поступово висувався на перший план у процесі створення спектаклю. Варто також зазначити, що у показовій для південної Пальміри «бенефісній гарячці» брали участь не лише актори та режисери, а й антрепренер, який також мав право на власний бенефіс.

Наступного — 1912 — року, можливо, через поганий стан справ, М. Багров попрощався з драматичним театром і цілком занурився в оперну антрепризу. Цією діяльністю він займатиметься до 1918 р.

Література

1. Скальковский А. Биографический очерк одесского театра. — Одесса, 1858. — 20 с.
2. Двадцатипятилетие одесского городского театра: 1887–1912 гг. — Одесса: Типография «Одесского листка», 1912. — 57 с.
3. Самсонов Л. Н. Театральное дело в провинции. — Одесса: Типография Ульриха и Шульце, 1875. — 168 с.
4. Гациский А. Нижегородский театр: 1798–1867. — Н. Новгород: Типография Нижегородского правления, 1867. — 136 с.
5. Казанский русский большой драматический театр имени В. И. Качалова // www. prompter. narod. ru.
6. Нильский А. Закулисная хроника: 1856–1894 гг. — С-Пб., 1900. — 89 с.
7. Алексеев А. Воспоминания. — М., 1894. — 36 с.
8. Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. — М.: Сов. Энциклопедия, 1961–1967. — Т. 3. — 1964.
9. Стрельцова Е. Частный театр в России: От истоков и до начала XX века. — М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. — 635 с.
10. Дмитриев Ю. А. Очерки по истории русского драматического театра: От истоков до 1898 года. — М.: ГИТИС, 2002. — 192 с.
11. Державний архів Одеської області (далі — ДАОО). — Ф. 5. Оп. 1. Спр. № 5028.
12. А. Б. Николай Карлович Милославский — Артист Императорских С-Петербургских театров и директор Одесского русского театра. — Одесса: Типография Алексомати, 1878. — 17 с.

13. История русского драматического театра: в 7 т. — М.: Искусство, 1975–1985; Т. 5. — 1980. — 551 с.; Т. 6. — 1982. — 572 с.
14. Ярон С. Воспоминания о театре: 1867–1897. — К., 1903. — 419 с.
15. Стрепетова П. Жизнь и творчество трагической актрисы. — М.-Л.: Искусство, 1959. — 340 с.
16. Z [Семен Герцо-Виноградский]. «Горе от ума» // Одесский вестник. — 1873. — 5 сентября.
17. Герцо-Виноградский С. «Ревизор» // Одесский вестник. — 1873. — 28 сентября.
18. Де Рибас А. Старая Одесса. — М., 1995. — 379 с.
19. К. Несколько слов о русском театре // Одесский вестник. — 1873. — 12 августа.
20. Оптимист. «Смерть Ляпунова» // Одесский вестник. — 1873. — 4 сентября.
21. Голота В. Театральная Одесса. — К.: Мистецтво, 1990. — 246 с.
22. Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене: Записки. — Харьков: ХГТРД, 1935. — 341 с.
23. Театр и музыка // Одесский вестник. — 1874. — 28 ноября.
24. Театр и музыка // Одесский вестник. — 1874. — 9 августа.
25. Давыдов В. Рассказы о прошлом. — Л.; М.: Искусство, 1962. — 260 с.
26. Русский театр // Одесский вестник. — 1874. — 25 августа.
27. Герцо-Виноградский С. Русский театр. Бенефис Милославского. — 1874. — 8 декабря.
28. Милославский Н.К. Письмо к редактору «Одесского вестника» // Одесский вестник. — 1875. — 12 февраля.
29. Театр и музыка // Одесский вестник. — 1876. — 25 декабря.
30. Театр и музыка // Одесский вестник. — 1877. — 8 сентября.
31. Д. Театральные заметки // Одесский вестник. — 1878. — 18 января.
32. Умерший рецензент. Фельетон // Новороссийский телеграф. — 1878. — 9 декабря.
33. Сперелли П. Украинский талантливый автор: беседа с П.К. Саксаганским) // Южная мысль. — 1913. — 16 января.
34. Росси Э. Сорок лет на сцене / пер. с итал. Г. Шувалова. — Л.: Искусство, 1976. — 392 с.
35. Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки / сост., вст. ст. В.Я. Виленкин. — М.: Искусство, 1960. — 756 с.
36. Дерибас А. Старая Одесса. Забытые страницы: Исторические очерки и воспоминания. — К.: Мистецтво, 2004. — 416 с.
37. Одеса на зламі століть: кінець XIX — початок XX ст.: Історико-краєзнавчий

нарис / Ф. О. Самойлов, М. О. Скрипник, О. Т. Ярещенко. — Одеса: Маяк, 1998. — 232 с.
38. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги. Театральный пролетариат // Одесские новости. — 1909. — 10 сентября.
39. Муров Ар. Дерзайте! // Фигаро. — 1918. — № 14. — с. 7–8.
40. Ардов А. У художников // Южная мысль. — 1913. — 2 июня.
41. Вільне життя. — 1918. — 24 квітня.
42. Новый антрепренер Городского театра // Театр. — 1897. — № 96.
43. ДАОО. — Ф. 186. — оп. 1. — спр. № 3.
44. Теплицкий Л. Русский театр «Ревизор» // Одесский листок. — 1903. — 1 сентября.
45. Теплицкий Л. Русский театр «Новое Гетто» // Одесский листок. — 1903. — 13 сентября.
46. Театр и музыка. К чествованию А. И. Сибирякова // Одесский листок. — 1903. — 18 октября.
47. Письмо в редакцию // Одесские новости. — 1903. — 16 ноября.
48. «Графиня Дюбарри» // Одесские новости. — 1903. — 30 ноября.
49. Теплицкий Л. Театр Сибирякова // Одесский листок. — 1904. — 11 января.
50. Юренева В. Записки актрисы. — М.; Л.: Искусство, 1946. — 237 с.
51. Теплицкий Л. Театр Сибирякова // Одесский листок. — 1904. — 22 января.
52. Ор. Русский театр // Одесский листок. — 1904. — 1 сентября.
53. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Южное обозрение. — 1904. — 7 сентября.
54. Дашкевич-Чайковский В. Городской театр // Одесский листок. — 1904. — 1 сентября.
55. Финн [А. Гермониус]. Отовсюду // Одесский листок. — 1904. — 2 сентября.
56. Дашкевич-Чайковский В. Городской театр // Одесский листок. — 1904. — 7 сентября.
57. Дашкевич-Чайковский В. Городской театр // Одесский листок. — 1904. — 10 сентября.
58. Одесский листок. — 1904. — 27 октября.
59. Дашкевич-Чайковский В. Городской театр // Одесский листок. — 1904. — 12 ноября.
60. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Южное обозрение. — 1904. — 26 июля.
61. Камышников Л. Драматический театр // Южная мысль. — 1917. — 21 мая.

62. Камышников Л. Драматический театр // Южная мысль. — 1917. — 5 февраля.
63. Южная мысль. — 1917. — 2 февраля.
64. Театр и музыка // Одесский листок. — 1905. — 11 июля.
65. К открытию сезона в Городском театре // Одесский листок. — 1906. — 31 августа.
66. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1906. — 31 августа.
67. Он. Мои беседы // Одесский листок. — 1906. — 30 августа.
68. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1906. — 8 сентября.
69. Калий [А. Селитренников]. Кое о чем // Одесский листок. — 1906. — 7 сентября.
70. Ц. О. [Ц. Остроменцкий]. Театр и музыка // Одесский листок. — 1906. — 12 сентября.
71. Южное обозрение. — 1904. — 15 июля.
72. Ц. О. [Ц. Остроменцкий]. Театр и музыка // Одесский листок. — 1906. — 26 сентября.
73. Ц. О. [Ц. Остроменцкий]. Театр и музыка // Одесский листок. — 1906. — 26 октября.
74. Одесские новости. — 1906. — 3 ноября.
75. Ц. О. [Ц. Остроменцкий]. Театр и музыка // Одесский листок. — 1906. — 19 ноября.
76. О сдаче Городского театра // Одесский листок. — 1906. — 22 декабря.
77. Театр и музыка // Одесские новости. — 1909. — 20 января.
78. Александровский И. Театральные заметки // Одесский листок. — 1908. — 31 августа.
79. Александровский И. Театр и музыка // Одесский листок. — 1908. — 3 сентября.
80. Александровский И. Театральные заметки // Одесский листок. — 1908. — 30 сентября.
81. Александровский И. Театр и музыка // Одесский листок. — 1908. — 14 ноября.
82. Кресло № 45. Антракты // Одесский листок. — 1908. — 14 ноября.
83. Остроменцкий Ц. Провинциальная летопись // Театр и искусство. — 1909. — № 9.
84. Кресло № 45. Антракты // Одесский листок. — 1908. — 4 сентября.
85. Александровский И. Театр и музыка // Одесский листок. — 1908. — 19 ноября.
86. ДАОО. — Ф. 186. — оп. 1. — спр. № 2.
87. Чествование М. Ф. Багрова // Одесские новости. — 1909. — 10 февраля.

88. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1909. — 19 сентября.
89. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1909. — 8 октября.
90. Одесские новости. — 1909. — 1 ноября.
91. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1909. — 16 ноября.
92. Незнакомец [Борис Флит]. Мелочи жизни // Одесские новости. — 1909. — 30 октября.
93. Старый театрал [И. Хейфец]. Театр и музыка // Одесские новости. — 1909. — 29 октября.
94. Театральная Одесса в 1909 г. // Одесский листок. — 1910. — 1 января.
95. Лоэнгрин [Петр Герцо-Виноградский]. Зигзаги // Одесские новости. — 1909. — 20 ноября.
96. Бедовый. Каждый день // Одесский листок. — 1910. — 1 сентября.
97. Александровский И. Армия Багрова // Одесский листок. — 1910. — 26 сентября.
98. Александровский И. Театр и музыка // Одесский листок. — 1910. — 17 сентября.
99. Ч-кій Л. Театральные беседы // Обозрение театров. — 1911. — 21 сентября.
100. Лоренцо [Борис Генис]. Городской театр // Одесские новости. — 1911. — 22 февраля.

Анатолій Баканурський

Одеський академічний російський драматичний театр (1926–2014)

На середину 1920-х — на момент початку активного відновлення промислового потенціалу, насамперед Чорноморського пароплавства, — російська мова, як одна з найуживаніших в Одесі поряд із українською, продовжувала здійснювати функції культурного інтегратора. А от склад міського населення значно змінився через залучення до процесу індустріалізації непролетарських мас, що перемістилися до міста не лише з приміських районів, а й із досить віддалених від Одеси регіонів України та Росії.

Провідними російськомовними театральними колективами міста від початку 1920-х були дві російські трупи — «Майстерня соціалістичної драматургії» («Массодрам») та гастрольний колектив «Червоного факела» (на початку 1930-х його перевели до Новосибірську, де на його основі організовано однойменний знаний нині театр). Крім того, існувала значна кількість російськомовних агітаційних напівпрофесійних колективів і театрів «малих» форм.

У середині 1920-х Одеське обласне керівництво почало втілювати ленінський декрет «Про об'єднання театральної справи» (1919). Спочатку націоналізували театр Оперний театр ім. Луначарського, згодом, 1925 р., державним підприємством стала українська «Держдрама». 1926 р. справа дійшла до російського театру [1, с. 3].

Таким чином, 1925 і 1926 рр. у міському культурному ландшафті постали два нові театри: українська Держдрама та Російський театр. Трупа Массодрама стала базовою для формування творчого колективу Російського драмтеатру —

про його відкриття було оголошено 18 вересня 1926 р. в «Известиях Одесского исполкома», фактично воно відбулося 1 жовтня.

Л. Розен у статті «Перед початком сезону» зазначав, що постійна російська драматична трупа не повинна за художніми та ідеологічними критеріями поступатися успішно працюючій Держдрамі [Там само]. Натомість, часопис «Нове мистецтво», підбиваючи квартальні підсумки, писав: «Зо всіх боків Одеському театрові пророкували провал. І все таки Одеський державний театр являє зараз серйозну художню організацію, забезпечену й матеріально» [2].

Слід зазначити, що Одеса гірше за інші міста піддавалася «культурній українізації», відтак перспективи існування тут українського театру були, за оцінками преси, дуже невтішними. І все-таки за підтримки влади у місті було створено професійну трупу, де працювали П. Нятко, Ю. Шумський, Н. Ужвій, Л. Гаккебуш та ін. Невдовзі провідні актори, виконавши «громадянський обов'язок», поїдуть до столиці, однак, заклавши надійні підвалини одеського театру. «Касу» йому забезпечувала місцева преса та міське партійне керівництво, зобов'язавши комсомольських лідерів популяризувати «українську драму» у робітничому середовищі. «"Яблуневий полон" — окраса сезону Держдрами, що мав "хорошу пресу" та захоплену публіку й приваблював організовану робочу аудиторію», — писав зосібно журналіст «Вечерних известий» [3].

Направду, Російський театр від початку поступався Держдрамі. Режисери Н. Собольщіков-Самарін та Б. Глаголін, які просували російський театр в Одесі, після «націоналізації» поїхали з міста: перший — до Росії, другий успішно працював у Харкові та Києві. Провідним режисером та актором Російського театру став Олексій Харламов, який працюватиме тут до 1934 р. Учень В. Немировича-Данченка, він після закінчення 1898 р. Філармонічного училища пройшов «школу» Московського Художнього театру (служив до 1903 р.), куди його взяли після закінчення Філармонічного училища у 1898 р. На тамтешній сцені він зіграв кілька значних ролей.

До худради Російського театру ввійшли також заввідділом мистецтв Одеської політради Л. Розен та режисер Касьянов, актори М. Ляров, М. Штучков та ін. Театр розмістився в історичній будові купця Олексія Великанова за адресою вул. Грецька 46, де з 1874 р. виступала трупа Ніколая Милославського. Відкрився Російський драмтеатр виставою популярного на ту пору німецького драматурга-експресіоніста Ернста Толлера «Еу-

Олексій Харламов

ген нещасний» (в оригіналі назва п'єси мала б звучати «Німецький калі-ка»). Постановником спектаклю та виконавцем головної ролі був Олексій Харламов.

Подальшу історію Одеського російського театру можна, звісно, дещо умовно, поділити на кілька періодів, кожен з яких мав суттєве значення та певні якісні характеристики, включав доробок багатьох сценічних діячів — акторів, режисерів, художників, організаторів театрального процесу, — популярних і відомих свого часу за межами Одеси й України.

Перший період охоплює часовий відтинок від заснування театру й до початку Другої світової війни — коли художнє керівництво здійснювалося двома знаковими особистостями: режисерами Олексієм Грипичем та Авраамом Трєплєвим. Наприкінці дебютного сезону до трупи прийшли молоді актори — Дар'я Зєркалова і Михаїл Астангов (Ружніков). У переддень 10-річного революційного ювілею театру присвоїли ім'я голови Одеського губвиконкому Андрія Іванова — за широко розповсюдженою тогочасною топонімічною практикою (сам А. Іванов не мав жодного стосунку до мистецтва). В середині 1990-х його ім'я непомітно зникло з назви театру.

Другий період (від повернення театру з евакуації до початку 1970-х) — час формування потужної акторської трупи, аналог якої важко віднайти у російськомовних театрах України.

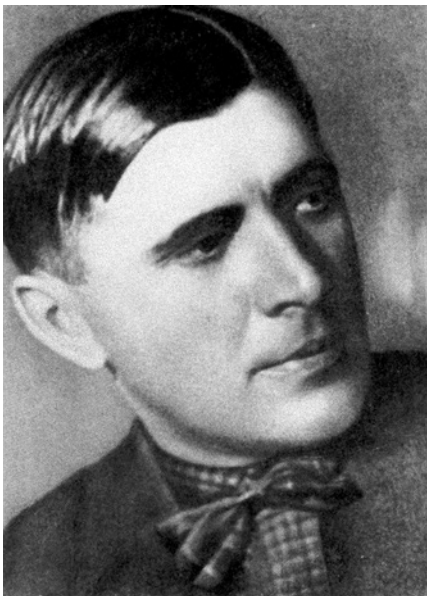
Третій — пов'язаний з іменами Костянтина Чарнядєва та Віктора Стрижова, котрі керували Російським театром практично до середини 1990-х.

Сучасний відтинок історії колективу можна позначити як «експериментальний». Він зумовлений приходом нового очільника — Олександра Копайгори, який зреалізував незвичну ідею режисерського «тріумвірату».

Повернімося до першого сезону. Тогочасна афіша поповнилася «Віринеєю» Л. Сейфулліної та «Євгафром, шукачем пригод» О. Файка. Однак нестача творчих ідей та коштів (театр працював на засадах «колективного підприємства») позначилася на відвідуваності. Зимовий сезон 1926 р. врятувало запрошення на разові постановки Б. Глаголіна із дружиною, актрисою О. Валерською. Він поставив класичні комедії та мелодрами (вже зіграні у Харкові, де мали глядацький успіх): «Даму з камеліями» О. Дюма, «Любого Жоржа» Р. де Флера, «Собаку садівника» («Собака на сіні») Л. де Вега. Б. Глаголін знав одеську публіку, тому часто вносив зміни до тексту п'єс, переносив сюжет у сучасність, урізноманітнював дію музикою, співом, видовищними елементами.

Режисер не боявся експериментувати, що позначилося, наприклад, на постановці шекспірівської комедії «Багато галасу даремно» (1927). Шекспірівський сюжет, схоже, видався режисеру недостатньо смішним та актуальним для сучасного глядача, тому він вносив додаткові комічні елементи, постановочні трюки. «На сцені з'являвся то галасливий італійський карнавал, то на фоні макета іграшкового міста гарцювали на бутафорських конях вершники, то відбувалося змагання з боксу, купання в басейні. Гра переносилася зі сцени у глядацьку залу, вводилися співи й танці, які не припинялися в антрактах» [4, с. 14].

Спектакль викликав шквал суперечливих відгуків у пресі. Дехто з театральних критиків вважав, що режисерські «штукарства» призвели до збіднення змісту твору, натомість, карнавальна-ігрова атмосфера дуже імпонувала публіці. Є. Генісу, представнику «старої» школи одеських критиків, сценічна версія Б. Глаголіна не сподобалася, насамперед через «неправильне трактування тексту й деяких образів», а також «втратою слова й мови» у спектаклі [5]. З останнім зауваженням погоджувався й М. Бертенсон: «<...> публіка за гуркотом оркестру та шумом біганини



Олексій Грипич

навряд чи чула десяту частину тексту <...> Глядач сприймав спектакль лише як видовищний огляд, "ревю", карнавал, танець смішних масок і зміну цікавих та дотепних атракціонів» [6].

Припускаємо, що такий театр не влаштовував і партійне керівництво, якому була близька інша думка М. Бертенсона — мовляв, вистави Глаголіна повертають театр «спиною до дійсності» [7]. Невдовзі Б. Глаголін поїхав за кордон, і Російський театр залишився при порожніх залах. Наприкінці першого сезону той таки М. Бертенсон писав: «У згубних умовах бідності й неорганізованості відпрацювала сезон російська драма. Висновок один — російський театр у подальшому не може і не повинен працювати на "колективних" началах, його одержавлення неминуче, як неминуче залучення нового художнього керівника та нової трупи» [8].

Колектив очолив учень Вс. Мейєрхольда Олексій Грипич, який мав досвід художнього керівництва «Московським театром Революції». За словами М. Астангова, О. Грипич мусив заново створювати сучасний театр: «Перед молодою трупою було поставлене складне завдання: сказати нове слово в акторському мистецтві» [9, с. 251]. Водночас молодість підкріплювалася досвідом низки виконавців. Досить назвати тільки Матвія

Лярова, котрий пройшов вишкіл однієї з кращих російських театральних труп — антрепризи Павла Орлєнєва, де майбутній прем'єр Російського театру відслужив понад десять сезонів, об'їздив із гастролями європейський і американський континенти.

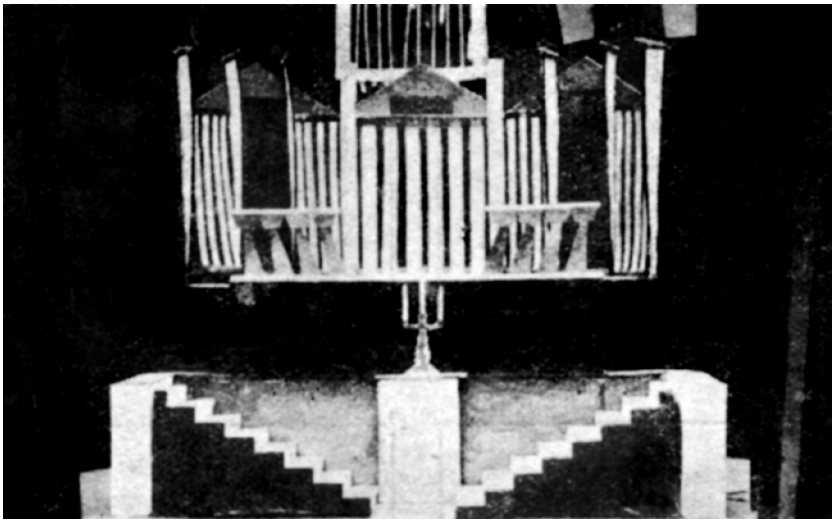
Другий сезон Російського театру відзначений своєрідним творчим змаганням між одеськими російською та українською театральними трупами. Все почалося з того, що навесні 1927 р. у Літературному клубі відбулася авторська читка першої п'єси Ісака Бабеля «Захід»: літератори й театральні критики прийняли її стримано, натомість, театральні діячі — із захопленням. Дуже скоро відділ мистецтв Губполітпросвіти дозволив постановку цього твору відразу двом театрам: російському та українському. Колективам висунули вимогу в дусі «соціалістичного змагання», що на ту пору ставало «модним»: прем'єри на обох сценах мусили відбутися в один день.

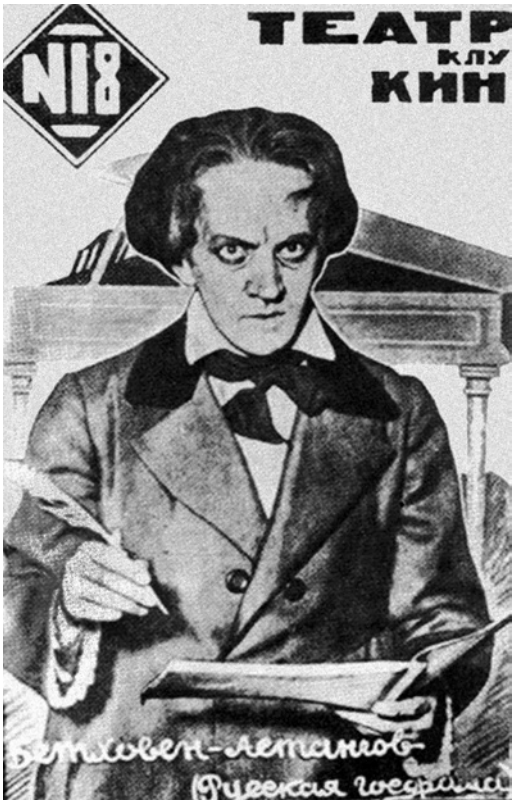
О. Грипич приїхав до Одеси з готовим репертуарним планом і творчою програмою. Крім нових постановочних ідей, він привіз п'єси, що тільки-но вийшли з-під пера відомих радянських драматургів, серед яких був «Захід» І. Бабеля. Під час роботи над виставою, О. Грипич переписувався з автором, корегуючи й уточнюючи деякі сцени. Режисер розглядав цей твір як сучасну трагедію — сценічне дійство розкривало психологію душевного життя та вчинків героїв у процесі руйнування їхнього звичного устрою. Згідно із задумом драматурга, вистава піднімалася від приватного життя однієї єврейської родини до головних питань сучасності.

У постановці було чимало ефектних масових сцен, які згодом стали фірмовим знаком багатьох спектаклів Російського театру. Саме в «Заході» вперше задіяли побудоване в ході літнього ремонту поворотне коло. Микола Данилов, художник та завідувач постановочною частиною театру, використав своєрідні «натюрморти», створені з типових побутових предметів мешканців Молдаванки. Для цього режисер і художник спеціально відвідували зображені І. Бабелем вулиці та квартири. Музику до п'єси, як і до багатьох інших спектаклів театру, писав завідуючий музичною частиною, композитор і диригент Михайло Рахліс.

«Захід» мав великий успіх у публіки в обох театрах-конкурентах, проте, його подальша доля була сумною — невдовзі після прем'єри Губполітпросвіта заборонила виставу на російській сцені, а після десятого показу її виключили з репертуару й української трупи.

Зліва направо, зверху вниз:
Борис Глаголін
Микола Данилов
О. Грін
Михайло Рахліс
Ніколай Соколов
Матвій Ляров
Сергій Петров
Борис Ільїн





«Бетховен» М. Жижмора. 1928

Зверху: Макет оформлення
(художник — Р. Распопов)

Ліворуч: Р. Распопов

Праворуч: М. Астангов — Бетховен.
Обкладинка часопису «Театр — клуб — кіно»
№18, 1928 р.

О. Грипич, маючи на меті «перенести досягнення столичного театру на периферію», намітив тематичні та жанрові напрямки майбутнього репертуару: «героїка боротьби й буднів, психіка сучасної людини, історична перспектива (“Бетховен” М. Жижмора), руйнування побуту (“Вишневий сад” А. Чехова), комедія звичаїв буржуазної Європи, злободенні теми (“Джума Машид” Г. Венеціанова)» [8].

Спектакль «Бетховен» (режисер — Я. Варшавський) за п’єсою маловідомого автора М. Жижмора три сезони не сходив з афіші. Одеса — музичне місто, тому інтерес до цього спектаклю був цілком передбачуваним. Роль Бетховена одночасно репетирували й згодом грали М. Астангов та Н. Соколов. На думку критики, їхні персонажі були абсолютно відмінні: «У Астангова Бетховен був похмурим відлюдником, повністю зануреним у творчість <…> Актору вдалося показати торжество устремлінь, перемогу над труднощами, прикростями, з якими зустрічався Бетховен <…>» [4, с. 12].

У Н. Соколова великий композитор видавався зовнішньо малопривабливим, простакуватим, незграбним. «Однак за цією зовнішністю поступово вгадувався геніальний художник, який страждав від міщанської пошлості, що його оточувала, від образливого поблажливого покровительства аристократів-меценатів, від невдало складених обставин особистого життя» [10].

Створенню необхідної «музичної» атмосфери у виставі сприяв величезний орган, встановлений на сцені художником Родіоном Распоповим. «Спектакль починався прологом. На фоні органу, що заповнював усе дзеркало сцени, глядач бачив Бетховена — Астангова у момент створення його творів. Лунала музика композитора. Йшло затемнення, коло з органом поверталося, відкриваючи місце дії. Від сцени до сцени розгорталися епізоди з життя Бетховена — від молодості до старості <…> Розгорталася трагедія генія, який перетворювався під кінець життя на озлобленого старого» [4, с. 12].

Втім, трупі Російського театру неможливо дорікнути відсутністю інтересу до революційної тематики, що превалювала у репертуарі будь-якого радянського колективу. Практично всі драматургічні новинки, присвячені проблемам революції, громадянської війни, початку «індустріалізації», «перебудові» масової свідомості, знайшли місце в його афіші.

Орієнтиром для молодого колективу були московські та ленінградські театри. Так, прем’єра вистави «Бронепоїзд 14–69» Вс. Іванова відбулася в Художньому театрі у рік написання п’єси (1927), і відразу за мхатівцями її зіграли в Одесі.

З «Розломом» Б. Лавреньова, також написаним 1927 р. і тоді ж поставленим у Ленінградському Великому драматичному театрі, практично відразу (1928) познайомився одеський глядач. Спектакль протримався у репертуарі майже два сезони, пройшов 75 разів, а відвідали його близька ста тисяч глядачів [4, с. 8]. Театральна преса особливо відзначала М. Астангова у ролі матроса Годуна. Цю роль М. Астангов грав у чергу з Борисом Ільїним і Наумом Соколовим.

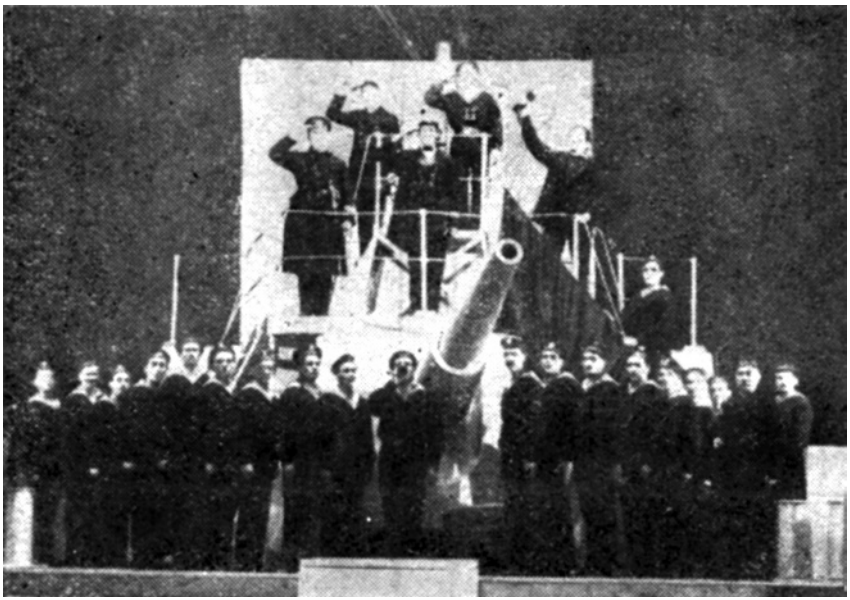
Поставлена 1926 р. у Москві «Любов Ярова» К. Треньова, наступного сезону була зіграна на одеському російському та українському кону, а незабаром в часі літніх гастролей Малого театру одесити отримали можливість порівняти виконання однієї з найпопулярніших на ту пору ролей жіночого репертуару одеськими актрисами та знаменитою Вірою Пашенною.

Гостросучасну, майже фейлетонну п'єсу Бориса Ромашова «Пухкий пиріг» вперше показав московський Театр Революції 1925 р., а 1928 р. — одеський Російський театр. Саме на подібному драматургічному матеріалі й працювала молода трупа. Режисером здебільшого виступав О. Грипич, який, використовуючи «прийоми сценічної умовності, гротеску, ексцентрики, добивався від акторів віртуозного володіння тілом» [4, с. 7], вміло та виразно ставив масові сцени.

Однак «ідейні» спектаклі О. Грипича часом поступалися за популярністю більш «традиційним» постановкам Я. Варшавського. Особливо глядачам полюбився спектакль-гротеск за «Пригодами бравого вояка Швейка» Я. Гашека. Режисер свої завдання у цій постановці визначив так: «У "Швейку" ми хочемо побудувати гострий сатиричний спектакль, що має на меті розвінчання псевдогероїзму імперіалістичної війни <...>» [11].

Створена завлітом театру О. Гріном п'єса являла собою сатиричну комедію у 12 епізодах. Насичений подієвий ряд інсценівки спонукав художника Р. Распопова до швидкої зміни декораційних модулів, що нагадувало динамічний рух кінокадрів. Музичний керівник постановки М. Рахліс у відповідному темпоритмі «змонтував» музично-шумовий ряд.

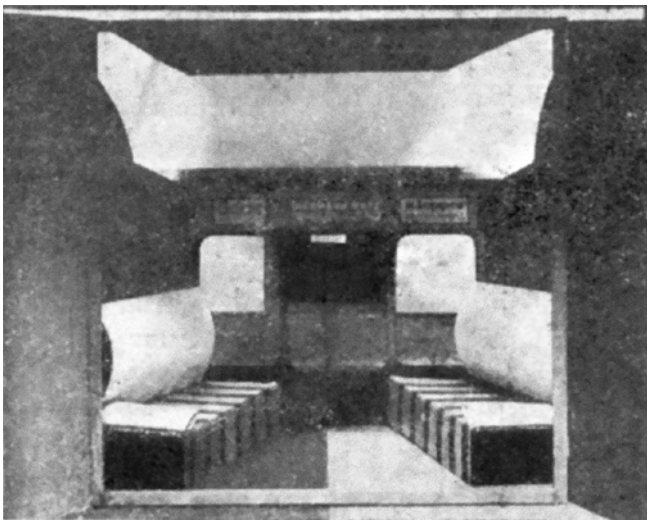
Виконавець головної ролі — Сергій Петров — поєднав у своєму персонажі простоту й мудрість, метикуватість міфологічного трікстера й ліризм. Сценічна природа актора була дуже близькою його персонажу. «Швейк С. Петрова був мудрецем, який розігрував роль дурня <...>, він був одночасно простакуватим і хитрим, коли формальним виконанням наказів насправді саботував їхнє виконання. Майстер відтінків ігрової



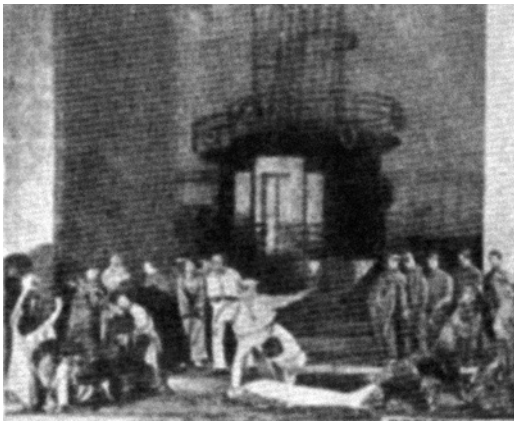
«Розлом» Б. Лавреньова. 1928. Сцена з вистави

палітри, артист відмінно володів прийомами передавання іронії, вмів бути зовнішньо серйозним і нишком сміятися <...> Петров став одним із кращих виконавців ролі Швейка у Радянському союзі» [4. с. 13]. Сценічним опонентом Швейка — С. Петрова виступив скотоподібний фельдкурат Отто Кац, блискуче зіграний М. Ляровим.

Наступна сценічна робота дуету Я. Варшавський — Р. Распопов — «Діло» О. Сухово-Кобиліна — «актуальний» спектакль в дусі часу, що викривав зло державної бюрократичної системи, здатної розчавити порядну, законослухняну людину лише за те, що вона не бажає принижуватися й лицемірити. Чиновницьке свавілля та бюрократизм втілював Варравін М. Лярова. Роль Муромського грав Н. Соколов. Тихий та непоказний Муромський Н. Соколова проходив шлях від благополучного прихильника режиму до жертви бюрократії, а у фінальній сцені підіймався до епічних висот звинувачення чиновницької системи. Зойк відчаю Муромського — Н. Соколова у сцені з князем перетворював цього недоладного, майже комічного старого на високий трагічний образ [4, с. 14]. Звичайно, у виставі йшлося лише про царський режим, однак, для проникливого глядача очевидними були й паралелі з новим радянським бюрократизмом.

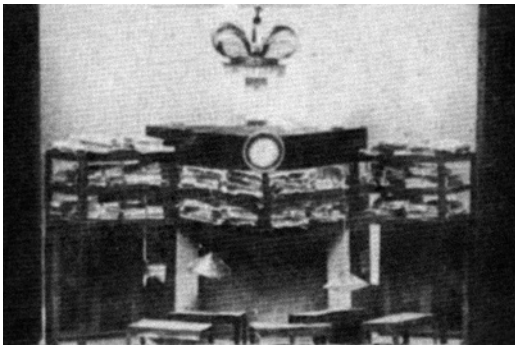


«Бравий вояк Швейк» О. Гріна за Я. Гашеком. 1928
Макет оформлення
(художник — Р. Распопов)



«Гарчи, Китаю!» С. Третьякова. 1929
Сцена з вистави

Яків Варшавський



«Діло» О. Сухово-Кобиліна. 1929
Макет оформлення
(художник — Р. Распопов)

Інша резонансна робота театру — «Гарчи, Китаю!» С. Третьякова у постановці талановитого представника школи Вс. Мейєрхольда В. Федорова, який очолював на ту пору «Московський театр Революції». До слова, поміж місцевих критиків було чимало тих, хто сумнівався, чи зможе молодий режисер за короткий час співтворчості з одеською трупою повторити успіх Театру ім. Вс. Мейєрхольда, котрий з цією ж п'єсою гастролював 1926 р. в Одесі. Тим паче, що одеська трупа значно поступалася майстерністю акторам-«мейєрхольдівцям».

Однак завдяки чітко прописаній, вивіреній до найдрібніших деталей музично-звуковій, пластичній, ритмічній партитурам, одеська вистава виявилася вдалою. «Ідейний задум спектаклю залишився той самий, проте, речове оформлення довелося змінити, позаяк маленька сцена театру не могла вмістити попередню конструкцію. З огляду на нове оформлення слід було змінити мізансцени й поставити заново майже всі європейські сцени» [12, с. 137].

Одеські критики високо оцінили виставу «Гарчи, Китаю!», вважали його «перемогою театру й постановника». Після прем'єри Уейтінг писав: «Показати організацію революційної енергії поневоленого народу прагнула й досягла постановка. Методи? Сувора економія творчих прийомів. Сувора скупість ліній та фарб. Ритм керує видовищем. У ритмі сила спектаклю й майстерність Федорова. Ритми сухі та чіткі, ніби конструкція. Ролі побудовані на рухах, у цьому сенсі чудово увібрала у себе вишкіл Федорова молодь нашого театру» [13, с. 4].

На початку 1930-х театр майже припинив «осучаснювати» класику (це було небезпечно) і, звичайно, відмовився від жорстко критикованого «авангарду». Репертуар заполонили сучасні кон'юнктурні п'єси. До слова, 1932 р. головний режисер поставив лише два класичні твори О. Островського — «Вовки та вівці» й «Остання жертва». В другому випадку склався потужний акторський дует М. Лярова — у ролі купця Прибиткова та Д. Зеркалової — Юлії Тугіної.

В 1933 р. головним режисером Російського театру призначено А. Треплєва, який керував колективом до початку війни (1933–1935, 1939–1941). Авраам Треплєв починав творчу кар'єру в Одесі, у театрі «Массодрам». Постановочна майстерність, педагогічний талант і вміння працювати з акторами дозволили А. Треплєву зібрати сильну трупу, де провідними акторами були Ніколай Комісаров, Ніколай Волков, Надія Дінтан, Ізабелла Баратова, Любов Майсус та ін.

А. Треплєв не тільки сформував репертуарну політику, а й створив сприятливу творчу атмосферу в колективі, виховав у трупі повагу до професії, збережену на довгі роки. Найзначніша дебютна постановка нового головного режисера — «Інтервенція» Л. Славина, за сезон 1933/1934 рр. трупа зіграла її 134 рази. За оцінкою драматурга, це була найкраща з понад двох десятків інтерпретацій його твору. Стосовно одеського спектаклю А. Треплєв зазначав: «Ми відкриваємо сезон п'єсою Л. Славина "Інтервенція". 1919 рік в Одесі. Боротьба з окупантами, героїчне підпілля <...> Від небезпеки інтервенції ми не застраховані й нині. Ми хочемо зробити спектакль гніву проти інтервентів і, одночасно, спектакль радості від упевненості радянських громадян у перемозі нашого завтра <...>» [14].

Комічні й драматичні сцени з історії революційних подій в Одесі доповнювали справжні документи та листи учасників громадянської війни. Гротеск у зображенні певних персонажів поєднувався з тонкою психологічною достовірністю. Роль Бродського стала першою значною театральною роботою Ніколая Волкова-старшого (згодом широко відомого як виконавець ролі Старика Хоттабича в однойменному фільмі).

Сценографія «Інтервенції», створена І. Назаровим, за випадковим збігом була схожа на оформлення однойменного фільму Г. Полоки (художник-постановник — М. Щеглов): її основою стало зображення Потьомкінських сходів, чиї фрагменти режисер по-різному трактував у певних епізодах. Зокрема, в одному ракурсі сходів — одеські буржуа вітали інтервентів, в другому — виступав французький генерал, в третьому — французькі солдати, перейшовши на бік більшовиків, підіймалися вгору після вигнання інтервентів з міста. «В музичному оформленні композитора М. Рахліса лунали то бравурні військові марші інтервентів, то пісеньки швачок, що слугували умовними знаками більшовиків. Фокстроти й танго в кабачку раптом переривались ритмом маршу французьких солдатів, які виступили проти своїх офіцерів» [4, с. 19].

Революційну тематику постановок А. Треплєва продовжила «ленініана» — «Людина з рушницею» за М. Погодіним та «На березі Нєви» за К. Треньовим. Роль Леніна відповідно виконували П. Михайлов та С. Тимохін. У «Людині з рушницею» блиснув у ролі Шадріна Н. Комісаров, який швидко зайняв помітне місце у трупі.

У передвоєнні роки, крім А. Треплєва, в одеському Російському театрі ставили спектаклі такі відомі режисери, як В. Вільнер та І. Крроль. Майже

Авраам Треплєв

півсотні добротних постановок до і після війни здійснив С. Тимохін. У сезоні 1936/1937 рр. головним режисером був К. Вєдєрніков. А. Трєплєв у цей час працював у Свердловську.

Для радянського театру 1930-х здебільшого притаманний інтерес до горьківської драматургії. Саме тоді ОРДТ поставив «На дні», «Вороги», «Останні», «Діти сонця» й «Міщани».

«Міщани» — найпомітніша постановка того періоду. Режисеру С. Тимохіну, художнику Л. Файленбогену, артистам вдалося з художньою достовірністю зобразити світ третього стану в передреволюційні роки. Зокрема роль Безсеменова — чи не найбільше творче досягнення М. Лярова. «Образа, біль, нерозуміння, хворобливе бажання розібратися в тому, що коїться, усвідомлення своєї беззахисності перед наростаючою небезпекою, гірке розчарування у дітях, безсила злість на тих, хто вносить розлад у його життя, передчуття катастрофи — увесь цей комплекс суперечливих почуттів і настроїв, що піднялися в душі старого, М. Ляров передавав надзвичайно правдиво і переконливо», — писав критик О. Богуславський [15].

Зі спектаклів української класики в афіші виділялися «За двома зайцями» М. Старицького (1937, режисер — С. Тимохін), із зарубіжного

репертуару — «Підступність і кохання» Ф. Шіллера (1934, режисер — А. Трєплєв), «Мачуха» О. де Бальзака (1938, режисер — В. Вільнер), «Нора» Г. Ібсена (1939, режисер — І. Земгано).

У «Норі», за заведеним саме у 1930-ті порядком, акцентовано тему соціальної несправедливості буржуазного суспільства. Крім того, Л. Бугова підкреслювала в характері ібсенівської героїні її самовіддану материнську любов. Її Нора проходила драматичний шлях від щасливої люблячої дружини, матері й довірливої «білочки-пустунки» до враз подорослілої жінки, яка усвідомила прямий взаємозв'язок між власною внутрішньою свободою і самостійністю та достойним вихованням своїх дітей. «Нора — Бугова, полишаючи дітей, тяжко страждала, проте, знаходила в собі сили вчиняти так заради їхнього майбутнього. Артистка швидко підіймалася сходами, що вели до дитячої кімнати, вона робила кілька кроків нагору, змушувала себе зупинитися і, припавши до билець, цілувала їх, а потім швидко йшла» [4, с. 26].

Особливу увагу в передвоєнні роки приділялося постановкам російської класики: «Живий труп» Л. Толстого (режисер — І. Крроль), «Без вини винні» О. Островського (режисер — І. Земгано), «Ревізор» М. Гоголя та «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (режисер — В. Вільнер), «Три сестри» А. Чехова (режисер — А. Треплєв).

У «Живому трупі» Л. Толстого (режисер — І. Крроль, художник — Н. Маткович) критика відзначила роль Протасова у виконанні Н. Соколова, який «у кожному спектаклі шукав і знаходив нові виражальні засоби, нові характерні риси й деталі. Вистава незмінно йшла з аншлагами, люди плакали, не соромлячись своїх сліз» [16]. Протасов — Н. Соколов глибоко страждав від самотності, йому було тяжко і нудно серед зовнішньо добропорядних людей, які його оточували. Лише любов до дружини ставала на заваді бажанню остаточно порвати із цим середовищем. Випадковий погляд, короткий жест, іноді ледь помітна зміна міміки обличчя, — ось ті способи, що ними актор передавав наростання трагедії в душі та свідомості персонажу.

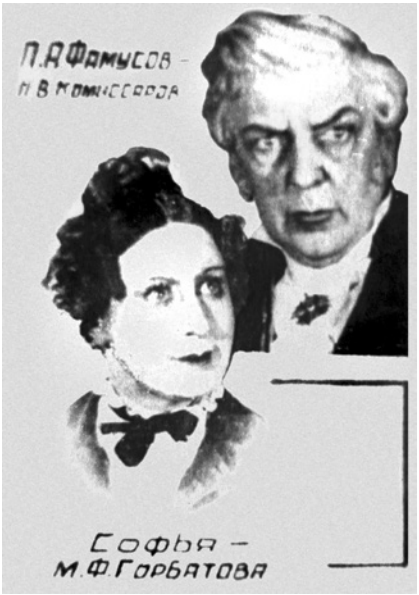
У виставі «Без вини винні» О. Островського блискуче проявилося трагічне обдарування Л. Бугової. Глядачів вражало перетворення зворушливої, трохи наївної, закоханої молодої жінки на сильну особистість, величаву примадонну російської сцени. У найдраматичнішому епізоді, де Кручиніна «дізнавалася, що її син живий, яскравими та стрімкими були переходи від надії до відчаю, від безмежного горя до радості, від сліз до щасливої посмішки» [17]. Однак фінал вистави було змінено —

«Без вини винні» О. Островського. 1939. Кручиніна — Л. Бугова

Кручиніна — Л. Бугова, обнімаючи сина, йшла з ним у темну далечінь ночі, ніби лишаючи під питанням їхнє щасливе майбутнє.

Режисерський задум «Лиха з розуму» О. Грибоєдова (1939) поєднав вірність автору й епосі з виявленням сучасної проблематики. Декорації І. Назарова максимально достовірно відтворювали обстановку московського барського будинку початку XIX ст. Чацький — Н. Волков — пристрасно закохана, освічена молода людина живого розуму, переживши зраду Софії та відчувши атмосферу московського вищого світу, що умертвляє душу, бунтував проти його устоїв. На думку декого з критиків, Н. Комісаров дещо перебільшував аристократизм і вельможність «управителя у казенному місці», що, зокрема, суперечило підлесливості Фамусова до Скалозуба і Хльостової [18]. Проте, можна припустити, що у такий спосіб актор підкреслював те задоволення, з яким Фамусов приміряв на себе образ «можновладця».

«Три сестри» А. Чехова у постановці А. Трєплєва розповідали про поламані долі, загублені таланти та підірвані життєві сили. Здавалося, герої цієї вистави приречені на безглуздe існування, і лише віра у далеке щасливе майбутнє через двісті років надавала йому хоч якийсь сенс.



«Лихо з розуму» О. Грибоєдова. 1939. Програмка вистави; Софія — М. Горбатова, Фамусов — Н. Комісаров

Кожне слово, кожен рух Маші — Л. Бугової «виражав нервовий стан. Проте навіть у миті роздратування, у словах “Эх-ма, жизнь малиновая!” відчувався не гнів, але великий сум» [19]. Можливо, лише почуття до Вершиніна — Н. Комісарова пом’якшували її серце. Предмет Машиного кохання був чарівним, простим у поводженні, приваблював душевною щедрістю й «особливою променистістю». Тузенбах — Н. Волков, як і Вершинін, відзначався розумом, прагненням до осмисленої діяльності та вірою у щасливе майбутнє. Любов до Ірини робила його дещо комічним персонажем, а безглузда смерть у фіналі, навпаки, додавала образу трагізму. В. Стєбаков «тонко передав душевне згасання» Андрія Прозорова. Ольга — К. Фесенко, не зважаючи на гнітючу монотонність повсякденності, намагалася не втратити остаточно силу духу, що засвідчував її не позбавлений оптимізму фінальний монолог. Для М. Лярова вочевидь було важливо не лише іронізувати над обмеженістю та самовпевненістю Кулигіна, а й передати його щиру любов до своєї справи та родини. І. Баратова точними штрихами малювала перетворення сором’язливої провінціалки Наташі на вульгарну й грубу міщанку [Там само].

«Мати» К. Чапека. 1939. Сцена з вистави

Зазначимо, що одне з обговорень «Трьох сестер» проходило в актовому залі Одеського державного університету ім. І. Мечникова. Зал не вмістив усіх бажаючих — настільки животрепетною була тема вистави на ту пору.

1939 р. Одеський російський театр знову очолив А. Треплєв. Напередодні Другої світової війни він обрав для постановки п'єсу К. Чапека «Мати». У головному персонажі — пересічній домогосподарці, турботливій матері й дружині — глядач поступово впізнавав риси особистості, здатної пожертвувати найдорожчим заради щастя й свободи батьківщини та прийдешніх поколінь. Головна роль у цій виставі стала дебютною на одеській російській сцені для Лії Бугової — примадонни одеського ГОСЕТа. А. Трєплєв вважав її єдиною одеською актрисою, яка могла б переконливо створити палкий, жертовний, трагічний характер Матері. Л. Бугова справді змогла розкрити «і трагізм становища, й високу оптимістичну сутність п'єси» [20, с. 23], зігравши «единоборство» героїні «зі собою, із власною совістю» [21, с. 82].

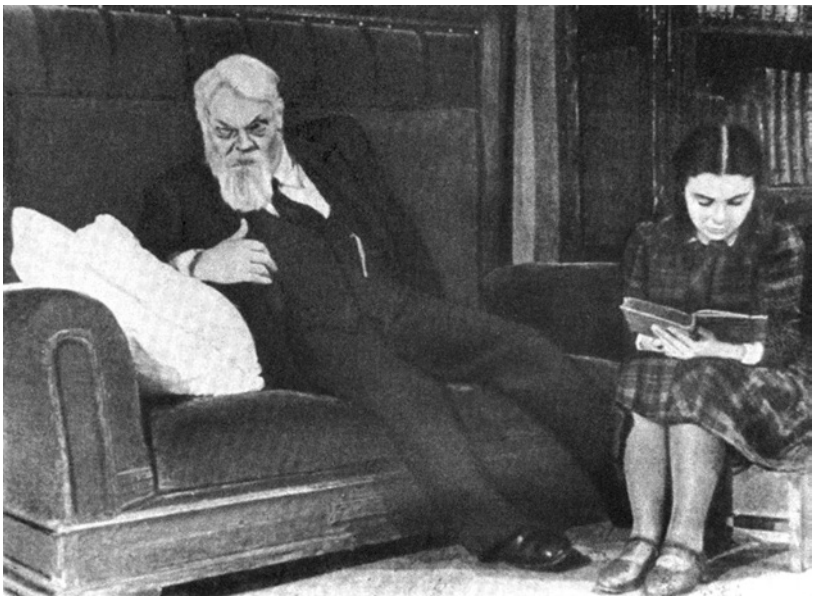
У цьому ж спектаклі склався знаменитий багаторічний дует актриси з П. Михайловим — виконавцем ролі одного із синів героїні.

У передвоєнні роки авторитет театру значно зріс. Якщо наприкінці 1920-х у звітах місцевих органів влади зазначалося, що «слабкий колектив російської драми та приватна єврейська антреприза зовсім не відповідають нашій установці», хоча й «помітне художнє покращення за останній час у російській драмі» [22], то на кінець 1930-х трупа російського театру була на вустах у глядачів, критики й чиновників. «Одеський театр ім. А. Іванова був одним із найбільш зрілих творчих колективів республіки», — писала І. Давидова [23].

З початком Великої Вітчизняної війни театр був практично розформований, на відміну від інших театрів, які евакуювали у повному складі. Натомість, значну частину одеської російської трупи розосередили по фронтових бригадах, а решту перевели до штату інших колективів. У роки окупації у приміщенні по вул. Грецькій, 48 грала російська драматична трупа, очолювана популярним у дореволюційній Одесі актором й антрепренером Василієм Вронським — у його Театрі драми та комедії ставили здебільшого російську та світову класику. Провідними акторами були В. Маккавейський, Н. Мєрцалова, Н. Фалєєв та ін.

Після звільнення Одеси велика частина акторів (зокрема Л. Бугова, М. Ляров, П. Михайлов, Н. Іващенко, А. Ізаров, Н. Дінтан) повернулися у колишній колектив. І вже 14 квітня 1944 р. — через чотири дні після переможних залпів — російський театр дав перший спектакль. Постановниками на початку першого повоєнного сезону, зазвичай, були провідні артисти трупи. Так, «Машенька» О. Афіногенова, поставлена 1939 р. С. Тимохіним, була відновлена Н. Комісаровим, «Пісню про чорноморців» Б. Лавреньова поставив Н. Соколов. Значною подією цього періоду стало «Нашестя» Л. Леонова у постановці майбутнього режисера ТЮГу Н. Зайцева.

1945 р. художнє керівництво Російським театром прийняв Олександр Соломарський, який мав чималий режисерський досвід роботи у театрах Києва, Алма-Ати та Донецьку. «Характерна особливість його режисури — глибоке проникнення в авторський задум, пластична виразність мізансцен, уміння розгадати актора, зацікавити його, прищепити смак до серйозної роботи над роллю, допомогти оволодіти засобами виразності — жестом, словом» [4, с. 34]. При ньому трупа поповнилася низкою досвідчених виконавців: В. Освецимський, Л. Чініджанц, П. Вінніков, З. Д'яконова, В. Маккавейський, Н. Мерцалова, Л. Замберг. Невдовзі до театру влилася молодіжна група — випускники Одеського театрального училища, серед



«Машенька» О. Афіногенова. 1941. Окайомов — М. Ляров, Машенька — Г. Островська

яких були В. Самойлов, В. Предаєвич, Г. Ноженко, І. Шелюгін та О. Климова, яка закінчила московське Училище ім. М. Щепкіна.

Не обійшлося й без втрат: у московський Малий театр пішов Н. Комісаров. Щоправда, до рідної трупи повернулися актори, які працювали в інших колективах, в тому числі С. Тимохін, котрий зайняв посаду чергового режисера, П. Михайлов — з ленінградського ВДТ.

Одеська публіка познайомилася з низкою прем'єрних спектаклів на воєнну тему, особливо популярними були «Російські люди» К. Симонова, «Нашестя» Л. Леонова, «Пісня про чорноморців» Б. Лавреньова.

До першої річниці звільнення міста театр поставив «Давним-давно» О. Гладкова. О. Соломарський намагався наблизити сюжет комедії до сучасності, зробити події війни 1812 року співзвучними глядачу перших післявоєнних років. М. Ляров вражав залу виконавською щирістю та зовнішньою схожістю з Кутузовим, для Н. Іващенко роль Шурочки Азарової «стала вершиною всього акторського життя» [24, с. 125]. Газета «Радянське мистецтво» писала: «Стрункість та цілісність вистави, якої досяг режисер, сонячність та яскравість підкреслені художником Г. Орловим і бадьорою, мажорною музикою композитора О. Сандлера» [25, с. 126].

«Давним-давно» О. Гладкова. 1945. Шурочка Азарова — Н. Івашенко

О. Сандлер сам розучував с акторами старі гусарські пісні, що надавали особливого, проникливого звучання масовим сценам.

Кінець 1940 — перша половина 1950-х — період збільшення обсягу в театральному репертуарі взагалі й в афіші одеського Російського театру зокрема кон'юнктурної драматургії, пронизаної пануючою в державній ідеології боротьбою з «безідейністю», «буржуазним космополітизмом», «низькопоклонством» перед Заходом. Як наслідок, було запроваджено особливий цензурний контроль над зарубіжною драматургією. Проте, зазначимо, що, незважаючи на жорсткий партійно-ідеологічний пресинг, «софроновсько-суровські» постановки не стали масовим явищем. Театр, наскільки дозволяли обставини, не припиняв боротися за репертуарну автономію.

У цей час одеська російська трупа звернулася до політично коректної, не провокуючої ідеологічних звинувачень, однак, в літературному сенсі цілком гідної драматургії. Йдеться про «Російське питання» К. Симонова (1947, режисер — О. Соломарський, художник — Н. Маткович), «Родину» І. Попова (1950, режисер — О. Соломарський, художник — Г. Орлов), «На грані ночі та дня» естонського драматурга А. Якобсона (1951, режисер — А. Рубін, художник — Г. Орлов).

Крім того, присутня у цих п'єсах зайва політизованість і заангажованість компенсувалися блискучою виконавською майстерністю: до театральної історії увійшов дует Л. Бугової (Джессі) та П. Михайлова (Сміт), образи, створені М. Ляровим (Макферсон) та М. Климовим (Мерфі) у симоновському «Російському питанні»; у «Родині» запам'ятався акторський ансамбль і, зокрема, дебютна робота випускника «ГІТІСу» А. Макарова, а також виконання В. Предаєвич, у чиїй творчій біографії Ольга — сестра Леніна — стала першою помітною сценічною роботою.

Від репертуарного «голоду» зазвичай рятувало звертання до класики. Серед постановок другої половини 1940-х виділяються «Безприданниця», «Дохідне місце» та «Остання жертва» О. Островського, лермонтівський «Маскарад» і гоголівський «Ревізор».

У «Безприданниці» О. Островського, поставленій М. Тількером 1946 р., критика відзначила виконавців трьох головних ролей: Л. Замберга (Паратов), В. Маккавейського (Карандишев) й А. Магницьку (Лариса). Кожен із цих акторів виділив домінуючу в характері персонажа рису: апріорну приреченість жертви в Огудалової (нині сказали б її «віктимність»), силу злої волі й егоцентризм у Паратова, поєднання самозакоханості з нікчемністю, маргинальність «приниженої й ображеної» людини у Карандишева. Особливо вдалася В. Макковейському сцена під час званого обіду, де його страждаючий персонаж підіймався до викривальних висот.

Сюжет п'єси трактувався у виставі «як драма чудової людини, перетвореної на предмет купівлі-продажу» [4, с. 41]. У режисурі М. Тількера деталі часом набували символічного узагальнення. До прикладу, розмова Паратова (Л. Замберг) та Лариси (А. Магницька) відбувалася у жалюгідно-претензійній обстановці будинку Карандишева. За спиною звабника стояло опудало хижого птаха, що нібито осіняло його своїми розпростертими великими крилами. Ця деталь надавала усій сцені водночас драматичного та іронічного звучання. Іронічного — в тому, що стосувалося слів і жестів Паратова, драматичного — стосовно рішення Лариси дослухатися до голосу серця.

Одеській критиці була завжди притаманна професійна принциповість, що вкотре засвідчує детальний аналіз на сторінках міської преси постановки Абрама Рубіна за «Останньою жертвою» О. Островського. Хоча ролі Тугіної та Прибиткова зіграли улюбленці одеської публіки Л. Бугова та М. Ляров, рецензент В. Алєксєєв вказав на слабкість режисерського рішення, підкресливши надмірну «ідеалізацію» актрисою ролі Юлії.

Натомість, високу оцінку заслужив спектакль О. Соломарського «Анна Кареніна» Л. Толстого (1948), де героїню в чергу зіграли Л. Бугова й Н. Мерцалова. Темою вистави стала трагедія непересічної жінки — жертви бездушності аристократичної спільноти. Кожна з актрис по-своєму трактувала роль. У Л. Бугової домінувало поєднання кохання Анни до Вронського з почуттям матері, в якої відібрали дитину. У Н. Мерцалової трагедія героїні полягала у неможливості пережити збайдужіння до неї Вронського (Л. Замберг).

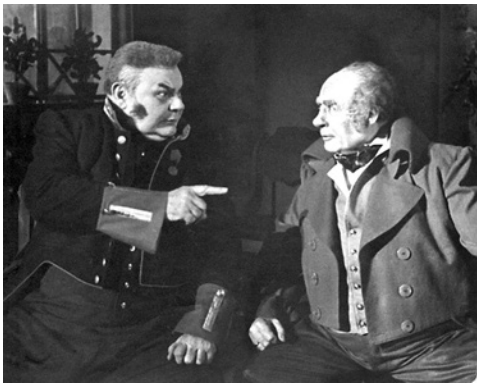
Неоднозначним вийшов і Карєнін у виконанні В. Маккавейського. В його персонажі — холодному педанті — у низці епізодів спалахували живі людські почуття, за якими прочитувалися й зневажена любов, і жаль за зруйнованим родинним життям, співчуття до відкинутої світом Анни й усвідомлення неможливості пробачити їй.

Пізніше режисер критично оцінював цю роботу, вважав її за образним ладом вторинною стосовно знаменитого спектаклю МХАТу. Проте одеська публіка гаряче прийняла виставу. О. Соломарський змінив інсценізацію Л. Розена і зумів захопити акторів своїми постановочними рішеннями, підштовхнути їх до створення повнокровних художніх образів. Г. Орлов «дуже виразно й лаконічно оформив спектакль» [24, с. 136].

1952 р. до 100-х роковин М. Гоголя О. Соломарський поставив «Ревізора» (художник — Г. Орлов). Критик П. Нестеровський з нагоди показу вистави під час гастролей театру в Києві зазначав: «Режисер О. Соломарський і більшість виконавців зуміли розкрити нищівну гоголівську сатиру, вбивчий гоголівський сміх та зберегли у спектаклі невмираючі реалістичні традиції щепкінського тлумачення “Ревізора”» [24, с. 143]. Справді, Одеський російський театр кінця 1940–1950-х у постановочних та виконавських рішеннях сюжетів і характерів російської класичної драматургії часто спирався на традицію московського Малого театру, зрозуміло, з поправкою на радянські ідеологічні кліше щодо культурного надбання. Як наслідок, «у свавіллі та беззаконні Городничого — М. Лярова глядач вгадував риси всього самодержавно-кріпосницького ладу царської Росії <...> Зовнішньо імпозантний, обдарований практичним розумом, хитрий, владний з чиновниками, грубий із купцями, зневажливий з дружиною, поважний із Хлестаковим, Городничий поставав на сцені у всьому багатстві кольорів та відтінків своєї натури держиморди, наділеного високою владою» [4, с. 44–45].

«Анна Кареніна» Л. Толстого. 1948
Анна — Н. Мерцалова

Олександр Соломарський



«Ревізор» М. Гоголя. 1952

Городничий — М. Ляров,
Ляпкін-Тяпкін — А. Дніпров

Хлестаков — Л. Маренніков

Роль Хлестакова виявилася заважкою для Л. Мареннікова — молодий актор демонстрував радше бурхливу творчу фантазію та комічний талант, натомість, існування в межах заданої концепції ролі було для нього проблематичним.

Серед галереї персонажів другого плану варто виділити Ляпкіна-Тяпкіна А. Дніпрова та Землянику Н. Фалєєва. Перший запам'ятався насамперед своєю зарозумілістю — дрібний дворянин, він уважав, що походження ставить його вище за всіх, навіть за Городничого. Другий — абсолютною природністю існування людини, котра досконало осягнула мистецтво хабарництва й казнокрадства.

Перша половина 1950-х — період активного омолодження трупи одеського Російського театру: в колектив прийшли А. Гончар, В. Наумцев, Ю. Горобець, І. Раєва, Р. Балашова, Н. Корф, В. Бялецький, О. Філатов, О. Рославцева, В. Піменов, О. Стародуб, І. Шелюгін, С. Ярмолинець. 1956 р. у виставі «Багато галасу даремно» В. Шекспіра (режисер — В. Лебєдєв, художник — Г. Орлов) відбувся дебют дуету Л. Полякової та Є. Котова.

Варто також нагадати два сценографічних імені, пов'язаних з одеським Російським театром — Леон Альшиць та Михаїл Івницький. Перший став головним художником театру наприкінці 1940-х, на його рахунку понад 60 вистав, частина з яких буде представлена нижче. Сценографії Л. Альшиця незмінно притаманна вируюча фантазія та дотепна винахідливість, слідування авторській ідеї, точність у відображенні режисерської концепції. «Театр, — стверджував він, — завжди гра, завжди фантазія, видумка. Грати слід <...> з упевненістю в магічну силу сценічного дійства» [26, с. 157].

На початку 1950-х, відразу після закінчення Одеського художнього училища, до Російського театру прийшов М. Івницький. Це була ініціатива тодішнього директора Я. Старова, який пообіцяв молодому художнику самостійну постановку. Директор дотримався слова, і 1954 р., після оформлення вистави «Дон Сезар де Базан» на одеському театральному небосхилі з'явилася нова зірка. «За роки праці в Одеському російському драматичному театрі Івницький зробив на цій сцені багато значних робіт (понад 75 — *А. Б.*) і виріс у великого та серйозного майстра сценографії» [25, с. 71].

У зазначений період на сцені театру з'явилася нова («відлигова») драматургія, пов'язана з іменами О. Арбузова, В. Розова, А. Салинського. У сезоні 1954/1955 рр. репертуар поповнили дві арбузівські п'єси — «Роки мандрів» (режисер — А. Рубін, художник — Л. Альшиць) і «Таня», постав-

лена новим головним режисером театру В. Лебедєвим. В обох спектаклях головні жіночі ролі зіграла Р. Балашова. Їй же доручили роль Вероніки у «Вічно живих» В. Розова (1956, режисер — О. Чернявський, художник — Л. Альшиць). «Для артистки ця робота була подальшим розвитком теми становлення характеру молодої жінки, яка болісно шукає і знаходить своє місце в житті. Артистка захоплювала глядача драматизмом переживань, показувала складність, суперечливість образу <...>» [4, с. 49].

Наступною роллю схожого напрямку стала Валька з «Іркутської історії» О. Арбузова (1959, режисер — В. Тихонович). Процес морального дорослішання героїні Р. Балашова «відтворювала з чималою психологічною переконливістю», знаходячи «різноманітні засоби сценічної виразності» [Там само].

Серед численних постановок сучасної драматургії, здійснених О. Чернявським в одеському Російському театрі у другій половині 1950-х, слід особливо виділити «Камінне гніздо» Х. Вуолійокі (1958, художник — М. Івницький) з Л. Буговою, Р. Балашовою та Л. Чініджанцем у головних ролях. Протистояння вікових традицій та звичаїв помістя Ніскавуорі, уособлених господинею «камінного гнізда» (Л. Бугова), духу оновлення, привнесеному у затхлу провінцію вчителькою зі столиці Ілоною (Р. Балашова), стало головним змістом спектаклю.

Ці та інші сучасні постановки («У пошуках радості» В. Розова, «Раки» С. Міхалкова, «Барабанщиця» А. Салинського, «Готель “Асторія”» О. Штейна) не лише продемонстрували достатньо високий професійний рівень театру, але й якісно змінили його аудиторію, залучаючи на вистави молодь.

З-посеред спектаклів 1950-х, що лишилися в пам’яті затятих театралів, назвемо «Хижачку» за О. де Бальзаком (1954, режисер — С. Тимохін, художник — Г. Орлов), де Л. Бугова створила пристрасний, суперечливий характер Флори Бразьє, а в ролі Брідо дебютував Л. Чініджанц; «Філумену Мортурано» Е. де Філіппо (1957, режисер — А. Рубін, художник — Л. Альшиць) з віртуозним дуетом Л. Бугової та Н. Волкова, «Дерева помирають стоячи» А. Кассони (1956, режисер — С. Тимохін, художник — М. Івницький). Театр ставив комедії «плаща та шпаги»: «Хитромудра закохана» Лопе де Вега (1951, режисер — С. Тимохін, художник — Г. Орлов), «Живий портрет» А. Морето (1953, режисер — А. Рубін, художник — Л. Альшиц), де глядачам вперше впав в око молодий І. Шелюгін.

Традиція ставити твори місцевих драматургів у одеському Російському театрі започаткована від середини XX ст. Першою була п'єса А. Гольдбурта «Великий комбінатор» за мотивами «Дванадцяти стільців» І. Ільфа та Є. Петрова (1956) — спектакль, що користувався феноменальним глядацьким успіхом. А. Чернявський сформував блискучий акторський дует В. Котова (Остап Бендер) і В. Маккавейського (Кіса Вороб'янінов).

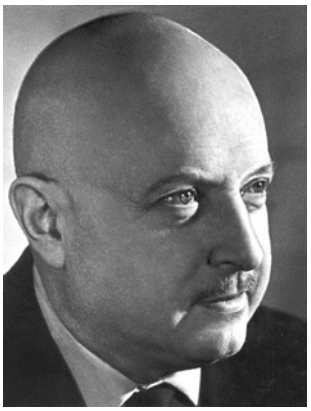
Так само успішними були інші постановки за творами одеських письменників і драматургів: «Останній сигнал» І. Гайденка, «Обіцяна зірка» І. Рядченка, де в дуеті з В. Тихоновичем дебютувала у театральній режисурі Л. Бугова.

Театр виявив стійкий інтерес до класики: у цей період репертуар поповнився чеховським «Вишневим садом» (1954, режисер — С. Тимохін, художник — Н. Медовщиков) із пам'ятним дуетом — Лопахіним — П. Михайловим та Ранєвською — Л. Буговою. Л. Бугова створила образ доброї, страждаючої, не здатної на вчинки, спустошеної жінки. В. Маккавейський — Гаєв «підкреслював внутрішню слабкість людини, яка ніколи нічого не робила і не здатна ні про що серйозно думати» [4, с. 60].

Значимою виявилася постановка «Привидів» Г. Ібсена (1960). У певному сенсі цю виставу можна назвати бенефісом Л. Бугової — вона не лише зіграла фру Альвінг, а й зрежисирувала спектакль у парі з Л. Чініджанцем. Крім того, актриса фактично вела за своєю героїнею решту дійових осіб: Освальда — О. Стародуба, пастора Мандерса — Л. Чініджанця, Регіну — Т. Дмитренко, Енгстранда — П. Михайлова. Спектакль лаконічно й винахідливо оформив М. Івницький.

Невдачею обернулася постановка «Короля Ліра» В. Шекспіра, 1963 р. здійснена ленінградським режисером Б. Сапегіним. Спектакль набув мелодраматичного трактування, кожен із персонажів, ніби за канонами класицистичної драматургії, відтінявся однією фарбою, індивідуальності дійових осіб відійшли на другий план. Відтак, «персонажі трагедії ділилися на благородних нещасних страждальців і закоренілих лиходіїв. Гонерилья (Т. Іноземцева) була злою та сварливою, Регана (А. Скарга) — злою та істеричною, Едмунд (С. Ярмолинець) — інтриганом і зрадником, Корделія (Т. Кибальникова) — люблячою, несправедливо ображеною дочкою, Глостер (Л. Щамберг) — вірним і благородним другом» [4, с. 68].

Не врятувало виставу й виконання П. Михайловим ролі Ліра. Актор намагався створити масштабний образ сильної духом людини, показати,



Леон Альшиць

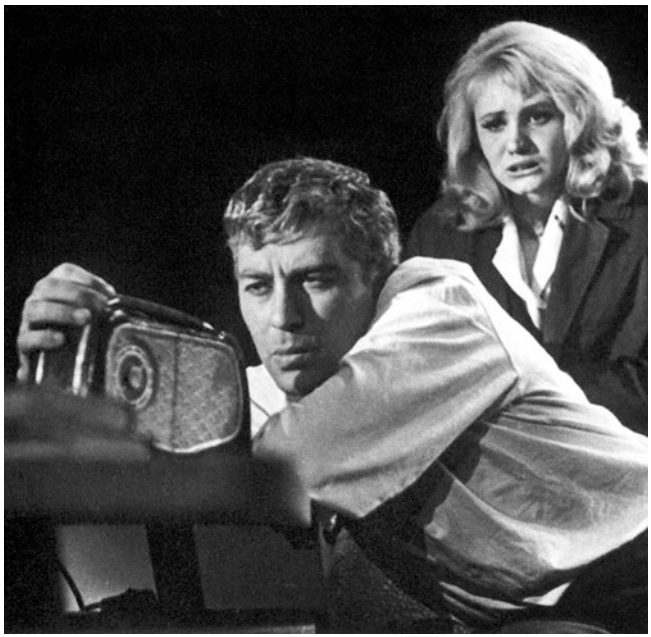
«Король Лір» В. Шекспіра
1963. Сцена з вистави

як прикрі почуття Ліра від зради дочок переростали у переживання за долі всіх довкола. Проте режисерське рішення зводило всі зусилля актора нанівець: «Лір у відчаї метався по сцені; світло блискавок вихоплювало з темряви зловісні фігури лиходійок-дочок, і, природно, він виглядав просто ображеним, покинутим батьком» [Там само].

Шекспірівські постановки традиційно виявлялися складними, часом недоступними для трупи Російського театру. Фіаско чекало на «Ромео і Джульєтту» (1967), пізніше — на «Ричарда III», поставленого О. Дзекуном, а також спільну одесько-американську постановку. Чи то справа у режисерах, запрошених «зі сторони», а, можливо, Шекспір, іноді таке трапляється, — автор не цього театру...

1964 р. головним режисером театру став В. Бортко. Це період значного творчого підйому театру. В. Бортко приїхав до Одеси вже «відомим сформованим майстром <...> Бортко був обдарований надзвичайно. У роботі він був чудовий, його захльостували ідеї, талант так і рвався назовні у всьому» [25, с. 147–148]. Варто назвати дві перші вистави нового режисера — «104 сторінки про кохання» Е. Радзинського та «Біг» за М. Булгаковим, котрі стали одеськими театральними легендами.

Владимир Бортко



«104 сторінки про кохання»
Е. Радзинського. 1964
Євдокимов — Б. Зайденберг,
Наташа — Л. Мершій

Успіх спектаклів був зумовлений і тим, що В. Бортко знайшов у колективі однодумців. Йдеться, зокрема, про М. Івницького та про Б. Зайденберга (прийшов до театру 1962 р.) — М. Івницький створював оформлення цих постановок, а Б. Зайденберг зіграв у них головні чоловічі ролі.

«104 сторінки про кохання» Е. Радзинського (1964) приваблювала глядачів сучасними характерами та проблематикою. Режисер «вловив пристрасну, активну позицію автора, вирішив п'єсу як драму про виховання почуттів, побудував спектакль як диспут, суперечку, створив спектакль гострої думки» [27]. Сценографія М. Івницького легко трансформувалася від сцени до сцени. Б. Зайденберг (Євдокимов) та Л. Мерщій (Наташа) «створювали цільні живі характери. Той емоційний підйом, що був притаманний їхньому виконанню, передавався у глядацьку залу» [4, с. 74].

Б. Зайденберг, який миттєво став улюбленцем публіки, «у цій роботі був блискучий» [25, с. 150]. «У 60–70-ті роки в Одесі казали "красивий як Зайденберг", — рецензенти захлиналися від захвату, описуючи його ролі <...> І в цьому не було провінційного перебільшення: ролі, що пройшли по всіх театрах, він грав не просто на рівні кращих, "всесоюзно" визнаних зразків, але часто перевершуючи їх» [28].

«Біг» М. Булгакова. 1968

Хлудов — Б. Зайденберг, Чарнота — А. Гончар

Люська — І. Раєва, Чарнота — А. Гончар

Виразною, істинно булгаковською, театральністю, глибоким змістом відзначений «Біг», поставлений В. Бортко у сезоні 1967/1968 рр. Основою сценографічного рішення М. Івницького стала платформа залізничної станції з ліхтарними стовпами-шибеницями, яка, пересікаючи сцену по діагоналі, губилася у залаштунковій темряві. Десь скраю притулився невеличкий станційний будиночок. Сталево-сірий основний тон декорації та відповідне освітлення народжували відчуття потойбічного сну (як сам автор означив жанр п'єси), котрий заважав адекватному сприйняттю реальності, а часом підміняв її у свідомості дійових осіб.

Роль Хлудова — одна з кращих робіт Б. Зайденберга. «У солдатській, а не у генеральській шинелі, весь якийсь змарнілий, він карав, вішав, віддавав накази, проте вже більше ні у що не вірив. Актор точно передавав роздвоєність свідомості, муки совісті, хворобу душі свого героя» [4, с. 70]. А сцени, де його переслідує привид страченого ним Крапіліна (П. Михайлов) — одні з кращих у виставі.

У «Бігу» продемонстрували професійну майстерність молоді виконавці та актори середньої генерації: Гончар (Чарнота), Г. Дрозд (Голубков), Л. Мерщій (Люська).

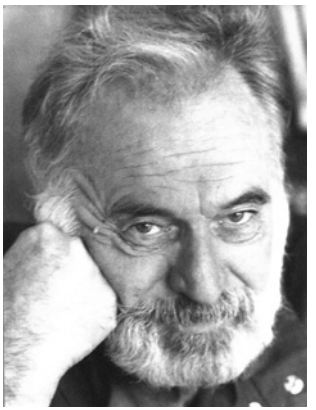
Напевне, за всю історію театру в його репертуарі не було вистав більш популярних, аніж «104 сторінки про кохання» та «Біг»: черги до каси тягнулися від Соборної площі.

Іншою вдалою роботою тандему В. Бортко — М. Івницький став спектакль «Різдво в домі сеньйора Куп'єлло» за п'єсою Е. де Філіппо. Він був вирішений у стилістиці модного на ту пору італійського «неореалізму». Успіху сприяла вдало підібрана музика Ніно Рота, що зустрічала публіку вже при вході до театру. До того ж, Г. Дрозд, Л. Маренніков, В. Котов (виконавець головної ролі), Т. Кибальникова утворили справжній ансамбль, який грав на одному подиху. Спектакль вийшов легкий, імпровізаційно-дотепний, а фінал, де Куп'єлло, всупереч автору, лишався живим, — публіка приймала з незмінним захопленням.

Окремо варто згадати ще одну постановку: в сезоні 1969/1970 рр. театр звернувся до віршованої п'єси «Всього тринадцять місяців» Ю. Дінова (актор театру Музичної комедії), присвячену одеському періоду біографії О. Пушкіна. Ю. Дінов «увійшов у світ пушкінського життя і пушкінської поезії. Спілкування з віршем великого майстра підняло рівень його власної поезії, відточило вірш, допомогло опанувати хльостку афористичність, що так притаманна пушкінській мові <...>» [29]. Оформлення представляло собою чорний оксамитовий кабінет, підлогу сцени пересікали два довгих станки, з колосників звисали білі прозорі полотнища, списані автографами та малюнками Пушкіна. Полотнища легко підіймалися вгору, а їхнє різноманітне освітлення допомагало міняти настрій певної сцени. «Все було просякнуте романтикою моря та кохання, однак, постійно була присутня тривога кінця» [25, с. 280].

Пушкін В. Наумцева «був нерівний: то різкий, уїдливий, навіть відверто грубий, то раптова усмішка або вигук у рідкі миті щастя висвічували глибину його почувань та переживань» [4, с. 77]. Критика вкотре відзначила акторський ансамбль, насамперед І. Шелюгіна (Воронцов), Стороженко (Воронцова), Б. Зайденберга (Раєвський). Спектакль протримався у репертуарі п'ять сезонів з незмінним успіхом у публіки як в Одесі, так і в інших містах в часі гастролей.

1970 р. В. Бортка відсторонили від керівництва театром через протистояння низки театральних діячів і партійної номенклатури. На жаль, він не зреалізував свій задум — спектакль за п'єсою Е. Ростана «Сірано де Бержерак» із Б. Зайденбергом у головній ролі.



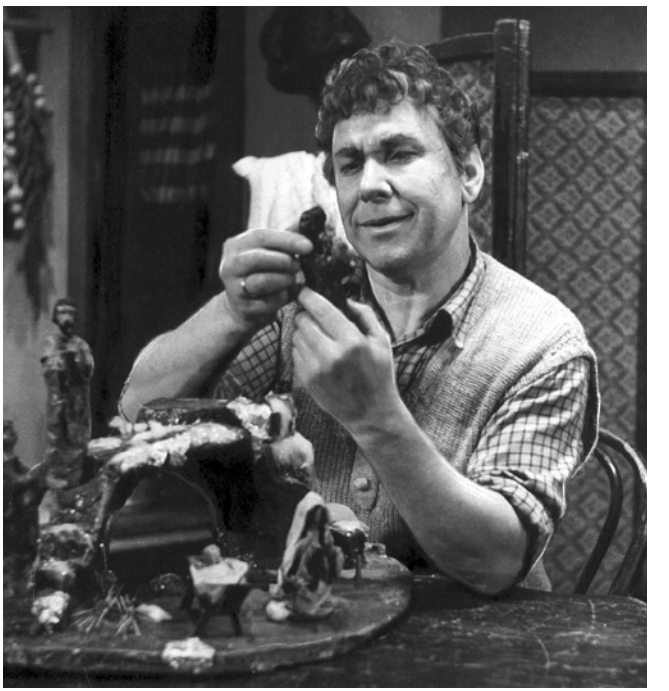
Михаїл Івницький

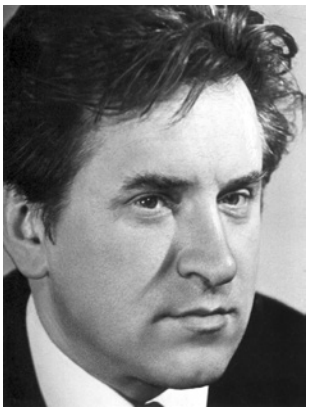
«Всього тринадцять місяців» Ю. Динова. 1970
Сцена з вистави

«Різдво в домі сеньйора Куп'єлло» Е. де Філіппо. 1970

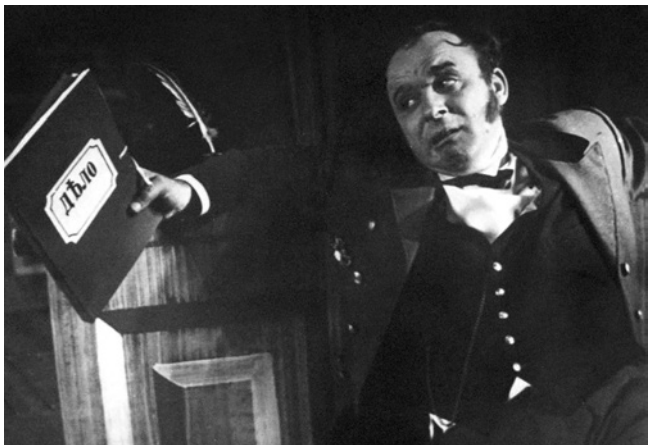
Ліворуч: сцена з вистави

Праворуч:
Лука Куп'єлло — В. Котов

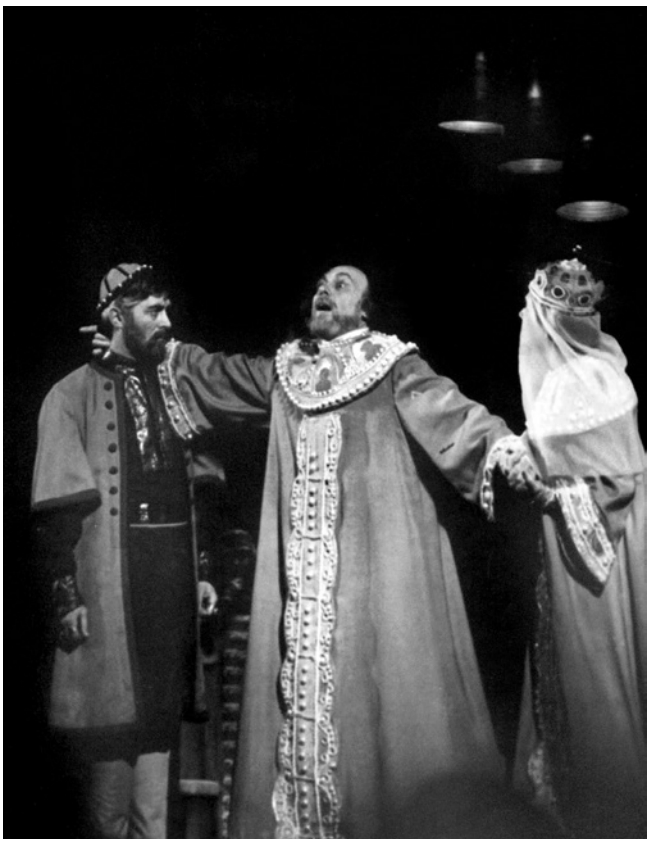




Віктор Стрижов



«Діло» О. Сухово-Кобиліна. 1971. Тарєлкін — В. Наумцев



«Забути Герострата!»
Г. Горіна. 1973
Герострат — Б. Зайденберг

«Цар Фьодор Іоаннович»
О. Толстого. 1972
Сцена з вистави

Незадовго до цього Одесу залишили Н. Орлов і В. Пахомов, через кілька років після В. Бортка покине своє дітище — Театр Музичної комедії — М. Ошеровський. Можна тільки спробувати уявити собі, яким би став феномен театральної Одеси, якби вона зберегли ці та чимало інших імен.

Головним режисером одеського Російського театру з 1970 р. став Віктор Стрижов. «Його спектаклі, — зазначала І. Давидова, — відзначені гостротою мислення, знанням законів сценічної композиції та форми. Художня завершеність, філігранна відточеність деталей характеризують його дебют у Театрі імені Іванова» [30].

Спектаклі В. Стрижова «Діло» О. Сухово-Кобиліна (1971), «А зорі тут тихі» за Б. Васильєвим (1971), «Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого (1972) та «Забути Герострата» Г. Горіна (1973) стали для міста художніми й суспільними подіями.

У «Ділі» О. Сухово-Кобиліна проявилося обдарування В. Наумцева (Тарєлкін) та П. Михайлова (Муромський). Якщо досвідчений П. Михайлов лишався у рамках сценічного реалізму, переконливо, хоч і традиційно зіграв трагедію «приниженого і ображеного» персонажа, то В. Наумцев зі В. Стрижовим, який надавав великого значення зовнішньому малюнку ролі, вибрали гострогротескові прийоми для реалізації образу Тарєлкіна: «Його руки, голова механічно зображали подобу посмішки. Коли він входив до кабінету Варравіна, він складався ледь не навпіл. Це була вже не людина, а людиноподібна лялька» [31].

В аналогічному ключі Л. Маренніков реалізував роль Князя — ляльки-маріонетки, залежно від зовнішніх обставин змінюючи пластику та вираз обличчя. Скориставшись мінімумом мімічних засобів, актор створив надзвичайно виразний образ.

В. Наумцев зіграв заголовну роль й у виставі «Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого. У цьому образі, що мав особливий статус в історії російського театру, завжди важливим є діагноз, який виконавець ставить Фьодору — фігурі неоднозначній, суперечливій та багатовимірній. Сценічна історія цієї трагедії знала різних царів — від страждаючих на психічну неврівноваженість до нещасних, розчавлених тягарем власної влади. В. Наумцев зробив акцент на повній відсутності у героя волі. Його Фьодор був ідеалістом-мрійником, який прагне кращого життя для держави і своїх підданих за повної відсутності здатності до цілеспрямованої раціональної дії. Це був своєрідний мікст персонажа поетичної трагедії О. Толстого з Бальзаміновим О. Островського.

Неможливо забути блискучого Годунова, зіграного Б. Зайденбергом. Його персонаж — антипод розгубленого і безпомічного Федора — фігура цілеспрямована, свідома своїх цілей та готова досягти їх будь-якою ціною. Фраза: «Перед собой мое лиш вижу дело», — стала ключовим, ролетворним мотивом для актора.

Неймовірно виразною була сценографія вистави, придумана М. Івницьким: чорний оксамит задника, криваво-червоний планшет сцени, світильники, що імітували церковні бані, а полотняні костюми дійових осіб контрастували з цією барочною красою. «Над сценою на чорному фоні поміщалися прожектори у формі золотих дзвонів, а в глибині сцени була стіна, складена зі щитів з барельєфними зображеннями в дусі давньоруських ікон. Залежно від обертів кола щити з барельєфами створювали то стіни у покоях царя чи бояр, то фасад собору» [4, с. 83]. У виставі лунала музика С. Рахманінова, яку часом приглушав церковний передзвін.

Неможливо оминути увагою разову гастрольну участь у цьому спектаклі 1976 р. І. Смоктуновського, котрий своїм виконанням ролі Фьодора увійшов в історію радянського театру. Ситуація з вводом «зірки» Малого театру набула пікантного характеру з огляду на те, що на початку 1950-х І. Смоктуновський намагався вступити до трупи одеського Російського театру, проте невідомому тоді актору відмовили. Вирішальну роль у цьому випадку відіграв факт перебування майбутнього народного артиста СРСР у німецькому концтаборі, куди він потрапив після оточення його військової частини. Втеча з полону, партизанський загін і продовження служби у діючій армії до уваги партійними «товаришами» не приймалися.

В одному сезоні з «Царем Фьодором Іоанновичем» в афіші з'явився спектакль «А зорі тут тихі» за Б. Васильєвим, де роль Васькова зіграв В. Наумцев, а основні жіночі образи втілили О. Рославцева (Соня Гурвич), Н. Дубровська (Ліза Бричкіна), І. Рославцева (Рита Осяніна), В. Прокофьєва (Женя Комількова). Акторському ансамблю, організованому В. Стрижовим, вдалося підняти хроніку незначного воєнного епізоду до висот античної трагедії.

Ще однією удачею стала постановка п'єси Г. Горіна «Забути Герострата». Грецький авантюрист, який прагнув слави, виявився однією з останніх акторських робіт Б. Зайденберга — в подальшому він пов'язав свою долю з режисурою.

Надзвичайно винахідливою була сценографія М. Івницького, який створив виразний задник з «маріонеткових» — рухомих та змінюючих

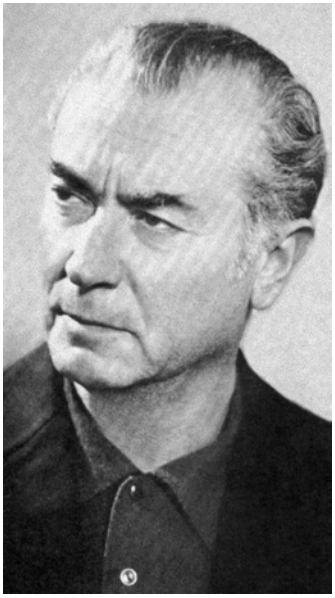
«А зорі тут тихі» Б. Васильєва. 1971. Сцена з вистави

конфігурацію — колон, чиїми основами слугували ящики для зберігання театральних костюмів та реквізиту.

Від 1973 р., після переїзду В. Стрижова до Москви, театр очолив Костянтин Чернядєв (Халфін), котрий пройшов режисерську «школу» новосибірського театру «Червоний факел».

В одному з інтерв'ю Чернядєв визначив намічений ним вектор художнього розвитку колективу: «Треба змусити людину постійно замислюватися про власне моральне та етичне вдосконалення. Давати не заздалегідь винесені рішення, а поживу, поштовх для прийняття рішень власних <...> показати безумовність головних людських цінностей — таких, як принциповість та вірність, відповідальність за свої вчинки, самовідданість, доброта, — це й буде наша тенденційність, нашим активним впливом на глядача» [32].

Необхідно нагадати, що середина 1970-х — час активного ідеологічного втручання партійних органів у художнє життя, зокрема й в одеське. Театри, серед них російський, вкотре потрапили під жорсткий контроль влади. У репертуарі ОРДТ почали домінувати «Совість» Д. Павлової та В. Токарєва, «Поєдинок століття» І. Радоєва, «Винуваті в убивстві»



Костянтин Чернядєв

Віктор Терентьєв

(інсценізація прози Е. Колдуелла), «Президент» В. Земляка, «Третя патетична» Н. Погодіна, — назви, що відповідали не стільки художнім, скільки «політично витриманим» критеріям.

Ситуація не змінилася й наприкінці 1970-х, коли головним режисером театру був призначений Віктор Терентьєв. Крім офіціозних (йдеться про інсценування книг Л. Брежнєва «Цілина» та «Відродження»), він створив низку художньо яскравих спектаклів, з-посеред них: «Тихий Дон» за М. Шолоховим (1978), «Банкрут» О. Островського (1979), «Млин щастя» В. Мережка (1983), «Три сестри» А. Чехова (1984). Сучасним прочитанням класики відзначились постановки запрошених режисерів — «Безприданниця» О. Островського (1973) М. Ошеровського, «Зикови» М. Горького (1977) Е. Митницького [33], «Самозванець» Л. Корсунського (1981) Р. Віктюка.

Провідними акторами трупи у той період стають А. Гончар, О. Амінова, Н. Дубровська, Т. Мороз, В. Бассель, В. Піменов, В. Апраксін, Б. Чуфус.

Репертуарну ситуацію дещо відкоригувала «перебудова», спровокувавши зміну ситуації у культурі — чимало заборонених раніше творів нарешті побачили світ.

1987 р. у театр на деякий час повернувся В. Стрижов — поставив бабелівський «Захід» (сценографія М. Івницького, музика О. Журбіна). Доти в афіші Російського театру довгий час не було вистави про Одесу. В «Заході» дебютував О. Школьник (Мендель Крік) — універсальний виконавець, який повернувся до міста з Куйбишевського драмтеатру й одразу зайняв у трупі одне з провідних місць. На відміну від давнього спектаклю О. Грипича, «Захід» В. Стрижова тримався у репертуарі досить довго, був певний час «брендом» одеської російської трупи і йшов з незмінними аншлагами.

Інша постановка цього режисера — «Діти Арбату» А. Рибакова — хоч і мала короткотерміновий глядацький успіх, але із загального хворобливого стану театральний організм не вивела.

У 1990-ті, крім майстрів старшої генерації, корпус провідних артистів поповнили Г. і Ю. Скарги, І. Надєждіна (Курочка), Ю. Вотяков, О. Суворов, М. Дроботов, В. Жуков, Л. Агафонова, Л. Терентьєва, В. Прокофьєва, Т. Маркова. Свою нішу у трупі зайняла популярна актриса теле-шоу І. Токарчук, а також «зірки» одеської оперети Л. Стасова і С. Крупнік.

У 1990-ті й на початку нинішнього сторіччя ОРДТ активно запрошував на постановки режисерів «з ім'ям»: А. Бабенко поставила «Маленьку дівчинку» Н. Берберової, «Перед заходом сонця» Г. Гауптмана, «Мачуху» О. де Бальзака; О. Дзекун — «Ричарда III» В. Шекспіра, «Ціну» А. Міллера; Е. Митницький — горьківських «Зикових» та «Анну Карєніну» Л. Толстого; А. Кац — «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського. Драматург О. Галін дав сценічне життя двом власним п'єсам — «Конкурсу» та «Акомпаніатору» (обидва спектаклі оформив Д. Боровський, який тимчасово повернувся до рідного міста).

У сімейній мелодрамі Н. Берберової «Маленька дівчинка» (1993) режисер акцентував різне ставлення до кохання двох дуже несхожих жінок — Ольги (Л. Коршунова) і До (І. Надєждіна). У «Мачусі» О. де Бальзака А. Бабенко повторила цю тему в дуеті Гертруди й Поліни у тому ж виконанні.

Вбрані у пишні сукні чорного та білого кольорів, героїні майже безперервно рухалися у просторі сценічної вітальні (художник — О. Кривошеїн) по складних траєкторіях, немов би викреслюючи лінії смертельного протистояння й взаємного тяжіння. Своєрідною «вершиною» цього «трикутника» слугувала масштабна фігура графа де Граншана (С. Крупнік).

Працюючи над «Ричардом III», О. Дзекун радикально переробив шекспірівську п'єсу — не лише додав до тексту Глостера монологи з «Генріха IV», а й скоротив чимало епізодів, перетворивши трагедію на похмуре ритуальне дійство, прикрашене пластичними етюдами у постановці Б. Борисова на музику А. Шнітке.

Головна деталь сценографії, створеної режисером, — величезний, на всю висоту дзеркала сцени, хрест, виставлений практично на авансцену. Обабіч — два сосуди: ліворуч — чаша, праворуч — дитяча ванночка, що мала означати купіль, де Ричард змивав кров переможених ворогів, звідкіля черпав нові сили. Сюди, ніби до якогось первородного джерела життя, герої виливали чисту воду й невипите вино. Усю першу дію з хреста до купелі дуже повільно крапала чи то вода, чи то кров. Під променем прожектора вода в купелі поблискувала, відбиваючись у горішньому сволоку, неначе нагадування про незмінну присутність вищої сили.

У такій інтерпретації шекспірівського сюжету Ричард мав виглядати не індивідуалістом, чиї волюнтаристські дії вплинули на хід історії, натомість — знаряддям диявола, караючого винуватих у взаємознищенні Ланкастерів та Йорків [34].

Власне, гріх безглуздого і нещадного вбивства режисер поклав і на Ричарда, змусивши О. Школьника ні на мить не розлучатися на сцені з величезним страшним мечем. Втім, перебільшена владність і відверта войовничість Глостера заважала співчувати його самотності та занедбаності від дитячих літ, роздивитися за підступністю та ницістю у сценах звабления Анни (Т. Опаріна) та Єлизавети (Т. Мороз) живе почуття і прагнення взаємності.

Несподіваною перешкодою у досягненні художньої цілісності вистави стала надмірна увага режисера до зовнішньої виразності дійових осіб. Мелодекламація та форсований звук замість живої мови, екзальтовані рухи й дивні пози, навмисний повтор мізансцени, де персонажі ходять довкола хреста, — заважали їхньому повноцінному сценічному існуванню.

2001 р. відбулася прем'єра вистави О. Дзекуна «Ціна» за п'єсою А. Міллера. На думку постановника, давній (1968) твір американського драматурга якнайкраще відбивав реалії української соціо-політичної колізії кінця XX століття, піднімаючи питання про ціну минулих років, що її муситимуть платити ті, хто живе нині.

«Ричард III» В. Шекспіра. 2000. Сцена з вистави

Беручись довести стійність минулого життя щодо сьогодення міллеровських персонажів, режисер у прямому сенсі слова вивів його на кін [35]. На початку дії давно померлі Батько (В. Жуков) і Мати (Т. Мороз), а також молоді Віктор (О. Бойко) та Волтер (О. Кудренко) з'являються тінями на великому екрані-заднику. Далі, ніби ожилі спомини, вони «владно втручаються у те, що відбувається на сцені, роблячи зримими, опуклими події та стосунки минулих років, посилюючи враження, динамізуючи дію» [Там само]. В іншій сцені (до речі, одній з найвиразніших у виставі) Соломон Грегорі (О. Школьник) звертав покутні слова до молоденької красуні, тінь якої також маячила на екрані. Старий згадував дочку (С. Горчинська), яка багато років тому вкоротила собі віку, і її раптова смерть досі краяла батькове серце, ятрила мозок підозрою у можливій провині.

Варто назвати ще дві особливості режисерського почерку О. Дзекуна, що їх унаочнила вистава. Черговий раз взявши на себе обов'язки й сценографа, постановник вирішив цілу низку мізансцен за живописним каноном, наприклад, посадивши в одній з них Батька поряд Матері, як на старовинному родинному портреті. Або знову, як то було, скажімо, у шекспірівському «Ричарді III», «"передовірив" розкриття образів вчинкам

«Анна Кареніна» Л. Толстого. 2001. Плакат до вистави. Анна — І. Надєжділа

і другорядним деталям» [Там само]. Так, сцени фехтування братів (Віктор — Г. Скарга, Волтер — А. Гончар) водночас ілюстрували їхнє застаріле протистояння та акцентували відмінність їхніх натур.

Дещо ускладнена, можливо, часом надто деталізована режисерська концепція «Ціни» А. Міллера, менше з тим, знайшла практично повну реалізацію у дії спектаклю, завдяки чому виглядала виправданою та переконливою.

«Анна Кареніна» Л. Толстого у постановці Е. Митницького (2001) — значна подія у новітній історії одеського Російського театру. «Режисер залишає <...> нерви роману, якими тече живий струм драматичного дійства. Практично порожній простір сцени пронизується графікою мізансцен — стрімких рухів по діагоналі. Вздовж рампи. З глибини сцени <...> Кліповий ритм, вимушена стислість із недоліків перетворюються на переваги <...> Внутрішньо зібране драматичне дійство про те, чому людина мусить бути внутрішньо зібраною <...> Стрижень конфлікту — пристрасть і некеровані емоції неможливо задовольнити в принципі <...>», — такою, на думку критика, була концепція вистави [36].

Сценографія «Анни Кареніної» було гранично лаконічною: два ряди металевих стільців, розставлених уздовж чорних оксамитових куліс

під невеликим кутом одне до одного, — натяк чи то на інтер'єр вітальні, чи то на залізничну колію; чотири блискучих прямокутники різного розміру, підвішені на фоні чорного задника, — чи то картинні рами, чи то уламки дзеркала. Сценографічну графіку доповнювала світлова — білі промені та плями, що пронизували темний простір, допомагали оголити емоції та почуття персонажів, відтворити атмосферу їхнього існування.

Численні музичні теми та різноманітні звуки, використані режисером, означили місце дії в окремому епізоді (паровозні гудки у сцені на вокзалі), на свій лад акцентували психологічний стан героїв, заявляли режисерський «коментар» до вузлових моментів подієвого ряду.

Принцип графічного зображення Е. Митницький зберіг і для окреслення персонажів. «Не повнокровний характер, а лише його точковий абрис», — відзначила критик [Там само]. Таке «позначення» героя, коли він презентується глядачеві за допомогою толстовського тексту, прямо кажучи, значно спрощувало завдання, що стояло перед акторами, роблячи його «пропорційним їхнім можливостям» [Там само]. Проте, у результаті, у спектаклі з досить складним, емоційно насиченим фізичним та духовним життям не сталося жодного акторського провалу.

За задумом режисера, головною дійовою особою вистави став Олексій Олександрович Каренін (В. Піменов), — «історія кохання, зради та страждань Анни» [Там само] побачена його очима. В одеському Кареніні виразно прочитувалися порядність, чесність, чутливість. Однак лишалося питання — чому ця справді чудова людина викликала стійке роздратування у своєї дружини…

Режисер, видається, знайшов пояснення цьому парадоксу — Анна І. Надєждіної була жінкою пересічною і слабкою, потребувала захисту, який вона, власне, й знайшла у по-чоловічому привабливого й порядного Вронського (Ю. Вотяков). Захоплення Анни Вронським виглядало у виставі майже випадковим, а їхній роман — збігом обставин, що склалися так, а не інакше. Анна — І. Надєждіна була іграшкою цих обставин, Вронський — Ю. Вотяков — їхнім знаряддям.

Утім, в одеській версії толстовського роману оточення Анну Кареніну не засуджувало, натомість, жаліло. З розвитком подій вона виглядала все жалюгіднішою, внутрішній розпад особистості ставав очевиднішим — режисер не забув згадати «звичну для Анни дозу опіуму, істеричність, самокатування та катування близьких <…>» [Там само]. Тому в сцені

загибелі Анна — І. Надєждіна, схожа на поламану іграшку, викликала жалощі, але не більше. Справжньою катастрофою віяло від фіналу, де глядачі бачили людину-руїну Вронського — Ю. Вотякова та явно не при собі Кареніна — В. Піменова.

2000 р. театр виніс на суд глядача дві вистави за п'єсами О. Галіна — «Конкурс» й «Акомпаніатор» — постановка і сценографія Д. Боровського. «Акомпаніатор» визнали «кращим спектаклем року» за версією оглядуконкурсу «Твої імена, Одесо».

О. Галін та Д. Боровський, за висловом О. Савицької, творили на одеській російській сцені «театр високої простоти» [37]. Проте навряд нехитра історія про самотніх старих (О. Дембська, Л. Стасова, С. Крупнік) і діловитого молодика (Г. Скарга), розказана зі сцени, всуціль завішаної поліетиленовою плівкою, забризканою вапном, — що мала чи то позначити стан ремонту, чи то символізувати «час змін», — могла претендувати на високий сенс.

У цей час на кону Російського театру реалізували перший в історії національної сцени спільний україно-американський шекспірівський проект, який, проте, не викликав особливого зацікавлення у публіки — переважно через те, що був зроблений поспіхом, хаотично й без чітко окреслених естетичних завдань. Одна з рецензій закінчувалася словами: «Головне, до невмолимості зрозуміло: немалу ще ціну належить сплатити колективу Одеського російського театру, щоб домогтися вражаючих художніх перемог та бути по-справжньому затребуваним» [38].

Російський театр вступив у нове сторіччя, перебуваючи аж ніяк не в кращій формі, проте, не втративши рішучості цю художню ціну сплатити.

8 квітня 2001 р. театр зіграв останню виставу на основній сцені й став на капітальний ремонт. Попереду — два роки незатишного кочового життя по клубних сценах, фінансових та виробничих проблем. Серед перших спектаклів на оновленій сцені були дві прем'єри Б. Мільграма — «Школа дружин» Ж.-Б. Мольєра і «Пізанська вежа» Н. Птушкіної (обидві — 2003). Це були ремікси московських постановок, але в інтерпретації одеських артистів вони набули дещо іншого вигляду. В мольєрівському спектаклі найбільш вдалим стало виконання Ю. Невгамонним ролі Арнольфа. У «Пізанській вежі», недоліки якої оцінювалися, як «похибки перехідного періоду <...> перед цілеспрямованою, наперед спланованою діяльністю» [39], критика все ж відзначила роботу Б. Смирнова.

«Акомпаніатор» О. Галіна. 2000. Г. Скарга, О. Галін, О. Дембська, Л. Стасова, С. Крупнік

2002 р. директором театру став О. Копайгора, який мав адміністративний досвід роботи в одеських Оперному та Українському музично-драматичному театрах. З приходом нового керівника Російський театр вступив у період корінних змін. Почав О. Копайгора з ідеї створення на базі театру одеського «Центру російської культури», долучивши до її реалізації В. Черномирдіна — тодішнього посла РФ в Україні, та керівництво кількох великих фінансових установ. Вони профінансували ремонт приміщення, допомогли в оснащенні театру сучасною театральною технікою.

Колектив мав на меті реабілітувати інтерес публіки до себе завдяки високому рівню власного репертуару. «Ми не маємо права на помилку перед нашим вимогливим глядачем <...>», — сказав в одному з інтерв'ю новий директор театру [40].

Однак лишалося відкритим питання творчого стану трупи. Якщо старшу генерацію зміцнили колишні актори Театру музичної комедії С. Крупнік, Л. Стасова та Є. Дембська, середню — колишні актори Українського театру А. Антонюк та О. Бурда, то молоді в колективі було небагато.

Вихід із ситуації було знайдено, коли в Одеському театрально-художньому училищі ім. Грекова відновило діяльність акторське відділення,

що набрало цільовий курс спеціально для поповнення трупи Російського театру. Його очолив А. Антонюк, за чиєю ініціативою щорічно здійснювався прийом на акторський курс, частина випускників якого згодом влилася у творчий склад театру. А в сезоні 2008/2009 рр. до репертуару ОАРДТ включили дипломну виставу «Романтичний вік» за п'єсою А. Мілна, поставлену А. Антонюком за участю його студентів.

Проте проблема художнього керівництва театром лишалася нерозв'язаною. У цьому питанні О. Копайгора пішов на безпрецедентний експеримент: з огляду на міцні зв'язки театру з відомим російським режисером Л. Хейфецем на початку 2005 р. очолити колектив запропоновано трьом його учням — О. Гірбе, О. Литвину та С. Голомазову, які зорганізували «режисерську колегію» [41]. Першою колективною режисерською роботою став чеховський «Вишневий сад», здійснений Л. Хейфецем та О. Литвином.

Міська театральна критика скептично сприйняла появу цього тріумвірату, мотивуючи свої сумніви недостатністю режисерського досвіду кожного із запрошених «варягів», відсутністю подібних колективних аналогій у художньому керівництві театрами (В. Немирович-Данченко з К. Станіславським — до уваги не бралися), а головне — невір'ям у можливість скорого виходу з глибокої творчої кризи та переконаністю в тому, що одеський глядач до театру не повернеться.

Режисери, на відміну від критиків, були настроєні оптимістично. С. Голомазов заявив: «Можливість працювати в Одесі, — одному або втрьох — для мене професійний і творчий шанс. Друга обставина пов'язана — вибачте за високі слова — проте, для мене це не пуста категорія, не пусте поняття, — із необхідністю якимось чином підтримувати російський театр <...> у ближньому зарубіжжі. Для мене це надзвичайно важлива річ» [42]. Йому вторував О. Гірба: «Ми будемо робити одну справу, підсумком якої повинна стати популяризація театрального мистецтва» [41].

Проте як тільки С. Голомазова 2007 р. призначили художнім керівником московського Театру на Малій Бронній, за ним і слід простиг в Одесі. О. Гірба й О. Литвин, активно попрацювавши кілька сезонів, також полишили місто. До складу «колегії» залучили ще одного учня Л. Хейфеця — М. Чумаченка. Через п'ять років від початку колективного художнього керівництва одеським Російським театром санкт-петербурзький критик М. Дмитревська писала: «У Російській драмі трупа як трупа, є з ким пра-

цювати <…> Однак шлях театру прокладають режисери. Поки що це шлях у неясну для мене точку <…>» [43].

Разом з тим, на початку експеримент О. Копайгори був досить успішним, у театрі відбулося чимало оновлень. 2009 р. ОРДТ удостоїли звання «академічний».

Одна з численних позитивних змін стосувалася афіші театру — з'явилися твори незатребуваних раніше європейський авторів: «Червоне і чорне» Стендаля, «Людина, яка сміється» В. Гюго, навіть «Гамлет» В. Шекспіра (2007, режисер — О. Литвин).

«Червоне і чорне» за Стендалем (2004) показав одеському глядачу О. Гірба, він же став автором сценічної версії роману. В обговореннях після прем'єри критики, незадоволені художнім результатом, винили, насамперед, саме невдале інсценування. Зокрема, Т. Сазонова вважала, що у спектаклі «<…> герої більше розмовляють про події, про свої почуття, ніж це виявляється в їхній сценічній поведінці», і що версія О. Гірби радше відповідає «літературному театру», хоча необхідною у випадку класичного роману масштабністю не відзначається [44].

Спектакль про запаморочливу кар'єру та фатальні пристрасті був вирішений як романтична костюмна мелодрама. Сценографія Б. Ентіна додавала сюжету необхідного смислового обсягу. Композиція з органних труб вражала масштабністю, хоча про її емоційну насиченість можна було говорити лише стосовно початку дії та фіналу, коли одна із секцій перетворювалася на гільйотину. Посеред сцени розміщався майданчик, де відбувалися ключові події: у кабінеті, на садовій веранді, у спальні, у тюремній камері…

Необхідний емоційний заряд несло музичне оформлення вистави, що належало Є. Єрмаковій. Разом із тим, пластичні «любовні» сцени (хореограф Ю. Пуріна) викликали у критиків подив — невідповідністю із власне драматичними епізодами, надуманістю й тим, що актори почувалися у них невпевнено [Там само].

Образ Жюльєна Сореля у виставі створювали двоє виконавців (Р. Герасименко та С. Поляков) — у першому випадку перед глядачем поставав молодий амбіційний кар'єрист, холодний розважливий цинік, а в другому — людина з чутливим серцем, романтик із сильними пристрастями.

Яскравою та глибокою видалася критикам робота А. Антонюка над образом пана де Реналя. На думку автора нарису, актор «створив

тип аристократа-буржуа епохи Реставрації, який вельми перекликається із нашим часом» [Там само].

О. Колісниченко переконливо показала, як за короткий час її Матильда з розпещеного дівчиська перетворюється на жінку, здатну принести жертву на вівтар кохання [Там само].

Натомість, Т. Опариній не вдалося досягти глибини та динаміки у розкритті складного образу мадам де Реналь. І. Надєждіна у цій само ролі здавалася більш зворушливою та щирою у стосунках своєї героїні з дітьми й Жюльєном, що став її «запізнілим всепоглинаючим коханням». Однак і в другої виконавиці не відчувалося розвитку характеру мадам де Реналь [Там само].

І все таки, не зважаючи на зазначені суттєві недоліки постановки, одеський глядач більш ніж охоче відвідував «Червоне і чорне». Через кілька років після прем'єри учасниця одного з інтернет-опитувань заявила, що ця вистава (на той момент йшла вже п'ятий сезон) — найкраще, що вона бачила на сцені цього театру. 2014 року спектакль відновили з іншим складом виконавців.

Якщо йдеться про російський «класичний» розділ афіші театру, тут найбільше пощастило текстам А. Чехова, чия популяризація пов'язана, насамперед, із зусиллями Л. Хейфеця: «Вишневий сад» (2003, режисери — Л. Хейфець, О. Литвин), «Чайка» (2005, режисер — О. Литвин), «Дядя Ваня» (2008, режисери — Л. Хейфець, О. Литвин), «Рецепт кохання» за оповіданнями А. Чехова (2011, інсценування — А. Бірштейн, режисер — А. Антонюк), «Повітова морока» за мотивами творів А. Чехова (2014, режисер — О. Пушкіна).

«Вишневий сад» А. Чехова являв собою одеську версію московської постановки. У сценографії В. Арефьєва був відсутній образ саду. Дія перенесена у дитячу, що після безглуздої загибелі маленького сина Раневської стала асоціюватися із крахом колишнього щасливого, безжурного життя мешканців маєтку. Проте, якщо «саду немає на сцені», — «немає відчуття того минаючого красивого життя. Немає аромату чеховської атмосфери», — зазначала критик [45].

Навряд у двотижневий термін, за який виконавці розучили з О. Литвиним партитури своїх ролей, придумані Л. Хейфецем для московських акторів, вони зуміли вдихнути життя у чеховських персонажів. Спектакль, радше, продемонстрував непоганий технічний рівень А. Антонюка (Лопа-

«Вишневий сад» А. Чехова. 2003. Сцена з вистави

хін), О. Бурди та Т. Опаріної (Ранєвська), Ю. Скарги (Шарлотта), О. Суворова (Петя Трофимов), А. Гончара (Гаєв), А. Колєсніченко (Аня).

2005 р. О. Литвин поставив «Чайку» А. Чехова. На жаль, у зв'язку з її одеською версією, критика знову заговорила про заявлений свого часу літературознавцем З. Паперним «принцип неповноти сценічного втілення» п'єси — це коли театру вдається повноцінно відтворити на сцені лише одну зі смислових ліній «Чайки». «Театр старанно прочитує п'єсу, уникаючи купюр, актори весь час начебто щось знаходять, намацують, але додивитися спектакль аж до фінальної сцени з неослабним інтересом здатні тільки не знайомі з сюжетом глядачі», — конкретизувала одеський випадок М. Гудима [46].

Повністю статична сценографія Г. Фаєра на початку дійства викликала асоціації з «чарівним озером», у подальшому лише заважала пересуванням персонажів у просторі сцени.

Чеховські «п'ять пудів кохання», нагромаджені автором у «Чайці», цього разу акторам, схоже, тільки заважали. Тригорін Ю. Невгамонного явно почувався незручно у любовних сценах з Ніною (О. Колісниченко) й Аркадіною (Т. Опаріна). Остання несподівано дивувала просто-таки зоологічною ненавистю до сина. Бинтуючи голову Кості (С. Поляков) після

невдалої спроби самогубства, вона закривала марлевою пов'язкою очі, ніс, рот нещасного [Там само]. Треплєв С. Полякова не відчував любові ні до матері, ні до коханої. Різкий, нервовий, він метушливо бігав сценою, щось невиразно говорив, ковтаючи слова, приймав ефектні пози… Його мертве тіло з мисливською рушницею у руці, пред'явлене у фіналі, ставило ще одне риторичне запитання до режисерської концепції.

Не менш дивакуватою, ніж стосунки Треплєва й Аркадіної, була поява Ніни у четвертому акті. Дівиця напідпитку, в подертій сукні, з п'яними плаксивими інтонаціями та рвучкими рухами, яка розповідала про сценічні провали, поїздки у третьому класі та п'яних купців, котрі чіпляються з «люб'язностями», — погано ув'язувалася з темою частої та гіркої невідповідності наших поривів та устремлінь реальній повсякденності, що завжди асоціюється з чеховською «Чайкою».

Утім, в одеській виставі було так багато неув'язок та порожніх символів (на кшталт періодичного підсвічування то тушки, то опудала чайки або майже традиційного для початку століття фінального шикування персонажів на авансцені для групового фото), що загальний сенс дійства, а відтак, чергового прочитання чеховської п'єси, лишалися нез'ясованими. Щоправда, можна, як пропонувала критик, вкотре «подякувати театру за намагання опанувати серйозну класичну драматургію» [Там само].

«Дядя Ваня» (2008) став одною з художньо найзначиміших чеховських постановок театру. В центрі був блискучий дует-протистояння Ю. Невгамонного (Войницький) та А. Антонюка (Серебряков), що втілював головну змістовну тезу спектаклю — людина створена для творчої праці. Але, при цьому, в жодному з персонажів не відчувалося твердої духовної основи. Тому одні створювали собі облудних кумирів, як Войницький (Ю. Невгамонний), інші перебували в полоні власного марнославства, як Серебряков (А. Антонюк), треті загубили життєві орієнтири й почали спиватися, як Астров (С. Поляков), четверті занапащали життя у бездіяльності, як Єлена Андріївна (І. Надєждіна)… Єдиним виключенням із цього ряду залишалася Соня (С. Горчинська). Вона єдина, переживши крах усіх надій, віднайшла у собі сили жити для інших, підтримувати тих, хто її потребував, і допомагати тим, кому вона спроможна допомогти. Звідси дівчина черпала сили жити й вірити у «небо в алмазах».

2012 р. Л. Хейфець та О. Литвин зрадили «своєму» автору, віддавши перевагу комедії О. Островського та П. Нєвєжина «Примха». Ностальгію

«Чайка» А. Чехова. 2005. Сцена за вистави (ліворуч). Треплєв — С. Поляков, Аркадіна — Т. Опаріна

«Дядя Ваня» А. Чехова. 2008

Ліворуч: Войницький — Ю. Невгамонний,
Астров — С. Поляков

Зверху праворуч: Войницький —
Ю. Невгамонний, Соня — С. Горчинська

Знизу праворуч: Серебряков — А. Антонюк

за російським класиком висловила кореспондент «Вечірньої Одеси»: «Після довгої перерви до репертуарної афіші Одеського академічного російського драматичного театру повернулося ім'я великого російського драматурга Олександра Островського» [47]. Проте тривала відсутність драматургії О. Островського на кону театру позначилася на якості вистави: замість комедії одесити, за словами рецензента, дивились «нудну любовну драму удови-поміщиці та брутального молодого красеня» [48]. Серафима Давидівна Саритова Ю. Скарги виглядала зворушливою та палко закоханою лише у фінальній сцені. Управитель Степан Баркалов (М. Ігнатов) аж занадто брутальною поведінкою та зовнішнім виглядом (недбало розстібнутою сорочкою) явно не відповідав часу дії. «Такий Ігнатов переконливий у контексті сучасності, але аж ніяк не 80-х років XIX сторіччя. Можна припустити, що це не прорахунок, а задумка режисера чи актора: от, мовляв, герой нашого часу. Але в такому разі слід було б "осучаснити" всю постановку» [Там само]. Набагато цікавішим за головних героїв став дует Прасков'ї Антонівни (Л. Коршунова, Н. Дубровська) та її чоловіка, поміщика Бондирьова (М. Дроботов, О. Школьник) [48; 49].

Із сучасних російськомовних драматургів найбільший інтерес одеський Російський театр виказав «місцевому» автору О. Марданю. Від 2004 р., коли І. Райхельгауз поставив п'єсу «Листок очікувань» (через десять років нову версію здійснив Є. Лавренчук), у репертуарі перебували його «Останній герой» (2005, режисер — С. Голомазов), «Дівчата» (2006, режисер — О. Литвин), «Непристойна назва» (2007, режисер — О. Гірба).

У репертуарі початку нашого століття з'явилася низка спектаклів про Одесу та одеситів. 2006 р. відбулася прем'єра вистави «Сутінки богів» Р. Феденьова про одеський період життя Олександра Вертинського та Віри Холодної (режисер — Є. Лавренчук). 2010 — «П'ятеро» В. Жаботинського — інсценізація роману, що досі не мав сценічної історії. У цій постановці О. Литвина блиснули виконавці голових ролей Школьник (Мільгром), Суворов (Зєєєв), Коновалова (Маруся). Спектакль задумали як гімн любові до міста, жанр його так і анонсували: «Кохання в Одесі у 2-х діях». Одеську тему продовжила постановка п'єси В. Шендеровича «Одеса біля океану» (2011), спеціально адаптована автором для реалізації на конкретному майданчику — Російського театру. Поставив спектакль про долю одеситів-емігрантів М. Чумаченко. Вистава отримала глядацьке визнання, насамперед завдяки майстерності О. Школьника у головній ролі.

«Вій» за М. Гоголем. 2005. Хома — Я. Бєлий, Панночка — О. Цимбалюк

Іншою явною новацією початку століття для одеської російської сцени стало розширення жанрової палітри за рахунок музично-драматичних вистав. Давно нечуваний гучний успіх пов'язаний з постановкою гоголівського «Вія» — перший досвід створення мюзиклу на сцені Російського театру. Спектакль поставив Г. Ковтун — санкт-петербуржець, який колись починав сценічну кар'єру в Одесі (композитор — Є. Лапейко, художник — О. Злобін).

Досить сказати, що ця вистава — одна із «найстійкіших» у репертуарі, її грають дотепер, абсолютно не втрачаючи глядацького інтересу. У спектаклі зайнятий практично весь акторський склад — від ветерана Крупніка в ролі Ректора до вчорашніх випускників театрального училища.

Здебільшого на молодих виконавців, які вже дещо набралися сценічного досвіду, був зорієнтований і другий музичний спектакль Г. Ковтуна на російській сцені Одеси — «Степан Разін» за романом В. Шукшина «Я прийшов дати вам волю» (2006).

2012 р. афіша поповнилася іншою музично-драматичною назвою — «Едіт Піаф. Життя у кредит» за рок-п'єсою відомого українського поета Ю. Рибчинського (композитор — В. Васалатій, режисер — А. Антонюк, художник — Г. Фаєр, хореографія — Ю. Пуріна, Едіт Піаф — Є. Ященко).

Незадовго до цієї прем'єри театр представив чергову молодіжну експериментальну виставу «Діагноз — кохання. Пластик-клас» — пластичну виставу на одну дію за ідеєю О. Копайгори (постановка та хореографія — Ю. Пуріна, сценографія — Г. Файєр).

Остання за часом музична прем'єра в ОАРДТ — «Труффальдіно, або Слуга двох панів» К. Гольдоні (2014, постановник — Г. Ковтун, художник — З. Стога, композитор — С. Дмитрієв, Труффальдіно — В. Лилицький) — костюмний спектакль, сповнений ексцентрики, акробатичних номерів та сценічних боїв.

У 2006–2014 рр. на базі театру проводився щорічний театральний фестиваль російськомовних театрів дальнього та ближнього зарубіжжя — «Зустрічі в Одесі». У часі існування фестивалю одеський глядач зміг побачити вистави різноманітних колективів, що представляли Україну, Росію, Естонію, Литву, Вірменію, Молдову, Австрію, Ізраїль, Німеччину, Болгарію. Фестиваль супроводжувався науковою театрознавчою конференцією з виступами провідних критиків і практиків сценічного мистецтва. 2014 р. «Зустрічі в Одесі» відбулися востаннє і вперше — без участі театрів з РФ.

На деякий час О. Копайгорі вдалося відновити практику гастрольних та фестивальних поїздок. До прикладу, маршрути сезону 2006/2007 р. пролягали через Великий Новгород, Санкт-Петербург, Саранськ, Кронштадт, Варшаву. Проте незабаром ця сторона діяльності театру обмежилася територією України.

У підсумку наголосимо: як і у випадку київського та харківського сценічних колективів, про російське «коріння» ОАРДТ нині нагадує лише мова, якою ведуться вистави. Ні репертуар, ні професійна «школа» його режисерського та акторського складу не пов'язані із минулою культурною «метрополією». До того ж, тенденція до «українізації» одеського «російського» кону останніх сезонів, що безперечно відповідає «духові часу», на нашу думку, надалі лише міцнішатиме.

Література

1. Розен Л. Перед початком сезону// Театральний тиждень. — Одесса. — 1926. — 8 жовтня. — с. 3.
2. За півсезону // Нове мистецтво. — 1926. — № 2 (11). — с. 1.
3. М. Б. «Яблуневый полон» в Держдраме // Вечерние известия (Одесса). — 1928. — 27 февраля.

4. Барская Б. Одесский русский драматический театр им. А. Иванова. Очерк творческого пути художественного коллектива. — К.: Мистецтво, 1987. — 103 с.
5. Альцест [Генис Е.] // Много шума из ничего// Вечерние известия, Одесса — 1927. — 14 марта.
6. М. Б. Много шума из ничего // Театральний тиждень. — 1927. — № 10. — с. 6–7.
7. М. Б. О двух спектаклях // Театральний тиждень. — 1927. — № 7. — с. 6.
8. Наши беседы с тов. Грипичем // Театр. Клуб. Кино. — 1927. — № 2. — с. 13.
9. Астангов М. Статьи и воспоминания. — М.: Искусство, 1971. — 360 с.
10. Уэйтинг [Бертенсон М.]. «Бетховен» — драма Жижмора // Вечерние известия (Одесса). — 1928. — 16 октября — с. 4.
11. К постановке пьесы «Бравый солдат Швейк» // Вечерние известия (Одесса). — 1928. — 15 ноября.
12. Федорова Е. Повесть о счастливом человеке. — М.: Ключ. — 1997. — 336 с.
13. Уэйтинг [Бертенсон М.]. «Рычи, Китай!» в Русском театре // Вечерние известия (Одесса). — 1929. — 26 января.
14. Треплев А. Открытие сезона: О планах театра // Чорноморська комуна. — 1933. — 30 вересня.
15. Богуславський О. «Міщани» в російському драматичному театрі // Чорноморська комуна. — 1940. — 30 листопада.
16. Бертін І., Цизін І. «Живий труп» в Театрі російської драми // Молода гвардія. — 1939. — 9 березня.
17. Жданович О. Лия Бугова — Кручинина // Большевистское знамя. — 1940. — 21 декабря.
18. Розен Л. «Лихо з розуму» О. С. Грибоєдова // Чорноморська комуна. — 1939. — 6 жовтня.
19. Марков А. «Три сестри» в Одеському театрі російської драми // Чорноморська комуна. –1940. — 6 жовтня.
20. Моров А. Знакомое имя // Огонёк. — 1961. — № 9.
21. Кузьмина Е. О том, что помню. — М.: Искусство, 1989. — 592 с.
22. Державний архів Одеської області. — Фонд П-7. — оп. 1. — спр. № 2119.
23. Одесский русский драматический театр: Юбилейный буклет / [сост. Ю. Сагина]. — Одесса: Маяк, 2002.
24. Соломарский А. 60 лет в театре. — К.: Мистецтво, 1981. — 190 с.
25. Ивницкая З. Михаил Ивницкий. — Нью-Йорк, 2009. — 452 с.
26. Альшиц Л. Решение всегда рядом // Советские художники театра и кино 76: сб. ст. / [сост. Е. Б. Ракитина]. — М.: Советский художник, 1978. — 257 с.: ил.

27. Немировская Е. Свадьбы ведь не было// Знамя коммунизма. — 1965. — 4 марта.
28. Гипфрих Л. Борис Ильич Зайденберг // Всемирные Одесские новости. — 2000. — № 4 (42).
29. Недзведский А. Спектакль о Пушкине // Знамя коммунизма. — 1970. — 7 апр.
30. Давыдова И. Ответственность жить: На спектаклях Одесского русского драматического театра им. Иванова // Правда Украины. — 1971. — 31 июля.
31. Данилова Т. Актёры и роли // Смена. — 1971. — 16 сентября.
32. Сокульская Л. Углубление репертуара // Вечерняя Одесса. — 1973. — 7 ноября.
33. Спиридонова А. Герой и время // Рабочая газета. — 1978. — 24 августа.
34. Бодылев В. Смерть героя // Всемирные одесские новости. — 2000. — № 2.
35. Колтунова Е. Театр теней // Porto-Franco (Одесса). — 2001. — 6 апреля.
36. Савицкая О. О свойствах страсти // Юг. — 2001. — 19 апреля.
37. Савицкая О. «Аккомпаниатор» А. Галина в Одесском русском театре // Юг. — 2000. — 23 декабря.
38. Арсеньева Т. Рифы и мели поэтического театра // Вечерняя Одесса. — 2001. — 15 марта.
39. Две жизни, две судьбы // Одесский вестник. — 2003. — 24 мая.
40. Сезон без права на ошибку // Одесские известия. — 2003. — 27 сентября.
41. Юг. — 2005–20 января.
42. Одесские известия. — 2005. — 22 января.
43. Дмитревская М. Аркадия? Увидеть и умереть // Петербургский театральный журнал. — 2010. — № 2 (60).
44. Серебряков Г. Все билеты проданы // Одесский вестник. — 2004. — 16 октября.
45. Мельникова С. Жить, любить, надеяться! // Вечерний Ленинград. — 1984. — 17 сентября.
46. Гудыма М. Холодно, пусто и страшно // Одесский вестник. — 2005. — 8 октября.
47. Гудыма М. Ну что за блажь — поставить «Блажь»... // Вечерня Одесса. — 2012. — 15 марта.
48. Гудыма М. Федот, да не тот: в Одессе поставили «Блажь» Островского // Таймер — 2012. — 12 марта // код доступу: http://timer.od.ua.
49. Губарьков А. Не страсти, а страстишки, не любовь, а блажь // Одесские известия. — 2012. — 19 мая.

Польський театр

Польський театр у Києві

Польський театр у Львові

Юлія Раєвська

Польський театр у Києві (1906–1938)

Польські мандрівні театральні трупи виступали у Києві від кінця XVIII ст.[1] У 1803–1862 рр. у місті більш-менш успішно працював стаціонарний польський театр. У 1844–1851 рр. галицький актор та антрепренер Пьотр Рекановський утримував тут трупу, що представляла зокрема польські та українські п'єси.

Однак безконфліктне співіснування польських театральних діячів із імперською владою тривало не надто довго. Після Листопадового повстання 1830/1831 рр. і особливо після Січневого повстання 1863/1864 рр. російський царизм поставив собі за мету повне викорінення польського впливу на Правобережній Україні. Відтак, часи, коли (як на початку XIX ст.) урядники сприяли діяльності зокрема польських сценічних угруповань — дозволяли відкривати постійнодіючі театри й виступати численним мандрівним трупам (щоправда, це не звільняло репертуар загального цензурування, а показ вистав — від обов'язкового наглядача) канули в Лету. Натомість, наприкінці XIX ст. було введено обмеження на польське землеволодіння (поміщикам заборонялося продавати землю співвітчизникам, успадкувати її могли

[1] Одна з причин пожвавлення інтересу до театральних виступів полягала в адміністративно-територіальних змінах: 1797 р. до Київської губернії було приєднано кілька правобережних районів, а також з м. Дубни перенесено різдвяний Контрактовий ярмарок. Відтак, у місті протягом місяця тривало бурхливе світське життя: бали, концерти, театральні вистави тощо.

лише родичі по прямій лінії), російська мова стала офіційною для усього тамтешнього польського населення, було скасовано освіту польською мовою, припинено діяльність польських навчальних закладів (до 1834 р. закрито варшавський і віденський університети та кременецький ліцей [1, с. 319]; а в Київському університеті Святого Володимира чимдуж взялися за русифікацію поляків. Від 1892 р. до 1906 рр. діяв закон про переслідування таємного вивчення польської).

Тим часом у Києві припинив діяльність стаціонарний польський театр. Власне, під забороною перебували будь-які польські вистави. Через певний час утиски трохи послабшали — міські урядники періодично давали дозвіл на окремі постановки, але із неодмінним додатком у вигляді російських одноактівок. Польські актори мусили грати ці «додатки» чужою мовою при майже порожній залі — ці покази неохоче відвідувала як неросійська публіка, так і росіяни.

Проте русифікаторська політика імперського уряду виявилася не надто ефективною. За майже півстоліття поляки втратили лише третину власних земель, відомі польські аристократичні родини поступово «натуралізувалися» в імперії — отримали офіційне підтвердження гербів і титулів, їхні члени перебували на дипломатичній службі та в армійських лавах, обіймали посади при царському дворі.

У Києві ж було засноване «Сільськогосподарське товариство» — до 1898 р. єдиний науково-практичний заклад губернського рівня на Правобережній Україні [2, с. 194–195], де саме поляки керували зерновим та цукровим виробництвом, а також володіли пивоварнями і фірмами з обслуговування сільського господарства.

Наприкінці XIX ст. поляки становили лише 6,7 % загального населення Києва (тобто 16,6 тисяч осіб) [3, с. 214]. За соціальним статусом це були підприємці, урядники, інтелігенція, викладачі та студенти вишів, які відігравали важливу роль у культурних, суспільних і економічних аспектах міського життя.

Важливим елементом діяльності київської польської громади була підтримка власних етнічних інтересів та долучення широкого загалу до національних цінностей. У зв'язку з лібералізацією імперської національної політики після 1905 р. (зокрема Маніфест Ніколая II від 17 (30) листопада) відбулося чимало подій відповідного спрямування, що охопили майже всі області міського культурно-мистецького життя. Пожвавилася видавнича

справа — зокрема з'явилася велика кількість польськомовної періодики — дитячих, молодіжних, жіночих газет і журналів, релігійних часописів, спеціалізованих видань для вчителів та військових, а також видань, що належали громадським організаціям. Загалом у 1906–1918 рр. у місті виходило 32 періодичні польськомовні видання [4, с. 156–157]. Запрацювали друкарні та бібліотеки (наприклад, при книжковій крамниці Леона Ідзіковського на Хрещатику працювала «Бібліотека російських, польських, французьких та англійських книг», що налічувала більш ста тисяч найменувань). Відкривалися нові культурницькі організації та осередки — освітянські та професійні товариства, клуби, мистецькі, наукові та гімнастично-спортивні гуртки.

Не залишилися осторонь процесу й активісти, які мріяли про створення у Києві польського театру. Поштовхом для його організації стали успішні гастролі у місті львівського Міського театру під орудою Тадеуша Павліковського і труп, очолених Болеславом Болеславським та Юзефом Мишковським. Вони сприяли пожвавленню місцевого театрального життя, зокрема й заснуванню двох культурницьких польських осередків, які прагнули стати піонерами національного театрального руху. У квітні 1906 р. для сприяння розвитку фізичної культури, насамперед серед молоді, було відкрито Київське польське гімнастичне товариство «Сокіл», чий статут передбачав влаштування зустрічей, вечорів, театральних вистав [5]. (Принагідно зазначимо, що товариство очолювали зосібно активісти польського національно-визвольного руху, до 1914 р. п'ятеро з тринадцяти членів правління перебували під наглядом поліції за участь у студентських страйках.) При товаристві створено аматорський колектив під керівництвом професійного актора та режисера Владислава Кіндлера. Репертуар складався з класичних творів, спектаклі грали тричі на тиждень. У трупі бракувало видатних імен, але керівник намагався запрошувати на гастролі відомих польських акторів (наприклад, одного з найпопулярніших польських виконавців Болеслава Ліщинського). Вистави колективу відвідували насамперед професійна інтелігенція, дрібне купецтво, національно свідома студентська молодь.

У грудні 1906 р. засновано київське «Польське Товариство шанувальників мистецтва», що мало забезпечити діяльність іншого аматорського польського колективу — «Драматичного гуртка київських шанувальників сцени», а також отримувати урядові дозволи на постановки польською,

організовувати музичні, мистецькі, літературні вечори тощо [6]. Правління Товариства — Томаш Міхайловський (голова), Т. М. Станішевський (заступник голови), К. Лозинська (координатор Драматичного гуртка) [7, с. 73][1] — відповідало за призначення художнього керівника колективу, затвердження його репертуару, пошук коштів на його утримання, запрошення на гастролі «зіркових» виконавців та труп [7, с. 70]. Вистави Драматичного гуртка прийшлися до вподоби «великопанству», тим паче, що трупа давала їх у «пафосному» місці — у розташованому у середмісті (вул. Хрещатик, 1) клубі з рестораном, концертно-бальною залою, приміщенням для гри у карти та невеликою сценою з малими ложами [8, с. 20].

Утім, діяльність обох колективів була не надто успішною, відвідуваність вистав занизькою. Причина полягала, по-перше, у призвичаєності публіки до інших розваг (кіно, ревю, опереткові вистави), по-друге, у її розшаруванні на певні групи, що постійно суперничали та ворогували одна з одною [8, с. 21]. Близько двох років тривало також протистояння обох польськомовних колективів, доки театр при гімнастичному товаристві «Сокіл» через фінансову скруту та відмову Кіндлера від керівництва не розпався. Натомість, трупа «Польського товариства любителів мистецтва», долаючи різні труднощі та негаразди, 1914 р. стала основою стаціонарного польського професійного театру у Києві.

Слід зазначити, що низька відвідуваність постійно шкодила розвитку польського театру, призводячи до фінансових проблем. Поза скромним доходом від продажу квитків трупа «Польського товариства любителів

[1] Історію іноціональних колективів, в першу чергу активно досліджували закордонні митці. І це цілком закономірно, зважаючи на те, що рукописні спогади польських акторів, детальні описи праці постійних польських театрів і гастрольної діяльності польських труп, афіші вистав та фотографії, зберігаються у закордонних архівах. Київські ж архівні установи здебільшого зберігають матеріали дозвільного та заборонного характеру: статути громадських установ, дозволи та заборони на гастрольну діяльність окремих колективів та виконавців, слідчі матеріали по справах незаконної діяльності польських митців, дозволи цензури. Серед найактивніших дослідників історії польського театру слід згадати автора кількох монографій про польське театральне життя в Києві — Пьотра Горбатовського. На основі архівних документів та матеріалів з преси, що стосувалися театрального життя в Києві початку XX ст., ним була написана монографія «Polskie zycie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918» (за яку у Польщі авторові присуджено ступінь габілітованого доктора).

мистецтва» могла розраховувати лише на спонсорську щедрість, але меценати не квапилися підтримувати малознаний непрофесійний колектив. Зі свого боку, Правління, котре, звісно, прагнуло професіоналізації трупи, вирішувало це питання по-простому: не платило аматорам, а зекономлені кошти витрачало на оформлення вистав і на гонорари професійним акторам, яких почало запрошувати до трупи.

Проблему становила й організаційна структура, де рішення художнього керівника трупи затверджувалися Товариством. Хоча обговорення проводились не часто, члени Правління коригували репертуарні плани вочевидь не на користь фінансовим прибуткам: часом з афіші за «етичними мотивами» виключалися п'єси, які б могли зробити «касу» і гру в яких «осилили» б аматори, натомість, включалися твори, що не відповідали творчим можливостям напівпрофесійного колективу [7, с. 70–71]. Складається враження, що представники керуючого органу не враховували й того факту, що публіка, зокрема і польського театру, охоче відвідувала не драматичні вистави, але фарси та легкі комедії авторства як національних класиків, так і модерних польських драматургів. Не покращували ситуації запрошення до участі у виставах професійних акторів. Навпаки, аматорська частина колективу не погоджувалася із тим, що на прийняття рішень Правлінням і художнім керівником, які стосувалися усієї трупи, впливала думка лише професійних акторів. Їх не влаштовувала дискримінація при розподілі ролей, аматори вимагали оплати за працю в театрі.

Фінансові проблеми, суперечки через модель діяльності трупи («дешева» аматорсько-професійна модель виявилася нежиттєздатною та провокувала численні конфлікти як у Правлінні так і між членами акторського колективу) та часті зміни керівництва (Генрик Грубінський — чотири місяці 1907 р., Антоній Семашко — сезон 1907/1908 рр., Генрик Галицький — сезон 1908/1909 рр.) стримували розвиток колективу, що на кінець 1909 р. складався з аматорів, чиєю творчістю опікувалися професійні актори.

Повна «професіоналізація» трупи відбулася у сезоні 1910/1911 рр. за керівництва Олександра Станєвського. Проте новий підхід до її формування, на жаль, не вирішив фінансових проблем. Сезон був збитковим, однак, Правлінню вдалося покрити кількатисячний дефіцит та зібрати кошти на новий сезон. Водночас поміж його членів поширилася думка про доцільність переходу на інші організаційні засади — антрепризні. Але їм не вдалося знайти підходящого кандидата на посаду очільника трупи. Дуже ко-

роткий сезон 1911 р. (листопад-грудень) театр знову завершив із боргами.

1912 р. Товариство переобрало членів Правління. Відтепер до його складу входили економісти та підприємці — Казімеж Боярський, Ян Доуглас, граф Мончинський, Станіслав Нажимський, Станіслав Зелінський [8, с. 32]. Посаду художнього керівника театру запропоновано Францішеку Рихловському, який вже за сезон 1912/1913 рр. довів, що колектив здатен вирішити проблему відвідуваності й може стати прибутковим. Завдяки грамотній режисерській політиці, добірному репертуару та досить високому професійному рівню трупи йому вдалося заохотити київську публіку до регулярного відвідування польських вистав. Майже половину афіші театру складали популярні комедії та фарси, утім, поза увагою не залишилися й класична польська п'єса Ю. Словацького, А. Міцкевича та О. Фредро, й твори модерних польських драматургів (С. Виспянського, Г. Запольської, Л. Риделя), й перекладна драматургія (твори Г. Ібсена). Не останню роль у заохоченні публіки до відвідування вистав зіграло те, що рецензії на спектаклі та анонси прем'єр окрім польськомовних почали публікувати російські та українські видання, наприклад, «Рада», «Киевская мысль», «Киевский театральный курьер».

Якщо досі «Товариство шанувальників мистецтва» щорічно збирало гроші на покриття витрат на утримання трупи (з початку існування колективу бюджетний дефіцит від кількох сотень карбованців зріс до кількох тисяч), докладаючи великих зусиль, то завдяки новому керівникові, який, між іншим, отримав від Правління дотацію усього в три тисячі карбованців на рік, гонорар було виплачено кожному члену трупи. Але навіть після цих виплат додаткових субсидій не знадобилося. Поступово вплив «Товариства шанувальників мистецтва» на діяльність театру істотно зменшився, обмежившись грошовим внеском, незначним втручанням у репертуарну та кадрову політику художнього керівника та отриманням дозволів на вистави.

Напередодні Першої світової війни через загострення міжнародних відносин було посилено контроль за політичними настроями польського населення України. Влада припускала можливість переходу поляків на бік Австро-Угорщини в разі початку збройного конфлікту. Особливо активізувалася діяльність адміністративно-каральних органів у зв'язку з річницею Польського повстання 1863/1864 рр. Тож у сезоні 1913/1914 рр. «Товариство шанувальників сцени» влаштовувало покази польськомовних вистав лише за умови попереднього ознайомлення поліцеймейстера

із кожною п'єсою. Водночас з репертуару вилучалися твори, що пропагували польську незалежність, а спектаклі проходили за обов'язкової присутності представника поліцейської управи, який володів польською [9]. Так, аби отримати дозвіл на «Варшав'янку» С. Виспянського, довелося прибрати половину реплік, перейменувати виставу на «Пісню» і вказати в афіші, буцімто дія відбувається у Галичині під час війни з Австрією (Листопадове повстання не можна було навіть згадувати). Але навіть такі переробки текстів не гарантували безпроблемного показу. Спектакль «Польський Віфлієм» за Л. Риделем заборонили, а після виставляння підцензурних «Дзядів» А. Міцкевича Ф. Рихловський мусив терміново залишити Кам'янець-Подільський [10, с. 85].

З початком Першої світової війни «Товариство шанувальників сцени» повністю скасувало опіку над театральним колективом. Проте, позбавлений фінансової допомоги Правління, очолений Ф. Рихловським театр, маючи ґрунтовну матеріальну базу, професійне керівництво та організацію, продовжив працювати на засадах приватної антрепризи як професійний «Польський театр». Афішу складали твори національних (С. Виспянський, Г. Запольська, Ю. Словацький, Л. Ридель, С. Пшибишевський) та європейських драматургів. Натомість, українських та російських п'єс у ній не було. У трупі перебували видатні польські актори К. Каменський, С. Висоцька, А. Зельверович.

Утримувати антрепризу у воєнні роки ставало дедалі важче. Не зважаючи на це, антрепренер запросив до театру кількох польських професіоналів своєї справи: акторів Міхала Тарасевича і Стефана Ярача, актора та режисера Юліуша Остерву, художника Вінценти Драбика. Таким чином, Ф. Рихловському вдалося зібрати найсильніший склад в історії польського театру в Києві [11, с. 142].

Варто уточнити, що по-справжньому гучні роки М. Тарасевича були ще попереду, Стефан Ярач на момент вступу до трупи «Польського театру» також встиг лише попрацювати у пересувних театрах Познані та Лодзі. 1915 р. його як австрійського підданого інтернували вглиб Росії, але наступного року Ярач побував у Москві, де познайомився із К. Станіславським та практикою МХТ. Юліуш Остерва вийшов на професійний польський кін, як і С. Ярач, 1904 р. За наступні три сезони він змінив дві краківські сцени та набув популярності у місті як кабаретний пародист. Гастролюючи у 1907–1909 рр. із віленським театром Нуни Млодзієвської, Ю. Остерва став

Стефан Ярач

відомим у Європі, а виконавської слави зажив на варшавському кону, куди переїхав 1910 р. На початку Першої світової війни його також інтерновано до російської Самари. Але у серпні 1916 р. на запрошення Ф. Рихловського до Києва прибув не лише знаний польський актор, але і колишній режисер московського «Польського театру», знайомець К. Станіславського та О. Таїрова, очільника «Камерного театру». Нагадаймо про професійні «університети» Вінценти Драбика — випускника славетної Краківської художньої школи, учня Станіслава Виспянського та Юзефа Мехоффера, чий доробок початку 1910-х складали численні вистави львівських та варшавських театрів.

Як бачимо, нові члени колективу мали відмітний професійний досвід, проте, на нашу думку, найважливішим було те, що художний очільник напевне знав, у якому напрямку мала йти реформа «Польського театру». Нічим іншим не пояснити активність, з якою колектив почав змінюватися на краще, «артистично вирісши» і невдовзі ставши одним із художньо найпотужніших у Києві. На думку П. Горбатовського, зміни, внесені Ю. Остервою, «були найбільш очевидними в самій підготовці виступів. Він дбав про гармонійну взаємодію всіх елементів видовища. Йому вдалося зробити ряд поетапних,

Приміщення польського клубу «Огниво». Київ, вул. Хрещатик, 1

високорівневих постановок, з професійним, орієнтованим на деталі спрямуванням та сценічним дизайном. Новий художній керівник встановив значно суворіші стандарти щодо підготовки прем'єр» [11, с. 145].

В афіші сезону 1916/1917 рр. продовжували домінували національні твори — з 75 п'єс 52 належали перу польських драматургів. Але на початку 1917 р. вкрай погіршилася матеріальна ситуація: не вистачало коштів на зарплатню, приміщення театру, яке, до речі, можновладці збиралися реквізувати під військовий шпиталь (до 1915 р. вистави відбувалися у приміщенні польського клубу «Огниво» на Хрещатику, далі — на Мерингівській, 8) не опалювалося. Черговим випробуванням для театру став конфлікт між прем'єром трупи (який, однак, не підписав постійного акторського контракту, відтак, грав на разових засадах) і режисером та антрепренером. Щоправда, зі слів одного з учасників цього протистояння, його спричинили насамперед сторонні обставини. «Не встигла Українська Центральна Рада 20 листопада 1917 р. проголосити III Універсалом створення УНР, "як з другої сторони Дніпра, — читаємо у спогадах Ю. Остерви, — відізвався гучний, щораз голосніший нестерпний страшний кашель більшовицьких гармат і тривав цілих одинадцять довгих, як місяці, днів і стільки ж безсонних ночей. Врешті ввійшли більшовики (9 лютого 1918 р. під проводом підполковника царської армії Муравйова. — *Б. К.*) і почали плюндрувати і гуляти..." <...> Першого березня 1918 р. Київ окупували німці <...> Не встигла Центральна Рада повернути владу, як Павло Скоропадський проголосив себе гетьманом України. Але під тиском Українського Національного Союзу 14 грудня він складає свої повнова-

ження і передає їх Директорії, яка вже 5 лютого 1919 р. через більшовицьку інвазію покинула Київ. Цей драматичний калейдоскоп подій втягував у коло політичної гри і культурні сили Києва: “<…> ті часи не дозволяли бавитися у зрозумілі, впорядковані, справедливі взаємини, — згодом напише у своїх спогадах Ю. Остерва. — Заледве ми призвичаїлися, як ‘нова ера’, що з’явилася разом із німцями, вимагала від нас зміни кута зору на життя ‘слуг Мистецтва’”. Не маючи змоги узгодити погляди своїх членів, трупа розпалася на дві групи» [12, с. 233–234]. Одна частина підтримувала Ф. Рихловського, інша — встала на бік Ю. Остерви. Не витримавши такого тиску, трупа показала останню виставу у липні 1918 р., після чого «Польський театр» у Києві припинив своє існування.

Відомо, що М. Тарасевич повернувся до Львова, де очолив Міський театр, В. Драбик переїхав до Польщі. Ю. Остерва із вісімнадцятьма акторами заснували «Новий Польський театр», що проіснував 70 днів, до 30 червня 1918 р. Про цей період його діяльності відомо дуже мало. Знаємо лише, що нова польська трупа давала вистави у невеличкій залі та із бідними декораціями, на амбітний репертуар не вистачало коштів, й колектив спромігся поставити всього кілька п’єс. Проте через двадцять років Ю. Остерва так згадуватиме свою першу самостійну київську ініціативу: «Організація цієї трупи, “репертуарні плани”, адміністративна система і початки акторської праці, і туга, і клопоти, і труднощі, і спосіб подолання фатальних перешкод у роботі, у діяльності, у житті роблять вагомим твердження, що у київському “Ogniwie” було “щось таке”, що стало прототипом варшавської “Reduty”» [12, с. 234]. Митець переїхав до Варшави восени 1918 р., де й фундував знаменитий згодом театр-лабораторію.

Тут слід згадати, що у російському театрознавстві творчі пошуки Ю. Остерви давно і міцно «узалежнювали від діяльності реформатора російської сцени Костянтина Станіславського». Проте, як справедливо наголошує Б. Козак, режисер вже у московські часи «мав готовий план реформи польського театру» [12, с. 231], який, видається, до певної міри реалізував у київських сценічних ініціативах 1916–1918 рр. Аналізуючи бодай у загальних рисах тогочасні художні наміри Ю. Остерви (візьмемо до прикладу слова П. Горбатовського: «Деякі інноваційні ідеї Ю. Остерва взяв від провідного реформатора українського театру Курбаса» [11, с. 195]), навіть мимоволі натрапляєш на думку про їхню спорідненість із «молодотеатрівськими» інтенціями та практикою.

Юліуш Остерва

Проте на заваді будь-яким ствердним умовиводам щодо відповідних мистецьких паралелей стає відсутність достовірних документальних фактів. Існують тільки інформація з «других рук» та поодинокі спогади свідків, наприклад, залишені О. Дейчем. Тому дозволимо собі процитувати цей уривок майже без купюр: «<…> Я часто їх бачив разом: пана Леся і пана Юліуша. Здебільшого на вечорах поезії. Не знаю, чи співпадали театральні смаки Курбаса й Остерви. До речі, одну їхню розмову пам'ятаю як зараз. У пивнім барі на Хрещатику <…> в кутку я помітив Курбаса. Він гукнув мене. Поруч сидів Остерва. Вони по-змовницьки про щось шепотіли. Розмова запам'яталася, бо була несподіваною. Курбас і Остерва хотіли винайняти під Києвом зруйновану церковцю (старий замок, корчму, порожню садибу) і на рік-два усамітнитися там із групою молодих акторів <…> "Добровільна бідність", "відмова від власності", "братні почуття", "мандрування" — ці вирази наштовхували на думку про бажання створити не просто комуну, а радше щось схоже на акторський скит <…> Курбас уже вів перемовини з якимись "кооператорами", які начебто виділять йому ділянку землі біля Межигірського Спаса. Цю землю актори самі оброблятимуть ("спілка праці та мистецтва"), є вже четверо коней та корова, обіцяно

“збрую” і “реманент”. Вистави підуть просто неба, у природній декорації, на тлі тих самих руїн Межигірського Спаса. Остерва з ненавистю проклинав суфлерську будку, рампу, завісу та інші “пережитки старого театру”. Курбас схилявся до фургона, до мандрів, тобто до пересувного театру із комедійним дельартівським репертуаром, інтермедіями, фарсами і т. д. Остерва палко говорив про якусь костюмну п’єсу, про пошуки нової манери акторської гри. Не знаю, чим закінчився цей прецікавий замір, найскоріше, луснув, як мильна булька <…> Цікаве інше: як тільки я до них підсів, Курбас попередив мене, щоб я не дивувався, бо вони з паном Юліушем давно перейшли на “ти”. І це для них принципово важливо. Розмовляли вони українською. Остерва добре володів українською, не гірше ніж Курбас польською. До мене, зрештою, Остерва звертався російською» [13, с. 182–183].

А ще маємо згадку Валентини Чистякової, дружини Курбаса, про його захоплення акторською майстерністю Ю. Остерви: «На сцені, здавалося, він нічого не робив, — казав Олександр Степанович, — був лише дуже задуманий і зосереджений. Не можна назвати це обмеженістю і скупістю його засобів виразності. Всіх зачаровувала така стриманість у діях і відточеність форми, що відчувалися в кожному точно знайденому жесті, в майстерній обробці деталі. Особливо запам’ятався він Олександру Степановичу в “Йолі” Жулавського. Може, тому він і взявся за постановку в “Молодому театрі” саме цієї п’єси» [14, с. 245].

А от наведена характеристика, на нашу думку, саме доводить збіг театральних смаків польського та українського митців, принаймні, щодо акторської стилістики. Згадаймо, наприклад, Збігнева, зіграного Л. Курбасом у «Мазепі» Ю. Словацького (театр М. Садовського, 1916 р.) — зазначені зосібно О. Дейчем «стриманість» виконавця у передачі почуттів свого героя, намагання «не зловживати» «романтичністю», «європеїзм» Курбасової манери і продемонстроване ним «почуття нової правди» [15, с. 120].

Пошлемося також на цитований вище допис Б. Козака, де досліджене підґрунтя творчості обох митців, — автор вбачає унікальність творчості Леся Курбаса та Ю. Остерви не лише у новій театральній естетиці та винайдених обома театральних законах, а й у «<…> тих етичних, моральних засадах, за якими вони і їх колективи жили й творили, у розумінні ними ролі мистецтва і, зокрема, театру та його виразника — Актора як духовної сили, здатної змінити людину, а через неї і суспільство» [12, с. 230]. Автор статті наголошує на їхньому вагомому внеску у світову театральну культуру і підсу-

мовує: «Шлях, який вони вказали, є конкретним і живим, але для кожного митця він є особистим і неповторним, проте, завжди плідним, бо веде у сфери духу. Розквіт театру залежить від тих індивідуальностей, що мають мужність і силу ступити на цей шлях і йти ним» [12, с. 242].

Говорячи про польську сценічну діяльність у Києві 1910-х, звісно, не можна оминути увагою театр «Студії», фундований тут 1916 р. видатною польською трагедійною актрисою і режисером Станіславою Висоцькою. Досвідчена виконавиця (зокрема, десять років пропрацювала у краківському Міському театрі за дирекції Юзефа Котарбінського (1901–1905) та Людвика Сольського (1905–1911)), мешкала у Києві від липня 1911 р. із другим чоловіком, відомим хірургом Гжегожем Станіславським. Попервах С. Висоцька брала участь у благодійних вечорах та концертних програмах, далі погодилася на разові виступи із трупою «Польського театру», але запрошення Ф. Рихловського на перебування у штаті відхилила. Р. Пилипчук пояснив цю відмову тим, що актриса «приділяла головну увагу антрепризним виступам у своїх давніх, випробуваних ролях на сценах польських театрів у Кракові, Варшаві, Лодзі, Перемишлі, Львові, а також у хорватському театрі в Загребі» [12, с. 220].

На початку 1915 р. у київській пресі з'явилися оголошення, де йшлося про курси дикції, вимови і декламації, що їх вестиме С. Висоцька. На думку українського дослідника, у такий спосіб актриса «підшуковувала здібну молодь для втілення потаємного задуму — створення у Києві експериментального польського театру» [12, с. 221]. А, можливо, був правий і польський театрознавець З. Вільський, вважаючи, що С. Висоцька, згуртувавши «довкола себе групу молодих людей, зацікавлених театром, але ще не заражених штампом» [16, с. 225–226], «мала намір зосередитися передусім на педагогічній праці» [16, с. 57]. Це зокрема пояснює тривалі (впродовж 1915 р. — до початку 1916 р.) репетиції першої вистави і місце їхнього проведення — власне помешкання актриси за адресою: вул. Столипінська (кол. Мала Володимирська, нині — О. Гончара), буд. 43, кв. 8. Перші покази «Цвіркуна у запічку» за Ч. Діккенсом відбулися 22, 24 і 26 лютого та 3 березня 1916 р. у «Клубі банківських працівників» (вул. Хрещатик, 7 — нині ця будівля не існує). І лише 24 жовтня 1916 р. у будинку по вул. Круглоуніверситетській, 7-В (тепер — 10) відкрився театр під назвою «Студії».

Обрана назва засвідчила незмінно освітянський характер закладу, де власне театр існуватиме паралельно із навчальною студією — С. Висоцька реалі-

Будинок польського театру «Студії». Київ, вул. Круглоуніверситетська, 10

зувала на практиці модель реформаторської сцени, де досвідчені актори навчають молодь та надають їй можливість грати у виставах театру [12, с. 229]. На цьому наголошує й польський дослідник життєтворчості актриси: «Тут треба лише нагадати, що початком "Студій" була школа <…> Тільки з часом якоюсь мірою побіч того виник театр, який давав регулярні вистави, але й тоді його репертуар і характер окремих вистав зумовлювали значною мірою педагогічні погляди <…>». Щоправда, «<…> з київських "Студій" не вийшов ніхто з чільних артистів польської сцени» [17, с. 97], і це, мабуть, пояснює вкрай скупі відомості стосовно творчого складу, репертуару (засвідчені лише згаданий вище «Цвіркун у запічку» за Ч. Діккенсом, «Балладіна» Ю. Словацького, «Сестра Беатриса» М. Метерлінка, «Привиди» Г. Ібсена), вистав, залишені в історії сценічного мистецтва непересічною театральною ініціативою С. Висоцької.

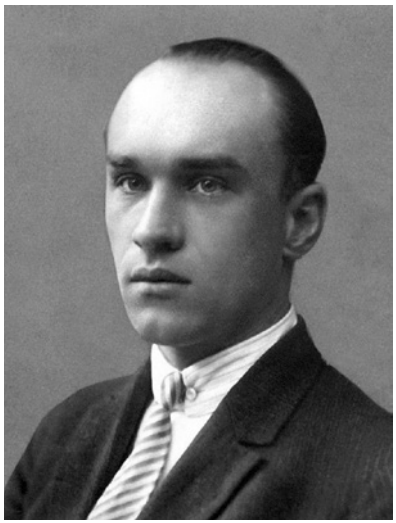
Знаємо також, що перша рецензія на прем'єрний показ «Цвіркуна у запічку» за Ч. Діккенсом належала перу Теодора-Марії Станішевського ("Kłosy ukraińskie", 1916, № 8–9). Тут зокрема згадувалося, що С. Висоцька «за підґрунтя своєї роботи бере вже готовий матеріал і напрям, опрацьований творцем Московського художнього театру». Дещо згодом у тому ж київському польському виданні ("Kłosy ukraińskie", 1916, № 15–18) надруковано допис Ганни Загорської, яка вже закидала Висоцькій, що та «учинила болючу річ, прикру річ: пішла на службу чужим богам», і висловлювала побоювання, що нібито «під чужим впливом зблідне і зблякне блиск і барва» польської національної сцени [12, с. 221].

Так, польську студію у Києві С. Висоцька дійсно утворила за зразком Першої студії МХТ, про що, до речі, повідомила листом К. Станіславського. Навіть стосовно назви закладу очільниця висловилася так: «Ця множина польською мовою була дотриманням фонетичної назви студії Станіславського» [Там само]. Проте, вважаємо за необхідне зауважити дві обставини: по-перше, польська мисткиня була добре обізнана з практикою «художників». 1907 р. вона познайомилася із К. Станіславським і тоді ж переглянула кілька вистав МХТ («Бранд» Г. Ібсена, «Драма життя» К. Гамсуна, «Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого, «Дядя Ваня» А. Чехова). 1912 р. С. Висоцька відвідала у Москві «Гамлет» В. Шекспіра у постановці Едварда Ґордона Креґа, а інші спектаклі МХТ — під час гастролей колективу у Києві. Вона мала зустрічі з К. Станіславським 1915 р., коли також побачила «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Синього птаха» М. Метерлінка, «Три сестри» і, можливо, «Вишневий сад» А. Чехова та сценічні роботи Першої студії МХТ «Цвіркун у запічку» за Ч. Діккенсом та «Каліки перехожі» В. Волькенштейна, які (особливо перша) справили на неї глибоке враження. Схоже, саме під час того візиту очільник МХТ порадив С. Висоцькій фундувати подібну «студію для майбутньої відродженої Польщі» [12, с. 220].

По-друге, вибір на користь студійної практики «художників» польська мисткиня зробила абсолютно свідомо. «Я мала можливість пізнати майже всі театри Європи, я бачила неспокійні репетиції Рейнгардта, бачила Антуана, бачила постановку “Гамлета” Гордоном Креґом, розкішні пантоміми англійського театру Бірбома Трі. І за весь цей час у мене залишилися тільки два, назавжди пам’ятні, враження: Елеонора Дузе, яка навіть за поганого оточення, перенесла мене в якісь зачаровані світи своєї винятково тонкої душі, та друге незабутнє враження — перше моє перебування на виставі “Цвіркун у запічку” в Студії Московського художнього театру», — відповідала С. Висоцька своїм київським опонентам (“Kłosy ukraińskie”, 1916, № 19–22), доводячи, що К. Станіславський, заснувавши Першу студію МХТ, «у своїй тихій, самітній праці створив форму театру, дивного у своїй простоті, який відкинув рампу, що відділяє глядача від актора, який дає тому глядачеві змогу повернутись до співтворчості», тобто відроджує його зацікавленість не лише сценічним «видовищем», а й «духом» театру [12, с. 223].

Проте, як спільно наголошують українські та польські дослідники життєдіяльності С. Висоцької (перший за часом — завліт «Студій», згодом відомий польський письменник, а тоді студент університету св. Володимира

Станіслава Висоцька



Ярослав Івашкевич

Я. Івашкевич, який зокрема свідчив, що С. Висоцька мала з К. Станіславським чимало розходжень [18, с. 61, 71]), «сприймаючи форму і організаційний кшталт театру Станіславського», вона «добре розуміла, що не може обмежитися повторенням його досягнень, а мусить шукати нових мистецьких розв'язань». Тому й вважала кожну прем'єру «Студій» нагодою для нових режисерських або сценографічних експериментів. «Опрацьовуючи вистави <...>, Висоцька щоразу ставила перед трупою цілком інші завдання, прагнучи таким чином підготувати як акторів, так і глядачів для театру у відродженій Польщі. Отже, головна заслуга Висоцької полягає у тому, що вона змогла створити й утримати упродовж двох років експериментальну сцену, метою якої була не фінансова користь, але реалізація програми мистецьких пошуків. Самий факт існування такої трупи давав зрозуміти польським діячам театру, що спроби такого роду є можливими й доцільними» [16, с. 50–51].

На жаль, поміж великого розмаїття «малих» форм, що характеризували київське театральне життя другої половини 1910-х, практично загубилися відповідні польські ініціативи: Варшавський театр мініатюр (жовтень 1915 р. — квітень 1916 р.) та польський театр «Фіглики» (січень — травень 1917 р.). Відсутність достовірної інформації про їхню творчу практику спричинила також нетривалість їхньої творчої діяльності у місті.

На початок 1920-х життя етнічних поляків на території Правобережної України регулювалося численними постановами нової влади, спрямованими на їхнє залучення до «соціалістичного будівництва». Для поширення «партійного впливу в середовищі польського населення» передбачалося створення мережі польських радянських шкіл, політпросвітницьких структур, робітничих клубів, бібліотек [19].

У 1919–1922 рр. у Києві працював польський «Робітничий театр» (відкриття — 24 липня 1919 р.). В афіші були представлені «Визволення» С. Виспянського, «Новий Дон Кіхот» О. Фредро, «Балладіна» Ю. Словацького, «Лілії» Л. Морстіна. Кілька перших місяців роботи театру очолювала С. Висоцька, ймовірно, намагаючись на новоорганізованому кону продовжити експерименти «Студій». Після від'їзду актриси до Польщі, керівну посаду обійняв Зигмунд Вільчковський, який повів театр традиційнішим шляхом.

1921 р. польським театром зацікавилася радянська влада — колектив було перейменовано у «1-й Державний робітничий польський театр». Проте трупі під гучною назвою явно бракувало професійних акторів, а фінансові проблеми призвели до того, що в афіші взяли гору виробничо дешеві комедії та фарси. Але й ті давалися вкрай нерегулярно, відвідували вистави переважно представники польської громади, яких у місті залишилося небагато, і часто спектаклі йшли у майже порожній залі. Якщо додати до зазначених проблем претензії з боку можновладців, буцімто творча діяльність колективу не відповідала новим ідеологічним настановам, розпуск трупи у квітні 1922 р. видається цілком закономірним [20, с. 79–82].

Після тривалої перерви, коли в місті не було жодного польського театрального колективу, ініціатором його новостворення виступили урядники: Центральний комітет РКП (б) звернувся до КП(б)У з пропозицією організувати у Києві професійний польський театр [21, с. 28]. Проте через брак професійних акторів та режисерів першим кроком стало відкриття закладу з підготовки фахівців — 1926 р. фундовано Польську драматичну студію. З боку держави закладом опікувалося Центральне польське бюро освіти, що входило до складу Наркомосу. У студії викладали польську мову, літературу та історію, навчали сценічного мистецтва, декламації та пластики. Паралельно засновано курси керівників драмгуртків, які готували кадри для України та Білорусії.

Вітольд Вандурський

Гнат Юра

Олександр Скібневський

За два роки на діяльність студії державою виділено 27 500 тис. крб. Для повноцінного утримання колективу цієї суми не вистачало, тому кількість стипендій та розмір заробітної платні були невеликими. Студійці не мали власного приміщення, бракувало викладачів, які володіли польською. Працюючи фактично на голому ентузіазмі, вони спромоглися за три роки поставити 25 п'єс та кілька програм, складених з драматичних та пластичних номерів.

Справа пожвавилася 1929 р. із запрошенням на посаду головного режисера Вітольда Вандурського, польського письменника, театрального та громадського діяча, який мав багату організаторську та мистецьку практику: очолював та режисирував у лодзькому аматорському театрі «Сцена робітнича», заснував та ставив вистави у харківському «Робітничому театрі». За його ініціативи студія змінила формат — перетворилася на «Польську театральну майстерню» («Польпрат»). У репертуарі з'явилися осучаснені польські твори, пов'язані з українською тематикою, — «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького, «Слово про Якуба Шелю» Б. Ясенського, російська класика та тогочасні радянські п'єси, зокрема «Диктатура» І. Микитенка. Маючи на меті створити в Україні польський «пролетарський» театр, В. Вандурський відповідним чином змінював тексти п'єс, додавав до них репліки, діалоги, а часом і цілі епізоди.

Тим несподіванішим для нього виявився осуд його діяльності у пресі. Керівника «Польпрату» звинуватили у «націоналістичних тенденціях» — мовляв, в афіші театру бракувало українських і російських перекладних п'єс, здебільшого грали польську драматургію, що гальмувало «революційний розвиток» радянських поляків. У свою чергу, частину колективу не задовольняв організаційний бік справи — надто суворий стиль керівництва й надмірне адміністрування. У результаті В. Вандурського було усунуто від керівництва, але колектив збережено і навіть зараховано до державних театрів під назвою «1-й Державний польський театр» (вересень 1930 р.) [21, с. 29]. 1933 р. театр перейменовано у «Всеукраїнський польський театр», 1935 р. — у «Державний польський театр УРСР».

Може видатися дивним, але національна політика сталінізму 1930-х передбачала широкі заходи з розвитку польської пролетарської культури. В Україні працювали 381 польська школа, Польський педагогічний технікум, польські відділення при вищих навчальних закладах, Державна польська бібліотека у Києві, Дім польської культури. При Всеукраїнській академії наук був створений науково-дослідний Інститут польської пролетарської культури, чотири відділи якого — соціально-економічний, літературно-мовний, історичний, філософсько-антикатолицький — пропагували марксизм-ленінізм серед польського населення [22, с. 55–56].

Фахівців для театру готували на польському театральному відділі при Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Окрім випускників інституту колектив «1-го Державного польського театру» поповнювався кадрами з любительських драмгуртків при польських робітничих клубах, а також із українських, російських, єврейських професійних театрів. Єдиною обов'язковою умовою вступу до трупи було володіння польською мовою. За кілька років штат театру збільшився з 35 до 144 осіб, значно зросла й кількість вистав. Фінансування театру сягало 444 459 крб. Також держава виділяла валюту для придбання нових п'єс та іншої літератури за кордоном [21, с. 29].

Київська польська трупа не лише працювала для міської публіки, а й гастролювала Україною, Білорусією, Росією, давала вистави зокрема у Харкові, Одесі, Вінниці, Бердичіві, у Москві та Ленінграді. Театр мав спеціальну концертну бригаду, що виступала українською, польською, російською та єврейською мовами. Дуже часто — у Мархлєвському районі

Волинської округи (у 1925–1935 рр. це був єдиний в Україні польський національний район, де населення на понад 75 % складали етнічні поляки).

1931 р. для «шефської допомоги» колективу запросили очільника Театру ім. І. Франка Гната Юру, який на ту пору зажив слави кращого українського постановника «радянської» п'єси. 3 березня 1931 р. у приміщенні Музкомедії відбулася прем'єра «Гути» білоруського драматурга Г. Кобеця. Г. Юра здійснив інші дві постановки — «Хліб» В. Кіршона та «Двобій» Ю. Мокрієва.

За два роки в театрі з'явилася «українська» прем'єра — драма М. Куліша «Прощай, село». Л. Шклярський у співпраці з художником Б. Вайсманом і композитором І. Ройвентуром першим випустив на кін передостанню п'єсу опального драматурга. Нажаль, про виставу не залишилося свідчень, але її вихід на польський кін дослідниця життєдіяльності М. Куліша Н. Кузякіна згодом прокоментувала так: «За іронією долі, гостроактуальний твір про українське село виходив тоді до глядача в одязі польського слова» [23, с. 413].

Восени 1931 р. художнім керівником було призначено Олександра Скібневського, поляка за походженням, який бачив театр осередком національної культури, засобом її підтримки та пропаганди. Тож на сцені «1-го Державного польського театру» за його керівництва насамперед грали польську класику: «Мазепу» та «Срібний сон Соломеї» Ю. Словацького, «Небесну комедію» З. Красіньського, «Земсту» О. Фредро, та сучасних польських авторів: «Жечь громадська» Б. Ясенського, «Рабан» В. Вандурського. До трупи входили: Ж. Бессек, Я. Гельнер, В. Германович, Г. Гай, О. Горобієвський, В. Горобієвська-Василевська, В. Гржибовська, В. Завадський, Ф. Марковський, А. Станкевич, Й. Весенін-Іржикевич, В. Клюс, К. Олеарський, З. Сломінський, Ф. Слуцький, Я. Сліпко та ін. Спектаклі оформляли М. Уманський та Ф. Нірод. Останній створив декорації та костюми до вистав «Жечь громадська» Б. Ясенського, «Рабан» В. Вандурського, «Вулиця радості» Н. Зархі та «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера.

1933 р. О. Скібневського заарештували. Репресовано й інших членів колективу. Після цих подій часті зміни торкалися і керівництва, і мистецької діяльності театру. П'єси польських драматургів практично зникли з афіші, репертуар втратив своєрідність — театр фактично перестав бути осередком польської культури [24, с. 216–219].

Через деякий час Політбюро ЦК КП(б)У вирішило, що державний польський театр має «обмежену базу польського глядача», його вистави низької «ідейно-художньої якості» і що загалом театр як національний заклад себе не виправдав [25]. 1938 р. «Державний польський театр УРСР» було ліквідовано. Подальших спроб із відновлення польського театру у Києві не здійснювалося.

Література

1. Зашкільняк Л. Крикун М. Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. — Л.: ЛНУ імені Івана Франка, 2002. — 752 с.
2. Черкаська Н. Польська шляхта на Правобережній Україні початку XX століття: національна ідея чи крайова ідеологія? // Український археографічний щорічник. — К., 2007. — Вип. 12. — с. 186–206.
3. Гаухман М. Правобережна Україна в складі Російської імперії (1905–1914 рр.): три національних питання в політиці губернської влади // Література та культура Полісся. — Ніжин, 2010. — Вип. 57. — с. 210–219.
4. Сухомлинов О. Культурні пограниччя: Новий погляд на стару проблему. — Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. — 212 с.
5. ЦДІАК України. — Ф. 274. — оп. 1. — спр. 3099.
6. ЦДІАК України — Ф. 274. — оп. 4. — спр. 205.
7. Горбатовський П. Від аматорського гуртка до професійного театру (польський театр у Києві у 1905–1914 роках) // Слов'янський світ: зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. — Вип. 6. — с. 67–92.
8. Горбатовський П. Стаціонарний польський театр у Києві 1905–1914 рр. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005. — Вип. 5. — с. 19–44.
9. ЦДІАК України. — Ф. 274. — оп. 4. — спр. 205. — арк. 33–33(зв.).
10. Коморовський Я. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в XIX і на початку XX ст. // Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ, 2008. — № 3. — с. 78–86.
11. Horbatowski P. Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918. — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. — 307 s.
12. Життя і творчість Леся Курбаса в рецепції українського театрознавства: зб. ст. / упоряд., наук ред. Б. Козак. — Львів — Київ — Харків: Літопис, 2012. — 759 с.
13. Дейч А. Человек, который был театром // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания

о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост.: М. Лабинский, Л. Танюк. — М.: Искусство, 1987. — с. 173–191.
14. Чистякова В. З листів до В. В. Гаккебуша // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Лабінський, ред. Ю. Косенко. — К.: Мистецтво, 1991. — с. 237–245.
15. Дейч А. По ступеням времени: воспоминания и статьи / ред. В. Кордун, сост. Є. Малкина-Дейч. — К.: Мистецтво, 1988. — 231 с.
16. Wilski Z. Wielka tragiczka. — Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1982. — 352 s.
17. Wilski Z. Stanisława Wysocka. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. — 192 s.
18. Iwaszkiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studya» // Teatralia. — Warszawa: Czytelnik, 1983. — 228 s.
19. ЦДАГО України. — Ф. 1. — оп. 20. — спр. 1542. — арк. 1.
20. Horbatowski P. W szponach polityki: Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938. — Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999. — 255 s.
21. Стронський Г. Польський театр у Києві // Український театр. — 1992. — № 5. — с. 28–29.
22. Єременко Т. Польська національна меншина в Україні в 20–30-ті рр. XX століття. — К.: Ін-т історії України НАНУ, 1994. — 74 с.
23. Кузякина Н. П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія. — К.: Радянський письменник, 1970. — 456 с.
24. Томазова Н. Олександр Скібневський: до історії польського театру в Києві // Пам'ятки: археографічний щорічник / Держкомархів, УНДІАСД. — К., 2010. — Т. 11. — с. 215–246.
25. ЦДАГО України. — Ф. 1. — оп.6. — спр. 463. — арк. 51, 52.

* * *

«У добу існування незалежних Польщі й України обидва народи повинні розуміти, що про їхню велич говорить не ставлення до своєї історії та культурної спадщини, але підхід і повага до досягнень та доробку інших народів на своїй землі», — слова польського дипломата Марціна Зєнєвича, мабуть, якнайкраще відображають наміри авторів цього розділу [1, с. 149]. Вочевидь, мали минути роки усвідомлення власної суверенності, аби виникла потреба та можливість об'єктивно говорити про віддалені «паралельні» національні мистецькі світи, що існували колись в межах одного географічного та історичного простору — зазвичай за нерівних умов, жорсткої конкуренції, але й взаємодії та взаємовпливів водночас. Театрознавці чи не останні з шереги вітчизняних гуманітаріїв — істориків, мистецтвознавців, музикознавців, культурологів — починають системно досліджувати ці теми.

Говорячи про важливість українсько-польських стосунків більш раннього періоду, кінця XVIII — початку XX ст., Р. Пилипчук в одній зі статей наголосив: «<...>польський театр у нас, як і російський театр у нас, — це явища нашої національної культури, оскільки, якщо брати один зі складників театру — глядача, театральні смаки українського глядача формували значною мірою саме вони» [2, с. 83]. Наведена теза набуває додаткового виміру стосовно сценічної практики XX ст., адже йдеться не лише про глядача, а й про глибші — естетичні — взаємовпливи, що відображалися у діяльності

професійних театральних колективів. Саме тому знання історії кожного національного театру, що діяв на питомих теренах України, — вкрай важливі, бо допомагають усвідомити все багатоманіття, багатоголосся мистецького полілогу.

Львів, мабуть, один із найцікавіших об'єктів мультикультурної спадщини в Україні. Та якщо література, музика, архітектура, малярство залишили по собі матеріальні свідчення різних національних історій у спільному просторі міста, театральне мистецтво з минулих епох зоставило хіба що будівлі, окремі афіші, не надто чисельні світлини, статті у пресі, спогади. Історія ж польського театру, зокрема XX ст., ретельно досліджена сучасними польськими театрознавцями, за відсутності перекладів залишається невідомою для переважної більшості українського читача.

Запропоноване дослідження фактично є першою в українському театрознавстві спробою проаналізувати історію польського театру у Львові XX ст. Відтак не є ані вичерпним, ані досконалим. Спираючись на численні ґрунтовні праці польських істориків театру, авторки прагнули відтворити хронологію подій та виокремити найвагоміше з доробку польських митців, керуючись бажанням окреслити загальний алгоритм творчих підйомів та криз тогочасної львівської польської сцени. Сподіваємося, що розпочата справа сприятиме розвитку та зміцненню міжнаціонального мистецького та наукового діалогу, викличе зацікавлення польським театральним мистецтвом XX ст. у широкого кола читачів та професійної аудиторії.

Майя Гарбузюк,
Світлана Максименко

* * *

Майя Гарбузюк

Польський театр у Львові (1900–1945)

Польський театр в австрійському Львові (1900–1918)

Історичні межі цього періоду — від календарного початку XX ст. до розпаду Австро-угорської імперії та утворення незалежної Польської республіки — визначають особливості суспільно-політичного та культурного життя столиці Галичини. Львів, увійшовши до складу Австрійської монархії ще 1772 р., у перші десятиліття XX ст. набував дедалі більшої ваги як один із політичних, економічних, наукових та культурних центрів Європи.

Формально край належав австрійській короні, але фактично влада на всіх рівнях перебувала у руках поляків: в останній чверті XIX — на початку XX ст. представники їхнього консервативного крила здобули особливу вагу та впливовість. «Правління польських консерваторів у Галичині впродовж чверті століття позитивно відбилося на розвитку польської освіти, науки і культури. Ідеологи консерваторів вбачали в цій провінції "польський П'ємонт" — терен відродження польської нації і державності. Їхні плани передбачали здобуття повної територіальної автономії провінції та перетворення її на центр, навколо якого в майбутньому об'єднаються всі інші землі колишньої Речі Посполитої», — пише з цього приводу сучасний український історик Л. Зашкільняк [3, с. 416]. Поруч із активізацією політичного життя і розвитком партій, загостренням українсько-польських конфліктів, ознаками загальноекономічної кризи ідея відродження втраченої понад століття тому польської незалежної держави консолідувала різні верстви польського населення краю та поступово формувала передумови здобуття майбутньої державності. Польська

Львів. Міський («Скарбеківський») театр

національна ідея (в її неоромантичному прояві), синтезована у модерний філософсько-естетичний світогляд доби та закорінена у багатоманіття соціально-політичних, економічних, міжнаціональних та релігійних протистоянь, багато в чому визначала форму й зміст тогочасного польського мистецтва та літератури. Рівно ж як і «антипозитивістський бунт», що на зламі XIX–XX ст. із приходом нової генерації творців забезпечив польській літературі та мистецтву належне місце в європейському модерному просторі XX ст.

Перефразовуючи слова сучасного історика літератури О. Сухомлинова, можна стверджувати, що, починаючи з 1890 р. до 1918 р., тенденція європеїзації і модернізації домінувала не лише у польській літературі, а й у мистецтві, театрі зокрема. Театральний Львів набував особливої ваги з огляду на те, що столична — варшавська — сцена підлягала утискам російської влади, особливо ретельній цензурі, що унеможливлювало повноцінний розвиток польської національної культури. Львову ж поталанило в історії польського кону відіграти значну роль у XIX, і, особливо, у перші роки XX ст.

На момент, коли розпочався відлік нового XX століття, історія львівського професійного польського театру налічувала майже 120 років: перші польські мандрівні трупи виступали тут ще у 1780-х, у 1795–1799 рр. тут провадив польську сцену В. Богуславський, а від повернення 1809 р. до Львова Я.-Н. Камінського та його трупи польська сцена діяла у місті безперервно. Упродовж XIX ст. вона досягала помітних творчих висот і кілька разів опинялася у кризовому стані, головним чином зумовленому браком фінансів та невигідними конкурентними умовами щодо підтриманого владою австрійського театру. Поза тим від самого початку

XIX ст. в очах місцевих поляків ця сцена позиціонувалася як націєтворча, про шляхетська інституція, покликана в умовах розділеної поміж трьома монархіями Польщі плекати ідеї майбутнього відновлення держави [4]. В естетичному розвої львівський польський театр на той момент пройшов довгий шлях від класицизму і просвітництва до реалізму, разом із ним почала розвиватися театральна критика, спорадично — театральна педагогіка, поступово утверджувалася в новочасному розумінні цього слова режисура.

Упродовж XIX ст. відбулися кілька подій, вагомих для історії польського театру у Львові. 1842 р. відбулося відкриття збудованої для потреб міста коштом графа Скарбека першої стаціонарної театральної будівлі (нині тут працює Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької), де одночасно працювали два сценічні колективи — австрійський та польський. 1872 р. завершилася історія діяльності у Львові австрійського німецькомовного театру, що конкурував із польським майже століття. Постали нові національні театри: 1864 р. — «Руський народний театр» Товариства «Руська бесіда» (щоправда, він отримав від австрійської влади дозвіл на показ у Львові лише 40 вистав на рік); 1888 р. — перший у Східній Галичині стаціонарний єврейський театр. Ці два новостворені національні театральні колективи не могли змагатися з польською сценою, яка володіла добрим приміщенням, дібраною трупою, мала тривалу історію та традиції і врешті на кінець XIX ст. залишилася монополістом у театральній справі Львова. Та водночас не рахуватися з присутністю у місті українського (доривочно) та стаціонарного єврейського театрів польська театральна громадськість не могла. Тож наприкінці XIX ст. польський — як його називали, скарбеківський — театр був головною сценою міста. Обабіч нього значно скромніше діяв єврейський театр, а допуск до культурної території міста театру українського був украй обмеженим. Зрештою, певною мірою це віддзеркалювало тогочасні соціально-політичні реалії та особливості національної структури населення міста, де 1900 р. за переписом мешкало 49,4 % поляків, 26, 5 % євреїв та 19,9 % українців.

1892 р. закінчився термін п'ятдесятилітньої театральної ліцензії, що її граф Скарбек отримав в обмін на обіцянку утримувати польську та австрійську сцену із належним репертуаром. Дискусії про те, хто має взяти на себе відповідальність за провадження у Львові малоприбуткової театральної справи — сейм, як це було до кінця XIX ст., чи міська управа —

Львів. Великий міський театр. 1900

врешті-решт було розв'язане на користь останньої. Сейм зобов'язувався надавати місту певну субсидію та — найголовніше — повинен був виділити 400 000 гульденів на будівництво нової театральної споруди. Побудова нового театру фінансово — та й репрезентативно — була вигіднішою, ніж ремонт вже існуючого приміщення скарбеківського театру, що після понад півстолітнього періоду експлуатації потребував оновлення. До того ж, у сусідньому Кракові з відкриттям 1893 р. нової театральної будівлі розпочалася нова сторінка в історії польського театру міста та регіону.

У конкурсі, оголошеному 1895 р. львівською Міською радою, учасниками якого стали польські та українські архітектори, переміг проект тодішнього директора львівської Державної промислової школи Зигмунта Ґорголевського. 5 червня 1896 р. розпочато земляні роботи, а 30 квітня 1898 р. закладено наріжний камінь майбутньої будівлі й розпочато саме будівництво.

Початок XX ст. відзначився для львівської польської сцени відкриттям 4 жовтня 1900 р. Великого міського театру (нині — приміщення Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької). На честь цієї події професор М. Літинський видав власним коштом «Пам'ятний опис міського театру у Львові», що слугував своєрідним першим путівником по новозбудованому приміщенню [5].

Вільне поєднання в архітектурі рис італійського ренесансу з елементами бароко та класицизму надали новому театрові неповторного вигляду. Будівля від моменту своєї появи видозмінила міський простір, стала його вагомим архітектурним центром, довкола якого по-новому розбудовувалася інфраструктура модерного Львова. Поруч з історичним центром — площею Ринок, Міський театр став другою вагомою «точкою» на мапі мі-

ста, упродовж XX ст. набуваючи значення не лише його просторового, а й культурного осердя.

Фасад будівлі увінчано символічними фігурами: центральне місце між бронзовими крилатими «Генієм Трагедії» та «Генієм Музики» посіла «Слава» із пальмовою гілкою у руках (автор — українець за походженням, П. Війтович). Три групи тимпану на фронтоні розкривали тему театрального мистецтва як дзеркала життя у його повчальній, розважальній та драматичній іпостасях (автор — скульптор А. Попель).

Логіка та художня міра, притаманні зовнішньому архітектурному вирішенню, продовжувалися у внутрішньому оздобленні будівлі. Вестибюль, сходові клітини, надзвичайно багате роботами відомих малярів фойє провадили глядачів до найголовнішого простору — театральної зали. Ліроподібної форми зала, розрахована на тисячу місць, ділилася структурно на партер та три рівні балконів. Її справжню окрасу становили розписи стелі та дзеркала сцени: угорі височіла «Польська Слава в апофеозі» роботи професора С. Рейгана; десять плафонів довкола люстри, виконані відомими художниками, містили алегоричні фігури людських почуттів, десять медальйонів увічнювали найвідоміших польських акторів та актрис. Залу від сцени відділяли три завіси: металева із краєвидом Львова (художник — Станіслав Ясінський), декоративна «Парнас» (художник — Генрик Семирадський, була довезена пізніше і вперше показана глядачам 13 січня 1901 р.) та антрактова.

Мав він також і найновіші технічні принади: гідравлічну систему підйомників на сцені, систему опалювання, вентиляцію, електричне освітлення. Окрему увагу при проектуванні було приділено протипожежній безпеці. На той час діяв циркуляр австрійської влади, за яким до театральних будівель висувалися окремі вимоги. Тож із урахуванням цих вимог систему входів та виходів у новому театрі облаштували так, аби усі глядачі одночасно могли за три хвилини полишити приміщення, не створюючи небезпеки один для одного.

Місто та містяни особливо пишалися тим, що більшість робіт було виконано львівськими фірмами та майстрами. Зокрема інженерно-будівельні — відомою фірмою українця Івана Левинського. А йшлося, крім амбіційного архітектурного проекту (наприклад, зведення будівлі над руслом Полтви, відведеної у тунель), і про застосування нових будівельних технологій: як-от бетону чи спеціальних сіток для фіксації архітектурних прикрас. До роботи залучили й фахівців з інших міст: залізні конструкції та сценічну

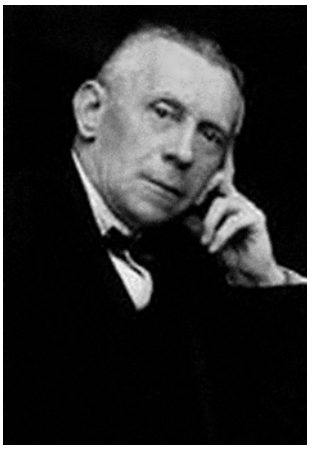
машинерію замовили у Сяноку; обігрів та вентиляцію, електричне освітлення та громовідведення забезпечили спеціалізовані фірми з Відня.

Технічні параметри нової сцени (18 *м* глибини, 23 *м* ширини, дзеркало сцени шириною 11,5 *м*, загальна висота 27 *м*) відповідали найсучаснішим європейським стандартам і були більшими за скарбеківський театр. Простір під сценою глибиною 7 метрів поділявся на три яруси і дозволяв застосовувати якнайскладнішу на той час техніку (1902 р. сюди підвели електричні лінії задля створення спеціальних світлових ефектів).

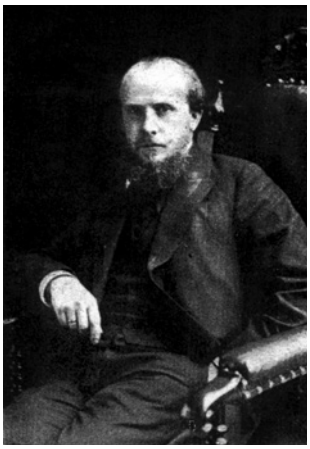
Як засвідчено у «Пам'ятному акті, написаному при відкритті Міського театру», де поіменно названо представників усіх — до найменших — фірм та спілок, задіяних у будівництві театру, загальна вартість нового приміщення склала півтора мільйона корон, з яких шістсот тисяч корон виплатили з Крайової казни, а решту витрат, не враховуючи вартості землі, покрили з коштів міста [6, с. 460].

Одночасно із завершенням будівництва 12 березня 1900 р. було оголошено конкурс на посаду мистецького керівника театру. Його обрання відбувалося в кілька етапів. Із трьох поданих кандидатур — Л. Геллера, Т. Павліковського, Я. Чайковського — до участі у конкурсі допущено перші дві. Людвик Геллер був добре відомий львів'янам, адже провадив міську польську сцену від 1896 р. [7, с. 224]. Тадеуша Павліковського, очільника у 1893–1899 рр. Краківського театру, також знали як талановитого діяча сцени. Врешті-решт блискучі гастролі краківського театру у Львові 1898 р., високі оцінки його організаційно-творчої діяльності та підтримка аристократичних кіл на чолі із намісником, маршалом сейму графом Бадені, — забезпечили останньому перемогу в конкурсі. Контракт із митцем уклали на три театральні сезони з можливістю подальшої пролонгації.

Новообраний мистецький керівник львівського польського театру був тоді справді непересічною постаттю. Ровесник Великої театральної реформи, завзятий шукач нових драматичних форм та виразових засобів, він водночас вражав жертовною відданістю театральній справі, — все це дозволяло говорити про нього як про одного з найбільших меценатів, подібного до найвідоміших польських аристократів XVIII ст. Виходець з багатого шляхетського роду, Т. Павліковський отримав добру освіту, володів музичним фахом, був знайомий із доробком провідних європейських сцен, мав досвід вдалого керівництва театром. «Тадеуш Павліковський — це поза сумнівом надзвичайно оригінальна індивідуальність, один із тих



Людвик Сольський



Тадеуш Павліковський

Юзеф Хмелінський

керівників театру, котрими вкрай рідко може похвалитися не тільки польська, а й уся європейська сцена. Відданий усією душею театрові, із гарячим замилуванням у мистецтво, він складає на вівтар цієї любові великі матеріальні пожертви і далеко відстоїть від найпоширенішого типу директорів театру, тобто типу "підприємців"; людина великої мистецької культури і рафінований естет, володіє надзвичайно тонким відчуттям краси поезії, особливим чуттям на молоді таланти, водночас має і повагу від своєї акторської дружини, котра з вірою та бажанням підкоряється його наказам»,[1] — напише невдовзі про митця Юліуш Теннер, один із львівських критиків [8, с. 89].

Відкриття будівлі відбулося 4 жовтня 1900 р. за участю гостей: художника Г. Семирадського, письменника Генрика Сенкевича, композитора Ігнація Яна Падеревського, представників делегацій з Чехії та польського регіону Шльонська. Головою делегації від Руського народного театру товариства «Руська бесіда» був його тодішній очільник Іван Гриневецький-молодший. Творча програма урочистостей складалася з трьох вистав. Пролог на відкриття театру Яна Каспровича «Казка Купальської ночі» виконали провідні драматичні актори: Констанція Беднажевська, Кароль Адвентович, Фердинанд Фельдман, Станіслав Геровський, Юзеф Хмелінський та ін. Комедію «Відлюдники та поет» класика польської

[1] Тут і далі переклад з польської авторки. — *М. Г.*

драматургії О. Фредро відіграли також «зірковим складом» (Кароль Адвентович, Юзеф Хмелінський, Людвик Сольський та ін.). Спеціально до події Владислав Желенський створив оперу «Янек» із життя карпатських верховинців, головну партію в якій заспівав знаний тенор, українець за походженням, Олександр Мишуга. Інші партії також виконували відомі вокалісти: Яніна Королевич (Бронка), Гелена Рушковська-Збоїнська (Маринка). Диригував виставою відомий диригент Людвик Челянський. Декораційне вирішення здійснив Станіслав Ясінський — публіка та рецензенти одразу помітили «модерний» вплив на митця з боку Т. Павліковського.

У промові на відкритті театру президент міста Ґодзимир Малаховський підкреслив: «<…> якщо інші, щасливіші нації, посідаючи життя самодостатнє та незалежне, можуть уважати театр винятково за місце шляхетної розваги, то для нас театр має інше, вагоміше значення, бо повинен бути одночасно із цим твердинею національної думки. Нам не дозволено, як іншим, бавитися тільки заради забави, а й сама забава повинна мати важливішу мету, повинна бути овіяна думкою служіння нашим незнищенним ідеалам!» [9, с. 9]. Так очільник міста окреслив завдання польської сцени у Львові та висловив сподівання, пов'язані з новою будівлею та новим керівником театру.

Не надто схильний до гучних заяв та публічних виступів Т. Павліковський також виклав свою творчу програму в інавгураційній промові. Головною метою своєї діяльності у Львові він назвав «добрий театр», визначивши його так: «<…> добре мистецьке керівництво, добрі артисти, добрий добір п'єс» [6, с. 18]. Дещо раніше — перед початком нового сезону — в інтерв'ю Владиславу Копцю із санкт-петербурзького польського двотижневика «Край» (№ 14, квітень 1900 р.) Т. Павліковський ширше окреслив свій погляд на майбутнє львівського театру. Режисер зауважив зокрема, що в місті, де є лише один театр (йшлося, вочевидь, про постійний польський — *М. Г.*), він повинен враховувати потреби різних груп населення, але в жодному разі не підпорядковуватися як смакам публіки, так і вподобанням мистецького керівника. Власне, за цими критеріями і варто розглядати діяльність польського театру під його орудою у 1900–1906 рр.

Особливістю львівського Міського театру була його історично сформована структура. У межах одного колективу діяло одночасно три сцени: оперна (18 вокалістів), опереткова (14 солістів), драматична (43 актори), кожна — з окремим акторським складом (часто виконавців з одного

«цеху» залучали до вистав із «сусідніх» цехів) та визначеними днями показів (від 1872 р., коли польський театр став одноосібною стаціонарною сценою Львова, склалася традиція показу оперних та опереткових вистав у вівторок, четвер, суботу, драматичних — середу та п'ятницю, а неділю ділили між собою усі три напрямки). Оркестр складався з 52 музикантів, хор — з 39 жіночих та 25 чоловічих голосів, до технічного персоналу належали 27 працівників, 24 машиністи обслуговували сцену, до адміністрації входило 8 осіб [10].

Діяльність Т. Павліковського перших сезонів характеризувалася насамперед намаганнями підняти на якісно новий рівень одночасно драматичну та музичну частини львівського театру. Митець мав намір втілювати ідеї Великої театральної реформи не лише у драмі, а й в оперному та навіть оперетковому мистецтві.

Поставу драматичних вистав Т. Павліковський узяв на себе, але як режисер виступав і його соратник із Кракова, відомий актор Людвик Сольський. Він же у 1900–1902 рр. керував оперною сценою. У 1905–1914 рр. головним режисером драми був Ян Новацький. Оперну частину Т. Павліковський довірив відомим співакам: у 1903–1905 рр. — Юзефові Ходаковському, у сезоні 1905/1906 рр. — Віктору Громбчевському. Оперету того часу становили Адольф Кічман, Анджей Лелевич та комедійний актор Фердинанд Фельдман. Існувала й нечисленна балетна трупа, що виконувала окремі хореографічні номери у музичних виставах. Тут обов'язки балетмейстера у 1900–1904 рр. виконував Станіслав Сакс, у 1904 р. — Францішек Жемірський, у сезоні 1905/1906 рр. — Ян Трояновський [11, с. 121].

За масштабністю та потужністю творчого внеску Т. Павліковського у розвиток польської сцени його порівнювали із «батьком польської сцени в Галичині» Яном-Непомуценом Камінським (останній провадив львівський театр з невеликими перервами упродовж 1809–1842 рр.). Принциповими засадами творчої діяльності Т. Павліковського в усіх жанрах сценічного мистецтва були: руйнування традиції «театру зірок»; формування та утвердження сучасного репертуару (драматичного, оперного, опереткового, національного та іншомовного); досягнення виняткової ансамблевості в акторській грі; піднесення загальної постановочної культури вистав на якісно вищий рівень; особлива увага до розвитку акторських індивідуальностей; дотримання надзвичайно жорстких вимог щодо виробничої та професійної дисципліни, усталення так званого «залізного» репертуару — тобто

системного прокату вистав. Існує цікавий документ, датований 1902 р. — «Внутрішній розпорядок Міського театру у Львові», де в окремих розділах чітко зафіксовані правила поведінки для глядачів, театрального персоналу (тобто творчого складу), технічного персоналу та театральних служб [12]. Тут, до речі, містилися і дуже несподівані — з погляду сьогодення — параграфи. Наприклад, цілком слушна заборона акторам приносити до гардеробу або на сцену алкогольні напої не стосувалася тих випадків, коли репетиції тривали аж до пообіднього часу [12, с. 9]. Або ж таке: «Суворо заборонено вирізати отвори в декораціях або кулісах для того, щоб дивитись крізь них на сцену або в зал» [12, с. 10].

Попри великий ентузіазм та енергію, з якою Т. Павліковський узявся до роботи у першому сезоні, вже у наступних дедалі більше увиразнювався дисбаланс поміж трьома «гілками» львівської польської сцени. Критики небезпідставно дорікали очільнику за втрату інтересу до розвитку музичної сцени, оскільки головним напрямом його творчої діяльності залишився драматичний репертуар — територія, більш відкрита для змін та новаторських ідей, аніж консервативніші опера й оперета.

На жаль, критичне ставлення до Т. Павліковського невдовзі виникло й через фінансові проблеми, у розв'язанні котрих новий мистецький керівник не виявив хисту успішного підприємця. Дослідники театру цього періоду стверджують, що економічна криза театру, сягнувши критичної межі вже 1903 р., була неминучою. З цього приводу автор ґрунтовної монографії про Т. Павліковського Францішек Пайончковський пише: «При укладанні контракту з Т. Павліковським забуто, як, зрештою, було це зроблено і в Кракові 1893 р., що театр не є прибутковим підприємством. Навпаки — всі очікували, що місто матиме від театру певний фінансовий зиск» [6, с. 16]. Натомість, дефіцит театрального бюджету зростав, місто недоотримувало обіцяних коштів у свою казну, та й особливого прибутку не було: надто великі витрати йшли на утримання на належному художньому рівні постав опери, надто дорогим було електричне опалення, надто великими (75 %) — відсотки з прибутку, що їх театр мав сплачувати місту. Вже на кінець першого сезону борг міській скарбниці становив 107 967 крон і був повністю покритий з приватних коштів самого Т. Павліковського.

Проте фінансова криза 1902–1903 рр. не стала кризою творчою, вона ж виявила і значну кількість прихильників Т. Павліковського, які допомогли відстояти репутацію очільника театру, переглянути до певної міри умови

контракту і надали йому можливість працювати в спокійніших умовах ще три сезони, до червня 1906 р.

Пильну увагу до діяльності керівника театру виявляли як міська влада, так і преса. Кожен сезон завершувався статистичними звітами про репертуар, загальну кількість показаних вистав тощо. У раді міста регулярно відбувалися слухання з приводу справ Міського театру, зміст яких викладали у львівських часописах. Останні ще від часу конкурсу на посаду мистецького керівника утворили протилежні табори. Критично до особи Т. Павліковського та його діяльності були налаштовані часописи «Przegląd» («Огляд»), «Gazeta Narodowa» («Національна газета») та «Dziennik Polski» («Польський щоденник»). Прихильниками починань митця позиціонували себе газети "Kurier Lwowski" («Львівський кур'єр»), "GazetaLwowska" («Львівська газета»), "Słowo Polskie" («Польське слово»), міська театральна комісія, більша частина міської ради, шкільна комісія Крайового виділу [6, с. 56]. Особливі надії покладав на режисера краківський часопис «Критика», що від 1900 р. вважався програмовим виданням модерністського угрупування «Молода Польща», — його редактори та автори невпинно стежили за діяльністю Т. Павліковського.

Саме драматичну сцену слід розглядати як найпліднішу ланку діяльності Т. Павліковського у Львові. Насамперед вражала активність театру під його орудою: у першому сезоні прем'єри відбувалися два або й три рази на тиждень, в наступних — щотижня, далі — раз на десять днів. Ф. Паянчковський подає таку статистику щодо драматичної сцени: за шість років керівництва театром Т. Павліковського було поставлено 302 найменувань драматургії, з них 144 — польських і 158 перекладних п'єс [6, с. 17]. Слід зауважити, що певна частина цих прем'єр були поновленнями минулих вистав, але вже в новій сценічній якості. Класика становила менше третини загальної кількості назв, оскільки увага Т. Павліковського була прикута до сучасних — польських та іншомовних — авторів.

Поміж класиків в афіші цього періоду доволі широко представлено В. Шекспіра, низку відомих французьких драматургів (Ж.-Б. Мольєр, П. Мариво, А. де Мюссе, В. Гюго, А. Дюма, В. Сарду, Е. Скриб), німецьких та австрійських (Ф. Шіллер, Й. Гете, Ф. Грільпарцер) і російських (Л. Крилов, О. Островський, О. Сухово-Кобилін) авторів. Однак і кількісно і якісно переважав тогочасний перекладний репертуар: на піку популярності перебували «Романтики» Е. Ростана, за ними йшли п'єси Б. Б'єрнсона, О. Уайльда,

Г. Бара, Г. Гауптмана, М. Горького, Г. Гофмансталя, К. Гуцкова, Г. Зудермана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, Й. Нестроя, С. Найдьонова, А. Стрінберга, А. Чехова, Є. Чирикова, А. Шніцлера, Б. Шоу тощо.

Поза тим, надзвичайної ваги у діяльності Т. Павліковського набувала польська драматургія, і, насамперед — новочасна. Данину класикам було віддано поновленими виставами «Модні спазми» В. Богуславського, «Повернення посла» Ю.-У. Немцевича, «Забобон, або Краків'яни та гуралі» Я.-Н. Камінського, «Горштинський» та «Ксьондз Марек» Ю. Словацького, зіграно одинадцять комедій О. Фредро, «Майстер і челядник» та «Старий чоловік» Ю. Коженьовського та ін. Однак, мабуть, найголовніша заслуга Т. Павліковського полягала у вихованні нової генерації драматургів. Понад 100 (!) назв нових творів — відомих авторів та дебютантів — пройшли через афішу львівської польської сцени у 1900–1906 рр. Чимало відомих польських драматургів своїм становленням та популярністю завдячували цьому режисерові, серед них — Люціан Ридель («Зачароване коло», «З доброго серця», «Даремно», «Назавжди», «Польський вертеп»), Станіслав Виспянський («Весілля», «Варшавянка», «Легенда»), Єжи Жулавський («Золоте руно», «Диктатор», «Міртовий вінок», «Ерос і Психея», «Йоля», «Гра»), Габріеля Запольська («Малка Шварценкопф», «Сибір», «Отой», «Життя на жарт», «Мужчина», «Непорозуміння», «Шуми, лісе»), Францішек Домник («На Личакові», «Коминярі», «Діти музи», «Будинок на Галицькому»), Станіслав Пшибишевський («Два щастя», «Готі», «Сніг», «Одвічна історія»). Є. Жулавський згодом стверджував: «Ми — "автори" — добре знаємо, чим йому завдячуємо і чого нам сьогодні бракує. До його рук віддавали перші свої сценічні твори Каспрович і Виспянський, Прибишевський і Кіселевський, Ридель, Шукевич, Пежинський і Стафф, і Герман, і Кавецький, і я врешті, і багато, багато інших, котрі тримають нині театр на своїх раменах <...> Ніхто з нас не відчував ніколи в Павліковському "директора", тобто такого пана, котрий керує театром і буде наші п'єси або ставити або ж не ставити. Навпаки, ми завжди вбачали в ньому приятеля, товариша, співтворця, котрого як митця треба було поставити принаймні на один рівень із собою» [6, с. 20].

Слід сказати, що прихильне ставлення керівника театру до сучасних авторів викликало незадоволення у традиціоналістів з публіки та критики, оскільки модерна тематика з її принциповим порушенням табу — соціальних, психологічних, гендерних, із її новою мистецькою формою — сприй-

малася певною частиною зали як провокативна, руйнуюча усталені норми етики та моралі. Так, величезного спротиву, критичних оцінок, навіть переробки зазнали текст та вистава «Золоте руно» Є. Жулавського, обурення викликала «Молодість» М. Гальбе, значна частина львівської театральної публіки не сприймала і драматургію Ст. Пшибишевського, називаючи її декадентською та шкідливою для суспільства. Багатьом творам модерних польських авторів, що їх брав до репертуару Т. Павліковський, критики закидали відсутність національної, народної тематики і вимагали від мистецького керівника національно та класично зваженої, орієнтованої на широкі верстви глядача, репертуарної політики.

Вже 1902 р. ревний боронитель класичних традицій львівської польської сцени та незмінний опонент Т. Павліковського Генрик Цепнік видав власним коштом невелику книжечку «Два роки в Міському театрі. Справа на часі», де піддав ретельному та критичному аналізові репертуарну політику Т. Павліковського [9]. Його закиди у хаотичному веденні репертуару були обґрунтовані статистичними даними: у 1900 р. здійснено 17 постав національної драматургії та стільки ж — іншомовної; у наступному сезоні відповідно дев'ять (!) та двадцять одна [9, с. 13]. Г. Цепнік, висловлюючи думку значної кількості глядачів, докоряв Т. Павліковському за відчутний брак драматургії Шекспіра, Кальдерона, Мольєра, Лессінга, Шиллера і наводив, зокрема, приклад Краківського театру, де з приходом нового мистецького керівника Яна Котарбінського у сезоні 1902/1903 рр. постала одразу низка Шекспірових творів. Завершуючи свою критичну працю, Г. Цепнік вдався до слів К. Еренберга, колишнього редактора газети «Голос народу»: «П. Тадеуш Павліковський має модерністичні схильності, звідси походить легковажне ставлення до того, що має бути засадничим в театральному репертуарі, тому він знизує плечима навіть на Шекспіра, а до традиційної, здорової театральної продукції ставиться із справжньою погордою» [9, с. 48]. Очевидно, Г. Цепнік до певної міри мав рацію, оскільки дещо стихійна репертуарна політика та прихильніше ставлення до драматичних постав справді були «ахіллесовою п'ятою» керівного стилю Т. Павліковського, визнаною і його прихильниками.

Тим не менш ані фінансово-економічна криза театру, ані напади з боку традиційно орієнтованої критики та публіки із домаганнями класичного репертуару не завадили проведенню конкурсу на найкращий драматургічний твір, що тривав від 21 липня до 31 грудня 1903 р. і був скерований

на подальше збагачення репертуарного портфелю театру новими п'єсами та авторами. До участі в конкурсі було надіслано 96 творів. До складу конкурсного журі входили мистецький керівник Краківського міського театру Ян Котарбінський, доктор Роман Пилат, професор Леон Пінінський, один з найвідоміших львівських журналістів та редакторів Тадеуш Романович, доктор Юзеф Верещинський (голова), Ян Антоневич (секретар). За результатами конкурсу, оголошеними 11 березня 1904 р., вирішено не присуджувати першої премії, оскільки «<…> жодному з конкурсних творів не можна визнати беззаперечної вартості, жоден уповні не відповідає вимогам конкурсу, а зокрема, вимогам сценічності <…>» [13]. Тож комісія ухвалила встановити дві премії другого ступеня по 700 крон та дві — третього ступеня по 300 крон. Нагородами II ступеня відзначено драматичну казку на 4 дії «Розбишака Мадей» Кароля Маттауша та п'єсу на 3 дії «Ліліт» львів'янина Юліуша Германа. Треті премії дісталися п'єсам «Доктор Рейнтлоу» Міхаліни Шварцувни та «Зі згадок пана Северина Сопліци» краків'янина Мацея Шукевича (ймовірно, це була інсценівка відомої книжки «Спогади Северина Сопліци, чесника парнавського» Генрика Жевуського) [Там само]. До шістки творів, що їх комісія відзначила заохочувальними преміями, увійшли зокрема «Вітчизна» В. Рукліна, «Молох» В. Залевського, фантастична п'єса на 5 дій «У мороку» Г. Збєжховського та З. Камінського.

Особливе ставлення Т. Павліковського до молодої драматургії засвідчило зокрема й те, що у чинному репертуарі Міського театру вже за місяць по завершенні конкурсу відбулася прем'єра драми «Доктор Рентлов» М. Шварцувни, далі — у травні — «Мадея-розбишаки» К. Маттауша, на початку наступного сезону — «Ліліт» Ю. Германа у першорядній обсаді (К. Беднажевська, І. та Л. Сольські), а 29 серпня 1905 р. — «Молоха» В. Залевського.

То більш, то менш успішно маневруючи поміж смаками «консерваторів» та «модерністів», намагаючись враховувати як вимоги шляхетсько-аристократичної публіки, так і смаки демократично-міщанського середовища, Т. Павліковський творив театр, неподібний на жоден з попередніх міських польських театрів. Цю дивовижну суміш напрямів, естетик, ідеологій засвідчує перелік вистав, що за спостереженням Ф. Пайончковського, утворили згаданий вище «залізний» репертуар: «Пан Йовяльський» Ю. Словацького, «Зачароване коло» Л. Риделя, «Золоте руно» Є. Жулавського, «Весілля» та «Варшавянка» С. Виспянського, «Отой» Г. Запольської, «На Личакові» Ф. Домніка, «Помста» О. Фредро, «Романтики» Е. Ростана, «Тепленьке міс-

це» О. Островського, «Надія» Г. Гейєрманса, «Міщани» М. Горького [6, с. 59].

Для характеристики драматичного репертуару цього періоду варто зупинитися на таких різнопланових спектаклях, як «Польський вертеп» Л. Риделя (1904) та «Дядя Ваня» А. Чехова (1906). Перша вистава — яскравий приклад глибокого осмислення національної ідеї у притаманному естетиці та філософії модернізму неомістеріальному жанрі. Багато для розуміння вистави дає сам текст п'єси. Молодий драматург звернувся до живої традиції християнської польської культури і створив власну версію вертепу, в якій «несподівано так наблизився до простацької, краківської народної поезії, що його (автора. — *М. Г.*) — насправді не видно» [14]. Простота віршованої форми (неодмінна складова народної вертепної поезії) у драмі Л. Риделя поєднана з надзвичайно потужним символічно-знаковим рядом та ритуальністю. Дію вертепу він переніс до Польщі, наситив польськими колядками та народними танцями — як-от краков'як. Окрім переказу традиційного різдвяного сюжету (з Іродом, Чортом, жидом, селянами-пастушками), драматург у третій дії під назвою «Яскиня» вивів на поклін до немовляти Ісуса «усю Польщу». Цю сцену вистави критики одностайно назвали вражаючою: «<…> іде цілий шерег постатей, що уособлюють короткі миті тріумфів і довгі роки суворих битв і ще суворіших поразок. Після крилатого гусара, після Барського конфедерата і костюшківського повстанця йдуть останні воїни <…> — усі з болем та глибокою вірою туляться під опікуючий плащ Богородиці, котра у натхненній молитві постає Покровителькою усіх їхніх болів та молитов» [15]. Критик відзначив особливу майстерність постановника з побудови масових сцен та окремі акторські роботи в інтермедіях, зокрема блискучу роль Діда з торбою (Л. Сольський), Лейби (Ф. Фельдман), Єндрека Мендрика (В. Роман). В одній із рецензій зафіксовано дивовижну атмосферу першої сцени: «Насправді у глядача витворюється повна ілюзія того, що зимового, морозного вечора прийшли до хати гарні селянські парубки з чудовою, розцяцькованою шопкою. Запалено свічки, воскові свічки <…> — і діються предивні історії. Під лісом, на спорожнілому узгір'ї сплять пастухи, а звідкілясь, із незнаних країн, мрійливо розливаються пресолодкі співи <…> Білі, і золоті, і прерізні янголи з'являються раптово серед світла і вказують на зірку над Віфлеємом: "Бог ся рождає…"» [Там само]. До речі, дописувач «Львівського кур'єра» згадував про наявну в акторських роботах «жестикуляцію ляльок», що дозволяє припустити певні елементи стилізації в пластиці акторів — також

цілком модерний прийом. Вистава, прем'єра якої відбулася на Різдвяні свята 1904 р., мала надзвичайно великий резонанс і на багато років увійшла до національного репертуару польського театру.

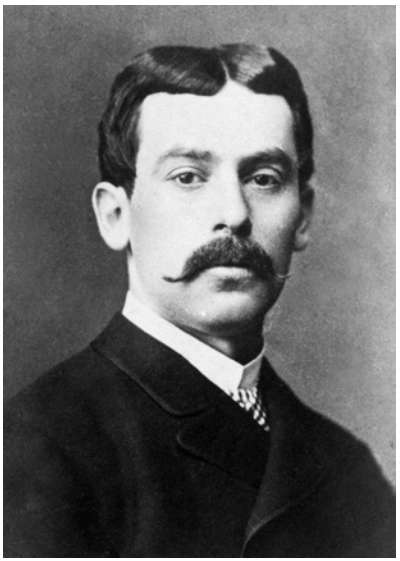
Цілковито іншим було вирішення «Дяді Вані» А. Чехова, де режисер Т. Павліковський досяг найтоншого ансамблевого нюансування, дивовижної імлистої, «сірої» атмосфери, що, за словами критика, утворювалася ще «до підняття завіси» [16]. Відомий польський критик Корнелій Макушинський у «Słowie Polskim» залишив вражаюче тонкі думки щодо творчості А. Чехова та його п'єси: «Твір російського письменника — це поезія смутку і туги, туманний образ із легко зчитуваним змістом, це найточніша копія реальності; тиха оповідь про працьовитих людей, про кривду, що її завдає життя добрим людям; історія буйних дерев, чиє коріння підточене хробаками і які гинуть серед сумного шелесту зів'ялого листя, живлячи паразитів залишками своїх соків; сумна книжка без початку і кінця» [Там само]. «Давно не було на львівській сцені твору, який би своєю простотою та спокійною широтою так глибоко зворушив слухача-глядача», — висловлював своє найвище захоплення інший рецензент [17]. Цей же автор підкреслює нову якість акторських завдань у втіленні чеховської драматургії: «тут не можна бути тільки актором, треба бути чимось більшим» [Там само]. Такими акторами, на думку обох критиків, були виконавці провідних ролей: «П. Хмелінський — Ваня був від початку до кінця людиною з крові та кості. Він не грав, а переживав Чехова <...> був утіленням суцільного накопиченого болю, любові та ненависті, туги й немічі» [Там само]. К. Адвентовича в ролі Астрова рецензент характеризував так: «Сильна людина, котра гине на порожнім відлюдді, притлумлений горілкою крик, що в ньому живе і при звуках музики прориває ться у підскоках дикого танцю. Людина, котра усю свою тугу віддає лісам» [Там само]. В епізодичних ролях яскравими були А. Гостинська — нянька Марина та Ф. Фельдман — Вафля. Проте частина публіки і критики не зрозуміли вистави, закидали драматургу відсутність дієвих героїв, загальну несценічність його п'єс, а певну мистецьку вартість вистави приписували лише акторам [18]. Очевидно, давався взнаки брак глядацького досвіду, непідготовленість до сприйняття цілком нової за своїм характером драматургії. Водночас «найвитонченіший» глядач належно оцінив як п'єсу російського автора, так і виставу Т. Павліковського.

Зрештою, психологізм не становив єдиного зацікавлення Т. Павліковського. Як підкреслює Ф. Пайончковський, до важливих напрямків його ре-

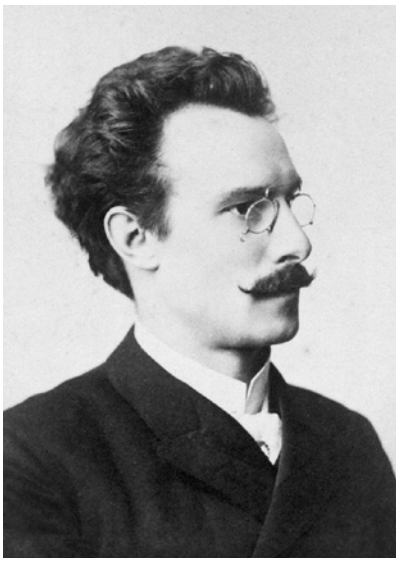
Анна Гостинська

жисерської діяльності належали постави поетично-символістичного характеру («Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Ерос і Психея» Є. Жулавського, «Скарб» Л. Стаффа тощо), драматургія виразного соціального звучання, що містила масові сцени («Ворог народу» Г. Ібсена, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Євреї» Є. Чирикова тощо), сучасна драматургія, що порушувала гострі проблеми класового та суспільного розшарування («Міщани» М. Горького», «Діти Ванюшина» С. Найдьонова, «Дядя Ваня» А. Чехова тощо).

Важливі спостереження щодо художніх пріоритетів Т. Павліковського озвучив Владислав Козицький, особисто знайомий із режисером: «Відправним пунктом для нього став новітній напрям натуралізму <…> Теорія четвертої, ідеальної стіни, що відмежовує сцену від зали, принцип гри не для глядача, а перед ним стали послідовно впроваджуватися в його діяльності <…>Наслідком натуралістичної концепції театру був також розрив з методом “зірок”, із легковажним ставленням до другорядних та третьорядних ролей <…> Тому в театрі Павліковського бачили неодноразово провідних артистів — Камінського, Сольського, Романа — які виконували рольки, складені із заледве кількадесяти фраз. Тому в улюблених своїх поставах, що вимагали режисури великих мас, часто сам Павліковський



Станіслав Геровський



Владислав Воленський

виходив на сцену, прихований серед статистів, аби пильнувати надання цим людським масам правди, руху і виразності <...> Був також майстром у досягненні атмосфери таємничості, тривожного очікування, грози, несамовитості і тому полюбляв брати до репертуару Метерлінка, Пшибишевського, Стріндберга» [19, с. 41].

Не бракувало і критичних оцінок тогочасної діяльності Т. Павліковського. Так, Юліуш Теннер, оглядаючи сезон1904/1905 рр., зауважив, по-перше, недоліки акторського мовлення, надто у віршованих драмах («занедбання живого слова»), по-друге, сильну схильність постановника до ефектних масових сцен на шкоду «психології» («Масові сцени, напр. у "Ткачах" та "Понад сили", належать до найкращих, на які тільки може здобутися сучасний європейський театр. Але як, натомість, слабо виглядали такі вистави, як забавка Мюссе "З коханням не жартують" або "Ланцюг" Гайєрманса, чи навіть повна психологічних нюансів "Нора" Ібсена»), по-третє, його певну суб'єктивність в оцінці професійних якостей різних митців. І якщо захоплення, часом надмірне, творчістю молодих драматургів, попри невдачі та провали, йшло на користь театрові та самим авторам, то деяка упередженість Т. Павліковського щодо виконавців ускладнювала їхнє життя і шкодила театру [8, с. 75, 77].

До режисерського корпусу на чолі з Т. Павліковським належали також актори-режисери: Людвик Сольський, Францішек Висоцький (комедійний репертуар), Ян Новацький. Головним творчим завданням цих постановників було створення цілісної вистави, завершеної у стилістичному, темпоритмічному, ансамблевому відношенні та із достеменно опрацьованим декораційним вирішенням, світловою та звуковою партитурами.

Досягненню високого рівня ансамблевості акторської гри попервах перешкоджало те, що акторський склад драматичного сектору оновленої трупи включав львівських, краківських акторів та виконавців, запрошених з інших польських міст. До старшого покоління акторів-львів'ян належали зосібно Анна Гостинська, Антоніна Огінська, Пауліна Рибіцька, Феліція Стаховичева, Владислав Антоневський, Владислав Воленський, Станіслав Геровський, Владислав Кваткевич, Ян Новацький, Юзеф Хмєлінський, Фердинанд Фельдман, Людвик Фішер, Францішек Висоцький. Актори, які прибули з Кракова та інших міст на запрошення Т. Павліковського, в більшості своїй належали до молодшого покоління та становили «опору» режисера, виконуючи зазвичай ролі першого плану: подружжя Ірени та Людвика Сольських, подружжя Фаустини та Максиміліана Венґжин, Констанція Беднажевська, Амалія Роттер, Кароль Адвентович, Казимєж Камінський, Владислав Роман та ін. Тут варто нагадати, що надто в перших сезонах акторам доводилося грати кілька прем'єр на тиждень, тому не дивно, що у доробку провідних виконавців за п'ять сезонів налічувалося 120–130 ролей, в акторів середньої ланки — 60–70. Але попри таке навантаження дослідники відзначають незначну плинність акторських кадрів у період керівництва Т. Павліковського.

Хоч головним завданням Т. Павліковського було творення сталої високопрофесійної драматичної трупи, проте, від нього традиційно очікували запрошення з гостинними виступами відомих польських гастролерів. Так, у цей період на львівській сцені виступила востаннє світова зірка Гелена Моджеєвська (1901, 1902), знана у Кракові, Львові та Варшаві трагедійна актриса Ванда Семашкова (1901, 1905), Юзеф Слівицький з Варшави (1902), до речі, критикований місцевою публікою за надмірну декламаційність та надуживання жестами, а також Роман Желязовський, неперевершений майстер-віртуоз у класичних трагедійних ролях (зокрема, шекспірівські Отелло, Гамлет, Річард III) та водночас надзвичайно органічний у сучасному репертуарі (1901, 1902, 1905).

Гелена Моджеєвська

Опера у сезоні 1900/1901 рр. стартувала з надзвичайно високих позицій. Головне творче завдання, взяте на себе Т. Павліковським, полягало у боротьбі з «італійщиною» та в утвердженні польського музичного репертуару. Тому два перші сезони, коли Т. Павліковський та Л. Сольський ставили оперні вистави, були короткочасним періодом злету модерного польського музичного театру. Вистави попереднього репертуару звучали зі сцени також польською мовою. Поновлені спектаклі отримали нові, добірніші декорації та костюми. У складі виконавців були львівські та варшавські вокалісти, оперна трупа, як і драматична, працювала на постійних засадах, а запрошені гастролери належали до справді найвидатніших імен тогочасної оперної сцени і сприяли поступу львівського музичного театру. Мистецький керівник вважав принциповими і питання виробничої етики: зокрема, задля цілісності оперного спектаклю, він одразу заборонив солістам співати окремі арії на «біс».

Упродовж п'яти сезонів кількість оперних постав значно перевищувала зазначені у контракті щорічні 30 показів і сягала в середньому до 90 вистав на сезон (всього було показано 488 оперних спектаклів). Кількісні показники в перші сезони відповідали якісним. Вже у сезоні 1900/1901 рр. Т. Павліковський подарував львів'янам дві національні прапрем'єри: «Янек» В. Желенського та «Манру» І.-Я. Падеревського (лібрето А. Носсіга за романом Ю. Крашевського «Хата за селом»). Прапрем'єра останньої успішно пройшла 29 травня 1901 р. у Дрездені, а національна прем'єра у Львові відбулася тижнем пізніше (8 червня 1901 р.) і викликала нечуваний мистецький резонанс та ентузіазм публіки, адже йшлося про нову польську оперу на рідній сцені. «Львів ошалів. Тихе, сонне сонливістю Сходу, досить похмуре та байдуже до всього, що не є "політикою", місто над Полтвою раптово ошаліло і досі ще не може втихомиритися», — так починав свою статтю відомий львівський музичний критик Станіслав Невядомський [20, с. 277]. Своїм надзвичайним успіхом, окрім талановитої музики, блискучого складу виконавців (заголовну партію виконував А. Бандровський) та декораційного вирішення (С. Ясінський) вистава завдячувала роботі постановника Т. Павліковського, котрий зміг організувати весь складний репетиційний процес на якісно новому рівні. Репетиції тривали по дванадцять годин. У тій же статті знаходимо свідчення акторів, прикметні для розуміння їхнього ставлення до такої праці: «Так працювати можемо і хочемо тільки для нього (Падеревського. — *М. Г.*) і для нашого Павліковського, котрий від ранку до ночі криваво працює з нами!» [Там само]. Коли запрошена італійська співачка не справилася з партією — на її місце за тиждень до прем'єри була призначена польська вокалістка. Коли ж з іншої причини вибухнув «страйк» серед артистів балету — Т. Павліковський терміново запросив надвірного балетмейстера з Дрездена, п. Бергера, котрий здійснив хореографію танцювальних номерів [Там само]. Для виконання оркестрової партії цимбал було знайдено в Угорщині справжнього цимбаліста, бо на Дрезденській прем'єрі професійний арфіст не міг упоратися із народним інструментом. Ще одним важливим елементом режисерського вирішення Т. Павліковського стало запрошення на масові сцени акторів зі складу драматичного сектору театру. «Мовчазні» ролі, виконані першорядними драматичними акторами, серед яких незрівняним залишався Л. Сольський, перетворили музичну виставу на істинно драматичну дію, з розробленими до найменших

TEATR MIEJSKI WE LWOWIE.

W poniedziałek dnia 29. stycznia 1906.

Gościnny występ ALEKSANDRA BANDROWSKIEGO

Janiny Korolewicz-Waydowej, Zygmunta Mossoczego oraz występ Heleny Oleskiej i Józefa Szymańskiego.

Lohengrin

opera w 3 aktach z 4 odsłonach Ryszarda Wagnera.

Kierownik opery: **Wiktor Grąbczewski.** Kapelmistrz: **Antoni Ribera.**

Ceny miejsc operowe (łącznie z garderobą).

Początek o godzinie 7-mej wieczorem.

Олександр Мішуга

Афіша опери «Лоенгрін» Р. Вагнера
Львівський Міський театр, 1906

деталей відтінками гри та індивідуалізованими образами в масових сценах [20, с. 280]. Слід наголосити і на особливій юридичній складовій підготовчого процесу: із композитором та автором лібрето було укладено детальний контракт, в якому чітко виписано умови та обсяг оплати праці авторів, прокату вистави, відповідальність режисера тощо.

У наступному сезоні відбулися ще дві національні прапрем'єри: «Урвазі» Еразма Длуського та «Пан Володийовський» Генрика Скірмунта за однойменним романом Г. Сенкевича. Окрім цих вагомих для розвитку польської культури нових національних опер, Міський театр продовжував і традиційну лінію операми С. Монюшка «Галька», «Verbum Nobile», «Страшний двір», «Графиня», «Відьми» (за «Дзядами» А. Міцкевича).Надзвичайно важливим для утвердження високого оперного мистецтва у тогочасному Львові та творчого реноме самого Т. Павліковського стало мистецьки вивершене представлення вагнерівських опер — «Лоенгріна» (поновлення), «Летючого голландця» та «Валькірій», що продовжували «львівську вагнеріану», розпочату ще у 1870-х. Резонансною подією була польська прапрем'єра «Манон» Ж. Массне. Зацікавлення творчістю Дж. Пуччіні Т. Павліковський виявив у постановах «Богеми» та «Тоски». Зрештою, окрім «Дон Жуана» В. А. Моцарта, репертуар поповнили оновлення найвідоміших опер XIX ст.: «Фауст» Ш. Гуно, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Травіата», «Трубадур», «Аїда» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Сільська честь» П. Масканьї, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера тощо.

У наступних сезонах, коли оперна частина була доручена спершу Ю. Ходаковському, а потім В. Громбчевському, театр поступово повернувся на минулі позиції. Ю. Ходаковський виявився не надто вдалим адміністратором та підприємцем — керована ним львівська опера у сезоні 1903/1904 рр. зазнала чималих збитків. Кризовий стан поглибився настільки, що у 1904–1905 рр., вперше від 1872 р., у Львові не відбувся оперний сезон (цим втішалися любителі драматичного мистецтва, оскільки кошти від «опери» були скеровані на «драму»). Його наступник В. Громбчевський зміг тимчасово підняти рейтинг оперних вистав, але коштом запрошених — найчастіше іноземних — солістів, що вело до втрати цілісності вистав, зниження набутого за часів Т. Павліковського загального високого рівня постановочної культури. Та насамперед запрошеного до керівництва варшавського соліста звинувачували у поверненні до виконання музичних творів мовами оригіналу. Перекладені польською опери відтепер не звучали. Те, над чим так завзято працював Т. Павліковський, було надовго втрачено.

Поза тим, упродовж цих двох з перервою сезонів відбулися цікаві мистецькі події, зокрема, у царині сучасного зарубіжного репертуару. Справжня пошуковість відзначала «Луїзу» Г. Шарпентьєра, «Гамлет» А. Тома являв собою оперну версію класичної трагедії, персонажі твору Й. В. Гете постали в опері «Вертер» Ж. Массне, останньою ж оперною прем'єрою став твір К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Виняток серед іншомовних музичних творів становила комічна опера львівського композитора Мечислава Солтиса «Бабська республіка».

Зрозуміло, що попри здобуту, надто у перших сезонах, ансамблевість та цілісність оперних вистав, їхнім осердям залишалися солісти. До зірок першої величини, які співали на львівській сцені у цей період, належать, зокрема, Олександр Мишуга (Янек в однойменній опері В. Желенського, Альмавіва в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні, Кавалер де Гріє в «Манон» Ж. Массне, Жермон у «Травіаті» Дж. Верді, Фауст в однойменній опері Ш. Гуно та ін.), Александр Бандровський (Лоенгрін, Манру в однойменних операх Р. Вагнера та І.-Я. Падеревського), Модест Менцинський та Соломія Крушельницька (провідні партії в «Графині» С. Монюшка, «Гугенотах» Дж. Мейєрбера, «Трубадурі» Дж. Верді, «Жидівці» І. Галеві), Джемма Беллінчіоні (Сантуцца у «Сільській честі» П. Масканьї, Кармен, Тоска в однойменних операх Дж. Бізе та Дж. Пучіні, Віолетта у «Травіаті» Дж. Верді, Недда у «Паяцах» Р. Леонкавалло). На львівській сцені також

співали відомі оперні співаки Адам Дідур, Яніна Королевич-Вайдова, Євген Гушалевич, Ірена Богус та ін.

Наголосимо на питомо важливій українській складовій у шерезі провідних оперних солістів: Олександр Мишуга, Модест Менцинський, Соломія Крушельницька, Євген Гушалевич були «свідомими» українцями, котрі й на іншомовних сценах не забували про своє національне коріння. За відсутності українського оперного театру вони були змушені розпочинати та продовжувати вокальну кар'єру на польському кону, хоча за першої ж змоги зверталися у творчості до українського співочого репертуару.

Оперета була традиційним жанром для львівської польської сцени. Зважаючи на наявність в одному театрі й опери, й оперети, сформувалася певна традиція: під час оперних сезонів оперет майже не виставляли, за винятком «гучних» прем'єр. Але коли оперні вистави припинялись — у відведені для них дні на сцені царювала оперета, яку львів'яни теж любили і цінували [21, с. 258].

Проте оперета аж ніяк не належала до пріоритетів творчої програми Т. Павліковського. Особисте несприйняття оперети проявилося у свідомому згортанні вистав цього жанру у перших двох сезонах. Так, у 1900–1901 рр. було показано лише шість опереткових прем'єр, у наступному сезоні — тільки вісім. Під тиском кампанії у пресі за «відродження» оперети у Міському театрі Т. Павліковський вже у сезоні 1902/1903 рр. здійснив десять прем'єр. Тенденція до збільшення їхньої кількості трималася й далі — під час керівництва Я. Ходаковського та особливо — В. Громбчевського [21, с. 263–264]. Показово, що за відсутності оперного сезону 1904/1905 рр. місце серйозного жанру посіла саме оперета. Зрештою, перебуваючи під пильним оком мистецького керівника театру, львівська польська оперета у період 1900–1906 рр. поряд із драмою піднялася на високий творчий рівень, досягнувши справжнього успіху завдяки «низці вартісних оперет, завжди гарній та старанній поставі, завжди якісному музичному приготуванню, шерезі добрих, і навіть досконалих солістів, вдалим дебютам» [6, с. 300].

Окрім цього, мистецький керівник вдався і до нової цінової політики. До 1900 р. ціни на квитки на вистави усіх трьох труп Міського театру були практично однакові. Т. Павліковський підвищив їхню вартість в цілому, а оперети зробив ледь не на третину дорожчими. Так коштом «легкого» жанру керівник львівської сцени прагнув підтримати фінансовий стан театру.

Єжи Жулавський

Оперетковий репертуар спирався на твори насамперед австрійських (Йоганн та Оскар Штрауси, Карл Міллєкер, Франц Зуппе, Кароль Цірер) та французьких (Жак Оффенбах, Робер Планкетт, Шарль Лекок) авторів. Підтримувати національних композиторів у цій ділянці Т. Павліковському було вкрай важко — надзвичайно мало було польських опереткових творів, жоден з них не міг дорівнятись до відомих зразків провідних європейських «шкіл».

Однак певні кроки в цьому напрямі були: в сезоні 1902/1903 рр. відбулася прем'єра оперети «Урок танців» львівського композитора Северина Берсона, але успіху вона не мала і після п'яти показів зійшла зі сцени. Улюбленцями ж львів'ян, окрім випробуваного репертуару попередніх десятиліть, стали «Солодка дівчина» Г. Райнгардта, «Бляхар» і «Весела вдова» Ф. Легара, «Світ навпаки» К. Каппелера, «Весела двійка», «Три побажання», «Посланець № 666» К. Цірера, «Красуня з Нью-Йорку» Г. Керкера, «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, «Гейша» та «Сан Той» С. Джонса.

До творчого складу оперети входили першорядні акторські сили: Амалія Каспровичева, Адольфіна Зімайєр, Юліан Мишковський, Антоніна Ридван, Ґустав Єжина, Адам Оконьський, Влодзімєж Малявський, Адольф Кічман, Анджей Лелевич. Серед провідних акторів були і українці: Філомена Лопатинська, Ольга Бучма-Левицька, Іван Шуткевич.

Мійский Театр у Львові.

РУСКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР

під дирекцією МИХАЙЛА ГУБЧАКА.

В середу дня 8-го н. с. цьвітня 1903.

Гостинний виступ Ф. Лопатинської, артистки мійского театру і М. Волошина. тенора.

Новість Новість!

КАТЕРИНА

велика опера в 3 актах з поеми Т. Шевченка, музика Н. Аркаса.

ОСОБИ:

Остап, Пацій, сваляк. . . .	. р. Губчак	Оляна . . .	. п-ні Губчакова
Гиляй, его жінка . . .	. п-ні Сичевакевич	Одарка . . .	. п-на Кошутяна
Катря, его дитя . . .	. п-ні Лопатинська	Іван Гуляй, сидрак відтак ошарь	. п. Денисович
Андрій Безкарний, парубок того сама, сирота . . .	. п. Волошин	Парубок, дівчата, людиї. — Рік дія ся на Україні.	

В першім акті казомейка-балет уложив п. А. Шавиковского.

Режисер п. Й. Стадник. Капельмайстер п. Косак.

CENY MIEJSC DRA

Początek o godzinie 7. wieczorem.

We Czwartek Piątek i w Sobotę, z powod

Афіша опери «Катерина» М. Аркаса за Т. Шевченком
Львівський Міський театр. 1903

Філомена Лопатинська

Гастрольна діяльність Міського театру під орудою Т. Павліковського не відзначалася особливою активністю. Оперні та опереткові вистави виїздили до Кракова, драматична трупа — до курортного містечка Криниця, час від часу — містами Галичини. Помітною подією стали гастролі до Києва у другій половині червня 1905 р. Відповідно до угоди поміж відомим київським антрепренером М. Бородаєм та Т. Павліковським від 18 до 28 червня у Києві було показано десять вистав, серед яких: «Зачароване коло» Л. Риделя, «Золоте руно» Є. Жулавського, «Пан Йовяльський» Ю. Словацького, «Помста» та «Довічне ув'язнення» О. Фредро, «Віцек і Вацек» З. Пшибильського.

Гастролі пройшли з успіхом, і хоч польської преси у місті тоді ще не було (вона з'явилася тільки після царського маніфесту 17 жовтня 1905 р.), російськомовні «Киевские отклики» та «Киевлянин» давали високу оцінку театрові зі Львова, порівнюючи його з тогочасним російським театром, гастрольними показами «мейнінгенців» та Сари Бернар, акцентуючи на реалістичних засадах акторської гри, ансамблевості, втіленій на сцені «правді життя» (режисером усіх показаних вистав був Л. Сольський).

Відкритий до інших театрів та національних мистецтв, принципово не заангажований у політичному сенсі, Т. Павліковський тричі надавав сцену Міського театру «Руському народному театру» Товариства «Руська

бесіда», хоча саме з початком XX ст. здійнялася нова хвиля політичного протистояння українців та поляків. 1901 р. на сцені Міського театру відбувся ювілейний вечір українського актора польського походження Тита Гембицького [22, с. 6]. «Kurier Lwowski» анонсував цю подію, подаючи доволі розлогу біографію митця та зазначаючи, що «бенефісна вистава відбудеться за участю пань Беднажевської, Клішевської, Лопатинської, пп. Сольського, Романа, Косіньського, а також К. Ожельського, першого тенора із Загребу, та К. Підвисоцького, артиста київського малоруського театру» [Там само]. Програму вечора склали дві вистави: одноактівка «З доброго серця» Л. Риделя у виконанні польських акторів та «Наталка Полтавка» у виконанні української трупи (Наталка — Ф. Лопатинська, Возний — К. Підвисоцький). Завершував вечір танець «Козак» на шість пар в «укладі п. Нижанківського» [Там само].

Інший український прецедент на сцені польського Міського театру стався 1903 р. — 8 квітня тут відбулася прем'єра опери М. Аркаса «Катерина» в режисурі Й. Стадника (капельмейстер М. Коссак). Як було зазначено в анонсі «Słowa Polskiego», квитки на виставу продавали за цінами драматичних вистав [23]. Цікавим був склад виконавців: головну партію виконувала на той час солістка львівської польської опери, українська актриса та співачка Філомена Лопатинська, її партнером у ролі Андрія Безверхого був також запрошений з польської трупи тенор Михайло Волошин, інші партії виконували актори «Руського народного театру»: І. Рубчак (Остап), О. Стефанович (Ганна), К. Рубчакова та В. Кравчуківна (дівчата). Коломийку-балет у першій дії поставив А. Нижанківський. Показово, що польський рецензент «Kuriera Lwowskiego» Ст. Мелінський у короткій рецензії на прем'єру з приводу твору зазначив: «Це захоплююча народна драма з більш чи менш красивими співами, а головну вартість складає те, що містить велику кількість справді чудових, зворушливих, характеристичних українських народних пісень, згармонізованих часто вправно, а переважно — вражаюче» [24].

Гастролі «Руського народного театру» Товариства «Руська бесіда» під орудою М. Садовського та за участі М. Заньковецької тривали у Львові від 11 лютого до 22 квітня 1906 р. (за старим стилем). Українська газета «Діло» активно висвітлювала хід гастролей. Польська преса також не залишилася осторонь, зокрема, щоденний часопис «Kurier Lwowski» проанонсував практичн но всі вистави, що відбувалися у залі єврейського товариства «Яд Харузім»,

та дві, показані на сцені Міського театру. У першій публікації від 20 лютого, що містила анонс чотирьох постав («Діти Ванюшина» С. Найдьонова — 20 лютого, «Батькова казка» І. К. Карпенка-Карого — 21 лютого, «На дні» М. Горького — 22 лютого, «Суєта» І. К. Карпенка-Карого — 23 лютого) та короткий огляд діяльності цього колективу, критик під криптонімом (W) (можливо, це був відомий польський драматург, літератор, критик Адольф Валевський. — *М. Г.*) виявив неабиякі знання історії «Руського народного театру», сучасного стану наддніпрянського театру, суспільно-політичних особливостей існування руського (українського) театру в Галичині [25]. Свою позицію він виявив, стверджуючи, що марними були зусилля тих керівників цього театру, котрі виставляли перекладні фарси, чужоземні оперети, «з парафразами декорацій, костюмів, акторів і навіть режисури» [Там само]. Завдяки теперішньому керівникові М. Садовському, на думку дописувача, «на кожному кроці театру помітно поступ та покращення» [Там само]. У першому томі краківського часопису «Критика» під враженням перших показів української трупи у Львові вийшла доволі розлога стаття польського вченого-біолога і літературного критика Вацлава Морачевського (його дружиною була відома українська громадська діячка, перша жінка-лікар в Австро-Угорській монархії Софія Окуневська), що розпочиналася словами: «Можливо, занадто відчутно в тих п'єсах, що писані вони "для народу" <…> але в акторській грі відчутно, що вони знають народ <…> З побачених досі спектаклів складається загальне враження, що актори переростають автора» [26, с. 354]. Надзвичайно цікавим є спостереження рецензента «Критики» за точністю відтворення «життєвої правди» у виставах М. Садовського: «Коли за столом в халупі старих селян (очевидно, йдеться про "Суєту" — *М. Г.*) сидять сини й дочки різної культури і характеру, тоді цілість того обіднього грона є шедевром цілком іншого роду. Старий там сидить, не зводячи очей із сина, котрим пишається, мати стежить, аби всі їли, некультурний брат їсть, як завше, брат більш культурний, але сердечний, їсть зі щирим дитячим захопленням, найкультурніший брат їсть і хвалить, але з гідністю. Таку саму досконалість бачимо і в деталях. То не пейзани, вбрані в чудові гаптовані сорочки, які в мальовничих позах спираються на граблі чи виграють на сопілці. Це убогі жебраки у потертих кожухах, підперезані поганим ременем, засмолені та зголоднілі, бліді й злодійкуваті, яких бачиш на малих станційках, переїжджаючи ту частину Європи, що зветься подільська губернія» [26, с. 355].

Гастролями української трупи цікавилися і польські митці. Можемо припустити, що і Т. Павліковський відвідував ті вистави — можливо, тому виникла домовленість про показ чотирьох українських вистав на сцені Міського театру, що її згадує М. Садовський у своїх спогадах [27, с. 83].[1] Другого та третього квітня тут відбулися відповідно «Гріх і покаяння» («Батькова казка») І. К. Карпенка-Карого та оперета «Чорноморці» М. Старицького — М. Лисенка за Я. Кухаренком [28]. Вже наступного дня у тій же газеті знаходимо розгорнуту рецензію на виступ українських акторів. Говорячи про «Гріх і покаяння» І. К. Карпенка-Карого, критик зауважує недоцільність вибору для показу самої п'єси, на його думку, не найкращої у доробку драматурга. Але оцінка таланту М. Заньковецької якнайвища: «Її гра надзвичайно природня, без вражаючих ефектів, м'яка. Заплановане враження вона викликає надзвичайно скромними, незначними, але надзвичайно тендітними засобами. Добре знає сільських дівчат. Її Марина в "Гріху і покаянні" не є фотографією, але дуже гарним, ніжно мальованим портретом — значно кращим від того, який створив Карпенко-Карий. Талант її колосальний і надзвичайно глибоке розуміння свого завдання — можна було цьому лише дивуватися у таких частих і ялових монологах у "Гріху і покаянні". Кожне бліде слово, кожну штучну фразу оживляла зручним жестом, відповідним забарвленням голосу — словом, наказувала жити Марині і мети своєї цілковито досягла» [29]. Більш стриманим, але не менш доброзичливим та коректним, був рецензент під криптонімом (A. W.) (ймовірно, вже вищезгаданий Адольф Валевський. — *М. Г.*) у «Gazecie Lwowskiej». Зізнавшись, що малознайомий із творчістю мандрівних українських труп, критик засвідчує: «Судячи із вчорашнього виступу його (Садовського. — *М. Г.*) трупи, можна припустити, що належить вона до першорядних, що, перебуваючи у талановитих і досвідчених руках керівника, здійснила ця трупа все, що лежить в межах її мистецьких можливостей» [30]. Зрозуміло, що драматургію І. К. Карпенка-Карого і зокрема цю п'єсу, польський рецензент розглядає з точки зору

[1] На жаль, нам поки що не вдалося віднайти згадувану М. Садовським скандальну статтю у «Słowie Polskim» («Польському слові»), через яку, з його слів, подальші виступи української трупи на сцені польського Міського театру у Львові було заборонено. Сподіваємося, що ця сторінка українсько-польського діалогу ще знайде своє висвітлення у театрознавчих працях.

модерного досвіду львівської сцени доби Павліковського, того досвіду, що його ще не могла мати на той час приречена на постійні мандри українська сцена. Тому, на його думку, «будова цієї п'єси, експозиція і спосіб розвитку дії віддають архаїчністю. Панує в них ще мольєрівський слуга як головний інспіратор подій і мовлення набік (апарт — *М. Г.*), і багато ще прикмет зниклої вже безповоротно минувшини — однак, загалом виконує своє завдання і відповідає меті: промовляє до відповідної собі зали живо, барвисто, зворушливо та захоплююче» [Там само].

З гастролерів цього періоду цікавими видалися виступи чеської опери з м. Брно у травні 1903 р. Саме цей музичний колектив показом «Пікової дами» вперше представив у Львові творчість П. Чайковського, а автентичне, сповнене високої культури та етнографічної точності виконання «Проданої нареченої» Б. Сметани викликало захоплення поціновувачів музичного театру. Неодноразово гастролювали у Львові французькі театри. Зокрема, під час гастролей 1903 р. було показано виставу «Монна Ванна» М. Метерлінка за участі багаторічної подруги драматурга — Жоржетти Леблан у заголовній ролі. 1904 р. глядачі побачили виставу «Маркіз де Пріола» А. Лаведана, 1905 р. у місті гостювала інша французька трупа з пантомімою М. Карре «Блудний син». Відомий італійський актор Ермете Новеллі гастролював у Львові у січні 1906 р. із шекспірівським репертуаром: «Венеційський купець» та «Король Лір» були гаряче прийняті публікою.

Контракт Т. Павліковського закінчився у червні 1906 р. В оголошеному конкурсі на заміщення вакантної посади керівника театру він участі не брав. Можна сказати, що справжнє визнання митець здобув під «завісу» своєї діяльності та вже по її завершенні. Від міської ради Т. Павліковському було вручено адресу з такими словами зокрема: «Львів не забуває і не забуде в майбутньому Ваших заслуг для драматичного мистецтва і рідної культури. Ми пам'ятали і пам'ятатимемо, як Ви плекали та леліяли той важливий в нашому суспільстві чинник, яким є національний театр. Драматург, сповнений знань, досвіду, любові до цієї просвітницької справи, Ви зреформували львівську сцену і поставили її на висоту, що зобов'язує ваших наступників». По закінченні контракту Т. Павліковський продовжував мешкати у Львові, і в наступні кілька років також був причетний до діяльності Міського театру.

Одночасно з Міським театром у Львові впродовж 1901–1906 рр. працював «Народний театр». Перетворене у листопаді 1901 р. «Товариство аматорів сцени», що діяло у місті від 1899 р., на «Народний театр

Адольф Валевський

Міхал Шобер

Товариства аматорів сцени» мало на меті створення кону для найширшої глядацької аудиторії Львова та інших галичанських міст. Цей театр був покликаний забезпечувати театральною продукцією ті верстви польського населення, які з різних — фінансових, класових, територіальних — причин не могли бути частими відвідувачами Міського театру. Мистецьке керівництво театром здійснював Тадеуш Піларський. Аматорський у першому сезоні, далі — напіваматорський, а згодом професійний, цей колектив у різні роки запрошував до участі у виставах провідних акторів Міського театру: К. Адвентовича, К. Беднажевську, Я. Новацького, Л. Востровського, Р. Желязовського, Ф. Фельдмана, Ю. Хмелінського, В. Семашкову, С. Висоцьку. Польська преса стежила за його роботою, друкуючи анонси виступів у Львові та Галичині, критичні матеріали щодо репертуарної, фінансової, кадрової політики очільника «Народного театру». Трупа періодично отримувала субвенції від Крайового Виділу, кредити на оренду приміщень, сплату акторських гонорарів. Але постійні фінансові проблеми, часті зміни очільників «Товариства аматорів сцени», відсутність власного стаціонарного приміщення не дозволяли колективу упевнено зіп'ятися на ноги. Так, упро-

довж двох сезонів (1904/1905 рр. та 1905/1906 рр.) театр виключно гастролював містами й містечками Галичини, а після низки виступів у Львові (від 1 вересня до 27 грудня 1906 р.) у зв'язку із невиплатою субвенцій припинив своє існування. Проте свою місію він частково виконав, репрезентувавши головно у провінції класичну і новочасну світову та польську драматургію. Світову драматургію представляли твори В. Шекспіра, М. Гоголя, Г. Гауптмана, Е. Ростана, національну — А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського, С. Пшибишевського, Л. Риделя. Серед провінційних акторів, заангажованих до праці у «Народному театрі», особливої уваги заслуговували М. Ольська-Піларська, Ю. Мярчинський, М. Весоловський, К. Прайснер, М. Вольська.

Наступний період діяльності львівського польського кону настав у липні 1906 р. і тривав до 1918 р. Він пов'язаний із керівництвом Міським театром Л. Геллера.

Людвик Геллер, уроджений львів'янин, посів місце очільника Міського театру на період 1906–1912 рр. без особливих труднощів. Його наполеглива праця на посаді одного з керівників польського театру у 1896–1900 рр. отримала продовження 1902 р., коли у тоді вже не чинному театрі Скарбека він відкрив філармонію (в сезоні 1902/1903 рр. тут диригували зосібно Густав Малер та Ріхард Штраус). Її успіх, здатність конкурувати з оперою у Міському театрі, а також підтримка певної, консервативної і прагматичної, частини театральної спільноти міста, забезпечили Л. Геллеру 1906 р. практично одностайне голосування на його користь у міській раді. Попередньо укладений контракт на шість років, 1912 р. було продовжено на наступний термін — до 1918 р. Тож дванадцять років поспіль (за винятком сезону 1914/1915 рр.) Л. Геллер очолював головну польську сцену Львова. На польських теренах він був «першим типовим адміністратором театру. Бракувало йому, щоправда, освіти та мистецького смаку попередника, однак, навіть найзатятіші критики його діяльності не відмовляли йому в здібностях адміністратора» [31, с. 264].

Зважаючи на власний досвід керівництва львівською сценою наприкінці XIX ст., Л. Геллер запорукою її фінансового і творчого успіху бачив розвиток музичного театру. У минулому він сам режисирував (щоправда, без особливого успіху) оперні вистави. Його дружиною була відома співачка Ірена Богус-Геллер. Тому основні зусилля він докладає до формування сталої трупи, запрошує на гастролі провідних співаків Європи

й світу, розширює оперний репертуар. Оперета цього періоду змагається із оперою в частоті та якості прем'єр. Діяльність же драматичної сцени підпорядкована музичній, драма посідає менш вагоме та помітне місце у загальній діяльності театру, а її високий, набутий за попередній період, рівень поступово знижується, втрачаючи на цілісності мистецьких рішень, широті та актуальності репертуару, рівності та зіграності акторського ансамблю.

Режисуру драматичних вистав здійснюють різні за мистецькою потужністю, талантом, освітою митці: Людвик Востровський (1906–1909), Ян Новацький (1906–1914), Міхал Шобер (1906–1912), Роман Желязовський (1907–1914, 1915–1918). Оперні спектаклі ставили Владислав Антонєвський і Кароль Паславський, опереткові — Станіслав Богуцький (1906–1907), Анджей Лелевич (1902–1908, 1912–1918), а також Юзеф Сольницький та Філіп Куліговський [32, с. 262]. Обов'язки літературно-мистецького консультанта у 1906–1908 рр. виконував Адольф Валевський. Коли ж після перших двох сезонів Л. Геллера звинуватили у незбалансованості, а то й практичній відсутності виразної репертуарної політики, уперше в історії львівських театрів на вимогу міської влади було відкрито посаду драматурга — тобто завідувача літературної частини театру. У сезоні 1908/1909 рр. її обійняв Т. Павліковський, у наступному сезоні 1909/1910 рр. — драматург Мар'ян Гавалевич. Обидва «завліти» також виконували функції постановників. Після них на посаді літературного секретаря працювали Мєчислав Сахоровський (1910–1911) та Генрик Цепнік (1911–1918).

Драматичний репертуар у цілому подібний до минулого (періоду 1900–1906 рр.), за винятком однієї важливої тенденції: відсутності в афіші маловідомих імен сучасних польських драматургів, що їм так багато уваги приділяв Т. Павліковський. Класика знову становила приблизно третину від загальної кількості прем'єр. Меншу, проте помітну увагу було приділено творчості В. Шекспіра: у 1906–1909 рр. «Юлій Цезар», «Сон літньої ночі», «Гамлет», «Марні зусилля кохання» йшли у режисурі Т. Павліковського, «Ромео і Джульєтту» поставив М. Ґавалевич. Окремими прем'єрами віддано шану давнім улюбленцям львівської сцени: Ф. Шіллеру («Розбійники», «Підступність і кохання», «Орлеанська діва») та П. Кальдерону («Саламейський алькальд»). Однак «класичні» вистави зазвичай відбувалися у напівпорожній залі, критики небезпідставно дорікали Л. Геллеру за зниження мистецької вартості, художньої цілісності

Габріеля Запольська

та рівня постановочної культури вистав, за повернення до «театру актора» та відсутності цікавих режисерських рішень.

Національна класика у перші сезони з'являлася на кону під час гастролей відомих акторів, бенефісів та ювілеїв провідних львівських артистів. Від 1909 р. кілька сезонів поспіль було присвячено творчості окремих польських класиків. Потужна рекламна кампанія пропонувала публіці відвідати «сезони» Ю. Словацького (1909/1910 рр. поставлені «Золотий череп», «Балладина», «Кордіан», «Срібний сон Саломеї», «Ксьондз Марек»), О. Фредро (1910/1911 рр. втілені зокрема «Приятель», «Не можу одружитися», «Чоловік і дружина», «Гідний жалю», «Довічне ув'язнення»), класичної польської комедії (1911/1912 рр. зала побачила «Фірцика в зальотах» Ф. Заблоцького, «Каву» А. Чарторийського, «Молоду стареньку» Ф. Богомольця, «Повернення посла» Ю.-У. Немцевича, а також комедії В. Богуславського, Л. Дмушевського, Ю. Блізінського, М. Балуцького), Ж. Б. Мольєра (1912/1913 рр. у режисурі Л. Фішера та Ф. Фельдмана пройшли «Мізантроп», «Лікар з примусу», «Жорж Данден», «Одруження з примусу», «Амфітріон», «Скупий», «Школа жінок», «Удаваний хворий», «Тартюф»).

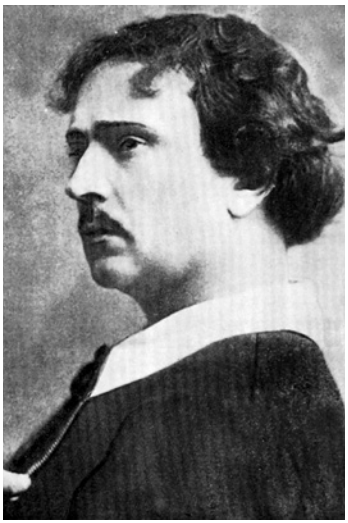
Але переважала у репертуарі все-таки сучасна драматургія — за рахунок зарубіжних авторів. Справжньою «зіркою» був Г. Ібсен — постав-

лено вісімнадцять творів видатного норвежця, найуспішніші вистави — «Пер Гюнт» та «Нора», за ним слідували Г. Гауптман і Г. Зудерман із сімома п'єсами кожний, поміж яких найпопулярнішими виявились відповідно «Затоплений дзвін» і «Бій метеликів», а також А. Шніцлер та А. Стріндберг. Нещодавню славу «Романтиків» Е. Ростана перебрав його ж «Сірано де Бержерак». Завдяки гастрольним виступам І. Сольської Львів побачив «Професію міссіс Уоррен» Б. Шоу, «Віяло леді Віндермір» О. Уайльда, «Леді Фредерік» С. Моема тощо. У виставі «Павел І» Д. Мережковського виступив Л. Сольський. З російської драматургії вперше втілено на львівському польському кону «Чайку» А. Чехова, «Живий труп» Л. Толстого та «Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого, інсценізації романів Ф. Достоєвського «Ідіот» та «Злочин і кара».

Імена сучасних польських драматургів також з'являлися у львівській афіші, тільки пройшовши перевірку на успіх на інших сценах — насамперед, краківській та варшавській. Політика «перевіреного» репертуару покликана була запобігати фінансовим ризикам, неодмінно пов'язаним із новими іменами та творами. Тому й немає у цей період на львівській сцені «відкриттів», першопрочитань, дебютів польських авторів. До того ж у репертуарі виразно переважав жанр комедії. Так, найчастіше на львівському кону гостювали комедії З. Пшибильського, А. Валевського, К. Залевського, С. Козловського, Т. Кончинського, А. Кисілевського. Особливу увагу керівника львівської сцени здобула актриса та драматург Г. Запольська: у 1906–1914 рр. Л. Геллер включив до репертуару практично весь її тогочасний драматичний доробок — а це десять комедій (серед них — «Дівич-вечір», «Каська Каріатида», «Малка Шварценкопф» та ін.) та дві соціальні драми («В Гірничій Діброві» та «Сибір»). Активно йшли на сцені твори С. Пшибишевського, Т. Ріттнера, А. Новачинського, Л. Стаффа, Л. Риделя, присутні у цей час на афіші і Я. Каспрович, Є. Жулавський, К. Розтворовський. Однак не знаходилося місця для творчості С. Виспянського: хоча на позір прем'єри його драм і відбувалися, проте, швидко сходили зі сцени. Така доля спіткала «Суддів», «Листопадову ніч», «Болеслава Хороброго», «Мелеагра».

Попри помітне зниження загального мистецького рівня драматичних вистав, стараннями Т. Павліковського, В. Семашкової, гастролерів та гастролерок кілька прикладів високомистецьких сценічних творів все-таки можна надати. У режисурі Т. Павліковського постали стилістично різні, але однаково художньо вартісні «Життя людини» Л. Андреєва, «Гамлет»

Ванда Семашкова



Кароль Адвентович

та «Марні зусилля кохання» В. Шекспіра. Варто зазначити, що тогочасна увага постановника була зосереджена переважно на модернізмі. Владислав Козицький свідчив, що Т. Павліковський не лише пильно стежив за публікаціями часопису «Маска» і поширював інформацію щодо театральних поглядів Е. Г. Крега у редагованому ним часописі «Наш край», але за допомоги Ю. Германа та власне В. Козицького зав'язав особистий контакт із великим реформатором британської сцени [19, с. 42]. Вочевидь під впливом нових ідей Т. Павліковський у «Марних зусиллях кохання» спробував відійти від звичного для себе психологічного, «ілюзійного» театру, звернувшись, натомість, до конструкції «єлизаветинської» шекспірівської сцени та подбавши про художність мізансцен і пластики в простому, позбавленому деталей та декору просторі.

Цілковито інші змістовно-естетичні новації визначили експериментальну виставу «Життя людини» Л. Андреєва[1]. Обидві прем'єри сезону 1908/1909 рр., засвідчивши активний пошук нових театральних форм на львівській сцені, викликали чималий резонанс у пресі та мали подальший вплив не лише на польське, а й на українське сценічне середовище, зокрема на молодого Л. Курбаса.

[1] Про цю виставу достатньо докладно писала І. Волицька [33, с. 54–55].

Та навіть у «традиційних» виставах — з опорою на головних виконавців, модерне акторське мистецтво заявляло про себе рішуче й переконливо. Прикладом міг слугувати «Гамлет» В. Шекспіра (1907) в режисурі Т. Павліковського. У складній партитурі несподівано різких емоційних перепадів та загострених емоційних станів К. Адвентович виявляв найглибший психологізм та проникнення в сутність характеру персонажа: «<…> В ролі Гамлета Адвентович живе життям душі данського принца, гра його так вібрує усіма фібрами шекспірівської постаті, що перестає в ній бути виконавцем, але сам стає творцем, стільки в його грі незрівнянної інтеліґентності, стільки сценічної художності <…>» [34]. Інший рецензент зауважував надзвичайно переконливу мотивацію поведінки героя вже від перших миттєвостей вистави та підкреслено оголений, загострений «нерв» ролі: приміром, шокуюча різкість поведінки Гамлета у першій сцені у тронній залі, його «вибуховість і нервозність» були «наслідком багатьох пережитих ночей, багатьох розчарувань<…>» [Там само].

К. Адвентович виходив на сцену у «Гамлеті» упродовж 23 років, зрештою уґрунтувавши у польську сценічну культуру XX ст. модерний образ принца Данського. Разом із ґетівським Фаустом, чеховським Астровим, ібсенівським Освальдом ця роль зміцнила його позиції одного з найперших модерних акторів тогочасної польської сцени.

Багатим, яскравим акторським складом Л. Геллер завдячував своєму попередникові. Та якщо Т. Павліковський виховував акторів на засадах ансамблю з думкою про мистецьку цілість й завершеність вистави, то Л. Геллер стояв на дещо інших позиціях: для нього насамперед високу вартість мав актор, на якого йшов глядач. Безсумнівною «зіркою» львівської сцени був К. Адвентович (до вищеназваних додамо ролі Ромео, Раскольникова в інсценізації роману Ф. Достоєвського, Кордіана та Завішу Чарного в однойменних драмах та ін.), котрий, однак, 1912 р. її залишив.

1906 р. до Львова запрошено відому актрису Ванду Семашкову, яка пропрацювала тут до 1918 р., створивши цілу низку трагедійних та драматичних образів: Ребекка у «Росмерсхольмі» Г. Ібсена, Іоанна в «Орлеанській діві» Ф. Шіллера, Саломея в «Бенкеті Іродіади» Я. Каспровича, Балладина в однойменній драмі Ю. Словацького та Корнелія в його ж «Іридіоні», а також — низку ролей у класичних польських комедіях.

Незмінний успіх у львівського глядача мали А. Гостинська, Ф. Фельдман, Ґ. Фішер, Ю. Хмелінський, а також прибулі на запрошення Л. Геллера

Людвик Востровський та Ірена Трапшо. Останні головним чином виконували ролі модерного репертуару. 1907 р. прибув до міста і залишився на довший час відомий актор Р. Желязовський, який отримав і режисерські повноваження. У «народній» комедії були незрівняними Ян Новацький та Софія Чаплінська. На окремі вистави запрошували Констанцію Беднажевську (Вона в «Житті людини» Л. Андреєва, Роксана в «Сірано де Бержераку» Е. Ростана, Саломея у «Срібному сні Саломеї» Ю. Словацького).

Проте панівне становище у Міському театрі 1906–1918 рр. посідала опера. Ще під час своєї першої львівської дирекції 1896–1900 рр. Л. Геллер показав себе як великий шанувальник оперного мистецтва і згодом (у період свого дванадцятилітнього керування) не зраджував власних уподобань. Продовженням лінії національного репертуару стали нечисленні прем'єри та чисельні поновлення творів польських композиторів. Нові твори з'явилися на львівській сцені у такій послідовності: «Пан Тадеуш» львівського композитора-аматора Томаша Вижджги, «Болеслав Сміливий» Людомира Ружицького, «Українська повість» Мечислава Солтиса. Автори цих творів належали до різних естетичних шкіл: від орієнтованого на класику XIX ст. М. Солтиса до виразного представника «младопольського» модернізму Л. Ружицького. Попри це сценічна доля їхніх творів на львівській сцені була майже однаковою: після кількох вистав вони сходили зі сцени. Окремою подією стало поновлення 1910 р. з нагоди ювілею Ф. Шопена «Манру» І. Я. Падеревського. Також було відновлено опери С. Ярецького та В. Желенського, а з національної класики йшли «Забобон, або Краків'яни та гуралі» Я.-Н. Камінського, «Галька» та «Страшний двір» С. Монюшка.

Найяскравішим та найзатребуванішим залишався іншомовний музичний репертуар. Італійська опера, добре знайома львів'янам ще з минулого століття, рясніла поновленими назвами: «Норма» В. Белліні, «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, «Маскарад», «Отелло», «Травіата», «Аїда» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Тоска», «Манон Леско», вперше «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Сільська честь» П. Масканьї та ін.

Одним із вагомих здобутків Л. Геллера в оперній царині стала перша в історії польського музичного театру постава у лютому 1911 р. тетралогії Р. Вагнера «Кільце Нібелунга» у повному складі — до минулих прем'єр «Зігфріда», «Золота Рейну», «Сутінків богів» додалася «Валькірія». Переклад польською здійснив відомий співак А. Бандровський. І хоча сміливий крок

мистецького керівника критики оцінили по-різному, до кінця 1980-х ця постава тетралогії залишалася поодиноким явищем польської сцени.

Якщо загальною тенденцією щодо західноєвропейських оперних творів ще від кінця XVIII ст. була їхня якнайшвидша реалізація на львівському кону після європейських прем'єр, то щодо російського оперного репертуару панувала зворотна тенденція, викликана, вочевидь, політичними мотивами. Польські прем'єри російських опер, як підкреслюють дослідники, відбувалися зі значним — кількадесятилітнім — запізненням. Але у жовтні 1906 р. вперше на польській сцені з'явився «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (утримувався кілька сезонів), згодом — «Демон» А. Рубінштейна, за ним — «Борис Годунов» М. Мусоргського.

Окрасою львівської опери геллерівського періоду, звичайно, були солісти, насамперед польські. Продовжувала виступати І. Богус-Геллерова, доволі тривало тут працювали Я. Королевич-Вайдова, Е. Бандровська, Ада Сарі.

До славетних солістів належали зосібно Модест Менцинський (Лоенгрін в однойменній опері Р. Вагнера, Макс у «Вільному стрільці» В. А. Моцарта, Каніо в «Паяцах» Р. Леонкавалло, Радамес в «Аїді» Дж. Верді), Адам Дідур (Мефістофель у «Фаусті» Ш. Гуно, Дон Базиліо у «Севільському цирульнику» В. А. Моцарта, Борис у «Борисі Годунові» М. Мусоргського та ін.), А. Бандровський (Манру в однойменній опері І. Я. Падеревського, Каніо в «Паяцах» Р. Леонкавалло, Радамес в «Аїді» Дж. Верді та ін.). Також двічі брав участь у львівських оперних сезонах відомий італійський співак Маттео Баттістіні.

Оперета в Міському театрі під орудою Л. Геллера мала неабиякий успіх завдяки старанній режисурі та достатньо фаховому складові виконавців. Сучасні дослідники спростовують поширені у тогочасній пресі закиди критиків щодо засилля розважального жанру у репертуарній політиці керівника. Насправді щосезону в середньому випускали на кін двадцять оперет п'ятнадцяти композиторів [31, с. 294]. До переліку найпопулярніших на львівській сцені імен належали зосібно Імре Кальман («Осінні маневри», «Королева чардашу»), Франц Легар («Весела удова», «Граф Люксембург»), Лео Фалль («Королева доларів», «Веселий селянин», «Дівчина з лялькою» та ін.), Й. Штраус, Ж. Оффенбах, К. Целлер, Ф. Зуппе.

Незмінною примадонною тогочасної львівської оперети була Гелена Міловська. Серед чоловічого складу провідні партії виконували Ф. Куліговський, Ч. Заремба, А. Оконський та ін.

На відміну від Т. Павліковського, Л. Геллер провадив гастрольну діяльність львівської трупи продумано й репрезентативно. У 1910 та 1913 роках театр виїжджав за кордон: спершу до Відня, згодом — до Парижа. Метою гастролей була пропаганда польського театрального мистецтва, відповідно до цього укладали гастрольний репертуар з творів О. Фредро, Л. Риделя, Г. Запольської, С. Виспянського. Високу оцінку іноземних критиків здобули провідні актори театру: К. Адвентович, А. Гостинська, В. Семашкова, І. Трапшо, Ю. Хмелінський, Ф. Фельдман. Літературний секретар театру Г. Цепнік так оцінював ці гастролі: «Виступи нашої драми у Відні, а потім у Парижі наче проламали китайський мур несвідомості, що відмежовував від решти культурного світу нашу драматургічну творчість та наше театральне мистецтво» [35, с. 85].

Надзвичайний успіх цих гастрольних постав наштовхнув Л. Геллера на грандіозні плани дворічного гастрольного турне Америкою. План виник 1913 р., а в інтерв'ю журналісту 1916 р. режисер драми Я. Новацький із захопленням окреслив омріяний маршрут: «Варшава, Москва, Петербург, увесь Сибір, Владивосток, Японія, Північна та Південна Америка, Іспанія, Італія, Балкани» [35, с. 81]. На жаль, цим планам не судилося справдитися. На порозі стояла Перша світова війна.

Незадовго перед тим на сцені Міського театру відбулася ще одна цікава подія: гастрольні виступи відомої польської актриси Станіслави Висоцької із виставою «Гамлет» (3 та 4 червня 1914 р.). Уперше в історії польського театру актриса виконала головну роль шекспірівської трагедії. Виступ супроводжувала широка кампанія у пресі як до, так і після показу вистав. Рецензенти обережно поставилися до такого експерименту, але врешті визнали за актрисою великий трагедійний талант та неабияку професійну майстерність [36].

З початком Першої світової війни життя Львова завмерло лише на кілька тижнів. 3 вересня 1914 р. у місто вступила російська армія. У Львові розташувався уряд генерал-губернатора Східної Галичини Юрія Бобринського. Поза тим, за погодженням із російськими урядовцями, міська влада залишилася в руках поляків. За короткий час віце-президент міста Т. Рутовський видавав накази стосовно формування міської міліції, організації дешевого харчування, охорони здоров'я тощо. І хоча у Львові було оголошено жорсткі цензурні правила щодо преси, кінематографа, друкованих видань, театральних та інших видовищ, завдяки дипломатичним заходам Т. Рутовського приміщення Міського театру не бу-

ло віддане, як, наприклад, у Кракові, під військові казарми — його, натомість, просто закрили.

Ще до приходу у місто російський військ Л. Геллер разом із групою акторів покинув Львів. Ті ж, хто залишився, опинилися без жодних засобів до існування. Частина акторів-чоловіків була ще раніше мобілізована до війська — як австрійського, так і російського. Багато хто вступив до міліції, актриси працювали у торгівельних закладах, брали участь в організації соціального забезпечення. Вже у жовтні магістрат міста подбав про працівників театру, призначивши щомісячні виплати та роздавши спеціальні продовольчі картки, що істотно допомогло митцям у скрутні воєнні часи.

Менша частина трупи на чолі із Л. Геллером продовжила театральну діяльність у Відні. Ці вимушені гастролі під назвою «Гостинні виступи Польського театру у Відні» виявилися найдовшими: від грудня 1914 р. до червня 1915 р. [31, с. 296]. По поверненні Л. Геллера назад до Львова виступи тої частини польської трупи, що залишилися у Відні, відбувалися під орудою Кароля Бенди та Станіслава Домбровського. Разом із Л. Геллером на «віденських гастролях» перебували К. Адвентович, Ф. Франчковський, Ф. Фельдман, Я. Новацький, І. Трапшота ін. Трупа орієнтувалася на національний репертуар, який міг об'єднати довкола театру віденських поляків-емігрантів. На афіші — твори О. Фредро, С. Виспянського, М. Балуцького, Г. Запольської, Т. Ріттнера, С. Пшибишевського, Г. Збєжховського та ін. — всього 73 найменування поміж 79-ти. Театр зі Львова виступав також у Баден-Бадені, двічі — у Прешбурні, тричі — у Празі [35, с. 87–88].

Повернувшись до Львова 15 липня 1915 р., Л. Геллер очолив керівництво театром і провадив його до 30 червня 1918 р. — дня закінчення контракту. Але з 1916 р. точилися розмови про те, що мистецький керівник має намір полишити театр. Цьому, зокрема, була присвячена книжка журналіста Леона Данилюка під промовистою назвою «В театральному пеклі» [Там само], складена з низки інтерв'ю з провідними митцями Міського театру: Л. Геллером, Р. Желязовським, Я. Новаковським, Г. Цепніком та ін. Її автор мав на меті увиразнити заслуги Л. Геллера перед містом та виявити коло проблем, що заважали розвитку львівської сцени. Йшлося насамперед про недостатнє фінансування, «гоніння» на театр з боку львівської преси, брак професійної критики, належної підтримки керівництва міста, непродуктивність тричленної структури театрального колективу, що заважала плідній праці кожного із секторів. Видання, просякнуте сумною

іронією від першої до останньої сторінки, розпочиналося зокрема цитатою з листа колишнього літературного секретаря театру М. Сахоровського: «А чи варто працювати у львівському театрі, де якщо б директор і був ідеальним директором, то йому це не допоможе! Кінець його завше один і той самий! З пляшечкою digitalis[1] в одній руці, зі старими векселями — в другій, дивлячись у майбутнє та розмірковуючи про львівську критику, закінчить він життя! Так закінчив великий Ян Добжанський,[2] так закінчив Станіслав Добжанський,[3] так закінчить кожен, хто вчасно не схаменеться <...>» [35, с. 2]. У цих сумних рядках є певна частка правди. Тільки порівнюючи з подальшими неспокійними роками, львів'яни змогли оцінити стабільність та різноманіття театрального Львова початку XX ст. і зокрема діяльність Л. Геллера.

До початку Першої світової війни у міста виникла низка сценічних колективів найрізноманітнішого характеру. Театральний Львів перетворився на своєрідне дзеркало театральної Європи: поруч із «великою» сценою тут зароджуються й утверджуються «малі» театральні форми, постають нові театральні колективи, виникає театр ляльок, театралізується чи не кожен більш-менш придатний сценічний майданчик.

Поміж польських театральних колективів, орієнтованих на найширші верстви населення, назвемо «Популярний театр» (2 квітня — 26 грудня 1912 р.), «Народний театр ім. Ю. Словацького» (1908–1913), «Новий театр» (1911, 1913–1914). Їхня поява продовжувала діяльність Театру товариства любителів сцени, припинену1906 р. — попри різних керівників, мистецький рівень і тривалість роботи, їхні програми були однаково орієнтовані на просвітницьку функцію мистецтва сцени, спиралися на національний класичний та сучасний репертуар, зрозумілий та корисний публіці широкого спектру.

Серед засновників «Народного театру ім. Ю. Словацького» — Міхал Літинський та Генрик Цепнік, керівником театру був Ян Савицький, директором-розпорядником — Данте Барановський, список трупи очолюва-

---

[1] Digitalis — екстракт з наперстянки, що у малих дозах лікував від серцево-судинних захворювань, у великих дозах був отрутою.

[2] Ян Добжанський — директор польського театру у 1875–1881 рр.

[3] Станіслав Добжанський — син Я. Добжанського, актор, режисер, драматург, допомагав батькові у керівництві театром, помер у 33 роки.

ла Амалія Роттер, актриса Міського театру. Вистави відбувалися щонеділі в орендованих театральних приміщеннях товариств «Зірка», «Сокіл І» та «Сокіл ІІ». Попри заявлену культурно-просвітницьку програму, репертуар театру становили комедії та фарси за невеликим винятком вистав за драмами Г. Ібсена та Е. Ростана.

«Новий театр» Едмунд Рігер частково створив із трупи краківського «Народного театру», що переїхала до Львова разом із декораціями та костюмами. Театр працював спершу в орендованій театральній залі Католицького дому (нині — приміщення Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки), у залах товариств «Зірка» та «Сокіл І», у переобладнаній залі Спортивного товариства. Відсутність стаціонарного кону, зміни керівництва, надто часті, а тому непідготовлені прем'єри призвели до втрати інтересу до театру не лише преси, а й глядача, і відповідно до закриття колективу у січні 1914 р.

Театральне життя галицької провінції урізноманітнювали кілька мандрівних театральних колективів, що розпочали своє життя у Львові: трупа Габріелі Запольської (турне містечками Галичини1907 р., навесні та пізньої осені 1908 рр.), «Театр прем'єр» (1912–1913), «Львівський Художній театр» (1911–1918) та ін.

Окрему сторінку історії львівського польського театру початку ХХ ст. склали театри-кабаре та вар'єте, що з'явилися у місті за прикладом паризьких, віденських, краківських, варшавських закладів. Ще від 1900 р. у пасажі Германів (вул. Сонячна, будівля не збереглася), у залі «Колізей» (Colloseum), розрахованій на понад тисячу місць, щотижнево відбувалися розважальні вистави, подібні до циркових видовищ із тиграми, левами та іншими хижаками. Від 1906 р. до них додалися оперетткові та комедійні спектаклі за участю львівських артистів і гастролерів. Театрознавець М. Шидловська слушно зазначила щодо цього театру: «для біднішої публіки Колізей був першим кроком до театру» [37, с. 29]. Поряд («Колізей» працював до 1912 р.) розпочали свою історію від 1906 р. «Театр Ріжнородностей»[1] («Rozmaitości», 1906–1907 рр., 1911–1912 рр.) та від 1910 р. вар'єте у «Казино де Парі».

Цілком нового досвіду львів'яни набували у перших літературно-артистичних кабаре. Формуючи свій літературно-кабаретний театр услід за краків-

[1] Саме таку назву театру зустрічаємо в українських виданнях.

ською «Зеленою кулькою» («Żeliony Bałonik») та варшавським «Momusom», львівські поети та митці, шукаючи власного мистецького обличчя та близьких міському глядачеві тем, прагнули поєднати запозичені жанрові взірці з місцевим колоритом та фольклором львівських передмість. Вже у першому такому вечорі, що відбувся у грудні 1909 р. в Літературно-мистецькому колі з ініціативи Яна Петжицького, досвід краківських артистів «легкого жанру» рядував із творчістю львівських авторів та виконавців.

Після кількох таких вечорів Львів на початку 1910 р. охопила справжня кабаретна лихоманка. Її масштаби засвідчив несподіваний громадський спротив — студенти Політехніки та Університету вийшли на демонстрацію та розклеїли містом листівки з гаслом «Геть кабаре!» [37, с. 33]. Тільки заь прошення на гастролі до Львова двох найвідоміших та незаперечно успішних польських театрів «Зелена кулька» та «Момус» довели львівській публіці вартісність таких закладів.

Відтак, у березні 1911 р. у підвалі ресторану Сковрона із залою на 40 столиків, під керівництвом відомого львівського фейлетоніста і адвоката за фахом Клеменса Вайца та Адама Загурського почало свою діяльність літературно-мистецьке кабаре «Вулик» (“Ul”). Його головним автором та за сумісництвом акомпаніатором був інший відомий львівський літератор, фейлетоніст та театральний критик Генрик Збєжховський, а також Єжи Бандровський. До акторського складу входили Людвик Лятайнер, Вацлав Каліцинський, Юзеф Семашко (син відомої актриси В. Семашкової), Гелена Гурська, Францішек Фрешель та ін. [37, с. 36]. Театр набув популярності не лише у широкої, а й в естетично вибагливої публіки. Неодноразово відвідував його Т. Павліковський із К. Беднажевською, представники міської влади, президент міста Т. Рутовський та ін. Незважаючи на короткотривалий період діяльності (до листопада того ж року), він серйозним чином вплинув на розвиток естрадного жанру у Львові. За його прикладом містом швидко розповсюдилося з десяток подібних сценок, що, зрештою, призвело до розпорошення мистецьких сил і втрати творчих позицій [37, с. 34]. «Вулику» у тому ж ресторані Сковрона наслідувала «Весела Яма», керована Кирилом Данилевським, але це кабаре проіснувало лише неповний сезон.

Також у березні 1911 р. започатковував новий театр — «Львівські маріонетки» — Ян Петжицький. Його діяльність протривала з перервами до 1917 р. Першу сцену для театру було споряджено у пасажі Міколяша (будівля не збереглася). Згодом цей театр виступав у залах Міського ка-

зино, товариства «Сокіл-Матір», Музичного товариства, Літературно-мистецького кола. Подібно до краківського, львівський театр маріонеток працював за вертепним принципом: сюжети складалися із трьох блоків, присвячених актуальним політичним, урядовим, літературним та мистецьким постатям Львова (зосібно Т. Павліковському, Л. Геллеру, А. Лелевичу, а також графу С. Бадені, А. Креховецькому та ін.). Ляльок озвучував Л. Лятайнер, виготовляли їх (загальна кількість становила 30 штук) Броніслава Рихтер-Яновська, Тадеуш Блотніцький, Зигмунт Курчинський, Ігнацій Ляткше, а також Станіслав Яновський, котрий водночас був декоратором вистав. Авторство текстів у різний час належало Г. Збєжховському, К. Макушинському, С. Василевському та ін. Зазвичай перша частина вистави присвячувалася театральним митцям, друга — історичним національним постатям, третя — у гумористичному плані представляла актуальні політичні дебати тогочасних урядовців. А проте і цей театр проіснував недовго. Фактично після 1912 р. до 1919 р. у Львові на постійних засадах не діяв жоден кабаретний театр [37, с. 45].

У березні 1912 р. для дитячої аудиторії було створено «Львівський художній театр маріонеток» під орудою Мар'яна Дієнстля-Домброви, який проіснував один сезон.

1912 р. у Львові було фондовано одразу кілька «об'їзних» (мандрівних) театрів: під орудою Генрика Цудновського (1912–1918), «Художній народний театр» Данте Барановського (1912–1914), «Мандрівний театр прем'єр» під керівництвом Антонія Ґодземби-Висоцького (1912–1913). 1913 р. А. Ґодземба-Висоцький започаткував «Незалежний театр», взоруючись на паризький «Вільний театр» А. Антуана [32, с. 265].

Від 1911 р. у Львові діяв «Театр водевілю», стаціонований у залі «Казино де Парі» по вул. Рейтана, 3 (нині — приміщення Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса, вул. Леся Курбаса, 3). Його власником був Йонаш Вайс, програма вечорів складалася з оперет, скетчів, монологів, сценок, куплетів. Театр вважався місцем розваг невибагливої публіки і не привертав уваги преси. Утім, у перші тижні російської окупації Львова він відновив свою роботу — спершу для російських офіцерів та урядників, потім у більш ранній час — для львів'ян. У концертних програмах рядували різні номери, виконувані артистами з «Казино де Парі», кабаретного театру Л. Людвіковського, опери та оперети Міського театру. Поруч із польськими акторами Юзефою Деліус, Юзефом Старушкевичем,

Анджей Лелевич

Марією Сенявською, Людвиком Лятайнером-Лавінським, Болеславом Фотиго-Волянським, Каролем Урбановичем, Міхалом Татжанським, танцівниками Софією та Станіславом Фалішевськими, Павліною Кошуцькою та іншими до виступів запрошувалися українські та російські виконавці [38, с. 279]. Співали українські народні пісні та виконували фрагменти із «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського Софія Стадникова та І. Косакова, російські романси та пісні — К. Пилипенко (перша дружина А. Бучми), хореографічні композиції виконувало тріо Балашова. Незабаром театр здобув популярність у мешканців міста, а безробітні у воєнний час актори мали можливість працювати за професією.

У грудні 1914 р., від католицького Різдва, запрацював інший театр — Анджея Лелевича, відомого у Львові актора та опереткового постановника. Театр діяв при Міському казино на вул. Академічній, 13 (нині — проспект Шевченка). Тут знайшли роботу чимало колишніх акторів Міського театру: Софія та Юліан Добжанські, Казимир Окорніцький, Анна Зелінська,

Мар'ян Пелль, Владислав Яворський, Георгій Ригер, Станіслав Геровський, Євгеній Калиновський та ін. Серед популярних одноактних комедій та оперет в репертуарі помічені «Моральність пані Дульської» Г. Запольської та «Ведмідь» А. Чехова [31, с. 308]. Ставлення критиків до цього театру спершу було доброзичливим — вони гідно оцінювали афішу і творчі завдання колективу, доволі вартісні, як на воєнний час. Проте згодом рецензенти зауважили дедалі швидше сповзання колективу до примітивно-розважальних вистав.

В останні місяці російської окупації міста (травень-червень 1915 р.) відновив діяльність Міський театр. Його директором став досвідчений театральний адміністратор Якуб Ґліксон, мистецьке керівництво драматичним сектором доручено Корнелію Макушинському, оперну режисуру — Адаму Оконському [38, с. 290], секретарем призначено Е. Веберсфельда. Склад театру налічував 260 осіб, майже як до війни були представлені хор, балет та оркестр. «Зіркою» драматичної трупи була В. Семашкова, оперної — Я. Королевич-Вайдова, А. Оконський, С. Арганська-Хойновська, В. Пашковський [38, с. 292]. Наприкінці травня до роботи у театрі став А. Лелевич із групою акторів, що працювали в Міському казино, разом із ними на афішу театру повернулася оперета.

Коли від 22 червня 1915 р. у Львові знову запанувала австрійська влада, театр продовжував діяльність, але К. Макушинський, побоюючись репресій за співпрацю з росіянами, змушений був виїхати до Києва, у зв'язку з чим драматичний сектор припинив давати вистави. Повернення Л. Геллера на посаду мистецького керівника 15 липня 1915 р. перегорнуло «військову сторінку» історії Міського театру у Львові.

Зазначимо також кілька цікавих мистецьких подій у жанрі кабаретного театру, що відбулися після повернення австрійської влади. Це вистави «Військові маріонетки» авторської групи у складі Г. Збежховського, С. Василевського, А. Шредера (4 грудня 1916 р., Міське казино) та «Мирні маріонетки» авторства Г. Збежховського та С. Василевського (28 вересня 1917 р., зала Музичного товариства) [37, с. 47]. То були вже знані львівською публікою вертепні сатирично-гумористичні спектаклі «за участі» ляльковых персонажів, що уособлювали відомих політичних, військових, урядових, культурних діячів. Теми, порушувані в цих виставах, були пов'язані з питаннями війни, діяльності польських легіонів, майбутнього Польщі й водночас — зі щоденними проблемами мешканців Львова.

Генрік Збежховський

Корнелій Макушинський

Окрему складову театрального життя Львова у 1900–1918 рр. становила театральна критика. Історики вважають вододілом у розвитку європейської театрально-критичної думки роки Першої світової війни. На їхній погляд, «довоєнна критика», що спиралася на смаки публіки, ще належала XIX ст., «повоєнна» — позбавлена цієї опори, самостійна і незалежна — це критика XX ст. [39, с. 124]. Львівський критичний досвід цілком вкладається у ці характеристики.

Активний поступ львівської театральної критики 1900–1918 рр., з одного боку, пов'язаний із програмною діяльністю двох потужних керівників Міського театру — Т. Павліковського та Л. Геллера, з іншого — розвитку критичної думки сприяла редакційна політика чисельних львівських польських газет, на чиїх шпальтах знаходимо рецензії мало не на кожну прем'єру львівських театрів. До кола театральних рецензентів належали непересічні особистості, як-от Адам Креховецький (багатолітній львівський цензор, драматург і водночас — головний редактор «GazetyLwowskiej»), Людвик Масловський (перший редактор «KurieraLwowskiego», один з перших польських соціологів), Людвик Стасяк (відомий польський художник, графік, публіцист), Кароль Іжиковський (польський літературний, театральний та кінокритик, драматург), Корнелій Макушинський (прозаїк, поет, фейлетоніст), Генрик Цепнік (письменник, публіцист, історик театру), Владислав Козицький (історик мистецтва, поет, драматург, публіцист,

професор Львівського університету ім. Яна-Казимира), С. Невядомський (композитор, диригент, педагог), Фелікс Ґвіждж (військовик, журналіст, поет, перекладач, згодом сенатор II Речі Посполитої), Юліуш Теннерта ін.

Очевидно, засадничі принципи театральної критики цього періоду спиралися на позитивістське ставлення до мистецтва театру як до оживленої матерії літературного, драматичного твору. Цей, походженням з XIX ст., літературоцентризм виявляв себе через обов'язковий аналіз драматичного твору із подальшим порівнянням особливостей його сценічного втілення.

При цьому не слід забувати, що тогочасними театральними критиками були здебільшого літератори, журналісти, тобто засадничо зорієнтовані на літературний текст автори. Це аж ніяк не применшувало їхньої інтелектуальної потужності, жанрового розмаїття, точності висловлених зауважень. Блискучий фейлетоніст Корнелій Макушинський був власне вихованцем львівського інтелектуального середовища початку XX ст. Його театрально-критичні статті (одну з яких, присвячену поставі «Дяді Вані» А. Чехова, було зацитовано вище) та фейлетони відзначалися витонченою проникливістю у драматургічний матеріал, влучністю оцінок та віртуозною дотепністю. Театральними темами насичено його чималий літературний доробок: повісті, оповідання, листи [39, с. 169].

Цікавий театральний критик Юліуш Теннер також поєднував рецензентську діяльність із практично-педагогічною: 1913 р. він видав «Підручник мистецтва читання: для вжитку учителів у польських народних школах, середніх та учительських семінаріях а також для використання старшої молоді й самоуків», одне з перших видань такого типу [40]. Випущена в часі перебування в Галичині Л. Курбаса, вона могла і навіть повинна була потрапити до його бібліотеки.

Неперсічною постаттю інтелектуального львівського середовища був Остап Ортвін (справжнє ім'я та прізвище — Оскар Каценельбоген), чия найактивніша театрально-критична діяльність припала на 1895–1911 рр. Дослідниця його творчості Елеонора Удальська зазначає: «три інтелектуальні напрями окреслюють критичний світ Остапа Ортвіна як критика театру: теорія трагедії як містичного обряду національної свідомості, театру як колективного, суспільного переживання, котре визначає його шлях до монументальності та теорія власне критики» [39, с. 13]. До програмних праць О. Ортвіна, що становлять інтерес і для українських

театрознавців, належать «Утопія про драму» (1901) та «Про трагічний театр» (1902). О. Ортвін входив до грона літераторів та митців «Молодої Польщі», його теорія «містичного театру», викладена у зазначених текстах, знайшла подальший розвиток та утвердження в діяльності Станіслава Виспянського. Цікавим також є те, що О. Ортвін був рецензентом гастрольних вистав «Руського народного театру» товариства «Руська бесіда» у Кракові (1901, часопис «Krytyka»).

Мабуть, найслабшою ланкою у театральному житті Львова 1900–1918 рр. була театральна педагогіка. Двічі виникали акторські студії: в сезоні 1906/1907 рр. при Міському театрі та в сезоні 1917/1918 рр. В. Семашкова провадила сценічний курс при Консерваторії [32, с. 262, 266].

Підсумовуючи діяльність польського театру у Львові 1900–1918 рр., слід підкреслити особливе місце, яке він посідав на театральній мапі польського театру в цілому. Це було зумовлено значною мірою політично-суспільними реаліями, а саме явищами культурної децентралізації, пов'язаними з приналежністю польських територій до різних держав: Німеччини, Австро-Угорської монархії, Російської імперії. В цьому контексті Львів став одним із найактивніших центрів польського політичного, економічного, наукового та культурно-мистецького життя. Тривалі за часом періоди дирекцій Міського театру визначних мистецьких діячів Т. Павліковського та Л. Геллера забезпечили консолідацію значних творчих сил довкола цієї сценічної інституції. Поруч із нею у Львові від 1906 р. почали розвиватися інші театральні колективи, спрямовані, з одного боку, на просвітницько-виховну місію серед найширших верств глядачів, з іншого — на адаптацію модерного європейського досвіду у камерних жанрах театрального мистецтва. Активний поступ польської сцени у Львові перервала Перша світова війна, із закінченням якої та створенням Польської держави 1918 р. завершився один і розпочався новий, фактично останній період діяльності у місті професійного польського театру.

Польський театр у Львові періоду Польської Республіки (1918–1939)

Події Першої світової війни спричинили зміни на європейській політичній мапі та створили передумови утвердження державності для, зокрема, українців та поляків. Проголошення 1917 р. в Києві Української Народної Республіки додало політичної волі та снаги українцям у Галичині у боротьбі за визволення краю. «Листопадовий здвиг», розпочатий українськими військовими з'єднаннями у ніч проти 1 листопада 1918 р., завершився проголошенням 9 листопада 1918 р. Західно-Української Народної Республіки. У відповідь поляки вивели на міські вулиці військо, і восени 1918 р. Львів став ареною жорстокої українсько-польської війни. Був це «<... > конфлікт двох новонароджених національних держав за територію, де українці становили більшість (окрім великих міст та частини містечок)» [41, с. 27].

Бої за місто тривали від 1 до 21 листопада 1918 р. Чисельна перевага була на боці польського війська, відтак, збройні загони Української Галицької Армії вимушено відступили, а їхні контрнаступи упродовж наступних місяців зазнали поразки. У листопаді 1918 р. львівська Рада ухвалила приєднання Львова та земель Східної Галичини до відродженої Польщі — незалежної Польської Республіки (II Річ Посполита). У місті панувала розруха, бракувало світла, води, їжі тощо. Однак здобуття державності після понад сторічних змагань за незалежність додавало снаги польському населенню Львова і митцям зокрема.

Видатний польський історик театру З. Рашевський визначив два головних завдання, що постали на той час перед польським театром: освоєння нової театральної географії, визначеної кордонами національної держави (поза її межами залишився лише один професійний польський театр — у Києві), а також пошук нових форм меценатства [42, с. 188–190]. Обидві позиції були актуальними для театру у Львові, відтепер (уперше за півтори сотні років свого існування) стаціонованого на території польської незалежної держави. Змінився також і спосіб його утримання — Міський театр було удержавлено магістратом. Львівські урядники покладали великі

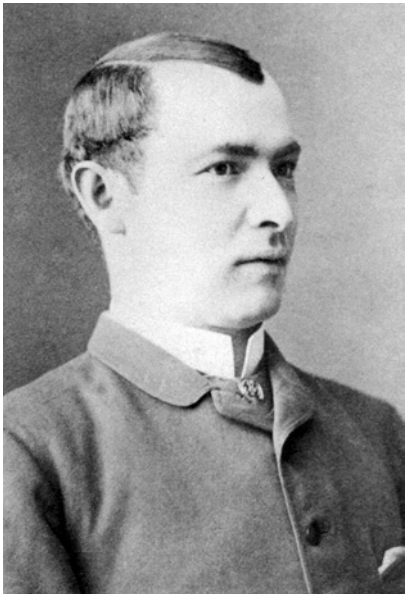
надії на нову форму власності театру, сподіваючись, що вона убезпечить трупу від антрепренерського «свавілля», бюджетного дефіциту та організаційно-виробничих проблем.

Глибокі театральні традиції міста, успішне довоєнне минуле у поєднанні з новою формою керівництва театром мали стати запорукою швидкого та якісного відновлення його діяльності. Однак, забігаючи наперед, скажемо: п'ять відомих польських митців, які змінювали один одного в кріслі мистецького керівника львівського театру, не змогли вивести театр на довоєнні позиції. Ні організаційно, ні фінансово львівський театр у повоєнне десятиліття не зміг здобутися на очікуваний високий мистецький рівень. Хоч тепер керівників театру призначала міська влада, однак, вони, на думку сучасника, «<…> змінювались надто часто, аби котрийсь із них міг розвинути хоч якусь, орієнтовану на тривалий час, програму діяльності» [19, с. 48]. Так, кожен з обраних директорів приходив до театру з амбітними планами та баченням майбутнього колективу, але їм ставали на заваді як об'єктивні чинники — польсько-українська чи польсько-радянська війни, організаційно-фінансові проблеми, так і суб'єктивні — естетичний консерватизм публіки, незбалансованість репертуару тощо.

Першим керівником і головним режисером у Міському театрі у сезоні 1918/1919 рр. був відомий актор, давній улюбленець польської сцени і львів'ян зокрема Роман Желязовський, заступником та літературним секретарем вдруге став Генрик Цепнік, музичним керівником — не менш відомий музичний критик та композитор, професор консерваторії Станіслав Невядомський, керівником адміністрації театру — Владислав Тичка.

У липні-серпні 1918 р. коштом магістрату на суму 120 тисяч корон у театрі провели ремонтно-реставраційні роботи: центральне опалення до вестибюлю, коридорів та центральних сходів, технічне освітлення до закулісної частини, продезінфіковано приміщення глядацької зали, частково замінено пошкоджену оббивку крісел, помито й відновлено стіни, проведено вентиляцію у вбиральнях тощо [43].

Р. Желязовський намірявся посилено розвивати саме драматичний репертуар, що за дирекції Л. Геллера перебував на другому плані. Нині драмі відводилося п'ять вечорів на тиждень (з них три — вечірні та дві — пополудневі, для молоді), основу афіші мали становити твори польських класиків (особливо для школярів) та сучасних авторів, у планах було створення театрального музею, підвищення кваліфікації акторів, організація дебютних



Роман Желязовський

вистав для драматургів та акторів, проведення «стильних» літературно-мистецьких вечорів і вистав для дітей, відкриття другої сцени [44]. Режисуру драми й комедії здійснювали Генрик Барвінський, Ян Новацький та Казимир Окорницький, режисуру опери — Адам Оконський та Кароль Паславський, оперети — Філіп Куліґовський, режисером балету та керівником балетної школи призначено Станіслава Фалішевського. Молодий Анжей Пронашко очолив художньо-декораційну частину, поруч із ним декораторами працювали значно досвідченіші Зиґмунт Бальк та Кароль Політинський.

Творчий склад драматичного сектору становив 48 осіб (22 актриси та 26 акторів). Серед них — відомі Ванда Семашкова, Ірена Трапшо, Леонтія Барвінська, Євгенія Квяткевичева, Генрик Барвінський, Юзеф Хмелінський, Юліян Добжанський, Ян Новацький, Єжи Риґєр, Міхал Шобер та ін. У складі опери налічувалося 15 солісток та 12 солістів, трупа оперети мала 10 артистів. Збільшилася чисельність хорів, до всіх трьох секторів було заангажовано нові акторські сили, організовано дитячий балет. У театрі працювало чотири суфлери, три помічники режисера. Разом із цехами та технічною обслугою (майже 40 осіб) колектив театру становив 250 чоловік.

Розпочавши сезон національною класикою — «Сарматизм» Ф. Заблоцького, «Кордіан» Ю. Словацького, кілька комедій О. Фредро, «Каштелянський мед» І. Крашевського — театр зачинив двері під час листопадових боїв. Показ вистав відновився у грудні 1918 р., далі у січні 1919 р. через продовження бойових дій театр знову не працював. Бої не оминули і саме приміщення Міського театру. У спогадах відомого польського актора Януша Варнецького, заангажованого до львівської трупи саме 1918 р., зберіглася історія захоплення українськими вояками куполу театру — найкращої точки для обстрілу території — та відчайдушного вчинку інспектора театру Ігната Стахля, який, оберігаючи театральне майно, разом із кулеметниками забарикадувався у його приміщенні [45, с. 103].

Діяльність театру взимку 1918–1919 рр. вкотре доводила, що публіка потребує мистецтва навіть за надзвичайних умов. Пристосовуючись до військових реалій, дирекція театру змінювала час показу вистав, інколи початок дії затримувався в очікуванні глядачів, які діставалися центру, пересиджуючи гарматні обстріли в арках будинків. Частина акторів у вільний час чергували у військових гарнізонах, займалися вишколом новобранців. За відсутності електропостачання вистави йшли при свічках. Під час одного з березневих показів «Пана Йовяльського» О. Фредро — увесь театр завмер, чекаючи, що гарматні удари української батареї ось-ось «накриють» будівлю. Після кількахвилинної напруженої тиші всі полегшено зітхнули, вистава продовжилася, і оплески акторам того разу звучали гучніше, ніж будь-коли [45, с. 111].

В. Козицький, характеризуючи особливості цього сезону, фактично проведеного у військових умовах, підкреслює національну зорієнтованість як драматичного, так і музичного репертуару: з 36 драматургічних імен (серед яких — В. Богуславський, Я.-Н. Камінський, Ф. Заблоцький, Ю. Словацький, В. Анчиць, О. Фредро, І. Крашевський, Ґ. Запольська та ін.) лише вісім позицій посідали іншомовні автори (серед них зосібно В. Шекспір, М. Гоголь, М. Арцибашев). В оперному репертуарі чільне місце залишилося за С. Монюшком та В. Желенським [19, с. 49]. Своєрідною «громадянсько-мистецькою» кульмінацією сезону стала прем'єра 24 березня 1919 р. «Костюшка під Рацлавичами» В. Анчиця в режисурі Р. Желязовського. До участі у масових сценах зголосилися всі актори театру, а коли їх забракло — запросили вояків львівського гарнізону. Свідок вистави згадував, що сцена військової присяги, де було задіяно

майже сто осіб, викликала надзвичайний підйом у залі, глядачі співали разом з акторами [46].

У наступному сезоні Р. Желязовський відмовився керувати театром. Окрім надзвичайно складних умов сезону 1918/1919 рр., пов'язаних із військовими діями у місті, давалися взнаки й інші проблеми. Нова польська географія відкривала митцям нові можливості — зокрема, зреалізувати себе на столичному варшавському кону. Це призвело до переміщення найкращих акторських сил з провінції до столиці та інших великих міст Польщі. З цього приводу у розлогій статті в «Kurier Lwowski» від 13 жовтня 1919 р., розмірковуючи про майбутній музичний сезон львівської опери, критик Е. Вальтер констатував: «При постанні нових оперних сцен у воскреслій Польщі настала велика потреба сил, внаслідок чого стала конкуренція <...>, а оскільки можливості інших міст більші, аніж знищеного Львова, легко зрозуміти, що місто в цій боротьбі міст за співаків та акторів повинно програти» [47].

Значну конкуренцію театрові становили й масові видовища: кіно та спортивні змагання. Післявоєнний польський кінематограф, започаткований 1908 р., в умовах відновленої державності активно розвивався та поступово виходив на світовий ринок. Неабиякої ваги у польському суспільстві набули спортивні товариства. До речі, перші чотири національні футбольні клуби були засновані у 1903–1908 рр. саме у Львові, їхній розвиток у міжвоєнний період спричинився до надзвичайної популярності цього виду спорту.

Повоєнна фінансова криза, зубожіння інтелігенції — завсідника театральної зали, негаразди в управлінській справі — ці проблеми, нажаль, й надалі залишалися актуальними для львівського польського театру. Ще в січні 1922 р. анонімний автор писав: «Як відомо — особливо через важкі військові часи і дуже високі ціни на квитки користування театром стало справді неможливим для широких верств інтелігенції, для працюючих розумово, приречених на скромні доходи. Театр є доступним тільки для тих, хто розпоряджається значними коштами, котрих не обважить витрата кількох тисяч марок, для людей, які розбагатіли на війні та лихварстві, для всіляких спекулянтів і заробітчан» [48].

Іншу причину кризового стану львівської польської сцени влучно зауважив сучасний історик театру С. Галабуда: «На стані театру позначилося посилення міжнаціональної напруги, що призвело до поділу глядача

цької зали та браку інонаціональних акторських груп у складі польського театру. Цей процес підтверджує й відсутність публікацій у польській пресі щодо виступів театрів інших національностей» [32, с. 170].

Два наступні сезони (1919/1920 рр.,1920/1921 рр.) Міський театр очолював учень Т. Павліковського, актор, режисер Міхал Тарасевич. Літературним секретарем театру призначено Фредерика Ґавліковського. Актор із чудовими сценічними даними, оксамитовим голосом, наділений вродженим відчуттям ритму і музикальності вірша, інтелігентний — на початку XX ст. М. Тарасевича вважали одним із найпотужніших виконавців романтичного та модерного репертуару доби «Молодої Польщі» [49, с. 732–733]. Львівська сцена завдячує митцеві резонансними патріотичними прем'єрами: «Сулковський» С. Жеромського, «Фантазії» Ю. Словацького (режисура та виконання головної ролі), «Весілля» Ст. Виспянського. У драмі «Королева польської корони» («Шлюби Яна Казимира») С. Виспянського в режисурі Ф. Франчковського, присвяченій річниці «звільнення» Львова, М. Тарасевич також з великим успіхом виконав головну роль. Цього часу на кін вийшли «Венеціанський купець» В. Шекспіра, «Королева Ядвіга» Ю. Шуйського, «Асистент» Ґ. Запольської, «Над снігом» С. Жеромського, «Король Саул» Е. Єндркевича, «Гаряча кров» та «Пан посол» М. Фіялковського. Режисеру драматичних та опереткових вистав здійснювали досвідчені митці Ф. Франчковський, К. Окорницький, М. Татжанський, Л. Чарновський та Е. Хаберський. Художником театру продовжував працювати З. Бальк.

Оперою керувала видатна співачка Яніна Королевич-Вайдова (українка, яка, на відміну від С. Крушельницької, не демонструвала свого походження), головним диригентом театру став Артур Родзінський. З оперних прем'єр особливо успішними були «Ерос і Психея» Л. Ружицького з Я. Королевич-Вайдовою в головній партії та поновлений «Летючий голландець» Р. Вагнера.

Однак у серпні 1920 р. міська управа виявила незадоволення мистецьким рівнем театру, якістю репертуару, добором акторів, відсутністю «творчої режисури» тощо [32, с. 171]. До цих закидів долучилася львівська критика, що знову зацікавилася театральним процесом та зокрема поточною ситуацією у Міському театрі. Ще одним місцем дискусій довкола театру стали новостворені клуби: драматичних та музичних критиків [Там само]. Як результат, наприкінці 1920 р. М. Тарасевич склав

повноваження. Боротьба за вакантну посаду тривала до квітня наступного року, серед кандидатів були відомі митці К. Адвентович, Г. Цепнік, З. Кавецький, М. Шукевич, Ч. Заремба. Та ніхто з них перемоги не здобув.

У квітні 1921 р. посаду мистецького керівника «Великого» театру посів досвідчений актор, режисер та антрепренер Людвик Чарновський. Чотири театральні сезони під орудою Л. Чарновського (1921–1925) були позначені певною стабілізацією творчої діяльності театру, хоча критичний фінансовий стан та значний дефіцит бюджету (до мільйона злотих) змусив магістрат 1925 р. припинити його контракт.

Від осені 1921 р. важливу підтримку Л. Чарновському надавав секретар театру та неофіційний керівник літературної частини, відомий літератор та мистецтвознавець Артур Шредер. За його редакцією виходив журнал «Театральне життя» — один із провідних фахових польських часописів міжвоєнного періоду.

Один із найперших важливих заходів Л. Чарновського полягав у розподілі оперних, драматичних та опереткових вистав по різним сценам. 8 вересня 1921 р. поруч із великою сценою, де продовжували йти оперні та драматичні спектаклі і яка відтепер називалася Великим театром, у Католицькому домі прем'єрою «Фірцик на зальотах» у режисурі Г. Барвінського заново відкрилася мала сцена (Малий театр) для показу комедій та камерних вистав. Найближчі за часом прем'єрні постави — «Дон Жуан» Т. Ріттнера (режисура та виконання заголовної ролі — В. Бридзінський) «Мораль пані Дульської» Ґ. Запольської та ін.

Згодом з-під оперного даху вийшла й оперета: ці вистави було перенесено до «Театру Новосьці» (колишнього театру «Колізей» у пасажі Германів, що на вул. Сонячній).

Обидві нові сцени були удержавлені міською радою. Квитки на вистави усіх трьох театрів продавали у польській книгарні по вул. Академічній (нині — проспект Т. Шевченка). Однак розширення сценічного простору без реструктурування трупи призвело до збільшення видатків на утримання — незабаром це стало однією з причин зростання дефіциту театру.

Л. Чарновський започаткував систему абонементів та пільгових знижок на театральні квитки. Саме в часи його керівництва, 20 січня 1922 р., ініційовано соціальну театральну програму — Товариство львівської інтелігенції викуповувало певну виставу за цінами, доступними для збіднілих родин та осіб, даючи можливість істинним поціновувачам мистецтва відвідувати театр.

У репертуарі продовжувала домінувати польська драматургія, помітними прем'єрами стали «Клятва» С. Виспянського, «Небожественна комедія» З. Красінського та національні першопрочитання «Єви» Є. Шанявського та «Р. Г. Інженера» Ю. Вінавера. Також в афіші поруч класиків бачимо імена сучасників: В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, Г. Ібсен, А. Стріндберг, О. Уайльд, Б. Шоу, Л. Піранделло, Д. Нікодемі, Л. Андрєєв, Н. Євреїнов, Р. Роллан та ін. Л. Чарновський збагатив корпус іншомовної драматургії зверненням до хорватських авторів: Й. Косора (названого «хорватським Горьким»), М. Огризовича, І. Войновича, провідного майстра національної драматургії[1].

Як режисер Л. Чарновський здобув успіх у поставах п'єс сучасних драматургів: «Дантон» Р. Роллана, «Той, хто отримує ляпаси» Л. Андреєва та «Свята Іоанна» Б. Шоу. Поруч із ним працювали Юзеф Сосновський (здебільшого класичний репертуар) та Едвард Житецький (модерний репертуар).

Помітним здобутком Л. Чарновського було відновлення мистецького рівня оперних постав, що потребували непересічних виконавських та постановочних сил: вагнерівський цикл («Тангейзер», «Лоенгрін», «Золото Рейну» та «Валькірія»), «Саломея» Р. Штрауса, «Євгеній Онєгін» та «Пікова дама» П. Чайковського. Польський оперний репертуар репрезентовано прем'єрами «Пане Коханку» М. Солтиса за І. Крашевським та «Казанови» Т. Ружицького. Окрема заслуга очільника театру полягала у фундації балетної трупи, спроможної давати самостійні вистави, чия праця увінчалася «Лебединим озером» П. Чайковського.

У царині театрально-декораційного мистецтва цей період позначився пошуками нової художньої мови, що посилилися з появою у Львові Костянтина Мацкевича. Вихованець одеської та пензенської художніх шкіл, а також московських Вищих художніх науково-технічних майстерень (ВХУТЕМАС), учень Василя Кандінського, К. Мацкевич сформувався як митець під впливом кубізму, футуризму, конструктивізму. Ймовірно за прикладом свого відомого учителя К. Мацкевич 1922 р. емігрував з Радянської Росії за кордон — до Польщі. Зупинився у Львові, де от-

[1] П'єса І. Войновича «Осіння буря» 1914 р. з'явилася у репертуарі «Руського народного театру» Товариства «Руська бесіда». Головну чоловічу роль виконував у спектаклі Лесь Курбас.

римав посаду художника Великого театру, а 1926 р. переїхав до Лодзі. У перших театральних спробах на теренах Польщі митець прагнув відійти від засад традиційного декораційного мистецтва. Так, у виставі «Як вам це сподобається» В. Шекспіра (режисер — Г. Барвінський) він створив атмосферу казки, використавши світлові ефекти. Іншою цікавою спробою сценографа стали кубістичні декорації до «Небожественної комедії» З. Красінського. Щоправда, таке просторове вирішення цілковито суперечило «реалістичній» режисурі Ю. Сосновського — типовий приклад розходжень постановочних концепцій представників різних естетичних напрямків.

Естетичні уподобання самого Л. Чарновського також важко назвати надсучасними, що згодом підкреслював В. Козицький: «Дотримуючись консервативних поглядів, він замикався на позиціях натуралістичного театру, неохоче споглядаючи на все, що відходило від традицій, на всі реформаторські зусилля, однак, на ґрунті цієї сцени почував себе вільно, поєднуючи досвід із глибокими роздумами та великим пієтетом до мистецтва» [19, с. 50].

Коли час дії контракту Л. Чарновського майже вичерпався, у червні 1925 р. він підняв питання перед Спілкою артистів польської сцени про закриття львівської опери у зв'язку з фінансовою неспроможністю міста утримувати її. Це викликало одностайне обурення польських театральних працівників: в усіх театрах другу дію вистави було перервано на знак протесту. Артисти львівської опери, зважаючи на кризову ситуацію, погодилися працювати за меншу заробітну платню [32, с. 267][1].

Розірвавши угоду з Л. Чарновським, міська рада, менше з тим, віддала йому під оруду Малий театр, яким митець успішно керував до 1929 р. Міський театр, натомість, продовжив працювати на двох сценічних майданчиках.

Слід зазначити, що у перші повоєнні роки у Львові реанімували свою діяльність розважальні сценічні заклади, зокрема, кабаре, складаючи

[1] Закінчення директорських повноважень Л. Чарновського співпало у часі з дебютом відомого українського співака Михайла Голинського: 29 червня 1925 р. він уперше вийшов на львівську сцену у партії Каніо в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Згодом вже як соліст Одеської та Харківської опер М. Голинський неодноразово приїжджав до Львова із гастрольними виступами [50].

неабияку конкуренцію традиційному театру. Появу цілої низки театрів легкого жанру М. Шидловська обґрунтовує закономірностями доби: «Після війни зросла потреба у розвагах. Їх було легше організовувати у кабаре, ніж у театрі. Кабаре не вимагало від своїх глядачів спеціальної підготовки чи літературних зацікавлень, ані особливої кишені, а окрім відпочинку давало їм також і актуальний та простий коментар до багатющої на події реальності. Відродження державності, створення урядових інституцій, питання кордонів і пов'язані з цим плебісцити, більшовицька загроза, проблеми продовольчого постачання, про все це — у не надто складній формі — можна було почути з малих сценок» [37, с. 47].

Ще наприкінці листопада 1918 р. на вул. Осолінських, 10 (нині — В. Стефаника) розпочав свою діяльність «Театр водевілю» за дирекцією Л. Данилюка та Й. Вайса. Його програми складалися із двох комедій та водевілю або оперети. Також тут відбувалися сольні виступи знаних ще з довоєнного часу артистів розважального жанру та вечори кабаре. У жовтні-листопаді 1919 р. на сцені «Казино де Парі» гостював відомий варшавський «Czarny Kot» («Чорний кіт»). У цей же час з Варшави до Львова переїхало літературно-мистецьке кабаре «Czwórka» («Четвірка») у складі Анди Кічманн, Марека Віндхайма, Вацлава Каліцинського і Северина Міхаловського. Довкола них зібралося достатньо велике коло інших львівських акторів — зокрема частина «Театру Розмаїтості». У якості художника-декоратора тут розпочала свою діяльність згодом відома карикатуристка Майя Березовська.

Наприкінці 1919 — на початку 1920 рр. «Четвірка» працювала у приміщенні Українського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка на вул. Шашкевича, від зими до червня 1920 р. — перейшла на сцену «Казино де Парі», показавши двадцять п'ять програм, складених з читецьких, музичних та танцювальних номерів, скетчів, ревю. Успіх не лише у глядачів, а й у критиків забезпечували висока майстерність виконавців та якісний літературний матеріал, що його «постачали» театрові Адольф Кічманн, Генрик Збєжховський, Зиґмунт Орвіч [37, с. 51].

Кілька місяців у сезоні 1919/1920 рр. у Львові існував цікавий театр «Wesoła Wydra» («Весела Видра»), що давав спектаклі в одній із кав'ярень у пасажі Міколяша. Здатність до оперативного опрацювання найактуальніших тем, пов'язаних насамперед із військовими подіями польсько-радянської війни, сприяла неабиякій популярності театру у місті.

Його керівники Владислав Охримович та Теодозія Вандичева продовжили артистичну діяльність від вересня 1920. у не менш успішному літературно-мистецькому театрі «Багателя».

Тим часом, йдучи назустріч потребам польської армії, «Театр Водевілю» влітку 1920 р. було перейменовано на «Фронтовий театр Малопольського відділу Добровольчої Армії» і відправлено для обслуговування вояків на передову боротьби з більшовицькою навалою. У його приміщенні по вул. Оссолінських, 10 з 6 вересня 1921 р. виступав театр «Ul» («Вулик»). Його керівники (спершу Стефан Немчиновський, згодом — Броніслав Броновський) зібрали першорядні мистецькі сили: А. Кічманн, М. Віндхайм, Ганка Ордонувна, С. Міхаловський, конферансьє З. Орвіч, запрошене з варшавського балету подружжя Зелінських та актриса з Лодзі Ядвіга Вернісувна. Блискучі виконавці та майстерно скомпоновані тексти, зокрема авторства відомого згодом «куплетиста» Мар'яна Гемара, забезпечили театрові гучний успіх. Власне, ці два конкурентні театри — «Вулик» (проіснував до 1923 р.) та «Багателя» — були у Львові початку 1920-х найяскравішими репрезентантами естрадного жанру. Після закриття «Вулика» театр «Багателя» за два сезони вичерпав свої творчі можливості навесні 1925 р. припинив існування. Це засвідчило певну «кризу жанру».

Стан польського театру у першій половині 1920-х викликав занепокоєння тих діячів, які сподівалися на відродження національного театрального мистецтва у II Речі Посполитій. Пошлемося з цього приводу на думку відомого львівського історика і практика театру Г. Цепніка, висловлену у книзі «Listy o teatrze. Teatr polski i jego zadania narodowo -spółeczne» («Листи про театр. Польський театр і його національно-суспільні завдання»), що 1924 р. вийшла друком у Станиславові (нині Івано-Франківськ) [52]. У перших же рядках своєї праці автор зазначає: «Прикро визнавати, але, однак, визнати треба, що польський театр останнього часу, театр вільної, відроджуваної до нового життя Польщі не виправдовує покладених на нього надій та очікувань. На позір здається, що все ведеться якнайкраще, бо театрів стає щораз більше, публіки, попри невтомно зростаючі ціни, не тільки не меншає, але навіть прибуває, нові адепти сценічного мистецтва ростуть, наче гриби після дощу, і нові й нові драматичні школи надалі виховуватимуть акторські кадри, існує величезна потреба у нових п'єсах — одним словом, театральний рух у Польщі від часу війни

небувало зміцнів, так, що можна із відчуттям щирої радості говорити про розквіт польської сцени; якби не певні явища та факти, що приводять до цілком інших висновків» [52, с. 3]. Далі Г. Цепнік наголошує на головних проблемах польської сцени: втраті мистецької культури, репертуарному та організаційно-господарчому хаосі, відсутності конструктивної ідеї національного театру, яка б консолідувала творчі зусилля сценічних колективів та виховувала національно свідомого глядача. Значною мірою до цього призвело засилля акторського керівництва (дві третини польських труп очолювали саме актори), що ніколи не забезпечувало театрам добірного репертуару та свідомого, послідовного їхнього розвитку. Г. Цепнік розумів театр як надзвичайно важливу національно-виховну інституцію, особливе хвилювання висловлював з приводу недостатньої уваги до діяльності театрів у регіонах, зокрема у Східній Галичини, Литві, Верхній Сілезії.

Схожим враженням поділився із журналістом львівського видання всесвітньо відомий актор Алессандро Моїссі, чиї «вечори живого слова» (21 та 25 жовтня 1925 р.) стали значною театральною подією у місті. Звучали китайська лірика, вірші Й. Гете, Г. Гайне, П. Верлена, Я. Каспровича, Е. Т. Гофмана, Данте (в оригіналі) та ін. В інтерв'ю А. Моїссі, спираючись на особистий досвід перебування у Варшаві, Кракові, Львові, констатував поганий стан театральної справи у Польщі: «Всюди в цілому погано <...> але думаю, у вас — найгірше <...> З хаосу, в який занурився світ по війні, ще не відродилося ані мистецтво, ані публіка<...>» [53]. У цій же розмові йшлося про можливий виступ актора на львівській польській сцені у драматичному репертуарі, що згодом було реалізовано [Там само].

Вихід зі скрутного становища запропонував зосібно доктор Здіслав Жигульський, відповідаючи на анкету «Кур'єра Львівського» у грудні 1925 р.: «Занепад театру тісно пов'язаний з кризою моральною та матеріальною, притаманною нашому суспільству, і мине лише поступово. На його пом'якшення можуть вплинути: скорочення театрів й акторських сил, зниження цін на квитки, оновлення та осучаснення репертуару, точніше розрізнення типів театрів, децентралізація акторських та режисерських сил» [54]. Саме до таких заходів й вдався міський магістрат: відмовився від третьої сцени, віддавши «Малий театр» Л. Чарновському, істотно скоротив трупу та зменшив кількість обслуговуючого персоналу, замість двох оркестрів та хорів укомплектував один — для оперної та оперетко-

вої сцени. Це до певної міри допомогло розв'язати фінансові проблеми.

У 1925–1927 рр. Міським театром керував Генрик Барвінський. Добре знайомий з львівською сценою (працював тут актором та режисером у 1910–1914, 1917–1920, 1920–1922, 1923–1924 рр.; добровольцем вступивши до Польського Легіону під час Першої світової війни, зорганізував тут легіонерський театр), він провадив за підтримки магістрату політику фінансово-організаційної оптимізації діяльності театру. Мистецький рівень колективів мали підтримувати прем'єри та прапрем'єри п'єс сучасних національних авторів: «Гетьман Станіслав Жулковський» К. Броньчика, «Ружа» С. Жеромського, «Поміж ніччю та світанком» Б. Катерви, «Жінка, вино і танці» С. Кєджинського, а також зарубіжних драматургів: «Співець власної недолі» О. Димова, «Вовки» Р. Роллана, «Крейдяне коло» Клабунда (Альфреда Геншке), «Жага» («Кохання під берестами») Ю. О'Ніла, «Цвіркун у запічку» Ч. Діккенса, «Дядя Ваня» А. Чехова. Класика була представлена поодинокими виставами за В. Шекспіром («Вечір трьох королів» та «Отелло»), Ж.-Б. Мольєром («Витівки Скапена»), О. Фредро («Помста»), К. Гуцкова («Уріель Акоста»), Ю. Словацького («Горштинський», «Мазепа», «Ксьондз Марек»).

Режисерський корпус цього періоду складали митці різних напрямків та уподобань: «консервативний» Ю. Сосновський та «модерний» Е. Житецький працювали на сцені «Великого» театру, майстри комедійного та опереткового жанру В. Татжанський та К. Окорніцький — у «Театрі Новосьці». В окремих виставах тривав пошук умовного, непобутового просторового мовлення. У цьому напрямі співпрацювали зосібно К. Мацкевич та Е. Житецький над виставами «Крейдяне коло» Клабунда та «Жага» Ю. О'Ніла. Першим у Львові представником концепції «монументального театру» Л. Шіллера став режисер та актор Януш Страхоцький. Літературну частину очолив відомий поет та літератор Юзеф Єдліч.

Насиченим театральними подіями виявилося літо 1926 р. У «Великому» театрі 27 червня 1926 р. святкували тридцятиліття діяльності З. Балька. Творчість цього польського митця єврейського походження, до останніх днів життя невід'ємно пов'язаного зі Львовом, належала до традиційної школи декораційного мистецтва, якого він навчався у майстрів європейських опери Відня, Ляйпціга, Дрездена, Мюнхена кінця XIX — початку XX ст. Його пензлю належить також низка міських пейзажів та живописних панно в адміністративних будівлях.

А вже за кілька днів, у першій половині липня 1926 р., у Львові гастролював театр «Редута» під орудою Ю. Остерви. Відомий колектив, створений 1919 р. як студія на модерних ідейно-естетичних та виробничо-організаційних засадах, від 1924 р. провадив системну гастрольну діяльність містами та містечками Польщі. Завдання, що ставив перед собою колектив у таких гастрольних турне, були сформульовані у першому обіжнику за 1924 р. Йшлося про прищеплення масовому глядачеві любові та розуміння сучасної польської драматургії (саме її твори складали репертуар «Редути»), про патріотичне виховання публіки, котра, дивлячись на якісну організацію та мистецьку вартість гастролей театру, «переконається в силі організуючої енергії, що живить польське суспільство, та повірить в існування ще не спожитих духовних сил польської нації, що активно займає належне місце у культурному житті Європи» [55, с. 8].

Гастролі у приміщенні «Малого» театру розпочалися 3 липня з комедії «Фірцик на зальотах» Ф. Заблоцького (у головній ролі виступив Ю. Остерва), увагу до якої повернула «Редута» своєю творчістю; далі йшли комедії «Легкодух» Є. Шанявського, «Втекла мені перепілочка» С. Жеромського та «Перехожий» Б. Катерви, «Мала хатинка» Т. Ріттнера. 14 та 16 липня о чверть на десяту вечора на Домініканській площі (нині — Музейна) просто неба грали «Стійкого принца» П. Кальдерона — Ю. Словацького. Декорацією слугував фасад Домініканського костелу. Глядачі розмістилися на розставлених на бруківці кріслах та лавах. «Стійкого принца» іншого разу зіграли у неділю, 18 липня о 16.00, показ вистави відбувся на стадіоні спортивного товариства «Сокіл-Матір». Завершилися гастролі 19 липня «вечором пісні та танцю» за участю керівника театру з пластики Я. Гриневецької, відомої оперної співачки В. Генріхувни та А. Людвіга.

Після «естетичного прориву», здійсненого у місті гастролями «Редути», виглядала логічною зміна керівництва львівського театру. Та вона відбулася лише за рік, коли у сезоні 1927/1928 рр. Міський театр очолив Теофіль Тшцінський. Вже неодноразово згадуваний В. Козицький назвав цей час періодом «короткотривалого ренесансу львівської драматичної сцени», коли драматична секція досягла мистецького рівня часів Т. Павліковського [19, с. 52]. Теофіль Тшцінський, відомий польський режисер, а також театрознавець і музикознавець, кавалер урядової відзнаки «Полонія Рестітута», до того, як очолити львівський Міський

театр, тривалий час (1918–1926 рр.) керував «Краківським театром ім. Ю. Словацького». Під його проводом цей театр став одним з найпомітніших колективів тогочасної Польщі. У сезоні 1926/1927 рр. Тшцінський очолював столичний «Національний театр». Очевидно, запрошення до Львова митця, котрий знав напевно як розбудувати міську польську сцену, мало на меті відродження її колишньої слави.

Насамперед, він оновив акторський склад театрів, оскільки вже на середину 1920-х колись добірна та здатна до продуктивного творчого самовідтворення трупа фактично була зруйнована. До провідних акторських сил львівської драми — вже знаних В. Семашкову, І. Трапшо, П. Рибіцьку — він долучив митців з інших театрів Польщі: Станіславу Мазариківну, Яніну Носажевську, Ядвігу Закліцьку, Альфреда Шиманського, подружжя Александра та Марії Жабчинських, Ядвігу Змієвську, Владислава Возьніка, Генрика Моджевського та ін. Літературним керівником залишався Ю. Єдліч. У художньо-декораційному цеху разом із Мечиславом Ружанським продовжував працювати З. Бальк.

На відкриття сезону 3 вересня 1927 р. для участі у новій поставі «Стійкого принца» П. Кальдерона — Ю. Словацького з музикою сучасного польського композитора А. Должицького було запрошено Ю. Остерву. По від'їзді Ю. Остерви його роль перейшла до Я. Страхоцького.

12 вересня 1927 р. відбулося відкриття курсів драматичного мистецтва при Львівській консерваторії. Керівником курсів став Ф. Фрончковський, до викладання було залучено Т. Тшцінського, Г. Цепнік читав лекції з історії театру та драматургії, Я. Страхоцький провадив заняття з жесту [56]. Одночасно В. Семашкова вела театральну студію, учні якої організовували зокрема доброчинні вистави з драматичних уривків на сцені «Малого» театру.

Вражає кількість прем'єр на обох сценах Міського театру у сезоні 1927/1928 рр. — 67 назв упродовж десяти місяців роботи! Лінію національної драматургії продовжили «Визволення» С. Виспянського із Ю. Остервою в ролі Конрада, «Сніжна ніч» молодого драматурга, провісника польського авангардного театру Анджея Рибіцького, та вершинна в цьому сезоні вистава «Повернення грецьких послів» класика польської драматургії Я. Кохановського (кількома роками раніше Т. Тшцінський здійснив її поставу у Краківському королівському замку на Вавелі). В цілому репертуарна політика керівника театру була зорієнтована на наці-

ональну драматургію, що становила половину назв на афішах двох театрів (за винятком варшавського Національного театру це перевершувало показники решти польських театрів).

Зарубіжна драматургія у львівській афіші була представлена режисерськими прочитаннями Т. Тшцінським «Багато галасу даремно» В. Шекспіра, казки для дорослих «Поцілунок Попелюшки» Дж. Баррі, «Тартюфа» Ж.-Б. Мольєра. Поруч успішно працювали як режисери Ванда Семашкова («Весілля» С. Виспянського), Я. Страхоцький («Далека принцеса» Е. Ростана та «Гамлет» В. Шекспіра), Е. Житецький («Гра кохання й смерті» Р. Ролланата «Незламна дружина» С. Моема).

Безумовною подією міського театрального життя стала прем'єра шекспірівського «Гамлета», над якою із режисером та виконавцем головної ролі Я. Страхоцьким плідно співпрацював сценограф М. Ружанський. Його конструктивістські площини формували майданчики для гри різної висоти, утворюючи універсальний, «безмежний», поза-історичний простір дії. У фіналі вистави військо виходило на кін у костюмах, що своїм кроєм віддалено нагадували будьонівські шинелі та шоломи. Чи стояли за цим прямі політичні алюзії? Одностайної відповіді не було. Одночасна праця Я. Страхоцького в якості актора та режисера передбачувано не могла дати однаково плідного результату. За оцінками критиків, Страхоцький-актор переміг у виставі Страхоцького-режисера [57]. Його лірико-романтичного Гамлета зіставляли із самозаглиблено-неврастенічним Гамлетом О. Моїссі, але на користь останнього, як більш сучасного і цікавого глядачеві. До речі, за кілька днів по прем'єрі глядач міг переконатися в цьому — наприкінці березня О. Моїссі зіграв у Львові свою версію шекспірівської трагедії. Славетний європейський актор показав львів'янам іншого знаменитого героя — Освальда в ібсенівських «Примарах» [58].

Т. Тшцінський також приділяв належну увагу музичному театрові. Оперний репертуар у цей сезон збагатили «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, «Голем» д'Альбера, «Завмерле місто» Е. Корнгольда, національна прем'єра «Помсти Йонтка» Б. Валлєк-Валевського. Серед оперет поруч із гучним хітом сезону — «Паганіні» Ф. Легара, йшли інші новинки 1920-х «Тільки ти...» та «Леді Хік» популярного В. Колло, а також касова «Доллі» Гірша. Цікаво, що остання вистава ішла й на сцені товариства «Український театр» під орудою Й. Стадника зі С. Стадниковою у головній ролі (виставу було показано у Львові 9 грудня 1928 р.) [59, с. 220].

Підсумки діяльності Т. Тшцінського надзвичайні: 34 прем'єри драматичних вистав, по вісім прем'єр оперних та оперетковых (з них — 5 прапрем'єр польських авторів), активна гастрольна діяльність у містечках і селах Галичини та Західної Волині (Перемишль, Ярослав, Дрогобич, Борислав, Кременець, Дубно, Рівне, Луцьк, Ковель, Криниця).

Однак, ці направду істотні мистецькі зрушення в театральному житті міста, не відміняли того факту, що левову частку прокату становили комедії, фарси, оперети. Тому не дивує гострокритична репліка рецензента «Dziennika ludowego»: «Тільки курсом найменшого опору! — таке кредо нинішнього керівництва польського театру. А що цей похилий курс веде донизу — то байдуже! З боку театру — неробство, з боку міської влади — толстовське "непротивлення злу насильством". Неробство — то перша, позаплановість — це друга риса сучасного театрального виробництва» [60].

Прибутки від розважального репертуару не порятували фінансового становища театру. Навпаки, дефіцит бюджету, головно через коштовні музичні вистави, зріс, і попри помітні мистецькі досягнення та рішучу підтримку преси, громадськості, письменників, Т. Тшцінського було усунено від керівництва театром. Наступний сезон (1928/1929 рр.) його очолювали Генрик Барвінський та Чеслав Заремба, а коли у вересні 1929 р. розпочався акторський страйк через невиплату зарплатні, трупи вдруге терміном на два роки були віддані під оруду Людвика Чарновського.

У сезоні 1929/1930 рр. Л. Чарновський здійснив низку заходів задля підтримання мистецького реноме театру. Пожвавилося музичне життя: опери та оперети за участі запрошених солістів почали викликати більше зацікавлення публіки. Диригентом музичних вистав був відомий Здіслав Ґурчинський. Львів'яни йшли на улюблених А. Сарі, С. Шимановську, М. Голинського. Упродовж 1929–1930 рр. вдало дебютували на львівській оперній сцені молоді українські вокалісти Ірина Туркевич-Мартинець, ВасильТисяк, Олена Дмитраш. Також Л. Чарновський здійснив кілька непересічних балетних постав. Зокрема, відбулася прем'єра вечора одноактних балетів, в програмі якого — «Постій кавалерії» М. Петіпа на музику Армсгаймера (1930), симфонічна сюїта М. Римського-Корсакова «Шехерезада», «Половецькі танці» О. Бородіна (усі — в хореографії А. Романовського (Національна опера, Бухарест)). Сценографом вистав був З. Бальк, костюми до «Шехерезади» створювалися за ескізами

Л. Бакста для однойменної вистави дягілевського «Російського балету» [32, с. 192]. Сприяли оновленню обличчя театру і технічні нововведення, зокрема було закуплено сучасну апаратуру для спецефектів (хмари, дощ, блискавка).

Однак істотно виправити ситуацію за один сезон було неможливо. Не дочекавшись таких бажаних змін на краще, ба більше, переконуючись у поступовому падінні мистецького рівня Міського театру, міська влада вирішила розірвати контракт з Л. Чарновським. Наприкінці червня 1930 р. митець прощався із публікою прем'єрою «Швейка» Я. Гашека, де був і режисером і виконавцем головної ролі. Львівську сцену він залишав у кризовому становищі.

На тлі нестабільного творчого життя основних театральних сцен у Львові другої половини 1920-х продовжувала зростати популярність «розважального» театру, підтримана загальним поступом та розширенням сфери розваг. Говорячи про формування відповідної інфраструктури міста, слід зауважити, що 1927 р. тут працювало десять кінотеатрів та радіо-бар. Вони створювали серйозну конкуренцію театральному мистецтву та почасти диктували йому свої вимоги.

Від середини 1920-х у місті почали гастролювати джазові оркестри та ревю-театри, що найчастіше виступали у залах «Казино де Парі» та «Брістоль». Ширилася популярність танцювальної музики нового покоління: шіммі, фокстрот, чарльстон, бостон. Поступово кабаре та оперета відходили у минуле, поступаючись місцем ревю. М. Шидловська наводить переконливі слова сучасника, відомого літератора, журналіста, сценариста львівських кабаретних театрів Г. Збєжховського: «Сьогодні ревю панує над світом <...> відповідає смакам сучасної публіки, бо не примушує до мислення, а, навпаки — дає всього потрохи і в мініатюрі, і є споживчим перекладачем зі сліз і сміху, з фарсу й оперетки, з балету і живих картин» [37, с. 66].

У жовтні 1925 р. щовечора давав вистави театр «Семафор» (вул. Рейтана, 3). В програмі — твори Л. Стаффа («Улан і дівчина»), Ю. Тувіма («Рахунок», «Мала баба когута», «Бал у ветеранів»), М. Слонімського («Невідомий солдат») та ін. Камерна, душевна атмосфера першої тригодинної програми була підкреслена у перших відгуках: «Ти (театр. — *М. Г.*) прийшов до нас зі своїм особливим, неповторним поглядом і вимальовуєш перед нашими очима барвисті візії, як добра бабуся, котра заслуханим, захопленим ді-

тям розповідає чудові, таємничі казки» [61]. Декораційне вирішення (художник К. Мацкевич та Мунд) мало широкий діапазон — від орнаментів Фаберже, китайської екзотики і яскравості ярмаркової комедії до вишукано стилізованих народних орнаментів. У наступних програмах звучали поезії Р. Тагора, Ф. Карпінського, єврейський фольклор, міські жартівливі пісні. Однак рецензенти скаржилися на надто високі ціни на квитки, що унеможливлювали доступ до вистав інтелігенції, а також на жахливий стан території перед «Театром Новосьці», коли в дощ до будівлі треба було діставатися через калюжі й болото [Там само].

У сезоні 1929/1930 рр. у Львові діяв власний театр-ревю «Львівський гонг». Він працював у театрі «Колізей», а в складі були Ганка Руновецька, Ґустав Цибульський, Яніна Леонович та інші актори варшавських, лодзького та краківського театрів, а також так звані «ґерлс», пойменовані «Ґонгенятами». Джазовим оркестром диригував добре знаний львів'янам Віктор Осєцький (батько відомої згодом Аґнєшки Осєцької). Серед дванадцяти програм театру — «Кохання, знімай маску!», «Тілі-бом», «Якщо жінка чогось забажає...», «Тут найдеш чоловіка!» тощо. Окремі програми та скетчі мали виразну місцеву тематику: «Львів бавиться», «Нічний Львів», «Видатні львів'яни у школі». Загальну оцінку діяльності закладу можна подати словами Г. Лужницького, який надрукував цілу серію коротких рецензій на програми цього театру в українському часописі «Новий час»: «Одинока львівська ревія справді заслуговує на повне признання й похвалу. З "Ґонгу" виходиться завжди усміхнеу ними, а на виставі забувається на всі журби й неприємності будня. Годі тут вичислювати поодиноких артистів, всі вони творять гармонійну цілість у грі, виконання поодиноких скетчів — це одна з найкращих сторінок "Ґонгу"» [62].

Від 1925 до 1929 р. у Львові з найрізноманітнішими програмами виступили популярні у Польщі мандрівні театри-ревю «Павичеве око», «Ревіта», «Велике Варшавське ревю» та ін. Так, 17 липня 1926 р. у «Театрі Новосьці» розпочались гастролі варшавського мистецько-літературного театру «Qui pro Quo» на чолі з Ганкою Ордонівною та конферансьє Яросем. Першою програмою було актуальне політичне ревю на 14 картин «Рука в руку» на тексти Ю. Тувіма та М. Гемара. Такі гастролі відбувалися регулярно, тож львів'яни мали змогу бачити провідні польські ревю-театри та під їхнім впливом формувати власні смаки.

Водночас Львів прагнув створити власні взірці нового жанру поруч з імпортованими здебільшого зі столиці та ближнього Кракова. Особливого успіху досягли у цьому студентські сценічні угруповання, що часто збиралися заради показу однієї програми, а залишалися в історії міста найдовше. Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х такими були «Наше очко», «Веселий Вулик», театрик єврейської молоді «Золотий Перчик» та ін. Як підкреслює М. Шидловська, їхнім завданням було відновлення та збереження власних львівських традицій «легкого жанру», занепад яких був відчутним у цей час [37, с. 71]. Саме з цього середовища незабаром постане одне з найяскравіших явищ естрадного жанру Львова міжвоєнного періоду — радіо-кабаре.

Ревю-програми проторували шлях і на велику сцену Міського театру. Одним з перших у жовтні 1928 р. було показане ревю під назвою «Можеш це розповісти своїй бабці» Г. Збєжховського. Далі у передноворічні дні відбувалися покази ревю-програм «Ніжки на стіл» (31 грудня 1928 р.), «Як бавитись, то бавитись» (31 грудня 1929 р.), «Якось то буде» (31 грудня 1931 р.) В. Раорта.

У Львові 1920-х продовжувалася діяльність театрів ляльок. Зазвичай це були маріонеткові кабаретні вистави, присвячені найактуальнішим темам з життя міста та краю. Вони давалися на різдвяні та великодні свята, а також 1 квітня — на день шанованого львів'яни свята гумору. Творцями таких вистав ставали довільні мистецькі гурти, професійні та напівпрофесійні театральні колективи. М. Шидловська називає подією 1922 р. спекталь «Футуристичних маріонеток» Я. Ґеллі, А. Загурського, Г. Збєжховського, А. Кічманн, який відбувся 6 листопада в Офіцерському казино (вул. Яблоновських, 30, нині — вул. Ш. Руставелі) [37, с. 78]. Згодом такі вистави грали на Великдень 1924 р. («Львівські ляльки», автори — М. Гемар, В. Лаудин, Т. Ніттман, В. Скальський, Я. Заградник, ляльки — К. Костинович, на кону Краківського готелю, Міського та Офіцерського казино); на Різдво 1925 р. («Львівські ляльки» в театрі «Семафор», автори — Г. Збєжховський та М. Гемар); на Великдень 1926 р. («Театр спортивних маріонеток», ініційований Колом спортивних журналістів); у березні 1927 р. («Львівські диваки», автори — Г. Збєжховський, Я. Заградник, Т. Ніттман та ін., двометрові картонні маріонетки виготовив К. Костинович); під час передвиборчої кампанії 1928 р. («Нові львівські ляльки» на сцені Офіцерського казино); 1 квітня 1930 р. («Львівська

шопка» на сцені Офіцерського казино) [37, с. 80–81]. Строката палітра розважальних жанрів у Львові 1920-х підтримувала і розвивала в авторській версії типовий львівський феномен так званої «батярської» культури, водночас живлячись та надихаючись творчістю львівських вулиць.

Велика економічна криза, що охопила увесь світ, мала значний вплив на економіку, політику, культуру Польської Республіки. Львівське театральне життя, що упродовж минулого десятиліття так і не змогло осягнути вагомих здобутків, тепер потребувало ще кардинальніших заходів для відновлення.

Почнімо з опери, якій судилося не надто довге життя у цей період. Після розірвання контракту із Л. Чарновським із Познані для керівництва оперою було запрошено адміністратора Станіслава Чапельського та відомого соліста, баса Зигмунта Залєського. Разом із ними до Львова прибули декоратор Яроцький, балетмейстер Максиміліан Статкевич, тенор Казимир Чарнецький, опереткова примадонна Ядвіга Фонтанівна, а також солісти та солістки оперних сцен з інших польських міст. Малгожата Коморовська у своєму дослідженні назвала це справжнім грабунком познанської сцени, підкресливши водночас, що у зв'язку з такою кількістю запрошених осіб значна частина львівських артистів балету, опери та оперети позбулася своїх місць [32, с. 192]. Водночас до праці у «Великому» театрі були запрошені українці: співачка Марія Сокіл, диригент Антін Рудницький, корепетитор Лев Туркевич.

Попри справді цікавий оперний сезон 1930/1931 рр., що збігся із 30-літтям Великого театру у Львові, на честь якого було виставлено дві опери тогочасного польського композитора Адама Венявського, оперні керівники не забезпечили необхідної фінансової стабільності трупи. Ба більше — з весни до осені 1931 р. у театрі тривала справжня фінансова криза. До цих негараздів додалися заяви польської Спілки театральних діячів, буцімто місто нездатне утримувати такий колектив, загрози бойкоту з боку львівських акторів у разі невиплат заробітної платні тощо.

Виходом із тривалого конфлікту наприкінці 1931 р. мала стати передача керівництва оперною сценою до рук Адама Должицького[1]. У планах на 1932–1933 рр. були балети сучасних композиторів Вільгельма Ґроша, польського

[1] Серед новозапрошених на львівську сцену вокалістів знаходимо ім'я молодого українського співака — баса Костянтина Ужейка.

додекафоніста Юзефа Кохлера, Кароля Шимановського. Оперний репертуар налічував 20 назв, серед яких — «Манру» І. Я. Падеревського, поставлена на відкриття сезону, поновлення «Отелло» та «Аїди» Дж. Верді, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського тощо. Однак раптовий конфлікт довкола надто легковажного з точки зору магістрату анонсу новорічного показу «Орфея в пеклі» Ж. Оффенбаха коштував А. Должицькому субвенції театрові на 1933 р. Врятуватися від чергового кризового витка не допомогли ані пільгові ціни на квитки, ані нові вистави, ані організовані в театрі карнавали.

Попри все А. Должицький продовжував працювати, як диригент запропонував львів'янам національну прапрем'єру «Блакитної рапсодії» Дж. Гершвіна, до 50-річчя від дня смерті Р. Вагнера відбулася прем'єра «Тангейзера», а до власного ювілею (20-річчя творчої діяльності) він поставив «Дона Карлоса» із М. Голинським у заголовній партії. Проте в ювілейні дні конфлікт між А. Должицьким та міськими урядниками загострився, а свого піку дійшов у квітні 1933 р., коли А. Должицький мусив виїхати зі Львова, а оперні вистави були заборонені. Фактично на цьому завершилася доба львівського репертуарного музичного театру. Відтоді оперні вистави йшли на львівській сцені спорадично, з тієї чи іншої нагоди, залишаючись ініціативою окремих осіб, відомих гастролерів або гастрольних колективів.

Так, 1935 р. львівську оперу нетривалий час очолював знаменитий співак А. Дідур, у сезоні 1935/1936 рр. — диригент Тадеуш Мазуркевич та співак Роман Варґа, який наступного сезону опікувався оперою самостійно. У сезоні 1937/1938 рр. трупа під його ж орудою перетворилася на мандрівний колектив, гастролюючи галицькими містами і містечками. У сезоні 1938/1939 рр. до керівництва повернувся А. Дідур, але незабаром він перейшов на варшавську сцену, відтак, влітку 1939 р. адміністративну посаду у львівській опері обійняв художник Вінценти Драбік.

Через львівську оперну сцену у ці роки пройшла ціла шерега відомих польських виконавців: Е. Бандровська-Турська, В. Вермінська, Е. Моссаковський, Є. Чаплицький та ін. Серед українських співаків — улюбленець львів'ян М. Голинський, відомий баритон Зенон Дольницький, дебютанти Євгенія Зарицька, Іван Романовський.

Доривочна діяльність та часта зміна керівництва львівськими оперними сезонами у 1930-х засвідчили серйозну кризу жанру та адміністративні

прокатні проблеми, особливо небезпечні в часи дедалі більшого поширення масової культури. Давалася взнаки і централізація мистецького життя, коли найкращі творчі сили, вдало дебютувавши у Львові, отримували ангажементи столичної або інших потужніших оперних сцен, а то й закордонні запрошення.

Значно вагомішого результату у 1930-ті досягнула львівська драматична сцена. Для виходу міського польського кону із кризи до Львова було запрошено провідного майстра польської сцени того часу Леона Шиллера. За згодою магістрату він очолив львівські театри у сезоні 1930/1931 рр. У наступному сезоні мистецьким керівником став Вільям Гожица, а Л. Шиллер виступив в якості режисера. «Шиллерівські сезони» разом із його окремими львівськими поставами упродовж 1933–1939 рр. посідають особливе місце в історії польського театру.

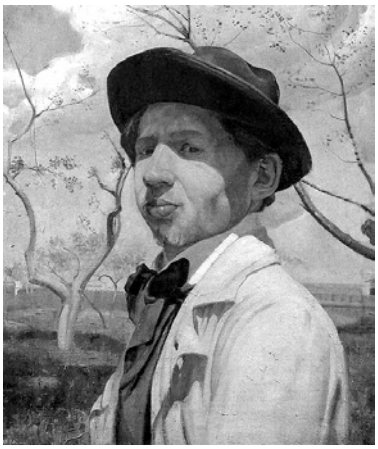
Вистави відбувалися в чотирьох театральних приміщеннях: до вже існуючих Великого, Малого та відновленого «Театру Новосьці» додався ще «Театр Розмаїтості» у приміщенні Народного дому по вул. Рутовського. Режисурою займалися Я. Страхоцький, Вацлав Радульський, Едмунд Верцінський. Поруч із Л. Шиллером працювали сценографи модерного напрямку Станіслав Дашевський, Анджей Пронашко. Провідними акторами залишалися М. Зніч, Б. Фолянський, подружжя Чарновських, В. Татжанський та ін., на запрошення Л. Шиллера до трупи увійшли Е. Кунцевічевна, Е. Аксер, Ю. Вікі, Ю. Кондрат, Е. Верцінський.

Працю у Львові Л. Шиллер розпочав у вересні 1930 р. із перенесення на тамтешню сцену спектаклів лодзького «Міського театру» — актуальних для того часу антивоєнних «Суперників» М. Андерсона та Л. Столлінгса в інсценізації К. Цукмайєра та політичну сатиру «Бравий вояк Швейк» за Я. Гашеком у власній інсценізації (з вересня майже щоденно йшов у «Театрі Розмаїтості»), камерну «Доротею Ангерман» Г. Гауптмана, «Суперечку про унтера Гришу» А. Цвейга. Також Л. Шиллер поставив «Перемогу» за Й. Конрадом та «Гедду Габлер» Г. Ібсена.

Я. Страхоцький зрежисирував для великої сцени спектаклі «Вовки вночі» Т. Ріттнера, «Людина в готелі» В. Баума, «Повернення Одісея» С. Виспянського, «Цезар і Клеопатра» Б. Шоу, «Шлюби панянські» О. Фредро, «Сид» П. Корнеля (всі окрім першої — у співпраці з А. Пронашком).

Від 1930 р. на львівській сцені працював як режисер та актор Едмунд Верцінський (прапрем'єра «Справи Дантона» С. Пшибишевської, «Чорне

Леон Шиллер



Анджей Пронашко. Автопортрет

гетто» Ю. О'Ніла, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра). Останню виставу реж жисер вирішив у жанрі театральної казки: «Ліс, природа, пантеїстична концепція слов'ян відійшли на другий план, як вторинний елемент: чародійство природи повинно бути виявленим через магію театру» [63]. Дія відбувалася симультанно, в єдиному просторі, сконструйованому А. Пронашком за принципом «єлизаветинської» сцени.

«Монументальний театр» (Teatr Ogromny), чиїми першими ластівкае ми були згадані вище вистави Я. Страхоцького та Т. Тшцінського кінця 1920-х, з появою Л. Шиллера отримав подальший розвиток. За своєю філософією це був театр молодої держави, модерної нації, що здобула незалежність і тепер в ситуації зростаючої європейської політичної та економічної світової кризи шукала власні державні та націєтворчі константи. Уґрунтована у польський романтизм та неоромантизм, що живився творчістю зосібно А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського, естетична програма «монументального театру» передбачала синтез новітніх європейських театральних форм із національною ідеологією.

Після програмних постав у варшавських («Самуель Зборовський» Ю. Словацького) та познанських («Ксьондз Марек» Ю. Словацького) театрах, своєрідною «візитівкою» «монументального театру» Л. Шиллера у Львові стала прем'єра «Кордіана» Ю. Словацького на сцені Великого театру з нагоди 100-річчя польського визвольного повстання проти російської окупації 1831 р. Головну роль виконував Я. Страхоцький, сце-

нографічне рішення здійснив С. Яроцький, автор музичної партитури — Т. Маєрський. Львівська публіка та рецензенти із захопленням прийняли нову театральну мову — «<...> антинатуралістичну, синтетично-символічну, котра завдяки величезному спрощенню конструкції сцени дозволила дати йому (Л. Шиллеру — *М. Г.*) упродовж одного вечора поему повністю з усіма сценами і обома прологами» [64]. Критик В. Козицький визначив три головні завдання, які вирішував постановник у цій виставі і які надалі залишаться наріжними каменями концепції «монументального театру»: подача повного, нескороченого, тексту класичного твору; створення умовного простору відповідно до найсучасніших течій пластичного мистецтва; досягнення монументальності в естетичному вирішенні, здатної завдяки новій мистецькій формі викликати надзвичайно свіже враження від давнього твору [65]. Притаманний наступним виставам Л. Шиллера монохромний (тут — сіро-зелений) простір, де світлом створюються необхідні ефекти, елементне використання архітектурних конструкцій, кількаступенева система подіумів, сходи — сукупно утворювали особливий сценічний універсум, «в якому можна грати дослівно все. Шекспір, котрий вражав минулих постановників кількістю сцен, здається байкою». В окремих мізансценах критик знаходив відлуння полотен Ф. Гойї та скульптур О. Родена [Там само].

Вершинним виявом «монументального театру» став спектакль «Дзяди» (1932 р.), здійснений Л. Шиллером на пропозицію В. Гожиці (тодішнього мистецького керівника міських театрів) до 100-річчя твору А. Міцкевича. Після натуралістичного прочитання «Дзядів» С. Виспянським (1901) та модерного — Т. Тшцінським (1924), Л. Шиллер першим зміг осягнути твір А. Міцкевича в цілісності та віднайти разом зі сценографом-авангардистом А. Пронашком, добре знаним за попередньою співпрацею із режисером у варшавському Театрі ім. В. Богуславського і запрошеним В. Гожицею саме на початку 1932 р. до Львова, умовно-символічні еквіваленти найскладніших, найглибших сенсів класичного твору. Кілька тематичних та сюжетних «площин» написаної у різні роки поеми (ритуал вшанування предків на сільському кладовищі, з'ява духів померлих, любовна історія Густава, сцени ув'язнених польських патріотів, боротьба демонів за душу Поета та ін.), у сценічній версії Л. Шиллера уперше були змістовно, формально й дієво об'єднані в рамках єдиного видовища. Дія розгорталася в умовно-символічному просторі, де поміж сірих подіумів височіла по-

діум-гора, увінчана трьома хрестами. Це був виразний символ польської Голгофи, шляху, що його пройшла Польща, виборюючи власну державність. Епізоди, коли на зустріч із живими приходили невидимі звичайному оку духи померлих, створювалися за допомогою світла. Власне, взаємопроникнення різних боків людського життя: реального й містичного, християнського й поганського, особистого й суспільного, політичного й творчо-інтелектуального, до найменших вербальних та візуально-пластичних деталей виявлене режисером упродовж всієї вистави, — становило особливий, містеріальний характер дії. На містеріальній природі вистави наголошувала критик з «Gazety Lwowskiej»: «"Політична драма" виросла тут до розмірів вічної містерії про національний дух, про потребу втілення найвищого ідеалу <...> Драма Густава стала безсмертною, трагічною містерією кохання, однаково зрозумілою в усі часи, однаково живою та актуальною, як "Пісня пісень". А в гуслях цвинтарного обряду, в пересторогах духів, у рефренах хорів, у заклинаннях Гусляра чи у молитві Старця — заховане зерно вічно живої мудрості й вічної містерії життя і смерті» [66]. Згодом про цю виставу напише тоді початківець на ниві театральної критики, згодом теоретик театру Т. Терлецький: «За допомогою Верцінського — бо не можна забувати про його участь, — Шиллер прочитав твір Міцкевича як історію життя поета, історію народу, історію епохи, найбільш репрезентативної для польської драматургії доби Романтизму. В цілому це була найбільш представницька вистава щодо всієї творчості Шиллера періоду новочасної театральної форми» [32, с. 166]. Нагадаємо, що режисер іще тричі звертатиметься до цього твору: 1933 р. у «Театрі на Погулянці» у Вільно, 1934 р. у «Польському театрі» у Варшаві та 1937 р. у «Національному театрі» в Софії (у перекладі болгарською).

Наприкінці сезону 1931/1932 рр. львівська публіка побачила інші дві вагомі роботи Л. Шиллера у співпраці з А. Пронашком: «Ричи, Китаю!» С. Третьякова та «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького. Перша вистава належала до «актуального» репертуару. Постава за знаковим драматичним твором Ю. Словацького — вінцем драматургії польського романтизму — разом із «Кордіаном» того ж Ю. Словацького та «Дзядами» А. Міцкевича склали своєрідну монументальну, містеріальну трилогію. Незмінний дописувач «Słowa Polskiego» Т. Терлецький підкреслив як спільність естетичної концепції цих трьох вистав, так і окремішність, самостійність мистецького вирішення кожної з них [67]. Наприклад, на відміну від попередніх двох,

Л. Шиллер зробив музику у «Срібному сні...» основним змістовим чинником сценічної дії: «Ніде досі розуміння та висока музична культура Шиллера не мали такого точного застосування, як у цій роботі <...> кожну містичну думку, кожен акцент у вчинках та словах, приналежних до незбагненного світу, він забарвлював та підтримував музикою, наче об'єктивізуючи, наче пояснюючи глядачеві дії персонажів на сцені. Торуючи цей шлях, Шиллер скомпонував видовище, збудоване на засадах музики: більшість сцен із фінальними монологами закінчив музичними акордами, ще й підкреслюючи їх світловими елементами (зміною, посиленням чи послабленням світла). Постала таким чином, так би мовити, музично-сценічна симфонія з потужним фінальним акордом» [Там само].

Вже знайомою — умовною, триплощинною, з чорними цвинтарними хрестами, — але новою з точки зору організації дійства була сценографія А. Пронашка. Увиразнився чіткий — містеріальний — поділ сцени на три яруси, особливого сенсу набули колони — вертикальні магістралі простору, («політ душ вгору, містична екзальтація твору і отой тиск душі на тіло, навала неба на справи людські» [Там само]), атмосферу таємничості та містики створював безкінечний блакитний горизонт з повнею місяця в хмарах. Високу оцінку рецензентів здобули актори Е. Кунцевичівна, Е. Вєрцінський, В. Дамецький, Ю. Кондрат.

Прем'єра «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького, на думку рецензента, остаточно засвідчила, що львівський театр маркувався тепер, як колись варшавський Театр ім. В. Богуславського: «Зі Львовом два роки тому пов'язав свою історію польський монументальний театр: перший в Польщі справді польський театр і перший в ній театр європейський» [Там само]. Цю ж думку Т. Терлецький висловив майже шістдесят років потому, перебуваючи в Оксфорді: «Того часу Шиллер, розмірковуючи про польський театр, зважав на теоретичну думку Міцкевича, висловлену у так званій театральній лекції з циклу паризьких лекцій. Багато говорив також про Войцеха Богуславського, котрого був покірним шанувальником, сином і наступником. Це все він зміг поєднати з європейською думкою, з театром німецьким, французьким, англійським» [32, с. 166].

Щодо ідеологічних переконань Л. Шиллер був відвертим прихильником «лівих». Свої огляди він висловлював публічно, часто друкувався у тогочасній періодиці. Так, наприклад, український часопис «Вікна», орган прокомуністичної організації революційних письменників (співробітником

якого був у 1930–1932 рр. Я. Галан), у трьох числах кінця 1930 — початку 1931 рр. видрукував текст його доповіді з проблем «буржуазного театру». На сторінках львівської преси режисер мусив вдаватися до порозуміння з приводу своїх комуністичних поглядів. Тож 1932 р., незважаючи на надзвичайний успіх його вистав, ангажемент Л. Шиллера на львівській сцені насправді добігав кінця: митець бо викликав обурення співвітчизників тим, що очолив список «підписантів» відозви про проведення «Міжнародного антивоєнного конгресу» на підтримку СРСР. Але не стільки прорадянська орієнтація листа зворохобила польську пресу, як інший факт, пов'язаний з українсько-польським протистоянням: «П[ан] Шиллер режисер польського театру, у польському Львові дає свій підпис на відозві, в котрій Східну Малопольщу (саме так за новим адміністративним устроєм Польської Республіки було названо територію Західної України — *М. Г.*) названо Західною Україною. Це — провокація, що її польське громадянство не може стерпіти і не стерпить!» [68]. Нагадаємо, що поруч із шиллеровим тут стояли вісім підписів польських акторів та підписи багатьох інших українських, польських, єврейських письменників і митців, зосібно Івана та Антіна Крушельницьких, Ярослава Галана, Олександра Гаврилюка, Станіслава Єжи Лєца, Станіслава Гординського, Фридерика Клейнманна, Миколи Колесси. Історія з відозвою для Л. Шіллера закінчилася арештом. «Ричи, Китаю!» С. Третьякова після семи успішних показів була знята з репертуару за «прокомуністичний» зміст, навіть у «Срібному сні Саломеї» Ю. Словацького дехто з рецензентів вбачали антипольські настрої режисера через його критичне ставлення до шляхти. З-під арешту його було невдовзі звільнено за сприяння В. Гожиці, але про продовження праці у Львові годі було думати.

Л. Шиллера на посту очільника театру замінив В. Гожиця. Він домігся, аби упродовж чотирьох наступних сезонів львівський театр посідав вагоме місце на театральній мапі Польщі. Від сезону 1931/1932 рр. В. Гожиця відмовився від оперної сцени та «Малого» театру, зосередив зусилля на «Великій» сцені та «Театрі Розмаїтості», де відбувалися прем'єри драматичного та комедійного репертуару (у 1935–1936 рр. вистави йшли тільки на «Великій» сцені). При цьому кількість «розважальних» вистав зменшилася (займали лише третини афіші), а виразний потяг до класичної та сучасної (у тому числі найновішої) національної драматургії органічно пов'язувався із найкращими творами світових авторів.

Саме В. Гожиці, львів'янину за походженням, театральному критикові, режисерові, редакторові кількох часописів, належить крилатий іронічний вислів «театр — це організований обман». Але, мабуть, ключовим для самого В. Гожиці було слово «організований» — стільки праці й таке уміння об'єднувати людей довкола творчості він продемонстрував у Львові. Його концепція театру істотно відрізнялася від шиллерової: останній розумів практичну необхідність «розважальних» вистав. Для В. Гожиці театр, натомість, був святинею, духовною службою, тому він якнайсерйозніше ставився до театральної справи в усіх її аспектах. Він принципово стояв осторонь політики, хоча у 1930–1935 рр. був послом у сеймі від Безпартійного блоку співпраці з урядом.

Розбудовуючи театр, В. Гожиця багато часу приділяв спілкуванню із режисерами та роботі над інсценізаціями, створенню оригінальних концепцій вистав, при цьому ніколи не виставляючи напоказ своїх заслуг. Успіх прапрем'єри «Клеопатри» Ц. Норвіда (1933) у режисурі К. Татаркевича значною мірою залежав від вдумливої роботи інсценізатора Гожиці. «Визволення» С. Виспянського того ж постановочного тандему (К. Татаркевич — В. Гожиця, 1935) належало до найкращих вистав не лише польського, а й європейського театру. Потужне музичне рішення, відверте осучаснення акторського вбрання, геометрія вибагливо освітлених брил (сценограф — В. Дашевський), трагічно-монументальна постать Конрада — Т. Бялошчинського, — все це надавало спектаклеві водночас глибокого філософського змісту і надзвичайної актуальності.

Завдяки В. Гожиці уповні розкрився режисерський талант Вацлава Радульського. Першу театральну освіту той здобув до 1923 р. у Петербурзькому театральному інституті (під керівництвом Ю. Юр'єва), де бачив вистави Вс. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, С. Радлова, згодом завершував професійне навчання у драматичному відділі Варшавської консерваторії. Стажування в Парижі 1931 р. дало змогу побачити сучасний театр не лише Франції, а й Італії, Німеччини, Австрії, Румунії та Угорщини, що сформувало його як митця новітнього спрямування. У львівський період (1932–1935 рр.) він здійснив у співпраці зосібно з А. Пронашком вистави «Самюель Зборовський» Ю. Словацького, «Розбійники» Ф. Шіллера, «В'язні» Т. Марінетті (на прем'єрі був присутній автор), «Вакханки» Еврипіда, «Людина, що була Четвергом» Г. Честертона, «Небожественну комедію» З. Красінського.

Ці вистави мали чималий резонанс у львівському мистецькому та громадському середовищі, що засвідчили, наприклад, радіозаписи у березні 1935 р. фрагментів вистав «Небожественна комедія» З. Красінського та «Кордіан» Ю. Словацького з вступним словом В. Гожиці [69, с. 220]. У травні того ж року в «Казино» і «Літературно-мистецькому колі» відбулися дискусії під назвою «Поєдинок довкола "Небожественної"».

«Вакханки» Еврипіда у перекладі Яна Каспровича, поставлені 1933 р., стали національним першопрочитанням цього античного твору на польській сцені. В. Радульський та А. Пронашко об'єдналися у новому підході до інтерпретації класики, у сучасній — кубістично-конструктивістської — візуалізації античного світу. На виставу відгукнулося чимало критиків, зокрема у «Польському слові», «Піоні», «Авангарді», «Ілюстрованому щоденному кур'єрі». Дописувачів захоплювала геомеєтрична стрункість спорудженої на тлі чорних лаштунків сценічної конструкції, що представляла складові античної сцени: частину орхестри, просценіум, сцену. Відома історик театру Л. Кухтувна у статті, присвяченій поставам античних творів у львівському театрі цього періоду, підкреслює: «Цю грецьку конструкцію Пронашко збудував з практикаблів, підвищень, сходів, циліндрів — тобто з арсеналу засобів сучасної сцени доби Великої театральної реформи. Грецькі строї також мали кубістичну форму, що досягалась завдяки геометризації ліній костюмів» [32, с. 200]. Вакхічна постать Діоніса у виконанні Т. Бялошчинського вражала глядачів: його поява з диму, у відблисках ірреального світла, у специфічному супроводі музичних інструментів (литаври, флейта, скрипки, перкусійна група), його моторошний диявольський сміх, пластика, — усе працювало задля відтворення жахливого образу потойбічної сили. Динаміка хору, що то з'являвся, то зникав, творячи какофонію з вигуків, жестів, звуків, рухів, додавала виставі особливої виразності та монументальності. «Обидва творці львівської вистави підійшли до твору з боку досягнень сучасного театру і тим наблизили також глядацьку залу до драматургії, попри весь її цілковито невластивий сучасності спосіб мислення», — підкреслила Л. Кухтувна [32, с. 201].

Антична тематика стала одним із репертуарних напрямків театру під орудою В. Гожиці, адже упродовж чотирьох сезонів окрім «Вакханок» львівський глядач побачив «Повернення Одіссея» С. Виспянського, «Цезаря та Клеопатру» Б. Шоу, «Клеопатру» Ц. Норвіда, «Саломею»

О. Уайльда, «Коріолана» В. Шекспіра. Відбулася інша, не менш унікальна, національна прапрем'єра. Йдеться про давній вільний переклад комедії Плавта «Троє», здійснений наприкінці XIV ст. польською мовою Цеклінським (надрукована 1597 р. у Замості). На думку В. Гожиці, політичні та громадські стосунки, відображені у п'єсі, надзвичайно точно відтворювали львівські реалії Львова 1930-х. Цьому враженню сприяли і «спольщені» імена дійових осіб, і впізнаване місце дії — львівська площа Ринок. А. Пронашко створив єдину сценічну конструкцію, що відтворювала різнокольорові фасади будинків та фрагмент площі, відповідно до канону «мораліте» умовно поділив сцену на ліву й праву частини, де «господарювали» відповідно школяр та пияк. Боротьба, що точилася між цими уособленнями протилежних моральних чеснот, закінчувалася примиренням, істина ж знаходилася дослівно «посередині» простору — посередині площі, а відтак — і сенсу [32, с. 202].

Шекспірівська трагедія у поставі Л. Шиллера знаменувала пошук ним інших засобів відтворення глибинних конфліктів, соціальних відносин та психології у дусі «нового реалізму» [32, с. 206]. Відтак, Л. Шиллер вдався до взаємовиключних тверджень: щодо сценічних образів спирався на теорію З. Фройда і наголошував на камерному характері п'єси, але естетичне рішення вистави виявилося близьким до «епічного театру» Б. Брехта (з останнім Л. Шиллер 1955 р. зійшовся у думках щодо «Коріолана») [32, с. 207–208]. Головним героєм монументальної вистави став народ, людська маса, філігранно, наче симфонічний твір, скомпонована режисером та розташована в умовному просторі (сценограф А. Пронашко). Однак публіка і рецензенти експерименту не сприйняли. Закиди стосувалися як надто вільного поводження режисера та автора інсценізації з класичним текстом, так і традиційних для митців умовних декорацій, масових сцен тощо [32, с. 209]. Належно оцінено акторські роботи Я. Страхоцького в ролі Коріолана та Ірени Сольської — Волумнії.

В. Гожиця, як колись Т. Павліковський, проторував шлях на сцену майже десяти сучасним авторам, зосібно львів'янам. За його каденції на кін вийшли твори С. Кеджинського («Щастя завтрашнього дня»), Ю. Темпи («Фройляйн доктор»), В. Будзинського («Шукаємо талановитого зломщика»), Г. Збєжховського («Викрадена суджена, або Як плаче й сміється Львів»), Р. Невяровича («Опера в клітинку») та ін. Слід зауважити, що здебільшого це була комедійно-фарсова драматургія або ревю.

Ірена Сольська

Серед зарубіжних «хлібних» (тобто «касових») творів зустрічаємо в афіші комедії Л. Буш-Фекете, Ф. Лянгера, М. Паньйоля. Прикметно, що водночас у тогочасному репертуарі з'явилися аж десять п'єс Б. Шоу (зокрема «Мезальянс», «Перша п'єса Фанні»), що засвідчувало певний рівень вимог до комедійного репертуару. А 150-ою прем'єрою (зі 186-ти) за дирекції В. Гожиці став «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра.

Поміж найвидатніших тогочасних актрис насамперед назвемо ту, яка зі львівської сцени перейшла на європейську: Ірені Ейхлерувні принесли визнання *о*брази німецької шпигунки Анни Лесснер у детективі «Фройляйн доктор» Ю. Темпи та Клеопатри з однойменної п'єси Ц. Норвіда. Іншою зіркою жіночої частини трупи була Марія Маланович-Нєдзєльська. Серед чоловіків провідні ролі виконували режисери Я. Страхоцький, Е. Вєрцінський, актори Т. Бялошчинський, В. Красновецький.

У травні 1936 р. у львівському «Великому театрі» відбувся З'їзд працівників культури із виразним «лівим» ухилом, що завершився арештом Л. Шиллера, А. Пронашка та молодого режисера Броніслава Домбровського. В. Гожиця вкотре доклав зусиль, аби звільнити арештантів та «реабілітувати» Л. Шиллера в очах поляків.

Згодом Л. Шиллер, наголошуючи на кардинальних ідеологічних розходженнях із В. Гожицею, високо оцінив діяльність останнього у Львові: «З п'ятилітнього театрального репертуару львівського театру під орудою В. Гожиці якщо тільки назвати: "Дзяди" в новій редакції, "Срібний сон Саломеї", "Коріолана" і в патетичному ключі вирішену "Ричи, Китаю!" — всі чотири в поставі автора цих рядків; "Повернення Одіссея", "Клеопатру" Норвіда (уперше у Польщі!), "Визволення", "Небожественну комедію", "Вакханки" Еврипіда, "Життя це сон" Кальдерона, "Самуеля Зборовського" Словацького, "Сон літньої ночі", "Пер Ґюнт" і зважити, що відбувалося це, так чи інакше, у провінції, що поруч із директором там працювали найталановитіші режисери молодшої генерації, Верцінський, Радульський і Цвойдзінський, що декорації і костюми формували творці новочасної польської сценографії Пронашко і Дашевський, а музику — спеціально запрошений до Львова Роман Палестер, — то такому театру слід визначити місце поруч із тими, що хай і не випрацювали собі окремого мистецького обличчя, тим не менш принесли нашій культурі багатющий врожай, дали на певний час вільні можливості для праці піонерам Монументального Театру, водночас на багато років спонукали глядацьку залу до мрій про такий театр» [70, с. 5].

В академічному виданні «Польський театр у 1918–1965 рр.» сучасний історик театру С. Марчак-Оборський називає львівську сцену цього періоду однією з найважливіших у Польщі: «Поруч із Редутою, Театром ім. Богуславського і Польського театру у Варшаві — львівська сцена того часу була четвертим найважливішим майданчиком міжвоєнного періоду» [71, с. 51].

Попри високі творчі амбіції мистецького керівника львівський польський театр поринав у щодалі глибшу фінансову кризу. Давалося взнаки ігнорування потреб широкої аудиторії, через що «масовий» глядач не відвідував театр. Тому в сезоні 1936/1937 рр. місце мистецького керівника посів Януш Варнецький, польський актор, режисер театру і кіно. Львівський театр був йому знайомий замолоду: у 1918–1921 рр. він з актора епізоду вибився у прем'єри у трагедійному та драматичному репертуарі. Згодом Я. Варнецький зійшов на вершини акторства, тож віце-президент Львова ангажував його на тривалий період (1937–1940 рр.).

Я. Варнецький оновив театральний колектив, зберігши і його випробуваний «зірковий» склад. Тут працювали Кристина Анквич, Зофія Бар-

вінська, Гелена Ханецька, Кристина Фельдманівна, Ірена Гурська, Станіслава Мазариківна, Ірена Пашковська, Євген Барика, Генрик Боровський, Мечислав Боровий, Юзеф Леліва, Юзеф Махальський, Януш Стажевський, Єжи Шиндлер, Войцех Войтецький та ін. Режисуру здійснювали Генрик Шлетинський, Єжи Шиндлер, сам Я. Варнецький та актор Кароль Боровський (на запрошення). Посаду головного сценографа обійняв Мечислав Ружанський, відомий львів'янам з кінця 1920-х, музичним керівником в театрах та філармонії став Тадеуш Сиґетинський.

Я. Варнецький повернувся до Львова охоче, маючи власну програму розбудови театру, проте втримався на посаді лише один сезон. Розпочавши з «Легенди», а потім втіливши «Варшавянку» С. Виспянського, він далі вельми успішно поставив низку комедій, як-от «Завтра неділя» Г. Адлера (виконував тут головну роль), «Доногоо-Тонка» Ж. Ромена (уперше в Польщі), «У цілі» («*U mety*») К. Розтворовського, «Роман зі скарбовим урядом» за твором Ліхтенберга та ін. Справжнім хітом сезону став спектакль Я. Варнецького «Король волоцюг» за одним із найвідоміших тогочасних опереткових творів американського композитора й піаніста Р. Фріммеля. Менш вдало працювали актор Г. Шлетинський (зрежисовані ним «Одруження» М. Гоголя, «Жабуся» Г. Запольської, «Подружжя, яких мало» В. Фодора були оцінені переважно критично) та Г. Боровський («Літо в Ноані» Я. Івашкевича).

Із деталізованого звіту Я. Варнецького про роботу львівського театру у сезоні 1937/1938 рр. довідуємося, що упродовж семи місяців на двох сценах відбулося 25 прем'єр, з яких 14 назв належали польським авторам. За цей сезон театр здійснив дев'ять національних прем'єр польських та іншомовних авторів (серед них — «Сіссі» Ф. Крайлера, «Янек і Франек» В. Тужанського, «Старосвітська ідилія» Т. Гарвуда, «Доногоо-Тонка» Ж. Ромена та ін.), десять вистав показали львівській публіці вперше: «Король волоцюг» Р. Фріммеля, «Завтра неділя» Г. Адлера, «У цілі» К. Розтворовського, «Теорія снів Фройда» А. Цвойдзінського, «Коли диявол не може» Р. Невяровича, «Небесні жартівниці» М. Ясношевської, «Цей і той» С. Кеджинського та ін. [72, с. 270–271].

Згадуючи той сезон, Я. Варнецький визнав, що вдалося здійснити лише невелику частку із запланованого: з вартісного репертуару у Міському театрі вдалося зреалізувати заледве половину, в «Театрі Розмаїтості», що мав виставляти лише твори польських авторів, втілено тільки сім прем'єр, а да-

лі через касові недобори довелося перейти на перевірений зарубіжний легкий репертуар [72, с. 269–270]. На жаль, прибутки від музичних вистав кількаразово перевищували доходи від драм та комедій і керівник театру повинен був із цим рахуватися. Позитивною стороною діяльності театру були контакти із різними організаціями, як-от Спілка письменників, Університет, Професійна спілка залізничників, Товариство приятелів музики, Позашкільна опіка, Ремісничa палата, Народний дім, Кураторіум польських, українських та єврейських шкіл тощо, які часто ставали меценатами театру. Показово, наскільки широко й водночас прицільно дирекція орієнтувала свої плани на різні глядацькі верстви. Так, існувала програма «шкільного театру», за якою зіграли 40 вистав, головним чином класичного польського репертуару. Спільно з профспілками реалізовували програму «робітничого театру», коли квитки на окремі вистави продавались за найнижчими цінами для найбіднішої публіки. Щотижнево двісті квитків отримували військовики. Задля зміцнення зв'язків із громадськістю видавалася велика кількість контрамарок для представників різних організацій. Так, у першому півріччі 1937 р. було видано 11 тисяч 725 безкоштовних місць, тобто майже 2 000 щомісячно. Тоді ж роздали близько п'яти тисяч квитків із 60 %-ою знижкою, пільгові 40 % та 30 %-ві абонементи. Ці заходи дозволили заповнити театральні зали, не скасувати жодної із запланованих вистав. Але театр не отримав навіть запланованого 30 %-го прибутку.

Цікаво, що, попри загострене політичне українсько-польське протистояння, сцени польських театрів час до часу надавалися на потреби українців Галичини. Особливою подією став показ 4 квітня 1937 р. у «Великому» театрі «Ноктюрну» М. Лисенка (лібрето — Л. Старицька-Черняхівська) силами українських митців та аматорів. 29 грудня 1937 р. на цьому ж кону відбувся концерт творів М. Лисенка. У «Театрі Розмаїтості» (приміщення Народного дому, збудованого коштом української громади) того року пройшли: 17 січня — український концерт для збору коштів на побудову церкви, 24 січня — виступ театру «Орля», 25 січня — виступ театру «Добош», 29січня — «Вертеп» силами учнів української школи і концерт — вшанування героїв Крут; 3,8,10, 12, 20 березня також були віддані українській школі, гімназії, драматичній студії, на 7, 9, 11 квітня було заплановано показ українських вистав для дітей (напевно, аматорських) [71, с. 311–312]. Українська громада орендувала залу, як і решта орендарів, за невисокими цінами — від 80 до 160 злотих [71, с. 317].

Попри наміри міської влади продовжити співпрацю із Я. Варнецьким, той, «вичерпавши свої сили», залишив Львів. У сезоні 1938/1939 рр. керівництво міським театром обійняв Мєчислав Шпакевич. Відомо, що він навчався у театральній школі, у 1913–1914 рр. грав у варшавському «Польському театрі» та у Плоцьку, у 1916–1918 рр. працював актором київської «Студії» С. Висоцької, далі виступав із власною польською трупою на Правобережній Україні, був у складі «Редути», успішно керував міським театром у Вільно (1931–1938 рр.). Ще у 1920-х переклав польською книжки С. Волконського «Виразна людина» (Варшава, 1920) та «Виразне слово» (Познань, 1925).

Новий керівник театру прагнув системно змінити стан польської сцени, а саме переглянути чисельність та склад акторського цеху, посилити режисерський корпус, продовжити розвивати «театр для дітей» та «робітничу сцену». Таким чином, залишивши у трупі з попереднього складу чотирнадцять осіб, М. Шпакевич запросив до Львова Ганну Двожанську, Богуслава Самборського та Станіслава Дачинського (з Варшави), Ірену Бреночи, Ніну Карасінську, Терезу Сухецьку, Мєчислава Венґжина (з Кракова), Вітольда Клецького (з Каліша), Ґрету Орановську, Галину Біллінжанку, Романа Геровського, Владислава Сташевського, Петра Полонського, Владислава Сурова та Тадеуша Возьняка (з Вільно) [72, с. 218]. До режисури було запрошено вже добре відомих Л. Шіллера, В. Красновецького, Е. Вєрцінського, С. Дачинського, сам очільник колективу також ставив спектаклі.

Сезон розпочався 29 вересня 1938 р. новою виставою з життя польських легіонерів часів Першої світової війни «Галузка розмарину» З. Новаковського (на прем'єрі був присутній автор). На момент його появи у Львові твір з великим успіхом йшов на сценах Варшави, Кракова, Торуня, Катовіц. Сюжет, в якому переплелися ліричні та драматичні події 1914 року, завершувався фінальною сценою появи відомого польського військового та громадського діяча, маршала, першого президента Польської Республіки Ю. Пілсудського. Вистава в режисурі М. Шпакевича, апелюючи до патріотичних почуттів польського глядача, засвідчила також його здатність згуртувати акторів у бездоганний ансамбль, вміло розгорнути масові сцени (п'єса потребувала участі майже всього виконавського складу), створити необхідну атмосферу. Прем'єра мала найбільший успіх з вистав усього сезону — вона пройшла понад п'ятдесят разів на аншлагах.

Л. Шиллер повернувся до львів'ян із постановками сучасних драматургів: «Наше містечко» Т. Уайльдера, «Парижанка» А. Бека, «Корсар» Ф. К. Ахарда (п'єса із напівромантичним-напівреалістичним сюжетом, що розгортається у двох часових та просторових площинах: історія корсара з вісімнадцятого століття оживає на зйомках голлівудського фільму про нього). Е. Верцінський поставив «Маскарад» Я. Івашкевича із вагомою акторською роботою М. Шпакевича в ролі Пушкіна і «Оборону Ксантіппи» Л. Г. Морштіна з Терезою Сухоцькою у заголовній ролі, В. Красновецький здійснив режисуру «Божевілля» Пейрета-Кбаппу, С. Дачинський — «Тартюфа» Ж.-Б. Мольєра.

Всього за сезон відбулася 21 прем'єра, у репертуарній палітрі переважали твори сучасних авторів. Різноманітна афіша, зниження цін на квитки, підвищення загальномистецького рівня вистав мали б сприяти поступовому піднесенню міської польської сцени, але загальна картина не була аж такою оптимістичною.

Направду, повноцінно працював лише «Великий» театр, зала «Театру Розмаїтості» часто простоювала, публіка добре відвідувала лише комедійні вистави. Відтак, її або орендували гастролери із так само комедійним репертуаром, або тут відбувалися читецькі вечори та лекції. До речі, значну частку репертуару «Великого» театру також становила комедія, зокрема «Ян» та «Більше, ніж кохання» Л. Буш-Фекете (режисер — М. Шпакевич), «Субретки» Й. Деваля (режисер — С. Дачинський) тощо.

У 1930-х поруч із діяльністю стаціонарного професійного театру виступали естрадні колективи. Здебільшого це були гастролі театрів-ревю зі столиці та інших польських міст. В часи великої економічної кризи активізувалася індивідуальна артистична діяльність — йдеться насамперед про сольні та колективні акторські виступи перед початком кіносеансів. Самі кінотеатри були зацікавлені у такого роду «послугах», що й засвідчили облаштовані перед екранами авансцени. Чисельність кінотеатрів у Львові зростала — якщо 1928 р. у місті їх налічувалося десять, то до 1938 р. кількість збільшилася удвічі.

Найцікавішим та найпопулярнішим жанром виявилось поєднання театру-кабаре із найновішим засобом масової інформації — радіо. На польському радіо у Львові від 1932 р., по закінченні вищих студій, продовжили свою працю автори та учасники студентських театрів-ревю. Їхнім натхненником був Віктор Будзинський. Саме він започаткував щомісяч-

ну гумористичну радіопрограму «Веселі тижні», з якої 16 липня 1933 р. постала відома згодом на всю Польщу щотижнева програма «На веселій львівській хвилі». Її героями були Щепко (Казимир Вайда) і Тонько з Личакова (Генрик Фоґельфенґер), купці, урядовий радник та ін. Як пародисти, естрадні співаки, артисти розмовного жанру тут працювали Мєчислав Мондерер, Адольф Флейшер, Вільгельм Корабйовський, Влада Маєвська, Люба Мішкевич (сценічне псевдо LoveShort), Юзеф Вєшчек, Теодозія Лісевич. За музичну частину програми відповідали Тадеуш Серединський і Чеслав Гальський, Альфред Шутц та Зигмунт Ліпчинський. Програма виходила щотижня, до 28 лютого 1936 р., тобто до закінчення вийшло в ефір 182 програми. Вважається, що слухачами програми була велика шестимільйонна аудиторія мешканців Польщі. Принаймні, на час ефіру, як згадують сучасники, вулиці Львова порожніли, а видрукувані в пресі діалоги персонажів додавали популярності газетам. Назви програм варіювалися залежно від тематики: «Колоніальна хвиля», «Морська хвиля», «Солдатсько-стрілецька хвиля», «Запасна хвиля» та ін. М. Шидловська пояснює особливу популярність цієї передачі тим, що вона «зробила героями не завсідників салонів, але звичайних людей — за прикладом комедії дель арте та її трансформаціям у голлівудських бурлесках — контрастні пари народних типів, які розмірковували про щоденні радощі й клопоти» [37, с. 77]. Надзвичайна популярність вивела артистів-виконавців на театральні майданчики: вони виступали з програмами на сценах Львова, у тому числі й у «Великих» театрах Львова та Варшави, на сценах інших міст. Цікаво, що у мовленні персонажів використано львівську «ґвару» — міську говірку, утворену внаслідок змішання південно-західних українських говірок із польською з додатками німецької та єврейської лексики. Це надавало мовленню персонажів непідробного львівського колориту.

З інших естрадних жанрів із 1920-х у 1930-і перейшли кабаретні та ревю-театри, а також театри маріонеток. До останніх належав зокрема «Театр Механічних Артистів», що час від часу виступав і на сцені «Театру Розмаїтості». Автором текстів та режисером був Шлехтер, музику писав Ю. Ґабль, фігури конструював та різьбив Б. Розенфельд, декорації створював І. Ефруззі, технічне керівництво здійснював А. Стайн, ляльок озвучували Адольф Флейшер та Влада Маєвська [37, с. 82]. У виставах працювали «механічні артисти», «супроводжені» надзвичайними технічни-

ми ефектами, здатними викликати у глядачів відчуття справжнього дива. Програму складали «пісеньки, скетчі, мікроопереткы, дуети, акробатика, пілотаж, ґротеск, танці, механічні балети» [Там само]. Цікаво, що героями цих вистав були не лише відомі львівські чи загальнопольські постаті, а й Б. Муссоліні, Р. Ганді, Чарлі Чаплін, Б. Кітон та ін.

Серед гастролерів траплялися і вельми екзотичні трупи. Так, третього та четвертого червня 1939 р. у Львові, на сцені «Великого» театру вперше виступала балетна група «Деві Джа» («Devi Dja») у складі автентичних співаків та танцюристів з островів Ява, Балі, Борнео, Суматра. Трупа здійснювала своє перше європейське турне, в рамках якого відвідала і Львів.

Щодо львівської театральної критики міжвоєнного двадцятиліття, то вона розвивалася доволі бурхливо та різнобічно. Особливості її функціонування, на нашу думку, варто розглядати згідно алгоритму міського театрального процесу, тобто до та після 1930 р. У першому відтинку газетні рецензенти різних періодичних видань часто діяли різко, рішуче, безапеляційно, надмірно втручались в організаційно-виробничі справи театру. З іншого боку, кожна важлива вистава, кожен керівник театру, що виявляв позитивні зрушення — як-от Т. Тшцінський, підтримувалися журналістами у чисельних відгуках у пресі. У другому — насамперед пов'язаному з новими тенденціями львівської польської сцени, із резонансними виставами Л. Шиллера та В. Гожиці, відчутно інтенсифікувалася увага преси до театральних подій та театрального мистецтва в цілому.

Переважна більшість польських видань міжвоєнного десятиліття: зокрема, «Gazeta Lwowska» («Львівська газета»), «Kurier Lwowski» («Львівський кур'єр»), «Słowo polskie» («Польське слово»), «Gazeta Poranna» («Ранкова газета»), «Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie» («Львівські музичні та літературні відомості»), «Dziennik ludowy» («Народний щоденник»), «Ilustrowany Kurier Codzienny» («Ілюстрований щоденний кур'єр»), «Nowe Czasy» («Нові часи»), «Chwila» («Хвиля»), «Nowy Wiek» («Новий вік») та ін., — друкували на своїх шпальтах театральні матеріали. Можна сказати, що жанровий діапазон публікацій був широкий: від інформацій та анонсів до рецензій, творчих портретів, оглядів сезону, інтерв'ю. Поміж їхніх авторів — відомі літератори та журналісти Іда Вєневська, Генрик Збєжховський, Міхал Ролле, Артур Цьвіковський, професор Львівського університету, мистецтвознавець Владислав Козицький, історик та практик театру Генрик Цепнік.

Інспірована мистецьким процесом, театральна критика Львова перебувала водночас в інтелектуально потужному міському середовищі.

Централізація культурного простору, що вплинула на відтік театральних кадрів з провінції до столиці, позначилась і на критичній діяльності. У 1920-х Львів залишають К. Іжиковський, К. Макушинський, виїздить працювати в інші провінційні міста Г. Цепнік, повертаючись зрештою назад.

Генрик Цепнік був досвідченим практиком театру — літературним керівником, адміністратором, драматургом — і водночас плідним критиком, істориком театру та театральним публіцистом. Його перу належали щонайменше сім окремо виданих книжок з питань історії та практики польського театру, а також близько тридцяти ґрунтовних статей у практично всіх львівських і не лише львівських часописах того часу. Спільно із В. Козицьким 1929 р. він видрукував книжку «Львівська сцена 1780–1929 рр.», що продовжила традицію написання у Львові коротких оглядових історій польського театру міста. Три його оригінальні п'єси та два переклади мали сценічне життя на львівській сцені у 1913–1916 рр. Г. Цепнік обстоював позиції театру як потужного національного, суспільного чинника у житті держави. Він підкреслював особливу виховну функцію сцени, що для нього водночас була невіддільною від обов'язкової естетичної вартості театрального продукту.

Переламним моментом у не лише театрально-критичному, а й театрознавчому поступі, став 1930 р., коли у Львові завдяки діяльності Л. Шиллера та В. Гожиці активізувалися світоглядно-естетичні дискусії довкола театру, природи театрального мистецтва, пошуків нової сценічної мови. Самі режисери активно друкувалися на шпальтах газет та часописів. Поруч із ними виріс і сформувався як критик інтелектуального напрямку Тимон Терлецький.

Тимон Терлецький — представник нового покоління театральної критики — дебютував 1930 р. у львівському «Польському слові». Від цього часу його творчість присвячена виняткова театрові. Формування Т. Терлецького як критика й театрознавця у Львові безпосередньо пов'язане з діяльністю Л. Шиллера та В. Гожиці. Світоглядною платформою Т. Терлецького був персоналізм, твердження про те, що кожна особа є світом, центром світу та мірилом усіх речей [39, с. 128]. Тому значну частину його доробку становлять творчі портрети акторів, режисерів,

розмови з театральними митцями, спогади. Саме тому його рецензентський доробок так виразно позначений індивідуальністю самого театрознавця. Окреслюючи засадничі пункти театрально-критичної діяльності Т. Терлецького, Е. Калемба-Каспшак визначає такі три основні позиції: багатоаспектна концепція театру як витвору культури, творчої царини та суспільної інституції; формулювання головного завдання театральної критики як функції стимулювання театрального життя; розуміння критики як мистецтва [39, с. 129].

З ініціативи В. Гожиці у 1932–1936 рр. виходив журнал «Scena Lwowska» («Львівська сцена») за редакцією Леопольда Келановського. Видання було додатком до театральних програм та подавало матеріали, що стосувалися поточних прем'єр. Час від часу сам В. Гожиця друкував тут статті.

Цікавою сторінкою театральних публікацій у львівській пресі стала низка статей у часописах «Chwila» («Хвиля») та «Львівська сцена» режисера Броніслава Домбровського із репортажами з II театрального фестивалю у Москві1934 р. [73]. Б. Домбровський розповів львівській аудиторії про відкриття фестивалю, його атмосферу та найбільше своєї уваги дописувач приділив постаті Вс. Мейєрхольда: надрукував інтерв'ю, де йшлося про принципи біомеханіки та плани побудови нового театрального простору [74], а також поділився надзвичайними враженнями від вистави «Ревізор» М. Гоголя [75].

Підсумовуючи огляд міжвоєнного періоду розвитку польського театру у Львові, слід зазначити насамперед нерівномірність та незбалансованість поступу міської сцени. Її перехід під оруду міської ради, з одного боку, забезпечив постійний контроль за станом справ, з іншого — надав яскравий приклад малопродуктивності урядницького керування мистецтвом. Надто великі сподівання містян, які щоразу покладалися на чергового очільника львівської сцени, не могли реалізуватися бодай через нетривалість їхнього перебування на посаді. З усіх тогочасних керівників львівської сцени лише Т. Тшчінський, Л. Шиллер та В. Гожиця здобули репутацію справжніх майстрів театральної справи (що, зрештою, не убезпечило їх від фінансових проблем).

Поза сумнівом, на стан театрального життя Львова вплинула поступова втрата після 1918 р. статусу однієї з духовних столиць польського краю, коли вся увага переключилася на столицю та потужніші в економічному та культурному сенсі польські міста.

Проте, подолавши кризу 1920-х, Львів у першій половині 1930-х на певний час посів достойне місце серед чільних театральних сцен Польської Республіки. Завдяки діяльності Л. Шиллера та утвердженню й розвитку концепції «монументального театру» оновилася не лише мова самого театру — відбулися кардинальні зміни в естетичній свідомості глядача й критики. Можна сказати, що на зламі двох міжвоєнних десятиліть львівський театр переживав перехід від театру «актора й драматурга» до театру «режисера й сценографа», тобто театру принципово XX ст. В особі Л. Шиллера львівська театральна громада вперше зустрілася із типово сучасним режисером, який не виступав в якості актора.

Залишалася продуктивною підтримка діяльності багатьох очільників львівської сцени з боку нової польської драматургії. Водночас інтерес до новітніх зарубіжних імен та до класики (включно з античних авторами) не зник. Польська класика продовжувала бути благодатним джерелом розвитку національної свідомості за нових соціополітичних умов здобутої державності.

«Трижанрова» формула львівської професійної сцени у вказаний період зазнавала трансформацій. Головним було відкриття додаткових сцен, що дозволило унормувати виробничі процеси. Але Львів вочевидь був не надто великим містом, аби тут одночасно діяли чотири сцени. Це спричинило і згасання опери, і нерегулярну діяльність менших сцен. Згасання глядацького інтересу до театру спричинив також активний розвиток індустрії розваг.

У сфері розважального театрального мистецтва львівська сцена багато в чому була вторинною, взоруючись на європейський досвід та практику гастролюючих у місті варшавських та краківських театрів кабаре та ревю. Водночас феномен радіопередачі «На веселій львівській хвилі» по-своєму сконденсував увесь досвід львівських авторів та виконавців, набутий в естрадному жанрі від початку XX ст. Продовжили свою діяльність театри ляльок, здебільшого — для дорослих, що становили різновид популярних серед глядачів політичних, злободенних народних видовищ.

Польський театр у Львові періоду Другої світової війни (1939–1945)

Друга світова війна розпочалася 1 вересня 1939 р. з удару німецьких військ по західних та південних польських прикордонних заставах. За два тижні значна територія Польської Республіки була окупована гітлерівською Німеччиною, чиї війська прямували до східних кордонів країни. 13 вересня німці здійснили невдалу спробу захоплення Львова. А 17 вересня Червона армія відповідно до наказу Радянського уряду перейшла радянсько-польський кордон, «приєднавши» землі Західної України до складу УРСР. Вперше за багато сотень літ Львів повернув собі статус хай і радянського, але українського міста.

Від цього часу становище польського театру у Львові змінилося — з театру титульної нації він перетворився на театр інонаціональної меншини. Польський історик театру К. Браун стосовно двох коротких періодів діяльності польської сцени (1939–1941 та 1944–1945 рр.) підкреслює двозначність її становища на території СРСР: «З одного боку, польські театри під радянською окупацією слугували фальшивим фасадом, за яким приховувалася інкорпорація Совітами територій польської держави (насправді, питомо українських, білоруських, литовських земель — *М. Г.*). З іншого боку, ці театри підтримували пам'ять про польське минуле, кріпили дух польського глядача» [76, с. 37]. Так чи інакше, але діяльність польської сцени зокрема у Львові тривала.

У сезоні 1939/1940 рр. Міський театр продовжував працювати під керівництвом М. Шпакевича, виставляючи напрацьований у попередні сезони репертуар. У трупі збільшилася кількість відомих акторів — інтелектуальна та творча польська еліта рятувалася у Львові від гітлерівської навали. Також до львівського театру долучились актори з тих галицьких міст, зайнятих радянськими військами, де не стало місця для польського театру. Прибув до Львова та очолив кафедру французької літератури відомий польський поет-сатирик, літературний та театральний критик Тадеуш Бой-Желенський.

З жовтня 1939 р. у місті оформилася мережа державних сценічних колективів: два українські (опери та балету і драматичний імені Лесі

Українки), Державний польський драматичний театр, Державний єврейський театр. Польський театр мав переїхати до будівлі єврейського театру по вул. Ягеллонській, але поки приміщення доводили до робочого стану, трупа давала вистави у «Великому» театрі, новопризначеного для наразі несформованого українського Театру опери та балету. Було узгоджено також, що польські музиканти, виконавці, технічні працівники поповнять собою новий музичний колектив, де вони й працювали до червня 1941 р.

Директором польської драматичної сцени став киянин Володимир Кандиба, мистецьким керівником — режисер Владислав Красновецький. За літературну частину відповідав поет Владислав Броневський, після його арешту це місце посіла прорадянська письменниця Ванда Василевська. Режисуру поруч із В. Красновецьким здійснювали Б. Домбровський та нещодавні випускники Варшавського інституту театрального мистецтва Ервін Аксер, Александр Бардіні, Юзеф Вишомірський, а також український постановник Євген Герман [77, с. 235].

Репертуарні зміни були обумовлені часом: «Львівський театр Владислава Красновецького відзначався найбільш визначеним, агітаційним характером», — пише з цього приводу С. Марчак-Оборський [71, с. 137]. Уперше на польській сцені поставлено «Загибель ескадри» О. Корнійчука (у перекладі В. Броневського та режисурі Є. Германа) та низку інших п'єс радянської драматургії. Але водночас знайшлося місце і класичним творам: В. Шекспіра, В. Богуславського, А. Міцкевича. Оцінку «Дванадцятій ночі» В. Шекспіра (режисер — Б. Домбровський) дав відомий український літературознавець, письменник, театральний критик та перекладач М. Рудницький. Оформлення сцени він назвав «дбайливим та барвистим» і зазначив, що «у Львові поставили п'єсу за тим зразком, що її вперше ставив у 1840 році в Дюссельдорфському театрі Імерман, коли він серед вільного краєвиду помістив малу сцену з гобеленовою завісою, щоб можна було раз-у-раз змінювати місце дії, не міняючи в перервах декорацій» [78]. Також критик заявив, що «кілька провідних акторів стараються в своїх ролях дорівнятись до своїх великих попередників», маючи на увазі М. Венґжина, Ю. Махальського та А. Леліву [Там само]. Але, обстоюючи «літературоцентризм», М. Рудницький висловив незадоволення «видовищністю» постановки, що затіняла власне твір. Однак, попри низку зауважень, рецензент оцінив спектакль у цілому позитивно.

Восени 1940 р. колектив переїхав на кін колишнього єврейського театру по вул. Ягелонській (нині тут працює «Перший український театр для дітей та юнацтва»). Тоді ж, за спогадами Я. Кречмара, адміністрацію театру очолив відомий львівський адвокат Мавриційй Аксер. До кінця року відбулося шість прем'єр, серед яких «Таня» О. Арбузова (режисер — Б. Домбровський, у головній ролі — Тереза Сухецька); «Помста» О. Фредро (режисер — В. Красновецький, сценограф — В. Дашевський); «Уріель Акоста» К. Гуцкова (режисер — Є. Герман, декорації та костюми — С. Цегельський); комедія «Обережно! Свіжопофарбовано!» Рене Фашо (режисер — Б. Домбровський, сценограф — В. Дашевський). Останньою прем'єрою стала вистава «Книжка Адама Міцкевича» — двочастинний монтаж прозових та поетичних творів до 85-річчя смерті поета (літературне опрацювання — С. Василевський, художник — В. Дашевський).

Ця вистава стала справжньою кульмінацією сезону. Б. Домбровський згадав її як «першу у такому роді академію Міцкевича у Львові» [32, с. 242]. Учасник спектаклю Я. Кречмар свідчив, що він був вирішений у справді високому, аристократичному ключі [77, с. 236]. На сцені, що відтворювала інтер'єр літературного салону часів Міцкевича (меблі, свічники та клавесин), Станіслав Василевський зачитував свій есей про поета. Актори, вбрані в урочисті візитки, у супроводі клавесину читали поезії А. Міцкевича, звучали пісні у виконанні Анелі Шлемінської. Друга частина мала більш монументальний характер: по центру сцени на тлі чорних лаштунків було розташовано довгий стіл, над яким височів портрет А. Міцкевича. В. Семашкова читала XI книгу з поеми «Пан Тадеуш», затим звучали фрагменти з «Дзядів» та політичних листів А. Міцкевича. У виставі брали участь зосібно Б. Домбровський, В. Красновецький, Я. Кречмар, В. Семашкова, Тереза Сухецька, Альфред Шиманський, Ядвіга Жмієвська та Здзіслава Жичковська [Там само].

У першому півріччі 1941 р. польський драматичний театр випустив на кін п'ять прем'єр: «Відкритий дім» М. Балуцького (режисер — А. Бардіні), «Оповідь про Бартоша Ґловацького» В. Василевської (режисер — В. Красновецький), «Неспокійна старість» Л. Рахманова (режисер — Є. Герман), «Панна Малішевська» Г. Запольської (режисер — Е. Аксер), «Краків'яни і гуралі» В. Богуславського (режисер — Б. Домбровський). Прем'єри останньої вистави відбулася 20 червня 1941 р., тобто за два дні до гітлерівського наступу на СРСР.

30 червня 1941 р. розпочався німецька окупація Львова. Від цього часу аж до звільнення міста радянськими військами у липні 1944 р. тут не діяв жоден польський професійний театр. На самому початку окупації польська культура зазнала непоправних втрат: було заарештовано та розстріляно майже сорок п'ять професорів львівського Університету та інших навчальних закладів, поміж них Т. Бой-Желенський, невдовзі в єврейському гетто загинув багатолітній художник театру З. Бальк.

Проте під час війни потреба у театральному мистецтві у польського населення не зникла — на вимогу часу воно мало конспіративний та аматорський характер. Так, драматичний жіночий гурток при Марійському братстві було перетворено на Театр Молодих, що провадив підпільні концерти та вечори декламації, а також дав сім вистав релігійно-філософського змісту, «пристосованих до проблем 13–15 річних артисток цього театру» [79, с. 230]. У вечорах також брали участь професійні митці — Б. Домбровський, Т. Сурова, Т. Сухецька та ін. Покази відбувалися таємно у приватних помешканнях, зосібно відомого професора Стефанії Скварчинської, родини Електоровичів. На початку 1942 р. окупаційна влада дала дозвіл на проведення у костелах вечорів різдвяних коляд. Це створило прецедент легальних мистецьких зібрань, що відбувалися регулярно упродовж року і дали можливість попри обмеження та заборони німецької влади об'єднувати та підтримувати польське населення міста. Учасниками таких концертів були Целіна Нахлік, Марія Трусівна, Анжей Гіольський [Там само]. Окремою сторінкою в історії польського театрального підпілля став показ вистави «Їх четверо» Ґ. Запольської на даху будинку № 35 по вул. Святої Софії, неподалік одного з костелів, що викликала надзвичайний ентузіазм у глядача.

Вже через сімнадцять днів після звільнення Львова від німецької окупації 27 липня 1944 р. Польський державний драматичний театр відновив свою діяльність. За допомоги В. Василевської повернено частину майна театру, що опинилася у Києві. Колектив розпочав роботу у тому ж приміщенні колишнього єврейського театру по вул. Ягеллонській, де грав у 1940–1941 рр. Дирекцію театру очолив режисер Б. Домбровський, його заступником був Е. Житецький. Режисирував також А. Бардіні, асистував йому Мирослав Жулавський. До акторського складу входили Яніна Бурківна, Зюзанна Лозинська, Єжи Фітьо, Тадеуш Сурова, Кристина Фельдман та ін. — в цілому творчий склад відрізнявся від довоєнного, бо значна частина польських акторів виїхала зі Львова, деякі померли, були вбиті або стали жертвами німецьких концтаборів.

Як підкреслює П. Горбатовський, ідеологічний тиск радянської влади у цей період відчувався не так сильно, що дозволило театрові, по-перше, звернутися до творів національної класики — п'єс С. Виспянського, Ю. Словацького, С. Жеромського, по-друге, зменшити в афіші частку радянської драматургії [32, с. 234].

Попри «зміну поколінь», у складі театру залишалося чимало майстрів, що дозволило відкрити студію, де викладали Єжи Коллер (керівник літературної частини), Олександр Бардіні, Альфред Шиманський, Ядвіга Жмієвська, Едвард Житецький [79, с. 248].

Восени 1944 — взимку 1945 р. у місті часто відбувалися облави та перевірки. У розлогій статті Яніни Гери знаходимо інформацію про польських акторів, репресованих у той час. Так, у листопаді 1944 р. був заарештований та засланий на десять років до норільських таборів співак Владислав Мальчевський. Величезних зусиль коштувало дирекції «вирвати» з-під арешту НКВД Юзефа Карпінського-Леліву. Директор театру Б. Домбровський часто брав на роботу поляків, далеких від театру, аби посвідка про працю дозволяла їм спокійно перебувати у місті. Е. Житецький, заступник директора, дбав про «бронь» від військової служби для молодих акторів. Театр залишався другим після костелу осередком польської мови у місті — тому зала була переповнена, «квитки на вистави цього театру діставалися важче, ніж солонина чи цукор» [80, с. 33].

Водночас йшли перемовини поміж радянським та польським урядами про переїзд театру зі Львова до Польщі. Виїзд планувався на березень 1945 р., але деякий час тривали пошуки місця «нової прописки», доки польська влада не зупинилася на м. Катовіце. Директором тамтешнього Шльонського театру міністр культури Польщі (і відомий драматург) Леон Кручковський призначив Б. Домбровського, натомість стаціонована у Катовіце трупа під орудою В. Гожиці та К. Адвентовича була переведена до іншого міста.

26 серпня 1945 р. Польський драматичний театр виїхав зі Львова до Катовіц, аби незабаром розпастися. Актори роз'їхалися теренами Польщі, у місті залишилася тільки унікальне зібрання рукописів, що донині зберігається у міській науковій бібліотеці.

Ті актори, хто забажали зостатися у Львові, увійшли до складу новоутвореного Спілкою польських патріотів театру малих форм «Мініатюри» [80, с. 35]. Його директором став Сильвестр Чосновський, заступником —

Генрик Лотар. Театр давав вистави-ревю українською та польською мовами у залі по вул. Зиморовича (нині — вул. Дж. Дудаєва). 23 травня 1946 р. разом з іншими польськими митцями (всього 460 осіб) вони виїхали до польського Щецина.

У Львові діяльність продовжили аматори, які зорганізувалися у Народний театр при Будинку вчителя. Історія професійної польської сцени у місті, розпочата наприкінці XVIII ст., добігла кінця. За понад півтора століття своєї діяльності вона стала невід'ємною складовою історії міста, формуючи смаки та уподобання не лише польського глядача, а й багатонаціональної театральної аудиторії Львова.

Література:

1. Зєнєвіч М. «Польський Львів»: сучасний погляд / Leopolismultiplex. — К., 2008. — с. 145–149.
2. Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. — Варшава, 1998. — Вип. 6–7. — с. 77–89.
3. Зашкільняк Л., Крикун М. Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. — 752 с.
4. Тер Філіп. Польський театр у Львові 1842–1914 років. Соціальні конфлікти і репертуар // Україна модерна / ред. Я. Грицак, М. Крикун та ін.; Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т історичних досліджень. — К., 2008. — Ч. 8 // режим доступу: http:// www.franko.lviv.ua.
5. Lityński M. Pamiątkowy opis teatru miejskiego we Lwowie. — Lwów, 1900. — 32 s.
6. Pajączkowski F. Teatr Lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906. — Kraków, 1961. — 516 s.
7. Słownik biogradiczny teatru polskiego 1765–1965. — Warszawa, 1973; T. 1. —905 s.
8. Tenner J. Teatr Miejski we Lwowie. Przegląd sezonu 1904/5 // Krytyka. — Kraków, 1905; T. II.
9. Cepnik H. Dwa lata w Teatrze miejskim we Lwowie. Rzecz na czasie. — Lwów, 1902. — 62 s.
10. ЛЦДІА. — Ф. 165, оп. 5, спр. 627, арк. 54.
11. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001). — Львів, 2007. — 448 с.
12. Teatr Miejski we Lwowie. Regulamin. — Lwów, 1902. — 40 s.

13. Розпорядження Крайового Комітету у Львові від 11 березня 1904 р. про наслідки проведення конкурсу на кращий драматичний твір. — ЛЦДІА, Ф. 408, Оп. 1, спр. 1294. — А. 2.
14. Kurier Lwowski. — 1905. — № 6. — 6 stycz.
15. Gazeta Lwowska. — 1905. —№ 1. — 1 stycz.
16. Makuszyński K. Z teatru // Słowo polskie. — 1906. — № 94. — 26 lut.
17. Fel[iks] Gw[iżdż]. Z teatru. «Wujaszek Wania», sztuka w 4 aktach z rosyjskiego Antoniego Czechowa // Kurier Lwowski. — 1906. —№ 59. — 28 lut.
18. A. W. Notatki literacko-artystyczne. Z teatru. «Wujaszek Wania», sztuka w 4 aktach Antoniego Czechowa // Gazeta Lwowska. — 1906. — № 46. — 27 lut.
19. Cepnik H., Kozicki W. Scena Lwowska (1780–1929). — Lwów, 1929. — 55 s.
20. Newiadomski St. Manru, opera J. I. Paderewskiego. W teatrze Lwowskim // Echo muzyczne, teatralne i artystyczne. — Warszawa, 1901. — № 24 (924). — 2(15) czerwca.
21. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. — Kraków, 1999. — 410 s.
22. Literatura i sztuka. Jubileusz ruskiego artysty // Kurier Lwowski. — 1901. — 12 lipca.
23. Słowo Polskie. — 1903. — 9 kwiet. — № 165.
24. Mieliński St. Z muzyki (Opera ruska, Koncert «Lutni») // Kurier Lwowski. — 1903. — № 101. — 11 kwiet.
25. W[alewski]. Literatura i sztuka // Kurier Lwowski. — 1906. — № 51. — 20 lut.
26. Moraczewski W. Teatr ruski we Lwowie // Krytyka. — 1906. — № 1.
27. Садовський М. Мої театральні згадки. — Київ — Харків, 1956. — 204 с.
28. Literatura i sztuka. Repertuar teatru mieskiego // Kurier Lwowski. — 1906. — № 86. — 1 kwiet.
29. Fel[iks] Gw[iżdż]. Pani Zankowecka // Kurier Lwowski. — 1906. — № 89. — 4 kwiet.
30. A[dolf] W[alewski]. Notatki literacko-artystyczne. Z teatru // Gazeta Lwowska. — 1906. — № 77. — 4 kwiet.
31. Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski / red. T. Siverta. — T. IV. — Warszawa, 1987. — 496 s.
32. Teatr Polski we Lwowie / red. L. Kuchtówny. — Warszawa, 1997. — 294 s.
33. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: Проблема формування творчої особистості. — Львів, 1995. —152 с.: іл.
34. Dobrowolski A. Zteatru Lwowskiego // Nasz kraj. — 1907. — z. 21.

35. Daniluk L. W piekle teatralnym. Rozmowy i wrażenia. — Lwów, 1916. — 96 s.
36. K. m. Teatr // Sł. Pol. — 1914 — № 233. — 4. VI.; Makuszyński K. Z teatru. Stanisława Wysocka jako Hamlet i Elektra // Sł. Pol. — 1914 — № 237. — 6. VI; Meller E. Hamlety kobiece (Z okaziji występów p. Wysockiej) // Gazeta Lwowska. —1914. — 5. VI.
37. Szydłowska M. Kabarety i rewie we Lwowie // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 2009. — z. 1–2 (229–230). — s. 23–83.
38. Szydłowska M. Życie teatralne we Lwowie 1914–1915 // Pamiętnik tetralny. — Warszawa, 1999. — z.1 (189). — s. 261–300.
39. Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i świetopoglądy / red. nauk. Eleonora Udalska. — Wrocław, 1992. — 257 s.
40. Tenner J. Podręcznik sztuki czytania. — Lwów, 1913(?). — 123 s.
41. Історія Львова: у 3 т. / редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій; Львів, 2007; Т. 3. — 575 с.
42. Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. — Warszawa, 1977. — 280 s.
43. Roboty konserwacyjne w Teatrze Miejskim // Gazeta Lwowska. — 1918. — № 181. — 12 sierp.
44. Przed nowym sezonem // Gazeta Lwowska. — 1918. — № 186. — 20 sierp.
45. Warnecki J. Najdłuższy mój monolog. — Warszawa, 1971. — 446 s.
46. Schreder Artur. Z teatru // Gazeta Lwowska. — 1919. — № 71. — 27 marca.
47. Walter E. Mażenia o przyszlym sezonie muzycznym we Lwowie // Kurier Lwowski. — 1919. — 13 pazdziernika. — № 280.
48. Kurier Lwowski. — 1922. — 23 stycznia. — № 15.
49. Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980: we 2 t. / napis. i oprac. zesp. w skład. B. Berger i in. — Warszawa, 1994; T. II. — 862 s.
50. Голинський М. Спогади. — Львів, 2006. — 616 с.
51. Szydłowska M. Kabarety i rewie we Lwowie // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 2009. — z. 1–2 (229–230). — s. 23–83.
52. Cepnik H. Listy o teatrze. Teatr polski i jego zadania narodowo-społeczne. — Stanisławów, 1924. — 55 s.
53. G. [J. Geszwind]. Rozmowa z Moissi // Kurier Lwowski. — 1925. — 23 październ. — № 248.
54. Żygulski Zd. Ankieta Teatralna «Kuriera lwowskiego» // Kurier Lwowski. — 1925. —17 grudnia. —№ 280.
55. Projekt wyjazdu “Reduty” do ziem Wschodnich Rzeczypospolitej w roku 1924. — Warszawa, 1924.

56. Inauguracja kursów sztuki dramatycznej // Wiek Nowy. —1927. — № 7859. — 4 września.
57. Zbierzchowski H. Z teatru // Gazeta Poranna. — 1928 — № 8449. — 22 marca; Wieniewska I. Ze sceny // Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie. — 1928. — № 4 (29). — 1 kwiet.
58. Rolle M. Z teatru. Występ gościnny Moissi'ego w «Hamlecie» Szekspira // Gazeta Lwowska. — 1928. —27 marca; Dalsze występy Moissi // Gazeta Lwowska. — 1928. — 23 marca.
59. Лужницький Г. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: у 2 т. — Львів, 2004; Т. 2. — 360 с.
60. Ćwikowski A. Z teatru Wielkiego // Dziennik ludowy. — 1928. — № 16. — 21 stycz.
61. Ew. Publiczność do nowego teatru // Kurier Lwowski. —1925. — № 250. —25 październ.
62. Лужницький Г. Гостинний виступ Г. Рапацької // Новий час. — 1930. — 24 січня; Кохання, зніми маску // Новий час. — 1930. — 10 лютого; Тілі-бом // Новий час. — 1930. — ч. 20; Як жінка чогось забажає // Новий час. — 1930. — 5 березня.
63. Terlecki Tym. Rozmowa z Edmundom Wiercińskim. Przed premiera "Snu nocy letniej" // Słowo Polskie. —1932. — 11 lut. —№ 41.
64. Kozicki W. Z Teatru Wielkiego. «Kordian» w inscenizacji L. Schillera // Słowo polskie. —1930. — 3 grud. — № 331.
65. Kozicki W. Z Teatru Wielkiego. «Kordian» w inscenizacji L. Schillera // Słowo polskie, 1930. — 4 grud. — № 332.
66. Gamska-łempicka J. «Dziady» w Teatrze Wielkim // Gazeta Lwowska. — 1932. — 22 marca. —№ 66.
67. Terlecki Tym. Z Teatru Wielkiego. «Sen srebrny Salomei» na scenie // Słowo Polskie. — 1932. — № 160. — 13 czerwca. — s. 6–7.
68. Komuniści we Lwowie urządzają nagonkę «antywojenną» (!) Na ich czele osławiony p. Leon Schiller // Ilustrowany Kurier Codzienny. — 1932. —№ 161. — 12 czerwca.
69. Kuchtówna L. Wilam Horzyca (1889–1959). Kronika życia i działalności // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 1989. — R. 38; Z. 2–4 (150–152). — s. 187–282.
70. Schiller L. [O Wilamie Horzycy] // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 1960. — R. IX; Z. 1 (33). — s. 3–11.
71. Marczak-Oborski S. Teatr polski w latach 1918–1965. Teary dramatyczne. — Warszawa, 1985. — 558 s.
72. Warnecki J. Sprawozdanie z działalności teatrów miejskich we Lwowie w okresie

1.IX.1937–1.IV. 1938 // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 1999. — R.48; Z. 1 (189). — s. 301–334.
73. Dąbrowski B. Prawdziwe oblicze teatru sowieckiego. Obrazki z Festiwalu w Moskwie // Chwila. — 1934. — 27 wrzesnia.
74. Dąbrowski B. Rozmowa z Meyerholdem // Scena Lwowska. — 1934–1935. — Z. 3. — s. 45–48.
75. Dąbrowski B. Sto lat «Rewizora» w Rosji // Nowe Czasy. — Lwów, 1935.
76. Braun K. Teatr Polski (1939–1989). Obszary wolności — obszary zniewolenia. — Warszawa, 1994. — 250 s.
77. Kreczmar J. Teatr Lwowski w latach 1939–1941. Wspomnenia// Pamiętnik teatralny. — R. 12; Z. 1–4 (45–49). — s. 234–241.
78. Рудницький М. «Дванадцята ніч» (В постановці польського державного театру) // Вільна Україна. — 1940. — 11 квітня.
79. Dąbrowski B. Teatr polski we Lwowie w latach 1939–1946 // Pamiętnik teatralny. — Warszawa, 1963. — Z. 1–4. — s. 242–248.
80. Hera J. Niepokorni — Pokorni. Losy aktorów polskich 1944–1954 // Pamiętnik teatralny. — 2008. — Teatr w Polsce ludowej 1944–1954. — Z. 3–4 (227–228). — s. 7–102.

Світлана Максименко

Львівський Польський Народний театр (1958–2014)

Відкриття у Львові 1958 р. «Польського Народного театру» стало продовженням (на новому історичному етапі, в нових геополітичних післявоєнних умовах) понад двохсотлітньої польської театральної традиції краю.

Слід нагадати, що до 1939 р. поляки у Львові чисельно домінували над іншими національностями, зокрема над українцями, що у царині культури, наприклад, мало вияв у функціонуванні кількох польських театрів. Після 1945 р. місто стало насамперед українським, і у ньому розпочали діяльність Державний український драматичний театр імені Марії Заньковецької (художній керівник — Б. Романицький), Львівський театр юного глядача ім. М. Горького (художній керівник — В. Харченко), Львівський обласний театр ляльок (художній керівник — Н. Мацкевич), Державний український театр музичної комедії (головний режисер театру — І. Гріншпун), який нині працює в Одесі. Відновив роботу Львівський оперний театр (ЛОТ, 1941–1944 рр.) як Державний академічний театр опери та балету (художній керівник — В. Скляренко) [1, с. 3–10].

Однак, лише в часи хрущовської «відлиги», відзначеної зокрема «лояльною» культурною політикою стосовно національних меншин, уможливилась реалізація ініціативи щодо створення у Львові польського шкільного театру на аматорських засадах (без державної дотації та власного приміщення). У такий спосіб були формально легалізовані духовні потреби львівської польської громади.

Ktoz by pomyslal przed dziesieciu laty
Ze doczekamy takiej dziwnej daty
Iz garstka ludzi, ktorych pije zdrowje –
Bedzie polskim teatrem we Lwowie! [2, c. 15]

Наведені рядки належать фундатору Польського театру, його першому керівнику Пйотру Гаусфатеру (1894–1966). Колишній учитель-полоніст, на той час уже пенсіонер, Гаусфатер об'єднав широке коло шанувальників національної культури: учнів та викладачів польських шкіл Львова (зокрема, № 10, 24 та 30). З ними спочатку ставив одноактівки, сценки, організовував літературні вечори. 19 квітня 1958 р. на сцені Львівської школи № 10 новостворений колектив показав одноактівки «Сільська честь» Д. Верга, «Бабця і онук» К. Галчинського, «Львівські кумасі» П. Гаусфатера, «Приятельки» М. Самозванець [2, с. 16].

Восени 1958 р. до 150-річчя від дня народження славетного польського поета і драматурга режисер презентує нову виставу — «Балладину» Ю. Словацького. Прем'єру показали на міському огляді аматорських колективів у Центрі народної творчості. Спектакль отримав позитивні відгуки у пресі.

«Всім, хто знайомий з цим видатним твором польської класичної драматургії, ясно, яке велике відповідальне завдання взяв на себе молодий самодіяльний колектив. Адже "Балладина" — це драма великих людських пристрастей шекспірівського типу, до того ж, ускладнена постійним переплетінням картин реального життя і фантастики, суворої дійсності і чарівної казкової романтики, трагічного і сатиричного. Вдало поставити її на сцені не завжди під силу навіть досвідченим театральним колективам», — зазначав у рецензії Тарас Мигаль [3, с. 4]. Однак непевність щодо майстерності акторів-аматорів зникала з перших сцен вистави: «На щастя, наші сумніви розвіялися з першою появою Балладини (Анна Гаусфатер) вже як дружини лицаря Кіркора (Януш Євтух). Новий костюм наче закрив у ній все те добре, що ще тихим вогником тліло у першій дії. Тепер це вже була справжня Балладина — жорстока, досвідчена, люта володарка, для якої будь-який злочин — ніщо <…> З особливою майстерністю Анна Гаусфатер провела останню сцену — сцену суду і смерті» [Там само].

Великою творчою удачею та кращим поміж виконавців чоловічих ролей назвав рецензент молодого дебютанта Збігнєва Хшановського у ролі фон Костріна — коханця Балладини та помічника в усіх її злочинах [Там само].

«Consilium facultatis» Я. О. Фредро. 1991. Сцена з вистави

Від лютого 1959 р. колектив отримує нове місце прописки: вулиця Коперніка, 42, при Львівському обласному Будинку вчителя (там театр працює донині). Тоді ж П. Гаусфатера затверджено керівником та режисером театру [2, с. 16].

Високу творчу планку новоствореного сценічного угруповання засвідчила й наступна прем'єра (11 квітня 1959 р.) — «Дами і гусари» О. Фредро. «Вільна Україна» 21 квітня надрукувала рецензію І. Монастирської під промовистим заголовком: «Хороший початок». «Немалу заслугу в популяризації польської культури в нашому місті має польський драматичний театр Львівського Будинку вчителя, — зазначила авторка допису, назвавши колектив "одним із найкращих" серед аматорських гуртів Львова» [4, с. 3].

Комедії О. Фредро, якого літературознавці небезпідставно називали «польським Мольєром», друге століття поспіль незмінно супроводжував успіх. Не стала винятком й нова постава. «Режисер П. Гаусфатер зумів донести до глядача ідею твору, колорит епохи, комізм ситуацій, карикатурність гусарсько-шляхетського стану, його приреченість», — стверджувала рецензентка, також позитивно оцінивши акторські роботи В. Локетка (Майор), В. Пшишляка (Капітан), Я. Тіссона (Капелан), В. Тимощука (Гжегож), С. Гункевича (Рембо) і виконавиць жіночих ролей А. Гаусфатер (Вдова Оргонова), А. Новицьку (Диндальська),

Я. Стадницьку (Панна Анеля), І. Мартинович (Софія), Е. Гаусфатер (Зузя), Е. Сікорську (Фрузя) та ін. [4, с. 3].

Серйозні творчі наміри молодого колективу підтвердили спектаклі «Мазепа» Ю. Словацького (прем'єра — 27 листопада 1959 р., режисер П. Гаусфатер), «Панна Малічевська» Г. Запольської (прем'єра — 12 травня 1960 р., режисер З. Хшановський). Такої само репертуарної політики театр дотримується й сьогодні.

У грудні 1961 р. за високий професіоналізм та «громадську діяльність зі зміцнення інтернаціональної дружби» театру присвоєно статус «народного». Інтернаціональний склад колективу (поруч з поляками тут завжди працювали українці, росіяни, євреї та представники інших національностей), а також глядачів театру, — одна з характерних особливостей львівського Польського народного театру. У ньому, як у краплині води, сконцентрувався дух полінаціонального, полікультурного Львова.

Віддавна у внутрішніх подвір'ях старих львівських будинків мешкали багатонаціональні родини вірмен, українців, росіян, грузинів, поляків, євреїв та інших народностей. Батьки змалку привчали дітей поважати традиції сусідів. У такий спосіб століттями формувався соціокультурний клімат і феномен Львова на генетичному рівні. Створення Польського народного театру стало хоч і локальним, але закономірним культурним відголоском тієї традиції.

По-різному сприймали факт існування Польського народного театру у Львові різні соціальні групи. Для етнічних поляків ця творча інституція вгамовувала ностальгію за духовно-культурною єдністю, поляки — студенти львівських вишів, мали можливість тут спілкуватися із земляками та культурно розвиватися (багато студентів з Польщі адаптувалися до України та пізнавали її через участь у творчих програмах колективу), шанувальники театру і його практики радо долучалися до постав. У радянські часи тут ставилась драматургія, «нерекомендована» державним театрам, — п'єси С. Мрожека, Т. Ружевича, К. Войтили тощо. Звичайно, аматорський колектив не підлягав такому само жорстокому цензурно-ідеологічному тискові, що й професійні, проте, наївно вважати, що його взагалі не було.

Варто зазначити, що упродовж всієї історії львівський ПНТ незмінно привертав увагу не лише шанувальників, а й професіоналів. До прикладу, зацитуємо московського театрознавця М. Тер-Захарову: «Зазвичай самодіяльні колективи страждають на одну хворобу — плинність скла-

ду. Люди приходять і йдуть, змінюється їхня робота, особисте життя. Львівському колективові вдалося уникнути цієї небезпеки. З 1958 року і донині у них двадцять п'ять тих само учасників. Вірніше сказати — фанатиків, місіонерів, адже вони дивляться на свої заняття самодіяльним театром не як на розвагу, на приємний відпочинок у вільний час, ні, мета та завдання у них інші — познайомити глядача з польською драматургією та поезією» [5]. Авторка відзначила сформовану театром репертуарну стратегію, де твори А. Міцкевича, Ф. Шопена, Ю. Словацького рядували із п'єсами В. Розова, Н. Погодіна, К. Симонова та ін. Театрознавець підкреслила пануючу у колективі однодумців творчу атмосферу, а також оцінила професіональний рівень постановки, режисованої студентом Театрального училища ім. Б. Щукіна Збігнєвом Хшановським. До славетної «Щуки» він вступив, маючи за плечима диплом філологічного факультету Львівського університету, роботу телережисера на місцевому телебаченні.

М. Тер-Захарова тоді дивилась виставу «Панна Малічевська» Г. Запольської. Ось її враження від побаченого: «Сцена, на якій працюють актори, крихітна, без "карманів". Але менше з тим всім учасникам однаково вдається у виставі "Панна Малічевська" створити одне маленьке диво: ми віримо, що вони піднімаються чорними сходами, крадучись, сходять донизу парадним ходом; що вони йдуть до кухні. Що за вікном — брудне подвір'я, де частий гість шарманщик. У виставі є атмосфера маленького, провінційного, міщанського містечка. Повторюю, сцена, що надана молодому колективові, крихітна, але все-таки вона споряджена світловою апаратурою. Власними руками учасники зробили виносні софіти, пошили "одяг" сцени — у всьому видно їхню велику любов до театру; вочевидь останнє особливо підкупає і захоплює глядача» [5, с. 222].

Рецензентка високо оцінила роботи аматорів у складній психологічній виставі: Іоланту Мартинович — у заголовній ролі акторки Малічевської, Р. Козловську (сестра Стефи), В. Локетка (Даум), Є. Візнер (його дружина), З. Хшановського (Богуцький), Л. Ліщинського (юнак, закоханий у Малічевську). До речі, останній був першим професійним художником театру — навчався у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (нині — Львівська академія мистецтв). Як бачимо, колектив об'єднував львівську творчу молодь, яка любила театральне мистецтво, але не пов'язувала із ним свою долю.

1960 р. після прем'єри «Панні Малічевської» Г. Запольської П. Гаусфатер отримує чудового помічника і соратника З. Хшановського, який за шість років стане художнім керівником театру [6, с. 10].

Вроджена культура, ерудиція, смак, московська театральна школа стали для З. Хшановского визначальними не лише у доборі репертуару, а й у формуванні акторського складу. Серед його «вихованців» різних років — доктор психологічних наук В. Васютинський, філолог, перекладач Н. Ступко, художник Л. Ліщинський, сценограф О. Оверчук, відомий фотохудожник О. Іутін, музикознавець С. Іванова, телережисер В. Ганюк, режисер, актор, сценограф Валерій Бортяков.

У різний час на сцені Польського народного театру з'являлись твори К. Галчинского, Є. Шанявського, С. Виспянського, Л. Кручковського, С. Мрожека, В. Бронєвского та інших авторів. Дебютував у виставах театру «Весілля» та «Антігона» Єжи Глибін — нині актор театру ім. С. Виспянського (м. Катовіце).

Знаковою у творчій біографії театру, а також подією культурно-мистецького життя Львова стала прем'єра драми «Весілля» С. Виспянського (25 жовтня 1969 р., режисер — З. Хшановський) з нагоди 100-річчя від дня народження драматурга.

Поштовхом до написання драми стало одруження 1900 р. близького приятеля С. Виспянського, поета Люціана Риделя із донькою селянина з підкраківського села Броновиці, Ядвігою Миколайчик. Весілля стало своєрідним символічним актом так званої «людоманії» (або «хлопоманії») — руху за єднання та ідейне братерство шляхти і селян. Але у С. Виспянського це викликало асоціації з таким собі маскарадом, де за яскравою, але фальшивою і балаганною веселістю ховаються відчуженість і ворожість. Тому «Весілля» — це сатира, що висміює, з одного боку, «людоманські» ілюзії, з іншого, — духовну нікчемність і політичну деградацію тогочасної інтелігенції, яка живе давно збанкрутілими романтично-месіанськими ідеями, тим самим відмовляючись від активної суспільної позиції і політичної боротьби в ім'я звільнення Польщі.

У драмі відтворені реалії весілля, але таким чином, що воно поступово насичується атмосферою фантастичного гротеску, за допомогою якого С. Виспянський гіперболізує і тим доводить до абсурду ідейні аргументи критикованих ним світоглядних позицій і типів. П'єса, написана 1901 р.,

одразу зробила автора знаменитістю й висунула в ряд провідних польських драматургів. Її досі вважають своєрідним «еталоном» національної драми.

Про виставу львів'ян С. Стамфль помістив розлогу рецензію у польському журналі «Dialog»: «"Весілля" львівського театру було надзвичайно простим і в своїй простоті глибоко зворушливим. Посередині мальована скриня на коліщатах, центральний пункт, а, можливо, "жертовний вівтар"? Над дверима — образ Богородиці Ченстоховської і цепельовські ("Цепелія" — мережа польських магазинів прикрас у народному стилі — *С. М.*) квіти з кольорових стружок. Герої драми виходили на сцену через темну шпару в рухомих стінах, і з'являлися над тією мальованою скринею на коліщатах, немов над "жертовним вівтарем". В акторстві домінувала простота, в цьому колективі тільки художній керівник Збігнєв Хшановський (роль Поета) є професійним актором і режисером. Але, можливо, саме на тлі тієї неймовірної простоти акторських і постановочних виражальних засобів слово Поета звучало переконливіше і сильніше» [7, с. 85][1].

Вистава стала творчою візитівкою театру, до 1981 р. витримавши аж дванадцять сезонів. Її грали під час гастролей театру в Україні та за кордоном (загалом 42 покази). У грудні 1969 р. виставу було представлено в програмі II Московського фестивалю польської драматургії, де роботу свого колишнього студента побачив і високо оцінив Борис Захава. Тоді ж відомий польський актор Тадеуш Ломніцкий вручив трупі пам'ятну медаль Станіслава Виспянського.

«Весілля» завершило перше творче десятиріччя театру, впродовж якого відбулося 20 прем'єр, 150 показів у Львові, Самборі, Мостиськах та Вільнюсі [16]. В їх числі й поетичні, літературні, мистецькі академії (які традиційно вшановуються у колективі). Вечори: присвячений 150-літтю від дня народження Ю. Словацького (27 жовтня 1959 р.), поезії М. Конопницької (8 жовтня 1960 р.), А. Міцкевича (27 грудня 1960 р.), Т. Шевченка (26 лютого 1960 р.), Я. Каспровича (24 жовтня 1964 р.), В. Бронєвського (16 грудня 1967 р.), К. Галчинського (20 січня 1968 р.), Шопенівський (до 155-річчя від дня народження композитора, 20 лютого 1965 р.) та ін., — формували культуру художнього слова «літературного» та «поетичного» театру, ви-

[1] Тут і далі переклад з польської авторки. — *С. М.*

ховували акторську майстерність і глядацький смак. У такий спосіб виявлялась просвітницько-популяризаторська роль львівського Польського народного театру, яку він відіграє й донині.

Друге творче десятиріччя колективу пройшло, так би мовити, під знаком Ж. Б. Мольєра («Лікар з примусу», «Кумедні манірниці», прем'єра — 4 березня 1973 р.) та В. Шекспіра («Сон літньої ночі», прем'єра — 7 квітня 1974 р.) [2, с. 17].

«Фантазії» Ю. Словацького (прем'єра — 15 травня 1978 р.) стали ювілейною виставою. З нагоди двадцятиріччя діяльності Міністерство культури Польщі нагородило театр та його художнього керівника Збігнєва Хшановського почесною відзнакою «За заслуги перед польською культурою» [Там само]. Ця висока нагорода — закономірна оцінка плідної творчої праці колективу, який завоював авторитет серед творчої інтелігенції міста, краю, країн-сусідів.

Упродовж 1970-х львівський ПНТ традиційно влаштовував літературно-мистецькі вечори, присвячені зосібно К. К. Норвіду (18 грудня 1971 р. та 3 травня 1973 р.), В. Бронєвському (16 грудня 1972 р.), А. Міцкевичу (17 грудня 1972 р. та 1978 р., до 180-річчя від дня народження), Т. Бой-Желенському (21 грудня 1974 р.), К. І. Галчинському (29 грудня 1974 р.), Л. Кручковському (18 жовтня 1975 р.), С. Єсеніну (14 грудня 1975 р., за участі Л. Кадирової (Театр ім. М. Заньковецької)), С. Гощинському (12 листопада 1976 р.), О. Пушкіну (28 квітня 1977 р.), Л. Стаффу (8 грудня 1977 р.). Загалом у другому десятилітті свого існування театр мав 11 прем'єр і зіграв 200 вистав [6, с. 10].

Слід зазначити, що у тогочасній афіші з'явилися різножанрові та різностильові драматургічні зразки: «Чоловік і дружина» та «Перша ліпша» О. Фредро, «Їх четверо» Г. Запольської, «Ювілей» А. Чехова, «Мій бідний Марат» О. Арбузова, згадані вище п'єси Ж. Б. Мольєра, В. Шекспіра та Ю. Словацького, «Кароль» та «У відкритому морі» С. Мрожека, «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича тощо. Усі спектаклі зрежисовані З. Хшановським.

Поміж них незаперечною подією міського (і не лише) культурно-мистецького життя стала «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича (прем'єра — 25 лютого 1979 р., режисер З. Хшановський, сценографія — Є. Лисик, у ролях: Стара жінка — А. Гаусфатер, Молодий кельнер — З. Адамчик, В. Васютинський, В. Ганюк, Старий кельнер — В. Бортяков, Є. Гримановський, Гарна дівчина — Я. Пехати,

Б. Цендлевська, Лікар — П. Пісарчик, К. Зембович, Сліпий — З. Хшановський, Перша дівчина — Н. Ступко, Друга дівчина — І. Слободяна, Третя дівчина — І. Асмолова, Юнак — Д. Буховецький, Т. Садовський, Я. Юхницький, Вишуканий пан — Л. Лещинський, К. Рогаля, Страж порядку — В. Ганюк, М. Врубель, Л. Лещинський, Підмітальник — Б. Клебан, А. Левак, К. Рогаля, Б. Гневєк).

«Головну роль виконувала донька покійного фундатора театру Ганна Гаусфатер. Немолода актриса, на долю якої випало чимало випробувань, тонко й зворушливо змальовувала образ жінки, яка висиджує в очікуванні свого єдиного синочка, загубленого серед жорстокості здичавілого світу, війн, розбрату. Складне філософське дійство з асоціативно-багатозначними діалогами сприймалося дуже просто й дохідливо. Покійний нині майстер української сценографії — народний художник України Євген Лисик зумів створити у залі таку емоційну атмосферу, що кожна репліка набувала значення духовної аксіоми. Узагальнюючий образ вистави — життя як смітник, на який викидають не лише непотріб, а й справжні почуття. По ходу дії актори висипали в зал старі мешти, одяг. Тоді, наприкінці сімдесятих, це видавалося ексцентричним, авангардним», — писала Г. Доможирова [7, с. 39].

Прийоми ексцентрики й авангарду тієї вистави глядачі сприймали не як екзотику, але як органічне поєднання авторової думки зі сценічною метафорикою постановника, як заглиблення у трагедійний світ своєї героїні А. Гаусфатер — її зовні непорушна, опасиста стара вражала витонченим світовідчуттям.

Про успіх спектаклю, показаного 25 разів у 1979–1981 рр., свідчить і той факт, що Тадеуш Ружевич, під час гастролей у Польщі подивившись виставу (хоча зазвичай такого не робив, аби не розчаровуватись), дав згоду на нову поставу своєї «Картотеки» у львівському театрі.

Початок 1980-х відзначений початком діяльності у Польщі незалежної профспілки «Солідарність», очоленої Лехом Валенсою. Відтак, львівський польський театр став об'єктом посиленої уваги з боку радянського КДБ.

«У жовтні 1981 року театр відкрив сезон виставою "Весілля" Ю. Виспянського, і після вистави декілька акторів театру, серед них і польські студенти, які навчалися у Львівській політехніці й були акторами театру, вирішили покласти квіти до пам'ятника Адаму Міцкевичу і заспівали декілька патріотичних пісень, за що були звинувачені органами КДБ у націоналізмі, громадяни СРСР були звільнені з роботи і вигнані з навчальних закладів, а громадяни Польщі були змушені примусово покинути навчання й Україну. Брутально були перервані репетиції "Картотеки" Тадеуша

Ружевіча. Художній керівник Збігнєв Хшановський також був змушений покинути Україну. Театр призупинив свою діяльність, але лише на рік, у 1982 році він відновив свою діяльність, але без права називатися "польським" і вживання цього означення на афішах театру, до повної своєї назви театр повернувся аж у 1990 році» [Там само].

Софія Іванова (тоді юна акторка і студентка Львівської консерваторії, а нині — відомий львівський музикознавець, заслужений працівник культури Польщі) згадує, що протягом 24-х години вона опинилася в іншій реальності — поза стінами рідного вишу, без права подальшого навчання у Львові. Музичну освіту далі здобувала в Одеській музичній академії ім. А. В. Нежданової. Колишні знайомі, зустрівши її на вулиці, мовчки переходили на протилежний бік, боялись вітатися…

«Хшановський тинявся без роботи і змушений був їхати до Москви — просити, щоб його справу переглянули у ЦК КПРС. Справу "переглянули" і запропонували посаду… інспектора самодіяльних композиторів при Обласному будинку творчості. Професійний режисер погодився і на це. Їздив по клубах, намагався чимось вплинути на безпросвітний стан справ у драмгуртках — усе марно. Звернувся до польського консульства з проханням на виїзд. Львів покидав зі сльозами — залишав усе найдорожче, найрідніше: могилу батька, стареньку матір, сестру, родину і Театр, в якому народився і сформувався як художник» [Там само].

З того часу Збігнєв Мар'янович Хшановський має дві батьківщини: Україну, де народився й виріс, і Польщу, де отримав нові можливості творчої реалізації.

Для театру, позбавленого назви (став іменуватися «Народний драматичний театр при обласному Будинку Учителя») і художнього керівника, настали нелегкі часи. 5 травня 1982 р. відбулася перша українська прем'єра трупи — «Червоні сівачі» М. Петренка у режисурі Тетяни Магар. Та вистава витримала лише три покази [8, с. 85].

На початку 1984 р. спробував підставити дружнє плече «обезголовленому» колективу й Вацлав Ганюк — режисер Львівського телебачення, від 1971 р. актор ПНТ. До 1985 р. він очолював театр, і під його керівництвом поновлено вечір одноактівок А. Чехова («Ювілей» та «Освідчення»), «Перша ліпша» О. Фредро, які успішно перебували у репертуарі до 1988 р. [8, с. 85].

Доля Польського народного театру початку 1980-х по-справжньому хвилювала культурну громадськість Львова. Тоді ж стало зрозуміло,

В. Бортяков (стоїть), З. Хшановський у гримерці (перед виставою)

що у цього маленького творчого колективу значно більше друзів, аніж ворогів. Пригадую, як мені, студентці Київського театрального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого, як найголовніші міські події оповідали перипетії тієї ситуації.

1985 р. театр очолив Валерій Бортяков — художник та актор трупи від 1972 р. Саме з ним — етнічним росіянином родом із Красноярська, позбавленим будь-яких керівних амбіцій, пов'язане відродження Польського народного театру у Львові, чиїм художнім керівником він залишався до 2007 р. В. Бортяков належав «до когорти митців, чия діяльність формувала на Галичині мистецтво трьох останніх десятиліть двадцятого століття. Працював у всіх театрах Львова і своїм невсипущим оптимізмом та неперевершеним гумором відкривав сенс мистецтва тим, хто розгубився в реаліях радянського ідіотизму чи пустився берега на волі. Усіх і завжди закликав любити Львів: знав місто глибоко та всебічно, вірив у нього і жив, сповнений його невловимою суттю» [9, с. 28].

Талановитий художник (закінчив художнє училище ім. І. Труша, навчався на факультеті графіки Львівського Поліграфічного інституту), сценограф (реалізував у ПНТ понад 30 постав), актор (зіграв понад 20 ролей), режисер («Помста» О. Фредро та «Відмова грецьким послам» Я. Кохановського), він не лише стабілізував роботу театру у 1980–1990-х, а й повернув йому рід-

ну мову: в афіші й на кону. «Через це опинився під оком КДБ, не раз його викликали на “розмови”. Якось пожартував: “Здається, вони повірили у мій склероз. Я замотався і декілька разів забував з’явитися на зустріч”. Змусив партійне керівництво слухати заборонену польську мову, узявши до репертуару п’єсу про життя Ф. Дзержинського. Партійна комісія на перегляді вистави була обеззброєна. Єдине зауваження одного з її членів полягало в тому, що у Дзержинського мають блищати не тільки носки чобіт, але й закаблуки. Це була перемога. Так, поступово, театр знову заговорив рідною мовою» [Там само].

Отож, «жахливо сполонізований москаль» [10, с. 8], як жартома називав себе сам художник, зробив для улюбленого у місті театрального колективу те, чого б не дозволили ані полякові, ані українцеві з огляду на тогочасні радянські ідеологічні реалії.

У середині 1980-х, аби приспати «ідеологічну пильність» відповідних служб, у репертуарній афіші колективу з’явилися «рекомендовані» «Належить революції» М. Бугова (прем’єра — 21 лютого 1986 р., режисер і сценограф — В. Бортяков), «Вечір поезії відважних» (з нагоди 45-ї річниці перемоги у Другій світовій війні; автор і режисер — Іоланта Мартинович).

16 травня 1987 р. актриса і режисер І. Мартинович представила свою роботу «Удови» угорського драматурга А. Керкеса. Вистава мала успіх, зокрема під час гастролей у Вільнюсі 1988 р., де оглядач польської газети «Czerwony Sztandar» Б. Барська відзначила актуальність проблеми самотності успішних жінок у сучасному світі, втілену у виставі І. Мартинович, Л. Левак, Л. Ілку-Хшановською, Я. Пехати та ін. [11].

Своєрідною творчою візитівкою театру кінця 1980-х стала комедія «Помста» О. Фредро у режисурі та зі сценографією В. Бортякова (прем’єра — 14 лютого 1988 р., йшла до 2004 р.). Цитована вище Б. Барська, високо оцінивши львівську поставу, зазначала: «Завжди підкреслюємо, що “Помста” дуже польська річ. У теперішній інтерпретації львівського театру це так само львівська річ. Її музичне тло, створене Роксоланою Садовською, побудоване на старій львівській пісні “Камінь на каменю”. Допомагає вона акторам від початку до кінця, під її такт мулярі будують мур, під неї ж і руйнують» [12].

У чудовому акторському ансамблі: С. Черкас, К. Гжегоцька, К. Зембович, Е. Марухач, Л. Левак, В. Васютинський, С. Волох, К. Свєтлицький, І. Гулюк, О. Оверчук, С. Рейтер та ін., — важко було назвати кращих. Проте, поза сум-

«Ювілей» А. Чехова. 1976. Сцена з вистави

нівом, Папкін — найкраща роль В. Бортякова. У ній природний артистизм виконавця поєднався із музикальністю та відчуттям стилю епохи. А сценографічним виявом безглуздої ворожнечі двох сусідів стала знахідка художника: мулярі то будували із масивних камінних брил великий мур посеред сцени, то руйнували його...

Фрагментами з цієї комедії був прикрашений, зокрема, і ювілейний вечір з нагоди святкування 30-ліття театру. Його урочисто відзначали 28 жовтня 1988 року у Львові, на сцені Театру юного глядача ім. М. Горького (нині — Перший український театр для дітей та юнацтва). Відтоді частішими стали творчі поїздки театру до Польщі: Жешув, Ланцут, Любачов (там 1991 р. під час візиту Папи Івана Павла II відбувся показ вистави «Перед магазином ювеліра» К. Войтили у режисурі З. Хшановського) [6, с. 11].

Вимушено покинувши батьківщину, З. Хшановський, однак, не міг полишити своє творче «дитя». Тому, щойно політичний клімат між сусідніми державами став сприятливішим, митець почав працювати і жити на два доми: від 1988 р. він здійснює художнє керівництво театром (на громадських засадах, як громадянин Польщі). «У Перемишлі я займаюсь артистичним життям тамтешнього регіону — виставками, концертами, театральними зустрічами, намагаюсь організувати у цьому місті виступи цікавих твор-

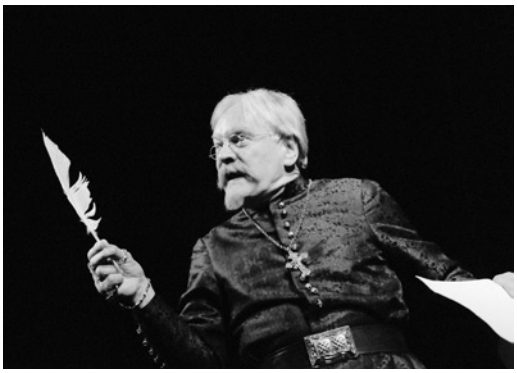
чих колективів. Але не можу жити також без Львова, без театру, з яким я пов'язаний усі ці роки, це мій колектив, моє життя», — зізнавався Збігнєв Мар'янович кореспондентові львівської газети «Поступ» [13, с. 9].

У цьому контексті невипадковою стала й нова прем'єра театру — «Птахи» Аристофана (28 грудня 1988 р., режисер — З. Хшановський, сценограф — Є. Лисик). І хоча вона пройшла лише чотири рази [8, с. 104], вважаємо її важливим творчим і громадянським актом. Режисер використав давню комедію, аби за допомогою гротескової манери виконавців З. Хшановського, К. Зембовича, Я. Тиссона, В. Локетка, В. Васютинського, С. Черкаса, С. Воллоха, В. Бортякова та ін., а також виразного просторового рішення (глядацька зала з двох боків була відгороджена бар'єром) створити алюзію на суспільно-політичні реалії двох світів: замкненого (за стіною) і відкритого.

1990-і — період геополітичних змін (розвал СРСР і встановлення державної незалежності України) та нових взаємин між країнами-сусідами. Відсутність «залізної завіси» позначилася й на тенденціях творчого життя усіх культурних інституцій, насамперед театру. Репертуар поповнили п'єси забороненої радянською ідеологією тематики, гастрольні маршрути стали домінантою творчого життя колективу. До прикладу, програми «Різдвяний вечір» (прем'єра — 30 грудня 1990 р.) та «Львівська шопка» (прем'єра — 19 грудня 1992 р.) у режисурі З. Хшановського (опрацювання текстів — І. Мартинович, музичне оформлення — С. Іванова) показували у костелах, каплицях, навчальних закладах тощо. Від 1991 р. львівський колектив гастролював у Литві, Білорусі, Польщі, Великій Британії.

Театр, зокрема, брав участь в урочистостях з нагоди 200-річчя від дня народження О. Фредро. А 1993 р. під час офіційного візиту президента Леха Валенси в Україну В. Бортяков був відзначений Кавалерським Хрестом, З. Хшановський — Офіцерським Хрестом. 29 травня у варшавському палаці Ради Міністрів міністр закордонних справ Польщі, професор Кшиштоф Скубішевський вручив львівському Польському народному театрові диплом «За визначні заслуги для польської культури у світі» [6, с. 11].

У 1990-і театр звертається до творчості Мар'яна Гемара («Давній спір»), Яна Олександра Фредро (сина) «Consilium facultatis». Традиційно видатні діячі культури вшановуються серією тематичних вечорів: М. Конопницька (до 150-річчя від дня народження, 23 травня 1992 р.), К. Шимановський (до 150-річчя від дня народження, 12 жовтня 1992 р.), Бруно Шульц (29 лютого 1996 р.); музично-літературний вечір «Згадай мене» (19 вересня 1993 р.),



«Помста» О. Фредро

Ліворуч: Папкін — В. Бортяков. 1988

Праворуч: Реєнт Мільчек — А. Северин. 2013

складений із «Давнього спору» М. Гемара та віршів, пісень, сценок львівських авторів: М. Вольської, Б. Обертинської, М. Гемара, В. Будзинського, В. Шолгіні та ін.

До свого сорокаріччя театр підготував прем'єру (1 травня 1998 р.) «Полювання» С. Мрожека (за одноактівками «Серенада» та «Полювання на лиса»). Святкування відбулося 5 червня 1998 р. на сцені Театру ім. Марії Заньковецької. Були показані фрагменти знакових вистав ПНТ: «Помста» О. Фредро, «Весілля» С. Виспянського, «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича та ін.

Якщо оперувати конкретними цифрами, сорок років вмістили понад 50 прем'єр, показаних більше 700 разів. Пройшовши етап творчого утвердження, колектив виявив і продемонстрував своє глибоке почуття любові до сценічного мистецтва. Адже праця аматорів нічим не відрізняється від роботи професійних акторів, за винятком відсутності платні та наявності «основного місця роботи». Однак, це не завадило ентузіастам, поборюючи труднощі, мати успіх у глядачів. Тут виросло вже не одне покоління акторів. І для львів'ян цей театр — не лише культурна установа, але особливий дім, який об'єднує однодумців, гуртує симпатиків. Навіть серед адміністра-

тивного керівництва. Так, довгорічний директор Будинку Вчителя незабутня Лариса Свердлик розуміла і сприяла митцям, котрі не «вписувались» в естетику соцреалізму та радянську ідеологему. «Парадокс, та коли академічний театр був поневолений офіційною ідеологією, що позначалося на мистецькому поступі, аматорські осередки чи студії зберігали, завдяки певному допуску свободи творчості, високий професіоналізм. Досить сказати, що з Польським театром залюбки співпрацювали славетний Євген Лисик та композитор Анджей Нікодемович», — зазначає львівська журналістка М. Гартен. І резюмує: «Пригадуєте сімдесяті роки? Із яким захопленням ходили львів'яни на вистави театрів З. Хшановського, В. Радера, Б. Озерова (режисери львівських аматорських, російських театрів — *С. М.*)! Пізніше щось подібне повторилося з виникненням театру В. Кучинського. Сьогодні можна стверджувати, що ці колективи, безперечно, зробили значний внесок у формування нашого дисидентства та іншого, ніж його нав'язувала Система, погляду на культуру і світ» [14, с. 9].

Польський народний театр був своєрідною творчою лабораторією, в якій вимогливий і висококультурний режисер З. Хшановський зумів так побудувати роботу і в такий спосіб сформувати колектив однодумців, що їм до снаги було втілення не лише складних музичних, літературних композицій, а й реалізація найрізноманітнішої драматургії — від класики до сучасної світової та європейської драми.

Ніколи ПНТ не полишав важливої просвітянської місії: відкривати й популяризувати історичні постаті, події, факти. Так сталося і з роботою колективу «Відмова грецьким послам» Я. Кохановського (прем'єра — 30 червня 2000 р., режисура та сценографія В. Бортякова).

Творчість Яна Кохановського — не частий гість на сучасному кону. Натомість, свого часу його творчість мала великий вплив на розвиток польського літературного життя. М. Бажан писав: «Геній Кохановського, його народність, патріотизм, його людяність, ставши могутнім стимулом для розцвіту польської літератури, вплинули на процес розвитку культур народів усього слов'янського світу» [15, с. 176]. За словами російського літературознавця В. Оболевича, Я. Кохановський «перший змусив відчути силу слов'янської поезії, змагаючись із західноєвропейськими корифеями епохи Відродження» [15, с. 307].

«Відмова грецьким послам», що започаткувала жанр «світської драми» у польській літературі, — це написана білим віршом трагедія, в основу якої

«Стара жінка висиджує» Т. Ружевича. 2011. Афіша вистави

покладено одну з пісень гомерівської «Іліади», а саме — прибуття до Трої грецьких посланців, котрі вимагають від Паріса повернути викрадену ним Єлену. Чутливий до «справжнього», Валерій Бортяков побачив й відтворив на сцені паралелі між «старою» трагедією та сучасним йому суспільно-політичним життям. Оглядач фестивалю «Дні Культури Пограниччя» (Варшава, 27 листопада — 2 грудня 2000 р.) Йоанна Дудек зазначала, що його організатори сумнівалися, чи буде зрозумілою ренесансна трагедія сучасному глядачеві. Але після показу львів'ян констатувала: «Остаточно Кохановський і його понадчасова рефлексія про справедливу державу перемогли» [17, с. 33]. Рецензент розшифровує секрет творчої перемоги аматорів: лаконізм режисерських, сценографічних, акторських (В. Бортяков виконував роль троянського царя Пріама) виражальних засобів «не розпорошували увагу зайвими деталями, але, навпаки, зосереджували на змісті трагедії» [Там само]. Вистава з успіхом пройшла 20 разів у Львові, Києві, польських Варшаві, Замосцю, Жешуві, Щеціні, Ланцуті, Бидгощі та ін.

Крім того, наприкінці XX ст. ПНТ освоїв нові географічні широти: з програмою «Побачення зі Львовом» (режисер — З. Хшановський) артистів запросили 13–16 травня 1999 р. виступити перед польською громадою у Швеції.

Справжньою подією культурно-мистецького життя Львова стала довгоочікувана прем'єра «Картотеки» Т. Ружевича (17 березня 2002 р., режисер — З. Хшановський, сценограф — В. Бортяков, звук — Р. Садовська, світло — А. Левак) — одного з найвідоміших у світі сучасних польських письменників, який «редукує образ світу до індивідуального образу особистості» [18, с. 45].

«Відмова грецьким послам» Я. Кохановського. 2000. Сцена з вистави

З. Хшановський розпочав роботу над «Картотекою» ще до фатального 1982 р. Коли ж політична ситуація змінилася, режисер знову звернувся до виношеної і пережитої ним (як і драматургом) драми — сповіді про людину в епоху війн та втрат. Особливу сповідальну інтонацію вистави пояснює посвята режисера, зазначена у програмці: «Пам'яті Батьків присвячую», а також вміщена тут ксерокопія «Тимчасової посвідки, виданої 30 червня 1943 року учневі першого класу польської школи у Львові № 24 Збігнєву Хшановському, який народився 4 червня 1935 року і з дуже добрими оцінками закінчив перший клас».

У спектаклі розповідь ведеться від особи Героя (його роль виконує З. Хшановський). «Ніби з картотеки пам'яті Герой виймає людей, з якими зустрічався, яких любив, перед якими завинив. Перед нами — немов-би велелюдний карнавал найрізноманітніших людських почуттів, їхніх нюансів і півтонів. У цьому фантасмагоричному дійстві проходять Приятель (Казімеж Косидор), Пан із Розділом (Анджей Вовшик), Ольга (Наталка Ступко), Перша Повна Жінка (Ядвіга Пехати), Друга Повна Жінка (Любов Бартош-Левак), Молодая (Ельжбета Геліх), Гімназійний Учитель (Януш Тиссон), Приятелька (Ірена Слободяна), Дівчина (Юлія Чубак)» [19, с. 4].

Проте, за рецензентом, увесь «емоційний настрій спектаклю, його масштаб, його пристрасність, його захоплююча і вражаюча сила — все це передусім визначається грою Збігнєва Хшановського». М. Тороповський згадує «відточену до ювелірної сценку з Учителем (Януш Тиссон), який після екзаменування Героя просить позичити йому сто золотих; або вибудований на психологічних контрастах фрагмент, коли Герой лізе у зашморг, а потім передумує». Рецензент також акцентує «акторський інструмен-

Сцени з вистав. Ліворуч: «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича. 2007. Праворуч: «Картотека» Т. Ружевича. 2003

тарій В. Бортякова, котрий виконує роль Товстого, який погоджується на химерний бартер: віддати свого писька в обмін на шкарпетки Героя». Особливе враження на М. Тороповського справили «антично-речитативні віщування Масок Старців з їхніми потойбічними голосами! (Альфред Клімчак, Валерій Бортяков, Януш Тиссон)». Загалом же дійство засоціювалося у критика із «сум'ятним світом героїв Ф. Достоєвського чи тривожних полотен Ієроніма Босха» [Там само].

«Картотека» була вирішена режисером засобами «психологічного» (щодо сценічного життя Героя) та «ігрового» театру. Відповідно до цього В. Бортяков змусив решту персонажів за ходом сповіді Героя ніби «виринати» з його пам'яті. Персонажу З. Хшановського було відведено місце на авансцені, інші — уповільнено, емоційно-знебарвлено діяли у глибині сцени. Щемливо-пронизливого звучання додавала виставі музика: «Осінь» та «Зима» А. Вівальді, мотиви А. П'яцолли тощо.

7 лютого 2004 р. колектив презентував нову сценічну роботу — комедію «Двоє панів Б.», а також невідоме широкому загалу драматургічне ім'я Мар'яна Гемара — одного з найкращих і найдотепніших польських драматургів. Друга світова війна закинула його було у Лондон, де 1946 р. він створив кабаре «Білий Орел», а потім відкрив театр політичної сатири, для якого писав тексти і музику, був його режисером та актором.

В основу сюжету «Двох панів Б.» покладені історії з закулісного життя, «населені» колоритними, яскравими характерами, написані легкою, променистою, живою мовою. «Уже давно не доводилося у Львові бачити комедії настільки світлої, легкої, без нальоту вульгарності, з відповідною театральною стилістикою й відчуттям свята <...> Яке прекрасне акторЯ

«Двоє панів Б.» М. Гемара. 2004. Сцена з вистави

ство у цій виставі!» — висловлювала захоплення кореспондентка газети «Поступ» [20, с. 13]. Авторка зазначала ансамблевість спектаклю, проте особливо відзначила жіночі образи: пані Доманська (Л. Левак) як «втілення образу галицької міщанки, що вже зникає, втілення чемності й хворобливої цікавості водночас. А Лаура Ядвіги Пехати — рушій усієї цієї милої комедії. Таке враження, що вона зійшла з робіт Альфонса Мухи, кокетлива красуня, яка крутить світом і перетворює його на гру, в якій вона завжди буде героїнею. Який неперевершений її діалог з Яном Бертоні — Віктором Лафаровичем, який змінюється тонально щомиті, як лишень випадкова особа промайне поміж ними. То улеслива чарівність, то гнівна фурія» [Там само]. Не залишилися поза увагою журналістки Режисер — В. Бортяков, Суфлер — Н. Ступко, Аста — І. Слободяна та ін. [Там само].

Забігаючи наперед, зазначимо, що цією ж виставою ПНТ відсвяткував 50-річчя (19 травня 2008 р.), її фрагменти прикрасили й 55-річний ювілей колективу (30 жовтня 2013 р.).

У 2008–2013 рр. у львівському ПНТ відбувся поетичний вечір «Мені не жаль моєї долі...», присвячений 195-річчю від дня народження Т. Шевченка. Композиція складалася з уривків прозових та поетичних творів «Княгиня», «Художник», «Близнюки», «Гайдамаки», «Заповіт», «Кавказ» та ін. у польських перекладах. Виконував їх Вадим Васютинський.

200-річчя великого польського поета Юліуша Словацького 13 вересня 2009 р. ознаменовано «театральними шкіцами» з творів класика. Ім'я сучасного поета, есеїста, драматурга Збігнєва Герберта маловідоме широкому загалові. У літературному вечорі «Послання» за його вибраними творами (29 липня 2011 р.) львівський глядач і театр спільно відкривали для себе філософію творчості «поетичного прапора польської опозиції» 1980-х. Театр звертався до творчості Чеслава Мілоша, 2011 р. поставивши його «Псалми», а 5 лютого 2012 р. випустивши на кін «Орфея та Евридіку».

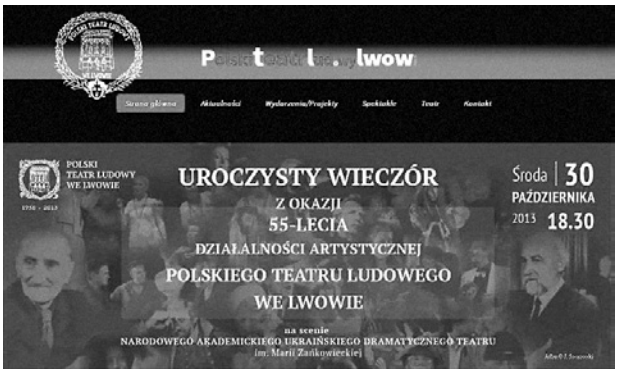
Продовжуючи гастрольну діяльність, 6 листопада 2011 р. сценічний колектив презентував варшавській публіці літературну композицію «Салон львівської поезії».

Прем'єри означеного періоду засвідчували зокрема сталість художніх пріоритетів керівництва театру. Так, 23 березня 2010 р. на афіші знову з'явилося ім'я Мар'яна Гемара — «Умова» та «Космополіта» поповнили список назв популярного поета-сатирика — «насамперед — "szlagmachera", як його всі називали — автора текстів для найкращих міжвоєнних кабаре, а також дотепер популярних серед старших людей шлягерів — "Коли знову зацвіте білий бузок" (Kiedy znow zakwitna biale bzy...), "Стільки є міст..." (Tyle jest miast...) та інших. За свою антифашистську сатиру автор був занесений "до чорного списку гестапо і змушений після 1 вересня 1939 року втікати за кордон" <...>» [21].

З. Хшановський постійно оновлює склад виконавців у знакових виставах трупи: «Бабця і онук» К. Гальчинського (15 квітня 2008 р.), «Стара жінка висиджує» Т. Ружевича (27 березня 2011 р.) та вперше випускає на кін «Чарівного негідника» П. Шехно (15 травня 2012 р.).

Звертаючись до класики, режисер бачить у ній спосіб професійного росту наймолодшої акторської генерації: Е. Левак, М. Воллоха, А. Лафарович, К. Бачинська та ін. У цьому контексті є показовим моноспектакль «З дому неволі» Беати Обертинської у виконанні студентки Варшавського університету Ельжбети Левак (режисер — З. Хшановський).

В основі вистави — факти з життя польської мисткині в умовах комуністичного тоталітаризму. Використавши мінімум засобів, режисер підкреслив гнітючу атмосферу часу: майже порожня затемнена сцена, де світло спалахувало лише в особливо сповідальні моменти, металевий скрип товарних вагонів із «засудженими» як переважний звуковий образ вистави, зміна зовнішнього вигляду персонажа, коли світло-салатову весняну дівочу



Афіша ювілейного вечора з нагоди 55-річчя львівського ПНТ. 2013

сукню замінювала уніформа «зечки» без статевих ознак. Але головним смисловим навантаженням дії слугувала психологічно напружена оповідь Е. Левак, під час якої її героїня з щасливої молодої акторки перетворювалася на зрілу свідому патріотку.

У день 55-річного ювілею, що відбувався 30 жовтня 2013 року на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької, колектив Польського народного театру у Львові при Обласному Будинку учителя приймав щирі вітання від різних поколінь львівських глядачів і шанувальників. На урочистостях також були присутні Повноважний Посол Республіки Польща в Україні Генріх Літвін, Генеральний консул Республіки Польща у Львові Ярослав Дрозд, представники дипломатичних установ, артисти українських театрів, представники польської громади Львівщини, а також гості з Перемишля, Варшави. Приїхали й колишні актори ПНТ із Кракова, Торуня, Битома, Бидгоща, Глівіц. Е. Геліх, П. Кунський, Ю. Чубак, Я. Сосновський, К. Зембович, Р. Райтер, С. Райтер, Г. Пясковська були удостоєні почесної відзнаки «За заслуги перед польською культурою».

Прикрасив своєю присутністю урочистий вечір відомий польський актор театру та кіно, директор варшавського «Польського театру ім. А. Шифмана» Анджей Северин. Він зіграв роль Реєнта Мілчека у комедії «Помста» О. Фредро.

Оглядаючи 55-річну історію львівського ПНТ, маємо підстави стверджувати, що за цей період колективу вдалося зміцнити взаємини у трикутнику «театр — публіка — місто». Сформувавшись, за спостережен-

ням В. Дмитрієвського, як своєрідний «художній інститут, що здійснював важливу соціально-комунікативну місію» [22], львівський Польський народний театр сьогодні, в іншій суспільно-політичній, соціально-психологічній, ідеологічній реальності XXI ст., має шукати відповідну часові модель. Якою вона буде? Сподіваємося, відповідь на це складне питання матиме позитивний сенс.

Література:

1. Театральний Львів / Видання Львівської філії Українського театрального товариства. — Львів. — 1947. — № 11.
2. Tysson J. Czerdziesci lat teatru / Cracovia — Leopolis. — Krakow. — 1999. — № 4.
3. Мигаль Т. На честь свята польського народу. «Балладина» Ю. Словацького на самодіяльній сцені // Вільна Україна. — 1958. — 11 грудня.
4. Монастирська І. Хороший початок // Вільна Україна. — 1959. — 21 квітня.
5. Тер-Захарова М. Львовские энтузиасты / Народные театры страны: сб. статей. — М., 1968.
6. Полудень С. Театр — ювіляр // Театральна бесіда. — Львів, 2008. — № 1 (2).
7. Доможирова Г. Мельпомена любить їх! // Просценіум. — 2003. — 3(7). — с. 37–41.
8. Wasylkowski J. Teatr z ulicy Kopernika. Polski Teatr Ludowy we Lwowie 1958–2008. — Warszawa: Instytut Lwowski, 2008. — 175 s.
9. Оверчук О. Валерій Бортяков — феномен Львова // Просценіум. — 2009. — 1–2 (23–24).
10. Chrzanowski Z. Scenomagik Walery Bortiakow. — Przemysl: San Set, 2007. — 47 s.
11. Barska B. Wystepy goscinne Polskiego Teatru Ludowego ze Lwowa. Mocno kochac // Czerwony Sztandar. — 1988. — 24 maja. — № 120.
12. Barska B. “Zemsta” doskonala // Czerwony Sztandar. — 1988. — 28 lutego.
13. Хшановський З. «Наше міністерство на “таке” не спромоглося» / інтерв’ю І. Мельника // Поступ — Львів, 1998. — 9 червня.
14. Гартен М. Ностальгія за справжнім // Поступ — 1998. — 9 червня.
15. Бажан М. Не вгасне світло Чорного Лісу // Вітчизна. — 1980. — № 6.
16. Оболевич В. Ян Кохановский и его литературная деятельность / Я. Кохановский. Избранные произведения / пер. с пол. Т. Дмитриевская, В. Оболевич и др. — М. — Л.: Наука, 1960. — с. 267–307.
17. Dudek J. Dni Kultury Kresowej w Warszawie // Wspolnota Polska. — Warszawa, 2001. — № 1 (100).

18. Польський літературний вітраж / переклад А. Глущак, ред. Є. Ніколаєнко. — Одеса: Маяк, 2007. — 168 с.
19. Тороповський М. Кардіограма обпаленого серця: Роздуми після вистави «Картотека» Польського театру у Львові, зіграної на IV фестивалі польської культури в Україні // Вільна Україна. — Львів, 2002. — № 28–29 (Грудень).
20. Боднар Б. Світло справжньої комедії // Поступ. — 2004. — 21 червня.
21. Мар'ян Гемар і його муза Марія Модзелевська / код доступу: www.zaxid.net.
22. Дмитриевский В. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. — 327 с., ил. // код доступа: http://sias.ru/publications/books.

Єврейський театр

Єврейський театр у Києві

Єврейський театр у Харкові

Єврейський театр в Одесі

Єврейський театр у Львові

Ірина Мелешкіна

Єврейський театр у Києві (1876–1950)

Серед різних типів, створених єврейським життям, є відмираючі. Змальовувати живих людей — насолода. Описувати вмираючі типи — обов'язок. Вони просять: намалюйте нас, опишіть нас, хай нас не забуде прийдешнє покоління.

Шолом-Алейхем

Насамперед слід зазначити, що єврейський театр поставав і розвивався у складних умовах. З одного боку, цьому заважала іудейська релігійна заборона на лицедійство та образотворче мистецтво (багатовікові релігійні настанови не дозволяли, аби людський образ ставав предметом мистецтва). З іншого, — російське самодержавство та імперські закони, що діяли у наддніпрянській Україні, не уможливлювали вільний розвиток інонаціональних культур.

У Києві, великому багатонаціональному та поліконфесійному місті, де протягом сторіч формувалася єврейська громада, склалися непрості умови для існування національного театру на їдиш — насамперед йдеться про межу осілості.[1]

[1] Межа осілості — територія компактного проживання євреїв у Російській імперії, визначена царським урядом з метою запобігання проникнення їх у великоруські губернії і захисту російського підприємництва від єврейської конкуренції. Межа осілості була одним із порушень прав людини, зокрема на вільний вибір місця проживання.

Вперше межа осілості була визначена відповідно до указу 1791 р. До неї увійшли Катеринославська, Київська, Волинська,

Нагадаємо, що до «<…> царювання імператора Олександра II (1855) дозволялося лише тимчасове перебування євреїв у Києві — зупинка для лікування, навчання, виховання дітей або торгівлі на ярмарку. Але 1857 р. генерал-губернатор Києва Васильчиков запропонував розширити права євреїв — почесних громадян і купців першої гільдії. За цією пропозицією Державною радою був розроблений законопроект і 1859 р. прийнято відповідний закон, який певною мірою розширив права купців-євреїв. Пізніше було створено Комітет з єврейського питання, а 1861 р. затверджені правила щодо постійного проживання і тимчасового перебування євреїв у Києві, що дозволили представникам цієї національності з різних суспільних прошарків мешкати у місті.

Згідно з цими правилами єврейських мешканців поділили на дві категорії. Віднесені до першої — могли жити по всьому місту, до другої — тільки на території Либідської та Плоскої поліцейських ділянок. Повсюдно селилися особи з вищою освітою, радники комерції і мануфактур, нижчі чини, які відбули військову повинність за рекрутським статутом, учасники бойових дій на Далекому Сході, купці I гільдії, котрі перебували у цьому статусі не менше 10 років, аптекарські помічники, дантисти, фельдшери, повитухі, що вивчають фармацевтику, "практикуючі" ремісники. Причому ремісник повинен був представити документ про знання справи і свідоцтво про несудимість. Купцям II гільдії дозволялося мешкати у Києві впродовж трьох місяців на рік. Дозвіл на постійне проживання в Києві поширювався і на членів родини "пільговиків". Дозволялося також мати постійну прислугу з євреїв, адже християни не могли бути найняті іновірцями» [1].

Подільська, Херсонська, Таврійська, Чернігівська, Полтавська, Мінська, Віленська, Бессарабська, Астраханська та Кавказька губернії, а також Курляндія. Оскільки три останні в 1829 та 1835 роках були виключені з числа регіонів, де євреї могли б селитися, то вони зосереджувалися переважно в західних губерніях та в Україні.

За Ніколая I євреї були обмежені у праві проживання в містах. Їм не дозволялося селитися в Києві, Миколаєві, Севастополі та в козацьких і державних селах Полтавщини. У багатьох містах виникли спеціальні квартали, де мали мешкати лише євреї.

Єврейське населення в українських губерніях смуги осілості у другій половині XIX ст. постійно зростало і на 1880 р. становило понад 1,5 мільйона осіб — більше половини загальної їх кількості в межі осілості всієї Росії. На початку XX ст. межа осілості залишалася, але багато євреїв уже мешкали поза нею. Проіснувала до 1917 р.

Поява на території компактного проживання євреїв їдишистського театру датується межею 1870–1880-х і пов'язана з приїздом 1879 р. трупи Аврама Гольдфадена. Слідом за ним актор і антрепренер Абрам Фішзон також збирає власну трупу. Перші мандрівні єврейські театральні колективи розпочинають гастролі Україною, Росією, Польщею, Білоруссю. Згодом у Гольдфадена і Фішзона з'являється значна кількість послідовників-організаторів їдишистських труп: Камінський, Співаковський, Адлер, Сабсай. Розповсюдження національного театру значно ускладнює царський наказ 1883 р., що забороняє мандрівним єврейським трупам грати на їдиш (тобто на жаргоні). Проте, вже наприкінці XIX — початку XX ст. здійснюються перші успішні спроби кращих їдишистських театральних колективів грати всупереч забороні у великих українських містах, зокрема в Одесі та Києві, і відтоді єврейський театр стає невід'ємною частиною міської культури.

Матеріали, що висвітлюють початковий період в історії єврейського театру, на превеликий жаль, є нечисленними і вкрай розрізненими. Саме тому дуже помічною у справі відтворення картини єврейського театрального життя на зламі віків на території сучасної України та, зокрема, у Києві, є видана 1938 р. книга І. Файля «Життя єврейського актора» — мемуари учасника аматорських гуртків, а згодом — професіональних єврейських труп. Автор відтворює процес становлення єврейського театру зсередини, з найменшими подробицями, у живописних деталях.

Так, за свідченням І. Файля, до Першої світової війни у тодішній межі осілості працювало близько сорока більш-менш крупних антрепренерів, а кількість єврейських артистів та хористів перевищувала 600 осіб. Зазвичай їхній акторський склад був дуже плинний, відбір виконавців, вибір репертуару і сценічні принципи трупи залежали від антрепренера або театрального директора [2, с. 72].

Репертуар мандрівних єврейських труп складався переважно з комедій, мелодрам та історичних оперет Аврама Гольдфадена, І. Латайнера та їхніх послідовників (Шомер, М. Зейферт тощо). Постійні зміни у складі труп та необхідність вводити нових виконавців вимагали від єврейських акторів знання доволі великої кількості ролей (близько 50–60). П'єси майже не репетирували, прем'єри зазвичай ставили за кілька днів після першої читки. Оскільки існування мандрівної єврейської трупи повністю залежало від «каси», театр мусив ставити дві прем'єри на тиждень: у неділю була читка, в середу — вистава і нова читка, в суботу — вистава. Твердих мізансцен не було,

про художнє оформлення думали дуже мало: стіл праворуч, стіл ліворуч, по два стільці біля кожного столу, посередині двері — ось і вся декорація. Від спектаклю до спектаклю театри копіювали один одного. «Старі актори — Співаковський, Вайсман, Меєрсон та інші, розповідали, якими цікавими та художніми були вистави у Гольдфадена. Гольдфаден приходив на репетицію з детальним планом мізансцен. "А тепер — не те, хто забажає, той і режисер", — часто говорили вони з жалем», — згадує І. Файль [2, с. 68].

Вистави єврейських труп являли собою доволі складне дійство, бо з показом п'єси рядували своєрідні інтермедії із сольних номерів коміків, декламаторів та вокалістів. Такі виступи ще зберігали зв'язок із традиційними формами народного їдишистського театру.

Орієнтація на касовий репертуар та специфічні прийоми його інсценування, що далеко не завжди і рідко в яких трупах відповідали високим професійним вимогам, отримували різко негативну оцінку у середовищі єврейських літераторів та національної інтелігенції, відтак, за єврейським театром та тогочасною масовою літературою закріпилася назва «шунд» (з їдиш — сміття). Проте, цей театр мав надзвичайну популярність у публіки, тісно контактуючи з нею та розуміючи її потреби. Крім того, «шунд-театер» виконував важливу культурну місію. Географія єврейського театру в цей період значно розширилася, охопивши, крім майже всієї України та Бессарабії, також північно-західні області Росії та усю Польщу. П'єси єврейських драматургів нерідко являли собою обробки або адаптовані переклади європейської та російської класичної драматургії, і єврейський театр рідною мовою знайомив з нею (часом у дещо екстравагантній формі) свого глядача.

Безперечно, умови існування єврейського театру в Україні були вкрай важкими і аж ніяк не сприяли стабільній та високохудожній творчості. До Першої світової війни межею осілості мандрувало не менше шести сотень єврейських артистів, і 90% з них жило у злиднях. Безкінечні блукання, переїзди з міста до містечка чи села підводами, значно рідше — залізницею, відсутність власного прихистку — доля єврейського мандрівного артиста.

Однак, незважаючи на тяжкі умови існування та відсутність будь-якої фахової освіти, «старий» єврейський театр був багатий на яскраві таланти та непересічні особистості. Ось тільки деякі прізвища з плеяди діячів єврейського театру: Рудольф (Ровн-Лейб) Заславський, Григорій Вайсман, Надія Нерославська, М. Триллінг, М. Вайсблат (Міхолеско), Яків Ліберт, і, нарешті, подружжя Камінських — Есфір (Естер-Рохл) та Аврам.

Естер-Рохл Камінська — найяскравіша зірка «старого» єврейського театру. Народилася у Польщі, у бідній єврейській родині Халпернів, у дівоцтві працювала швачкою. У 17 років познайомилася з майбутнім чоловіком Аврамом Камінським — актором та антрепренером, захопилася театром та поступила на сцену. Дуже швидко Естер-Рохл стає прем'єркою не тільки трупи, керованої її чоловіком, а й загалом тогочасного єврейського театру. У доробку Камінської — ролі простих жінок, здебільшого з класичного єврейського репертуару (зокрема, з п'єс Я. Гордіна), що їх вона грала з притаманними її таланту великим темпераментом і пристрасністю. Актриса з величезним успіхом гастролювала на петербурзькому кону, виступала на сценах Європи та Америки.

Естер-Рохл Камінську сучасники називали «єврейською Дузе». З талантом Елеонори Дузе порівнювали талант іншої великої актриси, сучасниці Камінської — українки Марії Заньковецької. Між цими видатними актрисами було багато спільного, зокрема кожна з них втілила на сцені національний характер. Критики залюбки порівнювали виконання Камінською ролі сирітки Хасі в однойменній п'єсі Я. Гордіна із виконанням Заньковецькою ролі Харитини у «Наймичці» І. Карпенка-Карого. Як Харитина М. Заньковецької втілювала кращі риси українського жіночого характеру, так і Хася Е. Камінської була насамперед дочкою свого народу — нещасною, стражденною, проте, чесною, працьовитою, доброю, із почуттям власної гідності.

Окрім цієї акторської паралелі в історії двох національних театрів можна знайти багато інших спільних моментів. Так, Аврам Гольдфаден відігравав для їдишистського театру ту роль, що Марко Кропивницький для українського — організатора першої професіональної трупи, драматурга, який створив перший повноцінний репертуар єврейської сцени.

Також ріднить обидва національні сценічні мистецтва їхній відпочатковий розвиток як музично-драматичного, з обома однаково сильними складовими — виразним драматичним мистецтвом з надзвичайно сильною ігровою природою та багатою музично-пісенною народною культурою. І навіть ганебна урядова заборона на єврейський театр, видана 1883 р., близька за часом та подібна за змістом до Емського наказу 1876 р., що заборонив створення українських труп.

До яких тільки хитрощів не вдавалися антрепренери, намагаючись отримати дозвіл бодай на кілька їдишистських вистав! З-посеред іншого, єврей-

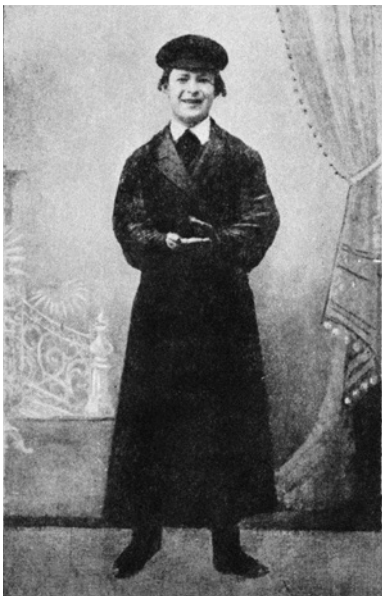
ські трупи мусили маскуватися під німецькі або мішані, відповідно користуючись на сцені німецькою мовою (зазвичай ламаною та вульгаризованою). І. Файль пригадує типовий випадок, коли антрепренер Семуель Адлер відіслав його до поліцмейстера зі словами: «Ви, Файле, виглядаєте, як німець, говорите, як іноземець. Подайте завтра клопотання та обіцяйте, що будете грати німецькою! І, напевне, дозвіл отримаєте…» [2, с. 46].

Показовим у цьому сенсі є наступний епізод із мемуарів актора. Якось антрепренер Житомирський зібрав трупу для поїздки до Одеси та Кишинева. Щоб отримати дозвіл на показ вистав, він мусив надати місцевому поліцмейстеру цензурований примірник п'єси, дозволеної санкт-петербурзьким Департаментом поліції. Житомирський такого примірника не мав, проте, як людина досвідчена, знайшов блискучий вихід зі складного становища. Здобувши десь «Урядовий Вісник» із переліком дозволених до постановки п'єс, він винахідливо скористався з німецьких назв у ньому: наприклад, до «Ім Форціммер» («У передпокої») в афіші він додавав «або Гершеле Меюхес», до «Дер Юнгер» («Молодий чоловік») додавав «або Міліонер-жебрак» тощо. Оскільки поліцмейстер німецькою не володів, він, довго не вагаючись, підписав дозвіл [2, с. 72].

Закономірне питання — чи вартували ці вистави таких зусиль? Однозначно — так. Бо це забезпечувало тяглість й безперервність театрального процесу, вможливлювало виживання єврейського театру, не зважаючи на дуже несприятливі умови його існування (йдеться, зокрема, про відсутність пристосованих для театрального дійства приміщень, режисури, реклами, різнорідність та незіграність труп).

Після жахливих погромів 1905 р. інтерес глядачів до єврейського театру значно ослаб, чимало акторів мусили шукати заробітку за кордоном. Водночас єврейським театром зацікавилися, прагнучи прищепити йому справжню культуру, письменники Марк Арнштейн, Перець Гіршбейн, Іцхак Лейбуш Перець. 1908 р. П. Гіршбейн створив власну єврейську драматичну трупу, маючи на меті підвищити художній та літературний рівень національної сцени. Протягом кількох сезонів (до від'їзду письменника 1911 р. до Америки) трупа з успіхом гастролювала у багатьох містах та містечках України та Росії, знайомлячи єврейського глядача з творами І. Л. Переця, Шолом-Алейхема, Ш. Аша, Д. Пінського, Я. Гордіна. Сценічне втілення у власній трупі споріднених із драматургією М. Метерлінка творів самого Переця Гіршбейна мало велике значення для розвитку професійного їди-

Естер-Рохл Камінська



«Гершеле Меюхес» М. Ріхтера. Трупа С. Адлера. 1900-ті. Хаїм-Іол — І. Файль

шистського театру та піднесло єврейську драматургію на загальноєвропейський рівень.

Згодом випробував свої сили у режисурі також драматург Марк Арнштейн. Руйнуючи гірші традиції «старого» єврейського театру, він репетирує п'єсу по 2–3 тижні, запрошує для оформлення вистав професійних художників. Слідом за ним вносить певні новації у театральний процес режисер Бозе Юнгвіц, який приїхав з Америки. Тепер для кожної вистави створюють нові декорації, шиють нові костюми. Пізніше видатний актор і режисер Рудольф Заславський вимагає від антрепренерів окремих коштів на оформлення постановок та рішуче відмовляється від копіювання вистав інших театрів. Для єврейського театру згадані вище факти були ледь не революційними зрушеннями, оскільки до того випадку ніхто й ніколи під час гастрольних мандрів не возив за собою декорації та костюми. Заславський також не дозволяв постановок з двох репетицій, кожну п'єсу, натомість, готували до прем'єри не менше місяця.

Рудольф (Ровн-Лейб) Заславський народився в Одесі. У дитинстві він вже виявляв неабиякі музичні здібності й співав у синагогальному

ГАСТРОЛИ
ЗАСЛАВСКАГО
ПРОГРАММА.
ДЕРЪ ДОРФСЮНГЪ
(ДИТЯ ДЕРЕВНИ)
НАЧАЛО ВЪ 2 ЧАСА ДНЯ.

ПРОГРАММА
Среда 18 Мая.
БЕНЕФИС и 15-ти лѣтній ЮБИЛЕЙ
Р. ЗАСЛАВСКАГО.
Дер Вильнер балабесн
ВЪ ЗАКЛЮЧЕНІЕ:
Грандіозный КОНЦЕРТЪ.

Рудольф Заславський

Рудольф Заславський у ролі

Програми вистав за участю Рудольфа Заславського

хорі. Згодом вступив на службу до театру, спочатку як хорист, а потім — як актор. Своїми вчителями з майстерності актора вважав знаменитих російських акторів-гастролерів Орленєва і Дальського. Скоро про Заславського заговорили як про здібного актора й режисера з великим майбутнім. Він першим привніс у єврейський побутовий театр паростки західноєвропейської культури: вивів на національну сцену шекспірівських Гамлета і Отелло, ставив п'єси Стрінберга, «Примар» Ібсена, «Розбійників» Шіллера, «Уріеля Акосту» Гуцкова. Крім того, Рудольф Заславський був неперевершеним виконавцем провідних ролей традиційного єврейського репертуару (драматургія Шолом-Алейхема, Ш. Аша, П. Гіршбейна, Я. Гордіна).

Початок XX ст. відзначений потужними процесами у національній культурі, що перетворюють мову їдиш з побутової, прикладної та малолітературної на самодостатню культурну цінність єврейського народу. Ці процеси досягли кульмінації 1908 р., коли була проведена Чернівецька конференція з мови їдиш. Конференція, визнавши їдиш однією з національних мов єврейського народу, значно піднесла самоповагу їдишистської літератури та сприяла усвідомленню нею своєї актуальності. З'явився своєрідний вид сучасної літератури на їдиш, яка, уповні засвоївши новітні досягнення європейської літератури, гостро реагувала на проблеми сьогодення та внутрішні конфлікти у житті нової генерації євреїв. Сумніви (висловлені, на-

самперед, І. Л. Перецем у його першій поемі на їдиш — «Моніш», 1888 р.) з приводу спроможності висловлення на їдиш абстрактних духовних понять та піднесених почуттів у 1910-х були повністю спростовані й поступилися місцем впевненості у можливості створення та використання будь-яких вербальних засобів художньої виразності мовою їдиш.

Оздоровити атмосферу в єврейському театрі та оновити його репертуар намагався актор і антрепренер Сем. Адлер, який ще 1900 р. приїхав з Америки. Він був пристрасним ентузіастом національного театру, хоча його володіння мовою їдиш було недостатнім. Спочатку Сем. Адлер виступає як актор-комік у трупах Я. Співаковського, А. Фішзона та Д. Сабсая; доволі швидко стає компаньйоном Співаковського, а згодом організує власну антрепризу. Його трупа була заснована на солідних комерційних засадах на кшталт американських — замість загальноприйнятої системи, за якою актори отримували відсотки від прибутків з вистави, Адлер ввів принцип гарантованих гонорарів. Окрім того, він відповідально ставився до підготовки вистав, багато часу приділяв репетиціям, вимагав від акторів дисципліни на сцені, суворої відповідності тексту п'єси, велику увагу приділяв сценічному оформленню. Його постановки вирізняло тяжіння до грандіозних масових сцен та пишного декору з яскравим етнічним забарвленням. Педантична порядність Сем. Адлера була загальновідома в акторському середовищі, а його прагнення реформувати національний театр знаходило відгук у єврейської інтелігенції. Відтепер більшість численного єврейського акторства бажає працювати по-новому, з повноцінним репетиційним процесом, з музичним та сценічним оформленням спектаклів.

Трупа Адлера здійснила восени 1909 р. гастролі до м. Катеринослав (нині м. Дніпропетровськ), де мешкала потужна єврейська громада. Гастрольна подорож виявилася тріумфальною для трупи. Ось як описує ці події їхній безпосередній учасник І. Файль: «Коли Сем. Адлер повідомив нас, що ми їдемо до Катеринослава, деякі з акторів висловлювали побоювання щодо успіху наших гастролей, оскільки репертуар у нас був старий, постановки доволі убогі. Тоді Сем. Адлер повідомив нас, що ми будемо репетирувати п'єсу шість днів, які залишилися нам до першої вистави, і що він поставить "Суламіфь" не так убого, як вона йде по всіх єврейських театрах, а по-справжньому, по Гольдфадену. Вже самий намір репетирувати шість днів, у той час, коли майже кожний з нас вже сотні разів грав у цьому спектаклі, справило на нас приголомшливе враження.

По приїзді до Катеринослава Сем. Адлер одразу ж викликав місцевого реквізитора Соломона і дав йому завдання дістати живих кіз, курей, овець, східні глеки тощо. Диригент і композитор Гохберг написав спеціальну увертюру на східні музичні теми. Крім усього цього, Сем. Адлер набрав близько сотні статистів.

Коли здійнялася перша завіса та під звуки оркестру перед глядачем на авансцені пройшли живописно вбрані у східні шати чоловіки, одні з яких тягнули на спині великі лантухи, інші несли на руках овець, треті — кіз; пройшла вервечка красивих східних жінок з глиняними глечиками на головах, — вийшло яскраве театральне видовище. Процесія рухалася на тлі іншої завіси, зробленої спеціально для "Суламіфі". Яскравість фарб, хороша режисерська постановка та вигадка сприяли створенню живописного видовища.

Успіх був такий великий, що після цієї вистави ми щовечора мали аншлаги. Репертуар наш був наступний: "Суламіфь", "Бар Кохба", "Чаклунка" — Гольдфадена, "За океаном", "Хася-сиротина", "Сатана", "Шльомка-дурисвіт", "Бійня" — Гордіна, "Пасинки життя" Бенар'є, "Зруйнування Ієрусалиму", "Пасхальна ніч" Латайнера тощо.

Якби ми мали зимове приміщення, то могли б залишитися на весь зимовий сезон. На жаль, ми грали в холодному літньому театрі й мусили скінчити наші гастролі вже 15 жовтня» [2, с. 42–43].

Вищеописана постановка відомої історичної оперети Гольдфадена «Шуламіс» («Суламіфь») відзначалася «східною» пишністю. Актори, граючи для своїх відданих глядачів — єврейських майстрів та ремісників — дарували їм свято й радість, можливість на короткий час відірватися від убогої повсякденності. Часто самі злиденні та напівголодні, єврейські артисти по крихтах творили нову єврейську культуру.

* * *

Лютнева революція 1917 р. ліквідувала ганебну «межу осілості», яка довгі роки гальмувала розвиток єврейської національної культури у Російській імперії. Були створені умови для виникнення та функціонування різноманітних громадських організацій: товариств, спілок тощо.

У травні 1917 р. в Москві, у готелі «Слов'янський базар» відбувся I з'їзд єврейських артистів і хористів. Вперше єврейські актори об'єдналися у професійну спілку, головним завданням якої стали захист їхніх інтересів

та боротьба з безправ'ям. Головою спілки було обрано видавця І. Г. Веріте. Постанова правління пропонувала всім єврейським театрам закінчити гастролі до 20 серпня, оскільки вже 25 числа того ж місяця у Києві мали відбутися загальні збори єврейських акторів і хористів та розпочинав роботу II з'їзд.

На II з'їзд, що відбувався в приміщенні університету св. Володимира, до Києва з'їхалися численні єврейські актори з дружинами та дітьми. Туди ж прибули усі антрепренери, перервавши для цього, незважаючи на збитки, свої справи. Усього, за свідченнями очевидців, зібралося близько чотирьохсот осіб.

Однак марно клопоталися антрепренери — з'їзд, відреагувавши на експлуатацію та гноблення акторів, ухвалив не приймати їх у члени професійної спілки. Зазначимо, що постать антрепренера у старому єврейському театрі виглядає малопривабливою — найгірші з них, за повної відсутності культури, відзначалися пихатістю і самодурством. І. Файль, приміром, згадує антрепренера Бронштейна, який мав промовисту звичку — під час гастролей ніколи не користувався залізницею, пересувався містечками виключно на возах, побоюючись, що із залізничних станцій актори роз'їдуться, кинувши трупу.

Повертаючись до II з'їзду єврейських артистів і хористів, слід зауважити, що його порядок денний був надзвичайно насиченим та включав нагальні питання діяльності національного театру в нових умовах. «З'їзд тривав вісім днів, — писав його учасник, вже згадуваний актор І. Файль. — На порядок денний було поставлено низку цікавих питань: звіт правління, доповіді з місць, вибори різних комісій, зокрема, тарифної, з визначення амплуа та ставок, вибори товариського суду, організація колективів без антрепренера, відокремлення оперети від драми <...>

Коли закрився з'їзд, розпочалася робота секцій. Передусім почала працювати адміністративна секція під головуванням т. Веріте. Було організовано колективи під назвою "Колектив №№... єврейських артистів і хористів". У кожному колективі були комісар та адміністратор. З чистого прибутку актори отримували 50 % свого окладу, інші 50 % йшли у фонд загальної каси нашої спілки. Фонд цей було укладено для дотування драматичних труп, організованих окремо від опереткових. Угоди з власниками театральних приміщень укладала спілка, вона ж здійснювала розподіл колективів по різних містах.

Я був у колективі № 1. Нас направили до Кременчука. В нас був дуже гарний склад трупи, ставили ми як оперету, так і драму. Справи йшли блискуче» [2, с. 56–57].

Серед реорганізованих колективів були такі, як «Агітгрупа», «Фронтгрупа», театр «Унзер Вінкл» («Наш куточок») та ін. Щоправда, тогочасні спроби перевести єврейський театр на державні рейки зазвичай мали половинчастий результат — велика кількість труп і надалі працювала по-старому, «на паях».

Того ж 1917 р. населення Києва, донедавна закритого для більшості іудеїв, поповнилося великою кількістю євреїв, здебільшого інтелігенцією. Уже з початку XX ст. місто стало одним з осередків літератури на їдиш, а після Лютневої революції — перетворилося на важливий центр різнопланової культурної діяльності цією мовою. Центральна Рада не тільки запровадила міністерства у справах національних меншин (польське, російське та єврейське), а й прийняла закон про «національно-персональну автономію», який закріпив за ними право на самостійну організацію національного життя. Київ приваблював найактивніших діячів єврейської культури, тому саме тут зосередилися значні сили творчої інтелігенції. Дуже скоро ці сили яскраво проявили себе у діяльності, спрямованій на розвиток потужної культури на їдиш, розгорнувши її у різних сферах, передусім — у просвітництві, друкарстві та театрі.

У січні 1918 р. в Києві було створено єврейську культурно-просвітницьку організацію Культур-ліга. Серед її засновників: Мойсей (Моше) Зільберфарб — міністр у справах євреїв в уряді Центральної Ради, організатор і ректор Єврейського народного університету Культур-ліги, єврейський письменник Давид Бергельсон, драматург та театрознавець Ізеєкіль Добрушин, літературознавець і критик Нахман Майзель, драматург і критик Моше Литваков.

Серед завдань новоствореної організації чільне місце посідало створення нової національної культури, що спиралася б на мову народу і мала б світський та демократичний характер. Мова їдиш розглядалася не просто як засіб спілкування, а й як цілісний культурний феномен, витвір колективної народної творчості.

На переконання ідеологів Культур-ліги, саме творчість народу є тією основою, на якій буде збудована «нова єврейська культура». Її секулярний характер надаватиме їй динамічності, спрямованості у майбутнє та забез-

печить вільний розвиток різних видів творчості, а демократизм — зв'язку із соціальними ідеалами. Механізм створення нової культури визначався розповсюдженим на той час терміном «синтез» (згадаймо принагідно «синтетичний» театр Леся Курбаса!) — старого і нового, національного та універсального. Справжній культурний синтез являє собою мистецьке перетворення різних елементів на органічний сплав, де вони утворюють щось нове й оригінальне. Завдяки цьому, на думку ідеологів Культур-ліги, зникне антитеза національного та загальнолюдського, і єврейський народ повноправно увійде до «всесвітньої сім'ї народів».

У київському Маніфесті Культур-ліги 1920 р. зазначено: «Перетворити єврейство на нового члена великої спільноти світової культури не означає переходу світової культури на їдиш. Це також не мало бути просіюванням загальнолюдської культури крізь темперамент однієї окремої нації. Це означає набагато більше — пересадити нову культуру на старий ґрунт, створити сплав нашої історії, що живе в нас, з культурою нового часу» [3, с. 5]. Створення подібного сплаву можливе тільки в результаті сміливих експериментів та пошуків. І подальший розвиток нової єврейської культури, позначеної творчим духом пошуку й новаторства, засвідчив її великий внесок у збагачення світової культури.

Своє основне організаційне завдання Культур-ліга вбачала у консолідації та централізації різноманітної діяльності з розвитку усіх сфер національної культури мовою їдиш. Практичним втіленням цих ідей стала розгалужена система закладів, у вигляді секцій включених до спільної організаційної структури Культур-ліги. Восени 1918 р. вже активно діяли такі секції: освіти — дошкільної, шкільної та позашкільної (для дорослих), видавнича, бібліотечна, музична, театральна, літературна та художня (пластичних мистецтв). Трохи згодом, на початку 1919 р., були відкриті секції єврейської статистики та архівна. Чи не найбільше досягнення Культур-ліги — відкриття 1918 р. Єврейського народного університету, що мав три факультети. Отримавши відповідний статус, Університет став першим єврейським учбовим закладом на території колишньої Російської імперії. Окрім того, у Києві відкрили єврейську гімназію, учительську семінарію та курси підготовки єврейських вчителів; зафундували видавництво «Култур-ліге» з мережею книжкової торгівлі по всій Україні; з кінця 1918 р. видавався часопис секції освіти «Шул ун лебн» («Школа та життя»), що відігравав важливу роль у розвитку сучасної єврейської педагогі-

ки; з 1920 р. почав функціонувати Єврейський музей. Київ збагатився численними єврейськими культурно-просвітницькими закладами: вечірніми школами, бібліотеками, клубами, театральними гуртками, студіями, музичними школами, різноманітними курсами.

Робота усіх секцій, відповідно до комплексного і цілісного підходу до культури, мислилася як результат узгодженої, «синтетичної» діяльності за єдиним планом, визначеним керівними органами Культур-ліги. Однак налагодити систематичну роботу у Києві, а тим паче — в провінції, було неможливо, оскільки в період 1919–1920-х Україна стала ареною війни, безперервної зміни урядів та кривавих єврейських погромів. І тим не менш, навіть у таких важких умовах Культур-ліга продовжувала діяльність, спрямовану на збереження та розвиток національної культури.

Культур-ліга об'єднала у своїх лавах увесь цвіт єврейської інтелігенції. Театральну студію очолював поет Давид Бергельсон, у ній працювали відомий режисер Ефраїм Лойтер, актор і режисер Семдор (Семен Дорошенко, Шимен Гольдштейн), мистецтвознавець, професор Йосиф Кунін та ін. Художньою студією керував відомий скульптор Борис Аронсон, згодом — художник Марк Епштейн. У школах Культур-ліги викладали письменник Ліпе Рєзник, його брат, знаний педагог Яків Рєзник, письменник Давид Гофштейн, інші відомі діячі єврейської культури. Ще більш потужні сили співробітничали з «Лігою», брали участь у різноманітних заходах: літератори Давид Бергельсон, Абрам (Аврахам) Веледницький, Давид Волкенштейн, Давид Гофштейн, Шимон Добін, Ізеєкіль Добрушин, Генріх Казакевич, Іцик Кіпніс, Арон Кушніров, Н. Лур'є, Нусінов, Ліпе Рєзник, Езре Фінінберг, Хашеватський; художники та скульптори Борис Аронсон, Ісахар-Бер Рибак, Чайков, Нісон Шифрін; музичні діячі Мойсей Береговський, Бертьє, Блуменфельд, М. Гозенпуд, Й. Канбург, Б. Левін, Петрушанський, Р. Файбишенко, Шейнін, Штейнберг, Ейпельбаум та багато інших. До видавничої роботи долучалися Марк Шагал, Марк Епштейн, Сара Шор, І. Чайков, Нісон Шифрін — вони створювали ілюстрації до книжок, що їх видавала Культур-ліга. З «Лігою» співробітничали також відомі діячі української, російської, польської та інших культур, хоча вся її діяльність провадилася виключно мовою їдиш.

Таким чином, заснована у Києві Культур-ліга стала однією з найбільших та найзначніших єврейських культурно-просвітницьких організацій як за масштабами діяльності, так і за її результатами.

Слід зазначити, що наприкінці 1910 — на початку 1920-х стан єврейського театру не відповідав високим завданням та вимогам, висунутим діячами культури національному театральному мистецтву. 1918 р. у Києві виступали кілька єврейських театральних колективів. У Новому театрі (вул. Хрещатик, 36) грала опереткова трупа під керівництвом А. Вольфсона. У літньому театрі Олександрівського парку працювала драматична трупа Якова Ліберта [4]. Обидва колективи «осіли» в Києві ще з осені 1917 р.

Наприкінці травня 1918 р. до Києва приїздить трупа Бозе Юнгвіца з легендарною Кларою Юнг. Іменити гастролери орендували для виступів театр «Соловцов». Одне з правил, встановлених професійною Спілкою єврейських артистів і хористів, забороняло приїзд до будь-якого міста, навіть такого великого, як Київ, третьої національної театральної трупи — щоб не створювати дефіциту глядача та проблем з відвідуванням та зборами. Всупереч забороні тогочасний власник «Соловцова» Ісаак Езрович Дуван-Торцов укладає угоду з Юнгвіцем щодо гастролей у приміщенні театру єврейської трупи з прем'єркою Кларою Юнг.

Варто, хоча б побіжно, сказати декілька слів про феномен Клари Юнг. Майбутня «зірка» походила зі Злочева (територія нинішньої України), з родини маскіла — поборника єврейського просвітництва. Перші кроки на сцені вона зробила ще у ранній юності, у маленьких мандрівних єврейських трупах. Після смерті батька Клара від'їжджає до Америки, де вчиться акторському мистецтву, а також танцям і співу. Згодом виступає у різних єврейських трупах в амплуа інженю-комік та в якості опереткової актриси. Незабаром Клара знайомиться зі своїм майбутнім чоловіком — режисером Бозе Юнгвіцем, який розпізнав у ній видатний талант. Юнгвіц почав формувати для дружини-актриси ексклюзивний репертуар, де вона б грала травестійні, комедійні, опереткові ролі. З цим репертуаром подружжя Юнг (Юнгвіц) 1912 р. приїздить до Варшави, де Клара одразу стає улюбленицею місцевої публіки. За рік Юнгвіц створює власний театр і талант Клари отримує можливість повного розвитку. Театр Клари Юнг об'їздив усю Україну, Росію, Польщу, виїздив на тривалі гастролі Америкою. Виключно обдарована, з колосальним темпераментом, стильна й тонка актриса, незважаючи на відсутність серйозної фахової освіти, досягнувши у своєму амплуа вершин майстерності, Клара Юнг швидко набула світової популярності.

Аби конкурувати з уславленою гастролеркою, трупи А. Вольфсона та Я. Ліберта тимчасово об'єдналися у потужну опереткову трупу. Проте

подальший перебіг подій показав, що місцеві колективи даремно хвилювалися — вистави Бозе Юнгвіца розчарували як київських глядачів, так і рецензентів. «Трупа справляє враження випадково зібраної групи молодих сміливців, що підіграють талановитій гастролерці та надають їй "ведмежу послугу", — писав один з них. — Окрім знайомого киянам талановитого п. Канопова та у вищій мірі обдарованого п. Сегеля, в трупі буквально нікого немає <...> І прикро за театр, перетворений на дрібну крамничку; прикро до гіркоти за ті блискітки краси та високо-художньої іскри, що йдуть від шарму Клари Юнг, прикро за нового для Києва такого артиста, як Сегель, котрий привертає увагу своїми високо-художніми, саркастично твореними образами-шаржами (містер Грінфельд в "Ді американерін", п. Гольденгерн у "Ханче в Америці")» [5]. Зауважимо, що за свідченнями преси, трупа Бозе Юнгвіца привозила до Києва свій кращий репертуар — згадані вже оперети «Ді американерн» («Американка») Д. Шора та Й. Румшинського та «Ханче ін Америке» («Ханче в Америке») Ракова та Й. Румшинського протягом багатьох років входили до «золотого фонду» уславленої Клари Юнг. Так куплети з «Ді американерн», які Юнг блискуче виконувала у Варшавському театрі «Елізеум» (гастролі 1912–1913 рр.), десятиліттями співали у всіх польських кабаре.

Рецензент доходив висновку: «Тепер умови змінилися, але, на жаль, театр єврейський не змінився, і нібито ще й не намагається змінюватися <...> Все те саме вульгарно беззмістовне тупотіння на місці, все ті ж сценки з перевдяганням, з банальними анекдотами та старими, позбавленими будь-якої творчої оригінальності переспівами» [Там само].

Не змінив ситуації єврейського театру у місті й приїзд до Києва частини трупи харківського театру «Унзер Вінкл» («Наш куточок»), яка, об'єднавшись із київськими артистами різних єврейських труп, 1919 р. утворила театр під тією ж назвою. До складу трупи увійшли актори Григорій Вайсман, Розалія Медвєдєва, Й. Красташевський, Роза Брін, Лев Браун, Менахем Рубін, Г. Епштейн, І. Файль, артист та драматург Лейб Баумволь та ін. Оркестром диригував С. Емерман.

«Комісаром був призначений Брегман, адміністратором Нохум Лойтер, — згадував І. Файль. — До нашого театру вступили також Е. Р. Камінська, її дочка Іда Камінська й актор Турков. Театр мав назву "Перший державний єврейв ський театр Унзер Вінкл". Зорганізувавшись, розпочали творчу мистецьку роч боту. Ставили п'єси: Гіршбейна, Переця, Зудермана та "Мірру Ефрос" Гордіна.

Програмки вистав за участю Клари Юнг

Але протрималися ми недовго — усього шість місяців. У вересні Червона Армія відступила, прийшли денікінці. Камінська з деякими акторами встигла від'їхати, а більшість, і я в тому числі, застрягли у Києві» [2, с. 60].

Недовге перебування видатної єврейської актриси в Києві вплинуло на загальний виконавський рівень київських театрів. До переліку ролей Естер-Рохл Камінської цього періоду варто додати такі блискучі роботи, як Естерка «Ди Шхіте» («Бійня») та Есфір «За океаном» (обидві п'єси Якова Гордіна), а також заголовну роль у виставі «Тереза Ракен» за Емілем Золя. Вони стали взірцем для молодих акторів національного театру (Естер-Рохл Камінську поважно та образно називали «матір'ю всіх єврейських акторів»). Молода київська актриса Лія Бугова згадувала, що Яків Ліберт — художній керівник театру «Їдише Фольксбіне» («Єврейська народна сцена»), до трупи якого вона вступила, прагнув прищепити театральній молоді реалістичний стиль гри знаменитої «єврейської Дузе» — Камінської.

Театр «Їдише Фольксбіне», очолюваний акторами й режисерами Яковом Лібертом та Іцхаком Ракітіним, — ще один театральний колектив, організований у Києві в буремні роки громадянської війни. Театр працював на Подолі, його репертуар складала традиційна національна драматургія: п'єси Якова Гордіна, Шолом-Алейхема, Шолома Аша, а також популярні

тоді п'єси Леоніда Андрєєва «Дні нашого життя», «Думка» тощо.

Після від'їзду Камінської з Києва, свідчив І. Файль, актори театру «Унзер Вінкл» «<...> вирішили за будь-яких обставин не грати у жодному єврейському театрі, доки у місті будуть денікінці. Тоді на Подолі грали два єврейських театри. Нас посилено туди запрошували, проте ми дали собі слово не повертатися до старого єврейського театру, і слова свого дотримали. Ми були переконані, що за 2–3 місяці Червона армія знову займе Київ, і тоді ми знову почнемо будувати новий єврейський театр.

Окрім матеріальної скрути через безробіття, нам довелося пережити дуже багато незабутньо важкого <...> 1 жовтня (за ст. ст.) майже зненацька налетіли на Київ червоні, пробули один день й пішли. Після цього, аби помститися, денікінці влаштували єврейський погром, що тривав три дні. У ці дні було вбито багато євреїв, зґвалтовано багато єврейських дівчат. Вбивали і на вулиці, й у будинках, і в квартирах. У нашому дворі також було багато вбитих <...> Дров у нас не було, топити піч було нічим <...> лютував висипний тиф <...>» [2, с. 60–61].

Коли 20 грудня 1919 р. Червона Армія знову увійшла до Києва, було здійснено ще одну спробу відновити діяльність Першого державного єврейського театру «Унзер Вінкл». Та цього разу трупі пощастило ще менше. От що пише І. Файль: «Ми направилися до Відділу Мистецтв. Там нам виділили 50 тисяч карбованців та надали театр на Мерингівській вул., 8. І ми знову почали працювати.

Скоро ми дізналися про новий наступ поляків. Заздалегідь про це попереджені, ми вирішили терміново виїхати з Києва. Ми розділилися на дві трупи: одна, до котрої входив і я, поїхала до Кременчука. Друга — поїхала до Елисаветграду <...> В Кременчуці до нашої трупи приєднався Заславський з дружиною. Заславський запропонував нам створити міцний творчий колектив та поїхати до Ростова-на-Дону. Але дорогою в нас почалися з ним суперечки, і, за рішенням більшості, ми із Заславським розійшлися. Дорогою до Ростову діяли банди Махна, й ми вирішили повернутися назад у напрямку Польщі, де Червона армія зайняла вже багато міст» [2, с. 61–62].

Під час переїзду іншої частини театру «Унзер Вінкл» з Елисаветграду (нині м. Кіровоград) до Одеси, що відбувався на початку 1920 р., біля станції Казатин на потяг напала банда (за іншими свідченнями, це був загін білополяків). Увесь чоловічий склад трупи був по-звірячому винищений. Преса не оминула увагою цю трагічну новину, звинувачуючи у загибелі відомих

Яків Ліберт

Афіша єврейської трупи Якова Ліберта

єврейських акторів водночас махновців, петлюрівців та денікінців — всі вони зазвичай ставилися ворожо до єврейського населення. Серед загиблих були артисти Шаєвич та Г. Епштейн, Лейб Баумволь — актор і знаний драматург, автор популярної на той час комедії «Хацкеле Колобойник». Там же, під Казатином ледь не загинув легендарний актор Яків Ліберт, який почав роботу на національному кону дванадцятирічним хлопцем у трупі Гольдфадена, і чий творчий шлях був живою історією єврейського театру. Ліберта тяжко поранили і тільки дивом він уник неминучої загибелі.

Проте, всупереч важким та небезпечним обставинам, потреба у єврейському художньому театрі була надзвичайно сильною. Спроби налагодити театральне життя не припинялися. Діячі національної культури, зокрема співробітники театральної секції Культур-ліги, вирішують створити у Києві новий за формою єврейський театр зі студією, на зразок петроградської, очолюваної Олексієм Грановським. Робота зі створення такого театрального колективу провадилася у Києві протягом усього важкого 1919 р. Документ, датований ще 12 березня 1919 р., свідчить: «У зв'язку з націоналізацією театрів та визнанням права кожної нації мати театр рідною мовою, в єврейських колах, близьких до театру, активізується діяльність зі створення єврейського державного театру. Ініціативу взяла на себе студія "Культур-ліга". Кошторис зразкового єврейського драматично-

го театру зі студією при ньому вже принципово прийнятий Виконкомом. Театр, що створюється, прагне залучити на єврейську сцену кращих артистів-євреїв, котрі за відсутності єврейського художнього театру пішли на сцену російську, українську, німецьку. Зацікавлені у справі неєврейські театральні кола. Так, Марджанов залучений до справи та обіцяв співробітництво. Найближчими днями буде вирішене питання, яке з наявних у Києві театральних приміщень буде відведене під єврейський державний театр» [7].

А вже 7 квітня у «Літературно-артистичному клубі» за ініціативи «Культур-ліги» відбулося обговорення питань єврейського театру, привернуло пильну увагу професійної спільноти. «Завідувач єврейським відділом при управлінні державних театрів т. Брегман, який відкрив збори, із задоволенням відзначив цей факт, пояснюючи його збільшенням останнім часом інтересу до єврейського мистецтва. Коротко окресливши той стан, у якому єврейський театр перебував до сьогодні, та умови, в яких доводилося працювати єврейському актору, оратор висловлює сподівання, що нові досягнення єврейського театру будуть відповідно великими» [5].

Згадуваний вище критик і драматург Моше Литваков, один із керівників Культур-ліги, у своєму виступі зауважив, що «єврейський театр виник майже в етнографічному середовищі. Єдиним видом розваги був так званий "Пурим-шпіль", що не потребував жодних новацій. З цієї розваги і виник єврейський театр». Але навіть налаштований радикально негативно щодо старого національного театру М. Литваков визнавав появу певних зрушень і змін: «Минулого року у Харкові єврейськими артистами був створений театр "Унзер Вінкл", що ставив перед собою ідейні завдання. Виникнення цього театру — симптоматичне, бо свідчить про те, що сам актор захвилювався. Можливо, краща частина єврейських акторів знайшла там певну розраду, проте нам цей театр нічого вже дати не міг. Потрібні нові актори, що пройшли художню школу, потрібен приплив свіжих сил, не попсованих рутиною єврейського театру».

За минуле єврейського театру вступився видатний режисер Костянтин Марджанов (Коте Марджанішвілі), тодішній комісар київських театрів. Марджанов під час тривалого перебування в Одесі неодноразово бачив виступи труп Я. Співаковського, Абрама Фішзона, Д. Сабсая, був свідком зародження та занепаду театру Переця Гіршбейна. Він навіть сам ставив 1908 р. на одеській російській сцені одну з перших п'єс П. Гіршбейна «По той бік річки» («Ойф йенер зайт тайх», 1906), отож проблеми єврей-

ського театру знав не з чуток: «Я люблю театр, я люблю його, незалежно від того, на якому рівні він стоїть. Ви говорите, нинішній єврейський театр — балаган. Проте я і його люблю, тому що у слухачів є горіння, є творчі поривання, які нищилися в них не з їхньої вини!» [Там само].

Крім того, в процесі обговорення не раз озвучувалися проблеми, що з ними постійно стикалися єврейські актори — йшлося, насамперед, про їхнє жахливе моральне та матеріальне становище. Промовці наголошували, що за умови створення державою сприятливої атмосфери єврейський театр досягне значних успіхів.

Наприкінці обговорення «т. Брегман знайомить слухачів з практичними кроками єврейської театральної секції. Перша думка наша у галузі культурного будівництва — це турбота про єврейський театр. Завдання вищою мірою непросте. Радянська влада зрозуміла, що єврейський театр має таке ж право на існування, як російський та український, та надає нам повну підтримку. Треба перевиховати тих акторів, що в нас залишилися та можуть бути корисними. Ми звертаємося до всіх, в кому живе співчуття до нашої справи: прийдіть до нас та будьте помічними — чим зможете» [Там само].

У серпні 1919 р. газета «Коммунист» сповістила: «Всеукраїнським театральним комітетом відкривається в Києві Перша єврейська драматична студія, на чолі якої стоїть відомий єврейський письменник Д. Бергельсон. До нинішнього часу записалося 56 слухачів. У студії будуть читатися, окрім спеціальних лекцій про драматичне мистецтво, також лекції з психології та історії літератури». Але новостворену студію очолив Ефраїм Лойтер, який прибув на той час до Києва у справах організації стаціонарного єврейського театру.

Він одразу залучає до роботи у Першій єврейській драматичній студії (вул. Прорізна) крім Семдора, Олександра Смирнова — учня Мейєрхольда у петроградській студії, мистецтвознавця Йосифа Куніна, драматурга і критика Ізеєкеля Добрушина, актрису польського театру у Києві Станіславу Висоцьку. Читати лекції на тему «Театр та декораційний живопис» запросили Олександру Екстер.

У Києві, восени 1919 р. зайнятому денікінцями, існування єврейської студії супроводжувалося постійними труднощами, навіть реальною небезпекою для життя. Більшість учнів постійно знаходилися в приміщенні студії, де і жили, і навчалися. Біля них майже невідлучно перебували Й. Кунін та Е. Лойтер. Ситуація змінилася на краще тільки взимку 1919–1920 рр.

Після семи місяців навчання студія «вийшла на шлях публічної творчості». «У середніх числах січня передбачено дати низку вистав за участю учнів студії. Зараз на повний темп проводяться репетиції п'єси Бейниша Штейнмана "Мошиах Бен-Йосеф". У п'єсі переважають масові сцени, котрим приділено особливої уваги». Постановником спектаклю був Олександр Смирнов, художником — Ісахар-Бер Рибак, композитором — М. Левін. Водночас студія планувала працювати над збірними виставами за творами класиків національної літератури Іцхака Лейбуша Переця, Шолома Аша, Шолом-Алейхема та Менделе Мойхер Сфорима.

13 травня 1921 р. відбулася прем'єра вистави «Мошиах Бен-Йосеф» («Месія, син Йосифа»). «Без перебільшення можна сказати, що постановкою твору передчасно загиблого молодого драматурга Штейнмана (вбитий денікінцями) "Месії" відкривається нова сторінка в історії єврейського театру, — писав критик Ефр. Львов. — Легка для сприйняття пересічним глядачем, п'єса, у сенсі сценічних досягнень, — багатющий матеріал для талановитого режисера і артиста. Багато спільного з постановкою п'єси Луначарського "Олівер Кромвель". Проте "Месія" у масових сценах переважає над першою п'єсою. У цьому вагомому досягненні — величезна заслуга Смирнова та усієї молоді, до слова, добре зіграної студії» [Там само].

Влітку та на початку осені «Мошиах Бен-Йосеф» Б. Штейнмана та вистава, що складалася з інсценівок оповідань Іцхака Лейбуша Переця, грались студійцями на театральних і клубних сценах Києва, Чернігова та інших міст України. Публіка з інтересом поставилася до першого доробку новоствореної студії. 10 вересня 1921 р. «Месія» пройшов у дев'ятий раз, після чого відбувся диспут про новий єврейський театр та шляхи його побудови.

Ситуація у Києві залишалася важкою і непевною. Голод, розруха, громадянська війна стояли на заваді стабільного навчального процесу. Крім того, всередині студії точилися принципові суперечки про її подальший шлях та про розвиток національного театру взагалі. Яким має бути новий єврейський театр? Окремі члени художньої ради, обстоюючи принципи хасидизму, твердили, що єврейському театру слід розвиватися виключно у містичному напрямку. Інша течія прагнула розвитку у напрямку «космополітичного символізму» (поза національними ознаками). Деякі педагоги занадто захоплювалися «тонально-пластичним» методом. Деякі — негативно ставлячись до традицій старого єврейського театру, повністю відкидали сценічний реалізм разом із системою Станіславського. Задля вирі-

шення наболілих питань діяльності Першої єврейської драматичної студії та національного театру взагалі у грудні 1921 р. студійці на чолі з членами художньої колегії «Культур-ліги» Ефраїмом Лойтером та Йосифом Куніним їдуть до Москви [8, с. 138–139].

Дві готові вистави були показані видатному режисеру Євгенію Вахтангову, який виявив неабиякий інтерес до роботи київської студії та надав велику допомогу в організації навчального процесу єврейських студентів. Євгеній Багратіонович тоді тяжко хворів, проте справами єврейської театральної студії опікувався до останніх днів свого життя. «Чому ж Вахтангов у такий важкий для нього час, як осінь 1921 року, а тим паче початок 1922 року, узявся до роботи в нашій студії? — решту життя не втомлювався дивуватися Ефраїм Лойтер. — Тут, безперечно, вирішальну роль відіграло ставлення Вахтангова до своєї театральної роботи як до священного громадського обов'язку, як до святої місії. Він вважав своїм обов'язком розповсюджувати вчення Станіславського серед театральної молоді. Безсумнівно, чималу роль у рішенні Вахтангова працювати в нашій студії відіграла також інша відмінна риса його творчої індивідуальності — невтомна жага зустрічей з новими людьми, з новими театральними колективами, зокрема з молодіжними. "Я навчатиму вас грати, але навчати вас ставити вистави має Мейєрхольд" — сказав Вахтангов» [8, с. 138].

Лойтеру вторувала студійка Ада Сонц, майбутня видатна артистка єврейського театру: «Він почав терпляче навчати нас у наших же виставах акторській майстерності. Вахтангов порекомендував нам Р. Симонова, який розпочав з нами систематичні заняття. Зі сценічної практики працювали з нами Л. Волков та Азарін. Уся робота йшла під орудою Вахтангова. Це був останній рік його життя» [9, с. 28].

Перший семестр (січень-червень 1922 р.) був присвячений вивченню фахових дисциплін. Заняття, окрім учнів Вахтангова Рубена Симонова, Ксенії Котлубай, Л Волкова, А. Азаріна, проводили також педагоги з пластики та сценічного руху Є. Вульф, Е. Вігелев, Ніколай Фореггер. Сам Вахтангов раз на тиждень неодмінно давав студійцям урок акторської майстерності. «До роботи в театрі залучаються В. Е. Мейєрхольд і О. М. Грановський, — інформувало видання "Театральное обозрение". — Найближчою постановкою В. Е. Мейєрхольда намічене "Червоне дитя" Штейнмана. Грановський планує поставити п'єсу "Вночі на старому ринку" — Переця. Працювати студія поки буде в Єврейському камерному театрі або у власному приміщенні на Арбаті».

Паралельно студія працювала над новим сценічним варіантом «Мошиах бен-Йосефа», виставами «Шаббатай (Шабсе) Цві» за п'єсами Ш. Аша та Ю. Жулавського, «Ер двей» І. Зінгера та інсценізаціями оповідань І. Л. Переця. Наприкінці першого навчального року студійці дали п'ять концертів «єврейського поліфонічного читання», що пройшли з великим успіхом [5].

На початку другого учбового року був проведений додатковий набір до єврейської студії «за розверсткою Євбюро Наркомосу» переважно з-посеред єврейського населення українських міст — Києва, Харкова, Катеринослава, Житомира, Одеси, а також міст Білорусі та півдня Росії.

Наприкінці навчального року, в липні 1923 р., у студії пройшли заліки з майстерності актора по класу Ксенії Котлубай. Були представлені роботи за творами Іцхака Лейбуша Переця «Кравець Берл», «Сестри», «Каббалісти» та «Після похорону», «Подорож Беньяміна» Менделе Мойхер Сфорима, «Стемпеню» Шолом-Алейхема, «Амнон та Фамір» Шолома Аша, «У гавані» Гі де Мопассана. Наступного навчального року з означених робіт склали кілька програм — їх грали вже не тільки всередині студії, а широкому загалу.

«Судячи зі звітного вечора, — писав рецензент газети "Известия", — студія обрала для свого творчого шляху певну "золоту середину" між реалізмом та гротеском "Габіми". Але слід зауважити, що типи єврейської "межі" виведені студією з великою ретельністю та любов'ю. Виконання вистави наводить на думку, що перед нами згуртований колектив зі здібними молодими акторами та керівниками, пройнятими бажанням дати єврейській спільноті театр, який був би близьким та зрозумілим йому і за своєю художньою формою та змістом, і за мовою» [Там само].

Хоча здобуття фахової театральної освіти студійцями Театру-студії Культур-ліги в Москві добігало кінця, студія до Києва не повернулася — на той момент потреби київського глядача в національному театрі на їдиш повністю задовольняли декілька єврейських театральних колективів (про них йтиметься нижче). Відтак було навіть підготовлено постанову щодо ліквідації театру-студії «Культур-Ліги». У кількох театральних виданнях з'явилося звернення Е. Лойтера, де він повідомляв про цей прикрий факт, наголошуючи: «<…> це рішення довелося прийняти в період найбільш енергійної виробничої та шкільної роботи студії. У червні передбачалися перші дві постановки студії: "Саббатай Цві" у постановці В. С. Смишляєва, "Пурім-шпіль" у по-

становці О. Грановського та Е. Б. Лойтера, найближчим часом мав розпочати роботу В. Е. Мейєрхольд з постановки єврейської комедії І. Аксенфельда "Ді генарте вельт"» [Там само]. До речі, аби не марнувати час, поки вирішувалася подальша доля його дітища, Е. Лойтер поїхав до Баку, де знову ж таки зайнявся організацією єврейської театральної студії.

Проте влада не кинула театр-студію напризволяще — 1924 р. вийшла постанова щодо його подальшої долі: «У квітні 1919 року Наркомосом УРСР було засновано в Києві єврейський театр-студію. В період денікінщини студія за розпорядженням Наркомосу перейшла у ведення "Культур-Ліги". 1921 року студія переїхала задля продовження своєї теоретичної та практичної діяльності до Москви. За весь час студія не отримувала від Наркомосу УРСР ніяких субсидій і знаходилася на утриманні "Культур-Ліги" та інших єврейських організацій. Тепер, у зв'язку з ліквідацією закордонних організацій, допомога їхня зовсім припинилася. Студія за два місяці завершує свою роботу. Працюючи під керівництвом кращих режисерів Москви Мейєрхольда, Вахтангова, Грановського й під безпосереднім впливом Московського єврейського камерного театру[1], студія є у теперішній час одним з кращих органів політпросвітницької роботи та художньої пропаганди єврейського трудового населення. Донині на Україні немає жодного державного єврейського театру, й Головполітосвіта не має у своєму кошторисі ніяких асигнувань на їхнє утримання. Між тим, в Україні існують приватні єврейські театри, які мають значний успіх. Ці театри старого спрямування й складаються із суміші халтури, низькопробної художності та непманщини. Боротьба ускладнюється відсутністю якісного єврейського театру.

Колегія Наркомосу, виходячи з означених міркувань, визнала за необхідне перевести єврейську студію "Культур-Ліги" в Україну, прийнявши витрати на утримання студії та її переведення в сумі 10 000 карб. золотом та підняти клопотання перед Раднаркомом про асигнування коштів для вищезазначеної мети. З асигнуванням названої вище суми УРСР отримує зразковий театр, що цілком відповідає політико-просвітницьким завданням Радвлади» [10, с. 28].

Влітку 1925 р. колегія Наркомосу УРСР ухвалила рішення про створення Всеукраїнського державного єврейського театру («ГОСЕТу») з базою

[1] Тодішня назва Московського «ГОСЕТу».

у м. Харкові, тодішній столиці України. Офіційна дата відкриття була приурочена до 50-річного ювілею національного театру — організації 1876 р. професійної трупи Аврама Гольдфадена [11, с. 89]. Обійняти посаду директора та художнього керівника новоствореного театру запросили Ефраїма Лойтера, який на той момент очолював роботу Бакинської єврейської драматичної студії. Ядро трупи театру склав колектив студійців Культур-ліги: Ада Сонц, Данило Стрижевський, Фай Заславський, Мойсей Сокол, Іва Він, Рахіль Синельникова та інші. Водночас був оголошений конкурсний добір до трупи театру, який блискуче витримали актори, вихована школою старого єврейського театру: Лія Бугова, Абрам Нугер, Роза Брін, Семен Бідер, Дмитрій Жаботинський. Початковий репертуар підготували ще під час навчання в Москві. Шостого грудня 1925 р. у м. Харкові прем'єрою вистави «Пурім-шпіль» розпочав свою роботу І Всеукраїнський «ГОСЕТ».

* * *

Повертаючись до Києва, принагідно зазначимо, що на середину 1920-х його національний склад був такий: українці — 43 %, євреї — 28 %, росіяни — 25 %, поляки — 0,26 %... [12, с. 13] Тобто, понад чверть мешканців міста розмовляло на їдиш. І цілком природно історично склалося, що крім загальновизнаного статусу колиски слов'янських культур, Київ виявився значним центром розвитку і єврейської культури. Тут містилося багато єврейських шкіл, художніх технікумів, низка єврейських факультетів у вищих учбових закладах, відділення єврейської культури при Українській Академії Наук, мережа єврейських клубів, літературні видавництва і періодична преса на їдиш, тощо. Як складова національної культури розвивалося і єврейське театральне мистецтво.

З 1919 р. у Києві працював театр «Унзер Вінкл» («Наш куточок») під керівництвом Наума (Нохема) Лойтера. У 1920-і на Подолі — ще один єврейський театр — «Їдише Фольксбіне» («Єврейська народна сцена»), який очолювали режисери й актори Яків Ліберт та Іцхак Ракітін.

І, нарешті, найбільш значний з тогочасних київських єврейських театральних колективів — заснований 1919 р. у Полтаві видатним єврейським актором Рудольфом Заславським театр «Кунст Вінкл» («Куточок мистецтв»). Новостворений театр гастролював Україною, доки 1922 р. не осів у Києві, ставши першим стаціонарним єврейським театром, що містився за адресою: вул. Миколаївська, 4. Театр носив ім'я класика єврейської

літератури Аврама Гольдфадена. Його репертуар загалом був спрямований на єврейську класичну драматургію, на продовження національних традицій. Форма існування театру також була цілком традиційною — так званий колектив «на марках» (тобто на процентах). У «Кунст Вінклі» склалася сильна акторська трупа, але художнього керівника після від'їзду Р. Заславського не було. Фінансове і творче управління театром вів здібний адміністратор Анатолій (Тев'є) Люксембург, про якого в Києві говорили, що він завжди вміє заповнити глядацьку залу публікою. З театром співробітничали відомі режисери А. Лундін, С. Семдор, Г. Воловик, О. Смирнов та ін. Провідними акторами трупи були Лазар Калманович, Софія Ейдельман, Лазар Абелєв. Кращою актрисою театру по праву вважали Лію Бугову, яка перейшла з трупи Ліберта і Ракітіна.

Фінансова залежність від зборів часто змушувала Люксембурга потурати смакам публіки, раз-у-раз давати «касові» вистави, що негативно позначалося на репутації театру. Так, критик журналу «Київ: Театр-Музика-Кіно», проводячи «Суд над зимовим сезоном в особі найбільш відповідальних його діячів», звинувачував очільника «Кунст Вінкла» «у порушенні кодексу законів про працю. Поклавши непідсильну роботу на Двох Сестер та Рейзеле, які буквально знемагали протягом сезону, експлуатував їх з метою наживи, користуючись з безпомічності публіки <...> Люксембург — показав, що, обстоюючи розподіл праці, на допомогу Двом Сестрам воскресив Двох Кунілемлів. Свідчення звинуваченого підтвердив режис. С-но, який особисто брав участь у воскресінні» [13].

Для зміцнення становища театру та для підвищення касових зборів Тев'є Люксембург запросив на гастролі до «Кунст Вінкла» його засновника, легендарного єврейського актора Рудольфа (Ровн-Лейба) Заславського. Він привіз до Києва свою, до речі — першу, інсценівку «Тев'є-молочника» Шолом-Алейхема, де блискуче виконував заголовну роль. Після двадцяти вистав у «Кунст Вінклі», Ліберт і Ракітін запросили Заславського до свого театру «Ідіше Фольксбіне», який містився на Подолі, ще на тринадцять показів. Аншлаги були на Миколаївській, аншлаги були на Подолі — весь Київ аплодував геніальному єврейському актору... Приблизно за рік, 1927-го Рудольф Заславський емігрував до Америки. Грав у США, в Аргентині, проте звичного успіху вже не мав. Помер у злиднях, похований у костюмі Тев'є-молочника...

Наприкінці 1920-х становище єврейського театру в Києві було вкрай складним — єдиний діючий театр «Кунст Вінкл» закрили через низьку якість

Захарій Він (перший ряд, у центрі) серед фундаторів Київського «ГОСЕТу», сезон 1928/1929

вистав. У той час, коли в Харкові, тодішній столиці України, вже три роки працює І Всеукраїнський державний єврейський театр, київський глядач змушений вдовольнятися випадковими і нечастими гастролями, щоправда, майже щорічно до Києва з гастролями приїздив Московський «ГОСЕКТ» — Державний єврейський камерний театр, з 1925 р. — «ГОСЕТ».

Восени 1928 р., задовольняючи потребу місцевого єврейського населення у театрі національною мовою, у Києві було відкрито другий в Україні державний єврейський театр — Київський «ГОСЕТ»[1]. Основу трупи новоствореного театру склали кращі акторські сили «Кунст Вінкла», а також окремі актори, які перейшли з Харківського «ГОСЕТу» та інших театральних колективів. У складі трупи працювали зосібно Лазар Калманович, Даниїл Дніпров, Дмитрій Жаботинський, Волф Шайкевич, Іва Він та інші.

Організатор і художній керівник Київського «ГОСЕТу» Захарій Він визначив такі мету й завдання новоствореного театру:

1. Ознайомлення широких глядацьких мас з кращими творами радянських письменників єврейської та інших національностей;

2. Ознайомлення з кращими зразками класичної оригінальної та світової драматургії;

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

3. Створення культурного, художньо-сполученого, єдиного за формою, технікою театрального колективу;

4. Організація широкої громадськості навколо театру;

5. Проведення театрально-просвітницької роботи серед широких прошарків єврейського глядача;

6. Об'єднання навколо театру кращих єврейських культурно-просвітницьких сил [14].

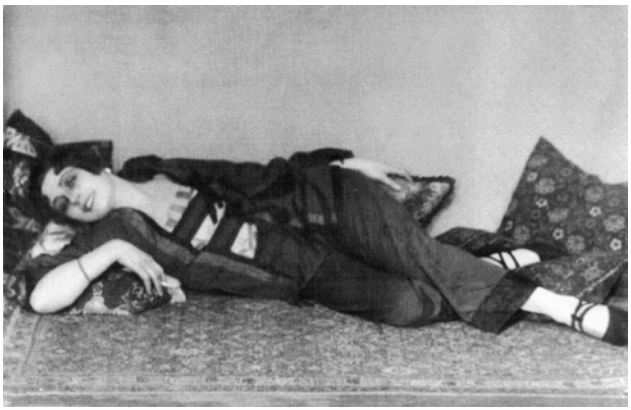
Таким чином, перед Київським «ГОСЕТом» одразу було поставлене непросте завдання стати їдишистським культурним центром.

Перший сезон театр розпочав виставою «Дер Ойцер» («Скарб») за Шолом-Алейхемом (режисер Захарій Він). Критика позитивно оцінила першу спробу театру, визначивши жанр вистави як «історичний гротеск», крім того відзначила належний художній рівень усього акторського ансамблю) [15].

Наступні роботи театру були прийняті критикою менш схвально. Наприклад, «Луфтшлессер» («Повітряні замки») за п'єсою Натана Фіделя (режисер — Володимир Вільнер), музична комедія з життя непманів. Закидаючи театру дрібнобуржуазність, критика все ж відзначила талановитих виконавців Лазаря Калмановича і Шеву Ейлішеву, «віртуозно працюючих у будь-яких виставах» і здатних прикрасити будь-який колектив [Там само].

Завершив сезон київський «ГОСЕТ» виставою «Ді ерште швалб» («Перша ластівка») (режисер — Захарій Він, художник — Матвій Драк). Цього разу театр звернувся до виробничої теми — у виставі піднімалися питання переходу єврейських робітників від кустарної до фабрично-заводської промисловості, боротьби з приватно-капіталістичними тенденціями у національному пролетарському середовищі. Проте актуальність теми не змогла перекрити драматургічні вади п'єси, як от схематичність характерів, непереконлива мова персонажів, тощо [16].

Наприкінці першого театрального сезону, у квітні 1929 р., відбулася конференція глядачів єврейського театру. Серед позитивних моментів — відзначено зростання рівня постановок та акторської майстерності, серед негативних — вплив драматургічної кризи на стан єврейського театру. Але найголовнішим підсумком сезону, попри розбіжність оцінок критики та глядачів, стало те, що Київський «ГОСЕТ» сформувався як творчий колектив, у нього з'явився свій глядач: після закінчення конференції було створене Товариство друзів єврейського театру [Там само].



«Луфтшлессер» («Повітряні замки») Н. Фіделя. Київський «ГОСЕТ». 1929. Елен — Ш. Ейлішева

З метою подолання драматургічної кризи та поповнення репертуарної афіші театру актуальною національною драматургією свій другий сезон театр починає постановками сучасних п'єс єврейських авторів: «Шлек» («Чорти») Іцика Фефера та Езре Фінінберга (режисер З. Він, художник В. Шкляєв) та «Ди Лецте» («Останні») Ліпе Резника (режисер З. Він, художник М. Драк). Вистава «Шлек» являла собою сатиричне ревю на злободенні теми. «У всій постановці відчувається серйозна та оригінальна робота Захарія Віна. Вся постановка подана в плані гри свтлотіней, феєричності та вправної розстановки мізансцен. Оформлення В. Шкляєва, особливо містечкове тло — колоритне та театрально-чітке» [17].

Зацікавила глядача вистава «Дер степ брент» («Степ палає») А. Вев'юрка (режисер — В. Вільнер, художник — В. Шкляїв), яка відтворила на сцені будні єврейської сільськогосподарської колонії. П'єса відображала життя євреїв-переселенців, котрі обживають землі Херсонщини й Криму. Особливої актуальності вона набула з появою Єврейської автономної області. Критика негайно відзначила поворот репертуарної політики театру до сучасності [18, с. 53].

1930 р. київський «ГОСЕТ» очолив режисер МХАТу Борис Вершилов. Він приїхав до Києва з Московською єврейською студією «Фрайкунст» («Вільне мистецтво»). Найбільш талановиті випускники студії разом зі своїм педагогом увійшли до трупи театру: Раїса Яцовська, Поліна Померанц, Мойсей Ойбельман, дружина Б. Вершилова Естер Бонгард.

З приходом нового художнього керівника у театрі визначилися і но-

ві напрямки репертуарної політики — виробничий та героїко-патріотичний. Виробничу тему в Київському «ГОСЕТі» репрезентували виставами М. Погодіна «Поема про сокиру» (режисер — Б. Вершилов, художник — М. Драк) та П. Маркиша «П'ятий обрій» (режисер — Б. Вершилов), що розповідала про роботу єврейських гірників у шахтах Донбасу.

Героїко-патріотичний напрямок визначали, насамперед, постановки «Нафтолі Ботвін» та «Гірш Леккерт». «Нафтолі Ботвін» А. Вев'юрка (режисер — Б. Вершилов, художник — І. Нівінський) зацікавила глядача насамперед майстерним виконанням головної ролі талановитим і темпераментним актором Мойсеєм Ойбельманом [18, с. 53–58]. П'єса відображала драматичну історію з недавнього минулого: 1928 р. у Львові юнак-чоботар Ботвін застрелив провокатора, за що був страчений за вироком польського суду. Друга вистава — «Гірш Леккерт» А. Кушнірова (режисер — Б. Вершилов, художник — М. Драк) — була спрямована проти царського самодержавства. В основу сюжету також покладені реальні події: вбивство 1902 р. єврейським робітником Леккертом Віленського генерал-губернатора, за наказом якого закатували іншого робітника за участь у першотравневій демонстрації.

Великий успіх у глядачів Київського «ГОСЕТу» мала постановка «Вулиця радості» Н. Зархі (режисер — Б. Вершилов, художник — Л. Склютовський), що репрезентувала жанр соціальної мелодрами. На сцені було показане життя мешканців величезного будинку на околиці Лондона, заселеного переселенцями з різних країн — шукачами кращої долі. Комічні й сумні, часом драматичні сценки повсякдення «Ноєвого ковчегу» (так злидарі називають свій будинок) завершуються трагічно — випадкова куля вбиває старого і самотнього Ноя Рубінчика (Лев Хейфець). Вистава відзначалася майстерною режисурою, цікавим сценічним оформленням, яскравими акторськими роботами [18, с. 75–77].

На початку 1930-х у театр прийшло молоде поповнення: випускники та учні єврейського відділу Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Єввідділ організували на основі колишнього Київського єврейського театру-студії, створеного 1927 р. Юхимом Лішанським, режисером-лаборантом «Березоля», учнем Леся Курбаса. Цей навчальний заклад був справжньою лабораторією з підготовки акторів єврейського театру з 1929 р. і до самого закриття 1940 р. Приїхавши до Києва, Борис Вершилов, учень К. Станіславського і Є. Вахтангова, очолює ро-

боту єврейського факультету. За два роки його на цій посаді змінює інший відомий режисер — Самуїл Новак. Викладачами єввідділу в різний час були Володимир Неллі і Юхим Лішанський (майстерність актора), Ада Сонц (сценічне мовлення), Бенедикт Норд (режисура) та ін. Крім академічного навчання студенти мали велику акторську практику на сцені Київського «ГОСЕТу», а також вели театральні гуртки при єврейських клубах м. Києва під безпосереднім керівництвом професури інституту [18, с. 51].

З-поміж випускників єввідділу до трупи прийняли Шеву Фінгерову, Євгенію Томську, Абрама Миргородського, Мойсея Теплицького. На думку Бориса Вершилова, який вдало поєднував педагогічну роботу з художнім керівництвом Київським «ГОСЕТом», найкращий спосіб виховання акторської молоді — активне залучення її до діючого репертуару. Тому молоде поповнення театру одразу долучили до роботи. Варто зазначити, що єврейський відділ Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка був справжньою кузнею молодих акторів не тільки для київського, а й для харківського, одеського, дніпропетровського «ГОСЕТів», а також для багатьох інших національних театральних колективів. Принагідно зауважимо, що тільки у Києві 1920–1930-х функціонувало декілька єврейських театрів.

Так, 1929 р. організовано Київський єврейський театр юного глядача — з невеликого колективу єврейських акторів при українському ТЮЗі, який згодом відокремився та розширився. Організатором і керівником театру був режисер Самуїл Вайшенбаум. Театр відкрився виставою «Утиль» за однойменною п'єсою М. Гершензона.

Мойсей Гершензон — знаний єврейський актор, режисер, драматург, активно співробітничав з єврейським ТЮГом. Окрім написання кількох п'єс спеціально для театру — «Гершеле Острополер», «Йоселе» за Динезоном, — М. Гершензон працював тут у якості режисера. Нарешті, з його іменем пов'язане виконання заголовної ролі у виставі «Галілей» — однієї з кращих робіт Київського єврейського театру юного глядача.

У трупі театру працювали відомі актори, зосібно Софія Лейман, яка згодом перейшла до Київського «ГОСЕТу», Ельза Гурінова — неперевершена виконавиця ролі шолом-алейхемівського хлопчика Мотла, характерний актор Шимон Пояс, який блискуче зіграв роль скомороха-бадхена Гершеле Острополера, учень Соломона Міхоелса Мойсей Васерайх, Ганна Вілінська, подружжя Саул і Хана Бірнбойм, Дора Вассерман та багато інших.

Єврейський театр юного глядача містився в одній з найвідоміших національних культових споруд у Києві — синагозі Бродського. Театр зазвичай відвідували не тільки діти і молодь з київських єврейських родин, а численна багатонаціональна глядацька аудиторія [8, с. 147].

Того ж року в Києві розпочинає роботу єврейський ТРОМ — Театр робітничої молоді. Він давав вистави у Клубі трамвайників (колишньому приміщенні Лук'янівського Народного дому) за адресою вул. Дегтярівська, 5. З двадцяти п'яти акторів трупи двадцять були аматорами. Театр сполучав діяльність драматичного гуртка з роботою професійного театру. Київський єврейський ТРОМ був «першою ластівкою», слідом за ним відкрилися єврейські Театри робітничої молоді у Харкові та Дніпропетровську.

Одночасно у місті був сформований театр малих форм «Гезкульт» (скорочення від словосполучення «громадська культура»), який невдовзі переїхав до Харкова, де завоював велику популярність. У трупі працювала видатна актриса єврейського театру в Україні Ревекка (Ріва) Руфіна. Вона з великим успіхом виконувала не тільки жіночі, а й чоловічі ролі — приміром, роль легендарного народного гострослова Гершеле Остропольера [Там само].

Наприкінці 1936 р. у Києві при Театрі ляльок було створено єдиний у Радянському Союзі Єврейський театр ляльок. Організаторами стали драматург Веніамін Гутянський та завідувачка літературною частиною українського театру ляльок Б. Корсунська. Театр відкрився виставою «Лейзер дер Бейзер» В. Гутянського (режисер — Г. Сорока). З нею 1938 р. театр запросили до Москви, на фестиваль театрів ляльок, ініційований С. Образцовим. Київській єврейський театр ляльок здобув на фестивалі друге місце та завоював любов глядачів [8, с. 154].

Пізніше в репертуарі театру з'являється вистава «А хасене міт клезмер» («Весілля з музиками») за п'єсою актора театру Якова Мірсакова, він же виступив режисером. До складу трупи входили здебільшого молоді актори, випускники єввідділу Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка — Мойсей Лоєв, Аркадій Буряківський, Ніна Пресайзен, Софія Шнайдерман. Театр пропрацював до 1940 р.

Окрім представлених професійних єврейських театрів у довоєнному Києві існував потужний національний аматорський та студійний театральний рух. Відкривалися численні драматичні гуртки при клубах та будинках культури. Керували такими гуртками зазвичай професійні актори та режи-

сери єврейського театру, а вихована аматорською сценою талановита молодь йшла вчитися у фахові навчальні заклади, зокрема у згадуваний єврейський відділ Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

Все вищевикладене дає підстави вважати 1920–1930-і періодом найвищого розквіту єврейського театру в Україні. Такого розмаїття форм та жанрів національне театральне мистецтво доти не знало. І провідне місце у цьому потужному мистецькому процесі незмінно посідає Київський (з 1934 — Всеукраїнський) державний єврейський театр.

* * *

1934 р. столицю України було перенесено з Харкова знову до Києва. І харківський «ГОСЕТ» як головний єврейський театр республіки також був переведений до Києва. Відбулося злиття двох труп — харківського і київського «ГОСЕТів» — під керівництвом Бориса Вершилова. Театрові надано статус «всеукраїнського». Тепер і без того сильний акторський склад київського театру став просто «зоряним» — на одній сцені працювали Ада Сонц і Лазар Калманович, Шева Фінгерова і Абрам Нугер, Дмитро Жаботинський і Анна Шейнфельд, Семен Бідер і Нехама Вайсман, Данило Дніпров і Поліна Померанц — кращі акторські сили єврейського театру в Україні. Слід зазначити, що такі відомі київські актори, як Лазар Калманович, Гірш Вайсман, Яків Ліберт, Дмитро Жаботинський, були виховані «старою» школою єврейського театру. А ось серед «харків'ян» були артисти, які у складі студії «Культур-ліги» навчалися в Москві. Вони являли собою новий тип єврейського актора, вихованого на синтезі традиційної «системи» Станіславського з новаторською «біомеханікою» Мейєрхольда, на сполученні школи «переживання» і «перевтілення». Навчання, зосібно Аді Сонц, Емануїлу Дінору, Ізі Ізраелю, дало ґрунтовну сценічну культуру і підготувало до самостійних творчих пошуків. Їхній переїзд до Києва якісно підсилив трупу київського «ГОСЕТу».

З влиттям у колектив нових сил змінюється і репертуарна політика театру. Якщо на початку свого перебування на посаді художнього керівника київського «ГОСЕТу» Б. Вершилов в основному зосереджується на єврейській та російській радянській драматургії, то від середини 1930-х відчутнішим стає його потяг до класичного національного репертуару. Ще 1933 р. режисер почав працювати над виставою «Перший єврейський рекрут» (п'єса Л. Рєзніка за мотивами І. Аксенфельда), прем'єрою якої відкрився сезон

Виконавський, технічний склад та репертуар Київського всеукраїнського «ГОСЕТу». 1934/1935

Борис Вершилов

1934/1935 рр. Це була грандіозна постановка, до неї режисер залучив увесь акторський склад театру. Велика кількість масових сцен утворили справді епічну картину життя єврейського містечка Небувалого, до якого докотилася хвиля примусового рекрутування до царського війська. Головний герой п'єси — Нахман на прізвисько «Великий» (цю роль блискуче виконав Дмитро Жаботинський) — не мав потрапити у рекрути, бо був єдиним сином бідної сліпої матері. Але його хитрістю заманили до будинку містечкового багатія (нібито на побачення з коханою дівчиною). Там хлопцеві дали підписати нібито шлюбний договір, але виявилося, що він поставив свій підпис під угодою добровільно піти в солдати на двадцять п'ять років... Роль матері грала Раїса Яцовська. Найбільше глядача вражала сцена її божевілля (коли Нахмана забирали до війська), яку актриса проводила тонко — мінімалізм зовнішнього виразу за максимального напруження почуттів [18, с. 61–62].

У середині 1930-х Раїса Яцовська була однією з провідних актрис театру. Непоказна у житті, вона досягала чудового перевтілення в образ завдяки пластичності, мелодійному голосу, вмінню донести до глядача найтонші нюанси характеру і почуттів своїх героїнь. У виставі «Уріель Акоста» Карла Гуцкова (режисер — Б. Вершилов, художник — І. Федотов, прем'єра — 1935 р.) публіка побачила Р. Яцовську в одній із центральних ролей — Юдіфі, яку палко кохає Уріель (Данило Дніпров). У еврей-

ському театрі ця п'єса вважається культовою, бо вона, по суті, провістила його появу як феномена. Відомі випадки, коли актори «старого» єврейського театру (наприклад легендарний Якуб Адлер — перший єврейський трагік з трупи Абрама Гольдфадена) під час заборони грати вистави на їдиш мандрували з російськими трупами і виконували роль Уріеля Акости рідною мовою. Д. Дніпров гідно прийняв естафету: він тонко і делікатно проводив ліричні сцени — з Юдіф'ю, зі своєю старою матір'ю (З. Муранова), був переконливим у сценах філософських суперечок — з верховним рабином Бен Акібою (М. Ойбельман), зі Спінозою (М. Давидзон). Справжнім акторським тріумфом Д. Дніпрова — Акости можна вважати яскраві й промовисті монологи — втілення його життєвої позиції і філософського кредо. З-поміж інших акторських робіт слід відзначити майстерну гру Семена Бідера в ролі Бен-Йохая, суперника Уріеля і нареченого Юдіфі [18, с. 70–75].

У тому ж сезоні в афіші театру з'являється класична п'єса Я. Гордіна «Міреле Ефрос» (режисер — Д. Жаботинський, художник — В. Биченко). У заголовній ролі виступила одна з провідних актрис київського «ГОСЕТу» — Ада Сонц, другою виконавицею ролі була Зинаїда Мурована.

Міреле Ефрос стала однією з перших робіт Ади Сонц на київській сцені. До цього у творчому доробку актриси були навчання в студії «Культурліги», вступ до харківського «ГОСЕТу» у перші дні його заснування, низка цікавих різнопланових ролей — героїчних, характерних, навіть травестійних. Акторській індивідуальності Ади Сонц були притаманні раціоналізм у відборі засобів художньої виразності, чіткість і точність сценічних прийомів. Вона одна з небагатьох актрис єврейського театру демонструвала риси, характерні для «театру удавання». До трупи київського «ГОСЕТу» А. Сонц прийшла вже зрілим майстром (про це, зокрема, свідчить і присвоєне їй 1931 р. звання Заслуженої артистки республіки).

У ролі Міреле Ефрос актриса підіймалася до рівня високої трагедії. П'єса Я. Гордіна сюжетно перегукується з «Королем Ліром» В. Шекспіра: головна героїня Міреле — справжня королева свого містечка, багата і поважна жінка, успішна власниця торгового дому. На схилі віку вона вирішує поділити майно і торгову справу між синами Йоселе і Донею. Проте її сподівання на спокійну, забезпечену старість виявляються марними — її невдячні сини ошукують матір і виганяють з рідної домівки. Окрім безсумнівного успіху головної виконавиці, у виставі було багато цікавих ак-

«Уріель Акоста» К. Гуцкова. Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1935

Ліворуч зверху: Уріель Акоста — Д. Дніпров, Бен-Йохай — С. Бідер
Праворуч: Ескіз костюму Акости (художник — І. Федотов)
Ліворуч знизу: Спіноза — М. Давідзон, Уріель Акоста — Д. Дніпров

торських робіт. Це і Йоселе (М. Ойбельман), старший син Міреле Ефрос, нікчема і нездара, який живе під п'ятою сварливої дружини. Його енергійну злостиву жінку Шейнделе зіграла Нехама Вайсман — актриса, відзначена чудовими зовнішніми даними, охоче виконувала й негативні ролі. А от простодушного Нохемце, батька Шейнделе грав Лазар Калманович, один з найстарших і найдосвідченіших акторів театру [18, с. 200–201].

Київська публіка позитивно сприйняла зміни у репертуарній політиці «ГОСЕТу». Вистави класичного національного репертуару — «Міреле Ефрос», «Уріель Акоста», «Перший єврейський рекрут» — мали великий успіх і надовго закріпилися в афіші театру.

«Дер ерштер ідишер рекрут» («Перший єврейський рекрут») Л. Резника (за І. Аксенфельдом). Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1935. Сцени з вистави

До 1935 р. формування трупи київського «ГОСЕТу» фактично завершується. Склався міцний, добре зіграний акторський ансамбль, який нічим не поступався кращим театральним колективам, включаючи уславлений московський «ГОСЕТ». А яскраві й різнопланові акторські індивідуальності гідні були прикрасити сцену не тільки єврейського, а й театру будь-якої «національності».

Головний режисер «ГОСЕТу» Борис Вершилов, прийнявши під своє керівництво велику групу акторів харківського театру, уважно поставився до їхнього сценічного досвіду та доробку. Так в репертуарі київського «ГОСЕТу» з'являється харківська постановка 1926 р. «Цвей Кунілемлех» («Два недоумки») за А. Гольдфаденом (режисер — Е. Лойтер, художник — І. Рабічев). Ця вистава близько десяти років мала успіх у харківського глядача, полюбилася вона і глядачеві київському. Нехитра комедія ситуацій традиційно давала великий простір для акторської імпровізації. І тому успіх вистави — це насамперед успіх виконавця однієї з центральних ролей Абрама Нугера.

Абрам Нугер — актор «старої» школи єврейського театру. Він починав працювати у мандрівних трупах, під керівництвом таких майстрів, як Яків Ліберт і Рудольф Заславський. А. Нугер стверджував, що останній «творчо полонив мене на все життя». А на запитання, що дала йому як актору робота у мандрівних театрах, відповідав: «Мистецьку вправність, продуману імпровізацію, нестримну фантазію. Та й у музиці не бути профаном — я ж і вдень,

«Цвей Кунілемлех» («Двоє недоумків»)
А. Гольдфадена. Київський ГОСЕТ. 1935
Кунілемл — А. Нугер

«Гершеле Острополер» М. Пінчевського
Київський ГОСЕТ. 1941
Гершеле Острополер — А. Нугер

і вночі в оркестрі пропадав, мені це надалі стало в пригоді» [19].

Витримавши конкурс, Абрам Нугер вступає до трупи харківського «ГОСЕТу», де тривалий час працює як актор і паралельно навчається у режисерській лабораторії. Роль Кунілемла стала справжньою візитівкою актора.

«Цвей Кунілемлех» приваблювала глядача своєю ігровою стихією. Тут у комічних ситуаціях опинялися два парубки з багатої та бідної сімей — Кунілемл та Мотл. Абрам Нугер грав справжнього Кунілемла, недоумка з багатої родини. Актор вражав публіку з першого виходу: на сцену, ляклива озираючись та шкутильгаючи, виходив незграба у довгому лапсердаку, білих панчохах і прим'ятому картузі. Парубок тягнув потерту валізу, до якої був прив'язаний величезний чайник. При цьому він наспівував, як справдешній кантор (А. Нугер мав прекрасний тенор з багатою колоратурою) [18, с. 74–75].

Кунілемл збирається поснідати. Але кожен рух, будь-яка дія актора викликає вибух сміху глядацької зали, бо все у нього не як у людей. Він намагається повісити плащ на гвіздок — той миттєво обривається, потім з різних вузликів повільно дістає хліб, сіль, довго-довго розгортає великий пакунок зі сніданком та виймає з нього… одне-єдине яйце.

Раптово Кунілемлеві щось спадає на думку, і він видобуває з бездонної валізи товсту запорошену книжку — Талмуд. Здувши з нього пил, герой читає пояснення щодо яйця: яйце, народжене у свято, — чи можна його їсти, чи ні? — і після деяких вагань все ж з'їдає. Тепер йому закортіло по-

Театр им. Шевченка

ГАСТРОЛИ ГОС. ЕВРЕЙСКОГО ТЕАТРА У.С.С.Р.

ПРОГРАММА

ХАИМ БОЙТРЕ

Пьеса в 6 картинах, М. Кульбака.
Постановка Эм. Динора и А. Нугера.
Музыка Яшпольского. Дирижер С. Штейнберг.
Художник М. Аксельрод. Танцы Черепнина.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Ари Вольф . . . засл. арт. респ. А. Калманович.
Бейле, его жена . . . . . Н. Крепак.
Стеро, его дочь . . . . . П. Померанц.
Гилел Малхе . . . . . Гольник.
Хаим Гителес . . . . . Вайсман.
Равин . . . . . Слонимский.
Мотеллер Ронн . . . . . Меламед.
Йоселе, его сын, жених . . . . . Шейферель.
Мойше Лейб . . . . . Бидер.
Зямкель „Шраєбер" . . . . . Теплицкий.
Хоне Кот . . . . . Аккерцвей.
Майрем „Маршелея" . . . . . Хейфец.
Йекль фидлер . . . . . Ленин.
Шенея митя пойк . . . . . Меламед.
Берль басс . . . . . Кузнецов.
Фейфель . . . . . Константиновский.
Алтер Вешунник . . . . . Бидер.
Янкль . . . . . Гринштук.
Его жена . . . . . Рябченко.
Тилимхогер . . . . . Рубинштейн.
Его жена . . . . . Эйдельман.
Шмуэль . . . . . Болтянский.
Его жена . . . . . Симкина.
Хаим Бойтре . . . . . Алекс. Гранах.
Лемелле фут, его помощник . . . . . Альтерович.
Рахмиэль Балегуле . . . . . Я. Шехтман.

(Мехутоним, кречмеры, Вешунники и бедняки) — кречмеры и деревенские евреи

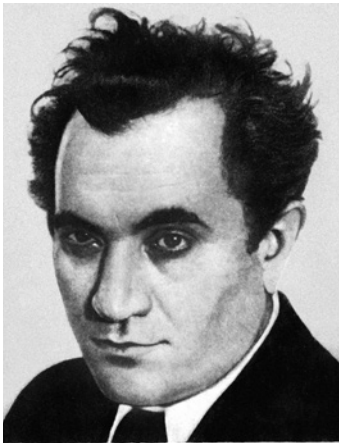
Спектакль ведет М. Шехтман.

Начало в 8 часов вечера.

После 3-го звонка вход в зал воспрещается.

Директор театру П. И. Рейзин.
Администратор И. М. Вихнович.

Ул. облитл № 6—4326. Друкарня ім. Кірова, В. 1898, тир. 300.



Олександр Гранах

«Хаїм Бойтре» М. Кульбака. Київський «ГОСЕТ». 1937
Програмка вистави

пити. Юнак піднімає вгору чайник разом із валізою і довго та жадібно п'є з носика. Тоді солодко позіхає і вкладається спати на стільцях.

Сцена тривала більше дванадцяти хвилин і йшла під гомеричний регіт зали. До речі, у п'єсі цей епізод супроводжений лише коротенькою ремаркою: «Кунілемл заходить, зупиняється біля дверей та озирається».

Яскравий, гострохарактерний образ, створений Абрамом Нугером, безперечно був однією з головних складових успіху вистави, яка понад вісімнадцять років не сходила з афіші «ГОСЕТу».

Творчим успіхом наступного, 1937 р., для київського «ГОСЕТу» стала постановка «Хаїм Бойтре» М. Кульбака (режисери — А. Нугер та Е. Дінор). Заголовну роль Хаїма Бойтре — розбійника, народного месника, єврейського Уленшпігеля — виконав Олександр Гранах. Учень Макса Рейнгардта та Ервіна Піскатора, актор західноєвропейської школи, антифашист, він залишив Німеччину з політичних переконань, працював у Москві. До Києва приїхав на зйомки фільму «Останній табір», де грав циганського ватажка Баро. 1936 р., під час зйомок актор знайомиться з Борисом Вершиловим. Режисер давно мріяв про постановку «Венеціанського купця» В. Шекспіра, і саме в особі Гранаха знаходить ідеальну кандидатуру на роль Шейлока.

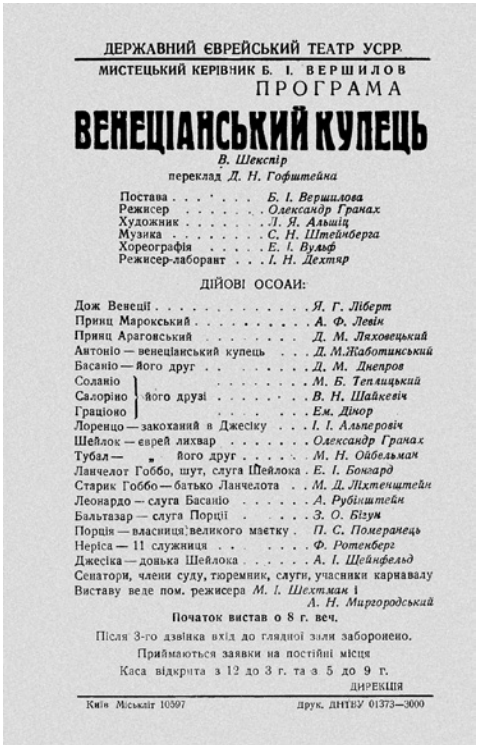
Невисокий, кремезний, смаглявий, з виразними чорними очима та кучерявим волоссям, актор мав запальний, нестримний темперамент і визначні голосові дані. Роль Шейлока стала дебютом Гранаха на київській сцені й одразу зробила його відомим у широких глядацьких колах. Увесь Київ ходив на виставу «Венеціанський купець», часто по кілька разів. О. Гранах грав Шейлока у притаманній йому дещо різкій манері, грав живу мислячу людину, сильну особистість, яка здатна любити, ненавидіти, прагнути помсти, і все — повною мірою [18, с. 77–82].

У виставі «Хаїм Бойтре» його герой, примусово відданий у рекрути, таємно повертається, щоб помститися. Але у рідних краях на нього чекає не тільки боротьба за справедливість, а й велике кохання і закономірний трагічний фінал. Гранах був переконливим і в героїчних, і в ліричних сценах. Актор у своєму арсеналі мав улюблений і бездоганний засіб виразності — красивий глибокий голос широкого діапазону з виразними інтонаціями та чіткою дикцією. Для кожного персонажа О. Гранах створював справжню голосову партитуру. Якщо в ролі Шейлока актор здебільшого працював на «піаніссімо» — тихий улесливий голос відповідав манерам персонажа, змінювався він тільки у фіналі, то роль Хаїма Бойтре Гранах проводив на «форте» — гучним, повним голосом. Однак для створення образу актор застосовував цілу палітру художніх засобів та прийомів: використовував сценічну світлотінь, підкреслений рух і жест тощо. І все це контролювалося та об'єднувалося в єдиний образ справжнім почуттям, акторським «переживанням».

Слід також зазначити, що поряд з майстерним виконанням О. Гранахом головної ролі, найвищим досягненням постановки критика називала професійне зростання молодої режисури театру в особі А. Нугера та Е. Дінора [20, с. 13].

1937 р. Олександр Гранах полишив театр, але не з власної волі: за сфабрикованим звинуваченням його кидають за грати. Саме тоді його товариш, письменник Ліон Фейхтвангер надсилає Гранаху запрошення на антифашистський форум. Оскільки Л. Фейхтвангер був значною фігурою світового антифашистського руху, Олександра Гранаха звільнили і він виїхав за кордон.

Хоча на сцені київського «ГОСЕТу» Гранах пропрацював трохи більше року і зіграв тільки дві ролі, його вплив на колег-акторів і на київську публіку був величезним. Вистави за його участю стали подіями театрального життя Києва, а його акторська майстерність задала той рівень, триматися якого прагнув і надалі весь колектив «ГОСЕТу».



ДЕРЖАВНИЙ ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР УСРР

МИСТЕЦЬКИЙ КЕРІВНИК Б. І. ВЕРШИЛОВ

ПРОГРАМА

ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КУПЕЦЬ

В. Шекспір

переклад *Д. Н. Гофштейна*

Постава . . . . . *Б. І. Вершилова*
Режисер . . . . . *Олександр Гранах*
Художник . . . . . *Л. Я. Альшиц*
Музика . . . . . *С. Н. Штейнберга*
Хореографія . . . . . *Е. І. Вульф*
Режисер-лаборант . . . *І. Н. Дехтяр*

ДІЙОВІ ОСОАИ:

Дож Венеції . . . . . *Я. Г. Ліберт*
Принц Марокський . . . . . *А. Ф. Левін*
Принц Араговський . . . . . *Д. М. Ляховецький*
Антоніо — венеціанський купець . . . *Д. М.Жаботинський*
Басаніо — його друг . . . . . *Д. М. Днепров*
Соланіо, Салеріно, Граціано — його друзі . . . . . *М. Б. Теплицький, В. Н. Шайкевіч, Ем. Дінор*
Лоренцо — закоханий в Джесіку . . . *І. І. Альперович*
Шейлок — єврей лихвар . . . . . *Олександр Гранах*
Тубал — „ його друг . . . . . *М. Н. Оабельман*
Ланчелот Гоббо, шут, слуга Шейлока . *Е. І. Бонгард*
Старик Гоббо — батько Ланчелота . . *М. Д. Ліхтенштейн*
Леонардо — слуга Басаніо . . . . . *А. Рубінштейн*
Бальтазар — слуга Порції . . . . . *З. О. Бігун*
Порція — власниця великого маєтку . *П. С. Померанець*
Нерісса — її служниця . . . . . *Ф. Ротенберг*
Джесіка — донька Шейлока . . . . . *А. І. Шейнфельд*
Сенатори, члени суду, тюремник, слуги, учасники карнавалу
Виставу веде пом. режисера *М. І. Шехтман* і *А. Н. Миргородський*

Початок вистав о 8 г. веч.

Після 3-го дзвінка вхід до глядної зали заборонено.

Приймаються заявки на постійні місця

Каса відкрита з 12 до 3 г. та з 5 до 9 г.

ДИРЕКЦІЯ

Київ Міськліт 10597 Друк. ДНТВУ 01373—3000

«Венеціанський купець» В. Шекспіра
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1936
Програмка вистави

«Венеціанський купець» В. Шекспіра
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1936
Сцена з вистави (ліворуч: Шейлок — О. Гранах,
у центрі: Порція — А. Сонц)

Київ Евр. т-р

СЕГОДНЯ! 9, 10 ГОРТБЕАТР СЕГОДНЯ!

В. Шекспир

ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ

(ШЕЙЛОК)

в 4-х актах.

Постановка Б. И. ВЕРШИЛОВА.

Режиссер А. Гранах. Художник Альшиц.

Роль ШЕЙЛОКА исп. известн. германск. арт. Алекс. ГРАНАХ.

Роль ПОРЦИИ исполняет заслуженн. арт. Респ. Ада СОНЦ

ЦЕНЫ БИЛЕТОВ ПОНИЖЕНЫ

Начало в 8½ час. вечера

Принимаются заявки на коллективные посещения и покупку абонементов со скидкой 30% организаторами зрителя и в конторе театра с 10 часов утра (телефон № 4-85).

ДИРЕКЦИЯ.

Горлит № 956. 4-VI—1936 г. Артемовск, тип. Горсовета. Зак. № 1532—1000

Трупа Київського єврейського театру була багата талантами. Актори з яскравими індивідуальностями, різних напрямків і театральних шкіл складали єдиний театральний колектив: міцний, зіграний, художньо згуртований. Велика увага приділялася вихованню молодих акторів єврейського театру. Борис Вершилов як талановитий педагог надавав молоді можливість активно працювати й розвиватися. Серед нової генерації акторів безперечним талантом і непересічними людськими якостями виділялася актриса Анна Шейнфельд (в трупі її лагідно називали «Нюся» — навіть в афішах, програмах та документах).

Нюся Шейнфельд, можна сказати, народилася в театрі. Її батьки — актори мандрівних єврейських театрів, тривалий час працювали у відомій трупі під орудою Рудольфа Заславського. Нюся, як і більшість «театральних» дітей, змалку брала участь у виставах, а перші справжні ролі зіграла у дванадцять років.

1927 р., дізнавшись про гастролі у СРСР Клари Юнг, яку п'ятнадцятирічна Нюся Шейнфельд мала за взірець, вона їде до Москви і бере участь у конкурсному відборі до трупи кордебалету. Містер Юнгвіц спочатку заперечував, щоб тендітна дівчинка брала участь у пробах — мовляв, тут не дитячий садок, а професійний театр. Але коли Нюся затанцювала і заспівала йому весь свій репертуар, то блискуче пройшла відбір і стала партнеркою легендарної Клари Юнг.

З 1929 р. Анна Шейнфельд — актриса харківського «ГОСЕТу». І режисери, і глядачі одразу помітили молоду талановиту актрису. Вона дебютувала на великій сцені наступного року у виставі «Геденкте кортн» («Биті карти») Моше Пінчевського (режисер — М. Фореггер), де зіграла одразу п'ять епізодичних ролей і показала себе віртуозом трансформації. А з 1934 р. А. Шейнфельд працює на київській сцені. У першому ж сезоні вона виконала п'ять центральних ролей у нових постановках. Серед них такі різнопланові роботи, як Джессіка у «Венеціанському купці» В. Шекспіра, Суламіфь з однойменної п'єси А. Гольдфадена та хлопчик Зямка з п'єси М. Даніеля «Зямка Копач» [21, с. 58].

У «Венеціанському купці» В. Шекспіра Анна Шейнфельд грала Джессіку, єдину дочку Шейлока, яка кидає батька, і, прихопивши його скарб, втікає з коханим. Джессіка — А. Шейнфельд була гідною партнеркою Шейлока — О. Гранаха.

«Суламіфь» А. Гольдфадена у репертуарі київського «ГОСЕТу» репрезентувала жанр «ліричної комедії». Біблійний сюжет, самобутні типи далекого минулого єврейського народу (багатій, бідняк, раб, пастух) зацікавили публіку. Критика позитивно оцінила роботу театру, виконану в світлих, мажорних тонах, особливо відзначаючи поміж виконавців А. Шейнфельд (Суламіфь) та А. Нугера (раб Цингинтанг). «Шейнфельд створює ліричний і нестримний у своїх почуттях образ молодої дівчини Суламіфі. Це не стилізація під історичну мелодраму. Характер Суламіфі в трактовці Шейнфельд оформлений рисами і особливостями справжньої дочки пустелі, молодої супутниці бідняків-пастухів», — писав рецензент [22].

«Суламіфь» А. Гольдфадена. Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1936/1937
Суламіфь — А. Шейнфельд, Авігайл — Н. Він'яр, Авішолем — С. Бідер

Здавалося, що Нюся Шейнфельд не грала Суламіфь — актриса ставала нею. Режисер київського «ГОСЕТу» Мойсей Лоєв у своїх мемуарах згадує виразний епізод. Приміщення, де працював театр (колишній Клуб будівельників, за адресою вул. Хрещатик, 29) вже давно потребувало ремонту, особливо дірявий дах. Якось під час вистави «Суламіфь» вдарив грім, почалася сильна злива. На сцені ж Суламіфь — А. Шейнфельд заблукала в пустелі, потерпає від спраги і спеки в пошуках колодязя… І ось, коли вона у відчаї вигукнула: «Пити! Води!», зі стелі закрапала дощова вода. Актриса не розгубилася; стала навколішки, підняла руки до неба і промовила: «Дякую тобі, господи, ти почув мою молитву, врятував від спраги, від страшної мученицької смерті!». Потім підвелася, закружляла в якомусь дикому ритуальному танці, ковтаючи дощові краплі… Глядачі шалено аплодували молодій актрисі — і ті, хто зрозумів, що відбулося, й ті, хто вирішив, що так було задумано [18, с. 75].

У виставі «Зямка Копач» за М. Даніелем глядач побачив зовсім інакшу Шейнфельд. Роль Зямки водночас героїчна і травестійна. Актриса грала дуже емоційно, піднесено. Її Зямка, хоча він і герой громадянської війни, і сміливець-відчайдух, але ще зовсім дитина — кмітлива, вразлива і безпосередня.

Так, роль за роллю Анна Шейнфельд займала провідні позиції в театрі, особливо на амплуа травесті та молодих героїнь.

На початку сезону 1936/1937 рр. київський «ГОСЕТ» залишився без художнього керівника. Бориса Вершилова було призначено головним режисером Київського театру російської драми. Він залишає «ГОСЕТ» міцним, повнокровним, загартованим колективом. Певний час художнє керівництво театром здійснює режисерська колегія, до складу якої входили актори і режисери Абрам Нугер, Емануїл Дінор, Данило Стрижевський, Дмитро Жаботинський, Данило Дніпров.

У цей період одна з кращих робіт театру — спектакль «Професор Мамлок» Фрідріха Вольфа (режисери — А. Нугер та Е. Дінор), який пролунав як гучний антифашистський протест. Емануїл Дінор також з успіхом виступив як актор, натхненно зігравши головну роль. У постановці було використано німецький фольклор, і що особливо цікаво, — на єврейській сцені вдалося фонетично правильно передати справжнє звучання німецької мови (завдяки спорідненості з їдиш). Автор п'єси після перегляду вистави залишився дуже задоволений постановкою і подарував режисерам-акторам примірник п'єси з автографом [18, с. 69].

1937 р. київський «ГОСЕТ» очолив талановитий режисер Наум (Нохем) Лойтер. Хоча на посаді художнього керівника Н. Лойтер перебував лише рік, репертуар театру поповнився цікавими виставами.

Першим спектаклем, поставленим Н. Лойтером, була інсценізація повісті Шолом-Алейхема «Стемпеню». До цієї постановки київський «ГОСЕТ» звертався до творчості Шолом-Алейхема тільки одного разу — працюючи над виставою «Дер Ойцер» («Скарб»), якою театр розпочав свою роботу. Наум Лойтер поставив спектакль у м'яких, ніжних тонах, яскраво відобразивши своєрідність шолом-алейхемівського стилю. Головними були теми митця, який задихається в умовах містечкового оточення, та жінки, скутої релігійними догмами, що позбавляють її права кохати. У ролі скрипаля Стемпеню — натхненного, пристрасного — виступив актор Мойсей Ойбельман. Роль його коханої Рохеле ніжно і проникливо виконала Шева Ейлішева. Крім виконавців головних ролей, акторським успіхом став образ Фрадл, дружини Стемпеню, в яскравому та живому виконанні Шеви Фінгерової. Її Фрадл — справжня козир-баба — сміливa, різка, діяльна. Енергія, мажорні тони образу Фрадл прекрасно відтіняли тендітний, сумний образ Рохеле. Ці два жіночі характери, такі різні та по-своєму привабливі, створювали два «полюси» вистави, між якими борсається бентежна душа Стемпеню. Критика відзначала також цікаві й вдалі масові сцени,

що показували будні й свята єврейського містечка, були мальовничим тлом, на якому розвивалися стосунки головних героїв. Особливо запам'ятовувалася сцена весілля, традиційно супроводжуване капелою музикантів, зі скоморохом-бадхеном (в ролях клейзмерів виступали Лазар Калманович, Мойсей Теплицький, Ісак Альперович) [23].

Поряд зі «Стемпеню» серед найвідвідуваніших вистав у сезоні 1937/1938 рр. стала постановка п'єси «Ді Фаміліє Овадіс» («Родина Овадіс») П. Маркіша (режисер — Н. Лойтер, художник — Л. Склютовський). Тема нової постановки була дуже актуальною — життя євреїв у новоствореній Єврейській автономній області. Але проблеми, поставлені автором, не замикалися на далекому Біробіджані.

Київський глядач вже бачив однойменну виставу московського «ГОСЕТу», який майже щороку приїздив до Києва на гастролі й підтримував тісні творчі стосунки з українськими єврейськими театрами. У московській виставі центральну роль — Зайвла Овадіса, батька великої родини — блискуче виконував видатний Соломон Міхоелс. У київській постановці старого Зайвла грав найстаріший актор київського «ГОСЕТу» Лазар Калманович. Якщо у виконанні С. Міхоелса на перший план виходить психологічна боротьба між громадськими та родинними почуттями, то Л. Калманович більше зосереджується на внутрішньому світі свого героя, підкреслює радісне відчуття ним нового життя, надію на відродження єврейського народу, добру маркішівську усмішку [24, с. 35].

Безперечно, постановкою «Сім'ї Овадіс» П. Маркіша київський «ГОСЕТ» виконував певне «соціальне замовлення». У центрі подій — велика єврейська родина, яка переселилася до Біробіджану з якоїсь латиноамериканської країни і нарешті відчула себе на рідній землі. Молодша генерація Овадісів досить швидко інтегрується в тогочасну радянську дійсність: старший син Мотке (Д. Жаботинський) — керівник району, середній син Шльомка (Я. Шехтман), улюбленець всього міста, йде служити на кордон, молодший син Калман (А. Нугер) збирається одружитися з козачкою Іриною (А. Сонц), дочка Броха (Е. Томська) має намір стати льотчицею. В родині є ще один син — Шайка, який живе далеко, на палестинських землях, і тяжко працює в кібуці. За нього хвилюються батьки — плотогон Зайвл (Л. Калманович) та його дружина Соре (П. Померанц), але найбільше — старий дід Аврам (В. Шайкевич). Під час бою з порушниками кордону на заставі гине Шльомка, і його молодший брат Калман вирішує піти в армію добровольцем, щоб зайняти місце вбитого брата [18, с. 88–89].

«Стемпеню» за Шолом-Алейхемом
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1937

Праворуч зверху:
Фрадл — Ш. Фінгерова

Ліворуч зверху:
Рохеле — Ш. Ейлішева

Праворуч знизу:
Стемпеню — М. Ойбельман

Тогочасна преса зазначала, що глядач вперше побачив на сцені євреїв сучасних, молодих і здорових, євреїв зі зброєю в руках. Сильними рисами постановки були чудові жанрові сцени, драматична напруга сюжету, і, безперечно, сильні акторські роботи (насамперед, образ батька Зайвла Овадіса, зіграний Л. Калмановичем).

1930-ті позначені новим злетом акторської діяльності Лазаря Калмановича. Київський глядач прекрасно знав цього актора, вихованого «старим» єврейським театром, який дуже швидко зайняв провідні позиції в театрі «новому». Калманович вступив до трупи київського «ГОСЕТу» у перші дні його створення, маючи за плечима великий сценічний досвід. Актор працював на єврейській сцені від самого початку сторіччя, з 1902 р. — в невеличких трупах, а потім, з 1922 р. — у першому стаціонарному театрі «Кунст Вінкл». Саме на сцені «Кунст Вінкла» у квітні 1927 р. урочисто відзначено 25-річний ювілей творчої діяльності Лазаря Калмановича, з нагоди якого артист був удостоєний звання заслуженого артиста республіки. У жовтні 1928 р. розпочався новий важливий період у творчості Л. Калмановича — робота у київському «ГОСЕТі», на сцені якого актор зіграв свої кращі ролі, створив найяскравіші образи.

Саме до таких належить головна роль у виставі «Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за творами Шолом-Алейхема (інсценізація Е. Добрушина та Н. Ойслендера, 1938 р.). Для постановки було запрошено Льва Литвинова, режисера мінського «ГОСЕТу», оформив виставу Є. Кордиш. Тев'є у виконанні Л. Калмановича ніби зійшов зі сторінок шолом-алейхемівської прози. Невтомний трудівник, містечковий філософ, стоїчно витримує життєві негаразди. Він — сутність єврейського народу, його символ. І тому слова у фіналі: «Допоки душа тримається в тілі, їдь далі, Тев'є!» — у Лазаря Калмановича звучали оптимістично, незважаючи на те, що героя з родиною і нехитрим скарбом вигнано з рідної Анатівки, попереду — нескінченні мандри і непевне існування [18, с. 92].

Л. Калманович залишався єдиним виконавцем ролі Тев'є, але влітку 1939 р. на гастролях у Ленінграді в актора стався інфаркт. Щоб не переривати виступи, на роль ввели іншого виконавця — Абрама Нугера. Ось як він згадував свого старшого товариша: «Про Калмановича слід сказати, що це був актор від соків землі. Не вмів він грати впівголоса, впівсили, і завжди був щирий. Нохумце-Хане-Двойрес в "Міреле Ефрос" він грав як бог. А Сендер Бланк! Його Сендера Бланка розцілував би сам Шолом-Алейхем!» [19].

КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР

5, 6, 7, 9 жовтня 1938 р.

ПРЕМ'ЄРА

ТЕВ'Є ДЕР МІЛХІКЕР

טעוויע דער מילכיקער

Постава заслуженого артиста БРСР Л. М. ЛІТВІНОВА

5, 6, 7 жовтня роль ТЕВ'Є виконує заслуж. артист Республіки

Л. В. КАЛМАНОВИЧ

Початок вистав о 7 г. 30 хв. веч.

«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник»)
за Шолом-Алейхемом. Київський всеукраїнський
«ГОСЕТ». 1938. Програмка вистави

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

«Міреле Ефрос» М. Гордіна. Київський всеукраїнський
«ГОСЕТ». 1935. Нохумце — Хане — Двойрес —
Л. Калманович (художник Розенцвейг)

Сендер Бланк — це головна роль Лазаря Калмановича в однойменній постановці сезону 1939/1940 рр. (режисер — А. Нугер, художник — Є. Кордиш). Інсценізацію роману Шолом-Алейхема «Сендер-Бланк та його сімейка» зробив актор київського «ГОСЕТу» М. Ойбельман, який також мав хист до літератури. А Калманович швидко відновив сили після тяжкої хвороби і знову вийшов на сцену на радість численним прихильникам свого таланту. Цього разу — в сатиричній комедії.

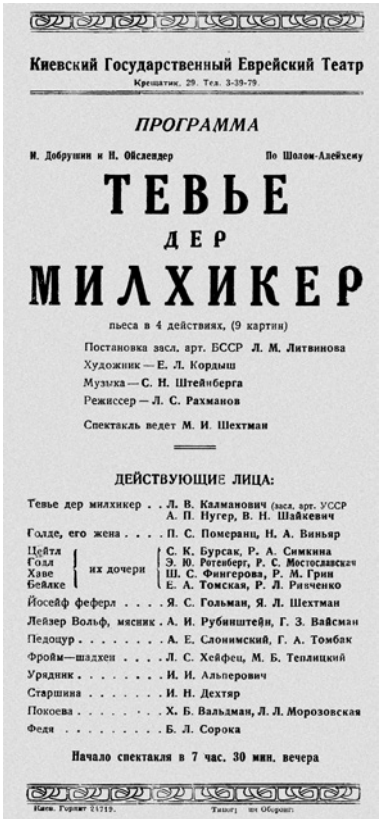
Багатій Сендер Бланк оголошує себе невиліковно хворим, щоб перевірити, як поведуться його рідні. І хижа «сімейка» одразу ж круками злеті-

лася ділити спадщину. Пришкандибала навіть тітонька Добруш, старенька сестра Сендера Бланка, щоб також відтяти свій шматок спадку. Цю гострохарактерну роль майстерно, з великим гумором грала одна з найстаріших актрис театру Софія Ейдельман, яка свого часу була партнеркою по сцені легендарної Естер-Рохл Камінської. Яскрава театральність, народний гумор, сатиричні образи — ось складові успіху постановки. І, безперечно, неперевершена гра Лазаря Калмановича. Талант актора був глибоко оптимістичним за своєю творчою природою, тому всі його герої ставали близькими та зрозумілими глядачеві.

1939 р. київський «ГОСЕТ» знову залишається без художнього керівника. Наума Лойтера призначають головним режисером Вітебського білоруського театру ім. Якуба Коласа. А до Києва приїздить актор і режисер Мойсей Гольдблат — визначна особистість у царині єврейського театру.

Творчу діяльність М. Гольдблат розпочинав як актор єврейських мандрівних труп, виступав під псевдонімом Бен-Амі. На початку 1920-х їде до Москви — навчатися у театральній студії при московському «ГОСЕТі» і майже одразу стає актором цього театру. Режисер «ГОСЕТу» Олексій Грановський помітив здібного молодого актора і доручив йому спочатку замінити хворого виконавця ролі Гоцмаха у гольдфаденівській «Чаклунці», а потім — і самостійні ролі. У 1924–1937 рр. Мойсей Гольдблат — один із провідних акторів московського «ГОСЕТу». За цей період зіграв багато цікавих ролей, деякі з них — в чергу зі Соломоном Міхоелсом. Й. Колін, актор біробіджанського театру, писав у своїх театральних спогадах: «Лише він, Гольдблат, великий і мужній актор, міг, не порушуючи готовий малюнок геніального Міхоелса, увійти в роль органічно, не втрачаючи своєї індивідуальності, вдихнути в неї своє власне життя, свою гольдблатівську інтонацію» [18, с. 94].

На початку 1930-х М. Гольдблат збирає циганську театральну студію, яка пізніше склала ядро театру «Ромен». Цей яскравий національний колектив режисер очолював на початку його існування. А 1937 р. Мойсей Гольдблат від'їжджає з Москви до далекого Біробіджану, щоб узяти на себе керівництво місцевим єврейським театром. У короткий термін Гольдблат зробив з нещодавно організованого, здебільшого з акторів-початківців, біробіджанського «ГОСЕТу» міцний професійний театральний колектив. Як режисер він поставив на місцевій сцені три програмні спектаклі: «Бойтре» М. Кульбака, «Уріель Акоста» К. Гуцкова та «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом, в останньому зігравши також заголовну роль [18, с. 96].



Киевский Государственный Еврейский Театр

Крещатик, 29. Тел. 3-39-79.

ПРОГРАММА

И. Добрушин и Н. Ойслендер — По Шолом-Алейхему

ТЕВЬЕ ДЕР МИЛХИКЕР

пьеса в 4 действиях, (9 картин)

Постановка засл. арт. БССР Л. М. Литвинова
Художник — Е. Л. Кордыш
Музыка — С. Н. Штейнберга
Режиссер — Л. С. Рахманов

Спектакль ведет М. И. Шехтман

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Тевье дер милхикер	Л. В. Калманович (засл. арт. УССР), А. П. Нугер, В. Н. Шайкевич
Голде, его жена	П. С. Померанц, Н. А. Виньяр
Цейтл, Годл, Хаве, Бейлке — их дочери	С. К. Бурсак, Р. А. Симкина; Э. Ю. Ротенберг, Р. С. Мостославская; Ш. С. Фингерова, Р. М. Грин; Е. А. Томская, Р. Л. Рипченко
Йосейф феферл	Я. С. Гольман, Я. Л. Шехтман
Лейзер Вольф, мясник	А. И. Рубинштейн, Г. З. Вайсман
Педоцур	А. Е. Слонимский, Г. А. Томбак
Фройм—шадхен	Л. С. Хейфец, М. Б. Теплицкий
Урядник	И. И. Альперович
Старшина	И. Н. Дехтяр
Покоева	Х. Б. Вальдман, Л. Л. Морозовская
Федя	Б. Л. Сорока

Начало спектакля в 7 час. 30 мин. вечера

Киев. Горлит 21719. Типогр. им Оборонг.

«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом. Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1938

Ліворуч: Програмка вистави

Праворуч зверху: у центрі Тев'є — А. Нугер, Голда — П. Померанц, Хава — Ш. Фінгерова

Праворуч знизу: Тев'є — Л. Калманович, Голда — П. Померанц

«Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». 1939/1940
Сендер Бланк — Л. Калманович

Сезон 1939/1940 рр. київський всеукраїнський «ГОСЕТ» зустрічає з новим художнім керівником. У театрі настає період творчої стабільності, закінчується часта зміна режисерів, які належали до різних сценічних шкіл та напрямків. З Мойсеєм Гольдблатом київський «ГОСЕТ» пройде весь свій подальший шлях.

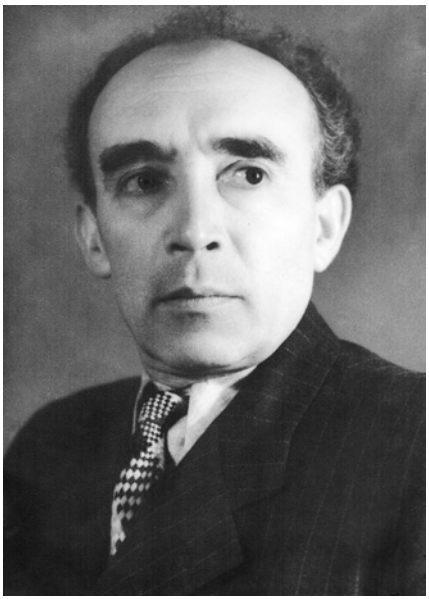
Першою постановкою нового головного режисера була історична трагедія Самуїла Галкіна «Бар-Кохба» («Син Зірки») (художник — Натан Альтман). До теми нескорених полонених національна драматургія вже зверталася — відома однойменна п'єса А. Гольдфадена. В основу сюжету покладені історичні події — повстання мешканців прадавньої Іудеї проти римських завойовників (132–135 рр. н. е.) на чолі з мужнім Бар-Кохбою. Повстанці визволили Єрусалим, але багатотисячна армія римлян придушила заколот. П'єса С. Галкіна була новим високохудожнім твором: яскраві індивідуалізовані характери, натхненні масові сцени, високий драматизм подій.

М. Гольдблат виявив великі ансамблеві можливості колективу у виставі, що являла собою величезне історичне полотно зі значною кількістю дійових осіб, масових сцен. До речі, вміння організувати масовку — одна з найсильніших рис режисури М. Гольдблата. Вже у першій постановці він показав визначну театральну культуру, а також прихильність до високого романтизму. Крім того, режисер зумів виявити і донести до глядача нові грані таланту багатьох виконавців. Так, у головній ролі виступив Дмитро Жаботинський — відомий характерними ролями. Це була його перша робота у «героїчному» амплуа, і одразу ж — безсумнівний успіх [18, с. 101–102].

«Поставлена заслуженим артистом РРФСР орденоносцем М. Гольдблатом (новим художнім керівником театру), драматична поема Галкіна "Бар-Кохба" була поворотним моментом у житті Київського єврейського театру.

Побутовщина, яка тяжіла над талановитим колективом, поступилася місцем перед шуканнями справді театральної виразності. Піднеслася культура мови. Героїчні образи п'єси щиро схвилювали глядача. "Бар-Кохба" — ця захоплююча сторінка далекого минулого єврейського народу, втілена Галкіним в привабливі контури сценічної легенди — прозвучала як героїчна драма і відкрила нові, приховані до цього, можливості в творчості багатьох акторів», — писав про виставу відомий київський театральний критик Хаїм Токар [25, с. 17].

Мойсей Гольдблат на сцені київського «ГОСЕТу» одразу проявив себе і як актор. 1940 р. він виступив у головній ролі Шимен-Еле у виставі «Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом (режисер — Л. Литвинов,



Мойсей Гольдблат

художник — Н. Альтман). Старшина кравецького цеху Шимен-Еле — веселий бідак, який за власним висловом «востаннє покуштував молока, коли його відлучали від грудей». Шимен-Еле, якого гризуть злидні, дружина і містечкова несправедливість, борсається між маленькими містечками Злодіївкою та Козодоївкою, мріючи купити... козу. Саме коза, на думку кравця та його жінки, має прогодувати всю родину. Родич Шимен-Еле — шинкар Додя, підпоює кравця у своїй корчмі та підмінює козу цапом. Ця трагікомічна ситуація повторюється кілька разів, стає для кравця джерелом страждань, і, нарешті, призводить до божевілля. Фінальна сцена вражала глядацьку залу — кравець божеволів від прозріння, що «бідняк молоко може бачити тільки уві сні...» [18, с. 103–104].

«Київський єврейський театр, вступаючи в нову фазу свого творчого життя, невипадково звернувся до Шолом-Алейхема.

Чудесна казка про зачарованого кравця ніби чекала на те, щоб вдруге ожити, в новій якості, одягнувшись в яскраве театральне вбрання. Заслуга інсценіровщика цього твору — артиста Київського єврейського театру М. Ойбельмана полягає в тому, що йому вдалося створити сценічний варіант "Зачарованого кравця", в якому цілком зберігся ідейний зміст шо-

КОМІТЕТ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ УРСР

В приміщенні театру Російської драми

вул. Чернишевського, 11, телеф. 3-14-64.

ДЕРЖАВНИЙ ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР УРСР

ім. ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА

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

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

ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ

інсценировка М. Ойбельмана

ОСТАННІ ВИСТАВИ

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

ЗАЧАРОВАНИЙ КРАВЕЦЬ

П'єса на 3 дії.

Початок вистав о 8 год. вечора, денних о 12 год. дня. Каса відчинена з 11—3 та з 5—9 год. вечора.

Після 3 дзвінків вхід до залу заборонений.

Діти до 16 років на вечірні вистави не допускаються.

ДИРЕКЦІЯ.

БЦ 09070. Харківська Обл. Поліграф. ф-ка, Суми, вул. ім. Н. 4-1232

«Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ». 1940. Афіша вистави

лом-алейхемівського твору <...> Інсценіровщик не тільки глибоко відчув тексти Шолом-Алейхема, — він багато побачив і зрозумів з підтексту, читаючи, так би мовити, і між рядків. Інсценіровщик талановито передав не зовнішність, не "букву", а саму душу цієї надзвичайної казки. Галерея шолом-алейхемівських образів набула закінченого, в розумінні театральному, — вигляду.

Режисер спектаклю засл. арт. БРСР Л. М. Літвінов видобув з художньої скарбниці творчості Шолом-Алейхема його ліричний юмор, натхненну поетичність і пристрасну думку. Ця думка глибоко і темпераментно висловлена в гнівних словах кравця Шімон-Елі, спрямованих проти світу, в якому він живе. "У цьому світі повно крадійства, розбою, грабунку. Тут усе не за законом, не за справедливістю. У цьому немає й краплі совісті".

Елементи "народної гри", ряд умовностей у побудові спектаклю (інтермедії, прекрасна сцена сну), загострені, з елементами гротеску, характеристики деяких образів, ритмічність акторського виконання в спектаклі роблять "Зачарованого кравця" дуже цікавою художньою подією на нашій сцені.

Театр своєю цікавою роботою довів, що Шолом-Алейхем — не сміхотливий оповідач, не обмежений побутовий письменник, а проникливий фі-

лософ, який уміє художньо узагальнювати життя, пізнаючи його і вивчаючи гострим всеосяжним поглядом людини благородної, щирої і насамперед — розумної. Розумної — у всьому» [25, с. 18].

«Сміх крізь сльози» — так колись визначив Шолом-Алейхем особливість свого творчого кредо, і тому жанр вистави — трагікомедія — найбільш точно відповідав суті шолом-алейхемівської прози. Х. Токар зазначав, що «найяскравішим у цьому спектаклі є образ кравця у виконанні заслуженого артиста РРФСР орденоносця М. Гольдблата <...> В образі кравця Шімон-Елі схрещуються ідейні і стильові тенденції всього спектаклю. Трагічна нотка, яка звучить у вустах артиста, коли він співає пісеньку: "Ти, Шімон-Еля, п'ятдесят років уже бідняк, і бідняком, з божою допомогою, лишишся", — визначає весь стиль спектаклю і настрій цієї ліричної трагікомедії.

Пластичний малюнок образу кравця у виконанні М. Гольдблата гранично виразний. Артист надзвичайно музикальний і ритмічний, культура слова у нього не залишає бажати нічого кращого. Він глибоко розкриває найтонші душевні переживання свого героя <...> Артист підкреслює все, що зв'язано з "плебейським" походженням Шімон-Елі: його громадський темперамент, його юмор і дотепність, розвиваючи тему соціального протесту проти світу розбою, в якому Шімон-Еля гине, протесту, що палає в душі бідного кравця <...>

Важко забути монолог у заключній сцені божевілля. Жодного натяку тут немає на "клінічні" вправи, такі традиційні на сцені в аналогічних випадках. Фінальна сцена потрясає весь зал глядачів <...>

У цьому спектаклі немає великих ролей, крім центральної постаті кравця Шімон-Елі. Вся трудність полягала у тому, щоб переконливі, узагальнюючі та яскраві образи були створені на матеріалі маленьких ролей. Театр доручив ці "малі" ролі провідним акторам і актрисам. Навряд чи вони мали спочатку бажання займатись "дрібницями", — тепер же, коли відзначена критикою і глядачем перемога ансамблю, і вони, мабуть, прийшли до думки, що можна і треба і в малій ролі бути справжнім художником і творцем. Цю думку достатньо переконливо довели артистки Р. Яцовська, А. Шейнфельд, Є. Томська в талановито поставленому і розіграному епізоді "хедеру". Теж саме бачимо ми і в сцені "халястра", коли голота веселиться в халупі Шімон-Елі.

До ряду значних акторських удач справедливо відносять роботу арт. Л. С. Хейфеца (Хаїм-Хоне): його дивні звички, манера розмовляти, повільний жест — усе це живе втілення давно відмерлого вже у нас типу мела-

меда, який різками, штурханами втокмачував схоластичну “премудрість” талмуду і засмічував голови веселої голодної дітвори, що тяглась до світла, до повітря, до сонця. Я. Гольман знайшов багато вдалих дрібних штрихів, щоб показати соковитий образ містечкового “скомороха”. “Козак-баба”, що крутить своїм чоловіком як трапиться, що чимало страждань зазнала в своєму гіркому житті — такою показала засл. арт. УРСР А. Сонц дружину кравця — Ціпе-Бейле-Рейзе.

У патріархальному єврейському містечку був дуже поширений тип жінки, яку іронічно називали “тихо-мовчазною”. Насправді її рот не закривався ні на мить, розмова з нею була справжньою мукою для того, хто ставав її “співбесідником”. Саме такою показала артистка Ейлішева дружину коЄ зодоївського меламеда» [25, с. 19].

З інших акторських робіт критики відзначали досконалу гру Шеви Фінгерової в гострохарактерній ролі Гапки. Цікаво відмітити, що в живу тканину сценічного дійства як невід’ємна складова були введені народні танці, особливо у згадуваній вище сцені «халястри». Одним з постановників танців виступив Григорій (Гірш) Вайсман, один з найстарших та найдосвідченіших акторів київського всеукраїнського «ГОСЕТу», вихований школою «старого» єврейського театру. Критики зауважували, що від темпераментних танців віяло «виразним почуттям народності». Вистава «Зачарований кравець» привернула увагу і київської публіки, і театральної спільноти як визначне мистецьке явище на столичному кону.

Вже перші роботи Мойсея Гольдблата — і режисерські, і акторські — на київській єврейській сцені переконливо довели, що в театрі з’явився безперечний лідер, режисер із сильною творчою волею і оригінальним мистецьким почерком. Новий художній керівник київського «ГОСЕТу» вдало сполучав гостру, виразну, підкреслено-театральну манеру свого «учителя» Олексія Грановського з життєвим реалізмом, притаманним школі «старого» єврейського театру. А як актор М. Гольдблат приніс на київську сцену високу культуру і кращі традиції московського «ГОСЕТу». У передвоєнний період, за свідченнями критики й очевидців, відвідуваність єврейського театру різко зросла. Адресу київського «ГОСЕТу» — Хрещатик, 29 (у глибині Пасажу) — знали не тільки всі євреї міста, а й численні глядачі інших національностей. Обабіч арки (над входом у Пасаж) була розміщена світлова афіша театру двома мовами — російською та їдиш. Кращі вистави проходили з незмінними аншлагами [26].

Але над театром збираються хмари: 1937 рік, арешт Олександра Гранаха став відправним пунктом репресій і утисків, які скоро торкнуться багатьох акторів і співробітників «ГОСЕТу». Так, з акторсько-режисерського дуету А. Нугер — Е. Дінор на довгі десять років таборів вибуває Емануїл Дінор (йому пощастило повернутися до театру, але вже повоєнного 1948 р.). Того ж року репресовано одного з найдосвідченіших акторів театру Якова Ліберта. Ще дванадцятирічним хлопцем він прийшов до трупи Абрама Гольдфадена, пізніше був партнером по сцені Естер-Рохл Камінської. Численні клопотання за цього легендарного актора сприяли тому, що Я. Ліберта достроково звільнили і після двох років заслання він повернувся на київську сцену. Колишній головний режисер київського «ГОСЕТу» Борис Вершилов майже півроку ходив під реальною загрозою арешту, причому переважно за «шкідливі націоналістичні постановки», здійснені ним у єврейському театрі. Тільки захист К. С. Станіславського і запрошення на роботу в Московський оперний театр його імені врятували талановитого режисера від ув'язнення, але Київ Б. Вершилов полишає вже назавжди [18, с. 82–87].

У 1939–1940 рр. працювала урядова комісія з перевірки діяльності київського «ГОСЕТу». Досконало і прискіпливо вивчалися репертуарна політика театру, його фінансова документація, особові справи акторів і співробітників. Шукали найменші недоліки у роботі театру, зловживання керівництва тощо. За висновками розслідування головний кримінал керівництва «ГОСЕТу» полягав у тому, що для вистави «Кол-Нідре» («Поминальна молитва») Переця Маркіша (режисер — М. Гольдблат, художник — Л. Альтшулер) було придбано святковий талес та купувався ритуальний живий півень — для кожної вистави новий. Комісія різко засудила «націоналістичні збочення», але суворіших звинувачень висунути не змогла. Ось тільки нове приміщення, призначене для київського «ГОСЕТу» (по сусідству зі старим, за адресою вул. Хрещатик, 43) — просторіше і зручніше, переселитися до якого так мріяла вся трупа, так і залишалося недобудованим [26].

Але театр, всупереч обставинам, тиску влади, жив і працював. І глядачі, які щовечора заповнювали залу, бачили майстерність улюблених акторів. Ніби прагнучи відволікти своїх шанувальників від суворої реальності, «ГОСЕТ» включає у репертуар кілька веселих розважальних п'єс.

Так, страшного 1937 р. на афіші театру з'являється музична комедія «Доня» Ліпе Рєзніка — перша єврейська радянська оперета (режисер —

А. Нугер, художник — М. Драк, композитор — С. Файнтух). Головну роль у виставі блискуче виконала Анна Шейнфельд. Маючи чудові вокальні та хореографічні дані, палкий темперамент, А. Шейнфельд була така ж органічна і переконлива у музичній комедії, як і в драмі. Критика визнала здатність театру створити веселу опереткову виставу [18, с. 64–67].

Яскравою і видовищною була вистава останнього мирного року — «Ді кішефмахерін» («Чаклунка») А. Гольдфадена (1940 р., режисер — Л. Литвинов, художник — Н. Альтман). «Чаклунка» в усі часи — одна з найрепертуарніших п'єс єврейського театру. У центрі інтриги п'єси — Бобе Яхне, яку супроводжує недобра слава чаклунки. Цю роль в єврейському театрі традиційно виконують чоловіки. У київському «ГОСЕТі» в цьому образі виступив Абрам Нугер, чия талановита гра визначила успіх вистави. У режисерському рішенні Льва Литвинова критика побачила продовження кращих традицій «старого» єврейського театру, втілення його ігрової природи. Динамічна й весела вистава «Чаклунка» в останній передвоєнний сезон була найпопулярнішою у київського глядача [18, с. 104].

Навесні 1941 р. трупа розпочинає роботу над п'єсою Моше Пінчевського «Гершеле Остропольер». Але незадовго до прем'єри трагічні події змінюють життя театру, як і всієї країни, ламають всі плани — розпочалася Велика Вітчизняна війна.

Київський державний єврейський театр УРСР вже у перші дні війни повністю реформує свою роботу, організувавши кілька концертних бригад для виступів на мобілізаційних пунктах та у шпиталях. Концертні програми йшли українською та російською мовами. Група молодих співробітників театру пішла добровольцями на фронт, багато хто з них отримав бойові нагороди, та повернутися судилося не всім...

До середини липня, як і всі інші театри Києва, єврейський театр було евакуйовано. Трупа розпалася; зібрати її вдалося тільки 1942 р. у Джамбулі (Казахстан). У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігаються численні відгуки зі шпиталів, військових частин, сільськогосподарських артілей про концертні програми й вистави, показані київським «ГОСЕТом» [27]. Лише у Джамбульській області театр дав понад сто концертів, в цілому ж географія роботи театру у воєнні часи дуже широка — Фергана і Куйбишев, Ульянівськ і Кустанай... [28].

У Джамбулі базою Київського «ГОСЕТу» стало приміщення Казахського театру. Дві трупи — місцева і єврейська — працювали по черзі. Були віднов-

лені кращі старі вистави «ГОСЕТу»: «Тев'є-молочник» та «Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом, «Два недоумки» та «Чаклунка» А. Гольдфадена, «Уріель Акоста» К. Гуцкова. Вистави йшли на їдиш, але незнання мови жодним чином не заважало глядачам сприймати і розуміти те, що відбувалося на сцені [18, с. 110–111].

Крім поновлених вистав старого репертуару колектив київського «ГОСЕТу» здійснює кілька постановок російською мовою. Насамперед, це «Російські люди» К. Симонова та «Навала» Л. Леонова — кращі драматургічні зразки періоду Великої Вітчизняної війни, що посіли гідне місце в репертуарі театру [18, с. 112–113].

Акторами театру були підготовлені декілька концертних програм, до яких входили одноактні п'єси і музичні номери. Програми йшли єврейською, українською і російською мовами, залежно від аудиторії, та мали виразну антифашистську спрямованість. Численні рецензії в пресі, схвальні відгуки та подяки супроводжували діяльність київського «ГОСЕТу» в евакуації. Театр виявив ініціативу — взяв шефство над Джамбульською дитячою колонією НКВС, де часто виступав з концертами.

1944 р. театр переїхав до Коканду, а потім — до Фергани. В цей період відбулася прем'єра вистави «Іх леб» («Я живу») за п'єсою Моше Пінчевського, яка стала яскравою подією в житті київського «ГОСЕТу». П'єса розповідала про події в окупованій Україні, про мужню боротьбу в'язнів єврейського гетто з фашистами за право жити, бути вільними. Провідну роль у виставі — старого теолога Цале Шафіра — виконував М. Гольдблат, він же був і постановником спектаклю. Цале Шафір у виконанні Гольдблата поставав мудрою та стійкою людиною, яка підтримує у в'язнів гетто людську гідність, віру, надію, а у фіналі рятує їх від загибелі ціною власного життя [29].

У виставі був зайнятий увесь колектив театру, працювали з великим піднесенням та повною віддачею, починаючи з ветеранів єврейської сцени Якова Ліберта і Софії Ейдельман і закінчуючи молодим поповненням театру, задіяним у масових сценах. І всіх без виключення тривожила думка про родичів та близьких, що залишилися у рідній Україні — чи живі? чи пережили окупацію? З листопада 1943 р., коли до Середньої Азії докотилася звістка про визволення Києва, актори київського «ГОСЕТу» мріють про повернення до рідного міста, з яким пов'язане все життя — і особисте, і творче.

1944 р., після повного визволення України, була проведена реевакуація київського «ГОСЕТу». Але у рідному Києві місця єврейському театрові вже

не знайшлося: обидва приміщення — і старе, і недобудоване, — так само, як і весь Хрещатик, лежали у руїнах. Тимчасово, доки не зведуть нової будівлі, «ГОСЕТ» направили до Чернівців, виявилося — назавжди, до самого закриття.

З Фергани до Чернівців театр добирався більше двох місяців. На Буковину актори прибули на початку 1945 р. і одразу ж почали облаштовувати свою нову домівку. Київському «ГОСЕТові» було віддано будівлю «Скеля» по вул. Ф. Шіллера, де до війни містився Єврейський культурний центр. У місті з'явилися афіші новоприбулого театру, в обласній газеті — інтерв'ю з його художнім керівником. На відкриття єврейського театру глядачі чекали — квитки на вистави були розкуплені заздалегідь, причому не тільки євреями — мова їдиш у Чернівцях була знайома багатьом.

Першою виставою театру, показаною на буковинській землі, була «Іх леб» («Я живу») Моше Пінчевського. Прем'єра відбулася 10 березня 1945 р. Глядачі з піднесенням і вдячністю сприйняли героїчний спектакль — у їхній пам'яті назавжди закарбувалися страшні події недавнього минулого. Разом з режисером Мойсеєм Гольдблатом над виставою працював художник М. Аксельрод. Він створив виразне сценічне оформлення з домінуванням двох контрастних кольорів — білого та чорного. На завісі художник зобразив фігуру матері й напис на івриті «Ам Ісроел хай!» («Єврейський народ живий!»). С. Штейнберг зробив музичне оформлення вистави на основі єврейського фольклору [18, с. 115, 118].

Восени того ж року колектив «ГОСЕТу» нарешті їде до Києва — на гастролі. На честь 20-річчя заснування І Всеукраїнського державного єврейського театру єдиний у повоєнній Україні «ГОСЕТ» запрошують до столиці з кращими виставами. До міста, яке тривалий час було театрові рідною домівкою, єврейські актори повертаються як гості.

В ознаменування великих заслуг театру, зокрема у роки війни, «ГОСЕТу» присвоїли ім'я Шолом-Алейхема. Нагородами і грамотами були відзначені окремі актори театру. Художній керівник колективу Мойсей Гольдблат одержав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, такого ж звання була удостоєна і Ада Сонц, Дмитру Жаботинському присвоєне звання заслуженого артиста УРСР. А на звання та нагороди чекало більше п'ятнадцяти провідних творчих робітників театру! І, в результаті — лише три грамоти Верховної Ради. Одна з них дісталася Лазарю Калмановичу, хоча трупа була впевнена, що в дні ювілею цього легендарного актора гідно відзначать званням народного. Не судилося… [18, с. 141].

Запрошення на святкування 20-річчя Київського всеукраїнського «ГОСЕТу». 1945

Пластина з дарчим написом від Московського «ГОСЕТу» до 20-річчя Київського «ГОСЕТу». 1945

Кришталева ваза — дарунок С. Міхоелса колективу Київського всеукраїнського «ГОСЕТу» з нагоди 20-річчя творчої діяльності. Жовтень 1945

Гастролі тривали більше місяця, і на всіх виставах зал Театру оперети був переповнений. Київський глядач переконався, що тяжкі роки війни та евакуації не позбавили «ГОСЕТ» ані акторської майстерності, ані ансамблевих якостей, ані талановитої режисури. Все те, за що публіка любила один з кращих київських театрів, було в наявності — але по закінченні гастролей «ГОСЕТ» мусив повертатися до Чернівців [18, с. 135–139].

Через півроку після київських гастролей йде з життя Лазар Калманович. З його хворобою і смертю з репертуару зникають принципово важливі для театру вистави, зокрема легендарний «Тев'є-молочник». І «ГОСЕТ» готує нову постановку, виконавцем головної ролі та режисером якої виступив Мойсей Гольдблат. Вистава відзначалася прекрасним акторським ансамблем [18, с. 122–124].

З великим успіхом 1946 р. пройшла чернівецька прем'єра «Чаклунки» А. Гольдфадена (вперше спектакль показано саме під час ювілейних гастролей «ГОСЕТу» у Києві). Вистава йшла у новій редакції, але центральний образ — Чаклунки Бобе Яхне — знову блискуче втілив Абрам Нугер. За свідченням критики, підкреслено-театральна вистава набула глибокого філософського звучання, жанрових ознак притчі. «Художній керівник театру і постановник "Чаклунки" М. Гольдблат та режисер вистави А. Нугер весь час підкреслюють, що театр показує умовні людські пристрасті, умовні страждання, горе та любов. Актори у цій виставі не живуть на сцені, вони тільки грають злу мачуху, бідну сирітку, жорстокого розбійника, шляхетного нареченого, страшну чаклунку.

«Тев'є дер Мілхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема. 1945. Сцена з вистави

«Скупий» Ж.-Б. Мольєра. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема. 1946. Режисер Б. Норд (ліворуч), А. Нугер у ролі Гарпагона (праворуч)

Тому сирітка Міреле (артистка Є. Томська) грає так, щоб не викликати сліз у глядача. Тому мачуха Бася (Ш. Фінгерова) здійснює свої страшні злочини, а глядач бачить, що це тільки гра, жарт, що актриса дуже симпатична й чесна людина. Вона тільки грає роль оцієї містечкової леді Макбет, залишаючись симпатичною актрисою, яка з непідробним смутком посміхається публіці та співає приємних пісеньок.

Така пародійність та умовність нагадує постановку "Принцеси Турандот" в театрі Вахтангова. Тут є спільність режисерського підходу, в обох є яскрава театральність, проте це не є наслідування. Постановник знайшов оригінальне рішення вистави, яке можливе лише в "Чаклунці", а не в будь-якій іншій постановці» [30].

Звичайно ж, критика не оминула увагою виконавця заголовної ролі Абрама Нугера: «Чаклунка (артист А. Нугер) переростає у символ середньовічного мракобісся, пітьми та ретроградства. Чаклунка — Баба Яхне з цинічною відвертістю зізнається мачусі, що її чари нічого не варті, а має успіх лише завдяки довірливості та забобонам натовпу.

А. Нугер у цій ролі блискуче розкрив свій акторський талант. Його Баба Яхне, стара жінка, яка потрапляла у халепи, жінка з великим життєвим досвідом та невгамовною жадобою золота.

У сцені із золотим медальйоном А. Нугер підносить образ чаклунки до висот бальзаківського Гобсека та Фелікса Гранде, до шекспірівського Шейлока. Чаклунка-Нугер викликає відразу та страх, обурення та мимовільну повагу пекельними пристрастями та гострим розумом. Така чак-

лунка свого часу могла дурити людей та змушувати їх виконувати її волю. А. Нугер синтетично об'єднує талант драматичного актора та танцівника. Його спів та танці слугують не для розваги глядачів, не для сценічного "прикрашательства", а для більш повного й всебічного розкриття образу чаклунки» [Там само].

Віртуозною грою А. Нугера був відзначений інший спектакль, прем'єра якого відбулася того ж сезону — «Скупий» Ж.-Б. Мольєра (режисер — Б. Норд, художники — Л. Файленбоген та Г. Кеслер). А. Нугер виконав роль Гарпагона, що значно виходила за рамки його звичного акторського амплуа. У постановці панувала атмосфера пошуку, експерименту. Б. Норд вдало поєднав естетику Мольєра зі специфікою єврейського театру, музично-драматичного за своєю природою. Тому у виставі було багато музики, танців, пісень, і навіть Гарпагон свої переживання озвучував співом [31].

Програмним твором цього періоду для «ГОСЕТу» стає постановка п'єси Переца Маркіша «Повстання в гетто» (режисер — М. Гольдблат, художник — Л. Файленбоген). В основу сюжету автор поклав реальні події воєнних років: заколот в'язнів Вільнюського єврейського гетто, звільнення повстанців та їхній перехід до партизан. Головний герой — керівник повстання Гірш Глік (М. Гольдблат) своїм прототипом мав реальну людину, молодого поета, ув'язненого в цьому ж гетто. Роль дружини і бойового товариша Гірша Нойми Глік зіграла Ада Сонц. Вистава відзначалася драматизмом та піднесеною героїкою [32].

Друга половина 1940-х для «ГОСЕТу» стала періодом творчого поступу: театр активно працює, збагачує репертуар, залучає нового глядача. У цей час ставиться багато національної драматургії — і єврейська класика, і твори тогочасних авторів: Матвія Талалаєвського, А. Губермана, Моше Пінчевського, Переця Маркіша. Значне місце в репертуарі посідає російська радянська драматургія: п'єси А. Софронова, К. Симонова, С. Михалкова — театр проявляє лояльність та ідеологічну витриманість. Але близько 1948 р. тон рецензій різко змінюється, особливо стосовно постановок національної драматургії — на часі «боротьба з космополітизмом» [18, с. 222].

1949 р. економічне становище театру різко погіршується — «ГОСЕТу» відмовлено у державній дотації. Єврейський театр був приречений на поступове згасання... Адміністрація намагається врятувати театр — надси-

лаються листи М. Хрущову, іншим керівникам республіки з проханням перевести театр назад до Києва, де єврейське населення було численнішим і можна було сподіватися на більшу фінансову стабільність. Але прохання залишаються без відповіді [18, с. 219].

«ГОСЕТ» з усіх сил намагається вижити, залишитися «на плаву», заа лучити публіку. Задля цього терміново ставляться нові й нові вистави. Так за 1949 р. театр показав 13 прем'єр! Але збори не перекривали навіть витрати на постановки. Актори Театру ім. Шолом-Алейхема, намагаючись призупинити процес вмирання театру, всім колективом відмовилися від заробітної платні. Але допомогло це зовсім ненадовго. Ситуацію різко погіршила хвиля репресій проти діячів єврейської культури, що прокотилася всією країною. У січні 1950 р. були ліквідовані практично всі єврейські театри Радянського Союзу, наближалася черга останнього — Всеукраїнського «ГОСЕТу» [18, с. 254–255].

Ще 1946 р. Театр ім. Шолом-Алейхема поставив спектакль за інсценізацією його роману «Блукаючі зірки» (режисер — М. Гольдблат, художники — Л. Файленбоген, Г. Кеслер). Тема вистави була особливо близькою діячам єврейського театру: тяжкі долі мандрівних артистів, складний шлях до успіху, колючі терни жаданої слави... В ролі Рейзеле виступила Софія Лейман. Ця роль стала кращою у послужному списку актриси. Здатність С. Лейман перевтілюватися в образ давали глядачеві можливість побачити, як дівчина з бессарабського містечка, дочка кантора стає видатною співачкою Розалією Співак. На створення образу працювало все: чудові зовнішні та вокальні дані, милозвучна мова, сценічний шарм. Новими гранями у виставі розкрився талант Семена Бідера, який раніше грав переважно негативні ролі — а тут він створив проникливий і темпераментний, привабливий і пристрасний образ Лео Рафалеско. Яскраво й виразно, соковитими народними фарбами змалювала типаж містечкової «примадонни» Брайнделе Козак Шева Фінгерова. Вистава вийшла ліричною та піднесеною. На думку глядачів, за всі п'ять років роботи київського «ГОСЕТу» в Чернівцях саме вистава «Блукаючі зірки» стала найвизначнішою подією театрального життя, безперечним успіхом режисера, виконавців і всієї трупи [18, с. 188–191].

І саме цій виставі судилося завершити історію єврейського театру в Україні. У лютому 1950 р. комісія Комітету у справах мистецтв прийняла рішення про закриття Чернівецького державного театру імені Шолом-Алейхема

«Блукаючі зірки» за Шолом-Алейхемом. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема. 1946
Гоцмах — Д. Жаботинський (ліворуч), Брайнделе Козак — Ш. Фінгерова (центр),
Рейзеле Співак — С. Лейман, Лео Рафалеско — С. Бідер (праворуч)

у зв'язку з нерентабельністю. В останній вечір у театрі був переаншлаг. Глядачів заздалегідь поінформували про останню виставу «ГОСЕТу», тому майже все місто прийшло прощатися з улюбленим колективом й усім єврейським театром.

На сцені кохали і страждали Рейзеле Співак і Лео Рафалеско, у залі горіли свічки і глядачі не стримували сліз, оплакуючи гірку долю єврейського актора... Публіка і трупа розходились далеко після опівночі, усвідомлюючи, що відбулася не просто остання вистава — відбувся похорон єврейського театру... [33].

Після закриття «ГОСЕТу» акторський колектив розпався. По-різному склалися долі єврейських акторів. Декому з них поталанило, подолавши мовний бар'єр, перейти на російську сцену (Ада Сонц, Лія Бугова, Дмитро Жаботинський). Але переважній більшості реалізуватися так і не вдалося. Того мистецького злету, тієї атмосфери спільної творчості, яка панувала на сцені київського «ГОСЕТу», більше ніхто з них не знайшов.

Закриття останнього з колись численних єврейських театральних колективів СРСР означало припинення існування їдишистського театру в Україні. Невдовзі навіть поняття «єврейський театр» пішло у небуття на довгі роки. Майже півстоліття факт існування київського «ГОСЕТу» замовчувався, а матеріали, що його висвітлювали, були приречені на знищення.

* * *

Таким чином, єврейський театр, що виник на території сучасної України 1876 р., швидко набув популярності та широкого розповсюдження, зазнавав утисків влади та користувався любов'ю глядачів, отримав «друге дихання» 1925 р., з організацією І Всеукраїнського «ГОСЕТу», примусово скінчив свій шлях на початку 1950 р.

Намагання відродити єврейський (їдишистський) театр на початку 1990-х призвели до появи тільки у Києві чотирьох театральних колективів, що працювали переважно на їдиш — «Шолем», «Нигуним», «Йомтев» і «Мазлтов». За винятком останнього, означені театри спеціалізувалися в основному на етнічному музичному репертуарі. Театр пісні «Нигуним» працює (з перервами) і досі, орієнтуючись здебільшого на національну спільноту. Найбільш серйозний колектив — єврейський театр-студія «Мазлтов» (художній керівник — Георгій Мельський), який відроджував усі жанри національного театрального мистецтва та був удостоєний премій і нагород міжнародних фестивалів єврейського театру, припинив своє існування з фінансових та організаційних причин ще в середині 1990-х.

Нині в Києві працює Єврейський музично-драматичний театр ім. Шолом-Алейхема (художній керівник — Авігдор Фрейдліс) — без власного сценічного майданчика та репетиційної бази, спорадично. Нещодавно було організовано Київський єврейський театр «Шпіль», його існування також поки невизначене. Відтак, говорити про відродження їдишистського театру в Україні, зокрема у Києві, на сьогоднішній день немає підстав насамперед через відсутність виконавських сил (донорів) та глядацьких кіл реципієнтів такого явища. Повноцінне відродження єврейського (їдишистського) театру безпосередньо пов'язане з відродженням мови їдиш, що, на жаль, незважаючи на спроби єврейської громади та общинних організацій, поки що неможливо.

Література

1. Ляшко Ю. Єврейська громада в Києві // Перше екскурсійне бюро http://primetour.ua/uk/company/articles/Evreyskaya-obschina-v-Kieve.html
2. Файль И. Жизнь еврейского актёра — М.: ВТО, 1938.
3. Правда історії: Діяльність еврейської культурно-просвітницькоі организації «Культурна ліга» у Киеві (1918–1925) / Зб. документів і матеріалів / [укл. М. О. Рибаков]. — К., 2001.
4. МТМКУ. — фонд афіш. — А-13968.

5. Биневич Е. Киевская культур-лига // Народ мой. — 2007. — 15 ноября. — № 21 (409) // http://ami-moy.narod.ru/A409/A409-041.html
6. Берман Х. Эстер Каминская в бушующей Украине // От сердца к сердцу. — 5761 (2001). — № 27 (март — апрель).
7. Еврейский государственный театр // Хроника — вести. — 1919. — № 15. — 12 марта.
8. Лоев М. Страницы истории еврейского театра (1876–2009). Краткий очерк. — К.: Дух і літера, 2010.
9. Сонц А. Воспоминания // Театр. — 1937. — № 9.
10. Постанова колегії Наркомосу // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 166 — Оп. 5 — Спр. 8215.
11. Постанова колегії Наркомосу про створення Всеукраїнського державного єврейського театру // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 166 — Оп. 5 — Спр. 114.
12. Київ: Провідник / [За ред. Ф. Ернста]. — К.: Всеукраїнська академія наук, 1930.
13. П. Д. Суд над зимним сезоном // Театр-Музика-Кіно [К]. — 1926. — 4–10 травня. — № 24.
14. Вин З. Пути и задачи еврейского театра // Вечерний Киев. — 1928. — 16 октября.
15. Матеріали конференції глядачів єврейського театру // Пролетарська правда. — 1929. — 19 квітня.
16. Матеріали конференції глядачів єврейського театру // Вечерний Киев. — 1929. — 16 квітня.
17. Ішин. Прем'єра в Київському Держєті // Пролетарська правда. — 1929. — 23 листопада.
18. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950 — К.: Дух і літера, 2003.
19. Нугер А. Спогади (з особистого архіву О. Підопригори).
20. Міхайлович О. Творчий успіх // Театр. — 1937. — № 2.
21. Вершилов Б. За театральні вишки // Театр. — 1936. — № 1.
22. Ю. М. «Суламіфь» в єврейському театрі // Більшовик. — 1939. — 20 вересня.
23. Гец С. «Стемпеню» в Державному єврейському театрі УРСР // Комсомолець України. — 1937. — 2 квітня.
24. Любомирский А. Спектакли театров Киева // Театр. — 1938. — № 2.
25. Токар Х. Шляхом шукань // Театр. — 1940. — № 10.
26. Ильицкий Р. Страница из истории Киевского ГОСЕТа // Калейдоскоп (додаток до газети «Еврейские вести») — 1995. — 27 июня.

27. Фонд рукописів МТМКУ.
28. Вядро Ш. Театр на правильном творческом пути // Джамбул: Коммунист. — 1944. — 12 червня.
29. Минц В. К гастролям Киевского ГОСЕТа в Коканде // Ферганская правда. — 1944. — 28 березня.
30. Райцин С. Спектакль актёрского мастерства // Радянське мистецтво. — 1945. — 9 жовтня.
31. Гуля М. «Скупий» Мольєра в Еврейському театрі ім. Шолом-Алейема // Радянська Буковина. — 1946. — 11 травня.
32. Токарь Х. «Восстание в гетто». Гастроли государственного еврейского театра УССР // Правда Украины. — 1947. — 17 серпня.
33. Горгун В. Последний спектакль // Калейдоскоп (додаток до газети «Еврейские вести») — 1995.

Юліана Полякова

Єврейський театр у Харкові (1915–1945)

На початку XX ст. євреї складали 10 % населення Харкова і займали провідні позиції у банківській сфері, торгівлі та журналістиці. Проте до 1917 р. у місті (на відміну, від, наприклад, Одеси) не виходило друком жодне єврейське видання і не було єврейського театру. Хіба що євреї — музиканти, співаки й актори — працювали в харківських театрах і симфонічних оркестрах. Міська публіка мала, натомість, задовольнитися гастрольними виступами мандрівних єврейських музично-драматичних труп. Глядацьку аудиторію становили насамперед дрібні торговці та ремісники, оскільки інтелігенція, прагнучи асиміляції, вважала за краще відвідувати російський театр, а єврейський іменувала зневажливим слівцем «шунд» (у перекладі з їдиш — сміття, мотлох, халтура).

З початком Першої світової війни через те, що лінія фронту переміщувалася все далі у східному напрямку, у Харкові 1915 р. опинилося чимало євреїв-біженців із західних губерній Росії. А оскільки Військове міністерство та уряд примусово переселяли євреїв із зони бойових дій до внутрішніх губерній, їхнє перебування у місті довелося узаконити: циркуляр міністра внутрішніх справ від 15 серпня 1915 р. надав євреям право жити в усіх міських поселеннях, окрім столиць і місцевостей, якими відали Імператорський двір і Військове міністерство [1].

Таким чином, антрепренери єврейських театральних труп, що грали на їдиш, освоювали нові території, а у Харкові постійно зростало число потенційних глядачів їхніх ви-

став. Від 1915 р. впродовж кількох місяців на рік у місті працювали трупи А. Фішзона і Н. Липовського. Репертуар здебільшого складався з невибагливих сімейно-побутових музичних комедій та оперет М. Шора, А. Фішзона, А. Компанійця, на жаль, майже повністю позбавлених соковитого гумору та життєвості, властивих єврейському народному театру. Однак час від часу на сцені Комерційного клубу, де виступала трупа Фішзона, і на сцені садового критого театру «Тіволі» на Дмитрівській вулиці, де влаштувалася трупа Липовського, йшли п'єси сучасних драматургів (Шолом-Алейхема, Я. Гордіна, П. Гіршбейна, Ш. Аша), в яких автори торкалися важливих проблем національного вибору, як от проблема батьківщини та еміграції, ставлення до сіоністського руху, до асиміляції тощо.

Драми Я. Гордіна поступово визначили репертуар Єврейського народного театру, заснованого Нахумом Липовським 1910 р. у Вільно. Трупа, до якої входили відомий баритон і куплетист М. Епельбаум, читець Л. Шріфтзетцер, актори Арнольд, І. Брандеско, П. Брейтман, Рубін, актриси Е. Вольська-Липовська, В. Веріна, Е. Харламб, С. Стрельська-Генфер, проіснувала до початку Другої світової війни. Повернувшись з гастролей у Сибіру, трупа виступала у Харкові з травня 1916 р. до березня 1917 р. Дещо пізніше цей колектив працюватиме у Малому театрі на Харківській набережній, 5.

Важливою передумовою створення у Харкові стаціонарного єврейського театру стало загальне пожвавлення місцевого єврейського культурного життя. Власне, процес почався ще у передвоєнний період, не в останню чергу завдяки успіху, з яким на сцені російського театру йшли спектаклі за п'єсами єврейських драматургів Я. Гордіна, М. Нордау, С. Юшкевича. У місті влаштовувалися лекції, присвячені єврейській культурі, концерти єврейської музики, благодійні заходи на підтримку єврейської спільноти. Так, 13 лютого 1916 р. у Комерційному клубі відбувся вечір на користь незаможних єврейських студентів-біженців. У ньому взяли участь актори Міського театру та єврейської трупи А. Фішзона [2].

Питаннями єврейської культури зацікавилася й міська інтелігенція. Кілька разів у Харкові розпочинали єврейський аматорський рух. Так, 26 лютого 1918 р. газета «Жизнь» повідомляла, що єврейське літературно-художнє товариство «Газомір» у приміщенні Польського дому (вул. Гоголя, 4) вперше влаштовує вечір з нагоди святкування Пуріму. До його програми входили виступи струнного квартету та хору і вистава «Мегілат Естер» («Сувій Естер») [3]. Як відомо, частиною єврейського Пуріму є особливе

дійство — пурімшпіль, під час якого кілька акторів (пурімшпілерів) розігрують перед публікою сюжети з біблейської історії. Саме з цього народного балагану бере початок професійний єврейський театр, а відтак, постановку Пурімшпіля у товаристві «Газомір» можна вважати своєрідною спробою повернення тогочасної харківської єврейської інтелігенції до свого коріння.

Поступово у міському єврейському середовищі утверджувалася ідея театру, пов'язаного з національними традиціями і національною тематикою, але побудованого на інакших, ніж «шунд-театр», принципах. Ця ідея знайшла підтримку в уряді гетьмана Скоропадського, й у вересні 1918 р. за розпорядженням Всеукраїнського театрального комітету було відкрито єврейський театр «Унзер Вінкль» («Наш куточок») [4].

Колектив очолив Михайло (Мойсей) Рафальський — актор і режисер, вихований у традиціях російської акторської «школи». 1908 р. він навчався у драматичній студії київського театру «Соловцов», його професійне становлення відбувалося у 1910–1917 рр. у російських трупах Києва, Харкова та інших міст, а після 1917 р. він перейшов на єврейську сцену.

До складу трупи увійшли актори, які грали у Фішзона, Липовського (Лев Шріфтзетцер, Рубін, Лейзер Желязо) й інших антрепренерів (Сара Фібіх, Лев Браун, Вільгельм Зільберберг, Бетті Дальська, Нахум Стучков) і вже набули популярності. Окрім М. Рафальського спектаклі ставили Ієгуда-Лейб Баумволь, який раніше працював у єврейському театрі в Лодзі, Михаїл Тарханов (Москвін), котрий до того кілька років грав у київській та харківській антрепризі Н. Синельникова, Володимир Вільнер і Михаїл Лішин — випускники петербурзької Школи сценічного мистецтва А. П. Петровського та А. А. Саніна, які також кілька років прослужили на російській сцені.

Новий театр почав роботу у вересні 1918 р. у приміщенні Єкатерининського театру мініатюр, збудованого 1915 р. архітектором Ю. Цауне на подвір'ї будинку на вул. Катеринославській, 16 (тепер у будівлі на вул. Полтавський шлях, 18, міститься Театр для дітей та юнацтва).

Після першого спектаклю критик Райт таким чином визначив загальнокультурне спрямування новоутвореного театру: «Нові цілі, нові шляхи, намагання знайти те, що перетворює театр із забавки і розваги — на культурний центр, що робить справу створення і збереження національних цінностей, — таке завдання поставили перед собою засновники нового у Харкові єврейського художнього театру» [5]. І хоча п'єса «Іоршим» («Спадкоємці») Шолома Аша, обрана Л. Баумволем для постановки, на дум-

ку критика, була позбавлена справжньої дії, актори нібито подолали цей недолік: «Вдумливо і добре провела свою роль п-ні Фібіх (Юстина); таб ким же правдивим і безпосереднім був старий Майзнер у чудовому виконанні п. Желязо; п. Зільберберг зумів у правильних тонах передати переживання молодшого Майзнера, ліберального єврейського атеїста. Решта виконавців були також на своїх місцях» [Там само].

Інший критик, який укрився за криптонімом «А. М-ин», акцентував як позитивний момент у роботі театру «відсутність балаганщини», тобто звичних амплуа та прийомів гри, як-от надмірна афектація у подачі сценічного матеріалу, що поступово перетворилася на штамп. Він також виділив з акторського ансамблю Л. Желязо, якому, щоправда, докоряв за шаржування свого персонажу, В. Зільберберга та М. Рафальського, котрий «поки що грає дещо напружено. Біда цього артиста у тому, що він, знаходячись на єврейській сцені, думає по-російськи» [6].

Незабаром з успіхом пройшов вечір мініатюр, чия програма складалася з творів різних авторів: «Менче» («Люди»), «Цузейт ін цушпрейт» («Розкидані та гнані») класика єврейської літератури Шолом-Алейхема, «Ді мутер» («Мати») Д. Пінського тощо. Театр скористався з перевіреного принципу, сполучивши одноактні комедії з виконанням народних пісень, але режисура намагалася підняти цей мікст до рівня справжнього драматичного дійства, і, з огляду на відгуки критиків, їй це вдалося. І. Туркельтауб писав: «Мізансцени, масові сцени, весь антураж, — усе було подано у такому об'ємі й на такій висоті, які тільки можливі на такій крихітній та незручній, на мою думку, зовсім непридатній для серйозного театру сцені. У цьому видно досвідчену й тверду руку режисерів, які зуміли єврейських акторів, вихованих на балагані, перетворити на солідних працівників мистецтва» [7].

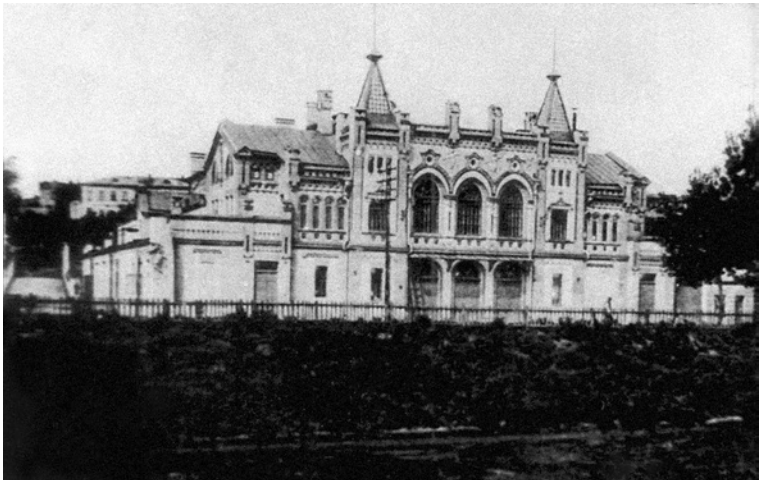
Між тим, можна припустити, що більшість акторів грала у звичній манері, тобто шаржуючи і, як їм здавалося, тим «укрупнюючи» образи. Рецензент «Южного края» зазначав: «Вперше виступив п. Шріфтзетцер, старий знайомий харківської єврейської трупи. Своєю блискучою, як завжди, грою (реб Шолом і Шрайбер) він успішно конкурував з п. Желязо. П-ні Фібіх майстерно провела роль Гріни ("Мутер") <...> З решти акторів п. Рафальський добре провів свою роль "європеїзованого" сина ортодоксальних батьків ("Лише доктор"). Відчувається, що актор призвичаюється до єврейської сцени та мови. Добре також грали п. Браун (барон Генріх) та п-ні Дальська» [8].

Натхненний цим успіхом театр випустив другу програму мініатюр [9].

Мойсей Рафальський

Вони робили непогані збори, але аж ніяк не відповідали прагненням художнього керівника театру, що й засвідчила програмна стаття М. Рафальського «Наши чаяния», трохи згодом видрукувана у часописі «Театральный журнал». Ось яким він бачив новий єврейський театр: «У ньому виявиться, по-перше, та мала частка драматичної творчості, що вже створена, і ті обдарування, що, як безплідні звуки, заглушалися крикливими мелодрамами й неоригінальними оперетами». Він переконаний, що національно орієнтований театр не повинен замикатися тільки на «своєму» репертуарі, але «все ж в основу будь-якої національної творчості, а особливо театральної, має лягти здорове національне начало» [10].

На тогочасну думку М. Рафальського, одним зі «стовпів» репертуару могла бути творчість Якова Гордіна, сюжети драм якого запозичені в іноземних і російських письменників й перероблені в «єврейському» ключі. Усвідомлюючи вузькість тематики драм Я. Гордіна, але вважаючи, що справжній національний театр має починатися з відображення національного побуту, М. Рафальський наполягав на тому, щоб молода єврейська сцена спочатку засвоювала кращі зразки єврейської драматургії (Я. Гордін, П. Гіршбейн), а вже потім переходила до п'єс світового репертуару. Стосовно форми майбутніх вистав — режисер не прагнув до складних експериментів у цій галузі, закликаючи єврейське мистецтво, з одного боку, спиратися на досвід російського психологічного театру початку XX ст., з іншого, — продовжувати демократичні традиції мандрівних єврейських труп [Там само].



Малий театр. 1917

Спробою реалізації проголошених принципів став спектакль за відомою сімейно-побутовою драмою Я. Гордіна «Міреле Ефрос». У центрі п'єси — образ сильної та владної жінки Міреле Ефрос, яка, поділивши між дітьми майно та статки, зубожіла та залишилася самотньою. (Недарма, на думку деяких критиків, ця драма дещо нагадувала шекспірівського «Короля Ліра».)

Рецензент газети «Южный край» відзначав: «П-ні Фібіх, яка грала Міреле, безперечно, поступається грі п-ні Камінської (йдеться про видатну єврейську актрису Естер-Рохл Камінську — *Ю. П.*), але все-таки дала правильний образ жінки з такою складною психологією. Місцями гра артистки давала справжню художню насолоду. Добре впорався з роллю Йоселе п. Рафальський (до речі, він виконував цю роль кілька років тому на російський сцені у Києві, за участі А. О. Пасхалової та у постановці Н. І. Савинова). Артист, — який вже цілком обвикся на єврейській сцені, — дав правильний тип безвільного й недалекого сина виключно сильної та розумної матері» [11]. Критик також звернув увагу на Н. Стучкова, який вдало передав характер Доні, іншого сина Міреле, Пікельчик — у ролі служниці, Шріфтзетцера — Нохімце [Там само].

Драми Я. Гордіна зайняли чільне місце в репертуарі театру: глядачі побачили також спектаклі за його п'єсами «Гершеле Дубровнер» і «За океаном».

Молодий колектив прагнув залучити глядачів до творчості й інших сучасних єврейських драматургів: Л. Баумволь репетирував п'єсу Л. Кобріна «Дер дорфер юнг» («Сільський хлопець»), з успіхом пройшла комедія «Поташ і Перельмутер» М. Гласа, поставлена В. Зільбербергом [12]. Оглядач «Театрального журнала» відзначив роботи Л. Желязо і М. Тарханова: «Поташа грає п. Желязо. Талановитий артист дає дуже цікавий малюнок, і якби не шарж, від якого ніяк не втримати ні його, ні спорідненого йому за обдарованням синельниківського п. Тарханова, образ Поташа був би шедевром» [Там само].

На постановку п'єси «Доктор Кон» М. Нордау був запрошений А. Мурський — режисер та актор харківського Великого театру братів Кучерових (Муссурі) [13]. Цього разу в око критикові впала гра В. Зільберберга у заголовній ролі Мозера та М. Рафальського, який детально окреслив образ великосвітського ханжи суперінтенданта Квінне [Там само].

1919 р. «Унзер Вінкль» вже працював у приміщенні Малого театру, розташованого за адресою Харківська набережна, 5 — у районі з достатньою кількістю етнічного населення, що забезпечувала театру відповідну глядацьку аудиторію. У березні 1919 р., коли до влади у місті прийшли більшовики, сталася реорганізація колективу: відтепер він називався «Всеукраїнський пересувний єврейський народний театр "Унзер Вінкль"» і підпорядковувався Всеукраїнському театральному комітету. До постановки готувалися спектаклі «В місті» С. Юшкевича (режисер М. Тарханов), «Загибель "Надії"» Г. Гейєрманса (режисер В. Вільнер). Характеризуючи тогочасну роботу театру, рецензент «Театрального вестника» зазначав: «Спроби режисури театру, спрямовані у бік створення істинно художнього єврейського театру, замість колишнього театру, що культивував суміш мелодрами і балагану, широкі прошарки єврейського населення зустріли неприязно <...> На даний момент репертуар театру і самий спосіб постановок зустрічають вже інше ставлення <...> особливим успіхом користуються постановки п'єси Мірбо "Жан і Мадлена", Гольдоні — "Господиня заїзду" і Номберга "Ді Мішпохе". До найближчого репертуару увійшли п'єси: Аша "Часи Месії" (ставить Б. Глаголін), "Біла кістка" (постановка Зільберберга) і "Загибель 'Надії'" Гейєрманса (ставить Вільнер)» [14]. Як бачимо, до репертуару театру поступово входили п'єси світової драматургії.

Незважаючи на тяжкі умови роботи, насамперед на проблеми з електрикою, колектив не припинив давати вистави й влітку. Водночас репетирува-

лися вистави за п'єсою «Дер штумер» («Німий») А. Вайтера (режисер — В. Зільберберг), трагедією «Юдіф» І. П. Гебеля та феєрією «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана [15].

Впродовж зимового сезону (відкрився у вересні 1919 р.) успіхом у публіки користувалися вистави за п'єсами відомих європейських драматургів: «Батьківщина» Г. Зудермана (режисер М. Тарханов), «Витівки Скапена» Ж. Б. Мольєра (режисер М. Лішин, переклад з французької Н. Стучкова), «Господиня заїзду» К. Гольдоні, «Жан і Мадлена» О. Мірбо. Наступними мали стати «Без вини винні» О. Островського (переклад М. Тайча, постановка М. Тарханова), «Шкільні товариші» Л. Фульда (переклад Н. Стучкова) [16]. Поповнювалася афіша і кращими п'єсами єврейських та російсько-єврейських авторів: «Гот фун некомі» («Бог помсти»), «Дер Іхес» («Походження»), «Мешиахс цайтн» («Часи Месії») Шолома Аша (постановка В. Зільберберга), «Ейбікер вандерер» («Вічний блукач») Й. Димова, «Янкель дер шмідт» («Янкель-коваль») Д. Пінського. Готувалися до постановки «За стінами» Генрі Натанзона (режисер В. Зільберберг) і «Ді пусте кречме» («Порожня корчма») П. Гіршбейна (режисери М. Лішин і Л. Шріфтзетцер).

Вистави йшли на їдиш, але трупа пробувала грати і на івриті: так, староєврейською зіграли «Уріеля Акосту» К. Гуцкова (мабуть, у бурхливий революційний час режисерів привабив бунтарський дух цієї п'єси).

Настійливі намагання очільника театру розширити репертуарні рамки не залишилися непоміченими: 1920 р. рецензент Верич писав про те, що «Унзер Вінкль» являв собою повну протилежність щодо традиційного «фарсово-опереткового» єврейського театру смуги осілості: «Народився новий єврейський театр, справді народний, з істинно художніми завданнями, який засвоїв девіз — "нічого, крім чистої театральної творчості"» [17]. В якості прикладу критик наводив виставу «А фараварфенер вінкль» («У глухому куті»): «Нескладна і далеко не оригінальна фабула комедії Гіршбейна запозичена з трудового, напівпролетарського єврейського побуту <…> У п'єсі немає жодного зайвого персонажа, порожнього резонерства — є тільки дія і живі, вихоплені з життя образи <…> І актори "Унзер Вінкль" прекрасно використали цей матеріал. Стрункий ансамбль, легка комедійна гра» [Там само].

Відомо, що на початку 1920 р. театр продовжував працювати у Харкові, але через відсутність рецензій ми не можемо простежити його творчу долю.

Знаємо лише, що закінчивши зимовий сезон, частина трупи «Унзер Вінкль» на чолі з М. Рафальским виїхала на гастролі до Білорусі й до Харкова не повернулася. 1921 р. в Мінську М. Рафальский фундував Єврейський театр-студію, де, ймовірно, працювали деякі актори театру «Унзер Вінкль». Інша частина трупи опинилася у Києві, де об'єдналася з колективом єврейського театру «Кунст-Вінкль» («Куточок мистецтва»).

Пізніше М. Рафальський доволі критично оцінив свою роботу в Харкові: «Післялютневий театр "Унзер Вінкл" ставить перед собою завдання "єврофеїзувати" єврейський театр. Суспільно він нічим не відрізнявся від своїх долютневих попередників і формально ніякою самобутністю не відзначався» [18, с. 12]. Проте, на нашу думку, внесок цього колективу у розвиток єврейського театру важко переоцінити. Хоча б тому, що усі наступні єврейські театри, котрі працювали у Харкові під пильним наглядом Радянської влади, були позбавлені можливості вільного формування репертуару. Так, досвідчені актори «Унзер Вінкля» дотримувалися традицій виконання, характерних для мандрівних єврейських труп, а молодь наслідувала або їм, або акторам російської сцени, але для багатьох робота в «Унзер Вінклі» стала доброю школою майстерності. А спроби театру розсунути вузьконаціональні рамки і познайомити масового глядача зі світовою драматургією можна вважати значним досягненням єврейської сцени 1920-х.

Розвиток промисловості у пореволюційний час призвів до того, що мешканці єврейських містечок та сіл переселялися до великих міст, у тому числі до тогочасної столиці Радянської України, де у 1920-х євреї становили до 75 % працівників харчової та легкої промисловості, сфери обслуговування. Чимало представників цієї національності вчилося у харківських вишах та працювало у державних установах. Проте розвивалося й кустарно-ремісниче виробництво як традиційна для них сфера зайнятості. Політика «коренізації», що її більшовицька влада здійснювала у 1920-х, передбачала також культурний розвиток національних меншин, у тому числі євреїв. У Харкові виходили книги, періодичні видання на їдиш, діяли національні клуби та театри.

Після від'їзду з Харкова «Унзер Вінкля» публіка мала задовольнятися виступами гастролерів, які часом працювали у місті впродовж кількох місяців. З-посеред них незмінний успіх мали єврейські музично-драматичні трупи. Одна з них — під керівництвом А. Димарського — з жовтня 1922 р. до початку березня 1923 р. працювала у Харкові в приміщенні Малого

театру і театру-цирку Муссурі. Її провідними акторами були А. Сегал, Р. Брін, А. Нугер, І. Норінський, А. Сегалеско, у спектаклях брали участь відомі єврейські опереткові артисти Пепі Літман і Михаїл Епельбаум. Трупа грала традиційний музично-драматичний репертуар мандрівних єврейських труп, куди входили зокрема «Бар-Кохба», «Чаклунка», «Суламіф», «Акейдас Іцхок» («Жертва Ісаака») А. Гольдфадена, «Ді вайберше мелухе» («Бабине царство») А. Сегала, «Кол Нідрей» І. Латайнера, «Ді їдише тохтер» («Дочки Ізраїлю») Я. Зільберта, «Іцик віл хасене убн» («Іцик хоче одружитися») І. Каплана, що їх радо вітали у середовищі ремісників і дрібних торговців [19]. Проте є свідчення, що режисер А. Сегал намагався побороти інерцію глядацького сприйняття, звертаючись й до серйозного драматичного репертуару: на сцені театру йшли також «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Король» С. Юшкевича, «Думка» Л. Андрєєва [20].

З листопада 1924 р. до січня 1925 р. ця трупа знову завітала до Харкова, але під маркою «Театр музичної єврейської сатири». У театрах Муссурі та Катеринінському поряд із традиційними оперетами актори показали такі вистави, як «Дер дибук» С. Ан-ського і пародію на цю п'єсу «Дер дибук ауф дер лінкер зайт» («Дибук з лівого боку»), «Стемпеню» і «Шимен-Елі міт дер циг» («Шимен-Елі та його коза») за Шолом-Алейхемом, «Ді тохтер дем ребенс» («Дочки рабина») та спектакль «Політсатира» за п'єсою «Хаїм-непман», поставлений у стилі гротеску [21].

Серед гастролерів значне місце посідав київський театр «Кунст-Вінкл» під керівництвом А. Люксембурга, який неодноразово виступав у Харкові у 1922–1924 рр. Театр, дотримуючись принципів «старої» — жанрово-побутової — школи, включав до репертуару кращі зразки єврейської «класичної» драматургії, як-от «Ді пусте кречме» («Порожня корчма») і «Дер лецтер ід» («Останній єврей») П. Гіршбейна, «Дер штумер» («Німий») А. Компанеєця, «Дер тигр» («Тигр») З. Корнбліта, «Янкель дер шмидт» («Янкель-коваль») Д. Пінського, «Дер ландсман» («Земляк») та «Шлойме Малех» Ш. Аша, «Шхіте» («Забій») Я. Гордіна, «Дус гройсе гевинс» («Великий виграш») Шолом-Алейхема, а також п'єси російських, українських і зарубіжних драматургів: «Трільбі» Г. Ге, «Нора» Г. Ібсена, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка [22]. У травні 1923 р. глядачі побачили «містичну» драму С. Ан-ського «Дер дибук» [23], натуралістичну драму Ф. Бімко з життя кримінального світу «Ді гановім» («Злодії») [24], дра-

Рудольф Заславський

му «Дер фремдер» («Чужий») Я. Гордіна, що зображувала нелегке життя євреїв у Росії та Америці [25]. Цього разу у виставах театру «Кунст-Вінкл» узяв участь відомий єврейський актор і режисер Рудольф Заславський, який до революції першим у Росії зіграв Гамлета єврейською, а 1922 р. очолив єврейський театр у Петрограді.

У жовтні 1923 р. Р. Заславський повернувся до Харкова зі своїм театром, аби показати місцевому глядачеві спектаклі «Тев'є дер мільхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, «Дер фотер» («Батько») за п'єсою А. Стріндберга, «Дер вильнер хазн» («Кантор з Вільно») М. Арнштейна, «Мендл Рабинович» А. Шнейфаля, «Дер гойлем» («Бовван») Лейвіка, «Гот фун некоме» («Бог помсти») і «Мотьке Ганев» Ш. Аша, «Гелт із ді велт» («Гроші — головне у світі») С. Юшкевича та інші [26].

Справжньою подією для шанувальників сценічного мистецтва стали гастролі Московського державного єврейського театру, що пройшли у травні 1925 р. на кону Держопери (вул. Римарська, 21). Афішу склали вистави «200 000», «Гет» («Розлучення») і «Мазлтов» («Вітаємо») за Шолом-Алейхемом, «Три єврейські родзинки», «Чаклунка» за А. Гольдфаденом, «Ніч на старому ринку» за І. Л. Перецем. Гастролі активно висвітлювалися у пресі. Ось що рецензент газети «Вісті ВУЦВК» І. Туркельтауб писав про виставу «200 000», аналізуючи режисерські прийоми О. Грановського: «В одягах та гримах, що скидаються на машкари, більш є типового ухилу, ніж схематичності машкар. Але разом з тим зовсім нема тут рекві-

зиту, а натомість ми бачимо реалістичний жест, що пояснює глядачеві все <...> Вся вистава збудована на музичному ритмі. Ритм править рухом і жестом. У цьому є сила і не сила вистави. Дарма, що ми бачимо, чудове акторське майстерство (чудовий ансамбль!), дивно багатий жест у всіх, і виразну та вимовну дикцію, і чудове розташування на кону дієвих осіб (мізансцени), і загальну музичність — а трапляються моменти в виставі, коли глядачеві робиться нудно або ж він утомлюється <...>» [27]. Критика захоплено сприйняла спектакль «Чаклунка» (за мотивами п'єси А. Гольдфадена): «Грановський використав все: сценарій балаганного театру, слово, рух. Музику, світло. Сцена заповнена обіграними до останнього метра конструкціями; акторська маса — організм, що захлинається від радісного руху» [28].

Всього московський «ГОСЕТ» показав дванадцять вистав. За традицією тих часів, ціни на квитки для робітничого глядача на чотири з них були знижені. Проте у кореспонденції для ленінградського журналу «Жизнь искусства» І. Туркельтауб зазначив складність спектаклів «ГОСЕТу» для сприйняття пересічного глядача, звиклого до музичних спектаклів із простим сюжетом: «Однак великих зборів Госет не робив. Пояснення треба шукати перш за все у тому, що єврейський театральний глядач у Харкові кількісно невеликий. З іншого боку, Госет пішов такими художніми шляхами, які вимагають для засвоєння хоч деякого знайомства не лише із сучасними театральними досягненнями, але й з єврейською літературою. Натомість єврейський глядач за роки революції диференціювався. Інтелігенція, завжди далека від мови народних мас, за роки революції зовсім відійшла від національної культури, настільки, що, виявляється, неспроможна розуміти Госет, що своєю культурою її переріс. Єврейському ж міщанству Госет чужий та ворожий, адже театр знущається з нього. Залишається певна частка єврейських робітників і жменька служилої інтелігенції, які бачать у Госеті відображення своїх революційних надій у мистецтві» [29]. Тож не дивно, що гастролі у вересні 1925 г. опереткової трупи відомої артистки Клари Юнг пройшли зі значно більшим фінансовим успіхом.

Увесь цей час радянська влада не полишала спроб створити у Харкові єврейський театральний колектив, який би виховував масового глядача у відповідному дусі. 1920 р. за участю Євсекції відділу народної освіти був організований єврейський театр-студія, що працював при єврейському клубі імені III Інтернаціоналу. Для цього колективу на підприємствах

міста спеціально відібрали здібних молодих робітників, аби водночас навчити їх основам акторської майстерності та ставити спектаклі за п'єсами нових драматургів.

Проте у незабаром опублікованій у газеті «Вісті ВУЦВК» замітці студії докорялося за відсутність єдиного продуманого плану роботи і «власного театрального обличчя» [30]. Репертуар театру-студії, який так і не вийшов за рамки художньої самодіяльності, складався з агітп'єс революційної тематики, наприклад, таких, як «Малкес» («Різки») — на тему боротьби китайського народу проти європейських імперіалістів, що була плодом колективної творчості самих студійців (спектакль за нею носив назву «Горить Схід») [31], або «Чуєш, Москва?» С. Третякова (режисер — Оріс) [32]. Деякий успіх мали драма «Людина-маса» німецького драматурга-експресіоніста Е. Толлера [33] і політбуфонада «Хахомім» («Розумники») [34]. Але студійцям бракувало спеціальної освіти, а виставам — досвідченої режисерської руки.

Складається враження, що тоді, як театр «Кунст-Вінкл» і Петроградський єврейський театр під керівництвом Р. Заславського призвичаювали публіку до класичного репертуару, А. Грановський у московському «ГОСЕТі» підготовлював глядачів до сміливих формальних експериментів, можновладці у випадку напіваматорського єврейського театру-студії при клубі III Інтернаціоналу намагалася протиставити традиційному єврейському театру колектив із новим репертуаром та новими засобами його втілення.

1925 р. колегія Наркомосу прийняла рішення щодо фундації у Харкові Державного єврейського театру, якому було надано приміщення Малого театру [35]. Покладені на нього завдання сформульовані у передовій статті часопису «Нове мистецтво»: «Служити інтересам єврейських робітників та працюючих мас, задовольняти їхні культурні потреби, бути співзвучним їм, виховувати їх, це головне й єдине завдання, виконання якого дасть повну перемогу й визнання театру» [36].

Театр насамперед мав протистояти «старим» оперетковим трупам зі звичним музично-драматичним репертуаром. Але критик Г. Бару застеБ рігав колектив і від наслідування московському «ГОСЕТу», чиї тогочасні вистави оспівували єврейське містечко з його особливою філософією, міфологією, фольклором: «Масам потрібний театр, який можливо на початку в театральному відношенні стояв би одним східцем нижче від Госету, але зате дав би їм художнє відображення їх побуту, їх боротьби. Художня драма, побутова комедія в реалістичній оправі — ось чого прагне єврей-

ський театр, і треба, щоб це прагнення реалізував Євдержтеатр, а не ріжні Сегали й Сігалески» [37].

Новий колектив у своїй роботі мав враховувати як смаки пересічної публіки, так і вимоги влади виховувати єврейські маси у відповідному дусі. Великі надії у цьому сенсі покладалися на молодь та колишніх акторів студії Культур-ліги, вільних від штампів провінційних єврейських труп.

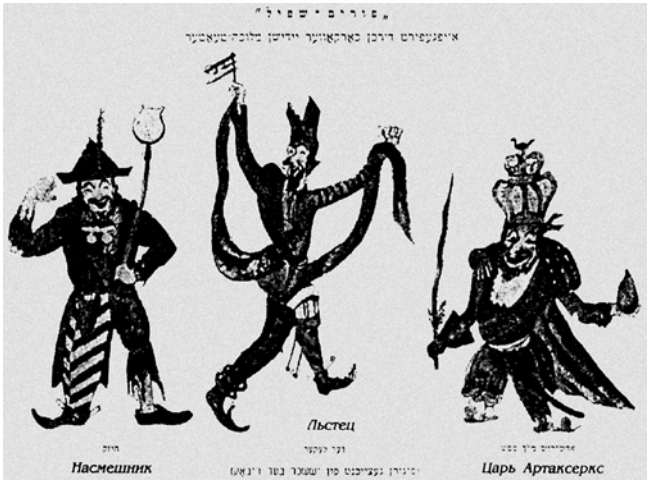
Ця студія була створена 1919 р. у Києві [38, с. 62]. Одним з її керівників став Ефраїм Лойтер, який, перш ніж обрати режисерську професію, працював журналістом у віленських газетах, писав оповідання, був редактором літературної збірки «Еврейский мир» [38, с. 172].

1925 р. Е. Лойтера з молодими акторами запросили до столиці України. Вони отримали у розпорядження приміщення відремонтованого Малого театру на Харківській набережній. Передбачалося, що театр обслуговуватиме єврейське населення Харкова, Києва та Одеси.

Створення репертуарного театру вимагало різновікового складу трупи. Тому поряд з випускниками Студії Адою Сонц, Данилом Стрижевським, Івою Він, Захарієм Віном, Вірою Зісман, Ганною Левінштейн, Рахілью Синельниковою, Шевою Ейлішевою-Гільдіною, Раєю Кулик-Терновською, Ф. Рубінштейн, Еммануїлом Дінором, Фаєм Заславским, Ізєю Ізраїлем (Сапожниковим), Лією Буговою працювали й більш досвідчені актори — Аркадій Нугер, Арон Мерензон, Яків Гольман, Яків Абрамович, Зінаїда Мурована, Надія Віньяр, Надя Надіна.

Восени 1925 р., під час підготовчого періоду, до постановки було прийнято кілька п'єс (у тому числі революційна — «Ін брен» («У вогні»)). Відкрився театр на початку грудня 1925 р. яскравим і барвистим спектаклем «Пурімшпіль». Це була своєрідна спроба відродження (з використанням світового театрального досвіду) вистав єврейського народного театру — гостросатиричних, підкреслено гротескових, нестримно буфонадних, карнавальних та імпровізаційних. Подібно до видовищ інших народів, вона традиційно включала хльосткі інтермедії, була розцвічена жартами, піснями, танцями. Як Є. Вахтангов у знаменитій «Принцесі Турандот» К. Гоцці, Е. Лойтер стилізував традиційні маски єврейського театру, наповнивши інтермедії сучасним змістом.

За словами М. Лоєва, Лойтер «зберіг наївну щирість казки, вправно переплів історичні епізоди з гострими злободенними куплетами і буфонадними інтермедіями, наситив дійство веселим рухом, світлом, фарбами» [39, с. 13].



«Пурімшпіль». Державний єврейський театр. 1925
Ескізи костюмів (художник — І.-Б. Рибак)

Ефраїм Лойтер

Персонажі біблейської драми перетворилися на героїв сучасної історії, наприклад, Хаман — на білогвардійського генерала. Мабуть, про всяк випадок театр показав окремі сцени з п'єс «Ін брен» («У вогні») і «Пурімшпіль» делегатам наради євсекції КП(б)У. Хоч ці епізоди йшли без сценічного оформлення, вони справили гарне враження «як в розумінні міцності колективу, так і самою ідеєю постановки, задуманою режисером Е. Лойтером» [40].

Між тим, досвідчений І. Туркельтауб висловив неоднозначну думку: «Зміст інсценізовки примітивний, як примітивна і сама легенда. І не він важливий, а те нове в театральній формі, що його хоче виявити театр. Звичайно, він, як усякий театр, що намагається бути революційним, не уявляє собі форми без змісту. Через те наївна легенда про Гамана так густо перемішана політичним сарказмом і глузуванням з минулого» [41].

Декорації Ісахара-Бера Рибака були простими й функціональними: на сцені — дві драбинки з помостами обабіч і балаганне шатро у центрі площі, де комедіанти давали виставу (режисер використав прийом «театру в театрі»). Конструкція була занадто масивною для невеликої сцени Малого театру, але вона повністю відповідала задуму Е. Лойтера. Костюми були оригінальними, по-карнавальному строкатими та яскравими.

Щоправда, існувала й інша думка щодо оформлення вистави, яка належала критикові І. Уразову. Він вважав, що цікаво задумані костюми на ко-

ну здавалися занадто строкатими і між собою не узгоджувалися за колоритом. Балаган і драбини, що займали практично весь сценічний простір, часто заважали акторам і не виправдовувалися манерою гри [42].

Загальний недолік виконавців — погана дикція — заважав розкриттю сюжету, натомість, сценічний рух удався акторам краще: «Рух більш чи менш вільний, не вимушений. Непоганий, зовсім непоганий — жест. Але він не помірний, в деяких місцях надто різкий і викликає побоювання, що у п'єсах іншого типу це відіб'ється негативно», — зауважував І. Туркельтауб. Однак, можна припустити, що знавець історії єврейського театру Е. Лойтер навмисне спародіював і пурімшпілерів і акторів мандрівних єврейських труп. Звернімо увагу й на те, що критик не зупинився на грі окремих виконавців, натомість вказавши на загалом здібну молодь та на деяку незіграність трупи [41].

Визнаючи, що режисура відзначалася певною стильністю й цілісністю, критик все ж стверджував, що «режисерські методи цілком майже запозичені у інших і так, що легко встановити, звідки взято той чи інший шматок. Найбільш помітний вплив Московського єврейського (бувшого камерного) театру. Від нього — і жести, і рухи, але в акробатиці, що йде теж відтіля, нема чуття міри. Нема в ній і органічної зв'язаності з ходом дії, хоч у "Пурим-Шпилі" цього найлегше було досягти: балаган дає можливість ув'язати акробатику з загальним рухом і діалогом масок» [Там само].

Схожою була думка І. Уразова: він переконував, що постановка була дещо переобтяжена трюками, запозиченими з чужих вистав, що «вступ вийшов добрий — живий темп, яскравість та радість, але всі останні дії не прибавляють нічого нового до вступу. І через те вистава вийшла трохи одноманітною й перегруженою» [42, с. 9].

18 грудня 1925 р. відбулася друга прем'єра театру — спектакль «Ін брен» («У вогні») М. Даніеля (Меєровича) і Е. Лойтера, присвячений подіям громадянської війни у маленькому єврейському містечку в Україні. Це була, по суті, не п'єса, а кілька ескізів, що не мали спільного стрижня, а герої виписані досить схематично. І. Уразов зазначав, що п'єса не мала наскрізного сюжету, натомість у ній було багато загальних місць, котрі «віддавали» лубком і передовицею з провінційної газети.

Як і в попередній виставі, акторське завдання полягало у створенні яскравих типізованих образів-масок, як-от маски рабинів («духовного» і «державного»), білого офіцера, хорунжого тощо. У провідних ролях відзначилися Д. Стрижевський (бундовець), Заславський (Шмоель), Лівщиць

Аркадій Нугер

(Рівка Йоффе) і Ш. Ейлішева (Рохл). Проте епізодичні ролі у виконанні А. Мерензона, А. Нугера, З. Ягоди також запам'яталися глядачам.

Рецензент звернув особливу увагу на музику С. Штейнберга, який використав мелодії часів громадянської війни (від «Яблучка» і пісень «Бунду» до «Інтернаціоналу»), аби написати у народній манері увертюру та антракти у дії [43].

До речі, І. Туркельтауб також назвав увертюру С. Штейнберга справді талановитою. Решта художніх рис спектаклю «Ін брен» викликали у критика самі дорікання: режисерові — за відсутність основної ідеї, художникові — за громіздке і нефункціональне оформлення, акторам — за гру на аматорському рівні, театрові — за відсутність справжніх виконавців та «серйозного художнього керівника» [44].

Між тим, вистава «Ін брен» давала старт тому «революційно-романтичному» напряму, що його у тогочасному театральному мистецтві найбільш радо вітали можновладці. Проте, для його повноцінної реалізації на кону потрібна була «своя» драматургія, якої єврейському театру, зрештою, як і театрам інших національностей, дуже бракувало, хоча з ним співпрацювали сучасні єврейські літератори: Л. Квітко, І. Фефер, П. Маркіш, Д. Бергельсон, Д. Волкенштейн, Г. Казакевич. Щоправда, численні історії про революційну боротьбу у містечках і про їхній «поворот до нового життя» виявлялися, зазвичай, нежиттєздатними і не затримувалися у репертуарі.

У січні 1926 р. І. Туркельтауб, підсумовуючи зроблене «ГОСЕТом» за перше півріччя роботи, скаржився на недостатню художню цінність п'єс в афіші й пропонував театру звернутися до дореволюційного єврейського репертуару, звісно, дещо відредагованому. Критик високо схвально відгукнувся про роботу художника І. Рибака та диригента С. Штейнберга, а також, зазначивши брак досвідчених акторів у трупі, запропонував покращити ситуацію за рахунок поповнення її професійними виконавцями і запрошувати на постановки режисерів з інших театрів [45].

Окремий напрям роботи театру склали вистави («Загмук», «Шабсе-Цві»), фундовані на подіях давньоєврейської історії. Готувати до показу виставу «Шабсе-Цві», засновану на творах Ю. Жулавського та Ш. Аша, В. С. Смишляєв почав у Москві, а закінчив у Харкові під керівництвом Е. Лойтера (художник І. Рабинович, композитор О. Крейн, хореограф Вульф). Мабуть, тому на її стилістиці позначився вплив московських «лівих» театрів. У післяпрем'єрній рецензії (лютий 1926 р.) П. Жаткін зокрема відзначив таке: «Суто сценічній роботі передувала значна робота зі створення нового тексту шляхом переробки та запозичень з різних п'єс, де розроблялася ця тема. І треба визнати, що театр, різко та рішуче порвавши з традиційним і містичним трактуванням історії про "Псевдо-Месію", зумів, однак, зберегти значущість і гостроту суто трагедійного начала п'єси. Трупа, яка завжди виявляла високу культуру і наполегливість у роботі, доклала всіх зусиль для пошуку нових методів і прийомів існування трагедії. Строге, скупе оформлення сцени, скульптурність і зорганізованість масових сцен, творча напруга виконавців головних ролей, тверда й вправна рука режисера Смишляєва, який співробітничав з Е. Лойтером, — зробили постановку змістовною та цікавою, позначивши шлях до монументальної простоти нової трагедії» [46].

Варто зазначити, що невдовзі після прем'єри вистави «Шабсе-Цві» в єврейському клубі імені III Інтернаціоналу відбулася нарада, присвячена роботі «ГОСЕТу», в якій взяли участь представники бюро єврейських робкорів та фабричних і заводських колективів. Оратори одностайно вказували як на головний недолік роботи театру на ідеологічно не витриманий репертуар. Схвальних відгуків удостоївся лише спектакль «Ін брен» — вдала спроба відображення громадянської війни [47]. Публіку ж захоплювали «безідейні постановки зі зрозумілим сюжетом і виразним музичним

оформленням, а спектаклі Лойтера, схвалені проводирями тогочасної ідеології, успіху не мали».

Таким зверненням до традиційного репертуару стала постановка комедії «Цвай Кунілемлех» («Два Кунілемеля»), що вийшла на кін у квітні 1926 р. до ювілею «батька» єврейського театру А. Гольдфадена. В. Волховський так характеризував гру Стрижевського у ролі свата Калмана: «Його сват яскравий і характерний. В Стрижевського рухливе лице, й тому так підкупає його мовчанка й зворушує скорбна усмішка» [48]. Критик відзначив також роботу Ейлішевої (Зелде) та вдалу гру в інтермедіях Іви Він (хоча інтермедії на сучасні політичні теми здалися йому шаблонними й не цікавими). «Живо, в тонах згущеного міщанства» грала Кароліну Р. Кулік-Тарновська. Натомість, у грі представників старшого покоління (Нугер, Мерензон) прослизали штампи та грубий лубок [Там само].

У новому сезоні театр планував поставити вісім-дев'ять нових вистав, у тому числі «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера і І. Фіделя, «Загмук» А. Глібова (переклад Е. Фінінберга), «Розіта» А. Глоби, «Менахем-Мендл» за Шолом-Алейхемом (в обробці Е. Лойтера та І. Добрушина), «Балотойвес» («Благодійники») М. Мойхер-Сфоріма, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Гендлярі славою» М. Паньйоля та П. Нівуа, «Загибель "Надії"» Г. Гейєрманса. На постановку запросили колишнього режисера тифліського театру Пролеткульту З. Віна, також вели переговори з Лесем Курбасом [49].

Таким чином, у першому сезоні були накреслені основні напрями діяльності театру. Репертуар склали традиційна єврейська музична комедія (саме ці спектаклі «робили касу»), революційно-романтичні п'єси радянських авторів (М. Даніеля, Е. Фінінберга) та історичні драми.

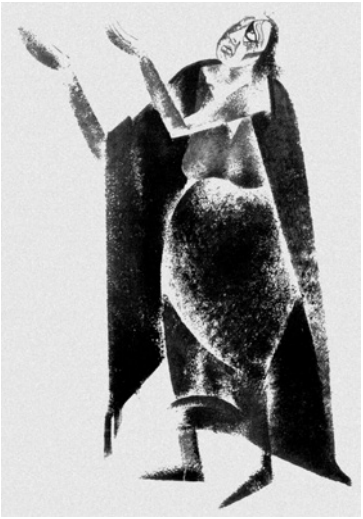
В інтерв'ю Е. Лойтер неодноразово заявляв, що прагнув розширити репертуар за рахунок п'єс російської, української та зарубіжної драматургії, але в часі своєї діяльності у харківському Єврейському театрі не спромігся цього зробити. Проте тогочасні вистави виявили основні риси його режисерського почерку: тяжіння до використання прологів та епілогів з метою прокоментувати основні події, введення у дію інтермедій на сучасні теми, а також характери, зведені до маски. Можна припустити, що останній прийом ще й надолужував брак майстерності студійців. А інтермедії, прологи та епілоги надавали спектаклям необхідного ідеологічного забарвлення.

Восени 1926 р. Єврейський театр відкрив сезон комедією «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера та І. Фіделя у постановці Е. Лойтера. П'єса за-

снована на історії сирітки Хасі, героїні однойменного твору Я. Гордіна, переробленого згідно з вимогами часу: якщо у Гордіна хазяйський син спокушав і доводив до самогубства сироту, то у новій версії від ганебних хазяїв рятував її веселий сажотрус. Мелодрама перетворилася на легкий сценічний анекдот, де буфонада і гротеск були цілком доречними. Виразний образ робітниці Хасі створила Іва Він. А. Мерензону вдалося уникнути штампів, показуючи традиційну для єврейського театру постать маклера. Незмінні інтермедії цього разу були вирішені у стилістиці маріонеткового театру [50].

Того сезону на постановку був запрошений режисер театру «Березіль», учень Л. Курбаса Фавст Лопатинський. Однак вистава «У країні золота» за п'єсою Д. Лондона «Вовчі душі», на думку критика В. Волховського, була невдалою через те, що більшість акторів не звикли до розкриття психології персонажу, а режисер не зміг допомогти їм у цьому: «До цього часу здібні молоді актори з євтеатру мали справу з конструктивними устремліннями режисерів. Вони навчились володіти своїм тілом, вони знайшли ритм, їх рухи й танки, освітлені музикою були легкі й молоді <...> Спектаклі будувались на рухах тіла, на ритміці з маленькою, дуже маленькою часткою психології, або навіть без неї. Силкувалися дати яскраве видовисько. І не вдавалося». Отже у психологічно-побутовій п'єсі, яка вимагала детальної розробки характерів, актори «виявили себе технічно безсилими» [51].

Варто зауважити, що і після прем'єри актори продовжували працювати над виставою. Є. Геніс, який побачив виставу 1927 р. під час гастролей театру в Одесі, зазначав, що п'єса мала міцну фабулу і давала непоганий сценічний матеріал для вияву акторського таланту: «Добре накреслений артистом Парчевим образ мільярдера Стакведера, людини з вовчою душею і сталевими зубами. Упевнено і легко зображує авантюриста-редактора продажної газети — Ізраель; шаржовану, не позбавлену комізму фігуру сенатора Гельмерса дав Нугер. Невизначено у сенсі загального малюнка передає роль лідера робітників Дінор. Чи то це щира людина, чи то собі на думці. Вдалися окремі місця Ейлішевій, яка грала Маргарет, але артистці багато в чому заважає шаблонність та штампованість сценічних прийомів» [52]. Про роботу режисера критик відгукнувся такими словами: «У постановці режис. Лопатинського, задуманій без особливих претензій, дещо у плані кінематографічної фільми, деякі сцени подані яскраво і виразно» [Там само].



«Загмук» А. Глєбова. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1927
Ескіз костюму (художник — І. Рабічев)

У лютому 1927 р. глядачі побачили ще одну роботу Е. Лойтера — спектакль за п'єсою «Загмук» А. Глєбова. П'єсу можна умовно віднести до жанру «трагедії раннього повстання» (таке визначення дав йому сам автор). У ній йшлося про традиційне давньовавилонське свято, коли рабам на п'ять днів надавалася свобода й уся повнота влади. Але після закінчення урочистостей їхній ватажок розплачувався за них життям. За сюжетом п'єси під час одного з таких святкувань у Вавилоні спалахувало повстання рабів, однак зрада ватажка призводила до його розгрому.

Проаналізувавши п'єсу «Загмук», Волховський доходив висновку, що це — не трагедія, але сучасний варіант мелодрами: «Постановщик Еф. Лойтер, видимо, намірявся дати п'єсу в плані монументальної трагедії, але він не облічив двох обставин: мелодраматичності, а не трагічності п'єси, і сил своїх акторів» [53, с. 10]. Й. Шевченко, натомість, вважав, що постановник поступився ідейним змістом п'єси заради видовищності вистави, але був згоден із тим, що акторам бракувало напруги і розмаху, необхідних у трагедії [54].

Оформлення спектаклю було створено І. Рабиновичем у конструктивістичному стилі. Воно, як і костюми І. Рабичева та хореографія Є. Вигільова, насамперед сподобалися авторові п'єси [55].

Думки критиків суперечили враженням А. Глєбова й стосовно акторських робіт. Наприклад, Д. Стрижевський у ролі ватажка повстанців Зер-Сібана здавався занадто витонченим, позбавленим «грубого зовнішнього героїзму» [53, с. 10]. А от А. Глєбов, порівнюючи харківську версію з постановкою московського Малого театру, зазначав таке: «Єврейський театр зробив п'єсу такою промовистою, якою не пощастило її зробити руському театрові <…> З поодиноких акторів мушу виділити дивовижну чіткістю та пластичністю постать Намісника (Заславський-Фай), Нінгал-Умі (Ада Сонц), Вел-Наіда (Кантор) і негра Уруру (Сокіл). Цей образ негра — краще втілення цієї ролі з усіх трьох бачених мною великих постановок "Загмук". Виконавцеві головної ролі Зер-Сібана (Стрижевський) в значно більшій мірі, ніж Садовському в Московському Малому театрі, пощастило передати рухливість, пристрасть і близькість до рабів-повстанців, властиву звільненому рабові, може не зашкодило б цій ролі більше пластики» [55].

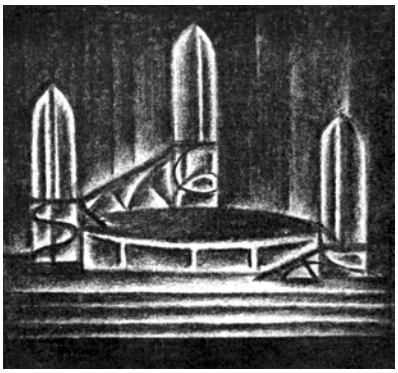
27 лютого 1927 р. театр закінчив сезон і виїхав на чотиримісячні гастролі за маршрутом Одеса — Київ — Вінниця — Бердичів [56]. Найбільшим успіхом у публіки Бердичева та Вінниці користувалися спектаклі «Пурімшпіль», «Койменкейрер», «Шабсе-Цві», «Загмук» [57].

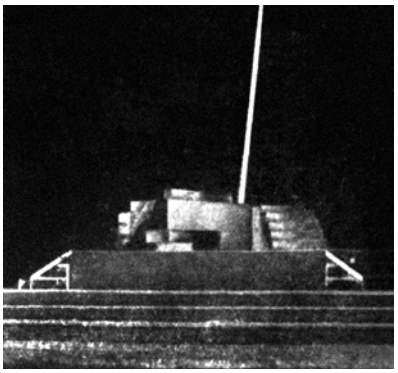
У травні 1927 р. колектив завітав до Одеси. Вистави проходили на кону Держдрами і мали успіх в одеської публіки.

До гастрольного репертуару «ГОСЕТу» входили «Загмук» А. Глєбова, «Койменкерер» І. Фефера та І. Фіделя, «Цвей кунілемлех» за А. Гольдфаденом, «Пурімшпіль», «Розіта» А. Глоби, «Ін дер гольденер медіне» за Д. Лондоном, «Ін брен» М. Даніеля.

Стосовно вистави «Загмук» А. Глєбова І. Круті висловився досить помірковано: «Формальні устремління постановки лежать у площині естетизму і саме останній підказав режисеру і будову мізансцен, і акторські жести, і наспівність інтонацій. Дуже гарні стилізовані костюми та сценічна установка роботи Рабічева з її комбінаціями площин. У виконанні багато серйозної виучки і ще більше — намагання оволодіти складною європеїзованою майстерністю» [58].

У стилістиці вистави «Цвей кунілемлех» за А. Гольдфаденом він угледів безсумнівний вплив О. Грановського: «"Цвей Кунілемлех" ще одна театральна "личина" Госету, ще одна з його "шкіл". Ця вистава, звичайно ж, народилася під знаком вахтангівської "Турандот" і шолом-алейхе-





«Шабсе-Цві» Ю. Жулавського та Ш. Аша. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1926. Ескіз та декорація вистави (художник — І. Рабічев)

мівських "Масок", якими їх побачив Грановський. У спектаклі тому найменше від Гольдфадена, а найбільше від театральності, від "гри у театр", від веселої посмішки, що лише місцями (та й то зрідка) переходить у злу гримасу» [59].

«Пурімшпіль» І. Круті також сприйняв схвально — як відмову театру від застарілих національних традицій: «Спектакль Госету України зберігає тонку тканину фабули про Ахашвероше та Естер, але ця фабула відсунута на другий план, над цією фабулою театр весь час знущається, підкреслюючи її шовінізм та вузький націоналізм» [60].

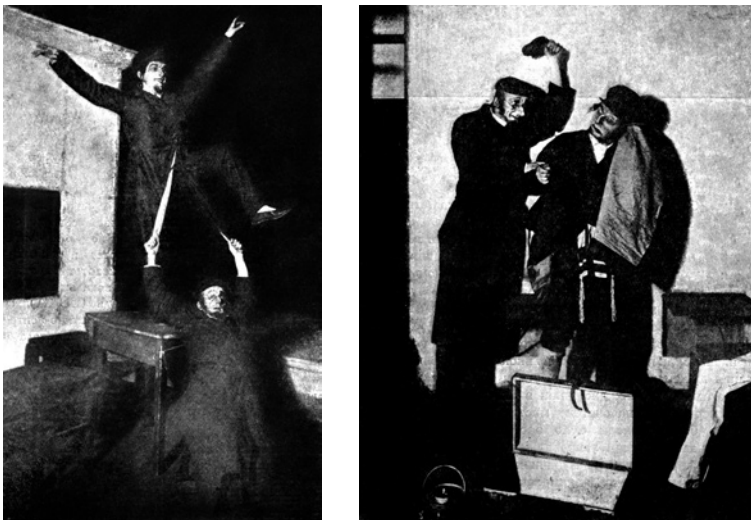
Натомість, спектакль «Шабсе-Цві» за Ю. Жулавським та Ш. Ашем рецензент розкритикував за брак виразної соціальної лінії: «Якщо правильно накреслені (але недостатньо виявлені) соціальні сили, які намагалися використати виступ Шабсе-Цві у своїх власних інтересах і вигодах, то "трагедії народу" зовсім не показано, а те, що показано, на цю гучну назву претендувати не може. Останній акт, який саме й має підняти тему до трагічних висот, зіжмаканий та непереконливий: він не досить яскраво викриває самого Шабсе-Цві і дає ще менше уявлення про трагічні переживання єврейських мас» [61]. Але при цьому стверджував таке: «Роботу Смишляєва і Лойтера, зроблену в плані великого європейського видовища, побудованого на національних мотивах, треба, мабуть, віднести до кращих вистав театру. Скупість ліній сценічного майданчику і виразність чітких мізансцен (окрім останнього акту) допомагають тут творчості актора» [Там само].

Крім кількох акторських робіт, рецензент доволі критично поставився до вистави «Ін брен» М. Даніеля: «Ада Сонц, Нугер, Мерензон, Синельникова, Сокол (Сліпий) йдуть від п'єси, й, слідом за живим життям, все ж знаходять фарби для відтворення образів стражденної старої матері, дурня поалєй-сіоніста, духовного рабина тощо. Є драматична напруга і в Ельяшевої у сцені з офіцером. А решта — ходульно, трафаретно та фальшиво ... Режисерська робота, як і сама п'єса, поверхова і позбавлена тієї цілеспрямованої пружності, поза якою революційна вистава, безумовно, немислима» [62].

А от про «Розіту» А. Глоби І. Круті написав досить ущипливо: «Народною мелодрамою "Розіта" у Госеті не предстала, хоча б тому, що народу у постановці немає, а мелодрама перетворена на камерну, фальшиво-нудну драму. Яскравим видовищем "Розіта" також не є, хоча б тому, що масові сцени неорганізовані, розхлябані та неоковирні. Й акторською виставою "Розіта" не стала — тут ліризм Іви Він ніяк не можна "пов'язати" із загоністим темпераментом вуличної співачки і — вже напевно — зі здибленими пристрастями п'єси» [63].

Проте загалом критик оцінив гастролі позитивно: «Госет, черпаючи з витоків єврейської національної театральності й водночас оволодіваючи формами єврейської сценічної майстерності, удосконалюючи свого актора і, головне, будуючи свій репертуар повністю у плані сучасних суспільних вимог, безперечно вийде на широкий шлях великої творчості та створення театру єврейських робітничих мас України» [Там само]. Схожу думку щодо значення та головних завдань театру оприявнив М. Бертенсон: «Молодий Госет України слідом за театром Грановського та єврейським театром Білорусії покликаний зіграти величезну роль у відродженні єврейського національного театру <...> Гастрольне турне Госету України за свою основну мету має пропаганду революційного радянського єврейського театру. Гастролі Госету в Одесі мають тому виключно важливе значення: єврейські трудові маси нашого міста чекають на створення, за зразком столиць, свого місцевого державного єврейського театру» [64].

Про успіх гастролей свідчить і те, що відділ Наркомосу «здійснив кроки щодо переводу театру до Одеси», з якими погодився Е. Лойтер [65]. Таким чином, було прийнято рішення, що харківський «ГОСЕТ» у першій половині зимового сезону 1927/1928 рр. (з жовтня по до січень) працюватиме в Одесі, а у другій половині — повернеться до Харкова [66]. Ймовірно, йо-



«Цвей Кунілемлех» А. Гольдфадена. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1926. Сцени з вистави

го спричинила не лише відсутність в Одесі державного єврейського театру, а й незначний успіх вистав «ГОСЕТу» в асимільованої інтелігенції Харкова, відтак, — нестабільна фінансова ситуація колективу.

Харківський «ГОСЕТ» давав спектаклі у спеціально відремонтованому та переобладнаному приміщенні колишнього театру Болгарової, де ще з дореволюційних часів традиційно працювали єврейські трупи. Урядовці протиставляли «новий» єврейський театр «старому» [67], він же, зі свого боку, мав враховувати те, яке велике враження справили на одеську публіку гастролі Московського державного єврейського театру.

Судячи зі слів завліта театру П. Маркіша, «ГОСЕТ» незабаром намірявся показати вистави «Юнген» («Хлопці») Е. Фінінберга, «Бабеф» М. Левідова, «Рістократн» («Аристократи») за Шолом-Алейхемом і «Бале-Тойвес» («Благодійники») за М. Мойхер-Сфорімом [68].

На постановку «Рістократн» за Шолом-Алейхемом запросили Моріса Норвіда. Він же разом з Д. Волькенштейном переробив твори Шолом-Алейхема на п'єсу [69]. Проте вистава успіху не мала. М. Бертенсон назвав п'єсу про багатіїв, які прагнуть бути аристократами, примітивною та розтягнутою сатирою [Там само]. Використані режисером прийоми гротеску та буфонади не дали плідних результатів, через те, що актори грали у різній

манері, у виставі не склався ансамбль: «Якщо Ада Сонц і Мерензон, Нугер і Лівшиць створюють умовні гротескні маски, то Лія Бугова грає у "чесних", спокійних реалістичних тонах, а Тарло марно намагається символізувати фігурою економа — собачу відданість панам» [Там само].

Далі глядачі побачили виставу «Юнген» («Хлопці») Е. Фінінберга (режисер — Е. Лойтер) — своєрідну хроніку подій, що відбувалися у маленькому містечку у роки столипінської реакції, далі — лютневої революції 1917 року, напередодні жовтневого перевороту, під час німецької окупації та громадянської війни. На тлі цих подій розгортався вічний конфлікт «батьків та дітей». Е. Лойтер ставив п'єсу в реалістичному плані, але у прологові до кожного акту діти гралися у різні ігри, ніби віддзеркалюючи прагнення та вчинки дорослих [70].

Критика стримано сприйняла виставу, але не пройшла повз деякі позитивні моменти: «Постановник Лойтер і художник Слуцький доклали чимало праці, сценічної вигадки та винахідливості, аби створити яскравий, театральний і внутрішньо спаяний спектакль, окремі картини якого дихали революційним підйомом та захопленням». На переконання рецензента, виконавець центральної ролі Стрижевський не мав відповідних даних, аби створити яскраво драматичний образ, роботу решти акторів він характеризував загальними словами: «Добре окреслені фігури вийшли у Жаботинського (робітник бійні), у Мерензона і Нугера (торгівці), у Парчева (фронтовик), у Гольмана (буржуй), Тарло (офіцер), технічно вміло провела роль Нати Ада Сонц, але передати життєву достовірність цьому надуманому образу артистці все-таки не вдалося» [71].

24 грудня відбулася прем'єра спектаклю «Бабеф» М. Левидова (режисер В. Смишляєв, художник Л. Нікітін). П'єса оповідає про події 1796 р., напередодні падіння Директорії у Франції, коли Бабеф здійснив героїчну спробу повернути Республіку назад — до революційних перетворень. Між тим, М. Бертенсон назвав п'єсу «низкою розрізнених картин, в яких дуже багато слів і надзвичайно мало руху» [72].

В. Смишляєву вдалося в умовно-реалістичному плані передати стиль епохи, але він не зміг створити на сцені справжній ансамбль. Так, Жаботинський здався рецензентові «надто м'яким» у ролі Бабефа. Натомість, він вважав вдалими роботи Г. Тарло, А. Нугера та І. Він: «Але яскраво і розумно грає Козена — робітника-вантажника, який йде за Бабефом, — Тарло. Багато гумору у сценічному малюнку Нугера (трактирник Ріголло). І пафосом

Васильєв. Малюнки з вистав Харківського державного єврейського театру «Бабеф» М. Левідова (ліворуч) і «Юнген» («Хлопці») Е. Фінінберга (праворуч). 1927. Газета «Вечерние известия» (Одеса)

революції, схвильованістю і пристрастю барикад насичує образ юнака Іва Він» [Там само].

На думку кореспондента газети «Известия», проміжним підсумком одеського сезону харківського «ГОСЕТу» можна було вважати залучення глядача до кращих зразків осучасненого національного репертуару і до творів революційної тематики. Водночас головний недолік вистав єврейського колективу він убачав у домінуванні історичного та сатиричного жанрів, як і у тому, що для досвідченої одеської публіки трупа виявилася «недостатньо кваліфікованою» [73]. Отже про стаціонування харківського «ГОСЕТу» в Одесі більше не йшлося.

До кінця 1920-х у зв'язку з посиленням контролю влади над сферою культури можновладці пильнують і за єврейським театром. Як результат, істотно змінився репертуар та спростилося сценічне мовлення: будь-який експеримент у галузі форми поступився місцем спрощеному реалізмові на межі з натуралізмом. Присутні в акторській грі ексцентрику і біорух витіснили побутова правдоподібність або штучна романтична піднесеність. Місце конструктивізму в оформленні вистави посіла живописна ілюстрація.

До того ж, режисура Е. Лойтера, пов'язана зі школою Є. Вахтангова, все менше відповідала канонам радянській драматургії, через що сучасні вистави «ГОСЕТу» не мали успіху. Періодичні докори в «естетизмі» та наслідуванні О. Грановському ставали все небезпечнішими, особливо після від'їзду головного режисера московського «ГОСЕТу» за кордон. У ко-

лективі також зростало невдоволення очільником, а у травні 1928 р. діяльність Е. Лойтера була розкритикована у виступах учасників Другого з'їзду працівників єврейської освіти та культури [39, с. 33]. За цих обставин, ще до початку сезону 1928/1929 рр. Е. Лойтера звільнили з посади художнього керівника «ГОСЕТу».

Театр очолив Моріс Олександрович Норвід (1895–1964), який перед тим обіймав у «ГОСЕТі» посаду чергового режисера. Під час перебування театру в Одесі він поставив спектакль «Рістократн» за Шолом-Алейхемом.

Творчу діяльність М. Норвід почав у 1920-х — тоді він працював актором у московському «Державному єврейському камерному театрі» [74, с. 429]. Потім — керував Одеською єврейською драматичною студією. Серед її учасників були ті, хто перейшов разом з ним до харківського «ГОСЕТу». Також 1928 р. до трупи долучилися вісім студійців з білоцерківського «Ройте блінт» («Червоне цвітіння»), зосібно молодий актор Шай Патлах. Незабаром унаочнився талант травесті Нюсі Шейнфельд, яка гратиме провідні дитячі ролі, Лени Сігаловської, Рохеле Паскевич, гострохарактерної актриси Жені Магазаннік, Рози Грін, Соні Пемової, Ісаака Томбака, Семена Бідера. На другого режисера запросили Самуїла Марголіна, а також — на постановку окремих спектаклів — В. Смишляєва та Л. Клещєєва [75].

Завідувачем музичною частиною був призначений композитор М. Мільнер. Передбачалося, що впродовж сезону над виставами працюватимуть художники Є. Магнер, Е. Мандельберг, О. Тишлер, Н. Шифрін, А. Петрицький.

Перед початком зимового сезону 1928/1929 рр. «Харковский пролетарий» повідомляв, що «ГОСЕТ» УСРР веде переговори з артистами московського театру «Габіма» щодо їхньої роботи у Харкові. Також йшлося про майбутні прем'єри «ГОСЕТа»: «Змова почуттів» Ю. Олєші, «Блут» («Кров») Б. Оршанського, соціальна мелодрама «Американер гетер» («Американські боги») за Е. Сінклером, комедія-буф «Дер бесерер менш» («Краща людина») В. Газенклевера (режисер — С. Марголін, художник — Н. Шифрін). Музику до двох останніх вистав писав М. Мільнер. В іншій замітці вказувалася, що плануються до постановки також п'єси «Любов і дим» І. Дніпровського та «Суламіф» Л. Квітка [76]. Відкриття сезону намічалося на 5 жовтня. Планувалося, що трупа працюватиме у Харкові до 23 січня, а потім поїде до Одеси і, можливо, до Києва [77].

Сезон відкрився виставою М. Норвіда «Американер гетер» («Американські боги»), заснованою на п'єсі Давида Гофштейна, написаній за двома

Ада Сонц

Моріс Норвід

Фай Заславський

романами Е. Сінклера («Історія одного мільйонера», «Король Вугілля»). Темою постановки стало розвінчання капіталістичної системи як машини, що знищує людину. Творці спектаклю прагнули передати ритми сучасної Америки і своє уявлення про неї. У головних ролях були зайняті Р. Кулик-Терновська, А. Сонц, Ф. Заславський, Г. Тарло, Л. Парчев, І. Ізраель [78].

М. Романовський у газеті «Харковский пролетарий» відзначав слабкість п'єси, де класова боротьба шахтарів рядувала з мотивом кровозмішення (американський мільйонер закохався у власну дочку). Щодо постановки його думка була такою: «Основна заслуга режисера Норвіда — цілісність вистави, хороша емоційна зарядка, продуманість. Особливо добре, з окремих сцен, зроблена морська хитавиця. Ця хитавиця передана на нерухомому оформленні яхти виключно рухом акторів. До речі, вона дуже тонко символізує ті соціальні коливання "ґрунту", які переживає зараз світ. Дещо слабший кінець із водою, що піднімається, технічно не дуже злагоджений і якійсь недороблений» [79]. Зі свого боку, рецензент газети «Вісті ВУЦВК» звертав увагу на гарну режисуру масових сцен, але схвалив лише Фая Заславського у ролі Вандербільда: «Дуже вдячна зовнішність, палкий темперамент, тонке почування ролі — отакі основні риси художнього образу Заславського» [80].

М. Романовський вважав вдалою сценографію О. Тишлера: «Дуже гарний сяючий жерстяний Нью-Йорк, хоч він і тисне сцену. Чудова яхта. Гірше — шахти. Надто солодкі. М'яка барвистість костюмів, вишуканість деяких де-

талей (стіл Вандербільда), прекрасне освітлення — також мають бути відзначені. Не зовсім вдалий бал у Вандербільда (радше — виставка на вікнах модної крамниці)» [79]. Натомість, рецензент газети «Вісті ВУЦВК» переконував, що конструкції загромаджували сцену і що у них важко гралося акторам: «Хмародряпи, відокремлені один від одного вузенькими проходами, сковують актора, не дають йому розгорнутися» [80].

Проте він слушно зауважував: «Вистава, що нею театр відкриває сезон, майже завжди має програмний характер, у значній мірі визначає лице того чи іншого колективу, його ідеологічну установку, його стиль і художні можливості». Рецензент вважав «Американер гетер» спробою очільника змінити ідейно-естетичне спрямування театру: «Державний єврейський театр узяв правильний курс на світовий репертуар, на гостро-сучасний і соціально-значний драматургічний матеріал» [Там само].

Таким чином, М. Норвід на посту головного режисера театру взяв курс на сучасну проблематику, на відображення історії революційного руху, участі єврейського народу у визвольній боротьбі і будівництві соціалізму. При цьому на другий план відсунулася і навіть майже зникла національна складова, намічена ще в п'єсах засновника єврейського театру А. Гольдфадена.

Відтепер важливе місце у репертуарі театру посідали вистави, які викривали капіталістичне суспільство: музична комедія «Розіта» А. Глоби (1926), драма «Ін дер голдене медіне» («У золотій країні», 1926) за Д. Лондоном, комедія «Гедекте корт» («Биті карти») харківського драматурга М. Пінчевського, «Дер бесерер менш» («Краща людина», 1928) за комедією німецького драматурга В. Газенклевера «Ділок». На думку Мойсея Лоєва, актора та автора книги про «ГОСЕТ», звернення театру до цих, далеко не першокласних, п'єс не було випадковим. І справа була не лише у браку сучасних єврейських п'єс і прагненні «викрити» капіталістичний світ з його «деградуючим» сімейним устроєм. «Насправді ці постановки були віддушиною для акторів, можливістю розкріпачитися від того, що дещо пізніше називатиметься "соціалістичним реалізмом", від ура-патріотичних сцен і жованих-пережованих монологів, уславлюючих партію і батьківщину» [39, с. 31].

Якщо в інших національних театрах ідеологічним настановам зазвичай протиставляли вітчизняну та зарубіжну класику, то у харківському «ГОСЕТі» класична частина репертуару обмежувалася творами Шолом-Алейхема та М. М. Сфоріма (щоправда, 1932 р. був поставлений

«Міщанин-шляхтич» Ж. Б. Мольєра). Так звана дореволюційна драматургія (від А. Гольдфадена до Я. Гордіна) свідомо відкидалася, адже новий — революційний — єврейський театр мав відмежуватися від репертуару і прийомів гри мандрівних єврейських труп. Згадаймо, що саме використання творчої спадщини призвело до зміщення Е. Лойтера з посади головного режисера. Новий головний режисер М. Норвід також опинився між двох вогнів: з одного боку, урядовці вимагали від нього постановки сучасних революційних п'єс, з іншого — публіка, що складалася здебільшого з дрібних ремісників і службовців середньої ланки, хотіла бачити якщо не традиційну єврейську оперету, то хоча б сюжети, схожі на популярні закордонні фільми. Мабуть, саме тому у репертуарі з'явилася «Розіта» А. Глоби, де використано сценарій відомого фільму з Мері Пікфорд.

Однак проведена у січні 1929 р. перевірка стану справ у Державному єврейському театрі виявила фінансову скруту та неможливість закінчити сезон без дефіциту. Вирішено було просити в Облвиконкому додатково субсидувати колективу п'ять тисяч карбованців, збільшити дотацію Наркомосу до цієї ж суми та терміново вирішити питання щодо гастролей до Одеси [81].

Гастролі театру в Одесі тривали з 6 лютого до 1 квітня 1929 р. Окрім вже знайомих вистав «Койменкерер» та «Цвай кунілемлех» глядачі побачили нові роботи: «Дер бессерер менш» В. Газенклевера, «Американер гетер» за Е. Сінклером, «Гірш Леккерт» А. Кушнірова. Проте найбільш схвальних рецензій удостоїлися вистави за п'єсами засновника єврейського театру А. Гольдфадена. Зокрема про «Цвай Кунілемелех» писали таке: «Всю його поставу, зведену почасти в стилі комедії "дель-арте" взято в загальному тоні легкого жанру, добре передано окремі моменти, все добре зрепетовано, сполучено з музикою і танцем. Виконавчий склад із завданням справився» [82].

15 березня публіці представили оновлену постановку «Рістократн» за Шолом-Алейхемом. Однак і нова версія була сприйнята неоднозначно. Зокрема, Б. Оршанський помітив як оригінальні знахідки («Норвід, наприклад, дуже вдало сполучав кінематографічні "напливи" з живими людьми, цікаво тлумачив сутність, характер, поводження дійових осіб»), так і те, що «сам по собі текст п'єси вже досить набрид, та й колаж складений не дуже вдало» [39, с. 24–25].

Автор невеличкої замітки під назвою «Здоровый рост», підсумовуючи гастролі театру, писав: «Госету доводилося працювати в умовах надзвичайно несприятливих: погано обладнаного театрального приміщення та ат-

мосфери недовіри до його артистичних сил. Але перші ж постановки показали, що театр за останній рік художньо зміцнів, що весь колектив його на чолі з режисурою охоплений здоровим творчим поривом» [83]. Він стверджував, що минув час поміркованих експериментів і що театр набув справжньої сценічної майстерності.

Діяльність художнього керівника театру, зрозуміло, не вичерпувалася власними постановками. Так, можливо, під впливом «режлабу» Л. Курбаса, 1929 р. М. Норвід створив режисерську лабораторію у Харківському державному єврейському театрі. Молоді режисери «Березоля» активно співпрацювали з харківським «ГОСЕТом»: крім згаданої вище вистави Ф. Лопатинського «Ін голдене медіне» за Дж. Лондоном, назвемо водевіль «3/4 людини» П. Петрова-Соколовського (режисер Б. Балабан), комедію «Міщанин-шляхтич» Ж. Б. Мольєра (режисер В. Скляренко, 1932) з блискучою роботою А. Нугера в ролі слуги Ковьєля.

До режлабу «ГОСЕТу» входили Аркадій Нугер і Фай Заславський, Даніель Стрижевський, Ізя Ізраель (Ізраїль Сапожников), Арон Мерензон, Іешуа Любомирський (він пізніше став театрознавцем, працював у Київському кабінеті Єврейської культури АН УРСР, читав лекції на єврейському факультеті Київського театрального інституту), Хаїм Файмушевич, М. Володарський та ін.

Спектакль «Гедектен кортн» («Биті карти»), зрежисований А. Нугером і Ф. Заславським, був спробою поставити ревю, «створене для розваги глядача, і в той же час мобілізуюче його на боротьбу з класовим ворогом і виконання п'ятирічного плану» [39, с. 31]. Актори, зайняті у ньому, могли проявити музичні та пластичні здібності. Нагадаймо, що від початку театр вважався музично-драматичним, тому вокал і хореографія посідали в його роботі важливе місце.

Перші два акти ревю демонстрували картини занепаду буржуазного суспільства, в третьому — розкривався трудовий ентузіазм радянських людей. Загальна композиція спектаклю належала режисерові й балетмейстерові Миколі Фореггеру, якого 1929 р. запросили для постановки театралізованих програм у щойно утвореному в Харкові єврейському театрі малих форм «Гезкульт».

Поки молодь «ГОСЕТу» експериментувала з формами і жанрами, головний режисер твердо тримався накресленої творчої лінії. 1929 р. глядачі побачили драму «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, присвячену подіям початку XX ст. — замаху кравця Гірша Леккерта на віленського губернатора

Васильєв. Малюнки з вистав Харківського державного єврейського театру «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, 1929 (ліворуч) і «Рістократн» Шолом-Алейхема, 1927 (праворуч). Газета «Вечерние известия» (Одеса)

фон Валя. Віршована п'єса Кушнірова створювала певні труднощі при постановці. М. Евенлєв зокрема зазначав: «Треба було розшифрувати, конкретизувати трохи символічну, сценічно-розпливчату поему Кушнірьова. Треба було подати вірші з кону так, щоб вони звучали реальними. Не збитись на деклямацію, на фальшивий патос, на холодне позування — з одного боку, на голе побутівництво — з другого» [84, с. 80]. Автор рецензії вважав, що М. Норвід не лише зберіг загальний історико-героїчний стиль поеми, а й надав їй максимально-конкретної сценічно-переконливої форми, зрозумілої масовому глядачеві. Зокрема сцени побиття заарештованих у в'язниці та допиту у жандармського полковника вразили його художньою простотою. Проте місцями, як на М. Евенлєва, режисер впадав у дешевий гротеск (сцена в цирку) або у зайвий натуралізм (сцена на вулиці) [Там само].

Рецензент визнав оригінальною двопланову декорацію Л. Кроля, що вдало обігравалася упродовж спектаклю, та окремо похвалив «прекрасну музику Мільнера, якому вдалося в звуках передати конвульсивний, поривний темп епохи, відбити в мелодії і героїзм, і фізичні муки та підле насильство, підкреслити і доповнити драматургічний і режисерський намір» [Там само].

У спектаклі «Гірш Леккерт» була зайнята переважно акторська молодь, для якої спектакль вважався звітним. Заславський намалював ви-

Нахум Лойтер

разний портрет простого кравця та водночас безстрашного революціонера Леккерта, наділивши його особливим глухим тембром голосу і чіткою мімікою. А. Сонц точними штрихами зобразила ентузіастку-сіоністку Шейку, Р. Кулик-Тарновська цікаво зіграла зубатовку Соню Шерешевську, натомість, І. Ізраель показав поліцмейстера дещо карикатурно. Але, найбільшою удачею вистави, на думку М. Евенлєва, стала роль губернатора фон Валя у виконанні Г. Тарло, який створив «скульптурний образ самодержавства» [Там само].

Перед початком зимового сезону 1929/1930 рр. у театрі зробили ремонт: сцену переобладнали з урахуванням останніх досягнень театральної техніки, у партері встановили відкидні крісла. Поки тривала перебудова, трупа виступала у клубах і на підприємствах. Сезон на стаціонарі розпочався лише 15 грудня [85]. Планувалися такі прем'єри: «Барг аруф» («Угору») Зінаїди Чалої (режисер М. Норвід), «Ді лецте» («Останні») Л. Різника (режисер С. Марголін), «Блут» («Кров») Б. Оршанського (режисер Вінер), рев'ю «Шлек» І. Фефера і Е. Фінінберга, «Вильд флейш» («Наріст») А. Кушнірова, «Фун лецтен ярід» («З останнього ярмарку») П. Гіршбейна.

Головним художником було призначено В. Ріфтіна, з театром мали співпрацювати А. Петрицький, О. Тишлер, А. Мандельберг. Музику до спектаклів писав М. Мільнер. Передбачалося залучити до роботи Нохіма Лойтера (брата Е. Лойтера). Сезон мав тривати до березня 1930 р., далі «ГОСЕТ» виїздив на двомісячні гастролі до Дніпропетровська, у травні — до Полтави, влітку — до Вінниці, Житомира та Бердичева [86].

Лише на початку 1930 р. М. Норвід випутив прем'єру — спектакль «Барг аруф» («Угору») за п'єсою З. Чалої, перекладеною на їдиш [39, с. 36]. Дія відбувається на шахті Донбасу, де розгортається боротьба зі шкідниками-спецами. М. Романовський переконував: «Велика заслуга Госету у тому й полягає, що з бляклої, схематичної п'єси він зробив яскраву, талановиту виставу, в якій б'ється пульс сучасності, в якій мало правдоподібні в автора образи набули, принаймні, художньої переконливості» [87]. З-посеред режисерських прийомів критика найбільше вразив прийом «стискання» дії (як у мейерхольдівському «Ревізорі»), коли епізод триває на окремому невеликому майданчику, на чорному тлі (художник В. Ріфтін). З виконавців Романовському впали в око А. Мерензон (Фокін), Р. Кулик-Терновська (Віргінія), А. Сонц (Настя), Л. Парчев (Леонов), А. Нугер (Труба). «Не можна сказати, що актори повністю подолали авторські недоліки ролей, але все-таки це — хороша, яскрава гра», — ділився він враженнями [Там само].

Натомість, М. Лоєв віддав перевагу А. Сонц у ролі Насті — колишньої робітниці шахти, яка любить випити, погуляти. Актриса грала її молодим, задиркуватим дівчиськом з фасонистою ходою, характерною посмішкою і звичкою грати гребінцем [39, с. 36].

1930 р. часопис «Радянський театр» опублікував замітку, в якій щодо репертуару Єврейського театру йшлося про таке: «Весь репертуар державного єврейського театру УСРР відбиває сьогоднішній й вчорашній день. Сьогоднішній день — виявляється у всіх питаннях, що цікавлять і хвилюють робітничого глядача саме сьогодні, вчорашній — в показі героїчних п'єс, історико-революційного змісту, що виховує глядача» [88]. Проте насправді ситуація з сучасним репертуаром була складною. На жаль, єврейська радянська драматургія мала усі недоліки, притаманні радянській драматургії в цілому, зокрема йдеться про низьку якість драматургічної продукції). О. Любомирський саме в цьому вбачав причину того, що театр мимоволі повертався до минулого — п'єс Гордіна, Гольдфадена, Шолом-Алейхема: «В Харківському Державному єврейському театрі жодна з п'єс нової радянської єврейської драматургії не втрималася на сцені, тоді як уже давно зняту з репертуару гольдфаденську "Цвей кунилемлех" довелося поновити» [89, с. 49].

1931 р. часопис «Радянський театр» надрукував короткий огляд діяльності «ГОСЕТу» за перші п'ять років його існування. Автор допису чітко розділив цю п'ятирічку на два періоди: перший (1926–1929 рр.) — «пе-

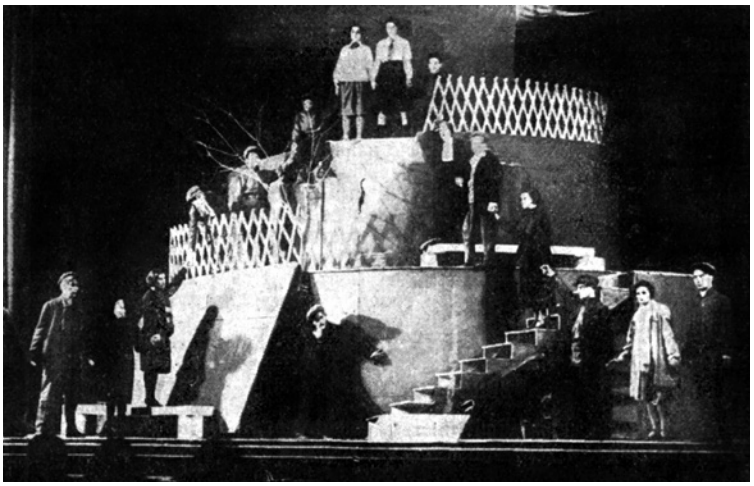
ріод пошуку форм і художнього обличчя театру: театр пробує свої сили на всі театральні жанри — від трагедії до водевіля»; другий — період реконструкції: «театр рішуче став на шлях допомоги трудящим у здійсненні великих завдань нашої п'ятирічки, одночасно викристалізовуючи своє художнє обличчя, свій стиль». Проте головну заслугу театру дописувач вбачав у відмові від традицій «старого» єврейського театру: «Йому першому на Україні судилося стати на боротьбу з численними єврейськими колективами, що, мандруючи по Україні, прищеплювали трудящим нездорові смаки, отруювали мозок трудящих різними халтурними постановами, із завзяттям він повів з ними жорстоку боротьбу, що закінчилася цілковитою його перемогою» [90].

А от М. Відгоф, автор статті про театр у часописі «Театральна декада», вважав, що призначення М. Норвіда художнім керівником театру слід розглядати як позитивне явище, однак шкодував, що за п'ять років існування театр так і не набув власного художнього обличчя. Критик пропонував робити ставку на талановиту молодь, яка вже здійснила кілька вдалих постановок (зокрема «Юліс» М. Даніеля, режисер І. Ізраель). На черзі були «Роман Цат» М. Альбертона та «Енергія» А. Кагана [91].

Сюжет драми «Юліс» М. Даніеля заснований на реальних епізодах боротьби виленських пролетарів проти польського легіону 1918 р.: партизанський загін на чолі з Ханою Богданович поспішає на допомогу більшовикам. Їм потрібно протриматися всього чотири дні. Партизани спізнюються, а купка більшовиків разом з їхнім ватажком Юлісом, аби не потрапити у полон, вкорочують собі віку. Рецензент вважав вдалими роботи Заславського, Сонц, Стрижевського, Тарло, Парчева. З боку режисури слабкими виявилися епізоди, де діяли партизани, а також занадто трафаретними та шаржованими виглядали бундовці [92].

Останні два сезони у Харкові «ГОСЕТ», як і раніше, приділяв основну увагу сучасній драматургії. До репертуару входили, крім згаданих вище спектаклів «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, «Юліс» М. Даніеля, «Роман Цат» М. Альбертона, перекладені єврейською «Кадри» І. Микитенка, «На Заході бій» Вс. Вишневського [93].

Постановка «Кадрів» І. Микитенка, здійснена московським режисером Волковим, стала своєрідним іспитом для театру, адже попередні постановки українських п'єс успіху не мали. У виставі працювала молодь театру: Абрамович (Тарас), С. Бідер (Гармаш), Н. Шейнфельд (Котя), А. Сонц



«Кадри» І. Микитенка. Харківський державний єврейський театр. 1931. Сцена з вистави

(Олена Череда). Критика хвалила постановку за точно знайдений темп поритм, винахідливо вирішені масові сцени: «“Кадри” — це перша вдала вистава Держєвтеатру України на українському матеріалі, це кращий початок не декларативного, а органічного і фактичного серйозного зближення двох національних культур, єдиних, рідних за пролетарським змістом <...> Найбільш запам’ятались з молодих акторів Абрамович, що знайшов багато яскравих барв і широких жестів студента-колишнього партизана Тараса, Бідер у невеличкій ролі ректора Гармаша, з його простою та стриманою манерою гри, Шейнфельд — яскравий безпритульний Котя. З основного кадру відзначимо Олену Чередy, що цілком опанувала новий національний матеріал, і групу професорів (характерний Тарло, соковитий Мерензон, ледве гротесковий Парчев, Стрижевський)» [94].

Проте у планах на майбутнє передбачалося розширення репертуарних рамок за рахунок творів єврейської та світової класики, сучасної російської та української драматургії. Були намічені до постановки «Так було» («Рекрути») І. Аксенфельда у переробці Л. Різника (режисер А. Рубін), «Шукачі золота» Шолом-Алейхема, «Шилер і хліб» М. Даніеля (режисер М. Петров), «Міщанин-шляхтич» Мольєра (переклад Д. Гофштейна, режисер В. Скляренко), «Бастилія Божої матері» І. Микитенка (переклад І. Фефера) [95].

1933 р. столицею України знову став Київ. Це спричинило важливі зміни у театральному житті Харкова, що зокрема відбилися на долі єврейського

театру: «На базі харківського і київського єврейських театрів Наркомос утворює всеукраїнський державний єврейський драматичний театр. Директором нового театру призначено т. Є. Гарника, його заступником т. С. Вайсмана, художнім керівником т. Вершилова. Найближчих днів театр починає підготівні роботи до відкриття свого першого сезону» [96].

Після злиття харківського та київського «ГОСЕТів» у місті залишився єдиний єврейський театр — «Гезкульт». Його виникнення тісно пов'язане з діяльністю Товариства сприяння єврейській культурі з тією ж назвою (абревіатура складається з двох слів — «гезельшафт» і «культура»), утвореного 1926 р. замість «Культур-ліги», яка вважалася найвпливовішою з-посеред єврейських культурних організацій 1920-х. Проте, жорсткі утиски радянської тоталітарної системи, посилення ідеологічних вимог, а також брак фінансування з боку радянських та зарубіжних єврейських установ призвели до поступового згортання діяльності «Культур-ліги» [97].

1926 р. після закриття «Культур-ліги» з метою налагодити культурницьку роботу в єврейських робітничих колах завдяки численним політико-просвітнім та культурницьким закладам (гуртки, бібліотеки, клуби, театри, хорові колективи, видавництва) була створена нова, цілковито радянська організація — Всеукраїнське товариство сприяння єврейській культурі «Гезкульт». 1927 р. почали працювати київська та харківська філії Товариства [98].

Одним із напрямків діяльності нового утворення стала пропаганда соціалістичних ідей за допомогою театрального мистецтва. 1929 р. при товаристві почав діяти Всеукраїнський єврейський художній театр малих форм «Гезкульт», покликаний оперативно та у потрібному владі ключі висвітлювати найважливіші соціально-політичні проблеми сучасності, забезпечувати мобільне культурне обслуговування провінції, давати вистави на заводах, фабриках, на селі та активно протистояти аполітичному музично-драматичному репертуару мандрівних труп.

Зазначимо, що театри малих форм існували у Харкові й до 1917 р., але справжнього розквіту їхнє мистецтво досягло у 1920-і. Виразність акторської гри, актуальність репертуару, широкі можливості агітаційного та пропагандистського характеру робили театри мініатюр в очах можновладців однією з найперспективніших форм театральної діяльності.

Думки дослідників щодо місця основної дислокації «Гезкульту» розходяться. Якщо вірити Д. Грудині, театр був створений у Києві: «Цілком осторонь стоїть зовсім нова спроба організації театру "малих форм", яка

знайшла своє прекрасне розрішення в організації суто профспілчанського українського театру "Веселий Пролетар" (Харків) <...> За цією ж методикою і за тими ж принципами роботи, нещодавно організувався єврейський театр "Гезкульт" (Київ), що з успіхом провадить свої гастролі по Україні» [99]. Натомість, Михайло Рибаков значно пізніше стверджував, що під такою назвою функціонували два театри — у Києві та у Харкові [100, с. 170]. На користь Харкова говорить те, що у відомостях про театр, вміщених на обкладинці журналу «Мистецька трибуна» (1931, № 3), вказана харківська адреса Всеукраїнського товариства «Гезкульт» — вул. Чернишевська, 63 [104]. Ймовірно, у перші роки свого існування театр готував програми то у Києві, то у Харкові, а потім виїздив на гастролі до різних областей України. Про це свідчать й газетні матеріали: наприклад, в одному з дописів на шпальтах газети «Харьковский пролетарий» йшлося про те, що театр з гастрольної подорожі повернувся до Харкова, де готуватиме нову програму [101].

Оскільки режисером перших програм «Гезкульту» був ідеолог «синьоблузників» Ніколай Фореггер, а оформлялися постановки за ескізами Ніни Айзенберг, яка свого часу сформувала своєрідний художній стиль московської «Синьої блузи», доходимо висновку, що попервах репертуар складався із творів агітаційного характеру, пов'язаних із різними політичними кампаніями. Головне завдання театру полягало в тому, щоби протистояти мистецтву мандрівних єврейських труп, які несли зі сцени теми та форми дореволюційного «шунд-театру». «Цей молодий театр утворено для боротьби з міщанськими й халтурними виставами, що вперто проходять в масу рядового глядача й в робітничі клюби й несуть з собою всю вульгарність і безідейність старого буржуазного єврейського театру й естради», — стверджував кореспондент газети «Вечірнє радіо» [102].

Директором «Гезкульту» став Анатолій Люксембург (колишній директор київського «Кунст-Вінкля»). До складу трупи увійшли деякі молоді актори цього колективу — Р. Руфіна, Є. Шаравнер, А. Шейнфельд, Н. Рашкова, І. Халіф та ін.

Перші роботи театру нагадували естрадні програми, бо складалися з різних номерів, не об'єднаних тематично. Той же кореспондент «Вечірнього радіо» (помилково називаючи театр «Дезкульт») заявляв: «<...> театр "Дезкульт", жваво відгукуючись на всі злободенні питання, може обслуговувати громадсько-політичні компанії, й, як гнучка рухлива театральна

одиниця, чудово обслуговує й провінцію, й єврейські колонії — місця, куди ніколи не попадають великі єврейські театри <...> З художнього боку це насамперед театр малих форм — естради. Дотепний злободенний скетч, хореографічні сценки, веселі музично-театральні номери й плюс літмонтаж — ось його стихія» [Там само].

Дві програми поставив Ніколай Фореггер. Перша мала назву «Ройте райтер» («Червона кавалерія»). До неї входили: комедія «Легка кавалерія» (спрямована проти протекціонізму), сценка у загсі «Хапт ніхт» («Не поспішайте»), естрадні куплети «Газетярі», пародійний хор, який висміював провінційну музичну халтуру, хореографічний скетч «Локомотив» (звуконаслідування). Центральним номером була ораторія «Ройтер райтер» (музика З. Заграничного, літмонтаж І. Котляра): «Тут велика емоціональна насиченість, динаміка й напруженість революційного настрою. Фореггер тут зумів з 12 чоловік утворити враження живої рухливої маси», — свідчив рецензент [Там само].

Друга програма — «Міт файєрдике рітер» («Розпеченим залізом») вийшла слабкішою. Але й у ній, на думку критиків, були влучні місця: хореографічні куплети «Критикірен» («Критикуємо»), музична сатира «Нітукін меєхусім» («Не зважаючи на особистості»), номер «Трудові процеси тоді й тепер» у виконанні Ягоди, хореографічний скетч «На палубі», де Н. Фореггеру вдалося створити яскраве динамічне видовище [Там само].

У березні 1930 р. з'явилася третя програма, складена з творів єврейських письменників І. Фефера, М. Пінчевського, І. Котляра та Д. Криштала. Вона називалась «Бий, бригадо, бий!» і піднімала різні виробничі проблеми [103].

1931 р. репертуар «Гезкульту» налічував кілька вистав синтетичного характеру, де поєднувалися різні сценічні жанри: комедія, сатира, оперета, естрадні номери: «Роте райтер» («Червона кавалерія»), «Штоленер ганг» («Сталевий шлях»), «Темпи», «Шлог-бригадіс» («Ударні бригади»), «Ленін –5 в 4», «Кадри», «Дурхрайз» («Прорив») тощо. Для театру працювали письменники І. Фефер, Х. Гільдін, А. Вев'юрко, П. Маркіш, А. Каган, І. Котляр, Л. Квітко, М. Пінчевський, Д. Криштал, Ф. Сито, І. Добрушин, В. Поляков, М. Левідов, Н. Сурін, І. Веріте, М. Гершензон, Ем. Казакевич. Режисером був Н. Фореггер, музичною частиною завідував композитор З. Заграничний [104].

Протягом двох років колектив тричі вирушав у турне, показавши вистави 140 тисячам глядачів: «Успіх театру полягає в тому, що культурні запити єврейських трудящих зростають кожного дня. Єврейському робітникові

Ніколай Фореггер

обридли різні “Гузики”, “Шульмани” й його тягне до нового слова нашого пролетарського театру. Ударництво, соцзмагання, червона кіннота, ліквідація куркулів як класу, п’ятирічка за 4 роки — такий репертуар театру “Гезкульт” і через такі теми театр користується з великої любові по всіх містах, містечках та селах, де він тільки не перебував», — переконував дописувач «Мистецької трибуни» [105]. Але насправді молодому театру було важко конкурувати з визнаними майстрами єврейської естради, особливо з виконавцями єврейських народних пісень, такими, як Катерина Щербакова, Михайло Епельбаум, Анна Гузік. До того ж, суто агітаційні програми на початку 1930-х не мали успіху в Харкові — глядач їх вже переріс.

Постійні переїзди заважали створенню нового репертуару, тому директор театр А. Люксембург у доповідній записці, адресованій до Правобережного театрального тресту, що також містила звіт за 1931 р., просив затвердити такий план подальшої роботи: січень — перша половина лютого — репетиційна підготовка першої програми; друга половина лютого — березень — обслуговування клубів на базі та підготовка другої програми; квітень — липень — обслуговування провінції; серпень — відпустка; вересень — листопад — обслуговування провінції; грудень — обслуговування клубів на базі, підготовка третьої програми. У зв’язку з плинністю кадрів директор також пропонував підвищити ставки акторам та встановити окрему посаду завідуючого художньою частиною. Пропозиції директора були прийняті, театр залишили для підготовчої роботи у Києві до 1 січня 1932 р. [106].

1932 р. колектив театру нараховував двадцять осіб: директор — А. І. Люксембург, адміністратор — П. Мауров, помічник режисера — А. Магід, актори: А. Бідос, Р. Бронштейн, Лерман, М. Фурман, М. Банков, Н. Вернік, Л. Клячкін, Б. Ландау, Б. Лернер, Ш. Пояс, К. Рехтман, Г. Цінгер, І. Щербаков, С. Маурова, Р. Руфіна, К. Щербакова, акомпаніатор — С. Бердовська [107]. Поряд з молоддю в театрі успішно працювали представники старшого покоління єврейських акторів, зокрема відома співачка Катерина Щербакова.

Колектив постійно гастролював. Так, наприклад, з 12 до 22 січня 1932 р. «Гезкульт» виступав у Києві, де дав тридцять п'ять вистав у клубах шкіряників, хіміків, харчовиків, освітян [108].

1934 р. дехто з акторів колишнього харківського «ГОСЕТу» (зосібно А. Мерензон, Л. Сігаловська, Н. Надіна) перейшли до «Гезкульту», чиєю головною базою остаточно став Харків. Якщо раніше це був виключно театр малих форм, в репертуарі якого превалювали скетчі, літмонтажі, одноактні водевілі, хореографічні номери, то тепер колектив почав роботу над великими спектаклями.

На жаль, «Гезкульт» не «успадкував» приміщення Державного єврейського театру на Харківській набережній (там працював ТРОМ, а пізніше — Будинок народної творчості). «Гезкульту» довелося, як і раніше, репетирувати та грати вистави у клубах (III Інтернаціоналу на вул. Пушкінській, 12, НКВС на вул. Свердлова, 24).

На початку 1930-х робота театру майже не висвітлювалася пресою, тому немає відомостей щодо того, чи виступав він у Харкові.

1936 р. харківська публіка побачила виставу «Гершелє Остропольер» за п'єсою Б. Алтера. Героєм цього спектаклю у дусі єврейського народного театру став Гершелє Остропольер (Ш. Пояс) — веселий хитрун зі старого містечка, схожий на Ходжу Насредділна — як і той, він сміявся з багатіїв та допомагав бідним. «Взагалі виконавський склад "Гершеле Остропольера" показує себе з доброго боку. Актори мають хороші голоси і дуже ритмічні», — ділився враженнями М. Романовський [109]. Водночас рецензент вказував на деякі істотні недоліки постановки: «Реб Борух, божевільний равін, посідає в ній дуже велике місце. Увесь перший акт дуже розтягнений, як і третій. А другий, присвячений власно витівкам Гершеле, коротенький. Авторові треба було дати більше місця самому Гершеле, адже матеріалу для цього багато. Є, на жаль, в п'єсі і літературна і театральна

дешевка. Але тема часто перекриває усі ці недоліки драматургічного матеріалу» [Там само].

За два роки театр представив новий варіант вистави «Гершелє Остропольер» (за текстом М. Гершензона), здійсненний С. Вайншельбаумом (він з 1937 р. стояв на чолі театру) під керівництвом О. Крамова. Цього разу роль блазня Гершеле виконала Р. Руфіна. Це була одна з традицій єврейської оперети — ще у 1920-х ролі юнаків грали Клара Юнг і Пепі Літман. Рецензент А. Свідлер хоч і висловлював деякі сумніви щодо того, чи варто було доручати актрисі чоловічу роль, однак, свідчив: «Різноманітний талант Руфіної позначився і на виконанні Гершелє. М'який і добрий Гершелє, який не занепадає духом за найважчих умов життя, представлений артисткою правдиво та переконливо» [110]. А от А. Замятін звернув увагу на особливі прийоми, що їх актриса використала для замальовки провідного характеру вистави: «Гершеле — новий доказ виключної здібності артистки Руфіної перевтілюватися. Створений нею образ народного героя — приваблюючий, дійовий і сильний. Артистка майстерно володіє не досить поширеним в наші часи вмінням використовувати підвищену "дохідливість" до глядача куплетів і танців для поглиблення характеристики зображуваного персонажу» [111].

Водночас А. Замятін дорікав постановникам нестачею у виставі соціальної гостроти. Схоже, С. Вайншельбауму маски італійської комедії дель арте, і він активно використав цю особливість тексту, надавши спектаклю форму карнавального видовища з елементами народної клоунади [Там само].

У згаданій вище статті М. Романовський звертав увагу на складність роботи пересувного колективу та на брак систематичного художнього керівництва «Гезкультом», що заважало театрові втілювати на кону єврейські радянські оперети та фольклорні музично-драматичні вистави. Критик відверто шкодував за традиційним для єврейського театру музично-драматичним репертуаром [109]. На нашу думку, це було пов'язано не лише з тим, що у трупі «Гезкульту» працювало багато музично обдарованих акторів, а й із занизьким художнім рівнем тогочасної радянської драматургії.

Питання художнього керівництва було частково вирішено завдяки запрошеному з Театру російської драми режисеру О. Г. Крамову, котрий опікувався постановками молодняку.

Наступною роботою «Гезкульту» стала «Чаклунка» А. Гольдфадена, поставлена І. Гріншпуном та Я. Кракопольским [112]. Молоді режисери обрали

для вистави про життя штетлу (єврейського містечка) реалістичну стилістику, вдало використавши маленьку сцену клубу імені III Інтернаціоналу. З-посеред загалом цікавих мізансцен рецензент особливо відзначив сцени на ринку та у домівці Бобе Яхне. Постановникам вистави вдалося водночас скористатися з щирості та безпосередності народного мистецтва і досвіду світового театру, провести аналогії між сценою ворожіння Бобе Яхне та «кухнею відьом» з «Фауста» І. В. Гете, усвідомити подібність образу Гоцмаха до образів мольєрівського Скапена та Фігаро з «Севільського цирульника» П. К. Бомарше.

Згідно з давньою традицією, роль старої чаклунки Бобе Яхне зазвичай грали чоловіки. У виставі І. Гріншпуна та Я. Кракопольского чи не вперше у ролі Бобе Яхне виступила актриса — Ревекка Руфіна: «Руфіна зіграла свою роль з виключною динамічністю, з чудовою мімікою, цільно, правдиво, тонко», — зазначав автор допису А. Свідлер, схвально відгукнувшись й щодо інших виконавців: «Артист Пояс вміло передає образ народного блазня, викликаючи багато доброго, здорового сміху. Сильно й правдиво викриває пройдисвіта Ельокіма артист Клячкін. Артистка Цінгер тепло й щиро подає свою Міреле, але їй треба ще попрацювати над роллю, щоб посилити її трагічне звучання. У артиста Ландау в ролі Маркуса є багато приємного, але він грає свою роль надто під опереткового простака. Артистка Вайнберг вдало передає лукавство мачухи Басі, але в її грі ще мало почуття» [113].

Театр прагнув і до освоєння сучасної драматургії. У травні 1938 р. відбулася прем'єра вистави «Клятва» («Ді швує») за п'єсою І. Снєгірьова, присвяченої подіям у революційній Іспанії (режисери І. Гріншпун та Н. Шейнберг). Цю постановку критика схвалила, незважаючи на те, що перша п'єса молодого драматурга була плакатною та дещо схематичною. Головну роль — антифашиста професора Фернандеса — зіграв провідний актор театру Наум Шейнберг. А. Замятін навів цікаві зауваження щодо трактування актором ролі вченого: «Найцінніше в його тлумаченні ролі — це вирішальне відмовлення від модного "олюднювання" професури, риси і рисочки якого можуть затемнити інтелектуальну міць вченого, лишаючи глядачеві тільки чудакуватого оригінала, добродушного бурчуна, велику дитину і т. д. Шейнберг бездоганний в зображенні людини інтелектуальної сили і лише в двохтрьох місцях допустив невиправдані переходи до цілковитої розслабленості» [114]. Рецензент також вважав «вдалою» роботу Р. Руфіної, яка, на йо-

«Чаклунка» А. Гольдфадена. Харківський державний єврейський театр. 1937
Бобе Яхне — Р. Руфіна

го думку, подолала схематизм образу Стелли, дочки Фернандеса. А. Бідос «добре впорався» з роллю фашиста Гехта. Критик особливо відзначив молодих виконавців: актора Мішурата у «відповідальній» ролі Антоніо Лаго, асистента професора та актриси Г. Лев, яка зіграла Едіт. Невдалим, з його точки зору, виявилося оформлення вистави: темряву професорського житла не вдалося протиставити яскравості вуличних сцен, тому, просторове рішення лише додало спектаклю «казематної похмурості» [Там само].

1938 р., після переїзду ТЮГу на вулицю Чернишевського, «Гезкульту» й Театру естради та мініатюр надали приміщення по вул. Свердлова, 22 [115]. До речі, відтоді назва «Гезкульт» поступово зникла з обігу (очевидно, Товариство припинило діяльність), і колектив став іменуватися Харківським державним єврейським театром.

1939 р. А. Замятін у газеті «Соціалістична Харківщина» так охарактеризував пройдений колективом шлях та його перспективи: «Харківський державний Єврейський театр, у минулому — пересувний театр "Гезкульт", понад 9 років обслуговує Україну, Білорусію. На початку свого існування він майже не відрізнявся від агітаційного колективу, але вже тоді звертав на себе увагу художніми досягненнями» [116]. Серед постановок театру дописувач особливо відзначив «Чаклунку» Гольдфадена, «Клятву» Снєгірьова, «Гершеле Остополера» Гершензона. Серед виконавців звер-

нув увагу на провідних акторів театру Н. Шейнберга, Ш. Пояса, Л. Клячкіна, Банкова, актрис Р. Руфіну, Юнеско. При цьому критик зауважував, що відсутність власного приміщення довгий час негативно впливала на роботу театру, проте нині, працюючи у приміщенні Театру естради і мініатюр, він отримав можливість ретельніше готувати вистави, граючи їх вісім разів на місяць [Там само].

До свого десятиріччя ХДЄТ мав намір поставити такі п'єси: «Тев'є-молочник» («Тев'є дер мілхкер») Шолом-Алейхема, «Дівчина з Москви» («Дос мейдн фін Москва») Губермана, «Доня» Резніка, «Диво в Дурачешеку» М. Лейпцігера. Над цими постановками працювали режисери С. Вайншельбаум, М. Терещенко, Я. Кракопольский, Н. Шейнберг, художники М. Драк, В. Ріфтін, Мотін, З. Вінник, композитор З. Заграничний [Там само].

На ту пору театр працював не тільки у приміщенні по вул. Свердлова, а й на інших майданчиках, зокрема, у листопаді 1939 р. — у Будинку народної творчості на Харківській набережній. Саме тут відбулася прем'єра вистави «Доня» за п'єсою Л. Резніка — немудряща комедія про недолугого американця, переконаного, що все на світі продається. Він приїхав до Країни Рад шукати собі наречену і вхопив облизня від простої дівчини Доні. Критик газети «Красное знамя» вважав, що Кракопольський «не зміг оживити похмуре дітище драматурга». До того ж, Ш. Камінський, Юнеско, Б. Ландау вдалися до непомірного шаржування [117].

Після провалу «Доні» очільник колективу став обережнішим і залучав до репертуару перевірені часом твори дореволюційних авторів, як-от «Менахем-Мендл» за М. Мойхер-Сфорімом, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Суламіф» («Шуламіс») А. Гольдфадена, оброблену М. Гершензоном та А. Гусятинським.

«Суламіф» А. Гольдфадена — оперета з псевдоісторичним колоритом — незмінно користувалася успіхом у старому єврейському театрі. Проте тогочасна критика сумнівалася щодо її сприйняття радянським — політично та естетично свідомим — глядачем. Тим не менш, А. Свідлер зазначав: «Але прекрасне режисерське тлумачення молодих постановників тт. Гріншпуна і Кракопольського і міцний акторський персонал зробили хвилюючий спектакль. До того ж добрана ще Гольдфаденом єврейська фольклорна музика в старанній обробці композитора Заграничного яскраво ілюструє всі дії, що відбуваються на сцені. Окремі картини як от: у пустині, ярмарок наречених і фінал, зроблені театром бездоганно» [118].

Критик схвалив Н. Надіну (Авігайль), Г. Лев (Авішаг), Л. Клячкіна (Мануех), Б. Ландау (чабан Овадд), вважав, що І. Щербаков був недостатньо переконливим у ролі Авішолема, але пальму першості, не зважаючи на окремі недоліки ролі, віддав Цукер: «Артистка Цукер, яка має досить приємний голос і добре володіє словом, показала Суламіф так, як знаємо цей образ із кращих художніх зразків. Щоправда, окремі місця великого драматичного піднесення ще не зовсім вдаються актрисі» [Там само].

Більш вдало театр освоїв сучасний матеріал у комедії «Дівчина з Москви» А. Губермана (грудень 1939 р.). Глядачі побачили веселий життєрадісний спектакль, поставлений С. Вайншельбаумом. Рецензент Г. Слуцький відзначав, що особливу цінність п'єса мала саме для харківського єврейського театру, колектив якого складався головним чином з комедійних акторів. Перед нами — чергова історія про вольову та талановиту людину, яка своїм ентузіазмом захопила мешканців далекої провінції. Саме це сталося з головною героїнею Ріною (Р. Руфіна), яка приїхала у містечко до діду ся. Особливістю вистави було створення Н. Шейнбергом, Ш. Каминським, А. Мерензоном, Ш. Поясом галереї характерних містечкових типів [119].

До ювілею видатного єврейського письменника Шолом-Алейхема було поставлено спектакль «Тев'є-молочник», де головну роль зіграв Н. Шейнберг. Про цю блискучу роботу А. Свідлер писав таке: «З числа виконавців цілком заслужено стоїть на першому місці глибокий і чуйний артист Шейнберг, — у великій і складній ролі Тев'є. На кожному кроці почувається щира теплота. Місцями артист буквально заволодіває аудиторією. Особливо це йому щастить тоді, коли Тев'є проводжає свою дочку Годл до засланого її чоловіка-революціонера Перчика, і тоді, коли він розказує Бейлке про свою випадкову зустріч з дочкою Хавою, що пішла з дому "з росіянином"» [120].

Підводячи підсумки сезону 1939/1940 рр. рецензент газети «Соціалістична Харківщина» Г. Михайлов відзначав такі роботи театру, як музична комедія «Чотири весілля, або Аршин мал алан» У. Гаджибекова, «Бабуся Двойра» за п'єсою Н. Карельської в обробці М. Хащеватського (режисер Н. Шейнберг). Наступного сезону глядачі мали побачити «Кривавий жарт» Шолом-Алейхема, «Сирітку Хасю» Я. Гордіна та три одноактні комедії єврейського радянського драматурга О. Гольдеса. Театр прагнув вийти за рамки суто національного репертуару — до постановки намічалася п'єса «Дон Хіль Зелені Штані» Тірсо де Моліни. Колектив збирався вліт-

ку гастролювати у містах та містечках Західної України, а восени — знову повернутися до Харкова, де, як і раніше, не мав власного приміщення [121].

У жовтні 1940 р. театр випустив чергову прем'єру — музичну комедію «Дос зексте вайб» («Шоста дружина») Б. Юнгвіця у переробці М. Талалаєвського, де висміювались користолюбство, чванство, егоїзм. Поставив виставу режисер Я. Кракопольський, музику написав композитор Л. Блех. А. Замятін писав: «Фігура "шостої дружини", жінки з народу Двойри, кмітливої, вміючої віддано і ревниво любити і палко ненавидіти, займе місце в ряду кращих творень артистки Руфіної. Щире почуття до Мотьки, лукавство у відношенні до Кізлера набули у виконанні Руфіної гострої виразності. Тільки почуття міри допомогло артистці уникнути серйозної небезпеки впасти в шарж при зображенні удавано сварливої Двойри у 3-й дії. Артистка володіє мистецтвом проникливого виконання арій-куплетів. Не можна не відмітити також її легкого і запального танцю». Рецензент відзначив також роботу Н. Шейнберга у ролі самодура Кізлера, актриси Гершгорн у ролі Рохеле та Б. Ландау в ролі Мотьки [122].

У репертуарі з'являлися «старі» мелодрами. У листопаді публіці представили знамениту «Хасю-сирітку» Я. Гордіна. Щоправда, наголошував рецензент, це була не сентиментальна історія про пропащу сирітку, але про бідачку, яку довів до самогубства «потворний суспільний устрій». Критик відзначає гру Руфіної — виконавиці головної ролі: наївної, довірливої служниці, яку звабив хазяйський син. Успіху вистави сприяла гра Н. Шейнберга в ролі спокусника Володимира та вдале виконання актрисою С. Цукер ролі Кароліни Трахтенберг. Спектакль поставив Самуїл Вайншельбаум: «Впевнена рука цього майстра позначилась як в загальній інтерпретації твору, що надала задовольняюче сучасним вимогам реалістичне звучання п'єсі, яка в автора грішила натуралізмом, так і в обробці окремих сцен» [123].

У січні 1941 р. на кін вийшов спектакль «Ді дорфіше хасене» («Сільське весілля») за п'єсою П. Гіршбейна «Гріне фельдер» («Зелені лани»). Це — лірична комедія, яка розповідає про кохання сільського вчителя та простої дівчини Ціне. А. Замятін дорікав режисеру Вайншельбауму дещо «штучною» постановкою, але цей недолік надолужувала гра акторів [124].

Наступного місяця глядачі побачили ще одну прем'єру — виставу «Йоселе» за оповіданням Я. Дінезона про здібного хлопчика з бідної родини, який зазнав знущань з боку розбещених дітей багатіїв. Матір

Йоселе Хієну зіграла Р. Руфіна, сильно та пристрасно показавши горе жінки, яка втратила дитину. Актриса-травесті Л. Сігаловська у непростій ролі Йоселе зуміла передати переживання покинутої дитини. А. Ротман (купець Шлоймеле), С. Цукер (його дружина Шейнделе) та Г. Лев (їхній син Лейбеле) створили живі портрети членів потворної родини містечкових багатіїв — самовдоволених і вульгарних [125].

Наприкінці березня ХДЄТ повернувся з гастрольної подорожі містами Донбасу. У квітні 1941 р. театр узявся до роботи над новою виставою — музичною комедією харківського драматурга М. Г. Берггольца «Цузогн ун ліб гобн кост ніт кайн гельд» («Обіцяти — не гроші витрачати»), яку ставив І. Гріншпун, музику писав З. Заграничний, на заголовну роль Естер була призначена Р. Руфіна. Прем'єра передбачалася наприкінці місяця [126].

Між тим, над театром поступово згущалися хмари. Це було пов'язано насамперед із державною політикою у галузі культури, скерованої на поступове згортання діяльності національних мистецьких об'єднань. Єврейські театри в Україні припиняли діяльність, починаючи з 1939 р.: у Києві закрилися єврейські театр ляльок та ТЮГ.

Репресії дійшли й до Харківського пересувного єврейського театру, який обслуговував не тільки Харків та область, а й територію всієї України. Як не дивно, саме це стало приводом ліквідувати колектив. У доповідній записці ЦК КП(б)У вказувалося, що театр не має у Харкові постійної бази та працює у місті лише три місяці на рік, а культурні потреби єврейського населення задовольняють гастролери (Московський державний єврейський театр, Білостоцький єврейський театр мініатюр і естради, Ленінградський театр єврейської оперети). Крім того, закриття аргументувалося необхідністю скорочення дотацій на утримання пересувних театрів у зв'язку з їхньою нерентабельністю. Відак пропонувалося розформувати Харківський єврейський театр, а декого з провідних акторів «прикріпити» до Держестради [127].

Можливо, саме з цими подіями пов'язана «Пояснювальна записка», прикладена до звіту про роботу театру у 1940 р. В ній був коротко окреслений шлях театру та зроблена спроба довести, що театр дійсно потрібен єврейській аудиторії: «У перші роки свого існування театр культивував малі форми, а з 1934 р. перейшов до вистав комедійного жанру. Перейти від малих форм до великих вистав було дуже важко для колективу, який виховувався на агітплакаті, ораторії, масовому співі й танці. Першим нам допо-

міг знайти правильний ключ до вирішення нового для нас жанру народний артист УРСР О.Г. Крамов, котрий впродовж двох років зробив три постановки (“Чужа дитина” Шкваркіна, “Благочестива Марта” Тірсо де Молини та “Чаклунка” Гольдфадена). Робота режисера О.Г. Крамова дала дуже хороші результати, оскільки репетиції та підготовка вистав проходили у плані студійної роботи <…> Відсутність комедій, що зазвучали б добре на єврейській сцені, позначається на творчому рості театру. Зроблений нами експеримент постановкою вистави “Аршин мал алан” Ташера Гаджибєкова повністю удався. Тримаючись накресленої лінії, театр має у своєму репертуарі нині цілий ряд комедій, а саме: “Гершелє Остропольер”, “Аршин мал алан”, “Бабе Двойре” (радянська тематика), “Доня”, “Дівчина з Москви”, “Дідусь та онука” (радянська тематика), “Чаклунка”, “Шоста дружина”, “Ді дорфіше хассене” (“Гріне фельдер”)» [128]. Далі йшлося про те, що репертуарний план 1940 р. виконаний повністю, а з шести запланованих нових вистав здійснено — п’ять. Недовиконання плану керівництво театру пояснювало тим, що у січні 1940 р. у Будинку народної творчості не працювало опалення та освітлення [Там само].

Адміністрація театру зробила ще одну спробу врятувати його — звернулася до можновладців з проханням перевести колектив на госпрозрахунок [129]. Постановою № 1125 Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів трудящих від 18 липня 1941 р. театр був переведений на повний госпрозрахунок [130].

Зараз важно уявити, якою була б подальша доля театру, якби не початок Великої Вітчизняної війни, що застав театр у Проскурові. З великими труднощами колективу вдалося повернутися до Харкова.

15 серпня 1941 р. театр показав останню виставу — комедію «Цу зогн ун либ гобн», де брали участь Руфіна, Мерензон, Цукер, Ландау та інші актори [131].

З Харкова трупа виїхала спочатку до Тбілісі, а потім — до Середньої Азії (до Самарканду, пізніше — до Ташкенту), де в той скрутний час перебувало багато евакуйованих євреїв. У 1942–1943 рр. театр показав такі вистави, як «Гріне фельде» П. Гіршбейна, «Естер» М. Берггольца, «Гершеле Остропольер» М. Гершензона, «Цвай кунілемлех» А. Гольфадена, «Аршин мал алан» У. Гаджибекова, поставлені С. Вайншельбаумом [132, с. 82]. Виставою «25 років» театр відсвяткував 25-річний ювілей Радянської України (1943). В сезоні 1943/1944 рр. глядачі побачили спектаклі «Стемпеню» (ре-

жисер І. Міндлін), «Блукаючі зірки» (режисер С. Вайншельбаум), «200 000» (режисер С. Вайншельбаум) за Шолом-Алейхемом, «Чекай на мене» К. Симонова (режисер Л. Меєрсон) та ін. [132, с. 83]. Оформлення до всіх створив В. Ріфтін.

1945 р. були об'єднані харківський та одеський єврейські театри. Художнім керівником театру у 1945–1946 рр. був С. Вайншельбаум, у 1947 р. — Е. Лойтер [132, с. 89]. У репертуарі значилися «Люди» та «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом, «Клятва» І. Добрушина, «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Чаклунка» А. Гольдфадена. Особливий успіх мала вистава «Фрейлехс» («Радість»), яку поставив Е. Лойтер [132, с. 92].

Під час війни та у перші повоєнні роки до єврейського театру приходила публіка нового покоління, яка не розмовляла єврейською, бо давно відірвалися від свого національного коріння. Але єврейський театр залишався практично єдиним місцем, де люди могли висловити національні почуття. Відтак, театри набували значення національних центрів, що влада помітила одразу і вдалася до чергових політичних репресій.

Об'єднаному одесько-харківському колективу після війни не дозволили працювати ні в Одесі, ні у Харкові. У січні 1948 р. його базували у м. Балта Одеської області, але театр так і не зміг розпочати роботу [132, с. 96]. Через рік частина акторів влилася до філії Київського єврейського театру, який 1949 р. також був закритий [39, с. 157]. Так закінчилась історія єврейв ського театру у Харкові.

Література

1. Миндлин А. История «процентных норм»: Ограничения в общем образовании евреев в XIX — начале XX вв. // Корни. — 2003. — № 20. — режим доступа: http://amindlin.narod.ru.
2. Театр // Южный край. — 1916. — 13 февраля.
3. Еврейское литературно-художественное общество // Жизнь. — 1918. — 26 февраля.
4. Биневич Е. Еврейский театр в С. ССР. Первый государственный театр // Народ мой. — 2007. — 30 июля (№ 14). — Режим доступа: http://www.jew.spb.ru.
5. Райт. Еврейский театр: Открытие сезона // Южный край. — 1918. — 24 сентября.
6. А. М-ин. Еврейский театр // Южный край. — 1918. — 26 сентября.
7. И. Т. [Исаак Туркельтауб]. Унзер Винкль // Театральный журнал. — 1918. — № 3 (27 октября).

8. А. Г-ин. Еврейский театр // Южный край. — 1918. — 2 октября.
9. Театр // Южный край. — 1918. — 3 октября.
10. Рафальский М. Наши чаяния // Театральный журнал. — 1918. — № 2 (20 октября).
11. Л. М-ин. Унзер Винкль // Южный край. — 1918. — 6 ноября.
12. N. Унзер Винкль // Театральный журнал. — 1918. — № 5 (3 декабря).
13. N. Унзер Винкль: «Доктор Кон» // Театральный журнал. — 1918. — № 7 (22 декабря).
14. Театр «Унзер Винкль» // Театральный вестник. — 1919. — № 10 (23–25 мая). — с. 4–5.
15. В театре «Унзер-Винкль» // Театральный вестник. — 1919. — № 17 (14–17 июня).
16. Театр «Унзер Винкль» // Театральный курьер. — 1919. — № 7 (8–10 октября).
17. Верич. Еврейский театр «Унзер Винкль»: «А фарварфенер винкль» П. Гиршбейна // Театральные известия. — 1920. — № 2 (16 апреля). — с. 8–9.
18. Рафальский М. Еврейский театр // Советский театр. — 1930. — № 3–4. — с. 12–14.
19. Эвенлев М. Нэп захлестывает еврейскую сцену // Календарь искусств. — Х.,1923. — № 4 (31 января). — с. 13–14.
20. Гур-к. Еврейский театр: «Мысль» Л. Андреева // Художественная жизнь. — 1922. — № 1 (декабрь).
21. І. Т-ауб [Ісаак Туркельтауб]. Єврейський театр: «Політсатира» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 4 січня.
22. Гастроли еврейской труппы // Театральные известия. — 1922. — № 2 (12–17 января).
23. Туркельтауб И. «Дер дыбук» С. Ан-ского // Пролетарий. — 1923. — 1 мая.
24. Туркельтауб И. «Ди гановим» («Воры»), драма в 3 д. Ф. Бимко // Пролетарий. — 1923. — 8 мая.
25. Эвенлев М. Кунст-Винкл: «Дер фремдер» («Чужой») — драма Я. Гордина в 4 действиях // Пролетарий. — 1923. — 10 мая.
26. Эвенлев М. Гастроли еврейской труппы Р. Заславского // Пролетарий. — 1923. — 25 октября.
27. Туркельтауб І. Гастролі Московського державного єврейського театру: «200 000» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 14 травня.
28. Жигела Ю. Гастроли ГОСЕТа: «Колдунья» // Коммунист. — 1925. — 16 мая.
29. Туркельтауб И. Харьков: хроника // Жизнь искусства. — 1925. — № 26.
30. Єврейська робітнича студія-театр // Вісті ВУЦВК. — 1921. — 28 травня.

31. Балтер Л. Клуб III Интернационал: «Малкес» или «Горит Восток» // Пролетарий. — 1924. — 17 октября.
32. Туркельтауб І. «Чуєш, Москва?»: До вистави в клубі III Інтернаціоналу // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 25 квітня.
33. Байков И. По рабочим клубам // Театральная газета. — 1924. — 20–26 мая (№ 18).
34. І. Т. [Ісаак Туркельтауб]. Клуб III Інтернаціонала: «Хахомім» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 20 травня.
35. Об организации еврейского театра // Государственный архив Харьковской области (далее — ГАХО). — Ф. Р-845; п. 2; ед. хр. 327; л. 180.
36. Р-ський. До відкриття єврейського театру // Нове мистецтво. — 1925. — № 5 (1–8 грудня).
37. Бару Г. Євдержтеатр: До відкриття // Нове мистецтво. — 1925. — № 6.
38. Правда історії: Діяльність єврейської культурно-просвітницької організації «Культурна Ліга» у Києві (1918–1925): зб. документів і матеріалів / уклад. М. О. Рибаков. — К., 2001. — 206 с.
39. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К., 2003. — 247 с.
40. Єврейський держтеатр // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 5 листопада.
41. Туркельтауб І. Відкриття Державного єврейського театру: «Пурім-шпіль» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 9 грудня.
42. Уразов І. Державний єврейський театр: «Пурім Шпіль» // Нове мистецтво. — 1925. — № 7 (15–22 грудня).
43. Уразов І. Державний єврейський театр: «Ін брен» Даніеля і Лойтера // Нове мистецтво. — 1925/1926. — № 9 (грудень-січень).
44. Туркельтауб І. Державний єврейський театр: «Ін брен» // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 15 січня.
45. Туркельтауб І. Шляхи Харківського Державного Єврейського театру // Нове мистецтво. — 1926. — № 3.
46. Жаткин П. Ж. «Трагедия обманутого народа» // Пламя. — 1926. — № 9–10.
47. Бесіда про роботу єврейського держтеатру // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 3 березня.
48. Волховський В. «Цвей Кунилемлех»: Єврейський держтеатр // Нове мистецтво. — 1926. — № 18 (4 травня).
49. Єврейський держтеатр: З розмови з завідателем художньою частиною театру режисером Е. Лойтером // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 19 серпня.

50. Жаткін П. Початок сезону в Держєвтеатрі: «Койменкерер» // Нове мистецтво. — 1926. — № 24 (19 жовт.).
51. Волховський В. «Ін дер голденер медіне»: Державний єврейський театр // Нове мистецтво. — 1926. — № 32 (груд.).
52. Альцест. Госет: «Ин дер гольденер медине» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 10 декабря.
53. Волховський В. «Загмук»: Державний Єврейський Театр // Нове мистецтво. — 1927. — № 6. — с. 10–11.
54. Шевченко Й. «Загмук» А. Н. Глєбова: Єврейський держтеатр // Комуніст. — 1927. — 6 лютого.
55. Автор про постановку «Загмук» в Держєвтеатрі: з бесіди з А. Глєбовим // Нове мистецтво. — 1927. — № 7.
56. Хроника // Нове мистецтво. — 1927. — № 8.
57. Мистецька хроніка: Гастролі Харківського Єврейського Держтеатру у Винниці // ВВК. — 1927. — 14 квітня.
58. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Загмук» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 8 апреля.
59. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Цвей кунилемлех» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 13 апреля.
60. Крути И. Гастроли Госета Украины: «Пурим-шпиль» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 16 апреля.
61. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Шабсе-Цви» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 19 апреля.
62. Крути И. Гастроли Госета Украины: «Ин брен» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 23 апреля.
63. И. Кр. Госет Украины: «Розита» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 30 апреля.
64. Эмбе. Гастроли Госета Украины // Театральний тиждень. — 1927. — № 12 (16 квітня).
65. Чествование Госета Украины // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 19 апреля.
66. Еврейская госдрама в зимнем сезоне // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 2 августа.
67. Альцест. К открытию Госета // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 12 октября.
68. Маркиш П. Сезон Госета // Известия Одесского окружкома

КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 14 октября.
69. М. Б. Госет: «Пурим-шпиль». «Ристократы» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 28 октября.
70. Одесские театры в дни торжеств: Наши беседы: т. Лойтер (Госет) // Театр. Клуб. Кино. — 1927. — № 19.
71. Евгеньев. Госет Украины: «Юнген» Э. Фининберга // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 23 ноября.
72. Эмбе. Госет Украины: «Бабеф» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 30 декабря.
73. Еврейский театр // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1928. — 25 марта.
74. Иванов В. ГОСЕТ: политика и искусство, 1919–1928–М., 2007. — 464 с.
75. Режиссура в ГОСЕТе УССР // Харьковский пролетарий. — 1928. — 1 августа.
76. М. Пав. Державний єврейський театр у 1928–1929 році // Вісті ВУЦВК. — 1928. — 19 вересня.
77. Предстоящий сезон в ГОСЕТе УССР // Харьковский пролетарий. — 1928. — 27 июля.
78. К постановке «Американер Гетер»: беседа с режиссером М. Норвідом // Харьковский пролетарий. — 1930. — 9 октября.
79. Романовский М. Открытие Еврейского государственного театра: «Американер Гетер» («Американские боги») // Харьковский пролетарий. — 1928. — 12 октября.
80. М. Пав. Державний єврейський театр: «Американські боги» // Вісті ВУЦВК. — 1928. — 13 жовтня.
81. Обслідування Державного Єврейського театру // Вісті ВУЦВК. — 1929. — 17 січня.
82. Альцест. «Цвай кунілемелех»: Госет України // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1929. — 10 марта.
83. Л-т. Здоровый рост // Вечерние известия. — 1929. — 31 марта.
84. Евенлєв М. Державний єврейський театр: «Гірш Леккерт» // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
85. Хроніка: Єврейський держтеатр // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
86. Єврейський державний театр // Комуніст. — 1929. — 29 серпня.
87. Романовский М. Государственный еврейский театр: «Барг Аруф» («В гору») // Харьковский пролетарий. — 1930. — 10 января.
88. В державному єврейському театрі // Радянський театр. — 1930. — № 1–2. — с. 108–109.

89. Любомирський О. Єврейська радянська драматургія // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 6. — с. 39–49.
90. П'ятирічний ювілей творчої роботи Державного єврейського театру // Радянський театр. — 1931. — № 1–2.
91. Відгоф М. На нових шляхах: Ширше дорогу молодняку // Театральна декада. — 1931. — № 1 (листопада). — с. 7–8.
92. «Юліс» // Театральна декада. — 1931. — № 1 (листопада). — с. 12–13.
93. Зимовий сезон Державного єврейського драматичного театру // Вісті ВУЦВК. — 1932. — 3 жовтня.
94. Глядач. «Кадри» на сцені Держєвтеатру // Мистецька трибуна. — 1931. — № 9. — с. 8–9.
95. Державний єврейський театр // Театральна декада. — Х., 1933. — с. 3, 25–26.
96. Всеукраїнський державний єврейський драматичний театр // Комуніст. — К., 1934. — 18 серпня.
97. Рыбаков М. О деятельности еврейской культурно-просветительной организации «Культурная Лига» в Киеве (1918–1925) // Матеріали IX міжнародної наукової конференції «Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в XX столітті», 28–30 серпня 2001 р. — Режим доступу: http://www.judaica.kiev.ua.
98. До Харківського окружового виконавчого комітету // Державний архів Харківської області (далі — ДАХО). — Ф. № Р-845; оп. 2; спр. 757; л. 1.
99. Грудина Д. Десять років Робмису // Радянський театр. — 1929. — № 4–5 (грудень-листопад). — с. 7–11.
100. Рибаков М. Трагедія в житті і на сцені: Єврейський театр на Україні — історія, проблеми, сьогодення // Вітчизна. — 1991. — № 12. — с. 167–173.
101. Т. Надо поддержать театр малых форм «Гезкульт» // Харьковский пролетарий. — 1930. — 4 февраля.
102. Ю. Р-н. Постави театру «Дезкульт» // Вечірнє радіо. — 1929. — 14 серпня.
103. Новая программа театра «Гезкульт» // Харьковский пролетарий. — 1930. — 5 марта.
104. Всеукраїнський єврейський пересувний театр малих форм «Гезкульт» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 3.
105. Сто сорок тисяч: Всеукраїнський єврейський пересувний театр малого кону «Гезкульт» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 4.
106. Краткая докладная записка директора театра «Гезкульт» // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 1; л. 34–34об.
107. Ведомость выплаты зарплаты // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 3; л. 5.

108. Докладная // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 1; л. 13.
109. М.Р. Гастролі театру «Гезкульт»: «Гершеле Остропoлер» // Соцалістична Харківщина. — 1936. — 2 лютого.
110. Свидлер А. «Гершеле Остропoлер» в театре «Гезкульт» // Харьковский рабочий. — 1938. — 28 апреля.
111. Замятін А. Яскравий, культурний спектакль: «Гершеле Остропoлер» в Харківському єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 5 березня.
112. «Колдунья» в «Гезкульті» // Соціалістична Харківщина. — 1937. — 3 лютого.
113. Свідлер А. «Колдунья» в театрі «Гезкульт» // Соціалістична Харківщина. — 1937. — 16 березня.
114. А.З. «Клятва» («Дішвує») в театрі «Гезкульт» // Соціалістична Харківщина. — 1938. — 30 травня.
115. Гавриленко В. Театри Харкова в новому сезоні // Соціалістична Харківщина. — 1938. — 2 жовтня.
116. Замятін А. Спектаклі Харківського державного єврейського театру // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 15 лютого.
117. Костров А. Незавершенный спектакль: «Доня» Л. Резника в Харьковском еврейском государственном театре // Красное знамя. — 1939. — 18 ноября.
118. Свідлер А. «Шуламис»: Нова постановка в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 11 квітня.
119. Слуцкий Г. Спектакль о советской девушке: «Девушка из Москвы» в Еврейском театре // Красное знамя. — 1939. — 28 декабря.
120. Свідлер А. «Тев'є дер мілхікер»: Прем'єра в Харківському єврейському державному театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 21 квітня.
121. Михайлов Г. Підсумки сезону в Харківському державному Єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 5 червня.
122. Замятін А. «Шоста дружина» в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 29 жовтня.
123. Замятін О. «Хася-сирітка»: П'єса Я. Гордіна в Харківському державному Єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 24 листопада.
124. Замятін А. «Сільське весілля»: Прем'єра в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1941. — 22 січня.
125. Слуцкий Г. Спектакль социального гнева: «Йоселе» в Харьковском еврейском театре // Красное знамя. — 1941. — 2 марта.
126. Люксембург М. В еврейском театре // Красное знамя. — 1941. 16 апреля.

127. Про ліквідацію пересувного єврейського театру: Постанова Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів трудящих від 18 червня 1941 р.: проект // ДАХО. — ФР-3858; оп. 2; д. 326; арк. 70–70об.
128. Объяснительная записка Харьковского государственного передвижного еврейского театра к годовому отчету театра за 1940 г. // ГАХО. — ФР-4784; оп. 1; ед. хр. 8; л. 100–104.
129. В Харьковский обл. исполком Советов депутатов трудящихся: Докладная записка // ГАХО. — ФР–3858; оп. 2; д. 326; л. 69–69об.
130. Про ліквідацію колгоспного театру ім. І. Франка та перевод єврейського пересувного театру на повний госпрозрахунок: Постанова виконкому Харк. Обл. ради трудящих від 18 липня 1941 року // ДАХО. — ФР-3858; оп. 2; д. 326; арк. 65.
131. «Цу зогн ун либ гобн»: Новая музыкальная комедия в Харьковском Государственном еврейском театре // Красное знамя. — 1941. — 14 августа.
132. Вексельман М. Еврейские театры (на идиш) в Узбекистане: 1933–1947. — Иерусалим, 2005. — 200 с.
133. Смирнова Н. Еврейский театр / История советского драматического театра: в 6 т. — Т. 5. — М.: Искусство, 1969. — с. 665–682.

Анатолій Баканурський

Єврейський театр в Одесі (1876–1949)

Євреї — театральний народ, адже чутливий народ, причому багатовікова історія, змушуючи єврейський народ пристосовуватися до різних умов життя, розвила у ньому здатність до перевтілення.

Олександр Кугель

Враховуючи своєрідність етнічного складу мешканців Одеси межі XIX–XX ст., було б дуже спокусливим пов'язати початковий період історії єврейського театру на території півдня Російської імперії (Новоросійського повіту) безпосередньо з Південною Пальмірою [1]. Однак такий крок видається поквапливим. Театр мовою їдиш, перш ніж отримати одеську прописку, проклав чимало європейських маршрутів, поступово змінюючи зміст і форми: від традиційних фольклорно-драматичних жанрів — пурімшпилів [2] до формування професійних труп. Це був період емансипації від талмудичних і раввіністичних заборон, поборення календарно-ритуального характеру видовищної культури та обережних спроб долучитися до загальноєвропейського театрального процесу, що не виключало усвідомлення і збереження національної ідентифікації [3]. Пройшовши складний шлях європейськими країнами — Нідерландами й Німеччиною, Австро-Угорщиною, Румунією та Польщею, Галичиною та Західною Україною, — єврейський театр, ускладнюючи та покращуючи репертуар і виразність, різнорідність дійових осіб та виконавців, наблизився до професійного періоду розвитку. Актуальний характер органі-

зації їдишемовного театру був поза сумнівом: «Про користь і значення театру для літератури і загалом суспільного життя євреїв ми вважаємо зайвим говорити як про предмет, зрозумілий без міркувань» [4, с. 466].

Географія першого етапу історії єврейського театру в Російській імперії та творчих біографій більшості його фігурантів традиційно починається в Одесі, а завершується на Американському континенті [5]. Хронологічні межі цього періоду — 1878–1883 рр. До цього часу виключно іудаїзм та синагога були інститутами збереження єврейської самоідентифікації. Тепер до них додалося сценічне мистецтво. Марк Ріверсман — єврейський літератор, журналіст та перекладач, один із фундаторів Петроградської театральної студії, говорив своїм учням (цитата подається за записом Соломона Міхоелса): «Чи це театр тільки для євреїв? Чи це театр єврейських п'єс? Чи це театр єврейською мовою? Ні перше, ні друге, ні третє. Це театр народної душі. Театр, що вловлює особливий дух народу».

Сам театр народився дещо раніше — 1876 р. Одним з його засновників став поет (його «чудові пісеньки» згадує Шолом-Алейхем у романі «Блукаючі зірки»), журналіст, драматург (автор понад півсотні п'єс), режисер та антрепренер Авраам Гольдфаден — людина, якій вдалося кардинально змінити консервативне культурне обличчя «затхлого маленького світу єврейського містечка» (О. Дейч). Нижня часова межа першого етапу становлення професійного єврейського кону в Одесі — вересень 1883 р., коли урядовим наказом, ініційованим сенатором, генерал-лейтенантом Петром Оржевським — товаришем міністра внутрішніх справ, на території всієї держави було заборонено грати вистави на їдиш [6].

Культурні наслідки цієї принизливої заборони зашкодили єврейському театрові так само, як руйнівні україножобські Валуєвський (1863 р.) та Емський (1876 р.) циркуляри, що обмежували публічне виконання «різних сценічних показів та читань ополяченою говіркою».

Перші спроби Гольдфадена організувати єврейську трупу відносяться до румунського періоду його творчості [Там само]. Одне з ранніх свідчень цього належить класику румунської та молдавської літератури Михаю Емінеску: «У парку (йдеться про місто Ясси — *А. Б.*) <...> відкрився невеелике літній театр, де йдуть вистави єврейською мовою» [7]. Судячи з низки джерел, письменник відвідав спектакль «Ді бобе міт дем ейнкіл» («Бабуся та онучок»), яким у жовтні 1876 р. відкрила ясський сезон перша в історії єврейського театру трупа Гольдфадена. Його незмінним однодумцем та парт-

У синагозі. Гравюра XIX ст.

Єврейські клейзмери

нером був Авраам Фішзон — актор та антрепренер, чию бердичівську групу акторів-аматорів, створену у жовтні 1875 р., запросили до гольдфаденівського колективу. У мемуарах Фішзон наводить склад, в якому трупа грала у Румунії: Анета Гроднер, Ісруель Гроднер, Давид Блюменталь, Хайм Тайх, Роза Фрідман, Яків Співаковський, Янків Куліш (Зільберт) та ін. [8, с. 59–60]. У Румунії об'єднана трупа Гольдфадена — Фішзона грала до середини січня 1878 р., після того дехто з виконавців переїхав до Одеси. Незабаром до них приєднався сам Гольдфаден. 1878 р. слугує точкою відліку літочислення єврейського театру в Одесі.

Трупа орендувала кін Маріїнського театру, розташованого у самому центрі, поряд з Міським театром та Пале-Роялем. Другий за кількістю глядацьких місць у залі театр — переобладнаний французький цирк Гютемана. Попри те, що приміщення не опалювалося, воно було комфортним для показу драматичних вистав: «кругла зала, відкриті ложі, амфітеатр, гальорка <…> Публіка сиділа на сходинках амфітеатру, ніби римляни» [9, с. 101].

Фішзон з колегами дуже ризикували: адже одеська публіка у театральних колах була відома своєю вимогливістю. Польська оперна співачка Петрушевська, яка гастролювала в Одесі, в інтерв'ю кореспондентові однієї з міських газет зізналася: «Одеса дуже високо стоїть у театральному

світі <…> Ось чому дати в Одесі не все, що можеш дати, є прямо-таки невигідним» [10].

Поза сумнівом, і Фішзон, і Гольдфаден, який незабаром приєднався до трупи, багато в чому розраховували не тільки на художній рівень своїх вистав, а й на ентузіазм одеських євреїв, для яких театр, що грав на їдиш, став би художнім відкриттям. Їхні очікування справдилися майже одразу: «Неможливо передати, що тоді коїлося в Одесі. Грали не лише по суботах, але щодня. Люди ночували біля каси, аби отримати квитки, принаймні, на п'ятий день» [11, с. 17].

Проте успіх трупи дещо перебільшено — серед одеських євреїв поява «свого» театру справді викликала ажіотаж, але преса зайняла позицію очікування і захоплення самого Фішзона поділяти не квапилася.

Лише на початку 1879 р. з'явилася перша значна публікація, де йшлося про перспективи міської єврейської трупи. Це був відгук на вокальний концерт, влаштований її провідними виконавцями: «Зала була вщерть зайнята повнена публікою, яка належним чином нагородила декого з акторів аплодисментами та неодноразовими викликами. Особливо майстерно виконали свою справу панове Розенберг та Співаковський, які <…> на своїх плечах винесли весь цей вечір, коли ми переконалися, що єврейський театр в Одесі міг би мати успіх. Ми вважали, що єврейський театр цікавий лише пересічному єврею, але виявилося, що цей вечір відвідали також представники вищих класів євреїв, які абонують ложі у Маріїнському та Російському театрах» [12].

Чутки про зростаючу популярність єврейської трупи прискорили прибуття до Одеси Гольдфадена, який привіз із Ясс не лише нові п'єси, а й вокалістку Елізу Рейнторн (згодом — фаворитка міських театралів).

Нехитра афіша рясніла, проте, різноманітними назвами: від оперети та побутової комедії до сльозливої мелодрами. Втім, домінування у ній інсценівок та оригінальних п'єс (здебільшого авторства Гольдфадена), свідчило про зміну вектора єврейської трупи з концертного на музично-драматичний [13]. Репертуарною «родзинкою» незмінно залишалася «оперета-мелодрама» «Ді Кішефмахерін» («Чаклунка»), прем'єра якої відбулася 7 квітня 1879 р. Сюжет її простий, схожий на сюжет «Попелюшки»: зла мачуха Бася за допомогою чаклунки продає до турецького гарему свою падчерку Міреле, а її батька — багатія ребе Авремце — саджає у в'язницю. Врешті, все завершується благополучно, щоправда, п'єса перевантажена

надмірною сентиментальністю, моралізаторством і дидактичністю, часом ці риси відсували на другий план пурімшпілерську водевільність та пригальмовували іскристу карнавальність дії. Гольдфадену не пощастило досягти успіху, аналогічного тріумфу «Чаклунки», поставленої Олексієм Грановським у Камерному єврейському театрі 1922 р., проте, в одеському спектаклі, як і в його авторі, відчувався «потяг до краси» єврейської «народної театральності» [14, с. 58].

«Чаклунка» ж незмінно перебувала у репертуарі кожної єврейської трупи, ставши шлягером національної театральної афіші незалежно від місця дислокації театру: від Америки до Австралії.

У січні 1880 р. під час одеських гастролей «Чаклунку» побачив Томмазо Сальвіні. «Знаменитий артист увесь час із зосередженою увагою слідкував за перебігом п'єси, яка, мабуть, зацікавила <...> своєю оригінальністю. Театр, як і зазвичай, був майже заповнений, і аплодисментів не бракувало» [15].

Поголос про одеський єврейський театр швидко докотився до Петербурга. Гольдфадена викликали до Цензурної управи, аби він представив репертуар на предмет його благонадійності. Усі п'єси дозволили ставити, а вояж до столиці навів керівника трупи на думку про необхідність розширення географії театру. 1880 р. здійснена півторарічна гастрольна мандрівка спочатку півднем України (Балта, Миколаїв, Херсон, Єлисаветград, Полтава, Бердичів, Харків, Вінниця), далі — Мінськ, Ковно, Бобруйськ, Москва, Ростов, Вільно, Динабург (Даугавпілс) і, нарешті, Петербург, де театр грав з липня 1881 р. до кінця квітня 1882 р.

Московська критика стримано прийняла гастролерів, звернувши увагу на користь від знайомства місцевого глядача з єврейським фольклором, а з-посеред виконавців рецензент «Московского листка» виділив лише Якова Гартенштейна (пізніше актор емігрував до США), а решту порівняв з аматорами. Інший журналіст поскаржився на відсутність у репертуарі європейської класики [16]. Деякі петербурзькі видання антисемітського спрямування підняли на кпини появу єврейських акторів на столичному кону: «<...> до нас приїхали "жиди" <...> Двадцять-тридцять поціновувачів часнику розсілися по краю, очікуючи на єврейську оперетку <...> яку виконав безголосий склад трупи в обідраних костюмах та обтріпаних декораціях» [17].

Природа не терпить порожнечі — у відсутність гольдфаденівської трупи в Одесі виникла низка нових єврейських театральних колективів, тим

паче, що на гастролі поїхали далеко не всі артисти, а дехто з тих, хто залишився в Одесі, організували власні антрепризи.

27 березня (так співпало, що від 1962 р. у цей день святкують Міжнародний день театру) 1880 р. на кін Маріїнського театру вперше вийшла трупа Зеліка Могулеска (Зиґмунда Могилевського), який став праобразом актора Лео Рафалеску у «Блукаючих зірках» Шолом-Алейхема.

Біографія одного з найвизначніших фігурантів єврейської сцени, як і багатьох його колег, почалася у синагогальному хорі містечка Калараш у Бессарабії, звідки його запросили на соліста у велику хоральну синагогу Бухареста. Водночас він брав приватні уроки у педагогів консерваторії, а 1874 р. отримав пропозицію перейти до французької опереткової трупи, що гастролювала у румунській столиці. Потім З. Могулеско організував пересувний колектив під назвою «Єврейський хор». Окрім гарного вокалу він виявився гарним імітатором та мімом.

1877 р. З. Могулеска прийняли до трупи Гольдфадена, котрий спеціально для молодого виконавця написав оперету «Шмендрик». Згодом він служив актором у трупах Фішзона, Гроднера, Шайкевича (саме тут узяв псевдонім Могулеско). Наприкінці 1879 р. З. Могулеско організував власну трупу, з якою до 1883 р. працював на різних сценічних майданчиках Одеси, поєднавши амплуа режисера, антрепренера та прем'єра трупи. А її вже складали не колишні аматори, але виконавці, які досягли помітного рівня професіоналізму: Хайм Тайх, Мойше Зільберман, Мойше Фінкель [18], Анетта Шварц (дружина Фінкеля), Аба Шейнгольд. З трупи Гольдфадена до Могулеска перейшов кантор Гіршенфельд (дід композитора Ісака Дунаєвського), який став хормейстером. Значну роль, особливо щодо вибору репертуару, грав Осип Лернер, який адаптував для трупи, що незабаром отримала офіційну назву «Трупа єврейських артистів під режисерством З. Могулеска», низку п'єс.

Репертуар колективу, яким керував Могулеско, мало чим відрізняв ся від афіші трупи Гольдфадена: «Фанатик», «Чаклунка», «Бар Кохба». Особливо виділялися гоголівський «Сам себе покарав» — так називалася обробка Н. Шайкевичем сюжету «Ревізора» (Могулеско зіграв Хлестакова), «Менахем, син Ізраїлю» одеського драматурга Ш. Каценеленбогена і літературний дебют Могулеска — «Фальшиве диво».

Таким чином, драматургічна монополія Гольдфадена в єврейському театрі була скасована. Серйозну конкуренцію йому склав виходець з Ясс

Театръ „НЕМЕТТИ“

(на Петербургской сторонѣ)

ГАСТРОЛИ ПОЛНАГО АНСАМБЛЯ ИЗВѢСТНОЙ

ЕВРЕЙСКО-НѢМЕЦКОЙ

труппы Я. В. СПИВАКОВСКАГО (изъ Одессы)

съ благотворительною цѣлью.

Главный режиссеръ г. СЕМЪ-АДЛЕРЪ (изъ Америки)

Во Вторникъ, 29-го Марта 1905 г.,

въ первый разъ.

БАРЪ-КОХБА

(BAR-KOSHBA)

Участвующія лица:

Г-жа Нерославская, Ландсманъ; Гг. Драновъ, Рыбальскій, Либертъ, Семъ-Адлеръ, Ландсманъ.

Народъ, римляне, римлянки, солдаты, придворныя дамы.

Собственный хоръ. Струнный оркестръ.

Капельмейстеръ Химмель.

Начало въ 8 час. вечера.

Хранение верхняго платья безплатно.

Новый Театръ.

ЕВРОПЕЙЦЫ ВЪ АМЕРИКѢ

Картины изъ американской жизни въ 5-ти дѣйств., соч. Я. В. Спиваковскаго.

Роль еврейки Минки, посвящена артисту

А. Ф. Фишзону.

Гастрольна афіша вистави трупи Я. Співаковського. Санкт-Петербург, 1905

Афіша вистави з портретом А. Фішзона

Йосиф Латайнер — автор п’єс «Одержимий бісом», «Чоботар Аншл», «Польський богомолець», «Кохана Єрусалима» та інших, що їх грали актори трупи Могулеска для одеської публіки і під час гастрольних мандрів.

Деякий час різні єврейські трупи в Одесі (утім, то були радше дві трупи всередині одного колективу) очолювали Могулеско та Лернер.

При цьому, за свідченням Фішзона, Лернер прагнув підняти єврейський театр на рівень європейської сценічної культури. Він був переконаним прихильником класики, досить сказати, що за його активної участі єврейська аудиторія вперше познайомилася з «Уріелем Акостою» К. Гуцкова 1881 р. (за рік цю трагедію поставила трупа Гольдфадена). В історії одеських єврейських труп трагедія Карла Гуцкова стала репертуарним проривом: досі їхній репертуар обмежувався доморощеною драматургією, пов’язаною здебільшого з пісенно-фольклорною традицією. Варто також зазначити, що до Одеси лише три театри — у Вільно, імператорські Малий та Александринський — мали її в репертуарі.

Припускаємо, що Шолом-Алейхем, змальовуючи в «Блукаючих зірках» гру одного з персонажів — Лео Рафалеска, — насправді описав свої враження від постановки трагедії: «Якими виразними були <...> очі Рафалеска,

яким проникливим їхній іскристий блиск! А як грало його обличчя, котре щохвилини змінювало свій вираз, відображаючи всю гаму його різноманітних переживань, всю трагедію його життя, усі муки зболілої душі. І все це — без штампованих прийомів, без диких гримас, вигадливого жесту, без патетичних вигуків. Він не хапався руками за серце, не рвав довгого волосся свого парика, не ламав руки, не ходив сценою широкими кроками, не кривив страждальних гримас. Глядач не міг не визнати, що перед ним — виключний художник, великий, майстер, осяяний благодаттю з неба, натхненний творець, артист Божою милістю, який не грає, але творить на сцені <...>».

Втім, звернення до класичних зразків часом не обходилося без провалів: на думку рецензента, спектакль «Сам себе покарав» «спіткало велике фіаско» через те, що його автори, не виключаючи й «канканую чого та блазнюючого» Могулеска, створили «нестерпну арлекинаду для забави райку» [19].

Наприкінці 1880 — на початку 1890-х було здійснено кілька спроб реанімувати єврейську сцену в Одесі. Трупа Якова Співаковського ризикнула включити до гастрольної подорожі Ростов, Харків, Сімферополь і Київ. У репертуарі були «Жидівка» Е. Скріба, «Бранделе Козак» А. Гольдфадена та «Уриель Акоста» К. Гуцкова зі Співаковським у головній ролі. Юдиф зіграла Хана Брагінська — одна з провідних актрис трупи, яка до того ж мала прекрасні вокальні дані. Обдарованих актрис було кілька: В. Заславська, яка почала акторську кар'єру у трупі Марка Кропивницького, Іда Гроссман, Софія Бертіль. Незабаром у колективі з'явився ще один постановник з чималим організаторським досвідом — Фішзон (чоловік Брагінської). Цього талановитого коміка рецензент однієї з провінційних газет назвав «першим побутовим артистом єврейської сцени» [20]. Після того актори продовжили виступати під іншою назвою: «Трупа німецько-опереткових артистів під орудою Я. М. Співаковського і під головним режисерством А. Ф. Фішзона».

1898 р. до трупи Співаковського — Фішзона вступив Яків Адлер [21]. Разом з Яковом грала його дружина — Сара Адлер (уроджена Левицька). Пізніше до трупи був прийнятий Яків Гузик, який 1928 р. стане єдиним єврейським артистом, удостоєним звання «Герой праці».

Того ж року до міста повернулося ще одне «блукаюче сузір'я» — трупа Естер та Авраама Камінських (під час перебування в Одесі у них народилася дочка — знаменита згодом польсько-єврейська актриса театру та кіно Іда Камінська) [22].

Подружжя Камінських лишило помітний слід в історії одеського єврейського театру. Насамперед, це пов'язано з їхніми гастролями в Одесі 1913 р., які трупа відкрила п'єсою Якова Гордіна «Міреле Ефрос».

Це було нове ім'я в єврейській драматургії. Гордін, який почав писати п'єси під впливом Адлера та Могулеска, тяжів до європейської натуралістичної та сентименталістської драми, намагаючись виштовхнути із сучасної йому національної сцени містечковість, лубочний фольклоризм, оперетковість. В центрі уваги більшості його п'єс (понад сімдесят) — проблеми єврейської родини, проаналізовані драматургом з моральних позицій Льва Толстого [23]. Гордіна без перебільшення можна вважати реформатором драматургії на їдиш: він звільнив сцену від надмірної сльозливої екзальтованості, змусив персонажів спілкуватися розмовною мовою, переніс дію більшості своїх творів з містечка до міста. Усе це сприяло популярності його п'єс не лише в єврейських сценічних колективах, а й поза ними, зокрема вони входили до репертуару театру М. Садовського.

З 1902 р. чималий успіх у глядачів мали спектаклі «німецької оперетково-драматичної» антрепризи Давида Сабсая, розраховані на невимогливих театралів-неофітів, які лише починали знайомитися з феноменом єврейської сценічної культури. Репертуар трупи включав здебільшого розважальні вистави та мелодрами: «Кете, або Життя у Нью-Йорку» Є. Майора, «Грішник, який розкаявся» А. Шмассова, «Двоє сиріт» Е. Шайкевича, і, звичайно ж, «хіти» — «Чаклунку» та «Уриеля Акосту». «Трупа не вражає талантами <…> Непоганих виконавців має лише двох: коміка п. Лагера (він же режисер) і каскадну співачку пані Медведєву, яка має доволі гарний голос і зовнішність. Хору немає <…>» [24]. Підприємливий Сабсай вибирав для гастролей невеликі міста з недосвідченою аудиторією, у театральних же центрах гостював недовго. Один з його творчих принципів — те, що сучасним театральним сленгом зветься «чосом». Загалом, деякі риси діяльності трупи Сабсая (і не лише) визначили принцип, котрим керуються сучасні, переважно збиті нашвидкуруч, антрепризи: «*Make Money Fast*» — «Роби гроші швидко». Мабуть, єдиним позитивним моментом роботи цього антрепренера був мобільний характер його трупи, завдяки чому популяризувалося єврейське театральне мистецтво.

Початковий період історії єврейських труп в Одесі можна розглядати як «накопичувальний». На думку російського критика Олександра Кугеля: «Єврейський театр потрібний та цікавий, оскільки він відображає єврей-

ський побут, єврейську культуру, єврейську психологію і створює чи намагається створити єврейську театральну школу і традицію». Єврейський театр кінця XIX — початку XX ст. виявив гостру потребу у творчих особистостях. Натомість, формування «театральної школи» почалося після відкриття національного стаціонарного театру.

***

Каким наш Театр будет?
Каким богам он будет служить?
На этот вопрос мы ответить не можем.
Мы не знаем наших богов ...
Мы ищем их.

Алексей Грановский

Другий етап розвитку єврейського театру в Одесі розпочався з опублікованих 1905 р. квітневого Наказу про «зміцнення начал віротерпимості» та жовтневого царського Маніфесту про «основи громадянської свободи на началах справжньої недоторканості особистості, свободи віросповідання, слова, зібрань та спілок» і тривав до перших державних заходів з ліквідації правових обмежень за ознаками віросповідання та етнічної приналежності (1917–1918).

1905 р. Шолом-Алейхем домовився зі Співаковським та Адлером щодо організації в Одесі постійнодіючого єврейського театру, подібного до відкритого у Львові шістьма роками раніше стаціонарного їдишемовного колективу Якоба Гімпеля, з яким письменник звів знайомство, коли, рятуючись від погромів, виїхав до Галичини. Шолом-Алейхема призначили художнім керівником та відповідальним за репертуар, а він, зі свого боку, надавав театрові право першої постановки своїх нових п'єс: «Я вже уклав угоду з дирекцією театру Співаковського та Адлера, які орендували великий театр в Одесі на зимовий сезон. Я також надав їм у виключне користування мої п'єси на цілий рік. П'єси, які вже написані та ще будуть написані <...> Мені доведеться бути присутнім на репетиціях і прем'єрах моїх п'єс. Ставитимуть лише мої п'єси або ті, що я порекомендую» [25, с. 23]. Проте через низку бюрократичних формальностей цій ідеї не судилося втілитися одразу, хоча того ж року аналогічна постійна трупа єврейських акторів

під керівництвом режисера, драматурга, згодом кінематографіста та одного із засновників театру «Габіма» («Сцена») Марка Арнштейна почала роботу у Варшаві.

Єврейський театр в Одесі відкрився 1908 р. завдяки клопотанню драматурга Переца Гіршбейна (1880–1948). Як автор п'єс він еволюціонував від локальної проблематики, пов'язаної з фізіологією міського єврейства, до символістичної та екзистенціальної драматургії («Самотні світи», «Могильні квіти», «Присмерки», «У темряві»), що продовжувала традиції А. Стріндберга, Л. Андреєва та М. Метерлінка. На цей час вже не було необхідності «маскуватися» під німецькомовні трупи, оскільки заборона на виконання вистав на їдиш була ліквідована. Деякою мірою мав рацію журналіст та театральний критик Г. Аграєв, який так оцінив ситуацію: «Страждальний період єврейського театру закінчився!» [26, с. 150].

Відкриттю єврейського театру передували дві успішних вистави: за п'єсою П. Гіршбейна «На тому боці річки», поставлена Костянтином Марджановим на сцені Міського театру, та за Шолом-Алейхемом «Падло» («Ді Нейвеле»), показана трупою Співаковського (обидві —1908).

Успіх цих спектаклів, підкріплений авторитетним Хаймом-Нахманом Бяликом, спричинив відкриття 26 січня 1909 р. «Літературно-художнього театру Переца Гіршбейна», що познайомив глядачів з п'єсою «Заручини». До трупи були запрошені Бетті Дальська, яка пізніше перейшла до знаменитої трупи Клари Юнг, Яків Бен-Амі, Лін Ноемі (Рогова), Ісак Верите (Вайсблат), Вільгельм Зільберберг, Сара Фібіх, Ілля Корик, Леонід Брестовицький і кілька молодих виконавців, випускників одеської драматичної студії Марії Морської.

Творче кредо єврейського театру періоду його професійного становлення сформулював відомий театральний діяч Михаїл Рафальський (Моше Ахарон): «Єврейський театр, дотримуючись загальних законів поступової та нормальної еволюції театральної творчості, має стати у теперішньому — театром реалістично-побутовим, але не може і не має припиняти свого життя до накопичення нових сил для цього і має піти шляхом систематичної й докорінної перебудови. У самому процесі роботи, у процесі творчості знайдуться всі необхідні елементи для повного оновлення». Рафальський був одним з перших єврейських сценічних діячів, який (ще до Грановського) відчув настійну потребу подолати орієнтацію на відтворення побуту в національному театрі.

Після «Заручин» зіграли «Падло», а наприкінці лютого відбулася прем'єра п'єси Шолома Аша «З хвилею», що, за словами рецензента «Одесских новостей» Бориса Фліта (писав під псевдонімом Незнайомець), «викликала бурхливий захват переповненої зали і захопила усіх пристрасністю мови та глибиною самої теми».

Однак Гіршбейн не наважувався у театральній афіші вийти за межі національної проблематики, і наступні прем'єри — «Жіночі серця» Д. Розенбліта, «Гетто» Г. Гейєрманса, «У розбрід» Шолом-Алейхема, «Янкель Коваль» Д. Пінського, — не подолали ні деякої обмеженості драматургічної тематики (щодо демонстрації на сцені єврейського побуту), ні межі осілості (у географії) [27].

Зрештою, ця практика призвела до помітного падіння глядацького інтересу до діяльності «Літературно-художнього театру» [28]. Театр не зміг виховати власного глядача, потураючи, зазвичай, смакам невибагливої публіки: «Ми пробували зваблювати, кликати, тягти за собою масу, але … змушені були піти за нею. Це ще не означає, що доля єврейського театру вирішена наперед. Я глибоко переконана, що і цієї миті, якщо справу поставити на практичний ґрунт, скласти велике "акціонерне" або "пайове" товариство, то і тепер можна було б боротися з засиллям оперети. Але чудова річ: в інших провінційних містах вимагають драми і лише серйозних речей. Натомість, в Одесі процвітає оперета! Дивно! Зубожіла публіка! Але й авторів бракує!» [29].

Через ініціативу міської адміністрації трупа у грудні призупинила діяльність, а коли вирішили відновити показ вистав, то Гіршбейна без будь-якої мотивації було звільнено з посади. Назву театру змінили на Єврейське драматичне театральне товариство артистів. Його очолив Бен-Амі, який запросив до театру з трупи Сабсая Веніаміна (Вольфа-Бінеоміна) Шварцера — майбутнього провідного майстра сцени Одеського ГОСЕТу.

Серед постановок, здійснених Бен-Амі, можна виділити «Сатану» Я. Гордіна (це була його бенефісна вистава) та дві п'єси Шолом-Алейхема: «Лікарі» та одноактівка «Люди». Одеське єврейство, ніби передчуваючи, що ці постановки — заключний акорд у біографії першого єврейського стаціонарного театру, вщерть заповнювало глядацьку залу: «Здавалося, вся єврейська інтелігенція поспішала висловити свої симпатії трупі, виправдовуючись і вибачаючись за індиферентизм, який вона виказувала до єврейського художнього театру. Гра артистів цього вечора була такою гар-

ною, що, поза сумнівом, багато хто залишить добрі спомини про цей вечір та щиро жалкуватимуть, що трупа залишила місто. Минулого року то були талановиті аматори, тепер — чудово зспівана трупа, з артистами, які подають великі надії, від яких чекають оновлення й відродження єврейського театру», — свідчила артистка В. Заславська [30].

Завершився перший сезон гастрольною подорожжю до Мінська та Варшави. Скориставшись з віддаленості від одеської міської адміністрації, Гіршбейн возз'єднався з театром. Приїзд одеських єврейських артистів польська преса назвала «подією дня».

На тлі успішного прийому, влаштованого варшавською публікою, абсолютно несподіваною стала заява засновника та керівника першого одеського єврейського стаціонарного театру про його саморозпуск. Гіршбейна можна зрозуміти: він втомився фізично та морально, адже його п'єси складали основу афіші, натомість, театр, відчуваючи гострий брак фінансів, так і не знайшов багатих покровителів. До того ж, керівник трупи виявився поганим адміністратором. Та й інтерес публіки до колективу почав слабшати. 1911 р. Гіршбейн емігрував до США, де продовжив літературну діяльність, але до сценічної практики він більше не повертався.

З початком Першої світової війни діяльність єврейських театрів знову підпала під дію обмежень. Тепер це стосувалося вистав, які виконували на їдиш, через співзвучність з німецькою. Деяким трупам, насамперед столичним, дозволено грати вистави російською. Однак частина єврейської театральної аудиторії бойкотувала ці спектаклі, а російськомовні глядачі від початку не цікавилися ними.

Після вересня 1914 р. частину єврейських акторів призвано до діючої армії, частина — подалася в еміграцію, а на одеських сценах йшли нечисленні разові гастролі поспіхом зібраних антрепренерами єврейських труп. За роки війни із «серйозних» гастролерів можна відзначити лише приїзд у Петроград 1916 р. американсько-єврейської трупи Клари Юнг.

Наприкінці 1915 — на початку 1916 рр. у Москві відбувся Перший всеросійський з'їзд діячів народного театру. З доповіддю про стан справ у єврейському театрі виступив драматург та етнограф Семен Ан-ський (Раппопорт), автор знаменитої п'єси «Діббук», яку зосібно Євгеній Вахтангов поставить 1922 р. у студії «Габіма». Йшлося про потребу відродження стаціонарної національної сцени, єврейської театральної школи, ширше — про розвиток єврейського театрального мистецтва по всій Імперії.

Практичне втілення поставлених завдань було половинчастим: якщо у Петрограді дійсно почало функціонувати Єврейське театральне товариство, було відкрито національну студію, то справа з організацією стаціонарних театрів у столиці та великих єврейських центрах не просунулася.

Картина дещо змінилася після революції, проте лише у Москві та Петрограді). Одеса, переживши з 1918 до початку 1920 р. дуже інтенсивний інтелектуально-культурний бум, пов'язаний з еміграцією з обох столиць, що передував «розсіюванню», єврейського театру так і не отримала.

З-посеред відносно значимих подій можна відзначити гастролі трупи Рудольфа Заславського — першого інсценувальника «Тев'є-молочника», що відбулися 1923 р., і регулярні виступи в Одесі колективу «Євмуздрамкомедії», очолюваної Я. Гузиком, який мав давні творчі зв'язки з містом. У цей час примою театру стала його дочка Анна (Хана) Гузик — видатна опереткова актриса. Проте коли 1930 р. Я. Гузик організував у Ленінграді радянський єврейський театр, його приїзди до Одеси з новим колективом стали нечастими. Феноменальний успіх мали одеські гастролі Московського ГОСЕТу 1924 та 1927 рр.

Третій, якісно новий етап розвитку єврейського театру почався з відкриття 1930 р. одеського Державного єврейського театру.

***

> *ГОСЕТ… — театр до мозга костей* национальный, еврейский. *Что бы он ни ставил, какую бы постановочную проблему ни разрешал, — он кладёт в основу спектакля материал, почерпнутый из еврейского быта, и этот национальный материал (жанровые сцены, народные песни, пляски, жесты, интонации, костюмы) разрабатывается и стилизуется согласно принципам, выработанным <…> для создания нового еврейского театра.*
>
> Стефан Мокульський

«Другому пришестю» єврейського театру в Одесу передував студійний період. Основу низки національних театральних студій складали ентузіасти та безробітні артисти. Про одну з таких напіваматорських труп місцевий театральний часопис писав: «Невеличка трупа єврейських артистів склала колектив, завданням якого є обслуговування трудової єврейської маси. Трупа ставить спектаклі на околицях, вибираючи п'єси соціального характеру. Режисирує вистави артист Басманов. Уповноваженим є т. Котлерман.

Приміщення Одеського «ГОСЕТу» по вул. Грецькій, 48-а

Трупа одеського «ГОСЕТу». Лютий 1937

З поповненням трупи новими силами трупа розташується в одному з центральних театрів» [31, с. 8].

1922 р. на зібранні одеських театральних діячів запропоновано відкрити у місті постійно діючі український та єврейський стаціонарні театри, оскільки «недопустима відсутність у такому великому театральному центрі, як Одеса, української та єврейської театральних труп» [31, с. 10].

Український театр відкрився в Одесі менш ніж за три роки, єврейського стаціонару довелося чекати довше. Щоправда, того ж 1922 р. трупі Басманова надали приміщення кінотеатру «Дзеркало життя», проте справжнього професійного колективу на її основі не виникло. Причин було кілька, але головна полягала у тому, що недосвідчені артисти стали тиражувати теми і штампи, традиційні для єврейського провінційного театру: «трупа не вражає значними іменами і талантами <…> П'єси несерйозні, бензідейні, міщанського змісту. Нових єврейських п'єс немає. Щоправда, реьжисер Басманов докладає зусиль, аби згладити гострі кути, применшити кількість крові, пострілів, облагородити персонаж, але все-таки пліснява залишається пліснявою» [32, с. 3].

Приблизно у тому ж ключі розвивалася діяльність організованого в Одесі Першого державного єврейського театру, керованого Ієхошуа (Євсеєм) Бертоновим — майбутнім прем'єром ізраїльської «Габіми», лауреатом Державної премії Ізраїлю 1959 р., який у Росії пройшов школу Павла Орленєва та Івритської драматичної трупи у Белостоку («Ха-лахака-хадраматит ха-іврит»), утвореної 1919 р. Допомагали Бертонову письменник Аврум Коган та згодом провідний діяч єврейської сцени Володимир (Биньомін) Шварцер.

«Мазелтоф» Шолом Алейхема. Театр «Мініатюр». Ребе Альтер — Я. Южний

Незважаючи на гучну назву, театр проіснував зовсім недовго. Голодний час змусив зібрану трупу зайнятися пошуками хліба насущного більш приземленими, ніж театральна сценічна діяльність, засобами. Свідчень про цей колектив майже не збереглося, окрім резолюції міської Наросвіти: «<...> постановка фарсів і п'єс, що за своїм змістом наближаються до фарсів, забороняється. Забороняються також сольні виступи легкого жанру, що розтлівають пролетарські маси». Сказане не стосувалося лише характерної для репертуару багатьох єврейських труп оперети. Так, 1923 р. Головрепертком заборонив оперу Моше Мільнера «Палаючі небеса» («Ді гімелі бренен»), створену на основі п'єси С. Ан-ського «Діббук», як твір «клерикальний та шкідливий».

Почасти театральний вакуум у місцевої єврейської аудиторії заповнювали артисти Харківського державного єврейського театру, які по черзі грали вистави у тодішній столиці УРСР та в Одесі. Цей театр очолював Наум (Нахум) Лойтер, чия творча біографія деякий час також була пов'язана з Одеським ГОСЕТом (як і його брата Ефраїма Лойтера, співробітника Соломона Михоелса, який з 1935 до 1949 рр. був художнім керівником єврейського театру в Одесі).

Обкладинки одеських часописів «Театральний тиждень» та «Театр-клуб-кіно», присвячені гастролям у місті Харківського Державного єврейського театру. 1929

Ще одна знакова подія була пов'язана з єврейським театром. 1926 р. вахтангівська студія «Габіма» залишила Росію під офіційним приводом проведення довгих європейських гастролей. Очікуючи на пароплав близьа ко десяти днів, студійці перебували в одеській квартирі фольклориста і літератора Залмана Шнеєра (Окуня), який згодом став завідуючим літерак турної частини театру Міхоелса та автором знаменитої п'єси «Фрейлехс». Для молодих людей, які цікавилися сценічним мистецтвом, публічні репетиції стали театральним майстер-класом.

У 1920-х почала функціонувати Одеська молодіжна єврейська театральна студія, організована учнем Вахтангова Марком Рубінштейном [33], що стала одним з колективів, на основі яких у середині 1930-х буде організований одеський Державний єврейський театр.

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

Афіша єврейського театру «Червоний смолоскип» з портретом Лії Бугової

Єврейський театр одразу ж попав до ідеологічного капкану: «Цей театр новий, пролетарський <…> Цей театр третій в Україні, що власною студійною роботою зумів притягнути до себе увагу пролетарської громадськості міста. Його подальша робота вимагає широкої участі партійних, комсомольських організацій пролетарської громадськості Одеси» [34]. Державний єврейський театр влада орієнтувала на конкретну аудиторію, яка складалася переважно з глядачів-неофітів, майже незнайомих зі сценічним мистецтвом. Це, у свою чергу, визначило наперед основне спрямування репертуару [35].

Про «Постріл» преса відгукнулася загалом позитивно: «П'єса актуальєна, гостра <…> Головна заслуга постановника Рубінштейна полягає у тому, що він виявив не тільки велике вміння працювати з молодими акторами, їх сценічно навчати та тренувати, а й показав добру театральну культуру і режисерську вигадку. Постановка його оригінальна, динамічна, міцно пов'язана з оформленням <…> Постановка "Пострілу" була для державного єврейського театру іспитом політичним й художнім, і його він склав успішно» [36].

Одеський Державний єврейський театр не виправдав ідеологічних сподівань влади, оскільки його трупа орієнтувалася на реалізацію формалістичних сценічних ідей, що суперечило державним цензурно-політичним вимогам.

«Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського
Одеський «ГОСЕТ». Афіша вистави

«Чужа дитина» В. Шкваркіна
Одеський «ГОСЕТ». Програмка вистави

1934 р. вдруге здійснено спробу сформувати професійний театральний єврейський стаціонар в Одесі. На основі частини трупи Вінницького пересувного єврейського театру [37], яка складалася переважно з молоді, був створений новий одеський Державний єврейський театр, колектив якого очолив Євген Венгре [38].

Театр відкрився «Оптимістичною трагедією» Всеволода Вишневського. Для Венгре це була друга постановка п'єси — минулого разу (1 грудня 1934 р.) нею відкрився Російський театр у Миколаєві [39]. В одеській виставі, прем'єра якої співпала з офіційним початком діяльності нового Державного єврейського театру, режисер доручив роль Комісара Лії Буговій — майбутній провідній виконавиці не лише єврейської, але (з 1939 р.) й російської одеської трупи.

Майбутня народна артистка України (це звання Бугова отримала 1946 р.) мала чималий досвід роботи на їдишемовній сцені. В юності вона грала у напіваматорських трупах, потім закінчила школу театру «Кунст Вінкл», грала у Вінницькому та Київському пересувних єврейських театрах, а з 1934 р. — провела п'ять сезонів в одеському Державному єврейському театрі.

Серед образів, що їх Бугова вивела на кін, — Рохеле з «Любов Стемпеню» Шолом-Алейхема (пізніше цю роль в іншому трактуванні

«Мадам Боварі» за Г. Флобером. Одеський «ГОСЕТ». 1938. Сцена з вистави

зіграє Софія Йоффе), Кручиніна з «Без вини винні» О. Островського, Мірандоліна з «Господині заїзду» К. Гольдоні, Лауренсія з «Овечої криниці» Лопе де Вега. Діапазон дійових осіб, зіграних Буговою на одеській єврейській сцені, вражає об'ємом та різноманітністю: від флоберівської Емми Боварі до горьківської Ніловни. «Вона не грала щось загальне, — згадувала актриса Єлена Кузьміна. — Вона жила своєю героїнею. Ймовірно, коли її героїня мала відчувати фізичний біль, Лія відчувала цей біль у собі».

1939 р. Бугова зіграла головну роль у спектаклі «Дівчина з Москви» за п'єсою одеського автора Айзека Губермана (згодом автора оперети, написаної у тандемі з Олександром Шнайдером, «Даруйте коханим тюльпани», що мала величезний успіх на радянській музичній сцені), де в одному з епізодів вона мала прочитати уривок з листа Тетяни до Онєгіна. Тодішній режисер Російського театру Авраам Треплєв шукав виконавицю головної ролі у спектаклі «Мати» за К. Чапеком. Вражений тим, як Бугова зіграла фрагмент з «Євгенія Онєгіна», він запросив актрису у свою постановку, після чого вона назавжди пов'язала свою творчість з російськомовною сценою [40].

Від дня заснування з одеським Державним єврейським театром пов'язав свою долю Володимир Шварцер — універсальний, досвідчений актор, який служив суфлером у Сабсая, згодом працював з Бертоновим, у трупі Менахема Рубіна, у Вінницькому пересувному єврейському театрі. Його коронною роллю (він почав репетирувати ще у московському ГОСЕТі як дублер великого Міхоелса) був Тев'є-молочник з п'єси Шолом-Алейхема.

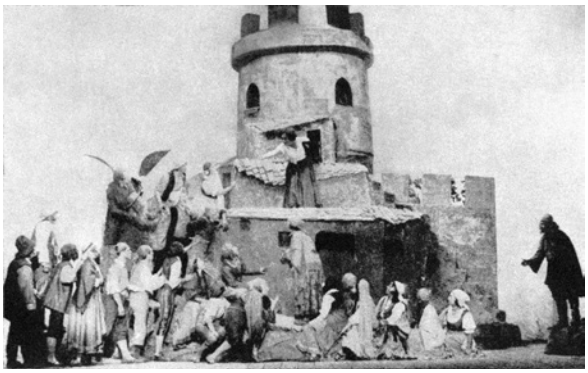
Ефраїм Лойтер та Лія Бугова

Шварцер — єдиний єврейський актор, який зіграв Леніна у постановці «Яків Свердлов». 1943 р. після настійливих прохань Міхоелса актор повернувся до московського ГОСЕТу.

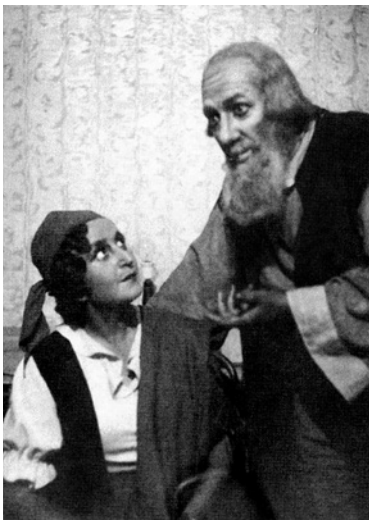
У трупі було чимало молоді: Володимир Коган-Шац, який майстерно виконував роль шолом-алейхемського Гершеле Остропольора і втілив низку комічних образів, Клара Гартова (Седецька) — незмінна Клара у «Тев'є-молочнику».

Був у трупі й один з «останніх могікан» єврейської сцени — легендарний І. Брандеско, Лазар Абеліолов — чоловік Л. Бугової. Перед війною до трупи була прийнята Софія Йоффе — учениця Иосифа Міндліна, яка теж працювала до Одеси на харківській та бакинській єврейській сцені. Актрисі довелося вводитися на мало не усі ролі Бугової, яка залишила театр. Виконувала вона їх з не меншим професіоналізмом, ніж її попередниця. 1942 р., коли театр перебував в евакуації у Самарканді, до трупи на посаду актора і режисера переведено Йосифа Міндліна.

Венгре очолював театр лише один сезон, а 1935 р. його замінив на посаді Ефраїм Лойтер, який мав чималий досвід співробітництва з єврейськими театральними трупами. З 1919 до 1924 рр. він був одним з художніх керівників національної студії при «Культур-Лізі» (Київ — Москва), потім вчився у Є. Вахтангова та Вс. Мейєрхольда, 1924–1925 рр. очолював Бакинський робітничий театр та єврейську студію, 1925–1928 рр. керував харківським Державним єврейським театром, з 1925 р. до 1929 р. разом з С. Міхоелсом співробітничав з театральною студією московського ГОСЕТу, згодом викладав у Гітісі. До речі, 1946 р. обоє згадані актори були



«Овеча криниця» Лопе де Вега. Одеський «ГОСЕТ». 1938



Ліворуч: Сцена з вистави
Праворуч: Лоуренсія — Л. Бугова, Хуан — І. Брандеско

удостоєні Сталінської премії: Е. Лойтер 1941 р. за спектакль «Нестірка», поставлений ним у Білоруському театрі ім. Я. Коласа, С. Міхоелс — за постановку «Фрейлехса».

Мабуть, саме Лойтер уособив водночас «досвідченого режисера, художника і культурного актора», через брак яких журилися відомі діячі національної культури [41, с. 12]. Він прийшов до Державного єврейського театру, маючи майже сформовану концепцію єврейського актора і театру: далося взнаки тісне співробітництво з Міхоелсом у театральній студії московського ГОСЕТу. Виходило далеко не все, проте очолювана ним одеська трупа взяла твердий курс на подолання характерної для провінційної єврейської сцени культурної герметичності та тематичної містечковості. У цьому сенсі є симптоматичним, що один з пародійних спектаклів, поставлених Е. Лойтером 1923 р. з колективом театру-студії «Культур-Ліги», що складався переважно з учнів Є. Вахтангова, Вс. Мейєрхольда та О. Грановського, називався «Прощавай, моє містечко» [42].

Е. Лойтеру вдалося згуртувати довкола театру художню еліту Одеси: з Державним єврейським театром співробітничали композитори Костянтин Данькевич та Яків Файнтух [43], сценографи Петро Злочевський та Матвій Драк, письменники Ноте Лурьє та Ірма Друкер. Окрім єврейської класики на сцені Державного єврейського театру були поставлені «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Чаклунка» Гольдфадена, «Сестри» Іцхока-Лейбуша Переця,

«Собака на сіні» Лопе де Вега
Одеський «ГОСЕТ». 1938. Діана — Л. Бугова,
Теодоро — Л. Мейєрсон, Тристан — В. Шварцер

«Гершеле Острополер» М. Гершензона
Одеський «ГОСЕТ». 1936. Сцена з вистави

«Господиня заїзду» К. Гольдоні, «Овеча криниця» та «Собака на сіні» Лопе де Вега, «Емма Боварі» за Г. Флобером, «Родина Оппенгейм» Ліона Фейхтвангера, «Нора» Г. Ібсена, «Без вини винні» О. Островського, «Яків Свердлов» Я. Деля, «Мати» М. Горького, «Шестеро коханих» О. Арбузова. Вперше на єврейській сцені був поставлений спектакль «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницкого [44]. В основному перелічені постановки припадають на 1935–1939 рр. — період розквіту одеського Державного євв рейського театру.

1940 р. до трупи прийняли кілька випускників театрального училища Московського єврейського театру.

Одеса залишалася одним з найпрестижніших театральних міст, який найчастіше обирали для гастролей. Їдишемовні театри СРСР не становили виключення: московський, київський та білоруський Державні єврейські теав три, єврейські музиканти та виконавці-вокалісти були частими гостями міста.

Звістка про напад фашистської Німеччини застала театр під час гастрольної подорожі до Кременчука. У період німецько-румунської окупації Одеси у міському гетто періодично ставили підпільні вистави на їдиш, в яких взяли участь літератори Ася Дарєвич, Біньомін Вільнер, Герман Столпер та інші актори-аматори (Рея Рінцлер, Карл і Густа Тефнер, Бенціон Поплікер, Арі Фурман та ін.). З постановок, створених у гетто, відомі «День та ніч» Ан-ського, «Вихід з Єгипту», побазований не на старозаповітному,

але історичному епізоді, пов'язаному зі втечею кількох євреїв-в'язнів з румунського концтабору у Вапнярці навесні 1943 р. «У цей доленосний час ми грали для євреїв. Треба було вистояти та подолати психоз. Театр був нашим капіталом і пристрастю <...>», — писав дослідник театру єврейської діаспори на окупованих загарбниками територіях СРСР Йонас Турков [45, с. 437]. Єврейський театр періоду Катастрофи — малодосліджена тема, що потребує спеціального вивчення. До слова: однією з перших театральних спроб осмислення трагедії єврейського народу став спектакль «Амха» («Твій народ») за Шолом-Алейхемом, втілений 1946 р. на сцені Одеського академічного українського драматичного театру ім. Жовтневої революції.

Повернемося до одеського Державного єврейського театру: його спочатку евакуювали до Ташкенту, а 1942 р. об'єднали з Харківським єврейським театром. Об'єднану трупу розташували у Самарканді, де репертуар поповнився виставами «Клятва» Ієхезкіля Добрушина, «Чекай на мене» Костянтина Симонова. Було відновлено кілька старих постановок.

Війна помітно послабила трупу одеського Державного єврейського театру. Так, 1944 р. декого з виконавців перевели до Київського єврейського театру, базованого у Чернівцях. Дехто з артистів, наприклад, Єфим Марконі, ще наприкінці 1930 — на початку 1940-х були репресовані, дехто загинув на фронті, частина артистів розсіялася по інших театрах, зокрема зміцнила трупу Біробіджанського єврейського театру.

Після закінчення війни трупа Державного єврейського театру певний час працювала у Середній Азії, а коли повернулася до Одеси, з'ясувалося, що його приміщення передали Театру Червоної армії одеського військового округу. Позбавлений стаціонару колектив перевели до районного центру Балта, змінивши його назву на Одеський єврейський пересувний театр. 4 травня 1948 р. трупа зіграла останній спектакль в Одесі. Це, як зазначалося вище, був «Фрейлехс». Останні театральні «Веселощі» мали відчутно гіркий присмак.

Одеський Державний єврейський театр потрапив у жорна антисемітської державної політики та розгрому єврейської культури, коли національні театри зникали один за одним, а провідних сценічних діячів, драматургів та критиків арештовували або знищували фізично, в кращому разі оголошували космополітами та насильно відлучали від професії. Ми не наводимо конкретних імен репресованих — багато з них добре відомі, до того ж, державні погроми торкнулися багатьох національних театрів: українського, російського, грузинського.

Схожа доля не оминула й одеський Державний єврейський театр: взимь ку 1949 р. під час виступів у Кривому Розі театр був ліквідований. Цим заЦ вершилася історія професійної єврейської сцени в Одесі [46].

Література та примітки

1. Наведемо вибіркову динаміку зміни чисельності єврейського населення Одеси: 1897 р. — 30,5 % (загальна чисельність мешканців —124 тис.); 1900 р. — 31,3 % (населення — 134 тис.); 1903 р. — 34,7 % (населення — 145, 5 тис.); 1926 р. — 36,9 % (населення — 425 тис.); 1939 р. — 33,26 % (населення — 603 тис.); 1950 р. — біля 20 % (населення — 600 тис.); 1975 р. — 10 % (населення — 1 млн 10 тис.); 1989 р. — 5,9 % (населення — 1 млн 115 тис.); 2001 р. — 1,2 % (населення — 1 млн 7 тис.).
2. Пурімшпіль — видовищний складник свята Пурім, єврейська літургійна драма, яка попервах (приблизно від середини XVI ст.) включала показ фрагментів книги Есфірі, а на пізніших етапах перетворилася на карнавал з елементами травестійного перевдягання (незважаючи на жорсткі заборони, що містилися у традиційному єврейському праві — («Галаха»)), музично-пісенним, фахово-пародійним та профанним наповненням. До XVIII ст. у німецьких і голландських єврейських общинах з'явилися постійно діючі трупи з репертуаром, що являв собою суміш вітхозавітних сюжетів та комедійних побутових сценок, з-посеред яких особливо популярною була вистава «Красномовний фарс про одруження» за Ієхуде Леоне — представником аристократичної італійської родини, що входила до оточення Чезаре Гонзаго, який оформляв придворні вистави. Ці перші відносно стабільні єврейські аматорські театри складалися здебільшого з учнів єврейських релігійних шкіл — ієшив — напівголодних жебраків, які мало чим відрізнялися від українських бурсаків. Саме вони склали кістяк численних театральних колективів, що від середини XVIII ст. стали пересічним явищем міської культури євреїв-ашкеназі. В історію єврейського сценічного мистецтва доби його професіоналізації увійшла вистава «Продаж Йосифа», спочатку зіграна 1714 р. учнями франкфуртської ієшиви, а 1858 р. — повторно поставлена в ієшиві Мінську, діяльність амстердамського театру, очолюваного з 1784 до 1837 рр. Якобом Дессау, спроби опанування європейською театральною виразністю, здійсненні варшавськими антрепренерами Туркусом і Гелліним, що спровокували появу перших драматургічних творів на їдиш у рамках Гаскали — поміркованo-ортодоксальної просвітницької, культурологічної і літературної течії (Іцхак Левінзон, Шломо Еттінгер, чия найвідоміша мелодрама — «Серкеле» вперше була поставлена в Одесі, Ісраель Аксенфельд, Аврахам Готлобер та ін).

3. Єврейська діаспора, перебуваючи в елліністичному культурно-географічному контексті, була знайома з театрально-видовищними ініціативами, популярними у греко-римському середовищі. Йосиф Флавій згадує амфітеатр, побудований за ініціативою Ірода Великого в Єрусалимі неподалік від західної частини Храмової Гори, а також аналогічні споруди для гладіаторських боїв, масових видовищ і театральних показів у Сідоні та Кесарії. Збереглися фрагменти трагедії «Втеча з Єгипту» олександрійського єврейського поета Ієхезкіля (кінець III — початок II ст. до н. е.), згадка про діяльність популярного трагічного актора — вихідця з єврейської общини — Алітироса (він, мабуть, знайомий читачеві як персонаж «Іудейської війни» Леона Фейхтвангера, виведений письменником під іменем комедіанта Деметрія Либанія), за якого імператор Нерон не лише заступився, але довірив розпоряджатися трупою — своєрідне художнє керівництво власним музично-театральним почтом.

   Однак традиційні морально-релігійні установки талмудистів та рабиністичних авторів, що не втратили актуальності до новочасної ери, однозначно пов'язували видовища з реліктами політеїзму та ідолопоклонства, водночас вважаючи акторську професію гріховною.

   На початку XVII ст. дозвілля європейських євреїв (ашкеназі) поступово наповнюється видовищно-ігровим змістом. Помітним явищем їхньої повсякденної культури стають леци — аналог західноєвропейських гістріонів і блазнів або слов'янських скоморохів. До наших днів дійшли кілька імен та прізвиськ лецiв-звеселяльників, особливо популярних у німецьких, голландських, польських та українських землях: Гумфліна дер Катовеса-Трайбера, Лейба Нара, Лейба Фасенмахера, Мойше Тенцера, Окуса-Покуса, знаменитих бадхенів (від талмудичного терміну *bedach* — смішити — професійного весільного розпорядника та жартівника, виконавця веселих пісень та оповідача анекдотичних історій) — Гершеле Остpополера, Ельякума Цунзера, Ієшаяги Флейтзингера (дід композитора Михаїла Гнесіна), які зробили організацію видовищного складника міського єврейського побуту своєю основною професією.
4. А. Г. Почему нет театра у евреев // Театральный и музыкальный вестник. — СПб, 1859. — № 47.
5. Проміжним пунктом стали Бухарест і Лондон, куди на деякий час переїхала частина видатних діячів професійної єврейської драматичної сцени: Яків і Сера Адлери, які стояли у витоків театральної династії акторів єврейського театру американської діаспори, Зігмунд Могулеско (Могилевський), Мойше Фінкель, Дувид Кесслер та ін.

6. Зазначена заборона не змогла повністю ліквідувати діяльність єврейських труп, але значно ускладнила умови їхнього існування: крім того, що частина сценічних діячів опинилася в еміграції на різної довжини термін, багато театрів, що залишилися, отримали дозвіл функціонувати, лише граючи вистави німецькою. Доводилося спеціально маскувати (іншими словами — підробляти) їдиш під мелодику німецької мови, що аж ніяк не сприяло вдосконаленню акторської майстерності та незмінно викликало підозри цензури. Наведемо лише один приклад: трупа Авраама Камінського та Цві-Гирша Бермана (батька відомого американського композитора Іллі Триллінга), що почала тривалі гастролі в Одесі 1898 р. під конспіративною назвою «Товариство німецько-опереткових-драматичних артистів» мусила на деякий час призупинити показ вистав, оскільки акторів звинуватили у виконанні їх не німецькою, але їдиш. Об'єднання єврейських акторів під керівництвом М. Бермана-Двінського та С. Мельникова, що діяло у Петербурзі, стало йменуватися «австрійською трупою».
7. Эминеску М. Еврейский театр // Ясский курьер — 1876. — № 93.
8. Фишзон А. Записки еврейского антрепренёра // Библиотека театра и искусств. — СПб., 1913. — кн. 9. «Передати вам, — пише Фішзон, — який успіх ми мали там (у Румунії — *А. Б.*), річ, зовсім зайва. Досить нагадати вам, що уся російська армія була там» (Фишзон А. Там само. — кн. 12. — с. 16).
9. Дерибас Ф. Старая Одесса. — Одесса, 1913.
10. Зигзаги // Одесские новости. — 1909. — 18 февраля.
11. Фишзон А. Записки еврейского антрепренёра... — кн. 12.
12. Ведомости Одесского Градоначальства. — 1879. — 25 января.
13. Основою репертуару єврейської трупи після того, як її знову очолив Гольдфаден, стали вистави «Шмендрик» («Нікчемний чоловічок»), «Дер фанатик, одер цвей Куні-Лемлех» («Фанатик, або Двоє дурнів»), «Шуламис» («Суламіф»), «Рекрути».
14. Литваков М. Пять лет Государственному еврейскому камерному театру (1919–1924). — М., 1924. У цій брошурці автор, який переписав текст «Чаклунки» згідно з традицями комедії дель арте, визнає, що саме Гольдфаден є «великим лицедієм», але додає, що театр, створений ним, «успадкував від свого творця одну лише брутальність <...> і ні краплини його бурхливого таланту та задьористої народності», а причиною цього виявилися «середовище та епоха».

Заради справедливості зазначимо, що режисер Грановський (на відміну від режисера Гольдфадена) матиме дуже міцний склад виконавців, серед яких були Соломон Міхоелс і Веніамін Зускін, а сценографом був Ісаак Рабинович.

«Чаклунці» Грановського передувало режисерське жанрове повідомлення: «єврейська гра за Гольдфаденом».

15. Ведомости Одесского Градоначальства. — 1880. — 18 января. При цьому автор замітки не без іронії назвав виконавців оперети «доморощеними знаменитостями».
16. Афиши и объявления. — 1883. — 23 марта.
17. Петербургский листок. — 1881. — 25 июля.
18. На початку 1883 р. Фінкель створив в Одесі власну трупу під назвою «Спілка єврейських опереткових і драматичних артистів», до складу якої входили Дувид Кесслер і Зелік Файнман — одні з творців (поряд з Могулеско) американського єврейського театру. Невдовзі після заборони вистав «на єврейському жаргоні» уся трупа переїхала до Румунії, де знову возз'єдналася з колективом Могулеска.
19. Одесский листок. — 1883. — 18 марта.
20. Елисаветградские новости. — 1907. — 29 мая.
21. Яків Адлер починав кар'єру ще у Гольдфадена та Могулеска, потім поїхав до Англії та Америки і знову повернувся до рідного міста, аби ще раз залишити його, однак, цього разу, щоби стати разом зі знаменитою дочкою — Стеллою Адлер — актрисою та педагогом (досить пойменувати лише двох її учнів — Марлона Брандо та Стівена Спілберга) «зірками» американської сцени та кінематографу.
22. Театральну кар'єру Іда Камінська почала 1904 р., багато знімалася в кіно, а за участь у чеському фільмі «Крамниця на площі» стала номінанткою на премію «Оскар». Керувала варшавським та львівським Єврейськими театрами. 1968 р. емігрувала до США.
23. З метою пропаганди толстовства Я. Гордін створив «Духовно-біблійне братство», де за прикладом соратника К. Станіславського Л. Сулержицького пропагував комунально-трудовий спосіб життя, повернення до природи тощо. Від переслідувань сховався у США, ставши класиком американської єврейської драматургії.
24. Закржевский А. Вендоры // Одесское театральное обозрение. — 1901. — 12 декабря. Поспіхом укомплектовані та непідготовлені театральні трупи — часте явище не лише для провінційної глибинки, а й для такого культурного центру, як Одеса. Наприкінці 1880 — на початку 1890-х до Одеси з Тирасполя прибула трупа антрепренера І. Житомирського, який до того працював кондитером. Була відсутня не тільки режисура, а й декорації, костюми, реквізит.

Мало того, що актори не знали тексту ролей, антрепренер зекономив на суфлері. Показу нової вистави передувала лише одна репетиція. На щастя, такі трупи на початку XX ст. здавалися анахронізмом і зустрічалися рідко.

25. Театр. — К., 1940. — № 7.

26. Аграев Г. Еврейский театр // Театральная Россия. — СПб,. 1905. — № 10. Щоправда, частина обмежень не була скасована. Насамперед це стосувалося відносин із цензурою. Так, п'єси «Євреї» Євгенія Чирикова і «Ткачі» Генріха Гауптмана, широко представлені на кону російськомовних театрів, для виконання трупою Фішзона були заборонені.

27. Наведемо показовий приклад: коли трупі Фішзона цензура дозволила 1907 р. поставити «Дітей Ванюшина» С. Найдьонова, вистава вийшла на кін під незрозумілою назвою «Срул Гершон Шніткреймер». Стосовно показаної на київських гастролях трупою Фішзона п'єси Якова Гордіна «Ді Шхіте» кореспондент провідного видання висловився так: «Існуючі тепер єврейські трупи не стоять на висоті сучасної єврейської драматургії. І в цьому їхній основний дефект <...> П'єса не претендує на оригінальність сюжету <...> П'єсу трупа веде у розтягнутому, сумному темпі, що руйнує яскравість та цільність враження» (Икар. Театр Медведева // Киевский театральный курьер. — 1908. — 19 декабря).

Наведене стосується не лише одеської публіки. Ось фрагмент рецензії з ризького видання, що відгукнулося на гастрольну виставу трупи Камінських, чия афіша не завжди відповідала інтересам сучасної театральної аудиторії, котра встигла ознайомитися і з відомими європейськими гастролерами і з останніми драматургічними новинками: «Тутешня публіка неохоче відвідує спеціальні єврейські покази» (Рижская мысль. — 1908. — 27 октября).

У цьому сенсі не видається надмірно радикальним твердження Олексія Грановського: «Сцені не потрібний єврей, їй потрібна людина <...> Ми стверджуємо, що єврейський театр є, насамперед, Театр як такий, Храм світлої краси <...> Храм, де молитву співають єврейською» (Грановский А. Наши цели и задачи // Еврейский Камерный театр. К его открытию в июле 1919 года. — Пг., 1919. — с. 6).

28. Частковій втраті першим стаціонарним єврейським театром глядацької популярності «сприяла» й та обставина, що він не міг конкурувати з численними театрами мініатюр, у чиїх трупах на перших ролях виступало чимало артистів-євреїв: Володимир Хєнкін, Олексій Алєксеєв (Ліфшиць), Володимир Кораллі (Кемпер), Леонід Утьосов (Вайсбейн), Лев Леонов, Яків Южний, Аркадій Громов (Гробер) і Володимир Милич, Іза Кремер, Олександр

Закушняк, який пізніше став відомим читцем та актором у Вс. Мейєрхольда, Єва Баскакова, Лев Зінгерталь. Неможливо було конкурувати з досвідченими антрепренерами Леонідом Амчиславським, Яковом Гольдбергом, Давидом Млинарисом, Альфредом Сутіним, Михаїлом Пінтером, Давидом Виноградським. Наприклад, за один вихід Южному платили шістдесят крб. — суму, про яку єврейські драматичні актори навіть не мріяли, оскільки у тих умовах, в яких вони були змушені грати, «займатися роботою могли тільки мученики» (А. Ардов).

29. Сцена и жизнь. — 1911. — № 1.
30. Одесское слово. — 1909. — № 3. — 20 февраля.
31. Зритель. — 1922. — № 6. Додамо, що 1926 року їдиш визнали рідною мовою 76,1% євреїв України, а до 1933 року 49,6% єврейських дітей навчалися у школах на їдиш. Зазначені цифри слугували вагомим аргументом на користь організації постійнодіючих національних єврейських труп (до кінця 1930-х, коли їдишемовну культуру визнали такою, що перешкоджає пролетарській асиміляції єврейського населення).
32. Зритель. — 1922. — № 10. Усе відбувалося відповідно до діагнозу відомого мистецтвознавця та арт-критика Акима Волинського (Хайма Флексера): «Коли країна зруйнована та принижена <...> театр падає фатально <...> На сцену випливають ярмаркові мелодрами, брутальні фарси, клоунади <...>» (Жизнь искусства. — 1922. — № 36. — с. 3.).
33. М. Рубінштейн був ентузіастом сценічного мистецтва, але власної програми створення театру не мав. У своїй практичній діяльності він часто хаотично синтезував авангардистські режисерські віяння, зазвичай, незрозумілі ні акторам, ні глядачам. Після закінчення Вітчизняної війни був одним із творців Ташкентського театрального інституту.
34. Чорноморська комуна. — 1930. — № 415.
35. Державна влада в особі створених нею у великих містах Єврейських секцій при місцевих відділеннях Наркомосу намагалася сформувати новий тип радянського єврейства, емансипованого від івриту, синагоги, національних свят та традицій. Одним з ефективних засобів будівництва єврейської пролетарської культури мав стати національний театр.
36. Чорноморська комуна. — 1930. — № 423.
37. Вінницький пересувний єврейський театр виник на базі злиття двох єврейських труп із характерними для початку 1930-х назвами: мінського «Червоного факелу» та криворізького «Ройтер гамера» («Червоного молота»).

38. У трупі одеського Держету працював молодий Лазар Меєрсон — син Марка Меєрсона. Останній почав артистичну кар'єру 1876 р. в антрепризі Ніколая Милославського (Фридебурга), а 1906 р. створив варшавський Драматичний ансамбль, до репертуару якого входили п'єси В. Шекспіра, Ф. Шіллера, Шолом-Алейхема та Я. Гордіна. Особливу роль у творчій долі актора зіграв знаменитий київський театр Анатолія (Тев'є) Люксембурга «Кунст Вінкл» («Куточок мистецтва»), що зібрав 1924 р. кращих на той час представників єврейського акторського цеху — Бугову, Іву Він, Міріам Лівшиць, Шнейдл Стрельську, Софію Едельман, Лазаря Колмановича, Володимира Коралі (Кемпера), Ісака Ракитіна. Крім того, Меєрсон був відомий як драматург (п'єси «Молот життя», «Двоє батьків», «Каторжник», «Жертва за жертву» тощо) і перекладач.

39. В електронній версії Єврейської енциклопедії постановочне авторство «Оптимістичної трагедії» помилково приписане Ефраїму Лойтеру, який очолив одеський Державний єврейський театр 1935 р., тобто після того, як за Є. Венгре п'єса Вишневського з'явилася у репертуарі.

40. Навесні 1941 р. одеський Державний єврейський театр почав репетирувати драму М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук», де Бугова (яка вже працювала у Російському драмтеатрі) забажала зіграти Олену. Проте принциповий Е. Лойтер, не пробачивши колишній прем'єрці перехід до іншого колективу, відмовив своїй улюбленіці і, не зважаючи на активний спротив частини трупи, доручив цю роль С. Йоффе.

41. Риверсман М. Прошлое и будущее еврейского театра // Еврейский Камерный театр. К его открытию в июле 1918 года. — Пг., 1919.

42. 1925 р. на основі цієї студії створено київський Державний єврейський театр з базою у Харкові. Директором та художнім керівником став Е. Лойтер, який заради цього залишив роботу у Бакинському єврейському театрі.

43. Роман Бродавко у статті «Єврейський театр в Одесі», опублікованій у «Мигдаль Times» (2003. — № 32. — (март-апрель)), серед фігурантів, згрупованих довкола одеського Державного єврейського театру, помилково назвав С. Файнтуха. Судячи з усього, йдеться про композитора та диригента Соломона Файнтуха — одного з авторів Державного гімну УРСР, затвердженого 1949 р. Він харків'янин і в Одесі ніколи не працював. Насправді йдеться про його однофамільця — Якова Файнтуха — композитора, випускника Одеської консерваторії, автора низки оперет («Розіта», «Таміла»).

44. Е. Лойтер незмінно виявляв інтерес до українського театру та драматургії. Так в Одеському академічному українському драматичному театрі ім. Жовтневої

революції він поставив вистави «Великий виграш» Шолом-Алейхема (сезон 1945/1946 рр.), «Пересічні люди» за п'єсою Корнійчука «Макар Діброва» (сезон 1947/1948 рр.), а ще до війни у сезоні 1937/1938 рр. — «Правду» цього ж автора. Так склалося, що свою останню прем'єру — спектакль «Фрейлехс» — одеський Державний єврейський театр також показав на сцені Театру ім. Жовтневої революції.

45. Турков Й. Театр и концерты в гетто и концентрационных лагерях // Еврейский театр в Европе. — Нью-Йорк, 1968 (переклад з їдиш Злати Зарецької).

46. У роки «перебудови» здійснено кілька спроб відтворити єврейський театр в Одесі. Проте ці заходи носили і продовжують носити здебільшого разовий характер, тому, ця театральна ініціатива обмежувалася створенням окремого або кількох російськомовних вистав національної тематики (наприклад, постановки «Бичків у томаті» і «Чи треба їхати?» на майданчику Єврейського культурного центру «Beit Grand» або Білгород-дністровський общинний самодіяльний театр-студія «Бейт Лец» — «Дім блазня»). До того ж, етап масової еміграції вже минув, і єврейське населення міста виявилось дуже малочисельним (близько двох відсотків від загальної кількості мешканців міста).

Марина Гринишина

Єврейський театр у Львові (1880–1948)

Стосовно діяльності єврейського театру у сучасному західноукраїнському регіоні, слід наголосити насамперед на двох істотних питаннях: перше — це професіоналізація національної сцени, друге — це її стаціонування. Обидва знайшли вирішення в останній третині XIX ст. саме на території Галичини — тодішньої області Австро-Угорської імперії з неофіційною столицею у Львові.

Як зазначає О. Подопригора, тогочасним яскравим виразником єврейської театральної культури у Галичині стало мистецтво «бродерзінгерів» («співаків з Бродів») [1]. На думку І. Шіпера, цей особливий жанр пісенної творчості мовою їдиш склався до 1860 р. З того часу виступи акторів-співаків набули систематичності, відбуваючись не лише на весіллях та інших громадських заходах, а й перед широкою публікою [2, с. 5] у тих приміщеннях (харчевні, шинки тощо), де збиралися бажаючі їх подивитися [1]. Одним з таких місць був популярний заїзд Пінхаса, де надвечір за кухлем пива збиралися єврейські купці.

Чутки про єврейських артистів поширилися за межі Бродів, і їх стали запрошувати до сусідніх містечок. Задовольнити всіх бажаючих один невеличкий гурт, звичайно, не міг, проте, відгукнувшись на запит публіки, колективи бродерзінгерів почали множитися, і за два роки їхня кількість виросла, як мінімум, уп'ятеро [3].

Але й після того найпопулярнішим місцем їхніх виступів залишалися питні заклади та відкриті майданчики північних кварталів Львова, де мешкало багато не надто заможних єв-

реїв — крамарів, ремісників, візників. Перед початком біля входу до харчевні чи винного погреба вивішували великого червоного ліхтаря із написом на їдиш: «Сьогодні у цьому шинку співають єврейські народні співаки» [Там само]. «Зала» зазвичай була заповнена вщерть, проте, заробіток за вечір найпопулярнішого бродерзінгера не перевищував п'яти крейцерів.

Часто виконання пісень цими «єврейськими скоморохами» перемежовувалося драматичними імпровізаціями, де не останнє місце посідав сатиричний елемент [1]. Часом, загримувавшись та вбравшись у костюми «персонажів», вони обігравали й самі пісні. Так, перед виконанням популярного дуету Хуне Штрудлера «Шнайдер ун шустер» («Кравець і чоботар»[1]) актор, який співав куплети чоботаря, пов'язував фартуха і брав до рук молоток, а «кравець» вішав на шию крамний метр і «озброювався» ножицями або праскою. Виконавець пісні Берла Бродера «Балегулє» («Візник») виходив до глядачів у циліндрі та з батогом, а співаки, які представляли номер «Хасідімлех», вдягали штраймл (круглого хутряного капелюха) з пришитими пейсами [Там само].

Пісні Велвла Збаражера «Дер ганев» («Злодій») передувала така інтермедія: «господар» у нічній сорочці читав вечірню молитву, а тоді вкладався у «ліжко» (ним слугувала лава). Аж ось до його «хати» вдирався злодій у масці. Нишпорячи по кутках, він поспіхом складав крадене у мішок, але раптом з грюкотом впускав щось на підлогу. «Господар» вскакував з ліжка з криком «Гево-о-олт!». «Злодій», закинувши мішок на плечі, швиденько пробирався до виходу з харчевні та натрапляв на «полісмена», який повертав його на «місце злочину». Після того, як справедливість торжествувала, артисти виконували власне пісню «Дер ганев» [3].

Бродерзінгери також ставили власні скетчі та одноактівки — «кестелах» (корзинки): «Ді бабе Яхне», «Годл», «Дер шустер алс рабі» («Чоботар-рабин»), «Дер кракевер одер хазан унтер тіш» («Краків'янин, або Кантор під столом») тощо.

Популярність мистецтва «бродерзінгеров» у єврейської громади міст і містечок засвідчує той факт, що незабаром територія їхніх виступів поширилася на Волинь і Поділля [1], а згодом їх можна було зустріти на території від Бродів до Братислави, від Одеси до Бухаресту [3]. Безперечно, систематична та активна діяльність галичанських бродерзінгерів стано-

[1] Більшість перекладів подано з їдиш, тому переклади з івриту зазначені окремо.

Авраам Гольдфаден

вила одну з передумов фундації у Львові постійнодіючої єврейської антрепризи.

Крім того, відчутним поштовхом до цього стали, по-перше, приїзд до міста 1875 р. «батька єврейського театру» — драматурга, антрепренера, постановника Авраама Гольдфадена, по-друге, гастролі кількох відомих ідешемовних труп.

А. Гольдфадена привели до Львова справи із розповсюдження у Галичині часопису «Ізроелік», але результатом його піврічного перебування стало видання двох п'єс («Дер катер» («Нежить») і «Ді коміше хасене фун Шмендрик міт ді калє» («Комічне весілля Шмендрика»)) та поява у репертуарі місцевих бродерзінгерів фрагментів з його оперет «Ді кішуф-махерін» («Чаклунка»), «Шуламіс» («Суламіфь») та ін., кожна з яких, до речі, містила від п'ятнадцяти до двадцяти п'яти вокально-танцювальних номерів [Там само].

1880 р. у Львові виступала трупа під орудою Ісака Лібреска, колишнього помічника і секретаря А. Гольдфадена. Слідом за ним до Галичини прибув колектив драматурга Моше Гурвиця [Там само]. Наприкінці року єврейські актори, очолені Ізраїлем Гроднером, зіграли кілька спектаклів і серед них — «Чаклунку» А. Гольдфадена. Ці виступи справили неабияке враження на місцеву публіку [3].

Водночас вони вплинули й на бродерзінгерів, принаймні, ті усвідомили, що виступати треба на більш-менш обладнаній сцені, із декораціями та музичним супроводом. Перші «декорації» (дерев'яна рама з натягну-

тим на неї шматом матерії) були пересувними — щовечора співаки встановлювали їх у шинку, де виступали. До того ж, відтепер, замість імітувати музичні інструменти, бродерзінгери почали винаймати музикантів для супроводження своїх номерів. Найскладнішою для вирішення була проблема сцени, адже у тогочасних львівських питних закладах не облаштовували естрад чи майданчиків, натомість, місцем для виступів слугували великі столи з високими канделябрами обабіч для освітлення.

Іншим наслідком активізації професійного єврейського театрального життя у Львові на початку 1880-х стало об'єднання вчорашніх бродерзінгерів у художні колективи та отримання їхніми очільниками від австрійських можновладців «концесій» на ведення сценічної справи. Одну з таких щойносформованих труп очолював двадцятирічний Кальман Ювелір, який з дитинства виступав із бродерзінгерами, грав у трупах Ісака Бергмана та Моше Гурвиця. Його помічником став співак Герман Вайнберг, який 1881 р. поставив у львівській харчевні Адольфа Лівшиця «Суламіфь» А. Гольдфадена, виконавши головну жіночу роль [Там само].

1886 р. Г. Вайнберг разом із братом Мішею створили власну трупу, до якої увійшли зосібно Герш Лейб Сігітер, Арон Лагер, Альтер Меліцер, Іцхак Гольденберг, Хірш Залещікер. Місцем для показу вистав артисти обрали сад Якова Ханта по вулиці Жолкевській, 105 [Там само].

Тоді ж «концесію» на діяльність «Дойче-їдиш зінг-шпіль театер» («Німецько-єврейський пісенно-ігровий театр») отримав відомий творець і виконавець єврейських пісень Хуне Штрудлер. Трупа складалася переважно з бродерзінгерів: дружина Штрудлера Неха, Моше Канарек, Леон Мандельторт, Шолом Подзамче, Йоель Гланц, Солче та Йосиф Дессери та ін. Основним місцем їхніх виступів був популярний питний заклад «У Бомбаха» [4]. 1883 р. «Дойче-їдиш зінг-шпіль театер» очолив поет та співак Хаїм Бендл, який організував гастрольну діяльність колективу галичанськими містечками.

До традиційного репертуару цих та інших єврейських труп входили згадані вище кустарні «кестелах», «оздоблені» національними піснями та танцями, хоча в афішах стояли імена найпопулярніших професійних єврейських драматургів А. Гольдфадена, М. Гурвиця, Й. Латайнера. Проте публіка львівських околиць та галицьких містечок охоче пробачала єврейським артистам цю брехню, оскільки не тяжіла до перегляду довгих п'єс, за який мала заплатити значно більше за горезвісні п'ять крейцерів.

Наприкінці 1880-х ідея фундувати у Львові постійнодіючий єврейський сценічний колектив остаточно заволоділа п'ятдесятирічним хористом польського театру графа Скарбека Якобом Бером Гімпелем. Він сподівався, що тривала служба в оперному хорі дозволить йому без проблем придбати «концесію» на відкриття єврейської сцени [3]. Однак, перш ніж звернутися до австрійських можновладців, він попросив рекомендації та підтримки у відомого діяча польського театру Адама Брог-Мілашевського. Той написав листа до Галицького намісництва, де висловив думку, що за тридцять років сценічної діяльності Я. Б. Гімпель набув досвіду, необхідного для професійного управління театральним колективом [5, с. 11].

24 квітня 1889 р. Я. Б. Гімпель отримав дозвіл сформувати їдишемовну трупу, котра давала б вистави впродовж трьох місяців у питному закладі «Під сорокою», розташованому у будинку № 13 по вулиці Замковій. Концесія обмежувалася поставою «одноактівок, комічних сценок, пісенних номерів, оперет і вистав з виразним народним характером на єврейському жаргоні» [6, с. 131]. Також приписувалося сплачувати щовечора один гульден сімдесят п'ять центів поліціянтові, який ходив уздовж паркану, що огороджував сцену та глядацькі місця [5, с. 11]. Таким чином, кін театру Я. Б. Гімпеля був відкритим, але до тильного боку дому на Замковій вулиці незабаром прибудували великий критий павільйон, де трупа давала вистави у негоду. За свідченням І. Зіссера, кін сколотили з грубо пофарбованих дошок і повністю вкрили завісою, де місцевий художник зобразив жіночу фігуру із занесеним над головою мечем. Можливо, вона призначалася для спектаклю «Юдит та Олоферн» за А. Гольдфаденом. Збереглися свідчення, що театр мав й парадну завісу, розписану Яном Дюллом на сюжет з виходу євреїв з Єгипту [7, с. 13]. Музиканти оркестру через відсутність оркестрової ями розміщалися біля рампи. Невеликий партер, де місця займала заможна та інтелігентна публіка, поміж якої, до речі, помічалися християни, переходила в амфітеатр, за ним розташовувалася галерея для менш заможної публіки [3].

Неодноразово гастролюючи з театром графа Скарбека Польщею та Австро-Угорщиною, Я. Б. Гімпель спостерігав за діяльністю численних польських та німецьких труп, все частіше доходячи висновку, що майбутній єврейський театр має бути схожий на них. Однак реалізація ідеї «єврейсько-польського театру» обмежилася, по-перше, запрошенням до роботи працівників театру графа Скарбека, по-друге, постановкою трагедії

Яків Бер Гімпель («Chwila», 1939)

Львівський єврейський театр Я. Б. Гімпеля. 1890-ті. Ліворуч: Авраам Фішкінд — Йонтл Шнорер у «У часи Месії» А. Гольдфадена. Праворуч: Берта Танцман — Суламіфь у «Суламіфі» А. Гольдфадена («Album of the Yiddish Theater». — N.-Y., 1937)

«Мніх» популярного польського драматурга Юзефа Коженьовського. Ці мляві наміри, окрім іншого, спричинили різко негативне ставлення до театру Я. Б. Гімпеля польської еліти, котра вважала їдишемовну культуру другорядною. Під тиском польської громадськості невдовзі Я. Б. Гімпель змінив назву антрепризи на «єврейсько-німецьку». Але і тут справа не пішла далі вживання акторами «дайчмеріш» — псевдонімецької мови, якою єврейський театр Російської імперії вимушено користувався після горезвісної «заборони» 1883 р.

Вона ж парадоксальним чином допомогла директорові львівської трупи вже у першому сезоні зібрати сильний акторський склад, бо спонукала багатьох досвідчених виконавців з Росії запропонувати свої послуги Я. Б. Гімпелю. Серед них назвемо Берла Бернштейна, якого за пластичність і танцювальні здібності прозвали «Береле-хоцкер» («Берл-стрибунець»), Авраама Фішкінда — одного з найкращих тогочасних коміків, відоме акторське подружжя Авраама Іцхака та Берту Танцман і Ашера Зеліга Шора — колишнього актора одеської трупи А. Гольдфадена.

Проте особливого значення при формуванні майбутньої трупи її директор надавав хору, з огляду на те, що репертуар складатимуть переважно оперети. Він запросив з театру графа Скарбека молодих талановитих співачок Берту Калиш, Регіну Прагер, Анну Брію та Клару Ветштейн, а з сина-

Йосиф Вайнштok («Lexicon of the Yiddish Theater». — N.-Y., 1932)

Арнольд Перльмутер («Lexicon of the Yiddish Theater». — N.-Y., 1959)

«Ірод Великий» І. Л. Ландау Львівський єврейський театр Я. Б. Гімпеля. 1890. Афіша вистави

гогальних хорів — Шауля Брандера, Пітера Графа, Філіпа Вайзенфрейда, Мішу Вайнберга, Адольфа Мельцера, Нісана Бельзера та ін. Молодим виконавцям «ставили» голоси, навчали нотній грамоті та ансамблевості. Незабаром очільник колективу передоручив цю роботу диригентові дитячого хору Передміської синагоги Йосифу Ескрайзу — підготовчі заходи, оренда репетиційних приміщень та підписання контрактів з акторами відбирали забагато часу [Там само].

Підготовкою репертуару керував Йосиф Вайнштok — небіж А. Гольдфадена, досвідчений антрепренер і постановник, який з частиною одеської трупи свого родича наприкінці 1870-х об'їздив увесь південь і захід Російської імперії, а після заборони там єврейського театру виступав у Німеччині та Польщі.

Я. Б. Гімпель та Й. Вайнштok вирішили відкрити перший сезон виставами за двома найвідомішими на той час єврейськими п'єсами — «Шуламіс» («Суламіфь)») та «Бар Кохба» («Син зірки», з івриту) А. Гольдфадена. Обидві так часто гралися єврейськими акторами, що майже не потребували репетиційного періоду. Костюми і реквізит Я. Б. Гімпель сподівався взяти в оренду у театрі графа Скарбека. Натомість, музичне оформлення «Суламіфі» директору трупи довелося замовляти, бо серед куплених ним нот була лише партитура для першої скрипки. Нову оркестровку

створив диригент польської музичної спілки «Гармонія» Арнольд (Арелє) Перльмутер. Вона дуже сподобалася Я. Б. Гімпелю, і він запросив інструментальний ансамбль А. Перльмутера акомпанувати першим виставам театру [8, с. 122]. Декорації до них намалював згаданий вище Ян Дюлл [7, с. 13].

Прем'єра «Суламіфі» А. Гольдфадена відбулася 12 травня 1889 р. Ролі розподілялися таким чином: Суламіфь грала Софія Вайншток, Маноаха — Йосиф Вайншток, Йоава Гедеоні — Хаїм Беньямін Трейлер, первосвященика Натана — Ашер Зеліг Шор, Авішолома — Моше Глазман, Авігайль — Мері Віленські, Авінадава — Гейзер Гольдштейн, Цингетанга — Авраам Аксельрод [9, с. 330]. Берта Калиш зазначала, що на відкриття єврейського театру Я. Б. Гімпеля зібралися ледь не всі львівські євреї. Публіка дуже жваво реагувала на акторську гру та виконання пісень, наприклад, на пісні Суламіфі «О, дер брунен! О, ді кац!» («О, цей колодязь! О, ця кішка!» — предмет і тварина, якими Авішолом клявся, що одружиться з Шуламіс) та «Шабес йом-тов ун рош ходеш» («Субота — свято і початок місяця»). А знамениту арію Маноаха «Рожинкес міт мандлен» («Родзинки з мигдалем») глядачі слухали зі сльозами на очах [9, с. 6].

Проте поміж членів національної громади Львова були й такі (наприклад, громадський провід та іудейські ортодокси), кого фундація постійнодіючої єврейської антрепризи налякала. Можливо, вони страхалися антиєврейських ексцесів. У різко негативному дусі висловився орган, так званих, асиміляторів — газета «Izraelita»: її кореспондент вважав, що поява нового театру — ніщо інше, як курйоз, що, однак, відволікатиме львівських євреїв від польського театру, до якого ті зазвичай ходили [10, с. 84].

На головну роль у виставі «Бар Кохба» за А. Гольдфаденом запросили молодого співака Самуеля Табачнікова (Шмуель Тобіаш), чий чудовий голос полонив євреїв багатьох міст Росії та Польщі, а також Парижу і Лондону. Дізнавшись про це, львівська публіка буквально взяла в облогу касу театру, і Самуель Табачніков не розчарував своїх поціновувачів. Друга вистава мала чи не більший успіх, ніж попередня, а задоволений Я. Б. Гімпель на честь нового члена трупи влаштував бенкет у популярному артистичному кафе Палітника [9, с. 6].

Іншою помітною прем'єрою липня 1890 р. стала оперета «Херодус дер гройсер» («Ірод Великий») Ієгуде Лейбе Ландау. Поставив спектакль Йосиф Вайншток, ескізи костюмів і декорацій створив Альфред Носсіг, музику до вистави із численними аріями написав Адольф Петер.

Ролі у ній виконували: Ірод — Ашер Зеліг Шор, його дружина Міріам — Берта Калиш, первосвященик Гіркан Макабі — Йосиф Ескрайз, зять Ірода Йосиф — Самуель Табачніков, голова Синедріону — Йосиф Вайншток, учень Гіллеля — Самуель Феркойф, царський виночерпій Доег — Ісак Гольденберг, дочка Гіркана і мати Міріам Олександра — Реґіна Прагер, сестра Ірода Соломея — Міріам Віленські [9, с. 122].

У працях, присвячених історії єврейського театру у Львові, також зустрічаємо згадки про такі оперетковi вистави перших сезонів: «Шломо га-мелех» («Цар Соломон», іврит) Моше Гурвиця, «Навуходоносор» Ісака Гальперіна, «Рабі Аківа міт зайне талмідім» («Рабі Аківа та його учні») Наума Мейра Шайкевича, «Ді шпаніше цигайнерін» («Іспанська циганка») на музику А. Перльмутера [3].

Мабуть, все ще пам'ятаючи про власний намір не калькувати традиційний єврейський музичний театр, Я. Б. Гімпель того ж року запросив на посаду постановника Адольфа Шліферштейна — відомого колись актора російських та польських єврейських антреприз, який після заборони національного театру разом із колегами по сцені поїхав на гастролі до Англії, де зацікавився драматичним мистецтвом. Згодом, переїхавши до Галичини, він пробував себе в якості драматичного режисера. Б. Калиш писала: «Шліферштейн приїхав з Лондону, де ознайомився з англійською театральною школою. До його приїзду ми грали лише оперети, але з появою Шліферштейна львів'яни переконалися у тому, що і драма може посісти у нас достойне місце» [Там само]. Саме завдяки А. Шліферштейну «комерційні постановки (які годували театр) мусили трохи посунутися, звільнивши місце для серйозної літератури: новітніх єврейських та відомих європейських авторів» [11, с. 85]. У репертуарі з'явилися перекладені на їдиш (щоправда, адаптовані) класичні трагедії — «Гамлет» і «Король Лір» В. Шекспіра та «Натан Мудрий» Г. Е. Лессінга, твори французького і німецького романтизму — «Рюї Блаз» та «Ернані» В. Гюго, «Антоні» О. Дюма, «Уриель Акоста» К. Гуцкова, натуралістична і символістська драма Г. Ібсена — «Ляльковий дім» та «Росмерсхольм». Відомо, що, ставлячи іноземні п'єси, А. Шліфештейн замовляв художнику історично відповідні декорації, використовував на сцені об'ємні деталі інтер'єру, справжні меблі та посуд [Там само]. До того ж, він був автором великих та малих драматичних творів, які також втілював на кону єврейського театру у Львові. Серед них чотириактна драма «Дора, одер мілліонер алс бетлер» («Дора, або Мільйонер-

Виступ єврейських акторів у сквері «Під сорокою» (кінець XIX ст.) Зібрання скляних негативів Львівського історичного музею

Мозирсь-локаль. Львів («Путівник», 1999)

прохач») та одноактівка «Дер мішугінер ін шпиталь» («Божевільний у шпиталі») — пародія на «Записки божевільного» М. Гоголя.

«Європеїзація» львівського театру, однак, тривала недовго — 1891 р. А. Шліферштейн переїхав до Варшави. Вочевидь, спроби ввести до репертуару світову класику і залучити до зали єврейського театру освічену та заможну єврейську і неєврейську публіку виявилися не надто успішними. Вище йшлося про те, що зосібно поляки не відвідували єврейський театр, а у «своєї» публіки новий спектакль збирав не більше двох-трьох аншлагів, змушуючи антрепренера давати прем'єру щотижня.

Проте в цілому початок діяльності антрепризи Я. Б. Гімпеля можна вважати непоганим. Щоправда, у холодну пору року театр припинив виступати у сквері «Під сорокою». Тоді ж трупа залишилася без одного з постановників — Й. Вайншток прийняв пропозицію А. Гольдфадена працювати у Парижі [3].

Навесні 1890 р. Я. Б. Гімпель, умотивувавши своє рішення збитками, понесеними дирекцією трупи взимку через вимушену перерву у виставах, розділив колектив навпіл — на стаціонарну та мандрівну частини. Перший гастрольний виступ відбувся у Перемишлі, де квартирував військовий гарнізон. Парадоксальним чином дві третини публіки на спектаклях становили австрійські військові, яким єврейський театр сподобався настільки, що вони на прощання влаштували частування на честь єврейських артистів у кращій ресторації Перемишля. Наступним гастрольним пунктом стало містечко Величка, відоме соляними розробками. Тут, згадувала Б. Калиш, серед глядачів було чимало заможних євреїв-солепромисловців, які при-

Львівський єврейський театр Я. Б. Гімпеля. 1890-ті. Йона Рейзман у комедійній ролі (ліворуч), Шмендрик — Й. Рейзман, Наречена — Г. Вайнберг у «Комічному весіллі Шмендрика» А. Гольдфадена (праворуч) («Lexicon of the Yiddish Theater». — Mexico, 1969)

їздили на вистави в екіпажах, запряжених четвіркою коней [12]. Коли ж в Ярославі до мандрівників приєднався С. Табачников, глядачі валом повалили до театру, і трупі довелося подовжити перебування у містечку ще на тиждень. Далі їхній маршрут проліг через Тарнів, Тернопіль, Золочів та Броди. Тут особливо прихильно австрійське офіцерство поставилося до оперети Нахума Шомера «Лустіке кавалеріє» («Весела кавалерія»), а серед артистів — до юної примадонни трупи Берти Калиш — племінниці інтенданта Бродовського гарнізону [9, с. 112].

Судячи з прем'єрних дат, другий сезон тривав восени та взимку. Для цього Я. Б. Гімпель орендував «Мозирс-локаль» — залу колишньої майстерні з виготовлення дзвонів [13, с. 262]. Окрім того, у документі обумовлювався супровід вистав капелою військових музикантів. Посаду капельмейстера обійняв угорець Йозеф Плецеті.

Сталася ще одна зміна: обов'язки художнього керівника трупи взяв на себе А. Гольдфаден. Зимовий сезон почався з постановки «Барон Ротшильд» за його новою п'єсою. Прем'єра відбулася наприкінці 1890 р. і мала успіх у публіки, не в останню чергу завдяки музичному супроводу Мориця Фала [3].

Кальман Ювелір у жіночій ролі («Album of the Yiddish Theater». — N.-Y., 1937)

Берта Калиш

Наступна постановка (15 січня 1891 р.) — оперета на історичний сюжет «Рабі Йозельман одер гзірес фун Ельзас» («Рабі Йозельман, або Нещастя Ельзасу») А. Гольдфадена. Музику до вистави написав керівник хору Йосиф Ескрайз, він же виконав головну роль. Відомо також, що у виставі був зайнятий Ісак Гольдберг, а Моше Вайнбергу доручили одразу три невеликі ролі: бургомістра, короля та Пфальця [Там само].

До написаної 1882 р. оперети «Дер шатан одер дер центер гебот» («Асмодей, або Десятий заповіт»), яка не набула особливої популярності у попередні роки, А. Гольдфаден замовив нову музику, що її створив А. Перльмутер, розвивши раніше написані музичні фрагменти. Оновлена версія зустріла дуже теплий прийом у публіки і стала невід'ємною частиною репертуару єврейського театру.

Задоволений результатом, А. Гольдфаден запропонував А. Перльмутеру створити музичне оформлення до його нової шестиактної драми «Мошиах цайтн» («У часи месії») про мандри молодих євреїв у пошуках кращої долі. Перші три акти відбувалися у Росії, четвертий — в Америці, останні два — на землі Ізраїлю, де герої знаходили своє щастя. За словами виконавця ролі Йонтла Шнорера Йони Рейзмана, пригоди персонажів у Росії та Америці були представлені у гротесковій манері, що часом переходила у фарс. Вистава так сподобалася публіці, що трупа грала її безперервно впродовж кількох тижнів [Там само].

Помітним явищем того сезону стала постановка історико-героїчної п'єси А. Гольдфадена «Юдит та Олоферн», в якій взяли участь зосібно Р. Прагер, І. Гольденберг та А. Лагер.

Окрім новостворених п'єс, А. Гольдфаден ставив у Львові твори, написані у 1870–1880-х: «Чаклунку», «Обидва Кунілемлі», «Суламіфь».

«Який чудовий час ми пережили з Гольдфаденом! Щойно він ставав на стежку, що вела до театру, як одразу ж освітлювалися всі кутки. Його добра й привітна посмішка зігрівала наші серця», — згадувала Б. Калиш [Там само]. Зі свого боку, Кальман Ювелір так описував їхні репетиції: «Спочатку Гольдфаден-режисер показував акторам, як слід грати, але ці спроби не завжди були успішними, бо він сам актором не був. Більш вдалим виявилось пояснення кожному виконавцеві, який характер образу, що його вони грають. Такі пояснення дуже допомагали акторам. Вони вчилися у Гольдфадена, як вживатися у роль перед самим виходом на сцену». Він також свідчив, що за допомогою багатої фантазії А. Гольдфадену вдавалося поборювати недостатні технічні можливості тогочасного єврейського театру і створювати вражаючі сценічні ефекти, як-от перетворення дружини Лота на соляний стовп або політ янгола, який зупинив Авраама, у спектаклях «Офіра Ісака» та «Винищення Содому і Гоморри» [Там само].

Варто сказати й про те, що над більшістю спектаклів А. Гольдфаден працював на очах у публіки, і, дивлячись, як він вибудовував мізансцени майбутніх постановок, глядачі відчували свою причетність до справи єврейського театру. Водночас це сприяло дуже близьким контактам між акторами і глядачами: «Артисти підтримували дружні стосунки зі своїми шанувальниками не лише через театральну касу та квитки, — стверджував Леон Дрейкурс. — Публіка, яка ввечері заповнювала глядацьку залу, в обід приносила їжу для акторів, кожний за можливостями своєї кишені й від щирого серця» [Там само].

Контракт А. Гольдфадена з театром Я. Б. Гімпеля закінчився наприкінці 1891 р., але їхнє співробітництво тривало до літа 1892 р. У липні вся трупа і хор, вишукувавшись у два ряди і виконуючи куплети із «Суламіфі», проводжали на вокзалі А. Гольдфадена, який переїздив до Бухаресту. Разом з ним зі Львову поїхали зосібно А. Перльмутер, Б. Калиш, І. Гольденберг.

Відчувши переваги довготривалого сезону, Я. Б. Гімпель спеціально для театру придбав на вулиці Ягеллонській, 11 невелику парцелу, де спорудив дерев'яний «літній» павільйон із залою на тисячу чотириста місць.

Зігмунд Брюнер. «Публіка в єврейському театрі»
(«Pamiętnik Teatralny», Warszawa, 1992)

Коли ставало холодно, театр перебирався до «старого» — зимового — приміщення. «Тут було тепло — чи то від пічок, які, примостившись у кутах, висунувши димарі просто назовні, мали обігрівати цю яку-не-яку споруду, чи від подихів людей, котрі набивалися сюди, дивовижним чином втискаючись числом у два, а то й у три рази більше, ніж було місць» [11, с. 93].

Відбулися зміни й у трупі — тепер до неї входило вісімнадцять осіб, а також у театрі працювало дев'ять осіб технічного персоналу. З-посеред артистів пойменуємо зосібно опереткового соліста Якоба Фукса та його сина Лео — драматичного актора, танцівника і співака, який, до того ж, добре володів скрипкою, молодих героїнь Ліну Карлик та Берту Фішлер (згодом уславилася ролями у п'єсах М. Метерлінка, Г. Ібсена та Я. Гордіна). Також Я. Б. Гімпель запросив до театру Міну та Ісака Дойчів, Лауру Глюксманн, Шуліма Подзамче, Цилю та Емануеля Уріхів, Макса Штренга, Йозефа і Ширу Розенберг [6, с. 132].

Репертуар театру, як і раніше, переважно складала єврейська історична та побутова оперета. Тим паче, що ця, так звана, буденна афіша мала своїх поціновувачів (переважно зі львівського Передмістя): «<...> на щодень, як воду у ступі, товкли традиційний, дуже посередній водевільно-оперетковий репертуар», — згадував Лев Кальтенберг. Можливо, тому в театрі на вулиці Ягеллонській його «захоплювала не стільки сцена, скільки глядачі <...> Публіка тут <...> була чимось зовсім винятковим. Насамперед, то був театр цілком народний — не у натягнутому чи штучному значенні

цього слова, але достеменно театр плебсу» [14, с. 492]. Її сприйняття сценічних характерів та подій було абсолютно безпосереднім, ніби у дітей, які у театрі зазвичай відчувають себе учасниками дійства. Критик Корнель Макушинський свідчив: «<…> коли <…> на сцені в якійсь п'єсі шукали "чорного злочинця", котрий сховався і з волі автора не мав би бути знайдений, то половина глядачів почала допомагати пошуку знервованими зойками: "Ер іст ін дер шафе!" — негідник сховався у шафі! Ще забавнішою була історія, коли двоє євреїв, збираючись до Америки, почали видурювати у всіх осіб на сцені гроші. Сприйнята була ця тема з небувалим зацікавленням <…> І який був гамір схвалення, коли справедливість торжествувала. Проте коли ці двоє урвиголови хотіли видурити гроші у бідної удови, яка їх назбирала, щоб викупити сина з війська, у глядацькій залі піднявся шум і почулися крики: "Гіб ніхт! Гіб ніхт!" — не давай!» [15].

Але, нагадаймо, Я. Б. Гімпель завжди хотів, аби його театр відвідувала заможніша та інтелігентніша публіка з Міста. Насамперед для неї у репертуар поступово вводяться твори «серйозних» жанрів — драми Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка і нова ідишемовна п'єса Якова Гордіна («Ґот, менч унд тавл» («Бог, Людина і Сатана»), «Хасе ді песойме» («Сирітка Хася»), «Міреле Ефрос»), Шолома Аша («Ґот фун некоме» («Бог помсти»), «Мотке ганев» («Мотке-злодій»), «Сурек цукумен» («Повернення»), «А віндікер одер Ді вег цум Цюн» («Грішник, або Дорога до Сіону»), «Шапсай-Цві» («Псевдо-Месія»), «Ойф кадиш га шем» («Мучеництво за віру»), «Дер фірман Зьомик» («Візник Зьомик»)), Давида Пінського («Ді маме» («Мати»), «Ей ви гер ід» («Вічний жид»), «Янкель дер шмідт» («Янкель-коваль»), «Мїшпуре дем Цві» («Родина Цві»), «Дер ойцер» («Скарб»)). Поряд в афіші бачимо вистави за творами Шолом-Алейхема («Стемпеню», «Тев'є дер мілхікер» («Тев'є-молочник»), «Дер хідлер ойфн дах» («Скрипаль на даху»), «Анатевка», «Ді їдише мішпухе» («Єврейська родина»)) і Переця Гіршбейна («Айнзаме велтн» («Самотнє свято»), «Кворім блумен» («Квіти на могилах»), «Демерунг» («Присмерки»), «Ді пісте корчме» («Порожня корчма»)). Творчість Іцхака-Лейбуша Переця («Хурбан бейт цаддік» («Руйнація дому праведника»), «Бай нахт ойфн алтн марк» («Вночі на старому ринку»), «Ді ґоллен кейт» («Золотий ланцюг»), «Аф дер хароте кейт» («На покаянному ланцюгу»)) долучила єврейський театр Я. Б. Гімпеля до емблематичного модерного напряму — символізму. Натомість, драми Осипа Димова (Перельмана) («Шма, Ісроель!» («Слухай, Ізраїлю!») і «НЮ.

Ді трагедіє фун дер ейден тоґ» («НЮ. Трагедія кожного дня»)) допомогли трупі торкнутися суспільних проблем єврейства.

Також маємо підстави стверджувати, що на початку минулого століття Я. Б. Гімпель відмовився від будь-яких іншомовних «додатків», і театр перейшов на «чистий» їдиш. У численних відгуках на спектаклі неодноразово зазначалося, що трупа вигідно відрізнялася від інших театральних угруповань, які використовували єврейсько-німецький жаргон [10, с. 77]. Після смерті директора театру 1906 р. таку ж політику проводив його син Самуель Мендель Гімпель. Зокрема видання «Almanach ydowski» 1922 р. відзначало мовну чистоту спектаклів театру Гімпеля, де вважалися неприпустимими будь-які «мовні перекручення» [Там само].

Отже, на початку XX ст. єврейський театр Гімпелів посів найпершу позицію серед численних національних закладів Галичини, повністю задовольняючи «запити єврейської публіки, ремісників, дрібних гендлярів і поденників, які шукали тут розваги і розради від щоденного життя» [6, с. 133].

Принагідно зазначимо, що напередодні Першої світової війни у Львові одночасно працювали близько дванадцяти професійних та аматорських єврейських театральних труп, що отримали «концесію» — право на показ вистав або довготривалі гастролі [11, с. 133]. Навіть у роки воєнного лихоліття львівський єврейський театр зберіг дієздатність, колектив продовжував працювати й після проголошення 1918 р. Західноукраїнської Народної Республіки. Натомість, польський державний устрій, панування якого у Львові ознаменувалося одним із найжорстокіших єврейських погромів у листопаді 1918 р., заборонивши діяльність практично всіх громадських організацій та закладів львівського єврейства, закрив й театр Гімпеля.

Трохи згодом трупа відновила роботу, щоправда, тепер це була не родинна справа Гімпелів, а просто Єврейський театр у Львові, керований обраною з-поміж акторів дирекцією [11, с. 139]. Загалом про цей період залишилися вкрай обмежені свідчення, але очевидно, що у театрі з'явилася режисерська посада. Варто в цьому сенсі нагадати один з виразних фактів 1922 р. — гастрольний вояж трупи на чолі з режисером Г. Спіро до Праги зі спектаклем за твором Франца Кафки «Політ навколо лампи». Публіку чеської столиці вразили й режисура вистави, й акторське виконання, але найбільше — використання «спеціального автоматичного пристосування для витворення театральних ефектів, запрограмованих зверху». Відомо, що Ф. Кафка,

Іда Камінська

якого від 1911 р. пов'язували з театром дружні стосунки, також був присутній на показі [Там само].

1925 р. після кількарічної кризи економіка Польщі поступово відновлювалася, і це позитивним чином позначилося на культурному житті, у тому числі — єврейському. У серпні польськомовна єврейська культурницька газета «Хвиля» повідомила, що у Львові даватиме вистави гастрольний колектив під орудою Мойзеса Ліпмана. Кореспондент назвав цей гурт «кончиком» («уламочком») варшавського єврейського Кунст-театру, керованого Ідою Камінською, розкиданого кризою по провінції. До його складу входили зосібно подружжя Сегаловичів та Кайзеровичів, Левін, Берта Калиш, Шандлер, Ротман Кранц, Іцхак Крельман. Їхньою першою постановкою була оперета Хуно Вольфшталя «Дочка Єрусалиму» за участю «відомого тенора Шрагера», а слідом трупа показала спектаклі «Герой у кайданах» за «Знедоленими» В. Гюго (режисер та виконавець ролі Жана Вольжана — М. Ліпман), «Мошкале Хазар» за п'єсою американського драматурга Мориця Шварца, комедії «Гвалт! Коли ти помреш?» про взаємини у театральному колективі, написану, мабуть, членами того колективу, та «Чорна пляма» Л. Кадельбурга, феєрію «Князь» Альтера Кацизне (у ролі Князя — Іцхак Крельман) та одну з найвідоміших єврейських п'єс початку минулого століття — «Диббук» Ан-ського (Семена Раппопорта) (Лея — Анна Сегалович, Цаддік — Мойзес Ліпман).

Про значний успіх трупи у львівської публіки свідчить зокрема те, що виступала вона у трьох приміщеннях — на вулиці Ягеллонській, 11, у «Колізеї» та Єврейському академічному домі. Часом артисти орендували залу Музичного інституту ім. М. Лисенка. Спектаклі давали за традицією — чотири рази на тиждень (з суботи до вівторка).

Наприкінці того ж року у Львові фундовано театр «малих форм» «Семафор». З-посеред його організаторів назвемо театрального критика Станіслава Майковського, режисерів Йозефа Майєна та Єжі Вальдона, сценографа Костянтина Мацкевича, хореографа Генрі Мунда та музикантку Анду Кітеман. Їхньою метою було створення експериментальної сцени, розрахованої насамперед на молодого глядача [16].

Програми 1925/1926 рр., складені з музично-хореографічних мініатюр та драматичних сценок, увиразнили естрадний характер новоутвореної сцени, де у стилістиці номерів переважали гумор, сатира і гротеск. Тут були і «Бал ветеранів», і фольклорні сценки, наприклад, єврейська сценка «На припічку», і стилізовані народні пісні та вальси Й. Штрауса, і японський фарс «Ханако», і міські романси. Усі п'ять програм скомпоновані С. Майковським, та їхні виконавці явно прийшлися до смаку публіці та критикам. Головний редактор газети «Chwila» Генрик Гешелес зокрема писав: «У новостворе́ному театрі "Семафор" новими яскравими барвами засвітилися відомі актори Вейнавер і Сульма, з пань Майкова, Драчевська, Копежинська, характерні актори Регро і Навроцький, пані Будзановська та Огіньська, пани Акжинський і Галевич, Синявський і Замілло» [17]. Примітним є й той факт, що з невеликим студійним колективом співпрацювали аж троє художників: окрім Костянтина Мацкевича декорації та костюми до програм також виготовляли А. Лілієн і Родоць.

Водночас Єврейський театр у другій половині 1920-х переживав не найкращі часи. Вистави давали не частіше десяти разів на місяць, решту днів, радше за все, колектив перебував на гастролях провінцією, поступаючись місцем на стаціонарі іменитим гастролерам — Абрахаму Моревському, Аделі та Самуїлу Лерескам, вокалістам Хаїму та Цилі Призамент. Оскільки тогочасний єврейський театр у Галичині все ще залишався переважно «акторським», невід'ємну рису щосезонного репертуару становили бенефіси.

Поточний репертуар складався, по-перше, з вистав за п'єсами класиків національної драматургії («Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Мертва людина» та «За нашу віру» Ш. Аша, «День і ніч» Ан-ського, «Співець мого смутку»

О. Димова) та класичних оперет («Весела вдова» і «Граф Люксембург» Ф. Легара, «Розлучена» Л. Фалля, «Польська кров» О. Недбала, «Королева чардашу» І. Кальмана); по-друге, з опереток («Материнське серце» Г. Збірховського, «Велвеле Мазік» І. Латайнера), водевілів («Хто він?», «Хезале Мейхес», «Мойше Хаїм», «На дачі», «Де мої діти?») і комедій («Тітка зі Львова», «Позич мені свою жінку...»), часто написаних самими акторами [18]. Отже, левова частка афіші, як і раніше, віддавалася комедіям та оперетам, і це означало, що єврейський театр залишався не тільки «акторським», а й «глядацьким».

Кінець 1920-х позначений активізацією у Східній Галичині єврейського театрального життя та пошуками тамтешніми сценічними колективами нових форм. До Львова на тривалі гастролі приїздили варшавський Камерний театр «Азазель», у виставах якого ревю сусідили із сатиричними оглядами, і лодзинський театр-кабаре «Арарат». Поряд працювали кілька невеликих театральних труп, сформованих знаними акторськими подружжями — Наума і Спринці Глімерів і Клари та Емануеля Дессерів, а також братами Шорр — Зігмунтом та Абрахамом. Паралельно ширилася мережа аматорських єврейських художніх колективів, до якої у 1930-і зокрема входили: Драматичне об'єднання ім. А. Гольдфадена, Єврейський Народний театр Герша Харта, театр «Емуна», очолюваний Л. Шпігелем, Єврейський театр Н. Співаковського, Єврейська аматорська драматична студія ім. Ш. Й. Абрамовича під керівництвом Даніеля Френкеля, Товариство прихильників єврейського театру ім. С. Ан-ського, очолюване Е. Гіршпрунгом, Єврейська робоча сцена ім. Якоба Гордіна, Молода єврейська театральна трупа ім. І.-Л. Переця та Драматичний клуб його ж імені, очолюваний актором Г. Вайнтраубом, Артистично-літературне товариство єврейської народної молоді, Єврейський театр мініатюр, Об'єднання музикантів та артистів сцени «Габіма» під проводом Н. Сіґедя, Драматичне об'єднання ім. Я. Гордіна, гурт «Маска», керований Генріком Люфтом [11, с. 163, 189–190].

Щоправда, жоден із цих стаціонарних або мандрівних, професійних або аматорських театрів та драматичних студій не мав державного статусу, відтак — не отримував субсидій. Невідомо, чи користався хтось із них меценатською підтримкою. Схоже, єдиним джерелом існування цих угруповань був глядач, і часом їхня діяльність трималася на чистому ентузіазмі. Відтак, не дивно, що вони виникали й зникали з театрального обрію однаково швидко.

Цього разу економічний підйом у Польщі тривав недовго, уже 1929 р. поступово унаочнюються прикмети чергової кризи. Мабуть, як своєрідна антитеза до неї тогочасна театральна культура Польщі й зокрема галицька єврейська сцена майже виключно були зорієнтовані на комедійний та мелодраматичний жанри. Наймоднішим комедіографом залишався І. Золотаревський — на його п'єсах («Кобіта без серця», «Прагне дитини», «Тифі — праля з Парижу» тощо) тримався місцевий єврейський кін у Львові [11, с. 167]. Для «Семафору» та численних єврейських кабаре писав тексти Бруно Ясенський (Артур Зісман), який перед еміграцією до Радянського Союзу перебував у Львові [19, с. 320]. Матіас Полакевич збагатив тогочасний репертуар єврейського театру п'єсами («Єріцбо», «Валаам», «Тир і Єрусалим», «Елодей Барзель»), де в іронічному ключі переосмислювалися на сучасний лад біблійні теми. У 1930-і для національної сцени також активно працювали Анатоль Стерн — автор комедій («Школа геніїв») та історичних мелодрам («Чорна петля», «Барбара Радзівіл», «Пан Твардовський») [19, с. 307], і Антоній Слонимський, чиї комедії («Варшавський негр», «Бездомний лікар», «Два кінці світу») ставили на «великій» сцені, а інсценівки віршів та фейлетони — в єврейських ревю та кабаре [19, с. 367].

Проте, твердять дослідники єврейської сцени у Галичині, її роль напередодні Другої світової війни визначена не так внутрішніми (характер репертуару, художній рівень вистав, формальні інновації), як зовнішніми обставинами: активізацією руху за полонізацію життя в країні та, як наслідок, — асиміляцією єврейської культури. У той період «чимало єврейських дітей ходить до польських шкіл. Єврейська молодь, тобто найпродуктивніша частина населення, стала двомовною цілком. Євреї масово відвідують польські театри, а головне — кабаре та ревю. Запопадливі єврейські підприємці, прагнучи заслужити у поляків "лояльність", інвестують гроші в театри польські в той час, коли єврейські бідують. Зростає число польських акторів єврейського походження. Єврейська преса переважно виходить польською мовою. Вже виникла польська література, адресована єврейському читачеві<...>», — зазначає зосібно Т. Степанчикова [11, с. 171]. За цих умов галицька єврейська сцена стала чи не єдиним притулком для їдиш, а саме мова у скрутні для народу часи здатна виконати місію національного відродження. Ось так і в Галичині 1930-х — їдиш, що звучав зі сцени тогочасного театру, перетворювався на «панцир <...> у боротьбі за об'єднання й визволення людей» [20].

Водночас прихильність до мови їдиш поки що підтримує авторитет Єврейського театру у Львові. Адже решта — суто розважальний репертуар, погана організація справи, нестабільна трупа, яка щороку формувалася наново і часто лише брала участь у виставах «зірок»-гастролерів, — навпаки, заважала колективу утримуватися на колишніх позиціях.

Звісно, не покращила ситуації остаточна заборона львівського магістрату використовувати приміщення на Ягеллонській, 11. Від 1938 р. Єврейський театр вимушено став мандрівним, пересуваючись Галичиною і Львівським воєводством. Тим часом, на початку 1939 р. на фундаменті старого театру за проектом архітектора Даніеля Кальмуса почалося будівництво нового театрального приміщення у конструктивістському стилі.

Але реалізацію будь-яких планів на майбутнє зупинив напад на Польщу фашистської Німеччини 1 вересня 1939 р. 20 вересня у Львові з'явилися частини Червоної армії. Впродовж осінніх місяців містом керувало Тимчасове управління, урядники цілковито індиферентно ставилися до повсякдення львівської єврейської громади, як і до того, що буквально за кілька тижнів кількість єврейського населення тут зросла на сорок тисяч осіб — біженців з окупованої Польщі.

З Варшави до Львова прибула й примадонна єврейського театру Іда Камінська. Вона погодилася очолити Єврейський театр, на який на Ягеллонській вулиці вже чекали нові стіни. До складу трупи, крім колишніх гімпелівців, увійшли актори — емігранти з окупованих польських міст, а також керівник театру-студії «Маска», режисер Г. Люфт і тамтешні виконавці (Естер Грубер, Натан Майзлер та Абрахам Плівер). Директорську посаду обійняв Гершон Рот. Театр назвався іменем Шолом-Алейхема [21, с. 18].

Перший сезон відкрився 16 жовтня 1939 р. у «Колізеї» (новий театр бо ще обладнувався) виставою за п'єсою І. А. Переця «Ін пуліш ойф дер кейт» («У кайданах») в режисурі Г. Люфта. Наступна прем'єра — «Ді хате фун фетер Том» («Хатина дядечка Тома») — інсценізація відомого роману Г. Бічер-Стоу. Проте значну частину репертуару традиційно складали раніше підготовлені до показу у провінції оперети А. Гольдфадена, Ш. Призамента, С. Розенберга, І. Латайнера [Там само].

19 грудня 1939 р. у Києві сталася подія, на яку, будемо справедливі, галицьке єврейство не могло розраховувати за будь-якої попередньої влади: постановою Раднаркому у Львові заснований державний Драматичний єврейський театр [22, с. 68–69]. Щоправда, поряд з удержавленням одного

колективу нова влада незабаром ліквідувала всі мандрівні єврейські трупи та припинила діяльність аматорських гуртів і студій.

Адміністративну частину театру очолила, мабуть, найавторитетніша особа тогочасної єврейської сцени — Іда Камінська. На директорській посаді залишився Г. Рот. Художнє керівництво узяв на себе відомий драматург, критик і режисер Альтер Кацизне [21, с. 18]. Проте урядникам з Управління у справах мистецтв — органу радянської влади, що наглядав зокрема за новоутвореними державними театрами у Львові — здалося, що І. Камінська не досить підготовлена, аби «проводити ідеологічну лінію партії», тому її перевели на посаду художнього керівника, А. Кацизне — завліта, а в директорське крісло за півтора довоєнних роки послідовно всаджували «стійких партійців» російського та єврейського походження.

Державним коштом було добудовано та обладнано приміщення на Ягеллонській вулиці, де 16 лютого 1940 р. відбулася прем'єра вистави «Майн зон» («Мій син»), режисованої І. Камінською, за п'єсою Гергеля (Шандора Джерджилі) та А. Литовського на сюжет про угорського комуніста-підпільника, якого мати намагається врятувати від страти [23]. З рецензії на спектакль дізнаємося, що він мав антибуржуазне спрямування, тут викривалися «гниль сьогоднішнього капіталізму, його наймитів — підкупних суддів, жандармів, поліцаїв<...>» [24, с. 54].

Симптоматично, що у новому дусі сприймалася й класична «Овеча криниця» Лопе де Вега (переклад А. Кушнірова, режисура І. Камінської): «В примітивному бунті селян находимо вже сліди організованого гніву народу проти поміщиків та їхніх наймитів-гнобителів. Ця ненависть, що зростала довгі роки, знайшла вислів у пізніших багатьох свідомих революційних виступах селян у різних часах, країнах, умовах», — заявляв критик, якого, судячи з відгуку, не зацікавила ні постановка, ні акторське виконання, навіть І. Камінська у ролі Лоуренсії [25, с. 18].

Натомість, у «Скарбі» за Шолом-Алейхемом оглядач газети «Вільна Україна» відзначив і постановочну вправність І. Каміньської, й акторські роботи. На його думку, А. Домб (Леві Мозговоєр) «зумів знайти в собі досить індивідуальних якостей, щоб повною мірою відтінити епізод від епізоду», але одна риса все ж превалювала у характері його героя — фанатизм, з яким той «на цвинтарі буцімто слухає настанови давно померлого батька», а потім «організовує все містечко на здобуття скарбу». Номі Натан в епізодичній ролі Ельки (удови, яка загубила на цвинтарі золотий) «довела свої драматич-

ні здібності й сценічну майстерність». Також рецензент схвалив П. Кермана у ролі меламеда Авреймеле, недолугого вчителя хедеру, Л. Амзель — учня Іцика, Р. Фукс — Зельди, куховарки Мозговоєра, Л. Касвінера — колишнього мешканця містечка, а тепер американця Бені-Бена.

«Музика хороша. Прекрасно звучить увертюра до першого акту», — стверджував оглядач щодо номерів, створених Ш. Призаментом та К. Гімпелем. По-суті, його єдина претензія до режисера стосувалася «естрадного» фіналу, що відбувався на авансцені перед закритою завісою. Решта — самі компліменти про те, як «перемагає» у виставі «краса, сила, молодість і здоровий розум» [26].

Ще більше захоплення викликала в Л. Левітаса вистава «Без вини винні» О. Островського. Нагадаймо, 1922 р. І. Камінська переклала п'єсу російського класика та режисирувала виставу, де роль Кручиніної колись зіграла «єврейська Дузе» — Естер-Рохл Каміньська. «Сильно і динамічно звучить п'єса», де «тов. Каміньська не лише режисер, а також виконавиця головної ролі», — написав рецензент, зазначивши високу виконавську культуру та ансамблевість. Його схвальні слова відносилися до Сімхе Натана у ролі старого актора Шмаги, Лео Касвінера — Григорія Незнамова, Адама Домба, Мальвіни Йоллес, Майєра Меломана. Не обійшов він увагою й просторове рішення Зігмунта Балька [27].

Проте репертуар державного єврейського театру мали визначати не класичні, але радянські твори. Наприкінці сезону 1939/1940 рр. колектив ЛДЄДТ узяв у роботу п'єсу московського драматурга Переця Маркіша «Ді фаміліє Овадіс» («Родина Овадіс») на сюжет про єврейських переселенців, які у Біробіджані будували «нове, не знане досі у світі, комуністичне суспільство».

Вважалося, що цим твором «відкривається нова віха у творчому житті колективу», що відтепер театр заживе життям «наших радянських людей», таких, як родина Зейвеле Овадіса, чий один син (Шльома) став головою колгоспу та керівником переселенського пункту, інший — прикордонником, дочка Броха — пілотом. «Вперше євреї Західної України побачили євреїв молодих і здорових, євреїв зі зброєю в руках. Таке, безумовно, стало можливим лише за радянської влади», — заявляв кореспондент їдишемовної газети «Дер Штерн» [28].

Утім, схоже, позитивні сторони вистави вичерпувалися актуальністю тематики: Г. Люфт нібито «не впорався» з постановочними завданнями, акто-

ри, насамперед А. Домб у ролі дідуся, були непереконливими, Ш. Призамент та К. Гімпель чомусь проігнорували знамениту пісню «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед», чиїм змістом, натомість, «пройнятий весь текст п'єси». Рецензент впливового видання, роздосадуваний численними недоліками спектаклю, вимагав від трупи: «Помилки негайно виправити і дати глядачеві правдивий, цілеспрямований, динамічний спектакль про таку патріотичну сім'ю, якою є сім'я Овадіс» [29].

Навесні 1940 р. влада ліквідувала Державний єврейський театр у Дніпропетровську, перевівши його трупу до Львова для «підсилення» тамтешнього єврейського театру. Колективу стало затісно у приміщенні на Ягеллонській, 11. Тому за наказом Обласного управління у справах мистецтв його віддали польському театру, а єврейський перемістили до «Колізею», на Сонячну, 23. Тож літні місяці театр витратив на переобладнання кону та створення нових декорацій для своїх спектаклів.

У вересні 1940 р. ЛДЄДТ відкрив сезон музичною комедією «Якнегоз» за Шолом-Алейхемом, поставлену дніпропетровським режисером О. Друзем. Успіху вистава не мала. Наступною прем'єрою стала «Дівчина з Москви» А. Губермана іншого режисера-дніпропетровця — І. Колтинюка. Але попри те, що у спектаклі були зайняті досвідчені актори (зосібно М. Дворкіна, А. Домб, М. Поволоцький), згадуваний вище Л. Левітас схвалив тільки хореографію Бели Кац та сценографію Івлєва. Загальний же висновок за риторикою тих років звучав ніби присуд: «Недостатньо вивчено людей, яким автор присвятив свою п'єсу» [30].

Чергове фіаско «радянської» вистави на кону Єврейського театру спричинило невдоволення урядників, і незабаром на нараді в Управлінні у справах мистецтв театрові оголосили догану за відсутність у репертуарі «інтернаціональності та творів братніх республік». Колективу рекомендували включити в афішу п'єси М. Свєтлова, Є. Шварца, В. Соловйова, К. Паустовського, Ю. Яновського, але насамперед йшлося про створення на єврейській сцені образу Леніна на основі творів Н. Погодіна «Людина з рушницею» та «Кремлівські куранти» [31].

Між тим, 12 жовтня 1940 р. ЛДЄДТ випустив на кін спектакль «А сіді» П. Маркіша. Дія відбувалася 1920 р. у невеликому єврейському містечку у розпал громадянської війни. Чекаючи на допомогу місцевих партизанів, старий талмудист Мендель із сусідами, аби попередити напад бандитів, які розташувалися поблизу містечка, влаштовують для них бенкет…

Постановку здійснив запрошений з Мінського єврейського театру режисер Лев Литвинов, сценографію за проектом Д. Крейна виконали З. Бальк та Ф. Клейнманн. У виставі були зайняті А. Домб — Мендель, С. Натан — крамар Сендер, В. Лісс — швець Канарик, М. Бланк — красуня Блюма, Л. Касвінер — Ханине, син візника Мотеле, Ф. Біренбаум — Шейндл, мати Ханине і дружина Мотеле.

Цього разу театрові пощастило в цілому досягти «творчого успіху», щоправда, образи партизанських ватажків все-таки викликали зауваження: рецензентові в обох випадках (командира Васильєва (Б. Біренбаум) та політрука Езрі Менделя (Я. Курлендер)) не вистачило рис «суворої, прямої, щирої людини, яка може любити і може ненавидіти» [32].

Між тим, глядацьку залу та критиків схвилювала страшна історія страждань і смерті бідного єврейського хлопчика Йоселе. Однойменне оповідання І. Динезона було інсценоване М. Гершензоном та І. Вітліним та інтерпретоване режисером І. Колтинюком, сценографами Ф. Клейнманном та З. Вальком і композитором В. Таслицьким. Особливо схвально критика відгукнулася на роботу М. Бланк у ролі Йоселе, де «артистка зуміла увібрати в себе все горе бідного хлопчика і з виключною правдивістю <...> передати його глядачам». Її гідними партнерами були А. Ротман (Йойне-водоніс), В. Лісс (меламед Берл), С. Альтбойм (Хієна, мати Йоселе), В. Амзель (Барух, батько хлопчика), Я. Мандельбліт (багатій Шлайме), Р. Біренбаум (багатійка Шейнделе), М. Меркац (сліпий скрипаль) [33].

У січні 1941 р. Єврейський театр звернувся до національної музичної класики — давньої оперети А. Готлобера «Два весілля в одну ніч» у новій редакції З. Шнеєра. Режисура належала О. Друзю, сценографія — Ф. Клейнманну та З. Бальку, музичний супровід дії — Ш. Призаменту та К. Гімпелю, постановку танців здійснив С. Фалішевський. Окрім І. Камінської у виставі також були зайняті актриси Р. Реліс, Ф. Фрідман, Ю. Гохберг, Р. Безман та Г. Кон. Публіку у ролі Кантора радував співом Д. Еппгейн, забавляв у ролі бадхана — І. Інвентаж. Вершиною видовища у дусі пуримшпілю стала «чортяча» сцена, в якій взяли участь С. Натан, Л. Касвінер, І. Вальдберг, Д. Гарт, П. Керман, Л. Амзель, С. Дорфман.

Попри відсутність «ідеологічно правильного» змісту і, навпаки, присутність яскравого національного колориту, критика спектакль схвалила [34].

Виставу «Швестер» («Сестри») Липи Резніка за прозою І.-Л. Переця поставив новий художній керівник театру Захарій Він. «З. Він при режи-

сируванні п'єси стояв перед важким і відповідальним завданням. Важливо було сценічними засобами показати історичне тло, на якому діють перецівські типи. Режисер мусив мати тонкий і дискретний підхід до виведення тих характерів. Треба було підходити обережно, щоб не затерти того тонко-ліричного настрою, який притаманний Перецеві», — справедливо наголошували оглядачі Л. Дрейкурс та Н. Бомзе [24, с. 56]. Оформили спектакль В. Дашевський, Ф. Клейнманн та З. Бальк. Музику написав В. Таслицький. З-посеред виконавців критика насамперед звернула увагу на Ципору Файзинбер, Абрахама Моревського та Лео Касвінера.

Останньою прем'єрою сезону став «Адвокат Больбек». П'єсу Бера і Вернеля переклала з французької І. Каміньська. Вона ж виступила в якості постановника та виконавиці головної ролі. Її партнерами були зосібно М. Мельман, Г. Мель, І. Натан. Легку французьку комедію трактовано в «ідейному виваженому» дусі: «У цілому ряді смішних ситуацій радянський глядач бачить порожнечу буржуазії. Це гостра сатира на капіталістичну сім'ю і на ціле капіталістичне судівництво», — таким було враження оглядачів від вистави [Там само].

Таким чином, за неповних два сезони Державний єврейський театр здійснив дев'ятнадцять нових спектаклів. Його трупа нараховувала шістдесят дев'ять осіб. На постійній основі тут працювало п'ятеро режисерів (І. Каміньська, З. Він, Г. Люфт, І. Колтинюк, О. Друзь), троє сценографів (З. Бальк, Ф. Клейнманн, В. Дашевський), четверо композиторів (Я. Мунд, В. Таслицький, Ш. Призамент та К. Гімпель), двоє балетмейстерів (Б. Кац та С. Фалішевський). Разом з технічним персоналом у театрі на різних посадах перебувало до двохсот осіб.

Наступний сезон мав початися у вересні 1941 р. Але 30 червня Львів захопили фашистські загарбники. Усі діячі єврейського мистецтва, які не встигли виїхати з міста, опинилися за колючим дротом гетто, де й загинули під час кількох «акцій».

Звістка про війну заскочила Львівський державний єврейський театр на гастролях у Рівному. Після кількамісячних поневірянь країною, театр, зберігши назву, опинився у Фрунзе, де восени 1941 р. ЛДЄДТ відновив роботу. Його афішу склали: «Тевьє-молочник» і «Кривавий жарт» Шолом-Алейхема, «Двоє Кунілемлів» А. Гольдфадена, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Крейцерова соната» Я. Гордіна. І хоч театр не мав декорацій, а деяким персонажам не вистачало костюмів, акторський ансамбль та постановочна вправність І. Камінської мали великий успіх.

У трупі на початку 1942 р. сталися організаційні зміни — з неї вийшла велика група акторів, очолена режисером І. Беринським. Вони утворили театр естрадних мініатюр «Театральний ансамбль». Інша частина виконавців залишила театр взимку 1943 р. Керовані М. Ліпманом, вони фундували також естрадний «Польсько-єврейський ансамбль».

На деякий час на запрошення С. Міхоелса І. Камінська з кількома акторами поїхала до Москви, але 1945 р. трупа Єврейського театру повернулася до Львова.

«Колізей», де театр працював до війни, було знищено, проте, І. Камінська змусила урядників обласного управління культури надати приміщення у невеликому двоповерховому будинку по вулиці Міцкевича, 18, у дворі [11, с. 298]. Першою повоєнною виставою став «Великий виграш» Шолом-Алейхема. У ній грали А. Ротбаум, Я. Стольський, Р. Глікман, І. Глузман, І. Інвентаж, Д. Пшепюрка, Ш. Левкович, М. Обельман. Публіка сприйняла виставу добре, але преса обійшла її увагою.

Впродовж наступних двох років Іда Камінська так і не змогла по-справжньому відновити роботу Єврейського театру. 1947 р. вона залишила Львів і переїхала до Варшави, де очолила тамтешній єврейський театр. З її від'їздом львівський колектив саморозпустився, а 1948 р. його було ліквідовано офіційно.

Література

1. Подопригора А. Театр / История евреев Украины. История Холокоста / код доступа: http://holocaust-ukraine.net.
2. Шіпер І. Ді бродер Зінгер // Дер Морген. — Львів, 2 квітня 1927 р. — № 129. — с. 5–6.
3. Гельстон И. Начало еврейского театра во Львове: Исторический очерк / код доступа: http://berkovich-zametki.com.
4. Цегровский Б. Бродерзингер — последний из могикан // Хайнт. — Варшава, 1930. — 28 декабря.
5. Weinstock L. 50-lecie Teatru żydowskiego we Lwowie // Chwila. — Lwów, 1939. — 8 april.
6. Карнер Д. А. Сміх крізь сльози: Єврейський театр у Східній Галичині і на Буковині / пер. з нім. Х. Назаркевич, літ ред. І. Пачковська, перед. сл. Б. Козак. — ВНТЛ-Классика, 2008. — 200 с.
7. Бірюльов Ю. Палітра Мельпомени // Галицька брама. — Львів, 1995. — № 8 (листопад).

8. Перльмуттер Ш. Идише драматургн ун театер композиторн. — Нью-Йорк, 1952. — 335 с.
9. Калиш Б. Зіхройнес // Тогблат. — Львів, 1925. — 16 травня. — № 94.
10. Bulat M. Teatr zydowski w swietle «Izraelity», w latach 1883–1905 // Pamiętnik Teatralny. — Warszawa, 1992. — № 1–4.
11. Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові. — Львів: Ліга-Прес, 2004. — 376 с.
12. Калиш Б. Зіхройнес // Тогблат. — Львів, 1925. — 6 червня. — № 108.
13. Львів: Туристичний путівник. — Львів, 1992.
14. Kaltenbergh L. Teatr Gimpla we Lwowe // Teatrz Zydowski w Polsce do 1939. — Warzsawa: AN Polsci, 1992.
15. Chwila. — 1926. — 8 marzec.
16. Chwila. — 1925. — 6 grudzien.
17. Chwila. — 1925. — 8 listopad.
18. Chwila. — 1925. — 18 grudzien.
19. Cala A., Wegrzynek M., Zalewska G. Historia i kultura Zydow polskich. Slownik. — Warszawa: WSiP, 2000.
20. Chwila. — 1933. — 20 marzec.
21. Kaminska I. My life — my theatre. — New-York — London, 1973. — 310 p.
22. Культурне життя в Україні: Західні землі: Документи і матеріали. 1939–1953: у 2 т. — К.: Наукова думка, 1995; Т. 1. — 748 с.
23. Вільна Україна. — 1940. — 16 лютого.
24. Драйкурс Л., Бомзе Н. Львівський державний єврейський театр // Література і мистецтво. — 1941. — № 5.
25. Офбой. — 1941. — № 11. — червень.
26. Левітас Л. Скарб // Вільна Україна. — 1940. — 28 березня.
27. Левітас Л. Без вини винні // Вільна Україна. — 1940. — 23 травня.
28. Дер Штерн. — 1940. — 11 червня.
29. Левітас Л. Сім'я Овадіс // Вільна Україна. — 1940. — 4 червня.
30. Левітас Л. Дівчина з Москви // Вільна Україна. — 1940. — 6 жовтня.
31. Днєпров К. Про репертуар львівських театрів // Вільна Україна. — 1940. — 9 жовтня.
32. Ямницький І. Творчий успіх («Пир» у постановці Державного єврейського театру) // Вільна Україна. — 1940. — 22 жовтня.
33. Левітас Л. Йоселе // Вільна Україна. — 1940. — 12 грудня.
34. Вільна Україна. — 1941. — 10 січня.

Німецький театр

Німецький театр в Одесі

«Німецька сцена» у Києві

Анатолій Баканурський

Німецький театр в Одесі (1925–1940)

У 1920-х в Одеській губернії (йдеться про саме місто та прилеглі території) проживали представники шестидесяти двох національностей. Серед них помітне місце було за німцями. Зазначимо, що масове переселення німців у Бессарабію, організоване Одеською конторою опікування іноземними колоністами, почалося 1814 р., а наприкінці XIX ст. за кількістю німецького населення Одеса посіла четверте місце у Російській імперії.

На початку XX ст. майже 250 сіл довкола Одеси звично називали «німецькими». 1922 р. в Одеській губернії налічувалося 113 468 представників цієї національності[1]. Німецька діаспора півдня України мала свою особливість — майже 94% членів спільноти проживали у сільській місцевості, (з 78 546 німців, які мешкали в Одеському окрузі, 72 454 особи були селянами).

Після XIII з'їзду ВКП(б), де можновладці задекларували політику «коренізації», що передбачала розвиток мов і культур різних національностей, склалися певні умови для розвитку німецького театру. Істотну роль у цьому зіграла організована на початку 1920-х. «Спілка громадян німецької

[1] За своєю чисельністю німці посідали друге після євреїв місце серед національних меншостей. Дані перепису 1939 р. по Одеській області свідчать про незначне зменшення німецького населення до 91 500 осіб.

Топоніміка багатьох сіл Одеської області й сьогодні зберігає німецьке коріння: Ельзас, Клєйн-Лібенталь, Глюксталь, Марієнберг, Люсдорф, Нейбург, Тепліць та ін.

раси» («Деферод»), що зокрема опікувалася культурним відродженням німецького населення[1]. Згодом «Деферод» було реорганізовано у «Німецьку культурну спілку»[2].

Середина 1920-х окрім іншого характеризувалася збільшенням кількості самодіяльних театральних колективів у сільських районах. Одещина не стала виключенням. За свідченням «Театральной недели», у сільськогосподарських районах збільшилася кількість «театральних організацій» [1][3]. Драмгуртки існували майже у кожному селі. Селяни залюбки брали участь у виставах, але через повну відсутність засобів для існування, постійний пошук придатного приміщення, часом навіть через брак лав для сцени та глядачів їх доводилося закривати [2, с. 353].

Окультурення причорноморської німецької діаспори традиційно проводилося у класовому та антиклерикальному ключі. 1926 р. офіційна влада дійшла висновку, що «культурна революція у німецькому селі відстала від загального темпу, а тому процес радянизації <...> відстає» [3, с. 89].

Театр у контексті державної політики незмінно розглядався як один із засобів ідеологічного впливу. Один з чиновників на прізвище Айвайль, співробітник Одеського наркомпросу зазначав, що «у німецьких колоніях легше проводити політроботу саме через драматичний виступ, через театр» [4]. Певний досвід у цій сфері вже було здобуто. Станом на 1924 р. в Одесі налічувався вісімдесят один клуб, серед них були створені за національною ознакою — Латиський та Литовський клуби, Польський дім, німецький «Культурферайн» тощо. У січні 1925 р. всі вони увійшли до складу Інтернаціонального клубу ім. Карла Маркса, що розташувався за адресою вул. Червоної гвардії, 4. У десяти національних секціях Клубу об'єдналися 2 163 представники тринадцяти національностей [2, с. 354].

Німецька секція в Інтерклубі була ледь не найчисельнішою та най-

---

[1] Традиційно німецьке населення діаспори називали «фольксдойче». Цей термін означав етнічних німців, які мешкали за географічними кордонами німецьких земель на відміну від «рейхсдойче» — німців рейху.

[2] Окрім «Дефероду» функціонувала також «Спілка німців-колоністів Одеської губернії», чия діяльність мала культурно-клерикальний характер.

[3] Судячи з усього, сільських драматичних колективів у губернії існувало чимало, оскільки в одному з документів Одеського відділу Наркомпросу містилася рекомендація надати губернським селянським аматорським гурткам театральні декорації.

активнішою. Частину її засідань віддали під лекції, не лише політичного (до Дня Паризької комуни, десятої річниці повстання спартаківців у Берліні, щодо рішень Листопадового пленуму ВКП(б) та XIII Одеської партконференції), а й культурологічного (пам'яті Л. Бетховена, про музику Р. Вагнера) характеру [2, с. 355]. Проте проведення деяких заходів (як-от святкування Першотравня або Нового року) готували всі члени клубу. Збереглася програмка вечора з нагоди нового — 1925 — року: «Рівно о 12 годині змішаний хор співає "Інтернаціонал" <...> Після молдавської п'єси "Чудо" — дивертисмент, потім татарські танці, японський танець, циганський танець, три німецькі революційні декламації <...> німецький танець "Стеервальс" тощо» [5].

У німецькій секції Інтерклубу працювало кілька гуртків: антирелігійний, поточної політики, музичний, хоровий, драматичний. Два останні стали основою для студії — восени 1933 р. газета «Чорноморська комуна» повідомила своїх читачів, що «Одеса збагатилася новою театральною одиницею — німецькою театральною студією» [6].

Проте ще у березні 1932 р. на нарадах в Одеському театральному тресті йшлося про створення одразу «після збиральної кампанії» Німецького колгоспного театру [7]. На здійснення цієї мети було виділено десять тисяч карбованців, а у серпні того року сума на його організацію збільшилася до п'ятдесяти тисяч [8].

Серед німецького населення Одеси питання майбутнього театру викликало жвавий інтерес. Організаційну роботу очолив І. В. Шмідт. Перше приміщення, виділене йому з колегами по справі, містилося у Будинку преси на вулиці К. Лібкнехта, 48. Перед колективом, народженим 22 травня 1933 р., урядовці від початку поставили грандіозні завдання: він мав стати «культурним вогнищем, борцем за пролетарське мистецтво, проводирем ленінської національної політики, засобом боротьби за більшовицькі темпи соціалістичного будівництва» [9].

За короткий час свого існування театр кілька разів міняв назву: «Німецький театр в Одесі. Студія», «Государственный немецкий театр», «Всеукраинский государственный немецкий колхозный театр», «Ukrainisches Staatliches deutsches Rollettibistentheater», «Немецкий рабоче-колхозный театр», «Німецький робітничо-колгоспний театр». Так само швидко мінялася його адреса. Спочатку трупа не мала стаціонару — виступала за адресою Інтерклубу. Перший стаціонарний майданчик розташувався на вулиці

Жуковського, 38, але варто було театрові у травні 1934 р. виїхати на гастролі по області, приміщення зайняла державна установа. 1935 р. театр мешкав у Воронцовському провулку, а у 1936–1939 рр. — на вул. Пастера, 62, у будівлі колишньої євангелічно-католицької церкви [2, с. 356].

Від початку НРКТ замислювався можновладцями як агітаційно-пропагандистський інструмент, за засобами виразності та репертуаром подібний до численних театрів «малих форм», не обтяжених великою трупою та громіздкими декораціями. Це дозволяло спростити пересування німецького колективу сільськогосподарськими районами, для обслуговування яких він і призначався.

Біля витоків театру стояли І. Шмідт та Леопольд Поппер — відомий німецький режисер, 1933 р. спеціально запрошений з Берліну [9]. Слід зазначити, що Л. Поппер також мав деякий досвід роботи в Україні: у 1919–1920-х він служив режисером у київському театрі-кабаре «Жар-птиця». Однак оскільки театр було відкрито за тимчасової денікінської влади, невдовзі після приходу більшовиків його ліквідували. Так само недовго Л. Поппер перебував на посту очільника Німецького театру — незабаром його, обвинуваченого у шпіонажі на користь іноземних країн, заарештували. Адміністративне керівництво театру було покладено на Артура Гефта, який перебував на цьому посту з 1933 р. до 1937 р.[1]

А. Гефт — інтересна та непересічна особистість. Він народився у с. Здолбуново Волинської губернії у міщанській змішаній родині (його мати Тетяна Стурова була росіянкою). З чотирнадцяти років навчався типографської справи в Одесі у типографії Л. Нітче. У квітні 1916 р. його мобілізували до армії та направили на фронт, до Румунії. 1919 р. А. Гефта прийняли у члени РКП(б) групою «Спартакус» Одеської парторганізації. У різний час він працював у правлінні повітового виконкому у Вознесенську, завідувачем конторою Балтської райспілки у Бірзулі, складачем німецьких видань Центровидава у Харкові, завідувачем хлібної бази Одеської сельспілки, очолював Одеський торгсин [10, с. 28].

Не маючи спеціальної освіти (закінчив чотири класи Одеського реального училища), А. Гефт все життя займався самоосвітою, багато читав, мав схильність до літературної праці, а для душі — малював.

[1] Артур Гефт був батьком Ніколая Гефта — одного з керівників одеського підпілля у роки німецько-румунської окупації.

У НРКТ усі спектаклі йшли німецькою мовою. До репертуару входили адаптовані російські та українські драматичні твори, рекомендовані обласним реперткомом. Чимало п'єс переклав А. Гефт, зокрема п'єси «Злочин і кара» М. Зощенка та «Велика сила» А. Глєбова [Там само].

У березні 1934 р. А Гефт був присутній у Москві на Першій всесоюзній конференції німецьких письменників і привіз до Одеси ряд п'єс німецькомовних драматургів, зокрема драму з побуту колоністів «Виручі джерела» А. Закса та П. Куфельда, сатиричну комедію того ж Закса «Вознесіння у пекло патера Вуцкі» [2, с. 358].

Ще одне досягнення А. Гефта — створення оркестру з двадцяти двох інструментів, відомого як «неаполітанський струнний ансамбль». Його репертуар складався з двадцяти класичних і народних музичних творів. Керував оркестром В. В. Гаузбрандт, якого за майстерність та організаторський талант називали маестро: з молодих людей, котрі не знали навіть нотної грамоти, він у короткий термін робив музикантів.

При театрі також був хор, чий репертуар нараховував вісімнадцять пісень, переважно революційного змісту. Деякий час ним керував М. В. Верховинець [10, с. 29].

Для постановки перших вистав було запрошено Лазаря Абеліолова — одного з провідних акторів Одеського єврейського театру, чоловіка прем'єрки трупи — Лії Бугової. Він поставив «Злочин і кару» М. Зощенка та «Велику силу» А. Глєбова, драматурга, який активно співпрацював з «Крестьянской газетой» та багато писав для самодіяльного театру.

Слід зазначити, що А. Гефт був діловою людиною й не дуже зважав на рекомендації партійних органів, що намагалися перетворити Німецький театр на агітаційний рупор. Наприкінці 1935 р. впертого директора вдруге виключили з партії (перше виключення з наступним відновленням відбулося ще 1929 р.) і позбавили права художнього керівництва, щоправда, лишили на директорській посаді. Проте 1937 р. його оголосили «чужим, шкідливим і розкладаючим елементом». Зрозуміло, з таким «букетом» звинувачень залишатися на директорському посту він не міг, і на його місце призначили Курта Волленберга. Однак, вже встигла укорінитися думка про те, що «за партійними квитками у театрі продовжують ховатися німецькі шпіони» [11], тому за кілька місяців новий директор отримав, так би мовити, профілактичну догану за те, що він нібито «притупив власну пильність, не зміг викрити ворогів» (йшлося про акторів І. Шаллера та Реріха) [12].

Про діяльність Одеського НРКТ майже не збереглося документальних свідчень. Імена декого з членів трупи можна відновити за афішами. Наприклад, на афіші вистави «Велика сила» А. Глєбова, надрукованій накладом у триста екземплярів у типографії Спартаківського району, значилися такі імена: А. Фрізон, В. Штейнгауер, В. Адлер, Л. Шауер, К. Арнольд, Ф. Хайлеман, К. Яворський, Ф. Рест, Г. Отт, Р. Паус, Й. Пфлюгер, Х. Протцель, Л. Рудольф, Й. Шалер. В інших театральних документах знаходимо також імена Готгільфа Розина, Курта Трепте, Карла Леєра, Лідії Мердіан, Фріди Кекк, Лилі Бамесбергер, Альберта Гетерлє, який пізніше продовжив театральну діяльність у Німеччині, Роберта Фоллера, котрий, як і деякі інші актори, згодом перейшов до Державного Німецького театру м. Енгельс, заснованого 1930 р. Трупа була дуже молодою, середній вік акторів не досягав тридцяти років [2, с. 360].

Доля багатьох виявилась дуже трагічною. Так, актора Петра Фрізона 1941 р. заарештували і заслали на Урал. Він помер від виснаження під час транспортування арештантів, а його тіло викинули з потягу. Його брата — Андреаса Фрізона, який також служив в Одесі й згодом перейшов до енгельсівської трупи, заарештували за «контрреволюційну діяльність», він пройшов крізь «трудармійське» пекло та йому пощастило вціліти.

Актор і режисер одеського Німецького театру Гельмут Домеріус 1937 р. був звинувачений у шпигунстві та сім років провів у таборах. Після реабілітації він повернувся до НДР, де керував Державним народним ансамблем.

Упродовж 1935 р. Німецький театр неодноразово виїздив до колгоспів Одеської області з комедійними виставами «Шестеро коханих» О. Арбузова (режисер Домеріус) та «Удаваний хворий» Ж. Б. Мольєра (режисер Фогараші) [13, с. 2].

1936 р. для НРКТ був найуспішнішим у творчому плані. Це пов'язано з приходом у театр наприкінці минулого року нового художнього керівника — випускниці й працівника ГІТІСу Ільзи Беренд-Гроа. Не зважаючи на важкі умови роботи театру (об'єктивні труднощі, що виникали через постійні роз'їзди, і те, що колектив, як то кажуть, знаходився під прицілом партійних органів) його репертуар поповнився низкою прем'єр: «Отелло» та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Підступність та кохання» Ф. Шіллера, «Васса Желєзнова» М. Горького, «Гвинтівки Терези Каррар» Б. Брехта, «Емілія Галлоті» Г. Е. Лессінга, «Загарбники» Г. фон Вагенгейма [2, с. 359].

І. Беренд-Гроа змогла створити високопрофесійний колектив переважно з молодих виконавців, віком від сімнадцяти до двадцяти семи років. Можливо, саме тому їм вистачало енергії не тільки виступати на кону, а й працювати та навчатися. Альберт Гетерлє — колишній учень І. Беренд-Гроа, колоніст Одеського округу, а згодом відомий у Німеччині актор та режисер, вважав її «ідеальним акторським педагогом». Акторській майстерності її учні навчалися впродовж двох років. Власне, вони вивчали різні аспекти театральної справи — від техніка сцени до асистента режисера. Зараховували учнів до театру лише після виконання екзаменаційного завдання. Відтак усі, хто пройшов «школу» І. Беренд-Гроа, могли впоратися з ролями різних стилів та жанрів [10, с. 30].

Окрім того, актори одеського НРКТ були прекрасними музикантами, володіли струнними інструментами, співали у хорі. Тому Німецький театр не лише давав спектаклі, а й влаштовував концерти, де виконувалися твори В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Гайдна, С. Гулака-Артемовського та ін. [Там само].

З концертами і виставами за наперед складеним графіком НРКТ об'їжджав колонії[1] [14]. Найтісніші стосунки театр мав з тими районами, де працювали драмгуртки, зокрема Зельцським, Спартаківським, Карл-Лібнехтівським тощо. На різного ґатунку сценічних майданчиках ставилися європейські та російські трагедії, драми, комедії, п'єси німецьких та радянських авторів антифашистського спрямування. Вистави призначалися як для дорослої, так і для дитячої аудиторії [10, с. 30].

Про режисерську майстерність І. Беренд-Гроа критика заговорила особливо голосно після прем'єри шекспірівського «Отелло», де «кожний актор під її керівництвом виношував, створював кожний образ з п'єси» [15, с. 37]. Зрозуміло, насамперед увага публіки й рецензентів зосередилася на дуеті А. Фрізона (Отелло) та Кекк (Дездемона), проте, спектакль у цілому також викликав захоплення: залишилися свідчення, що мешканці сіл, передивившись виставу, так би мовити, вдома, йшли до сусіднього села, аби побачити її ще раз [16].

Постановка «Отелло» принесла одеському Німецькому театру друге

[1] Ось розклад мандрів трупи за один короткий часовий відтинок: «1–2 травня — Зельц; 3 травня — Кандель; 4 травня — Зельц; 5 травня — Баден; 6 травня — Страсбург; 7–8 травня — Ельзас; 9 травня — Мангейм...».

місце на Першому обласному огляді роботи колгоспних театрів [15, с. 37]. Отримана нагорода дала трупі право у червні 1937 р. взяти участь у Першій республіканській олімпіаді робітничо-колгоспних театрів, що проходила у Києві. Тут НРКТ отримав третю премію у розмірі 4 000 крб [16].

На початку червня 1938 р. в Інтерклубі відбулася прем'єра п'єси «Честь» Георгія Мдівані. Звернення Німецького театру до «актуального» радянського твору цілком зрозуміле. Адже впродовж 1930-х на усіх нарадах і конференціях щодо діяльності робітничо-колгоспних театрів ставилася обов'язкова умова — провідне місце у репертуарі мають посідати твори радянських драматургів. П'єса Г. Мдівані про пильність радянських людей у прикордонному грузинському селищі, про порушників кордону, про друга, що виявився зрадником, про справедливе покарання, — повністю відповідала тогочасним партійним настановам.

Окрім того, п'єса з великою кількістю другорядних дійових осіб (тут діють колгоспники різного віку і прикордонники різного звання) давала можливість зайняти усю трупу. Ми знаємо імена акторів, які виконали провідні ролі: начальника прикордонної застави Амірана грав А. Гетерлє, Ягора, голову однієї з родин — А. Фрізон, його сина Надіра — В. Штейнгауер, голову іншої родини Сардіона — В. Адлер, його дочку Нателлу — Л. Шауер [2, с. 359].

Як художній керівник І. Беренд-Гроа несла персональну відповідальність за виконання театром тих партійних настанов, які його безпосередньо стосувались. Так, влітку 1938 р. всі колгоспні театри (одеський Німецький театр також) мусили включити до репертуару дійства досі невідомого їм жанру — ораторії для хору, солістів та оркестру — музичні твори, засновані на драматичному сюжеті. У даному випадку «сюжет», змонтований з пісень та віршів радянських авторів, був приурочений до виборів до Верховної ради УРСР [17].

У 1930-х німецькі театри окрім Одеси були також стаціоновані у Дніпропетровську та Енгельсі. Їхній репертуар частково співпадав — зокрема, на всіх цих сценах йшли вистави за «Удаваним хворим» Ж. Б. Мольєра, «Дванадцятою ніччю» В. Шекспіра, «Шістьма коханими» О. Арбузова. 1936 р. відбулося об'єднання Одеського та Дніпропетровського німецьких театрів. Однак таке рішення погіршило й без того важке матеріальне становище колективу: затримки з виплатою зарплатні, невирішене житлове питання, скорочення асигнувань на діяльність трупи, яка відтепер також обслуговувала сільськогосподарські райони Дніпропетровської області [Там само].

У червні 1937 р. НРКТ зіграв чергову прем'єру — виставу за п'єсою Фрідріха Вольфа «Троянський кінь» показали педагогам та студентам Одеського німецького педінституту. Фрідріх Вольф, німецький драматург і антифашист, 1935 р. емігрував до Радянського Союзу, оселився в Одесі. Письменник працював в Одеському німецькому педагогічному інституті, закритому 1938 р.

У «Троянському коні», поставленому Гельмутом Хінце, зіграв свою єдину роль на одеській сцені майбутній знаменитий німецький актор театру та кіно Ервін Гешоннек. 1933 р. він утік від фашистів до Радянського Союзу, а до Одеси потрапив з дніпропетровською німецькою трупою, де працював недовгий час.

Виставу за пьєсою Ф. Вольфа оформляв сценограф Генріх Фогелер. За його ініціативою в афіші НРКТ з'явилися лялькові вистави. Першою спробою у новому жанрі стала казка «Скатертина-самобранка», оброблена Бертою Ляск. Декорації та ляльки до спектаклю створив Г. Фогелер [10, с. 32].

У червні 1939 р. Німецький театр узяв участь у черговій олімпіаді колгоспних театрів, яка проходила в Одесі. Ми не знаємо про її результати, але відомо, що НРКТ показав спектакль «Загарбники» за пьєсою Г. Вангенгайма, а декорації виготовив Г. Фогелер [2, с. 360].

У серпні 1939 р., намагаючись повернути театрові колишню славу, І. Беренд-Гроа почала працювати над «Дванадцятою ніччю» В. Шекспіра. Однак комедія великого англійця, як і переважна більшість інших творів у репертуарі театру, все менше відповідали агітаційно-пропагандистським завданням, які від початку покладали на нього партійні органи. До того ж, цей період співпав з масовими антинімецькими репресіями у СРСР. Деякі освітні та культурні німецькомовні установи були звинувачені в «онімеченні» корінного населення — українського та російського. До 1938 р. в усіх областях Радянського Союзу з підвищеною концентрацією фольксдойче (крім німецької автономії) було припинено діяльність німецькомовних освітніх установ, включно з середніми школами. До 1937 р. заарештували майже половину літераторів Республіки поволзьких німців, був підданий «чистці» й Німецький театр м. Енгельс.

Умови функціонування Одеського німецького театру стали більш жорсткими. До того ж, для обслуговування селянських мас в Одеській області працювало ще п'ять театрів.

1940 р. НКРТ був розформований. Надалі у театральній історії Одеси не здійснювалось жодних спроб його відновити.

Література

1. Театральная неделя. — 1925. — 7 июля. — № 13–14.
2. Солодова В. Немецкий рабоче-колхозный театр. Истоки и становление / Немцы в России и С. ССР: 1901–1941 гг.: Сб. статей. — М., 2000. — с. 351–361.
3. Національні відносини в Україні у XX ст.: Зб. документів і матеріалів / упор. М. Панчук та ін. — К.: Наукова думка, 1994. — 560 с.
4. Государственный Одесский областной архив (далее — ГООА). — ФР-134. — Оп. 1. — Д. 1448. — Л. 137.
5. ГООА. — ФР-134. — Оп. 1. — Д. 1445. — Л. 10.
6. Напередодні театрального сезону // Чорноморська комуна. — 1933. — 20 вересня.
7. ГООА. — ФР-5056. — Оп. 1. — Д. 9. — Л. 9.
8. ГООА. — ФР-5056. — Оп. 1. — Д. 10. — Л. 19.
9. Шмідт І. До 15-ої річниці Жовтня — нова перемога на культурному фронті // Чорноморська комуна. — 1932. — 11 листопада.
10. Солодова В. К истории Одесского немецкого театра // Дерибасовская — Ришельевская: Одесский альманах. — Одесса, 2008. — № 34. — с. 26–34.
11. ГООА. — ФР-18. — Оп. 1. — Д. 242. — Л. 58.
12. Там само. — Л. 66.
13. Театр. — 1937. — № 4.
14. ГООА. — ФР-7972. — Оп. 1. — Д. 242. — Л. 51.
15. Майстренко А. Колгоспні театри // Театр. — К., 1937. — № 4.
16. Шостацький М. Колгоспні театри на огляді // Чорноморська комуна. — 1937. — 24 березня.
17. В. А. Новые постановки колхозных театров // Большевистское знамя. — 1938. — 1 июня.
18. ГООА. — ФР-18. — Оп. 1. — Д. 242. — Л. 66.

Лілія Бевзюк-Волошина

«Німецька сцена» у Києві (1918–1919)

Слід зазначити, що існування у Києві 1918–1919 рр. так званого Німецького театру — це окрема сторінка в історії інонаціонального кону на теренах сучасної України. Він постав не завдяки індивідуальній мистецькій ініціативі, як, наприклад, театр «Соловцов», і не завдяки урядницькому наказу, як-от Одеський німецький робітничо-колгоспний театр. Його поява — результат німецької окупації Києва у березні 1918 р., що, натомість, звільнила місто від більшовицьких орд.

На противагу «червоним», німці у Києві поводилися доволі коректно: не чинили насильства над городянами, повідкривали закриті було за більшовиків театри, кінематограф, ресторани, магазини. Така політика окупаційної влади мала позитивні наслідки — містяни ставилися до іноземних вояків доволі лояльно. Схоже, спроба їхнього командування фундувати у Києві постійнодіючий німецький театр — зайвий доказ на користь цього твердження. Адже подальший перебіг подій наводить на думку, що гадана сцена мала привернути увагу не лише іноземної, а й місцевої публіки.

Інформація про гастролі Німецької трупи з виставами за Г. Зудерманом, Ф. Шьонтаном, О. Блюменталем, Г. Кадельбургом та ін. з'явилася у липні 1918 р. у газеті «Последние новости» [1]. Відомо, що спектаклі давали у театрі «Мініатюр» [Там само] з 28 липня до 15 серпня [2]. В афіші значилися «веселі фарси» та комедії («Шпанська мушка» та «Викрадення сабінянок» Ф. фон Шьонтана, «Моя дружина — придворна актриса», «Мій Леопольд» та «Відпочинок берлінця» О. Блюменталя та Г. Кадельбурга), а також комедія

«Бій метеликів» та драма «Вогні Іванової ночі» Г. Зудермана [Там само].

На жаль, на афішах не зазначені імена виконавців та постановників спектаклів, відтак, відомо лише, що директором трупи був Фрідріх Отто Фішер.

Між виставами публіку розважали «загальнодоступними» кіносеансами. Повідомлялося, що у програмі — «виключно новинки Берліну». «Безперервний» вхід коштував два карбованці. Кінокартини йшли «у супроводі оркестру німецької військової музики» [3].

У цих повідомленнях викликає подив лише те, що сцену для гастрольних вистав надав театр «Мініатюр», тоді, як окупаційна влада заздалегідь потурбувалася про власне приміщення для «Німецького театру». У газеті «Киевская мысль» з цього приводу йшлося про таке: «Театр Лівського на Ніколаєвській вулиці не реквізований німецькою владою, але перезнятий "Німецьким театром" у власників будівлі — т. д. Маціоні та К. Як з'ясувалося, театр був орендований в торгівельного будинку Маціоні шевцем Грутманом за 225 руб. за вечір. Цей же орендар Грутман перездавав його іншим орендарям за 900 руб. Бажаючи покласти край спекуляції театральними приміщеннями та заснувати у Києві хороший німецький театр, Німецьке командування розпочало переговори із торгівельним домом Маціоні про передачу будівлі німецькому театрові, при чому німецькій владі вдалося заключити угоду із власниками будівлі, повернувши шевцю-театралу Грутману його завдаток і заплатити неустойку у 10 000 рублів» [4]. Таким чином, зіставлення обох фактів наводить на думку, що урядники, які опікувались справою «Німецького театру», не збиралися фундувати його на основі колективу Отто Фішера.

Не став нею й «ансамбль Барменського Міського театру», керований Альбрехтом Фішером — чи то однофамільцем, чи то родичем Отто Фішера. Цього разу до Києва завітала невелика частина трупи оперного театру м. Бармен. Спочатку німецькі артисти представили оперету «Царська площа, № 3» (композитор невідомий), потім в один вечір йшли оперета «Прекрасна Галатея» Ф. фон Зуппе та зінгшпіль «Милий братець» Л. Фалля [5].

На нашу думку, вибір А. Фішером репертуару на користь оперети та зінгшпілю пояснювався, по-перше, замалою сценою «Німецького театру», де просто не помістився б повноцінний оперний спектакль, але де з 1912 р. перебувала сила-силенна російських опереткових труп, по-друге, бажанням окупаційної влади привернути до театру увагу якомога ширших верств населення.

Здійсненню цієї мети мали сприяти й нижчі, порівняно з міськими, ціни на квитки. Якщо перші ряди партеру у Міському театрі коштували 27 крб, у «Бі-Ба-Бо» — 39 крб, у «Соловцові» — 40 крб, а тамтешня ложа — 100 крб [6], то у «Німецькому театрі» — від 2 до 10 крб. Таку — парадоксально низьку — вартість місць у залі можна пояснити лише тим, що окупаційна влада виділила окремий бюджет для «свого» сценічного закладу, з якого й субсидувала гастролерів з Німеччини. Водночас, аби наголосити на його культурницькому, а не розважальному характері, квитки на вистави продавали у німецьких книжкових магазинах, а не у театральних касах.

За відсутності тої чи іншої німецької трупи, приміщення «Німецького театру» здавалося в оренду. Нижче ми побіжно представимо декого з цих «орендарів», аби зайвий раз показати київську театральну реальність тих часів.

Так, через ревізію будинку на Марієнговській вулиці був змушений шукати іншого притулку театр «Музична комедія». Дирекція оперети винайняла приміщення «Німецького театру» терміном в один місяць, але затрималася там надовго [7]. Ось, що писав кореспондент газети «Вечер» про зміну «дислокації» «Музичної комедії»: «<...> пустотлива, легковажна оперета залишилася на панелі, але йшла дорогою тією добра театральна бабуся і тимчасово прихистила та обігріла пустунку у великому строкатому індійському павільйоні, т. званому німецькому театрі <...> Коли розпочнуться постановки опереткового “професора” Брянського <...> ледве-чи крихітний кін “німецького театру” зможе вмістити розмах та фантазію цього опереткового барона» [8].

Новий сезон «Музична комедія» «під режисурою К. Д. Грекова, під керівництвом Ф. В. Валентетті» розпочала прем’єрою «Идеальної дружини» Ф. Легара (постановка — К. Грекова, головний диригент — Ф. Валентетті, за участі А. Н. Заком, Г. А. Тамари-Грузинської, п. Грекова, Глуміна, Даліковського, Розена) [9]. Згодом були показані «Сільва» І. Кальмана, «Польська кров» О. Недбала, «Граф Люксембурзький» Ф. Легара, «Фатініца» Ф. фон Зуппе, «Жриця вогню» В. Валентинова тощо — звичайний репертуар тогочасних закладів цього типу. Схоже, саме це насамперед не влаштовувало київську критику: «Досягнення “Музичної комедії” настільки “пересічні” та схожі одне на одне, що важко було очікувати чогось нового та незаграного <...>», — читаємо в одній з рецензій [10].

З жовтня 1918 року усі київські газети замайоріли гастрольними афішами петроградського театру-кабаре «Бі-Ба-Бо», який розташувався за ві-

домою адресою — Ніколаєвська, 4. При цьому, у дужках уточнювалося, що спектаклі йтимуть у колишньому кафе «Максим». Оскільки петроградські артисти грали паралельно з «Музичною комедією», припустимо, що в одному приміщенні діяли два сценічні майданчики.

Перша вистава театру-кабаре «Де вона?» була добре сприйнята і глядачем і критикою. Мабуть, це й зумовило рішення російських артистів затриматися у Києві. У грудні 1918 р., очолені Н. Агнівцевим, вони заснували театр естради і мініатюр «Підвал кривого Джиммі», орендувавши приміщення кафе «У Франсуа» на розі вулиць Фундуклеївської та Володимирської.

Репертуар «Бі-Ба-Бо» складали простенькі, жартівливі сценічні мініатюри, але відповідні часу соціальні акценти у них, напевно, розставлялися, адже це — один з небагатьох театрів-кабаре, що згодом отримали позитивні відгуки у більшовицькій пресі. Однак це буде наступного року, а поки що більшість дописувачів вважало їхні вистави «пустушкою», що перемогла «розумний» театр: «Всі обібабошилися», — з іронією констатував рецензент газети «Свободная мысль» [11]. Між тим, його колега по перу зазначав, що, на жаль, цього роду закладам віддавав перевагу тогочасний київський глядач: «Глядач-творець пішов, тому що розучився творити <…> Глядач іде в Пел-Мел, у Пел-Мел, де актриси роздягнені, у кіно, де несамовиті Ракамболі з пожежної каланчі стрибають на дах експресу, у цирк Андро Чіназеллі, де повітряний майстер Ерос крутиться у чортовому колесі на чортовому своєму велосипеді <…>», — і визначає смаки публіки єдиним словом: «Видовище!» [12]. Всеволод Чаговець напередодні театрального сезону роз'яснював, які сумні тенденції склалися у київських театрах: «Антрепренери множаться, як таргани у брудній хаті: із шевців, з маклерів, зі спекулянтів <…> І ось що виникає: великі театральні підприємства залишаються без видних акторів, а маленькі всякі "мініатюрки" обзавелися декількома іменами — і справу зроблено <…> Де повага до мистецтва, де самоповага, де гордість минулої свідомості, щоб в особі його театру бачити справжнього російського (українського) актора» [13].

У приміщенні «Німецького театру» також відбувалися вистави «Chat noir», утвореного акторами, котрі приїхали до Києва з окупованих міст Росії та Польщі [14]. Проте якою мовою вони грали, і що то були за вистави, ми не з'ясували. Щоправда, важко повірити, що поміж розважальних закладів (у тому числі німецькомовних), які, схоже, заполонили українську столицю наприкінці 1910-х, раптом з'явився «серйозний» колектив.

Тривалий час інформація про німецькомовні вистави у Києві була відсутня. Тільки у жовтні газета «Вечер» сповістила про повернення до міста німецьких артистів [15]. Судячи з усього, йшлося про нову трупу, отже, за минулий час «Німецький театр» так і не змінив свого статусу, тобто замість організувати постійнодіючий сценічний колектив «артистичний відділ німецького командування» хіба що поміняв вивіску на колишньому «Скейтінг-Рингу».

Першою київською прем'єрою (9 листопада 1918 р.) мала бути «Мінна фон Барнхельм» Г. Е. Лессінга [16]. Але, на жаль, конкретних відомостей про виставу ми не знайшли. Натомість, знаємо, що вистави німецького театру відбувалися «3–4 рази на тиждень, інші дні надані російській опереті, яка користується зараз гостинністю німецького театру» [Там само]. Також, згідно сталої німецької традиції, двічі виступав «симфонічний оркестр під керуванням Оскара Фріда, за участі Павла Каханського (скрипка), Льва Сироти (рояль)» [17].

Згодом німці голосно афішували іншу виставу: «Окраса сезону! Веселий фарс "Книга однієї жінки", остання новинка Берліну» [18]. Цю «новинку» від невідомого автора, як і наступну «Пан Сенатор», що нібито викликала у берлінської публіки «гомеричний регіт», презентував київському глядачеві режисер Отто Пало [19]. Другий спектакль пройшов мінімум тричі: 27 (14) листопада, 28 (15) листопада і 1 грудня (18 листопада).

За два дні — 3 грудня (20 листопада) 1918 р. — відбулася наступна прем'єра — «Потік» Макса Гальбе [20]. Єдиний знайдений відгук на неї певною мірою передає ставлення до німецького театру та його основного споживача з боку інонаціональної преси, а, можливо, і глядача: «Давно не доводилося бачити однорідніше за своїм складом публіки. Вся зала сповнена тисячоголовим сірим натовпом. Витримано та чинно веде себе. Ця одноманітна, свого роду "сірячина" маса.

Йшла п'єса Гальбе — "Потік".

П'єса довга з натяками на переживання, зі складною сімейною інтригою, з роковим трагічним фіналом.

І німецький режисер не знав, у чому шукати центр тяжіння постановки.

Не мудруючи лукаво, він дбайливо пройшов з акторами ролі, не вдаючись у нюанси і не віддаляючись від рамок побутової драми.

Тут позначилася ґрунтовність німецьких театральних шкіл, і спектакль, не зважаючи на деякі розтягнутості, пройшов рівно та струнко» [21].

20 грудня 1918 р. «Музична комедія» дала прем'єру оперети «Відень вночі» за участі віденської примадонни Корді Милович та німецьких кабаретних артистів Лідарської, Морфессі, Жана Гулеско. У такий спосіб у «Німецькому театрі» святкували бенефіс інспектора театру А. Г. Чернецького [22].

Це одна з останніх згадок у київській пресі щодо «Німецького театру», з січня 1919 р. він зникає з газетних шпальт, а у лютому, коли більшовики «визволили» Київ від німців, він, зрозуміло, припинив існувати.

Наостанок, мабуть, варто згадати про гастролі німецьких акторів та музикантів, які відбувалися або мали відбутися на інших сценах Києва того часу. Наприклад, в одному з інтерв'ю завідуючий артистичним відділом німецького командування капітан Штрац розповів про пропозицію приїхати до Києва з останніми прем'єрами (згадувалися зокрема пантоміма «Сумурун» Ф. Фрекси та драма-балет «Зелена флейта» за Г. фон Гофмансталем), зроблену німецькою адміністрацією Києва знаменитому Максу Рейнгардту [23]. Нагадаємо, що 1912 р. всесвітньо відомий режисер перебував в українській столиці з «Царем Едіпом» Софокла, але 1918 р. перемовини закінчилися нічим.

Також Штрац повідомляв про можливий приїзд знаного диригента Оскара Фріда. Згодом він дійсно дав у Києві чимало концертів, отримуючи схвальні відгуки у пресі. Зосібно кореспондент «Киевской мысли» у грудні 1918 р. писав: «Сфера п. Фріда — стихійність та пристрасть, і від того так добре вдалося диригенту потужні пориви литовського оркестру» [24].

Велися переговори про приїзд німецьких художників та влаштування виставок їхніх картин. А також не виключалися гастролі українських митців у Німеччині [25].

Наприкінці серпня у місті гостювала Віденська оперета з виставами «Сільва» та «Фея карнавалу» І. Кальмана, «Роза Стамбулу» Л. Фалля, «Королева екрану» Ж. Жільбера за участі Корді Милович. У листопаді преса відзначила гарний ансамбль та мелодійну музику спектаклю «Солдат і Марія» Берлінської оперети [26]. У залі київської Консерваторії пройшов концерт «Liedenabend», в якому взяли участь артистка віденських придворних театрів Маргарита Планк-Вейгельт та берлінський співак Л. Енгорн. Вони виконували романси Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Штрауса та ін. [27].

Згодом з'явилася інформація щодо відчутного зменшення попиту в Україні на німецьких артистів, але, мабуть, вже підписані контракти зберігали силу, тому ті чи інші мистецькі заходи деякий час відбувалися [28].

Підводячи підсумок, ще раз зазначимо, що у традиційному сенсі цього поняття німецького театру у Києві 1918/1919 рр. не було. Можливо, німецька адміністрація, яка докладала певних зусиль у цьому напрямку, не знайшла театрального колективу, котрий погодився б грати тут постійно, а, можливо, на це просто не вистачило часу. Між тим, зразки німецькомовної сценічної та музичної культури, з якими ознайомлювали київську публіку, були не вищого ґатунку. До «Німецького театру» приїздили маловідомі трупи, які грали простенький репертуар. Берлінські та віденські першорядні музиканти і співаки виступали у Києві вкрай рідко, а їхні гастролі були дуже короткими.

І все ж нам здалося, що діяльність «Німецького театру» у Києві наприкінці 1910-х маркує особливу рису загальної картини побутування інонаціонального театру в Україні XX ст.

Література

1. Последние новости. — 1918. — 26 (13) июля.
2. Киевская мысль. — 1918. — 30 (17) июля.
3. Киевская мысль. — 1918. — 9 августа (27 июля).
4. Немецкий театр // Последние новости. — 1918. — 30 (7) августа.
5. Киевская мысль. — 1918. — 17 (4) августа.
6. Свободная мысль. — 1918. — 22 (9) сентября.
7. Последние новости. — 1918. — 4 октября (21 сентября).
8. Вас. Оперетта на Николаевской // Вечер. — 1918. — 7 августа.
9. Свободная мысль. — 1918. — 7 (24) октября.
10. Свободная мысль. — 1918. — 15 (2) октября.
11. Свободная мысль. — 1918. — 4 ноября.
12. Дроздов А. Театр минует автор и зритель // Свободная мысль. — 1918. — 9 декабря.
13. Чаговець Вс. Перед сезоном // Киевская мысль. — 1918. — 6 августа (24 июля).
14. Последние новости. — 1918–28 (15) мая.
15. Судьба оперетки // Вечер. — 1918–31 октября.
16. У рампы // Вечер. — 1918–6 ноября.
17. Киевская мысль. — 1918. — 12 ноября (30 октября).
18. Киевская мысль. — 1918. — 24 (11) ноября.
19. Киевская мысль. — 1918. — 26 (13) ноября.
20. Киевская мысль. — 1918. — 3 декабря (20 ноября).

21. Кр. В немецком театре // Вечер. — 1918. — 5 декабря.
22. Свободная мысль. — 1918. — 20 декабря.
23. Ближайшие виды / интервью со Штрацем, заведующим артистическим отделом немецкого командования // Свободная мысль. — 1918. — 7 (24) октября.
24. Киевская мысль. — 1918. — 6 декабря (23 ноября).
25. Киевская мысль. — 1918. — 22 (9) августа.
26. Вечер. — 1918. — 10 октября.
27. Вечер. — 1918. — 19 ноября.
28. Вечер. — 1918. — 11 ноября.

Інші національні театри

Кримськотатарський театр

Угро-руський театр

Угорський театр

Грецький театр

Циганський театр

Марина Гринишина

Кримськотатарський театр (1901–2014)

Публічний репертуарний театр у кримських татар сформувався на рубежі XIX–XX ст. Загальноприйнятою датою його фундації є 14 жовтня 1901 р., хоча, на думку декого з дослідників, вона насамперед стосується відкриття першого власне театрального приміщення [1]. Між тим, національне театральне мистецтво має багатовікову передісторію, а генетично, як і в багатьох інших народів, пов'язане водночас з давніми народними традиціями та розвитком елітарної (придворної) сцени. До перших відносяться усна народна драма, творчість народних лицедіїв, так званих мукалідів та масхарабазів, літургійна драма, «шкільний» театр при медресе [Там само]. До других — постановки при дворі кримських ханів XIV–XVIII ст.

Відомий середньовічний мандрівник та енциклопедист Евлія Челебі доволі детально описав артистичні виступи перед Мехмедом IV Гераєм IV щовечора протягом священного місяця рамазан [2, с. 57]. У мемуарній книзі «Історія Кримського ханства» барон де Тотт згадував про спектаклі за творами Ж. Б. Мольєра, що їх він бачив в оригіналі при дворі хана Кирим Герая, і про замовлені тим же кримським правителем переклади п'єс французького комедіографа, зокрема «Тартюфа» [3]. Дипломатичне листування також свідчить, що у ханському палаці поряд із кримськотатарськими артистами грали французькі та інші західноєвропейські трупи. Нотатки про ці виступи періодично з'являлися у часописі «Європейський театр», заснованому німецьким просвітителем Бюшингом [4].

Проте національна політика, яку впроваджувала імперська влада після приєднання Криму до Росії в останній чверті XVIII ст., практично звела нанівець прогресивний рух кримськотатарської культури. Лише наприкінці XIX ст. кримськотатарське художнє, зокрема театральне, життя на півострові почало потроху відновлюватися. 4 лютого 1886 р. «Терджиман» («Перекладач») повідомила про театральну виставу кримськотатарською мовою зусиллями артистів під орудою Сердарова. У наступному числі газети читаємо: «У минулому номері ми згадали про театральну виставу татарською мовою <…> Спектакль відбувся у залі будинку Михайлі та привернув як татар, так і грецьку і караїмську молодь. Говорити про цей показ як про театр не варто, але можна сміливо зазначити, що мешканці Бахчисараю охоче б відвідували недорогий театр, якби такий існував у місті» [5, с. 25].

22 лютого 1897 р. у залі міської управи Бахчисараю народні вчителі І. Леманов, С. Хаттатов та ін. організували благодійну виставу на користь кримськотатарських студентів, які навчалися у Харківському і Московському університетах [6]. Наприкінці того ж року відбувся спектакль рідною мовою у Сімферопольській кримськотатарській школі [7, с. 17]. На жаль, ми не знаємо, які саме п'єси були інсценовані, тому важко сказати, чи стосувалися ці постановки національної історії або ж сучасності. Проте відомо, що 18 лютого 1899 р. показано виставу «Ритуал прийому гостей у кримськотатарській родині» («Киириматтар хорантасінда мусафірні къябул етме мерасімі»), що відбивала особливості побуту кримських татар кінця XIX ст. [8, с. 53]. Натомість, сюжет драми місцевого автора Сеїда Абдулли Озенбашли «Чому бути, того не оминути» прямо вказував на трагедію, що сталася 1897 р. у селі Кувуш Таврійської губернії під час весілля, коли у полум'ї пожежі, що охопила будинок молодят, загинув їхній малолітній родич. Вистава глибоко вразила глядацьку залу. Крім того, з'ясувалося, що серед публіки прем'єрного показу були безпосередні винуватці трагедії. Обурені й зганьблені, наступного вечора вони влаштували бійку з акторами і закидали їх камінням [8, с. 83].

На початку XX ст. активізувалася перекладацька діяльність кримськотатарською мовою, почастішали постановки іншомовних п'єс. Наприклад, 1900 р. на кону бахчисарайського театру було втілено «маленьку трагедію» О. Пушкіна «Скупий лицар», перекладену прозою Ізмаїлом Лютфі Умеровим. Ролі у спектаклі виконували Джелял Меїнов, Осман Заатов, Сеттар Місхорлі, Ізмаїл Лютфі Умеров, Абдулла Терлікчі. На численні прохання публіки того ж року виставу показали вдруге.

Ісмаїл Гаспринський

Осман Акчокракли

1901 р. газета «Крымский вестник» повідомляла про іншу версію «Скупого лицаря», на перегляд якої публіка «місця брала з бою» [8, с. 58]. Загалом же пушкінський твір ставили багато разів, і не лише у прозовому перекладі І. Умерова, а й у віршованому — Османа Заатова.

19 квітня 1902 р. у Бахчисараї кримськотатарською зіграно комедію Ж. Б. Мольєра «Лікар з примусу». Кореспондент «Терджиману» відзначив блискучу гру акторів, які музичністю та імпровізаційною манерою виконання викликали жвавий інтерес глядача до класичного твору [9]. Проте, маємо зазначити, що мольєрівську комедію не тільки переклали татарською (деякі дослідники національної театральної історії, зосібно С. Керімова, висловлюють думку, що автором перекладу був І. Гаспринський), а й адаптували до місцевих умов: середовище набуло мусульманських рис, повністю змінено імена дійових осіб, з французького оригіналу вилучено чимало епізодів, а час дії скорочено до трьох актів [8, с. 63].

Натомість, Осман Акчокракли більш дбайливо поставився до гоголівського «Одруження» — імен героїв не міняв і до тексту від себе нічого не додавав [10, с. 152]. Того ж року відомий кримськотатарський літератор та політичний діяч Мідат Рефатов переклав п'єсу М. Горького «Міщани» («Тар къяфалилар») [8, с. 83].

Однак, попри відчутне збільшення корпусу перекладних текстів, регулярне видання з кінця 1880-х п'єс рідною мовою, попри високу зацікавленість місцевого населення у театральних заходах, становлення кримськотатарського театру відбувалося не надто активно. По-перше, бракувало спеціальних приміщень, більшість вистав відбувалася у приватних помешканнях і на приват-

Усейн Шаміль Тохтаргази

Асан Сабрі Айвазов

них фабриках та заводах. Зрозуміло, відкриття 1901 р. у Бахчисараї за сприяння Ісмаїла бека Гаспринського кримськотатарського театрального стаціонару питання не вирішило. По-друге, до початку Першої світової війни національний театр був виключно чоловічою справою — мусульманським дівчатам строго заборонялося виходити на кін. Часом цю заборону вдавалося оминути, наприклад Джелял Меїнов якось запросив до бахчисарайської трупи двох єврейських дівчат на прізвище Зак, які володіли кримськотатарською [8, с. 58], — але таке ставалося вкрай рідко.

Перша російська революція 1905–1907 рр. позитивно вплинула на розвиток культурного життя у Криму. Саме тоді сформувалися театральні трупи у Сімферополі, Феодосії, Ялті, Алушті, Карасубазарі, друкувалися і ставилися на сцені п'єси місцевих авторів: «Жовте листя» («Сари япракълар») Е. Кашиєва, «Як ми дійшли до такого життя» («Неден бу ала къялдикь») Асана Сабрі Айвазова, «Проект мулл» («Моллалар тасариси») Усейна Шаміля Тохтаргази.

У репертуарі кримськотатарських труп поряд із комедією та водевілем з'явилися перші зразки історичної драми, як-от «Алім» — інсценізація роману Н. Попова «Алім — кримський розбійник», «Шейх Санан» Ахмета Джевдета, «Аділь Гирай» та «Крим Гирай» Османа Акчокракли. Вони неодноразово ставилися на кримському кону і мали великий успіх у публіки [11].

У цей же період у драматургії актуалізувалася тема майбутнього кримськотатарської народності. Про це йшлося зокрема у п'єсах «Як ми дійшли до такого життя» Асана Сабрі Айвазова (1907) та «Проект мулл» Усейна Шаміля Тохтаргази (1909). Перша закликала кримських татар

шукати «єдність у націоналізмі, націоналізм — у людяності та справедливості, людяність — у культурі та цивілізації, культуру і добробут — у Батьківщині та Ісламі» [10, с. 163]. Друга з названих п'єс художньо правдиво відображала кримські події періоду першої революції [3], малювала ідеальний образ представника народних мас: Дюльгеров — людина безкорисна, чесна, вища мета якої — боротьба за справедливість проти так званих господарів кримського суспільства, яких автор висміяв у творі. Вільнолюбство коштувало Усейну Тохтаргази життя — 1913 р. 32-річний літератор загинув від рук фанатиків.

Симптоматично, що однією з умов подальшого розвитку кримськотатарської народності література і театр початку XX ст. вважали розкріпачення жінки. Тогочасні поезія, проза та драматургія неодноразово піднімали гендерні питання. Наприклад, У. Болатоков у драмі «Айше ханум», Амет Озенбашли у п'єсі «Під руїнами» («Йикиптилар ас тин да») зверталися до теми залежного, рабського становища татарської жінки.

Позитивні зрушення у цьому питанні також припали на початок минулого століття: 1906 р. вперше на території Криму на сцену вийшли мусульманські жінки — сестри Айше та Мерзиє Салпудай, дочки бахчисарайського ремісника Ахмеда, — ризикуючи життям, неодноразово виступали на театральному кону у різних містах півострова. Щоправда, їхня артистична кар'єра тривала недовго, незабаром, рятуючись від помсти релігійних ортодоксів, вони були змушені залишити батьківщину. Але зупинити процес залучення жінок до театральної сфери було вже неможливо. За короткий час усьому Криму стали відомі імена Айше Тайганської, Фатіме Ширинської, Еміне Челебієвої та ін. [Там само].

Особлива роль у тогочасному кримськотатарському театрі належить А. Тайганській. Вона зіграла головні ролі у кількох п'єсах («Зелені чоботи» («Єшиль бапмакълар»), «Одна сцена з кримського весілля» («Кърим тоюндан бір сахна»), «Циганський курінь» («Чиньгене чалаши»)), що виявилися універсальними картинами життя кримських татар початку століття. А. Тайганська досягла значних успіхів в акторській та режисерській діяльності, у педагогіці та збиранні національного фольклору, що дозволило їй не лише вдихнути життя у сценічну діяльність, а й наблизити кін до пересічного глядача [Там само].

В іншомовних драматичних творах діячі кримськотатарської культури 1910-х також шукали відповіді на болючі «домашні» проблеми. Одна з них,

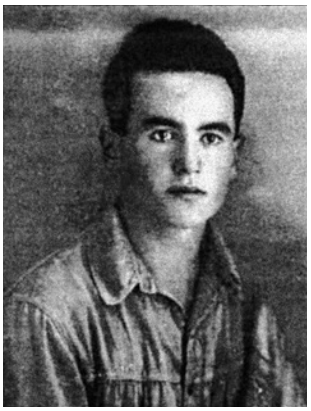
характерна також для російського та українського суспільства, — розрив між поколіннями. Чим більше молодих кримських татар їхало до Європи за освітою, тим менше їх поверталося назад, аби служити своєму народові. Відомий літератор та педагог Асан Сабрі Айвазов у передмові до власного перекладу п'єси «Тайфун» німецького драматурга М. Ленгеля закликав кримськотатарську молодь, яка навчалася закордоном, зайняти розум європейськими науками, а серце — національними ідеями та почуттями [12, с. 6].

Особливою подією того часу, що вплинула на подальше становлення кримськотатарського театру, була апробація жанру оперети. Артисти, які входили до «Османської драмкомпанії», набули великої популярності у бахчисарайської публіки. Найпозитивніше зала реагувала на «жартівливі суперечки» з виконавцями, тобто на імпровізаційну манеру їхньої гри [3].

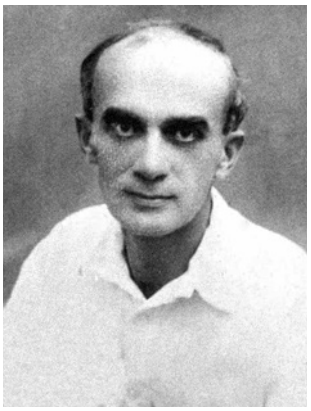
Після лютневої революції 1917 р. театральні трупи фундовано майже в усіх містах Криму. З-посеред них великої популярності набула трупа У. Болатокова, чимало акторів якої пізніше посіли чільні місця у колективі Кримського державного татарського театру. Тогочасний репертуар поповнився кількома цікавими новинками, як-от згадані вище «Айше ханум» У. Болатокова та «Під руїнами» А. Озенбашли, «Фонтан сліз» («Козьяш чешмесі») Я. Байбуртли, «Жалюгідний вояк» («Гъяріп аскер») У. Іпчі.

Проголошення більшовицькою владою 1921 р. Кримської республіки дало поштовх економічному, політичному та культурницькому розвитку півострова. Незабаром у Криму відкрилися десятки кримськотатарських освітніх закладів, з'явилися нові газети та часописи. Розвивалася видавнича справа, фундувалися письменницькі союзи, активізувалася драматургічна діяльність.

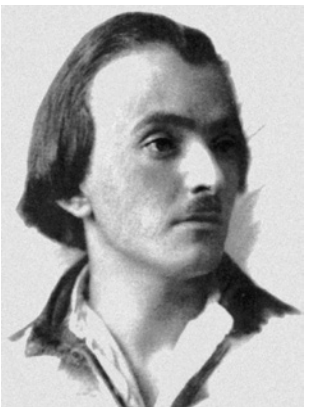
Професіоналізація кримськотатарського театру безпосередньо пов'язана з цим процесом. Спочатку бюджетним коштом були сформовані три трупи — у Бахчисараї, Ялті та Кезлеві (нинішня Євпаторія) [13, с. 228]. 1923 р. Рішенням III з'їзду Рад Кримської АРСР на основі сценічних колективів Акмесджиду, Кезлєва та Бахчисараю фундовано Кримський державний татарський театр. З Казані приїхало подружжя Байкіних — Джелял і Саре, аби сформувати перший склад трупи. До неї входили зосібно Хайрі Емір-заде, Асан Ногаєв, Ібадулла Грабов, Ханафі Барамиков, Ібраїм Хатіп-заде, Айше Тайганська, Еміне Челебієва, Ава Кличева, Усейн Баккал, Асан Чергеєв, Айше Пармаксизова, брати Парикови, Алі Теміндар [14]. Очолив колектив Джелял Меїнов, музичною частиною за-



Ахмет Каврі



Джелял Меїнов



Умер Іпчі

відував композитор А. Каврі, художньою — У. Боданівський. До роботи залучалися художники та етнографи О. Акчокракли, А. Хусні, С. Бадракли.

Попервах театр не мав власної домівки, але йому відвели час для репетицій і показу вистав у найбільшому театральному приміщенні Сімферополя, де традиційно грали російські трупи.

Репертуар мав відчутну національну орієнтацію, засновувався на творах тюркських авторів: «Чора-Батир», «Багъчасарай козьяш чешмесі» О. Акчокракли, «Файше», «Алім», «Ненкеджан ханум», «Шахин-Гирей» У. Іпчі, «Аршин мал алан» У. Гаджібекова, «Інд киизі» А. Аміта, «Таїр ве Зоре» Бурнаша, «От келіні» Дж. Джеббарли, «Намус» Ширван-заде, «Життя не гра» Д. Меїнова, «Арзи кииз» Ю. Болата.

Дослідники зазначають, що з-посеред постановок перших сезонів найбільший успіх у глядача мала вистава «Файше» («Повія») за п'єсою Умера Іпчі — актора, режисера, а згодом директора КДТТ. Преса 1920-х називала його «батьком» кримськотатарської драми, його п'єси — джерелом розвитку тамтешнього театру, а «Файше» — «нев'янучою квіткою у букеті кримськотатарської драматургії» [7, с. 154].

У грудні 1924 р. зіграно п'єсу «Арзи-кииз» («Дівчина Арзи») в обробці Сулеймана Ібраїмова. Головну роль у виставі зіграла не актриса, але студентка фельдшерської школи Зухра Кайсер. Проте гру аматорки високо оцінив відомий театрознавець Мамут Недім [2, с. 154].

Діяльність професійного національного театру спонукала кримськотатарську інтелігенцію до написання драматичних творів. Д. Меїнов

зазначав з цього приводу: «Минулого сезону не було такого тижня, коли б у моєму портфелі не з'являлося кілька нових п'єс» [15]. Звісно, не кожна з них ставилася на «центральній» сцені, але їх охоче брали у репертуар самодіяльні, клубні колективи.

Водночас в афіші з'являються ідеологічно відповідні трагедії, драми та комедії російських та європейських класиків: «Отелло» і «Гамлет» В. Шекспіра, «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Підступність та кохання» і «Розбійники» Ф. Шіллера, «Одруження» М. Гоголя, «Гроза» О. Островського, «Останні» М. Горького та ін.

Поступове поліпшення матеріального стану дозволило художньому керівництву приділяти більше уваги декораційній частині вистав та акторському вбранню, а також застосовувати складнішу машинерію. У середині 1920-х сцену обладнали поворотним колом, де встановлювали одночасно кілька фрагментів декорацій, у такий спосіб скорочуючи паузи між сценами і динамізуючи дію спектаклю.

Для підвищення професійного рівня кримськотатарські актори та режисери стажувалися у Росії та закордоном. Відомо, що У. Іпчі 1923 р. перебував у Москві, Казані та Уфі, Д. Меїнов — у Москві та Казані, Усейн Баккал у складі делегації радянських акторів 1927 р. виїздив до Берліну та Франкфурту.

З кінця 1920-х трупа КДТТ по закінченні сезону регулярно гастролювала у містах Радянського Союзу (Ташкент, Чірчік тощо) та у Москві. Під час цих подорожей обов'язковою частиною ставали творчі вечори театру з місцевими колективами — російськими, українськими, бурятськими, монгольськими, узбецькими.

Набувши державного статусу, КДТТ, зрозуміло, брав активну участь у соціалістичному будівництві у Криму. Татарські драматурги, які співпрацювали з колективом, заповнювали його афішу творами «актуальної» проблематики. Серед них — «Вільний народ» («Азад халкь») У. Іпчі, нагороджений дипломом переможця конкурсу на честь 10-річчя Жовтня, «Три шляхи» («Учь еле») В. Абільова, «Батрак» («Къяра чора») С. Абдуллаєва, «Святкової ночі» («Байрам геджесінде») І. Грабова, «Сльози еміграції» («Мухаджир козиппи») У. Кязима, «Двоє мерців» («Еки олю») У. Самі, «Що було, що стало» («Не еді, не орди») А. Пармаксиза, «Двоє братів» («Екі къярдаш») С. Джетере та ін. Поряд — п'єси російських радянських драматургів: «Розлом» Б. Лавреньова, «Рейки гудуть» В. Кіршона, «Бронепоїзд 14–69» Вс. Іванова [3].

Трупа Кримського державного татарського театру. 1920-ті

Доволі багатий репертуар дозволяв театру збільшувати кількість щомісячних та щосезонних прем'єр. Так, у сезоні 1929/1930 рр. поставлено дев'ятнадцять спектаклів, які передивилися 11 тисяч глядачів, а протягом сезону 1930/1931 рр. — двадцять дев'ять, що з ними познайомилися 14 тисяч глядачів. 1931 р. театр випускав шість спектаклів на місяць, 1932 р. — дев'ять. Як й інші колективи, КДТТ традиційно виїздив з виставами на село. Наприклад, 1930 р. трупа сім разів відвідала віддалені райони півострова [Там само].

1928 р. при театрі відкрилася студія з підготовки акторів. Її випускники не тільки залишалися у сімферопольському театрі, а й вливалися у трупи сімнадцяти інших національних сценічних колективів, сприяючи професіоналізації кримськотатарської театральної культури.

Кримськотатарський театр 1920–1930-х, стверджує І. Керимов, був романтично піднесеним, закликав народ до трудових подвигів в ім'я світлого майбутнього [Там само]. Проте кращі зразки тогочасної драматургії («Наступ» («Уджюм») І. Тархана, «Ворог» («Душман») У. Іпчі, «Весілля триває» («Той девам етє») та «Дівчина Арзи» («Арзи кииз») Ю. Болата) і вистави за ними оприявнювали намагання авторів поєднати «правильну» ідеологію з життєвою «правдою», відтворити реалії часу, самобутній народний побут і повнокровні людські характери.

Однією з найзначніших подій середини 1920-х стало сценічне втілення монументальної драми У. Іпчі «Ненкеджан ханума». Прем'єра спектаклю відбулася 28 жовтня 1926 р. Відомий публіцист та мистецтвознавець М. Недім

зокрема писав: «“Ненкеджан ханума” викликала особливу радість і повагу глядачів насамперед тому, що написав її видатний майстер національної культури Іпчі, а сцену прикрасили Боданівський і Меїнов». У драмі автор майстерно поєднав реальні історичні події та народні легенди. Твір викликав у публіки почуття національної гідності та поваги до театру [16, с. 182].

У. Іпчі був автором й іншої драми — «Шахин-Гирей», що виявилася останньою прем’єрою колективу (21 листопада 1929 р.). Вистава, спрямована на боротьбу з тиранією, мала актуальне звучання. Театр недарма витратив на неї величезні кошти — зала була вщерть заповнена, шпальти місцевих газет рясніли позитивними відгуками [16, с. 223].

Однак очевидний поступ кримськотатарської сцени кінця 1920-х, на жаль, співпав у часі з першим етапом боротьби сталінського режиму з «буржуазним націоналізмом». Хвиля репресій накрила КДТТ. Письменника і режисера Джеляла Меїнова, одного з провідних акторів Асана Ногаєва, обвинувачених за сфабрикованими карними справами, ув’язнили у соловецькому концтаборі. Місцеві урядники примусили керівництво театру збільшити у репертуарі кількість вистав, що уславлювали б революцію, класову боротьбу, колгоспне будівництво, стаханівський рух тощо. Проте спектаклі втрачали національний колорит і своєрідність, а обурена кримськотатарська публіка у відповідь бойкотувала їх, припинивши відвідувати театр [14].

1937 р. у КДТТ були репресовані директор Абібулла Баккал, художній керівник У. Девішев, завідувач музичної частини, композитор А. Рефатов, провідні артисти трупи І. Грабов, А. Теміндар, Е. Фейзуллаєва, С. Мустафаєв, М. Ізмайлов, М. Ішниязова та ін.

Під час окупації Криму гітлерівськими військами значно зменшена трупа, що складалася в основному з актрис, очолювана І. Грабовим, продовжувала давати вистави під патронатом Кримського Центрального Мусульманського Комітету. Відомо, що 14 лютого 1942 р. у Сімферополі відбулася вистава «Кримськотатарське весілля», 10 квітня 1943 р. у Бахчисараї поставили «Покупця тканин» У. Гаджібекова, 19 жовтня 1943 р. у Сімферополі разом з учнями студії представили публіці казку «Пташка Хумаюн і Кощій Безсмертний».

Пізньої осені 1943 р. окупаційна влада змусила трупу виїхати до Румунії. Керовані Муртазою Веліджановим актори розташувалися у співвітчизників у селі Добруджі, де спромоглися відновити сценічну діяльність, поставивши дві вистави. Однак радянське військове командуван-

Сидять зліва направо: С. Османов, І. Бахшиш, А. Диттанова, М. Ібраїмова, Р. Юсуф

ня у Румунії закрило театр, акторів примусово направили до Ленінабаду.

З масовим виселенням кримських татар з півострову 1944 р. існування національного театру припинилося [Там само].

Відродження кримськотатарського театру стало можливим наприкінці 1980-х, коли кримські татари почали масово повертатися на історичну Батьківщину. До цього процесу долучилися майстри сцени довоєнної пори С. Османов, А. Диттанова, М. Османов, І. Бахшиш. За їхньої участі був проведений конкурс серед кримськотатарської молоді та сформована перша трупа. Паралельно двадцятеро молодих людей направили на курс В. Аносова та О. Жукової у сімферопольському Культурно-просвітньому училищі. За три роки випускники цього курсу увійшли до трупи Кримськотатарського музично-драматичного театру.

У травні 1989 р. був створений театр-студія при Кримському академічному російському драматичному театрі ім. М. Горького. Очолили його І. Бакшиш та Д. Бекіров. До трупи входили зосібно А. Диттанова, М. Ібраїмова, С. Османов, А. Джемільов, С. Умеров. Приблизно через рік — у березні 1990 р. — на базі театру-студії фундовано Кримськотатарський музично-драматичний театр.

Його першою постановкою, яка засвідчила тяглість національних сценічних традицій, стала вистава «Арзи кииз» за п'єсою Ю. Болата (прем'єра 15 квітня 1990 р.; режисери В. Аносов та С. Османов). Основна ідея твору — повернення на батьківщину. Образ головної героїні (її грала Динара Джеппарова) — уособлення кращих рис кримськотатарської

Сцени з вистав. Ліворуч: Хореографічна сюїта «Легенда про Арзи кииз» (хореографія — М. Аблаєв, 2013)
Праворуч: «Арзи кииз» Р. Бекташева. 2009

жінки. Це ідеал жіночності, краси, сили духу і патріотизму. Арзи, дівчина з Міхору, стала символом прагнення будь-що повернутися на батьківщину, навіть ціною власного життя. Додамо, що у часи депортації згадка про неї увійшла до весільного обряду — наречена виходила до гостей під музику «Міхор киизи» («Дівчина з Міхору»). Над спектаклем працювали виконавці двох генерацій: безпосередні учасники довоєнних вистав (І. Бахшиш, С. Османов, М. Ібрагімова, А. Диттанова) ділилися досвідом з молодшими партнерами по сцені.

Для дитячої аудиторії спільно з лялькoвим театром була здійснена двомовна віршована версія п'єси «Арзи кииз» Р. Бекташева [18, с. 71]. Нині у репертуарі КАМДТ представлено інший варіант народної легенди, цього разу інтерпретованої хореографічними засобами (хореограф Мунір Аблаєв). У сюжеті хореографічної сюїти фольклорні мотиви (боротьба за першу красуню селища Міхор Арзи між простим парубком Асаном та багатієм Бектеміром) рядують з відомими казковими мотивами (перетворення Арзи на русалку, готову пливти до рідного берега, попри загрозу скам'яніти у бронзі). Хореографія також має змішаний характер — елементи народних танців сусідять з класичними па.

Чергове звернення до кримськотатарської міфології виявилося успішним, вистава прийшлася до смаку не лише сімферопольській публіці, а й турецькій.

Наступний спектакль, так би мовити, з історією, — «Бахчисарайський фонтан» («Багъчасарай чешмеси»), поставлений 1927 р. за версією О. Акчокракли. 1999 р. професор М. Новікова створила драматичну композицію за однойменною поемою О. Пушкіна. Режисер Ахтем Сейтаблаєв,

художник Шевкет Сейдаметов, балетмейстер Мунір Аблаєв та виконавці присвятили виставу пам'яті співвітчизників, депортованих та загиблих під час Другої світової війни.

Натомість, «Макбет» В. Шекспіра (1998) був першим у низці спектаклів за перекладною літературою, які не лише відчутно розширювали репертуарні рамки, а й піднімали національно-культурний горизонт колективу. У цих сценічних роботах (йдеться також про «Кармен» за П. Меріме та «Лісову пісню» Лесі Українки) театр шукатиме точки перетину кримськотатарської та світової культур, виявлятиме вектори відповідності «своєї» стилістики «великим» стилям «класичних» авторів.

Сказане вище насамперед стосувалося саме шекспірівського «Макбета» (переклад Ш. Селіма). За словами Н. Єрмакової, спектакль В. Аносова «апелював до "великого" стилю значним обсягом своїх естетичних, змістовних прикмет», вражаючи «несподіваними соціально значущими алюзіями» [19, с. 816]. Водночас дивували «темперамент, пластична вправність, музичність» [Там само] виконавців і головних і другорядних ролей, адже, нагадаємо, одну з найскладніших трагедій світового репертуару грав дуже молодий сценічний колектив. Проте, вважав С. Пальчиковський, постановнику «пощастило з акторами: він зустрівся із трупою, що тужила за високою драматургією, бажала похвалитися молодою кипучою силою, що нетерпляче чекає свого часу» [20].

«В основу вистави покладені первісні, тваринні почуття влади і сексу», — згадував А. Сейтаблаєв [21]. Так, буйною чуттєвістю, сексуальністю був буквально пронизаний простір дії: величезна дерев'яна колода, підвішена на чотирьох металевих ланцюгах, що то з більшою, то з меншою силою «таранила» сцену (посутньо єдиний сценографічний модуль), акторське вбрання, стилізоване під шкіряний одяг первісних людей (художник Ю. Суракевич), молоді, фігуристі, звабливі відьми, які своїм виглядом, вочевидь, заворожували Макбета і Банко більше, ніж своїми пророцтвами [Там само]. До речі, за задумом режисера, ці створіння не лише уособлювали «фатум, що стукає у двері <...> Три інфернальні дівиці — справжні перевертні, вони кожного разу опиняються на місці мертвяків, захлинаючись, регочуть, безжально висміюючи людську гріховність, порочність, короткозорість». У фіналі вистави на тому місці, де щойно вилися, ковзали відьми, буде розгойдуватися королівська корона, ніби провокуючи, дражнячись: нумо, підійди, візьми мене, примір... [20].

Відповідно до зазначеної режисерської концепції, герої спектаклю, принаймні головні, мали бути молодими, аби глядач повірив, що прагнення «діяти, почувати, любитися, воювати <…> нуртувало у їхній крові» [19, с. 816]. Проте Макбет М. Куртмуллаєва і леді Макбет А. Теміркаяєвої були не тільки молодими, а й фізично привабливими та щирими у ставленні одне до одного. Споглядаючи цю красиву пару, важко побачити у них холодних, цинічних злочинців. Зала мимоволі задавалася запитанням: «Що рухає їхніми злочинами? Жадоба безроздільної влади? Відчуття вседозволеності? Жахлива сила інерції? Шалене, тваринне тяжіння одне до одного?» [20]. Спектакль нічого не спростовував і не підтверджував, за режисерською версією право на існування мала кожна з гаданих відповідей. Однозначно зрозумілим було тільки те, що їхній шлях у прірву небуття починався, щойно в їхній свідомості утверджувалася думка про можливість убивства, — леді Макбет ставала на шлях безумства, Макбет, тремтів від страху, відчуваючи, що голови йому не знести, стягне її Макдуф або хтось інший [Там само]. На думку Н. Єрмакової, ця моральна деградація подружжя, що руйнувала його любовний союз, у ширшому сенсі означала «катастрофу перемоги руйнівного над життєствердним, смерті над народженням. Така позиція постановника несподівано загострювала у шекспірівському творі надактуальний для татарського народу мотив, опосередковано говорила про наболіле, вистраждане у кількох колінах народу-вигнанця» [19, с. 816].

Слід зазначити, що з чималої кількості шекспірівських персонажів другого плану у кримськотатарській версії подружжю Макбет реально протистояв лише Макдуф А. Сейтаблаєва. Щоправда, такий змістовний «ухил» у бік одного персонажа міг статися завдяки дуже виразному виконанню актором цієї ролі. «А. Сейтаблаєв у ролі Макдуфа у першій же сцені тримає залу у такій тиші, що стає зрозуміло, чого ми чекаємо від театру і чому театр досі живий: пульсує думка, кожний погляд героя, кожний його рух насичений такою енергетикою і точним відчуттям сценічного завдання, що ми боїмося поворухнутися і щось не побачити, пропустити <…>», — свідчив рецензент [20].

Власне, виразне протистояння двох непересічних особистостей — Макбета М. Куртмуллаєва та Макдуфа А. Сейтаблаєва — вносило життєствердну ноту у загалом похмуру атмосферу вистави, чиєю провідною темою була жорстока руйнація людяності.

Принагідно зауважимо, що «Макбет» мав два мовні варіанти — кримськотатарський та російський. У другому випадку виконавці ролей Мак-

«Кармен» за П. Меріме. 2005. Сцени з вистави. Хосе — А. Сейтаблаєв, Кармен — А. Теміркаяєва

бета (М. Куртмуллаєв) та Макдуфа (А. Сейтаблаєв) мінялися місцями.

«Дикість, первозданність і водночас сила і краса природних почуттів, намагання "зупинити" мить, заволодіти коханням і неможливість цього, притягання і боротьба рівних особистостей <...>», — так розшифрувала концепцію «Кармен» Т. Абрамова [22]. Звісно, йдеться насамперед про почуття головних героїв драми — Кармен (А. Теміркаяєва) та Хосе (А. Сейтаблаєв), проте, у спектаклі В. Аносова їхні пристрасті ніби забарвлювали все довкілля, втягували у свою орбіту інших персонажів. «Вражають пролог, народне гуляння, карнавал масок, корида, де в образі бика — дівчина на плечах чоловіків. Тореадор, робітниці тютюнової фабрики, контрабандисти, солдати <...>», — ділився враженнями І. Жорницький [23]. Проте, попри цю барвистість і багатоликість, дійство відзначалося чіткістю сюжету та виразністю інтриги. За це, так би мовити, відповідав Автор (М. Куртмуллаєв) — високий чолов'яга у чорному плащі та крисатому капелюсі, який переповідав та коментував події.

Художник Ю. Суракевич використав лише ар'єрсцену, розмістивши на задньому плані конструкцію, що водночас нагадувала печеру розбійників, солдатський намет, циганське шатро тощо. Підлоги сцени він не торкався, залишивши її вільною для барвистих масових сцен та чуттєвих іспанських танців, якими режисер та балетмейстери О. Кухарська і М. Аблаєв наситили буквально кожну картину. Ось всесвітньовідомий фламенко — один із символів іспанської культури: «Шлярки суконь, різкі рухи, кастаньєти і синкопований ритм, що відбивають руки танцівників.

Ще, і ще, і ще, у танці фламенко найважливішою є гіпнотична робота ніг. Підбори відстукують впевнено, сильно, невмолимо, ніби удари батога. У цих рухах прихована пристрасть і сила духу, незламна натура; це — відчайдушна сутичка за своє життя, за те, що безмежно дороге. Підбори танцівників стукають, стукають — ритм танцю співпадає із ритмом серцевих ударів. Нумо, Хозе, давай! І він танцює — вільно, самовіддано» [24]. Пластичними засобами вирішена й сцена кохання Кармен і Хозе: їхні тіла тягуче повільно переплiталися, їхні руки ніби зміїлися, витанцьовуючи свій окремий танець, у напівтемряві світилася біла сорочка жінки й оголений торс чоловіка, якоїсь миті ніби спалахував чийсь погляд.

Композиційно вистава була побудована на антитезах: чоловічого і жіночого начал, інтимного та суспільного життя, вірності й невірності даному слову, дозволених і заборонених дій. Архітектонічно вона конструювалася у зворотному напрямку — від розв'язки до інтродукції. Це дозволило режисеру, всупереч назві спектаклю, висунути Хозе у центр сюжету. Дійство починалося з епізоду страти героя, а закінчувалося його довгим пристрасним монологом-зізнанням.

Невисокий на зріст, міцної статури, із неголеним обличчям, здебільшого вбраний у чорне і майже весь час озброєний герой А. Сейтаблаєва на очах у глядацької зали з дещо наївного, чесного, сором'язливого, але хвацького юнака перетворювався на злочинця і ревнивця, готового на вбивство суперника.

Публіка знає, що, за П. Меріме, причиною цієї метаморфози Хозе було зокрема його шалене кохання до прекрасної циганки Кармен. Однак у виставі В. Аносова пристрасть юнака стала єдиною мотивацією його поведінки. Кармен А. Теміркаяєвої — молоденька красуня, розпещена чоловічою увагою, яка понад усе боїться скувати себе будь-якими обов'язками. Залишалося тільки здогадуватися, чому її чоловік, циган Кривий (Д. Сеттаров) боявся її кохати, або чому вона, деякий час уникаючи обіймів Хозе, раптом бралася лікувати його, тяжкопораненого. Така нерозбірливість рис та ознак провідного жіночого образу вистави заважала до кінця з'ясувати причини трагедії, що спіткала коханців. Мабуть, саме з цієї ж причини здавалася надмірною увага постановника до музично-танцювального компоненту дії, дещо нав'язливим ставав її «циганський колорит».

Між тим, «Кармен» довгий час була однією з найпопулярніших вистав сімферопольського кримськотатарського театру, презентуючи його мистецтво українським, російським та білоруським глядачам.

«Лісова пісня» Лесі Українки (2002) стала не тільки першовтіленням драматичної поеми української поетеси кримськотатарською (переклад здійснив поет Юнус Кандим), а й єдиною до сьогодні «українською» виставою у репертуарі колективу.

Переклад Ю. Кандима «позначений тонким відчуттям музикальності поетичного слова Лесі Українки, зокрема особливої мелодійності, яка проймає віршований плин твору», — стверджував В. Гуменюк, додаючи, що постановник вистави А. Сейтаблаєв насамперед звернув увагу саме на внутрішню музикальність вербальної складової дії та зумів підпорядкувати їй як музичне вирішення, так і постановочні ефекти [25, с. 10].

Ш. Сейдаметов створив казковий — уявний — ліс, де дерева «вгадувалися» у білих полотняних колонах, що погойдувалися від подиху «вітру». Гранично умовне — символічне — просторове рішення підштовхнуло режисера до вигадливого використання різнокольорового світла. Світлова партитура задана календарною семантикою кольору: весняна різнобарвність, літня золотавість, осіння «іржавість», зимова «графічність», — послідовно намальовані світлом на тлі білих «дерев-колон», компонували водночас виразне і лапідарне середовище, де мешкали персонажі феєрії.

Власне, малюнок персонажів також був досить лапідарним — кожний характер розкривався виконавцем за одною-двома провідними рисами. Проте ці особливості кримськотатарські актори старанно увиразнювали. Спочатку за сюжетом перед глядачами постали нестримний та розкутий Той, що греблі рве (С. Османов), грайливо-чарівлива Русалка (Д. Аджимамбетова), енергійний, стриманий, хазяйновитий Водяник (Е. Белялов), статечний, розважливий Лісовик (М. Куртмуллаєв), виразно мінливий Перелесник (Е. Абдуль-Джеліль), байдужий до всього, ніби скам'янілий Той, що в скелі сидить (А. Белялов).

Від моменту першої постановки «Лісової пісні» 1918 р. режисери кожної версії переймалися питанням, яким чином, окрім, звичайно, вбрання, оприявнити міфологічний характер лісових мешканців. А. Сейтаблаєв вирішив його за допомогою хореографії. Відтак у розгорнутій хореографічній картині, що відкривала спектакль, найвагомішим елементом презентації конкретного персонажа була індивідуалізована пластика.

Крім того, у такий спосіб режисер чітко розділив між собою два плани вистави — реальний та ірреальний. Звісно, на іншому боці опинилися Лукашева матір (М. Якубова) та Килина (А. Теміркаяєва). Їхній світ ого-

Сцени з вистав. Ліворуч: «Дівич-вечір» Л. Каннінгем. 2006. Праворуч: «Аршин мал алан» У. Гаджібекова. 2013

роджений запраними простирадлами — за ними вони не те що лісу — одна одну не бачать. Перша — стара буркотуха, незадоволена усім й усіма, щиро не розуміла синового вибору. Її переживання за долю Лукаша — своєрідна антитеза усьому відразливому в її характері, мабуть, дещо примиряли публіку із цим персонажем. Друга — спритна молодуха, яка, однак, встигла поудовувати, з таким завзяттям гналася за особистим щастям, що також викликала у зали співчуття [Там само].

Мавку З. Белялова наділила багатьма чеснотами — ніжністю (щоправда, часом впадаючи в сентиментальність), чуйністю, чутливістю до краси, навіть здатністю передчувати майбутнє. Недарма ж, лісова царівна слухала Лукашеву сопілку не лише зачаровано, а й з тривогою. І, ніби на підтвердження її передчуттів, якоїсь миті у ніжну сопілчину трель вривався металевий брязкіт ударних [25, с. 11]. Але провідному жіночому характеру вистави не вистачало сили духу, впевненості у своєму виборі, готовності прийняти наслідки власних рішень — рис, якими поетеса наділила Мавку і які, зрештою, визначають цю її героїню.

На нашу думку, режисерське потрактування історії Мавки і Лукаша виключно як любовного сюжету не пішло на користь спектаклю. Не легко погодитися із простуватим, незграбним, іноді занадто наївним Лукашем (Е. Джелілов), чий музичний талант і глибоку душу здатна була помітити хіба що Мавка. І зовсім не зрозумілим залишалося його «прозріння» у фіналі — бо цьому Лукашеві рефлексія вочевидь не притаманна.

Часом видавалися зайвими або надмірними національні акценти (у музичному рішенні, хореографії, колористиці), надто вже щедрою рукою розсипані режисером та художником по тканині вистави. Не всі вони узгоджувалися

«Невгасиме світло». 2004. Сцени з вистави

з українською образністю і, сказати б, «душею» драматичного оригіналу.

Проте загалом вистави за класичною перекладною драматургією виявили значний мистецький потенціал кримськотатарської трупи. Це підтвердило й надання КТМДТ 2002 р. звання «академічного». Водночас вони давали підстави сподіватися, що театр й надалі сполучатиме у репертуарі національну та інонаціональну драму, зокрема українську, тим самим набуваючи широкого мистецького досвіду.

Однак вже незабаром одноосібним репрезентантом кримськотатарського сценічного мистецтва стала тюркомовна драма — п'єси татарських (зосібно К. Конгратли, А. Гілязов, Р. Муедін, Е. Шемізаде), турецьких (зосібно Р. Н. Гюнтекін, С. Шенділь), узбецьких (зосібно Н. Аббосхон, Д. Джаббаров), азербайджанських (зосібно У. Гаджібеков) драматургів. Звернімо увагу на те, що поміж них переважають комедії, таким чином за останнє десятиліття афіша КТАМДТ активно переорієнтована на «легкий» жанр.

Винятком є спектакль «Сенмеген йилдизлар» («Невгасиме світло»), який творча група на чолі з постановником Б. Біляловим присвятила трагічній сторінці в історії кримських татар — депортації народу з Кримського півострова у травні 1944 р.

Слід, щоправда, нагадати — «легкий» жанр визначав мистецьке обличчя кримськотатарського театру впродовж всієї його історії. До речі, КТАМДТ зберігає театральні традиції, й коли додає національного колориту, наприклад, «Ханумі» А. Цагарелі. Натомість, «Міщанина у дворянстві» великого французького комедіографа, чию творчість кримськотатарський театр вшановує від часів Середньовіччя, на цій сцені грають, так би мовити, в європейській манері [26].

«Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра. 2005. Сцена з вистави

Оскільки КТАМДТ — єдиний театр кримських татар, він працює як для дорослої, так і для дитячої аудиторії. Щосезону трупа виставляє кілька сценічних казок — східних і російських, класичних і сучасних.

Серед перекладних п'єс пріоритет залишається за комедією та комедійною мелодрамою. Це і «Невгамовний дух» Н. Кауарда, і «Дівич-вечір» Л. Каннінгем, і «Люба Памела» Дж. Патрика. Окрім того, згадані — російськомовні — вистави покликані розширити глядацьку аудиторію театру. Отже від двомовних спектаклів кінця 1990-х — початку 2000-х кримськотатарський колектив перейшов до двомовного репертуару. Заради справедливості, мусимо зазначити, що збільшення частки російськомовних спектаклів в афіші значною мірою спричинено недостатнім фінансуванням потреб сценічного колективу з боку держави, що, наприклад, заважало дирекції обладнати приміщення засобами синхронного перекладу.

КТАМДТ активно діє як на драматичному, так і на музичному напрямках, створюючи музично-літературні композиції (зокрема «Заповіт матері») та пісенні й танцювальні програми (зокрема «Танці народів світу»). Але на відміну від фольклорних ансамблів (їх у Криму є понад сімдесят) концертні програми театру побазовані не лише на національному, а й на світовому музичному матеріалі (зокрема «Шедеври світової музики»).

2004 р. на базі Кримськотатарського театру організовано Міжнародний театральний фестиваль «Золотий ковчег». Примітним фактом є щорічне розширення географії його учасників: якщо у першому форумі брали участь сценічні колективи з України, Росії та Білорусії, то в наступ-

них до них приєдналися театри з Польщі, Узбекистану, Литви, Німеччини, Мексики, Молдови. Таким чином, фестиваль істотно зміцнив творчі зв'язки КТАМДТ і проклав нові маршрути на його гастрольній мапі [27].

Проте слід наголосити на тому, що здобутки кримськотатарського театру були б більш значущими, а недоліки у його діяльності менш помітними, якби він працював у сприятливіших умовах. Йдеться про недостатнє фінансування з боку держави як творчих і технічних, так і побутових потреб колективу. Заважає йому й відсутність перманентного поповнення трупи професійними акторськими і режисерськими кадрами. Звісно, як і кожному театру, орієнтованому на «свою» публіку, КТАМДТ потрібна актуального змісту та сучасного стилю національна п'єса, якої, натомість, бракує.

Щоправда, у нинішній реальності кримськотатарського театру нам впав в око ще один недолік — не менш істотний, ніж вказані вище. Це відсутність будь-яких прив'язок до української мови і культури. За два десятиліття на кону КТАМДТ йшла тільки «Лісова пісня» Лесі Українки. За цей же час театр відчутно звузив, так би мовити, українську територію гастролей та фестивальної участі. Однак, на відміну від інших, цю проблему колектив може вирішити сам. Сподіваємося, так і буде.

Література

1. Заатов И. Истоки и становление традиций крымскотатарского сценического и театрального искусства. — Уфа: Туганлыкъ, 2001. — 80 с.
2. Книга путешествий. Турецкий автор Эвлия Челеби о Крыме (1666–1667 гг.) / пер. с тур., комм. Е. Бахревский. — Симферополь, 1999. — 185 с.
3. Керимов И. Крымский государственный драматический татарский театр и истоки национального сценического искусства // код доступа: http://www.turkolog.narod.ru.
4. Шендрикова С. Кримськотатарський державний драматичний театр у місті Сімферополі в 20–40-і роки XX ст. // код доступу: http://www.archive.nbuv.gov.ua
5. «Живая» история Гаспринского. По материалам газеты «Тержиман»: 1883–1914 гг. / сост., ком., вступ. ст., біограф. И. Керимов. — Акъмесджит: Тарпан, 1999. — 408 с.
6. В зале городской управы // Терджиман. — 1897. — 3 марта // код доступа: old.gasprinskylibrary.ua.
7. Керимова С. Страницы истории крымскотатарского довоенного театра и драматургии. — Симферополь, 2002. — 192 с.
8. Бахчисарай // Терджиман. — 1902. — 22 апреля // код доступа: old.gasprinskylibrary.ua.
9. Юнусова Л. Крымскотатарская литература: Сб. произведений фольклора

и литературы XVIII–XX вв. — Симферополь: Доля, 2002. — 342 с.
10. Поступь культуры: По материалам крымскотатарской периодической печати 1920–38 гг. / подбор мат., вступ. ст., глоссар. И. Керимов. — Симферополь: Таврия, 1997. — 495 с.
11. Ленгиель М. Тайфун. — Багъчасарай: «Тарджиман», 1914. — 151 с. // код доступа: www.krimoved-library.ua.
12. Латышева Е. Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр на современном этапе // Культура народов Причерноморья. — 2003. — № 37. — с. 227–230.
13. http://www.goloskrima.com.
14. Керимова С. Становление и развитие крымскотатарского театра в конце XIX и начале XX века // Автореферат дис. канд. искусств. — К., 2004. — 22 с.
15. Керімова С., Заатов І., Велієв А. Кримськотатарський національний театр: Сторінки історії. — Сімферополь: Кримучпедгіз, 2003. — 263 с.
16. Вейсова В. Развитие национального театрального искусства в Крыму как тенденция духовного возрождения крымскотатарского народа // Культура народов Причерноморья. — 2010. — № 183. — Т. 2. — С. 166–168.
17. Черкезова Э. В поисках утраченной гармонии: Сб. статей. — Симферополь: Тарпан, 2009. — 208 с.
18. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років XX століття / Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / редкол. В. Сидоренко та ін., голов. наук ред. М. Гринишина. — К.: Інтертехнологія, 2006. — с. 787–826.
19. Пальчиковский С. «Макбет». Пароль — страсть // Зеркало недели. Украина. — 1998. — № 5.
20. Сеитаблаев А. Монологи: интервью М. Никитюк // код доступа: http://theatre.com.ua. — 2007. — 5 декабря.
21. http://artvertep.com.
22. http://kirimtatar-teatri.org.
23. Лыкова Ю. Спектакль, о котором не хочется забывать // Крымское эхо. — 2014. — 8 февраля.
24. Гуменюк В. Вистава ярка, концептуальна // Український театр. — 2005. — № 4. — с. 9–11.
25. Алядинова Л. Пьеса Мольера по-крымскотатарски. Премьера состоялась // Голос Крыма. — 2005. — 11 марта.
26. Ваит Ф. О «Крымском ковчеге» // Диалог. — 2006. — 25 августа — 1 сентября.

Марина Гринишина

Угро-руський театр (1920–1941)

Земський Підкарпатський народний театр, стаціонований в Ужгороді, почав давати вистави у березні 1936 р. Ядро його трупи склали нещодавні випускники Драматичної школи, а її директор — Ф. Главати — обійняв посаду художнього керівника театру. Таким чином, нарешті справдилися давні прагнення національно-свідомої русинської громади щодо професіоналізації аматорського театрального руху у регіоні.

Перш ніж перейти до огляду діяльності ЗПНТ, зазначимо, бодай побіжно, її історичні, етнічні та естетичні передумови.

Підкарпатська Русь, яка територіально приблизно збігається із сучасною Закарпатською областю, з XIII ст. входила до складу Угорського королівства, а за часів Австро-Угорської імперії цю місцевість називали «північно-східна верховина» — «область на південь від Карпат, населена рутенським народом». Упродовж 1919–1938 рр. державний (чехословацький, румунський, угорський) протекторат «підкарпатської території» кілька разів змінювався, доки 1944 р. її не приєднали до радянської України.

Тут мешкали представники п'яти народностей (угорської, румунської, української, словацької, російської), але етнос, який визначав цей регіон починаючи із XI ст., — це русини або угро-русини, котрі, не зважаючи на різнорідні інонаціональні впливи, зберігали власну ідентичність, мовну, релігійну та побутову інакшість.

Професійного угро-руського театру не існувало аж до початку 1930-х, хоча інтенцій цього роду та сприятливих зовнішніх факторів спостерігаємо чимало. Зосібно Євген Недзельський називав насамперед обрядовість русинського народного побуту, розписаного ніби сценарій, та звичаїв, буквально «просякнутих» театральністю. Зокрема у «ворожнечих приповідках»,

відповідно до пори роки, конкретної події та обставин, за яких вона відбувалася, сформульовано, що мусить і чого не мусить робити кожен член сільської громади. Що вже казати про свята з їхніми віками встановленими традиціями. На Різдво і Новий рік по-святковому вбрана і загримована молодь угро-руських сіл ходила по хатах колядувати і вінчувати (зичити добра) з піснями, танцями і рецитацією. Великдень та Благовіщення були пов'язані з весняними іграми (бавками) просто неба. «На Юра», коли на полонину виганяли худобу, виконували обряди, що мали господарський сенс. На Івана Купала парубки та дівчата грали, танцювали і співали «соботки». Наприкінці жнив робітники традиційно дарували господарю предмети, художньо виконані з соломи та колосся. Особливий церемоніал супроводжував вечорниці.

Хрестини, заручини, весілля і похорон у підкарпатських русинів з давніх часів поступово перетворилися на театралізовані дійства. Під час хрестин («щині») після закінчення власне церковного обряду батьки новонародженого влаштовували «гостину» — родичі співали прописані пісні, особливим чином вітали одне одного, у заздалегідь встановленому порядку одаряли немовля.

Свій етикет мали сватання та заручини. Наперед визначено, хто, коли і до кого приходив для перемовин, що належало говорити сватам, що відповідати батькам. Мешканці окремого села могли вносити в обряд деякі зміни, але сватання обов'язково починалося зі своєрідної «п'єси» про купівлю курочки або гусочки.

За значно складнішим сценарієм відбувалося селянське весілля. По-перше, у ньому брала участь більша кількість дійових осіб, так би мовити, першого і другого плану, по-друге, обряд тривав три дні у кількох місцях — у хаті молодят, на подвір'ї, звідки жених «викрадав» наречену, біля ставка, де пара публічно виконувала обряд миття, тощо. Особливі обов'язки під час весілля покладалися на старосту сватів та головну сваху: ці двоє не лише слідкували за ретельним дотриманням усіх правил, а й висловлювали своє ставлення до того, що відбувалося, часом підміняли собою головних осіб свята.

Традиційний текст весільного дійства міг дещо змінюватися, проте, послідовність епізодів залишалася непорушною. Іншою театральною рисою весілля була його поліжанровість — моменти бурхливих («діонісійських») веселощів рядували з сентиментальним «прощанням із дівоцтвом» та драматичним «викраданням».

Рельєфною театральністю позначений угро-руський поховальний обряд. Його особливий сценарій, розписаний на три дні (дії), ніби складений з двох різнорідних частин. У кімнаті, де встановлена труна, дяк або хтось із сіль-

ських грамотіїв читав над покійником Псалтир. Водночас у сусідньому приміщенні в оточенні старих «бавилася» молодь. Одна група під орудою «старости» грала у різні ігри (зокрема у «грушку», «жандаря» або «ниточку»), члени іншої, вбрані та загримовані як «баба», «дід», «жид», «циган», «мельник», «коза», «цап» та ін., розігрували немудрящі сценки, аби «звеселити» небіжчика [1, с. 15–17][1].

Другий елемент побутово-обрядової традиції, що обумовив естетичне спрямування угро-руського театру, це так звані «віфлеємські ігри», які розповсюдилися підкарпатською територією значно пізніше, ніж це відбулося в інших карпатських регіонах, — лише наприкінці XIX ст. У 1880–1890-х з метою окультурення та підвищення морального рівня селянської маси, паралельно з організацією перших кооперативів, «спілок тверезості», «народних» газет, у розташованих на річці Тересві, у Перечеві, Заречеві та ін. селах проходили виступи численних «віфлеємських» гуртків. Судячи зі свідчень сучасників, за формою вони виходили за межі власне вертепного театру: окрім лялькової вистави у супроводі хору, в них діяли «дядько» («бача»), який виконував роль конферансьє, чотири «ангели», троє «пастирів» і троє «царів» [1, с. 27].

Згодом лялькову виставу замінили — спочатку різдвяна панорама, а потім різдвяна зірка із зображенням народження Ісуса Христа. Натомість, до вертепного дійства повернулися колядки й у ньому з'явилися персонажі, характерні для побутово-обрядового дійства, — вояки, єврей, вівчар, гусляр, пани Черемиський і Гуляш та ін. Часом «віфлеємські ігри» йшли під акомпанемент не лише гуслярів, а й невеличких (до шести осіб) оркестрів. Вистави відбувалися впродовж тижня між Різдвом та Новим роком, і не тільки, так би мовити, на стаціонарі у власному селі, а й по всій окрузі. 1902 р. вертепники з Перечину приїхали до Ужгорода з благословення тамтешнього єпископа. Спершу виступили у будинку панотця, далі — у помешканнях віруючих східного обряду.

Репертуар цих вертепних дійств зазвичай мав місцевий колорит. Великому попиту на подібні сценарії посприяв часопис «Листок» 1893 р., надрукувавши кілька зразків мадярських вертепних текстів у перекладі на угро-руську для подальшого широкого використання.

---

[1] Принагідно згадаємо Гуцульський театр Гната Хоткевича, де «етнографічні» постановки ледь не буквально відтворювали гуцульські обряди, дуже схожі на відповідні угро-русинські. Див.: Український театр XX ст.: Антологія вистав. — К.: Фенікс, 2012. — С. 77–80.

До початку позаминулого століття відносяться театральні починання у місцевих гімназіях, що безпосереднім чином вплинули на процес становлення національної сцени. Їхня найхарактерніша риса — обов'язкова наявність записаного тексту, зазвичай у жанрі пасторалі та панегірику. Один з відомих зразків подібного роду написаний 1807 р. Андрієм Вальковським, студентом з Тернави, де, радше за все, він і був поставлений на честь дня народження єпископа А. Бачинського. Текст складався з інтродукції у вигляді панегірика єпископу та пасторалі, де троє пастухів (Цапок, Сиродав та Дояр) згадували свого улюбленого пастиря Духодана, який нещодавно занедужав.

Інші дві аналогічного змісту пасторалі під заголовком «Пастуша пісня» (1840 р. та 1847 р.) вийшли з-під пера учнів ужгородської гімназії, керованої Іоанном Чурговичем. Сюжет обох переповідали пастухи, але разом з ними у дії брали участь алегоричні фігури (Купідон, Ерос та Фортуна). Насамкінець дійства гімназійний хор виконував пастуші пісні.

Власне, вистави «гімназійних театрів» відбувалися зокрема в Ужгороді та Пряшеві впродовж цілого XIX ст. Принагідно зауважимо, що тієї пори на всій імперській території було заборонено виставляти п'єси російською та українською, водночас, текстів угро-руською бракувало, та й не всі гімназисти цією мовою володіли. Виходом із ситуації стали переклади. Зокрема відомо, що викладач курсу літературної мови в одній з ужгородських шкіл Кирило Сабов перекладав твори з німецької й розігрував їх разом з учнями.

XIX століттю належать і перші драматургічні зразки угро-руською мовою. Насамперед йдеться про мораліте «Доброчинність перевершує багатство» Олександра Духновича. За провідною ідеєю (лише правильне виховання може убезпечити селянина від користолюбства корчмарів та урядників-хабарників) вона наближена до творів І. Фонвізіна, а у 1890-х подібна тематика характеризуватиме деякі з драматичних творів І. Франка. Існують свідчення, що п'єсу поставили у кількох народних школах Ужгорода [2, с. 197].

Наступний твір — одноактівку «Головний тарабанщик» — автор надіслав до львівського Народного дому, сподіваючись, що її втілять тамтешні аматори. Однак, відомостей про виставу не збереглося.

1866 р. у Коломиї видрукували «Родинне свято» — «оригінальну, прямо з життя руських в Угорщині взяту комедію у трьох діях» на сюжет з угро-руського суспільного та сімейного життя після революційних подій 1848 р. Її автором був Іван Данилович (писав під псевдонімом І. Коритнянський) — секре-

Олександр Духнович

Євген Фенцик

тар єпископа Паньковича, вікарій у Гайдудорозі. Відомо, що комедію зіграли в Унгварі у рік її оприлюднення.

П'єси декого з місцевих літераторів публікувалися у львівських часописах. Так, 1879 р. Євген Фенцик видав у «Слові» історичну драму «Підкорення Ужгороду», фундовану на відомій легенді про князя Лаборця.

Слід додати, що у другій половині позаминулого століття в Ужгороді та Мукачеві постійно гастролювали чеські та угорські професійні драматично-опереткові трупи. Зазначені обставини сприяли виникненню передумов для появи професійного угро-руського театру. Однак театральним виступам угро-руською поклав край мадярський єпископ Стефан Панькович, який очолив духовенство краю 1867 р. Ця ситуація зберігалася до кінця Першої світової війни, а за наступні десять років зазнала незначних змін.

Наприкінці 1920-х у містах та селах Підкарпатської Русі масово організуються російськомовні та русинсько-україномовні читальні, разом з ними виникають численні аматорські театральні гуртки. За офіційною статистикою 1931 р. їх налічувалося 210 (155 відносилися до Спілки ім. Олександра Духновича, 55 — до товариства «Просвіта»), а 1936 р. — вже 357 (214 при Спілці ім. О. Духновича мали 144 власні сцени, 143 при «Просвіті» — 64 власні сцени). 1931 р. кількість даних ними вистав дорівнювала 547, а 1936 р. вона перевищувала тисячу [3, с. 115].

Попит на драматичні російськомовні та україномовні тексти, що виставлялися у цих гуртках, зростав — 1938 р. їхній друкований наклад перевищував разом узяті наклади творів інших видів літератури. Зазначимо ще одну обставину, важливу для розуміння подальшого перебігу подій: деякими росій-

ськими та українськими гуртками керували вчителі — тобто освічені люди, які мали хоча б загальне уявлення про сценічне мистецтво. Натомість, угро-руські самодіяльні театри були чисто селянськими, іншими словами, обходилися без «інтелігентського» втручання.

Ось чому декорації тих вистав, грим і вбрання акторів були примітивно-умовними, виконавці рухалися сценою або жестикулювали лише тоді, коли цього вимагали ремарки, їхнє мовлення відзначалося монотонністю й відсутністю виразної інтонації. Проте парадоксальним чином це не заважало публіці бурхливо реагувати на почуте гостре слівце і захоплено аплодувати, коли доброчесність торжествувала, що обов'язково ставалося наприкінці кожної п'єси. Навіть обізнаний глядач з тих вистав «виносив враження, що цей первородний селянський театр, за всієї природності прояву народного духу, — надзвичайно умовний, за відсутності тонування мовлення і будь-якого зайвого жесту, — надзвичайно театральний» [1, с. 8]. Натомість, відмова від умовності в акторській грі, тобто намагання надати дії життєвості, сприймалася негативно. Деяка «буденна життєвість» допускалася лише у комедійних ролях, як-от Шпунтика з п'єси С. Сільвая «Маруся» — невдовзі кожного сільського фіґляра стали називати ім'ям цього персонажа.

7 липня 1920 р. русинсько-український театральний гурток товариства «Просвіта» поставив «Наталку Полтавку» І. Котляревського, а далі — ще сім вистав. Їхній успіх у глядача дав декому з причетних підстави знову заговорити про організацію професійного угро-руського театру. Проте власних сил, аби розпочати справу, вочевидь бракувало. Незабаром сталися дві події, що, здавалося, могли виправити ситуацію. Україномовний гурток «Кобзар», у складі якого було чимало професійних акторів, після гастролей підкарпатською територією перейшов у розпорядження «Просвіти». Водночас з Праги до Ужгорода переїхав М. Садовський і кілька акторів його тамтешнього колективу.

15 січня 1921 р. виставою «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (режисура Михайла Біличенка) відбулося відкриття субсидованого чехословацьким урядом «Руського театру "Просвіта"». Однак, мусимо зазначити, що «руським» колектив був лише територіально, бо його репертуар склали українські, європейські та російські класичні та «новодрамівські» твори (зосібно М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Гоголя, В. Винниченка, О. Островського, Г. Ібсена, А. Чехова) і класична оперета («Чардаш» І. Кальмана, «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, «Граф Люксембург» Ф. Легара), спектаклі ставили українською мовою. Жорстку орієнтацію на українську класику (або,

Руський театр «Просвіта» в Ужгороді

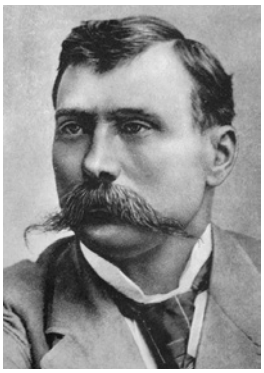
Члени аматорського театрального гуртка товариства «Просвіта» з селища Баня-Березів

як пише дослідник історії колективу Василь Андрійцьо, «утвердження сценічних традицій корифеїв українського театру» [4, с. 2]) перших двох сезонів, коли трупу очолював М. Садовський, замінили своєрідні інтеграційні інтенції (так звана «європеїзація» театру [Там само]) наступних двох сезонів, коли театр перейшов під оруду О. Загарова. Проте, від самого початку і до останніх років, коли Руський театр, керований М. Певним, Ф. Базилевичем, М. Аркасом, перманентно перебував у кризовому стані, його національна «приналежність» залишалася незмінною. Тому більш прийнятною видається точка зору Є. Недзельського, який називав діяльність цього сценічного колективу серед інших вагомих зовнішніх факторів, що сприяли професіоналізації угро-руського театру, але не вважав її частиною русинської театральної історії [2, с. 58].

Поряд з роботою україномовних самодіяльних гуртків та Руського театру на підкарпатській території розвивався й російськомовний аматорський театр. Вище йшлося про численні сценічні угруповання, що відносилися до Товариства ім. О. Духновича. Деякі з членів цього осередку також здійснювали спроби зафундувати субсидований урядом театр. Однак вони не дали позитивного результату, можливо, через те, що вдавалися до них любителі, як-от суддя Мефодій Павлюк або інженери Л. Лутчев та Н. Сисоєв, а не професіонали. Щоправда, Л. Лутчеву та Н. Сисоєву 1934 р. вдалося згуртувати довкола себе емігрантів з Росії та російськомовних галичан і відкрити аматорський театр при товаристві «Боян». У його репертуарі російська класика рядувала з водевілем, а гастрольний маршрут проліг між Ужгородом, Мукачевим і Пряшевим.

Слід також згадати гастролі у Мукачеві та Ужгороді мхатівців — 1926 р. на чолі з М. Шаровим, 1930 р. — на чолі з Павловим і Гречем.

Таким чином, маємо підстави стверджувати, що обидві національні сценічні традиції зіграли доволі важливу роль у становленні угро-руського театру: нада-



Микола Садовський

Олександр Загаров

Володимир Лібовицький

ли зразки для наслідування, виховали кількох постановників (зосібно В. Грабар) та виконавців (зосібно М. Теслович, Ю. Лацанич, П. Сова, Ю. Грицов).

Великий попит на сценічне мистецтво серед русинського населення підкарпатської території доводить той факт, що до середини 1930-х рр. численні театральні гуртки не лише самі себе утримували, витрачаючи урядові субсидії на технічне обладнання сцени, а й ділилися прибутками з найбіднішим селянством, будуючи народні доми, поповнюючи сільські бібліотеки, купуючи інструменти для народних оркестрів.

Не припинявся, але, навпаки, міцнів і студентський театральний рух. Тут на перший план висунулися гуртки «Відродження» та «Верховина». Перший ставив здебільшого одноактні спектаклі за М. Гоголем та А. Чеховим, у другому зіграли зокрема п'єсу Ю. А. Шерегія «Нова генерація». Питаннями ідеології та професійного росту у цих гуртках традиційно опікувалися викладачі. Проте якщо «народний» репертуар більш-менш відповідав думкам і настроям тогочасної селянської громади, то з точки зору «школи» вистави навіть найкращих гуртків не піднімалися вище звичайної «любительщини».

Перша спроба організувати професійний угро-руський театр датована 1931 р. — у газеті «Земский вестник для Подкарпатской Руси» було оголошено конкурс на заміщення акторських та адміністративних посад, до якого було подано вісімдесят заяв. Але цим усе й обмежилося. Через три роки завідувач відділу освіти земського представництва Віктор Клима повернувся до цього питання й організував одномісячні курси, де готували акторів для угро-руського театру. На нього одразу записалося сорок п'ять осіб. Акторській майстерності навчали О. Полуектова та П. Алексєєв — актори, так званої, празької групи

МХТ, і В. Іванова-Стахура з Руського театру, постановкою голосу займалася Анда Остапчук, співом — Л. Кайгль, історію театру та літератури викладав Є. Недзельський. Після закінчення курсу студенти дали україно-російську виставу, складену з етюдів «На перші гулі» С. Васильченка та «На сіножаті» Л. Яновської й другої дії гоголівського «Одруження».

Восени 1934 р. двері відкрила Драматична школа, курс якої тривав вісім місяців. Цього разу викладачі театральної практики постаралися вести її виключно на місцевому матеріалі: студенти грали у «Кандидаті» та «Німій нареченій» А. Бобульського, «Сироті» І. Кейпази, «Марусі» І. Сільвая.

Наступного року директорську посаду обійняв Ф. Главати — чех за національністю. З його ініціативи у студентському репертуарі з'явилися переклади і переробки з чеської («Мариша» братів Мрштикових і «Твердоголові» Л. Строупежницького) та російської («Квадратура кола» В. Катаєва), натомість, українські п'єси («Суєта» та «Безталання» І. Карпенко-Карого) ставилися в оригіналі. Це викликало обурення у місцевих інтелігентських колах, наприклад, серед членів Центральної спілки підкарпатських студентів. Висловлювалися навіть радикальні вимоги змусити студентів Драматичної школи грати лише літературною російською. Однак проти цього, як і проти усунення Ф. Главати з поста директора, виступили актори зорганізованого в Ужгороді у березні 1936 р. Земського підкарпатського народного театру, чию трупу склали переважно випускники Драматичної школи: Варвара Лакатош, Анна Ладані, Марія Гривняк, Емма Сочка, Олена Батько, Юлія Вишняй, Галина Щербинська, Василій Бидяк, Петер Гоца, Владимир Грабар, Михаїл Лугов, Павел Кормош, Юрій Грицюк, Іван Фенцик, Михаїл Попович, Василій Левкулич, Михаїл Борович, Юрій Качур, Федір Маланка, Михаїл Буровчак.

Від початку творчої діяльності ЗПНТ був заявлений як пересувний, тому практично увесь перший сезон він провів у мандрах — підкарпатською територією та Моравією. Окрім зазначених вище вистав, були поставлені «Зайдиголова» В. Крилова та дві казки, перекладені з чеської, — «Червона каракулька» («Червоний капелюшок») Ш. Перро та «Зачаклований принц» братів Гримм. Звернімо увагу на перший досвід фольклорної вистави — «Весілля» за сценарієм В. Грабаря, М. Пільцер та В. Лакатош. Навесні 1937 р. до цього списку додалися «Украдене щастя» І. Франка, «Гроза» О. Островського, «На дні» М. Горького. Як і раніше українські п'єси грали мовою оригіналу, іншомовні — у перекладі на угро-руський діалект, що породжувало нові протести, найгучніші — з боку захисників літературної російської.

У сезоні 1937 р. сильно змінився чоловічий склад трупи ЗПНТ через призов до армії декого з акторів. Ф. Главати відійшов від справи, і на режисерську посаду був висунутий П. Алексєєв. Поставлені ним «Бідність не порок» О. Островського та «Дорога квітів» В. Катаєва йшли мовою оригіналу, поряд В. Іванова-Стахура зрежисирувала «Наймичку» І. Карпенка-Карого, також були представлені твори місцевих авторів: «Верховинська кров» О. Бобульського і «Бородате непорозуміння» О. Сливки. Всі спектаклі зустріли дуже теплий прийом публіки під час гастролей театру восени 1937 р.

На початку 1938 р. ЗПНТ отримав нового головного режисера — Володимира Лібовицького — колишнього балетмейстера братиславського Словацького театру. Задумавши поставити балет-пантоміму «Страконицький дудар» за Й. К. Тилом, він став приділяти значно більшу увагу хореографічній підготовці артистів, з цією метою увівши у практику їхні заняття гімнастикою і танцями. Однак «Страконицький дудар» успіху не мав, і не в останню чергу через те, що, втілюючи сюжет, насичений казковими персонажами та явищами, постановник не потурбувався про відповідні декорації та акторське вбрання. До того ж, дію супроводжував не оркестр, але «слабеньке тілікання трьох циган» або грамофонна платівка. Крім того, створенню казкової атмосфери не сприяло звичайне — «реалістичне» — освітлення сцени [1, с. 81].

Після гучного провалу спектаклю В. Лібовицький пішов з театру і відкрив в Ужгороді балетну студію. Замість нього обов'язки головного режисера взялася виконувати О. Полуектова. До сезону 1939 р. готували кілька нових постановок: «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «Люди на крижині» В. Вернера, «Дві сім'ї» М. Кропивницького. Однак німецька анексія Судетської області у жовтні 1938 р. та приєднання підкарпатської території до Угорщини у березні 1939 р. зашкодили цим планам.

Між тим, 1939 роком датовано початок нової театральної ініціативи в Ужгороді під назвою «Угро-руський Національний театр». Актори колишнього ЗПНТ М. Лугош і В. Грабар згуртували довкола себе вільні артистичні сили, аби представити публіці «Кандидата» О. Бобульського та «Освідчення» А. Чехова. Наступного року М. Лугош отримав ліцензію на виступи та урядову субсидію у п'ятдесят тисяч пенге.

До трупи увійшли М. Гривняк, Е. Сочка, М. Костельник, М. Лашкай, В. Бидяк, В. Грабар, М. Лугош, Ю. Грицюк, І. Фенцик, Ст. Кочаник, Ф. Левкулич. П. Алексєєв виступив режисером драм «Вівчар» М. Лугоша і В. Грабаря та «Буря над хатою» Є. Калабішки. Декорації до цих спектаклів написав Ф. Манайлов.

На початку квітня 1940 р. театр показав обидві прем'єри в Ужгороді, після того, як то кажуть, звично став на колеса і помандрував підкарпатською територією, повсюди зустрічаючи теплий прийом місцевого глядача. Повернувшись з гастролей, трупа за літні місяці підготувала новий репертуар: три комедії (французька — «Гріхи молодості», німецька — «Непорозуміння» А. Коцебу, українська — «Коваль Вакула» (за «Ніччю проти Різдва» М. Гоголя) і дві дитячі п'єси («Три золоті волосини Діда-Всевіда» К. Я. Ербена та поновлена «Червона каракулька» за Ш. Перро). Восени того ж року Угро-руський Національний театр знову виїхав на гастролі, цього разу давши більше шестидесяти вистав і заробивши на тому суму, яка у чотири рази перевищувала суму урядової субвенції. Насамперед це доводило, що колектив набув власного художнього обличчя і виховав «свою» публіку, для якої фактично не існувало, так званого, мовного питання.

У найближчих планах колективу значилися постановки «духовної драми» (диптих І. Сільвая «Йосиф Прекрасний», «Воскресіння» Г. Берегія), «Михля» О. Сливки, «Покохав панич селянку» Є. Калабішки.

Проте на початку 1941 р. театр несподівано опинився у фінансовій скруті й у першій половині сезону не дав жодної вистави. На директорську посаду був призначений Еміліан Сухий, випускник празької Консерваторії, кінорежисер з Будапешту. Частина акторів (серед них були найдосвідченіші члени трупи) відмовилася від контрактів, проте, причиною цього була не лише недовіра до незнайомого постановника, а й раптова мовна переорієнтація театру — відтепер, аби отримати урядову субсидію, у репертуарі пріоритет надавали мадярській драматургії, що мала йти на сцені мовою оригіналу. По суті, це означало припинення художньої практики угро-руського театру.

Література

1. Недзельский Е. Угро-русскій театръ [Електронний ресурс] / Е. Недзельский. — [Б. м.: б. в.], 1941. — 57 с.
2. Сабов Е. Хрестоматия церковно-славянских и угро-русских литературных памятников. — Мукачево: Унгвар, 1893. — 242 с. // код доступа: www.mirknig.su.
3. Чегиль С. Народопросветительная работа на Подкарпатской Руси // Подкарпатская Русь за годы 1919–1936. — Ужгород: изд-во Русский народный голос, 1936. — с. 113–120.
4. Андрійцьо В. Руський театр товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). — Ужгород: Гранджа, 2012. — 232 с., іл.

Лілія Бевзюк-Волошина

Угорський театр (1952–2013)

Перший аматорський театр у м. Берегове[1] місцеві угорці створили 1952 р. Він проіснував до середини 1990-х. Самодіяльний колектив очолив Отто Шобер, тодішній директор міського Будинку культури. Першою постановкою театру була оперета І. Дунаєвського «Вільний вітер» («Szabad szel»), наступною — «Янош-витязь» («Janos vitez») Ш. Петефі (інсценізація К. Понграца та Є. Гелтаї, режисер А. Надош, у ролі витязя Яноша — Степан Ускай). Зазвичай будь-який тогочасний театральний колектив мусив мати в репертуарі радянські п'єси, але через брак перекладів угорською на кону була реалізована лише комедія «Капітан у відставці» («Nyugalmazott kapitany») А. Сімукова у перекладі Л. Шандора. У червні 1955 р. Євген Шерегій зініціював постановку оперети Б. Александрова і Матвєєва «Поруч із тобою» («Veled egyutt», переклад Д. Чанадія). Також у театрі йшли п'єси закарпатського письменника Л. Балла: «Грип», «Напружені дні» (інша назва — «Тривожні дні»), «Остання рота».

Театр постійно гастролював містечками та селами Закарпаття. За статистикою, у 1952–1995 рр. поставлено 42 вистави, зіграні 1 132 рази. Їх переглянули 244 107 глядачів.

[1] Берегове (угор. *Beregszász* (Береґсас) — містечко Закарпатської області, Берегівського району, знаходиться в шести кілометрах від кордону України з Угорщиною. В Берегове живуть 30 тисяч угорців (48,1 % угорців, 38,9 % українців, 6,4 % циган і 5,4 % росіян). Це практично центр угорської діаспори в Україні.

Наприклад, «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда та О. Рябова (1967) показали 23 рази, «Дикого ангела» О. Коломійця (1982/1983) — 28, п'єсу «Мама збирається заміж» В. Канівця (1987 (р.) — 33 рази, «Грип» Л. Балли (1983–1985) — 49, «Графиню Марицю» І. Кальмана (1965/1966) — 52 рази. За час існування колективу в трупі перебувало 187 акторів, зосібно Єлизавета Гомокі, Степан Ускай, Йолана Погар, Каталіна Тракслер, Ірина Товт, Анна Горват, Томаш Ортутай, Орест Сільвай, Єлизавета Пустої, Ференц Товт, Магдалина Матей, Бейла Нодь, Іштван Бейреш, Розалія Балаж, Єлизавета Гутич [1].

Варто зазначити, що Отто Шобер був не лише постановником вистав, але й актором і перекладачем українських та російських п'єс угорською. 1985 р. він став лауреатом Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості з нагоди 40-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні (відзначено виставу «Тихі старі» М. Богучарова). Вистави О. Шобера неодноразово виборювали фестивальні нагороди: наприклад, Каталін Орос і Бейла Нодь отримали спеціальні призи II Міжнародного театрального фестивалю у м. Кішварді (Угорщина) за краще виконання жіночої і чоловічої ролей у спектаклі «Табунщик» Е. Сіглігеті. Там само на IV Міжнародному театральному фестивалі колектив отримав спеціальний приз за автентичну постановку п'єси «Сатанинське байстря» («Satan fattya») З.-М. Нодя.

Через сім років після фундації угорському театру з Берегового присвоїли звання «народного».

Друга спроба заснувати у місті угорський театр припала на 1987 р. Водночас брак професійних виконавців спонукав тодішнього студента режисерського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого, майбутнього керівника професійного Берегівського театру — Аттілу Віднянського — агітувати молодих угорців вступати до театрального вишу. 1989 р. шістнадцять чоловік склали «угорський» акторський курс КДІТМ імені І. Карпенка-Карого. «З метою покращення театральної ситуації в місті компактного проживання угорської меншини» між Міністерствами культур Угорської Народної Республіки і УРСР було укладено угоду про співпрацю, згідно з якою студенти три семестри навчалися в Угорщині. Ось, що розповідає про це навчання актриса театру Іболя Орос, випускниця другого «угорського» курсу: «"Придумай себе — і продавай", — так навчали в Будапешті. "Постійно перебувай у пошуку, зазирни в свою душу", — а так у нашій столиці. Далеко не кожному це вдається <...>» [2].

2 серпня 1993 р. у Будапешті студенти першого набору випустили дипломний спектакль «Бал у степу» за Д. Ійєшем (режисер — А. Віднянський). Ім'ям останнього вирішили назвати новостворений театр. Попри те, що назва «Берегівський угорський національний театр імені Дюли Ійєша» не була задокументована, саме під нею колектив увійшов в українські та угорські театральні кола. Лише 2009 р. наказом від 4 грудня 2008 р. театр перейменовано у Закарпатський обласний угорський музично-драматичний театр.

Інша «учбова» вистава А. Віднянського — драма «Калігула» А. Камю. На офіційне відкриття Угорського театру у Береговому (5 березня 1994 р.) дали спектакль «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, який згодом отримав спеціальний приз журі фестивалю «Херсонеські ігри» у Севастополі.

Трупі одразу надали колишнє приміщення берегівського готелю «Орлосан» («Лев»), де на одну ніч зупинявся угорський поет Шандор Петефі. Будівля потребувала серйозного ремонту, відтак, умови праці були не надто сприятливі, що впливало на творчі результати, насамперед — на сценографічне рішення вистав. Міністерство культури України довгий час не виконувало обіцянки побудувати окреме приміщення театру та надати помешкання його акторам. Зазначимо, що угорська сторона, натомість, свої зобов'язання виконала одразу: надала світлове і звукове обладнання. Лише 2004 р. Берегівський театр отримав «нормальну» сцену.

Між тим, кількість професійних акторів у колективі зростала, 1998 р. їх нараховувалося двадцять — допомогла мати А. Віднянського, Єва Віднянська, яка вела театральну групу в с. Мужієво. Проте «актори, попервах, мусили приїздити до театру з довколишніх сіл, де мешкала більшість із них». Щоправда, саме тоді «вони призвичаїлися долати різноманітні перешкоди задля того, щоби грати В. Шекспіра, Дж. Боккаччо, І. Мадача, А. Міцкевича, С. Беккета, Ж. Превера, Т. Еліота» [3, с. 867–868]. Тож не дивно, що наприкінці 1990-х про театр у Береговому заговорили у культурницьких колах України, Угорщини та Росії. За свідченням Н. Єрмакової, в Угорщині трупа А. Віднянського навіть потрапила «у центр дискусії щодо подальшої долі національного сценічного мистецтва». Відомий угорський драматург, член Спілки письменників та національного ПЕН-клубу Міклош Хубаї запевняв, що «самий лише її репертуар може викликати "нервозність угорського театру, який свідомо і старанно пристосовується до потреб ринку". Метр сучасної угорської літератури високо оцінив прагнення берегівців зберегти гідність культури

<…> зазначив, що якби його запитали про ідею національного театру, він просто вказав би на театр А. Віднянського» [3, с. 867].

Критики ж відзначали європейські тенденції в його творчості, свідчили, що елітарна фестивальна публіка (театр був учасником численних міжнародних сценічних форумів, як-от югославський БІТЕФ, польський «Контакт») розуміла високу літературу, обрану А. Віднянським за основу постановок. Водночас театр постійно давав вистави для пересічного глядача закарпатських містечок та сіл. Ось, що наприкінці 1990-х говорив про закарпатську публіку очільник колективу: «Я, скажімо, багато думаю зараз над тим, як поєднується в театрі елітарне і масове, серйозний зміст і свіжість глядацької реакції. Ми дуже часто виступаємо в селах. Граємо, наприклад, Чехова, і збираються в залі дітлахи, бабці, неотесані мужики. Я вже втомився щораз їм пояснювати, що лускати насіння в театрі не прийнято і виходити під час дії не бажано. "Та я тільки покурю і повернуся", — і це вимовляється з абсолютно чистими очима. Актори шаленіють іноді, але є в усьому цьому щось навдивовижу справжнє: щире дихання людей, первозданність їхніх реакцій» [4]. Однак вистави театру відвідував й більш свідомий глядач — не слід забувати, що Берегове — студентське місто, філія Угорського національного університету досі забезпечує театр завсідниками його зали.

Щороку театр випускав дві-три прем'єри, побувавши зі спектаклями в Угорщині, Польщі, Росії, Словаччині, Австрії, Франції, Словенії, Сербії, Хорватії, Румунії, Швеції, Норвегії, Грузії, Німеччині, беручи участь у Міжнародних фестивалях, серед яких «Гогольфест» (Київ), фестиваль у Ярославлі та ін. 2009 р. А. Віднянському присвятили «Щорічні мейєрхольдівські зустрічі» в Московському Центрі ім. Вс. Мейєрхольда.

Безумовно провідне місце у репертуарі театру посідають вистави заслуженого діяча культури України Аттіли Віднянського. За першою освітою він філолог: закінчив університет в Ужгороді, два роки викладав історію та світову літературу в рідному селі Мужієво. 1992 р. закінчив режисерський факультет Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. 2000 р. А. Віднянського визнали режисером року в Україні. Він є автором майже п'ятидесяти вистав, поставлених у сімнадцяти театрах (серед них Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, Національний театр в Будапешті, театри Словакії та Югославії). 2004 р. він став арт-директором Угорського державного оперного театру у Будапешті, у січні 2006 р. — очолив Дебре-

ценський театр ім. Міхая Чоконаї. Це рішення А. Віднянський тоді пояснював так: «Якоюсь мірою я погодився на Дебрецен, тому що в репертуар Дебреценського театру я включаю вистави Берегівського театру. Таким чином даю гроші з одного театру в інший. Також п'ятеро моїх акторів у штаті Дебреценського театру» [5]. Ось як оцінила його роботу в угорських театрах президент Асоціації угорських театральних критиків Андреа Томпа: «Віднянський робить театр високого класу, але при цьому у нього налагоджена хороша комунікація із глядачем, він демонструє багато різних естетик в репертуарі театру» [6].

А. Віднянський є представником режисерського покоління 1990-х, щодо якого Н. Єрмакова, визначивши особисту манеру режисера як «епічну», зазначала: «Усі вони, кожен у свій спосіб, поступово, але цілеспрямовано утверджували принципи ліричного висловлення, активної трансформації матерії, до якої зверталися з позицій енергійної її переробки в акцентовано переосмисленому вигляді, коли не лише світоглядні підвалини, а й емоційне "перетравлення" роблять реальність тканини сценічного твору передусім "реальністю" портрету внутрішнього світу автора-режисера» [7, с. 171].

«Є конкретне коло істотних питань, які мене хвилюють і на які я намагаюсь відповісти у театрі та своєму житті. Якщо я не знаходжу відповіді у літературному матеріалі, я не буду цього робити», — пояснював тогочасну власну естетичну позицію А. Віднянський [8]. Проте насправді практика Берегівського театру не була так міцно пов'язана з літературою. Адже театр А. Віднянського — це театр жесту та руху, які часом красномовніші за слово, а чергування звуків у визначеному ритмі іноді краще передає суть того, що відбувається на сцені, ніж монолог. Тим паче, що основою багатьох вистав А. Віднянського стає угорська міфологія, фольклор, вертепне дійство та релігійні відправи. Водночас режисер часто змушений враховувати не тільки художній, а й комерційний бік літературного матеріалу, часом ставити суто фестивальні вистави.

Від початку А. Віднянський виховував своїх акторів у студійних умовах — постійний тренінг, що налаштовував на працю. Маючи за плечима досвід роботи на столичній сцені, він усвідомлював істотну різницю між великим київським театром і маленьким берегівським: «Ми <...> після репетиції буває затримуємося в театрі на дві-три години і продовжуємо обговорювати зроблене. Крім того, ми граємо спектаклі 10–12 разів

на місяць і завдяки цьому не зникає подієвість кожного показу, момент гри переживається гостріше» [4]. У свою чергу, цей, сказати б, родинний характер справи спонукав режисера дуже серйозно поставитися до призначень на ролі: «Я знаю своїх акторів і просто зобов'язаний аналізувати, які вони були в попередніх ролях, і думати, що буде відбуватися з ними в наступних», — запевняв А. Віднянський [Там само].

Після дебютного «Сну літньої ночі» Атілла Віднянський у тандемі зі сценографом Оленою Богатирьовою поставив драму С. Беккета «Чекаючи на Годо» (1994). Критики вважають цю постановку першою вагомою роботою Берегівського театру (принагідно зазначимо, що вистава отримала гран-прі Київського міжнародного фестивалю та премію львівського фестивалю «Золотий лев»). У ній визначилися головні напрямки усіх подальших спектаклів режисера: на чільне місце висувається філософська — буттєва — проблема, що вирішується засобами «епічного» театру, для якого побут не має значення. Естрагона грала актриса Н. Сюч, і вся вистава виглядала, як «метафора буття» [9, с. 817].

Актриса Берегівського театру І. Орос згадує про епатажну постановку «Антихрист-суперстар», де вона мала грати матір імператора Нерона. На жаль, вистава так і не вийшла з репетиційного процесу через суперечку А. Віднянського з угорським сценаристом [2].

Натомість, А. Віднянський продовжував ставити класичні твори — комедії «Соколина вечеря» за Дж. Бокаччо та «Водевілі» А. Чехова («Про шкоду тютюну», «Ведмідь», «Освідчення»).

Відсутність приміщення та постійні гастролі спонукали грати будь-де. Наприклад, епохальну виставу, що стала своєрідною візитівкою театру, «Смерть у соборі» (інша назва «Вбивство в соборі») Т. Еліота (1997 р., приз за кращу режисуру фестивалю «Контакт», м. Торунь, Польща) грали в католицьких храмах, караїмській кенасі, у колишній синагозі, у напівзруйнованому приміщенні київського «Мистецького арсеналу» під час «Гогольфесту» (2008). Вистава мала найбільше варіантів пристосування до різних просторів, що Віднянський визначав як «унікальність» театру [10]. Роль сценографа Олександра Білозуба була досить формальною, адже саме приміщення задавало головну сценографічну домінанту.

Вперше в історії «Смерть у соборі» (1935) грали в англіканському храмі міста Кентербері, де 1170 р., власне, й відбулися реальні події, описані у п'єсі. Головний герой Томас Бекет — архієпископ, якого було вбито

(можливо, за наказом Генріха II) на вівтарних сходах Кентерберійського собору, а згодом канонізовано. На думку Н. Єрмакової: «Поет звернувся до останніх днів життя Томаса Бекета із досить специфічною метою: змусити сучасних йому глядачів подумки адаптуватися до давніх подій і спробувати розібратися у моральному і духовному сенсах добровільної мученицької смерті героя, врешті, осмислити природу мучеництва» [3, с. 870]. Все, що автор вмістив у трагедію: поєднання давньої літургії, мораліте із хором давньогрецької трагедії, — режисер Віднянський також переніс у виставу. Але головним наскрізним мотивом стало протистояння Героя і натовпу, процес, а не лише смерть Героя.

Хор, представлений селянками в однакових темних довгих спідницях та хустках (художник по костюмах І. Балла), не мав однозначної позиції — чи підтримати чи засудити Бекета (Ж. Трілл). А. Віднянський ставив вагому задачу перед одноликою масою жінок: «У драматичному тексті домінують пісні хору. Тому виникла ідея ритмічного звуковедення та пластики. Це й визначило принципи роботи та засоби подачі матеріалу. Найголовнішим питанням було: як бути з хором? Хто вони такі? З одного боку, це народне джерело — хори в обрядах, у різдвяних колядуваннях; з іншого — грецька культура, безпосередньо давньогрецька трагедія — це корені театру і корені мистецтва взагалі» [10]. Основними засобами виразності, що їх використовував Хор, були пластика та рух. Хаотичне пересування жінок на початку вистави замінювалося ритмічністю, «майже хореографічною послідовністю» [3, с. 872], коли вони усвідомлювали реальність загрози життю Героя. «Пластику ритмічно організовували у такий спосіб, щоб сценічна дія набувала контрапунктного характеру», — зазначала Н. Єрмакова [Там само]. Так само внутрішні монологи жінок, що лунали у запису, якоїсь миті починали звучати в унісон наживо, іноді нагадуючи ритуальні голосіння та співи. Хустки у руках жінок продовжували окреме існування, вони ставали елементами танців, одночасно створюючи новий сценічний простір.

«На будь-якій з територій, де відбувалося дійство, між виконавцями та глядачами не існувало “четвертої” стіни», і це, так би мовити, оприявнювало технічну озброєність берегівських акторів. Гру тут серйозно “підтримує” добре розроблений самим А. Віднянським музично-танцювальний шар усіх його спектаклів. Подібно до мандрівних майстрів-універсалів, актори його театру здатні активною (подеколи агресивною) навальною стихійністю гри “перемагати” глядачів, до яких їм часто доводиться прямо апелюва-

ти», — зазначала в іншому дописі Н. Єрмакова [9, с. 819]. І справді, численні а-парт акторів до публіки поєднувалися тут із продуманими пластичними, хореографічними (хореограф Чаба Хорват) та музичними мізансценами. Водночас глядачі ніби долучалися до Хору, стаючи частиною вистави — як і Хор, вони вагалися, чи підтримати, чи засудити Бекета.

«Поза сумнівом, для центрального персонажа А. Віднянського сенс віри полягав у стражданні за неї, відтак жертовний акт мучеництва був для Бекета прямим виявом віри. Ж. Трілл психофізично точно і переконливо відтворював риси аскетизму та інтелектуалізму свого героя — архієпископа Томаса Бекета. Гранично стриманий, зосереджений на внутрішньому житті, він, проте, не міг приховати грандіозної напруги власних душевних та духовних борінь» [3, с. 872, 874]. Бекет — Ж. Трілл уособлював рушійну силу, вільне мислення та відсутність страху перед натовпом інакодумців. Він, як просвітитель, доносив до людей водночас нові та стародавні — вічні — істини. «Відчиніть двері!» — емоційний вибух після довгого спокійного монологу, вочевидь не почутого Хором, закликав жити вільно, без страху. Справді, храм має бути відкритий для кожного. Але жінки, злякавшись, так і не змогли підтримати Бекета — Ж. Трілла, натомість, визнавши його бунтівником.

Використання сакрального простору спонукало до введення у виставу церковних обрядів і ритуалів. Засудження Бекета, його страта, омивання та поховання тіла й оплакування персонажа відтворювалися реалістично із акцентуацією у такий спосіб неподільного зв'язку тілесного із духовним. А подальше вертепне дійство, в якому брали участь угорські селяни та діти, також наголошувало на безупинному перебігу життя, в якому веселощі неодмінно поєднуються зі смутком.

Хронотоп наступної вистави — «Трагедія людини» І. Мадача (1998) — поєднав сучасність із прадавньою історією Адама (Й. Варга) та Люцифера (Ж. Трілл). Режисер вочевидь мав на меті поглянути на наше сьогодення очима біблійних персонажів, аби вкотре відчути плинність часу та усвідомити складність пізнання оточуючого світу. Містерію І. Мадача грали у спортивній залі, у середньовічних фортецях. Відсутність декорацій до певної міри компенсували яскраві костюми та виразна акторська гра.

«Доротея» М. Чоконаї (1999) — це змагання Масляної із Постом. У центрі конфлікту — ритуал прощання із персоніфікованим Карнавалом (Ж. Трілл). Актори у виставі А. Віднянського вільно існували в атмосфері жартів, співів, різних витівок. «Видовищною кульмінацією вистави

стає грандіозна "військова кампанія", яка у стилі відчайдушної буфонади здійснювалася між представниками жіночої та чоловічої статі» [9, с. 824]. Каструлі, макогони і віники перетворювалися на елементи військового однострою, ставали зброєю, яку «ворогуючі сторони» застосовували під час схожої із церемонією сварки, що за мить оберталася на жарт. «Питання перемоги Масляної чи Посту для А. Віднянського, насправді, значення не має. Важливим є інше — з'ясування здатності людини знайти між цими плюсами можливість лишитися внутрішньо незалежною від будь-яких кісних "правил"» [Там само]. Як то буде згодом у «Дзядах» А. Міцкевича, А. Віднянський уводив у тканину вистави угорські обряди. Проте, на відміну від вистави за польським класиком, яка тривала чотири години і була зіграна лише кілька разів, «Доротея» довго трималася у репертуарі.

Поема Ф. Юхаса «Син, що став оленем — крик із воріт таїнств» створена на основі текстів угорських та румунських народних балад з відчутним впливом угорського композитора та фольклориста Бели Бартока. Автор, як і композитор, розмірковував про етнічну ідентичність угорців, які прийшли на територію сучасної Угорщини із-за Уралу і через те мають мало спільного із сусідніми народами. А. Віднянський визначав виставу «Син, що став оленем — крик із воріт таїнств» (2003) як комерційний фестивальний проект («Гогольфест», 2010). Зайнята у спектаклі зірка угорського театру та кіно М. Терелчік значно сприяла його популярності. Акторська гра наближалася до стилістики «ритуального театру» Є. Гротовського.

Хаотично розкиданий папір та стоси книжок заповнювали сцену (сценограф та художник по костюмах О. Білозуб). Відбувався перший ритуал — народження людини: з-під паперу з'являвся головний персонаж — Син (Ж. Трілл). Оголений актор сором'язливо прикривався кількома газетами, з яких пізніше створював собі одяг, його ноги замість чобіт були «взуті» у 30-сантиметрові котурни із книг, що, мабуть, символізувало вірність традиціям, шанування прописних істин, прив'язаність до власного дому, до матері.

Мати (М. Терелчік) та Син (Ж. Трілл) уособлювали водночас конфлікт поколінь і конфлікт двох способів життя — сільського та міського. Попри власні вагання, Мати якоїсь миті відпускала від себе Сина, на доказ його «звільнення», зрізуючи з його ніг книги-котурни...

Окрім двох головних героїв у виставі присутній Хор, складений із вбраних у білі, схожі зі стародавніми туніками костюми жінок та чоловіків, на чиїх обличчях довгі білі стрічки імітували бороди. Їхні чітко відпрацьо-

«Син, що став оленем…» Ф. Юхаса. 2003. Син — Ж. Трілл

вані рухи і різкі одночасні кроки також взутих у «книжкові» котурни ніг відбивали певний музичний такт.

Сцена поховання Сина (Ж. Трілл), під час якого його душа зіркою відлітала до небес, теж мала ритуальний характер. Ця остання метафора остаточно оприявнювала сенс усього дійства, де на перший план режисер висунув духовне як головний аспект людського існування.

За стилістикою та ритмічною будовою вистава нагадувала медитацію. Цьому враженню сприяло музичне оформлення, переважно створене самим режисером. Поодинокі виключення у музичній партитурі становили записані мелодії та виконувані наживо співи Хору.

«Три сестри» А. Чехова (2003) А. Віднянський прочитав по-новому, змінивши авторський порядок дій: спочатку грали третій акт п'єси, далі перший, другий та четвертий з певними купюрами у тексті. Точкою відліку історії режисер встановлював саме третю дію п'єси. Відкидаючи на потім радісні моменти іменин Ірини, він демонстрував жахливі події пожежі та потопу, тугу та сум героїв. Перебування багатьох персонажів на сцені одночасно створювало ілюзію натовпу, тобто знову ж таки своєрідного епічного Хору. На думку критика, вистава «<…> досить точно відображає ситуацію, змальовану Андрієм Прозоровим: тут, на відміну від Москви, всіх знаєш, але відчуваєш себе серед них самотнім — метафора з чеховського тексту реалізована буквально» [11].

Прстором угорі (художник О. Білозуб) рухалися підвішені на канатах речі: спущене донизу відро води, розгойдувалося на товстій мотузці й вихлюпувалося на замиготілий екран, на іншому канаті обкладинками догори сушилися синенькі томи чийогось зібрання творів, сестри, відпочиваючи,

«Три сестри» А. Чехова. 2003. Сцени з вистави

гойдалися на дошці, знов-таки прив'язаній до канатів, і, здавалося, цілий світ, не маючи опори, хитався разом із ними. Безлад підкреслювали п'яні роздуми лікаря Чебутикіна — Й. Варги: «А може насправді нас немає?». Образ доповнювала мінімалістично-медитативна фортепіанна тема Владимира Мартинова. Відео-проектор замінив фотоапарат і транслював на сцену старі фотографії, нагадуючи персонажам про знищене прекрасне минуле, і водночас розповідаючи публіці їхню передісторію. Герої на попелищ віднаходили свої речі, каркас від парасольки, духові інструменти. Хтось гойдався на гойдалці, всі, наче востаннє, бавилися на згарищі власного життя. Лише невідоме подружжя, визначене у програмці просто як «актори» (В. Тарпаї та А. Ференці), ніби виринало із минулого персонажів. Вони єдині зберігали одяг часів автора п'єси: він — у чорному фраку й у білому кашне, вона — у чорній сукні та капелюшку з пір'ям, вони мовчки слідкували за камерою. Свідки минулого, а, можливо, батьки-Прозорови, про яких постійно згадують. Пара знаходила обгорілий шматок паперу, з якого читала: «Батько помер рівно рік назад...», — і ця знахідка ставала жахливим спойлером.

Святкування Ірининих іменин, в яких брали участь усі персонажі включно із «акторським подружжям», також нагадувало окремий ритуал. Частування тут імітувала велика білосніжна скатертина, що її тримали у кілька рук із чотирьох боків; хтось виливав на неї молоко — символ домашнього добробуту, а далі скатертину передавали з рук у руки, аби кожен міг напитися «родинного щастя». Метафори продовжувалися: збільшуване скло прикладали до облич і, шаржуючи своє існування, намагались збільшити власну незначимість, або роздивитися невидимі внутрішні хиби.

Чоловіки, зайняті роботою, не чули жінок, та й звуки фортепіано заглушали їхні діалоги. Маленький Кулигін (А. Качур) носив із собою величезний фоліант. Кожен персонаж постійно займався певною роботою, але все це виглядало абсурдним, через відсутність головної мети у житті.

У виставі крім угорської, звучала російська авторська мова, а також російські оригінальні пісні. Все дійство переповнювалося колективною тугою за неіснуючою Москвою, неіснуючою мрією, яка ніколи не здійсниться. Приречені на тугу — так можна охарактеризувати берегівських чеховських героїв. Мрія фіксувалася дитячою забавкою, грою із маленьким паровозиком, на якому герої вивозили склянки з водою та алкоголем. У склянки вони кидали мрії дитинства — шматочки цукру. Згодом ці шматочки нав'язливо клеїли на стіну, вимальовуючи абрис Кремля. Виникала доросла мрія, яка назавжди застрягала на рівні непробивної стіни. Люди на валізах лише вдивлялися в недосяжну солодку Москву. Не втримавшись, герої несамовито поїдали цей цукор у відчаї від не здійсненності життєвих ідей. До речі, образ солодкої Москви у Віднянського виник раніше, ніж у книзі оповідань В. Сорокіна «Цукровий Кремль» (2008).

Маша (І. Орос), не бажаючи відпускати Вершиніна (Л. Тот), прибивала його шинель до підлоги. Післямовою виглядала дуель (двох) офіцерів Соленого (Ж. Трілл) та Тузенбаха (В. Івашкович), яку вперше за історію постановок п'єси виносили на показ. У напруженому очікуванні пострілу всі персонажі, крім Наташі (Н. Сюч), виструнчувалися між двома револьверами Солоного та Тузенбаха: хто наступний на черзі? Смерть Тузенбаха — умовна смерть усього старого устрою. «Це масовий суїцид та крах усіх надій. Це бажання врятуватися через смерть перед обличчям очевидності. Це самознищення інтелігенції, що втомилася чекати змін. У цій сцені зосереджена вся страхаюча жертовність російської людини, вся слов'янська есхатологічність» — підкреслював значимість сцени російський критик [12]. У фіналі під музику А. Шнітке традиційне запитання «Якби ж то знати» титрами транслювалося з проектора на екран. Актори йшли за лаштунки, залишаючи проектовані відеоспогади, лише Наташа (Н. Сюч) продовжувала грубо давати настанови служниці Дуняші, не звертаючи уваги на жодні сентименти. Вона єдина серед героїв вистави А. Віднянського відповідала вимогам майбутнього, післячеховського періоду, уособлюючи суспільство без інтелігенції, знаті та традицій.

Високо оцінили виставу в рідному Береговому: «<…> ці “провінціали” завжди вміють дивувати, і грають класичні твори так, що просто не розумієш, як вдається їм ухопити і передати в хрестоматійних творах дух часу — нашого, сучасного, до болю знайомого. Поспішаєш тоді додому, перечитуєш класику — і точно все є, але звучить по-новому, а не пропахло, вибачте, нафталіном», — констатував О. Ворошилов [2].

2012 р. А. Віднянський планував поставити виставу за п’єсою Міклоша Зеле «Розділене село». Історія про село Солонци (Селменци), яке після Другої світової війни розділили між двома країнами. Але вистава так і не побачила світло Берегівської рампи.

Аттіла Віднянський — епічний режисер, якого цікавить внутрішня будова світу, він розкриває його філософські підґрунтя через класичні твори як драматургії, так і інсценізованих прозових творів. Для нього важлива не зовнішня проблема історії, а глибинні та епічні теми. Він шукає сенс буття, створюючи інтелектуальний театр. Часто виникає збірний епічний образ, а не конкретика особистості. Віднянський також пише музику та працює як хореограф-постановник у своїх виставах (іноді, навіть у чужих: «Вечірні відвідувачі» Ж. Превера, режисер — Д. Лазорко).

Перше десятиріччя існування театру А. Віднянський опікувався колективом на рівні закритої лабораторії. Лише Дмитро Лазорко — учень Е. Митницького, випускник КНУТКіТ імені І. Карпенка-Карого, режисер того ж таки покоління 1990-х, здійснив тут постановку — дипломну виставу «Вечірні відвідувачі» Ж. Превера. Анна Липківська, аналізуючи творчість режисера, зазначала: «Він був чистої води інтуїтивістом і за роки режисерської практики так і не “набив” твердої руки та не випрацював у собі прагматичного підходу до репетицій, персонажів та виконавців, до життя взагалі <…> Він міг, захопившись, тижнями репетирувати одну сцену — і не встигнути з прем’єрою, міг просто відійти у сторону, натрапивши на неприйняття акторів, що зловили “зірочку”. Був органічно нездатний примушувати до чогось ні себе, ні оточуючих, “розквітав” тільки в атмосфері всезагальної ніжності <…>» [13]. У Береговому він знайшов колектив акторів-однодумців, з якими було цікаво працювати.

Сценографія вистави була досить символічною: білий куб із шовкових завіс, що зсувалися, утворюючи «чорний кабінет». Сюди приходив Сатана, аби знищити усе святе та чисте. Цей монохромний поділ на чорне і біле підкреслювало існування двох сторін одного світу, що склада-

«Дон Кіхот» М. Сервантеса. 2008. Сцена з вистави

ється із Добра та Зла. У виставі режисер ставив одвічне питання: як людині жити без Бога?

Д. Лазорко також репетирував із трупою вистави «Скупий» за Ж.-Б. Мольєром та «Фігаро» за П. К. Бомарше, але не встиг їх завершити.

Частина трупи 2006 р. поїхала разом із А. Віднянським працювати в Угорщину, у театрі залишалося тринадцять акторів. Наприкінці 2012 р. їх нараховувалося вже дев'ятнадцять. Фінансові проблеми театр досі не подолав, один актор навіть мешкає в його приміщенні — у колишній кімнаті Ш. Петефі.

А. Віднянському, зайнятому постановками в Угорщині, бракувало часу працювати із Берегівською трупою, відтак, почастішали постановки інших режисерів. З 2000 р. штатним режисером театру є Олег Мельничук. Він починав (свою) акторську кар'єру в Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської, також працював в Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки та Вільному театрі (м. Київ). Закінчив режисерський факультет в КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого (педагог К. Дубинін). З 2010 р. очолює «Незалежну театральну лабораторію» (м. Чернівці). Його перша постановка у Береговому припадає на 2006 р.

В інтерв'ю режисер зазначав: «Варто, мабуть, сказати і про себе — в мені змішалася кров чотирьох народів — українців, румун, молдаван та калмиків. А в театрі ми спілкуємося інтернаціональною — російсько-угорсько-українською. До цього всі вже звикли. Головне, аби глядач отримав задоволення, кайф від перегляду вистави — а інше вже не так важливо» [2].

У Берегівському театрі він здійснив постановки вистав «Осіння нудьга» М. Некрасова та «Одруження» М. Гоголя. За другу виставу театр отримав премію імені братів Шерегіїв, зокрема за кращу режисуру та сценографію (художник К. Віднянська-Чолті).

Режисер мав намір поєднати в одній виставі угорський твір М. Верешмарті «Чонгор і Тюнде» із «Лісовою піснею» Лесі Українки. Актори мали грати двома мовами. «У Верешмарті це також феєрія, казка, драматична поема у віршованій формі, як у Лесі Українки. Матеріали пов'язані не тільки темою кохання. Це пошук себе у сучасному світі. Головний герой — це хлопець з міста, цивілізації. Він шукає свою кохану, долаючи перепони <...>», — зазначав режисер [Там само]. Він планував використати у музичному ряді вистави різні інструменти, зокрема, цимбали, а також поєднати угорські та українські мотиви. Проте в кінцевому підсумку залишився тільки твір Верешмарті — режисер створив за ним казку-феєрію для дітей.

У лютому 2011 р. мала відбутися прем'єра вистави «Сімейні історії» сербського драматурга Біляни Срблянович у постановці О. Мельничука. Режисер анонсував виставу так: «Думаю, що прем'єра вийде дуже цікавою, адже акторам доведеться грати дітей, які, у свою чергу, зображатимуть дорослих» [14]. Цією постановкою він прагнув з'ясувати, звідки береться насилля у родині. Але вистава так і не поповнила репертуар театру.

Владислав Троїцький — засновник та керівник київського експериментального театру «Дах» здійснив у Берегівському театрі постановку «Смерть мрії» («Гамлет. Смерть-сон») за п'єсою «Гамлет» В. Шекспіра (2006). Виставу вперше показано у рамках фестивалю «Театр. Метод і практика. Альма матер», який проводив Львівський театр ім. Леся Курбаса. 2008 р. у рамках «Гогольфесту» її побачили київські глядачі. У проекті «Трагедія влади» Троїцький поєднав виставу «Гамлет» із «дахівськими» виставами проекту «Україна містична» і показав їх на фестивалі поблизу Будапешта (місце проведення — колишня радянська ракетна база). Зміна простору була звичним явищем для акторів та давала змогу відчути, як змінюється акторська гра та темпоритм вистави в залежності від локацій.

Як відомо, В. Троїцький рідко співпрацює з іншими театрами, але на пропозицію Атілли Віднянського погодився і за один тиждень (!) поставив «Гамлета» В. Шекспіра. Взагалі Троїцький згадував про те, що планував працювати над твором М. Гоголя, але під час роботи з трупою змінив рішення [15].

«Одруження» М. Гоголя. 2006. Сцена з вистави

«Гамлет» В. Шекспіра. 2006. Сцена з вистави

В. Троїцький високо оцінив акторів берегівського театру: «Вони абсолютно залізно тримають рисунок. Тобто один раз проходиш — все запам'ятовують від мізансцени до музичних пауз, мої б, "дахівські", теж вивчили, але більше в Україні таких навчених акторів не має» [Там само].

Відомо, що В. Троїцький працює у традиціях епічного й містеріального театру. Цього разу він повернув шекспірівську п'єсу до свого першоджерела — до середньовічної легенди про принца Амлета. Для нього не важливий конкретний час і місце, важлива правда про людську жорстокість та жадобу крові, варварство, яке властиве і бідним і багатим.

На відміну від вистав шекспірівського циклу «Україна містична» театру «Дах», брегівський спектакль мав не лише просторово-звукову інтерпретацію, а й текстову. Вистава вибудовувалася як монтаж епізодів із численними купюрами у тексті. Сценографія була поділена на сектори — локація з акустичними музичними інструментами, з іншого боку — автентичний ткацький верстат, яким володіла Офелія (М. Орос), угорі — тронна зала у вигляді дерев'яного стільця з високою спинкою, а в колисці замість дитини лише свічки. Центральну локацію займав дерев'яний стіл із лавами. Розсипані зерна, одяг з мішковини — усе нагадувало середньовічне гуцульське село.

Жіночий ритуальний танок смерті закільцьовував виставу — однаковий початок і кінець передавав лише уривок із життя, яке стрімко тече, і зупиняється тут, у театрі, лише на мить. Початок вистави, як початок життя — спокійне похитування дитячих коників.

У сцені бенкету на честь Клавдія Привид вбитого короля також приєднувався до трапези, тихо поговоривши із принцом Гамлетом, зникав.

«Каштанка» А. Чехова. 2012. Сцена з вистави

Але час від часу він сидітиме позаду героїв та гостритиме зброю (сокиру), якою Гамлет вбиватиме ворогів. Вже на дуелі Гамлета та Лаерта характерні для епохи та соціального статусу героїв шпаги замінювалися мужицькими сокирами. За словами режисера: «Гамлет, на перший погляд — пузатенький обиватель-риболов» [Там само]. Водночас Гамлет (І. Сабов) — воїн, він заслужив почесті, які отримає лише після смерті. Але, найголовніше, Гамлет — вбивця, який бездумно приносить смерть (аналогію можна провести хіба що із більш історично близьким асоціальним героєм Роберто Зукко). Гамлет навіть свою матір Гертруду вбивав поцілунком, без отрути, наче смертельним укусом скорпіона. А «Клавдій, — зазначав Троїцький, — маленький, дуже жорсткий — коротун із комплексом Наполеона» [Там само]. Актор із лялькою в руках грав і Гільденстерна і Розенкранца одночасно, це виглядало доречно, адже їх часто зображують як близнюків, або як одну особу. Полоній виконував ще одну «місію» — був коханцем Гертруди, яка повсякчас у прямому сенсі розводила перед ним ноги, виказуючи свої ницість та аморальність.

Крім Гертруди та Офелії у виставі діяли ще чотири дівчини — подруги Офелії — чи ундини, чи знайомі з «Макбета» відьми, мабуть, звідти й запозичені. Вони весь час щось наспівували-нашіптували, ніби наближаючи героїв до трагедії.

Вистава йшла при світлі свічок — у такий спосіб режисер підкреслював «темний» середньовічний світогляд персонажів. Рецензент вистави Майя Гарбузюк підсумовувала: «Цього Гамлета наче витесано сокирою із брили шекспірівського тексту. Цей “Гамлет” історія лінійних сюжетів, одно-

значних героїв, буквальних образів, матеріалізованих та візуалізованих конфліктів, маркованих якось по-середньовічному просто, і навіть, здавалося б, примітивно» [16, с. 68–69].

У театрі працювали й постановники з Угорщини — Шандор Шаркані, Арпад Аркозі та Янош Новак, який поставив виставу для дітей — «Каштанку» за А. Чеховим (2012). Режисер та композитор угорського театру «Колібрі» наситив спектакль музикою і цирковими трюками. Статичний простір сцени, зітканий з білих простирадл, давав можливість використовувати відео-проекції та «театр тіней».

Але їхні вистави не суттєво вплинули на розвиток театру.

Фінансові труднощі, які знову виникли в театрі 2011 р., подолали спільно: Берегівський театр запропонував колегам з Угорщини щось на зразок кооперації, театри мали внести кожен свою частку, створити спільне підприємство. «Формула проста: створюються спільні спектаклі. Ми забезпечуємо творчий бік справи, а угорці з-за кордону — костюми, декорації тощо. Подеколи практикуємо й інший підхід: вони фінансують, а ми ставимо», — зазначав у інтерв'ю директор театру Й. Балажі [17]. Творчо допомагають існувати Дебреценський театр ім. М. Чоконаї та Замковий театр з міста Дюли.

2013 р. театр відзначив своє 20-річчя. Формально колективом керує А. Віднянський, але він також очолює Національний театр в Будапешті, брак часу не дає можливості як і раніше ставити у Береговому двічі три прем'єри на рік. Він допомагає акторам, влаштовуючи гастролі Угорщиною, або привертаючи увагу різних режисерів до колективу. О. Мельничук залишається єдиним штатним режисером Берегівського театру, але й він здебільшого працює у Чернівцях. Режисери, які останнім часом або ставили тут, або мали наміри співпрацювати з театром, здається, не були зацікавлені очолити його. Отже, як буде розвиватися колектив далі, наразі сказати важко, але те, що зараз він переживає не кращі часи, зрозуміло.

Література

1. Горобець В. Директорський стаж — сорок два роки // код доступу: http://www.beregovo.uz.ua
2. Ворошилов О. На Закарпатті живе ще один інтернаціональний сімейний театральний тандем // код доступу: http://ua-reporter.com.

3. Єрмакова Н. Т. Еліот. Смерть у соборі // Український театр XX століття: Антологія вистав / за загальною ред. М. Гринишиної. — К.,: Фенікс, 2012. — с. 867–876.
4. Віднянський А.: «Отримав замовлення — не філософствуй» / інтерв'ю С. Васильєва, Л. Ханжи // День. — 1998. — 5 листопада.
5. Виднянский А.: «Мы обязаны ставить перед собой цель» / беседовала Алиса Никольская // Частный корреспондент. — 2009. — 2 октября.
6. Угорський театр боїться сучасності: інтерв'ю Андреа Томпи / розмовляла Марися Нікітюк // код доступу: http://teatre.com.ua.
7. Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво. — К., ІПСМ, 2004. — вип. І. — с. 171–190.
8. Виднянский А.: «У меня не было эпохи капризов» / беседовала Марина Котеленец // Зеркало недели. — 1999. — 29 января.
9. Єрмакова Н. Проблеми «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х років XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / редкол. В. Сидоренко та ін., голов. наук. ред. М. Гринишина. — К.: Інтертехнологія, 2006. — с. 787–827.
10. Вісті з Берегове: Бліц-інтерв'ю з Аттілою Віднянським // Кіно-театр. — 2000. — № 5.
11. «Три сестры и другие» по А. Чехову, режиссер Аттила Виднянский // код доступа: http://users.livejournal.com.
12. Руднев П. Театральные впечатления Руднева // Новый мир. — 2008. — № 12 // код доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mir.ru.
13. Липковская А. Дмитрий Лазорко. На память // код доступа: http://teatre.ua/modern.
14. Ворошилов О. Закарпаття: режисер Олег Мельничук вперто береться лише за «важкі» вистави // код доступу: http://zakarpatpost.net.
15. Интервью В. Троицкого о его постановке «Гамлет. Смерть-сон» в Береговском национальном венгерском театре // код доступа: http://teatral.org.ua/articles.
16. Гарбузюк М. Сокира як засіб деміфологізації «Гамлета» // Просценіум. — 2008. —№ 1–2. — с. 68–71.
17. Нитка В. Як угорський театр з Берегова обвів кризу навколо пальця, скориставшись класичними засадами кооперації // код доступу: http://zakarpattya.net.ua.

Марина Гринишина

Грецький театр (1932–1938)

Грецькі поселення з'явилися у Приазов'ї у XVIII ст. за наказом Єкатерини II — 1778 р. тридцять тисяч «кримських християн грецького закону» Олександр Суворов перепровадив на приазовські землі, де ними засновані місто Маріамполь (Маріуполь) та численні села.

Примітно, що до середини XIX ст. грецькі поселення були моноетнічними, але у 1860-і царський уряд скасував заборону росіянам та українцям селитися на Маріупольщині. Проте гадані позитивні наслідки цих дій, як-от міжетнічна толерантність та полікультурність, направду обернулися зросійщенням колишньої грецької території. Вже наприкінці позаминулого століття у Маріуполі мешкало близько трьох тисяч греків, така ж кількість українців, п'ять тисяч євреїв опріч дев'ятнадцяти тисяч росіян. Вчитель місцевої чоловічої гімназії Марков констатував: «Так звані Маріупольські греки, які ще сорок років тому були єдиними мешканцями міста, зараз посідають другорядне місце за своєю чисельністю. Можна з упевненістю казати, що не мине й двох поколінь, як грецьке населення остаточно зіллється з панівною народністю України — залишаться самі лише спогади» [1, с. 153].

Отже не дивно, що театральні трупи у Маріуполі, чия діяльність розпочалася у середині XIX ст., були, так би мовити, російського походження. Першою 1847 р. у місто завітала трупа В. Виноградова. Оскільки на той час Маріуполь не мав жодного придатного приміщення, антрепренер орендував для показу вистав велику комору на Єкатерининській вулиці. У 1850–1860-і місцевий купець Попов у власній коморі

облаштував театральний кін із пишною назвою «Храм музи Мельпомени». І хоч у «храмі» були відсутні елементарно необхідні умови, там виступали численні театральні трупи за участі тогочасних відомих провінційних акторів — Олександрова, Невєрової, Медведєвої, Стоппель, Новицького, Мінського, Прокоф'єва, Пілоні та ін.

1878 р. — початок професійного театру у Маріуполі: місцевий купець Василій Шаповалов зібрав професійних акторів (серед них зосібно І. та Л. Загорські, Л. Ліницька) та заорендував для них приміщення. 8 листопада 1887 р. відкрила двері перша міська театральна будівля — Концертна зала, збудована на гроші В. Шаповалова. Як на той час, театр був доволі добре обладнаний: велика сцена, зручні крісла у глядацькій залі на вісімсот місць, облаштована оркестрова яма. Прем'єрною стала вистава «Ревізор» М. Гоголя, в якій роль Городничого зіграв господар театру та антрепренер трупи.

Між тим, у поліетнічному Маріуполі не діяв театр жодної іншої, окрім російської, національності. Хіба що наприкінці XIX ст. його включили до мапи гастрольних подорожей корифеї українського театру М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський.

Таким чином, більшовицька «культурна революція» 1920-х, чиєю першою ластівкою стала «політика українізації», що, окрім іншого, мала на меті знищення «нерівності культур як підсумку столітнього гноблення» та «забезпечення рівноправності мов і сприяння розвитку української мови», давала представникам національних меншин в УРСР надію на повне забезпечення новою владою їхніх «національних потреб».

До речі, деякі тогочасні заходи уряду нібито підтверджували ці сподівання. Зокрема впродовж 1926–1928 рр. на території проживання приазовських греків були утворені тридцять сільрад (на дев'яносто тисяч мешканців), а згодом — три райони (Сартанський, Мангушський та Велико-Янісальський). З листопада 1930 р. за розпорядженням наркома освіти Миколи Скрипника «усю державну роботу» у «державних одиницях <...> різних ступенів і розмірів» було переведено на національну мову [2, с. 78–79]. Доволі швидким темпом фундувалися грецькі навчальні та культурно-просвітницькі заклади. Було відкрито тринадцять греко-еллінських і чотири греко-татарські школи. З 1928 р. еллінська мова викладалася у школах та училищах педагогічного профілю. Видавництвом «Колективістис» для них видавалися підручники грецькою. Наприкінці 1920-х у Маріуполі виходили двоє грекомовних періодичних видань: газета «Колективістис» та часопис «Піонерос», також дру-

кувалися спеціальні номери газет «Ильичёвец», «За металл», «Приазовский пролетарий», «Большевицкая перевалка». У середині 1930-х грекомовна літературна спільнота (зосібно Х. Акрит, М. Данно, А. Димитріу, Д. Еристреяс, Г. Костоправ) сформувала альманах «Неотіта». 1929 р. з нагоди 150-річчя переселення кримських греків на Маріупольщину, місцевий краєзнавчий музей випустив науково-теоретичну збірку з історії, побуту, економіки грецького населення, альбом вишивок та тканин з національними мотивами. У сезоні 1932/1933 рр. розпочав роботу Маріупольський державний грецький робітничо-колгоспний театр.

Принагідно зауважимо, що для тогочасної грецької меншини в Україні, а відтак, для мережі національних закладів освітнього та культурницького спрямування, мовне питання було доволі гострим. Проблема полягала у тому, що усна грецька (тобто таврорумейська новогрецька) мова, якою розмовляло населення еллінських сіл Маріупольщини, не мала діалектичної єдності — складалася з кількох окремих говорів. Вживання цієї мови серед приазовських греків виглядало так: «Основними діалектами говорять по селах поміж собою лише самі діди, дорослі з грецької збиваються, підлітки говорять дуже погано: чи то під впливом російської мови, чи то нової "дімотикі" (мова радянських греків, офіційно визнана 1926 р. — *М. Г.*), діалект наближається до свого кінця» [3, с. 6].

Водночас впровадження в обіг із другої половини 1920-х новогрецької мови «дімотикі», як і всі інші аспекти «культурної революції», мало чітко окреслену ідеологічну мету. З цього приводу прямо висловився один із грецьких націонал-комуністів Спиридон Ялі: «Для нас, більшовиків, мова не фетиш. І не із зацікавленості у мові як такій, не з любові до наукових шукань, але радянська влада користується мовою лише як засобом залучення робітничих мас до боротьби за соціалізм» [4]. Таким чином, одне з завдань, апріорі покладених українськими можновладцями на Маріупольський грецький робітничо-колгоспний театр, полягало у радянізації приазовських греків за допомогою, сказати б, офіційно закріпленої за ними мови.

Між тим, на початку 1930-х можновладці з Народного комісаріату освіти неохоче визнавали, що «культурне будівництво серед малочисельних національних меншин» (серед яких були й греки) в Україні проводилося не досить активно. Тому секторові мистецтв НКО було наказано негайно розпочати роботу з організації зокрема грецького робсельтеатру [5, с. 6]. Цього разу партійну настанову урядники виконали у найкоротший термін — вже

у травні 1932 р. ударна бригада Маріупольського державного грецького робітничо-колгоспного театру взяла участь у засівній кампанії — дала серію концертів у колгоспі «Азовець» Сартанської сільради [6].

Власне, фундація Маріупольського грецького театру — це той нечастий випадок у царині радянської культури, коли, так би мовити, ініціатива знизу співпала з настановою згори. 1931 р. у культурно-пропагандистському відділі міського партійного комітету було створено спеціальну комісію з організації у Маріуполі грецького робітничо-колгоспного театру. Водночас у грекомовній спільноті чулися «балачки, аби запросити фахівців-греків у театральній справі, але так балачками й залишилися» [7], однак, на сторінках газети «Колективістис» і серед членів літературної групи, утвореної в її редакції, обговорювався репертуар майбутнього театру, і у номері за 27 жовтня 1931 р. друкувалася п'єса Георгія Костоправа «Вперед», що нею, на думку багатьох, майбутній театр мав би відкритися. Варто наголосити, що поміж грекомовних літераторів 1920–1930-х Маріупольський грецький театр щодо репертуару (національному та перекладному) завдячував найбільше саме Георгію Костоправу.

Визнаний радянським літературознавством як «засновник радянської грецької літератури та її перший класик», Г. Костоправ народився 1903 р. у селі Мала Янісоль. Після школи, де майбутній поет почав складати вірші російською, була служба в армії та секретарство у відділі кадрів маріупольського заводу ім. Ілліча. За цей час, написавши понад триста віршів, Г. Костоправ лише десять з них надрукував у місцевій пресі.

На початку 1930-х, надолужуючи згаяне, поет отримав професійну освіту, віршував віднині рідною румейською мовою і перейшов на посаду відповідального редактора газети «Колективістис», де працював до дня арешту органами НКВС 24 грудня 1937 р. Того часу з-під його пера здебільшого виходили віршовані мініатюри, що формою і змістом нагадували традиційні частівки приазовських греків — так звані удрамайда. Проте йому також належали збірки громадянської та інтимної лірики, поема «Леонтій Хонахбей» про народного поета — бідняка Хонахбея, чиї пісні й сьогодні популярні в приазовських греків, численні поетичні та драматургічні переклади грецькою та кілька оригінальних п'єс.

Тож у лютому 1932 р. «Колективістис» та «Приазовский пролетарий» оголосили про набір акторів та музикантів до грецького театру: «всім акторам-грекам (аматорам сільських драмгуртків), музикантам, які грають на націо-

Георгій Костоправ

нальних інструментах (тлуп, зурна, дайре і т. і.)», пропонувалося «подати заяву із відповідними документами до канцелярії Театру до п'ятого березня» [8].

Слід зазначити, що театральне життя у пореволюційному Маріуполі, як і скрізь в Україні, по-перше, пожвавішало, по-друге, набуло багатонаціонального характеру. Так, у колишній Концертній залі В. Шаповалова, перейменованій у Зимовий театр, працював театр «Гротеск». 1921 р. Зимовий театр отримав відповідну часу назву — відповідну часу — назву — став звати ся театром ім. В. Леніна. Тут 1926 р. розпочав виступи Державний художній показовий театр «Червоний факел», а 1934 р. на базі Міського театру фундовано Вседонецький музично-драматичний театр (художній керівник — А. Смирнов, головний режисер — А. Іскандер). У колишньому цирку братів Яковенків, 1928 р. переобладнаному і названому «Новим театром», працювала Єврейська музкомедія Гузика та Український народний театр під керівництвом Д. Гайдамаки. Поряд у приміщенні театру «Солей» та на кону Літнього театру в Олександрівському парку виступали численні гастролери.

Грецька трупа також була стаціонована у Зимовому театрі, ділячи це приміщення з російським театром. Безумовно, обом колективам було затісно у будівлі кінця XIX ст., сцена виявилася замалою для вистав з численною масовкою, до того ж, її обладнання застаріло. Щоправда, 1934 р. приміщення закрили і після капітального ремонту 1936 р. відкрили по суті новий театр. Краєзнавець О. Проценко пише: «Фасад двоповерхової будівлі виглядав помпезно. Зліва і справа від входу розташувалися скульптурні композиції. На другий поверх вели мармурові маршеві сходи. З нахилених лож, балкону

«Зимовий театр» в Маріуполі

було добре видно сцену. Щодо внутрішнього вбрання, то воно повністю відповідало тогочасним смакам: завіса та портьєри — з червоного оксамиту, у фойє — дзеркала великого розміру, килимові доріжки на сходах, розкішна люстра, увішана кришталевими гірляндами» [9].

На посаду художнього керівника Маріупольського грецького робітничо-колгоспного театру був призначений Михаїл Хороманський. Трупу набрали переважно з акторів-аматорів, пізніше у складі театру з'являться троє осіб — Даниїл Теленчі, Георгій Дегларі та Георгій (Юрій) Дранга — з професійною освітою та сценічним досвідом. Серед актрис були зосібно Олександра Магдаліц, Діна Черниця, Віра Булі, Марія Хасхачих, Віра Кана, Валентина Ногаш, Пелагія Мамуйдар, Євдокія Узун, Ганна Аріх, Фаїна Макмак. Серед акторів — Георгій Севда, Савелій Янгічер, Ніколай Чича, Василій Галла, Іван Яли та аж п'ять Федорів — Кашкет, Луба, Узун, Гуржі, Балджі.

Згідно тогочасної традиції репертуар нового робітничо-колгоспного театру складався з п'єс злободенної тематики, концертних номерів, колективної декламації, пісень і танців. Трупа у п'ятнадцять-двадцять осіб була розділена на кілька бригад для проведення агітаційних вечорів у клубі, школі, просто неба на колгоспному лану. Як правило, під час концерту звучали українські та грецькі пісні, виконувалися танці обох національностей. Серед останніх улюбленими були румейська пісня «Вай, курциц, курциц» та танки «Хайтарма» і «Богданка».

Залишилося чимало свідчень того, як новоутворений пересувний грецький театр швидким темпом набував популярності в робітничо-селянського гляда-

ча. Водночас здавалося, що місцеві «організації кинули театр напризволяще», що НКО поставився до нього, як до «якоїсь непотрібної вигадки» — замість вчасно і у повному обсязі фінансувати трупу, витрачав кошти на «покриття дефіциту всіляких "гастролерів"». Тож артисти місяцями не отримували зарплатні й жили у важких матеріальних умовах [10]. Проте Ф. Ялі також свідчив про брак професіоналізму з боку художнього керівництва театру: «Підбору акторів не приділялося серйозної уваги <…> Запрошений звідкілясь режисер Кальянів, крім богемщини й розкладання, в акторську масу нічого не вніс». Звісно, «усе це підривало авторитет театру та штовхало його на халтуру, на випускання на сцену штукарів, жонглерів й т. і.» [Там само].

У кожнім разі, з одного боку, брак належного державного фінансування, з іншого — міцна прив'язка театру до малокультурного пересічного сільського глядача, змушувало керівництво колективу вдаватися до найпростіших форм, як-от танцювальні та циркові номери, вечори гумору. Не дивно, що перший сезон роботи був для театру хіба що «роком боротьби за своє існування, роком нечуваного знущання з боку міськнаркомосвіти, періодом богемщини» [Там само].

Попервах у репертуарі МДГРКТ не вистачало вистав грецькою мовою, брак відповідних п'єс долали у простий і традиційний спосіб — нашвидкуруч перекроювали російські та українські п'єси. Так, зустрічаємо на афіші мелодраму О. Золіна «Таміла» (за Ф. Дюшеном), п'єсу Юрія Болотова «Зелений шум», драму «Шквал» (ймовірно, йдеться про першу редакцію п'єси О. Корнійчука «Штурм»). Наприкінці 1932 р. — на початку 1933 р. Маріупольський грецький театр з цими виставами і концертними програмами об'їжджає польові стани і шахти Горлівки, виступаючи як перед сільським, так і перед робітничим глядачем. «Поза сумнівом, — підсумовував роботу театру критик, — що цей виїзд ще більш якісно та ідейно зміцнив театр. Він відіграв велику політичну роль на селі, міцно вдаривши по всіляких великодержавницьких настроях щодо неможливості створення грецької національної культури» [11].

Проте, згадаймо, що визначальний щодо формальних та змістовних чинників перший сезон роботи МДГРКТ прийшовся на пік голодомору в Україні. Залишилося чимало свідчень того, як мешканці грецьких сіл Приазов'я чинили опір сталінській колективізації, тож театр вочевидь розглядався можновладцями як ще один ефективний засіб боротьби за «зміцнення колгоспного ладу».

Парадоксальним чином однією з вистав відповідної проблематики став «Роман-середній» за драмою «Прощай, село» М. Куліша (переклад Г. Костоправа). Для молодої та напіваматорської трупи це, безумовно, був сміливий крок, особливо якщо врахувати, що єдиний, хто зважився тоді на співпрацю з опальним драматургом, — це так само напіваматорський київський «Державний Польський театр» (постановка Л. Шклярського, художник — Б. Вайсман, композитор — І. Ройвентур; 1933 р.). Вистава не залишила по собі жодних відомостей, а самий факт її появи Н. Кузякіна згодом прокоментувала так: «за іронією долі, гостроактуальний твір про українське село виходив тоді до глядача в одязі польського слова» [12, с. 413].

«Прощай, село» — остання п'єса з так званої «сільської трилогії», написана М. Кулішем 1930 р. Проте лише за три роки її текст був надрукований у часописі «Радянська література», а 1934 р. окремою книжкою вийшов її другий варіант під назвою «Поворот Марка». Назва ж вистави МДГРКТ дає підстави вважати, що М. Хороманський ставив саме другу версію твору, де головний герой — голова середняцької родини Роман — не вагаючись, вступав у колгосп. Однак у відгуках рецензентів на громадський перегляд вистави, що відбувся 5 червня 1934 р., все одно йшлося про те, що «художньому керівництву та колективу театру довелося виправити низку націоналістичних і формалістичних помилок, притаманних останнім п'єсам Куліша» [13].

Як результат, вийшов типовий агітплакат — до речі, жанр, у 1930-і вже не характерний для професійного українського театру. Персонажів п'єси поділили на два табори — на «своїх», тобто тих, хто «за» колективізацію, та «чужих», хто, навпаки, «проти». А у фіналі режисер старанно відтворив останню ремарку п'єси, згідно якої на краю села дві групи людей готувалися розійтися різними шляхами: одна — чисельна — під проводом червоного партизана Пархімчи прямувала до новоутвореного колгоспу, інша — нечисельна — під наглядом вартових висилалася «за межі УРСР».

Пархімчу — задерикуватого, часом надміру емоційного чолов'ягу, який колективізує село партизанськими методами, грав невисокий на зріст, сухорлявий Георгій Севда [Там само]. Зрозуміло, Марко — Ф. Узун другої версії цих дій «червоного партизана» «ім'ям партії» не засуджував. Проте саме це й спричинило млявість та непереконливість одного з центральних образів вистави — двадцятип'ятисячника-комуніста. Зі списку дійових осіб було викреслено колишнього наймита на ім'я Христан, котрий весь час вагався, на яку ж «лінію» йому пристати — «буржуазну, пролетарську чи се-

редню». Пророк Зосима, у чиї вуста автор вклав власні роздуми щодо «соціалістичного перетворення села», здався творцям спектаклю «найбільш схематичною та абстрактною з усіх ролей», тому, не мудруючи лукаво, його перетворили на «куркульського ідеолога» [Там само]. (Між іншим, рецензенти щиро співчували Ніколаю Чичі, якому дісталася така невдячна роль.) Савелій Янгічер — актор колоритної зовнішності, з густим басом — підкреслював жадібність та підступність куркуля Ільченка, чиї злочинні наміри викривав перед односельцями син Дмитрик. Цьому образу та образу комсомолки Надійки у виставі приділили багато уваги, але, на думку рецензентів, обом акторам — Балахчі та Макмак — вони «не вдалися». Приміром, у характері Надійки не відчувалося «необхідної життєдайності» [Там само].

Однак, попри існування у спектаклі кількох доволі колоритних персонажів, акторська гра у цілому, на жаль, відзначалася невисокою сценічною культурою: мовлення здебільшого було не надто розбірливим, часом зі сцени лунала скоромовка, впадала в око «зайва, нічим не виправдана жестикуляція» декого з виконавців.

Між тим, лапідарне оформлення, точно розраховане на сцену невеликого розміру, мало яскравий національний колорит. Його посилювало музичне рішення композитора Волошка, де були використані грецька пісня і танець у супроводі оркестру народних інструментів: даулу (великого барабану), зурни (духовий язичковий інструмент з міхами), дайре (бубон), флейти, лавути (подібна до кларнету), кімічі (скрипка).

Зрозуміло, після арешту М. Куліша у грудні 1934 р. спектакль «Роман-середній» було знято з репертуару.

Наступною прем'єрою сезону стала «Чужа дитина» за популярною комедією Василя Шкваркіна — спектакль про те, як радянська молодь позбувається міщанських забобон у боротьбі за соціалістичну мораль. На думку рецензента, вистава «вийшла веселою та життєрадісною, персонажі — реальними і життєвими», а постановник Михайло Хороманський «не пішов шляхом використання дешевих ефектів», не намагався зробити так, щоб було «якомога смішніше» [14].

У центрі дії перебувала Маня Караулова (П. Мамуйдар) — молода, енергійна, талановита. За сюжетом, готуючись стати актрисою, вона вражала і партнерів по сцені і глядачів переконливістю, з якою удавала жінку, зраджену коханцем. Ф. Лубі, обійшовшись без традиційних «кавказьких атрибутів», достовірно передав характер студента Якова. Доволі яскраві образи

шанувальників Маниного таланту вийшли у Ф. Узуна (Костя), Н. Чичі (Прибильов), Г. Севди (Сенічка), О. Магдаліц (Зіна). Виразно комічним персонажем був батько Мані, віолончеліст Караулов, щоправда, фінальний монолог, сповнений пафосної риторики «будівничого соціалізму», він виголошував цілком серйозно. «Яскравий тип дідуся» створив басовитий, міцної статури С. Янгічер. Йому до пари була дружина Ольга Павлівна у виконанні Ф. Макмак [Там само].

Проте, й цього разу спектаклю бракувало належного культурного рівня: оглядач зокрема відзначив «нерозробленість гриму в декого з персонажів, нечіткість мізансцен, невдалі костюми Зіни та Сенічки» [Там само]. Оформлення сцени художника Федорова рецензент також вважав «загалом непоганим», однак, дерева були «зроблені без смаку. Важко розрізнити пори року: квітучі яблуні — нібито весна! І великі червоні квіти біля будинку — нібито літо!» [Там само]. Складається враження, що другий сезон поспіль МДГРКТ перебував у скрутному становищі, декорації вистав робили «на підборі», костюми шили власноруч актори театру.

Однак наявність в афіші двох «повнометражних» спектаклів за п'єсами сучасних професійних драматургів дала підстави рецензентові стверджувати, що «молодий грецький театр мало-помалу стає на ноги — іде шляхом створення міцного радянського художнього репертуару» [Там само].

Отже донбасівська гастрольна програма МДГРКТ влітку 1934 р. складалася не лише з концертних програм, а й з вистав актуальної тематики [15]. Тоді ж про фундацію у Маріуполі грекомовного сценічного колективу стало відомо у театральному середовищі країни — центральний фаховий часопис «Театр и драматургия» вмістив інформацію про трупу з двадцятичотирьох акторів (переважно комсомольців) і про спектаклі (щоправда, першого сезону) [16, с. 60].

Безперечно, поповнення «радянського» репертуару зміцнило позиції Грецького театру в очах українських можновладців від культури. Тепер на колектив не лише покладалися завдання розвитку «самодіяльного мистецтва на селі, особливо по грецьких селах, де майже зовсім немає національних драм та хорових гуртків рідною мовою» [17], йому довіряли участь у масштабних політичних акціях.

Так, у жовтні — листопаді 1934 р. МДГРКТ взяв участь у Всеукраїнському театральному конкурсі на краще обслуговування перевиборів до Рад, оголошений НКО УРСР і Донецьким обласним відділом управління мистецтв. Було накреслено план заходів та маршрут — колгоспами Маріупольського райо-

Колективне фото трупи театру

Артисти МДГРКТ — учасники експедиції з вивчення грецьких діалектів Приазов'я. 1933

ну, підготовлено репертуар, поділено трупу на три бригади — по сім чоловік у кожній. Під час виборчої кампанії театральні бригади влаштували понад сто зустрічей із виборцями, двадцять шість колективних ходів зі співом, музикою і танцями, дев'ятнадцять сільських зборів, дванадцять концертів для дорослих і три — для дітей. В основному їхня програма ґрунтувалася на місцевому матеріалі, а виконувалися пісні грецькою, українською та російською. З приводу одного з таких концертів кореспондент газети «Колективістис» писав: «Літні люди та молодь збиралися з усіх куточків села, щоб почути вперше у житті виступ акторів Грецького театру рідною мовою. Кожний номер програми викликав шалені оплески, які сягали овацій. Уся маса була дуже задоволена виступом актора Севди, який виконав "Брат Капельгородського" у перекладі грецького поета Костоправа. Із великим успіхом пройшли грецькі частівки (ундрамайдо) у виконанні акторів Янгічера та Узуна, які використали місцевий матеріал, відзначаючи кращих ударників колгоспу та викриваючи симулянтів і ледарів. Із великим задоволенням прийняла маса національний грецький танець "Хайтарма". Танці, ігри та співи, влаштовані бригадами театру, залучили переважну більшість виборців, 75-річних дідусів і бабусь. У підсумку явка виборців на збори в районах, що обслуговувалися бригадами театру, становила сто відсотків <...> Уся робота провадилася безкоштовно» [18].

Між тим, здається, що у середині 1930-х радянська влада, активно використовуючи силу впливу театру на глядача, все-таки деяким чином турбувалася про підвищення художнього рівня робітничо-колгоспного мистецтва. Приміром, у березні 1935 р. НКО наказав театрам зробити перерву в об-

слуговуванні літніх польових робіт задля проведення з 15 червня до 1 липня обласних театральних олімпіад. Конкурсне змагання між трупами відбувалося за такими показниками: якість вистав (акторська майстерність, вірне режисерське тлумачення п'єси, художнє та музичне оформлення); робота керівництва з підвищення фахового та загальноосвітнього рівня виконавців; культурницьке та масово-політичне обслуговування глядача [19]. Маріупольський грецький театр мав показати під час Олімпіади комедію Ж. Б. Мольєра «Лікар з примусу» та драму Я. Мамонтова «Совість». На жаль, відомостей про ці вистави не залишилося.

Того ж року М. Хороманський береться до роботи над п'єсою Г. Костоправа «Весна повертається» на тему колгоспного будівництва у грецькому селі [20]. Водночас незаперечною окрасою афіші театру і підтвердженням його зрослого професійного рівня мала стати вистава «Антігона» за Софоклом — до речі, це було перше звернення на теренах України до цієї античної трагедії [21]. Проте незабаром репетиції «Антігони» були призупинені на невизначений термін, а згодом — скасована її прем'єра. Видимою причиною вважалося усунення Михайла Хороманського з посади художнього керівника театру. Однак маємо свідчення, що впродовж 1935–1936 рр. трупа принаймні двічі поверталася до ідеї втілити Софоклову трагедію на сцені [22]. Але спектакль так і не вийшов на глядача, радше за все через ідеологічну невідповідність античного сюжету — партійним урядникам, які пильно стежили за театральною сферою, напружена розповідь про те, як Едіпова донька ослухалася заборони фіванського правителя, тирана Креонта і намагалася поховати брата Полініка згідно звичаїв предків, могла здатися аж надто небезпечною.

До 1935 р. Державний грецький театр був, сказати б, двомовним — вистави давалися грецькою та російською. З одного боку, це значно розширювало глядацьку аудиторію, з іншого — деякою мірою знімало проблему численних мовних діалектів, вживаних у сімнадцяти грецьких селах Маріупольщини. Проте Донецька театральна нарада у серпні 1935 р. суворо наказала трупі перейти виключно на грецьку мову. Невдовзі новопризначений художній керівник і директор театру Георгій Дегларі запевнив громадськість, що «шляхом заглибленої праці, шляхом вивчення всіх місцевих особливостей театр все ж подолав усі труднощі в роботі» [23].

Георгій Дегларі народився 23 лютого 1900 р. у Керчі у родині моряків. Батьки віддали сина до місцевої гімназії, де той вчився на «відмінно» — отримував «Георгієвську» стипендію. Однак навчання Георгія тривало не надто

довго — після того, як через сильний шторм батькове судно потонуло разом із командою, юнак був змушений залишити гімназію і також податися на флот. Далі була служба у Червоній армії, тяжке поранення при взятті Сивашу. Після перебування у шпиталі червоноармієць Дегларі організував гурток художньої самодіяльності, де виявився його артистичний талант.

Армійське командування направило молодого артиста до Харківського театрального училища. По закінченні його залишили працювати в одному з харківських театрів, проте, отримавши запрошення на режисерську посаду у театрі м. Лебедин Харківської області, Г. Дегларі кинув столицю заради провінційної трупи. Пізніше він кілька років мандрував театральною провінцією, деякий час працював заступником директора московського циганського театру «Ромен», де й одружився з актрисою театру, красунею Нонною Осетровою.

Обидві посади — головного режисера та директора — Маріупольського грецького робітничо-колгоспного театру Г. Дегларі обійняв на запрошення В. Валентинова — директора Донецького театру російської драми, який, за наказом НКО, шефствував над грецькою трупою. Незабаром постійні оглядачі відзначать, що з його приходом до керівництва театром ситуація у МДГРКТ покращилася — художній рівень постановок підвищився. Також трупа розширила гастрольну географію — нові маршрути пролягали не лише Донеччиною, а й Кримом та Кавказом.

Проте насамперед державний грецький театр радянські можновладці й надалі використовували для обслуговування чергових промислових та колгоспних кампаній. Так, під час гастролей у Донбасі артисти доводять «вміння високоякісно обслуговувати найкращих людей нашого часу — стахановців» [24], для чого у будинках культури, шахтарських клубах, навіть у приватних помешканнях передовиків вугільної галузі влаштовувалися концерти. Особливо схвально шахтарі відгукалися на художнє читання С. Янгічера, виконання грецьких народних танців П. Мамуйдар та Н. Чичею і румунського народного танцю «Аляндра» — Ф. Кашкером, на сольний спів Л. Карнаухової [21]. Повернувшись до Маріуполя, трупа продовжила концертну діяльність, виступаючи перед будівельниками, співробітниками міського НКВС та профспілок, стахановцями, які поправляли здоров'я у маріупольській водолікарні.

«Попит на виступи грецького театру був великий. Аншлаги на усіх виставах і концертах. Міська газета тоді часто писала про виступи артистів перед

відпочиваючими у санаторії "Металург", моряками грецьких, французьких, італійських суден. Приїзду нашого чекали, ніби свята, на польових станах Приазов'я», — згадувала Лідія Карнаухова [25].

На початку 1936 р. при театрі організовано студію, де навчаються найталановитіші учасники художньої самодіяльності. До студійців приєднуються актори трупи, разом вони слухають лекції з історії театру, грецької мови «дімотикі», беруть уроки музичної грамоти, хореографії тощо.

На посаду завідувача учбовою частиною запрошений випускник Харківського музично-драматичного інституту, режисер-лаборант Даніїл Теленчі. Невдовзі він обійняв посаду головного режисера, директором призначено Л. Грубіна, за Г. Дегларі залишилося художнє керівництво театром.

Д. Теленчі — худорлявий, дуже жвавий, веселий молодий чоловік — писав вірші, викладав у студії історію театру, перекладав грецькою драматургічну класику, був автором кількох драматичних творів. Так, незабаром у репертуарі МДГРКТ з'явиться вистава за його п'єсою «Плогаризма» («Розплата»), яка зображувала дореволюційне життя греків-переселенців Приазов'я. Між іншим, спектакль вийшов на глядача дуже вчасно: тепер, коли в афіші театру переважали постановки за творами сучасних радянських драматургів, рецензенти закидали очільникам колективу відсутність національно орієнтованого репертуару. У драмі Д. Теленчі якраз йшлося про знущання хазяїна над батраками, що врешті-решт пробуджувало в їхніх серцях ненависть до гнобителя, у фіналі призводячи до вбивства жорстокого кривдника.

Окрім того, Д. Теленчі мав на меті відродження історії виникнення грецьких поселень на узбережжі Азовського моря, збереження пам'яті про побут, звичаї, культуру греків цього регіону. Він був водночас вимогливим режисером, який не терпів запізнень на щоденні репетиції та вимагав знання тексту ролі назубок, і хорошим товаришем акторам, який добре вивчив сценічні можливості кожного та вмів ладнати з усіма.

Репертуар поповнився перекладами грецькою двох сучасних п'єс виробничої тематики — «Шістьох коханих» Олексія Арбузова та «Платона Кречета» Олександра Корнійчука.

«Шестеро коханих» — популярна комедія, де у дусі 1930-х романтичні стосунки начальника політвідділу та трактористки змальовані на тлі соцзмагання між МТС-ами за «перехідний червоний прапор». У квітні 1936 р. театр показував прем'єру на міських підприємствах, одночасно моряки

з грецьких суден, що стояли у маріупольському порту, побачили спектакль в Інтернаціональному клубі. Раптом на цей виступ відгукнувся грецький «пролетарський» письменник Геу, вражений тим, що в Україні фундований державний грецький театр, тоді, як у Греції, «за винятком так званих королівських, державних театрів немає — скрізь приватна антреприза» [21].

Є свічення, що «Платона Кречета» О. Корнійчука, де Платона грав С. Янгічер, Ліду — О. Магдаліц, МДГРКТ показав зокрема у Маріупольському грецькому педтехнікумі та на заводі ім. Ілліча. В обох випадках «відгуки глядачів були цілком задовільні» [Там само].

До сезону 1936/1937 рр. трупа готувала дві прем'єри — «Підступність та кохання» Ф. Шіллера і «На людному місці» О. Островського. Проте замість відгуків на нові вистави у партійному органі «Приазовский пролетарий» несподівано з'явилася карикатура на трупу: «Грецький театр працює вже третій рік. Спочатку він мав великий успіх серед колгоспників грецьких сіл, але втримати цей успіх його керівники (директор т. Дегларі) не зуміли — Театр пристав на хибний шлях. 1936 р. він не підготував і не увів у свій репертуар практично жодної нової п'єси. І зараз окрім концертів, до речі, дуже сумнівної якості, нічого не може дати. Багато зі своїх старих постав Театр виставляє населенню грецьких сіл закордонним діалектом, який малозрозумілий колгоспникам. У цих поставах не відображене життя й побут греків-селян до революції, їхнє теперішнє. Ця відірваність від мас призвела до того, що колгоспники не дуже добре відгукуються про свій театр — вони захоплено вітають роботу Сартанського грецького ансамблю.

Не все гаразд із вихованням кадрів акторів — люди з далекими настроями створюють у колективі нездорову атмосферу. До них, насамперед, треба віднести такого собі Савелія Янгічера — ця людина розбещує колектив: він часто погрожує виходом з театру, якщо йому не дадуть ставки, якої він хоче. Директор боїться втратити "цінного артиста", тому вже втретє робить надвишку, тоді, як Янгічер не працює над собою — декваліфікується, а його приклад наслідують інші працівники. Нам здається, що настав час, коли театром варто дуже серйозно зайнятися» [26]. Можновладці миттєво відреагували на замітку: С. Янгічера було знято з ролі Кречета, а Г. Дегларі — з посади художнього керівника театру.

Свій останній сезон МДГРКТ майже повністю провів на колесах, обслуговуючи переважно грецькі села Донбасу. У лютому 1937 р. колектив відсвяткував перший п'ятирічний ювілей. У святковій статті зазначалося,

що за цей час театр влаштував «більше п'ятисот виступів, які відвідало понад двісті тисяч чоловік» [27].

До сторіччя з дня загибелі О. Пушкіна театр готував одну з «маленьких трагедій» — «Камінного гостя» та уривки з «Бориса Годунова» (переклад — Д. Теленчі, постановник — Ю. Дранга). У «Камінному гості» Дон Гуана грав Ю. Дранга, Командора — С. Янгічер, Донну Анну — О. Магдаліц, Лепорелло — Г. Севда, Лауру — Д. Черниця, Монаха — Ф. Узун. З нечисленних газетних відгуків дізнаємося, що ця вистава була найкращою серед сценічних робіт театру — «у захваті були ті, хто бачив її» [28].

Між тим, одинадцятого грудня 1937 р. нарком Н. Єжов підписав таємну директиву № 50215. У ній зокрема йшлося про те, що «органами НКВС викрито та ліквідовано широку мережу грецьких націоналістичних, шпигунських, диверсійних організацій, чиєю кінцевою метою було повалити Радянську владу в місцях скупчення греків на території СРСР і створити буржуазну державу фашистського типу» [29, с. 40]. Маріупольщиною прокотилася хвиля репресій, спрямована насамперед проти німців та греків — керівників підприємств та учбових закладів, інженерів, вчителів, діячів культури, військових, моряків, робітників, селян. Органи НКВС провели на території області так звану «грецьку операцію», внаслідок якої три тисячі шістсот п'ятдесят вісім чоловік було заарештовано, три тисячі чотириста сімдесят — розстріляно, сто п'ятдесят вісім — заслано до ГУЛАГу. Ліквідовано грецькі райони та сільради, у Маріуполі закрито педтехнікум, редакції газети «Колективістис» та журналу «Піонерос».

Наприкінці січня 1938 р. виконком Донецької облради ухвалив рішення про ліквідацію МДГРКТ нібито через «відсутність творчих кадрів, міцного ідейно-політичного підґрунтя та репертуару» [30]. Не знаючи про винесений вирок, трупа готувала на двадцять дев'яте січня прем'єру іншої «маленької трагедії» О. Пушкіна — «Моцарт і Сальєрі» (переклад та постановка — Д. Теленчі). Однак керівництво театру і майже весь чоловічий склад трупи було заарештовано, а невдовзі Г. Дегларі, Д. Теленчі, Г. Костоправа, Г. Севду, Ф. Кашкера, С. Янгічера було страчено.

Наступні спроби відродити у Маріуполі сценічне мистецтво грецькою відносяться до 1990-х. Проте на сьогоднішній день професійного театру так і не фундовано, натомість, на Маріупольщині працюють кілька аматорських колективів, які дають вистави новогрецькою мовою.

Література

1. Усенко П. «Так называемые греки г. Мариуполя...» // Всесвіт. — К., 1999. — № 3. — с. 153–156.
2. Второе всеукраинское совещание по работе среди национальных меньшинств: Харьков 27–30 ноября 1930 г.: Стенографический отчет. — Москва — Харьков — Минск, 1931. — 317 с.
3. Гончарук К. До історії Маріупольського державного грецького робітничо-колгоспного театру // Дипломна робота зі спеціальності «театрознавство». — К.: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2000. — 42 с.
4. Яли С. Спиридонов Д. остается на старых позициях // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1931. — 30 сентября. — № 208.
5. Постанова Колегії НКО УРСР // Бюлетень НКО УРСР — Х., 1932. — 1 квітня. — (№ 16).
6. Зурнаджі А. Грецький театр обслуговує засівну кампанію // Колективістис. — Маріуполь, 1932. — 21 травня. — № 27 (105).
7. Неолеос. За передвижной греческий театр // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1931. — 25 серпня. — № 180.
8. Маріупольський державний грецький театр оголошує набір // Приозівський пролетар. — Маріуполь, 1932. — 15 лютого. — № 38.
9. Проценко А. Записки мариупольского краеведа: строки, имена, находки. — Мариуполь: МК Азовсталь, 1992. — 136 с.
10. Ялі Ф. Про один забутий театр // Приозівський пролетар. — Маріуполь, 1933. — 1 березня. — № 47.
11. Ялі Ф. До якого часу продовжуватимуться знущання з національного театру? // Приозівський пролетар. — Маріуполь, 1933. — 5 жовтня. — № 225.
12. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. — К.: Радянський письменник, 1970. — 456 с.
13. Костоправ Г., Я[ли] Ф. «Роман-середний» Н. Кулиша в Государственном Греческом театре // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1934. — 12 июня. — № 129.
14. Ф. Я[ли]. «Чужой ребенок» Шкваркина в Греческом театре // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1934. — 14 июня. — № 131.
15. Какие театры работают в Донбассе // Социалистический Донбасс. — Сталино, 1934. — 30 мая. — № 123.
16. Первый в С. ССР // Театр и драматургия. — М., 1934. — № 7.

17. К вседонецкой Олимпиаде самодеятельного искусства // Социалистический Донбасс. — Сталино, 1934. — 25 февраля. — № 48.
18. Хонахбей, Шеин. Работа Государственного греческого театра в сельсовете Чермалык // Колективистис. — Мариуполь, 1934. — 24 ноября. — № 250.
19. Збірка наказів НКО УРСР. — Х., 1935. — № 9 (Березень).
20. Над чем работают театры Донбасса // Социалистический Донбасс. — Сталино, 1935. — 28 ноября. — № 275.
21. Успехи Греческого театра // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1936. — 12 февраля. — № 35.
22. Грецький театр у новому сезоні // Ленінський шлях. — 1936. — 25 серпня. — № 106.
23. Деглари Г. Творческие пути Греческого театра // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1936. — 8 апреля. — № 82.
24. Донецкое театральное совещание // Социалистический Донбасс. — Сталино, 1935. — 29 ноября. — № 276.
25. Захарова Г. Трагедия Мариупольского греческого театра // Приазовский рабочий. — Мариуполь, 2012. — 16 февраля. — № 30.
26. Альбертов Т. Театр, потерявший успех // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1936. — 15 ноября. — № 264.
27. Иванов Ст. Пятилетие Государственного Греческого театра // Приазовский пролетарий. — Мариуполь, 1937. — 26 февраля. — № 95.
28. Налчаджи И. Рассказ краеведа: Памяти Мариупольского греческого театра // Приазовский рабочий. — Мариуполь, 1992. — 10 апреля. — № 80.
29. Никольский В. Н. «Греческая операция» // Правда через годы: Статьи, воспоминания, документы. — Донецк, 1998. — вып. 2.
30. Протокол исполкома Донецкого областного совета депутатов трудящихся № 45 от 28 января 1938 г. // Государственный архив Донецкой области. — ф. 2794. — оп. 2. — д. 10. — л. 2.
31. «Моцарт и Сальери» на греческом языке // Социалистический Донбасс. — Сталино, 1937. — 28 сентября. — № 236.

Лілія Бевзюк-Волошина

Циганський театр (1924–2017)

Перший професійний циганський театр — Державний музично-драматичний театр «Ромен» — фундовано 1931 р. у Москві [1]. Певний час колектив давав вистави циганською, проте, невдовзі перейшов на російську. Тут ставили твори відомих національних авторів: «Фараонове плем'я» Д. Свєрчкова, «Життя на колесах» і «Між вогнів» А. Германо, «Циган Михайло» Н. Наріжного. У 1970-х їм на зміну прийшли І. Ром-Лебедєв («Табір у степу», «Донька шатра», «Весілля у таборі», «Танцівниця», «Кабачок "Мікрель"», «Я — циганка», «Їхали цигани», «Вогняні коні») та І. Хрустальов («Зламаний круг», «Чотири женихи», «Гаряча кров»).

Існують свідчення, що перший аматорський циганський театр з'явився на території сучасної України 1924 р. в Ужгороді (тоді цей регіон відносився до Чехословаччини) при циганській школі. Грали у ньому вчителі та учні. Світлини, що збереглися, розказують про одну з вистав — за твором чеського письменника К. Г. Махі «Цигани». Колектив працював до Другої світової війни [2].

Кінець 1980 — початок 1990-х — час, з якого в Україні відлічується чимало театральних починань: відкрилися численні театри-студії, театри-вітальні, театри-кафе, частина з них знайшли прихисток у підвальних приміщеннях, частина — приміщення взагалі не мала. Деякі яскраво «спалахували» і швидко «згоряли», деякі плідно працюють й донині. У цьому контексті виникнення циганського театру в Україні — явище закономірне, обумовлене потребою про-

фесійного вияву культури, давно тут присутньої. 1993 р. український актор циганського походження Ігор Крикунов разом із дружиною, співачкою Людмилою Крикуновою, фундували перший в Україні Циганський музично-драматичний театр «Романс». У логотипі трупи літеру «о» замінено на колесо, мабуть, аби нагадати про одвічний кочовий спосіб життя циганського народу, а також про циганський прапор (колесо — символ народу, що не має сталого місця проживання і власної держави, на синьо-зеленому, як небо та трава, тлі). Назва «Романс» (як і однойменний жанр камерної музики) походить від іспанського romance та латинського romanice, що означає «по-романськи», тобто «по-іспанськи». Але вона також співзвучна вислову «по-ромськи», тобто «по-циганськи». Романс — вокальний твір, здебільшого ліричного змісту, виник в Іспанії у XV ст., поширився Російською імперією у першій половині XIX ст.

Від заснування і до сьогодні театр «Романс» не має власного приміщення, натомість, працює у Палаці культури «Більшовик».

Слід зазначити, що дотепер у світі існують лише чотири професійних циганських театри: «Ромен» (Москва, РФ, заснований 1931 р.), «Романс» (Київ, Україна, заснований 1993 р.), «Phralipe» («Братство») (Скоп'є, Македонія, заснований 1971 р., з 1991 р. — Мюльгайм, Німеччина), «Romathan» («Місце циган») (Кошице, Словаччина, заснований 1991 р.) [Там само]. Перші два мають статус державного театру.

За минулі двадцять років творчий склад «Романсу» кілька разів змінювався, але його завжди складали вокалісти, танцівники та музиканти. Незмінно членами трупи залишалися народний артист України Ігор Крикунов (художній керівник, актор, вокаліст, музикант, режисер, драматург) та заслужена артистка України Людмила Крикунова (вокалістка). Часом запрошували драматичних акторів (до речі, не циганського походження) з інших колективів (насамперед з Київського драматичного театру на Подолі).

На нашу думку, варто окремо зупинитися на постаті Ігоря Крикунова — фундатора «Романсу». Він походить із циганської кочової родини, де батько був ковалем, а мати — домогосподаркою. Вона мала чудові вокальні дані та грала на гітарі. Деякий час сім'я мешкала в Таганрозі, де і народився актор, але остаточно осіла під Волгоградом на хуторі Крикунов. Звідти Ігор поїхав до Москви. На початку 1970-х молоді люди циганського походження з усіх куточків Союзу приїздили до столиці навчатися на курсі

Ігор та Людмила Крикунови

Едгара Егадзе у студії театру «Ромен». Паралельно заняття проходили в Щукінському театральному училищі, де наставником Ігоря був знаменитий «мхатівець» Олексій Грибов. Випустившись зі «Щуки», Крикунов упродовж тринадцяти років працював у московському театрі «Ромен».

Дебют І. Крикунова у театрі «Ромен» був дещо екстремальним: без репетицій хлопець мусив зіграти німецького солдата у спектаклі, якого не бачив. Щоправда, перед ним поставили нескладне завдання — одягнувши каску і взявши до рук шмайсер, стояти на варті. Після одного з циганських танців хтось крикнув йому: «Танцюй!». Він не розгубився і пустився у танок [3, с. 62–63]. Згодом під художнім керівництвом Ніколая Сліченка І. Крикунов зіграв чимало серйозних ролей. До того ж, він став лауреатом московської «Театральної весни».

1973 р. театр «Ромен» гастролював у Києві. Тут пан Ігор познайомився із Людмилою Карпенко, дочкою відомої київської циганської актриси та співачки Жанни Карпенко, організаторки першого в Україні циганського ансамблю «Чорні очі», яка пізніше керувала ансамблем «Сінгарелла» [4]. Людмила стала дружиною Крикунова та співзасновницею майбутнього

театру «Романс». До речі, Жанна Карпенко до останніх днів свого життя також брала активну участь у концертах театру «Романс».

За словами п. Крикунова, остаточний вибір місця перебування на користь Києва подружжя зробило після того, як на початку 1980-х він побачив «Казку про Моніку» за С. Шальтянісом та Л. Яцинявичусом, поставлену Віталієм Малаховим у Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Натомість, сам режисер тої давньої вистави вважає, що причин переїзду було декілька: «Ігор — лідер. А всі лідерські позиції у театрі "Ромен" на той час були зайняті. І молодий актор у великому колективі (тоді це відбувалося так само, як і сьогодні) довго йшов до своїх перших серйозних ролей. А наш театр тоді тільки засновувався, у ньому панувала "жива" атмосфера. Я думаю, що Ігоря здивувала не якась окрема вистава, але переважно живі люди, які прагнули працювати» [5].

З 1979 р. до 1985 р. В. Малахов очолював Київський державний театр Естради, де і почав працювати І. Крикунов. Його дебют відбувся у знаковій ролі Хуана — борця за права свого народу, у виставі «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча (1983). Для її виконання нещодавньому москвичу довелося швидко вивчити українську мову. Також актор зіграв Пека і Філострата у «Ночі чудес» («Сон літньої ночі») В. Шекспіра (1980, режисер — В. Малахов) та Кавалера у «Трактирниці» К. Гольдоні (1985, режисер — В. Малахов).

У Київському драматичному театрі-студії на Подолі, заснованому 1987 р. В. Малаховим, І. Крикунов узяв участь в емблематичній для тогочасного українського театру виставі «Вертеп» за В. Шевчуком (перша редакція — 1987 р., друга — 1989 р., режисер — В. Малахов). Концепція спектаклю базувалася на тому, що «написана у середині 80-х років письменником Валерієм Шевчуком чи то містерія, чи то драматична притча "Вертеп" була, звичайно, прихованою ідеологічною диверсією» [3, с. 24–25]. Інсценізуючи цей «небезпечний» з ідеологічної точки зору текст, де доволі сміливо трактувався хрестоматійний християнський сюжет, а образ царя Ірода слугував метафорою тоталітарної влади, режисер використав форму традиційного різдвяного вертепу.

Сценічна конструкція наголошувала саме ці думки: посеред сцени був встановлений важкий металевий важіль, за допомогою якого цар Ірод — І. Крикунов «керував світом». Зверху на маленькому дерев'яному колесі під час ярмарки майоріли різнокольорові стрічки, нагадуючи про стрімкий плин життя.

Цар Ірод І. Крикунова здавався водночас тираном щодо підлеглих і в'язнем свого становища, тому, мабуть, заслуговував на співчуття. Його провокувала Смерть (Г. Ткач), він переживав, впадав у розпач, божеволів. Коли Ірод — І. Крикунов корився Смерті, світ раптом починав рухатися у зворотному напрямі, засвідчуючи руйнацію споконвічного порядку, а дійові особи на сцені рачкували і теж підкорялися траєкторії руху важеля.

Також І. Крикунов створив образ Поета у виставі «Та я прийду по ваші душі...» за В. Висоцьким (1988). Дебютна режисерська робота Ігоря Славінського репетирувалася всього три тижні, а гралася впродовж шістнадцяти сезонів. За задумом режисера, Поет мав одночасно уособлювати Владимира Висоцького та асоціюватися з Христом. Замість декорації на подіумі посеред зали, між двох трибун для глядачів встановили величезне колесо. І. Крикунов читав (радше розігрував) вірші В. Висоцького, але, як не дивно, не виконував його пісень і балад.

Остання велика роль І. Крикунова у Театрі на Подолі — роль Едіпа у виставі «Софокл. Шекспір. Брехт» (1989, режисер — В. Малахов). Зазначимо, що актор пішов звідти, перебуваючи на піку кар'єри. Як свідчить В. Малахов, їхнє з п. Ігорем «останнє на той час спільне бажання — це втілення шекспірівського "Короля Ліра", де Крикунов мав грати головну роль. Але брак часу та нестабільна ситуація у театральному мистецтві завадили цьому» [5]. Проте після виходу з трупи І. Крикунов не припинив співпрацювати з «подолянами». Наприклад, він зіграв (точніше записав на відео) роль мільйонера Онассіса у виставі «Майстер-клас Марії Каллас» («Я — Марія Каллас») Т. Макнеллі (2007, режисер — Віталій Малахов).

На нашу думку, варто згадати Василя — І. Крикунова з фільму «Циганка Аза» (1987, режисер — Григорій Кохан), що став українською кінокласикою.

Паралельно з роботою у театрі та кіно І. Крикунов не полишав справи циганського мистецтва — разом із дружиною Людмилою організував музичний колектив, який часто виступав у Києві та багато гастролював. На основі саме цього колективу постав театр «Романс». Своє розуміння сутності сценічного мистецтва його очільник пояснює лаконічною фразою: «Театр — це душа та філософія» [6].

Сьогоднішній основний склад «Романсу» сформувався десять років тому. З відомих циганських династій Санкт-Петербургу до театру при-

Музиканти Іван Списаренко та Сергій Карась

їхали Жанна Агальцова (артистка балету) та Аркадій Юрченко (співак). Лідія Лиманська (артистка балету, яка часом виконує драматичні ролі) теж приїхала з Росії. У Києві вона познайомилася з майбутнім чоловіком, співаком Миколою Михаєм [7]. З-посеред акторів назвемо також Івана Списаренка (соліст, скрипаль), Сергія Карася (скрипаль), Ірину Нікольську (артистка балету), Рустама Мазнічка (вокаліст, танцівник), Вікторію Юркевич-Мєсяц (артистка балету, балетмейстер), Марину Кравчук (танцівниця, виконавиця драматичних ролей). Пізніше до них приєдналася молодь зі студії театру: Жанна Крикунова (вокалістка), Радислав Стеценко (співак, танцюрист) та Віктор Стеценко (музикант, танцівник, вокаліст).

Упродовж двох років при «Романсі» існувала театральна студія, що готувала для театру акторсько-виконавські кадри. Ромознавець Олексій Данілкин викладав тут історію циганського народу, актор та режисер Олег Примогенов — акторську майстерність, досвідчені актори навчали хореографії та музиці. Деякий час також працювала дитяча студія «Амалята», де хореографію викладали Неля та Петро Колесникови.

Від самого початку «Романс» фактично працює у трьох жанрах: музичної драматургії, класичного романсу та народного фольклору. Діяльність театру складається з двох типів видовищ: музично-драматичні вистави та концертні програми. За словами І. Крикунова, національний глядач від-

відує концерти, аби послухати циганську фольклорну музику, натомість, драматичними виставами він цікавиться менше.

Спектаклі «Романсу» здебільшого засновані на класичних творах циганської тематики, оскільки у теперішній україномовній драмі циганська тема майже відсутня, як немає і суто циганських драматургів. Між тим, сюжети багатьох давніх п'єс вже просто застаріли. Ось, як бачить цю проблему І. Крикунов: «Я не хочу ставити те, що йде у московському театрі "Ромен". Не варто сприймати театр як архів чи музей. Це пульсуючий організм, що зазнає впливу часу. Табір, шатро, перепони для двох закоханих — це вже було, не актуально. Є класики циганської літератури, наприклад Міха Казимиренко. Було видано п'ятнадцять його книжок. Нині плідно працює поет і драматург Микола Ільїн» [8]. Можливо, твір когось із названих письменників ми згодом побачимо на кону «Романсу». Проте поки що очільник колективу сам осучаснює тексти, що стають драматургічною основою спектаклів. Також він є автором десяти п'єс, деякі з них побачили світло рампи у «Романсі».

Першою драматичною виставою новоутвореного театру стала «Дама з камеліями» (1992) за текстом Олексія Шипенка — авангардного російського драматурга, якого у певних мистецьких колах йменували лідером «нової хвилі» та найскандальнішим драматичним автором часів «перебудови». Фактично спектакль здійснювався у Театрі на Подолі, тому головні ролі виконували актори цієї трупи: Даму (мікст кількох літературних героїнь) грала Тамара Плашенко, Дорослого чоловіка — Ігор Крикунов, Малюка — Ігор Волков. Над постановкою разом із режисером Андрієм Критенком, працювали сценограф Лесь Подерв'янський, який створив лаконічний монохромний чорно-білий простір дії, та московський балетмейстер Владимир Ананьєв.

Вистава була важливою для І. Крикунова-актора, тому він вирішив адаптувати її до сцени театру «Романс». Але тут її зіграли лише двічі. На думку В. Малахова, причиною провалу були жорстокість та брутальність спектаклю, що суперечили циганському естетичному почуттю [5]. Актори, задіяні у виставі, теж акцентували проблему глядацького сприйняття: у Театрі на Подолі її дивилися інженери, академіки, тобто ерудовані люди, здатні «зчитувати» різні шари «тексту» дії, зрозуміти сенс певних посилань на літературні твори, тоді, як до театру «Романс» глядач зазвичай приходив за яскравим шоу необтяжливого змісту. До того ж, мала

сцена Гостинного двору, де грав театр на Подолі, створювала потрібну інтимну атмосферу, у той час, як видовжений зал театру «Романс», навпаки, дистанціював глядача від акторів, і таким чином губився близький контакт між ними.

1996 р. у колективі виникла ідея втілити на кону поему О. Пушкіна «Цигани». Цю сценічну редакцію під назвою «Алєко» зрежисирував О. Примогенов. (Нагадаємо, що вперше змінив назву твору С. Рахманінов — для своєї єдиної опери (1892), написаної за пушкінським сюжетом.) У спектаклі брала участь уся трупа — танцюристи, співаки та музиканти. Старого цигана грав І. Крикунов, Зімфіру — Галина Валшанінова, Алєко — Віктор Кошель (НАТРД ім. Лесі Українки), Молодого цигана — І. Волков (Театр на Подолі).

О. Примогенов на перший план висунув власне драматичну історію, натомість, циганські співи та танці відсунувши назад. Окрім того, на відміну від поеми О. Пушкіна, де лише згадується, як Алєко залишив світ заради красуні-циганки, вистава починалася з прологу, під час якого вбраний у фраки та бальні сукні світський натовп танцював мазурку (постановка танців — Ігор Партаненко), обмінюючись репліками французькою.

Сценографія спектаклю була простою: мальований задник, майже порожня сцена, лише у центрі розташувалося циганське шатро; біля нього лежало колесо, сценою де-не-де були розкидані шматки мішковини — прикмети мандрівного циганського побуту. На цьому майже безбарвному тлі яскравими плямами виділялися костюми персонажів.

Дію спектаклю супроводжували автентичні наспіви албанських циган. Передані з вуст у вуста впродовж трьохсот років, вони ніби єднали теперішнє з давнім минулим циганського народу й створювали особливу, неповторну атмосферу вистави.

Дуже виразним, водночас реалістичним і умовно-театральним здавався фінальний епізод дії: Молодий циган (І. Волков) та Алєко (В. Кошель) вступали у жорстокий двобій. Перший тримав у руках колесо, другий — ціпок. Ціпок гучно ударяв по колесу, наводячи страх на тих, хто був на сцені й у залі. Далі двома стрімкими ударами ножем Алєко — В. Кошель заколював Цигана та Зімфіру…

1999 р. І. Крикунов здійснив другу редакцію пушкінської поеми. У неї було кілька «робочих» назв: «Кохати по-циганськи», «Два голоси», дея-

«Цигани» за О. Пушкіним і Ф. Г. Лоркою. 1999
Старий циган — І. Крикунов, Алєко — І. Славінський

кий час в афіші стояло «Здрастуй, Пушкін!», бо спектакль був приурочений до 200-річчя з дня народження поета. Зрештою зупинилися на «Циганах».

Від попередньої версії майже нічого не залишилось, бо драматичну основу нового спектаклю склали не лише «Цигани» О. Пушкіна, а й «Криваве весілля» Ф. Г. Лорки. І. Крикунов пояснює це так: «"Цигани" Пушкіна — геніальна поема, але у драматургічному плані її не достатньо. Я приєднав до неї "Криваве весілля" Федеріко Гарсіа Лорки. І тоді вималювалися серйозні ролі. І, до того ж, у Пушкіна згадується ім'я Маріули, а я зробив її однією з головних дійових осіб» [9].

Аби заохотити циганську публіку, на постановку запросили «зірок» української естради: на роль Зімфіри — Ані Лорак, Молодого цигана — Дмитра Клімашенка, Маріули — Оксану Хожай. І. Славінський грав Алєко, І. Крикунов — Старого цигана. (Крім того, осучаснили «спосіб пересування» табору: замість коней та возів — мотоцикли та автомобілі «Ауді».)

Ось якими театральний оглядач побачив персонажів вистави: «Зімфіра — легкість. Алєко — стомленість від життя. Старий циган — фатальний кінець будь-якої історії кохання. Маріула — гротеск та драматичність.

«Цигани» за О. Пушкіним і Ф. Г. Лоркою. 1999. Сцена з вистави

Дмитро Клімашенко спочатку грає такого собі хтивого насмішкуватого чоловічка, який не приховує своєї радості від володіння жінкою, а протягом вистави виростає у чутливу Людину <...> У почуттях між циганами та Алєко (чоловіком Зімфіри) — пустка. Алєко, за сьогоднішніми мірками, інтелектуал, стомлений світським життям <...>» [10].

Рецензенти багато уваги приділили продемонстрованим Ані Лорак артистизму та сексуальності: «Лорак, яку всі звикли бачити в образі хронічного цнотливого Червоного Капелюшка, створила зі своєї героїні маленьку первісну хижачку, здатну піднести будь-якого чоловіка на вершину найбільшого романтичного блаженства» [11]. Також вони відзначили вправну гру Оксани Хожай. Її Маріула уособлювала одразу кількох жінок: то вихованої циганами білявки, яка раніше була музою Старого (І. Крикунова), то ворожки, котра, на жаль, не змогла передбачити трагедію головних героїв. Проте поряд Ігоря Славінського критики сварили за зовнішню невідповідність пристрасному Алєко.

Дія вистави була повністю покладена на музику — сучасну (джаз, рок, реп, соул, яким тоді масово захоплювалися цигани) та класичну циганську, аранжовану музикантами театру. Фактично спектакль можна вважати першим в Україні циганським мюзиклом. Переважна більшість романсів, як от «Отойди, не гляди», були органічним складником музичного

«Цигани» за О. Пушкіним і Ф. Г. Лоркою. 1999
Зімфіра — Ані Лорак, Молодий циган — Д. Клімашенко

тла, але деякі номери здавалися чужорідними вкрапленнями — наприклад, дует Ані Лорак та Дмитра Клімашенка англійською.

Найсильніше враження справляла фінальна сцена: крізь синю імлу прорізувався промінь, висвітлюючи тіла Зімфіри та її коханого. Поступово сцена світлішала, і ставало видно увесь табір. Линула пристрасна циганська пісня про біль і страждання, про невпинний плин життя.

І. Крикунов планував фільмувати «Циган», але цей задум залишився нездійсненним. Також, за його спогадами, через брак часу і напружений гастрольний графік декого з виконавців вистава, сказати б, почала поволі розпадатися і згодом припинила своє існування.

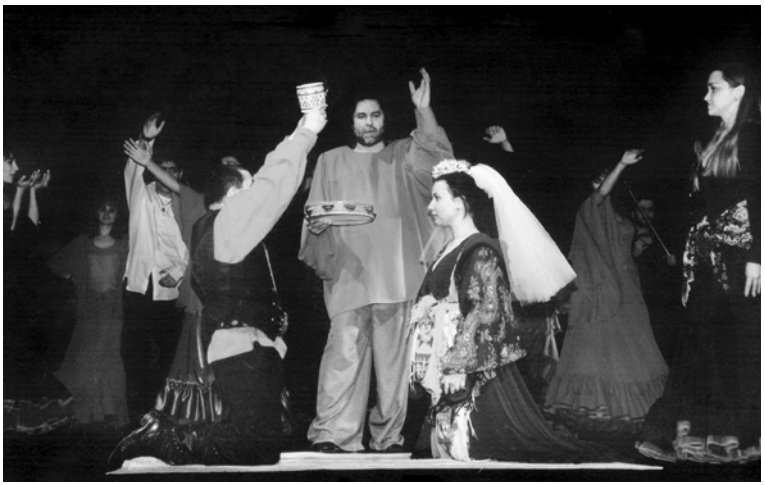
2002 р. театр «Романс» показав спектакль «Циганська муза» за поемою Ліни Костенко. У ній українська поетеса піднімала проблему, важливу не лише для циганської, а й для будь-якої нації — проблему Народу та Поета. Головна героїня твору має реальний прототип — це польська поетеса XX ст. Бранислава Папуша, яка вперше замислилася над створенням національної літератури і боролася з неписьменністю циган. Ліна Костенко епіграфом до поеми взяла її слова: «До поезії треба сходитись, як до великого вогнища».

До речі, на відзнаку заслуг перед циганським народом у Польщі засновано національну літературну премію імені Б. Папуші.

Ліна Костенко, Ігор Крикунов, Ада Роговцева

І. Крикунов з великим пієтетом ставиться до творчості Ліни Костенко, а цю її поему вважає «циганською Біблією». Про їхнє знайомство розказує таке: «Перед постановкою вирішив із нею зустрітися. Купив букет троянд. У квартиру мене впустив її чоловік, попросив почекати в коридорі. Я годину просидів, а вона не вийшла. А тоді вривається: "Скільки можна під дверима стояти? До мене цигани прийшли, все має кипіти, бурлити". Кажу: "Та я прийшов до вас знайомитися. Бурлити пізніше почну". Ліна Василівна обняла троянди і дала добро на постановку. Після прем'єри сказала: "Для Крикунова я завжди вдома"» [12].

Режисер вистави Ольга Семьошкіна (тоді студентка п'ятого курсу Національного університету культури та мистецтв) згадує співпрацю із «Романсом» як особливий досвід: «Єдина складність у роботі з циганами, це інший темперамент. У виставі сюжет поеми грався жорсткіше. Ігор Миколайович казав, що немає півзаходів. Циганський народ, якщо вже відштовхує, то назавжди, як це і сталося з Папушею. Але у поемі йшлося і про самого автора. І для мене ця річ була важливою. Я тоді щойно народила дитину. Я відчувала розрив між власним життям, маленькою дитиною, якій потрібно багато дати, і роботою, яка бурлила всередині. Ніби поділена навпіл. Те саме було тоді й в Ігоря Миколайовича — з одного боку, злагоджений чудовий колектив, а, з іншого, — цей колектив дуже різноплановий — естрада, театр,



«Циганська муза» за Л. Костенко. 2002. Сцена з вистави

музика. І він просто розривався. А в нього було величезне бажання щось робити» [13].

Адаптуючи дипломну виставу курсу, керованого Адою Роговцевою, І. Крикунов вніс у неї істотні зміни: зазвучали циганські романси, провокуючи інакше вирішення деяких сцен. Наприклад, коли таборові дівчата танцювали під любовну пісню, присвячену Папуші, вона звучала, ніби монолог кожної з них.

Поетична основа дії дозволила О. Семьошкіній вирішити спектакль у близькому їй ключі — використовуючи здебільшого пластичні засоби. Основним просторовим символом виявилися великі циганські хустки, за допомогою яких актриси створювали яскраві метафори: хустка як батіг, хустка як елемент весільної церемонії, як знак зради, як довгий шлях. Іншим виразним символом була кибитка.

Музичний ряд склали скрипкові композиції Олександра Фельдмана і Міхаїла Пекермана. Їх виконували Іван Списаренко та Сергій Карась.

На роль Папуші була призначена Марія Драчук, Вітчима героїні грав І. Крикунов, Чоловіка — І. Партаненко.

«Циганська муза» — наразі єдиний український твір у репертуарі театру «Романс».

«Легенда про скрипку» («Про що співає скрипка») була створена 2005 р. У її драматургічному підґрунті І. Крикунов поєднав факти з життя всесвіт-

«Легенда про скрипку» І. Крикунова. 2005. Сцена з вистави

ньо знаного скрипаля-віртуоза та композитора Ніколо Паганіні з історією невідомого циганського музиканта. Цей доволі зухвалий мікст постановник пояснив так: «Те, що цигани сильно вплинули на творчість Ніколо Паганіні, — історичний факт. Моєму Герою хочеться прожити останні години свого життя (нехай навіть в уяві) з кимсь, хто не зруйнує, не розтопче "його" ламкий оточуючий світ. Великий маестро Паганіні, його кохання, його таємнича душа, його скрипка, його музика — це вибір мого Героя. І мій, як режисера, також. Тому що незграбність оточуючого життя, відсутність можливостей часом змушують людину тікати в уявне і там плекати свій світ. Світ музики Паганіні та світ музики мого народу тісно пов'язані між собою — Скрипкою! Легенда про неї — в моєму спектаклі» [14].

Вистава практично не мала зовнішньої фабули — її зміст складали картини внутрішнього, уявного життя головного героя. «Уява — це також реальність», — промовляв самотній Циган (І. Крикунов), чекаючи у в'язниці на страту і подумки перебираючи події минулого. (Принагідно зазначимо, що історія Ніколо Паганіні тут розвивалася ніби паралельно щодо історії цигана.)

На початку дії у темряві звучав уривок поп-композиції, що її раптом переривали звуки скрипки. Так одразу «вічна» класика протиставлялася музиці-одноденці. У виставі скрипка (грає Сергій Карась) співала то «голосом» великого Паганіні, то — циганського романсу (їх виконували

«Легенда про скрипку» І. Крикунова. 2005. Сцена з вистави

Людмила та Жанна Крикунови і Рустам Мазнічко). Здавалося, ця «пісня» — завжди поряд з головним героєм, ніби його душа, його талант, його внутрішній світ. Часом скрипці вторив рояль, а в якийсь момент її глибоку і ніжну «душу» оприявнював поетичний, образний танець Вікторії Юркевич-Мєсяц.

За тим же принципом контрасту барвистий циганський танець рядував з канканом. У променях ультрафіолетового світла зверху на підлогу сцени злітали сріблясті блискітки, створюючи інфернальне відчуття нереальності того, що відбувалося. Коли срібний вир вщухав, герой І. Крикунова підбирав блискітки з підлоги і повільно пересипав їх із долоні у долоню, дозволяючи їм знову просипатися крізь пальці. Так само спливає наш час, — ніби говорив він. Аж ось знову лунали голоси — людський та скрипковий, і вічна музика наповнювала простір сцени.

Традиційно для театру «Романс» сценографія вистави була дуже лапідарною, вона обмежувалася єдиним модулем — кліткою — символом неволі. Проте тієї миті, коли герой подумки поринав у спогади, клітка зникала і ар'єрсцену вкривали легкі білі простирадла. Піднімаючись над сценою, вони створювали ілюзію шатра, у чиїх нетрях пропадали мешканці циганського табору.

Проте герой недовго лишався на самоті, за мить один за одним перед ним поставали кохана на символічне ім'я Беатриче (Марина Кравчук),

«Легенда про скрипку» І. Крикунова. 2005. Сцена з вистави

Ференц Ліст, Фредерік Шопен, Йоганн Вольфганг Гете, Будда, Магомет. Диявол, як годиться, спокушав його, а Падре (в обох ролях — Андрій Курган) умовляв покаятися. Але гучніше за будь-чиї слова звучав голос «її величності» — скрипки, заради якого герой готовий пожертвувати власним життям.

Наприкінці дійства постать Паганіні ніби розчиниться у сценічних присмерках, фінальний крик сповістить про зникнення в'язня, але, як і на початку дії, у темряві звучатиме музика...

Наступна музична вистава театру «Ода романсу» (вечір старовинного циганського романсу) присвячена великому циганському поетові та музиканту Ніколаю Ерденко. Автор ідеї спектаклю та його постановник І. Крикунов зокрема зазначав: «Вивчаючи історію романсу, переконуєшся, що усі великі літературні класики, поети, музиканти творили свої шедеври під впливом романсу — Островський, Купрін, Толстой, Блок, Гребінка, Фет, Франко. Цей факт лежить в основі музичного спектаклю» [14].

Аби нагадати, як циганська культура відбилася в історичному часі, на заднику повільно крутилася старовинна золота платівка — невпинний плин життя і класика, що рухається крізь нього. В оформленні простору вистави цю ж думку ніби підтримували білі рештки античних колон, що вкривали підлогу сцени.

Вечір старовинного циганського романсу «Ода романсу». 2006. Сцена з вистави

У драматургії вистави доволі примхливим чином інсценізації віршів О. Пушкіна поєдналися з уривками із «Зачарованого мандрівника» Н. Лєскова та «Безприданниці» О. Островського. Починалася вона зі сходин біля храму задля пожертв на вівтар мистецтва. Один (А. Курган) приносив із собою репродукцію картини П. Федотова «Сватання майора», інший (І. Крикунов) — грамофон. А далі Князь (А. Курган) жменями розсипав гроші перед циганами, відкуповуючи Грушеньку (Л. Лиманська) у табору, Лариса Огудалова (М. Кравчук) у весільному вбранні у відповідь на пропозицію Паратова (А. Курган) втекти від нелюбого нареченого на Волгу пускалася у циганський танець і з болем у голосі співала відомий романс «Не уходи, побудь со мною», ніби востаннє закликаючи коханого зглянутися над нею.

Буквально кожний поворот драматичної дії супроводжували танці циганок. Так, вбрана у червоне танцівниця (В. Юркевич-Мєсяц) виконувала жалобний танець, де червоний же шарф в її руках означав і роз'ятрену душу Лариси, і кров, пролиту в ім'я кохання. А романс «А напоследок я скажу...» з фільму Е. Рязанова «Жорстокий романс» звучав музичною епітафією нещасній дівчині.

Проте наступної миті сльози вщухають, лунають сміх і веселі пісні. Адже життя триває — стверджують актори театру, пускаючись в індійський та циганський танці. Разом вони тримають у руках платівку й гойдають її, ніби заколисують дитину. Все минає і все відроджується знову.

«Останній Дон Жуан» за Е. Радзинським. 2006. Дон Жуан — І. Крикунов, Лепорелло — С. Пупенко

Спектакль «Ода романсу» став лауреатом всесвітнього циганського фестивалю «Ягори», що відбувся у Норвегії, та володарем Першої премії серед театрально-музичних програм у рейтингу Першого Національного телевізійного каналу Польської республіки.

На жаль, недовгий час у репертуарі «Романсу», пройшовши лише кілька разів і не залишивши по собі рецензентських відгуків, значилася вистава «Останній Дон Жуан» за Е. Радзинським (2006). Поставив її І. Крикунов, він же виконував роль Дон Жуана, Командора (Івана Івановича) грав А. Курган, на роль Лепорелло (Леппо Карловича Релло) був запрошений з Театру на Подолі Андрій Пархоменко.

У лаконічному просторовому рішенні спектаклю превалював червоний колір. На тлі червоного заднику, вкритого зверху білою завісою, була встановлена дерев'яна конструкція, крізь дверний отвір якої персонажі виходили на сцену. Радше за все, вона зображала шафу, що приховує «скелети» — секрети, таємниці. З шафових дверцят, оббитих червоною шкірою, звисали мечі та шаблі. Це відповідало авторовій ремарці щодо «бездонної кімнатки з фотографіями», які впродовж дії ніби оживали. Мабуть, натя-

каючи на чуттєвий бік походеньок Дон Жуана, на сцену викотили червоне ліжко, де відбувалося чимало подій, і встановили червону ж барну стійку, заповнивши її бутафорськими фруктами та чарками з алкоголем.

Історичність у вбранні зберігав лише Дон Жуан — І. Крикунов, одягнений за модою XVII століття у бордовий сюртук та чорні шкіряні штани, що підкреслювали пристрасність героя. Решта — мешканці нинішнього світу — мали сучасний вигляд. Наприклад, Лепорелло — А. Пархоменко носив світлі брюки, сорочку, жилетку та кросівки. Одна з жінок — чорнява, була вбрана у коротку леопардову спідницю, інша — руда — у довгу салатову сукню з величезним декольте. Щоправда, в іншому епізоді вони з'являлися у традиційному циганському вбранні, аби закружляти у танку. Смерть у чорному балахоні з косою у руках та Янгол у білому боролися між собою за Дон Жуана, який щоразу прокидався в іншому столітті й все починав ніби спочатку. Жінки лютилися, бо не могли домогтися його вірності, а він — чим далі, то все більше стомлювався і старів, якоїсь миті просто зупинявся й сідав у високе крісло, аби покурити люльку.

Свою тогочасну відданість серйозній літературі в основі вистави І. Крикунов підтвердив, поставивши 2011 р. «Калхас» («Лебедину пісню») за А. Чеховим. Задум постановника унаочнює епіграф до вистави — слова Михайла Щепкіна: «Театр для актора — храм. Його святилище!.. Поважайте цей храм і змусьте поважати його інших».

За чеховським сюжетом, старий актор, прокинувшись після чергової пиятики у порожньому театрі («Публіка пішла, спить і забула про свого блазня!», — сумно всміхається Свєтловидов), несподівано для самого себе усвідомлює, що життя його добігає кінця, а скора старість означає лише самотність та забуття того, хто впродовж сорока п'яти років зривав гучні аплодисменти у публіки. На підтвердження минулої слави Василь Васильович, так і не знявши вбрання давньогрецького віщуна Калхаса, читає уривки монологів з пушкінських «Бориса Годунова» і «Полтави», шекспірівських «Короля Ліра» та «Отелло», грибоєдівського «Лиха з розуму», а для уривку з «Гамлета» знаходить собі «партнера» в особі театрального суфлера Никити Іванича — безхатька, який ночує прямо на «робочому місці».

Використавши, по-суті, лише принцип організації чеховського драматичного етюду, І. Крикунов скомпонував власну виставу як діалог між літнім коміком Василем Свєтловидовим (у цій ролі він виступив сам) і молодою актрисою на ім'я Марина (М. Кравчук).

Посеред сцени встановлено поміст, обабіч якого висять дзеркала, викликаючи асоціації з коном та акторськими вбиральнями. Праворуч — вкрита чорним рядном стійка зі сценічними костюмами, звідки Марина — М. Кравчук час від часу зніматиме вбрання для чергового міні-етюду.

Перший монолог актриси, вбраної у салатову сукню, нагадає обізнаним про спектакль «Останній Дон Жуан» за Е. Радзинським, що досить недовго йшов на сцені «Романсу». Традиційні фінальні поклони та глядацькі оплески обірвуть звуки авто, що розвозять по домівках публіку. Театр порожніє, сцена поринає у темряву. Відсвяткувавши прем'єру, розходяться й актори, залишаються тільки двоє — старий комік і молода актриса.

Марина — М. Кравчук теж вдягнула домашній халат прямо на сукню і повернулася на сцену з пляшкою коньяку, аби продовжити святкування. І раптом усвідомила, що всі, хоч у рупор кричи, пішли, залишивши її на самоті. Не прийде коханий, з яким жінка свариться по телефону, ніхто, крім неї не відобразиться у дзеркалі, нікому, хіба що пляшці, прочитати вірша... Потроху догоряє свічка, годинник дзвоном нагадує про плин часу...

Аж ось, вкритий шубою, сценою рачкує старий комік (І. Крикунов). Тепер настала його черга скаржитися на «чорне провалля» — сцену, що відібрала у нього справжнє життя, позбавило дружби й кохання. Проте, свідомо цитуючи інші, ніж згадані в А. Чехова, твори, ближчі циганському менталітету, режисер у такий спосіб надає інакшого змісту не лише монологу Свєтловидова, а й його діалогу з Мариною. Тепер йдеться не про самотність і смерть, але про кохання — про любов до життя, про почуття між чоловіком та жінкою.

Ще один прийом відрізняє спектакль «Романсу» від його літературної основи: у чеховському тексті старий актор оприявнює різні характери за допомогою іншого драматургічного уривку, у виставі — за допомогою іншого акторського вбрання. Наприклад, перш, ніж представити трагедію О. Пушкіна, Старий актор — І. Крикунов одягає шубу і каже: «Це не шуба, це Борис Годунов». Або, загорнувшись, ніби у плащ, у червону тканину, заявляє, що це — Шекспір, і читає один з сонетів — «Немов актор, що, збившися із ролі...».

Вбравшись у червоно-чорну циганську сукню, Марина — М. Кравчук на пару зі Свєтловидовим — І. Крикуновим розіграє сцену знайомства Алєко та Зімфіри з поеми О. Пушкіна «Цигани», змінивши її на чор-

«Циган і в Африці циган» за О. Хабаловим. 2014. Сцена з вистави

не вечірнє вбрання, знову нагадає про виставу «Останній Дон Жуан» за Е. Радзинським. Яскраво червона спідниця, шалений іспано-циганський танець та репліки, що належать перу П. Меріме, до яких із власними словами долучиться Василь Васильович — І. Крикунов, виведуть на кін «Кармен» з її трагічним фіналом.

Ці театральні «ігри зі смертю», мабуть, дають героям надію, що насправді її немає. Так само й Марина геть-чисто забула, що перед нею не пристрасний коханець — Алєко, Дон Жуан, Хосе, але літня людина, яка годиться хіба що для «трупи Фортинбраса на ролі немолодих покійників». Стомлений комік вмощується на жіночих колінах і засинає під печальну пісню «Унеси меня сердце...». Догоріла свічка, зупинився годинник, і якоїсь миті Марині здається, що зупинилося й серце старого актора. Марина — М. Кравчук щиро оплакує цю раптову смерть, аж раптом Світловидов — І. Крикунов приходить до тями.

Чи то смерть відступила, чи то витівки старого ще не скінчилися. Опанувавши свою злість, жінка дістає циганського батога і сідає на підлогу сцени поряд зі Светловидовим. Так, удаючи, що їдуть у справжній бричці, запряженій кіньми, під веселий циганський мотив парочка рушає вперед...

Проте левову частку репертуару театру від початку складали концертні програми. Назвемо деякі: «Та песнь, что любишь ты...» — збірка найкращих циганських пісень, перетворена на яскраве й динамічне

«Весільний переполох» І. Крикунова. 2015. Сцена з вистави

музично-танцювальне шоу, шоу-програма «Когда поют цыгне...», «Світові класичні циганські хіти» — твори Брамса, Лункевича, Монті та інших композиторів, які використовували циганські мотиви, «Романтика циганського романсу» — колекція популярних романсів XVIII–XIX ст., святкова концертна програма «Новорічна зустріч».

Також маємо підстави стверджувати, що останніми роками репертуар «Романсу», на жаль, поповнюють не оригінальні вистави, але переробки минулого сценічного доробку. До прикладу, музична мелодрама «Циганочка з виходом» перегукується із «Одою романсу», а «Циганські ночі» — з «Циганами» за О. Пушкіним і Ф. Г. Лоркою та «Циганською музою» за Л. Костенко. Інша не надто позитивна тенденція, загалом характерна для театру в Україні, що позначилася й на творчому обличчі «Романсу», — це істотна перевага комедійного жанру в його афіші (зокрема створені І. Крикуновим музична фольклорна комедія «Весільний переполох» та народна музична комедія «Циган і в Африці циган» за мотивами п'єси О. Хабалова).

На нашу думку, варто також змаркувати ключові суспільні точки на шляху «Романсу», якому у лютому 2013 р. виповнилось двадцять років: 1996 р. театр отримав статус «муніципального», 2003 р. — «державного» 2013 р. — звання «академічного». 2000 р. Комітет міжнародних премій нагородив циганський колектив орденом Миколая Чудотворця «за при-

множення добра та миру на землі», журі Міжнародного московського циганського фестивалю «На рубеже веков» присудило йому золоту медаль, лауреатські дипломи — фестиваль «Кхаморо» (Чехія), Міжнародний фестиваль «Театр ІІІ тисячоліття» (Україна), XXXV Міжнародний фестиваль мистецтв «Криниця» (Польща). Наприкінці 1990-х очільник театру І. Крикунов отримав звання заслуженого артиста України, 2007 р. — народного артиста України.

2000 р. І. Крикунов заснував Міжнародний циганський фестиваль мистецтв «Амала» (з циганської — «Друзі»). Його метою є «збереження духовної скарбниці циганського народу та розвиток культури національних меншин України» [16]. А також «пригадати, що цигани — це не тільки ті, хто ходить з бубном і ведмедем по ярмарках, але й найкращі ковалі, і майстерні ювеліри, і чудові різьбярі по дереву» [17].

Слід наголосити, що у сучасній Україні існує досить велика кількість музичних і танцювальних циганських колективів, але Академічний музично-драматичний циганський театр «Романс» залишається єдиним національним сценічним колективом. Водночас, впродовж усього творчого періоду колектив постійно співпрацює з українськими режисерами, акторами, балетмейстерами та діячами естради, завдяки чому він не лише посів власне місце на театральній мапі України, а й став невід'ємною частиною її мистецького життя.

Література

1. http://www.teatr-romen.ru
2. Бессонов Н. Миф о том, что театр «Ромэн» — первый и единственный // код доступа: http://gypsy-life.net.
3. Васильєв С., Жежера В. Мала енциклопедія Театру на Подолі. — К.: Пульсари, 2008. — 152 с.
4. Авчухова І. Людина із Солом'янки // Солом'янка — 2006. — № 20 (грудень).
5. Інтерв'ю В. Малахова від 1 квітня 2013 р. / Особистий архів авторки.
6. Игорь Крикунов рассказывает Анне Захожей о предстоящем концерте, цыганском рэпе и записях, сделанных на пленке для флюорографии // Time out Київ. — 2007. — 17–23 февраля.
7. «Циганська муза» на сцені «Романсу» // Культура і життя. — 2003. — 7 травня.
8. Крикунов І. «Коли найбільший обов'язок — совість» / інтерв'ю Орисі Степаненко // Театрально-концертний Київ. — 2012. — № 4.

9. Інтерв'ю І. Крикунова від 3 лютого 2013 р. / Особистий архів авторки.
10. Архангельський А. Ани Лорак изменяла мужу с Дмитрием Климашенко // Факты. — 1999. — 10 декабря.
11. Чередниченко Е. Ани Лорак в стиле sexi // Киевские ведомости. — 1999. — 4 декабря.
12. Корженко С. Різдво і Пасху святкуємо місяць // Газета по-українськи. — 2012. — 30 березня.
13. Інтерв'ю О. Семьошкіної від 6 березня 2013 р. / Особистий архів авторки.
14. http://www.teatr-romans.com.ua.
15. Данілкин О. Культура циган України: минуле і сучасність. — К.: Контекст, 2011. — 77 с.
16. VII-й Міжнародний фестиваль циганського мистецтва «Амала-2006» // код доступу: http://press.unian.net.
17. Крикунов І. Цигани «циганщину» ніколи не проповідували / інтерв'ю С. Соколової // День. — 2000. — 16 серпня.
18. Соколова С. В сентябре на Киев опустится цыганская ночь // День. — 2000. — 5 августа.
19. Селентій А. Амала — 2006 // Українська музична газета. — 2006. — № 3.
20. XI Міжнародний фестиваль циганського мистецтва «Амала-2010». Дух циганського свободи — на козацькій слободі! // код доступу: http://mamajeva-sloboda.ua.
21. Ани Лорак играет любовь «на отлично» // Киевские ведомости. — 1999. — 22 октября.
22. Бурковський О. Циганський романс // Народна армія. — 2002. — 8 квітня.
23. Млинченко Ф. Для чого чинити сказ! // Українська столиця. — 2006. — вересень.
24. Тымкив К. «Романс» конкуренции не боится // Зеркало недели. — 2003. — 15 февраля.
25. Крикунов И. «Цыганам нужно искать необитаемый остров» / интервью М. Петрука // Сегодня. — 2006. — 8 апреля.
26. Литвинова Т. Циганська муза // Столиця-2002.
27. Зінченко Н. Циганський романс // Хрещатик. — 2003. — 17 жовтня.
28. Зінченко Н. «Амала» означає «друзі» // Хрещатик. — 2005. — 23 вересня.
29. Крикунов І. «На тлі злодійств, що чиняться в нашій державі, цигани чисті, мов діти...» / інтерв'ю К. Дяченко // Українська газета. — 2003. — 20 березня.
30. Крикунов И. «Бороться — да, лишь бы не с мельницами» / интервью

И. Касьяновой // Сегодня. — 1998. — 29 сентября.
31. Щербашина Н. Цыганский барон // Киевские Ведомости. — 2003. — 29 марта.
32. Добжанська Б. Комунальний «Романс» // Хрещатик. — 2003. — 12 марта.
33. Полищук Т. Эстрадные звезды учатся любить по-цыгански // День. — 1999. — 7 декабря.
34. Купко Д. Сповідь «Романсом» // Вечірній Київ. — 2002. — 8 лютого.
35. Уралов С. Цыгане говорят: «Амала — это просто дружба» // Русский вестник. — 2000. — октябрь.
36. Крикунов І. «Я — патріот» / інтерв'ю О. Савицької // Демократичне слово. — 2001. — 9 жовтня.
37. Дмитренко Н. Актор Ігор Крикунов — керівник циганського театру «Романс» // Мистецька сторінка. — 2006. — 14 вересня.
38. Інтерв'ю О. Данилкина від 2 березня 2013 р. / Особистий архів авторки.
39. Інтерв'ю Т. Плашенко від 8 квітня 2013 р. / Особистий архів авторки.
40. Інтерв'ю І. Волкова від 5 квітня 2013 р. / Особистий архів авторки.

Іменний покажчик

Абеліолов Лазар (1896–1977) — єврейський актор
Абільов Діхан (1907–2003) — казахський письменник, публіцист
Абрамова Марія (1865–1892) — російська актриса та антрепренер
Аверкієв Дмитрій (1836–1905) — російський драматург
Агарьов (Цеханович) Анатолій (1864–1909) — російський актор
Аграмов (Абрамов) Михаїл (?–1893) — російський режисер, актор
Аграмова (Абрамова) Анна (?–1903) — російська актриса
Адвентович Кароль (1871–1958) — польський актор, режисер, директор театру
Адлер Яків (1855–1926) — єврейський актор
Айвазов Асан Сабрі (1878–1938) — кримськотатарський літератор, критик, публіцист
Айзенберг Ніна (1902–1974) — російський театральний художник
Аксенфельд Ісраель (1787–1866) — єврейський прозаїк і драматург
Аксьонов Всеволод (1902–1960) — російський актор та режисер
Аксьонов Юрій (н. 1932) — російський режисер
Акчокракли Осман Нурі (1878–1938) — кримськотатарський письменник, історик, лінгвіст, літературознавець, педагог
Алдошин Віктор (н. 1960) — український актор
Алексєєв Олександр (1822–?) — російський актор
Алексідзе Дмитрій (1910–1984) — грузинський режисер
Алігер Маргарита (1915–1992) — російська поетеса
Аль (Альшиць) Даниїл (1919–2012) — російський історик, драматург
Альбертон Мєєр (1900–1947) — єврейський драматург
Альтман Натан (1889–1970) — російський (єврейського походження) театральний художник
Альошин (Котляр) Самуїл (1913–2008) — російський (єврейського походження) драматург

Альшиць Леон (1910–1983) — російський (єврейського походження) художник театру
Амінова Єлена (н. 1949) — українська та російська актриса
Ананьєв Владимир (н. 1956) — російський актор, режисер, хореограф, педагог
Андрєєв Леонід (1871–1919) — російський письменник
Андріяшев Павел (1875–1925) — російський художник
Аносов Володимир (1946–2004) — український режисер
Ан-ський Семен (Раппопорт Шлойме Занвл) (1863–1920) — єврейський письменник, етнограф
Антонєвський Владислав (1862–1914) — польський актор, режисер, директор театру
Антонюк Анатолій (н. 1951) — український актор, режисер
Ануй Жан (1910–1987) — французький драматург
Ануров (Онуров) Олександр (1914–1995) — український актор
Анчаров-Ельстон Олександр (1867–1901) — російський актор
Арбатов (Архипов) Ніколай (1868–1926) — російський актор, режисер, педагог
Арбузов Олексій (1908–1986) — російський драматург
Ареф'єв Володимир (н. 1949) — український художник
Аристов Василій (1898–1962) — російський та український актор, режисер
Арнштейн (Оренштейн) Марк (Анджей Марек) (1878–1942 (1943)?) — єврейський та польський драматург, режисер, журналіст
Артеменко Ганна (н. 1988) — українська актриса
Арцибашев Михаїл (1878–1927) — російський письменник
Астангов (Ружников) Михаїл (1900–1965) — російський актор
Аугуст Михайло (н. 1964) — український актор
Афіногенов Олександр (1904–1941) — російський драматург
Аш Шолом (1880–1957) — єврейський письменник
Ашкаренко Григорій (1856–1922) — український актор, антрепренер, драматург

Бабаєв Давид (н. 1943) — український актор
Бабенко Алла (н. 1937) — український режисер
Бабиков Михаїл (1847–1892) — російський актор
Багатирьова Олена (н. 1963) — український сценограф та режисер
Багров (Топор) Михаїл (1864–?) — російський актор, антрепренер
Бакшиш Ільяс (1913–2000) — кримськотатарський композитор, диригент, громадський діяч
Бакштаєв Леонід (1934–1995) — український актор

Балабан Борис (1906–1959) — український актор, режисер
Балієв Євген (1912–2006) — російський та український актор
Балієв (Балян) Нікита (Мкртич) (1876–1936) — російський (вірменського походження) актор, режисер, антрепренер
Бальк Зігмунт (1873–1941) — польський (єврейського походження) театральний художник
Бандровський Александер (1860–1913) — польський співак
Бар Герман (1862–1934) — австрійський письменник, критик
Бараташвілі Маріам (Маріка) (1908–?) — грузинська письменниця, суспільна діячка
Баратов (Бреннер) Павел (1877–1951) — російський (єврейського походження) актор
Баратова Ізабелла (1906–1966) — російська актриса
Барвінська (Герц) Леонія Роберта (1882–1964) — польська актриса та режисер
Барковська Ірина (н. 1964) — український режисер
Барнай Людвіг (1842–1924) — німецький актор
Барсегян Олександр (1929–2011) — український (вірменського походження) режисер
Батурина Надія (1928–2017) — українська актриса
Баумволь Ієгуда-Лейб (1892–1920) — єврейський драматург, режисер
Башевіс-Зінгер Ісаак (1902–1991) — американський (єврейського походження) письменник
Беднажевська Констанція (1866–1940) — польська актриса
Беднарик Йозеф (1947–2013) — словацький актор та режисер
Бек Анрі (1837–1899) — французький письменник
Беккет Семюель (1906–1989) — ірландський драматург
Бекташев Ринат (н. 1959) — кримськотатарський актор, режисер
Беласко Девид (1853–1931) — американський драматург і режисер
Бер Жорж (1867–1909) — французький актор, драматург
Бергельсон Давід (1884–1952) — єврейський прозаїк, драматург, публіцист
Беренд-Гроа Ільзе (1902–1978) — німецький режисер
Бернар Сара (1844–1923) — французька актриса
Бернстайн Леонард (1918–1990) — американський композитор, піаніст, диригент
Берсенєв (Павлищєв) Іван (1889–1951) — російський актор, режисер, педагог
Бесараб Валерій (1944–2013) — український актор
Бєлоусов Михаїл (1905–1960) — російський та український актор
Бжеська (Пашчук) Феліція (1886–1958) — польська акторка, співачка
Бідер Семен (Соломон) (1907–1981) — єврейський актор

Білозуб Олександр (н. 1961) — український сценограф, режисер, актор
Білялов Білял (н. 1962) — кримськотатарський актор, режисер, театральний діяч
Бімко Фішель (1890–1965) — єврейський прозаїк, драматург
Бистряков Володимир (н. 1946) — український композитор
Блех Лео (1871–1958) — німецький композитор, диригент
Блюменталь Оскар (1852–1917) — німецький драматург та театральний критик
Бобко Станіслав (н. 1984) — український актор
Боборикін Пьотр (1836–1921) — російський письменник і літературний критик
Бобульський Антоній (1877–1951) — український письменник
Богданова Клавдія (?–1964) — російська та українська актриса
Богус (де Бегерфальва) Ірена (1878–1926) — польське сопрано, актриса
Боер Владимир (н. 1950) — російський сценограф
Бойко Таїсія (н. 1976) — українська актриса
Боккачо Джованні (1313–1375) — італійський письменник
Болат Юсуф (1909–1986) — кримськотатарський письменник і публіцист
Болатуков Усейн (?–1918) — кримськотатарський драматург, поет і режисер
Болдуман Михаїл (1898–1983) — російський актор
Бомарше Пьєр Огюст Карон де (1732–1799) — французький письменник
Бондаренко Олександр (1960–2013) — український актор
Борисов Борис (1873–1939) — російський актор
Борисов Олег (1929–1994) — російський актор
Борковська Леонтина (1880–1947) — польська актриса, співачка
Боровський Давид (1934–2006) — російський (єврейського походження) театральний художник
Бородай Михаїл (1853–1929) — російський актор, антрепренер, театральний діяч
Бортко Владимир (1924–1982) — український та російський режисер, актор
Бортяков Валерій (1941–2007) — український сценограф, актор, режисер
Бочаров Михаїл (1872–1936) — російський оперний співак
Брандеско Іосіф (1883–1941) — єврейський актор
Бренко Анна (1848–1934) — російська актриса, театральний діяч
Брехт Бертольд (1898–1956) — німецький драматург, теоретик театру, театральний діяч
Брін Розалія (1891–1963) — єврейська актриса, співачка
Бугова Лія (1900–1981) — єврейська та українська актриса
Будиліна Галина (1929–2010) — російська та українська актриса
Булгаков Михаїл (1891–1940) — російський письменник

Бульвер-Літтон Едвард (1803–1873) — англійський письменник
Буніна Ірина (1939–2017) — українська актриса
Бурда Орися (н. 1950) — українська актриса
Бурнаш Фатхі (Бурнашев Фатхеліслам) (1898–1946) — татарський драматург
Бухарин Михаїл (1845–1910) — російський письменник
Бюцов Владимир (1887–?) — російський композитор, піаніст
Бюшінг Антон Фрідріх (1724–1793) — німецький теолог, історик, географ, педагог, видавець

Вайнберг Софа (1895–?) — єврейська актриса
Вайншельбаум Самуїл (1900–?) — єврейський режисер
Вайсман Григорий (Гірш) (1871–1945) — єврейський актор
Вайтер (Девінішський) Айзек-Мєєр (1878–1919) — єврейський драматург
Вакарчук Олексій (н. 1960) — український сценограф
Валевський (Валлєк-Валевський) Адольф Леопольд (1852–1911) — польський актор, режисер, перекладач, драматург
Вальц Карл (1846–1929) — російський (німецького походження) театральний художник
Вангенхайм Густав фон (1895–1975) — німецький літератор, актор, режисер
Вандурський Вітольд (1891–1937) — польський письменник, перекладач, театральний і громадський діяч
Варпаховська Анна (н. 1949) — російська актриса
Варпаховський Леонід (1908–1976) — російський режисер
Васильєв Павел (1832–1878) — російський актор
Васильченко Степан (1878–1932) — український письменник
Васнєцов Віктор (1848–1926) — російський художник
Васютинський Вадим (н. 1964) — український науковець, актор
Вахтангов Євгеній (1883–1922) — російський актор, режисер, театральний діяч
Вев'юрко Аврам (1887–1935) — єврейський драматург
Вега Лопе де (1562–1635) — іспанський драматург
Ведекінд Франк (1864–1918) — німецький поет і драматург
Веліджанов Муртаза (1904–?) — кримськотатарський фольклорист
Величко Василій (1860–1903) — російський письменник
Венгжин Максиміліан Іполіт (1867–1916) — польський актор, режисер
Верешмарті Міхай (1800–1855) — угорський поет, письменник та перекладач
Вернейль Луї (1893–1952) — французький драматург

Верцінський Едмунд (1899–1954) — польський актор, режисер
Вершилов (Вестерман) Борис (1893–1957) — російський (єврейського походження) режисер
Виспянський Станіслав (1869–1907) — польський письменник, художник та режисер
Віднянський Аттіла (н. 1964) — український (угорського походження) режисер
Візаров Михаїл (1892–1951) — російський актор
Віктюк Роман (н. 1936) — український та російський режисер
Вільнер Владимир (1885–1952) — український (єврейського походження) режисер
Вільямс Теннессі (1911–1983) — американський драматург
Він Захарій (1898–1973) — єврейський режисер
Він Іва (?–1942) — єврейська актриса
Віннiков Павел (1912–1985) — російський актор
Вісковський В'ячеслав (1881–1933) — російський режисер, сценарист, актор
Винниченко Володимир (1880–1951) — український письменник і політичний діяч
Висоцька Станіслава (1878–1941) — польська актриса, режисер, театральний діяч, педагог
Висоцький Михаїл (1885–1950) — російський та український актор
Висоцький (Ґельдфельш) Францішек (1855–1941) — польський актор, режисер
Вишневецька Софія (1899–1962) — російська художниця, сценарист
Вишневський Всеволод (1900–1951) — російський драматург
Вознюк Борис (н. 1943) — український актор
Войтила Кароль (1920–2005) — римо-католицький священик, польський поет, актор, драматург, філософ, педагог
Войнич Етель Ліліан (1864–1960) — ірландська письменниця
Воленський (Гертріг) Владислав (1848–1912) — польський актор та режисер
Волков Ігор (н. 1962) — український актор
Волков (Агуров) Ніколай (1900–1985) — російський актор
Волховська (Бек-Назарова) Софія (1888–1956) — російська актриса
Волькенштейн Давід (1891–1960) — єврейський письменник, перекладач, літературний та театральний критик
Вольф Фрідріх (1888–1953) — німецький письменник
Воронович Олександра (1898–1985) — російська та українська актриса
Вострovський Людвик (1872? 1874? — 1914) — польський актор та режисер
Вотяков Юрій (н. 1951) — український актор
Вронський Василій (1883–1952) — російський актор
Врублевська Валерія (н. 1938) — українська письменниця

Ґавалевич Мар'ян Костянтин (1852–1910) — польський режисер, директор театру
Гаврилюк Ольга (н. 1973) — український режисер
Гаджібеков Узеір Абдул-Гусейн огли (1885–1948) — азербайджанський композитор, диригент, драматург
Газенклевер Вальтер (1890–1940) — німецький поет, драматург, перекладач
Галєві Людовик (1834–1908) — французький письменник
Галін (Пурер) Олександр (н. 1947) — російський драматург
Галицький (Васюченко) Георгій (1851–1907) — російський та український актор, антрепренер
Гальбе Макс (1865–1944) — німецький драматург
Гамсун (Петерсен) Кнут (Кнуд) (1859–1952) — норвезький письменник
Гаспрінський Ізмаїл (1851–1914) — кримськотатарський просвітитель, видавець, політик
Гаузбрандт Гаррі (1894–1957) — німецький музикант
Гауптман Герхарт (1862–1946) — німецький драматург
Гаусфатер Пйотр-Йозеф (1894–1966) — польський педагог, культурний діяч, режисер
Гаусфатер Анна (1932–1999) — польська актриса
Гациський Олександр (1838–1893) — російський письменник, суспільний діяч
Ге Григорій (1867–1942) — російський актор, драматург
Геббель Фріхріх Хрістіан (1813–1863) — німецький драматург
Гедеонов Степан (1818–1878) — російський театральний діяч
Гей Джон (1685–1732) — англійський поет та драматург
Гейєрманс Герман (1864–1924) — нідерландський письменник
Геллер Людвик (1865–1926) — польський директор театру, режисер
Гемар Мар'ян (Гешелес Ян Марія) (1901–1972) — польський (єврейського походження) літератор, актор, режисер, театральний діяч
Герберт Збігнєв (1924–1998) — польський поет, есеїст, драматург
Геровський Станіслав (1855–1917) — польський актор
Герцель (Зеєв) Теодор (Біньямін) (1860–1904) — австро-угорський (єврейського походження) письменник, журналіст
Герцо-Виноградський Пьотр (1867–1929) — російський театральний рецензент, літератор
Герцо-Виноградський Семен (1848–1903) — російський журналіст, театральний рецензент

Гершензон Мойше (1903–1943) — єврейський поет, драматург, актор, режисер
Гете Йоган Вольфганг (1749–1832) — німецький поет, драматург
Гетерлє Альберт (1927–?) — німецький актор та режисер
Гетьманський Олександр (н. 1960) — український актор
Гефт Артур (1885–1972) — німецький літератор, перекладач, театральний діяч
Гешоннек Ервін (1906–2008) — німецький актор
Гільдін Хаїм (1884–1944) — єврейський поет, прозаїк, драматург
Гімпель Самуель Мендель (1875–1942) — єврейський антрепренер
Гімпель Якоб Бер (1840–1906) — єврейський антрепренер
Гіршбейн Перець (1880–1848) — єврейський драматург, режисер
Гирба Олексій (н. 1963) — російський режисер
Глаголін (Гусєв) Борис (1879–1948) — російський актор, режисер та драматург
Гладков Олександр (1912–1976) — російський драматург
Глама-Мещерська Олександра (1859–1942) — російська актриса
Глєбов (Котєльніков) Анатолій (1899–1964) — російський письменник
Глєбова Марія (1840–1919) — російська актриса, антрепренер
Глибін Єжи (н. 1952) — польський актор
Глинка Михаїл (1804–1857) — російський композитор
Глоба Андрій (1888–1964) — російський драматург, поет, перекладач
Гнєдич Пьотр (1855–1925) — російський письменник
Гоголь Микола (1809–1852) — український письменник
Гожица (Голіца) Вільям (Вільгельм Генрик) (1889–1959) — польський режисер, літературний керівник, директор театру, драматург
Гозенпуд Абрам (1908–2004) — російський (єврейського походження) літературознавець та музикознавець
Голобородько Олександр (н. 1938) — український та російський актор
Голомазов Сергій (н. 1961) — російський режисер
Голубєва Ольга (1868–1942) — російська актриса
Голубинський (Тростянський) Дмитрій (1880–1858) — російський актор
Гольдблат Мойсей (1896–1974) — єврейський актор і режисер
Гольдес (Гольдесгейм) Ойзер (1900–1966) — єврейський драматург, літературознавець, критик
Гольдоні Карло (1707–1793) — італійський драматург
Гольдфаден Абрам (1840–1908) — єврейський драматург та антрепренер
Гончар Андрій (н. 1936) — російський та український актор
Гончаров Іван (1812–1891) — російський письменник

Гордін Яків (1853–1909) — єврейський драматург
Горєва Єлизавета (1859–1917) — російська актриса, антрепренер
Горін Григорій (1940–2000) — російський (єврейського походження) сатирик, драматург, сценарист
Горобець Юрій (н. 1932) — російський актор
Горовиць Владимир (1903–1989) — американський (єврейського походження) піаніст
Горький Максим (Пєшков Олексій) (1868–1936) — російський письменник
Гостинська Анна Берта (1847–1918) — польська актриса, директор театру
Готлобер Абрахам Бер (1810–1899) — єврейський поет і публіцист
Гофштейн Давід (1889–1952) — поет, драматург, перекладач
Гоцці Карло (1720–1806) — італійський драматург
Гранатов Олександр (1906–1980) — російський актор
Гранах Олександр (1890–1945) — єврейський актор театру і кіно
Гранін (Герман) Даніїл (н. 1919) — російський письменник
Грановський Олексій (Азарх Авраам) (1890–1937) — єврейський актор, режисер, театральний діяч
Гребельник Юрій (н. 1962) — український актор
Грін Роза (Рахіль) (1910–2000) — єврейська актриса
Грінчак Ганна (н. 1985) — українська актриса
Гріншпун Ізакін (1913–1990) — єврейський та український режисер
Грибоєдов Олександр (1795–1829) — російський драматург
Гримм Якоб (1785–1863) — німецький лінгвіст і фольклорист
Гримм Вільгельм (1786–1859) — німецький лінгвіст і фольклорист
Грипич Олексій (1891–1983) — український режисер
Грицай (Колтановський) Василь (1856–1910) — український актор, оперний співак
Грудина Дмитро (1898–1937) — український актор, театральний критик
Губерман Айзик (1906–1966) — єврейський письменник
Гузік Анна (1909–1994) — єврейська актриса, співачка
Гузік Яков (1876? — 1952) — актор, режисер, антрепренер
Гурвиць (Горвиць-Гурвич) Моше (1844–1910) — єврейський драматург, антрепренер
Гусєв Віктор (1909–1944) — російський драматург
Гусятинський Анатолій (Товій) (1900–1940) — єврейський художник, драматург
Гуцков Карл (1811–1878) — німецький драматург
Гушалевич Євген (1867–1907) — український оперний співак
Гюго Віктор (1802–1885) — французький письменник

Давидов Владимир (Горєлов Іван) (1849–1925) — російський актор та режисер
Далматов (Лучич) Василій (1845–1912) — російський актор, антрепренер
Даніель М. (Меєрович Мордихай) (1900–1940) — єврейський прозаїк, драматург
Данилов Ніколай (1899–1978) — російський художник
Даргомижський Олександр (1813–1869) — російський композитор
Дар'ял Олександра (?–1932) — російська актриса
Дачинський Станіслав (1892–1964) — польський актор та режисер
Дашевський Владислав (1902–1971) — польський сценограф, директор театру
Деверже (Шапо Арман) (1794–1851) — французький водевіліст
Дегларі Георгій (1900–1938) — грецький режисер
Дейч Олександр (1893–1972) — російський письменник, критик, перекладач
Дембська Євгенія (н. 1920) — українська актриса
Деннері Адольф Філіп (1811–1899) — французький драматург
Деревщикова Катерина (1906–2006) — російська актриса
Дерібас Олександр (1856–1937) — журналіст, публіцист, суспільний діяч
Джаббарли Джафар Кафар огли (1899–1934) — азербайджанський драматург, режисер
Джеймс Генрі (1843–1916) — англо-американський письменник
Дзекун Олександр (н. 1945) — російський та український режисер
Дідур Адам (1874–1946) — польський оперний співак (бас), режисер і педагог
Дієнстль-Домброва Мар'ян (1882–1957) — режисер, директор театру
Дінезон Яків (1856–1919) — єврейський письменник
Діттанова Айше (н. 1918) — кримськотатарська актриса
Димов (Перельман) Осип (1878–1959) — російський (єврейського походження) письменник, драматург, перекладач
Дмитерко Любомир (1911–1985) — український письменник
Дмитрієв Юрій (1911–2006) — російський театрознавець
Днєпров Сергій (1904–1955) — російський актор
Дніпровський Іван (1895–1934) — український драматург
Добжанський Юліан (1877–1935) — польський актор та режисер
Добржанська Любов (1908–1980) — російська актриса
Добровольський Віктор (1906–1984) — український актор
Добрушин Іехескель (1883–1953) — єврейський поет, прозаїк, драматург, літературний та театральний критик
Доде Альфонс (1840–1897) — французький письменник
Долгов Григорій (1890–1957) — російський актор

Долинов Анатолій (1869–1945) — російський актор і режисер
Доля Наталя (н. 1974) — українська актриса
Домеріус Гельмут (1905–1985) — німецький актор
Досенко Микола (1921–2006) — український актор
Достоєвський Фьодор (1821–1881) — російський письменник
Драбик Вінценти (1881–1933) — польський сценограф
Драга (Сумарокова) Валерія (1896–1967) — російська та українська актриса
Драк Матвій (Мойсей) (1887–1963) — український сценограф
Дранга Георгій (1908–1937) — грецький режисер
Дробна Олена (н. 1983) — український сценограф
Дрозд Георгій (1941–2015) — український актор
Дубинін Костянтин (н. 1935) — український режисер
Дубровська Наталя (н. 1945) — українська актриса
Дударєв Олексій (н. 1950) — білоруський драматург
Дузе Елеонора (1858–1924) — італійська актриса
Дука Ірина (н. 1945) — українська актриса, режисер
Дуклер Валентин (1908–1997) — український актор
Дурилін Сергій (1886–1954) — російський літературознавець, театрознавець
Духнович Олександр (1803–1865) — угро-руський священик, письменник
Духновський Ніколай (1908–1999) — український художник
Дяк Юрій (н. 1987) — український актор
Дьяконов Ніколай (1911–1982) — російський драматург
Дьяконова Зинаїда (1903–1963) — українська актриса
Дьяченко Віктор (1818–1876) — російський драматург
Дюма Олександр (1802–1870) — французький письменник
Дюма Олександр (син) (1824–1895) — французький письменник
Дюмануар Філіп Франсуа (1806–1865) — французький драматург
Дюшен Фердінанд (1868–1956) — французький письменник

Ейлішева-Гільдіна (Бакштейн) Шева (1899–?) — єврейська актриса
Ейсман Густав Адольф (1824–1884) — київський міський діяч, київський голова (1872–1884, з перервами)
Еліот Томас Стернз (1888–1965) — англійський поет, драматург та літературний критик
Ентін Борис (1914–2008) — російський сценограф
Епельбаум Михаїл (1894–1957) — єврейський актор, співак

Епов Ніколай (н. 1931) — російський сценограф
Ердман Ніколай (1900–1970) — російський драматург, поет, кіносценарист
Еренбург Ілля (1891–1967) — російський (єврейського походження) письменник, публіцист
Ерін Борис (1921–2008) — російський режисер
Еркень Іштван (1912–1979) — угорський письменник

Євреїнов Ніколай (1879–1953) — російський режисер, драматург, теоретик театру
Єзепов В'ячеслав (н. 1941) — російський актор
Ємцов Артем (н. 1986) — український актор
Єна Олександра (н. 1971) — українська актриса
Єрмолова Марія (1853–1928) — російська актриса
Єфимов (Фридлянд) Борис (1900–2008) — російський (єврейського походження) художник-графік

Жаботинський Дмитрій (1897–1982) — єврейський актор, режисер
Жаткін Пьотр (1894–1968) — театральний критик, драматург
Жвірбліс Марія (1882–1967) — російська актриса
Желязовський Роман Чеслав (1854–1930) — польський актор, режисер, директор театру
Живокіні Василій (1805 (07) — 1874) — російський актор
Жильченко Дмитро (н. 1983) — український актор
Жулавський Юрій (1874–1915) — польський поет, письменник, драматург

Заатов Осман (1875–1920) — кримськотатарський театральний діяч
Заграничний Зіновій (1900–1966) — український композитор
Загребельний Павло (1924–2009) — український письменник
Задніпровський Володимир (н. 1959) — український актор
Зайденберг Борис (1929–2000) — український (єврейського походження) актор
Зайцев Валерій (н. 1946) — український актор
Заклунна Валерія (1942–2016) — українська актриса
Закс Андреас (1903–1983) — німецький письменник
Замятін Олег (н. 1963) — український актор
Заньковецька Марія (1860–1934) — українська актриса
Запольська (Корвін-Піотровська) Габріеля Марія Стефанія (1857–1921) — польська письменниця, актриса

Заславський Рудольф (Ровн-Лейб) (1886? — після 1927) — єврейський актор, режисер
Затиркевич-Карпінська Ганна (1855–1921) — українська актриса
Збоїнська Гелена (1877–1948) — польська співачка
Звєрєва Марія (1816–1917) — російська актриса
Зеркалова Дар'я (1901–1982) — російська актриса
Зільберберг Вільгельм (Вольф) (1885–?) — єврейський актор
Зільберт Яків (Кулиш Янків) (1871–1939) — єврейський актор, драматург
Зільберфарб Мойсей (Моше) (1876–1934) — єврейський письменник та політичний діяч
Зіскін Григорій (н. 1936) — російський (єврейського походження) та канадський режисер
Зимовець Микола (1923–1995) — український актор
Злобін Андрій (н. 1963) — український художник
Зніч (Феєртаг) Міхал (1888? 1892? — 1943) — польський актор театру і кіно, режисер
Зорін (Зальцман) Леонід (н. 1924) — російський (єврейського походження) письменник
Зощенко Михаїл (1894–1958) — російський письменник
Зудерман Герман (1857–1929) — німецький драматург

Ібсен Генрік (1828–1906) — норвезький драматург
Іванов Всеволод (1895–1963) — російський письменник
Іванов Ігор (н. 1937) — російський сценограф
Іванов-Козельський Митрофан (1850–1898) — російський актор
Івницький Михайло (1926–1996) — український сценограф
Ігнатуша Олександр (н. 1955) — український актор
Ійєш Дюла (1902–1983) — угорський письменник, перекладач
Ілку-Хшановська Лідія (н. 1941) — польська актриса
Ільїн Борис (1901–1979) — російський актор
Ільнарська (Ільїнська) Віра (1877– кінець 1920-х) — російська актриса
Інсарова Єкатерина (1883–1970) — російська актриса
Іпчі Умер (1897–1955) — кримськотатарський письменник, актор, режисер
Ісаєв Олег (н. 1959) — український та російський актор

Каган Авром (1901–1965) — єврейський письменник, драматург
Кадельбург Гюстав (1851–1921) — німецький драматург

Кадочнікова Лариса (н. 1937) — українська актриса
Казакевич Генах (1883–1935) — єврейський письменник, публіцист
Казакевич Еммануїл (1913–1962) — російський (єврейського походження) письменник, драматург
Кайаве Гастон Арман де (1869–1915) — французький драматург
Каліцінський Вацлав (1882–1923) — польський актор
Калиш Берта (1872–1939) — єврейська актриса
Калманович (Колманович) Лазар (1883–1946) — єврейський актор
Кальман Імре (1882–1953) — угорський композитор
Каменькович Борис (1921–2001) — український хореограф та режисер
Камінська Естер-Рохл (1868–1925) — єврейська актриса
Камінська Іда (1899–1980) — єврейська актриса, режисер, театральний діяч
Камінський Аврам (1868–1918) — єврейський актор і режисер
Кандим Юнус (1959–2005) — кримськотатарський поет, прозаїк, перекладач, літературознавець
Каплан Іцхок (1874–1929) — єврейський драматург
Каплер Олексій (1903–1979) — російський режисер, сценарист, актор
Карась Сергій (н. 1964) — український музикант
Каратигін Пьотр (1805–1879) — російський актор, драматург
Карашевський Володимир (н. 1955) — український сценограф
Кареліна-Раїч (Поповкіна) Раїса (1880–1957) — російська актриса
Карпенко Жанна (1938–2011) — циганська співачка, актриса
Карпенко-Карий (Тобілевич) Іван (1845–1907) — український актор і драматург
Карташова Лідія (1881–1972) — російська актриса
Касона Алехандро (1903–1965) — іспанський поет і драматург
Каспрович Ян (1860–1926) — польський поет
Катаєв Валентин (1897–1986) — російський письменник
Кац Аркадій (н. 1931) — український та російський режисер
Кацизне Альтер (1885–1941) — єврейський письменник
Кашкер Федір (1908–1938) — грецький актор
Кашліков Кирило (н. 1969) — український актор, режисер
Квітка-Основ'яненко Григорій (1778–1843) — український письменник
Квітко Лев (Лейб) (1890–1952) — єврейський поет
Кваткевич Владислав (1873–1911) — польський актор
Кваткевич Євгенія (1881–1965) — польська актриса
Кекк Фріда (1909–1983) — німецька актриса

Кіршон Владимир (1902–1938) — російський драматург
Кічман Адольф Герман (1854–1917) — німецький співак, актор, режисер
Киселевський Іван (1839–1898) — російський актор
Кишко Георгій (1946–1996) — український актор
Киянський Павел (1898–1982) — український актор
Клейнманн Фридерік (1897–1943) — єврейський художник
Клещєєв Леонід (1893–?) — російський актор, режисер, художник театру
Клімашенко Дмитро (н. 1979) — український (циганського походження) естрадний співак, продюсер
Клішевська Кароліна (1864–1927) — польська співачка, актриса
Климова Олександра (1921–2005) — російська актриса
Клячкін Лев (1897–?) — єврейський актор
Кобрін Леон (1872–1946) — єврейський прозаїк, драматург
Ковард Ноель Пірс (1899–1973) — британський драматург, актор, режисер, композитор
Ковтун Георгій (н. 1950) — український хореограф, режисер
Ковязина Наталя (1949–2014) — українська актриса
Козимиренко Михайло (Міха) (1938–2005) — український (циганського походження) письменник
Козинцев Григорій (1905–1973) — російський режисер
Козьменко-Делінде Валентин (н. 1951) — український режисер, сценограф, педагог
Коклен Бенуа Констан (1841–1909) — французький актор
Кокто Жан Моріс Ежен Клеман (1889–1963) — французький поет, художник, лібретист, театральний та кінорежисер
Колобов Леонід (1873–1943) — російський актор
Кольцов Михаїл (1898–1940) — російський письменник, публіцист
Комаров Олег (н. 1939) — український актор
Комаровська (Секевич) Надія (1889–1967) — російська актриса
Коміссаржевська Віра (1864–1910) — російська актриса
Коміссаров Ніколай (1890–1957) — російський актор
Компанієць Аба Гірш (1870–?) — єврейський актор, антрепренер, драматург
Кондратовська Надія (н. 1951) — українська актриса
Коновалова Тетяна (н. 1981) — українська актриса
Кононенко Григорій (1938–2006) — український режисер
Конопницька Марія (1842–1910) — польська письменниця, поет, новеліст, літературний критик, публіцист

Кормон Ежен (1811–1903) — французький драматург
Корнбліт Зісель (1872–1929) — єврейський драматург
Корнєєва Неллі (1936–?) — російська актриса
Корнійчук Олександр (1905–1972) — український драматург
Королевич-Вайдова Кароліна (1875? 1876? — 1955) — польська співачка, директор театру
Корш Федір (1852–1923) — російський антрепренер
Костенко Ліна (н. 1930) — українська поетеса
Костоправ Георгій (1903–1938) — грецький письменник та культурний діяч
Котляр Іосиф (1908–1962) — єврейський поет, драматург
Котляревський Іван (1769–1838) — український письменник
Кохановський Ян (1530–1584) — польський поет, драматург
Кошель Віктор (н. 1957) — український актор, режисер
Кравчук Марина (н. 1979) — українська артистка балету
Кракопольский Яков (1911–1991) — єврейський режисер
Крамов Олександр (1885–1951) — російський та український актор, режисер, педагог
Красов (Некрасов) Ніколай (1867–1940) — російський режисер, актор, антрепренер
Крейн Олександр (1883–1951) — російський композитор
Крітенко Андрій (н. 1963) — український режисер
Крикунов Ігор (н. 1953) — циганський актор, режисер, театральний діяч
Крикунова Жанна (н. 1987) — циганська артистка та співачка
Крикунова Людмила (н. 1956) — циганська артистка та співачка
Крилов Віктор (1838–1908) — російський драматург
Крон (Крейн) Олександр (1909–1983) — російський письменник
Кронек Людвіг (1837–1891) — німецький актор та режисер
Кропивницький Марко (1840–1910) — український актор, режисер, драматург, театральний діяч
Крупник Семен (1928–2008) — український актор
Круті Ісаак (1890–1955) — український (єврейського походження) театральний критик, театрознавець, драматург
Куб'юк Любов (н. 1954) — українська актриса
Кугель Олександр (1864–1928) — російський театральний критик
Кудря Наталя (н. 1959) — українська актриса
Куза Василій (1902–1941) — російський актор, режисер
Кузнєцов Степан (1879–1932) — російський актор

Куліговський Філіп (1883–1952) — польський актор, співак, режисер
Куліш Микола (1892–1937) — український драматург
Куликов Ніколай (1815–1891) — російський актор, письменник
Кульчицька Ольга (н. 1971) — українська актриса
Кундера Мілан (н. 1929) — чеський письменник
Кунцевич Вітольд (1879–1936) — польський актор, режисер
Курбас Лесь (Олександр) Зенон (1887–1937) — український актор, режисер, теоретик театру
Куртмуллаєв Мустафа (н. 1964) — кримськотатарський актор
Кухаренко Яків (1800–1862) — український військовий та письменник
Кушніров Арон (1892–1949) — єврейський поет, драматург
Кюхельбекер Вільгельм (1797–1846) — російський письменник

Лабіш Ежен Марен (1815–1888) — французький письменник
Лавреньов Борис (1891–1953) — російський драматург
Лавров Кирилл (1925–2007) — російський актор
Лавров Юрій (1905–1980) — російський та український актор
Лазорко Дмитро (1966–2009) — український режисер
Лаленков Дмитро (н. 1966) — український актор
Ландау Борис (1912–1988) — єврейський актор
Лапейко Євген (1952–2007) — український композитор
Ларіонов Юрій (н. 1970) — український та російський художник
Ласк Берта (1887–?) — німецька письменниця
Латайнер Йосиф (1853–1935) — єврейський драматург
Лафарович Віктор (н. 1969) — польський педагог, актор-аматор
Лацис Віліс (1904–1966) — латиський письменник
Лебедєв Владимир (1903–1980) — російський режисер
Лев Геня (1916–2004) — єврейська актриса
Лєвак Люба (н. 1953 р.) — польська актриса
Левідов (Левіт) Михаїл (1891–1942) — єврейський та російський письменник, драматург
Левитська Марія (н. 1955) — український сценограф
Легар Франц (1870–1948) — австрійський композитор
Легуве Ернест (1807–1903) — французький драматург
Лейвік (Гальперн Левік) (1888–1962) — єврейський поет, драматург
Лейпцігер Марк (1897–?) — єврейський актор, режисер, драматург

Лекок Шарль (1832–1918) — французький композитор
Лелевіч Анджей (1863–1922) — польський актор, співак, режисер, директор театру
Леліва (Карпінський) Юзеф (1884–1947) — польський актор
Ленський (Вервіциотті) Олександр (1847–1908) — російський актор і режисер
Ленський (Воробйов) Дмитрій (1905–1960) — російський письменник
Леонов Леонід (1899–1994) — російський письменник
Леонтьєв-Щеглов Іван (1856–1911) — російський письменник
Лепковський Євген (1866–1939) — російський актор, антрепренер, педагог
Лермонтов Михаїл (1814–1841) — російський поет
Лессінг Готхольд Ефраїм (1729–1781) — німецький драматург, теоретик мистецтва і літературний критик
Летичевський Фелікс (1963–1996) — український актор
Лещинський Любарт (1942–1998) — польський художник, реставратор, актор
Лєсков Ніколай (1831–1895) — російський письменник
Ліберт Яків (1874–1946) — єврейський актор і режисер
Лібовицький Володимир (1905–?) — чеський балетмейстер, режисер
Лідер Данило (1917–2002) — український театральний художник, педагог
Лішанський Юхим (1905–1982) — єврейський режисер, педагог
Лизогуб Володимир (1918–1996) — український режисер, актор, педагог
Лиманська Лідія (н. 1980) — українська артистка
Липовський Нахум (1874–1928) — єврейський режисер, антрепренер
Лисенко Микола (1842–1912) — український композитор
Лисенко Наталя (1884–1969) — російська актриса
Лисик Євген (1930–1991) — український театральний художник
Лисовець Олексій (н. 1960) — український режисер
Литваков Моше (1875–1937) — єврейський драматург і критик, політичний діяч
Литвин Олексій (н. 1962) — російський режисер
Литвиненко (Литвиненко-Вольгемут) Марія (1892–1966) — українська оперна співачка
Литвинов (Гуревич) Лев (1899–1963) — єврейський режисер
Литвинова Анна (1912–1975) — російська та українська актриса
Лоєв Мойсей (н. 1917) — єврейський актор, режисер, письменник
Лойтер Ефраїм (1889–1963) — єврейський актор, режисер, педагог
Лойтер Нохум (1891–1966) — єврейський режисер, сценарист
Лондон Джек (Гріффіт Чейні Джон) (1876–1916) — американський письменник, драматург
Лопатинський Фавст (1899–1937) — український режисер, сценарист, актор

Лопе Вега де (1562–1635) — іспанський поет і драматург
Лорак Ані (Куєк Кароліна) (н. 1978) — українська естрадна співачка
Лорка Федеріко Гарсіа (1898–1936) — іспанський поет, драматург, художник, музикант
Лубківська Марія (1858–1934) — оперна співачка, антрепренер, педагог
Луначарський Анатолій (1875–1933) — російський літератор, мистецтвознавець
Лундін Аксель (1886–1943) — російський (єврейського походження) актор і режисер
Лунченко Євген (н. 1974) — український актор, режисер
Любомирський Іешуа (1884–1977) — єврейський режисер, театрознавець
Любич (Любушкін) Іван (1899–1981) — російський та український актор, режисер
Людвиґ Адам (1875–1952) — польський співак, режисер
Людвігов (Маєвський) Людвіг (1854–1929) — російський актор та режисер
Людвиковський (Гальський) Людвик (1870–1928) — польський актор, співак
Люксембург Анатолій (Тев'є) (1871–1962) — єврейський антрепренер
Ляров Матвій (1884–1964) — російський та український актор
Лятошинський Борис (1894–1968) — український композитор

Магар Тетяна (1946–2008) — український режисер
Мадач Імре (1823–1864) — угорський поет, філософ та драматург
Мазнічко Рустам (н. 1979) — циганський танцюрист
Мажуга Юрій (н. 1931) — український актор
Майзель Нахман (1887–1966) — єврейський літературознавець і критик, громадський діяч
Майоров Сергій (1903–1973) — російський режисер
Макушинський Корнелій (1884–1953) — директор театру, літературний керівник театру
Малахов Віталій (н. 1954) — український режисер
Малахова Олена (н. 1981) — українська актриса
Малюгін Леонід (1909–1968) — російський драматург, літературний критик
Мамонтов Яків (1888–1940) — український письменник, теоретик драми
Мансфельд Дмитрій (1851–1909) — російський драматург
Манько Леонід (1868–1922) — український актор
Маразлі Григорій (1831–1907) — міській голова Одеси (1878–1895 рр.)
Марголін Самуїл (1893–1953) — єврейський режисер та театральний критик
Мардань Олександр (н. 1956) — український драматург
Мареннiков Леонід (1912–2005) — російський та український актор

Маркіш Перець (1895–1952) — єврейський поет, драматург
Мартинович Іоланта (1942–2004) — польська актриса-аматорка
Маслобойщиков Сергій (н. 1957) — український художник, режисер
Массне Жюль (1842–1912) — французький композитор
Мдівані Георгій (1905–1981) — грузинський драматург
Медведєв Пьотр (1837–1906) — російський актор, антрепренер
Меїнов Джелял Абдульмеїн-оглу (1881–1938) — кримськотатарський юрист, театральний діяч
Меллер Вадим (1884–1962) — український театральний художник
Мельєс Жорж (1861–1938) — французький кінорежисер
Мельникова Лідія (1879–1955) — російська актриса
Мельничук Олег (н. 1975) — український актор та режисер
Мельська Світлана (н. 1975) — українська актриса
Мельяк Анрі (1831–1897) — французький драматург і оперний лібретист
Мережковський Дмитрій (1865–1941) — російський письменник, перекладач, історик, філософ
Мерензон Арон (1892 (1893?) — ?) — єврейський актор
Меріме Проспер (1803–1870) — французький письменник і перекладач
Метерлінк Моріс Полідор Марі Бернар (1862–1949) — бельгійський письменник, філософ
Мерщій Людмила (н. 1941) — українська актриса
Мілош Чеслав (1911–2004) — польський поет, прозаїк, перекладач, есеїст, літературознавець, дипломат, юрист
Мільнер Моше Міхаель (1886–1953) — єврейський композитор, диригент
Міндлін Іосіф (1894–1959) — єврейський актор, режисер
Мірбо Октав (1848–1917) — французький письменник, драматург
Міхновська Стефанія (1881? 1882? — 1962) — польська актриса
Міхулович Стефан (1884–1961) — польський актор, режисер, директор театру
Міцкевич Адам (1798–1855) — польський поет
Мічурін-Самойлов Ніколай (1866–1898) — російський актор
Мішурат Макс (Мотл) (1901–?) — єврейський актор
Микитенко Іван (1897–1937) — український драматург
Милославський (Фрідебург) Ніколай (1801–1882) — російський актор, постановник, антрепренер
Митницький Едуард (н. 1931) — український режисер
Михайлов Павло (1908–1980) — український актор

Михалков Сергій (1913–2009) — російський письменник
Могілевська Марина (н. 1970) — українська та російська актриса
Моджеєвська (Місель) Гелена (Ядвіга) (1840–1909) — польська актриса
Мойхер-Сфорім Менделе (Бройде Шолом-Яаков) (1836–1917) — єврейський письменник
Молостова Ірина (1929–1999) — український режисер
Мольєр (Жан Батист Поклен) (1622–1673) — французький драматург, актор
Мольнар Ференц (1878–1952) — угорський письменник
Мордкін Михаїл (1880–1944) — російський (єврейського походження) танцівник і балетмейстер
Морська (Овчаренко) Марія (1872–1907) — російська актриса
Москвін Станіслав (н. 1961) — український актор
Мочалов Павел (1800–1848) — російський актор
Мрожек Славомир (1930–2013) — польський письменник, драматург, есеїст
Муне-Сюллі Жан (1841–1916) — французький актор
Мурський Алєксандр (1869–1943) — російський та німецький театральний та кіноактор, режисер
Мухарський Антон (н. 1968) — український актор
Мюссе Альфред де (1810–1857) — французький поет, драматург

Набоков Владимир (1899–1977) — російський письменник
Надіна (Нодіна-Мерензон) Надія (1898–?) — єврейська актриса
Назарова Тетяна (н. 1961) — українська актриса
Наталушко Ганна (н. 1966) — українська актриса
Наумцев Володимир (1934–2011) — український актор
Недбал Оскар (1874–1930) — чеський композитор, музикант, диригент
Недєлін Євген (1850–1913) — російський актор, постановник
Недім Мамут (1893–1938) — кримськотатарський театральний критик, суспільний діяч
Нейгауз Генріх (1888–1964) — російський (німецького походження) піаніст
Некрасов Ніколай (1821–1877) — російський поет
Неллі Володимир (1895–1980) — український режисер, актор, педагог
Немирович Варвара (1856–1901) — російська актриса
Немирович-Данченко Владимир (1858–1943) — російський драматург, постановник, театральний діяч
Ненашев Володимир (1923–1995) — російський та український актор, режисер

Несміянов Ігор (н. 1949) — український художник, сценограф
Нещерет Олена (н. 1980) — українська актриса
Нівуа Поль (1893–1958) — французький драматург
Ніжерадзе Ніна (н. 1955) — українська актриса
Нікітін Леонід (1896–1942) — російський художник театру
Нікітін Максим (н. 1982) — український актор
Нікодемович Анджей (н. 1925) — польський піаніст та композитор, педагог
Ніколаєва Анна (1922–2003) — російська та українська актриса
Ніколаєва Валентина (1928–2002) — українська та російська актриса
Ніколаєва Ксенія (н. 1959) — українська актриса
Ніколенко В'ячеслав (н. 1980) — український актор
Нікулін Лев (1891–1967) — російський (єврейського походження) письменник
Новак Ірина (н. 1978) — українська актриса
Новак Самуїл (1898–1964) — єврейський режисер, педагог
Новацький (Батог) Ян (1872–1923) — польський актор, режисер
Номберг Герш-Давід (1876–1927) — єврейський драматург, перекладач
Норвід Моріс (1895–1964) — єврейський режисер
Норд (Левін) Бенедикт (1901–1965) — український режисер, педагог
Нордау Макс (Зюдфельд Сімха Мейєр) (1849–1823) — австро-угорський (єврейського походження) лікар, письменник, політичний діяч
Норінський Ісаак (1890–?) — єврейський актор
Нугер Аркадій (Абрам) (1896–1994) — єврейський актор, режисер

Обертинська Беата (1898–1980) — польська поетеса, акторка
Овчаров Віталій (н. 1985) — український актор
Озенбашли Сеїт-Амет Сеїт-Абдулла огилу (1893–1958) — кримськотатарський політичний діяч, історик, публіцист
Озиряний Сергій (н. 1956) — український актор
Ойслендер Нохем (1893–1962) — єврейський письменник та літературознавець
Оконська Клементина (1873–1944) — польська співачка
Оконська Яніна (1905–1945) — польське сопрано
Оконський Адам (1875–1924) — польський баритон, режисер
Окорніцький Казімєж (1876–1931) — польський співак, актор, режисер
Олбі Едвард (1928–2016) — американський драматург
Олексій Ольга (н. 1980) — українська актриса
Олєша Юрій (1899–1960) — російський письменник, драматург

Опалова Євгенія (1900–1985) — російська та українська актриса
Ордонувна Ганка (1902–1950) — польська співачка, танцівниця, акторка
Орлєнєв (Орлов) Павел (1869–1932) — російський актор
Орлов-Чужбінін (Орлов) Яків (1876–1940) — російський актор
Оршанський Бер (1884–1945) — єврейський письменник, драматург, літературний критик
Осадчий Володимир (н. 1981) — український актор
Освецимський Владимир (1886–1955) — російський та український актор
Осинська Алла (1930–2005) — українська актриса
Остапенко Тетяна (н. 1962) — українська актриса
Остерва Юліуш (Малюшек Юлиан Анджей) (1885–1947) — польський актор, театральний режисер і педагог, театральний діяч, реформатор польського театру
Островський Богдан (1871–1901) — російський актор
Островський Олександр (1823–1886) — російський драматург
Остропольський Леонід (н. 1950) — український режисер
Оффенбах Жак (1819–1880) — французький композитор

Павліковський Тадеуш (1861–1915) — польський режисер, директор театру
Павлова (Шульмейстер) Ізабелла (н. 1928) — українська актриса
Пазенко Анатолій (1934–2008) — український актор
Пазі В'ячеслав (1945–2006) — російський режисер
Панчук Петро (н. 1957) — український актор
Паперний Євген (н. 1950) — український актор
Парра Олександр (н. 1943) — український та російський актор
Пархоменко Андрій (н. 1964) — український актор
Пасхалова (Чегодаєва) Анна (1867–1944) — російська актриса
Паустовський Костянтин (1892–1968) — російський письменник
Пекарська Анна (1918–2010) — українська актриса
Пельтцер Іван (1871–1959) — російський актор і режисер
Первєєва Ольга (н. 1946) — українська актриса
Перець Іцхак Лейбуш (1852–1915) — єврейський письменник
Перро Шарль (1628–1703) — французький поет, казкар, критик
Песоцький Ніколай (1842–1905) — російський актор і антрепренер
Петефі Шандор (1823–1849) — угорський поет, публіцист
Петіпа Віктор (1878–1933) — російський актор
Петіпа Маріус (1850–1919) — російський актор

Петрицький Анатоль (1895–1964) — український художник
Петров Володимир (н. 1946) — український актор, режисер
Петров Ніколай (1890–1964) — російський режисер
Петров Сергій (1895–1965) — російський актор
Петрушевська Людмила (н. 1938) — російський драматург, поет
Пехати Ядвіга (н. 1959) — польська актриса
Піменов Віктор (1937–2008) — український актор
Пінський Давид (1872–1959) — єврейський письменник
Піранделло Луїджі (1867–1936) — італійський письменник
Писарєв Модест (1844–1905) — російський актор
Писемський Олександр (1821–1881) — російський письменник
Плавун Валентина (н. 1963) — українська художниця
Плашенко Тамара (н. 1955) — українська актриса
Плещеєв Олександр (1858–1944) — російський журналіст, драматург
Погодін (Стукалов) Ніколай (1900–1962) — російський драматург
Погорєлова Людмила (н. 1959) — українська та російська актриса
Подерев'янський Олександр (Лесь) (н. 1952) — український художник, сценограф, сатирик
Подубінський Андрій (н. 1944) — український актор
Полевий Ніколай (1796–1846) — російський журналіст, критик, драматург
Полевицька Єлена (1881–1973) — російська актриса
Пономаренко Андрій (н. 1982) — український актор
Попов Ніколай (1871–1949) — російський режисер
Поппер Леопольд (1889–1976) — німецький режисер
Портаненко Ігор (н. 1966) — український (циганського походження) актор та балетмейстер
Поссарт Ернст фон (1841–1921) — німецький актор
Потапенко Ігнатій (1856–1929) — російський літератор
Потєхін Олексій (1829–1908) — російський драматург, белетрист
Правдін Осип (Трейлебен Оскар) (1849–1921) — російський актор
Прагер Реґіна (1874–1949) — єврейська актриса, співачка
Превер Жак (1900–1977) — французький поет та кінодраматург
Прево Ежен Марсель (1862–1941) — французький письменник
Предаєвич Віра (1928–2003) — російська та українська актриса
Прибік Йозеф (1855–1937) — російський (чеського походження) диригент, композитор

Призамент Шломо (1889–1973) — єврейський актор, музикант, композитор
Примогенов Олег (н. 1955) — український актор, режисер
Пронашко Анджей (1888–1961) — польський сценограф, директор театру, педагог
Протопопов Віктор (1869–1916) — російський драматург, журналіст
Птушкіна Надія (н. 1949) — російський драматург
Пушкін Олександр (1799–1937) — російський поет, прозаїк, драматург
Пшибишевський Станіслав Фелікс (1868–1927) — польський письменник

Рабинович Ісаак (1894–1961) — російський (єврейського походження) художник
Радзинський Едвард (н. 1936) — російський письменник, критик
Радін (Казанков) Ніколай (1872–1935) — російський актор
Ракітін Юрій (1882–1952) — російський режисер
Рассказов Олександр (1832–1902) — російський актор, антрепренер
Ратшка Владислав (1877–1944) — польський актор, директор театру
Рахліс Михайло (1897–1959) — єврейський композитор, диригент
Рахманова Ольга (1871–1943) — російська актриса
Ращук Володимир (н. 1987) — український актор, співак
Реджіо (Бєклємішев) Олександр (?–1908) — російський театральний художник
Редан (Режу) Габріель Шарлотт (1856–1920) — французька актриса
Резнік Липа (1890–1944) — єврейський письменник
Резнікович Михаїл (н. 1938) — український режисер
Резніченко Мирослава (н. 1948) — українська актриса
Рейнгардт (Гольдман) Макс (Максиміліан) (1873–1943) — німецький (єврейського походження) актор, режисер, театральний діяч
Рентген (Ґюнтнер) Мар'ян (1888–?) — польський актор, естрадний співак
Реньяр Жан Франсуа (1655–1709) — французький драматург
Рефатов Асан (1902–1938) — кримськотатарський композитор, музикант, поет
Рефатов Мідат (1893–1920) — кримськотатарський публіцист, журналіст, перекладач
Решетніков (Решетченко) Анатолій (1923–2018) — український актор
Рибаков Ніколай (1811–1876) — російський актор
Рибчинська (Дмитревська) Наталія (?–1920) — російська актриса
Ригєр Єжи (1887–1952) — польський актор, директор театру, режисер
Рихловський Францішек (1878–1949) — польський антрепренер
Ришельє Арман Еммануель (1766–1822) — генерал-губернатор Новоросії та Бессарабії, один із засновників Одеси
Роговцева Ада (н. 1937) — українська актриса

Родріго Відре Хоакін (1901–1999) — іспанський композитор
Роєнко Олег (н. 1961) — український актор
Розин Мойсей (1906–1976) — російський (єврейського походження) актор і режисер
Розов Віктор (1913–2004) — російський драматург
Роксанова (Петровська) Марія (1874–1958) — російська актриса
Роман Владислав Юстин (1868–1905) — польський актор
Романов Михаїл (1896–1963) — російський актор
Ромашов Борис (1895–1958) — російський драматург
Россі Ернесто (1827–1896) — італійський актор
Рощін (Гібельман) Михаїл (1933–1910) — російський письменник
Рощін-Інсаров (Пашенний) Ніколай (1861–1899) — російський актор
Рубіна Алла (н. 1944) — український хореограф
Рубінштейн Антон (1829–1894) — російський (єврейського походження) композитор, піаніст, педагог
Ружевич Тадеуш (н. 1921) — польський поет, письменник, драматург
Рушковський Миколай (н. 1925) — український актор

Саваренська Ольга (н. 1948) — російська театральна художниця
Савина (Подраменцова) Марія (1854–1915) — російська актриса
Савкін Олег (н. 1965) — український актор
Савченко Дмитро (н. 1972) — український актор
Садовський (Тобілевич) Микола (1856–1933) — український актор, режисер, антрепренер
Салинський Афанасій (1920–1993) — російський драматург
Салтиков-Щедрін (Салтиков) Михаїл (1826–1889) — російський письменник
Сальвіні Томазо (1829–1915) — італійський актор
Сальвіні Густаво (1859–1930) — італійський актор
Самойлов Василій (1813–1887) — російський актор
Самойлов Владимир (1924–1999) — російський актор
Самойлов-Мічурін Ніколай (1866–1898) — російський актор
Самсонов Лев (?–1882) — російський актор, літератор
Сарайкін Віктор (н. 1959) — російський та український актор
Сарду Вікторьєн (1831–1908) — французький драматург і критик
Сарматова (Авакумова) Ніна (Анна) (1874–1949) — російська актриса
Сатосова Людмила (1926–2008) — українська актриса
Сахновський Василій (1886–1945) — російський режисер

Сахоровський (Сютковський) Мечислав (1853–1914) — польський актор, літературний секретар театру, перекладач, драматург
Сахс Станіслав (?–1926) — польський танцівник, хореограф
Свєтлов (Шейнкман) Михаїл (1903–1964) — російський (єврейського походження) поет
Свєтловидов (Сєдих) Ніколай (1889–1970) — російський актор
Сейдаметов Шевкет (н. 1954) — кримськотатарський художник
Сейтаблаєв Ахтем (н. 1972) — кримськотатарський актор, режисер
Сейфулліна Лідія (1889–1954) — російська письменниця
Сельвінський Ілля (1899–1968) — російський (кримчакського походження) поет
Семашкова Ванда Феліція Катажина (1867–1947) — польська актриса, режисер, директор театру
Семдор (Дорошенко) Семен (Гольдштейн Шимен) (1888–1938) — український (єврейського походження) актор і режисер
Семенова Ніна (1931–1996) — російська письменниця
Семічева Тетяна (1902–2012) — російська актриса
Семирозуменко Віктор (н. 1974) — український актор
Семьошкіна-Степанкова Ольга (н. 1974) — український балетмейстер
Сенкевич Генрік (1846–1916) — польський письменник
Сервантес Сааведра Мігель де (1547–1616) — іспанський письменник
Сердюк Анастасія (н. 1968) — українська актриса
Сєтов (Сетгофер-Сетгоф) Йосиф (1826–1894) — російський (угорського походження) оперний співак, постановник, антрепренер
Сівач Валерій (1929–2004) — російський та український актор
Сіглігеті Еде (1814–1878) — угорський драматург, режисер, театральний діяч
Сільвай Сіон (1876–1932) — угро-руський священик, драматург
Сибіряков Олександр (1863–1936) — оперний співак, антрепренер
Сибіряков (Співак) Лев (Лейб) (1869–1942) — російський (єврейського походження) оперний співак
Симонов Костянтин (Кирилл) (1915–1979) — російський письменник
Скальковський Аполлон (1808–1899) — український історик, архівіст, статистик
Скібневський Олександр (1903–1978) — російський (польського походження) режисер, педагог
Скріб Огюстен Ежен (1791–1861) — французький драматург
Скуратов Павел (1861–?) — російський актор, антрепренер
Славінський Ігор (н. 1953) — український актор та режисер

Сливка Олександр (1909–2008) — український письменник
Слободяна Ірина (н. 1952) — польська актриса-аматорка
Словацький Юліуш (1809–1849) — польський поет і драматург
Слонов Іван (1882–1945) — російський актор, режисер
Сметана Бедржих (1882–1884) — чеський композитор, диригент
Смирнов Борис (н. 1951) — український актор
Смирнов Дмитрій (1863–1928) — російський актор
Смирнов Євген (1947–2016) — український та російський актор
Смирнова Надія (1873–1951) — російська актриса
Смолич Юрій (1900–1976) — український письменник, театральний критик
Смолярова Олександра (1925–2014) — українська актриса
Собінов Леонід (1872–1934) — російський оперний співак
Собко Вадим (1912–1981) — український драматург
Соболєв Юрій (1887–1940) — російський режисер, театрознавець
Собольщиков-Самарін (Собольщиков) Ніколай (1868–1945) — російський актор, режисер, антрепренер, педагог
Соколов Ніколай (1906–1981) — російський та український актор, режисер
Соколов Наум (1886–1951) — російський та український (єврейського походження) актор
Соловйов Ніколай (1845–1898) — російський драматург
Соловцов (Федоров) Ніколай (1857–1902) — російський актор, режисер, антрепренер, драматург
Соломарський Олександр (1897–1980) — російський та український актор, режисер, театральний діяч
Сольська Ірена (1878–1958) — польська актриса, режисер, директор театру
Сольський (Сосновський) Людвик (Людвик Наполеон Кароль) (1855–1954) — польський актор, режисер, директор театру
Сомов Лев (н. 1964) — український актор
Сонц Ада (1897–1968) — єврейська актриса, педагог
Соснін (Соловйов) Ніколай (1884–1962) — російський актор
Сосновський Юзеф Константи Наленч (1863–1933) — польський актор, співак, режисер
Софокл (496 до н. е. — 406 до н. е.) — давньогрецький драматург
Софронов Анатолій (1911–1990) — російський драматург
Списаренко Іван (н. 1972) — український музикант
Станіславський (Алексєєв) Костянтин (1863–1938) — російський актор, режисер,

театральний діяч, теоретик театру, педагог
Станкович Євген (н. 1942) — український композитор
Старицький Михайло (1840–1904) — український письменник, театральний діяч
Степанкова Катерина (н. 1972) — українська актриса, режисер
Степанов Ніколай (1825–1910) — російський актор
Стерн Анатоль (1899–1968) — польський письменник
Стрепетова Поліна (1850–1903) — російська актриса
Стрєлкова Марія (1908–1962) — російська та українська актриса
Стрижов Віктор (н. 1928) — український актор, режисер, педагог
Строупежницький Ладіслав (1850–1892) — чеський драматург
Суворов Олександр (н. 1967) — український актор
Сумбаташвілі Йосиф (1921–2012) — російський (грузинського походження) художник театру
Сумська Ольга (н. 1966) — українська актриса
Суракевич Юрій (н. 1937) — російський сценограф
Сургучов Ілля (1881–1956) — російський письменник
Сухово-Кобилін Олександр (1817–1903) — російський драматург
Сухотін Павел (1884–1935) — російський поет і драматург

Тамайо-і-Баус Мануель (1829–1899) — іспанський драматург
Тамарова Ніна (1900–1983) — російська та українська актриса
Тарасевич Міхал Януарій (1871–1923) — польський актор, режисер, директор театру
Тарханов (Москвін) Михаїл (1877–1948) — російський актор
Татжанський (Стасіневич) Міхал (1886–1941) — польський актор, співак, режисер
Тверской (Кузьмін-Караваєв) Костянтин (1890–1937) — російський режисер, театральний критик
Теленчі Данііл (1910–1938) — грецький літератор, актор, режисер
Терелчік Марі (н. 1935) — угорська актриса театру та кіно
Тил Йозеф Каетан (1808–1856) — чеський письменник
Тиссон Ян (н. 1932) — польський актор-аматор, театральний адміністратор
Товстоногов Георгій (1915–1989) — російський режисер
Токарєва Олександра (1859–1939) — російська актриса
Токарчук Ірина (н. 1959) — українська актриса
Толстой Лев (1828–1910) — російський письменник
Толстой Олексій (1817–1875) — російський письменник
Толстой Олексій (1883–1945) — російський письменник

Томас Брендон Волтер (1848–1914) — англійський драматург, актор, співак
Топорков Василій (1889–1970) — російський актор і режисер
Тохтаргази Усейн Шаміль (1881–1913) — кримськотатарський поет і драматург
Трапшо Ірена (1868–1953) — польська актриса
Треньов Костянтин (1875–1945) — російський драматург
Треплєв Авраам (1891–1955) — російський (єврейського походження) актор, режисер
Треповський Олег (н. 1965) — російський та український актор
Трифонов Роман (н. 1980) — український актор
Троїцький Владислав (н. 1964) — український режисер
Трофимов (Іванов) Олександр (1844–1888) — російський драматург та актор
Тургенєв Іван (1818–1883) — російський письменник
Туріцина Галина (1927–2014) — російська актриса
Тшцінський Теофіл (1878–1952) — польський режисер, директор театру

Уайльд Оскар Фінгал О'Флаерті Віллс (1854–1900) — ірландський письменник
Українка Леся (Косач Лариса) (1871–1913) — українська письменниця, перекладачка, літературний критик
Улановський Михаїл (1913–1991) — український театральний художник
Уманський Моріц (1907–1948) — український театральний художник
Урванцев Лев (1865–?) — російський письменник
Устрялов Фьодор (1836–1885) — російський журналіст, драматург

Фадєєв Олександр (1901–1956) — російський письменник
Фаєр Григорій (н. 1947) — український (єврейського походження) сценограф
Файко Олексій (1893–1978) — російський драматург
Фалішевський Станіслав (1883–1945) — польський танцівник, балетмейстер
Федоров Василій (1891–1971) — російський режисер, художник
Федотов Іван (1881–1951) — російський театральний художник
Федотова Глікерія (1846–1925) — російська актриса
Фельдман Фердинанд (1862–1919) — польський актор
Фельє Октав (1821–1890) — французький письменник
Фенцик Євген (1844–1903) — угро-руський священик, журналіст, драматург
Фігнер Ніколай (1857–1918) — російський оперний співак
Філіпі Фелікс (1851–?) — німецький драматург
Філіппо Едуардо де (1900–1984) — італійський комедіограф, актор, режисер

Фінгерова Шева (1910–1996) — єврейська актриса
Фірер Владимир (н. 1953) — російський сценограф
Фішер Ґустав (1847–1911) — польський актор
Филимонов Сергій (1926–2004) — російський та український актор
Флер Робер де (1872–1927) — французький драматург, журналіст
Флоріянський Владислав (Кохманн Флоріян) (1854–1911) — польський тенор, режисер
Фогелер Генріх (1872–1942) — німецький художник
Фолянський (Фотиго-Фолянський) Болеслав (1883–1954) — польський актор, співак, режисер
Фонвізін Деніс (1744–1792) — російський літератор
Форкатті Віктор (1846–1906) — російський актор, режисер, антрепренер
Фрадкіна Єлена (1901–1981) — російська театральна художниця
Франчковський Францішек (1878–1931) — польський актор, режисер, директор театру
Франько Дмитро (1913–1992) — український актор
Фреденберг Михаїл (1858–1920) — російський (єврейського походження) фейлетоніст, драматург
Фредро Олександр (1793–1876) — польський поет, комедіограф
Френкель Михаїл (1937–2016) — український сценограф
Фрід Оскар (1871–1941) — німецький диригент і композитор
Фрізон Андреас (1904–1961) — німецький актор
Фрізон Пьотр (1899–1941) — німецький актор
Фроман Маргарита (1890–1970) — російська балерина, балетмейстер
Фукс Лео (1911–1994) — єврейський актор, музикант

Халатов (Поросьонков) Віктор (1901–1969) — російський та український актор
Хейфець Леонід (н. 1934) — російський режисер
Хмелінський Юзеф (1862 (1859?) — 1941) — польський актор
Ходотов Ніколай (1878–1932) — російський актор
Хожай Оксана (1965–2013) — українська естрадна співачка
Холмська (Крестовоздвіженська) Зінаїда (1866–1936) — російська актриса
Хостікоєв Анатолій (н. 1953) — український актор
Хохлов Костянтин (1885–1956) — російський актор і режисер
Хшановський Збігнєв (н. 1935) — польський режисер, актор

Ценін Сергій (1884–1964) — російський актор
Цепнік Генрик (1877–1942? 1944) — єврейський режисер, перекладач, публіцист, театральний критик
Церетелі Олексій (1864–1942) — російський (грузинського походження) оперний антрепренер
Цивата Юлія (н. 1974) — українська актриса
Цимбалюк Олександра (н. 1986) — українська актриса

Чаговець Всеволод (1877–1950) — український театрознавець
Чаєв Ніколай (1824–1914) — російський письменник, драматург
Чайковський Модест (1850–1916) — російський драматург, оперний лібретист, перекладач, критик
Чайковський Пьотр (1840–1893) — російський композитор
Чапек Йозеф (1887–1945) — чеський художник, фотограф, поет, есеїст
Чапек Карел (1890–1938) — чеський письменник, перекладач
Чарновський Людвик (1887–1933) — польський актор, режисер, директор театру
Челебі Евлія (1611–1682?) — османський мандрівник та енциклопедист
Червоненко Олена (н. 1981) — українська актриса
Чернишов Борис (1907–1992) — український театральний художник
Чернядєв Костянтин (1918–?) — російський режисер
Чехов Антон (1860–1904) — російський письменник
Чініджанц Леонід (1912–1985) — український актор та режисер
Чинаров (Мсеріанц) Рубенс (1869–1943) — російський актор
Чириков Євген (1864–1932) — російський письменник
Чистяков Олександр (1901–1966) — російський актор
Чоконаї Міхаїл (1773–1805) — угорський поет і драматург
Чужбінов (Грінштейн) Тимофій (1852–1897) — російський актор
Чумаченко Михаїл (н. 1960) — російський режисер

Шакір Селім (1942–2008) — кримськотатарський поет і перекладач
Шаролапова Ніна (н. 1949) — українська актриса, педагог
Шатров (Маршак) Михаїл (1932–2010) — російський драматург
Шатрова Єлена (1892–1976) — російська актриса
Шаховський Олександр (1777–1846) — російський письменник, театральний діяч
Швець Тетяна (н. 1937) — російський сценограф
Швідлер Мальвіна (1919–2011) — українська (єврейського походження) актриса

Шевченко Тарас (1814–1861) — український поет, художник
Шейнфельд Анна (Нюся) (1912–1992) — єврейська актриса
Шекспір Вільям (1564–1616) — англійський поет і драматург
Шерегій (Грім) Юрій Августин (1907–1990) — український драматург, режисер
Шерідан Річард Брінслі (1751–1816) — британський (ірландського походження) письменник та суспільний діяч
Шестопалов Валентин (1947–2013) — український актор
Шіллер Фрідріх Йоганн Крістоф (1759–1805) — німецький поет, драматург, теоретик мистецтва
Шіллер (де Шільденфельд) Леон (Єжи Войцех) (1887–1954) — польський режисер, директор театру
Шимко Олександр (н. 1977) — український композитор
Шиндлер Єжи (1898–1944) — польський актор, режисер
Шипенко Олексій (н. 1961) — російський драматург
Ширванзаде (Мовсісян) Олександр (1858–1935) — вірменський письменник
Шифрін Ніссон (1892–1961) — російський (єврейського походження) театральний художник
Шкваркін Василій (1894–1967) — російський драматург
Шляхов Андрій (н. 1957) — український актор
Шмідгоф Ніколай (1870–?) — російський (німецького походження) актор
Шмідт Зигмунт (1873–1935) — польський баритон, актор
Шмідт Іван (1871–1939) — російський режисер
Шнітке Альфред (1934–1998) — російський композитор
Шніцлер Артур (1862–1931) — австрійський письменник
Шобер (Пінчук) Міхал (1859–1919) — польський актор, режисер
Шобер Отто (н. 1932) — угорсько-український письменник, культурний діяч
Шолом-Алейхем (Рабинович Соломон) (1859–1916) — єврейський письменник
Шомер (Шайкевич) Нохем Меєр (1849–1905) — єврейський письменник
Шор Ашер Зеліг (1836–1909) — єврейський актор
Шоу Джордж Бернард (1856–1950) — британський драматург і публіцист
Шпажинський Іполит (1844–1917) — російський драматург
Шпакевич Мечислав (1890–1945) — польський актор, режисер, директор театру
Штейнберг Семен (1887–1955) — єврейський композитор, диригент
Штрудлер Хуне (?–1930) — єврейський бродерзінгер
Шуберт Олександра (1827–1909) — російська актриса
Шувалов (Єгоров) Іван (1865–1905) — російський актор

Шукшин Василій (1929–1974) — російський актор, кінорежисер, письменник
Шумський (Чесноков) Сергій (1820–1878) — російський актор
Шьонтан Франц фон (1849–1913) німецький (австрійського походження) письменник, драматург, журналіст, актор

Щеглов (Леонтьєв) Іван (1856–1911) — російський письменник
Щепкін Михайло (1788–1863) — російський (українського походження) актор
Щербак Юрій (н. 1934) — український письменник

Южин (Сумбаташвілі) Олександр (1857–1927) — російський актор, драматург
Юнг (Юнгвіц) Клара (Шпиколіцер Хая-Рися) (1883–1952) — єврейська опереткова артистка
Юренєва Віра (1876–1962) — російська актриса
Юр'єва Марія (? — після 1915) — російська актриса
Юркевич-Мєсяц Вікторія (н. 1971) — циганська танцюристка та балетмейстер
Юткевич Сергій (1904–1985) — російський режисер, художник, теоретик кіно
Юхас Ференц (н. 1928) — угорський поет і журналіст

Яблочкіна Олександра (1866–1964) — російська актриса
Яковлєв Юрій-Суханов (н. 1964) — український та російський актор
Яновська Любов (1861–1933) — українська письменниця, громадський діяч
Яновський Юрій (1902–1954) — український письменник
Ярач Стефан (1883–1945) — польський актор, режисер, письменник, публіцист, громадський і театральний діяч
Яремчук Лідія (н. 1945) — українська актриса
Ясенський Бруно (Зісман Віктор) (1901–1941) — єврейський письменник
Яцовська Раїса (1904–1943) — єврейська актриса
Ященко Олена (н. 1986) — українська актриса

Покажчик вистав

«104 сторінки про кохання» Е. Радзинського. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1964. Режисер — В. Бортко, художник — М. Івницький. У ролях: Л. Мерщій — Наташа, Л. Зайденберг — Євдокимов та ін.

«Адвокат Больбек» Ж. Бера і Л. Вернейля. Львівський державний єврейський театр, 1941. Переклад з французької та постановка — І. Каміньська. У ролях: І. Камінська, М. Мельман, Г. Мель, І. Натан та ін.

«Алеко» за О. Пушкіним. Муніципальний циганський музично-драматичний театр «Романс», 1996. Режисер — О. Примогенов, балетмейстер — І. Портаненко. У ролях: І. Крикунов — Старий циган, Г. Валшанінова — Земфіра, В. Кошель — Алеко, І. Волков — Молодий циган та ін.

«Анна Кареніна» за Л. Толстим. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1948: Інсценізація — Л. Розен, режисер — О. Соломарський, художник — Г. Орлов. У ролях: Л. Бугова, Н. Мерцалова — Анна, Л. Замберг — Вронський, В. Маккавейський — Каренін та ін. 2001: Інсценізація та режисура — Е. Митницький. У ролях: В. Піменов — Каренін, І. Надєждіна — Анна, Ю. Вотяков — Вронський та ін.

«Арзи кииз» Ю. Болата. Кримськотатарський музично-драматичний театр, 1990. Режисер — В. Аносов, художник — С. Османов. У ролях: Д. Джеппарова, І. Бахшиш, С. Османов, М. Ібрагімова, А. Диттанова та ін.

«Бабуся» Г. Кайаве і Р. Флера. Драматичний театр «Соловцов», 1914. У ролях: О. Токарева — Бабуся, М. Шатрова — Елен, С. Кузнєцов — Валентин, В. Петіпа — Андре

«Бабуся і онук» К. Галчинського. Львівський Польський народний театр, 2008. Режисер — З. Хшановський, сценографія — Г. Яцило, музика — З. Римаж. У ролях: І. Слободяна, К. Косидор, П. Кунський, Б. Клєбан, Е. Геліх, М. Клєбан, А. Бовшик, В. Лафарович, А. Лафарович, К. Шиманський

«Балладина» Ю. Словацького. Львівський Польський народний театр, 1958. Режисер — П. Гаусфатер, асистент режисера — З Хшановський. У ролях: І. Мартинович, А. Гаусфатер, Я. Євтух, Є. Микитин, І. Хшановська, В. Пшишляк, Я. Тиссон, Л. Хшановська, Я. Стадницька та ін.

«Бар-Кохба» С. Галкіна. Київський «ГОСЕТ», 1940. Режисер — М. Гольдблат, художник — Н. Альтман. У ролях: Д. Жаботинський — Бар-Кохба та ін.

«Без вини винні» О. Островського. Львівський державний єврейський театр, 1940. Режисер — І. Камінська. У ролях: І. Камінська — Кручиніна, Л. Касвінер — Незнамов, С. Натан — Шмага та ін.

«Безприданниця» О. Островського. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1973. Режисер — М. Резнікович, художник — Д. Боровський. У ролях: А. Роговцева — Лариса, О. Парра — Паратов, Г. Кишко — Карандишев, М. Рушковський — Кнуров та ін.

«Бетховен» М. Жижмора. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1928. Режисер — Я. Варшавський, художник — Р. Распопов. У ролях: М. Астангов, Н. Соколов — Бетховен та ін.

«Біг» М. Булгакова. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1967/1968. Режисер — В. Бортко, художник — М. Івницький. У ролях: Л. Зайденберг — Хлудов, П. Михайлов — Крапілін, А. Гончар — Чарнота, Г. Дрозд — Голубков, Л. Мерщій — Люська та ін.

«Бій метеликів» Г. Зудермана. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: М. Шаровьєва — удова Гергентхайм, Е. Дніпрова — Ельза, К. Інсарова — Лаура, М. Велізарій — Розі, І. Киселевський — Вінкельман, Є. Недєлін — Кесслер, А. Долинов — Макс, Р. Чинаров — Вільгельм, О. Крамською — Учитель

«Біля царської брами» К. Гамсуна. Антреприза М. Багрова, 1909. Режисер — Н. Синельников. У ролях: В. Юренєва — Еліна Карено, М. Багров — Івар Карено, Дмитрієв — Ендре Бендесен та ін.

«Блукаючі зірки» за Шолом-Алейхемом. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема, 1946. Інсценізація — А. Рубінштейн, І. Добрушин, режисер — М. Гольдблат, художники — Л. Файленбоген, Г. Кеслер, композитор — С. Штейнберг. У ролях: С. Лейман — Рейзеле Співак, С. Бідер — Лео Рафалеско, Ш. Фінгерова — Брайнделе Козак та ін.

«Борис Годунов» М. Мусоргського (переклад А. Кічманн). Львівський польський театр, 1911. Режисер — А. Оконський. Виконавці партій: А. Дідур, К. Савицька, А. Каспрович, Б. Суліковський, А. Добош та ін.

«Бранд» Г. Ібсена. Антреприза М. Багрова, 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: М. Багров — Бранд, К. Інсарова — Агнес, Шухміна — Герда та ін.

«Вакханки» Еврипіда (переклад Я. Каспровича). Львівський Великий міський театр, 1933 р. Режисер — В. Радульський, художник — А. Пронашко. У ролях — Т. Бялошчинський та ін.

«Варшавська мелодія» Л. Зоріна. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1967. Режисер — Е. Митницький, художник — Т. Сельвінська. У ролях: А. Роговцева — Гелена, А. Шестопалов — Віктор

«Вдови» А. Керкеса. Львівський Польський народний театр, 1987. Режисер — І. Мартинович, сценограф — В. Бортяков, музичне оформлення — С. Іванова. У ролях: І. Мартинович, Л. Лєвак, Л. Хшановська-Ілку, І. Слободяна

«Венеціанський купець» В. Шекспіра. Антреприза Н. Синельникова, 1912. Режисер — Н. Синельников, художник — П. Андріяшев. У ролях: Є. Павльонков — Шейлок та ін.

«Венеціанський купець» В. Шекспіра (переклад — Д. Гофштейн). Київський «ГОСЕТ», 1936. Режисер — Б. Вершилов, О. Гранах, художник — Л. Альшиць, композитор — С. Штейнберг. У ролях: О. Гранах — Шейлок, А. Сонц — Порція, П. Померанц, А. Шейнфельд — Джессіка та ін.

«В єврейському кварталі» Г. Гейєрманса. Антреприза М. Багрова, 1906. У ролях: Муромцев, Є. Павльонков, М. Звєрєва, І. Шмідгоф, Разсудов-Кулябко та ін.

«Весілля» С. Виспянського. Львівський польський театр, 1901. Режисер — Л. Сольський. У ролях: Л. Сольський, Я. Новацький, В. Роман, М. Тарасевич, А. Ґостинська, Ф. Фельдман, І. Сольська, Ю. Хмелінський та ін.

«Весілля» С. Виспянського. Львівський Польський народний театр, 1969. Режисер — З. Хшановський, художник по костюмах — А. Рахель, музика — А. Нікодемович. У ролях: В. Локєтко, А. Гаусфатер, Л. Лещинський, Л. Бартош, З. Хшановський, Л. Ставицький, Є. Глибін, І. Мартинович, Л. Хшановська-Ілку, К. Сінійчук, Б. Соколовська, М. Рогаля, С. Дерев'янко, Р. Жук, А. Гункевич, В. Мілевська, Я. Тиссон, С. Воллох, А. Вісльовський, С. Корчинський, З. Хшановський

«Вечір комедії О. Фредро, С. Мрожека, А. Чехова». Львівський Польський народний театр, 1978. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, музичне оформлення — А. Нікодемович. У ролях: П. Пісарчик, З. Адамчик, К. Зємбович, В. Васютигський, І. Мартинович, Я. Пехати, Л. Лєвак, М. Боришко, З. Хшановський, Л. Хшановська-Ілку, Є. Гримановський, А. Гаусфатер

«Вечірнє світло» О. Арбузова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1974. Режисер — М. Резнікович. У ролях: В. Єзепов — Пальчиков, О. Парра — Ковальов, А. Роговцева — Тамара, Л. Кадочнікова — Інна та ін.

«Вечір поезії К. Галчинського». Львівський Польський народний театр, 1968. Автор сценарію, режисер, виконавець — З. Хшановський

«Вечір поезії Сергія Єсеніна». Львівський Польський народний театр, 1975. Автор сценарію та режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. Виконавці: Л. Кадирова, З. Хшановський, П. Пісарчик

«Вечір поезії Я. Каспровича». Львівський Польський народний театр, 1964. Режисер — П. Гаусфатер, музичне оформлення — А. Нікодемович. Виконавці: Л. Хшановська, І. Хшановська, Д. Малко-Волох, І. Мартинович, Р. Козловська,

А. Гаусфатер, Е. Вейснер, О. Левицька, Ф. Дудек, С. Воллох, З. Новак, Л. Лещинський, Я. Тиссон, Е. Вітрикус, З. Вітрикус

«Вечір поезії Т. Шевченка». Львівський Польський народний театр, 1960. Режисер — П. Гаусфатер, музичне оформлення — О. Левицька. Виконавці: Л. Хшановська, І. Хшановська, З. Хшановський, І. Мартинович, А. Гаусфатер, Е. Лисайчук, Д. Малко, А. Саноцька, В. Локєтко, Д. Жмінковська, Р. Козловська, Ф. Дудек, З. Новак, С. Дерев'янко, Л. Лещинський

«Відправа грецьких послів» Я. Кохановського. Львівський Польський народний театр, 2000 р. Режисер та сценограф — В. Бортяков, сценічний рух — П. Слободян. У ролях: З. Хшановський, В. Лафарович, Х. Гжегоцька, Л. Хшановська-Ілку, Я. Тиссон, А. Клімчак, Я. Сосновський, В. Бортяков, І. Мартинович, А. Бовшик, К. Косидор. О. Іутін, В. Русецький, П. Слободян, І. Слободяна, І. Асмолова, Я. Пехати, Н. Ступко, Р. Садовська

«Візник Геншель» Г. Гауптмана. Драматичний театр «Соловцов», 1899. Постановник — Н. Соловцов. У ролях: Н. Соловцов — Геншель, В. Немирович — Магда, З. Холмська — Ханна та ін.

«Визволення» С. Виспянського. Львівський Великий міський театр 1935. Режисери — К. Татаркевич, В. Гожиця, художник — В. Дашевський. У ролях: Т. Бялошчинський та ін.

«Вишневий сад» А. Чехова. Драматичний театр «Соловцов», 1904. Режисер — Г. Матковський. У ролях: В. Ільнарська — Раневська, Є. Недєлін — Гаєв, Я. Орлов-Чужбінін — Трофимов, С. Волховський — Єпиходов, Б. Борисов — Фірс та ін.

«Вишневий сад» А. Чехова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980. Режисер — І. Молостова, художник — Д. Лідер. У ролях: А. Роговцева — Раневська, М. Рушковський — Гаєв, Л. Бакштаєв — Лопахін, Л. Яремчук — Аня, О. Ігнатуша — Трофимов, Л. Куб'юк — Варя, Л. Кадочнікова — Шарлотта, М. Досенко — Симеонов-Пищик, Є. Паперний — Єпиходов, О. Ануров — Перехожий, В. Задніпровський — Яша, О. Первєєва — Дуняша, С. Філімонов — Фірс

«Вишневий сад» А. Чехова. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2010. Режисер — А. Кац, художник — Т. Швець. У ролях: Т. Назарова — Раневська, О. Гетьманський — Гаєв, В. Ращук — Лопахін, О. Олексій — Аня, В. Семирозуменко — Трофимов, Н. Доля — Варя, О. Когут — Шарлотта, А. Пономаренко — Єпиходов, В. Алдошин — Симеонов-Пищик, В. Ніколенко — Яша, Є. Червоненко — Дуняша, В. Шестопалов — Фірс

«Влада темряви» Л. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1895. Постановник — Н. Соловцов, художник — О. Реджіо. У ролях: І. Киселевський — Митрич, Попов — Пьотр, В. Немирович — Анісья, А. Анненська — Акуліна, Лідіна — Анютка, Т. Чужбінов — Акім, М. Шаровьєва — Матрона, М. Чужбінова — Марина, Нікітіна — Сусідка, Попова — Марфа, Осмоловський — Урядник

«Влада темряви» Л. Толстого. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1974. Режисер — Б. Ерін, художник — І. Сумбаташвілі. У ролях: Л. Бакштаєв — Микита, І. Буніна — Анісья, В. Заклунна — Марина, Л. Яремчук — Анютка, Н. Шаролапова — Акуліна, Ю. Мажуга — Акім та ін.

«Вовки та вівці» О. Островського. Київський театр російської драми, 1935. Режисер — К. Хохлов. У ролях: П. Значковський — Линяєв, Г. Лазарєв — Аполлон, А. Семенова — Глафіра, Г. Долгов — Чугунов, Є. Саламанова — Купавина та ін.

«Вороги» М. Горького. Київський театр російської драми, 1934. Режисер — В. Неллі. У ролях: А. Шейн — Яків, Б. Брагін — Захар, П. Значковський — Печенігов, В. Драга — Клеопатра, Г. Долгов — Пологий, П. Киянський — Синцов та ін.

«Всюди сам… Свічка під вітром» за Т. Шевченком. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2014. Композиція та режисура — М. Резнікович, художник — О. Дробна, композитор — О. Шимко. У ролях: П. Панчук, В. Алдошин, Д. Савченко — Тарас Шевченко та ін.

«Вулиця радості» Н. Зархі. Київський «ГОСЕТ», 1933. Переклад — Н. Лур'є, режисер — Б. Вершилов, художник — Л. Склютовський. У ролях: Л. Калманович — Спавенто, Л. Хейфець — Ной Рубінчик, В. Шайкевич — Барбароса та ін.

«Гамлет» В. Шекспіра (переклад Ю. Пашковського). Львівський Міський театр, 1907. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: Ю. Хмелінський, К. Адвентович, С. Геровський, А. Роттер, К. Беднажевська, В. Яворський, В. Антоневський, І. Клішевський, Висоцький, Ф. Фельдман, І. Берський та ін.

«Гамлет» В. Шекспіра (переклад Ю. Пашковського). Львівський Великий міський театр, 1928. Режисер — Я. Страхоцький, художник — М. Ружанський. У ролях: Я. Страхоцький, Й. Ґуттнер, Л. Расінська, Я. Добжанський, З. Лозінська, Й. Шиндлер, Е. Каліновський, Л. Вєжбицький, Б. Домбровський, В. Забєльський, Г. Моджевський, В. Клещинський, С. Побуг, В. Брохвіч, Г. Чакі, М. Білецький, Ґ. Расінський та ін.

«Гаряче серце» О. Островського. Драматичний театр «Соловцов», 1914. Режисер — Н. Синельников. У ролях: М. Тарханов — Градобоєв, С. Кузнєцов — Хлинов та ін.

«Гравець» за Ф. Достоєвським. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1982. Інсценізація та режисура — М. Резнікович, художник — Л. Альшиць. У ролях: О. Ісаєв — Олексій Іванович, О. Смолярова — Бабуся, Л. Погорєлова — Поліна, А. Роговцева — Бланш, А. Решетніков — Генерал, В. Бесараб — де Гріє, А. Подубинський — Астлей та ін.

«Гра у любов» М. Балуцького. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: Е. Днєпрова — Цветаєва, М. Велізарій — Булатникова, А. Огарьов — Кубанцев, М. Шаровьєва — Грудищєва, Т. Чужбінов — Грудищєв, Є. Недєлін — Булатніков, А. Долинов — Акулов, Р. Чинаров — Флоров

«Гроза» О. Островського. Антреприза М. Багрова, 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: М. Голубєва — Катерина, Є. Павльонков — Тихон, М. Звєрєва — Кабаніха, Нікольський-Федоров — Дикой, З. Мансвєтова — Варвара, Мельникова — Феклуша, І. Берсенєв — Борис, Дмитрієв — Кулігін, С. Кузнєцов — Кудряш

«Давній спір» М. Гемара, **«Consilium facultatis»** О. Фредро. Львівський Польський народний театр, 1990. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, музика — А. Нікодемович. У ролях: І. Мартинович, З. Хшановський, С. Черкас,

Л. Хшановська-Ілку, К. Зембович, Г. Лірик, С. Рейтер, Д. Тейнер, Х. Гжегоцька, В. Бортяков, І. Слободяна, Я. Пехати

«Давним-давно» О. Гладкова. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1945. Режисер — О. Соломарський, художник — Г. Орлов, композитор — О. Сандлер. У ролях: М. Ляров — Кутузов, Н. Іващенко — Шурочка Азарова та ін.

«Дама з камеліями» О. Шипенка. Циганський музично-драматичний театр «Романс», 1993. Режиссер — А. Критенко, сценографія — Л. Подерев'янський, балетмейстер — В. Ананьєв. У ролях: Т. Плашенко — Дама, І. Крикунов — Дорослий чоловік, І. Волков — Малюк та ін.

«Дами і гусари» А. Фредро. Львівський Польський народний театр, 1959. Режисер — П. Гаусфатер, сценографія — В. Пшишляк, асистент режисера — В. Локетко. У ролях: В. Локетко, В. Пшишляк, Є. Пригода, Я. Тиссон, А. Гаусфатер, А. Новіцька, Я. Стадницька, І. Мартинович, Я. Гаусфатер, В. Тимощук, С. Гункевич

«Дачники» М. Горького. Драматичний театр «Соловцов», 1904. Режисер — Н. Савинов. У ролях: Я. Орлов-Чужбінін — Влас, О. Дар'ял — Варвара Михайлівна, Булатов — Басов, К. Інсарова — Калерія, Н. Смирнова — Марія Львівна та ін.

«Дачники» М. Горького. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1965. Режисер — М. Резнікович, художник — Д. Боровський. У ролях: М. Рушковський — Басов, Л. Кадочнікова — Варвара, О. Іванов — Рюмін, А. Решетніков — Шалімов, Ю. Мажуга — Суслов, А. Литвинова — Калерія, В. Предаєвич — Юлія, А. Пекарська — Дудакова, А. Ніколаєва — Марія Львівна, В. Єзепов — Влас

«Два весілля в одну ніч» А. Готлобера. Львівський державний єврейський театр, 1941. Режисер — О. Друзь, художники — Ф. Клейнманн та З. Бальк, музика — Ш. Призамента та К. Гімпеля, хореограф — С. Фалішевський. У ролях: І. Камінська, Р. Реліс, Ф. Фрідман, Ю. Гохберг, Р. Безман, Г. Кон, Д. Еппгейн, І. Інвентар, С. Натан, Л. Касвінер, І. Вальдберг, Д. Гарт, П. Керман, Л. Амзель, С. Дорфман

«Дванадцята ніч» В. Шекспіра. Антреприза О. Сибірякова, 1904. Режисер — Н. Арбатов, композитор — Корещенко. У ролях: А. Кварталова — Себастьян та Віола, М. Багров — герцог Орсіно, Н. Степанов — сер Тобі, Н. Сладкопєвцев — сер Ендрю, С. Надєждін — Блазень, Бураковський — Мальволіо та ін.

«Дванадцята ніч» В. Шекспіра (переклад Л. Ульріха). Польський державний театр, 1940. Режисер — Б. Домбровський, сценографія — С. Цегельський, музика — Ю. Мунд, хореографія — М. Броневська. У ролях: Р. Геровський, Т. Возняк, М. Заремвінська, М. Венгжин, Ю. Махальський, А. Леліва, А. Шиманський та ін.

«Двоє недоумків» Е. Лойтера (за А. Гольдфаденом). Київський «ГОСЕТ», 1936. Режисер — Е. Лойтер, художники — Л. Альшиць, В. Борисовець, композитор — С. Штейнберг. У ролях: Кунілемл — А. Нугер та ін.

«Двоє панів Б.» М. Гемара. Львівський Польський народний театр, 2004. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, музика — Є. Дудус-Матушкевич. У ролях: В. Лафарович, А. Бовшик, А. Клєбан, Я. Пехати, Г. Вольський, К. Шиманський, Л. Лєвак, З. Хшановський, Я. Тиссон, П. Кунський, Н. Ступко, Е. Геліх, І. Асмолова, А. Гордієвська

«Дворянське гніздо» за І. Тургенєвим. Драматичний театр «Соловцов», 1913. Режисер — Н. Синельников. У ролях: О. Токарєва — Пестова, Н. Радін — Лаврецький, С. Кузнєцов — Лемм, М. Візаров — Чтець, Н. Лисенко — Лаврецька, Є. Полевицька — Ліза Калітіна

«Дерева помирають стоячи» О. Кассони. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1956. Режисер — Л. Варпаховський, художник — Н. Духновський. У ролях: Є. Опалова — Бабуся, В. Халатов — Бальбоа, М. Рушковський — Директор, І. Павлова — Марта, О. Ануров — Інший та ін.

«Джентльмен» О. Сумбатова. Драматичний театр «Соловцов», 1897. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: М. Морська — Кет, О. Кондорова — Емма Леопольдівна, Н. Рощін-Інсаров — Остужев, Л. Леонідов — граф Остергаузен, М. Михайлов — Чєчков та ін.

«Дзяди» А. Міцкевича. Львівський Великий міський театр, 1932. Режисер — Л. Шіллер, художник — А. Пронашко, музика — Т. Маєрський. У ролях: Я. Страхоцький, Е. Верцінський та ін.

«Діло» О. Сухово-Кобиліна. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1929. Режисер — Я. Варшавський, художник — Р. Распопов. У ролях: М. Ляров — Варравін, Н. Соколов — Муромський та ін.

«Діти сонця» М. Горького. Драматичний театр «Соловцов», 1905. Режисер — Є. Недєлін, У ролях: Е. Лепковський — Протасов, О. Мурський — Вагін, Є. Недєлін — Чепурний, Н. Смирнова — Єлена, К. Інсарова — Ліза, В. Ільнарська — Меланія

«Діти сонця» М. Горького. Київський театр російської драми, 1937. Режисер — Б. Норд. У ролях: М. Романов — Протасов, Н. Комісаров — Чепурний, К. Богданова — Меланія, М. Розин — Єгор, О. Смирнова — Ліза, Г. Лазарєв — Яків та ін.

«Дикунка» О. Островського та В. Соловйова. Драматичний театр «Соловцов», 1896. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: В. Немирович, М. Звєрєва, І. Киселевський, Н. Рощіна-Інсаров, Т. Чужбінов, М. Тугаринова (Варя)

«Директор» С. Альошина. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1950. Режисер — К. Хохлов, художник — В. Меллер. У ролях: М. Романов — Степанов, М. Розин — Карпенко, А. Пекарська — Олександра Володимирівна, М. Стрєлкова — Мальцева, О. Чистяков — Вишняков, М. Швідлер — Настя, П. Киянський — Купцов, В. Мягкий — Куріцин, К. Лавров — Петя

«Дні нашого життя» Л. Андрєєва. Антреприза М. Багрова, 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: В. Юренєва, М. Звєрєва, Є. Павльонков, Н. Радін, І. Берсенєв

«Добряки» Л. Зоріна. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1973. Режисер — М. Резнікович, художник — Я. Альшиць, композитор — Р. Кофман. У ролях: Ю. Мажуга — Кабачков, В. Предаєвич, Н. Батурина — Іраїда, Д. Франько — Гребєшков, М. Розин — Анютин, В. Доб-

ровольський — Колєсніцин, Є. Балієв — Вітальєв, І. Павлова — Крильєва, М. Швідлер — Сичова, О. Парра — Ложкін

«Дон Карлос» Ф. Шіллера. Драматичний театр «Соловцов», 1900. Режисер — М. Багров. У ролях: М. Багров — Дон Карлос, Б. Борисов — Філіп, М. Велізарій — Єлизавета та ін.

«Дон Кіхот. 1938 рік» за М. Булгаковим. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2006. Композиція та режисура — М. Резнікович, художник — Д. Боровський. У ролях: Ю. Гребельник — Дон Кіхот, Д. Бабаєв — Санчо Панса, В. Сарайкін — Сансон Карраско, Є. Малахова — Альдонса, Б. Вознюк — Граф, Людовік XIV, В. Семирозуменко — Лагранж, А. Наталушко — Вона та ін.

«Доня» Л. Резника. Київський «ГОСЕТ», 1937. Режисер — А. Нугер, художник — М. Драк, композитор — С. Файнтух. У ролях: А. Шейнфельд — Доня, (Є. Томська), А. Миргородський — Бузя, Л. Калманович, А. Нугер — Гингольд та ін.

«Дядечків сон» за Ф. Достоєвським. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2008. Інсценізація та режисура — Г. Зіскін, художники — Д. Боровський, О. Дробна. У ролях: А. Варпаховська — Москальова, О. Гетьманський — Москальов, І. Новак — Зінаїда, В. Зайцев — князь Гаврило, В. Ніколенко — Мозгляков, Л. Яремчук — Зяблова, Антипова, Н. Ніжерадзе — Фарпухіна, Паскудіна, К. Старюченко — Діва сновидінь та ін.

«Дядя Ваня» А. Чехова. Драматичний театр «Соловцов», 1898. Режисер — Є. Недєлін. У ролях: Л. Борисов — Серебряков, Н. Рощін-Інсаров — Войницький, Є. Недєлін — Астров, А. Пасхалова — Соня, В. Немирович — Єлена Андріївна та ін.

«Дядя Ваня» А. Чехова. Львівський польський театр, 1906. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: М. Венгжин, К. Беднажевська, Ю. Хмелінський, К. Адвентович, Ф. Фельдман, А. Ґостинська, Г. Чакі та ін.

«Дядя Ваня» А. Чехова. Антреприза М. Багрова, 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: Є. Павльонков, Н. Радін, Алексєєв-Месхієв, М. Мансвєтова, В. Юренєва та ін.

«Дядя Ваня» А. Чехова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1960. Режисер — М. Романов, Художник — В. Меллер. У ролях: М. Романов — Войницький, Єлена — А. Литвинова, А. Решетніков — Астров, В. Дуклер — Серебряков, І. Павлова — Соня та ін.

«Дядя Ваня» А. Чехова. Одеський російський драматичний театр, 2008. Режисери — Л. Хейфець, О. Литвин. У ролях: Ю. Невгамонний — Войницький, А. Антонюк — Серебряков, С. Поляков — Астров, І. Надєжділна — Єлена, С. Горчинська — Соня та ін.

«Ерос і Психея» Є. Жулавського (переклад О. Вознесенського). Антреприза М. Багрова, 1906. Переклад О. Вознесенського. У ролях: А. Пасхалова — Психея, М. Багров — Ерос, Є. Павльонков — Блакс та ін.

«Живий труп» Л. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1911. Режисер — Г. Гаєвський. У ролях: І. Слонов — Протасов, А. Пасхалова — Ліза, Н. Радін — Віктор Каренін, Є. Недєлін — Абрезков, Є. Павльонков — Слідчий, Маша — Н. Лисенко, Є. Чарусська та ін.

«Живий труп» Л. Толстого. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1939. Режисер — І. Крроль, художник — Н. Маткович. У ролях: Н. Соколов — Протасов та ін.

«Живий труп» Л. Толстого. Київський академічний театр російської драми, 1940. Режисер — В. Неллі, художник — Н. Духновський. У ролях: М. Романов — Протасов, О. Смолярова — Маша, Ю. Лавров — Абрезков, Н. Соколов — Пєтушков, Г. Лазарєв — Артем'єв, В. Освецимський — Каренін, М. Стрєлкова — Ліза та ін.

«Загибель ескадри» О. Корнійчука (переклад В. Бронєвського). Польський державний театр, 1940. Режисер — Е. Герман, сценограф — В. Дашевський. У ролях: Я. Кречмар, В. Брозвчі, Ю. Леліва, Ю. Махальський, Л. Мадалінський, М. Венгжин, Т. Сурова та ін.

«Запрошення до замку» Ж. Ануя. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1992. Режисер — В. Пазі, художник — А. Коженкова, хорео-

графія — Л. Юнанова. У ролях: Д. Лаленков — Орас, Фредерік, Т. Назарова — леді Доротея, Є. Тішинська, Н. Кудря — Діана, Ю. Мажуга — Массершман, Ф. Летічевський — Патріс Бомбель, М. Рушковський — Роменвіль, О. Сумська — Ізабелла, В. Предаєвич — п-ні Деменморт, Н. Кондратовська — м-ль Капюла, Д. Бабаєв — Жозює та ін.

«Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (переклад Я. Каспровича). Львівський польський театр, 1902. Режисер — Т. Павліковський, композитор — Ф. Сломковський. У ролях: Ю. Слівіцький, В. Воленський, А. Роттер, К. Беднажевська, А. Ґостинська, Ф. Висоцький, Ф. Фельдман, Ю. Хмелінський та ін.

«Зачароване коло» Л. Риделя. Львівський польський театр, 1900. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: Ю. Хмелінський, К. Беднажевська, В. Антонєвський, Ґ. Фішер, Л. Сольський, Ф. Фельдман та ін.

«Зачарований кравець» за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ», 1940. Інсценізація — М. Ойбельман, режисер — Л. Литвинов, художник — Н. Альтман. У ролях: М. Гольдблат — Шимен-Еле, А. Сонц — Ціпе-Бейле-Рейзе, Л. Хейфець — Хаїм-Хоне та ін.

«З дому неволі» Б. Обертинської. Львівський Польський народний театр, 2013. Режисер — З. Хшановський. Виконавиця — Е. Лєвак

«З життя комах» К. та Й. Чапеків. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1983. Режисер — Й. Беднарик, художники — Й. Циллер, Ю. Ковачева, композитор — В. Кашлік, вірші — Й. Брукнер, балетмейстер — Б. Каменькович. У ролях: Є. Паперний — Людина, І. Дука — Ірис, Журналістка, Ф. Летичевський — Фелікс, Паразит, Диктатор, І. Стариков — Отокар, Скорпіон, Генерал, М. Бяхова — Личинка, Смерть та ін.

«Зірки на вранішньому небі» О. Галіна. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1988. Режисер — І. Дука. У ролях: Н. Ковязина — Анна, О. Сумська — Марія, Н. Кудря — Лоран, Л. Яремчук — Валентина, Н. Кондратовська — Клара, Ю. Гребельник — Ніколай, О. Бондаренко — Олександр

«Зимова казка» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1895. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: А. Огарьов — Король, Т. Чужбінов — Автоліко, М. Велізарій — Герміона, В. Немирович — Пакуліна та ін.

«Золоте руно» С. Пшибишевського. Львівський польський театр, 1901. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: С. Геровський, К. Беднажевська, Ю. Хмелінський, В. Тарасевич, К. Адвентович, М. Венгжин та ін.

«Зямка Копач» М. Даніеля. Київський «ГОСЕТ», 1940. Режисер — А. Рубінштейн, художник — Л. Склютовський, композитор — І. Розентур. У ролях: А. Шейнфельд — Зямка, Є. Ротенберг — Соре-Бейла, Н. Крепак — Ян та ін.

«Іванов» А. Чехова. Драматичний театр «Соловцов», 1897–1900. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: (1897) Н. Рощін-Інсаров — Іванов, М. Роксанова — Сара, Н. Соловцов — Лебедєв, Л. Леонідов — Боркін та ін.; (1900) І. Шувалов — Іванов, К. Інсарова — Саша, Н. Соловцов — Лебедєв, Л. Леонідов — Боркін та ін.

«Іванов» А. Чехова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1976. Режисер — В. Ненашев. У ролях: Л. Бакштаєв — Іванов, Д. Франько — Лебедєв, А. Ніколаєва — Лебедєва, А. Подубинський — Львов, О. Ануров — Шабельський, І. Буніна — Бабакіна, Л. Яремчук, В. Заклунна — Анна Петрівна, А. Роговцева — Саша та ін.

«Ізмаїл» М. Бухарина. Драматичний театр «Соловцов», 1898. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: Н. Рощін-Інсаров, Н. Соловцов — Потьомкін, Л. Леонідов — Дівет, О. Кондорова — Софія Дівет, М. Морська — Ольга Верстовська, В. Степанов — Суворов, Б. Борисов — Попов, О. Богданов — Румянцев, Є. Кнорьє — Голеніщев-Кутузов

«Інтервенція» Л. Славіна. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1934. Режисер — А. Треплєв, художник — І. Назаров, композитор — М. Рахліс. У ролях: Н. Волков — Бродський та ін.

«Ірод Великий» Ієгуде Лейбе Ландау. Антреприза Я. Б. Гімпеля, 1890. Постановка — Й. Вайнштока, художник — А. Носсіг, композитор — А. Петер. У ролях: А. З. Шор — Ірод, Б. Калиш — Міріам, Й. Ескрайз — Гіркан Макабі,

С. Табачніков — Йосиф, Й. Вайншток — Голова Синедріону, С. Феркойф — учень Гіллеля, І. Гольденберг — Доег, Р. Прагер — Олександра, М. Віленські — Соломея та ін.

«Історія однієї пристрасті» за Г. Джеймсом. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1994. Інсценізація та режисура — М. Резнікович, художники — С. Петровський, Л. Пуханова, М. Левицька. У ролях: В. Предаєвич, О. Смолярова — Джуліана, В. Заклунна — Тіна, О. Треповський — Генрі, Ф. Летичевський, Б. Вознюк — Він та ін.

«Їх четверо» Г. Запольської. Польський державний театр, 1944. Режисер — Б. Домбровський, художник — С. Тенерович. У ролях: Т. Млодницький, І. Томашевська, Ю. Скварчинська, Т. Сурова, З. Жичковська, Т. Сухецька та ін.

«Їх четверо» Г. Запольської. Львівський Польський народний театр, 1972. Режисер — З. Хшановський. У ролях: З. Хшановський, Л. Хшановська-Ілку, Л. Ставицький, І. Шарибура, М. Рогаля, А. Гаусфатер, А. Гункевич, Б. Соколовська, М. Боришко, Р. Ковальчук, Є. Жук

«Йоля» Й. Жулавського. Львівський польський театр, 1905. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: Р. Желязовський, І. Сольська, К. Адвентович, Л. Сольський, В. Антонєвський, Ф. Висоцький, С. Геровський, Ю. Хмелінський та ін.

«Йоселе» за І. Динезоном. Львівський державний єврейський театр, 1940. Інсценізація — М. Гершензон та І. Вітлін, режисер — І. Колтинюк, художники — Ф. Клейнманн та З. Вальк, композитор — В. Таслицький. У ролях: М. Бланк — Йоселе, А. Ротман — Йойне, В. Лісс — Берл, С. Альтбойм — Хієна, В. Амзель — Барух, Я. Мандельбліт — Шлайме, Р. Біренбаум — Шейнделе, М. Меркац — Скрипаль

«Казка Купальської ночі» Я. Каспровича. Львівський польський театр, 1900. Музика С. Берсона. Режисер — Т. Павліковський, музика — С. Берсон. У ролях: Ф. Висоцький, К. Беднажевська, К. Адвентович, В. Роман, Ф. Фельдман та ін.

«Казка про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1979. Режисер — В. Малахов, ху-

дожник — В. Карашевський, композитор — Г. Купрявічус, хореограф — Б. Каменькович. У ролях: Л. Куб'юк — Моніка, А. Хостікоєв — Роландас, О. Ігнатуша — Юліус та ін.

«Калхас» за А. Чеховим. Державний циганський музично-драматичний театр «Романс», 2011. Режисер — І. Крикунов, балетмейстер — Вікторія Юркевич-Мєсяц. У ролях: І. Крикунов — Светловидов, М. Кравчук — Марина та ін.

«Камінний гість» О. Пушкіна. Маріупольський державний грецький робітничо-колгоспний театр, 1937. Переклад — Д. Теленчі, постановник — Ю. Дранга. У ролях: Ю. Дранга — Дон Гуан, С. Янгічер — Командор, О. Магдаліц — Донна Анна, Г. Севда — Лепорелло, Д. Черниця — Лаура, Ф. Узун — Монах

«Камінний господар» Лесі Українки. Київський академічний театр російської драми, 1939. Режисер — К. Хохлов, художник — А. Петрицький. У ролях: О. Милославський — Командор, Ю. Лавров — Дон Жуан, О. Петрова — Донна Анна, О. Смирнова — Долорес та ін.

«Камінний господар» Лесі Українки. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1946. Режисер — К. Хохлов, художник — М. Уманський. У ролях: Ю. Лавров, М. Бєлоусов — Дон Жуан, М. Романов — Командор, М. Стрєлкова — Донна Анна, О. Смирнова — Долорес та ін.

«Камінний господар» Лесі Українки. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1951. Режисер — К. Хохлов, художник — М. Уманський. У ролях: Ю. Лавров — Командор, А. Решетніков — Дон Жуан, Г. Туріцина — Донна Анна та ін.

«Кандід» Л. Бернстайна за Вольтером. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1991. Лібретто — Х. Вілер, режисер — В. Петров, художники — М. Єпов, С. Старцева, хореографія — С. Набатов. У ролях: В. Борисюк, Д. Лаленков — Кандід, О. Сумська, Є. Тішинська — Кунегунда, Є. Смирнов — Вольтер, Панглос, Н. Кондратовська — Стара та ін.

«Кармен» за П. Меріме. Кримськотатарський музично-драматичний театр, 1999. Режисер — В. Аносов, художник — Ю. Суракевич, балетмейстери —

О. Кухарська, М. Аблаєв. У ролях: М. Куртмуллаєв, А. Теміркаяєва, А. Сейтаблаєв, Д. Сеттаров та ін.

«Картотека» Т. Ружевича. Львівський Польський народний театр, 2002. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. У ролях: З. Хшановський, Л. Хшановська-Ілку, В. Лафарович, К. Косидор, П. Кунський, І. Мартинович, І. Асмолова, А. Клімчак, А. Бовшик, В. Бортяков, Я. Сосновський, Л. Лєвак, Я. Пехати, І. Слободяна, Я. Тиссон, Н. Ступко, Ю. Чубак, В. Слободяна, Є. Глибін, А. Гордієвська

«Кафедра» В. Врублевської. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1979. Керівник постановки — М. Резнікович, режисер і художник — В. Козьменко-Делінде. У ролях: М. Рушковський — Бризгалов, М. Резніченко — Барвінська, Л. Яремчук — Білкун, А. Ніколаєва — Євграфова, А. Подубинський — Марунін, Н. Кондратовська — Лаговська, М. Досенко — Гурін та ін.

«Кінець Криворильська» Б. Ромашова. Київський театр російської драми, 1926. Режисер — П. Рудін. С. Волховська — Роза Бергман, Ф. Орбельяні — Севастьянов, Л. Негрі — Маркус, Н. Светловидов — Мехоношев та ін.

«Кішка на розпеченому даху» Т. Вільямса. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1998. Режисер — Л. Остропольський, художник — І. Несміянов. У ролях: Ю. Мажуга — Великий Ба, О. Смолярова — Велика Ма, Т. Назарова — Меггі, В. Сарайкін — Брік, Ю. Савельєв — Гумпер, Н. Ніжерадзе — Мей та ін.

«Київський зошит» В. Собка. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1963. Режисер — Н. Соколов. У ролях: М. Рушковський — Іван Куделя, О. Смолярова — Раїса Закипна, Ю. Мажуга — Семен Заграй, Ю. Лавров — Майєр та ін.

«Книжка Адама Міцкевича» С. Василевського. Польський державний театр, 1940. Режисер — Б. Домбровський, художник — В. Дашевський. Виконавці: Б. Домбровський, В. Красновецький, Я. Кречмар, В. Семашкова, Т. Сухецька, А. Шиманський, Я. Жмієвська, З. Жичковська, С. Василевський, А. Шлемінська, В. Семашкова та ін.

«Комедія кохання» Г. Ібсена. Антреприза М. Багрова. 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: Н. Радін, В. Юренєва, С. Кузнєцов, Дмитрієв, Алексєєв-Месхієв, М. Звєрєва, Мельникова та ін.

«Комедія помилок» В. Шекспіра. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1959. Режисер — В. Неллі, художник — Д. Боровський. У ролях: А. Решетніков — Антифол Ефеський та Сиракузький, О. Борисов — Дроміо Ефеський та Сиракузький, М. Розин — Егеон, О. Гранатов — Анжело та ін.

«Конопницька, якої не знаємо» І. Мартинович. Львівський Польський народний театр, 1992. Сценарій та режисура — І. Мартинович, сценографія — В. Бортяков, музика — С. Іванова. Виконавці: І. Мартинович, Я. Пехати та ін.

«Коріолан» В. Шекспіра. Львівський Великий міський театр, 1936. Режисер — Л. Шіллер, художник — А. Пронашко. У ролях: Я. Страхоцький, І. Сольська та ін.

«Королівські ігри» Г. Горіна. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1995. Режисер — О. Лисовець, художник — Ю. Ларіонов, балетмейстер — Н. Міхеєв. У ролях: В. Задніпровський — Генріх, М. Могилевська — Анна, Д. Лаленков — Кромвель та ін.

«Король Лір» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1900. Постановка — І. Шувалова. У ролях: І. Шувалов — Лір, М. Велізарій — Корделія, М. Багров — Едгар та ін.

«Король Лір» В. Шекспіра. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1963. Режисер — Б. Сапегін. У ролях: П. Михайлов — Лір, Т. Іноземцева — Гонерілья, А. Скарга — Регана, С. Ярмолинець — Едмунд, Т. Кибальникова — Корделія, Л. Щамберг — Глостер та ін.

«Легенда про скрипку» («Про що співає скрипка»). Державний циганський музично-драматичний театр «Романс», 2005. Композиція та режисура — І. Крикунов. У ролях: І. Крикунов — Циган, Паганіні, М. Кравчук — Беатриче, А. Курган — Падре, Диявол та ін.

«Лікар з примусу» та «Смішні манірниці» Ж.-Б. Мольєра. Львівський Польський народний театр, 1973. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, хореографія — Г. Сахновська, Г. Ісупов. У ролях: З. Хшановський, Л. Хшановська-Ілку, С. Дерев'янко, М. Боришко, В. Каркут, В. Локєтко, Л. Бартош, Я. Тиссон, Р. Париляк, Є. Жук, Б. Соколовська, К. Зембович, Я. Борейко, К. Шиманський, І. Мартинович, В. Ганюк, В. Каркут

«Ліс» О. Островського. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: І. Киселевський — Нещасливців, Новиков — Щасливців, Н. Милославський-молодший — Миронов та ін.

«Ліс» О. Островського. Київський театр російської драми ім. Лесі Українки, 1962. Режисер — М. Романов. У ролях: М. Романов — Нещасливців, В. Халатов — Щасливців та ін.

«Лісова пісня» Лесі Українки. Кримськотатарський музично-драматичний театр, 2001. Режисер — А. Сейтаблаєв, художник — Ш. Сейдаметов. У ролях: З. Білялова, Е. Джелілов, С. Османов, Д. Аджимамбетова, Е. Білялов, М. Куртмуллаєв, Е. Абдул-Джелі, А. Білялов, М. Якубова, А. Теміркаяєва та ін.

«Листопадова ніч» С. Виспянського. Львівський польський театр, 1910. Режисер — А. Валевський, декорації — Ф. Виґживальський. У ролях: К. Адвентович, Р. Желязовський, В. Семашкова, І. Трапшо, А. Ґостинська та ін.

«Лихо з розуму» О. Грибоєдова. Антреприза Н. Милославського, 1873. У ролях: О. Рютчі — Чацький, К. Лукашевич — Софія та ін.

«Лихо з розуму» О. Грибоєдова. Київський театр російської драми, 1929. Режисер — В. Вільнер. У ролях: Н. Светловидов — Фамусов, Н. Соснін — Чацький, Л. Добржанська, Д. Зеркалова — Ліза, М. Болдуман — Скалозуб, І. Червінський — Молчалін та ін.

«Лихо з розуму» О. Грибоєдова. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1939. Режисер — В. Вільнер, художник — І. Назаров. У ролях: Н. Волков — Чацький, Н. Коміссаров — Фамусов та ін.

«Лулу. Історія куртизанки» Ф. Ведекінда. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002. Режисер — Л. Остропольський, художник — І. Несміянов. У ролях: Ю. Цивата — Лулу, В. Алдошин — Шигольх, В. Шестопалов — Голль, Д. Савченко — Шварц, В. Зайцев — Шон, О. Савкін — Альва, А. Наталушко — Марта, О. Роєнко — Касті-Піані та ін.

«Львівська шопка» І. Мартинович. Львівський Польський народний театр, 1992. Літературна основа — І. Мартинович, режисер — З. Хшановський, музичне оформлення — С. Іванова. Виконавці: І. Мартинович, Я. Пехати, І. Слободяна, В. Бортяков, А. Бовшик, З. Хшановський, А. Клімчак, А. Косидор, В. Лафарович, Я. Сосновський, Я. Тиссон та ін.

«Любовне шаленство» Ж. Ф. Реньяра. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2012. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: Б. Вознюк — Альбер, Артеменко — Агата, Ю. Дяк — Ераст, Г. Грінчак — Лізетта, А. Пономаренко — Кріспен а ін.

«Лють» Є. Яновського. Київський театр російської драми, 1929. Режисер — В. Вільнер. У ролях: М. Болдуман — Семен, Н. Светловидов — Пташкін, В. Драга — Марфа, С. Днєпров — Глоба, Д. Зеркалова — Андрійка та ін.

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: М. Глєбова — мадам Сан-Жен, В. Немирович — Королева Неаполітанська, Є. Недєлін — Наполеон, Н. Соловцов — Лефевр, А. Огарьов, Н. Рощін-Інсаров — Нейпер, Т. Чужбінов — Фуше, І. Киселевський — Саварі, Осмоловський — Ровіго, французькі офіцери — А. Долинов, Р. Чинаров, О. Крамськой та ін.

«Макбет» В. Шекспіра. Кримськотатарський музично-драматичний театр, 1998. Режисер — В. Аносов, художник — Ю. Суракевич. У ролях: М. Куртмуллаєв, А. Темірказієва, А. Сейтаблаєв та ін.

«Манру» І.-Я. Падеревського. Львівський польський театр, 1901. Лібрето — А. Носсіг, режисер — Т. Павліковський. Виконавці партій: А. Бандровський, Є. Гушалевич, Г. Рушковська, І. Богус, Я. Шиманський та ін.

«Марія» А. Салинського. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1970. Режисер — Е. Митницький, художник — М. Улановський. У ролях: В. Заклунна — Марія, Ю. Мажуга — Добротін та ін.

«Марія Стюарт» Ф. Шіллера. Антреприза Н. Синельникова, 1910. Режисер — Н. Синельников. У ролях: Є. Полевицька — Марія Стюарт та ін.

«Маскарад» М. Лермонтова. Київське драматичне товариство під орудою Н. Соловцова, 1892. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: Н. Мічурін-Самойлов — Арбенін та ін.

«Маскарад» М. Лермонтова. Драматичний театр «Соловцов», 1914. Режисер — К. Бережний. У ролях: П. Баратов — Арбенін та ін.

«Маскарад» М. Лермонтова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1952. Режисер — К. Хохлов, художник — Н. Духновський. У ролях: М. Романов, М. Бєлоусов — Арбенін, А. Литвинова — Ніна, Ю. Лавров — Невідомий, М. Розин — Казарин, В. Дуклер — Звєздич, Г. Лазарєв — Шприх та ін.

«Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1986. Режисер — В. Малахов, художник — С. Маслобойщиков, композитор — В. Бистряков. У ролях: А. Роговцева — Анна Фірлінг, Н. Шаролапова — Катрін, В. Задніпровський — Ейліф, Швейцеркас — С. Москвін, Л. Титов — Фельдфебель, М. Швідлер — Командуючий, В. Бесараб — Пітер Ламб, А. Пазенко — Панотець та ін.

«Мертві душі» за М. Гоголем. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1952. Режисер — К. Хохлов, художник — Н. Духновський. У ролях: М. Бєлоусов — Чичиков, В. Халатов — Манилов, Л. Карташова — Корбочка, Д. Франько — Ноздрьов, О. Биков — Собакевич, С. Петров — Губернатор та ін.

«Мій бідний Марат» О. Арбузова. Львівський Польський народний театр, 1972. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. У ролях: З. Хшановський, М. Боришко, В. Мілевська-Андрєєва, В. Ганюк, Л. Ставицький, Р. Париляк

«Містер Піквік» за Ч. Діккенсом. Драматичний театр «Соловцов», 1911. Режисер — Г. Гаєвський. У ролях: О. Богдановський — Піквік, Н. Радін — Джингль, С. Волховський — Сем Веллер та ін.

«Місяць на селі» І. Тургенєва. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1954. Режисер — К. Хохлов, художник — А. Петрицький. У ролях: Т. Демичева — Наталія Петрівна, Г. Будиліна, В. Ніколаєва — Вірочка, С. Филимонов — Бєляєв, М. Бєлоусов — Ракітін, М. Розин — Іслаєв, В. Драга — Іслаєва, Ю. Лавров — Шпигельський, Є. Опалова — Єлизавета Богданівна, А. Биков — Большаков

«Міреле Ефрос» Я. Гордіна. Київський «ГОСЕТ», 1935. Режисер — Д. Жаботинський, художник — В. Биченко, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Сонц, З. Мурована — Міреле, З. Мурована, Л. Калманович — Нохемце, Н. Вайсман — Шейнделе та ін.

«Мішани» М. Горького (переклад С. Босаковського). Львівський польський театр, 1903. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: Ф. Фельдман, А. Ґостинська, Я. Новацький, К. Беднажевська, І. Сольська, Л. Сольський, К. Камінський, В. Кунцевич та ін.

«Мішани» М. Горького. Антреприза О. Сибірякова, 1904. Режисер — Н. Арбатов. У ролях: Н. Степанов — Безсеменов, В. Юренєва — Єлена, Г. Галицький — Тетерєв, Смирнов — Перчихін, Муратов — Ніл, А. Кварталова — Тетяна та ін.

«Мішани» М. Горького. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1935. Режисер — С. Тимохін, художник — Л. Файленбоген. У ролях: М. Ляров — Безсеменов та ін.

«Мішанин у дворянстві» Ж. Б. Мольєра. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Постановка — Н. Соловцова. Музичне оформлення — М. Черняхівський. У ролях: Н. Соловцов — Журден, М. Шаровьєва — пані Журден, М. Велізарій — Люссіна, А. Долинов — Клеант, В. Немирович — Дорімена, Н. Песоцький — Дорант, Е. Дніпрова — Ніколєтта, Є. Недєлін — Ковьєль, вчителі: Островський — музики, Р. Чинаров — танців, Осмоловський — фехтування, Т. Чужбінов — філософії

«Ми, що нижче підписалися» О. Гельмана. Львівський Польський народний театр, 1981. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. У ролях: П. Брошка, Н. Ступко, Л. Лєвак, З. Хшановський, Р. Строньський, М. Врубель, І. Слободяна, В. Васютинський, Д. Шугенда, А. Гаусфатер, Р. Попйолек, В. Кантчак

«Молоді роки короля Людовіка XIV» за О. Дюма. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Ісценізація та режисура — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: О. Треповський — Людовік, В. Заклунна — Анна Австрійська, В. Бесараб — Мазаріні, А. Мухарський — Філіп, О. Кульчицька — Марія Манчіні, Т. Назарова — Шарлотта, Ю. Гребельник — Карл II, М. Бяхова — Генрієтта, Ф. Летичевський — де Бушаван, А. Пазенко — Капітан та ін.

«Мораль пані Дульської» Г. Запольської. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1955. Режисер — Л. Варпаховський, художник — Н. Духновський. У ролях: Є. Опалова — Дульська, В. Халатов — Дульський, Є. Балієв — Збишко, В. Предаєвич — Хеся, Г. Будиліна — Меля та ін.

«Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна. Львівський Польський народний театр, 1977. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. Виконавці: К. Рогаля, З. Хшановський, В. Бортяков, К. Зємбович

«На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1969. Режисер — Б. Ерін, художник — М. Улановський. У ролях: Ю. Мажуга, В. Сівач — Глумов, М. Рушковський — Городулін, Д. Франько — Мамаєв, С. Филимонов — Крутицький, Н. Батурина — Мамаєва та ін.

«Надія» Г. Гейєрманса (переклад Я. Каспровича). Львівський польський театр, 1901. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: А. Ґостинська, Л. Сольський, Я. Новацький, В. Роман, Ф. Висоцький, Ф Фельдман, І. Сольська, М. Венгжин та ін.

«На дні» М. Горького. Драматичний театр «Соловцов», 1903. Режисер — Н. Савинов, художник — С. Садовников. Б. Борисовський — Лука, Є. Недєлін — Барон та ін.

«На дні» М. Горького. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1963. Режисер — Л. Варпаховський, художник — Д. Боровський, композитор — Л. Соковнін. У ролях: В. Халатов — Лука, М. Розин — Актор, Ю. Лавров — Сатін, О. Ануров — Кліщ, О. Іванов — Барон, Д. Франько — Бубнов, В. Предаєвич — Настя, А. Шестопалов — Альоша, Ю. Мажуга — Васька Попіл, А. Роговцева — Наташа

«Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1966 — Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2010. Режисер — М. Резнікович, художник — Д. Боровський, композитор (2010) — Ю. Шевченко. У ролях: (1966) В. Єзепов — Антон Чехов, М. Рушковський — Олександр Чехов, А. Роговцева — Ліка Мізинова, Л. Кадочнікова — Ольга Кніппер, І. Павлова — Марія Чехова, С. Филимонов — М. Горький; (2010) В. Єзепов — Антон Чехов, М. Рушковський — Олександр Чехов, Н. Доля — Ліка Мізинова, Л. Кадочнікова — Ольга Кніппер

«Нафтолі Ботвін» А. Вев'юрка. Київський «ГОСЕТ», 1931/1932. Режисер — Б. Вершилов, художник — І. Нівінський, композитор — Берестецький. У ролях: М. Ойбельман — Нафтолі Ботвін та ін.

«Нахлібник» І. Тургенєва. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2012. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: В. Алдошин, С. Москвін — Кузовкін, О. Замятін — Єлецький, А. Артеменко — Ольга, Ю. Гребельник — Корін, Є. Нещерет, Т. Бойко — Коріна, Тропачов — В. Сарайкін, В. Кошель — Карпачов, О. Роєнко, В. Семирозуменко — Трембінський та ін.

«Нашестя» Л. Леонова (переклад — М. Альтман). Київський «ГОСЕТ», 1943. Режисери — М. Гольдблат, А. Нугер, художник — Л. Файленбоген, композитор — С. Штейнберг. У ролях: Д. Жаботинський — Таланов, А. Сонц — Анна Миколаївна, Д. Днепров — Федір Таланов та ін.

«Наш сучасник» К. Паустовського. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1949. Режисер — К. Хохлов, художник — Н. Духновський. У ролях: М. Бєлоусов — Пушкін, Л. Карташова — Арина Родіоновна,

М. Стрєлкова — Єлизавета Воронцова, М. Розин — Кузьма, Д. Франько — Матрос, О. Гранатов — Вуличний співець та ін.

«Нове Гетто» Т. Герцеля. Антреприза О. Сибірякова та А. Долинова, 1903. Режисер — А. Долинов. У ролях: Горська, Радін, Багров, Горєлов, Лачинова та ін.

«Нора» («Ляльковий дім») Г. Ібсена. Драматичний театр «Соловцов», 1899. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: А. Пасхалова — Нора, Є. Недєлін — Роберт та ін.

«Ню» О. Димова. Антреприза М. Багрова, 1909. Режисер — Н. Синельников. У ролях: М. Багров, В. Юренєва, Н. Радін та ін.

«Овеча криниця» Лопе де Вега. Драматичний театр «Соловцов», 1919. Режисер — К. Марджанов, художник — І. Рабинович, композитор — В. Бюцов. У ролях: Н. Светловидов — Менго, В. Юренєва — Лоуренсія, Н. Соснін — Фрондозо, Естебан — Ю. Яковлєв, Командор — Н. Амурський та ін.

«Ода романсу». Державний циганський музично-драматичний театр «Романс», 2005. Композиція та режисура — І. Крикунов, балетмейстер — В. Юркевич-Мєсяц. У ролях: А. Курган — Князь, Паратов, Л. Лиманська — Грушенька, М. Кравчук — Лариса та ін.

«Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського. Київський театр російської драми, 1933. Режисер — В. Неллі, художники — С. Вишневецька та Є. Фрадкіна. У ролях: М. Розин — Вайнонен, Н. Светловидов — Сиплий, Г. Терехов — Беринг, Г. Долгов — Боцман, П. Киянський — Олексій, Л. Добржанська — Комісар, Д. Голубинський — Вожак та ін.

«Осінні скрипки» І. Сургучова. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1997. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: В. Заклунна — Варвара, Н. Доля — Віра, С. Озиряний — Чоловік, Ю. Гребельник — Барановський, П'єро — Д. Савченко, Б. Вознюк — Невідомий

«Осінній вечір на селі» Н. Куликова. Київське драматичне товариство під орудою Н. Соловцова, 1893 р. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: В. Немирович, Є. Недєлін та ін.

«Останні» М. Горького. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1960. Режисер — М. Розин. У ролях: Ю. Лавров — Іван Коломійцев, М. Бєлоусов — Яків, О. Смирнова — Любов, О. Борисов — Пьотр, А. Роговцева — Віра, Є. Балієв — Олександр, В. Предаєвич — Надія та ін.

«Останній Дон Жуан» за Е. Радзинським. Державний циганський музично-драматичний театр «Романс», 2006 р. Режисер — І. Крикунов. У ролях: І. Крикунов — Дон Жуан, А. Курган — Командор, А. Пархоменко — Лепорелло, М. Кравчук — Донна Анна

«Остання жертва» О. Островського. Драматичний театр «Соловцов», 1913. Режисер — Н. Синельников. У ролях: Є. Павльонков — Прибитков, Є. Полевицька — Тугіна та ін.

«Отелло» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1900. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: І. Шувалов — Отелло, М. Велізарій — Дездемона, Є. Недєлін — Яго та ін.

«Отелло» В. Шекспіра. Одеський німецький робітничо-колгоспний театр, 1937. Режисер — І. Беренд-Гроа. У ролях: А. Фрізон — Отелло, Ф. Кекк — Дездемона та ін.

«Отелло» В. Шекспіра. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1978. Режисер — М. Резнікович, художник — І. Іванов. У ролях: О. Парра — Отелло, А. Пазенко — Яго, Дездемона — Л. Кадочнікова, Г. Кишко — Кассіо, С. Филимонов — Брабанціо, Б. Вознюк — Родріго, С. Хитрик — Людовіко, А. Шестопалов — Граціано

«Павел І» Д. Мережковського. Драматичний театр «Соловцов», 1918. Режисер — С. Стреньковський. У ролях: Н. Соснін — Павел І, В. Петров — граф Пален, Ю. Яковлєв — граф Бенігсен та ін.

«Панна Малічевська» Г. Запольської. Львівський Польський народний театр, 1960. Режисер — З. Хшановський, сценографія — Л. Ліщинський. У ролях: І. Мартинович, Р. Козловська, В. Локетко, Є. Візнер, З. Хшановський, Л. Лещинський, Е. Сікорська, З. Борек, Я. Жук, Л. Хшановська, І. Хшановська, Я. Тиссон

«Перед магазином ювеліра» К. Войтили. Львівський Польський народний театр, 1991. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, музичне оформлення — Е. Любинська. У ролях: І. Мартинович, Г. Лірик, Н. Ступко, Л. Лєвак, С. Рейтер, К. Зємбович, С. Іванова, А. Птак, В. Бортяков, К. Светліцький, Р. Рейтер, З. Хшановський, І. Асмолова, М. Боришко, Л. Хшановська-Ілку, В. Сосульська, Я. Пехати, І. Слободяна

«Переможниця» О. Арбузова. Київський адемічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1983. Режисер — М. Резнікович. У ролях: В. Заклунна, М. Резніченко — Алейнікова, Н. Батурина — Поліна Сергіївна, С. Москвін — Кирил, Л. Бакштаєв — Марк та ін.

«Перламутрова Зинаїда» М. Рощіна. Київський адемічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1988. Режисер — В. Петров, художник — М. Френкель. У ролях: А. Роговцева — Пат, А. Пазенко — Коля-Володя, Г. Дрозд — Табак, Л. Бакштаєв — Аладьїн, М. Резніченко — Аладьїна, М. Швідлер — бабка Маруся та ін.

«Перша кінна» за Вс. Вишневським. Київський театр російської драми, 1930. Режисер — В. Вільнер. У ролях: М. Болдуман — Офіцер, Н. Светловидов — Козак, С. Днєпров — Іван Сисоєв та ін.

«Перший єврейський рекрут» Л. Рєзніка (за І. Аксенфельдом). Київський «ГОСЕТ», 1935. Режисер — Б. Вершилов, художник — В. Романов, Н. Соц-Сірко. У ролях: Д. Жаботинський — Нахман «Великий», Р. Яцовська — Мати, Я. Ліберт — Цадик та ін.

«Піднята цілина» за М. Шолоховим. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1966. Режисер — Е. Митницький. У ролях: А. Решетніков — Нагульнов, А. Шестопалов — Давидов, С. Филимонов — Размьотнов, В. Халатов — Щукарь, А. Роговцева — Варя, В. Предаєвич — Лушка та ін.

«Пічка на колесі» Н. Семенової. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1984. Режисери — І. Дука, Г. Васильєв, художники — І. Лєвін, Т. Глєбова. У ролях: А. Роговцева — Фрося та ін.

«Пир» П. Маркіша. Львівський державний єврейський театр, 1940. Постановка — Л. Литвинова, художники — З. Бальк та Ф. Клейнманн. У ролях: А. Домб — Мендель, С. Натан — Сендер, В. Лісс — Канарик, М. Бланк — Блюма, Л. Касвінер — Ханине, Ф. Біренбаум — Шейндл, Б. Біренбаум — Васильєв, Я. Курлендер — Езрі та ін.

«Платон Кречет» О. Корнійчука. Маріупольський державний грецький робітничо-колгоспний театр, 1936. Режисер — Д. Теленчі. У ролях: С. Ягнічер — Платон, О. Магдаліц — Ліда та ін.

«Плоди просвіти» Л. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1893. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: Є. Недєлін — Звєздінцев, М. Шаровьєва — Звєздінцева, Е. Дніпрова, В. Немирович — Бетсі, А. Долинов — Вова, Р. Чинаров — Петрищев, М. Глєбова — Толбухіна, А. Огарьов, Н. Рощін-Інсаров — Григорій, М. Велізарій — Таня, Н. Песоцький — Професор, О. Крамської — Гроссман, Осмоловський — Камердинер, мужики: Н. Соловцов — Перший, Островський — Другий, Т. Чужбінов — Третій

«Плоди просвіти» Л. Толстого. Київський театр російської драми, 1936. Режисер — К. Хохлов. У ролях: А. Шейн — Звєздінцев, П. Значковський — Круглосвєтов, Г. Долгов — Єфим, М. Єльвич — Захар, В. Морозов — Митрій та ін.

«Повітряні замки» Н. Фіделя. Київський «ГОСЕТ», 1929. Режисер — В. Вільнер, художник — М. Епштейн. У ролях: Ш. Ейлішева — Елен та ін.

«Повстання в гетто» П. Маркіша. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема, 1946. Режисер — М. Гольдблат, художник — Л. Файленбоген, композитор — С. Штейнберг. У ролях: М. Гольдблат — Гірш Глік, А. Сонц — Нойма Глік, Д. Дніпров — Батько та ін.

«Поема про сокиру» Н. Погодіна (переклад Н. Лур'є). Київський «ГОСЕТ», 1931/1932. Режисер — Б. Вершилов, художник — М. Драк, композитор — Л. Кауфман. У ролях: Р. Яцовська — Анка, Д. Жаботинський — Амантужа, Л. Калманович — Євдокимов та ін.

«Полювання» та **«Серенада»** С. Мрожека. Львівський Польський народний театр, 1998. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков. У ролях:

Л. Лєвак, Я. Пехати, І. Слободяна, І. Асмолова, Я. Сосновський, А. Бовшик, З. Хшановський, В. Бортяков, Х. Гжегоцька, В. Лафарович, Я. Тиссон, А. Клімчак та ін.

«Поминальна молитва» П. Маркіша Київський «ГОСЕТ», 1941. Режисер — М. Гольдблат, художник — Л. Альтшулер, композитор — С. Штейнберг. У ролях: М. Гольдблат — Ар'є, А. Сонц — Адаса, Д. Дніпров — пан Градульський та ін.

«Помста» О. Фредро. Львівський Польський народний театр, 1988. Режисер і сценограф — В. Бортяков. У ролях: С. Черкас, Х. Гжегоцька, К. Зємбович, Л. Лєвак, А. Лєвак, В. Васютинський, В. Бортяков, С. Воллох, К. Свєтліцький, І. Гулюк, О. Оверчук, С. Рейтер, Е. Марухач, С. Іванова, З. Хшановський, Я. Сосновський, І. Мартинович, Я. Тиссон, В. Лафарович, А. Бовшик, А. Клімчак, Р. Рейтер та ін.

«Помста по-італійські» («Ковпак із бубонцями») Л. Піранделло. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2000. Режисер — І. Барковська, художник — С. Маслобойщиков, композитор — Ю. Шевченко, хореографія — А. Рубіна. У ролях: В. Алдошин — Чампа, О. Кульчицька — Беатріче, К. Кашліков — Фіфі, Н. Кондратовська — Сарацинка та ін.

«Прекрасна Гелена» Ж. Оффенбаха. Львівський польський театр, 1915. Режисер — А. Лелевич. У ролях: Е. Каліноський, А. Лелевич, Л. Рогінська, С. Гарасимович, С. Шуммер, Г. Міллер, Ф. Косінський та ін.

«Приборкання норовливої» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1900. Постановка — Н. Соловцова. А. Пасхалова — Катаріна, М. Багров — Петруччіо та ін.

«Привиди» Г. Ібсена. Антреприза О. Сибірякова та А. Долинова, 1904. Режисер — А. Долинов. У ролях: С. Горєлов, В. Юренєва, Орлов-Семашко, Смирнов та ін.

«Привиди» Г. Ібсена. Антреприза М. Багрова. 1906. У ролях: С. Горєлов — Освальд, Шухміна — Реґіна та ін.

«Привиди» Г. Ібсена. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1960. Режисер — Л. Бугова, художник — М. Івницький. У ролях: Л. Бугова — фру

Альвінг, О. Стародуб — Освальд, Л. Чініджанц — Мендерс, Т. Дмитренко — Регіна, П. Михайлов — Енгстранд та ін.

«Пригвожденні» В. Винниченка. Антреприза О. Сибірякова, 1917. Режисер — Н. Собольщиков-Самарін. У ролях: Мансвєтова, Мельникова, Ленська, Шигорін, Гольдфаден, Марченко, Лундін, Боневський та ін.

«Пригоди бравого вояка Швейка» за Я. Гашеком. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1938. Інсценізація — О. Грін, режисер — Я. Варшавський, художник — Р. Распопов, музика — М. Рахліс. У ролях: С. Петров — Швейк, М. Ляров — Отто Кац та ін.

«Приналежні до революції» М. Бугова. Львівський Польський народний театр, 1986. Режисер і сценограф — В. Бортяков. У ролях: О. Оверчук, Л. Лєвак, Х. Гжегоцька, С. Воллох, Я. Черкас, Й. Гусар, С. Черкас, В. Бортяков, К. Зембович, І. Гулюк, С. Синіцин та ін.

«Принцеса Мрія» Е. Ростана. Драматичний театр «Соловцов», 1896. Режисер — Н. Соловцов, художник — О. Реджіо, композитор — Й. Прибик. У ролях: М. Морська, К. Інсарова — Принцеса Мрія, О. Анчаров-Ельстон — Бертран, А. Долинов — Жоффруа та ін.

«Професор Мамлок» Ф. Вольфа. Київський «ГОСЕТ», 1936/1937. Режисери — А. Нугер та Е. Дінор, художник — В. Борисовець, композитор — Г. Гуска. У ролях: Е. Дінор — Мамлок та ін.

«Псіша» Ю. Бєляєва. Драматичний театр «Соловцов», 1911. Режисер — Г. Гаєвський. У ролях: М. Жвірбліс — Ліза, Калугін — Є. Павльонков, М. Токарєва — Сорокодумова, І. Слонов — Плетень, Н. Лисенко — Степанида та ін.

«Птахи» Аристофана. Львівський Польський народний театр, 1988. Режисер — З. Хшановський, сценографія — Є. Лисик. У ролях: В. Васютинський, К. Зембович, С. Черкас, С. Воллох, В. Бортяков, С. Синіцин, І. Гулюк, Х. Гжегоцька, Д. Тейнер, В. Локєтко, С. Рейтер, Я. Тиссон, К. Свєтліцький, С. Воллох, Р. Рейтер, О. Оверчук, Л. Лещинський, З. Хшановський, В. Бортяков, А. Лєвак, К. Місінський

«П'ять пудів кохання» («Чайка») А. Чехова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1993. Режисер — Е. Митницький, художник — М. Френкель. У ролях: А. Роговцева — Аркадіна, Є. Паперний — Тригорін, Л. Сомов — Треплєв, А. Сердюк — Ніна, К. Ніколаєва — Маша, Г. Кишко — Медведенко, А. Решетніков — Сорін, В. Сівач — Дорн, Л. Кадочнікова — Шамраєва та ін.

«Рабі Йозельман, або Нешастя Ельзасу» А. Гольдфадена. Антреприза Я. Б. Гімпеля, 1891. Постановка — А. Гольдфадена, композитор — Й. Ескрайз. У ролях: Й. Ескрайз — Рабі Йозельман, І. Гольдберг, М. Вайнберг та ін.

«Ревізор» М. Гоголя. Антреприза О. Сибірякова та А. Долинова, 1903. Режисер — А. Долинов. У ролях: М. Петіпа — Хлестаков, Орлов-Семашко — Городничий, М. Морська — Марія Антонівна та ін.

«Ревізор» М. Гоголя. Драматичний театр «Соловцов», 1912. Режисер — Г. Гаєвський. У ролях: Д. Смирнов — Городничий, С. Кузнєцов — Хлестаков та ін.

«Ревізор» М. Гоголя. Антреприза Н. Синельникова. 1916. Режисер — Н. Синельников. У ролях: В. Баров — Городничий, С. Кузнєцов — Хлестаков, М. Тарханов — Осип та ін.

«Ревізор» М. Гоголя. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1952. Режисер — О. Соломарський, художник — Г. Орлов. У ролях: М. Ляров — Городничий, Л. Мареннікова — Хлестаков, А. Дніпров — Ляпкін-Тяпкін, Н. Фалєєв — Земляника та ін.

«Ревізор» М. Гоголя. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1999. Режисер — Ю. Аксьонов, художники — В. Фірер, О. Саваренська. У ролях: Ю. Мажуга — Городничий, А. Мухарський — Хлестаков, Л. Кадочнікова — Анна Андріївна, О. Сумська — Марія Антонівна, Ю. Гребельник — Ляпкін-Тяпкін, О. Бондаренко — Земляника, О. Роєнко — Шпекін, С. Озиряний — Добчинський, Є. Лунченко — Бобчинський, Д. Лалєнков — Хлопов, О. Комаров — Гібнер та ін.

«Різдво у дому сеньйора Куп'єлло» Е. де Філіппо. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1968. Режисер — В. Бортко, художник — М. Івницький. У ролях: В. Котов — Куп'єлло, Л. Маренніков, Т. Кибальникова, Г. Дрозд та ін.

«Річард III» В. Шекспіра. Режисура та сценографія — О. Дзекун. У ролях: О. Школьник — Річард, Т. Опаріна — Анна, Т. Мороз — Єлізавета та ін.

«Ришельє» за Е.-Дж. Бульвер-Літтоном. Антреприза Н. Милославського, 1873. Художник — Савін, костюми: Ісаєв, Вельте, Поль. У ролях: Н. Милославський — Ришельє, О. Рютчі, М. Аграмов, В. Форкатті та ін.

«Родина Овадіс» П. Маркіша. Київський «ГОСЕТ», 1937/1938. Режисер — Н. Лойтер, художник — Л. Склютовський, композитор — С. Штейнберг. У ролях: Л. Калманович — Зайвл Овадіс, П. Померанц — Соре, Я. Шехтман — Шльомка та ін.

«Розлучення по-російські» («Приходьте та уводьте») Н. Птушкіної. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1999. Режисер — М. Резнікович. У ролях: А. Осинська — Анна Іванівна, Б. Вознюк — Євген, Л. Яремчук — Віра, Л. Кадочнікова — Емма та ін.

«Роман-середній» («Прощай, село») М. Куліша. Маріупольський державний грецький робітничо-колгоспний театр, 1934. Режисер — М. Хороманський. У ролях: Г. Севда — Пархімча, Ф. Узун — Марко, Н. Чича — Зосима, С. Янгічер — Ільченко, С. Балахчі — Дмитрик, П. Макмак — Надійка та ін.

«Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: А. Ридаль — Ромео, М. Велізарій — Джульєтта та ін.

«Російські люди» К. Симонова. Київський «ГОСЕТ», 1942/1943. Режисер — С. Марголін, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Миргородський — Сафронов, З. Мурована — Марфа Петрівна, Д. Жаботинський — Глоба та ін.

«Росмерсхольм» Г. Ібсена. Антреприза М. Багрова, 1906. У ролях: А. Пасхалова, Є. Павльонков, Є. Недєлін, Юр'єва та ін.

«Рядові» О. Дударєва. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1985. Режисер — Б. Ерін, художник — І. Сумбаташвілі, композитор — Є. Станкович. У ролях: О. Ануров — Дервоїд, М. Досенко — Соляник, А. Подубинський — Буштець, Л. Бакштаєв — Дугін, Ю. Гребельник — Льонька, І. Дука — Віра, О. Первєєва — Ліда та ін.

«Сава» Л. Андрєєва. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1990. Режисер — В. Петров, художник — М. Френкель. У ролях: В. Задніпровський — Сава, Л. Погорєлова — Олімпіада, Ю. Мажуга — Тропінін, С. Москвін — Вася, Є. Смирнов — Кіндратій, О. Ісаєв — Сперанський, В. Бесараб — Тюха, Н. Шаролапова — Пелагея та ін.

«Самотні» Г. Гауптмана. Драматичний театр «Соловцов», 1900. У ролях: М. Багров — Іоганн Фокерат, П. Скуратов — Батько, М. Звєрєва — Мати, М. Велізарій — Кетт, А. Пасхалова — Анна Марр та ін.

«Севільський цирульник» П. О. Бомарше. Драматичний театр «Соловцов», 1894. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: М. Велізарій — Розіна, Т. Чужбінов — Бартоло, Є. Недєлін — Альмавіва, А. Долинов — Фігаро та ін.

«Сендер Бланк» за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ», 1939/1940. Інсценізація — М. Ойбельман, режисер — А. Нугер, художник — Є. Кордиш, композитор — С. Штейнберг. У ролях: Л. Калманович — Сендер Бланк, С. Ейдельман — Тітонька Добруш, Р. Кулик-Тарновська — Ребекка та ін.

«Сенсація номер один» Л. Дмитерка. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1965. Режисер — В. Неллі, художник — Д. Боровський. У ролях: Ю. Мажуга — Браун, Н. Батурина — Гертруда, Є. Балієв — Бегер, В. Предаєвич — Дженні, Ю. Лавров — Пірсон та ін.

«Серце не камінь» О. Островського. Драматичний театр «Соловцов», 1914. Режисер — Н. Синельников. У ролях: С. Кузнєцов — Каркунов, М. Тарханов — Калимов та ін.

«Сестри» Л. Резніка (за І.-Л. Перецем). Львівський державний єврейський театр, 1941. Режисер — З. Він, художники — В. Дашевський, Ф. Клейнманн, З. Бальк, композитор — В. Таслицький. У ролях: Ц. Файзинбер, А. Моревський, Л. Касвінер та ін.

«Син, що став оленем» Ф. Юхаса. Берегівський Угорський театр ім. Дьюли Ійєша, 2003. Режисер — А. Віднянський, хореограф — Чаба Хорват, сценограф та художник по костюмах — О. Білозуб. У ролях: М. Терелчік — Мати, Ж. Трілл — Син та ін.

«Сині коні на червоній траві» («Революційний етюд») М. Шатрова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1980. Режисер — І. Молостова. У ролях: Л. Бакштаєв — Ленін та ін.

«Скарб» за Шолом-Алейхемом. Львівський державний єврейський театр, 1940. Режисер — І. Камінська, композитори — Ш. Призамент, К. Гімпель. У ролях: А. Домб — Леві Мозговоєр, Н. Натан — Елька, П. Керман — Авреймеле, Л. Амзель — Іцик, Р. Фукс — Зельда, Л. Касвінер — Бені-Бен та ін.

«Скупий» Ж.-Б. Мольєра (переклад — М. Альтман, текст пісень — М. Лоєв). «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема, 1946. Режисер — Б. Норд, художники — Л. Файленбоген, Г. Кеслер, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Нугер — Гарпагон, М. Карлос — Фрозіна, А. Шейнфельд — Лефлеш та ін.

«Скупий лицар» О. Пушкіна. Кримськотатарська трупа у Бахчисараї, 1900. Постановник — Джелял Меїнов. У ролях: Дж. Меїнов, О. Заатов, Сет. Місхорли, І. Лютфі Умеров, А. Терлікчи та ін.

«Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1897. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: Н. Соловцов — Іоанн Васильович, А. Тугаринова — цариця Марія, Р. Чинаров — царевич Фьодор, Н. Сарматова — Ірина, Н. Рощін-Інсаров — Годунов, М. Чужбінова — Марія Григорівна Годунова, О. Крамської — Битяговський, Островський — Кікін, А. Долинов — Гарабурда та ін.

«Смерть Ляпунова» С. Гедеонова. Антреприза Н. Милославського, 1873. У ролях: Н. Милославський — Ляпунов, О. Рютчи — Симеон Волинський, О. Вороніна — Марина, І. Киселевський — Заварзін, М. Аграмов — Заруцкий та ін.

«Смерть мрії» («Гамлет») за В. Шекспіром. Берегівський Угорський театр ім. Дьюли Ійєша, 2006. Режисер — В. Троїцький. У ролях: І. Сабов — Гамлет, А. Качур — Гертруда, М. Орос — Офелія та ін.

«Смерть у соборі» Т. С. Еліота. Берегівський Угорський театр ім. Дьюли Ійєша, 1997. Режисер — А. Віднянський, сценографія — О. Білозуб, художник по костюмах — І. Балла. У ролях: Ж. Трілл — Томас Бекет, Й. Варга, Й. Рац, В. Івашкович, І. Шьотер — Панотці, Л. Тот — Вісник, Спокусники: Н. Сюч — Перший, А. Качур — Другий, Й. Варга — Третій, Л. Тот — Четвертий, Л. Тот, А. Кріштан, А. Качур, А. Ференці, І. Сабо, Ш. Кремер — Лицарі. Жіночий хор: Н. Сюч, І. Береш, Ж. Боднар, Э. Бодо, Ю. Доморецкая, В. Еделені, Н. Галл, Д. Єгер, Д. Лека, І. Орос, М. Орос та ін. Вертеп: Л. Дер, А. Варга, І. Дєлеган та ін.

«Сніг» С. Пшибишевського (Переклад — О. Вознесенський). Антреприза О. Сибірякова та А. Долинова, 1904. Режисер — А. Долинов. У ролях: В. Юренєва — Бронка, Б. Горська — Єва, М. Багров — Тадеуш, С. Горєлов — Казимир та ін.

«Сніг» С. Пшибишевського. Антреприза М. Багрова. 1908. Режисер — К. Марджанов. У ролях: В. Юренєва — Бронка, С. Горєлов — Казимир, М. Багров — Тадеуш, М. Голубєва — Єва та ін.

«Собор Паризької Богоматері» за В. Гюго. Київський театр російської драми, 1928. Режисер — В. Вільнер. У ролях: Н. Светловидов — Людовік XI, Есмеральда — Л. Добржанська, Д. Зеркалова, М. Болдуман — Квазімоло, М. Розин — Олів'є та ін.

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Антреприза М. Багрова, 1906. У ролях: Шмідгоф — Основа, Степанов — Пигва, Шамов — Рило, Ніколаєв, Ждарський, Шухміна, Горєлов, Муромцев та ін.

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Львівський Польський народний театр, 1974. Режисер — З. Хшановський, сценографія В. Бортякова, художник по кос-

тюмах — І. Ніпод. У ролях: В. Бортяков, Л. Лещинський, С. Воллох, М. Чуб, П. Пісарчик, М. Роботицький, В. Ганюк, Є. Глибін, Я. Тиссон, К. Зембович, І. Мартинович, І. Слободяна, М. Рогаля, Л. Бартош, М. Боришко, Н. Іванів, З. Хшановський, Л. Хшановська-Ілку, Я. Борейко

«Спаситель» Ф. Філіпі. Антреприза М. Багрова, 1906. У ролях: Юр'єва, Є. Недєлін, Є. Павльонков та ін.

«Сподіватися!» Ю. Щербака. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1979. Режисер — І. Молостова, художник — Д. Лідер. У ролях: А. Роговцева, В. Заклунна, К. Степанкова — Леся Українка, О. Таршин — Бергман, А. Решетніков — Редактор, В. Добровольський — Петро Косач, І. Буніна — Олена Пчілка, Г. Кишко — Климент Квітка, Л. Бакштаєв — Мержинський, Л. Кадочнікова — Ольга Кобилянська, Ю. Мажуга — Іван Франко, А. Хостікоєв — Перелесник та ін.

«Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького. Львівський Великий міський театр, 1932. Режисер — Л. Шіллер, художник — А. Пронашко. У ролях: Е. Кунцевичівна, Е. Вєрцінський, В. Дамецький, Ю. Конрадт та ін.

«Стара жінка висиджує» Т. Ружевича. Львівський Польський народний театр, 1979. Режисер — З. Хшановський, сценографія — Є. Лисик. У ролях: А. Гаусфатер, З. Адамчик, В. Васютинський, В. Ганюк, В. Бортяков, Є. Гримановський, Я. Пехати, Б. Цендлевська, П. Пісарчик, К. Зємбович, З. Хшановський, Н. Ступко, І. Слободяна, І. Асмолова, Д. Буховецький, Т. Садовський, Я. Юхницький, Л. Лещинський, К. Рогаля, В. Ганюк, М. Врубель, Б. Клєбан, А. Лєвак, Б. Гнєвек

«Старий гарт» О. Сумбатова. Драматичний театр «Соловцов», 1896. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: І. Киселевський — Брист, В. Немирович — Віра, М. Морська — Людмила, Н. Рощін-Інсаров — Оптін, Л. Леонідов — Чарусський та ін.

«Стемпеню» за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ», 1937. Інсценізація — І. Добрушин, Е. Лойтер, режисер — Н. Лойтер, А. Рубінштейн, художники — Л. Альшиць, І. Розенцвейг, композитор — С. Штейнберг. У ролях: М. Ойбельман — Стемпеню, Ш. Ейлішева — Рохеле, Ш. Фінгерова — Фрадл та ін.

«Судді» С. Виспянського. Львівський польський театр, 1908. Режисер — Т. Павліковський. У ролях: Р. Желязовський, І. Трапшо, Ю. Хмелінський, В. Семашкова та ін.

«Суламіфь» А. Гольдфадена. Антреприза Я. Б. Гімпеля, 1889. Постановка — Й. Вайнштока. У ролях: С. Вайншток — Суламіфь, Й. Вайншток — Маноах, Х. Трейлер — Гедеоні, А. Шор — Натан, М. Глазман — Авішолом, М. Віленські — Авігайль, Г. Гольдштейн — Авінадав, А. Аксельрод — Цингінтанг та ін.

«Суламіфь» за А. Гольдфаденом. Київський «ГОСЕТ», 1936/1937. Режисер — О. Вульф, художник — М. Варпех, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Шейнфельд, Р. Яцовська — Суламіфь, Я. Гольман, А. Меламед — Авесалом, А. Нугер — Цингінтанг та ін.

«Сфінкс» О. Фельє. Антреприза Н. Милославського, 1874. У ролях: Н. Милославський, Ніколін, Бельська ті ін.

«Таланти і шанувальники» О. Островського. Драматичний театр «Соловцов», 1913. Режисер — Н. Синельников. У ролях: Є. Полевицька — Нєгіна, Н. Ходотов — Мелузов та ін.

«Тартюф» Ж. Б. Мольєра. Антреприза М. Багрова, 1910. У ролях: В. Петіпа — Тартюф, Б. Смирнов — Оргон, М. Жвирбліс — Ельміра, Кузнєцова — Маріана, Богдановський — Клеант, Осипов — Даміс, Юр'єв — Валер, Мельникова — Дорина та ін.

«Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом. «Кунст Вінкл», 1926. Інсценізація та режисура — Р. Заславський. У ролях: Р. Заславський — Тев'є та ін.

«Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом. Київський «ГОСЕТ», 1938. Інсценізація — Є. Добрушин та Н. Ойслендер, режисер — Л. Литвинов, художник — Є. Кордиш, композитор — С. Штейнберг. У ролях: Л. Калманович — Тев'є, П. Померанц — Голда, Ш. Фінгерова — Хава та ін.

«Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема, 1946. Інсценізація — Є. Добрушин та Н. Ойслендер, режисер — М. Гольдблат,

художник — Л. Файленбоген, композитори — М. Мільнер, С. Штейнберг. У ролях: М. Гольдблат — Тев'є, З. Мурована — Голда, М. Карлос — Хава, Р. Мостославська та ін.

«Тітка Чарлея» Б. Томаса. Драматичний театр «Соловцов», 1914. У ролях: С. Кузнєцов, М. Тарханов, А. Лунін та ін.

«Тойбеле та її демон» І. Башевіса Зінгера та І. Фрідман. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1996. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: Т. Назарова — Тойбеле, О. Треповський — Алханон, О. Роєнко — Менаша, Н. Кудря — Генендель, Б. Вознюк — Ребе та ін.

«Трагедія людини» І. Мадача. Берегівський Угорський театр ім. Дьюли Ійєша, 1998. Режисер — А. Віднянський. У ролях: Й. Варга — Адам, Ж. Трілл — Люцифер та ін.

«Три сестри» А. Чехова. Драматичний театр «Соловцов», 1901. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: А. Пасхалова — Маша, М. Велізарій — Ірина, Т. Інсарова — Ольга, П. Скуратов — Андрій, Болотина — Наташа, Є. Недєлін — Кулигін, І. Шувалов — Вершинін, М. Багров — Тузенбах, Л. Леонідов — Солений, В. Степанов — Чебутикін, Романов — Роде, С. Волховський — Федотик, М. Звєрєва — нянька та ін.

«Три сестри» А. Чехова. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1939. Режисер — А. Треплєв. У ролях: Л. Бугова — Маша, К. Фесенко — Ольга, Н. Комісаров — Вершинін, Н. Волков — Тузенбах, В. Стєбаков — Андрій, М. Ляров — Кулигін, І. Баратова — Наташа

«Три сестри» А. Чехова. Берегівський Угорський театр ім. Дьюли Ійєша, 2003. Режисер — А. Віднянський, художник — О. Білозуб, художник по костюмах — К. В. Чолті. У ролях: А. Криштан — Прозоров, Н. Сюч — Наташа, А. Качур — Ольга, І. Орос — Маша, М. Ваш — Ірина, А. Качур — Кулигін, Л. Тот — Вершинін, В. Івашкович — Тузенбах, Ж. Трілл — Солений, Й. Варга — Чебутикін, Й. Рац — Федотик, І. Сабо — Роде, І. Шетер — Ферапонт, М. Орос — Анфіса, Ф. Катков — Музикант

«Троянський кінь» Ф. Вольфа. Одеський німецький робітничо-колгоспний театр, 1937. Режисер — Г. Хінце, художник — Г. Фогелер. У ролях: Е. Гешоннек та ін.

«У горах Кавказу» І. Леонтьєва-Щеглова. Драматичний театр «Соловцов», 1893. Постановка — Н. Соловцова. У ролях: В. Немирович — Лачинова, О. Глама-Мещерська — Тотошка, Є. Недєлін — Федька Распопов, Н. Соловцов — Офіцер, Т. Чужбінов — Табунцев та ін.

«Удаваний хворий» Ж. Б. Мольєра. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2012. Режисер — А. Кац, художник — Т. Швець. У ролях: Д. Бабаєв — Арган, О. Гетьманський — Беральд, І. Новак — Белина, Т. Назарова — Туанетта, В. Ніколенко — Клеант, В. Кошель — Пургон, М. Август — Діафуарус-батько, В. Осадчий — Діафуарус-син, О. Ємцов — Жорж та ін.

«У полоні пристрастей» («Камінний господар») Лесі Українки. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: Р. Трифонов — Командор, О. Треповський, В. Сарайкін — Дон Жуан, Н. Доля — Донна Анна, О. Кульчицька — Долорес, О. Єна — Донна Соль та ін.

«У пущі» Лесі Українки. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1957. Режисер — Н. Соколов. У ролях: А. Решетніков — Айрон, Ю. Лавров — Годвінсон, К. Деревщикова — Деві та ін.

«Уріель Акоста» К. Гуцкова (переклад Д. Гофштейна). Київський «ГОСЕТ», 1935. Режисер — Б. Вершилов, художник — І. Федотов, композитор — Є. Шейнін. У ролях: Д. Дніпров — Уріель Акоста, Р. Яцовська — Юдіф, С. Бідер — Бен-Йохай та ін.

«Уроки музики» Л. Петрушевської. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1989. Режисер — Р. Віктюк, художник — В. Боєр. У ролях: Н. Ковязина — Ведуча, Н. Шаролапова — Граня, О. Ісаєв — Іванов, Л. Погорєлова — Ніна, О. Сумська — Надія, А. Роговцева — Таїсія, Є. Паперний — Козлов, В. Задніпровський — Ніколай та ін.

«Фантазії» Ю. Словацького. Львівський Польський народний театр, 1978. Режисер — З. Хшановський, сценографія — В. Бортяков, музичне оформлення — А. Нікодемович. У ролях: Я. Тиссон, С. Воллох, А. Гаусфатер, І. Мартинович, Н. Ступко, М. Боришко, Б. Шварц, З. Хшановський, П. Пісарчик, Л. Хшановська-Ілку, Л. Левак, К. Рогаля, М. Врубель, В. Бортяков, В. Ганюк, З. Адамчик, К. Зємбович, Т. Садовський, Я. Пехати, І. Асмолова, А. Лєвак, Б. Клєбан та ін.

«Фройляйн Доктор» Є. Темпи. Львівський Великий міський театр, 1933. Режисер — В. Гожиця. У ролях: Гуттнер, Ходецький, І. Ейхлер, В. Брохвич, С. Міхулович А. Щипанський, П. Полонський та ін.

«Хазяйка» М. Гараєвої. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1978. Режисер — Е. Митницький, художник — М. Улановський. У ролях: А. Роговцева — Надія Гавриленкова, Л. Бакштаєв — Анатолій, Н. Шаролапова — Тетяна, В. Заклунна — Євдокія, А. Ніколаєва — Алексєєва, Т. Кибальникова — Лена, М. Швідлер — Клеопатра, А. Шестопалов — Парторг, Ю. Мажуга — Директор та ін.

«Хаїм Бойтре» М. Кульбака. Київський «ГОСЕТ», 1937. Режисери — А. Нугер та Е. Дінор, художник — М. Аксельрод, композитор — Ямпольський. У ролях: О. Гранах — Хаїм Бойтре, Л. Калманович — Арі Вольф, П. Померанц — Стере та ін.

«Хворі люди» Г. Гауптмана. Драматичний театр «Соловцов», 1900. У ролях: М. Велізарій — Іда, М. Багров — Вільгельм, Орлова — Августа, П. Скуратов — Роберт та ін.

«Ходіння по муках» О. Толстого. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1947. Інсценізація — О. Литовський, режисер — В. Нелліі, художник — М. Уманський. У ролях: М. Бєлоусов — від Автора, О. Смирнова — Даша, А. Пекарська — Катя, М. Романов — Телєгін, Ю. Лавров — Рощін, В. Валерський — Чугай, П. Киянський — Красильников, В. Халатов — Нефьодов, М. Висоцький — Тьоткін, Є. Опалова — Тьоткіна, М. Розин — Махно та ін.

«Цар Борис» О. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1895. Режисер — Н. Соловцов, художник — О. Реджіо. У ролях: Н. Рощін-Інсаров — цар Борис,

М. Чужбінова — цариця Марія Григорівна, Р. Чинаров — царевич Федір, А. Анненська — царівна Ксенія, М. Глєбова — черниця Марфа, А. Долинов — Христіан, принц Данський, Б. Борисов — Семеон Годунов, Островський — Василій Шуйський, І. Киселевський — Лупь-Клєшнін, Є. Недєлін — Лев Сапєга, Попов — Мисаїл, Т. Чужбінов — Григорій, М. Ізмайлова — Василіса Волохова та ін.

«Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого. Драматичний театр «Соловцов», 1899. Режисер — Н. Соловцов, художник — О. Реджіо. У ролях: М. Багров — цар Фьодор, В. Немирович, А. Пасхалова — цариця Ірина, Є. Бастунов — Борис Годунов, П. Скуратов — Іван Шуйський, Б. Борисов — Василій Шуйський, Л. Леонідов — князь Шаховський, Б. Степанов — Лупь-Клєшнін, К. Інсарова — княжна Мстиславська, М. Звєрєва — Василіса Волохова, Н. Ніколаєв — Крюков, О. Крамської — Гусляр та ін.

«Цар Фьодор Іоаннович» О. Толстого. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 1972. Режисер — В. Стрижов, художник — М. Івницький. У ролях: В. Наумцев — цар Фьодор, Б. Зайденберг — Годунов та ін.

«Ціна» А. Міллера. Одеський російський драматичний театр, 2001. Режисура та сценографія — О. Дзекун. У ролях: В. Жуков — Батько, Т. Мороз — Мати, О. Бойко — Віктор, О. Кудренко — Волтер, О. Школьник — Соломон та ін.

«Цигани» за О. Пушкіним та Ф.-Г. Лоркою. Муніципальний циганський музично-драматичний театр «Романс», 1999. Режисер — І. Крикунов. У ролях: Ані Лорак — Земфіра, Д. Клімашенко — Молодий циган, О. Хожай — Маріула, І. Крикунов — Старий циган, І. Славінський — Алеко та ін.

«Циганська муза» за Ліною Костенко. Муніципальний циганський музично-драматичний театр «Романс», 2002. Режисери — О. Семьошкіна, І. Крикунов, балетмейстер — О. Семьошкіна. У ролях: Марія Драчук — Папуша, І. Портаненко — Чоловік, І. Крикунов — Вітчим, О. Орлова — Юродива, А. Курган — Продавець книжок та ін.

«Цинічна комедія» («Міра за міру») В. Шекспіра. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2012. Режисер — Л. Остропольський, художники — О. Вакарчук, Д. Розумов, композитор — О. Шимко. У ролях:

О. Треповський — Вінченціо, Д. Савченко — Анжело, А. Антоненко, І. Новак — Ізабелла, М. Нікітін — Люціо, А. Пономаренко — Кат та ін.

«Чайка» А. Чехова. Драматичний театр «Соловцов», 1896. Режисер — Н. Соловцов. У ролях: В. Немирович — Аркадіна, Н. Рощін-Інсаров — Тригорін, М. Морська — Ніна, О. Анчаров-Ельстон, Л. Леонідов — Треплєв, Н. Соловцов — Дорн, І. Киселевський — Сорін та ін.

«Чайка» А. Чехова. Антреприза М. Багрова. 1906. У ролях: М. Багров — Тригорін, М. Рахманова — Аркадіна, А. Пасхалова — Ніна, С. Горєлов — Треплєв, І. Шмідгоф — Сорін, С. Степанов — Шамраєв та ін.

«Чайка» А. Чехова. Антреприза Н. Синельникова, 1912. Режиссер — Н. Синельников. У ролях: С. Строєва-Сокольська — Аркадіна, П. Баратов — Тригорін, М. Стефанов — Дорн, Л. Колобов — Шамраєв, Є. Полевицька — Маша, Є. Шатрова — Заречна та ін.

«Чайка» А. Чехова. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1950. Режисер — К. Хохлов, художник — Н. Духновський. У ролях: В. Драга — Аркадіна, М. Романов — Тригорін, М. Бєлоусов — Треплєв, А. Литвинова — Ніна, В. Халатов — Сорін, Ю. Лавров — Дорн, В. Кармазина — Поліна Андріївна, М. Стрєлкова — Маша та ін.

«Чайка» А. Чехова. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 2005. Режисер — О. Литвин, художник — Г. Фаєр. У ролях: Т. Опаріна — Аркадіна, Ю. Невгамонний — Тригорін, О. Колісниченко — Ніна, С. Поляков — Треплєв та ін.

«Чаклунка» («Лісові таємниці») Є. Чирикова. Драматичний театр «Соловцов», 1908. Режисер — К. Марджанов, художник — П. Андріяшев. У ролях: Д. Смирнов — Мельник, А. Пасхалова — Амфея, О. Астрова — Зінка, С. Кузнєцов — Чортяка, М. Дагмаров-Жуков — Художник та ін.

«Чаклунка» А. Гольдфадена. Київський «ГОСЕТ», 1940. Режисер — Л. Литвинов, художник — Н. Альтман, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Нугер — Бобе Яхне та ін.

«Чаклунка» А. Гольдфадена. «ГОСЕТ» УРСР ім. Шолом-Алейхема, 1945. Режисер — А. Нугер, художник — М. Рубінгер, композитор — С. Штейнберг. У ролях: А. Нугер — Бобе Яхне, Ш. Фінгерова — Мачуха Бася, Є. Томська — Мірале та ін.

«Червоне і чорне» за Стендалем. Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, 2004. Інсценізація та режисура — О. Гірба, художник — Б. Ентін. У ролях: Р. Герасименко, С. Поляков — Жюльєн, А. Антонюк — де Реналь, О. Колісніченко — Матильда, Т. Опаріна — мадам де Реналь та ін.

«Честь» Г. Мдівані. Одеський німецький робітничо-колгоспний театр, 1938. Постановник — І. Беренд-Гроа. У ролях: А. Гетерлє — Аміран, А. Фрізон — Ягор, В. Штайнгауер — Надір, В. Адлер — Сардіон, Л. Шауер — Нателла та ін.

«Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка. Драматичний театр «Соловцов», 1916. Режисер — Н. Синельников. У ролях: Є. Полевицька — Рита, Н. Ходотов — Корній та ін.

«Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка. Антреприза О. Сибірякова, 1917. Режисер — Н. Собольщиков-Самарін. У ролях: З. Мансвєтова — Чорна Пантера, Варковицька — Сніжинка та ін.

«Чужа дитина» В. Шкваркіна. Маріупольський державний грецький робітничо-колгоспний театр, 1934. Постановник — М. Хороманський, художник — Федоров. У ролях: П. Мамуйдар — Маня Караулова, Ф. Лубі — Яків, Ф. Узун — Костя, Н. Чича — Прибильов, Г. Севда — Сенічка, О. Магдаліц — Зіна, С. Янгічер — Дідусь, Ф. Макмак — Ольга Павлівна та ін.

«Шалені гроші» О. Островського. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1995. Режисер — Л. Остропольський, художник — М. Френкель. У ролях: О. Сумська, Ю. Цивата — Юлія, Ю. Гребельник — Васильков, Н. Батурина — Чебоксарова, В. Сівач — Кучумов, Д. Лаленков — Глумов та ін.

«Шейлок» («Венеціанський купець») В. Шекспіра. Антреприза Н. Милославського, 1877. У ролях: Н. Милославський, Таланова, Волгіна, Борисов, Лєлєв та ін.

«Школа скандалу» Р. Шерідана. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1995. Режисер — М. Резнікович, художник — М. Левицька. У ролях: Від автора — О. Треповський, Д. Бабаєв — Пітер Тізл, Т. Назарова — лелі Тізл, К. Кашліков — Чарльз, Ф. Летічевський, В. Сарайкін — Джозеф, М. Бяхова, Н. Доля — Марія, А. Пазенко — сер Олівер, А. Решетніков — Раулі, А. Мухарський, О. Роєнко — сер Бекбайт, І. Дука — леді Сніруел, Н. Ковязина — місіс Кендер та ін.

«Шопенівський вечір». Львівський Польський народний театр, 1965 р. Автор сценарію, режисер — З. Хшановський. Виконавець — А. Нікодемович

«Що сталося… з байдужим красенем?» Ж. Кокто, Е. Олбі. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002. Режисер — М. Резнікович. У ролях: Т. Остапенко — Актриса, В. Осадчий — Еміль, Ю. Яковлєв — Джеррі, Р. Трифонов — Пітер

«Юдіфь та Олоферн» А. Гольдфадена. Антреприза Я. Б. Гімпеля, 1891. Постановка — А. Гольдфадена, художник — Я. Дюлл. У ролях: Р. Прагер, І. Гольденберг, А. Лагер та ін.

«Юлій Цезар» В. Шекспіра (переклад Н. Михайловського). Антреприза О. Сибірякова, 1904. Переклад — Н. Михайловський. Режисер — Н. Арбатов, художник — В. Симов. У ролях: Л. Людвігов — Юлій Цезар, Стопоріна — Кальпурнія, М. Багров — Марк Антоній, Г. Галицький — Брут, Муромцев — Кассій, Н. Степанов — Каска, В. Мамонтов — Цинна, С. Надєждін — Децій та ін.

«Юлій Цезар» В. Шекспіра. Драматичний театр «Соловцов», 1905. Постановка — Є. Недєлін. У ролях: Є. Недєлін — Цезар, О. Мурський — Брут, Я. Орлов-Чужбінін — Антоній, Н. Смирнова — Порція, Комаровська — Кальпурнія та ін.

«Яблуневий полон» І. Дніпровського. Київський театр російської драми, 1928. Режисер — В. Вільнер, художник — І. Федотов. У ролях: М. Болдуман — Чистяков, Л. Добржанська — Іва, М. Розин — Сафо, Д. Зеркалова — Таня, Н. Светловидов — Матрос та ін.

«Я живу» М. Пінчевського. Київський «ГОСЕТ», 1944/1945. Режисер — М. Гольдблат, художник — М. Аксельрод, композитор — С. Штейнберг. У ролях: М. Гольдблат — Цале Шафір, Є. Шапіро — Міріам Шафір, Л. Калманович — Левій Стельмах та ін.

«Янек» В. Желенського. Львівський польський театр, 1900. Лібрето — Л. Герман, режисер — Т. Павліковський, художник — С. Ясінський, диригент — Л. Челянський. Виконавці партій: О. Мишуга, Я. Королевич, Г. Рушковська та ін.

«Я прийшов дати вам волю» В. Шукшина. Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1984. Інсценізація — М. Ульянов, О. Ремез, режисер — Г. Кононенко, художник — Мелещенов. У ролях: Ю. Мажуга — Разін, В. Заклунна — Олена, Л. Бакштаєв — Матвій, М. Рушковський — Воєвода, А. Решетніков — Митрополит, В. Бесараб — Ларка, А. Пазенко — Фрол та ін.

Автори

Баканурський Анатолій (1951–2016) — доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

Бевзюк-Волошина Лілія — театрознавець, начальник відділу інформаційного забезпечення та комунікації Національної спілки театральних діячів України (Київ)

Білик Анна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету (Херсон)

Гарбузюк Майя — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)

Гринишина Марина — доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувачка відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України (Київ)

Максименко Світлана — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)

Мелешкіна Ірина — театрознавець, заступник директора з наукової роботи Державного Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ)

Полякова Юліана — театрознавець, головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (Харків)

Раєвська Юлія — науковий співробітник відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України (Київ)

Зміст

Вступ. *Віктор Сидоренко* 5

Російський театр

Харківська антреприза Ніколая Синельникова
(1886–1925). *Марина Гринишина* 9
Харківський державний академічний російський
драматичний театр ім. О. С. Пушкіна (1933–2014). *Марина Гринишина* 27
Київський драматичний театр «Соловцов»
(1891–1919). *Марина Гринишина* 45
Національний академічний театр російської драми
ім. Лесі Українки (1926–2014). *Марина Гринишина* 141
Одеська російська драматична антреприза (1846–1919). *Анна Білик* 335
Одеський академічний російський драматичний театр
(1926–2014). *Анатолій Баканурський* 381

Польський театр

Польський театр у Києві (1906–1938). *Юлія Раєвська* 439
Польський театр у Львові (1900–1945). *Майя Гарбузюк* 463
Польський театр в австрійському Львові (1900–1918) 463
Польський театр у Львові періоду Польської Республіки (1918–1939) 513
Польський театр у Львові періоду Другої світової війни (1939–1945) 555
Львівський Польський Народний театр
(1958–2014). *Світлана Максименко* 565

Єврейський театр

Єврейський театр у Києві (1876–1950). *Ірина Мелешкіна* 591
Єврейський театр у Харкові (1915–1945). *Юліана Полякова* 659
Єврейський театр в Одесі (1876–1949). *Анатолій Баканурський* 717
Єврейський театр у Львові (1880–1948). *Марина Гринишина* 749

Німецький театр

Німецький театр в Одесі (1925–1940). *Анатолій Баканурський* 779
«Німецька сцена» у Києві (1918–1919). *Лілія Бевзюк-Волошина* 789

Інші національні театри

Кримськотатарський театр (1901–2014). *Марина Гринишина* 799
Угро-руський театр (1920–1941). *Марина Гринишина* 821
Угорський театр (1952–2013). *Лілія Бевзюк-Волошина* 832
Грецький театр (1932–1938). *Марина Гринишина* 851
Циганський театр (1924–2017). *Лілія Бевзюк-Волошина* 869

Іменний покажчик 894
Покажчик вистав 928

Автори 973

Наукове видання

Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — початку XXI століть

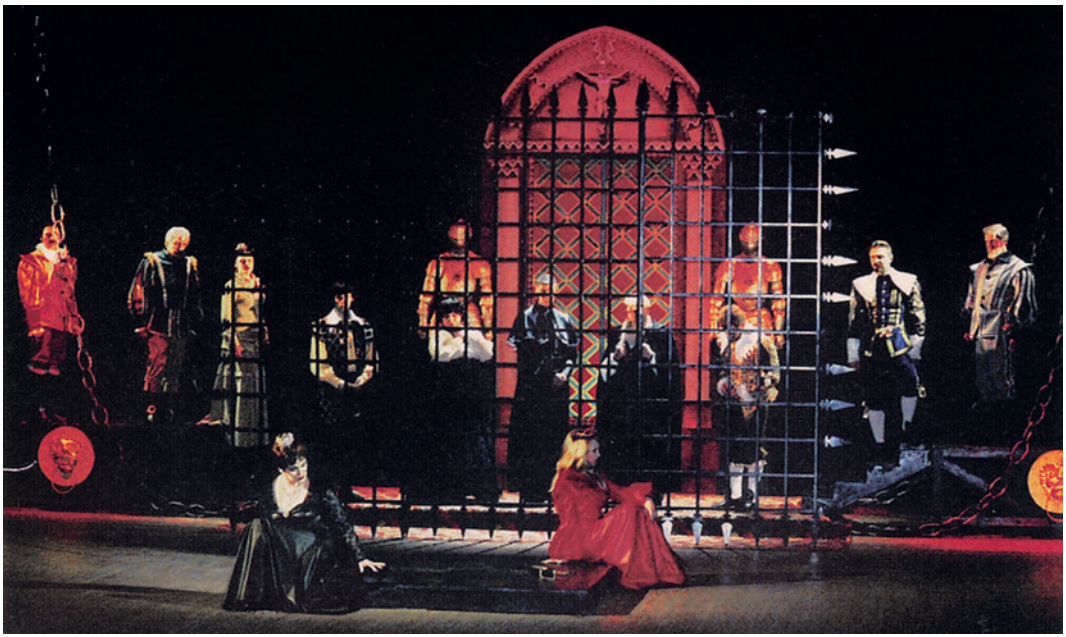
За загальною науковою редакцією
доктора мистецтвознавства
Марини Олександрівни Гринишиної

Літературний редактор — *О. В. Кунцевська*
Комп'ютерний набір, верстання, макет — *О. С. Червінський, А. Г. Шалигін*
Обкладинка — *О. С. Червінський, А. Г. Шалигін*

Формат 70×100 1/16. Ум. др. арк. 78,69 + 1,29. Наклад 100 прим. Зам. №

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП «Видавництво "Фенікс"»
03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
www.fenixprint.com.ua
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000



«Марія Стюарт» Ф. Шіллера. 2006. Харківський державний академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна. Сцена з вистави

«Чайка» за А. Чеховим. 2004. Харківський державний академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна. Сцена з вистави

«Дон Кіхот. 1938 рік» за М. Булгаковим. 2006. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Сцена з вистави

«Дон Кіхот. 1938 рік» за М. Булгаковим. 2006. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Дон Кіхот — Ю. Гребельник, Санчо Панса — Д. Бабаєв

«Шаленство кохання» Ж. Ф. Реньяра. 2012. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Сцена з вистави

«Цинічна комедія» («Міра за міру») В. Шекспіра. 2012. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Сцена з вистави

«На дні» М. Горького. 1963. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки.
Ескіз оформлення. Художник — Д. Боровський

«Нахлібник» І. Тургенєва. 2013. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки.
Сцена з вистави

«Школа скандалу» Р. Шерідана. 1995. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки.
Леді Тізл — Т. Назарова, сер Пітер Тізл — Д. Бабаєв

«Удаваний хворий» Ж. Б. Мольєра. 2012. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Сцена з вистави

«Молоді роки короля Людовика XIV» за О. Дюма. 1993. Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Сцена з вистави

«Червоне і чорне» за Стендалем. 2004. Одеський академічний російський драматичний театр.
Сцена з вистави

«Примха» О. Островського та П. Нєвєжина. 2012. Одеський академічний російський драматичний театр. Серафима — Ю. Скарга, Настя — О. Салтикова

«Акомпаніатор» О. Галіна. 2000. Одеський академічний російський драматичний театр. С. Крупнік

«Помста» О. Фредро. 2013. Львівський Польський Народний театр. Сцена з вистави

Ювілейний вечір до 55-річчя Львівського Польського Народного театру. 2013

«Тев'є дер Мілхікер» за Шолом-Алейхемом. 1938.
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ». Ескіз костюму
Лейзера Вольфа. Художник — Є. Кордиш

«Уріель Акоста» К. Гуцкова. 1935.
Київський всеукраїнський «ГОСЕТ».
Ескіз костюму Бен-Йохая. Художник — І. Федотов

«Рістократи» Шолом-Алейхема. 1927. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр.
Ескізи костюмів. Художник — М. Епштейн

Тадеуш Рибчинський. Театр графа Станіслава Скарбека. 1900

Ян Машковський. Майовка у Софіївці. 1849. Виступ єврейських музикантів у львівському парку «Софіївка». Репродукція з альбому «Образи зниклого світу» (Львів, 2003)

«Арзи Кииз» Р. Бекташева. 2008. Кримськотатарський академічний музично-драматичний театр.
Сцена з вистави

«Аршин мал алан» У. Гаджибекова. 2003. Кримськотатарський академічний музично-драматичний театр. Сцена з вистави

«Каштанка» А. Чехова. 2012. Закарпатський обласний угорський музично-драматичний театр.
Сцена з вистави

«Одруження» М. Гоголя. 2007. Закарпатський обласний угорський музично-драматичний театр.
Сцена з вистави

Державний академічний циганський музично-драматичний театр «Романс». Концертна програма

«Циганська муза» за Л. Костенко. 2002.
Державний академічний циганський музично-драматичний театр «Романс». Сцена з вистави